

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Deimantas Valančiūnas

**TAPATYBĖS KONSTRAVIMAS BRITANIJOS IR INDIJOS
KINE: POKOLONIJINIS ASPEKTAS**

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, filologija (04H)

Vilnius, 2013

Disertacija rengta 2009–2013 metais Vilniaus universitete.

Mokslinis vadovas:

prof. dr. Regina Rudaitytė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai,
filologija – 04 H)

Turinys

Įvadas	5
1. Kinas, tapatybė ir pokolonijinis diskursas: teorinės prieigos	15
1.1. Pokolonijinė teorija, tapatybės problematika ir disertacijos išeities taškai.....	15
1.2. Tapatybės analizės konfigūracijos pokolonijinėje teorijoje	27
1.2.1. Tapatybė ir kolonijinio diskurso kritika	28
1.2.2. Antikolonijinis nacionalizmas ir tautinės tapatybės konstravimas...36	
1.2.3. Diasporinė tapatybė	42
1.3. Populiarioji kultūra, komercinis kinas ir pokolonijinis diskursas	46
1.3.1. Nacionalinio kino klausimas	49
1.3.2. Britanijos kinas	52
1.3.3. Komercinis Indijos kinas	57
1.4. Baigiamosios pastabos	63
2. Britanijos kinas ir įsivaizduojamos Indijos konstravimas	65
2.1. Kolonijinio diskurso kritika ir Indijos fantazija „paveldo filmuose“: „Kelias į Indiją“	67
2.1.1. „Kelias į Indiją“ ir vizualusis reginys.....	68
2.1.2. Imperijos konfigūracijos ir lyties konstravimas: seksualumas, prievarta ir orientalizmas.....	74
2.2. „Lūšnynų milijonierius“: pokolonijiniai santykiai per globalizacijos prizmę	83
2.2.1. „Lūšnynų milijonierius“: realizmas ir žanro klausimas	85
2.2.2. Įsivaizduojamos geografijos	89
2.2.3. Įlytinta tapatybė ir kameros žvilgsnis.....	91
2.2.4. „Lūšnynų milijonierius“ ir religija	97
2.3. Baigiamosios pastabos.....	101

3. Komercinis Indijos kinas ir nacionalistinis antikolonijinis atsakas	103
3.1. Antikolonijinis nacionalizmas ir pokolonijinė idealios Indijos vizija filme „Lagaan“	104
3.1.1. Britų kolonijinės ideologijos kritika filme „Lagaan“	105
3.1.2. Mitas ir antikolonijinis diskursas	109
3.1.3. Pokolonijinė idealios Indijos vizija ir kriketas	116
3.2. Pokolonijinės fobijos Indijos siaubo filmuose: brolių Ramsay „Uždaros durys“	123
3.2.1. Indijos siaubo filmai komercinio Indijos kino kontekste	124
3.2.2. „Uždaros durys“: užsieninis monstriškumas ir tautos baimės	125
3.2.3. „Uždaros durys“ ir moters seksualumas	134
3.3. Baigiamosios pastabos	138
4. Diasporinės tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine	140
4.1. „Bhadžis paplūdimyje“: hibridiškumas ir populiarieji diskursai diasporiniame Britanijos kine	143
4.1.1. Hibridiškumas filme „Bhadžis paplūdimyje“	144
4.1.2. Tapatybės konstravimas ir populiarieji diskursai	147
4.1.3. Britiškumas, nostalgija ir erotiniai troškimai	152
4.1.4. Hibridiškumas, pritapimas ir rasė	156
4.2. Ideologinis sugrįžimo į namus mitas filme „Namaste, Londone“	160
4.2.1. Namai, atmintis ir tapatybė: tarp Britanijos ir Indijos	161
4.2.2. Britiškumo ir indiškumo dichotomija filme „Namaste, Londone“	168
4.3. Baigiamosios pastabos	176
Išvados	178
Literatūra	183
Filmografija	200

Ivadas

Disertacijos objektas

Disertacijos objektas yra komercinis (populiarusis) Britanijos bei Indijos kinas ir jame konstruojamos tapatybės. Pasirinkus pokolonijinį diskursą, kaip disertaciją struktūruojantį intelektualinį aparatą, bei suvokiant milžinišką abiejų šalių kino industrijų produkciją, disertacijos tyrimų laukas yra susiaurinamas iki anglų ir indų reprezentacijų abiejų šalių kino filmuose. Kadangi pastarųjų dviejų dešimtmečių Britanijos kinas ėmė reflektuoti diasporinę tematiką, kuri varijuoja nuo Rytų Europos iki Kinijos, disertacijoje bus žvelgiama tik į Pietų Azijos diasporos reprezentaciją ir konstravimą filmuose. Didelis dėmesys bus skiriamas filmų nacionalinių naratyvų intertekstualumui, vietomis užsimenant apie kitus filmus, bus stengiamasi paaiškinti vieną ar kitą kontekstinį ar konceptinį rakursus.

Pokolonijinė teorija yra nevienalytė ir dažnai ambivalentiška savo tyrimo objektui, tad yra svarbu apibrėžti šios disertacijos išeities taškus ir tyrimo lauką. Šioje disertacijoje pokolonijiškumas yra traktuojamas ir kaip istorinis, ir kaip mentalinis procesai. Istoriniame kontekste kaip atskaitos taškas yra imami 1947 m. ir Indijos nepriklausomybės gavimas. Šis įvykis ne tik sukūrė Indiją kaip nepriklausomą valstybę, bet taip pat ir naujai nubrėžus sienas perkonstravo pačią nacionalinę ir kultūrinę tapatybę. Šie metai taip pat ženklino ir Britanijos imperijos saulėlydžio pradžią. Kaip mentalinis procesas, pokolonijiškumas yra traktuojamas kaip nuolatinis dialogas su kolonijine praeitimi. Disertacijoje analizuojami filmai nuo devintojo dešimtmečio iki pačių naujausių pastarųjų metų filmų rodo nuolatinę kolonijinės patirties apmąstymą ir refleksiją. Komparatyvistinis dviejų tautų *fantazijos* ir *įsivaizdavimo* analizės pjūvis leidžia pamatyti, kaip tauta konstruoja save nuolat naudodama kolonijinės atminties resursus – ir daro tai vedama skirtingų tikslų: fantazijos, nostalgijos, baimės ir kt.

Nuolatinis kolonijinės atminties eskalavimas dabarties kontekste rodo pokolonializmo procesualumą, bet ne substanciškumą, atverdamas galimybes pažvelgti į imperializmą ir jo poziciją ne tik praeityje, bet ir dabartyje – ir ne tik kaip į muziejinę relikviją, bet ir kaip realią industriją. Tokiame kontekste šioje disertacijoje į kiną bandoma žvelgti kaip į tam tikrą priemonę, kuria tauta konstruoja save, reaguodama į realius ar menamus socioistorinius ir kultūrinius bei ekonominius pokyčius.

Disertacijos tikslai

1. Aptarti pokolonijinio diskurso santykį su abiejų analizuojamų šalių (Britanijos ir Indijos) istorine dabartimi.
2. Nustatyti ir kritiškai įvertinti, kaip tam tikros sociokultūrinės ir istorinės sanklodos ir pokyčiai formuoja komercinio kino tematiką ir kaip tai paveikia kine konstruojamas tapatybes.
3. Paaiškinti ideologines strategijas ir praktikas, kuriomis tapatybė yra konstruojama nuolat sąveikaujant ideologiniams „Pats“ ir „Kitas“ žymikliams.
4. Nustatyti abiejų šalių kino industrijų tapatybės konstravimo strategijų panašumus bei skirtumus ir išanalizuoti šias strategijas lemiančius ideologinius veiksnius.

Disertacijos uždaviniai

1. Išskleisti ir kritiškai išanalizuoti kolonijinės atminties panaudojimą tapatybės konstravime komerciniuose filmuose.
2. Suaktualinti nacionalinio kino specifikos klausimą, siejant jį su pokolonijiniu diskursu ir komerciniu kinu.
3. Išryškinti lyties, seksualumo, rasės ir religijos konceptus ir jų ideologinę panaudą filmuose.

4. Identifikuoti individualias ir intertekstines strategijas, naudojamas tapatybėms konstruoti abiejų šalių kino industrijų filmų naratyvuose.

Darbo struktūra

Darbą sudaro keturi pagrindiniai skyriai. Pirmajame skyriuje yra pagrindžiamas teorinis darbo lauko aspektas ir problemos. Jame aptariamos pagrindinės su tapatybe ir pokolonijine teorija susijusios išvalgos bei nustatomos filmų analizės (praktinės dalies) teorinės prieigos. Antrasis, trečiasis ir ketvirtasis darbo skyriai yra skirti praktinei filmų analizei. Jie yra suskirstyti pagal tematinę ir ideologinę tapatybės analizės pokolonijinėje teorijoje prieigas ir kiekviename skyriuje nagrinėjama po du filmus. Antrajame skyriuje analizuojamas Britanijos kinas taikant kolonijinio diskurso kritikos teorines prieigas. Jame yra paaiškinamos Indijos, kaip Britanijos „Kito“, konstravimo strategijos. Pirmiausia yra tiriamas specifinio Britanijos kino žanro – „paveldo filmų“ pavyzdys „Kelias į Indiją“ bei šiuolaikinis mišrios stilstikos filmas „Lūšnynų milijonierius“. Trečiasis skyrius yra skirtas Indijos kinui ir jame analizuojamas antikolonijinio diskurso atsakas kolonijiniam diskursui, ypač pabrėžiant tautinės tapatybės konstravimo ir rekonstravimo problematiką. Šiam skyriui yra pasirinktas siaubo filmo žanrui priklausantis filmas „Uždaros durys“ ir kostiuminė melodrama „Lagaan“. Ketvirtasis skyrius skirtas diasporos koncepcijai ir skirtingiems diasporos konstravimo principams Britanijos ir Indijos kino industrijuose parodyti. Britanijos kinui reprezentuoti yra pasirinktas filmas „Bhadžis paplūdimyje“, o Indijos kinui – „Namaste, Londone“. Kiekvieną skyrių apibendrina baigiamosios pastabos, kuriose pateikiama skyriuje gvildentų problemų santrauka ir sprendimai. Darbas baigiamas išvadomis, kurios apibendrina gautus tyrimo rezultatus.

Filmų atranka

Kadangi abiejų šalių kino industrijų produkcijos mastai didžiuliai, atrinkti filmus analizei – nelengvas uždavinys. Filmai analizei buvo parinkti remiantis jų populiarumu ir žiūrimumu, nes analizuojant populiariąją kultūrą tai yra vienas iš pagrindinių atrankos kriterijų. Taip pat vienu iš atrankos kriterijų buvo pasirinktas filmų specifiškumas ir poveikis kino industrijai bei į juos atkreiptas dėmesys akademinuose tyrimuose. Renkantis filmus buvo skiriamas dėmesys arba tiems kūriniais, kurie nėra nagrinėti akademiname diskurse, arba kurie susilaukė tyrimų, bet juos galima permąstyti taikant kitą teorinį požiūrį arba kitas teorines prieigas.

Metodologija

Darbe yra naudojama įvairi tarpdisciplininė metodologija ir teorinės prieigos. Pagrindinis darbo tyrimo instrumentas yra filmų analizė. Nutolstant nuo refleksyvinio požiūrio į filmą, kaip veidrodinio visuomenės atspindžio, šiame darbe yra linkstama analizuoti filmą kaip kultūrinį konstruojamąjį produktą. Filmą yra traktuojamas kaip kinematografinis (vizualusis) tekstas, kuris kuriamas ideologiškai reaguojant į skirtingus istorinius momentus. Darbe taip pat yra naudojama lyginamuoju ir istoriniu tyrimo metodais, nes vienas iš pagrindinių darbo uždavinių yra kritiškai pažvelgti į dviejų skirtingų šalių kino industrijų reprezentacines praktikas. Darbe glaudžiai persipina ir kino bei pokolonijinės teorijos aspektai, ypač tam tikrų pokolonijinių ir kultūros teoretikų (Stuarto Hallo, Homi Bhabhos, Ashiso Nandy, Benedicto Andersono, Partho Chatterjee ir kt.) išvalgos. Suvokiant pokolonijinės teorijos poststruktūralistinį – europinį pagrindą, neišvengiamai tampa svarbu šias teorijas papildyti Indijos teoretikų išvalgomis, ypač analizuojant Indijos kiną, tad disertacijoje yra naudojama gausia Indijos

kino tyrimų medžiaga (autorių Jyotikos Viridi, Vijay Mishros, Rachelės Dwyer, Sumitos Chakravarty, Shakuntalos Banaji ir kt. darbais).

Ginamieji teiginiai:

1. Kinas funkcionuoja kaip tam tikra kultūrinė platforma, kurioje yra sukuriama ir platinama tautos baimės, lūkesčiai ir fantazijos. Filmai generuoja šiuos aspektus per individualius signifikacinius režimus, naudodami skirtingus prasmės kūrimo įrankius ir kultūrinius kodus.
2. Abiejų šalių kino industrijose konstruojama tapatybė yra nuolat kintanti: visuomet skirtinga, konstruojama susiejant su specifinėmis istorinėmis ir socialinėmis bei kultūrinėmis sąlygomis ir ideologiniais persikirstymais.
3. Tiek Britanijos, tiek Indijos kine yra naudojama kultūrinė kitybe kaip neišvengiama reprezentacinė ir konstrukcinė strategija savajai tapatybei apmąstyti.
4. Abiejų šalių kino industrijose tiesiogiai ir netiesiogiai yra akumuliuojama kolonijinė atmintis specifiniams šiuolaikiniams procesams permąstyti.
5. Britanijos ir Indijos kino industrijų tapatybių konstravimo principai neretai sutampa, ypač aktyvizuojant lyties, rasės ir seksualumo aspektus bei per juos apmąstant biologinio ir kultūrinio susikryžminimo baimę.

Su disertacijos tema susijusios literatūros ir atliktų tyrimų apžvalga

Platus disertacijos teminis diapazonas įpareigoja ne tik peržvelgti didelį kiekį teorinės literatūros, tačiau taip pat ją kruopščiai atrinkti. Rašant disertaciją daugiausia buvo naudojama dviejų tipų literatūra: pokolonijinio diskurso bei kultūros studijų ir kino analizės kritika. Kadangi pagrindiniu tyrimo instrumentu disertacijoje yra laikoma pokolonijinė teorija ir kritika, atliekant filmų analizę yra remiamasi svarbiausiais pokolonijinės teorijos veikalais: Edwardo Saído *Orientalizmu* (angl. *Orientalism*, 2006) ir Homi Bhabhos *Kultūros vieta* (angl. *The*

Location of Culture, 1994). Suvokiant besikeičiantį požiūrį į teoriją, šių teoretikų idėjos yra persvarstomos remiantis autoritetinga kritine literatūra: Barto Moore-Gilberto (1997), Roberto Youngo (2004, 2008), Peterio Childso ir Patricko Williamso (1997) veikalais. Derinant pokolonijinę teoriją ir kultūros studijas, šiai disertacijai ypatingą svarbą turi Stuardo Hallo (1993, 1996(b), 2003(a)) ir Paulo Gilroy (1987, 1993), atstovaujančių Birmingemo kultūros studijų mokyklai, idėjos. Šių kultūros teoretikų darbai nepaprastai praplėtė diasporos studijas, į šią tyrimų sritį įtraukdami ir suproblemindami lyties ir rasės temas.

Specifinis Indijos nacionalizmo ir antikolonijinio diskurso klausimas yra išsamiai aptariamas Indijos kultūrologo Partho Chatterjee (1986, 1993). Disertacijai yra ypač aktuali šio autoriaus darbuose nušviečiama specifinė nacionalizmo pozicija modernybės ir religijos klausimu. Chatterjee taip pat paaiškina ir išskirtinę moters vietą šiuose diskursuose – autoriaus įžvalgos bus nepaprastai svarbios kaip šios disertacijos filmų analizės išeities taškai. Hinduizuoto nacionalizmo kritika yra peržvelgiama remiantis autoritetingais šios srities specialistų darbais: Davido Luddeno (2011), Sumito Sarkaro (2011), Peterio van der Veero (1999), Chetano Bhatto (2001) veikalais. Unikalūs kolonizuotosios tapatybės ir jos krizės aspektai yra įdomiai paaiškinti kultūros psichologo Ashiso Nandy (1983, 1995, 1998, 2000) veikaluose. Ashisas Nandy modernybės kritikoje sulieja psichoanalizės ir mitologijos tyrimų aspektus, pateikdamas daug naudingos informacijos kultūrinės Indijos sąmonės studijoms ir taip išplėsdamas vakarietiškoją pokolonijinę teoriją.

Apie Indijos reprezentaciją Britanijos kine, arba vadinamuosiuose „imperiniuose filmuose“, yra parašytos trys monografijos, tarp jų Premo Chowdhry (2000) ir Priyos Jaikumar (2006) studijos, pasiremamos gausia archyvine medžiaga, nagrinėja ne tik šiame kine konstruojamus Indijos įvaizdžius, tačiau taip pat dėmesį skiria ir šių filmų recepcijai. O Anando Mitros (1999) veikalas yra svarbesnis šiai disertacijai, nes mažiau koncentruojasi į detalią konkrečių filmų analizę ir daugiau dėmesio skiria platesnio spektro

reprezentacinių strategijų ir įvaizdžių nagrinėjimui tiek imperiniame, tiek šiuolaikiniame Britanijos kine.

Specifinis Britanijos „paveldo filmų“ žanras, kaip ir kiti su Indijos reprezentacija susiję filmai, yra nagrinėjami lyderiaujančių Britanijos kino tyrinėtojų Johno Hillo (1999) ir Andrew Higsono (1993, 2011) darbuose, o Britanijos nacionalinio kino klausimas problemiška išskleidžiamas Sarah Street (1997) ir Jimo Leacho (2004) darbuose. Specifiniai Margaretos Thatcher ir politinės „tečerizmo“ ideologijos Britanijoje sklaidos ir poveikio kultūrinei tapatybei ir jos konstravimui kine klausimai yra aptariami Lesterio Friedmano redaguotoje rinktinėje *Britanijos kinas ir tečerizmas* (angl. *British Cinema and Thatcherism*, 1993).

Indijos kino tyrimai, kurie į akademinį diskursą buvo integruoti palyginti neseniai, pradėjus permaštyti dominuojančias Vakarų „aukštosios kultūros“ kino tyrimo tradicijas, ėmė žvelgti į komercinį Indijos kiną kaip į unikalų kultūrinį produktą, kurio tyrimui reikalingas platesnis sociokultūrinis išprusimas. Keletas svarbiausių Indijos kino tema parašytų monografijų yra ir šios disertacijos intelektualusis pagrindas: Rosie Thomas (2006), Vijay Mishros (2002), Sumitos Chakravarty (1993), Madhavo Prasado (1998), Ravio Vasudevano (2011), Jyotikos Virdi (2003). Jyotikos Virdi veikalas *Kinematografiška vaizduotė* (angl. *Cinematic Imagination*, 2003) ir Sumitos Chakravarty monografija *Tautinė tapatybė Indijos populiariajame kine: 1947–1987* (angl. *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*, 1993) yra svarbūs šiai disertacijai, nes žvelgia į kiną kaip į tam tikrą socialinę praktiką, reaguojančią į sociokultūrinius ir istorinius visuomenės pokyčius. Vijay Mishros monografija *Bolivudo kinas. Troškimų šventyklos* (angl. *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, 2002), o vėliau ir konceptualus Gokulsingo ir Dissanayake veikalas *Komercinis Indijos kinas. Kultūrinių pokyčių naratyvas* (angl. *Indian Popular Cinema. A Narrative of Cultural Change*, 2004) atskleidė naujų galimybių Indijos kino tyrimuose, nes pasiūlė nagrinėti filmus susiejant su mitologine ir epine tradicijomis. Shakuntala

Banaji viena pirmųjų Indijos kino tyrimuose atkreipė dėmesį į žiūrovų refleksijas apie matomus filmus, todėl tam tikri jos studijų (2006, 2010) aspektai turėjo įtakos ir šios disertacijos interpretaciniam pagrindui. Indijos komerciniame kine naudojami vizualiniai kodai ir specifinės estetikos kategorijos yra atskleidžiama Rachelės Dwyer ir Divios Patel veikale *Indijos kinas. Hindi filmų vizualioji kultūra* (angl. *Cinema India. the Visual Culture of Hindi Film*, 2002), o marksistinės Madhavo Prasado išvalgos veikale *Hindi filmų ideologija* (angl. *Ideology of the Hindi Film*, 1998) suteikia vertingos informacijos nagrinėjant ideologinę kameros poziciją Indijos kine.

Specifiniai klausimai, susiję su filmuose nagrinėjamais pjūviais, yra paaiškinami bandant derinti etnografinę ir kritinę literatūrą. Gvildenant seksualumo, lyties ir imperijos klausimus, į pagalbą pasitelkiama Ronaldo Hyamo konceptuali monografija *Imperija ir seksualumas* (angl. *Empire and Sexuality*, 1992), sporto ir pokolonijinės teorijos santykiai nagrinėjami Shardos Ugros (2005), Arjuno Appadurai (1996), Ashiso Nandy (2000) darbuose, gotikinės literatūros ir šiuolaikinės kultūros sąsajos Danio Cavallaro (2002) bei Jameso Procterio ir Angelos Smith (2007) veikaluose.

Lietuvoje pokolonijinis diskursas neeuropinių kultūrų analizėje kritiškai taikomas yra gan atsargiai, tačiau tam tikrų to apraiškų yra. Ko gero, svarbiausi pokolonijinio diskurso ir Indijos kritinį santykį analizuojantys yra Audriaus Beinoriaus darbai (2006, 2012), nors dvi neseniai apgintos daktaro disertacijos (Daivos Tamošaitytės (2009) ir Šarūno Paunksnio (2012)) taip pat žvelgia į kolonijinę kritiką. Š. Paunksnio daktaro disertacija taip pat į žiūros spektrą įtraukė ir kinematografą. Autorius disertacijoje vieną skyrių skiria diasporos režisierės Deepos Mehtos dviejų filmų analizei.

Darbo naujumas ir aktualumas

Nors akademinėje literatūroje yra gausu kritinių darbų, skirtų Indijos ir Britanijos kino analizei, tačiau vieno teksto, skirtą palyginti šių šalių kino industrijoms iš tapatybės konstravimo ir pokolonijinės teorijos perspektyvos, nėra. Šiame darbe įtraukiama lyginamoji perspektyva norint parodyti intertekstines abiejų šalių kino industrijų sąsajas ir sąveikas. Kai kurie darbe analizuojami filmai yra arba visai netyrinėti akademiniam diskurse (pvz., „Namaste, Londone“ ir „Uždaros durys“), arba šioje disertacijoje yra konceptualiai peržiūrėti iš pokolonijinės teorijos perspektyvos („Bhadžis paplūdimyje“, „Lūšnynų milijonierius“), arba įvedama nauja žiūros perspektyva (mitologinis religinis simbolizmas filme „Lagaan“).

Ši disertacija leidžia palyginti dviejų skirtingų kinematografinių tradicijų filmus taikant gausias tarpdisciplinines prieigas ir yra pirmoji disertacija Lietuvoje išskirtinai skirta komercinio Indijos ir Britanijos kino analizei. Tokiu būdu disertacija prisideda prie pokolonijinių studijų ir neeuropinių kultūrų tyrimo plėtros Lietuvos moksle ir skatina poreikį pasinaudoti tarpdisciplinine Britanijos ir Indijos vizualinės kultūros studijų patirtimi tyrinėjant kitų šalių kinematografiją.

Publikacijų disertacijos tema sąrašas:

1. „Przedstawienie kobiety idealnej w popularnym kinie indyjskim“, Stachowna, Grazyna Przemyslaw Piekarsky, eds., *Nie Tylko Bollywood*, Krakow: korporacja ha!art, 2009, p. 203–228.
2. „Myth in Constructing Contemporary Indian Identity in Popular Indian Cinema: the Case of Ashutosh Gowariker“, *Acta Orientalia Vilnensia*, Volume 9, Issue 2, 2010, p. 159–174.
3. „Bhadžis paplūdimyje“: hibridinė tapatybė ir populiarieji diskursai Didžiosios Britanijos kine“. *Literatūra. Vakarų literatūros tyrinėjimai*, 54 (4), 2012, p. 58–69.

Konferencijose skaityti pranešimai

2011.05.19 – 21

„The Mythologized Femininity: Gendered Identity and Representation of a Woman in Indian Goddess Films”, tarptautinė konferencija „Engendering and Degendering South Asian Studies“, Humboldt University, Berlynas, Vokietija.

2011.06.30 – 07.02

„Don't Upset the Devi Maa: the Embodiment of Female Rage in Indian Goddess Films“, tarptautinė konferencija „The Body in the Cinemas of South Asia“, Vilniaus universitetas.

2011.09.28 – 30

„Questioning *Slumdog Millionaire*: the Comparative Analysis of Danny Boyle's Film and the Original Novel *Q&A* by Vikas Swarup“, tarptautinė konferencija „Literature and Society“, Vilniaus universitetas.

2012.04.12 – 14

„B. Ram Stoker in India: Dracula and the Re-invention of the Gothic in Indian Low Budget Horror Films“, tarptautinė konferencija „Bram Stoker Centenary Conference“, University of Hull, Halas, Didžioji Britanija.

2012.08.04 – 08

„The Construction of Identity in Indian and British Films: a Postcolonial Approach“, tarptautinė „ESSE“ konferencija, Bogazici University, Stambulas, Turkija.

2013.10.07 – 08

„The Transformative Vision of the Hindi Film: Cinema and the Making of National Culture in India“, tarptautinė konferencija „Contemporary India: Challenges and Prospects“, Mykolo Romerio universitetas.

1. Kinas, tapatybė ir pokolonijinis diskursas: teorinės priegos

„Tu gali sukurti Indiją Anglijoje taip, kaip, regis, gali sukurti Angliją Indijoje.“

(F. M. Forster *A Passage to India*)

1.1. Pokolonijinė teorija, tapatybės problematika ir disertacijos išėities taškai

„Kur yra filmas apie mane? <...> Kur šioje disciplinoje esu aš? Kodėl aš nesu reprezentuotas? Ką reiškia man ir mano grupei būti nematomiems? Ką reiškia man ir mano grupei būti matomiems tokiu būdu – kas yra palikta nuošalyje?“ – tokiais klausimais, dažniausiai užduodamais šiuolaikinėse kino ir kultūros studijose, savo veikalą *Sentimentalios fantazijos* (angl. *Sentimental Fabulations*), skirtą Kinijos kinui, pradeda kultūros ir pokolonijinių studijų teoretikė Reya Chow (Chow 2007, 1). Rezentacija (tiek literatūrinė, tiek vizualioji, kinematografinė) ir jos konstruktyvusis pobūdis (Hall 2003 (b)) formuoja arba kvestionuoja pačias įvairiausias tapatybes. Kaip pažymi Catherine Hall, tokie klausimai kaip „Kas mes esame?“, „Iš kur mes atvykome?“, „Apie kokius „mes“ mes kalbame, kai kalbame apie „mes“?“ (Hall 1996 (a), 65) pastaraisiais dešimtmečiais įgauna vis didesnę svarbą – ir ne todėl, kad kalbėjimas apie tapatybes yra naujas, modernių laikų konstruktas. Klausimai apie save ir kitus buvo keliami jau nuo pačių seniausių laikų, tačiau iki pat moderniosios eros šie tapatumai buvo nelankstūs ir sunorminti (Calhoun 1995). O XX a. vidurio politiniai įvykiai visame pasaulyje, susiję tiek su dekolonizacijos procesais ir imperijų subyrėjimu, performavę negrižtamai pasaulio žemėlapi, tiek vėlesni šių procesų padariniai, pastebimi tokiose šiuolaikinėse realijose kaip globalizacija, diaspora ir transkultūriniai postnacionalizmai ir neokolonialistinė eksploatacija, tiek XX a. antrosios pusės istoriniai, kultūriniai ir intelektiniai pokyčiai, nauji socialiniai judėjimai, 2001 m. rugsėjo 11-osios įvykiai bei globalusis terorizmas

kviečia permąstyti lyties, rasės, religines ir tautines tapatybes iš naujo – kartu veikdami šių tapatybių konstruktus ir transformacijas mene ir populiariojoje kultūroje, tarp jų ir kine. Atsirandantis poreikis kalbėti apie išcentruotą, nestabilią, sutrūkinėjusią ir nuolat kintančią tapatybę tapatybę (Hall 2003 (a)) neišvengiamai įpina į tapatybės studijų teorinį diapazoną ir pokolonijinį diskursą. Taigi kinas, tapatybės studijos ir pokolonijinė teorija – trys intelektualiniai diskursai, kurie egzistuoja patys savaime, tačiau tuo pačiu metu persipina ir sąveikauja tarpusavyje, sudarydami tam tikrą intelektualinę tinklaveiką.

Nors pokolonijinės studijos, pirmosios pradėjusios trečiojo pasaulio savimonės ir savirefleksijos kritines studijas, atsirado kaip literatūros mokslo šaka ir prioritetu laikė rašytinį tekstą (Ashcroft et al 2002), vis tik naujųjų medių svarba, tam tikras literatūros, kaip aukštosios kultūros, suniveliavimas ir perskyros tarp „aukštosios“ ir „populiariosios“ kultūrų kvestionavimas (Moore-Gilbert 1997; Featherstone 2005) neišvengiamai įtraukia į populiariųjų kultūros formų tyrimus ir pokolonijines studijas, kurios paskutiniu metu XX a. dešimtmėčiu peržengė literatūros studijų ribas ir įsiveržė į pačias įvairiausias disciplinas – sociologiją, istoriją, politiką, vizualiąją kultūrą ir kt. Kaip pastebi Williamsas ir Chrisman, „kai kalbame apie šiuolaikinį pokolonijinį diskursą, spausdintinė literatūra turi būti peržiūrėta tik kaip viena iš priemonių; daugeliui pokolonijinių balsų muzikos, vizualiųjų menų ir kino priemonės gali būti labiau įtikinami, prieinami ir populiarūs saviraiškos būdai, vienodai reikalaujantys teoretizavimo“ (Williams, Chrisman 1993, 373). Tad daugelis pokolonijiniame diskurse suformuotų teorinių prieigų, nors skirtų literatūros kūriniams interpretuoti, gali būti taikomi ir kinui tyrinėti. Tautos, kaip diskursyvios steigties, konceptas, pristatytas Benedicto Andersono (1999) ir interpretuotas per romano ir spaudos (angl. *print capitalism*) prizmę, kaip pastebi Hjortas ir MacKenzie, „yra konstruktyvus ir neabejotinai gali būti naudingai išplėstas nuo spaudos iki kinematografinių kultūrų“ (Hjort, MacKenzie 2005, 2). Tai ypač pastebima dėl Indijos savirefleksijos, kur, kaip pažymi Jyotika Viridi,

„penkiasdešimt metų po nepriklausomybės literatūrinis tekstas vos ne vos tesiekia kultūros vartojimo pakraščius; dėmesys, kurio literatūra sulaukia, yra daug didesnis nei jos pasiekiamumas ar įtaka. Hindi kinas populiarumu ir svarba konkuruoja – ar greičiau pralenkia – literatūrinį tekstą.“

(Virdi 2003, x)

Taigi kinas yra pasirinktas kaip tiriamoji medžiaga dviejų, praeityje kolonijiniais ryšiais susijusių šalių sudėtingų tapatybės konstruktų analizei. Atrodytų, kad kolonijiniai Britanijos ir Indijos santykiai yra belikęs istorinės praeities reliktas, tačiau, kaip pastebi ir Audrius Beinorius, „pastaraisiais metais esame liudininkai atsiradusios naujos tendencijos vertinti kolonializmą kaip praeities istorijos laikotarpį. Turėtume skeptiškiau žvelgti į tokias nuostatas, ypač jeigu jos tvirtina, kad Vakarų dominavimo ir jų vertybių primetimo kitoms kultūroms laikai baigėsi <...>“ (Beinorius 2012, 81). Iš tiesų, kaip pažymi dauguma pokolonijinės teorijos autorių (Childs, Williams 1997; Williams, Chrisman 1993; Young 2008; McLeod 2000), yra svarbu skirti kolonializmą nuo imperializmo. Jei žvelgsime į imperializmą kaip į militaristinę ir ekonominę kitos šalies kontrolę, tuomet pastebėsime, jog kolonializmas yra tik viena iš imperializmo strategijų. Tad jei ir *kolonializmas* šiandien yra praktiškai pasibaigęs, *imperializmas* spėriai vystomas toliau, nes Vakarų valstybės, tokios kaip Amerika, yra vis dar įsitraukusios į imperialistinius aktus, užsitikrindamos gerovę ir galią per nuolatinį kitų tautų išnaudojimą ekonominiame, politiniame, ideologiniame ir net militaristiniame lygmenyje – tai, kas šiuolaikinėje kultūros studijų teorijoje neretai yra įvardijama terminu „neokolonializmas“ (Williams, Chrisman 1993, 3). Vis tik tenka sutikti ir su Arjuno Appadurai išsakyta mintimi, kad formaliai nutraukus kolonijinius saitus su kolonistais, „buvusiai kolonijai dekolonizacija yra dialogas su kolonijine praeitimi, o ne vien tik kolonijinių įpročių ir gyvenimo būdo išardymas“ (Appadurai 1996, 89), tad dekolonizaciją

taip pat reikia vertinti kaip procesą, kuris nenutrūko ir vis dar tęsiasi, įtraukdamas į pokalbį abi susijusias šalis. Tačiau ne visuomet šis pokalbis yra diskusija ir neretai vyksta kaip galios svertų reguliavimas net ir šiuolaikinėje visuomenėje. Tad nenuostabu, kad neretai skausminga kolonijinė atmintis yra vėl iškeliamą ir aktualizuojama tam tikrais, neretai kritiniais, atvejais. 2012 m. gruodį Indiją sudrebinęs grupinio išprievartavimo incidentas Delyje, nusinešęs 22 metų studentės gyvybę, išprovokavo ne tik diskusijas apie moterų saugumą Indijoje bei smurto prevencijos klausimą, tačiau taip pat ir nacionalistinius atsakus ir moralinę apeliaciją. RSS¹ partijos lyderis Mohanas Bhagwatas spaudai pareiškė, kad „prievartavimai vyksta Indijoje, bet ne Bharatoje“², turėdamas omenyje, kad tokie įvykiai yra neišvengiama kosmopolitiškos ir vakarietiškos gyvensenos Indijos metropoliuose pasekmė, netiesiogiai užsimindamas, jog dėl šių įvykių daugiausia kaltės tenka pačioms moterims, kurios yra perdėm vakarietiškos.³ O Indijos intelektualas ir rašytojas Mihiras Bose'as taikliai pastebėjo kitą atvejį: Britanijos ministras pirmininkas Tony Blairas savo kalboje 2003 m. JAV atsiprašė Amerikos už 1812 m. Vašingtono sudeginimą, tačiau Britanijos karalienė ir princas Filipas, kai lankėsi Indijoje ir Amritsaro Auksinėje šventykloje, kurioje 1918 m. britų įsakymu buvo nužudyta ir sužalota daugiau nei tūkstantis sikhų, tarp kurių – moterys ir vaikai, ne tik kad neatsiprašė už šias žudynes, bet, priešingai, princas Filipas netgi kvestionavo faktų autentiškumą⁴ (Bose 2006, 6–7). Toks, galima sakyti, trivialus atvejis iš esmės parodo tiek tam tikrus galios svertus, kuriais Britanija disponuoja kalbėdama su dvejomis skirtingomis savo buvusiomis kolonijomis, tiek hierarchinį požiūrį į jas. Medijos diskursas yra svarbus šiame savitarpio reprezentacijos ir refleksijos procese. Ir kad šis dialogas nenutrūksta, o

¹ Rashtriya Swayamsevak Sangh – viena iš dominuojančių dešiniųjų ir nacionalistinių partijų Indijoje.

² Tradicinis ir ikikolonijinis Indijos įvardijimas – Bharat.

³ <http://www.hindustantimes.com/India-news/NewDelhi/RSS-defends-Bhagwat-s-rapes-occur-in-India-not-Bharat-remark/Article1-984900.aspx> (žiūrėta 2013.05.05).

⁴ Kai Indija atšaukė Karalienės kalbą, britų laikraštis „Times“ išspausdino pareiškimą, esą indai apleido religines ir kultūrinės garbingų svečių priėmimo tradicijas ir sugrįžo į savo nerangumą, iš kurio patys indai ir pasaulis manėsi Indiją esant išaugusią (Bose 2006, 6–7).

yra linkęs tęsti parodo ir komercinė kultūra bei šioje disertacijoje analizuojami filmai: indų 2001 m. sukurtas ir britiškąją kolonijinę politiką kritikuojantis „Lagaan“ pralaimėjo Amerikos „Oskarų“ įteikimo ceremonijoje bosnių filmui „Niekieno žemė“ (*Noman's Land*), o 2008 m. britų režisieriaus Danny Boyle'o sukurtas „Lūšnynų milijonierius“ surinko veik visus apdovanojimus, nors jo recepcija Indijoje polemiška. Taigi abu filmai, kaip ir kiti šioje disertacijoje, kalba apie neišvengiamą „Kito“ reprodukciją ir ideologinį „Savęs“ suvokimo ir artikuliavimo konstravimą. Tad išsikeliant vieną iš pagrindinių šios disertacijos tikslų – identifikuoti, surasti ir paaiškinti reprezentacines strategijas kuriant, konstruojant ir platinant tam tikrus tapatybės modelius – reikia teorinio pagrindo.

Pokolonijinė teorija yra pasirinkta kaip organizuojanti ir paaiškinanti šiuos, neretai antagonistinius diskursus. Pokolonijinis⁵ diskursas yra viena iš problemiškesnių šiuolaikinių kultūros studijų manifestacijų. Pokolonijinė teorija taip pat yra ir viena iš daugiaplaniškesnių šiuolaikinių intelektinių srovių, neretai provokuojanti aršius debatus ir skirtingus prieigos bei atskaitos taškus tarp pačios teorijos šalininkų. Vienos universaliai priimtinos teorinės prieigos nebuvimas, kuri tarsi ir paaiškina McLeodo teiginys, kad „nėra vienintelio pokolonializmo“ (McLeod 2000, 3), gali kelti sunkumų taikant šią teoriją (ar teorijų rinkinį) analizėje.

Pokolonijinių studijų, kaip tam tikros teorijos užuomazgų ir atsiradimo akademinėje terpėje, pradžia laikoma septintojo dešimtmečio pabaiga, kai buvo parašyti pirmieji Edwardo Saido (2006), Gayatri Chakravorty Spivak (1993) ir Homi Bhabhos (1994) darbai – autorių, kuriuos pokolonijinių studijų teoretikas Robertas Youngas pavadino „švenčiausia pokolonijinių studijų trejybe“ (Young 1995, 154), implikuodamas šių trijų autorių svarbą visai pokolonijinei teorijai.

⁵ Lietuvos akademiniam diskurse ir kritinėje literatūroje nėra vieno termino „pokolonijiniam diskursui“ nusakyti. Yra vartojami „pokolonijizmo“, „postkolonializmo“, „postkolonijizmo“ terminai (Kolevinskienė 2009, 83). Vakarų kritinėje mintyje visgi yra išskiriami „postcolonial“ ir „post-colonial“ terminai, atsižvelgiant į istorinį ir ideologinį aspektus. Šiame darbe aš vartosiu „pokolonializmo“ terminą atsižvelgdamas į kultūrinį ir ideologinį kontekstą.

Pagrindinė problema, figūravusi šių trijų autorių veikaluose, buvo kolonijinis diskursas ir jo kritika. Autoriams bei jų idėjoms didelę įtaką padarė poststruktūralizmas, psichoanalizė ir tokie Vakarų teoretikai kaip Derrida, Lacanas ir Foucault. Tačiau, kaip pažymi Benita Perry, šių teoretikų darbus pralenkia šeštojo dešimtmečio juodaodžių politinių aktyvistų ir rašytojų veikalai (Perry 2004, 13), ir ypač Frantzas Fanonas bei jo veikalas *Juoda oda, baltos kaukės* (angl. *Black Skin, White Masks*, 2008), nagrinėjęs kolonijinį diskursą, rasės kategoriją, kolonializmo įtaką tapatybei formotis bei sukeltas psichopatologines traumas kolonizuotajam. Fanono veikalas buvo vienas pirmųjų darbų, kvestionavęs ir demaskavęs rasistinį diskursą ir turėjęs įtakos daugeliui to meto ir vėlesnių politinių bei kultūrinių procesų.

Savo veikale Frantzas Fanonas pasitelkia psichoanalizę (perinterpretuodamas ir savaip pritaikydamas Freudų ir Jungo teorines kategorijas) ne tik kaip vieną iš kolonializmo tyrinėjimo instrumentų, bet ir tikslingai siekdamas paaiškinti, kaip individas ima save suvokti per rasės prizmę (ypač suproblemindamas tai, kas šiuolaikinėje kritinėje teorijoje yra vadinama „internalizuotu rasizmu“ (*internalized racism*)). Frantzo Fanono poveikis tiek tapatybės analizei, tiek pokolonijiniam diskursui, tiek ir kino teorijai (ypač vadinamajai „trečiojo kino teorijai“ (Stam 2000, 281–283)) yra nenuginčijamas ir, nors žvelgiant iš šiuolaikinių kritinių teorijų perspektyvos yra kritikuotinas tam tikrais aspektais, išlieka aktualus. Kaip ir Fanono, taip ir Saido, Bhabhos ir Spivak darbai sulaukė nemažai kritikos (kuri bus apžvelgiama 1.2. poskyryje), tačiau jų indėlis į akademinę pokolonijinio diskurso diskusiją yra milžiniškas. Homi Bhabha suformavo ir didžiąją dalį pokolonijinių studijų žargono bei kritinėje literatūroje įtvirtino tokius konceptus, kaip „ambivalentiškumas“, „stereotipas“, „hibridiškumas“, „mimikrija“ ir pan.

Šių autorių tyrimų pozicija, įvardijama kaip „kolonijinio diskurso kritika“, susilaukė tiek palaikymo, tiek ir kritiško vertinimo. Benita Perry, kalbėdama apie Spivak ir Bhabhą, skeptiškai vertina šių autorių pastangas „kolonizacijos“ sąvoką

taikyti visoms struktūrinio dominavimo formoms, nes tokiu būdu yra sukuriama dar viena „didžioji teorija“ (angl. *Grand theory*), tariamai tinkanti bet kokioms diskursyvioms dominavimo ir priespaudos formoms (Perry 2004, 33).

Iš tiesų, debatai dėl pokolonijinio periodo pradžios ir tąsos pokolonijinėse studijose yra vieni iš aršiausių ir ne visuomet prieinantis prie bendro sprendimo. Veikalo *Imperija atsirašo* (angl. *The Empire Writes Back*) autoriai Bilas Ashcroftas, Garethas Griffithsas ir Helena Tiffin pateikė vieną pirmųjų pokolonializmo apibrėžimų: „Mes vartojame terminą „pokolonializmas“ apibrėžti visai kultūrai, paveiktai imperinio proceso nuo kolonizavimo pradžios iki šių dienų. Taip yra todėl, kad istorijoje europinė imperialistinė agresija yra inicijavusi nenutrūkstamą užvaldymą“ (Ashcroft et al 2002, 2). Šis apibrėžimas buvo kritikuojamas dėl istoriškumo ignoravimo, ką ir akcentuoja Aijazas Ahmadas, pokolonijinės teorijos kritikas, pareiškdamas, kad tokiu atveju kiekviena šalis kažkuriuo istoriniu momentu yra buvusi arba kolonizatorė, arba kolonizuota, arba pokolonijinė, o kartais – visi trys atvejai vienu metu (Ahmad 2000). Meenakshi Mukherjee taip pat kritikuoja tokį pokolonializmo universalumą teigdama, kad skirtingos socioistorinės patirtys formuoja skirtingus kolonisto ir kolonizuotojo santykius (Mukherjee 1996 (b), 7). Įvadą į pokolonijinę teoriją Childsas ir Williamsas pradeda žodžiais: „akivaizdi termino „pokolonijinis“ implikacija yra referavimas į periodą, ateinantį po kolonializmo“ (Childs, Williams 1997, 1). Šis paaiškinimas, nors ir iš pirmo žvilgsnio įtikinantis, vis dėlto iškelia ir tam tikrų klausimų (taip pat ir patiems knygos autoriams): po kieno kolonializmo? Ar kalbėdami apie pokolonijinį laikotarpį, turime galvoje tikrai Britų imperijos pabaigą? Tad tokių debatų akiratyje yra svarbu apibrėžti šios disertacijos išeities taškus.

Istoriškai šioje disertacijoje pokolonializmas bus siejamas su Britų imperijos subyrėjimu ir jos ideologijos išardymu. Šis atskaitos taškas pasirinktas dėl to, kad būtent Britų imperija ėmė metodiškai ir sistemiškai naudoti savo tariamą pranašumą siekdama kitų kultūrų ekonominės ir kultūrinės eksploatacijos.

Tad formaliai nutraukti kolonijiniai ryšiai leido permąstyti ir atkurti (neretai ir perkurti) savo tapatybes naujai. Tačiau pokolonializmą traktuoti vien tik kaip istorinį vyksmą gali būti ir pavojinga. Anne McClintock abejoja termino „pokolonializmas“ pagrįstumu. Pasak jos, šis terminas išlieka susietas su linijiniu istorijos suvokimu. Neretai pokolonializmo termino vartojimas tarsi nurodo į progresinį laiko ir istorijos traktavimą: nuo tamsumos (kolonializmo) iki šviesios hibridinės būsenos, tačiau jau vien šis faktas tam tikra prasme patalpina neeuropines kultūras į tą pačią linijinę progreso juostą: eurocentrinę ideologiją, kurią pokolonijinė teorija, paradoksaliai, stengiasi dekonstruoti (McClintock 1994, 254). Pokolonializmo galutinis taškas – hibridiškumas – tarsi taip pat nurodo formalią baigtį, tai taip pat apriboja mūsų požiūrį į neokolonializmą ir vis dar besitęsiantį imperializmą. Taigi vieną iš pagrindinių šios disertacijos argumentų atveria Childso ir Williamso klausimas ir atsakymas „Kada yra pokolonializmas? Dabar“ (Childs, Williams 1997, 10). Tad žiūrint iš šios perspektyvos, pokolonializmas traktuojamas ir kaip tam tikras mentalinis procesas, kuris yra susijęs ne tik su poststruktūralistine hėgeliškos dialektikos kritika, išcentravimu ir kolonijinių strategijų demaskavimu, tačiau ir su nuolatine rezistencija ir dialogu su kolonijine praeitimi ir pokolonijine dabartimi. Rezistencinis pokolonijinis atsakas, neretai romantizuojamas ir idealizuojamas pokolonijinėje teorijoje, taip pat turi būti peržvelgiamas atsargiai, apie tai rašo ir Aruna Mukherjee – kai pokolonijinė teorija pernelyg laisvai ir lengvamaniškai brėžia paraleles nuo teksto iki autoriaus ir tuomet – iki pačios visuomenės (Mukherjee 1996 (a), 17). Pagrindinis pokolonijinės teorijos teiginys, kad pokolonijinis literatūrinis tekstas absorbuoja rezistenciją prieš kolonistą, gali būti klaidingas, nes pokolonijinis tekstas ne visuomet gali būti nukreiptas vien tik prieš buvusį kolonizatorių, kaip vienintelį agresorių. Pokolonijinė padėtis gali sukelti daugelį įtrūkių visuomenėje, kuriuos paaiškinti reikia platesnio konotacinio lygmens, nei įprasta Vakarų pokolonijinė teorija gali pasiūlyti. Vienas iš tokių atvejų – disertacijoje nagrinėjamas filmas „Lagaan“, kuriame kartu yra išsakoma tiek britiškojo kolonijinio režimo, tiek

„pokolonijinės“ Indijos procesų (hinduizuoto nacionalizmo) kritika. Pokolonijinėje teorijoje tradicinis pokolonializmo supratimas kaip marginaliųjų „atsakas“ hegemoniniam kolonistui, savotiškas balso suteikimas buvusioms kolonijoms yra problemiškas teiginys, nes neretai antikolonijinės rezistencijos vardan tam tikros socialinės, etninės ar religinės grupės pačioje šalyje yra marginalizuojamos arba nutildomos naudojant panašias taktikas, kuriomis buvo operuojama ir kolonijiniame diskurse. Tad pokolonijinis subjektas neretai atsiduria akistatoje ne tik su kolonijine praeitimi, bet ir su pokolonijine priespauda.

Pokolonializmo, kaip niekuomet nepasiekiamo ir procesinio veiksmo, traktavimą paaiškina ir šioje disertacijoje nagrinėjami filmai, sukurti praėjus gerokam laiko tarpui, kai formaliai buvo nutraukti kolonijiniai pančiai. Jie byloja apie išlikusias fantazijas, fobijas ir aspiracijas, kurios intensyvėja arba užleidžia vietą naujiems dariniams priklausydamos nuo laikmečio ir sociokultūrinių slinkčių. Dėl to pokolonijinės teorijos nevienalytiškumas, jos nuolatinis kitimas ir neapibrėžtumas leidžia kritiškai įvertinti jos pliuralistinį daugiabalsiškumą. Šioje disertacijoje filmų analizės atskaitos taškas yra paskatintas pokolonijinio teoretiko Moore-Gilberto pamąstymų apie pokolonijinės teorijos pritaikomumą:

„Mano požiūriu, pokolonijinė kritika gali būti peržiūrima kaip daugiau ar mažiau atskiras skaitymo praktikų rinkinys, jei jis yra suprantamas kaip besikoncentruojantis pirmiausia ties analize tokių kultūrinių formų, kurios medijuoja, kvestionuoja arba reflektuoja viešpatavimo ir paklusnumo ekonominius, kultūrinius ir politinius santykius, kurių šaknys glūdi moderniojo Europos kolonializmo ir imperializmo istorijoje ir kurių tęstinumas yra pastebimas dabarties neokolonializmo eroje tarp (ir dažnai viduje) tautų, rasių ar kultūrų.“

(Moore-Gilbert 1997, 12)

Šios disertacijos objektu pasirinkti filmai iš dviejų, vos prieš pusšimtį metų kolonijiniais ryšiais susietų valstybių implikuoja disertacijos poziciją pokolonijinės teorijos lauke. Net pripažįstant istorinį pokolonijiškumo traktavimą kaip kolonisto ir kolonizuotojo ryšių sutraukymą, šioje disertacijoje atisakoma pripažinti vien tikrai buvusiojo kolonizuotojo prerogatyvą į pokolonijinį subjektą ir traktuoja kolonizatorių kaip tokį patį pokolonijinį subjektą. Kolonijinė patirtis paveikia tiek kolonizatorių, tiek kolonizuotąjį, ir, formaliai nutraukus kolonizacinius ryšius, kolonijinė patirtis ir atmintis išlieka kaip tapatybės formantai – ar tai būtų antikolonijinė ir nacionalistinė retorika, ar imperinės tapatybės nostalgija. Kaip pažymi ir *Kolonijinis diskursas / pokolonijinė teorija* (angl. *Colonial Discourse / Post-colonial Theory*) rinktinės autoriai, „Buvimo kolonijine galia pasekmės yra vis dar matomos politiniame gyvenime ir vis dar prasiskverbia į visuomenės kultūrinę produkciją“ (Barker et al 1994, 3). Ir nors postruktūralistinis galios centrų perskirstymas ir antikolonijinis nacionalistinis atsakas yra svarbios pokolonijinės teorijos sudedamosios dalys (suvokiant ir pokolonijinės teorijos apskritai išsivystymą iš postruktūralistinės metodologijos), reikia pripažinti ir naujas koncepcines ir teorines slinktis. Taip Walterio Benjamino žymioji „mechaninės reprodukcijos amžiaus“ koncepcija gali būti keičiama į „skaitmeninės reprodukcijos amžiaus“ koncepciją, kur tokios sąvokos kaip globalizacija, transnacionalizmas, hibridiškumas įgauna vis daugiau svorio, dar labiau išryškindamos Arjuno Appadurai etnovaizdžius (angl. *ethnoscapes*). Terminai „masinė“ ir „populiarioji“ kultūra yra siūlomi keisti į „medijų kultūrą“ (Kellner 1995, 35) ir tam tikri procesai turi būti peržiūrimi iš naujo (kaip ir pokolonijinių studijų svarbiausi teoretikai Saidas, Bhabha ir Spivak turi būti perskaitomi ir pervertinami iš naujo). Kaip pastebi Robertas Youngas, kolonijinio diskurso analizė dabar turėtų būti praplečiama iki šiuolaikinio rasizmo diskursyvių formų, reprezentacijos ir praktikų, kartu jas susiejant su kolonijine praeitimi (Young 2004, 218).

Pokolonijinė teorija taip pat sulaukė kritikos ir dėl savo taikomų teorinių instrumentų. Meenakshi Mukherjee teigia, kad buvusios kolonijos yra ir vėl kolonizuotos, šįkart intelektualiai, nes pokolonijinė teorija yra paremta Vakarietiškomis koncepcijomis (Lacano, Derridos, Foucault idėjomis) ir sufabrikuota Amerikos akademiniuose sluoksniuose, į kuriuos įsiliejo Bhabha ir Spivak, o, tarkim, pačioje Indijoje taip ir neatsiranda galimybės intelektinei intervencijai (Mukherjee 1996 (b), 8–9). O Aruna Mukherjee išvelgia problemą Vakarų pokolonijinės teorijos siekyje visą Indijos literatūrą priskirti „pokolonijinei“, tokiu būdu dažnai ignoruojant jos regioninę ir kultūrinę specifiką. Mukherjee užbaigia sakydama, jog „man reikia naujos teorijos“ (Mukherjee 1996 (a), 20). Ši Mukherjee mintis tarsi paaiškina faktą, kodėl komercinis Indijos kinas nesulaukė didelio akademinio susidomėjimo Vakaruose, nes, žiūrint iš dominuojančių Vakarų kino analizės perspektyvų, nulemtų Europos intelektualinių tradicijų, ne visi kino tekstai galėjo būti vienodai laikomi vertais tyrimo, ypač estetikos požiūriu. Tačiau didžiulis blokas komercinį indų kiną nagrinėjančios kritinės literatūros iš Indijos (Thomas 2006, Mishra 2002, Chakravarty 1993, Prasad 1998, Vasudevan 2011, Virdi 2003), bandantis paaiškinti Indijos kiną, tiek taikant Vakarų kino teorijas, tiek jas kvestionuojant ir parodant jų ribotumą, praskiedžiant Indijos klasikinės estetikos principais, leidžia skaityti Indijos filmus naujai ir neapsiribojant vien tik dominuojančiais požiūriais į kiną. Arunos Mukherjee išvalgos tam tikra prasme yra susijusios su Grahamo Huggano naudojama „pokolonijinės egzotikos“ koncepcija, kurią autorius dar įvardija „paribio marketingu“ (Huggan 2001). Autorius teigia, kad veikiant pokolonijinio diskurso komercializavimui, atsiranda vis daugiau rašytojų, kurie, siekdami komercinės sėkmės savo literatūrai Vakaruose, projektuoja save ir savo „egzotiškumą“ kaip pokolonijinius.

Pokolonijinė teorija taip pat sulaukė kritikos ir dėl neva pernelyg abstraktaus teoretizavimo, kuris neretai neatitinka pokolonijinės realybės (ypač kalbant apie teoriją ir diasporos potyrius (Perry 2004)). Į tai galima būtų žiūrėti

dvejopai: Stuardo Hallo (2003 (a)) teoretizuotas diasporinės tapatybės daugiaplaniškumas ir daugiabalsiškumas, jos fragmentuota prigimtis ir Homi Bhabhos (1994) įtvirtintas „tarpiškumas“ (angl. *in-betweeness*) ir buvimas „nei čia, nei ten“ iš tiesų reflektuojamas diasporos režisierių darbuose (pvz., disertacijoje analizuojamame filme „Bhadžis paplūdimyje“). Tačiau pateikiama alternatyvi diasporos versija komerciniuose Indijos kino filmuose iš dalies paneigia šias teorijas, nurodydama hibridiškumo trūkumus ir ragindama sugrįžti prie fiksuotos tapatybės. Tačiau, be abejo, būtų galima traktuoti kaip menkavertę populistinę ir ideologinę manipuliaciją, neturinčią jokio akademinio svorio, tačiau didelis tokio filmo kaip „Namaste, Londone“ populiarumas ir žiūrimumas pačios diasporos centruose rodo, kad iš tiesų tokios reprezentacijos, nors ir kaip fantazijos, poreikis išlieka tarp išėivių, ir komercinis Indijos kinas yra pasiruošęs šias fantazijas išpildyti ekrane. Tad pokolonijinės teorijos universalumu derėtų suabejoti ir visuomet jį patikrinti, atsižvelgiant į dominuojančias ideologines tendencijas, taip pat ir atsiliepti į kvietimą „provincializuoti Europą“ (Chakrabarty 2000) arba „nustoti galvoti apie eurocentrizmą“ (Stam, Shohat 1997), ypač kalbant apie Vakarų ir Azijos pokolonijinės teorijos diskusijas. Taip pat laviravimas tarp pokolonijinės teorijos dalybų tarp „kultūralistų“ ir „materialistų“, t. y., teorinės takoskyros tarp kultūrinių ir ekonominių faktorių prioretizavimo, taip pat atneštų daugiau vaisingų diskusijų.

Dėl pokolonijinės teorijos nepastovumo, kritikos ir bandymo paaiškinti pačias skirtingiausias visuomenines tendencijas, galima abejoti jos pritaikomumu. Tačiau šios disertacijos autorius laiko pokolonijinę teoriją viena iš parankiausių pasirinktai temai nagrinėti. Pokolonijinės teorijos dėmesys kolonijinio diskurso kritikai, nacionalizmo plėtrai ir antikolonijiniams judėjimams bei diasporinėms formacijoms leidžia pažvelgti į tapatybės konstravimą komercinėje ir vizualiojoje kultūroje būtent iš šių trijų žiūros taškų. Tad neabejotina ir pokolonijinės teorijos įtaka bendrai humanitarinių ir kultūros studijų sričiai, kadangi ši teorinė žiūros perspektyva sujungė tokius dėmenis kaip rasė, tauta, imperija, migracija,

etniškumas ir kultūrinė produkcija į bendrą visumą (Moore-Gilbert 1997, 6). Tad pokolonijinės teorijos tarpdiscipliniškumas, kad ir koks komplikuotas būtų, atveria ir keletą svarbių sąlyčio taškų – tai, ką Williamsas ir Childsasas, pasiskoline terminą iš Marie Luis-Pratt, pavadina teorinėmis „kontakto zonomis“ (Childs, Williams 1997, 185), kur su pokolonijine teorija susitinka ir susiliečia įvairūs diskursai – tokie kaip rasė, kalba, religija, lytis ir nacionalizmas. Šie sąlyčio taškai yra svarbūs disertacijai, kadangi tiek lyties ir seksualumo, tiek religinis aspektai neišvengiamai įsipina į kinematografinius kūrinis ir turi įtakos tapatybės konstruktams juose. Suniveliuota patirtis ir dalinis lyties ignoravimas Bhabhos ir Saido darbuose yra pagrindiniai šių autorių kritikos teiginiai, juos plėtosime filmų analizėje – būtent lyties klausimas yra vienas iš svarbiausių kalbant apie tautą.

Tad apibrėžus pokolonijinės teorijos išeities taškus, derėtų pereiti prie vieno iš svarbiausių šios teorijos (taip pat ir disertacijos) tyrimo objektų – tapatybės ir skirtingų jos analizės priedų.

1.2. Tapatybės analizės konfigūracijos pokolonijinėje teorijoje

Tapatybės – kultūrinės, tautinės, rasinės – studijos yra neatsiejamas humanitarinių disciplinų ir akademinų diskusijų objektas. Esencializmo kritika, postsruktūralizmas, psichoanalizė ir „lingvistinis posūkis“, taip pat globalizacija, migracija, diasporų kūrimasis Europoje ir kitose pasaulio šalyse prisidėjo prie veržlaus naujų požiūrių į tapatybę formavimosi – neišvengiamai įtraukdami į tapatybės studijų teorinį diapazoną ir pokolonijinį diskursą bei teoriją.

Pokolonijinės teorijos daugiaplaniškumas neišvengiamai generuoja įvairias tapatybės analizės prieigas. Stuartas Hallas yra pastebėjęs, kad tapatybė visuomet yra formuojama ne už skirtumų ribos, bet būtent per juos – per kitybę, arba tai, ko ji stokoja (Hall 2003 (a), 4). Ši Hallo mintis implikuoja „Kito“ kaip neišvengiamo savęs supratimo ir įprasminimo būtinybę, todėl šioje disertacijoje, žvelgiant į dviejų, praeityje kolonijiniais saitais susijusių valstybių kino industriją, bus

ieškoma, kaip jose yra pristatomas „Kitas“ ir kokią konstruojamąją funkciją jis atlieka kalbant apie „Save“ ir įprasminant tapatybes.

Stereotipizuotas Indijos konstravimas imperiniame britų kine XX a. pirmojoje pusėje bei vis pasikartojantys konvenciniai įvaizdžiai šiuolaikiniuose filmuose, antikolonijinis ir nacionalistinis Indijos kino atsakas, kuriam būdingi stiprūs tautinės tapatybės konstravimo akcentai bei diasporinių bendruomenių problematika, paskatino mane išskirti tris pagrindines teorines tapatybės analizės pokolonijiniame diskurse prieigas: kolonijinio diskurso kritiką, antikolonijinio nacionalizmo ir tautinės tapatybės konstravimą bei diasporinės tapatybės analizę. Išskirdamas tapatybės analizę pokolonijiniame diskurse į šias tris pagrindines teorines prieigas, šiame poskyryje aš pabandysiu pažvelgti į platų pokolonijinės teorijos tapatybės aiškinimo spektrą bei pristatyti ir aptarti šias tapatybės konstravimo ir analizės pokolonijinėje teorijoje paradigmas ir su tapatybės analize susijusias kertines svarbių pokolonijinio diskurso teoretikų mintis, kurios vienokia ar kitokia forma įgalins paaiškinti tam tikras ideologines slinktis, matomas komercinėje kultūroje ir filmuose.

1.2.1. Tapatybė ir kolonijinio diskurso kritika

Kaip buvo minėta, pokolonijinės studijos ir teorija susiformavo ėmus kritiškai vertinti kolonijinį diskursą. Nemaža dalis pokolonijinių teoretikų analizavo, *kaip* veikė kolonializmo mechanizmas, *kodėl* jis taip veikė ir *kokias* pasekmes jis atnešė kolonizuotajam. Tapatybės konstravimas visuomet buvo viena pagrindinių kolonijinio diskurso ašių. Aiškiai apibrėžta *centro* ir *periferijos* ideologinė praktika nustatydavo konkrečias hierarchines pozicijas tarp „Savęs“ (kolonisto) ir „Kito“ (kolonizuotojo). Kaip centro ir periferijos būtinumą tapatybei apibrėžia Trinh T. Minh-Ha, savęs pozicionavimas centre iškart nubrėždavo aiškias demarkacines linijas esantiems išorėje. Bet koks tapatybės, esmės, reguliarumo ir net fizinės formos pokytis sukeldavo grėsmę klasifikacijos sistemai

ir kontrolei. Tad Minh-Ha pateikiamas ideologinis klausimas, „jei negalėsi niekur patalpinti „Kito“, kur tuomet patalpinsi „Save“?“ (Minh-Ha, 1995, 216), aiškiai apibrėžia centro / periferijos ideologinę praktiką visų pirma kaip svarbią pačiam kolonijiniam režimui, leidusiam imperinę tapatybę bei kolonijines pretenzijas įtvirtinti kolonijoje.

Britiškojo tapatumo klausimas visuomet buvo svarbus siekiant įprasmiti save, ir Britanija neretai pasirinkdavo „Kitą“, kaip vieną iš „Savęs“ permastymo strategijų. Taip XVIII a. britai save atskyrė nuo prancūzų, pabrėždami savo tapatybės išskirtinumą, susijusį su religija (prancūzų katalikiškumas supriešintas su britų protestantiškumu) ir gilesnėmis kultūrinėmis realijomis. Nenuostabu, kad Apšvietos laikotarpiu britai surado savo antrąjį „Kitą“ kolonijose. Richardsas nurodo, kaip dviejų ideologijų „susikryžminimas“ padėjo pamatus britiškosios tapatybės artikuliacijai imperiniu laikotarpiu:

„Dvi ideologijos susikryžmino suteikdamos imperijos, kuri buvo sukurta dėl ekonominių, strateginių ir politinių priežasčių, pateisinimą. Evangeliškojo misionieriškumo impulsas, troškimas ištraukti stabmeldžius į Dievo šviesą ir kalvinistinė britų, kaip išrinktosios ir didingiausios tautos pasaulyje, idėja, įsipareigojusi suteikti teisingumą ir gerą vadovavimą žemesnėms rasėms, persipynė su riteriška vizija apie imperiją, kaip priemonę jauniems anglams pademonstruoti dorybes, padarančias juos džentelmenais. Šis susijungimas lėmė pasikartojančią temą imperiniuose rašiniuose, idėją, kad britai puoselėjo savo imperiją ne dėl savo pačių naudos, bet dėl naudos tų, kuriuos valdė.“

(Richards 1997, 12)

Hierarchinis rasės konstruktas, dominavęs XIX a. socialinio darvinizmo diskursuose, be abejo, buvo vienas iš galingiausių kolonijinės politikos ir ideologijos variklių, suteikęs metodišką ir net misionierišką požiūrį, kuris turėjo

būti stimuliuojamas ir nuolatos atnaujinamas ir platinamas. Tam tikslui buvo rašomos knygos, kelionių dienoraščiai, kuriamos reklaminės kampanijos. Imperinis kinas⁶ taip pat buvo viena iš svarbiausių kolonijinės ideologijos reprezentacijos terpių. Kaip parodo MacKenzie studija (1997), imperinė propaganda cirkuliavo plačiu pajėgumu pačiomis įvairiausiomis formomis (reklama, teatras, kinas, radijas, parodos ir pan.), aiškiai ir nekvestionuojamai brėždama linijas tarp „Savęs“ ir „Kito“. Tai, kas kultūrinėje teorijoje yra įvardijama „manichėjiška perskyra“, arba kaip išskaidymas į du dichotominius polių, tapo ir imperijos politikos bei praktikos neatsiejama dalimi, nes, kaip pabrėžia ir Spivak, „imperializmas, suprantamas kaip Anglijos socialinė misija, buvo nepaprastai svarbi Anglijos kultūrinės reprezentacijos dalis patiems anglams“ (Spivak 2002, 694). Be abejo, rasės ir rasinių subjektų „atsilikimo“ teorijos bei civilizuojanti britų misija buvo viena iš pagrindinių imperinės propagandos strategijų. Kolonizuotojo kūnas ir jo spalvinis aspektas, kaip pabrėžia Billas Ashcroftas, „yra centrinis pokolonijiškumo aspektas, metonimiškai atstojantis visus „matomus“ skirtybės požymius“ (Ashcroft et al 1995, 321).

Apie kūno spalvos diferenciacijas rašęs Fanonas buvo vienas pirmųjų teoretikų, atkreipęs dėmesį į šių diskursų sklaidą kolonijinėje ideologijoje, tačiau taip pat vienas pirmųjų prakalbo ir apie internalizuotojo rasizmo grėsmę kolonizuotajam. Naudodamas Jungo kolektyvinės sąmonės ir archetipų teoriją, Fanonas aiškina, kaip kolektyvinėje baltosios žmogaus sąmonėje sąvoka ir konceptas „juodas“, įtvirtinęs neigiamą, demonišką atspalvį, yra projektuojamas juodojo asmens tapatybei konstruoti: „Europoje juodasis žmogus yra blogis. <...> Budelis yra juodas žmogus, Šėtonas yra juodas; kai kalbama apie šešėlius, kai kas nors yra nešvarus – jis yra juodas: nesvarbu, ar yra kalbama apie fizinę, ar moralinę nešvarą“ (Fanon 2008, 144). Taigi Fanonas bando paaiškinti, kaip

⁶ Terminas, kuris jau tapo bendrinio kino istorijoje ir apibrėžia Britanijos ir Holivudo filmus, kurtus trečiajame ir ketvirtajame dešimtmėčiuose ir kuris „projektavo tam tikrą imperijos viziją sąryšyje su jos pavaldiniais“ (Chowdhry 2000, 1).

kolektyvinė pasąmonė yra apibrėžta kultūriškai, nes būtent europinė kultūrinė pasąmonė, suteikusi baltajai spalvai skaistybės, švaros ir teisybės savybes, į juodąją spalvą suprojektavo visas negatyvias savybes. Tokiu būdu, „Europoje juodaodis turi tik vieną funkciją: simbolizuoti žemesnes emocijas, paprastesnius polinkius, tamsiąją sielos pusę. Kolektyvinėje *homo occidentalis* pasąmonėje juodaodis – arba, jei kam patogiau, juodoji spalva – simbolizuoja blogį, nuodėmę, negandas, karą, badą“ (Fanon 2008, 147). Rasistines kolonializmo nuostatas Fanonas taip pat aiškina ir per „kolektyvinio katarsio“ konceptą. Pasak Fanono, kiekvienoje visuomenėje turi egzistuoti tam tikras kanalas, kuriuo turi būti išleidžiamos paviršium įvairios negatyvios ir agresyvios jėgos (Fanon 2008, 112). Kaip vieną iš tokių pavyzdžių Fanonas pateikia komiksų knygeles vaikams, kuriuose baltasis žmogus yra konceptualizuojamas kaip didvyris, nugalintis laukinius juodaodžius. Čia įsipina ir kolonijinis diskursas, mat Antiluose vietiniai vaikai, skaitydami šias knygeles ir žurnalus, sukurtus „baltųjų žmonių mažiems baltiems žmonėms“ (Fanon 2008, 112) internalizuoja šią negatyvią percepciją ir patys ima mąstyti kaip baltieji. Tai yra viena iš didžiausių kolonijinio ir rasistinio diskurso pasekmių: „juodajam žmogui yra tik vienas likimas. Ir jis yra baltas“ (Fanon 2008, 4). Tai, ką Fanonas įvardija kaip psichopatologiją, įvyksta juodaodžiui susidūrus su baltuoju pasauliu, kuriame jis patiria, kad yra ne kas kitas, kaip tas pats rasinis subjektas, kurio jis, remdamasis baltąja pasaulėžiūra, išmoko nekęsti.

Fanono veikalas *Juoda oda, baltos kaukės*, nors vėliau nemažai kritikuotas dėl Freudo idėjų nepakankamo pagrindimo (kaip seksualumas ir potenciali gali būti paaiškinama moterų atžvilgiu) ir dėl lyties skirtumų ignoravimo apskritai, vis dėlto paliko gilų įspaudą kritinėje literatūroje. Jis svarbus jau vien todėl, kad atkreipė dėmesį į psichologinę kolonializmo pusę. Kolonializmo pabaiga buvo ne vien fizinis, tačiau taip pat ir psichologinis išsivadavimas. Taip pat Fanonas atkreipė dėmesį ir į kalbos galią – *įvardijimą*. Viena iš kolonializmo destruktinių praktikų yra ta, jog ji konstruoja tapatybes, iš anksto priskirdama ir projektuodama

individui savo fobijas, nepalikdama vietos jam pačiam suvokti savęs per savąją kultūrą.

Frantzo Fanono teoriniai atgarsiai bei poststruktūralizmo rekonfigūracijos kritinėje teorijoje (kaip ir Foucault, Derridos, Lacano darbai) turėjo įtakos trims pagrindiniams kolonijinio diskurso kritikams – Edwardui Saidui, Homi Bhabhai ir Gayatri Chakravorty Spivak bei jų kritinėms išvalgoms, skirtoms kolonijinio diskurso strategijoms demaskuoti.

Palestiniečio Edwardo Saido pirmoji rašytinė manifestacija – *Orientalizmas* (angl. *Orientalism* (2006)) yra laikoma pokolonijinės teorijos pirminiu bei pagrindiniu šaltiniu. Jei Fanonas savo raštuose dėmesį skyrė kolonizuotajam ir jo psichologinei būsenai, Saidas daugiau dėmesio skiria kolonizatoriams ir jų įvairiom strategijom konstruojant „Kito“ tapatybę bei Oriento reprezentacijas. Nors Saido *Orientalizmas* susilaukė nemažai kritikos, tačiau pamatinės idėjos ir kolonializmo kritika vis dar tebeturi milžinišką refleksiją visose intelektualinėse akademinėse humanitarinių mokslų diskusijose. Saido teorinė prieiga yra didžiaja dalimi įtakota pagrindinių Foucault operatyvių kategorijų – *galios* ir *diskurso*. Kaip pastebi Bartas Moore-Gilbertas, „Saido darbe, disciplininis galios režimas, įvestas į Orientą, transformuoja „tikruosius“ Rytus į diskursyvų Orientą, arba greičiau pakeičia vieną kitu“ (Moore – Gilbert 1997, 35 – 36). Teigdamas, kad „orientalizmas yra mąstymo būdas, pagrįstas ontologine ir epistemologine „Oriento“ ir (dažniausiai) „Oksidento“ perskyra“ (Said 2006, 28), Saidas taip pat pažymi, kad „<...> Orientas padėjo apibrėžti Europą (arba Vakarų) kaip jam priešingą vaizdinį, idėją, asmenybės tipą ir patirtį“ (Said 2006, 27). Taigi orientalizmas Saido veikale funkcionuoja kaip hegemoninė Vakarų strategija, kuri diskursyviai projektuoja Rytus kaip Vakarų menkesnį „Kitą“, ir „kuri turėjo spręsti su Orientu susijusias problemas – formuluoti teiginius apie Orientą, sankcionuoti požiūrį į jį, jį aprašyti, mokyti, tvarkyti ir valdyti. Kitaip sakant, orientalizmas yra Vakarų būdas dominuoti Oriente, jį formuoti ir valdyti“ (Said 2006, 29).

Taigi, *Orientalizme* yra gausu įvairių kolonijinio diskurso strategijų, skirtų įteisinti savo dominavimą Oriente. Viena iš jų – „Kito“ konstravimas. Tam tikri ilgus metus kaupti ir sisteminti stereotipizuotų „žinių“ apie Orientą ir jo žmones blokai yra sugrupuoti į įvairias kategorijas, kurių pagrindinė paskirtis vis dėlto yra priskirti jau iš anksto suformuotą tapatybę kolonizuotiesiems. Saidas nurodo daugelį per ilgą laiko tarpą sukurto stereotipizuoto „Kito“ ypatumų. Vieni iš pagrindinių Saido veikale *Orientalizmas* nurodomi kolonijinio diskurso suformuoti „Kito“ stereotipai yra šie: Orientas yra belaikis (angl. *timeless*), t.y. nekintantis, atsiliekančias nuo Vakarų, kurie yra progresyvūs. Orientas yra keistas (t. y. fantastiškas, nenusipėjamas ir pilnas pačių keisčiausių praktikų). Saidas taip pat pažymi ir tai, kad Vakarų diskurse Orientas apibrėžiamas per moteriškumo sąvoką (t. y. pasyvus, egzotiškai gundantis, tuo tarpu Vakarai yra vyriški ir dominuojantys). Galiausiai Orientas yra degeneravęs. Taigi panaudodamas visus šiuos stereotipinius rytietiškojo „Kito“ tapatybės konstruktus, kolonijinis ir imperialistinis Vakarų diskursas, pasak Saido, „žvelgė į Orientą kaip į daiktą, reikalingą Vakarų dėmesio, rekonstrukcijos, net atpirkimo“ (Said 2006, 264).

Saido tekstas, nors ir nepaprastai įtakingas, vis dėlto susilaukė ir kritikos. Jamesas Cliffordas, vienas iš aršiausių Saido kritikų, kritikuoja orientalizmo neistoriškumą (t. y. visos reprezentacijos bet kuriuo istoriniu laikmečiu traktuojamos vienodai) bei universalizavimą ir įvairių patirčių esencialistinį suabsoliutinimą (pvz., kolonijinės Vokietijos strategija, kuri, palyginti su Britanijos ar Prancūzijos, buvo visai kitokia) (Clifford 2002). Saidas buvo kritikuojamas ir dėl to, kad visiškai neskiria dėmesio pasipriešinimui kolonializmui pačių kolonijų viduje – taip tarsi palaikydamas saviorientalizavimo ir pasyvumo idėją (pvz., kaip parodė Chowdhry studija (2000), britiški imperiniai filmai buvo boikotuojami Indijoje dėl neadekvačios Indijos reprezentacijos). Taip pat kritikos susilaukė ir tai, jog kolonijinis subjektas *Orientalizme* nėra analizuojamas iš lyties perspektyvos. Ir nors ši kritika yra taikli ir pagrįsta, vis dėlto sumenkinti Saido *Orientalizmo* nevertėtų. Jo pasirinkta „foucaultiška“

diskurso ir galios santykių aiškinamoji strategija bei kolonializmo kritika iš vidaus išlieka kertiniu pokolonijinės teorijos atskaitos tašku ir pakoreguota šiuolaikine kritika bei naujų intelektualinių požiūrių intervencija, gali būti sėkmingai pritaikyta ir dabarties procesų analizėje.

Analizuodamas kolonijinį diskursą bei kolonizatoriaus ir kolonizuotojo santykius pokolonijinių studijų teoretikas Homi Bhabha pasitelkia ambivalentiškumo, stereotipo ir mimikrijos sąvokas. Šios sąvokos yra kertiniai atspirties taškai norint suprasti Bhabhos išvalgas ir tapatybės konstravimo principus. Pirmiausia derėtų pradėti nuo kolonijinio diskurso paaiškinimo. Kolonijinis diskursas, pasak Bhabhos, yra galios aparatas, kurio „pagrindinė strateginė funkcija yra žinių pagalba erdvės „pavergtiesiems žmonėms“ sukūrimas, dėl ko yra įtvirtinamas stebėjimas ir skatinamas kompleksinis malonumas / nemalonumas. Jis siekia savo strategijas autorizuoti žinių (kurios yra stereotipiškos, bet įvertintos per prieštaras) apie kolonistą ir kolonizuotąjį pagalba (Bhabha 1994, 70). Taigi Bhabha, kaip ir Saidas, nurodo, jog kolonijinis diskursas yra paremtas tam tikromis kolonisto „žiniomis“ apie kolonizuotąjį, t. y. tam tikra sufabikuota kolonializmą pateisinančia informacija. Taip pat kalbėdamas apie kolonijinį diskursą Bhabha priduria, kad „kolonijinio diskurso tikslas yra rasės pagrindu sukonstruoti kolonizuotuosius kaip degeneratus tam, kad pateisintų užkariavimą ir įsteigtų administravimo ir instrukcijų sistemas“ (Bhabha 1994, 70). Todėl šiam tikslui yra pasirenkamos įvairios kolonijinės strategijos, viena iš kurių yra stereotipizacija. Stereotipas įtvirtina „Kitą“ kaip nekintantį, žinomą ir numanomą: stereotipas „yra pažinimo ir identifikacijos forma, kuri svyruoja tarp to, kas yra visuomet „vietoje“, jau žinoma, ir to, kas turi būti kartojama“ (Bhabha 1994, 66). Būtent nuolatinis pasikartojimas yra stereotipo ypatybė. Tačiau ši ypatybė taip pat rodo kolonijinio diskurso silpnybę: pats faktas, kad stereotipas *privalo* būti kartojamas siekiant stabilizuoti ambivalentiškumo nulemtą paradoksą, liudija, kad kolonijinis diskursas taip iki galo ir nepasiekia trokštamos fiksacijos. Kolonijinio diskurso neįgyvendinamumą tam tikra prasme paaiškina ir Bhabhos

iškristalizuota ir pokolonijinėje teorijoje įsitvirtinusi „mimikrijos“ (angl. *mimicry*) kategorija. Mimikrija, kaip ją aiškina Bhabha, yra kolonijinio diskurso troškimas sukonstruoti savo kolonijinį „Kitą“ taip, kad jis būtų reformuotas, atpažįstamas – „beveik toks pats, bet ne visai“ (Bhabha 1994, 86). Ir nors tai yra viena iš kolonijinių strategijų įtvirtinti kolonizuotąjį taip, kad jis perimtų kolonizatoriaus kultūrą ir savybes, taip pakludamas kolonisto kontrolei ir autoritetui, tačiau tuo pačiu mimikrija išduoda kolonijinio diskurso nepilnavertiškumą, kadangi mimikriškas žmogus neatlieps originalo, taip parodant, jog kolonijinė tvarka nėra iki galo pasiekama.

Pagrindinė Bhabhos teorijų kritika (kaip ir Saido atveju) buvo operavimas gana monolitinėmis kategorijomis, veik neskiriant dėmesio lyties perspektyvai kolonijiniame diskurse. Ši akivaizdų šių teoretikų trūkumą imasi peržvelgti Gayatri Chakravorty Spivak (1993). Viena iš pagrindinių jos straipsnio „Ar gali nužemintasis kalbėti?“ (angl. „Can the Subaltern Speak“) idėjų yra kolonizuotos moters pozicionavimas kolonijiniuose diskursuose, kuriuose ji patenka tarp dviejų ją kolonizuojančių jėgų – formaliojo kolonializmo ir vietos patriarchyto.

Edwardo Saido ir Homio Bhabhos įtvirtintos kolonijinių diskursų paaiškinančios ir jo ideologinę misiją dekonstruojančios sąvokos plačiai paplito ne tik daugelio pokolonijinės teorijos autorių darbuose, tačiau taip pat ir literatūros, vizualiosios kultūros bei kino studijose, ypač aiškinant kolonijinio laikotarpio kūrybą. Tačiau kalbėjimas apie tai, jog kolonijinio diskurso demaskavimas ir jo strateginių taktikų išrišimas tėra diskursyvos praeities reliktas, nėra visai tikslus – daugelis šiuolaikinių praktikų medijose ir filmuose byloja visai ką kitą. Todėl reikia sutikti su Beinoriaus pastebėjimu, kad „pastarųjų dešimtmečių pokolonijinės studijos atkreipė mūsų dėmesį į tai, kad kultūrinis rasizmas nėra vien tik imperinių laikų reliktas, jis tvirtai įsišaknijęs įvairiuose Vakarų diskurso lygmenyse, nors oficialus kolonijinio valdymo aparatas seniai išformuotas“ (Beinorius 2012, 23). Todėl kolonijinio diskurso kritika bus taikoma antrajame šios disertacijos skyriuje, kuriame bus bandoma paaiškinti tam tikras

šiuolaikiniuose britų filmuose naudojamas reprezentacines strategijas, susiejant jas su kolonijine retorika ir pokolonijine realybe. Spivak darbas (1993) taip pat atkreipė dėmesį ir į tam tikrą ambivalentišką poziciją lyties atžvilgiu pačiose kolonizuotose šalyse, taip parodant nacionalistinių ir dekolonizacijos judėjimų pavojų: antikolonijinis nacionalizmas ne visuomet gali būti traktuojamas neproblemiškai. Natyvizmas (angl. *nativism*) turi savų trūkumų, kadangi keldamas tikslus išsivaduoti iš kolonizatoriaus neretai jis linksta pakliūti į tas pačias binarizmo pinksles – konstruojant monolitines tapatybes, neretai ignoruojant ar net taikant priespaudą savo marginalinės visuomenės grupėms. Tad kitas poskyris bus paskirtas detalesnei antikolonijinių judėjimų ir su jais susijusių problemų analizei.

1.2.2. Antikolonijinis nacionalizmas ir tautinės tapatybės konstravimas

Individas turi įvairiausių tapatybių (kultūrinę, rasinę, religinę, seksualinę, tautinę), iš kurių viena ar kita dominuoja kitų tapatybių atžvilgiu. Nacionalizmo tyrinėtojas Anthony Smithas taip apibūdina tautinę tapatybę: „Iš visų kolektyvinių tapatybių, kuriomis žmogus šiandien dalinasi, tautinė tapatybė greičiausiai yra labiausiai fundamentali ir visaapimanti. <...> Kiti kolektyvinių tapatybių tipai – klasė, socialinė lytis, rasė, religija – gali persidengti arba sutapti su tautine tapatybe, bet jiems retai pasiseka pakirsti jos įtaką, nors ir gali paveikti jos kryptį“ (Smith 1991, 143). Pokolonijiniam diskursui, o ypač antikolonijinių judėjimų analizei nacionalizmo ir tautinės tapatybės klausimas yra nepaprastai svarbus; kaip pamatysime, jis yra neatsiejamas ir persidengia su Smitho nurodytais kitais tapatybės fragmentais, Indijos atveju – lytimi, kasta ir religija. Dekolonizacija ir antikolonijiniai judėjimai, be abejo, naudojo savas strategijas ir savus tapatybės (per)konstravimo būdus, kaip rašo Loomba, bandydami „sukurti naujas ir galingas tapatybes kolonizuotiems žmonėms ir mesti iššūkį kolonializmui ne tik politiniame ir intelektiniame lygmenyje, bet ir emociniame plane“ (Loomba 2000, 185–186). Ir jei kalbėdami apie tapatybės konstravimą kolonijiniame diskurse,

mes susidūrėme su tapatybe, kuri iš esmės yra fiktyvi ir neretai sukonstruojama ir primetama kolonisto kolonizuotajam, pažymėtina ir tai, kad tapatybės savikonstrukcija nacionalistiniuose ir antikolonijiniuose diskursuose taip pat gali turėti fiktyvią prigimtį, ir, kaip ir paties nacionalizmo šaknys, glūdi Vakarietiškoje tapatybės konstravimo strategijoje. Įvairiuose nacionalizmą tyrinėjančiuose Vakarų mokslininkų darbuose (Anderson 1999, Gellner 1987, Hobsbawm 1992) dažnai žvelgiama į tautą kaip į idėją, tam tikrą fabrikaciją, kaip pastebi ir McLeodas: „tautos, kaip pastatai, yra suplanuojamos žmonių ir pastatomos ant tam tikrų pamatų – kas taip pat reiškia, kad kaip ir pastatai, jos kartu gali ir kilti, ir kristi“ (McLeod 2000, 68). Tokio požiūrio sklaidai įtakos turėjo ir Benedicto Andersono suformuota ir jau aukščiau minėta „įsivaizduojamos bendruomenės“ (angl. *imagined community*) kategorija. Tautos, kaip įsivaizduojamos bendruomenės, idėjos sustiprinimui yra naudojami įvairūs dirbtinai sukurti, tačiau atskiras tautas identifikuojantys, apjungiantys, tačiau ir išskiriantys simboliai – vėliava, herbas, himnas ir kt. (Hobsbawm 1992).

Antikolonijinio nacionalizmo vertinimas pokolonijinėje teorijoje yra ganėtinai dviprasmiškas. Jei vieni teoretikai, kaip Aijazas Ahmadas (2000) ir Benita Perry (2004) nacionalizmą vertina kaip neišvengiamą procesą, reanimuojantį ir išlaisvinantį buvusio kolonizotojo tapatybę, tai Homi Bhabha (1994) pastebi, kad neretai antikolonijinis nacionalizmas operuoja naudodamas tam tikras ambivalentiškas praktikas, kurios jau buvo naudotos kolonistų. Tad antikolonijinis nacionalizmas veikia dviprasmiškai, kaip teigia McLeodas: „vieningos įsivaizduojamos bendruomenės konstravimas kartu gali būti ir nacionalizmo didžioji jėga, ir jo pagrindinė silpnybė. Nors tautos mitas gali funkcionuoti kaip vertingas šaltinis, apjungiantis žmones į kolonializmo opoziciją, jis tai dažnai daro ignoruodamas asmenų, kuriuos jis stengiasi homogenizuoti, daugialypiškumą, sudarytą iš lyties, rasinių, religinių ir kultūrinių skirtumų“ (McLeod 2000, 103). Taip gali būti traktuotinas ir Indijos atvejis, kuriame nacionalizmas susiformavo kaip reakcija į kolonijinį režimą, tačiau įgavo ir tam

tikrų fanatinio hinduizuoto nacionalizmo formų ir turi būti panagrinėtas šiek tiek detaliau.

Nacionalizmo tyrinėtojas Parthas Chatterjee kvestionuoja Benedicto Andersono įsivaizduojamos bendruomenės kategoriją, laikydamas ją neadekvačia Indijos kontekste. Kvestionuodamas faktą, kad Vakarų nacionalizmas sukūrė tam tikrus „tautos modelius“, kuriuos trečiojo pasaulio šalys pritaikė savo naujai suformuotų šalių riboms, Chatterjee klausia, kieno tad Indija yra įsivaizduojama bendruomenė? Ar vis dėlto net ir „įsivaizdavimas“ turi būti kolonizuotas? (Chatterjee 1993, 5). Kaip atsaką Chatterjee pateikia savo ilgą laiką kurtą ir įvairiais pavidalais šlifuoatą Indijos nacionalizmo idėją, kuri yra paremta fundamentaliu dviejų erdvių – materialiosios ir dvasinės – išskyrimu. Chatterjee pažymi, kad dekolonizacijos proceso metu Indija negalėjo tiesiog priimti Vakarų nacionalizmo kaip jau apdoroto produkto, nes tai būtų kvestionavę pačią dekolonizacijos prigimtį. Chatterjee taip pat išskiria nacionalizmą kaip politinį judėjimą, kuris metė iššūkį kolonijinei galiai, ir nacionalizmą kaip kultūrinį konstrukta, kuris leido kolonizuotajam artikuluoti savo skirtybę, o tam tikrais atvejais net ir pranašumą. Todėl jei formalią politinio nacionalizmo Indijoje pradžia galima laikyti 1885 m., kai buvo suformuota Kongreso partija, nacionalizmo kaip kultūrinio konstrukto, fiksuojančio ir paveikiančio tapatybės formantus, kelias yra mažiau apibrėžtas ir matomas. Chatterjee nurodo, kad vienas iš svarbesnių antikolonijinio nacionalizmo bruožų yra modernizmas, tačiau Indijoje jis turėjo būti transformuotas ir papildytas kažkuo, atitinkančiu jos savitą kultūrinę terpę. Šiam tikslui buvo panaudota „dvasingumo“ kategorija, kuri leido Indijos nacionalizme suvienyti Vakarų „modernumą“ ir Indijos „dvasingumą“: XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje nacionalistinis judėjimas suaugo su procesais, privedusiais jį prie paradoksų: jis sukūrė „indišką“ tradiciją, kad atskirtų save nuo baltųjų kolonizatorių. Kaip ir kitos antiimperinės kovos (išskyrus vakarietiškoji nacionalizmą), Indijos nacionalizmas įtraukė „senovinę“ kultūrą ir tradiciją į modernią „tautos“ sąvoką (Chatterjee 1993). Tad antikolonijiniai nacionalizmai

Azijoje ir Afrikoje veikė ne per aklą imitaciją, bet per selektyvų procesą, atsirinkdami iš Vakarų nacionalizmo tai, kas reikalinga, tačiau tuo pat metu sukurdami ir jam prieštarigus ir išskiriančius darinius. Įdomu pastebėti, kad dichotominis materialumo ir dvasingumo arba išorės ir vidaus sferų dalijimas į antikolonijinį diskursą įtraukė ir „moters klausimą“ (Chatterjee 1999). Moters priskyrimas prie dvasinės ir namų sferos, t. y. ten, kur yra puoselėjama kultūra ir tradicijos, neišvengiamai ėmė ją konstruoti kaip tautos atitikmenį. XIX a. pab. sukurta „Motinos Indijos“ koncepcija, pagal kurią Indija yra konstruojama kaip motina deivė, išplito visoje Indijoje per populiarias litografijas ir kalendorinį meną (Ramaswamy 2008). Tokiu būdu moteris antikolonijiniuose diskursuose tampa namų deive, kurią, kaip ir kultūrą, reikia ginti ir saugoti nuo pavojingos ir žalingos Vakarų įtakos. Tokie esencialistiniai konstruktai, pradėję cirkuliuoti per įvairias populiariosios kultūros sklaidos priemones (kaip plakatai, kalendoriai, filmai ir serialai) ilgą laiką neapleido Indijos kultūrinės sąmonės ir neretai, moderniai juos perkonfigūruojant, cirkuliuoja ir šiuolaikinėse medijose. Šiam aspektui bus skiriamas nemažas dėmesys ir analizuojamuose filmuose.

Be abejonės, laikyti Indijos nacionalizmą homogenišku dariniu būtų visiškai klaidinga, kadangi skirtingos nacionalizmo atšakos konstravo skirtingas tautos vizijas (pvz., Gandhio nacionalizmas ir jo modernizmo kritika gali būti priešinama Sarvarkaro vizijai arba Jawaharlalo Nehru progresyvios Indijos idėjai). Tačiau istorijos eigoje išsikristalizavusi Indijos nacionalizmo atšaka, kuriai pradžia davė koncepcija, pavadinta *Hindutva* („hinduistiškumas“) ir kurią apibrėžė vienas iš ankstyvųjų hinduizuoto nacionalizmo pradininkų Vinayakas Damodaras Savarkaras 1923 m. išleistame veikle „Hindutva pagrindai“, suformavo specifinį „hinduizuotą nacionalizmą“. Hinduizuotą nacionalizmą galima laikyti viena iš agresyviųjų nacionalizmo atšakų, apie kurio pavojus marginalizuoti ir subordinuoti kitas šalies bendruomenes buvo trumpai užsiminta ir 1.1. poskyryje. *Hindutva* koncepcija tapo vienu iš pagrindinių įvairių nacionalistiškai orientuotų politinių partijų (BJP, VHS, RSS) ideologiją

struktūruojančiu veiksmu. Ashis Nandy redaguotame straipsnių rinkinyje *Tautybės kūrimas* (angl. *Creating a Nationality*) galime rasti tam tikrus kertinius *Hindutva* koncepcijos požiūrio taškus. Visų pirma, *Hindutva* atmetė ir sumenkino Indijos kultūrinės bei religinės mažumas siekdama iškelti naują panindišką religijos formą – hinduizmą, kuris būtų paremtas klasikiniiais brahmanistiniais ir vedantiškais požiūriais, tačiau tuo pat metu būtų susijęs ir su modernybe. Hindu kultūros unikalumas buvo perinterpretuotas kaip Indijos nacionalinės ideologijos žymiklis. Antra, naujai konceptualizuotas hinduizmas tapo labiau ideologija nei tikėjimu. Trečia, hinduizmas siekė maskulinizuoti hinduistinę savimonę ir suteikti bendruomenei kovingumą. Galiausiai, hinduizuotas nacionalizmas ne tik priėmė šiuolaikinį mokslą ir technologijas, bet taip pat išsiugdė nekritinį požiūrį į jas (akcentuojant, kad vienintelė Vakarų vertybė yra moksliniai pasiekimai, kurie gali būti pritaikyti tautos galios išskėlimui). Galiausiai *Hindutva* koncepcija ėmė akcentuoti ir teritorinį aspektą: hinduistas yra tas, kuris gyvena Indijoje (skr. *Hindustan*) – šventojoje protėvių žemėje (Nandy et al 1995, 57–63). Kaip pabrėžia ir Sumitas Sarkaras, tokia „protėvių žemės“ (skr. *Pitribhumi*) koncepcija leido atsirasti idėjai, jog „vien tik hinduistai gali būti tikri patriotai, o ne Indijos musulmonai ar krikščionys, kurių šventosios žemės yra Arabijoje ir Palestinoje“ (Sarkar 2011, 274). Tokiu būdu žodis „kultūra“ tapo „pripildytas hinduistinių prasmų ir asociacijų“ (Sarkar 2011, 274). *Hindutva* koncepcija tapo pagrindine radikalių Indijos dešiniųjų partijų (BJP, RSS) ideologiniu varikliu, o jų fanatizmas apogėjų pasiekė 1992 m. Babri mečetės sunaikinimu Ajodhjoje ir masiniais hinduistų ir musulmonų konfliktais bei riaušėmis visoje Indijoje.⁷ Nandy Indijoje vykstančius hinduistų ir musulmonų konfliktus aiškina sekuliarizmu, kuris labai sunkiai gali prigyti tradicinėse, savo gyvenimo būdą religija grindžiančiose

⁷ Ilgalaikis disputas, kurio pagrindinis akcentas yra Ajodhjos mieste buvusi Babri mečetė, kuri, pasak hinduistų, pastatyta dievo Ramos gimimo vietoje. Radikalios hinduistų organizacijos ėmėsi drastiškų žygių dėl šventyklos sugražinimo. Šie žygiai baigėsi milžinišku fanatiškai nusiteikusių žmonių antplūdžiu į Ajodhjos miestą ir mečetės sunaikinimu. Babri mečetės sugriovimas išprovokavo milžiniškas bendruomenines hinduistų ir musulmonų riaušes visoje Indijoje.

visuomenėse. Negaudama tinkamo atsako visuomeniniame gyvenime religija įgauna iškreiptas, fundamentalistines formas, susietas su politika – kaip *Hindutva* (Nandy 1998, 291).

Toks hinduizmo tapimas dominuojančia ideologine ir politine srove Indijoje yra aiškinamas ir per kolonijinę Vakarų intervenciją į hinduizmo, kaip monolitinio darinio sukūrimą. Antagonistinio hinduizmui tikėjimo išskėlimas (pvz. islamo ar krikščionybės) yra paremtas segregacine krikščioniškąja dualistine perskyra tarp tikros ir netikros religijų (King 2001, 105). Hinduizmo ir Indijos klausimas yra persipynęs ir problemiškas. Daugeliui Vakaruose Indija ir hinduizmas yra neatsiejami terminai, ir hinduizmas regimas kaip konstruojantis ne tik kultūrinę / religinę, bet ir nacionalinę tapatybes. Iš tiesų, Kingo ir kitų hinduizmo istoriografų tyrimai čia yra labai svarbūs, kadangi istoriškai Indijos vardas niekada nebuvo siejamas su hinduizmu, ir jos pavadinimas yra kildinamas iš Indo (Sindho) upės, kurią persai ir arabai vadino hindu, kaip ir ten gyvenusius čiabuvius. Tačiau romantizmo laikotarpiu Orientalizmo šviesoje ir ypač Vokiečių filosofų ir kultūrologų sukurtas romantizuotas Indijos, kaip kultūros ir religijos lopšio, įvaizdis buvo panaudotas ir hinduizuoto nacionalizmo ideologų, kurie, įkvėpti Vakaruose paplitusio primordializmo (angl. *primordialism*), ėmė konstruoti monolitinės Indijos, kaip civilizacijos pradininkės ir išskirtinės jos nešėjos, sampratą, tuo pačiu interpretuodami šalies įvardijimą „hindustan“ kaip „hinduistų vieta“ (Bhatt 2001, 10).

„Savęs“ konstravimas per „Kitą“ yra neatsitiktinai sutinkamas ir Indijos kine, kuris nemaža dalimi buvo paveiktas šių viešojoje erdvėje cirkuliuojančių nacionalistinių diskursų. Kaip pastebi Davidas Luddenas, buvimas indu ir buvimas hinduistu tapo susijusiom kategorijom, išskyręs ir suformavęs dvi opozicines tapatybes: indiškumui priešpastomas britiškumas, o hindui – musulmonas (Ludden 2011, 21). Šie du tautos „Kiti“ cirkuliavo ir cirkuliuoja populiariosios kultūros ir medijų akiratyje, produkuodami du skirtingus, tačiau tuo pat metu nepaprastai susijusius koreliantus. Pirmieji Indijos nepriklausomybės

dešimtmečiai kūrė savo personažus remdamiesi „neruviška“ socialistine paradigma, identifikuodami Vakarų kapitalizmą kaip blogybę ir pabrėždami tyro Indijos kaimo įvaizdį. Tačiau pasikeitęs sociopolitinis Indijos klimatas dešimtajame dešimtmetyje ir viešojoje erdvėje vis labiau cirkuliuojančios hinduizuoto nacionalizmo idėjos paveikė komercinį kiną, skatindamos monolitiškų personažų – hinduistų ir priklausančių aukštesniajai klasei – įsitvirtinimą ekranuose (Malhotra, Alagh 2004, 31). Ir nors musulmoniški stereotipizuoti personažai taip pat cirkuliavo, tačiau atviras Indijos suskaldymo ir Pakistano klausimas atskleidžiamas tik filme „Hena“ (*Henna*) 1991 m. Chadha ir Kavoori (2008) dokumentuoja musulmoniškosios reprezentacijos kine slinktis nuo „egzotizavimo“, „marginalizavimo“ ir galiausiai „demonizavimo“, konstatuodami savotišką reprezentacinį posūkį, kaip reakcingą ir atspindintį gilėjančias įtampas tarp Indijos ir Pakistano. Tokiu būdu augantis nerimas ir savotiška įtampa tarp hinduizuoto nacionalizmo ir marginalinių religijų (musulmonų), kaip ir teroristiniai išpuoliai, neretai medių, o taip pat ir populiariosios kultūros susiejami su musulmoniškomis tapatybėmis, ėmė atrasti savo kelią į komercinį Indijos kiną aštrindami konfliktą tarp Indijos ir Pakistano. Tačiau šios disertacijos rėmai neleidžia giliau pažvelgti į šią Indijos kino tematinę atšaką dėl apibrėžto tikslo pažvelgti į „Savęs“ konstravimą tik per vieną šalies „Kitą“, tai yra Britaniją. Kaip parodys filmų analizė, kolonijinė atmintis filmuose leidžia skleisti skirtingiems santykiams su nacionalizmu: arba su jo ideologiniu pritaikomumu („Uždaros durys“, „Namaste, Londone“), arba su jo kritika („Lagaan“).

1.2.3. Diasporinė tapatybė

Nuolatinis judėjimas ir migracija, naujos bendruomenės senųjų viduje ir globalizacija kuria naujas tapatybes bei naują savęs suvokimą. Diasporų kūrimasis ir sociokultūrinės transformacijos neišvengiamai daro įtaką ne tik atskirų individų tapatybės suvokimui, bet taip pat ir kultūrinei produkcijai (kinui, literatūrai ir

pan.). Kaip taikliai pažymi Procteris, „pokolonijinėse studijose „diaspora“ gali pasirodyti ir kaip geografinio fenomeno įvardijimas (individo arba grupės fizinės vietovės pakeitimas), ir kaip teorinė koncepcija: mąstymo arba pasaulio reprezentavimo būdas“ (Procter 2007, 151). Diasporų kūrimosi pradžioje buvo imta eksploatuoti terminą „migracinė tapatybė“ (angl. *Migrant Identity*), tačiau dabar tikslingiau kalbėti apie „diasporines tapatybes“; nes ne visi asmenys, gyvenantys diasporose yra patyrę fizinę migraciją. Diasporinės studijos permastė ir kvestionavo tokius neretai monolitinius darinius kaip tauta, pritaipimas ir rasė. Diasporinė tapatybė neretai yra apmąstoma sąryšyje su *namų* bei *gimtinės* sąvokomis ir įvairaus laipsnio emociniais bei fiziniiais ryšiais su jomis. Avtar Brah diasporų studijoje *Diasporos kartografijos* (angl. *Cartographies of Diaspora*) taip apibūdina namus: „Viena vertus, „namai“ diasporinėje vaizduotėje yra mitinė troškimų vieta. Šiame kontekste tai yra negrįžtama vieta, net jei ir yra įmanoma aplankyti geografinę teritoriją, kuri yra matoma kaip „kilmės“ vieta. Kita vertus, namai yra išgyvenama lokalumo patirtis“ (Brah 1996, 188–189). Namai, kaip fantazija ar išivaizduojamas konstruktas figūruoja ir kultūros teoretiko Arjuno Appadurai konceptualiame veikle *Modernumas iš arčiau* (angl. *Modernity at Large*), kuriame jis primena, kad bendruomenės ir kolektyvinės tapatybės svarba globaliame pasaulyje neišnyko, tačiau ji nebėra susieta su konkrečiomis lokacijomis. Taigi viena pagrindinių šiuolaikinio pasaulio ypatybių yra „išteritorinimas“ (angl. *deterritorialization*), nes „jis atneša darbo jėgą į turtingesnių bendruomenių žemesniojo rango sektorius ir erdves“ (Appadurai 1999, 225). Išteritorinimas funkcionuoja kaip tam tikra platforma filmų kompanijoms, meno impresarijoms, turistinėms agentūroms tam, kad sukurtų naujas rinkas išteritorintoms bendruomenėms megzti kontaktus su savo gimtinėmis. Todėl Appadurai, praplėsdamas Benedicto Andersono „išivaizduojamos bendruomenės“ kategoriją, kalba apie „išivaizduojamus pasaulius“, pabrėždamas nuolatinį judėjimą ir tautos, kaip koncepto, nepatikimumą ir nestabilumą. Išteritorinimas yra susietas su fantazija, kadangi

„<...> fantazija dabar yra kaip socialinė praktika. Ji įvairiais būdais įsiterpia į daugybės žmonių daugelyje visuomenių socialinių gyvenimų fabrikaciją“ (Appadurai 1996, 54). Išteritorinimas taip pat yra susijęs ir su tam tikromis Appadurai sukurtomis teorinėmis koncepcijomis – penkiomis globalizacijos srovėmis, kurias autorius įvardina „vaizdžiais“ (angl. *scapes*),⁸ šia šaknimi pabrėždamas šių perspektyvinių konstruktų nestabilumą ir neapibrėžtumą (Appadurai 1999, 222). Kalbant apie diasporinę tapatybę, etnovaizdžiai yra viena iš svarbiausių kategorijų. Etnovaizdžius sudaro asmenys, palaikantys nuolatinį pasaulio judėjimą: turistai, imigrantai, prieglobsčio prašytojai, perbėgėliai ir kiti migruojantys asmenys ar jų grupės (Appadurai 1999, 222). Taigi etnovaizdžiai yra tam tikra kolektyvinės tapatybės terpė, kuri jau nebėra nei homogeniška, nei surišta su konkrečia lokacija. Tačiau veikiamą pačių įvairiausių medijų, elektroninės žiniasklaidos (t. y. medijavaizdžių) ji sukuria įsivaizduojamus ryšius tarp savo *namų* ir *gimtinės* (Appadurai pateikiamas pavyzdys: pakistaniečių taksivairuotojas Londone automobilyje klausantis kasetę su savo gimtinėje įrašytais maldomis). Tokios naujos išteritorintos tapatybės yra susijusios ir su „hibridiškumu“ (angl. *hybridity*) sąvoka, kuri užima nemenką vietą pokolonijinėje teorijoje ir kuri skleidžiasi siejama su kitomis įvairiomis teorinėmis koncepcijomis, kaip „kreolizacija“, „liminalumas“, „buvimas tarp“ (angl. *in-betweenness*) ir kt. (Loomba 2000, 173). Pasak Ashcrofto, „hibridiškumas paprastai nurodo naujų transkultūrinių formų sukūrimą per kolonizacijos sukurtą kontaktinę zoną“ (Ashcroft et al 1998, 119). Hibridiškumas, kaip konceptas, susiformavo dar XIX a., veikiant europinėms rasistinėms teorijoms bei socialiniam darvinizmui ir buvo tapatinamas su tam tikrais rasės maišaties aspektais (tokiais kaip mulatai, metisai ir pan.) (Wayne 2002, 119), implikuojant, kad skirtingos rasės iš esmės atitinka skirtingas „rūšis“ (angl. *species*) (Young 1995, 9). Tačiau pokolonijinėje teorijoje hibridiškumo sąvoka buvo išmontuota ir

⁸ Etnovaizdžiai (*ethnoscapes*), mediavaizdžiai (*mediascapes*), technovaizdžiai (*technoscapes*), finansvaizdžiai (*financescapes*) ir ideovaizdžiai (*ideoscapes*).

semantiškai modifikuota, o daugiausiai prie to prisidėjo Homi Bhabha. Savo veikalo *Kultūros vieta* (angl. *The Location of Culture*) pratarmėje Bhabha teigia, kad mes esame atsidūrę ties tam tikro tranzito riba, „kur erdvė ir laikas susikerta, sukurdami kompleksines skirtumų ir tapatybės, praeities ir ateities, vidaus ir išorės, įtraukimo ir išskyrimo figūras“ (Bhabha 1994, 1). Tai yra „buvimo tarp“ (angl. *in-between*) erdvė, tam tikra liminali stadija bei pozicija – buvimas nei čia, nei ten. Tačiau būtent šioje ribinėje erdvėje ir yra artikuluojama kultūros prasmė bei kuriamos naujos – individualios ir kolektyvinės – tapatybės, kurios jau nebėra homogeniškos, pastovios ir fiksuotos, bet socialiai artikuluotos per skirtumą, sumišusios ir nevienalytės (Bhabha 1994, 2). Tapatybės konstravimą per skirtumą išplečia kultūros studijų teoretikas Stuartas Hallas. Remdamasis poststruktūralisto Jaque'o Derridos mintimis, Stuartas Hallas nurodo dvilypę tapatybės prigimtį – tapatybę kaip *būvį* ir *tapsmą*. „Pirmoji pozicija apibrėžia „kultūrinę tapatybę“ vienos bendros kultūros rėmuose, kaip tam tikrą kolektyvinį „tikrąjį patį“, besislepiančią viduje daugelio kitų, labiau paviršutiniškų ar dirbtinų „pačių“, kuriuos žmonės su ta pačia istorija ir kilme laiko bendrais“ (Hall 1993, 393). Tai tapatybė, kuri apibrėžia tam tikrą kolektyvinę vienybę, kurią individai patiria per „kultūrinę priklausomybę“, bendrą istoriją ir tam tikrus bendrus kultūrinius kodus. Tokią tapatybę Hallas teigia esant svarbia pokolonijinėse šalyse ir aiškiausiai save manifestuojančia per antikolonijinius judėjimus. Tačiau, pasak Stuardo Hallo, yra ir kita kultūrinė tapatybė, kuri pasireiškia per skirtybę. Ne tai, „kas mes iš tiesų esame“, bet tai, „kuo mes tapome“ (Hall 1993, 394). Ši tapatybė vienodai priklauso ir praeičiai, ir ateičiai. Plėtodamas savo tapatybės per skirtybę koncepciją, Hallas aiškina, jog kultūrinės tapatybės, be abejo, turi savą istoriją. Tačiau kaip ir visa, kas yra istoriška, šios tapatybės patiria nuolatinę transformaciją, yra nuolatos veikiamos istorijos, kultūros ir galios. Hallas rašo: „Tapatybės nėra sudarytos iš paprastos praeities, kuri laukia būti atrasta ir kuri, kai atrandama, užtikrins amžiams mūsų savęs suvokimą. Tapatybės yra vardai, suteikiami įvairiems būdams, kuriais mes esame pozicijuoti ir pozicijuojame

save per praeities naratyvus“ (Hall 1993, 394). Taigi tapatybė yra kaip tam tikras produktas, visuomet kintantis, visuomet judantis, pasireiškiantis pačioje reprezentacijoje, o ne už jos ribų.

Šios Stuardo Hallo išvalgos padarė didelę įtaką tiek kultūros, tiek pokolonijinėms studijoms. Toks naujas požiūris į tapatybę, pasireiškiančią per skirtybę, vientisos ir nekintančios, esencialistinės tapatybės kritika, fragmentacijos ir nepastovumo akcentavimas yra svarbus tiek tyrinėjant diasporas ir diasporines tapatybes, tiek jų refleksijas vizualiojoje kultūroje ir kine.

1.3. Populiarioji kultūra, komercinis kinas ir pokolonijinis diskursas

Populiarioji kultūra yra viena tų platformų, per kurią reiškiasi įvairūs sociokultūriniai dariniai. Kaip jau buvo minėta anksčiau, pokolonijinės studijos prasidėjo kaip literatūros kūrinų analizė, tačiau atsiradus teorinėms slinktimis ir besikeičiant analizės objektams, populiarioji kultūra ir viena iš jos plačiausią sklaidą turinčių medijų – filmas – tampa ir pokolonijinės teorijos objektu. Skirtingai nei literatūra, kinas yra kompleksinis menas ir industrija, apjungianti savyje daugybę skirtingų medijų ir dėmenų (tokių kaip scenarijus, naratyvas, muzika, scenografija, aktoriai ir t. t.), kur kiekvienas iš jų turi savo funkciją ir prisideda prie filmo analizės visumos. Tuo pačiu filmo kūryba taip pat atliepia daugelį interesų. Kaip pastebi Turneris,

„daugeliui komercinių kino kūrėjų, filmas yra saviraiškos menas, jų filmui yra paženklinėti jų pačių patirtimi ir požiūriais. Tačiau daugeliui prodiuserių ir, žinoma, platintojams bei demonstruotojams filmas yra komercinis produktas, galbūt atnešiantis pelną, jei žiūrovui jis pasirodys įdomus. Kai kuriems kino žiūrovų sektoriams filmas yra pagrindinė modernaus meno

forma ir gyvo susidomėjimo objektas. Kitai, didesnei filmo auditorijai, besibūriuojančiai prie naujausio filmo, tai yra pramoga ir socialinis įvykis.“

(Turner 2002, 1)

Ši Turnerio citata yra svarbi, norint suprasti komercinio kino kompleksiskumą bei sąsajas su ideologija ir ekonomika. Filmų gimimo procese dalyvauja ne vien tikrai režisierius, bet ir kitos jėgos: prodiusavimas, platinimas bei žiūrovai. Tuo pat metu toks filmų kompleksiskumas teoriškai apunkina kino, kaip nacionalinio produkto, analizės klausimą, nes neretai finansiškai ir kitaip kuriant filmą dirba dvi ar kelios valstybės. Kita vertus, komercinis filmas taip pat lieka neatsietas nuo tam tikrų dominuojančių ideologinių faktorių (tarkim, cenzūros Indijoje) ir žiūrovų lūkesčių. Tokioje terpėje, kur fantazija ir įsivaizdavimas persipina su reaktingu atsaku į dominuojančias ideologijas, pokolonijinė teorija tampa puikiu analizės įrankiu.

Kino studijos buvo paliestos visų intelektinių srovių, išsikristalizavusių aštuntajame dešimtmetyje: į filmų analizę bei teoriją įsiliejo feminizmo, semiotikos, poststruktūralizmo ir kitų teorinių judėjimų idėjos. Ir nors laipsniškas ir tarsi besivaržantis teorijų plėtojimas ir tam tikra konkurencija visuomet buvo daugiau ar mažiau pastebima, vis dėlto, kaip šmaikščiai pastebi kino istorikas Robertas Stamas, „niekas neuždraus psichoanalitinės pakraipos pokolonijinei feministei panaudoti dekonstrukciją tekstinėje analizėje“ (Stam 2000, 3). Teorijų pliuralizmas bei hibridiskumas – tai viena iš šiuolaikinių kino teorijos ir studijų praktikos. Robertas Stamas taip pat priduria: „Teorijos nebūtinai tampa nenaudojamos kaip seni automobiliai, išsiūstos į konceptualų savartyną. Jos nemiršta; jos transformuojasi, palikdamos pėdsakus ir atminimus“ (Stam 2000, 9). Tokiu būdu klasikinės filmų studijos ir filmų teorija, kaip pastebi ir Goereme Turneris, filmą buvo linkusios traktuoti kaip meno kūrinį, svarbą suteikiant jo estetikai (Turner 1999, 2). Tačiau veikiant naujoms idėjoms, pokolonijinei kritikai bei vis gausėjant neeuropinių kino industrijų tyrimams, senieji prieigos svertai bei

klasikinės kino teorijos (ir ypač jų eurocentrinis pobūdis) turi būti peržiūrėti naujai. Todėl ir šioje disertacijoje bus laikomasi atitinkamos žiūros perspektyvos ir filmas bus traktuojamas kaip tam tikra socialinė praktika (Turner 1999, Virdi 2003). Filmą visų pirma yra siejamas su pramoga ir vartojimu, bet kartu yra glaudžiai susijęs su dominuojančiomis sociokultūrinėmis nuostatomis ir ideologinėmis slinktimis. Kiną bus tyrinėjamas kaip formuojamasis aparatas, kuris ne tiek reflektuoja tikrovę, kiek ją konstruoja. Taip filmas yra neatsiejamas nuo kultūros ir specifinių istorinių ar socialinių pokyčių, kuriuos jis bando apmąstyti, tačiau kurie niekada nebus vienodi⁹. Toks požiūris taip pat generuoja ir vienintelės teksto interpretacijos negalimumą – paversdamas filmą, Turnerio žodžiais tariant, „tam tikru besivaržančių ir dažnai prieštarų pozicijų mūšio lauką“ (Turner 1999, 171). Turneris taip pat pažymi, kad net jei filmo skaitymas ir pasiduoda dominuojančiai ideologinei pozicijai, tačiau toks ideologinis filmo organizavimas niekada nebus nuoseklus ir visuomet paliks „įtrūkius“, per kuriuos tam tikros žiūrovų grupės filmo kalbą supras kitaip nei to siekia ideologija. Ši Turnerio mintis turi panašumo su įtakinga Stuardo Hallo teorija apie televizinio teksto recepciją, kurią jis įvardijo įkodavimu / dekodavimu (angl. *encoding / decoding*) ir kurioje medių tekstų prasmė operuoja per konotacijų ir denotacijų sąveiką ją koduojant. Pasak Hallo (1996 (b)), komunikuojamos žinutės niekuomet nėra statiškos ir generuoja trejų receptijų: dominuojančių diskursų priėmimą, kvestionavimą, bet ne atmetimą, ir dominuojančių diskursų atsisakymą. Todėl Hallo mintis taip pat leidžia kino tekstą pozicionuoti ir skaityti skirtingai – priklausomai ir nuo to, kas tą tekstą kuria ir kas jį žiūri (pvz., teksto receptijai gali būti svarbus žiūrovo etniškumas, lytis ir pan.). Vienas iš pagrindinių šios

⁹ Refleksyvusis požiūris į filmus gali būti kvestionuojamas pažvelgus į, tarkim, 2001 m. Indijoje pastatytus filmus: „Lagaan“ kritikuoja britiškąjį imperializmą kaip ir pokolonijinį šiuolaikinės Indijos hinduizuotą nacionalizmą, o tais pačiais metais pasirodęs filmas „Maištas“ (*Gadar*), atvirkščiai, per melodraminę struktūrą sukuria Indijos „Kito“ – musulmoniškojo ir priešiško Pakistano įvaizdį ir palaiko nacionalistines vertybes. Tais pačiais metais pasirodęs „Būna laimės, būna liūdesio“ (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*) reflektuoja diasporinių subjektų problematiką, suliedamas globalią Britanijos terpę su mėginimu joje išlikti „indišku“.

disertacijos argumentų yra tas, kad tiriamieji objektai – Indijos ir Britanijos kino industrijų komerciniai filmai – apmąsto „Save“ ir vienas „Kitą“ per tam tikras specifines kategorijas ir specifines reprezentacines praktikas. Toks požiūris iškelia nacionalinio kino svarbos klausimą, kurį reikia panagrinėti detaliau.

1.3.1. Nacionalinio kino klausimas

Pradedant nagrinėti dviejų šalių kino produkciją, mes neišvengiamai susiduriame su nacionalinio kino sąvoka ir klausimu, kodėl reikia nagrinėti vieną ar kitą industriją ir ką tai mums galėtų duoti. Philipo Lutgendorfo straipsnis „Ar yra indiškasis filmo kūrimo būdas?“ (angl. „Is There an Indian Way of Filmmaking?“ (2006)) iš karto įspėja apie grėsiantį pavojų redukuoti filmą iki esencialistinių kategorijų, pritaikant tam tikrus uniforminius specifinę kino produkciją, kaip nacionalinę, vienijančius kriterijus. Tačiau tiek vietinis filmo vartojimas, tiek globali jo cirkuliacija vis vien stengiasi įrėminti kino produkciją kaip priklausančią tam tikram nacionaliniam korpusui: ir tai egzistuoja ne vien tik žiūrovų recepcijos lygmenyje, tačiau taip pat ir oficialioje kino, kaip industrijos logikoje, neretai filmo „nacionalumą“ aiškinančių per tokias kategorijas, kaip, pvz., kalba.¹⁰

Tautos ir kino klausimas kino teorijoje yra nevienalytis ir turi net keletą išėjimų taškų ir žiūros perspektyvų. Frankfurto mokyklos kino teoretikas Siegfriedas Kracaueris yra pastebėjęs, kad „tautos filmai atskleidžia jos mentalitetą tiesmukiškiau nei kitos meninės priemonės“ (Kracauer 2004, 5). Šiam teiginiui pagrįsti jis pateikia du svarius argumentus: pirmiausia dėl to, kad filmas nėra individualus kūrinys, o bendradarbiavimo tarp įvairių specialybių profesionalų (režisieriaus, aktorių, technikų ir pan) rezultatas. Antra, industrija turi pasikliauti savo žiūrovais ir keisti savo filmus priklausomai nuo kintančio

¹⁰ Vienas iš pavyzdžių – 2001 m. režisieriaus Asifo Kapadia filmas „Karys“ (*The Warrior*), kuris buvo pastatytas Britanijoje ir išsiųstas atstovauti šaliai Amerikos „Oskarų“ ceremonijoje. Tačiau filmas buvo atmetas, kadangi dialogai jame vyko hindi kalba – t. y. kalba, kuri nėra prigimtinė kalba Britanijoje. (Desai 2004, 50).

„mentalinio klimato“. Kracauerio argumentai buvo persvarstyti devintajame dešimtmetyje Prancūzijoje kilusios „autorinio kino teorijos“ (angl. *Auteur theory*), skelbusios, kad filmas yra išskirtinis autoriaus, t. y. režisieriaus, kultūrinis ir kūrybinis išpaudas (kurio racionalumas ne visuomet gali įtakoti filmų vidines struktūras). Tačiau vėlesni debatai kino istorijoje ir smarkiai išpopuliarėjusios kino žiūrovų tyrimai (angl. *audience studies*) mus taip pat gražina į Kracauerio apibrėžtus kriterijus, kuriais yra medituojamas žiūrovo ir filmo santykis. Tuo labiau, kad Kracauerio pasiūlyta „kolektyvinio mentaliteto“ idėja yra jo verifikuota per filmo struktūravimo praktikos, būdingos vokiškajam ekspresionizmui, analizę bei įvairių pasikartojančių siužetinių elementų išskyrimą, kurie, pasak Roseno, „impregnuoja“ individualius filmus istoriniu intertekstualumu (Rosen 2006, 19). Sarah Street, kalbėdama apie Britanijos kiną, formuluoja tokį nacionalinio kino apibrėžimą: tai yra filmai, kurie „dalyvauja įtvirtinant tautiškumą kaip išskirtinį, pažįstamą priklausymo patyrimą, kuris bendras skirtingos socialinės ir regioninės kilmės žmonėms“ (Street 1997, 1). Street išskiriamas „bendrumo“ motyvas neabejotinai rezonuoja su Benedicto Andersono suformuluota tautos, kaip įsivaizduojamos bendruomenės, koncepcija. Pasak Andersono, „ji yra įsivaizduojama, nes netgi pačios mažiausios tautelės atstovai niekada nepažins daugumos savo tautiečių, nesutiks ir netgi neišgirs apie juos, tačiau kiekvieno jų sąmonėje gyvuoja įvaizdis, kad jie visi susiję.“ (Anderson 1999, 21). Andersono nurodyta diskursyvi tautos steigtis, kaip jau buvo pastebėta anksčiau, gali būti pritaikyta ir kinui. Street pateiktas apibrėžimas tam tikra prasme kalba ir apie skirtumą, kuriuo skirtingos tautos save įsivaizduoja skirtingai, tokiu būdu kurdamos *skirtingą* kiną, adresuodamos skirtingas problemas ir darydamos tai per išskirtinius, tik tai tautai suprantamus kultūrinius kodus ir estetinius principus. Kalbant apie komercinį nacionalinį kiną, būtina atkreipti dėmesį tiek į industrinius ir prodiusavimo aspektus, tiek į auditoriją, kuriai filmas skirtas, tiek ir į dominuojančias istorines ideologines sanklodus. Todėl tam tikri reakcingi filmai ne visuomet paklūsta šiai logikai (ir dėl to nėra

šios disertacijos objektas). Sakykime, pokolonijinis diskursas ir kino teorija susilieja tam tikrame taške – „trečiojo kino“ (angl. *third cinema*) teorijoje, kuri yra susijusi ir su Frantzo Fanono veikalais bei jo filosofija. Būdamas išimtinai reakcingas, „trečiasis kinas“, kaip ir „nekomercinis kinas“ (angl. *arthouse*), funkcionuoja kaip politinė visuomenės kritika, kuriai yra svarbesnis politinis manifestas nei komercinė sėkmė. Tuo tarpu populiarusis (komercinis) kinas turi visuomet galvoti apie auditoriją, į kurią jis orientuos savo naratyvą, nes turi užtikrinti sau pelną. Dėl šios priežasties komercinis kino produktas tiek dominuojančias ideologijas, tiek ir nepopuliarias ideologines tiesas turi pateikti patraukliai ir apgalvotai.

Tiek Indijos, tiek Britanijos filmai jau seniai peržengė savo nacionalines ribas. Britanijos kino produkcija (ir ypač „paveldo filmai“) buvo populiarūs Amerikoje, o indų filmai plačiai cirkuliavo už Indijos ribų, pasiekdami Artimųjų Rytų, Pietryčių Azijos ir Tarybų Sąjungos šalis. Galima pritarti Jignos Desai išsakytai minčiai, kad toks platus Indijos filmų cirkuliavimas ir recepcija už jos ribų gali būti siejamas su tam tikra antihegemoniška politika Vakarų (ir ypač Holivudo) kino produkcijos atžvilgiu (Desai 2004, 40). Tokiu būdu išskirtinis Indijos filmų melodraminis tonas bei aktyvus romantikos ir socialinių problemų artikuliavimas prigijo daugelio Tarybų Sąjungos šalių, tarp jų ir Lietuvos, estetinėje terpėje. Lygiai taip pat imperinis XX a. pr. Amerikos ar Prancūzijos kinas buvo priimamas Britanijoje, nes atitiko pačios Britanijos imperinio kino produkcijos logiką. Tiesa, klausimas vis dėlto išlieka, ar visuomet recepcija yra adekvati ir ar, pavyzdžiui, specifiniai Indijos filmuose komunikuojami kultūriniai kodai buvo tinkamai ir vienodai dekoduojami visų filmus žiūrinčių šalių. Tačiau reikia pripažinti, kad tiek Indijos, tiek Britanijos populiarusis kinas yra unikalūs dariniai, turintys savo istoriją ir specifines reprezentacines bei naratyvo konstravimo strategijas, kurias derėtų panagrinėti šiek tiek atidžiau, siejant tam tikras naratyvines ir estetines gaires tiek su nacionalinio kino klausimu, tiek su istoriniu filmo gamybos kontekstu.

1.3.2. Britanijos kinas

Britanijos nacionalinio kino klausimas yra gana problemiškas. Viena iš priežasčių – nuolatinė Britanijos kino sąveika su hollywoodine kino industrija, kurios dominuojančios pozicijos veikė tiek Britanijos filmų distribuciją, tiek demonstravimą. Tačiau kalbant apie britiškąją kino produkciją svarbus ir paties „britiškumo“ traktavimas. XVIII a. susivienijus Škotijai, Anglijai, Airijai ir Velsui gimė Jungtinė Karalystė. Richardsas teigia, kad

„britiškoji vienybė atsirado kaip puikiai suderinama su įvairove. Pasididžiavimas vietine dialektais parašyta literatūra, vietiniais pulkais, vietine, regionine civiline ir provincine tapatybe ne tik išliko, bet ir suvešėjo, ir puikiai derėjo su pasididžiavimu Britų imperija ir tauta būtent dėl pagrindinių elementų britiškumo.“

(Richards 1997, 7)

Tačiau Anglija buvo centras, todėl dažnai tokie terminai kaip „angliškumas“ ir „britiškumas“ yra vartojami sinonimiškai. Daugelis britų kultūros tyrinėtojų pažymi, jog „britiškumas“ buvo dažnai eksploatuojamas per populiariąją kultūrą ir ypač filmus. Higsonas išskiria dvi kategorijas, per kurias mes galime žiūrėti į Britanijos nacionalinį kiną: pramonės požiūriu britiški filmai (filmai, finansuoti, prodiusuoti ir techniškai apdoroti Britanijoje, kurie nebūtinai gali būti susiję su Britanija, kaip tema) ir kultūriškai britiški (filmai, kurie tiesiogiai susiję su britiška tematika, istorijomis ir veikėjais) (Higson 2011, 6). Tad žvelgiant iš šios antrosios Higsono pasiūlytos perspektyvos, reikia išskirti tam tikrus Britanijos kino „britiškumo“ tematiką charakteringai įvertinančius kino žanrus. Pasak Britanijos kino tyrinėtojų, tokie Britanijos kino žanrai kaip „imperinis kinas“ (angl. *imperial cinema*) ir „paveldo filmai“ (angl. *heritage films*) aiškiai artikuliuo tematinį britiškosios tapatybės konstruklą ir yra

traktuojami kaip neatskiriama britiškojo kino dalis (Higson 2003; Leach 2004; Richards 1997).

Robertas Stamas ir Ella Shohat neatsitiktinai primena, kad kino gimimas Europoje sutapo su kolonialistinės ekspansijos didžiausiu pakilimu (Stam, Shohat 1997, 140). Judantis vaizdas, kaip naujasis technologijos stebuklas, tapo ir viena iš imperinės ideologijos sklaidos priemonių. Kaip pažymi Richardsas, „imperija buvo viena iš svarbiausių britiškosios tautinės tapatybės sudedamųjų dalių, ir jos pagrindinis pateisinimas buvo britiškojo charakterio pranašumas“ (Richards 1997, 31). XIX a. Britanijos populiariojoje kultūroje (taip pat ir charakterio ugdymo vadovėliuose ir mokykliniuose instruktažuose vaikams) cirkuliuojantys su britiškumu susiję atsidavimo, disciplinos, galantiškumo, narsos ir vyriškumo įvaizdžiai netruko persmelkti ir imperinį vaidybinį kiną, padarydami jį pagrindinių šių diskursų platintoju. Šią reprezentacinę strategiją apibendrina ketvirtajame dešimtmetyje režisieriaus Zoltano Kordos sukurtas filmas „Sandersas iš upės“ (*Sanders of the River*, 1935), naratyvą nukeliantis į Afriką, o filmo prologe kalbama: „Afrika – dešimtys milijonų vietinių gyventojų, kiekviena gentis turi savo vadą, saugomą bei ginamą saujelės baltųjų vyrų, kurių darbas – neišdainuota narsos ir poveikio saga“.¹¹ Nors šie filmai atvirai ir nedemonstravo politinio ar ekonominio imperijos pateisinimo, tačiau imperinius santykius kodavo pagrindiniais filmo veikėjais, ikūnijančiais britiškąsias vertybes, o drauge ir šių vertybių kokybinį pranašumą prieš „vietines kultūras“. Imperiniai filmai neretai savo veikėjus modeliuodavo pagal realius kolonijose esančius asmenis ir vadovus, paversdami juos nacionaliniais didvyriais, britiškojo idealo ikūnytojais. Robertas Stamas ir Ella Shohat, kalbėdami apie Vakarų imperinį kiną prieštarauja Benedicto Andersono „įsivaizduojamos bendruomenės“ konceptui teigdami, kad imperinis kinas didžiąja dalimi buvo transnacionalinis, ir britų žiūrovas galėjo save identifikuoti tiek su Holivudo, tiek su prancūzų imperiniais filmais (Shohat,

¹¹ Angl. *Africa – tens of millions of natives, each tribe under its own chieftain, guarded and protected by a handful of white men, whose work is an unsung saga of courage and efficiency.*

Stam 1997, 102). Vis dėlto dėl šio teiginio galima diskutuoti, atkreipiant dėmesį į tai, kad imperinė ideologija veikė panašiomis strategijomis visur Vakaruose. Žiūrovo identifikacija su imperine tematika galėjo būti transnacionalinė, tačiau ji taip pat veikė ir per žiūrovo kompetenciją ir identifikaciją su vietine kino produkcija. Bet kuriuo atveju aišku, kad imperinis kinas buvo skirtas išskirtinai Vakarų auditorijai, nesirūpinant Rytų (tame tarpe ir Indijos) reprezentavimo tikslumu ar korektiškumu. Chowdhry pažymi, kad Britanijos imperinio kino produkcija didžiąja dalimi ignoravo Indijos kino žiūrovus ir jų suvokimo galimybes, kaip nesugebančius receptuoti kino teksto ir neturinčius „protinių gebėjimų suvokti vaizdą“ (Chowdhry 2000, 18). Tačiau, kaip parodė Chowdhry studija, Indijos auditorija aršiai reagavo į imperinius filmus ir Indijos reprezentaciją bei įvaizdžius juose, dėl ko dalis Britanijos kino produkcijos buvo uždrausta Indijoje.

Vis dėlto, kaip pastebi Teo, po Antrojo pasaulinio karo ir praradus kolonijas, tiek meilės romanuose, tiek kine Indija prarado savo populiarumą (Teo 2004), tad akivaizdu, kad Indijos tema buvo svarbi Britanijai tiek, kiek ji buvo susijusi su imperija. Vis dėlto Indija nenustojo buvusi Vakarų kinematografo dalimi ir epizodiškai savo naratyvais sugrįždavo į imperinį laikotarpį. Tačiau net šie pokolonijiniai filmai funkcionavo tam tikru ambivalentišku rakursu. Britiškiosios „Hammer Horror“ filmų studijos, kurios specializacija siaubo ir kriminalinio žanro filmai, 1959 m. Terenco Fisherio režisuotas filmas „Bombėjaus smaugikai“ (*The Stranglers of Bombay*) savo siužetą perkelia į ketvirtąjį dešimtmetį (t. y. Britų imperijos paskutiniuosius metus Indijoje) ir vaizduoja kapitono Hario Liuviso bandymą išsiaiškinti paslaptį žmonių dingimus provincijoje. Filmą mistinio ir kriminalinio siužeto ribas praplečia, kartkartėmis įtraukdamas atvirą „Rytų Indijos kompanijos“ funkcionalumo ir etiškumo Indijos atžvilgiu kritiką. Tačiau filmo pabaigoje atsirandantis rašytinis epilogas vėl sukuria vaizdavimo dvilypumą: šlovindamas kapitono Liuviso drąsą siekiant demaskuoti žiaurių banditų gaują, epilogas baigiamas žodžiais, „jei mes nieko

daugiau nenuveikėme Indijai, bent jau padarėme šį gerą darbą“¹². Tad nors ir kritikuojantis oficialią imperialistinę Britanijos politiką dėl Indijos, filmas neišsivaduoja iš ideologinio lauko ir pozicionuoja baltąjį veikėją kaip gelbėtoją, suardantį paslaptinę ir barbarišką hinduistinės sektos kultą.

Kolonijinė Indija, kaip pagrindinė naratyvinė erdvė, vėl sugrįžta į ekranus devintajame dešimtmetyje ir yra susijusi su tuo metu išsikristalizavusiu specifiniu kino žanru, kino istorijoje ir kritikoje įvardijamu „paveldo filmais“. Andrew Higsonas „paveldo filmus“ vadina vienu iš charakteringiausių Britanijos nacionalinio kino pavyzdžių. „Paveldo filmai“, kaip pastebi Higsonas, tai žanras, kuris „perkuria, atgamina ir, kai kuriais atvejais, išranda nacionalinį paveldą ekranui“ (Higson 2003, 26). Šis tematinis kino žanras yra neretai siejamas su politiniais Britanijos aspektais ir konkrečiai – su Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher vidaus politika bei fenomenu, įgavusiu „tečerizmo“ (angl. *thatcherism*) definiciją. Per vienuolika lyderiavimo metų Margareta Thatcher akumuliuo keletą specifinių kokybinių verčių, susijusių su Britanija ir ypač aktyviai pasireiškusių devintajame dešimtmetyje. Visų pirma, britiškasis konservatyvumas buvo vėlgi permąstomas ne kaip atgyvena, tačiau kaip charakteringa Britanijos ypatybė, kuri turi būti puoselėjama ir skatinama. Su konservatyvumu buvo siejamas ir tam tikras aristokratiškumo ir paveldo iškėlimas į pirmą planą kultūrinėje sferoje. Muziejų, įvairių su paveldu susijusių atrakcionų bei istorinę vertę turinčių pastatų restauravimas pasiekė lig tol neregėtus mastus, o tokie su britiškąja tapatybe susiję simboliai, kaip išskirtinis Britanijos kraštovaizdis arba dvaras, menantis ir konservuojantis praeitį, kaip nedalomą ir aristokratišką paveldą, buvo vėl permąstyti ir atgaivinti.¹³ Toks išskirtinis dėmesys paveldui taip pat susijęs su nostalgijos praeičiai idealizavimu. Thatcher valdymo periodas sutapo su pasauline krize, kuri eliminavo Britaniją iš dominavimo

¹² Angl. *If we have done nothing else for India, we have done this good thing.*

¹³ Šie ir kiti su Britanija (ir ypač jos kraštovaizdžiu) susiję elementai yra detalai nagrinėjami Burdeno ir Kohl (2006) rinktinėje *Kraštovaizdis ir angliškumas* (angl. *Landscape and Englishness*).

pasaulinje rinkoje. Tai neabejotinai atsiliepė nacionalinei ekonomikai, socialinėms reorganizacijoms ir saviidentifikacijai bei vėl pastūmėjo veik visas sociokultūrinės srities permąstyti „britiškumo“ klausimą. Nostalgija praeičiai tapo vienu iš pagrindinių kultūrinių laikmečio žymiklių, pasireiškusių įvairiose kultūrinėse srityse (pvz., muziejų steigime ir jų lankomume), tarp jų ir filmuose. Johnas Hillas tokį paveldo kultūros atsiradimą aiškina mėgavimusi praeitimi ir jos sąlyčiu su dabartimi – arba, tiksliau, suteikiama galimybe nuo jos pabėgti, todėl „paveldo idėja yra dažnai sutapatinama su nostalgija“ (Hill 1999, 74). Viena iš populiarių „paveldo filmų“ tematinų kategorijų buvo vadinamieji „imperijos atgaivinimo“ (angl. *Raj revival*) filmai. Nostalgiskas naratyvinis grįžimas į kolonijinį laikotarpį nėra neproblemiškas ir veikiau sietinas su bendra aptarta laikmečio politika. Tad ir šiam periodui atstovaujantys „imperijos atgaivinimo“ filmai yra dviprasmiški, ir tai mes pamatysime antrajame skyriuje bei filmo „Kelias į Indiją“ analizėje. Praeitis šiuose filmuose yra stilizuota ir pateikiama skirtingai nei istoriniuose filmuose, kadangi mažiau koncentruojasi ties istoriniais įvykiais ir didesnę dėmesį skiria istorinėms lokacijoms. Šiuose filmuose praeitis, kaip pastebi Hillas, yra sukuriama už žiūrovų tiesioginės patirties ribų (kadangi daugelis žiūrovų tiesiogiai nėra išgyvenę vaizduojamų įvykių), todėl jiems yra pateikiama vadinamoji „antrinė nostalgija“ (angl. *second-hand nostalgia*), kuri yra išgyvenama per kultūrinę rekonstrukciją (Hill 1999, 85). Toks Hillo požiūris panašus į Landsberg (2004) pasiūlytą „protezinės atminties“ (angl. *Prosthetic Memory*) konceptą – kai praeitis tampa medijų simuliuojama patirtimi.

Dviprasmiška Margaretos Thatcher politika ir ypač jos šaltas ir nepatikus požiūris į emigraciją bei diasporos subjektus Britanijoje stimuliuojo ir diasporinio britiškojo kino atsiradimą. Daugelis devintojo dešimtmečio pabaigos ir dešimtojo dešimtmečio diasporinių filmų buvo kritiški „tečerizmo“ ir jo segregacinės ir klasinės politikos atžvilgiu, kaip Stepheno Frearso 1985 m. sukurtas filmas „Mano gražioji skalbykla“ (*My Beautiful Loundrette*), pozicionavęs pakistaniečių šeimą kaip skalbyklos savininkus ir darbdavius, o „baltąjį“ veikėją Džonį – kaip

darbuotoją. Diasporinis kinas praplėtė Britanijos nacionalinę tematiką, į jos diskursą įvesdamas „nebaltuosius“ subjektus bei atkreipdamas dėmesį į tokias temas kaip pritaipimas, kultūrinis hibridiškumas, rasizmas ir pan. Gurinder Chadhos filmas „Bhadžis paplūdimyje“ buvo vienas iš komerciškai sėkmingiausių diasporinių Britanijos filmų, jo problematika bus ir šios disertacijos analizės objektas.

1.3.3. Komercinis Indijos kinas

Indijos nacionalinio kino formatas yra pakankamai problemiškas. Tai, ką daugelis vadina „Indijos kinu“, iš tiesų yra Mumbajaus kino produkcija, kuriama hindi kalba, neretai dar įvardijama neologizmu „Bolivudas“ (terminu, kuris jau yra išsisknijęs ne vien populiariuosiuose diskursuose ir medijose, bet ir akademinėse studijose (Vasudevan 2011)), ir korektiškai kartais yra įvardijamas „hindi kinu“ arba „(Bombėjaus) Mumbajaus kinu“. Iš tiesų Mumbajaus kino produkcija užima vos trečdalį visos Indijos kino produkcijos, kurios likusi dalis yra pasidalijama kitomis kalbomis ir kitose valstijose kuriamų filmų industrijų – Pietų Indijos (filmai kuriami tamilų, telugų, malajalam kalbomis), Bengalijos, Maratų ir kt. Tad bendrame diskurse, susijusiame su kino tyrimais Indijoje, neretai pasigirsta kvietimas diskutuoti, kodėl būtent hindi kalba kuriama Mumbajaus produkcija yra laikoma reprezentatyvia nacionaline „Indijos“ kino strategija (Rajadhyaksha 2003). Dėl aiškumo reikia pripažinti, kad šioje disertacijoje visi filmai, įvardijami „Indijos kinu“, yra būtent Mumbajaus kino industrijos produktai, kas, be abejo, implikuoja ir šios disertacijos autoriaus poziciją dėl nacionalinio Indijos kino. Tokiam požiūriui neišvengiamai tenka atsigręžti į poleminius debatus dėl Indijos kino pateikiančių argumentų, kurie artikuliuotų specifinį hindi kino, kaip nacionalinio kino, charakterį. Sutinkant su nemaža dalimi kino kritikų (Virdi 2003, Gabriel 2010, Ganti 2004), vienas iš argumentų, apginančių Mumbajaus kino priskyrimą nacionaliniam Indijos kinui, yra lingvistinis požiūris.

Daugiakalbėje Indijoje, kur yra pripažįstamos net dvidešimt dvi reglamentuotos kalbos, nacionalinės kalbos nėra, tačiau Konstitucija pripažįsta hindi kalbą (kartu su anglų kalba) kaip oficialiąją Indijos kalbą, tad tam tikra lingvistinė hindi kalbos prerogatyva suteikia šia kalba kuriamam kinui oficialųjį statusą – tuo labiau, kad ir pirmasis garsinis filmas Indijoje „Pasaulio ornamentas“ (*Alam Ara*) taip pat buvo sukurtas hindi kalba. Tačiau taip pat reikia pastebėti ir tą faktą, kad komercinis Mumbajaus kinas savo paplitimu gerokai peržengia hindi kalba kalbančių valstijų ribas, neretai modeliuodamas savo struktūras taip, kad būtų pasiekiamas didesnei publikai. Kaip pastebi Asha Kasbekar (pripažindama hindi kino nacionalinį „Indijos kino“ statusą), „komercinis Indijos kinas aptarnauja didžiulę, heterogenišką, tarpkultūrinę auditoriją, kuri ne visuomet yra susipažinusi su hindi kalba. Kad išplėstų savo rinką, jis pripažįsta sudėtinę visos tautos publikos pusę ir labiau linksta į vizualųjį ir neverbalinį adresavimo būdą“ (Kasbekar 2002, 287). Ashos Kasbekar pastaba apie komercinio Mumbajaus kino lankstumą ir gebėjimą aptarnauti didelę dalį žiūrovų auditorijos Indijoje susijęs su kita jo ypatybe – būtent tarptautine ir tarpkultūrine sklaida. Hindi kalba kuriamų filmų produkcija cirkuliuoja didžiojoje dalyje Pietų ir Pietryčių Azijos ir gerokai pralenkė savo pirmuosius mėgėjus už Azijos ribų – buvusio socialistinio bloko ir Sovietų Sąjungos šalis, dėl diasporos pasiekdama Britaniją, Ameriką, Kanadą ir Australiją. Globalusis „Bolivudo“ charakteris, verbalizuodamas ne tik įvairias hibridines muzikos formas (pvz., *bhangra* ir hindi dainų remiksai, cirkuliuojantys Vakarų naktiniuose klubuose (Dudrah 2006)), bet ir formuodamas išėivijos gyvenseną pačiais įvairiausiais rakursais (nuo vedybinių ritualų ir aprangos (Ramoya 2010) iki gyvensenos ir moteriškumo reguliantų (Narain 2008)). Tad neabejotinai „Bolivudas“ artikuluoja tam tikras tautos sąsajas su kultūrinėmis bendrybėmis, kurios yra pripažįstamos kaip atitinkamos tautos normos ir autentiškumas. Žiūrint iš šios perspektyvos derėtų detaliau panagrinėti indiškojo filmo struktūrą ir vidines motyvines jėgas, kurios padeda šiai bendrybei cirkuliuoti ir įsitvirtinti.

Ilgą laiką komercinis Indijos kinas buvo ignoruojamas Vakarų kino tyrimuose, kaip neturintis jokios išskirtinės ar meninės vertės. Neretai jis būdavo apibūdinamas tokiais menkinančiais epitetais kaip „blizgantis“, „vulgarus“, „populistinis“, „beskonis“, „ilgas“, „perpildytas moralinių klišių“ ir pan. (Nayar 1997, 73). Hoganas teigia, jog toks nesusipratimas neturi nieko bendra su Indijos filmų „indiškumu“, o yra rezultatas tarpkultūrinės (angl. *cross-cultural*) perskyros tarp meninio ir nekomercinio (angl. *art*) kino ir populiariosios kultūros (Hogan 2008, 2). Iš tiesų, tokoskyra tarp aukštosios ir populiariosios kultūrų buvo vienas iš dominuojančių vertinimo kriterijų, ir šis atskaitos taškas buvo vienodai priimtas tiek kino teoretikų Vakaruose, tiek ir Indijoje. Satyajitas Rayus, vienas iš Indijos *art* kino pradininkų, jau 1948 m. apmąsto indiškojo kino nesėkmes Vakaruose. Kaltindamas Holivudo įtaką ir eklektišką indiško kino stilių bei melodraminių filmų struktūrinį modelį, Rayus karčiai pabrėžia, kad Vakaruose net ir geriausias indiškas filmas vis viena bus atlaidžiai įvertintas kaip „juk galiausiai tai tik indiškas filmas“ (Ray 2005, 21). Satyajitas Rayus, kuris pats daug dėmesio skyrė tiek Vakarų kino teorijai, tiek estetinei Indijos tradicijai, bandydamas sukurti savitą indiškąją kino estetiką (Ganguly 2010), nevertino komercinės Indijos kino produkcijos, kuri jau pirmaisiais Rayaus sukurtų filmų metais buvo sėkmingai įtvirtinusi savo struktūrinės ir naratyvinės strategijas (Gokulsing, Dissanayake 2004; Vasudevan 2010). Melodraminis modelis ir neretai su laiko ir erdvės taisyklėmis prasilenkiantis filmo naratyvas tiek *art* kino elito, tiek kino tyrinėtojų neretai buvo įvardijamas kaip „eskapistinė fantazija“, neturinti nieko bendro su realizmu. Tad šis akivaizdus indiškojo kino konfliktas su realybe ir elitiškąja aukštojo kino teorija, eurocentriškai dominavusia kino studijose ir teorijoje iki pat aštuntojo dešimtmečio, leido kritikuoti indišką kino produkciją kaip bevertę imitaciją (Dasgupta 1981). Iš tiesų, neretai komerciniame Indijos kine yra scenų, kurios pasirodytų neturinčios nieko bendro su fizine realybe. Tačiau tai, kad žiūrovai reaguoja į šias scenas kino teatre (šūksniais, plojimais ir pan. – t. y. natūralia žiūrėjimo praktika, kuri yra ne tik individuali, bet ir bendra visiems

žiūrovams (Srinivas 2002), parodo, kad šių filmų melodraminėse struktūrose žiūrovai suranda tai, ką galima įvardyti kaip „psichologinį realizmą“ arba realizmą emocijų lygmenyje (Banaji 2006, 2). Galima teigti, kad tam tikra specifinė Indijos kino forma ir naratyvo konstravimo strategijos priverčia intelektualę Vakarų kino teoriją atsigręžti į specifines Indijos kino studijas, kurios nuo devintojo dešimtmečio buvo papildytos autoritetingais darbais (Thomas 2006, Mishra 2002, Chakravarty 1993, Prasad 1998, Vasudevan 2011, Virdi 2003).

Komercinis Indijos kinas nuo pat savo užgimimo yra unikalus tuo, jog neturi segmentuotos auditorijos¹⁴ ir į savo struktūrinį naratyvą įtraukia pačias įvairiausias kultūrinės reprezentacijas ir konstruktus. Kaip pažymi Gokulsingas ir Dissanayake (2004), komercinio Indijos filmo struktūrinė kompozicija sujungia tokius elementus, kaip folklorinis, parsių ir Sanskrito teatras, epai „Mahabharata“ ir „Ramayana“, Holivudas ir MTV, paversdamas indiškąjį filmą tam tikru kultūriniu hibridu.

Kaip buvo anksčiau minėta, kino atsiradimas sutapo su imperializmo pakilimu, ir filmas buvo naudojamas kaip jo ideologijos vežėjas. Galima teigti, filmas Indijos kontekste atliko tokią pačią funkciją. Nors Indijos auditorija pirmaisiais XX a. dešimtmečiais nevalgė Vakarų kino produkcijos (Britanijos ir Amerikos kuriami „kaskadiniai filmai“ (angl. *stunt films*) Indijoje buvo ypač populiarūs), tačiau jau pirmojo pilnametražio filmo „Valdovas Hariščandra“ (*Raja Harischandra*, 1913) režisierius Dadasahebas Phalke filmą laikė puikia priemone tautinei savirefleksijai (Chakravarty 1993, 37–38). Pasirinkusi Holivudinį melodramos formatą, puikiai tinkantį ir tradicinių teatrinių ir muzikinių menų transformacijai bei inkorporacijai, Indija nuo pat nepriklausomybės pradžios 1947 m. ėmė aktyviai išnaudoti filmą kaip platformą permąstyti ir įtvirtinti naujai atsikūrusios valstybės tapatumą. Vienas iš specifinių tautos įtvirtinimo per

¹⁴ Auditorijos segmentacija yra pastebima tik pastaraisiais metais ir yra susijusi su aiškesne filmų žanrine apibrėžtimi. Tokia strategija gali būti paaiškinama didesniu indiškojo kino eksportu ir mėginimu įsitvirtinti globalioje rinkoje, kur žanrinis priskyrimas yra būtinas.

populiariąją kultūrą būdų buvo gausios mitologijos reflektavimas ir panaudojimas struktūruojant kino naratyvus. Vijay Mishra Indijos kino vidines struktūras sieja su ideologinėmis didžiųjų Indijos epų „Mahabharata“ ir „Ramayana“ interpretacijomis, teigdamas, kad epai tvarko ir reguliuoja populiarinio filmo reprezentacines, estetines ir naratyvines strategijas kaip tam tikri intertekstai (Mishra 2002, 4). Tad vienas iš ikoniškiausių ši diskursą įtvirtinančių filmų Indijos kino industrijoje yra Mehboobo Khano 1957 m. režisuotas filmas „Motina Indija“ (*Mother India*), kuriame pagrindinė veikėja Radha ne tik reflektuoja epinį „Mahabharatos“ simbolizmą, tačiau tampa ir naujos tautos simboline ikūnytoja, dėl bendruomenės (arba tautos) pasiryžusi paaukoti savo sūnų. Tokių mitologinių struktūrų pavyzdžių Indijos kine yra gausu, ir šis modelis bus bandomas pritaikyti trečiajame šios disertacijos skyriuje, filmo „Lagaan“ analizėje.

Mitologinių naratyvų interpretacija nebuvo vienintelė tapatybių artikulavimo bei konstravimo strategija. Kaip ir Britanijos kine, Indijos kinas, veikiamas nacionalistinės retorikos ir propagandos, aktyviai eksploatavo „Savęs“ konstravimo per „Kitą“ strategiją. Kaip buvo minėta 1.2.2. poskyryje, išaugęs hinduizuotas nacionalizmas didesnę dėmesį kreipė į musulmoniškąjį „Kitą“, jį egzotizuodamas ir palaiptiui demonizuodamas ir militarizuodamas (Chadha, Kavoori 2008). Tačiau nuo šeštojo dešimtmečio Indijos kine buvo eksploatuojama ir manichėjiška Rytų ir Vakarų poliarizacija, kaip jau aptarta nacionalistinė tapatybės konstravimo strategija. Jawaharlalo Nehru socialistinės Indijos vizija, aiškiausiai matoma 1954 m. Rajo Kapooro filme „Ponas Sukčius“ (*Shree 420*), leido lengvai perskirti pozityvius, su kaimo bendruomene susijusius veikėjus, ir kapitalistinius probritiškus antiherojus (pvz., pagrindinių moterų personažų vardai simboliškai įprasmina šią dichotomiją: tradicinė kaimo mokytoja pavadinama Vidya (hind. „išmintis“), o cigaretės rūkanti, gerianti alkoholį ir į azartinius lošimus įnikusi anglė-indė – Maya (hind. „iliuzija“)). Tokia strategija puikiai pasiteisino iki pat devintojo dešimtmečio (reprezentacinę kulminaciją pasiekdama 1970 m. Manoj Kumar filmo „Rytai ir Vakarai“ (*Purab aur Pacchim*), apie kurį

detaliau bus kalbama ketvirtajame skyriuje), kuomet pasikeitusios ekonominės ir politinės Indijos sanklodos po 1991-ųjų m. ekonomikos liberalizavimo privertė kino industriją permąstyti Vakarų, kaip Indijos „Kito“ konstravimą. Ekonomikos liberalizavimas, masinė migracija į Britaniją ir Ameriką bei pakitęs sociokultūrinis Indijos klimatas lėmė vis didesnę Indijos emigrantų (arba SGI – svetur gyvenančių indų),¹⁵ kaip pagrindinių personažų paplitimą filmų naratyvuose – tuo pačiu reflektuodamas ir augančias aukštesnės vidurinėsios klasės (angl. *upper-middle class*) žiūrovų gretas (Uberoi 1998). Ir nors didžioji dauguma su diasporine tematika susijusių filmų ideologiškai bandė sukonstruoti emigravusių indų tamprius ryšius su indiškąja kultūra ir tradicijomis (pvz., filmai „Mylintieji pasiims nuotakas“ (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*), „Būna laimės, būna liūdesio“ (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*)), tačiau, kaip pamatysime filmo „Namaste, Londone“ analizėje ketvirtajame skyriuje, tokios nuostatos ne visuomet yra ideologiškai priimtinos ir kartais apgręžia naratyvus link labiau esencializuotos tapatybės konstruktų.

Tad kinas Indijos kultūroje užima išskirtinę prasmų organizavimo ir tapatybės konstravimo poziciją. Kaip šmaikščiai pažymi Nagaraja, komercinis Indijos kinas yra žiūrovui ne tik pramoga, bet ir šventykla, teisingumo rūmai bei psichiatrijos klinika (Nagaraj 2007, 87). Ši mintis aprėpia daugiaplanį Indijos kiną ir jo daugialypes funkcijas, kaip pastebi ir Dissanayake: „populiarusis kinas vis dar yra dominuojanti jėga Indijoje, sukurianti naudingą terpę kultūrinėms prasmėms bei vertybėms apsvarstyti ir kviečiantis daugelį kino lankytojų dalyvauti nuolatiniame pokalbyje su kultūrinėmis modernybėmis.“ (Dissanayake 2003, 202).

¹⁵ Vertinys iš angliškojo NRI – *non resident Indian*. Toliau šioje disertacijoje bus vartojamas trumpinys SGI.

1.4. Baigiamosios pastabos

Atlikta trumpa tapatybės analizės pokolonijinėje teorijoje apžvalga leidžia mums įsigilinti ir suprasti ne tik kolonijinio diskurso bei ideologijos šerdį, tačiau taip pat priartina mus prie šiandienos pokolonijinės realybės ir jos manifestacijų: nacionalizmo, migracijos, globalizacijos ir diasporų. Pokolonijinės teorijos tarpdiscipliniškumas leidžia į tapatybės konstravimą žvelgti iš skirtingų perspektyvų bei teorinių prieigų. Analizuojant indų ir britų abipusę reprezentaciją kine, galima išskirti tris pagrindines tapatybės konstravimo strategijas, pasireiškiančias kuriamuose įvaizdžiuose bei naratyvinėse kompozicijose. Šioms strategijoms paaiškinti pokolonijinę teoriją galima išskirti į tris teorines prieigas: kolonijinio diskurso kritiką, nacionalizmo bei tautinės tapatybės konstravimą ir diasporinės tapatybės analizę.

Kolonijinio diskurso kritika ir teoretikų Fanono, Saido, Bhabhos darbai, nors ir gerokai polemniai, leidžia mums susipažinti ir kritiškai įvertinti įvairias hegemonines strategijas, kolonistų naudotas, kad pateisintų savo buvimą kolonizuotose šalyse. Kolonijinio diskurso kritika demaskuoja rasistinį, stereotipizuotą ir veik visuomet fiktyvų „Kito“ konstravimą.

Tautinės tapatybės konstravimo analizė atskleidė kompleksinį antikolonijinių ir nacionalistinių judėjimų pobūdį. Viena vertus, tautinės tapatybės formavimas leidžia buvusiai kolonijai perkonstruoti arba rekonstruoti save iš naujo, suteikiant nors ir „įsivaizduojamą“, tačiau sujungiančią kolektyvinę tapatybę. Kita vertus, tame taip pat slypi grėsmė, kad ji gali įgauti ir tam tikrų fundamentalistinių formų (pvz., hinduizuoto nacionalizmo atvejis).

O diasporinės tapatybės analizė leidžia mums kritiškai įvertinti įvairias naujas tapatybių formas, kurias patiria buvę kolonizuotieji, atsidūrę globalioje terpėje. Sujungdama esencializmo, socialinio darvinizmo kritiką ir naujas, su globalizacija bei migracija susietas teorines diskusijas, pokolonijinė teorija atveria naujas požiūrio į tapatybę prieigas. Tapatybės nėra vienalytės ir fiksuotos, bet

nuolat kintančios, niekuomet nėra vientisos ir nuolat sąveikauja su įvairiais, besikeičiančiais diskursais.

Tapatybės ir kinas taip pat yra glaudžiai susiję. Pokolonijinė teorija ir jos suteikiami analizės instrumentai gali leisti mums geriau suprasti ne tik sudėtingus buvusių kolonijų ryšius, bet ir permąstyti kolonializmo sukeltas traumas ir jų skaudžius padarinius šiuolaikinėse pokolonijinėse šalyse ir viso to refleksiją populiariojoje kultūroje ir kine.

2. Britanijos kinas ir įsivaizduojamos Indijos konstravimas

Kapitonas Makas: „Rytai yra Rytai, o Vakarai yra Vakarai, ir niekuomet jie nesusitiks.“

Džonis: „Ei, Makai, o ką pasakysi apie Pietus ir Šiaurę?“

(„Rojaus paukštis“, rež. King Vidor, 1932)

Kaip parodė trumpas ekskursas į vadinamąjį imperinį kiną pirmajame skyriuje, Britų imperija naudojo visomis priemonėmis populiariosios kultūros priemonėmis kurti ir skleisti įvaizdžius, susijusius su „Savimi“ ir sau priešingu „Kitu“. Taip pat galėjome pamatyti, kad net kelis dešimtmečius po oficialių kolonijinių ryšių nutrūkimo, Britanijoje kurti filmai taip pat dėmesį skyrė imperijai ir savo vaidmeniui joje, neretai bandydami reabilituoti savąją „misiją“ kolonijose, paversdami ją pastangomis pagelbėti „vietiniams“. Toks ambivalentiškas diskurso organizavimas, kaip ir Vakarų kino produkcijos dėmesys Indijai, nesibaigė, bet, priešingai, – buvo atgaivintas nauja forma devintojo dešimtmečio „paveldo filmų“ pavidalu. Kelis šimtmečius kurta strateginė „kolonijinio diskurso“ praktika ir sąmoninis „Kito“ konstravimas, įgaunantis naujas raiškos galimybes atsižvelgiant į pakitusį laikmetį ir ideologines dispozicijas, gali būti sutinkamas ir šiuolaikiniuose, nuo devintojo dešimtmečio kurtuose filmuose, du iš jų ir bus šio skyriaus analizės objektais. Taikant kolonijinio diskurso kritiką, kuri veiksmingai galėjo būti panaudota žvelgiant į imperinius filmus, šiame skyriuje imtasi sudėtingesnės užduoties: nagrinėjami šiuolaikiniai Britanijos filmai, – abu susiję su Indijos reprezentacija ir konstravimu. Nors analizei pasirinkti filmai – „Kelias į Indiją“ (*A Passage to India*) ir „Lūšnynų milijonierius“ (*Slumdog Millionaire*) – ir kalba apie dvi atskiras istorines epochas ir naudoja skirtingas naratyvines ir vizualines strategijas žvelgiant į tą patį subjektą – Indiją, vis dėlto, kaip pastebėsime tolesniuose skyriaus puslapiuose, šie filmai nesugeba išsivaduoti iš kolonijinio diskurso suformuotos žiūros į pasaulį perspektyvos ir toliau konstruoja save per „Kitą“, per

kolonijinės atminties eskalavimą (filme „Kelias į Indiją“), arba tariamai „perleidžiant“ kamerą vaizduojamos šalies atstovų savirepresentacijai, tačiau tuo pat metu konstruojant vakarietišką jų žvilgsnį (filme „Lūšnynų milijonierius“). Didelis dėmesys, kaip ir pačioje pokolonijinėje teorijoje, bus skiriamas persiklojantiems diskursams, susijusiems su lyties ir seksualumo reprezentacija, kadangi būtent šie tapatybės aspektai buvo neatsiejamai susiję ir su ideologiniu kolonijinio diskurso formatavimu.

Taip pat svarbu yra paminėti ir tai, kad skirtingai nei likusieji disertacijoje analizuojami filmai¹⁶, „Kelias į Indiją“ ir „Lūšnynų milijonierius“ yra literatūrinių kūrinių adaptacijos, pirmasis britų rašytojo F. M. Forsterio to paties pavadinimo 1924 m. romano ekranizacija, o pastarasis – indų diplomato ir rašytojo Vikaso Swarupo romano *K ir A (Q&A)*¹⁷ adaptacija. Ir nors šios disertacijos tikslas nėra išivelti į „tikslaus perteikimo“ (angl. *fidelity*) debatus, kurie dominavo romano adaptacijos į filmą tyrimuose ir teorijoje (Hutcheon 2006; Welsh 2007), vis dėlto tam tikri palyginimai su originaliais kūriniais bus atlikti, siekiant atkreipti dėmesį į pakeitimus, nutylėjimus ir intertekstinius referavimus, susijusius su disertacijoje keliamais probleminiais klausimais. Palyginimas su romanu tam tikrais atvejais leis lengviau interpretuoti filme pasirinktų įvaizdžių bei detalių komponavimo strategijas.

¹⁶ Su nedidelėmis išlygomis galima būtų išskirti indiškąjį „Uždaros durys“ kaip Bramo Stokerio *Drakulos* interpretaciją, tačiau filmas pasiskolina tik įvaizdžius ir su autoriaus kūriniumi, bent jau tiesiogiai, iš esmės neturi nieko bendra.

¹⁷ Po filmo sėkmės neretai originalusis romano pavadinimas yra keičiamas į filmo pavadinimą „Lūšnynų milijonierius“, toks yra ir lietuviško vertimo bei leidimo variantas.

2.1. Kolonijinio diskurso kritika ir Indijos fantazija „paveldo filmuose“: „Kelias į Indiją“

„Ar gali indas susidraugauti su anglu?“

(F. M. Forster *A Passage to India*)

Kaip jau buvo trumpai užsiminta pirmajame skyriuje, specifinė Britanijos kino filmų grupė, išpopuliarėjusi aštuntajame ir devintajame dešimtmečiuose ir dažnai vadinama „paveldo filmais“, tradiciškai yra siejama su paveldo, kaip industrijos, atsiradimu minėtu laikotarpiu ir nurodo į tam tikrą grupę filmų, kurie, kaip pastebi Leachas, „pažvelgė atgal į pastebimai mažiau problemų turinčią praeitį, ypatingą dėmesį skirdami aukštuomenei edvardiškuoju periodu, laikotarpiu po Pirmojo Pasaulinio karo“ (Leach 2004, 201).

Iš daugybės „paveldo filmų“ išskiria ir tam tikras tematinis žanras – imperinės Indijos atgaivinimas (angl. *Raj Revival*). Šiam požanriui priklauso tokie filmai, kaip „Karštis ir dulkės“ (*Heat and Dust*, 1983), „Tolimieji paviljonai“ (*The Far Pavillions*, 1984), televizijos serialas „Briliantas karūnoje“ (*A Jewel in the Crown*, 1984) bei vienas iš pačių populiariausių minėtojo laikmečio ir tematikos filmų – režisieriaus Davido Leano „Kelias į Indiją“ (*A Passage to India*, 1984). Kaip jau buvo minėta pirmajame skyriuje, „paveldo filmai“ neretai išreiškė dviprasmiškas devintojo dešimtmečio nuotaikas: nusigręždami nuo ekonominių ir socialinių problemų šalyje, šie filmai ėmė nostalgiskai eksploatuoti praeitį, ieškodami joje specifinių su britiška tapatybe susijusių dermių. Paveldo industrijos atsiradimas, į kurio mašineriją pateko ir filmai, gali būti tampriai susiję ir su tuometinės Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher vyriausybės vykdomos politikos aspektais: nostalgija praeičiai, tradicionalizmu ir konservatyvumu. Ir nors, kaip pastebi kino kritikai, minėtoju periodu buvo kuriama nemažai filmų, akivaizdžiai kritikuojančių „tečerinę“ politiką, vis dėlto nemaža dalis filmų (ir ypač iš „paveldo filmų“ žanro) reflektavo tam tikras Thatcher vyriausybės politikos gaires – tiek kaip savosios tapatybės apmąstymą,

ties ir kaip kultūrinio eksporto dalį. Todėl vienas iš populiariausių „paveldo filmų“ „Kelias į Indiją“ išlieka dviprasmišku kinematografiniu tekstu: adaptuodamas kritiškai į imperiją žvelgusio Forsterio romaną, filmas drauge artikuliuoja nostalgiską žvilgsnį į kolonijinę Indiją ir išlieka glaudžiai susijęs su dominuojančiomis ano laikmečio ideologijomis.

2.1.1. „Kelias į Indiją“ ir vizualusis reginys

„Kelio į Indiją“ (tiek romano, tiek ir filmo) siužetas koncentruojasi ties jaunos moters Adelos ir ponios Mor vizitu į kolonijinę Indiją, kur Adela ketina susižadėti su Roniu, ponios Mor sūnumi. Indijoje moterys susitinka daktarą Azizą ir mokytoją Fildingą. Azizas susidraugauja su moterimis ir norėdamas parodyti ką nors įdomaus provincijoje, pasiūlo išvyką į Marabaro olas, kurios garsėja savo keistu aidu viduje. Ponia Mor dėl klaustrofobinės olų aplinkos nusprendžia neiti, tuo tarpu į olas leidžiasi tik Azizas ir Adela. Netikėtai jiems pasimetus, Adela viena grįžta į miestą ir apkaltina Azizą mėginimu ją išprievartauti. Azizas yra suimamas, nors Fildingas ir ponios Mor netiki jo kalte. Galiausiai teisme Adela pripažįsta, kad išprievartavimas galėjo būti tik jos vaizduotės vaisius, išprovokuotas keistos olų atmosferos.

Forsterio romanas „Kelias į Indiją“ kai kurių kritikų laikomas britiškosios imperijos kritika (Lindley 1992; Shohat, Stam 1997). Romano pavadinimą autorius pasiskolino iš amerikiečių poeto Walto Whitmano 1872 m. poezijos rinktinės *Žolės lapai* (angl. *Leaves of Grass*), kurioje poetas „keliu į Indiją“ pavadino Sueco kanalą. Poetas tikėjo, kad kanalas, atvėręs lengvesnes keliavimo jūra galimybes, taps modernaus ir vieningo pasaulio simboliu (Phillips 2006, 405). Neatsitiktinai ši eilutė pasirenkama Forsterio romano pavadinimui: taip autorius ironiškai komentuoja dviejų kultūrų nesugebėjimą susikalbėti, bent jau tol, kol išlieka subordinacinis jų abiejų atstumas. Tuo tarpu Leano sukurto filmo kontekste „kelio į Indiją“ metafora įgauna naują matmenį. Sueco kanalas vėl tampa tam

tikru signifikantu, šiuo atveju medijuojančiu jau šiek tiek kitokį atskaitos tašką. Po Antrojo Pasaulinio karo Anglija prarado didžiąją dalį savo turėtų kolonijų, o 1956 m. ir Sueco kanalą (per vadinamąją „Sueco kanalo krizę“), kuri nacionalizavo Egiptas. Britų vykdyta Sueco kampanija, pasak McCombe'o, buvo „militaristinė sėkmė, bet politinė ir ekonominė katastrofa“ (McCombe 2002, 82), po kurios neišvengiamai ateina imperialistinės Anglijos galios pabaiga. Kaip teigia kultūros istorikas Robertas Hewisonas, po Sueco „Anglija turėjo susitaikyti su savo antraeilium statusu pasaulyje“ (cituota McCombe 2002, 79). Tad Sueco kanalas filmo simboliniame lygmenyje figūruoja kaip grįžimas atgal į praeitį – į laikus, kai šis geografinis darinys simbolizavo ne imperinę griūtį, bet optimistinę kolonijinių klestėjimą. Tad jei Forsterio romanas buvo kritiškas ir ironiškas kolonijinio režimo atžvilgiu ir siekė iškristalizuoti autentišką antikolonijinę patirtį, Leano kinematografinėje adaptacijoje šis santykis tarp ironijos ir imperijos bei tarp kolonijinės ideologijos ir antikolonijinių judėjimų yra metodiškai sumažinamas dėl „pusiausvyros“ (Shohat, Stam 1997, 123), taip neišvengiamai komplikuojant filmo recepciją ir skaitymo poziciją bei sugražinantį žiūrovą į kolonijinio diskurso erdvę. Kaip ir visi „paveldo filmai“, taip ir specifinis požanris susijęs su siužetu, perkeltu į kolonijas, žiūrovui pateikia gana ambivalentiškas filmo supratimo galimybes. Kaip pastebi Hillas, „šie filmai tiesiogiai nepalaiko imperijos bei parodo liberalų poreikį vaizduoti jos kvailystes, neteisybes, ir, iki tam tikros ribos, net brutalumą“ (Hill 1999, 99). Tai yra nesunku pastebėti ir filme, kur kontrastingai konstruojami ponios Mor ir Fildingo personažai, siekiantys draugystės ir tarpusavio supratimo su indais, ir dauguma britų aristokratijos Indijoje (ir net ponios Mor sūnus Ronis), palaikančių subordinacijos ir hierarchijos santykius su vietiniais gyventojais. Tačiau net ir tokia personažų modeliavimo strategija yra dviprasmiška dėl tam tikrų vizualių ir naratyvinių filmo sprendimų, todėl negali būti vertinama vienareikšmiškai ir turi būti patyrinėta itin atidžiai, ypač analizuojant iš pokolonijinės teorijos ir kolonijinio diskurso kritikos perspektyvų.

Vienas iš tokių kritinių ambivalentiškos filmo perspektyvos žiūros taškų yra filmų vizualumas, kuriuo yra sukuriamas egzotiškas ir didingas kolonijinės Indijos vaizdas – t. y. imperiją paverčiant *reginiu*. Johnas Hillas yra taikliai pastebėjęs akivaizdų kontrastą tarp to, kaip prasideda Forsterio romanas ir kokia yra Davido Leano kinematografinės adaptacijos pradžia (Hill 1999, 100). Forsteris savo romaną pradeda Čandraporo (kur veiksmas ir vystysis toliau viso romano eigoje) aprašymu: „išskyrus Marabaro olas, o jos yra už dvidešimties mylių, Čandraporo miestas neparodo nieko išskirtinio“¹⁸ (Forster 2005, 5). O Leano filme „Kelias į Indiją“ žiūrovo susitikimas su Indija įvyksta poniai Mor ir Adelai atplaukus laivu į Mumbajų, kur kamera iš paukščio skrydžio perspektyvos fiksuoja „Indijos vartus“ ir triukšmingą paradą. Tad jei Forsteris kryptingai bandė dekonstruoti imperijos žavesį specialiai pradėdamas romaną nuo Indijos, kaip nuobodžios ir niekuo neišsiskiriančios lokacijos, filmo adaptacijoje yra siekiama visai kito efekto: vizualiai spalvingas ir garsiškai triukšmingas Indijos vaizdas pačioje filmo pradžioje bei išpūdinga architektūra parodo ne tik vizualųjį imperinės Indijos egzotišką patrauklumą, bet ir stipriai akcentuoja imperinę galią ir didybę. Kaip taikliai pastebėjo Lindley, filme „Kelias į Indiją“, „nors mums ir siūloma pajusti romano žodinę Imperijos kritiką, mes taip pat netiesiogiai esame skatinami pasidžiaugti ja kaip reginiu“ (Lindley 1992, 32). Todėl ideologinis filmo rakursas koncentruojasi ne vien į naratyvinį kino funkcionalumą, tačiau ir į vizualųjį, pasitelkdamas nuo kino istorijos pradžios funkcionuojantį kino kameros objektyvo „kaip akies protezo“ (Elsaesser, Hagener 2012, 106) funkciją, įgalinančią žiūrovo mobilumą, bet skirtingai nei ankstyvajam kinui būdingo kameros tyrinėjančio smalsumo, šiame filme ji yra sukabinama su tam tikru dominuojančiu laikmečio ideologiniu filtru. Scenoje, kurioje mes matome iš laivo išlipančius aukštus pareigūnus, kamera yra pozicionuojama dviem lygiais: britų pareigūnai yra fiksuojami žiūrovo akių lygyje, o juos pasveikinti susirinkę indai –

¹⁸ Angl. *Except for the Marabar Caves, and they are twenty miles off, the city of Chandrapore presents nothing extraordinary.*

iš viršaus. Tokia kameros pozicija leidžia Laurai Donaldson priėti prie išvadų, kad kamera sąmoningai konstruoja binarines opozicijas tarp aukšto (Britanijos žiūrovo) ir žemo (Indijos reginio) arba ideologinio signifikato, kuriame tvarkinga Britanija žiūri iš viršaus į chaotišką ir necivilizuotą Indiją (Donaldson 1993, 92).

Filme „Kelias į Indiją“ taip pat randama keletas elementų, svarbių tiek vizualinei ideologijai, tiek paslėptiems naratyviniams posūkiams. Vienas iš tokių vizualinių objektų, kaip nurodo Anandas Mitra, tai traukinys, figūruojantis tiek filme „Kelias į Indiją“, tiek ir kituose Britanijos sukurtuose filmuose Indijos tema (Mitra 1999, 90–91). Traukinys naratyvine prasme sujungia tam tikrus loginius filmo dėmenis pradžioje (pagrindinės veikėjos atvyksta į Čandraporą traukiniu) ir link kritinio filmo lūžio Marabaro olose (į kurias moterys taip pat atvyksta traukiniu). Tačiau žvelgiant tam tikru ideologiniu rakursu, Mitra pažymi, kad traukiniai dažnai nurodo klasinį susiskirstymą, fokusuojantis ties Vakarų personažais, keliaujančiais ištainginguose pirmosios klasės vagonuose „Rytų ekspreso“ tipo traukiniuose. Mitros atkreiptą dėmesį į pasikartojantį geležinkelio motyvą „paveldo filmuose“ derėtų šiek tiek praplėsti, susiejant šį vaizdinį su Britanija ir britiškumu. Richardsas nurodo geležinkelio atsiradimą Britanijoje kaip unifikuotos tautinės tapatybės žymiklį, sujungiantį centrą (Angliją) su kitomis jos žemėmis (Velsu, Škotija) į nedalomą visumą. Drauge geležinkelis (kartu su pašto sistema) funkcionavo kaip stipriai organizuotos visuomenės simbolis, susiejantis tokius signifikatus kaip punktualumas, drausmė ir disciplina (Richards 1997, 7–8).

Geležinkelio, taip pat ir muziejaus, kaip XIX a. modernios britiškosios mitologijos koncepto akiratį praplečia ir Ashisas Nandy, kurio teigimu geležinkelis privertė iš naujo permąstyti sienų ir ribų konceptus. Jei muziejus simbolizavo laiko užkariavimą, tai traukinys – vietos (Nandy 2007, 4). Toliau plėtodamas šią mintį, Nandy taip pat pažymi, kad „traukinys ėmė simbolizuoti ne tik geografinį mobilumą, bet ir integraciją ir progresą, judėjimą iš centro į visuomenės pakraščius. Abu leido keliauti per milžiniškus laiko ir vietos plotus, bet visuomet palikdavo galimybę lengvai ir saugiai grįžti (Nandy 2007, 4). Tad

geležinkelio rodymas pačioje filmo pradžioje nėra atsitiktinumas. Moterims atplaukus laivu į Bombėjų ir įsėdus į karietą, ponis Mor aiškiai paliepia vežėjui jas vežti į Viktorijos stotį, kuri žiūrovą pasitinka kitame kadre: ten matomos traukinių nuorodos ir anglizuoti jų pavadinimai, tokie kaip „Deccan Queen“ ir „Frontier Mail“. Tokiu būdu Bombėjaus geležinkelio stotis tampa Mikhailo Bakhtino iškristalizuotu chronotopu: ji sujungia dvi tariamai skirtingas kultūras, transcenduodama ne tik laiką ir erdvę, bet ir istoriją bei galios santykius, perkeldama Viktorijos stotį iš Londono į Indiją – o kartu su ja ir šalį vagojančius geležinkelių ir traukinius, kurie paskirsto po kontinentą ne tik pačius žmones, bet ir britiškosios imperijos visa pasiekiančią valdžią. Tad filme „Kelias į Indiją“ traukiniai tampa ne tik estetinė mizanscenos, bet ir neatsiejama imperinės tematikos dalimi, funkcionuojantys tiek kaip galios iš centro į periferiją perkėlimas, tiek kaip progreso žymiklis.

Vis dėlto įdomu pastebėti, kaip tas pats traukinio ir geležinkelio žymiklis gali įgauti visai kitą simbolinį turinį Indijos kine. Vienas iš pavyzdžių – režisieriaus Satyeno Bose'o 1954 m. pastatytame filme „Prabudimas“ (*Jagriti*) skambanti daina „Eime, vaikai, mes jums parodysime“ (*Aao Bacchon Tumhen Dikhaaye*). Filmo dainoje vaizduojama traukinio kupė, kurioje mokiniai ir mokytojas keliauja per Indiją. Skambant pakiliai, patriotinei muzikai ir mokytojui dainuojant apie skirtingus Indijos regionus, jų kultūrinę specifiką bei paminint už šalies nepriklausomybę kritusius nacionalinius didvyrius (o vaikams chorui atitariant „Tegyvuoją motina gimtinė“¹⁹) montažo būdu keičiasi dainoje minimos vietos ir architektūriniai paminklai su iš įvairių rakursų fiksuojamu traukiniu. Šiame kontekste traukinys tampa dekolonizuotos modernybės simboliu, skirtingus šalies regionus į vieną visetą (t. y. tautą) jungiančiu naujos dabarties žymikliu. Montažo būdu į dainos estetinę visumą įtraukiami bėgių kadrai neatsitiktinai primena tautos kūną vagojančias arterijas: bėgiais skriejantis traukinys išnešioja

¹⁹ Hind. *Vande Mataram!*

po dekolonizuotą erdvę naują kraują – pakaitalą už tautos gimimą kritusiems didvyriams.

Taigi visos pastabos dėl vizualiojo Indijos kaip reginio konstravimo, implikuoja kelis svarbius dalykus. Visų pirma, kaip pastebi Hillas, nors filme „Kelias į Indiją“ ir figūruoja veikėjai indai, tačiau „jie retai pasirodo scenose, kuriose nebūtų europiečių“ (Hill 1999, 104). Tai yra svarbi išvalga analizuojant tokį žanrą kaip „paveldo filmai“, kadangi neišvengiamai į analizės akiratį įtraukiamas ir žiūrovas, kuriam šie filmai yra skirti. Lygiai kaip kamera neretai seka Adelos žvilgsnį (jos pačios akimis arba per žiūronus), taip ir kameros fokusavimas ties europiniais arba „baltaisiais“ veikėjais neišvengiamai implikuoja europinę žiūrėjimo poziciją ir tai, kad filmas yra skirtas europinei auditorijai. Su tuo susijęs tiek tematinis, tiek estetiškas personažų konstravimas: filmas redukuoja „nebaltuosius“ personažus iki objektų, paversdamas baltuosius personažus tikraisiais filmo subjektais, kontroliuojančiais filmo naratyvą (atkreiptinas dėmesys ir į kulminacinę Azizo teismo sceną, kurioje Azizas, nors ir yra išteisinamas, tačiau tik dėl Adelos apsisprendimo atšaukti savo kaltinimus) arba transformuodamas jų tapatybes redukcijos būdu. Taip Azizas Davido Leano kinematografinėje adaptacijoje netenka dalies savo religinių išvalgų ir aktyvios antikolonijinės pozicijos, pastebimų Forsterio romane, ir yra redukuojamas iki Bhabhos „mimikrinio žmogaus“ (Bhabha 1994), komiškai besistengiančio savo apranga ir kalbėsena imituoti tiek įsivaizduojamą imperinį indą²⁰, tiek britų populiariojo kino aktorius (scenoje, kur Azizas imituoja Douglasą Fairbanksą). Taip orientalistinis Indijos egzotizavimas bei indų veikėjų marginalizavimas ir kameros identifikavimas su žiūrovu europiečiu akivaizdžiai padalija auditorijas: šitaip jis netenka savo universalaus pobūdžio ir orientuojasi tik į vieną segmentą.

²⁰ Palyginimui taip pat gali būti pateiktas atvejis iš filmavimo, kuomet Azizą vaidinęs aktorius, indų kilmės britas Victoras Banerjee, režisieriaus Leano buvo paprašytas filme atsisakyti savo britiškos tarties ir kalbėti taip, kaip priimta – „indišku akcentu“ (Phillips 2006, 426).

Tačiau kameros ir žiūrovo santykis šioje situacijoje lieka problemiškas ir iškelia vieną svarbiausių, aktualių ir šiai disertacijai, klausimų: ar kalbėjimas apie kolonijinį laikotarpį yra suvokiamas vien tik kaip nostalgiškas prarastos imperijos reflektavimas, ar yra susietas su tam tikromis laikmečio, kada filmas sukurtas, aktualijomis. Kadangi, kaip jau minėta anksčiau, paveldo kultūra neretai siejama su „tečerine“ Britanijos politika ir bandymu reanimuoti konservatyvias visuomenės vertybes, galima teigti, kad siūlymas mėgautis imperija, kaip paveldu, yra kvintesencinis to laikotarpio ideologinis produktas. Tačiau tai yra tik vienas aspektas: norėdami surasti bei išanalizuoti sąsajas tarp „Kelio į Indiją“ ir kompleksinio devintojo dešimtmečio laikotarpio mes turime detaliau panagrinėti imperijos konfigūraciją filme, ypač siedami ją su orientalizmu, lyties konstravimu ir seksualumo reprezentacija.

2.1.2. Imperijos konfigūracijos ir lyties konstravimas: seksualumas, prievarta ir orientalizmas

Vienas iš pagrindinių filmo „Kelias į Indiją“ naratyvinių lūžį menančių epizodų yra tariamas Adelos išprievartavimas. Jei Forsterio romane skaitytojas taip ir lieka iki galo nesupratęs, kas iš tiesų įvyko Marabaro olose, Davido Leano adaptacijoje Adelos išprievartavimas nėra mistifikuojamas: žiūrovas nuo pačios incidento pradžios lieka įsitikinęs, kad tiek Azizas, tiek ir su jais prie olų atėjęs tarnas, neturi nieko bendro su Adelos išprievartavimu ir kad šis įvykis, labai tikėtina, tėra tik pačios Adelos vaizduotės produktas. Vis dėlto prievartos motyvas filme generuoja keletą momentų, kurie išlaiko šią naratyvinę vietą problemiška: išprievartavimo scena iškelia į paviršių baltojo ir „etninio“ veikėjų tarpusavio pozicijas, taip pat ir lyties bei seksualumo suvokimo klausimą.²¹ Kadangi

²¹ Reikia paminėti ir tai, kad prievartos prieš baltąją moterį motyvas filme „Kelias į Indiją“ yra ne pirmasis naratyvinis bandymas šio laikotarpio Britanijos kine. Nepaprastai populiarus britų televizijos serialas „Briliantas karūnoje“ (*A Jewel in the Crown*) taip pat turi baltosios moters išprievartavimo sceną. Iš Britanijos į Indiją atvykusi naivi ir atvira Dafnė užmezga meilės romaną su vietiniu indu Hariu. Vieną naktį Dafnė yra išprievartaujama grupės indų vyrų, miršta gimdydama, o Haris yra apkaltinamas šiuo nusikaltimu ir įkalinamas. Šis serialas, kaip ir analizuojamas „Kelias į Indiją“, iškelia į paviršių

išprievartavimo Marabaro olose scena atlieka kiek skirtingą funkciją nei bendras filmo estetiškas tonas, žvelgiant į filmą iš pokolonijinės perspektyvos, šiame motyve galima atrasti filmo veikėjus orientalizuojančią diskursyvią strategiją, nes būtent per seksualumą yra supriešinamos dviejų skirtingų kultūrų vertybės.

Tačiau pradėti reikėtų nuo imperijos ir lytiškumo santykio klausimo. Vienas iš įdomių aspektų susijusių tiek su paskutiniaisiais „imperinio kino“ siužetais, tiek su imperinės Indijos atgaivinimu devintojo dešimtmečio „paveldo filmuose“ yra pagrindinių vaidmenų persiskirstymas ir didesnis dėmesio sutelkimas ties moters personažu. Toks tranzitas nuo vyriškojo iki moteriškojo protagonisto gali būti strategiškai susietas su atitinkamomis imperinėmis metaforomis literatūroje ir jų modifikacijomis. Kaip pastebi Hillas, Britų imperijos literatūroje buvo pastebimos trejopos imperijos ir kolonijos interpretacijos: pirmiausia, buvo kuriamas įvaizdžių blokas, pozicionuojantis Vakarus kaip vyrą ir Rytus kaip moterį; antrasis modelis bandė sukurti Vakarus ir Rytus kaip vyriškos draugystės simbolį, tuo tarpu trečiasis vaizdavo Vakarus kaip moterį ir Rytus kaip vyrą (Hill 1999, 106). Šias reprezentacines strategijas galima tam tikra prasme palyginti su bendru imperiniu projektu ir dominavimo bei galios santykiais. Pirmasis modelis, kuris aiškiai apibrėžė Rytus kaip moteriškus ir Vakarus kaip vyriškus, buvo tradicinis kolonijinio diskurso įtvirtinimo ir funkcionavimo rodiklis, nurodantis ne tik fizinį, bet ir kultūrinį (kaip ir seksualinį) Vakarų pranašumą, tad nenuostabu, jog šio tipo reprezentacija buvo dažniausiai pastebima imperiniame kine ir literatūroje imperijos klestėjimo metais. Antrojo ir trečiojo tipo santykiai matomi tiek romane *Kelias į Indiją*, tiek ir filme ir šiuo atveju šioje disertacijoje didesnę dėmesį skirsime trečiajam modeliui, kuris aiškiau identifikuoja lyties ir imperijos sandarą. Naratyvinis modelis, kuriuo imperija yra susiejama su moteriškuoju

nekontroliuojamą Indijos vyrų seksualumą, tačiau, skirtingai nei mūsų analizuojamas filmas, kaip pastebi Salmanas Rushdie, įpina į istoriją ir klasinius bei kastos santykius, kadangi britę Dafnę išprievartauja „kaimiečiai, žemiausios rūšies dvokiantys asmenys“ (Rushdie 1991, 89).

personažu, problemiška iškelia imperinio nuosmukio akcentus per imperijos „sumoteriškėjimo“ grėsmę ir yra susijęs su moters pozicija šiame diskurse.

Baltosios moters statusas imperinėje ideologijoje yra ganėtinai dviprasmiškas ir, kaip pastebi Shohat ir Stamas, tuo pat metu gali reprezentuoti ir „centrą“, ir „periferiją“ (Shohat, Stam 1997, 166). Būdama kolonijinės ideologijos įrankiu ir viršesnė už savo subjektus periferijoje, moteris tuo pačiu metu yra marginalizuojama patriarchaliniame ir hierarchiškame imperialistiniame diskurse. Dėl šios priežasties į moterį yra žvelgiama kaip į nepatikimą ir trapų subjektą, būtent kaip yra reprezentuojamos Adela ir ponia Mor, kurios nori ne tik pažinti Indiją, bet ir susidraugauti su ja: procesas, kuris, kaip rodo filmo naratyvas, gali privesti prie nenumatytų ir tragiškų pasekmių. Derėtų paminėti, kad devintojo dešimtmečio filmuose konstruojami moteriški personažai atlieka šiek tiek kitokią funkciją nei ankstesniuose kolonijiniuose naratyvuose apibrėžtos moterys, kurios retai kada peržengdavo kareivinių ribas ir buvo pilnai patenkintos savo moteriškais užsiėmimais klubuose. Tad šiuo atveju Adela yra konstruojama kaip moderni moteris, kuriai nesvetimas smalsumas ir atvirumas kultūroms bei troškimas pažinti aplinką – sprendimas, atnešiantis Adelai nepageidaujamų pasekmių. Ambivalentiškas požiūris į kolonizuotąją teritoriją yra neretas daugelyje kolonijinių diskursų: ši teritorija pateikiama kaip viliojanti, įdomi, tačiau lygiai taip pat baugi ir klastinga. Anoniminis britų kareivis Indijoje taip aprašo dvipusę savo patirtį Indijoje:

„Tik Indijos religinėje atmosferoje anglas labiausiai jaučia, tarsi judėtų paslaptینگame, nepažintame pasaulyje, ir šis jausmas yra romantikos pagrindas. Jam puikiai sekasi atsispirti pagundai, kurią ši atmosfera paskleidžia tiems, kurie ja pernelyg susidomi. Anglas Indijoje turi kiek galima labiau apsigaubti angliška atmosfera ir nuo krašto magijos

apsisaugoti sportu, žaidimais, klubais ir pokalbiais su naujomis atvykusiomis merginomis bei pakankamai dažnu apsilankymu bažnyčioje.“

(Shohat, Stam 1997, 20)

Šis trivialus atvejis vis dėlto parodo tam tikrus aspektus, svarbius ir šioje analizėje. Visų pirma, kolonijinis diskursas pozicionavo Indiją kaip egzotišką paslaptį, pabrėždamas tam tikrą jos „atmosferą“, kuri turi nepažinios ir viliojančios romantikos. Tačiau taip pat ši atmosfera meta baugumo ir grėsmės šešėlį, nuo kurio anglas privalo atsitverti sau įprasta aplinka. Arba, kaip pastebi ir Saidas, „kiekvienas europietis keliavęs ar gyvenęs Rytuose, turėjo saugotis trikdančių įtakų“ (Said 2006, 216), t. y. keistą Oriento atmosferą konvertuoti į jam pažįstamą namų ir kasdienės veiklos apsuptį. Filmas „Kelias į Indiją“ neeksploatuoja religinės tematikos ar religinio supriešinimo, tačiau bendra atmosfera, aprašyta anoniminiame atsiminime, yra jaučiama per visą filmą. Adela trokšta naujų kultūrinių patirčių ir nuotykių ir bando apeiti saugią britiškojo miestelio aplinką, kas yra akivaizdu scenoje, kurioje ji yra Ronio namuose, pro langą žvelgianti į tolumoje boluojantį kalnyną ir ilgesingai klausdama, ar „tai ir yra Marabaro olos“²², susiedama turizmo biure matytą Marabaro olų paveikslą ir paslaptinę laisvės pojūtį, kurį galėtų patirti už namų ribų. Palyginimui galima paminėti ponios Mor naktinį apsilankymą mečetėje, jį ponios Mor vėliau apibūdina kaip „nuotyki“ . Ponia Mor sąmoningai peržengia klubo ribas ir atsiduria svetimoje erdvėje, kuri nors ir turi nepaprastai romantišką atspalvį (sausis lapai mečetėje, ramybė ir žiūrėjimas į mėnulio atspindį Gangoje), tačiau vis viena pabaigoje yra pateikiama kaip pavojinga vieta (pasak Azizo, galima sutikti „netinkamus asmenis“²³, gyvates ir groteskiškai apibūdinamus krokodilus, Gangoje mintančius plaukiančiais lavonais).

²² Angl. *Are these the Marabar caves?*

²³ Angl. *Bad characters.*

Kolonijiniai filmai ir romanai nevensgė pozicionuoti baltojo žmogaus kaip tyrinėtojo ir keliautojo, dokumentuojančio *Terra Incognita* kaip jau pažintą teritoriją. Vienas iš pavyzdžių gali būti Leano daug anksčiau sukurtas filmas „Laurencas iš Arabijos“ (*Lawrence of Arabia*, 1962), kuriame nepažintas ir paslaptingas Artimųjų Rytų peizažas tarsi skrodžiamas tyrinėjančia ir kolonizuojančia kameros akimi. Tačiau tyrinėtojo įvaizdis ganėtinai komplikuojamas žiūrint iš lyties perspektyvos. Kaip pažymi Richardas Dyeris televizijos seriale „Briliantas karūnoje“ analizėje:

„kaip ir daugumoje kitų kolonijinių istorijų, baltosios moterys filme „Briliantas karūnoje“ išreiškia liberalią imperijos kritiką ir iš dalies yra kaltos dėl jos nuosmukio. Dėl savo socialinio marginalumo ir dėl to, kad kai jos kažką daro, tai daro vien žalą, vienintelė garbinga jų pozicija, vienintelė baltosios pozicija, yra nieko nedaryti.“

(Dyer 2002, 205–206)

Natūralus smalsumas ir ribų peržengimo troškimas moteriai yra kvestionuojamas, filme parodant, kaip saugių, savos / svetimos ribų peržengimas gali pasibaigti tragiškai ir atnešti nepageidaujamas pasekmes.

Probleminį lytinės ir seksualinės tapatybių konstravimo klausimą derėtų pradėti nuo scenos, kuri yra režisieriaus Leano sukurta specialiai filmui ir nefigūruoja romane. Filmu scena, kurioje Adela viena išvažiuoja pasivažinėti dviračiu yra viena iš centrinį naratyvo lūžį vaizduojančių vietų. Reali filmo vieta čia turi nemažai konotacinių ir reprezentacinių sraigtų, kuriuos vertėtų panagrinėti detaliau. Visų pirma, Adelos atsidūrimas provincijoje, džunglių apsuptyje. Džunglės yra vienas iš pasikartojančių su Indija susijusių filmų motyvų ir yra įkrautas tam tikrų reprezentacinių reikšmių. Kaip pastebi Mitra, jei europiečiai buvo parodomi kaip iki tam tikro lygio civilizavę miestus, tai „miškai buvo pavojingos vietos, nes jie buvo už britų valdininkų jurisdikcijos ribų“ (Mitra 1999,

100). Tad Adela peržengia šias civilizacijos / necivilizacijos ribas ir įžengia į pavojingą teritoriją, kuri vizualiai atrodo gundanti paslaptimis, tačiau slepianti gilius ir pavojingus dalykus. Įžengdama į užžėlusią tankmę, Adela atsiduria akistatoje su apgriuvusia šventykla, kurios bareljefe matomos iškaltos erotinės scenos bei skulptūros, vaizduojančios lytinę sueitį. Pamatytas vaizdas išprovokuoja tam tikrą kultūrinį šoką: montažo būdu keičiant kadruotę nuo ekspresyvių skulptūrų iki susidomėjusio, o vėliau ir baugaus Adelos žvilgsnio iki šėlstančių beždžionių, tuo pačiu metu garso takelio melodijai auginant nerimą. Scenos kulminacijoje Adela pabėga iš šios vietos ir grįžta į saugią teritoriją – Ronio namus. Šis epizodas ne tik yra svarbus kaip naratyvinis filmo postūmis, bet ir atskleidžia dvejopą filmo ideologinę poziciją Rytų ir seksualumo atžvilgiu. Visų pirma, erotinis šventyklos bareljefas perkelia žiūrovui vieną iš dominuojančių orientalistinių stereotipų – nekontroliuojamą, baugiai pavojingą Indijos seksualumą ir pačios kultūros seksualizavimą. Baugusis „Kito“ seksualumas buvo neatsiejamas nuo imperinės propagandos ir funkcionuojantis tiek pašamoniame lygmenyje, tiek realiuose populiariosios kultūros produktuose. Apie juodaodžių vyrų seksualumą pradėjęs kalbėti Fanonas, aiškindamas rasistinę kolonializmo politiką, pasinaudojo Freudų kategorijomis. Baltojo žmogaus neapykantą juodajam Fanonas įvardija per seksualumą: juodasis žmogus baltajam yra tarsi „seksualinis instinktas (pačia primityviausia forma). Juodaodis yra neribotos ir amoralios lytinės jėgos išsikūnijimas“ (Fanon 2008, 136); susidūręs su šia fantazija, baltasis žmogus ima jausti savo nepilnavertiškumą. Stuartas Hallas taip pat yra ne kartą paminėjęs įsivaizduojamą juodaodžių seksualinę potenciją (Hall 2003 (c), 251). Operuodamas šiame lygmenyje, kolonijinis diskursas savo seksualines fantazijas taip pat projektavo ir į Rytus: trokštamą, tačiau kartu ir baugų Oriento seksualumą, jo nežabotą „lytinių santykių laisvę“, keliančią grėsmę padorumui (Said 2006, 217). Minėtoje filmo scenoje su šventyklomis, trokštamą ir egzotiškai laisvą ir nevaržomą seksualumą simbolizuoja šventykloms, o jo baugų aspektą įvaizdina agresyvios ir šėlstančios beždžionės. Ir nors kolonistinės

fantazijos buvo labiau projektuojamos į Rytus, siejant jas su moterišku seksualumu, tačiau neretai Rytų vyrams taip pat buvo suteikiamos nežaboto seksualumo ir gašlumo savybės. Ashisas Nandy, pvz., įdomiai pastebi, kad neretai britų kolonijiniuose memuaruose, rašytuose moterų, yra jaučiamas didesnis priešiškus Indijos vyrams, nes šie kelia pavojų baltiesiems vyrams savo seksualumu (Nandy 1983, 9–10).

Tokia akistata su seksualumu Adelai išprovokuoja represuotą ir paslėptą seksualinį geidulį (kuris pasireiškia Adelos erotinėse fantazijose kitą naktį, už lango mėnesienoje medžiams metant šešėlius ant sienos ir inicijuojant jų asociacijas su seksualiniais šventyklų bareljefais). Kaip pastebi Donaldson, jau filmo pradžioje, Adelai perkant bilietus į Indiją, niūri ir lietinga Britanijos atmosfera yra sutapatinama su aseksualiais ir pilkais Adelos drabužių tonais (Donaldson 1993, 90) – kuriamas kontrastas nesuvaržytai ir savo seksualine romantika gundančiai Indijai, su kurios spalvinga ir garsia netvarka žiūrovas iš karto susiduria kitoje filmo scenoje. Adela tarsi bando ir toliau užgniaužti savo seksualumą po minėtosios šventyklos scenos nusprendama ištekėti už Ronio. Baugus Indijos seksualumas atveda ją prie sprendimo atsitraukti į ramų ir šaltą, tačiau saugų seksualumą, kurį įprasmina Ronis. Taip pat reikia paminėti ir tą faktą, kad nors filmo pabaigoje Azizas ir yra išteisinamas, Adela ir toliau lieka aukos pozicijoje, o Azizas – nors ir nesąmoningai, tačiau kaltininkas. Ši kaltė yra labiau „kultūriška“ ir „prigimtinė“. Adela yra auka, nes ne savo noru susiduria su keistos ir erotizuotos tautos patirtimi, kuriai atstovauja Azizas.²⁴

Grewal yra pastebėjusi, kad binarinis Vakarų ir Indijos moterų seksualumas ypač pabrėžiamas XIX a. kelionių aprašymuose. Juose bričių moterų seksualumas buvo siejamas išskirtinai su gimdymu ir biologine tąsa, kuriam kaip kontrastas yra

²⁴ Seksualinė „Kito“ baimė yra ne vien kolonijinis Britanijos išradimas. Populiarioji kultūra Indijoje taip pat konstravo pokolonijinę refleksiją, susijusią su „baltaodžių“ moterų seksualumu, neretai primedama joms viliokių vaidmenį. Nepaprastai panaši kultūrinė reprezentacija yra pastebima filme „Džiuli“ (*Julie*), kuriame anglė-indė mergina Džiuli turi lytinius santykius su hinduistu vaikinui, kurie baigiasi nesantuokiniu nėštumu. Filmą tiesiogiai nekritikuoja ir nesmerkia merginos, tačiau pabrėžia kultūrinį anglių-indžių seksualumą, kuris gali išprovokuoti netinkamas pasekmes.

pateikiamas Indijos moterų seksualumas, kuris nėra susijęs su vaikais, o skirtas vien malonumams (Grewal 1996, 57). Britiškoji moralė, kuri tam tikra prasme randa savąją refleksiją filme, yra dvilypis procesas. Ronaldas Hyamas (Hyam 1992, 115–121) yra gausiai aprašęs, kaip Britų imperijos valdininkai Indijoje turėjo daugybę seksualinių kontaktų su vietos gyventojais. Tiesa, veik išimtinai šie kontaktai buvo tarp britų vyrų ir indžių moterų, su kuriomis beveik iki XIX a. vidurio buvo susilaukiama ir vaikų. Po 1857 m. sukilimo kontaktų sumažėjo, tačiau britai nuolat naudojosi prostitucijos paslaugomis, o britės moterys buvo kruopščiai saugomos nuo vietos vyrų. Kaip pastebi Hyamas, bent jau tuo metu indų vyrai mažai domėjosi baltosiomis moterimis (Hyam 1992, 120) ir tai yra akivaizdu filme „Kelias į Indiją“, kuriame Azizo požiūris į moteris yra veikiau draugiškas, nei erotinis.²⁵ Toks moterų saugojimas nuo lytinio kontakto su vietos vyrais, be abejo, buvo siejamas su rasės maišymosi teorijomis, kaip pastebi ir Ware:

„vėlyvuojū Viktorijos laikų periodu, kai rasės ir eugenikos teorijos buvo naudojamos pagrįsti įgimtą baltosios rasės pranašumą prieš kitas rases, anglės buvo regimos kaip „rasės esencijos rezervuaras“. Jos ne tik simboliškai atstovavo rasės apsaugai savo reprodukciniais sugebėjimais, tačiau, kol buvo tinkamos klasės ir auklėjimo, suteikė garantiją, kad britiškoji moralė ir principai tvirtai laikosi naujakurių bendruomenėse ir yra perduodami kitoms kartoms.“

(Ware 1992, 37–38)

Tad akivaizdu, kad baltosios moters seksualumas, kaip pavojingas ne tik rasės maišymuisi, bet ir su jomis susijusių kultūrinių vertybių perdavai, buvo

²⁵ Toks veikėjo Azizo charakteris galimas ir dėl tariamo Forsterio homoseksualumo. Nors, kaip teigia Lindley (1992), Davidas Leanas sistemiskai siekė eliminuoti homoerotinį romano toną, sukurdamas filmą kaip išskirtinai heteroseksualią istoriją.

kruopščiai saugomas. Neatsitiktinis tad ir naratyvinis šio diskurso sugražinimas per filmą „Kelias į Indiją“ į devintojo dešimtmečio Britaniją, kuris gali būti traktuojamas kaip simptomiškas to meto Anglijoje cirkuliuojančiom ideologijom. Devintajame dešimtmetyje populiariojoje kultūroje buvo paplitusios ne tik su britiškuoju padorumu susijusios nacionalinės vertybės, tačiau ir aktyvi antiemigracinė retorika, kuri pasireiškė tiek kasdieniniame lygmenyje populiariais „skinheadų“ išpuoliais prieš „pakius“, tiek politiniame lygmenyje (arba vadinamoju „instituciniu rasizmu“ (angl. *institutionalised racism*)). Ši rasinė Britanijos politika susijusi ir su paskutiniaisiais Margaretos Thatcher valdymo metais. Tam tikros Thatcher kalbos viešojoje erdvėje išduoda jos, o kartu ir tautos, imigracijos baime, kurią ministrės pirmininkės kalbose rodo tokie vartojami apibūdinimai kaip emigrantų „tvanas“ ir pan. (Solomos 2003, 177). Tad šios ideologinės srovės tam tikra prasme įtakoja ir „Kelias į Indiją“ naratyvą, kur Adela yra tarsi nubaudžiama už peržengimą neleistinos ribos ir perėjimą į pavojingą Rytų seksualumo erdvę. Susiejant filmo naratyvą ir antiemigracinę „tečerinę“ Britanijos poziciją, šiuos diskursus taip pat galima interpretuoti kaip tam tikrą nerimą dėl rasės susimaišymo, galinčio kilti, jei yra pasiduodama pavojingai Rytų seksualinei traukai. Ponios Mor ir Adelos natūralus noras peržengti barjerus, kuriuos filme britų išdininko žmona nurodo pasitelkdama Ruyardo Kiplingo žymiąją frazę „Rytai yra Rytai“ moterims tik atvykus į Indiją, ir su indais bendrauti kaip su lygiais ir užmegzti su jais draugystę, gali būti traktuojamas kaip dvigubas nusižengimas. Visų pirma nusižengimas patriarchalinei sandarai parodant savo iniciatyvą ir nepriklausomą individualumą, bei nusižengimas kolonijinei ideologijai siekiant peržengti klasės ir statuso ribas, ant kurių laikėsi visa imperijos galybė. Filmu tragiška baigtis susieja imperinį ir šiuolaikinį kontekstus, pabrėždama tarprasienio meilės romano neįmanomumą ir pavojų.

Tad taikant pokolonijinės teorijos principus ir bandant dekonstruoti „paveldo filmus“, galime pastebėti, kad net ir iš pirmo žvilgsnio neutralus filmas

„Kelias į Indiją“ yra pakankamai ambivalentiškas kūrinys. Nors ir formaliai pasmerkiantis imperiją įtraukiant tokius „gerus“ vakarietiškus personažus kaip ponia Mor ar Fildingas, filmas vis viena įgauna visai kitokią prasmę „skaitant“ jį per imperinės kritikos, lyties, seksualumo prizmę ir susiejant jį su dominuojančiomis laikmečio pozicijomis. Kaip buvo pastebėta, filmas marginalizuoja indus veikėjus, koncentruodamasis ties baltaisiais personažais, taip redukuodamas filmo recepciją ir žiūros poziciją išskirtinai europinei auditorijai. Filmas konstruoja Indiją kaip nostalgiką kolonijinį relikvą, egzotišką reginį, drauge pabrėždamas šios kultūros svetimumą ir orientalizuoti jos seksualumo pavojų. Po dviejų dešimtmečių pasirodęs britų režisieriaus Danny Boyle'o filmas „Lūšnynų milijonierius“ tarsi bando suardyti šią perspektyvą: režisierius vaizduoja Indiją, tačiau atsisako bet kokio baltojo veikėjo ir tarsi perduoda kamerą pačiam subjektui. Tačiau net ir šis bandymas nelieka nekvestionuotas ir detali jo analizė bus 2.2. poskyrio tyrimo objektas.

2.2. „Lūšnynų milijonierius“: pokolonijiniai santykiai per globalizacijos prizmę

Anandas Mitra savo knygos „Pro Vakarų objektyvą“ (angl. *Through the Western Lenses*) pratarinėje paminėjo filmus, kaip vieną iš svarbiausių medijų kurti ir skleisti su tam tikromis šalimis susijusius įvaizdžius. Pasak Mitros, „<...> kai kas nors susimąsto apie Indiją, labiau tikėtina, kad mintin greičiau ateis tokie filmai kaip „Gandhis“ arba „Gunga Dinas“ nei naujienų laida arba tinklapis internete“ (Mitra 1999, 14). Nors Mitros knyga buvo parašyta 1999 m., tačiau šie žodžiai yra vis dar aktualūs kalbant ir apie šiuolaikinį kontekstą. Tik, ko gero, citatoje paminėtus filmus keistų kiti. Peržvelgiant pastarųjų metų su Indija susijusią Britanijos kino produkciją, senuosius puikiai žinomus filmus, be abejonės, galima būtų pakeisti vienu – režisieriaus Danny Boyle'o 2008 m. filmu

„Lūšnynų milijonierius“ (*Slumdog Millionaire*). „Lūšnynų milijonierius“ neabejotinai pateks į kinematografijos istoriją kaip vienas iš įtakingiausių kino kūrinių – filmas dalyvavo veik visuose tarptautiniuose kino festivaliuose, laimėjo aštuonis Amerikos akademijos apdovanojimus (Oskarus) bei per šimtą apdovanojimų kituose tarptautiniuose kino konkursuose.²⁶ Derinant Danny Boyle'o kinematografiniam stiliui būdingą klajojančią ir nefokusuotą kamerą su spalvingu komercinio Indijos kino prieskoniu, „Lūšnynų milijonierius“ pasakoja Džamalis Maliko, berniuko iš Mumbajaus lūšnynų, istoriją. Džamalis dalyvauja laidoje „Kas laimės milijoną“ ir teisingai atsako į visus laidos klausimus. Įtariant apgaulę, Džamalis yra suimamas ir apklausiamas nuovadoje. Apklausos metu, keliaujant nuo vieno laidos klausimo iki kito, skleidžiasi vaikino gyvenimiška patirtis – jo vaikystė Mumbajaus lūšnynuose, praleista kartu su broliu Salimu, kelionės, meilės istorija vaikystės draugei Latikai.

Nors filmas „Lūšnynų milijonierius“ ir sulaukė tarptautinio pripažinimo, tačiau jo neaplenkė ir negatyvūs atgarsiai, tiek iš Indijos, tiek ir iš Vakarų. Nors visas filmas yra išimtinai apie Indiją ir neturi nė vieno „baltojo“ personažo, tačiau, kaip pastebi Walshas, „pakankamai aišku, kad jei jis nebūtų buvęs sukurtas brito ir finansuotas bei platintas Vakarų medijų kompanijų, daugelis iš mūsų niekuomet nebūtų išgirdęs apie jį ar žarstę jam pagyras“ (Walsh 2009, 75). Filmo priskyrimas Vakarų (arba tiksliau britiškajai) produkcijai buvo viena iš pagrindinių kritikos iš Indijos priežasčių, tikslingai nukreipta į Indijos vaizdavimo korektiškumą. Suprekintas skurdžios Indijos vaizdas filme²⁷, kaip pastebi Walshas, užgavo daugelio indų sentimentus bei sužadino diskusijas dėl Indijos vaizdavimo korektiškumo akcentuojant, kad tikrai indai turi teisę kalbėti apie Indiją ir, svarbiausia, tikrai indai turi teisę apie Indiją kalbėti blogai (Walsh 2009, 71). Iš tiesų, kitos kultūros ir jos žmonių vaizdavimas literatūroje ir vizualiaame mene yra

²⁶ <http://www.imdb.com/title/tt1010048/awards> (žiūrėta 2013.01.15)

²⁷ Filmą viešojoje erdvėje susilaukė tokių apibūdinimų, kaip „lūšnynų vojerizmas“ bei „lūšnynų pornografija“.

svarbus klausimas bendroje medijų ir reprezentacijos teorijoje. Šis klausimas buvo (ir vis dar yra) keliamas ir pokolonijinės teorijos atstovų. Kaip pastebi Fee:

„Ar priklausantieji daugumai gali kalbėti kaip mažumos, baltieji kaip spalvotieji, vyrai kaip moterys, intelektualai kaip darbininkai? Jei taip, kaip mes atpažinsime šališkus ir engėjiškus traktatus, išnaudotojiškas populiarizacijas, stereotipizuojantį idealizmą, atjaučiančias identifikacijas ir rezistentiškas, transformuojančias vizijas?“

(Fee 1995, 242)

Mus šiuo atveju domina ne tiek brito teisės kurti filmą apie Indiją legitimumas, kiek galimas pavojus reprezentuoti kitą kultūrą per savosios prizmę. Kaip pamatysime, filme „Lūšnynų milijonierius“ galima aptikti visą kompleksą įvairių ir pasikartojančių įvaizdžių, kurie kvestionuoja tariamai globalų filmo pobūdį ir tariamą bandymą autentikuoti Indiją, kamerą tarsi perdavus patiems indams. Šie probleminiai laukai tampa ypač aiškūs, bandant interpretuoti juos lyginant su romanu, kuriuo paremtas filmas – Vikaso Swarupo *K ir A*.

2.2.1. „Lūšnynų milijonierius“: realizmas ir žanro klausimas

Filmo „Lūšnynų milijonieriaus“ kontroversijos ir tam tikra neigiama reakcija buvo išprovokuota ne dėl pačios istorijos, bet dėl tam tikrų įvaizdžių ir reprezentacinių strategijų. Nors „Lūšnynų milijonierius“ buvo reklamuojamas kaip „pasijusk gerai“ (angl. *feel-good*) tipo ir romantinio žanro filmas, vis dėlto filmo recepcija išprovokavo ir nemažai neigiamų atsiliepimų. Tad vienas iš būdų nagrinėti „Lūšnynų milijonierių“ yra per žanro teorijos prizmę, kuria aš pabandysiu paaiškinti tam tikrus Indijos reprezentavimo aspektus. Žanro teorija, kuri filmų studijose išsikristalizavo šeštajame dešimtmetyje, savo išėities tašku laiko tam tikrus konvencionalius žiūrovo lūkesčius, susijusius su viena ar kita kino

filmų grupe. Ir nors filmai apie Indiją nėra konkretus žanras, tačiau yra susiję su konkrečia vieta, apie kurią žiūrovas turi tam tikrų konvencionalių nusistatymų ir lūkesčių, ką jis norėtų tenai pamatyti. Kaip pastebėjome specifinio „paveldo filmų“ žanro analizėje, filmų naratyvuose arba mizanscenoje yra aptinkamos nuolatos pasikartojančių konceptualių įvaizdžių grupės: rytietiškas turgus, traukinių stotis, apžėlusios ir sugriuvusios šventyklos, džiunglės ir pan. Tačiau žanrai nėra pastovūs ir nuolat kinta, jie funkcionuoja, Leo Baudry žodžiais tariant, „kaip žiūrovų sociokultūrinių interesų barometras“ (cituotas Hayward 2000, 168), todėl „paveldo filmuose“ esantys įvaizdžiai buvo generuojami dėl nostalgios praeities ir kolonijinės egzotikos poreikio.

O „Lūšnynų milijonieriuje“ atsiranda naujų stereotipų rinkinių, kurie atstovauja naujam požiūriui į Indiją ir atliepia pakitusį žiūrovo išmanymą (arba įsivaizdavimą) apie temą ir vietą. Tad šiuolaikinėje „tinklaveikos visuomenėje“ (Castells 2006), kur medijos generuojami įvaizdžiai cirkuliuoja visu pajėgumu, atsiranda naujų įvaizdžių poreikis, nes senieji jau nebeatliepia įsivaizdavimo apie tam tikrą specifinę vietą. Todėl filme „Lūšnynų milijonierius“ mes randame naujausius su Indija susijusius ir žiūrovo išmanymą patenkinančius įvaizdžius: kriketą, skambučių centrus, „Bolivudą“ ir besąlygišką aktorių garbinimą, lūšnynus ir Tadž Mahalą (t. y. įvaizdžius, asocijuojamus su vietomis, įpročiais ir praktikomis). Tačiau šie įvaizdžiai filme nėra vienareikšmiai. Jie yra ambivalentiški. Ambivalentiškumas šiame kontekste yra galimas paaiškinti remiantis Homi Bhabhos teorija. Ambivalentiškumą, pasak Roberto Youngo, Bhabha perėmė iš psichoanalizės, kur jis buvo naudojamas reikšti „nuolatinį svyravimą tarp vieno dalyko norėjimo ir jo priešingybės (taip pat „tuo pat metu ir potraukio, ir atstūmimo objektui, žmogui ar veiksmui“)“ (Young 1995, 153). Bhabha ambivalentiškumą pritaiko ir savojo kolonijinio diskurso aiškinimuose bei nurodo jį kaip vieną pagrindinių kolonisto ir kolonizuotojo santykių ašiu. Viena vertus, kolonistas stengiasi parodyti kolonizuotąjį kaip egzotišką „Kitą“, tačiau, kita vertus, jis stengiasi jį domestikuoti ir įtraukti į vakarietiškąjį diskursą,

kaupdamas ir konstruodamas žinias apie jį. Bhabha taip pat nurodo tam tikrus stereotipus, susijusius su baugiuoju kolonizuotojo tapatybės aspektu: t. y. laukiniškumą, kanibalizmą ir kitas fantazijas (Bhabha 1994, 70–72). Kaip pastebi ir Johnas McLeodas, „tai parodo, kaip kolonijiniame diskurse kolonizuotieji subjektai yra padalijami į skirtingas pozicijas. Jie yra domestikuoti, nepavojingi, žinomi; tačiau taip pat *drauge* laukiniai, pavojingi, paslaptingi“ (McLeod 2000, 53). Taigi kolonizuotieji kolonijinėse reprezentacijose yra visuomet ambivalentiški, nepastovūs ir visuomet kintantys.

Lygiai tokiu pat būdu „Lūšnynų milijonieriuje“ žiūrovo išmanymas apie šalį, kaip apie žinomą ir nuspėjamą objektą, yra praturtinami ambivalentiškomis jos paslaptinumą, kitoniškumą ir pavojingumą indikuojančiomis įvaizdžių grupėmis. Taip filme yra parodomos barbariškos vaikų apakinimo praktikos, keistos religinės ceremonijos ir pavojingos bendruomeninės riaušės, gundantys orientalistiniai šokiai ir pan. Senesniuose filmuose laukinę ir nepažintą erdvę atstojusias džiungles ir laukinius gyvūnus Boyle'o Indijos vaizdinyje keičia urbanistinės „džiunglės“, o laukinius žvėris – pavojingas Mumbajaus pagrindžio pasaulis. Ir vienu, ir kitu atveju žiūrovui yra suteikiamas keliautojo ir tyrėjo vaidmuo, per kameros objektyvą galinčio pažinti kartu ir pažįstamą, ir drauge paslaptinę ir nuspėjamą Orientą. Kultūrinis ambivalentiškumas taip pat filme yra artikuliuojamas per modernumo ir atsilikimo supriešinimą, sukuriant anachronistinę Mumbajaus miesto architektūrą, kur lūšnynai yra priešinami augančiam Mumbajaus dangoraižių miestui. Džamalis ir Salimas, žiūrėdami į statomą miestą, aptarinėja Indijos, kaip kylančio pasaulio centro perspektyvą. Iš pirmo žvilgsnio galima būtų teigti, kad tai yra bandymas išcentruoti Vakarų, kaip dominuojančio subjekto poziciją pasaulio ekonomikoje, pripažįstant anksčiau buvusiojo marginalizuoto ir redukuoto trečiojo pasaulio globalųjį kilimą. Tačiau tuo pat metu Salimas pabrėžia, kad visas statomas kvartalas yra valdomas jo darbdavio – gangsterio Džavedo. Taigi nors filmas ir pripažįsta Indijos modernumą, tačiau atsisako jį traktuoti kaip savarankiškos veiklos produktą ir

susieja su pagrindinėmis gaujomis. Tokia filme yra konstruojama „tikroji“ Indija, kuri artikuliuojama berniuko Džamaliu lūpomis, atvedusio turistus pamatyti autentišką Indiją ir neberandantiems savo automobilio detalių. Tokios paskiros įvaizdžių ir epizodų detalės filmo eigoje yra suaudžiamos į tariamai autentišką Indijos vaizdą, nors ir netiesiogiai, tačiau vizualiomis priemonėmis konstruojant kinematografinę Indiją kaip realybę. Tokiam išpūdžiui sukurti yra naudojamas ir kameros darbas: nestabili, nuolatos judanti skaitmeninė kamera vietomis labiau primena ne žiūrovui įprastą stabilų kinematografinį vaizdą, bet tarsi jo paties rankose esančią turistinę kamerą, leidžiančią jam pačiam būti stebėtoju. Tokia filmo taktika yra neatsitiktinė, kadangi vienas iš pagrindinių Boyle'o operatorių Anthony Dod Mantle priklauso Danijos „Dogme 95“ meniniam kinematografiniam susivienijimui, savo manifeste skelbusiam kino, kaip realybės fiksuotojo, funkciją, ir kaip vieną iš tokios strategijos išpildymų laikusio rankinės kameros naudojimą filmuojant, taip sukuriant natūralumo ir tikrovės efektą žiūrovui. Filme „Lūšnynų milijonierius“ taip pat yra ir keletas scenų, kurios įtrauktos į filmą tarsi atsitiktinai parinkus realiai nufilmuotas scenas (pvz., policininkai, atsigręžiantys į kamerą ir liepiantys „nefilmuoti“²⁸). Tokia filmo koncepcija buvo aiškiai identifikuota žiūrovų, ir tai parodė ir Shakuntalos Banaji tyrimas (2010) bei filmo recenzijos, kur buvo minima, kad filmas vaizduoja „daugiau realybės nei įprasta dokumentika“ ir kad filmas atskleidžia „brutalią tiesą“ apie Indiją (Roberts 2009). Tokiu būdu filme atsirandantys su Indija susiję įvaizdžiai yra paverčiami naujųjų laikų Indijos mitu, kalbant Rolando Bartheso terminais – įvaizdžių natūralizavimu ir autentikavimu: tam tikrų vertybių ir požiūrių pateikimą kaip natūralių, savaime suprantamų (Barthes 1991, 128).

Ambivalentiškas filmo pobūdis ir jo dvigubą interpretacinį kontekstą organizuojantys dėmenys toliau gali būti nagrinėjami padalinus juos į specifinius reprezentacinius blokus. Įsivaizduojama filmo geografija ir tam tikros filme

²⁸ Angl. *No filming!*

atsirandančios ir su Indija bei Britanija susijusios lokacijos, įlytinta tapatybė (ir ypač moteriškumo konstravimas) bei religijos ir religinės tapatybės konstravimas filme problemiška polemizuoja su tariamai universalia filmo misija ir turi būti paanalizuoti detaliau. Ypač tam tikros probleminės filmo vietos tampa aiškios lyginant su romanu, todėl užuominos į filmo scenarijuje padarytus keitimus leis detaliau išskleisti ideologinį filmo kontekstą.

2.2.2. Įsivaizduojamos geografijos

Vienas iš ryškiausių Danny Boyle'o filmo momentų yra Džamalia ir jo brolio Salimo apsilankymas Agroje, kur berniukai užsidirba pinigų, apsimetę turistiniais gidais viename iš žymiausių pasaulio pastatų – Tadž Mahale. Kadangi žymūs pasaulio pastatai yra dažnai pripildyti simbolinio turinio (Urry 2005), yra tikslinga kinematografinį Tadž Mahalą patyrinėti, palyginus su jo vidiniu turiniu romane. Indijos kultūroje ir populiariojoje vaizduotėje Tadž Mahalas yra paprastai siejamas su romantika ir amžinos meilės simboliu. Pastatytas XVII a., jis yra mughalų imperatoriaus Shah Jahano mauzoliejus, sukurtas jo mylimai žmonai Mumtazai. Todėl labai dažnai Tadž Mahalas yra tapatinamas ir su moteriškumu: daugelis komentatorių aprašė pastatą kaip „moterišką“ ir matė jį, architektūriškai išreiškiantį valdovo meilę, kaip antropomorfizuotą ir statytojo jausmus moteriai atskleidžiantį pastatą. Vikaso Swarupo romane *K ir A* Tadž Mahalas konotuoja šį įprastą ir suprantamą turinį: tai meilės ir mirties simbolis, kadangi būtent Agroje, Tadž Mahalo mieste, Ramas Muhamedas Tomas²⁹ patiria pirmąją savo gyvenime meilę prostitutei Nitai. Būtent čia miršta jo draugas, autizmu sergantis berniukas Šankaras. Tadž Mahalo ir Ramo meilės sąryšis atsiskleidžia ir per jau minėtą Tadž Mahalo „sumoterinimą“ bei Ramo mylimosios palyginimą su žymiuoju pastatu: „Ji vienu judesiu nusitraukia palaidinę, ir iš po jos tarsi rudo Tadž Mahalo kupolai

²⁹ Danny Boyle'o adaptacijoje pagrindinis veikėjas Džamalis Malikas romane turi vardą Ramas Muhamedas Tomas ir yra našlaitis, priklaustas kunigo Tomo – kitaip nei filme, kur jis turi brolių (Salimą) ir kur berniukų motina žūsta per bendruomenines riaušes tarp hinduistų ir musulmonų. Tai yra ganėtinai svarbius romano ir filmo skirtumus paliečianti vieta ir detaliau bus analizuojama tolesniuose puslapiuose.

išnyra stangrios krūtys – apvalios, glotnios, su dviem atsikišusiomis spenelių smailėmis“ (Swarup 2008, 227).

Tačiau filme šis simbolinis motyvas yra transformuojamas. Visų pirma „Lūšnynų milijonieriuje“ Tadž Mahalas tampa pasaulio žiūrovui pritaikytu kultūriniu stereotipu, susijusiu su turistine industrija ir dar vienu žymikliu, skirtu Indijos identifikacijai ir ryšiams su ja patvirtinti. Meilės ir moteriškumo linija romane, filme visiškai išnyksta, palikdama vietos vien tik turistinei fantazijai, kurią artikuliuoja Džamalis, pirmą kartą išvydęs iš rūko kylančius Tadž Mahalo bokštus: „Ar mes mirėme ir patekome į dangų?“³⁰ Tai tarsi suteikia pastatui jau užtarnautą „aštuntojo pasaulio stebuklo“ vardą. Režisierius komiškai konstruoja berniukų neišprusimą ir nekompetenciją, identifikuojant savus kultūrinius objektus, kadangi pirmiesiems turistams Džamalis Tadž Mahalą įvardija kaip penkių žvaigždučių viešbutį, o dekoratyvinius fontanus – kaip baseinus. Įdomus paanalizuoti yra filmo kadras, kuriame Džamalis nufotografuoja moteriškę ant suoloelio priešais Tadž Mahalą. Turistė savo nuotrauką palygina su rankose laikomu turistiniu lankstinuku, vaizduojančiu žymiąją princesės Dianos nuotrauką Tadž Mahalo fone. Ši princesės Dianos nuotrauka, padaryta jos kelionėje į Indiją 1992 m., yra puikiai žinoma ir matyta daugumai populiariosios kultūros vartotojų. Johnas Urry konceptualiaame veikalė *Turistinis žvilgsnis* (angl. *The Tourist Gaze*) yra išanalizavęs daugybę turistinės fotografijos aspektų. Pasak jo, turistinė fotografija yra tam tikra signifikacinė sistema, susiejanti asmenį ir fotografuojamą vietą galios ir žinojimo santykiu. Johnas Urry rašo: „turėti vizualių žinių apie objektą tam tikra prasme lygu turėti jam galios, nors ir momentinės. Fotografija prijaukina žvilgsnio objektą <...>“ (Urry 2005, 127). Taigi ir filme atsiradusi ši princesės Dianos nuotrauka yra neatsitiktinis, bet tam tikrą simbolinį filmo turinį reiškiantis segmentas. Fotografija susieja egzotiką ir savumą: Tadž Mahalas, tolimas ir egzotiškas, bet vis viena jau pažintas, būtent per princesę Dianą jo fone.

³⁰ Angl. *Are we dead now and gone to heaven?*

Tai yra tarsi žiūrovo užtikrinimas, jog filme jis regi tą patį Tadž Mahalą, kurią jie regėjo ir žurnaluose. Ši scena taip pat gali būti siejama su teritoriškumu ir, palyginus su vėlesnėmis filmo scenomis, gali praplėsti interpretacinį turistinių simbolių filme lauką.

Vėlesnėje filmo scenoje, kurioje Džamalis dirba skambučių centre, nepatenkintai britei klientei, įtariai klausiančiai ar tik ji nebus paskambinusi į Indiją, jis bando sukurti išsivaizduojamą Britanijos erdvę, sujungdamas dviejų į jo akiratį patekusių turistinių plakatų pavadinimus: Loch Neso ežero ir Londono „Big Beno“ varpinės objektus į „Big Loch Nesą“. Sugretinus šias dvi scenas ir juose naudotus turistinius objektus, galima išskirti tam tikrą ideologinę praktiką, kurią konstruoja filmas. Indija tampa aplankyta ir dokumentuota erdve, kurią kaip pažintą ir užfiksuotą ženklina princesės Dianos nuotrauka. Tuo tarpu Britanija yra konstruojama kaip išsivaizduojama svajonių šalis daugeliui indų, kurie, nors ir bandydami imituoti britiškąjį akcentą bei mokydamiesi atskirti Britanijos kultūrinius artefaktus, niekuomet negalės ten patekti. Skirtingai nuo Indijos, kuri jau yra pasiekta ir laisvai prieinama kiekvienam norinčiam Vakaruose, Britanija, kaip galima išskaityti filme, išliks svajonių kraštu ir niekuomet nepasiekiamą žeme milijonams indų.

2.2.3. Įlytinta tapatybė ir kameros žvilgsnis

„Lūšnynų milijonierius“ yra įdomus tyrimui, žvelgiant iš vienintelio moteriško filmo personažo Latikos perspektyvos. Kompleksinė Latikos personažo funkcija filme turi būti išanalizuota per tam tikrą ideologinį rakursą ir bendrame jau peržvelgto ambivalentiško diskurso kontekste. Norint geriau suprasti ir problemiška išskleisti Latikos personažą filme, į jį mes pažvelgsime iš vizualiojo ir naratyvinio rakursų. Latikos personažo analizėje bus pasiremta feministiniu diskursu: pokolonijinės teoretikės Gayatri Chakravorty Spivak bei filmo teoretikės Lauros Mulvey modifikuotomis ir interpretatyviomis įžvalgomis.

Lyginant filmą „Lūšnynų milijonierius“ su adaptuotu romanu, svarbiausi pokyčiai matomi moteriškų personažų santykiuose, todėl pirmiausia pabandytume aptarti naratyvinę Latikos poziciją filme. Visų pirma, naratyvine prasme Latika – vienintelis moteriškas personažas filme – smarkiai skiriasi nuo moteriškų personažų Vikaso Swarupo romane. Lyginant su romanu tenka pastebėti, kad literatūriniame kūrinyje moteriškų personažų yra daugiau – ten pagrindinių moteriškų personažų yra net trys (aktorė Nylima, prostitutė ir Ramo mylimoji Nita bei jo vaikystės draugė, vėliau tapusi advokate – Smita). Filmą redukuoja šiuos moteriškus personažus į vieną – Latiką. Tačiau redukcija taip pat sumažina ir moteriško personažo autonomiją. Romane veikiančios moterys demonstruoja stiprų charakterį ir yra pakankamai nepriklausomos, o filme „Lūšnynų milijonierius“ Latika veikia visame filme nerodo jokio individualumo ir dažnai yra priklausoma nuo filme veikiančių vyrų (pradžioje ji yra prekeivio vaikais ir sutenerio Mamano rankose, vėliau atsiduria Džamaliao brolio Salimo, o tolesnėje filmo eigoje – Salimo darbdavio gangsterio Džavedo rankose). Latikai per visą filmą suteikiama vos keletas eilučių teksto. Toks filmo „Lūšnynų milijonierius“ naratyvinis sprendimas vėl parodo ambivalentišką turinį. Filmą akivaizdžiai bando suteikti autentišką kultūrinį balsą filmo veikėjams, tarsi atsiribodamas nuo ankstesnės Vakarų praktikos įtraukti „baltuosius veikėjus“ savo kalbėjime apie Indiją. Tačiau per konstruojamą Latikos tapatybę filmas tarsi iš naujo ima artikuliuoti Gayatri Chakravorty Spivak (1993) formuluotą „Ar gali nužemintasis kalbėti?“ (angl. „Can the Subaltern Speak?“). Šis Spivak straipsnis, neretai laikomas vienu iš kertinių pokolonijinės teorijos veikalų, neakcentavo moters *negalėjimo* kalbėti ir veikia parodė kalbos išspraudimą arba perinterpretavimą hegemoninėje sanklodoje – tam tikrų diskursų prievartinę artikuliaciją nužemintojo („subalterno“) lūpomis. Tad „Lūšnynų milijonierius“ suteikia Latikai žodį, kuris tokiam kontekste ir tampa negalėjimu kalbėti, t. y. nužemintojo žodis tampa žodžio netūrėjimu. Tad jei tokio personažo kūrimas, jei ir neprisideda tiesiogiai prie Spivak aiškino imperialistinio projekto, tačiau palaiko tam tikrą

konvencinį su Rytai susijusį įsivaizdavimą. Suteikdamas Latikai „nekalbėjimo“ žodį, filmas (sąmoningai ar ne) patenka į mitologizuotą ir įsivaizduojamą Rytų erdvę. Chandra Talpade Mohanty yra pastebėjusi, kad Vakarų kritikai yra suprojektavę monolitinį trečiojo pasaulio moters įvaizdį, kuriam priskiriami tokie nelankstūs ir nekintantys atributai, kaip nekaltumas, paklusnumas arba veido danga (angl. *veiling*). Daugelyje aprašų yra teigiama, kad

„paprasta trečiojo pasaulio moteris gyvena iš esmės apribotą gyvenimą, apibrėžtą jos moteriška lytimi (t. y. ji yra seksualiai suvaržyta) ir priklausymu trečiajam pasauliui (t. y. ji yra neišmani, neturtinga, neišsilavinusi, susieta su tradicija, religinga, susijusi su šeima ir namais, viktimizuota ir pan.). Tai, mano teigimu, yra kaip kontrastas implicitinei Vakarų moterų savireprezentacijai, kurioje jos yra išsilavinusios, šiuolaikiškos, kontroliuojančios savo pačių kūnus bei seksualumą ir turinčios „laisvę“ savarankiškai daryti sprendimus.“

(Mohanty, cituota Childs, Williams 1997, 200)

Mohanty užvalgos persmelkia ne tik Vakarų pasaulio kritinę mintį, bet išiskverbia ir į medijų bei populiariosios kultūros konstruojamas moterų tapatybes. Panašia linkme yra kuriamas ir Latikos personažas „Lūšnynų milijonieriuje“, kuriame prispaustos ir išnaudojamos moters Rytų visuomenėje įvaizdis yra artikuliuojamas kaip autentiška Indijos moters padėties reprezentacija. Tad jei romane viena iš moterų, Ramo advokatė Smita, ardo patriarchalinės ir autoritarinės galios diskursą, „Lūšnynų milijonieriuje“ ji yra vėl redukuojama iki pasyvios asmenybės, laukiančios, kol bus išgelbėta. Šią orientalistinę fantaziją galima bandyti toliau interpretuoti per Latikos vaizdinę reprezentaciją, ir šiam tikslui teks pasitelkti ir polemiškai permąstyti vieną iš daugiausiai diskusijų kino studijose sukėlusią teoriją – Lauros Mulvey kino akies konceptą. Kino, kameros ir moteriško kūno santykis ekrane yra sulaukęs nemažai debatų kino teorijoje, iš

kurių feministinė ir psichoanalitinė Lauros Mulvey prieiga tapo viena iš labiausiai dominuojančių aštuntajame dešimtmetyje. Operuodama dvejomis pagrindinėmis Freudo kategorijomis *skopofilija* ir *vojerizmu*, Mulvey iškelia pagrindinę kino, kaip reginio (angl. *spectacle*) ir malonumo idėją. Pagrindinė Mulvey straipsnio „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“ (angl. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“) tezė yra formuluojama taip: „pasaulyje, kuriame nėra lyčių pusiausvyros, vizualinis malonumas suskilo į aktyvų / vyrišką ir pasyvų / moterišką. Determinuojantis vyro žvilgsnis perkelia savo fantaziją į moters figūrą, kuri atitinkamai stilizuota“ (Mulvey 2009, 19). Kalbėdama apie žvilgsnių konfigūracijas ekrane, Mulvey teigia, kad kine yra sutinkami trejopi žvilgsniai: kameros, žiūrovo ir veikėjų. Paprastai pirmasis ir antrasis žvilgsniai yra redukuojami iki trečiojo, ir tokiu būdu žiūrovas susitapatina su vyriškąja kameros akimi, kuri žvelgia į moterį kaip tam tikrą reginį ir objektą, tuo tarpu naratyvą ir erotinį pasimėgavimą pasyvia moterimi valdo vojeristiškojo veikėjo žvilgsnis. O moteriai žiūrovei primetama tam tikra mazochistinė pozicija ir ji turi arba identifikuotis su pasyvia moterimi ekrane, arba perimti vyriškąjį žvilgsnį.

Mulvey teorija susilaukė nemažai kritikos dėl pernelyg esencializuotos ir homogeniškos pozicijos, universalistiniu mostu redukuojančios visą kiną iki aktyvaus vyro ir pasyvios moters. Tačiau veikiant tam tikram ideologiniam kontekstui, Mulvey teoriją galima pritaikyti ir filmui „Lūšnynų milijonierius“, ypač atkreipiant dėmesį į kameros poziciją vaizduojant Latiką. Filme yra gausu scenų, kuriose Latika yra fiksuojama ir stebima per tam tikrus objektus (durų raktą skylutę, lango ir vartų grotas ir pan.). Galima teigti, kad tokia kameros pozicija neišvengiamai centruoja žiūrovą į vojeristinę poziciją, iš kurios jis gali stebėti orientalistinę moterį kaip egzotišką ir paslaptinę reginį, tačiau drauge ir kaip erotinį objektą, o pats likti nematomas, kas yra akivaizdu filme, kur gausu scenų, kuriose Latika stebima kitų veikėjų akimis, kurių pati veikėja nepastebi. Tokia kinematografinė taktika, kuria naratyvas organizuojamas per vyriškus personažus (Mulvey 2009, 21), transformuoja aktyvias romano moteris į pasyvią

filmo Latiką ir dera prie bendro jau aptarto filmo konteksto, pritaikyto Vakarų žiūrovo lūkesčiams bei jo įsivaizdavimui ir žinioms apie Rytų moterį.

Reginio konceptas ir moters kaip objekto eksploatacija yra ir Indijos kino dalis. Tačiau Indijos kine šis vojeristinis žiūrėjimas turi kitokias konotacijas ir kiek savitai interpretuoja moralinį ir ideologinį rakursą, todėl iš esmės yra unikalus. Asha Kasbekar yra išanalizavusi tokias strategijas, kuomet populiariajame Indijos kine buvo naudojamos vojeristinės strategijos, įtraukiančios į filmo naratyvą kabaretines scenas su anglėmis-indėmėmis, kad suteiktų vojeristinį pasimėgavimą (Kasbekar 2002, 298–301). Tačiau toks vojeristinis kameros žvilgsnis yra konstruojamas iš esmės skirtingai nei Mulvey aptartas Vakarų vojeristinis kameros žvilgsnis. Vojeristinė Mulvey teorija yra pagrįsta kino semiotiko Christiano Metz'o kameros, kaip paslapčia stebinčios akies, konceptu. Pasak Metz'o, tarp žiūrovo, kaip vojeristo, ir reginio turi būti tam tikra atskirtis (ką Metz'as vadina „įtrūkiu“), įgalinanti jį naudotis tokia vojeristine pozicija (Metz 1992, 742). Kaip parodo Kasbekar studija, Indijos kine vojeristinis moters kaip „erotinio reginio“ konceptas turi būti paslankiai derinamas su cirkuliuojančiomis ideologinėmis nuostatomis ir normomis ir būti inkorporuotas į tai, ką Rosie Thomas efektyviai įvardijo kaip „moralinė pilnatvė“ (angl. *moral universe*) (Thomas 2006, 291), tad indiški filmai suformulavo keletą strateginių principų, kuriais gali skleisti erotišką moters kaip reginio strategiją, tačiau tuo pat metu nesusikirsti su „moraline pilnatve“. Kabaretinės scenos veik visais atvejais sukurdavo reprezentacinę terpę, kurioje atvirai erotizuotą šokį stebi diagetinė auditorija, taip „pasidalinanti“ žvilgsniu su žiūrovu kino salėje ir sukurianti „vojerizmo atsisakymą“, t. y. suformuluodama žiūrovo kino salėje atsiribojimą nuo vojerizmo, savo stebintį ir besimėgaujantį žvilgsnį perleidžiant būtent tai diagetinei auditorijai³¹ (Kasbekar 2002, 296). Kaip pastebėjo ir

³¹ Asha Kasbekar nurodo ir daugiau strateginių pozicijų, pvz., autoritetinių asmenų, dalyvaujančių diagetinėje auditorijoje ir stebinčių pasirodymą, arba, pvz., erotizuotą pasirodymą pavadina „garbingu pasiaukojimu“ (*noble sacrifice*), kuriame moteris erotiškumą demonstruoja turėdama tikslą išgelbėti savo vyrą (pvz., „Liepsnos“ (*Sholay*)), tautą („Netikras herojus“ (*Khalnayak*)) arba bendradarbiaudama su

Madhava Prasad, vojeristinės kameros pozicijos išcentravimas yra paremtas kiek kitokia reginio konstrukcija, ką jis įvardija „frontalumu“, t. y. personažų žvelgimu tiesiai į kamerą – kinematografinė technika, užglaistanti įtrūkį tarp kino žiūrovo ir veikėjo (Prasad 1998, 102). Toks „leistinas (autorizuotas) vojerizmas“ yra neatsitiktinis, nes turi visai kitokią ideologinę funkciją. Autorizuotas vojerizmas skatina mėgautis reginiu, nes vėlesnė filmo eiga būtinai atstatys kosmogoninę tvarką. Mulvey tyrimas nagrinėjo išskirtinai tik Holivudo filmus, ir, kaip matome, vyriškosios akies konceptas yra modifikuojamas Indijos kine. Akivaizdu, kad hibridinis Boyle'o filmas „Lūšnynų milijonierius“, bandydamas imituoti indiškąjį filmą, sužlugo neatitikdamas specifinio Indijos kino naratyvinio ir vizualinio kodo. Nors ir bandydamas maskuotis „Bolivudo“ stilistika, vis dėlto savo „kinematografinę gramatiką“ liko pririštas prie Vakarų kino estetikos. Be to, „Lūšnynų milijonieriuje“ žvilgsnis yra ne tik maskulinizuojamas, tačiau ir vesternizuojamas: jei žiūrovas stebi Džamalio arba Salimo akimis, ši akis skvarbiai analizuoja Latiką kaip seksualinį objektą, ir dėl to tarsi atitrūksta nuo bendro romantinio filmo konteksto, kadangi akis yra vesternizuojama ir perduoda Džamalio akimis Vakarų žiūrovo lūkesčius ir pasimėgavimą Rytų moterimi kaip reginiu.

Mulvey teorijos suformuota kritinė bazė taip pat leidžia mums apmąstyti kameros pozicijos daugiabalsiškumą ir funkcionalumą. Etnografė bell hooks pastebėjo, kad žiūrėjimo praktikos skirstymas į vyrišką / moterišką turi būti praplėstas iki etniškumo. Jos tyrimuose juodaodės moterys žiūrėdamos dominuojančias reprezentacijas dažnai pritaiko kritišką ir ardantį žvilgsnį (bell hooks, cituota Desai 2004, 113). Mulvey idėjos buvo paremtos išskirtinai psichoanalitine perspektyva, bet ne jokiais empiriniais duomenimis. Tačiau pastaruoju metu vis aktyvesni „kino žiūrovų tyrimai“ (angl. *audience studies*) gali

policija („Gangsteris“ (*Don*)) (Kasbekar 2002, 301–302). Toks akivaizdžiai erotinis moters kaip reginio konceptas ir vojerizmas yra legitimuojami per šias strategijas ir nesikerta nei su dominuojančiomis ideologinėmis dispozijomis, nei su „moraline pilnatve“.

patvirtinti arba paneigti tokią pasirinktą filmo analizės prieigą. Kone vienintelis „Lūšnynų milijonierius“ tema padarytas tyrimas – žinomos auditorijų tyrėjos Shakuntalos Banaji straipsnis (2010), kuriame ji išanalizavo šešis mėnesius trukusios apklausos apie filmą ir jo recepciją rezultatus. Banaji analizėje yra apklausiami tiek Vakarų žiūrovai, tiek Pietų Azijos diasporos Britanijoje atstovai, tiek Indijos žiūrovai. Jos rezultatai gali mums padėti labiau suprasti filmo poveikį ir jo nesugebėjimą pasiekti visas žiūrovų auditorijas. Banaji pastebėjo, kad filmą labai teigiamai įvertino Vakarų žiūrovai ir beveik neigiamai – žiūrovai Indijoje, kurie neišvengiamai filmą lygino su komerciniu Indijos kinu. Banaji pastebi, kad išanalizavus Indijos kino žiūrovų reakciją į filmą, galima pastebėti, kad „akivaizdu, jog dalis žiūrovų jautė, kad filmo kalba ir perspektyva buvo pašaliečio vojeristo, kuris surankiojo ir papasakojo gabalėlius dėl efekto, kurie, visgi neturėjo jokio išliekamojo emocinio poveikio filmo tematikoje“ (Banaji 2010, 18). Iš Banaji išvadų galima išskirti vieną svarbų įvardijimą – t. y. „pašalietį vojeristą“, kuris tarsi patvirtintų anksčiau aptartas kino konstravimo strategijas ir tai, kad filmas, nepaisant bandymų orientuotis į globalią auditoriją, vis dėlto efektyviausiai pasiekė Vakarų žiūrovus, nes atitiko jų įsivaizdavimą apie temą.

2.2.4. „Lūšnynų milijonierius“ ir religija

Religinis filmo „Lūšnynų milijonierius“ pjūvis tampa ypač pastebimas trečiojo viktorinos klausimo, kokį atributą rankoje laiko dievas Rama, epizode. Per šį klausimą atsiskleidžia skaudi brolių gyvenimiška patirtis, nes būtent dėl religinio fanatizmo per bendruomenines riaušes žūsta abiejų brolių motina. Riaušių metu Džamaliao regėtas dievu Rama persirengęs ir lanką su strėlėmis (tradicinius dievo Ramos atributus) laikantis vaikas ilgam įsirežia į berniuko atmintį ir leidžia jam teisingai atsakyti į laidos klausimą. Ir nors minėtoji filmo scena sukėlė tam tikrų diskusijų Indijoje ir kritiką (daugiausia dėl tariamai netinkamo ir negatyvaus hinduizmo vaizdavimo), šios disertacijos kontekste yra

svarbesnis naratyvinis ir vizualusis religinės tapatybės naudojimo aspektas. Iš tiesų, istoriškai žiūrint, bendruomeninės riaušės Indijoje nėra negirdėtas dalykas. Šie konfliktai, prasidėję jau Indijos nepriklausomybės metais ir Pakistano atskyrimu, ypač paastrėjo po Babri mečetės sunaikinimo 1992 m. Tačiau režisieriaus pasirinktas religinio klausimo traktavimas yra dvejopas ir vertas panagrinėti detaliau, ypač lyginant su Swarupo romanu. Ši filmo vieta, kaip ir daugelis kitų scenų, yra pakeista romano dalis. Ko gero, pagrindinis ekranizacijos ir romano skirtumas yra tas, jog filme aiškiai identifikuojama pagrindinio veikėjo religinė priklausomybė – Džamalis (kaip ir jo brolis Salimas) yra musulmonas. Pakeičiamas yra ir jo vardas į Džamalį. O romane pagrindinio veikėjo vardas yra Ramas Muhamedas Tomas. Toks veikėjo vardo parinkimas yra neatsitiktinis ir kuriamas per komišką situaciją. Ramas yra našlaitis, paliktas prie bažnyčios ir vietos kunigo paimtas globon. Nors pirmiausia jam yra suteikiamas Tomo vardas, vietos religinių bendruomenių atstovai kelia klausimą apie tai, kodėl yra suteikiamas krikščioniškas vardas, kai nėra aiški vaiko religinė tapatybė. Norėdamas išspręsti konfliktą, kunigas pavadina vaiką visų trijų religijų charakteringais vardais – Ramu Muhamedu Tomu.

Vardas tiek literatūroje, tiek kino diskursuose yra svarbus tapatybės akcentas. Romane, apeliuojant į religinį pliuralizmą, veikėjas pavadinamas trijų svarbiausių Indijos religijų vardais. Toks autoriaus sprendimas nėra naujas populariojoje Indijos kultūroje: skirtingai nei bandymas šį Swarupo romano personažą interpretuoti per Britanijos įtakos fragmentuojant ir skatinant religinių tapatybių skirtį nepriklausomoje Indijoje prizmę (Hollyfield 2011, 213), galima teigti, kad autorius, priešingai, bando permąstyti religinių tapatybių vienovę įsivaizduojamame daugiareliginiame ir daugiaetniniame Indijos peizaže.³²

³² Tuo labiau, kad ši idėja yra gerai pažįstama ir Indijos kino žiūrovams. Vienas populiariausių Indijos filmų „Amaras, Akhbaras, Entonis“ (*Amar, Akhbar, Anthony*), vaizduoja trijų hindų brolių našlaičių įsivaikinimą trijų skirtingų religijų šeimų ir kalba būtent apie galimybę skirtingoms religijoms sugyventi tarpusavyje – kvestionuojant patį religijos, kaip duotybės ir nepaslankumo, faktą.

Įdomus yra scenarijaus autoriaus sprendimas ekranizacijoje suteikti veikėjui visai kitą religinę – islamišką – tapatybę. Taip Mohamedas Ramas Tomas ekranizacijoje tampa Džamaliu. Tokį sprendimą galima būtų interpretuoti dvejopai. Visų pirma, jei liksime prie interpretacijos, kad filmas kalba apie Indiją iš egzotiškojo diskurso pozicijos, tuomet nekelia nuostabos ir toks religijos vaizdavimas filme. Kaip pastebi Luddenas, nuolat naudodami tokius konceptus, kaip joga, misticismas, kasta, ritualai, purda, „šventasis karas“ (*jihadas*) ir t. t. „Vakarų šaltiniai apie Indiją jau seniai pabrėžė egzotiškus bruožus, kurie sukuria Indiją, kaip svetimą moderniems Vakarų skaitytojams“ (Ludden 2011, 9), t. y. medijose yra konstruojami ir eksploatuojami orientalistiniai kolonijinio diskurso reliktai. Luddenas taip pat priduria, kad bendruomeniniai hinduistų ir musulmonų konfliktai Ajodhjoje „dramatizuoja patį religinį tradicionalizmą ir iracionalumą, kurie nusako ir paaiškina Indijos skurdą ir atsilikimą“ (Ludden 2011, 10). Bendruomeninių riaušių scenoje filme mes matome barbarišką Rytų religijų dvikovą, kur vaikai yra įtraukti į egzotišką, keistą ir barbarišką religinį diskursą (Rama aprenktas berniukas) ir jėgos struktūros yra nesuinteresuotos apginti savo žmonių (scena, kurioje policininkai ramiai sėdi mašinoje, stebėdami gatvėje besiblaškantį padegtą žmogų). Jei ši scena filme nėra niekaip kontekstualizuojama istoriškai, kyla klausimas, ar dauguma Vakarų žiūrovų, nežinodami visų hinduistų ir musulmonų konflikto Indijoje šaknų bei Ajodhjos mečetės sunaikinimo priešistorės – nematys šioje scenoje vien tik egzotiško Rytų religijų barbarizmo.

Vakarų medijose ir kine hinduistiniai motyvai funkcionavo kaip egzotiškas naratyvą praturtinantis elementas. Deivės Kali įvaizdis, kuris šiurpino pirmuosius į Indiją atvykusius misionierius savo „barbariška“ ikonografija ir funkcijomis, nenustojė šios savo signifikacinės sistemos ir britų filmuose „Bombėjaus smaugikai“ (*Stranglers of Bombay*) ir „Apgavikai“ (*The Deceivers*), kur deivė Kali funkcionuoja kaip pagrindinė apeiginė siaubingų banditų gaujos globėja. Tačiau labiausiai toks įvaizdis paplito po Steveno Spielbergo filmo „Indiana Džonso ir Lemties šventykla“ (*Indiana Jones and the Temple of Doom*). Tad

„Lūšnynų milijonieriuje“ esantį vaizdingą ikonografinį berniuko, aprenyto ir tarsi įkūnijusio Ramą, įvaizdį galima priskirti būtent prie šio egzotiškai barbariško hinduizmo fetišizavimo, ypač atkreipiant dėmesį į tai, kad filme ši scena visiškai nekontekstualizuojama. Veikėjo transformacija į musulmoną taip pat nurodo Vakarų mąstymo kategoriškumą. Idėja, kad asmuo gali turėti kelias religines tapatybes, yra kvestionuojama teoriškai pačioje Indijoje, tačiau praktikoje yra įprasta, kad vienaip ar kitaip bando sugyventi įvairios religinės bendruomenės, neretai pabrėžiant visų tikėjimų pagerbimą per skirtingų maldos namų lankymą atitinkamų kalendorinių švenčių metu. Tad sugyvenančios religijos nėra naujas diskursas Indijoje, tačiau griežtoje judėjiškoje krikščioniškoje visuomenėje negali būti toleruotinas, mat religinė tapatybė turi būti fiksuota, nes kitaip kyla grėsmė sukurti monoteistinės ideologijos įtrūkius.

Taip pat galima pastebėti, kad, be minėtų epizodų, religinė tapatybė tariamai nefunkcionuoja berniukų gyvenime. Džamalis religinė priklausomybė yra visiškai neutralizuojama, o Salimo musulmoniškoji tapatybė atsiskleidžia keliuose trumpuose filmo segmentuose: visų pirma, kai Salimas išvažiuoja atlikti kažkokios gangsterių pavestos užduoties, jis yra matomas besimeldžiantis. Taip pat ir vienoje iš finalinių filmo scenų, kurioje nušovęs gangsterį Džavedą yra sušaudomas pats, prieš mirtį ištardamas žodžius „Dievas yra didis.“³³ Filme šis naratyvinis brolių religingumo poliarizavimas nėra kaip nors paaiškinamas, todėl galima šį islamiškosios tapatybės dviprasmiškumą interpretuoti per egzotiškojo diskurso suaktyvinimą bei stereotipizuotą islamo konstravimą. Džamalis, dirbdamas sekularioje aplinkoje su pasaulietiniu jaunimu, neartikuliuoja savo religinės tapatybės, o Salimas ima ją artikuliuoti būtent augdamas ir bręsdamas pagrindiniame pasaulyje, kur tariamai gangsterinė veikla yra susiejama su agresyvia islamiškąja praktika. Tokiu būdu filmas, nors ir netiesiogiai, prisideda prie stereotipinio islamo poliarizavimo, išskirdamas „sekuliarųjį musulmoną“

³³ Angl. *God is great.*

Džamalį ir „fanatišką musulmoną“ Salimą, ieškantį dangiškosios paramos prieš padarant nusikaltimą.

Kaip pastebėjome iš atliktos analizės, Danny Boyle'o filmas „Lūšnynų milijonierius“ yra ganėtinai dviprasmiškas kinematografinis tekstas. Nors ir tariamai bandoma filmą paskirti transnacionalinei ir globaliai auditorijai, maišant Vakarų ir Indijos estetikos principus, tačiau režisieriui vis vien nepavyksta išsivaduoti iš tam tikros ambivalentiškos reprezentacinės praktikos, būdingos Indijos konstravimui Vakarų kine. Tą buvo galima pastebėti, filmą palyginus su romanu ir scenarijaus pakeitimais.

2.3. Baigiamosios pastabos

Pagrindinė šiame skyriuje iškelta problema yra kalbėjimo apie „Kitą“ klausimas. Bendrame pokolonijinės teorijos kontekste šis reprezentacijos klausimas yra ypač aktualus, nes tokia strategija buvo vienas iš pagrindinių kolonijinės ideologijos variklių. Šiame skyriuje buvo bandoma pritaikyti kolonijinio diskurso kritiką pokolonijiniam kinematografiniam Britanijos kalbėjimui apie Indiją. Nesunku pastebėti, kad šiame skyriuje analizuoti abu filmai – „Kelias į Indiją“ ir „Lūšnynų milijonierius“ – naudoja tam tikrą „žiūrėjimo“ taktiką ir praktiką. Abiem atvejais tai yra susiję su Indija kaip reginiu. Jei filme „Kelias į Indiją“ šis reginys yra artikuliuojamas per nostalgijos, tai „Lūšnynų milijonieriuje“ per ambivalentišką egzotikos prizmę. Abiem atvejais Indija yra pasirinkta kaip „Kitas“, nors ir artikuliuojant skirtingas temas. Grahamas Hugganas aptardamas Indijos pristatymą Vakarų medijose įvairių proginių sukakčių kontekste, pažymi, kad Britanija išlaiko tam tikrą būtiną priklausomybę nuo Indijos, bet jau nebe materialiuųjų išteklių, bet įsivaizdavimo prasme (Huggan 2001, 63). Atliktas tyrimas parodo, kad abu analizuotieji filmai priklauso šiai sferai, stimuliuodami skirtingas, tačiau įsivaizduojamos Indijos reprezentacines praktikas. Tad kaip ir buvo pastebėta filmų analizėje, abu filmai

yra skirti Vakarų auditorijai. Jei „Kelias į Indiją“, kaip pastebėjome, yra orientuotas į britų žiūrovą ir išreiškia jo įsivaizdavimą apie Indiją ir nostalgiską imperijos kontempliaciją, tai „Lūšnynų milijonierius“ tariamai yra skirtas globaliai auditorijai, nes, skirtingai nei panašaus stiliaus filmai (pvz., „Palaimos miestas“ (*City of Joy*)), „Lūšnynų milijonierius“ neturi nė vieno „baltojo“ veikėjo ir tarsi kuria „autentiškos kameros“ Indijoje patirtį žiūrovui. Tačiau kaip pastebėjome iš analizės, tokia hibridinė strategija yra dviprasmiška ir vis vien išlieka susieta su Vakarų žiūrėjimo į Rytus ideologine praktika. Arba, kaip pažymi Breckenridge ir van der Veeras (1993, 2), kontrastingi tam tikri su Rytai susiję įvaizdžiai padaro įmanomus priešingus Vakarų įvaizdžius.

Abu filmai, priklausomai nuo ideologinio santykio, suteikia savo veikėjams erotinį užtaisą. Filme „Kelias į Indiją“ yra erotizuojamas Indijos vyras, „Lūšnynų milijonieriuje“ – Indijos moteris. Erotinis žvilgsnis yra skirtingas. Filme „Kelias į Indiją“ Azizas yra konstruojamas kaip vyras, skleidžiantis pavojingą seksualumą, kuris gali išprovokuoti skaudžias psichopatologines traumas moteriai britei, kuri yra nepasiruošusi tokiam seksualinės energijos koncentratui. O „Lūšnynų milijonierius“ perima egzotinę Rytų moters, kaip reginio, perspektyvą, kuri yra įtvirtinama tiek naratyvinėmis, tiek vizualinėmis priemonėmis. Tokios moters įvaizdis tampa stereotipiniu išnaudojamos Rytų moters įvaizdžiu. Integruojant žiūrovo ir kameros pozicijas bei skirtingas ideologines nuostatas, tampa akivaizdu, kad abiejuose filmuose moteriški personažai yra traktuojami skirtingai. Filme „Kelias į Indiją“ Adelos erotiškumas yra tik tariamas, tuo tarpu „Lūšnynų milijonieriuje“ jis yra aktyvizuotas per Latikos personažą.

3. Komercinis Indijos kinas ir nacionalistinis antikolonijinis atsakas

„Šis kinas yra kaip kolektyvinis sapnas, kuriame žiūrovas tampa kūrėju.“
(M. K. Raghavendra „Structure and Form in Indian Popular Film Narrative“)

Šiame skyriuje mes pereiname prie Indijos kino ir jos vizualiojo atsako į britiškumo ir savęs reprezentaciją. Šiam tyrimui yra pasirinkti du visiškai skirtingi indų filmai, demonstruojantys skirtingas prieigas prie kolonijinės patirties, tapatybės apmąstymo, tačiau artikuluojantys panašias reprezentacines gaires. Ashutosho Gowarikerio filmas „Lagaan: Kitados Indijoje“ (*Lagaan: Once upon a time in India*)³⁴ yra vienas iš unikaliausių kūrinių Indijos kino istorijoje. Jo išskirtinė strategija, Lalo ir Nandy žodžiais tariant, „sutuokti dvi didžiąsias moderniosios Indijos aistras – kriketą ir komercinį hindi filmą“ (Lal, Nandy 2007, xviii), sutraukė tūkstančius žiūrovų į kino sales ir užtikrino neblėstantį populiarumą. Filmo unikalią poziciją Indijos kine apsprendžia jo bandymas traktuoti šiuolaikinę modernią Indiją iš mitologinės ir pokolonijinės perspektyvos. Tampa akivaizdu, kad režisieriaus sukurtos situacijos manipuliuoja didžiule koncentracija mitologinių kodų siekiant legitimuoti filmo antikolonijinį diskursą, tačiau tuo pačiu metu veikia ir kaip atitinkama šiuolaikinės Indijos hinduizuoto nacionalizmo kritika, pasitelkiant kriketą kaip sudedamąją šiuolaikinės Indijos tapatybės dalį.

Keliais dešimtmečiais anksčiau už „Lagaaną“ brolių Ramsay sukurtas filmas „Uždaros durys“ (*Bandh Darwaza*) yra vienas iš geriausių Indijos siaubo filmo pavyzdžių. Nors ir būdami „Bolivudo“ paribuose, Ramsay filmai beveik visą devintąjį dešimtmetį plačiai cirkuliavo mažesnių miestų ir urbanistinių centrų kino teatruose. Filmas „Uždaros durys“ per pasiskolintus Vakarų siaubo personažų įvaizdžius ir Vakarų gotikos estetinius kodus žaidžia žiūrovų baimėmis, atspindėdamas unikalią to meto socioekonominę Indijos terpę ir tautos fobijas. Abu analizei pasirinkti filmai naudoja „Kitą“ kaip „Savęs“ supratimo ir įtvirtinimo

³⁴ Lagaan – tam tikra mokesčių rūšis kolonijinėje Indijoje, paprastai sumokama natūriniais produktais.

strategiją. Neatsitiktinai tas „Kitas“ tampa arba su kolonijine strategija susijusi Britanija filme „Lagaan“, arba nekolonijinis Vakarų monstras filme „Uždaros durys“. Toks „Kito“ ir „Savęs“ kategorijų naudojimas filmo naratyvuose funkcionuoja kaip atvirkštinė antrame skyriuje aptarto Britanijos kino strategija, tačiau ji yra artikuluojama per ypatingą Indijos kultūrinį landšaftą ir aptarianti specifines, su Indija susijusias problemas.

3.1. Antikolonijinis nacionalizmas ir pokolonijinė idealios Indijos vizija filme „Lagaan“

„Kriketas – tai indišką žaidimas, atsitiktinai išrastas britų.“

(Ashis Nandy *The Tao of Cricket*)

Ashutoshas Gowarikeris yra vienas iš žymiausių pastarųjų dviejų dešimtmečių komercinio Indijos kino režisierių, kurio 2001 m. pastatytas filmas „Lagaan“ pelnė režisieriui nacionalinį ir tarptautinį pripažinimą ir buvo nominuotas „Oskaro“ apdovanojimui bei pelnė 44 įvairius prizus Indijoje ir už jos ribų.³⁵ Tautinės tapatybės konstravimas, pokolonijinis diskursas, nacionalizmas ir patriotizmas, įvilkti į šiuolaikinio komercinio Indijos filmo rūbą, yra vieni iš pagrindinių Ashutoshos Gowarikerio kūrybos bruožų. Režisieriaus filmas „Lagaan“ sulaukė nemenko susidomėjimo ir akademinuose sluoksniuose (Chakraborty 2003, Farred 2004, Majumdar 2002), tačiau daugumoje analizių ir akademių diskusijų beveik nėra paliestos filmo mitologinės struktūros, būtent kurios ir formuoja pagrindinius tapatybės apibrėžties kontūrus. Ashutoshos Gowarikerio filmas „Lagaan“ yra svarbi Indijos kinematografinės istorijos dalis; režisierius savo filme pateikia gana nestandartinį bendrame komercinio kino kontekste tautinės tapatybės vertinimą, suliedamas kolonijinės Britanijos politikos ir imperializmo kritiką su pokolonijine idealios Indijos vizija, savaip

³⁵ International Movie Database (<http://www.imdb.com/title/tt0169102/awards>); žiūrėta 2013.04.20.

interpretuodamas nacionalizmą (oponuodamas hinduizuotam nacionalizmui ir jo pagrindinei *Hindutva* koncepcijai, apie kurią plačiau buvo kalbama 1.2.2. poskyryje) bei ieškodamas tam tikrų su „indiškumu“ susijusių kultūrinių kodų ir konstruodamas idealios Indijos ir indiškiosios tapatybės modelius.

3.1.1. Britų kolonijinės ideologijos kritika filme „Lagaan“

Filmas „Lagaan“ savo naratyvą nukelia į 1893 m. – kolonijinės Britanijos valdžios Indijoje apogėjaus periodą. Čampanero kaimo gyventojai privalo mokėti nustatytą duoklę (lagaaną) vietinei britų valdžiai, kurios aukščiausias pareigūnas provincijoje yra kapitonas Raselas. Šalis yra nualinta sausros, o lietaus ir derliaus – nė ženklo. Situacija dar labiau pablogėja, kai dėl paikos užgaidos kapitonas Raselas įsako mokėti kaimui dvigubą duoklę. Kaimo jaunuolis Bhuvanas, neapsikęsdamas tokios neteisybės, meta iššūkį kapitonui Raselui: jei jo surinkta komanda laimės prieš britų komandą kriketo varžybose, visa provincija bus atleista nuo mokesčių. Po ilgų ir dramatiškų kriketo rungtynių Bhuvano komanda pagaliau laimi prieš britus ir iš dangaus pasipilantis lietus susilieja su valstiečių pergalės džiaugsmu.

Prieš pradėdant filmo analizę, būtina pabrėžti idomų filmo „Lagaan“ temporalinį aspektą. Kaip pastebėsime, filmas kalba net keliomis naratyvinėmis kalbomis: istorine ir mitologine. Apie mitologinį filmo klodą pakalbėsime kitame poskyryje, tuo tarpu norint suprasti jį mums neišvengiamai reikia pradėti nuo pirmojo. Pasirinkti istoriniai filmo metai yra neatsitiktinis režisieriaus sprendimas: nurodomi metai yra pats britiškosios imperijos didybės laikotarpis, tačiau tuo pačiu metu tai yra ir periodas, menantis daugelį antikolonijinių judėjimų, iškilusių Indijoje (ir ypač Bengalijoje) panašiu laikotarpiu, bei pirmasis Indijos politinės antikolonijinės jėgos – Kongreso partijos – dešimtmetis. Sujungdamas šias konotacines istorines sąsajas, filmas „Lagaan“ funkcionuoja kaip kolonijinės politikos Indijoje kritika ir stipriai artikuliuoja tautinės tapatybės ir „indiškumo“

klausimą, neišvengiamai į naratyvą įtraukdamas „Kito“ kategoriją. Tik, skirtingai nei daugelis panašaus laikotarpio filmų, į tautos „Kito“ vietą pozicionuoja ne musulmoniška, bet britišką „Kitą“. Tokia filmo tematika nėra atsitiktinė ir glaudžiai susijusi su režisieriaus Gowarikerio asmenybe. Kaip galima pastebėti iš interviu su režisieriumi³⁶, nacionalistiniai ir patriotiniai sentimentai jam yra viena iš svarbiausių eksploatuojamų kinematografinių temų, radusių tiesioginius (ir ne tik) atgarsius kituose režisieriaus filmuose – „Gimtinė“ (*Swades* 2004), „Džoda ir Akbaras“ (*Jodhaa Akbar*, 2008) ir ypač „Težaisime mes su savo gyvybe“ (*Khelein Hum Jee Jaan Sey*, 2010), sugrąžinusiame režisieriaus filmų naratyvą į kolonijinę Indiją. Kaip antikolonijinis diskursas, filmas „Lagaan“ metodiškai konstruoja britiškojo režimo žalą, išskirdamas pagrindinius veikėjus į dvi opozicines jėgas, kurias atstovauja jaunuolis Bhuvanas ir kapitonas Raselas. Neigiamo Raselo personažo kūrimas ir tolygus žiūrovo antipatijos skatinimas yra adekvati komercinio Indijos kino praktika, kur melodramatiškame filmo naratyve žiūrovas turi aiškiai identifikuoti ir atpažinti poliarizuotus veikėjus (Gokulsing, Dissanayake 2004). Kaip provincijos aukščiausias pareigūnas, kapitono Raselo personažas įprasmina kolonijines strategijas ir kolonijinę politiką bei ideologiją Indijoje per nuolatinę imperijos aukštinimą („britiškoji imperija yra geriausia pasaulyje“³⁷), rasistinį savo leksikoną („prakeiktas juodukas“³⁸) bei savavališką intervenciją į religinį ir dvasinį Indijos gyvenimą. Pastarasis aspektas yra itin svarbus, kalbant apie antikolonijinę ir nacionalistinę filmo artikuliaciją. Tenka vėl prisiminti Partho Chatterjee paaiškintą takoskyrą nacionalistinėje retorikoje tarp dviejų antagonistinių sferų: materialumo ir dvasingumo:

³⁶ Viename iš interviu režisierius sakė: „Aš esu labiau nacionalistas nei patriotas, ir mano filmai ištis atliepia mano nacionalistinę aistrą“ (*Reuters India*, internetinė prieiga; <http://www.hindustantimes.com/News-Feed/Bollywood/Nationalism-a-recurring-theme-in-Gowariker-s-films/Article1-275959.aspx>); žiūrėta 2013.04.20.

³⁷ Angl. *British empire is the best in the world!*

³⁸ Angl. *Bloody darkie.*

„materialumas yra „išorės“ – ekonomikos, valstybės valdymo meno, mokslo ir technologijos – valda. Tam tikra teritorija, kur Vakarai parodė savo pranašumą ir Rytai pasidavė. Šioje valdoje Vakarų pranašumas turėjo būti pripažintas, o jų laimėjimai – atidžiai studijuojami ir kopijuojami. Tuo tarpu dvasingumas yra „vidinė“ valda, kurioje esti esminiai kultūrinės tapatybės žymekliai. Kuo didesni yra pasiekimai imituojant Vakarų įgūdžius materialumo valdoje, tuo didesnis yra poreikis išlaikyti savo dvasinės kultūros išskirtinumą. <...> Nacionalizmas skelbia dvasingumą savo nepriklausoma teritorija ir atsisako leisti kolonijinei galiai įsiveržti į šią teritoriją.“

(Chatterjee 1993, 6)

Taigi filmo „Lagaan“ scena, kurioje kapitonas Raselas vien dėl paiko įgeidžio įsako vietinės provincijos valdovui Puranui Singhui valgyti mėsą, yra būtent intervencija į dvasinę valdą ir legitimuoja antikolonijnį atsaką už šį poelgį.³⁹ Antikolonijinis atsakas pasirenkamas strategiškai: tai yra kriketo varžybos, kurios neatsitiktinai yra įvardijamos kovos metafora. Taigi kriketas filme „Lagaan“ tampa ne žaidimu, o kova – kova už savo esaties susigrąžinimą ir yra artikuliuojama Bhuvano lūpomis: „galbūt baltiesiems tai tėra žaidimas, tačiau mums – mūsų gyvenimas“⁴⁰. Antikolonijinis pasipriešinimas, kuriuo siekiama panaikinti duoklę (lagaaną), tampančią visos Britanijos politikos ir ideologijos atspindžiu, yra būtinas siekiant perkonstruoti savo esamąją „pavaldžiojo“ tapatybę. Taip Čampanero kaimo gyventojai ir iš jų sudaryta kriketo komanda yra paverčiami savotiškais nacionaliniais kariais, kovojančiais ne tik už savo tapatybės atkūrimą, bet ir už žemę. Taip ši nemateriali kova tampa

³⁹ Tuo labiau kad toks kapitono Raselo poelgis yra tiesiog pretenzinga provokacija – kai valdovas Puranas Singhas paklausia, kuo mėsos valgymas susijęs su provincijos valdymo reikalais, kapitonas Raselas atsako: „Visai nesusijęs. Aš tiesiog noriu jus matyti valgantį mėsą“ (Hind. *Koi taluk nahin. Main sirf ap ko gosht khate hue dekhna chahta hun*).

⁴⁰ Hind. *Shayad un goron ko yah sirf khel hai, lekin hamare liye yah pura zindagi hai*.

refleksyvia XX a. pr. „gandhiškojo“ nesmurtinio pasipriešinimo išraiška. Žvelgiant į filmą „Lagaan“ iš šios perspektyvos, galima surasti išties nemažai paralelių su Mahatmos Gandhio asmenybe⁴¹ ir vykdyta politika. Galima būtų interpretuoti, jog Bhuvanas pasirenka Mahatmos Gandhio „tiesos jėgos“ (hind. *satyagraha*) principą – t. y. veikimą per „nekenkimą“ (hind. *ahimsa*) – stoti į kovą su britais be kraujo praliejimo. Mahatmos Gandhio politinės filosofijos kertiniu akmeniu buvo idėja, kad Indijos kolektyvinė tapatybė turi būti susieta su nesmurtine tiesos (arba dvasios) jėga – *satyagraha*. Toks nacionalizmas buvo bandymas sukurti „vienovės įvairovėje“ principu paremtą tautos konstrukta (atsisakant religinės ir socialinės segregacijos) ir, kaip pamatysime tolimesnėje analizėje, tampa pagrindiniais režisieriaus Ashutosho Gowarikerio pasirinktos nacionalistinės filosofijos principais, kuriais jis oponuoja šiuolaikiniam, 1.2.2. poskyryje aptartam hinduizuotam nacionalizmui, skatinančiam hinduizuotos tapatybės įdiegimą ir militarizuotą bandymą skaidyti, bet ne jungti Indiją, kaip tautą. Ashisas Nandy Mahatmos Gandhio *ahimsa* principus aiškina, suliedamas mito, pokolonializmo ir psichoanalizės teorijas. Pasak jo, Gandhio nacionalizmo strategija per nekenkimą įprasmina vieną iš Indijos kultūrinių bei mitologinių gebėjimų aktyvizuoti moteriškąsias jėgas hermafroditinėje sintezėje. Toks aktyvizavimas yra priešingas Vakarų mitologijai, kur maskulinizmas yra aukščiausia siekiamybė. Dėl indiškiosios mitologijos „moteriškumo“ Vakarai į indų kultūrą žiūrėjo kaip į „vaiką“, save statydami į „suaugusiojo“ vietą ir taip pateisindami savo „globėjišką“ imperialistinę misiją. Gandhio antikolonijinė *satyagraha* ir gebėjimas pasipriešinti britų politikai sugriovė „suaugusiojo – vaiko“ dichotominius reprezentacinius saitus ir leido Indijai išsivaduoti (Nandy 1983, 52–55).

⁴¹ Visų pirma į akis krinta tam tikras fonetinis Čampanero kaimo ir Čamparano gyvenvietės Bihare pavadinimų panašumas, kur grįžęs iš savo misijos Afrikoje bei reaguodamas į Čamparane esantį valstiečių išnaudojimą siekiant kuo didesnės indigo dažų apyvartos, Gandhis pradėjo savo nacionalistinės kampanijos sklaidą. Taip pat įdomu palyginti ir tą faktą, jog „Lagaan“ Čampaneras yra Gudžarato valstijoje, iš kur kilęs ir pats Mahatma Gandhis.

Tačiau antikolonijinė filmo „Lagaan“ problematika yra aktyvizuojama pasirinkus dar vieną naratyvinę ir vizualiąją taktiką, apie kurią trumpai buvo užsiminta 1.3.3. poskyryje: manipuliavimą mitologiniais kodais. Gausi filme pasikartojanti hinduistinė mitologija ir mitologinės struktūros tampa ne vien tiktai estetinė puošmena, bet funkcionuoja kaip galingas antikolonijinę poziciją reguliuojantis ir legitimuojantis diskursas ir turi būti panagrinėtas detaliau.

3.1.2. Mitas ir antikolonijinis diskursas

Mitologinio filmo žanras visuomet buvo Indijos kino dalis įskaitant net ir pirmąjį Indijos nebylųjį filmą „Valdovas Hariščandra“ (*Raja Harischandra*), režisuotą Phalkės 1913 m. Vis dėlto Indijos kino istorijoje mes matome pakankamai intymų sąryšį tarp mitologinio ir socialinio filmo žanrų, t. y. jų unikalią galimybę įtraukti tam tikrus abiejų žanrų elementus į savo naratyvus. Vienas iš pavyzdžių 1975 m. pastatytas nepaprasto populiarumo sulaukęs filmas „Tegyvuoja deivė Santoši“ (*Jai Santoshi Maa*). Kaip pastebi detalai filmą analizavęs Philipas Lutgendorfas, ši mitologizuota istorija apie lokalią deivę Santošę ir jos apsišaukimus žmonių pasaulyje į filmo *vrat katha*⁴² įpynę tam tikrus intertekstinius elementus, atspindinčius socialines pozicijas ir pasimėgavimus, skirtus žemesniojo viduriniojo sluoksnio moterims (Lutgendorf 2003, 36–39). Panašiai mitologiniai religiniai simboliai gana dažnai yra įtraukiami į filmų, kurie nėra „mitologinio“ pobūdžio ir yra identifikuojami kaip socialiniai, naratyvinės struktūras. Kaip pažymi Rachelė Dwyer, „socialinio pobūdžio filmuose, mitologinės istorijos yra įtraukiamos į kasdienybę, kurioje jos yra perpasakojamos kaip kasdienio gyvenimo dalis tol, kol skirtis tarp religijos ir kasdienybės yra ištirpinama“ (Dwyer 2005, 145–146). Kiti komercinio Indijos kino tyrinėtojai taip pat nurodo dažną su mitologija susijusio simbolizmo naudojimą, ypač kalbėdami apie idealios moters reprezentaciją, kuri neretai yra konstruojama pasitelkus

⁴² Mokomojo ir aiškinamojo pobūdžio istorijos, susietos su reguliariomis, moterų kiekvieną mėnesį tam tikrai deivei atnašaujamos aukomis.

ikoniškumą – per idealizuotus moteriškus Sitos iš „Ramayanos“ ir Radhos iš „Mahabharatos“ portretus (Gokulsing, Dissanayake 2004; Kasbekar 2002; Pauwels 2008).

Labai panašiai režisieriaus Ashutosho Gowarikerio filmas „Lagaan“, nors ir gali būti priskirtas prie kostiuminės dramos žanro, vis dėlto ne tik konstruoja savo naratyvą per mitologines struktūras, tačiau taip pat įveda ir ganėtinai aiškias užuominas ir nuorodas į mitologinius motyvus ir religinius simbolius. „Lagaan“ mitologiniame religiniame lygmenyje yra susijęs su epu „Mahabharata“, tačiau savo naratyvą struktūruoja panaudodamas šiek tiek platesnes mitines struktūras. Šiai struktūrinei analizei norėčiau panaudoti „Griausmavaldžio ir angies“ mito semantinį interpretacinį modelį. Toks daugiaplanis skirtingos mitologijos panaudojimas nėra retas reiškinys; kaip pastebi Singeris, „filmai, kaip kompleksiniai konstruktai, retai skiriami vienam konkrečiam mitui ar vienai reprezentacinei ar išraiškos prasminei linijai“ (Singer 2008, 10). Tačiau reikia paminėti ir tai, kad filmas manipuliuoja šiais mitologiniais kodais, pasirinkdamas juos kaip vieną iš antikolonijinės britų imperinės politikos kritiką.

Viena iš aiškiausiai matomų mitinių apraiškų filme „Lagaan“ yra erdvės ir laiko konstravimas. Pats filmo pavadinimas, sudarytas iš dviejų segmentų⁴³, implikuoja tam tikras mitines konotacijas. „Once upon a time“ arba „kitados, seniai seniai“ yra įprasta mitinio pasakojimo pradžios formuluotė. Tad filmo pradžioje nurodomas realusis laikas – 1893 m. yra panaikinamas mitine parafraze „kitados“, nukeliantis į Mircea Eliade įvardytą *in illo tempore* (Eliade 1974, 78) – mitinį laiką, panaikinantį istorinę seką. Realusis kalendorinis filmo laikas taip pat yra susietas su mitologine religine kalendorine plotme ir per visą filmą brėžiamomis paralelėmis su Krišna ir epu „Mahabharata“, nes filmo pasakojimo laikas sutampa su *Krishna Jayanti* (Krišnos gimimo) festivaliu. Erdvės konstravime taip pat yra persiklojančių mitologinių užuominų: filmo pradžioje,

⁴³ „Lagaan: Kitados Indijoje“ (*Lagaan: Once upon a time in India*).

pasakotojui supažindinant žiūrovą su filmo vieta, yra nurodoma, kad Čampaneras yra „pačiame Indijos centre išsidėstęs nedidelis kaimelis.“⁴⁴ Ir nors pokolonijiniame filmo skaitymo kontekste kaimelio pozicionavimas Indijos centre nurodo į pačios Indijos archiplaną (mikrokosmą), mitologinių konotacijų lygmenyje referuojant į sakraliąją geografiją tai gali būti skaitoma kaip Pasaulio centro sema.⁴⁵

Kaip minėta, filmo „Lagaan“ naratyve persipina net keletas mitologinių motyvų ir mitologinių religinių nuorodų. Tai visų pirma atsispindi ir pagrindinių veikėjų charakterio kūrimo principuose. Visų pirma, pagrindinis veikėjas Bhuvanas yra susiejamas su dievu Krišna (aštuntuoju dievo Višnaus įsikūnijimu) – vienu iš centrinių „Mahabharatos“ epo veikėjų. Šios Bhuvano ir Krišnos sąsajos yra akcentuojamos viso filmo metu. Krišna filme funkcionuoja kaip Čampanero gyvenvietės garbinama dievybė: vienintelė kaimelio šventykla yra skirta būtent jam. Kaip minėta anksčiau, ir filmo kalendorinis metų laikas yra susietas su *Krishna jayanti* – Krišnos gimimo – švente. Krišnai skirtoje kolektyvinėje maldoje prašyti pagalbos paskutinės kriketo varžybų dienos išvakarėse susirenka visa bendruomenė. Su Krišna viso filmo metu yra siejamas ir Bhuvanas: pirmą kartą atmuštas kamuoliukas pataiko į šventyklos maldų varpelį; ritualinio šokio metu Bhuvanas atlieka Krišnos vaidmenį (grodamas fleita – tradiciniu dievo Krišnos atributu). Su Krišna susijęs ir gyvūnas elnias, kuris hinduistinėje (vaišnaviškoje) mitologijoje yra siejamas su Krišnos mirtimi⁴⁶. Ši asociacija tampa ypač akivaizdi pirmuosiuose filmo kadruose, kuriuose kapitonas Raselas medžioja elnius, o Bhuvanas stengiasi juos apsaugoti. Nepavykus to padaryti, mes matome

⁴⁴ Hind. *Champaner, India ke beech o beech basa hua ek chota sa gaav.*

⁴⁵ Iškart po „Lagaan“ pasirodžiusiame filme „Gimtinė“ (Swades, 2004) režisierius taip pat konstruoja erdvę ir laiką siedamas juos su hinduistine mitologija. Šį kartą filmo mitologines struktūras Gowarikeris susieja su „Ramayanos“ (dar vieno kanoninio epinio teksto Indijos kultūroje) naratyvais. Filmų veiksmo vieta yra lokalizuojama kaimelyje Charanpur – „Pėdų mieste“, kur Rama yra palikęs savo pėdų išpaudus, o kalendorinis laikas yra susiejamas su *Dussera* festivaliu, kai Rama nugalėjo demoną Ravana. Plačiau apie mitologinius religinius įvaizdžius filme „Gimtinė“ yra kalbama Valančiūnas, 2010.

⁴⁶ Pasak mitinės tradicijos, Krišną nušovęs medžiotojas Džari, kai paunksnėje besiilsintį dievą supainiojo su elniu.

Buvano akis stambiu planu, pritvinkusias ašarų. Taigi remiantis filmo naratyvo analize, galima teigti, kad filme yra aiškiai nubrėžiami ryšiai tarp herojaus (Bhuvano, besistengiančio apsaugoti dieviškumą – elnią) ir antiherojaus (kapitono Raselo, besistengiančio sunaikinti dieviškumą – elnią). Greimas rašo, kad etninėje literatūroje yra „būdinga griežta dualistinė moralizacija, kur *teigiamo* vs *neigiamo* opozicija, esanti pačiame *gero* vs *blogo* turinyje, duoda pretekstą atsirasti herojaus ir išdaviko <...> bei kitoms poroms“ (Greimas 1989, 268–269). Toks dviejų pagrindinių filmo figūrų supriešinimas jau pačioje filmo pradžioje, leidžiantis žiūrovui aiškiai identifikuoti šių veikėjų teigiamumą ir neigiamumą, yra viena iš neatskiriamų komercinio Indijos kino naratyvinių strategijų. Pasak Indijos kino tyrinėtojų Gokulsingo ir Dissanayake, Indijos filmai – tai moralizuojančios istorijos, kur susiduria blogio ir gėrio jėgos. Žiūrovas turi būti tikras, kad žiūrėdamas filmą jis galės iš karto atpažinti teigiamus ir neigiamus veikėjus, nes filmo pabaigoje, kaip ir mitiniame vyksme, jis turi būti patikintas, jog gėris laimės (Gokulsing, Dissanayake 2004, 29). Kaip pastebėjome ir pirmoje šio skyriaus dalyje, kriketo varžybos nėra vien tik žaidimas, ir pačių filmo veikėjų yra artikuliuojamas kaip kova. Su kova yra susiejami ir visi kiti mitologiniai filmo motyvai, kaip, beje, ir Krišna bei minėtasis epinės literatūros kūrinys „Mahabharata“. Krišna yra centrinis „Mahabharatos“ epo dalies „Bhagavadgita“ („Dieviškoji giesmė“) personažas. „Bhagavadgitoje“ kalbama apie dviejų giminių – Pandavų ir Kauravų – nuožmų mūšį Kurukšėtos lauke, kuriame Ardžunos vežimą vadelioja Krišna. Taigi „Mahabharatos“ epinė kova įgauna tam tikrą atgarsį filme „Lagaan“ kaip ir Bhuvanas yra modeliuojamas pasitelkiant gausią Krišnos ikonografiją. Tačiau filme figūruojantys ir filmo naratyvą konstruojantys kiti mitiniai elementai mums leidžia dar labiau praplėsti šias mitines interpretacijas ir susieti jas su pokolonijiniu filmo kontekstu.

Pažvelgus į filmo „Lagaan“ naratyvą, mes galime aptikti tam tikrų struktūrinių nuorodų į vieną garsiausių Indijos pasaulėkūros mitų – „Griausmavaldžio pergalę prieš drakoną (angi)“. Vienas iš pagrindinių šio mito

probleminių elementų yra sausra ir vanduo (lietus), kurie neabejotinai yra ir vieni pagrindinių filmo „Lagaanas“ naratyvo probleminės atspirties taškų. Šio tipo mitai paprastai operuoja siužetine linija apie griaustinio dievo pergalę prieš drakoną (angi), kuris viena ar kita forma yra „sustabdęs“ (išgėręs) pasaulio (bendruomenės) vandenį, dėl ko pasaulis (bendruomenė) kenčia nuo sausros.⁴⁷ Nužudžius drakoną, sulaikytieji vandenys yra išleidžiami (neretai jie pasirodo ir lietaus pavidalu). Šis mitinis modelis įprastai yra laikomas pasaulėkūros mitu, kadangi

„vandenys yra būtini bendruomenės gerovei. Užtvenkdamas juos, drakonas pažeidžia natūralią tvarką, kuria gerovė ir skals gali cirkuliuoti. Dėl to Griausmavaldis turi stoti į kovą ir atkurti tvarką.“

(Fortson 2004, 26).

Indijos mitologijoje šis modelis sutinkamas jau „Rigvedoje“, taip pat sulaukė nemažai versijų vėlesnėje mitologinėje literatūroje (*puranose*). Pasak mito, asura (demonas) Vritra užtvenkęs pasaulio upių sroves (arba, pasak kitų mito versijų, išgėręs visus pasaulio vandenį) ir žemėje įsivyravusi sausra. Dievai pasaulio išgelbėjimui siunčia griausmavaldį dievą Indrą, kuriam dangiškas kalvis Tvaštaras nukaldina *vadžrą* – žaibą. Grėsmingoje kovoje Indra susiremia su Vritra ir jį nugalėjęs, perpjovęs pilvą išleidžia sulaikytus vandenį (kurie pasileidžia į pasaulį septyniomis srovėmis, arba, vėlesnėse mito versijose – lietaus pavidalu). Šiame kosmogoniniame mite Vritra tampa Chaoso atitikmeniu (tą rodo ir jo vardo semantika – skr. *Vrtra* – *grūstis*, *kliūtis*) o Indros pergalė – tai pasaulio tvėrimo aktas, transformuojantis Chaosą į Tvarkos pasaulį, kurio manifestacija – išlaisvinti vandenys.

⁴⁷ Šio mitinio modelio atitikmuo sutinkamas ir krikščioniškoje mitologijoje: Šv. Jurgio pergalė prieš drakoną, užtvindžiusį miestui reikalingą šaltinį. Tam tikrų šio mito elementų galima būtų rekonstruoti ir lietuvių mitologijoje. Šv. Jurgio ir Perkūno (Jorės) sąsajas nagrinėjo Greimas (2005). Tad gali būti, kad Jurginių dainose Jorės (Perkūno) prašymas „paleisti rasą“ galėtų būti tokio kosmogoninio mito reliktas.

Manant, kad filme „Lagaan“ sausros ir vandens vaizdiniai yra neatsitiktiniai, galima bandyti interpretuoti filmo naratyvą, taikant šią kosmogoninio mito struktūrą. Kad būtų aiškesnės tam tikros vedinio mito ir filmo sąsajos, pirmiausia dar kartą reikėtų pažvelgti į pagrindinius šio mito veikėjus – Vritrą ir Indrą. Vedinėje mitologijoje jau išsikristalizavo dviejų dievybių *suru* / *devu* (dievų) ir *asuru* (ne-dievų) grupių klasiniai skirtumai. Žodis *sura* kildinamas iš sanskritiško veiksmazodžio *svar*, reiškiančio „švytėti, spindėti“. Žodis *deva* taip pat kilęs iš spindėjimą reiškiančio veiksmazodžio *div*. Priešdėlis „a“ pridėtas prie žodžio *sura* suteikia priešingą reikšmę „ne“, taip žodžiui *asura* suteikiant „nešvytėjimo, nespindėjimo“ reikšmes. Tokiu būdu *asuros* susiejamos su tamsos, o *suros* (arba *devai*) – su šviesos sferomis. Taip *asura* tapo susietas su demoniškuoju, o *deva* – su dieviškuoju lygmeniu. Kaip jau buvo pastebėta, dviejų veikėjų – neigiamą (arba taikant semiotinę terminologiją – antiherojaus) Raselo ir teigiamą herojaus Bhuvano supriešinimas filme taip pat gali būti semantiškai siejamas ir su „dieviškumu“: jei Bhuvanas gali būti tapatinamas su dieviškumu (Krišna), tai kapitonas Raselas – su nedieviškumu, demonišku. Šią dichotomiją galima praplėsti ir pažvelgus į Bhuvano vardo semantiką. Jo vardas reiškia „pasaulis“ ir etimologiškai susietas su sanskritišku veiksmazodžiu *bhū* (*bhavati*) – *būti*. Vadinasi Bhuvanas atstovauja pasauliui ir buvimui, o antiherojus, kapitonas Raselas – antipasauliui ir nebuvimui. Neatsitiktine tampa ir jau minėta Bhuvano sąsaja su Krišna, kadangi ši dievybė gali būti siejama ir su Indra. Kaip pastebi vedinės mitologijos tyrinėtojas MacDonellis, vėlesnėje mitologinėje literatūroje kovoje su Vritra Indra neretai talkina Višnus (kurio aštuntasis įsikūnijimas yra Krišna) (Macdonell 2002, 39). Krišna taip pat neretai žinomas kaip demonų naikintojas ir vadinamas „gimusiu, kad sunaikintų *asuras*“ (Kirk 1972, 235).

Taikant kosmogoninį Griausmavaldžio ir drakono mito semantinį kodą, galima teigti, jog filme vaizduojama Čampanero situacija yra chaotiška, nes tiek sausra, tiek kolonijinės ir rasistinės kapitono Raselo politikos įvesti mokesčiai daro žmonių gyvenimą nepakeliamą. Remdamiesi jau atlikta mitine Raselo ir

Bhuvano dichotomine analize, kapitonui Raselui galime priskirti kenkėjo ir nedieviškos, demoniškos figūros Vritros vaidmenį. Kadangi kapitonas Raselas yra imperializmo ideologijos ir valdžios įrankis, galima interpretuoti, jog demoniška ir kenkėjiška yra bendra kolonijinė britiškoji politika, skatinanti chaotišką situaciją Indijoje. Bhuvanas tuo tarpu įgauna kultūrinio herojaus – taip pat ir Indros – statusą. Bhuvano komanda – tai Indijos bendruomenės mikrokosmas, reflektuojantis įvairialypį Indijos subkontinentą luominiu ir religiniu požiūriu. O duoklė (lagaanas) įkūnija dominavimo ir išsivadavimo reikšmes, kurias galima sieti su kolonizatoriumi (siekiančiu įtvirtinti valdžią) ir kolonizuotoju (siekiančiu šią valdžią panaikinti). Remiantis šiomis nuostatomis, kriketo varžybos gali būti interpretuojamos kaip kosmogoninė kova tarp Griausmavaldžio ir drakono, kurios archetipiniai atspindžiai regimi ir Indijos kovoje už nepriklausomybę. Bhuvanui ir jo komandai laimėjus šias varžybas, iš dangaus pasipilantis lietus gali simbolizuoti išvaduotus vandenį ir chaotiškojo režimo transformaciją į Tvarkos pasaulį, taip pat kaip ir simbolinę kolonizuotojo pergalę prieš kolonistą. Tokiu būdu pokolonijiniame kontekste filme naudojamą kosmogoninį mitą galima interpretuoti kaip senojo režimo sunaikinimą ir naujo gyvenimo pradžią. Pagal Indros–Vritros mitą, jūdviejų kova simbolizuoja pasaulėkūros aktą, kurio metu Chaosas yra transformuojamas į Tvarkos pasaulį. Filme „Lagaan“, manipuluojant šiais mitiniais kodais, bandoma įteisinti antikolonijinį diskursą, pristatant kolonistą kaip destruktijos ir chaoso kėlėją, o kolonizuotieji kovodami sugeba transformuoti savo būseną į naują, Tvarka pagrįstą pasaulį.

Toks mito panaudojimas filme nėra atsitiktinis ir susijęs su ideologiniais filmo momentais, su antikolonijine tematika. Pasak Edmundo Leacho, „skiriamoji mito savybė bus ne tai, kad mitas yra netiesa, o tai, kad jis yra pranašiška tiesa tiems, kurie tiki <...>“ (Leach 1996, 77). Ši Leacho mintis sutampa su komercinio Indijos kino funkcija visuomenėje ir ypač Mishros išplėtotą koncepcija apie aktorių kaip savaiminį tekstą (Mishra 2002, 156). Populiarus „Bolivudo“ aktorius Amiras Khanas, atliekantis Bhuvano vaidmenį, yra musulmonas, tačiau filme jo

susitapatinimas su hinduistine mitologija ir hinduistine simbolika komunikuoja žiūrovui idėją apie religinį suderinamumą, arba, režisieriaus pastangas suartinti religines bendruomenes per universalią hinduistiškumo reprezentaciją.

3.1.3. Pokolonijinė idealios Indijos vizija ir kriketas

Kaip matome, filmas „Lagaan“ formuoja ir konstruoja žiūrovo atmintyje tam tikrus Indijos išsivadavimo ir atikolonijinės istorijos faktus, meistriškai maskuodamas juos melodraminiais populiariojo filmo ir kostiuminės dramos klodais. Kaip viena iš šių problemą artikuliuojančių strategijų yra pasirenkamas „gandhiškasis“ nacionalizmas, kuris filme yra ne tik stiprus antikolonijinio pasipriešinimo variklis, tačiau taip pat funkcionuoja kaip šiuolaikinės pokolonijinės Indijos kritika. Grantas Farredas yra pastebėjęs filmo „Lagaan“ dvigubą laikiškumą (Farred 2004, 99): nors filmas kalba apie XIX a. pabaigą, drauge jis žiūrovui netiesiogiai prabyla ir apie šiuolaikinės Indijos politinį klimatą ir oponuoja 1.2.2. poskyryje aptartoms hinduizuoto nacionalizmo idėjoms. Šiai minčiai pagrįsti reikėtų pažvelgti į Indijos kriketo komandos konstravimą filme. Bhuvano komanda filme „Lagaan“ tampa savotišku Indijos mikrokosmu: daugiakastė, daugiareliginė bendruomenė, tačiau visus šiuos žmones vienija bendra tapatybė ir bendras tikslas. Bhuvano komandoje yra ir hinduistų, ir sardarų (sikhų), ir musulmonų (t. y. trijų pagrindinių Indijos religijų) atstovų, skirtingų amžių (berniukas Tipu), skirtingų lyčių (reikia nepamiršti, kad nors Gaurė ir tiesiogiai nedalyvauja žaidime, tačiau visuomet yra šalia Bhuvano ir jo komandos visų treniruočių metu). Kapitono Raselo sesers Elizabetos vaidmuo šiame filme taip pat nėra vienalytis. Nors ji britė, tačiau ji yra ir pilnateisė Bhuvano komandos narė, atliekanti mokytojos ir trenerės funkciją. Remiantis visa unifikuotos Indijos idėja, Elizabetą galima laikyti krikščioniškosios tradicijos Indijoje žymikliu – ji yra atvykėlė (t. y. besiskirianti savo statusu net nuo musulmonų ir sikhų, kurie yra kaimo bendruomenės dalis dėl to, jog tiek islamas, tiek sikhizmas yra istoriškai

glaudžiai susiję su Indijos subkontinentu), tačiau pilnai integruojasi į indų bendruomenę. Tad Elizabetą galima laikyti ketvirtosios Indijos religijos (krikščionybės) simboliu. Kriketo komandoje režisierius taip pat konstruoja socialiai nesegreguotos bendruomenės idėją, į komandos gretas įtraukdamas neliečiamąjį (*dalitą*) Kačrą. Kačros personažas susilaukė ir neigiamų įvertinimų filmo „Lagaan“ analizėse. Ko gero, aršiausiai filmą kritikavo Siriyavanas Ananda (2002) straipsnyje „Valgymas rankomis, hindi filmų žiūrėjimas ir mėgavimasis kriketu“ (angl. „Eating with Our Fingers, Watching Hindi Cinema and Consuming Cricket“), spausdintame žurnale „Himal“. Vienas iš kritikos aspektų buvo tai, jog Kačra vaizduojamas stereotipizuojant neliečiamuosius kaip invalidus ir psichiškai nestabilius. Taip pat tai, kad Kačra neturi jokių sportui tinkamų savybių ir jo „įgūdis“ yra tik dėl fizinės rankos deformacijos – t. y. atsitiktinumas. Tačiau šioje vietoje Anandos kritika filmo atžvilgiu yra nepamatuota ir netiksli, tuo labiau kad Majumdaras (2002) tyrimas atsekė nemažai sąsajų tarp filme vaizduojamų personažų ir istorinių kriketo figūrų, tarp kurių – Palwankaras Baloo, pirmasis *dalitas* (neliečiamasis), priimtas į hinduistinę kriketo komandą.⁴⁸ Taip pat, sekant Deshpande atsaku į Kačros personažo kūrimą, galima laikyti šį personažą reprezentuojantį socialiai segreguotus neįgaliuosius žmones bei jų integraciją į bendrą tautos diskursą (Deshpande 2003, 2310).⁴⁹

Taigi, Bhuvano komandoje mes galime matyti idealios Indijos viziją: modernią Indijos visuomenę, kastų atsisakymą, religinį pliuralizmą. Visa tai yra apjungama į vieną ir nedalomą tautinę tapatybę, arba buvimą „indu“, kaip pastebi ir Stadleris: „Čampaneras šiuo atveju tampa tarsi atitikmeniu įsivaizduojamos ateityje Indijos, kur hinduistai, musulmonai, sikhai, *dalitai* (neliečiamieji) gali

⁴⁸ Grantas Farredas (2004, 103) taip pat atsekė tam tikras paraleles tarp Chandrasekharo, kriketo žaidėjo, kurio ranka, kaip ir Kačros, buvo deformuota artrito, ir kurio istorinis žaidimo partneris taip pat buvo sikhas, kaip ir filme „Lagaan“ Kačros partneris – Devenas.

⁴⁹ Čia tenka pastebėti, jog neįgalumas retai kada pasirodydavo komerciniuose Indijos filmuose ir neįgaliuosius kaip pagrindinius filmo personažus pradėta įtraukti tik pastaraisiais metais: čia galima paminėti tokius filmus kaip „Black“ (*Black* 2005), „Išnykimas“ (*Fanaa* 2005), „Ikbalis“ (*Iqbal* 2006), „Žvaigždės ant žemės“ (*Taare Zameen Par* 2007) ir kt.

susivienyti ir triumfuoti suvienytomis jėgomis“ (Stadtler 2005, 521). Tokia idealizuota Indijos vizija filme atkartoja ankstyvasias Kongreso partijos nacionalistines idėjas, kurios, kaip pažymi Davidas Luddenas, siekė „apjungti visas religines, etnines ir lingvistines tapatybes į vieną apgaubiančią indiškąją tautinę tapatybę. <...> Kongresas siekė reprezentuoti visus indus kaip vieną tautą, sudarytą iš daugybės kalbų, religijų ir etnosų“ (Ludden 2011, 13). Tad jei istoriškai „Lagaane“ buvo bandoma reprezentuoti Indiją pačioje Kongreso partijos pradžioje kaip turėjusią galimybę išlaikyti savo idealizuotą multireliginę tautinę tapatybę ir harmoningą bendruomeniškumą, tai šiuo, dabarties momentu, ji yra netekusi dalies savo žemių (dabartinio Pakistano) ir plėšoma religinių ir socialinių konfliktų. Tokiu būdu „Lagaane“ užsimenama apie tam tikrą bendruomenės vienybę, kuri sugebėjo atsispirti britams, bet kuri nesugebėjo išlaikyti savo vieningumo ir subyrėjo į atskiras bendruomenes pagal *Hindutva* koncepcijomis grįstą hinduizuotos tapatybės modelį. Galima manyti, jog sujungiant praeitį ir dabartį, reflektuojant ir gretinant šias realijas režisierius tarsi konstruoja iš naujo idealios Indijos viziją – Indijos, kuri galbūt kada nors turės šansą. Dėl to šiame konstrukte yra svarbi tautinė tapatybė, kuri tarsi oponuoja mūsų jau apžvelgtai hinduizuotai tapatybei. Režisierius filme akcentuoja indiškumą, siejamą su teritoriškumu ir žeme – tačiau, skirtingai nei hinduizuoto nacionalizmo retorika, interpretavusi teritoriškumą per hinduistiškumo prizmę, „Lagaane“ indas yra ne tas, kuris yra hinduistas, bet tas, kuris gyvena Indijos žemėje ir yra pasiryžęs kautis už ją, kaip yra sakoma Bhuvano lūpomis vienoje iš filmo dainų: „Suprask, juk tu esi šios žemės valdovas, atmušk visas negandas, nepriimk pralaimėjimo. O drauge, paklausyk, kodėl tu bijai? Ši žemė yra mūsų, dangus – taip pat.“⁵⁰ Anthony Smithas žemę nurodo kaip vieną iš svarbių nacionalistinės ideologijos sudedamųjų dalių, kadangi žemė yra tarsi „mūsų“ teritorija ir protėvių „amžina buveinė“. Žemės išlaisvinimas iš pavergėjų yra ne vien tik politinė ar ekonominė

⁵⁰ Hnd. *Is dharti ka raja hai tu, yah bat jan le tu, Kathinayee se takra jaa tu, nahin har man le tu. Mitva, sun mitva, tujhko kya dar hai re. Yah dharti apni hai, apna ambar hai re.*

būtinybė, tačiau taip pat ir poreikis atgimti *savo* teritorijoje (Smith 1999, 270–271). Tačiau teritoriškumas filme „Lagaan“ nėra įreligintas, bet užtikrinantis kiekvieno asmens prigimtines teises vadinti save indu. Vis dėlto svarbu yra paminėti ir tai, kad religija filme „Lagaan“ tampa vienu iš pagrindinių tautinės tapatybės formantų. Tereikia atkreipti dėmesį į tai, jog prieš varžybas kiekvienas komandos narys yra palaiminamas savo šeimos skirtingomis religinėmis apeigomis (Guru Nanako šventosios knygos recitacijomis, Korano suromis ar vediškomis mantromis), o prieš prasidedant varžyboms į kriketo lazdas sudaužomi kokosai – viena iš pagrindinių hinduistinių apeigų, skirtų palaiminimui ir sėkmei. Tačiau lygiai taip pat reikia pastebėti ir tam tikrą globėjišką hinduizmo funkciją filme. Tai ypač aiškiai matyti prieš trečiosios dienos žaidynes, kai visa Čampanero bendruomenė, jausdama grėšiantį pralaimėjimą, susirenka prie Krišnos šventyklos bendruomeninei maldai. Šį epizodą galima vertinti ir kaip tam tikrą prioriteto hinduizmui suteikimą – tačiau ne radikaliai nacionalistinį, o labiau globėjišką. Hinduizmas, kaip Indijos prigimtinė religija čia vaizduojama kaip vienytoja, po savo sparnu priimanti visas kitas Indijos religijas ir leidžianti joms išlaikyti savo autentiškumą. Šis dominavimas yra greičiau nuosaikus nei agresyvus. Tokia režisieriaus pozicija yra panaši į Ashiso Nandy mintis. Kaip teigia Nandy, hinduizuotam ir radikaliai nacionalizmui atsvara dažnai tampa klasikinio ir folklorinio hinduizmo lydinys, tam tikras nesąmoninis hinduizmas, kurio tam tikrais mitiniais kodais ir archetipais vienodai vadovaujasi indai – tiek hinduistai, tiek ir kitų Indijos religijų atstovai (Nandy 1983, 104).

Tad iš atliktos analizės aišku, kad „Lagaan“ funkcionuoja kaip antikolonijinis diskursas, pozicionuojantis britiškumą kaip Indijos „Kitą“, per kurią yra artikuliuojama ne tik kolonijinė, bet ir pokolonijinės dabarties kritika. Režisieriaus pasirinktas kriketas, kaip konflikto sprendimo variklis, yra ne tik dekolonizacijos įrankis, bet ir šiuolaikinės indiškiosios tapatybės dalis bei indiškumo žymiklis. Antikolonijinis filmo „Lagaan“ kontekstas aiškiai artikuliuoja sporto, kaip diskursyvios, tautą formuojančios praktikos galimybę.

Kaip jau pastebėjo Bale ir Croninas, pokolonijinėje erdvėje sportas gali konfigūruoti tapatybes, funkcionuodamas kaip rašytojo vartojama kalba, tik šiuo atveju naudojantis kūną (Bale, Cronin 2003, 1). „Lagaane“ šią funkciją prisiima kriketas. Kodėl kriketas Indijos kultūroje tapo svarbesnis nei žolės ritulys, kuris ir dabar išlieka nacionaliniu sportu, yra debatų objektas. Iš vienos pusės, kaip pastebi Ugra, kompleksinis kriketo žaidimas, jo ilga, epinė trukmė ir unikali koncepcija „draw“, t. y. nei laimėjimas, nei pralaimėjimas, puikiai atitiko kultūrinę ir religinę Indijos psichologiją ir netgi tam tikus principus, kuriais remiantis buvo konstruojamas jungtinės šeimos institutas, pvz., kompromisų poreikis (Ugra 2005, 82), tad toks požiūris kriketui suteikia tam tikrą refleksyvų kultūrinį statusą, dėl kurio kriketą Ashisas Nandy šmaikščiai pavadino „Indijos žaidimu, atsitiktinai išrastu britų“ (Nandy 2000, 1). Kita vertus, daugelyje buvusių Britanijos kolonijų (tarp jų ir Indijoje) kriketas išlieka vienu iš svarbiausių su kolonijine atmintimi susijusių ir sunkiausiai sutraukomų grandžių (Appadurai 1996, 89), kurią per dekolonizaciją būtina integruoti į modernybę. Tad išskirtinai britiško žaidimo dekolonizavimas indiškojoje kultūrinėje sąmonėje ir integracija į tautinę savimonę, kaip išskirtinai indiškosios tapatybės dalį, funkcionuoja kaip naratyvą organizuojantis diskursas ir filme „Lagaanas“. Kriketo konstravimas filme, tiesa, yra nevienaplanis ir išsišakojantis į dvi semantines paradigmas: kriketo dekolonizaciją ir kriketo deelitizvimą – abu procesai susiję tiek su šiuolaikine indiškąja tapatybe, tiek su šiuolaikine kriketo kritika.

Poreikis dekolonizuoti žaidimą filme artikuliuojamas per mitologizuotos žaidimo istorijos kūrimą. Šiuolaikiniam žiūrovui, žinančiam kriketo statusą Indijos kultūriniame landšafte ir suvokiančiam šio žaidimo sąsajas su kolonijine atmintimi, norint ją išmontuoti ir dekolonizuoti, neišvengiamai tenka grįžti prie žaidimo ištakų, o tai ir padaroma filme „Lagaanas“, pačioje pradžioje aiškiai artikuliuojant kriketą, kaip išskirtinai britišką sportą ir britiškosios tapatybės dalį (valdovas Puranas Singhas filme teigia, kad kriketo rungtynės būsiančios ne tik Kapitono Raselo ego įtvirtinimas, bet ir visų britų garbės reikalas); tai

neatsitiktinai susiejama ir su istorine kriketo, kaip Viktorijos epochos vertybių skiepijimo Indijoje praktika, taikyta britų elito Indijoje. Kriketas buvo pasitelkiamas kaip orientalistinis instrumentas, tam tikra „kolonijinė misija“ (Nandy 2000, 5), skirtas skiepyti tokioms britiškosioms vertybėms kaip „vyriškumas, išstvermingumas ir stiprumas“ indų grupėms, kurios buvo laikomos „tingiomis, suglebusiomis ir bejėgėmis“ (Appadurai 1996, 93). Tačiau filme „Lagaan“ Bhuvano komanda ne tik laimi; maža to, einant metams kriketas tampa pagrindiniu Indijos sportu, o Indijos komanda – viena iš stipriausių kriketo komandų pasaulyje. Tad neatsitiktinai siejant kriketo lokalumą su globalizacija bei jo mitologizuota priešistorė filme „Lagaan“, galima pritari Satadru Senui, kad „kriketas dekolonizuotame pasaulyje ima funkcionuoti kaip kovos metafora, drauge įgalindama marginalius žmones peržengti savo marginalumą globalioje populiariojoje kultūroje“ (Sen 2001, 238). Taip kriketas tampa integruota kultūrinės ir tautinės tapatybės dalimi, o drauge ir nauju kultūriniu kodu. Kriketas filme funkcionuoja kaip politinės brandos metafora, kadangi žaidimo mokymasis leidžia „kaimo bendruomenei tapti nacionaliniais kariais“ (Sen 2001, 238), t. y. įveikti britus jų pačių saviidentifikacijos priemonėmis, kaip ir transformuoti internalizuotą nepilnavertiškumo kompleksą, metodiškai skiepytą kolonijinės ideologijos. Kriketas tampa viena iš tautinės savimonės sudedamųjų dalių per Arjuno Appadurajaus įvardintą „vernakuliarizacijos“ (angl. *vernacularisation*) procesą, susijusį su kriketo rungtynių radijo komentavimu vietos dialektais trečiajame dešimtmetyje, o vėliau ir paskleidimą per kitas medijos priemones kaip televizija, pamfletus, laikraščius ir gerbėjų knygeles. Kriketo lokalizavimas, kai tam tikri specifiniai kriketo terminai yra užrašomi vietos kalbų rašmenimis bei pritaikomi prie specifinių vietos tarčių ir tampa prieinamu kiekvienam norinčiam Indijoje, tuo pačiu išlaikant ir jo tautinį išskirtinumą.

Jau minėtas Siriyavanas Anandas kritikavo filmą „Lagaan“ dėl kriketo išaukštinimo – žaidimo, kuris, pasak jo, yra skirtas tik Indijos socialiniam elitui ir aukštesniosioms kastoms (Anand 2002). Tačiau pozicinuodamas kriketą į

Gudžarato provinciją (t. y. išcentruodamas nuo elitiškojo Bombėjaus, kur šis žaidimas buvo integruotas į Indijos visuomenę), režisierius kaip tik deelitizuoja kriketą. Bhuvano komanda, kaip jau buvo minėta, sudaro įvairiausių religinių tikėjimų ir socialinių sluoksnių atstovai, tarsi išreiškiant idėją, jog kriketą gali žaisti bet kas. Ši idėja taip pat kvestionuoja istorišką kriketo segregaciją į komandas pagal religijas, nes iki nepriklausomos Indijos tipišką kriketo rungtynės Indijoje būdavo tarp „europinės“ komandos ir atskirų komandų, sudarytų vien iš hinduistų, musulmonų, parsų ir „kitų“ (krikščionių, budistų, džainų) (Ugra 2005, 79). Tad filme kriketo vizija skiriasi nuo realios kriketo praktikos Indijoje, kur, kaip teisingai pastebi Anandas, dominuoja aukštesniųjų kastų žaidėjai. Tačiau toks reprezentacinis sprendimas filme „Lagaan“ yra dar vienas būdas sukurti idealios visuomenės konstrukta.

Režisieriaus Ashutosho Gowaikerio filmas „Lagaan“ pasitelkia didelį simbolinį ir vizualųjį arsenalą. Gausus mitologinių ir mitologinių religinių simbolių ir įvaizdžių panaudojimas filme atlieka antikolonijinės kovos legitimacijos funkciją. Imperinės britų valdžios kontekstas sukuria filmui terpę apmąstyti ir pokolonijinės Indijos realybę bei sociopolitinę jos ir hinduizuoto nacionalizmo kritiką. Tačiau tai tik viena iš kinematografinių strategijų komerciniame Indijos kine. Kolonijinė atmintis gali įgauti ir kitokių sąsajų su šiuolaikinės Indijos kontekstu: skirtingai nei „Lagaan“, tai gali būti ne vietos problemų reflektavimas, bet ekspansinio neokolonializmo baimė, kurią galima išskaityti kitame šio skyriaus filme – „Uždaros durys“.

3.2. Pokolonijinės fobijos Indijos siaubo filmuose: brolių Ramsay „Uždaros durys“

Drakula: „Ir tebus mūsų imperijoje vien tik drakulos.“
(Filmas „Demoniškas Drakula“, rež. Harinam Singh)

Vienas iš labiausiai akademinėse Indijos kino studijose ir pačioje rinkoje marginalizuojamų kino žanrų yra siaubo filmai. Cirkuliuojantys industrijos paribiuose, tačiau pritraukiantys būrius žiūrovų mažuose industriniuose centruose, siaubo filmai buvo populiarūs ir žiūrimi nuo aštuntojo dešimtmečio pabaigos ir devintajame dešimtmetyje. Šio laikotarpio siaubo filmai yra siejami su brolių Ramsay kinematografiniu klanu⁵¹ – kuriam taip pat neretai yra suteikiamas Indijos siaubo filmų pradininkų titulas. Dažniausiai mažo biudžeto, šie filmai peržengė kanoninio „Bolivudo“ leistinas cenzūros ribas: neretai pasitelkiantys seksualumą ir fantazijas, kaip tautos fabrikacijas, Ramsay filmai galėjo pasiūlyti Indijos žiūrovui iki tol kine neegzistavusių, naujų pasimėgavimo formų. Siaubo filmai kino diskurse turi labai specifinį vaidmenį: jie reflektuoja ne tik individualias baimes ir būkštavimus, tačiau neretai projektuoja juos per tautos baimes ir lūkesčius. Skaitant siaubo filmus šiame kontekste, brolių Ramsay sukurti filmai tampa didžiųjų tautos naratyvų ir nacionalinio kino dalimi. Tuo labiau kad pasirinktas analizei brolių filmas „Uždaros durys“ (*Bandh Darwaza*, 1990) yra ne tik vienas iš populiariausių jų filmų ir vienas geriausių Indijos siaubo kino pavyzdžių, tačiau taip pat viena iš įdomiausių Britanijos ir jos gotikinės literatūros paveldo interpretacijų. Nors intelektiniuose kino sluoksniuose vertinamas kaip kičas ir meninės vertės neturinti pigi kino produkcija, tačiau analizuojamas per pokolonijinės teorijos prizmę bei susiejamas su tam tikrais specifiniais Indijos kultūros elementais, šis filmas gali mums „atverti duris“ (referuojant į analizei pasirinkto filmo pavadinimą) į gilius psichologinius tautos ir tapatybės klodus.

⁵¹ Kuriant filmą dažniausiai dalyvaudavo visi septyni broliai, kiekvienas jų atsakingas už specifines funkcijas. Filmus režisavo ir scenarijus rašė Tulsy ir Shyamas Ramsay, filmavo Gangus Ramsay ir pan.

3.2.1. Indijos siaubo filmai komercinio Indijos kino kontekste

Indijos siaubo filmai, marginalizuojami tiek akademinėse studijose, tiek pačios industrijos vartotojų, neišvengiamai kelia klausimą apie šių filmų atsiradimą, jų vietą Indijos kino istorijoje ir, svarbiausia, jų populiarumą. Devintasis dešimtmetis Indijoje yra siejamas su daugeliu ekonominių ir politinių pokyčių, galimai įtakojusių šių filmų atsiradimą ir paplitimą. Indiros Gandhi paskelbta nacionalinė ekstremali padėtis (angl. *emergency*) aštuntojo dešimtmečio pabaigoje daugiau ar mažiau sureguliuojo šalies politinę suirutę, tačiau „neruviškasis“ socialistinis ekonomikos modelis ir penkmečių planai vis dar buvo pagrindinė ekonomikos organizavimo strategija. Ekonominiai pokyčiai į Indiją atėjo 1991 m., kai Indija perėjo prie kapitalistinio ekonomikos reorganizavimo, atverdama savo rinką užsienio kapitalui ir investicijoms, eksportui ir importui bei daugeliui multinacionalinių korporacijų.

Nemaža dalis Indijos kino studijų (Gokulsing, Dissnayake 2004, Uberoi 2006) didelį dėmesį sukonzentravo į specifinį dešimtojo dešimtmečio Indijos kino žanrą – „šeimynines dramas“. Šie filmai, reaguodami į pasikeitusias socioekonominės gyvenimo sąlygas bei padidėjusią emigraciją, dėmesį skyrė jungtinės šeimos modelio tvirtinimui, nes jungtinei šeimai – pagrindiniam Indijos kultūrinės saviidentifikacijos elementui – iškilo grėsmė dėl vis laisvėjančios visuomenės ir vadinamosios „Vakarų įtakos“ gyvenimo būdai. Todėl beveik visą dešimtąjį dešimtmetį Indijos kino industrijos naratyvuose dominavusios šeimyninės temos savo regėjimo lauką praplėtė iki diasporinių subjektų. Tačiau nors ir egzistuoja didžiulis akademinės literatūros blokas, skirtas šio periodo filmų analizei, praktiškai visai neužsimenama apie devintąjį dešimtmetį ir jame dominavusius siaubo filmus, nustumiant šį žanrą į nacionalinio kino užribius. Devintasis dešimtmetis tampa savotiška liminalia faze Indijos kino istorijoje; tai pereinamasis periodas tarp aštuntajame dešimtmetyje Indijos kino ekranuose dominavusio „įpykusio jauno vyro“ (angl. *angry young man*) tipo filmų,

eksploatavusių neramius to meto socialinius įtrūkius ir neteisybę bei politinio ir kriminalinio pasaulių įtampas, ir dešimtojo dešimtmečio šeimyninių dramų, nusigręžusių nuo smurtinių naratyvų ir dėmesį sukongcentravusių į šeimos instituto reformas (arba tiksliau, šeimos instituto reabilitavimą). Tad brolių Ramsay išrasta naujoji komercinė formulė buvo prie širdies pokyčių norintiems žiūrovams: broliai meistriškai kūrė siaubo filmus, pasinaudodami laiko patikrintomis komercinio kino strategijomis (į romantinę meilės istoriją įpindami gausias kovų scenas, komiškus intarpus) bei suliedami jas su nauja koncepcija – transformuota ir eklektiška gotikos ir siaubo žanrų estetika, įtraukdami vis labiau žiūrovų pageidaujamas stilizuotas sekso scenas bei atvirų, seksualinę potekstę turinčių dialogų.

Tad būtent šie mažieji naratyvai, sukurti devintojo dešimtmečio pabaigoje, gali būti traktuojami kaip sociokultūrinių pokyčių refleksijos dokumentai. Šiame kontekste brolių Ramsay sukurti filmai – analizuojamasis „Uždaros durys“, ar anksčiau sukurtas „Dykynė“ (Veerana, 1989) – savaip reaguoja į šiuos kultūrinius pokyčius. Pastatyti prieš pat ekonomikos liberalizavimą, šioje interpretacijoje Ramsay filmai yra traktuojami kaip artėjančių ekonominių ir socialinių pokyčių baimė. Susiejant ekonomikos liberalizavimą su neišvengiama vakarietiško intervensija į Indijos nacionalizmo saugomą „indiškumo“ valdą ir tapatybes, šie filmai transformuoja nežinomybės fobijas į pasirinktus deformuotus Vakarų siaubo klasikos monstrus: „Uždarose duryse“ – į Drakulą.

3.2.2. „Uždaros durys“: užsieninis monstriškumas ir tautos baimės

Filmas „Uždaros durys“ pasakoja apie bevaikę porą – Thakurą ir jo žmoną. Thakuro sesuo yra tamsiojo kulto tarnaitė, kuri apgaule privilioja Thakuro žmoną apsilankyti paslaptingoje vietoje „Juodojoje kalvoje“ (hind. *Kaali pahadi*), kur ji susitinka su kraupia būtybe, vardu Nevla. Nevla pasiūlo jai lytinę sueitį su sąlyga, jei gims dukra – ji turės būti atiduota Nevlai. Gimus mergaitei Kaumijai Thakuras

vis tik neketina jos atiduoti ir nukauna monstrą. Tačiau Nevla nežūsta, bet panyra į bekūnį letargą. Thakuro dukra tampa pilnamete ir, šaukiama savo tikrojo tėvo genų, hipnozės ir įtaigos paveikta, prikelia siaubingąjį Nevlą.

Pastebėta, kad „pokolonijinė gotika gali cituoti ir perrašyti pažįstamus gotikos tekstus (kartu ir imperinius) tam, kad išardytų arba tam tikru būdu suvirpintų jų didžiuosius kolonijinius šeimininko/paklusniojo (angl. *mastery/degenerative*) naratyvus“ (Procter, Smith 2007, 96). Šis teiginys yra vienas iš atspirties taškų nagrinėjant filmą „Uždaros durys“, kuris, nors niekuomet nebuvo priskiriamas „gotikiniam“ žanrui, bet kaip tik ir išnaudoja tokią strategiją. Filme pasirenkamas gerai žinomas ir su Britanijos imperine literatūra susijęs klasikinis gotikos kūrinys (Bramo Stokerio *Drakula*), pabrėžiant svetimą monstriškumą tam, kad būtų permąstytos savos baimės ir fobijos.

Estetiškai brolių Ramsay sukurtas filmas „Uždaros durys“, kaip ir visa jų kūryba, yra eklektiška įvairių Vakarų siaubo naratyvų ir įvaizdžių kompiliacija, tačiau vienas iš svarbių akcentų yra šio filmo sąryšis su konkrečiu monstriškumu – t. y. Bramo Stokerio personažu Drakula. Į Azijoje kuriamus siaubo filmus su išskirtinai vakarietiškos kultūros personažais Vakarų diskurse žvelgiama per ironišką egzotiškumo prizmę. Kaip parodė įdomi Schlegelio (2009) studija, japoniški aštuntojo dešimtmečio „drakulos filmai“ (Toho studijos „Drakulos“ trilogija) susilaukė negatyvaus įvertinimo kaip Vakarų *Drakulos* parodija, nes turėjo mažai su orientalistiniais lūkesčiais susijusių „autentiškų“ elementų. Problema „skaitant“ tokius filmus yra dažnas vertinimas vien to, kas yra vaizduojama, bet neįsigilinant, *kodėl* būtent tokie įvaizdžiai pasirinkti ir kokia jų sąsaja su specifiniais kultūriniais, socialiniais ir ekonominiais aspektais, nes būtent jie mums gali suteikti daug daugiau žinių, kodėl yra pasirenkamas ir savitai interpretuojamas būtent vakarietiškas naratyvas (Schlegel 2009, 272–273). Be abejo, egzotiškojo „Kito“ diskurso funkcija šiuose filmuose yra svarbus akcentas, žiūrint iš marketingo ir filmų platinimo pozicijos. Yra žinoma, kad britiškoji „Hammer Horror“ studijos produkcija, kuri yra siejama su „Drakulos“,

„Frankenšteino“ ir „Mumijos“ filmų serijomis, plačiai cirkuliavo komercinio Indijos kino užribiuose ir taip pat turėjo įtakos tam tikriems brolių Ramsay filmų estetiniams ir naratyviniams sprendimams (Majumdar 2012). Tačiau reikia pripažinti, kad su Bramo Stokerio originaliu kūrinio ar netgi jo kinematografinėmis interpretacijomis šis filmas naratyvinių ryšių turi mažai, ir jo negalima vadinti adaptacija. Tačiau akivaizdus tam tikrų vakarietiškos gotikos ir siaubo elementų perėmimas ir aiškios aliuzijos į vampyriškąją tematiką bei su ja susijusias gilumines interpretacines perspektyvas leidžia filmą „Uždaros durys“ analizuoti per vampyristikos ir tradicinės gotikos prizmę bei jų interpretaciją per specifinį Indijos kultūrinį filtrą.

Drakula yra vienas iš gajausių gotikinės literatūros personažų, per daugiau nei šimtą metų integravęsis į populiariąją vaizduotę ir figūruojantis daugybėje filmų, adaptacijų ir reklaminių kampanijų (Bolton 2010, 55). Jis yra įkrautas giliais kultūriniais kodais ir skaitomas iš tam tikros istorinės perspektyvos ir pozicijos; atsižvelgiant į jo nuolatinius perkūrimus ir perinterpretavimus, šiuolaikinėje populiariojoje kultūroje tampa kultūriniu archetipu ir mitu (Hutchings 2003, 8–9). Taip pat reikia pripažinti, kad Drakula yra visuomet susijęs su įvairiais ideologiniais persiskirstymais, kaip pastebi ir Cavallaro: „gotikinės vizijos sukurti vampyro įvaizdžiai literatūroje ir kine rodo, kad šis monstras yra susietas su kontekstu – fantazija, kuri kinta laikui bėgant, nes būtybei tenka įkūnyti skirtingus ideologinius aspektus“ (Cavallaro 2002, 181). Todėl Ramsay Drakulos interpretaciją „Uždarose duryse“ reikia „skaityti“ ne tik siejant su specifiniu Indijos istoriniu ir sociopolitiniu kontekstu, bet ir su britiškosios gotikos bei vampyrizmo koncepcijomis.

Brolių Ramsay sukurtas Nevlos personažas neabejotinai yra unikalus. Pirmiausia, į ką reikia atkreipti dėmesį ir kas bus svarbiausias šios analizės išeities taškas, yra tai, kad Nevla konstruojamas kaip svetimas monstriškumas, nepriklausantis mitologinei ar folklorinei Indijos erdvei. Skirtingai nei kiti Ramsay sukurti personažai, kurie, nepaisant filmuose esančios gausios Vakarų

siaubo kultūros perdirbinių, yra gana abstraktūs, Nevla neabejotinai yra modeliuojamas pasitelkus vakarietiškąjį Drakulos personažą bei nesunkiai atpažįstamą „Hammer Horror“ britiškos siaubo filmų produkcijos įtaką.

Vizualiai broliai Ramsay nemažai pasiskolino iš britiškojo Drakulos įvaizdžio: ilgas juodas vakarietiško kirpimo kostiumas su apsiaustu, iltys, dieninė letargo būseną ir gyvybingumas naktimis, letargiško miego vieta karste, gebėjimas pasiversti šikšnosparniu, antžmogiška jėga yra tie atributai, kurie daro indiškąjį Nevlą panašų į britiškąjį Drakulą. Reikia pripažinti, kad turtinga Indijos mitologija ir folklorinė tradicija turi nemažai įvairių antgamtinių būtybių, kurios vis dėlto nedaug bendro turi su vakarietiškąja vampyro koncepcija. Nors tam tikri vampyriškosios tradicijos elementai ir egzistuoja (pvz., tokios demoniškos būtybės kaip *pišačiai* ir *rakšasai*), tačiau jie yra labiau sietini su kanibalinėmis, o ne kraujo gėrimo praktikomis (Bhattacharyya 2000, 120). Taip pat prikelta naujam gyvenimui lavono idėja yra sunkiai suvokiama Indijos kultūriniame kontekste, kur religinės hinduizmo praktikos nustato tam tikrus specifinius laidojimo būdus – t. y. kremaciją (Tombs 2003, 248–249).⁵² O Nevlos panašumas su Drakula ir neindiškąja Vakarų krikščioniškąja tradicija šiuo atžvilgiu yra neabejotinas – jo nuolatinė miegojimo buveinė yra karstas: artefaktas, kurį daugelis Indijos žiūrovų asocijuoja su kitomis laidojimo praktikomis – visų pirma krikščioniškomis. Nors ne visi brolių Ramsay filmai referuoja į užsieninį monstriškumą, tačiau tenka sutikti su Valentina Vitali (2011, 78), kad krikščioniškosios mitologijos elementai yra hibridiškai derinami brolių kūryboje su hinduistiniais. Taigi ir „Uždarose duryse“ tam tikrų referentų į krikščioniškąją demonologiją yra apstu: tai tiek tradicinės vampyriškos įvaizdžio detalės, tiek epizodiškai figūruojanti grimuarų tipo juodosios magijos knyga, tiek ir faktas, kad Kaumija savo pusseserės Sapnos draugą Kumarą, pasitelkusi juodąją magiją

⁵² Net vienas iš stilistiškai ir vizualiai artimiausių gotikai Indijos filmų, „Rūmai“ (*Mahal*, 1949) kalba ne apie vaiduoklius ir dvasias, bet konvertuoja šiuos tradicinės gotikos elementus į priimtinius ir suprantamus indiškajam žiūrovui, t. y. per reinkarnacijos prizmę (Mishra 2002; Dwyer 2011).

(naudodama žvakes ir nuotrauką – neabejotinai vakarietiškos magijos atributus), atsivilioja meilės žaidimams į kapines. Be to, filme „Uždaros durys“ į Nevlą visuomet yra referuojama arabų kilmės žodžiu *shaitaan* (reiškiančiu tiek biblijinį šėtoną, tiek demoną bendrine prasme), bet ne jokiais kitais sanskritiškais terminais, kurie yra daugiau vartojami kalbant apie čiabuviškas būtybes.

Tad Nevlą galima laikyti svetimos kultūros būtybe, reziduojančia Indijos terpėje (būtent reziduojančia, bet ne migruojančia – svarbus argumentas, kuris bus labiau išplėtotas tolesnėje filmo analizėje). Tačiau lygiai taip pat aišku yra ir tai, kad broliai Ramsay nesiekė pastatyti Stokerio romano adaptacijos, bet tik pasitelkė tam tikrus jo sukurto personažo ir istorijos elementus, kas liudija, jog Drakula buvo pasirinktas anaiptol ne dėl literatūrinio kūrinio unikalumo, o dėl tam tikrų specifinių su vampyriizmu susijusių aspektų, kurie dėl savo kitoniškumo turėjo padaryti Indijos žiūrovui tam tikrą įspūdį, kokio tradicinė mitologinė Indijos istorija negalėjo pasiūlyti. Todėl siaubo tematikos skaitymas pokolonijiniame kontekste neįprastai koreliuoja su tradiciniu siaubo stilistikos interpretavimu. Kaip pažymi Carroll, skirtingai nei mituose, kur taip pat sutinkamas monstriškumas ir kur jis yra natūrali pasaulio audinio dalis, siaubo istorijose „žmonės traktuoja jų sutinkamus monstrus kaip anomalijas, natūralios tvarkos trukdį“ (Carroll 1990, 16). Indijoje monstriškumas nėra svetima koncepcija ir nuo pat ankstyvos vaikystės su juo yra susipažįstama per televizijos programas, komiksų knygeles, adaptuotas mitologines ir „puranų“ istorijas bei kalendorinį meną (geriausias pavyzdys būtų demonas Ravana, vienas iš pagrindinių epinio teksto „Ramayana“ veikėjų), tačiau visa tai yra integrali kasdienio gyvenimo dalis. Todėl ir filmas „Uždaros durys“ prasprūsta pro tradicinės mitologijos istorijas ir hinduisitinę kosmogoniją dėl savo monstriškumo kitoniškumo, kuris neišvengiamai žiūrovo yra traktuojamas kaip anomalija, iškrentanti iš pažįstamos mitologijos rėmų.

Vienas iš argumentų, paaiškinančių svetimų siužetų perdirbimą ir adaptaciją Indijos siaubo filmuose, kaip jau aptarta anksčiau, galėtų būti siejamas

su tuo, kad naudojant vakarietiško diskurso elementus tokie filmai kaip „Uždaros durys“ žiūrovui galėjo pasiūlyti skopofilinį įsiveržimą į privačią erdvę, kuri Indijos kine buvo ypač saugoma cenzūros. Kaip jau buvo aptarta, Asha Kasbekar (2002) yra pastebėjusi dvilypį komercinio Indijos kino vaidmenį: moralumo patvirtinimą per amoralias scenas, tokiu būdu komercinis Indijos kinas neretai pasitelkdavo erotinius arba seksualiai provokuojančius moteriškus personažus tam, kad suteiktų kinematografinį vojeristinį pasimėgavimą (paprastai tai būdavo kabaretinės scenos su provokuojančiais šokiais), tačiau tuo pat metu, filmo pabaigoje nubaudžiant minėtus personažus už jų amoralumą ir patvirtinant žiūrovo ideologines moralines nuostatas. Nėra abejonių, kad broliai Ramsay pasinaudojo šia formuluote. Įžymiosios jų kuriamos „vonios scenos“ arba atvirai seksualinę potekstę turintys dialogai ir vilionės yra brolių siekis įžengti į privačią erdvę, kuri anksčiau buvo mažiau pasiekiamą Indijos žiūrovui – ir visa tai daroma, pasitelkiant monstriškumą, kaip inicijuojantį, skatinantį šiuos veiksmus ar net dalyvaujantį juose. Atkreipiant dėmesį į faktą, kad brolių Ramsay filmų pabaigoje monstriškumas yra visuomet be išimties eliminuojamas ir sunaikinamas, nesunku pastebėti ideologines sąsajas su kameros, kaip kartu ir pasimėgavimo, ir moralinių nuostatų įtvirtinimo, aparatu.

Tačiau šiek tiek gilesnė filmo interpretacija parodo ir tai, kad vien tik vojeristinis mėgavimasis įsilaužimu į privačią erdvę nėra vienintelis užsieninį monstriškumą filmuose paaiškinantis veiksnys. Suvokiant neišvengiamą siaubo filmo misiją eksploatuoti baimes ir nerimą, broliai Ramsay „Uždarose duryse“ transformuoja individualumą į platesnes, nacionalines refleksijas, iškeldami į paviršių nuolatinį pokolonijinį nerimą dėl grėsmės vėl išgyventi kolonijinę patirtį. Šiam teiginiui pagrįsti derėtų pažvelgti į tam tikrą Vakarų kritikoje ir teorijoje sutinkamą Stokerio romano interpretacinį modelį.

Vienas iš perskaitymo būdų yra *Drakulos* romano interpretavimas kaip XIX a. pab. Britanijos baimė patirti atvirkštinį kolonializmą. Vienas pirmųjų šią teoriją pateikė Arata, savo studijoje „Vakarietiškas turistai: Drakula ir atvirkštinio

kolonializmo nerimas“ (angl. „The Occidental Tourist. Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization“) interpretuojantis Stokerio kūrybą, kaip blėstančios Britanijos kolonijinės ir imperinės galybės atspindį. Tokioje interpretacijoje Drakula yra matomas kaip naudojantis imperializmo nupoliruotas orientalistines strategijas: sistemingai kaupiantis žinias apie šalį, kurią jis planuoja paversti savo vampyriškąja imperija. Britanija, turėdama kolonijinės praktikos strategijų bagažą, intuityviai reflektuoja savo baimę tapti tokios pačios strategijos auka, tad savo įsivaizduojamą įsiveržėlį pozicionuoja Rytų Europoje, kitoje egzotiškojo diskurso pusėje nei jau „pažinti“ Rytai. Arata pastebi, kad skaitant romaną tokiu interpretaciniu rakursu, „Stokeris transformuoja vampyrų mito duomenis, paversdamas juos kultūrinės baimės dėl savo smunkančio statuso nešėjais. Vampyrų atsiradimas tampa didelių problemų ženklu“ (Arata 2000, 166).

Tokį Aratos pateiktą interpretacinį modelį galima būtų pritaikyti ir „Uždaru durų“ analizėje. Sąsajos tarp monstriškumo, kraujo gėrimo ir netgi vampyro, kaip seksualiai aktyvaus personažo, įprasminimas filme leidžia vesti paraleles tarp tokios interpretacinės praktikos ir pokolonijinio filmo diskurso. Imperinis vampyriškumas ir Drakulos įvaizdžio formantas yra paplitęs daugelyje vėlesnių Indijos siaubo filmų – kaip pavyzdį galima paimti mažo biudžeto Harinamo Singho filmą „Demoniškas Drakula“ (*Shaitaani Dracula*), kuriame Drakula liepia savo pavaldiniams eiti ir gerti kraują, nurodydamas, kad „tegul mano imperijoje bus vien tik drakulos“⁵³. Taigi šiame kontekste pavartotas žodis imperija (hind. *samraaj*) pozicionuoja Drakulą ne kaip individualybę, bet kaip tam tikrą būseną ir požymį. Turint omenyje jautrią sociopolitinę ir ekonominę Indijos situaciją devintojo dešimtmečio pabaigoje ir pačioje dešimtojo dešimtmečio pradžioje, kai buvo sukurtas filmas „Uždaros durys“, filmo estetinį ir naratyvinį kompleksą galima interpretuoti kaip pokolonijinę naujosios kolonijinės ekspansijos, pokolonijinėse studijose įvardijamos neokolonializmu ir siejamos su

⁵³ Hind. *Taaki hamaare samraaj mei dracula hi dracula ho.*

ekonominiu trečiųjų šalių išnaudojimu, baime. Ekonominis Indijos liberalizavimas atvėrė kelius ne tik tarptautinio kapitalo kompanijoms steigti biurus bei skatinti eksportą, tačiau taip pat ir importą, dėl to Indijoje atsirado kabelinė televizija, siejama su padidėjusiu erotinio pobūdžio programų poreikiu ir jų pasiūla.

Filmas „Uždaros durys“ konstruoja tokį svetimą monstriškumą, kuris tik tariamai yra sunaikinamas. Konotacinis letarginis monstro miegas, t. y. įsitikinimas, kad kažkas yra sunaikinta, nors iš tiesų nėra ir tik laukia savo valandos vėl pakilti ir pradėti savo destruktinius darbus, tokiam interpretacijos lygmenyje yra susiejamas su neokolonijine baime, t. y. baime, kad kolonijinė praeitis nėra nužudoma, tačiau gali vėl prisikelti, nors ir nauju pavidalu. Tokią interpretaciją galima pagrįsti remiantis Freudo aptarta „nesąmoninės baimės“ (*the uncanny*) kategorija. Jau pačioje savo straipsnio pradžioje pabrėždamas, kad „nesąmoninė baimė“ yra susijusi su viskuo, „kas yra siaubinga – su viskuo, kas sukelia baimę ir atslenkantį siaubą (Freud 1919, 1), Freudas išskiria vokiškus *heimlich* (naminis, uždaras, paslėptas) ir *unheimlich* (nenaminis, paleistas į išorę) ir kalba apie tam tikrą dualumą. Išties, sunku pasakyti, ar broliai Ramsay savo filme panaudojo dualumą tik kaip vieną iš efektų, ar tai yra sąmoninis slėpinio artikuliuojimas, tačiau Nevlos ir jo antrininko arba gyvybinės energijos paslėpimas gigantiškame stabe gali būti interpretuojamas būtent per freudiškąją dvigubą „slėpinio“ aspektą. Jei stabas, paslėptas tamsiuose požemiuose už „uždarytų durų“, priklauso *heimlich* kategorijai, tai Nevla yra dvynys atspindys – *unheimlich* arba represuota baimė. Susiedamas pastebimai ambivalentiškas ir koreliuojančias *heimlich* ir *unheimlich* reikšmes, Freudas daro išvadas, kad „realybėje slėpinys yra ne nauja ar svetima, bet kažkas pažįstamo ir seno – įmontuota mintyse, tik nustumta represijos proceso“ (Freud 1919, 13). Kartu jis pabrėžia šiame procese ir nerimą (*anxiety*), kylantį iš to, kad kažkas yra represuota, bet gali sugrižti. (Freud 1919, 13).

Taigi analizuojant filmą „Uždaros durys“ per pokolonijinio diskurso prizmę, galima pastebėti, kad Nevlos prigimtis yra ambivalentiška visų pirma dėl

to, kad, kaip pastebėjome, jis yra konstruojamas kaip svetimas monstriškumas (susijęs su vakarietišku diskursu). Tačiau drauge Nevla yra ir savas – filme nėra nurodoma jokio perėjimo momento (kaip, pvz., Stokerio romane), bet nuo pat pirmųjų kadru jis yra pristatomas kaip jau esantis ir gyvenantis „Juodojoje kalvoje“. Freudas taip pat pastebi, kad represavimas visuomet yra neužbaigtas procesas, ir praeitis dažnai prasiveržia į dabartį, tad nenuostabu, jog sekant tokiu „slėpinio“ konceptu, letarginis Nevlos miegas referuoja į nerimą dėl galimo sugrįžimo, tas ir įvyksta filmo naratyve. Jei laikysime Nevlą tam tikra vakarietiško kolonializmo figūra, tad psichoanalitinėje plotmėje jis yra jau pažintas ir laikytas sunaikintu, tačiau išsaugančiu užslėptą baimę vėl sugrįžti – šį kartą kitu pavidalu. Ši idėja taip pat artima pokolonijinės gotikos aiškinimui, kur jau pats termino „po“ vartojimas tarsi implikuoja kolonijinio siaubo galimybę sugrįžti ar pasikartoti (Procter, Smith 2007, 96).

Neokolonijinio monstriškumo interpretacija galima ir per filme „Uždaros durys“ artikuluojamą monstriškumo (hind. *shaitaan*) ir žmogiškumo (hind. *insaan*) supriešinimą bei monstriškumo sąryšį su religiniais objektais. Nevla „Uždaroje duryse“ baidosi bet kokio kontakto su religiniais objektais. Ir nors populariojoje kultūroje jau seniai įtvirtintas semantinis vampyro ir kryžiaus antagonistinis kontaktas, tačiau broliai Ramsay savo filme šį religinį diskursą praplėtė kur kas labiau. Vienoje baigiamųjų „Uždarų durų“ scenų, Nevla bando pasislėpti karste, tačiau jo buveinėje yra net keletas religinių objektų, funkcionuojančių kaip trukdis: Om ženklas (hinduistinis atributas), kryžius (krikščioniškasis) ir pasigirstančios Korano suros (islamiškasis). Nors Valentina Vitali brolių kūryboje pasikartojančią religinę ikonografiją sieja ne tiek su naratyvine svarba, kiek su komerciniu poreikiu egzotiškai eksploatuoti žiūrovų skonius ir sukelti dramatiškus efektus (Vitali 2011, 79), vis dėlto galimas ir kita interpretacija, būtent per nacionalistinę retoriką ir pokolonijinį diskursą. Prisiminus Partho Chatterjee deklaruotą charakteringą indiškojo nacionalizmo perskyrą tarp materialumo ir dvasingumo, kaip neabejotinai hierarchišką

takoskyrą tarp Vakarų ir Rytų, galima teigti, kad Nevla, kaip tam tikras Vakarų simbolinis įkūnytojas, bijo ne konkrečios religijos, bet dvasingumo apskritai, tą nurodo filme pasirinkta ne viena religinė terpė, bet visų jos apraiškų, t. y. religingumo (dvasingumo) vienybė.

Jei gotikinė literatūra bandė kvestionuoti racionaliąsias Apšvietos idėjas ir poliarizaciją tarp „Pats“ ir „Kitas“, savo dėmesį koncentruodama ties tamsiąja ir neracionaliąja puse, neretai ta „kitoniškoji“ pusė būdavo tapatinama su Saido aprašytuju „orientalistiniu“ kitoniškumu. Veikianti per tas pačias paradigmas, pokolonijinė teorija gali ne tik identifikuoti ir kvestionuoti šį poliarizavimą, tačiau taip pat veikti kaip kontrastrategija tam tikruose tekstuose, kaip, tarkim, filme „Uždaros durys“, kur kitoniškumas ir demoniškas yra priskiriamas imperinei tapatybei. Tokiu būdu jau aptartas atvirkštinio kolonializmo modelis Stokerio romane (kur Drakula yra Britanijos tamsioji pusė, jos rytietiškas „Kitas“), pokolonijiniame siaubo filme kolonializmas dar kartą yra transformuojamas, ir tampa Indijos „Kitu“ – sąmonine baime, kad šis „Kitas“ bet kada gali sugrižti.

Ši neokolonijinio išnaudojimo baimė yra sustiprinama per dar vieną tematinį aspektą – kraujomaišą ir seksualumą, kurie filme „Uždaros durys“ perinterpretuojami, pritaikant prie jautraus nacionalistinio Indijos konteksto.

3.2.3. „Uždaros durys“ ir moters seksualumas

Aratos atvirkštinio kolonializmo teorijoje nemažai kalbama apie seksualumą ir kraujo gėrimo praktiką, t. y. vampyro įkandimo prilyginimą seksualiniam kontaktui. Vampyro ekspansijos yra bijoma būtent dėl šio aspekto, kadangi per vampyro įkandimą yra įmanoma reprodukcinė sąsą. Iš tiesų, studijos susijusios su vampyriškumu ir rase bei rasių maišymusi šioje interpretacijoje taip pat įgauna tam tikrą atspalvį. Drakulos įkastos moterys pavirsta skirtingos rasės, nepriklausančios nei gyvųjų, nei mirusiųjų klanui, ir tampa agresyviomis seksualinėmis medžiotojomis.

Kraujo ir seksualinio kontakto bei su tuo susijusia rūšies reduplikacijos idėja yra žinoma veik visose kultūrose, ne išimtis ir Indija, kur kraujas tam tikrais atvejais taip pat yra siejamas su reprodukcija.⁵⁴ Tik filme „Uždaros durys“ ši idėja plėtojama atviriau ir detaliau, įtraukiant ir patį seksualinį aktą tarp monstro ir moters. Filme „Uždaros durys“ ypač pabrėžiamas Nevlos seksualinio instinkto stiprumas. Jo seksualinis nepasotinamumas yra pristatomas jau pirmosiose filmo minutėse, kuriose Nevla yra įvardijamas „kaip nešvari esybė“,⁵⁵ turinti seksualinių santykių su kaimo moterimis.⁵⁶ Nešvarumas ir užterštumas yra pozicionuojami perkeltine prasme, referuojant tiek į incestinius santykius su Kaumija, tiek ir apskritai į seksualinį kontaktą. Jei interpretuosime gotikinio teksto referentą į vampyrizmą per rasės taršą, tokia paradigma yra galima ir filme „Uždaros durys“.

Filme viena iš esminių tokio seksualinio kontakto su monSTRU pasekmių yra vidinė moters transformacija – ji pavirsta seksualiai agresyvia. Šis požiūris apskritai yra svarbus brolių Ramsay kūryboje, kaip ir bendrame „Uždaru durų“ vidiniame kontekste, todėl turi būti paanalizuotas detaliau. Tiek lytinė sueitis, tiek moters kūnas Indijos kine buvo griežtai reglamentuoti kinematografinės cenzūros. Tačiau Indijos kino studijose yra gausu pavyzdžių, kaip tam tikri seksualumo elementai buvo suformuojami pasitelkus ideologinius momentus. Vienas iš jų buvo tam tikrų moteriškų personažų poliarizavimas į kinematografiniame leksikone naudojamus Madoną (angl. *Maddona*) ir viliokę (angl. *Vamp*). Viliokė veik visuomet buvo konstruojama kaip vakarietė, kuri yra vulgari paleistuvė, seksualiai agresyvi ir pan. O idealizuota moteris buvo pristatoma kaip tradicinė, dvasinga ir pasiaukojanti. Ir nors viliokės įvaizdis filmuose ir kito, tačiau ryškus negatyvumo devalvavimas ėmė ryškėti tik nuo dešimtojo dešimtmečio, kuomet

⁵⁴ Pvz., žymus *Devimahatmya* veikale esantis mitas apie deivę Kali, susiduriančią su demonu Raktabija. Iš kiekvienos demonui padarytos žaizdos ištryškusio kraujo lašo gimdavo vis naujas demonas, tad Kali įstengė nugalėti demoną tik išgerdama kiekvieną išsipilantį demono kraujo lašą. Tokia sąsaja tarp kraujo ir reprodukcijos yra užkoduota ir paties demono varde: Sanskrite *rakta* reiškia kraują, o *bija* – sėklą (žodis turintis ir seksualinės reprodukcijos konotaciją). Tad šiame kontekste tampa neatsitiktinis ir brolių Ramsay panaudotas vampyriškos reprodukcijos modelis bei kraujo sąsajos su sėkla.

⁵⁵ Hind. *Ek naapaak jism*.

⁵⁶ Hind. *Jo gaav ki ladkiyon ki izzat se khel raha hai*.

neišvengiami Indijos kine buvo ieškoma strategijų, kaip sukonstruoti modernios, tačiau drauge ir tradicinės moters tapatybę (Gangoli 2005, 157). Stebint šį reprezentacinį pokytį, filmas „Uždaros durys“ tampa tam tikra besikeičiančio Indijos sociokultūrinio landšafto preliudija. Filme „Uždaros durys“ du pagrindiniai moterų personažai – Sapna ir Kaumija (Nevlos dukra) – nors ir ne atvirai, tačiau vis dėlto artikuliuoja šią ideologinę moterų personažų takoskyrą Indijos kine. Kaumija yra seksualiai aktyvi, „medžiojanti“ moteris, savo aršų seksualumą pradedanti demonstruoti dar iki jos realaus kontakto su Nevla (greičiausiai tai monstriškojo kraujo ryšių indikacija), tuo tarpu Sapna beveik nerodo jokio seksualumo ir yra veikiau siejama su stiprybe, herojiškumu ir romantika. Tad skaitant Nevlos, kaip importuoto monstriškumo diskursą, su juo susijęs agresyvus seksualumas yra traktuotinas kaip „svetimas“ tradicinei Indijos kultūrai, yra atneštas ir infiltuotas, bet ne lokalus. Toks seksualumo sureikšminimas susijęs ir su pagrindine baime – tapatybės praradimu, tapimu kažkuo kitu, svetimiu. Tuo tarpu kitos seksualinės praktikos (pvz., mazochizmas) artikuliuojamos per kitą moterišką personažą filme – paslaptinę Nevlos tarnaitę. Akivaizdu, kad šis personažas filme neturi jokio naratyvinio postūmio ir funkcionuoja kaip ideologinis ir vojeristinis inkliuzas, skirtas ne tik sustiprinti ideologinę užsienio seksualumo idėją, bet ir suteikti skopofilinį pasimėgavimą. Nevlos tarnaitės tapatybė nėra atskleidžiama, tačiau epizodiškai pasirodydama filme ji aiškiai artikuliuoja vakarietišką egzotiką: per ekstravagantiškus rūbus, sąryšį su tamsiąja magija ir neleistinomis seksualinėmis praktikomis. Palyginus abi šias su Nevla susijusias moteris, tampa aišku, kad atviras seksualumas yra arba užsieninis (Nevlos tarnaitė), arba infiltuotas kaip dirbtinis užkratas, indoktrinuojamas per hipnozė ar kitas „neveiklias“ formas (Kaumija). Įdomus šiame kontekste yra Manu, Sapnos brolio žmonos, atvejis. Kai Nevla ją pagauna uždareme garaže, moters grumtynės su monSTRU baigiasi akių kontaktu. Kamera koncentruojasi ties Manu veidu, fiksuodama nelauktai pažadintą ir netikėtą jos geidulį Nevlai. Užkrėsta įkandimo, Manu iki pat savo mirties desperatiškai trokšta

susijungti su monstru, nuolatos kartodama savo artimiesiems, kad leistų jai eiti į „Juodąją kalvą“ pas Nevlą. Filmo personažams nuolatos prisimenant ir kartojant, kad Nevla nėra žmogus, o demonas⁵⁷, toks hipnotiškas svetimo, nežemiško ir baugaus demono geidimas gali būti interpretuojamas kaip seksualinė fantazija – noras eksperimentuoti su kitoniškumu. Tačiau kaip ir visas bendras filmo diskursas, tai traktuotina ne kaip aktyvi ir individuali moters valia, bet kaip taršos ir užkrėtimo pasekmė. Svarbu pastebėti, kad ir Kaumija daugiausia laiko praleidžia, reflektuodama savo neišvengiamą pavaldumą Nevlai.

Filme svarbi daina „Aš buvau žiežirba“ (hind. *Main ek chingaari thi*), kurioje Kaumija yra įkalinta „Juodosios kalvos“ katakombose (referuojant į tradicinius gotikinio žanro elementus), kuriose nerasdama sau vietos ji prisimena buvusi žiežirba, tačiau dabar viskas yra paskendę tamsoje – už uždarytų durų. Ji yra žeminama ir eksploatuojama dainoje epizodiškai pasirodančio Nevlos, tačiau negali ištrūkti iš jo hipnotinių pinklių, ir dainai pasibaigus ji yra vaizduojama tarsi sutuoktinė, prigludusi prie Nevlos per uždarytą karsto dangtį.⁵⁸ Tad filmas nesmerkia nei Kaumijos, nei Manu, bet pateikia tai kaip tam tikrą neišvengiamą pasekmę. Svarbu paminėti, kad abi moterys filmo pabaigoje žūsta, taip pabrėžiant, kad užkrėstas kraujas arba negali ilgai išsilaikyti (Manu atveju), arba tiesiog neturi priešnuodžio (Kaumijos atveju). Vienintelė iš filme veikiančių moterų, kuri savo valia tarnauja Nevlai, yra paslaptingoji nepažįstamoji. Ji yra tikroji tarnaitė (hind. *Dasi*), atsidavusi savo šeimininkui ir betarpiškai jam paklūstanti. Tačiau toks jos vaizdavimas niekaip nekliūna bendrai interpretacinei sistemai: būdama taip pat

⁵⁷ Hind. *Vah insaan naheen, shaitaan hai*.

⁵⁸ Ši vieta greičiausiai yra susijusi su tradicine ir epine hinduistine mitologija. „Ramayanoje“ vienas iš pagrindinių epizodų yra demono Ravanos pagrobta Sita, kuri yra saugoma jo karalystėje – Lankos saloje – t. y. vietoje, kuri taip pat neturi jokio išeities taško. Sita vis dėlto išlieka skaisti ir nesuteršta – Ravanai nepavyksta pasinaudoti ja seksualiai (šis momentas vėliau patikrinamas ugnies išbandymu (*agni pareeksha*) Ramai ją išvadavus). Filme „Uždaros durys“ seksualinis kontaktas yra dramatiizuojamas iki maksimumo. Nors tiesioginių referentų nėra, bet kelios scenos, rodančios Nevlą negrabiai glamonėjant Kaumiją, yra pakankamai ekspresyvios. Galima teigti, kad skaistumo naratyvas čia yra transformuojamas į jau minėtą egzotiškąjį seksualinį (nors ir priverstinį) „Kito“ troškimą.

atvykėlė (jos užsienietišką kilmę jau aptarėme), ji yra svetima šiai žemei ir pati savo valia atsiduoda seksualiniam geismui.

Filmas „Uždaros durys“ suaktualina tautos baimę prarasti savo išskirtinę „indiškąją“ tapatybę. Pasirinkdamas vampyro tematiką, filmas savaip perrašo tradicinį Vakarų gotikos kūrinį, pasinaudodamas juo kaip tautos nerimą įkūnijančia priemone. Filme „Uždaros durys“ sukuriama pavojaus, kurį kelia socioekonominiai pokyčiai Indijoje, nuotaika, instinktyviai šiam pavojui suteikiant vakarietiškojo monstro pavidalą. Filmas ypač pabrėžia trapią moters, kaip išskirtinės tautinių vertybių nešėjos, tapatybę: ji yra labiau linkusi pasiduoti destruktvyviai ir žlugdančiai Vakarų įtakai, o užteršta užsieninės jėgos gali tapti agresyvia seksualine medžiotoja, kaip ir užkrėstos reprodukcijos skatintoja, ir taip pavojingai ardyti išskirtinės indiškiosios tapatybės konstrukta.

3.3. Baigiamosios pastabos

Analizėje pateikti du skirtingų žanrų filmai turi tam tikrą bendrą sąlyčio tašką. Visų pirma reikia pastebėti, kad dominuojantis aspektas abiejuose filmuose yra išskirtinis dėmesys bendruomeniškumui. Nors abiejuose filmuose yra akcentuojamas kovos momentas („Lagaane“ – prieš imperialistinę intervenciją, „Uždarose duryse“ – prieš kitonišką ir svetimą monstriškumą), kova niekuomet nėra individuali, bet sujungianti visos bendruomenės jėgas. Paskutiniuose filmų kadruose matoma susivienijusios ir triumfuojančios bendruomenės pergalė prieš svetimybę: „Lagaane“ tai reprezentuojama iš dangaus pasipilančiu lietumi ir besilinksminančiais ir pergalę švenčiančiais žmonėmis, o „Uždarose duryse“ – per miesto bendruomenę, susirinkusią prie nugalėto ir yrančio Nevlos kūno, strategiškai pozicionuojant kamerą kojų lygmenyje ir nukreipiant žiūrovo žvilgsnį iš apačios į viršų – t. y. suteikiant kadrai pranašumo ir didybės). Nors religinės paralelės akivaizdžios abiejuose filmuose, jų bendras vardiklis yra religinių praktikų sintezė. Broliai Ramsay filme „Uždaros durys“ pirmą kartą savo

kūryboje sujungė tris pagrindines religines praktikas (krikščioniškąją, hinduisitnę ir musulmoniškąją) į bendrą kovą prieš monstriškumą, o „Lagaane“ šios religinės bendruomenės atrado savo vietą kriketo komandoje. Jei Indijoje buvo skatinamas kolonijinis mąstymas per aišką religinę segregaciją ir diferenciaciją, minėtuose filmuose ši idėja yra niveliuojama ir dekonstruojama per religinio centro nebuvimą.

Abu filmai, pastatyti skirtingais istoriniais momentais, išreiškia skirtingas laikmečio problemas: „Uždaros durys“ interpretuojamas kaip naujosios kolonijinės ekspansijos baimė, o „Lagaanas“ daugiau dėmesio skiria antikolonijinio diskurso legitimacijai ir šiuolaikinės Indijos bei hinduizuoto nacionalizmo kritikai, nostalgiskai konstruodamas idealios Indijos viziją. Abu filmai tarsi žaidžia dominuojančiais ideologiniais ir nacionalistiniais diskursais – juos interpretuoja ir panaudoja savos ideologijos kūrimui ir sklaidai. Palyginus su to paties laikmečio Britanijos filmais, išryškėja gana įdomi paralelė: jei devintajame dešimtmetyje Britanijos kine populiarūs „paveldo filmai“ siekė bent nostalgisku kameros žvilgsniu sugrįžti į prarastas imperijas, tai Indijos siaubo filmai reflektavo tokio sugrįžimo baimę ir dekonstravo bet kokią kolonijinės ideologijos atgimimo galimybę.

Įdomi paralelė gali būti rasta tarp analizuotų filmų „Kelias į Indiją“ ir „Uždaros durys“, nes abu jie apmąsto moters seksualumą ir seksualinį kontaktą su „Kitu“. Abu filmai iškelia pasąmoninį seksualinį „Kito“ troškimą, drauge nurodydami tokio troškimo pavojų dėl rasės susimaišymo grėsmės, ir ragina saugoti moteris, kad šios neįsitrauktų į pavojingą seksualinį kontaktą su „svetimu“.

4. Diasporinės tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine

„Visos diasporos yra nelaimingos, tačiau kiekviena diaspora yra nelaiminga skirtingai.“

(Vijay Mishra *The Literature of Indian Diaspora*)

Kaip neišvengiama pokolonijinė realybė, migracija ir diasporos yra neatsietinos tiek nuo Britanijos, tiek ir Indijos kasdienybės. Diaspora ir jos studijos tuo pačiu tapo ir pagrindiniu pokolonijinės teorijos ir kritikos objektu (Bhabha 1994; Brah 1996; Hall 1993; Gilroy 1987, 1993) bei smarkiai suaktualino rasės, lyties, seksualumo ir pritaipimo klausimus, kurie rado savo vietą ne tik akademinėse diskusijose, bet ir literatūroje bei kine. Diasporiniai naratyvai yra integrali tiek Britanijos, tiek Indijos kino industrijų dalis, tad šio skyriaus tikslas, išanalizavus diasporos subjekto konstravimą Britanijos ir Indijos filmuose, pažvelgti, kaip šios reprezentacijos sąveikauja tarpusavyje ir kokie skirtumai ar panašumai yra tarp dviejų kino industrijų. Analizei pasirinkti filmai – indų kilmės britų režisierės Gurinder Chadhos filmas „Bhadžis paplūdimyje“ ir indų režisieriaus Vipulo Shaho filmas „Namaste, Londone“, kaip pamatysime, skirtingai artikuliuoja išėivijos klausimą, suproblemindami jį susiejus su namų sąvoka. Skirtingos abiejų režisierių patirtys bei jų santykis su cirkuliuojančiais ideologiniais žymikliais lemia ir skirtingas diasporinės tapatybės konstravimo strategijas, kurioms vis dėlto pasirenkami panašūs išskleidimo rakursai: abiejuose filmuose diasporinė tapatybė analizuojama naudojant lyties perspektyvą. Abiejuose filmuose taip pat gausiai naudojamos intertekstines nuorodos į aštuntojo dešimtmečio pradžios indų režisieriaus Manojų Kumaro filmą „Rytai ir Vakariai“ (*Purab aur Pacchim*, 1970), kurį derėtų apžvelgti šiek tiek detaliau.

Filme „Rytai ir Vakariai“ vaizduojamas jaunuolis Bharatas, kuris išvyksta studijuoti į Londoną ir ten apsistoja pas savo šeimos draugą – Šarmą, kuris su žmona persikėlė gyventi į Angliją dar prieš Indijai atgaunant nepriklausomybę. Filmą prasideda skambančia pakilia religine melodija ir rodoma užsklanda „Rytai

...“.

Vaizduojama šventykla ir laimingi žmonės, kartu su šventyklos *brahmanu* atliekantys religinius ritualus. Kol kas parodytas tik pirmas pavadinimo segmentas. Pilnas pavadinimas atsiskleidžia tik Bharatui nuvykus į Angliją. Čia ji oro uoste pasitinka ponas Šarma ir jo dukra Pryti. Mes matome merginą, stovinčią nugara į žiūrovą. Į pono Šarmos kvietimą „Pryti, Pryti“ mergina atisuka, laikydama rankoje cigaretę ir pūsdama dūmus į kameros objektyvą. Suskambėjus greitam, džiazinės muzikos fonui kamera fokusuoja pasibaisėjusio Bharato veidą ir atsirandančią antrąją pavadinimo užsklandos dalį: „... ir Vakarai“. Skambant tai pačiai muzikai, kamera juda Londono miesto gatvėmis, fiksuodama ten vykstantį gyvenimą: naktinius klubus, „Playboy“ reklaminius ženklus, šokančias pusnuoges merginas. Bharatas priblokštas išvydęs Londone gyvenantį indų ir vakarietišką jaunimą. Tačiau jaunuolį ypač šokiruoja Šarmos duktė Pryti, kuri yra vakarietiška visomis prasmėmis: rengiasi provokuojančiais rūbais, geria alkoholį, rūko, vaikšto po naktinius klubus bei dalyvauja vakarėliuose, kur akivaizdžiai pabrėžiamas provokuojantis merginų seksualumas. Bharatas įkalba Pryti bent vieną kartą apsilankyti Indijoje. Jaunuoliai išvyksta. Kai, nesulaukusi į Angliją grįžtančios savo dukters į Indiją atvyksta ir jos mama, ji pamato visiškai pasikeitusią Pryti: provokuojančių rūbų nelikę nė ženklo – ji pasitinka savo motiną dėvėdama *sari* ir atlikdama religines apeigas *arti*. Empirinė akistata su savo šalimi ir kultūra transformuoja Pryti, įgalindama ją atrasti savo savastį ir kultūrinę tapatybę, kuri buvusi užblokuota hedonistinės Vakarų taršos. Filmą baigiasi hinduistinės šventyklos vaizdu, skambant religinei muzikai ir vaizduojant Pryti motiną, tariamai taip pat atradusią savo kultūrinę savastį ir plėšančią savo atgalinį lėktuvo bilietą į Angliją.

Filmą „Rytai ir Vakarai“ tapo kanoniniu aštuntojo dešimtmečio Indijos kino pavyzdžiu. Filme dominuoja aiškiai ir nekvestionuojamai brėžiamos binarinės paralelės tarp Rytų ir Vakarų. Vakaruose gyvenantis indų jaunimas yra vaizduojamas kaip pasimetęs, neturintis jokios tapatybės, paskendęs hedonistiniuose malonumuose bei nebesugebantis identifikuoti kertinių ir kodinių

Indijos kultūros žymiklių (pvz., filmo scena, kurioje Bharatas skaito „Bhagavadgytą“⁵⁹, o Priti teiraujasi, ar Gyta yra šio „romano“ pagrindinė veikėja). Ideologinis filmo užtaisas fiksuoja ir pozicionuoja tapatybes, įtvirtindamas Vakarietiško diskursą kaip teršalą, pavojingą indiškajai tapatybei ir ypač pagrindinei kultūros nešėjai – moteriai. Tuo tarpu prieš Bharatui išvykstant studijuoti į Londoną kaimo senolis pakomentuoja, kad senovėje žmonės iš Vakarų atvykdavo mokytis į Indiją, o dabar indai vyksta mokytis į Angliją (t. y. Vakarus). Bharatas paaiškina, jog šaliai reikia mokytis mokslo ir technologijos. Jyotika Viridi šia sceną komentuoja taip:

„Mokslas ir technologija yra tas pagrindas, ant kurio laikosi Vakarų pranašumas. Tačiau Vakarai – ir būtent Anglija, kažkada buvusi kolonijos valdytoja, – yra emocinė dykynė, pilna benamių, neturinčių „šeimyninio gyvenimo“: individų, ieškančių išsigelbėjimo alkoholyje, sekse ir paleistuvystėje.“

(Viridi 2003, 63–64)

O Rytai ir Indija yra ta moralinė atsvara, kurios stokoja Vakarai, – ir tai suvokdama Priti (priklausiusi tai pačiai benamių, kurią mini Jyotika Viridi, kategorijai) pasirenka išvaduojamąjį gyvenimą Indijoje.

Filmas operuoja jau pažįstamomis nacionalistinėmis kategorijomis ir mokslo / dvasingumo perskyra. Šis skyrius neatsitiktinai pradedamas „Rytai ir Vakarai“. Nors filmas pastatytas daugiau nei prieš keturiasdešimt metų, ir referuoja į pirmosios bangos emigraciją bei studentų mobilumą pagal Europos vystymosi programas trečiojo pasaulio šalims (Brosius, Yazgi 2007, 364), tačiau jo artikuliuojamos problemos naujai interpretuojamos devintajame ir dešimtajame dešimtmečiuose, ir, kaip pamatysime, filmas tampa galingu intertekstu,

⁵⁹ „Bhagavadgyta“ – viena iš Indijos klasikinio epo „Mahabharata“ dalių. „Bhagavadgyta“ yra vienas iš kertinių Indijos religinio gyvenimo vedlių, dažnai išleidžiamas kaip atskiras veikalas, sisteminantis dvasinio gyvenimo potyrius.

persmelkiančiu ir organizuojančiu toliau analizuojamus filmus – „Bhadžis paplūdimyje“ ir „Namaste, Londone“.

4.1. „Bhadžis paplūdimyje“: hibridiškumas ir populiarieji diskursai diasporiniame Britanijos kine

Mira: [Rodydama į Niujorko Laisvės statulą]:
„Pažvelk – ir ji dėvi sarį! Indijos mados ateina net ir čia“.
(Filmas „Čiatnio popkornas“, rež. Nisha Ganatra)

„Bhadžis paplūdimyje“ (*Bhaji on the Beach*) – indų kilmės Didžiosios Britanijos režisierės Gurinder Chadhos 1993 m. sukurtas vaidybinis filmas. Režisierė yra viena žinomiausių Didžiosios Britanijos Pietų Azijos diasporos kūrėjų, išgarsėjusi tokiais filmais kaip „Smūgiuok kaip Beckhamas“ (*Bend it Like Beckham*, 2002) ir „Nuotaka ir prietarai“ (*Bride and Prejudice*, 2004). Tačiau Gurinder Chadhos pastatytas pirmasis vaidybinis filmas „Bhadžis paplūdimyje“ išlieka vienu iš svarbiausių Britanijos diasporinio kino kūrinių – ir ne vien todėl, kad yra pirmasis vaidybinis filmas Britanijoje, sukurtas Azijos kilmės režisierės (Street 1997, 102). Pastatytas iš karto po Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher valdymo filmas žiūrovą kviečia pasigilinti į britiškumo klausimą diasporinės terpės kontekste ir nagrinėja sudėtingus diasporinės tapatybės, pokolonijinio diskurso ir hibridiškumo ryšius.

„Bhadžis paplūdimyje“ pasakoja apie grupelės indų kilmės moterų, gyvenančių Britanijoje, Birmingeme, dienos ekskursiją į kurortinį pajūrio miestelį Blakpūlą. Keliautojų grupė yra heterogeniška, ją sudaro trijų skirtingų kartų moterys: pagyvenusios vyresnės kartos atstovės Bina, Pušpa, Aša ir iš Mumbajaus atvykusi vidutinio amžiaus moteris Rekha; jaunos moterys Džinder, Hašida ir Simi bei paauglės Ladhu ir Madhu. Kelionėje į Blakpūlą bei pačiame miestelyje skleidžiasi įvairios probleminės filmo naratyvo vietos: šeiminis smurtas, išorinis ir vidinis rasizmas, kartų konfliktas ir hibridizuotos diasporinės tapatybės refleksija.

Filmas problemiška išskleidžia diasporinio asmens ryšį su gyvenamąja vieta ir mitologizuota namų erdve Indijoje. Tačiau režisierė neapsiriboja diasporine problematika: veikiau išskleidžia ją per bendrą britiškumo klausimą ir pritaipymo supratimą. Filme „Bhadžis paplūdimyje“ režisierė svarbią vietą skiria populiariesiems diskursams: problematizuodama populiariąją kultūrą, ją identifikuoja kaip svarbią veikėjų tapatybės kūrimo priemonę. Šiame skyriuje bus nagrinėjama, kaip dominuojantys populiarius ideologiniai diskursai („Bolivudas“ ir kolonijiniai Britanijos filmai), kurių tikslas – įtvirtinti monolitinę tapatybę bei dominuojančias ideologines tendencijas, interpeluoja (naudojant Althusserio terminiją) šios kultūros vartotojus, sukeldami tapatybės krizę susidūrus su hibridiška Britanijos kasdienybe.

4.1.1. Hibridiškumas filme „Bhadžis paplūdimyje“

„Bhadžis paplūdimyje“ yra sukurtas įdomiame Britanijos kino istorijos kontekste: pasirodęs tuomet, kai specifinis Britanijos kino žanras – antrajame šios disertacijos skyriuje aptarti „paveldo filmai“ – buvo pačioje savo populiarumo viršūnėje. Kaip jau buvo minėta, paveldo kultūra dažnai yra siejama su Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher valdymu, kai konservatyvios tautinės vertybės buvo paskleistos Britanijoje kartu su nostalgisku praeities fetišizavimu, o diasporiniai Britanijos subjektai buvo traktuojami su tam tikru nepasitikėjimu ir baime. Tačiau praėjusio šimtmečio dešimtojo dešimtmečio pradžia kine žymi ir diasporinių balsų sklaidą bei diasporinės tapatybės ir hibridiškumo santykių refleksiją. Hibridiškumas yra viena iš svarbiausių pokolonijinės teorijos ir kultūros analizės prieigų: suformuluotas ir išplėtotas kultūros teoretikų Homi Bhabhos ir Stuardo Hallo, jis referuoja į naujų, transkultūrinių formų sukūrimą kolonizacijos paliestose kontaktinėse zonose, ir pabrėžia nepastovias ir pereinamas kultūrinio sinkretizmo ir mišrumo formas (Malik 2010, 132). Hibridiškumas yra vienas iš pagrindinių Gurinder Chadhos filmo „Bhadžis paplūdimyje“ aspektų,

atsiskleidžiantis veikėjų aprangoje, maiste ir kalboje. Pats filmo pavadinimas nurodo į populiarią Indijos užkandį bhadžį (hind. *bhaji*), gaminamą iš kepintų daržovių mišinio. Kaip pastebi Anita Mannur, tokie diasporiniame kine ir filmų pavadinimuose atsirandantys ir paplitę kulinariniai elementai, kaip antai *chutney*, *chai*, *masala* ar *bhaji* yra „nereikalingi terminai, tačiau nuolatinis jų buvimas pietų azijietiško žymikliu simptomiškai byloja apie didelę tendenciją dažnai naudoti maistą kaip etninio kitoniškumo ženklą.“ (Mannur 2010, 120). Kadangi pats patiekalas bhadžis iš tiesų filme nefigūruoja kaip išskirtinis atributas, galima sakyti, viena vertus, jis patenka į Mannur apibrėžtą etninio kitoniškumo paradigmą. Tačiau, kita vertus, jis funkcionuoja ir kaip tam tikras hibridiškumo ir mišrumo pavyzdys, susiejantis „autentišką“ diasporinę ir britiškąją kultūras, kadangi savo pakitusia forma yra integravęsis į britų kulinarinę racioną.

Chadhos filme yra nemažai kultūrinių kodų, kurie nėra konvertuojami į konvencinį ir universalų vertimą: kai kurie specifiniai dalykai yra paliekami kaip hibridiškos tapatybės žymikliai. Pavyzdžiui, moterims išvažiuojant iš Birmingemo, skamba populiari daina iš britų režisieriaus Peterio Yateso filmo „Vasaros atostogos“ (*Summer Holiday*, 1963). Nors melodija yra paimta iš minėtojo filmo, tekstas yra pakeistas į pandžabi kalbą. Taigi Indijos auditorija gali atpažinti žodžius, tačiau neidentifikuos minėtojo kūrinio, kaip išskirtinai britiškos kino kultūros elemento; o Britanijos žiūrovas atpažins melodiją ir filmą, tačiau nesupras, kas yra dainuojama. Lygiai taip pat moterų kalboje neretai įsipina hindi ir pandžabi kalbų žodžiai ar ištisi sakiniai: „Ir ji vis viena tampa nėščia. Išties nuostabu!“⁶⁰ Toks kalbų maišymas pokolonijinėse studijose yra įvardijamas kaip „metoniminė spraga“ (angl. *metonymic gap*), t. y. tam tikra kultūrinė spraga, kai autorius pristato savo kūrybą metropolijos kalba, kartu įtraukdamas neverčiamus lokalios kalbos elementus ir taip pažymėdamas skirtumą tarp metropolijos ir lokalios kultūrų (Ashcroft et al 1998, 137). Nors panaši praktika, tarkim, Kanados

⁶⁰ Angl. / hind. *And she still ends up pregnant. Bahut acchi baat hai, na!*

diasporinėje literatūroje, gali turėti ir egzotinio diskurso atspalvį (Šlapkauskaitė 2005, 76), tačiau „Bhadžis paplūdimyje“ nekalba vienai konkrečiai kino auditorijai. Veikiau režisierė kalba apie hibridišką kultūrą, atsisakydama ją konvertuoti į vieną suprantamą kalbą ir palikdama tam tikrus aspektus neidentifikuotus.

Tačiau hibridiškumas filme yra problemiška priešpastomas tam tikrai kolektyvinės sąmonės išraiškai, pasireiškiančiai per dominuojančias kultūrinės normas bei populiariąją Indijos ir pačios Britanijos kultūrą. Kultūros teoretikas Stuartas Hallas mums primena, kad „tapatybės niekuomet nėra vieningos, ir, vėlyvaisiais moderniais laikais, vis labiau fragmentuotos ir sutrūkinėjusios, niekuomet vientisos, bet daug kartų konstruojamos per skirtingus (dažnai susikertančius ir antagonistinius) diskursus, praktikas ir pozicijas“ (Hall 2003 (a), 4) – ir tai puikiai perteikia kai kurių filmo veikėjų emocinę ir vidinę būseną. Viena iš grupės moterų, Aša, yra pavyzdys, kaip religiniai ir nacionalistiniai diskursai kuria tapatybę per populiariąją kultūrą, bandydami ją fiksuoti, homogenizuoti ir sugrąžinti į kolektyvinį „indiškumą“ pačios diasporos viduje. Norint suprasti Indijos kultūrinės perdavos strategijas bei populiariųjų diskursų svarbą, derėtų pažvelgti į pokolonijinę tautinės sąmonės programą Indijoje, ypač siejant ją su kultūrinių kodų ir ideologinių pozicijų cirkuliacija, nes, kaip teigia Uma Chakravarty, „vyrai ir moterys Indijoje, nepaisant to ar jie formaliai mokėsi istorijos ar ne, nešasi su savimi praeities potyrį, kurį jie internalizavo per populiariųjų tikėjimų, mitologijos, herojiškų istorijų ir folkloro sklaidą“ (Chakravarty 1999, 27). Kaip buvo minėta 1.2.2. poskyryje, pokolonijinio diskurso teoretikas Parthas Chatterjee yra išanalizavęs, kaip Indijos nacionalizmas užaugo naudodamas modernias Vakarų nacionalizmo koncepcijas, tačiau jas perinterpretuodamas ir pritaikydamas prie unikalios Indijos kultūrinio landšafto, į savo diskursą įtraukdamas „dvasingumo“ kategoriją (Chatterjee 1993). Šiame nacionalistiniame diskurse moteriai yra suteikiama išskirtinė kultūros nešėjos ir puoselėtojos pozicija bei sukuriamas jos, kaip tautos įkūnijimo, įvaizdis

(Chatterjee 1999). Ši idealizuotos moters reprezentacinė strategija yra gausiai naudojama ir platinama komercinio Indijos kino naratyvuose, suteikdama žiūrovui tam tikrų veiksmo ir padėties visuomenėje programų. Gurinder Chadha filme „Bhadžis paplūdimyje“ su veikėjų pagalba parodo, kaip šie dominuojantys diskursai išgyvena ir diasporinėje erdvėje, kurioje susidūrę su hibridine kasdienybe fragmentuoja tapatybes, neretai sukeldami įvairias patologijas ir krizę.

4.1.2. Tapatybės konstravimas ir populiarieji diskursai

Populiarieji diskursai filme „Bhadžis paplūdimyje“ persmelkia du veikėjus ir jų pasaulėžiūrą: vieną iš moterų grupės narę Ašą ir pagyvenusį britą Ambrožą. Aša viso filmo eigoje patiria įvairias haliucinacijas ir vizijas, susijusias arba su ja pačia, arba su kitais filmo veikėjais. Šios haliucinacijos vizualiai smarkiai išsiskiria iš bendro filmo estetinio konteksto. Nesunku pastebėti, kad Ašos haliucinacijos yra kuriamos pasitelkus vadinamojo kalendorinio meno (angl. *bazaar art*) ir komercinio Indijos kino „Bolivudo“ estetinius instrumentus. Patyrinėjus šias Ašos vizijas detaliau, tampa aišku, kad Chadha savo filme komercinį Indijos kiną pasitelkia ne tik kaip stilistinę priemonę ironizuoti populiariąją kultūrą, tačiau ir kaip stiprų ideologinį tapatybės ir normų formantą, kuris išlieka stiprus ir diasporinėje erdvėje. Filmą prasideda nuo pirmosios Ašos haliucinacijos, kurios metu ji yra pozicionuojama milžiniško dievo Ramos atvaizdo akivaizdoje. Prietemoje, dievo atvaizdą plakant žaibams ir fone skambant Sanskrito mantrai, kaleidoskopo ritmu keičiasi įvairios scenos: Aša valo savo vyrui dulkes nuo švarko, meiliai glosto sūnui, ruošiančiam pamokas, plaukus. Tuo pat metu pakiliai ir net šiek tiek grėsmingai skamba žodžiai: „Pareiga! Dora! Pasiuokojimas!“⁶¹ Aša eina labirintu, sudarytu iš milžiniškų video kasečių su „Bolivudo“ filmais, kokakola skardinių ir plaikstomų laikraščių, kad vėl atsidurtų

⁶¹ Angl. *Duty! Honor! Sacrifice!*

dievo akivaizdoje, kur ji išgirsta žodžius: „Aša! Žinok savo vietą!“⁶² Vėliau, Ašai atsitokėjus iš šios vizijos, sužinome, kad ji dirba krautuvėje, parduodančioje spaudą, gėrimus ir užkandžius. Ši Ašos vizija vaizduoja jos gyvenimą tarp dviejų polių: nuolatinės darbinės rutinos aptarnavimo sferoje (kurią reprezentuoja labirintas iš prekių, kurias ji kasdien parduoda) bei pareigos šeimai (ką parodo visi vizijoje pasirodantys šeimos nariai). Problematiką sukuria tai, kad tariamai idiliškas šeimos portretas yra įpintas į baugią vizijos atmosferą. Tokią reprezentacinę šios vizijos strategiją padeda paaiškinti joje dominuojantis dievo Ramos atvaizdas. Tenka pastebėti, kad filmą „Bhadžis paplūdimyje“ analizavę autoriai arba visai neįvardija šio dievo, pasirinkdami abstraktų apibūdinimą „hinduistinis dievas“ (Desai 2004, 144), „indų dievas“ (Roscoe 2000, 207) arba interpretuoja ne visai tiksliai: pvz., Claydon įvardija jį Višnumi (Claydon 2003, 159). Tačiau ikonografinė dievo reprezentacija filme (lankas kairėje rankoje, laiminimui iškelta dešinė ranka) aiškiai byloja, kad dievas yra Rama – septintasis Višnaus įsikūnijimas. Rama, pagrindinis didžiojo Indijos epo „Ramayanos“ personažas, iki šių dienų išlaiko specifinę kultūrinę poziciją Indijos socioreliginio gyvenimo kontekste. Perinterpretuotas populiariojoje kultūroje, kalendoriniame mene ir Indijos kine, Rama yra pateikiamas kaip idealaus vyro prototipas, o jo žmona Sita epe implikuoja idealios žmonos padėtį Indijos kultūroje. Paprastai populiariojoje kultūroje mitologizuotas ir idealizuotas moters įvaizdis yra konstruojamas per kultūrinių ir tradicinių vertybių prizmę. Kalbėdama apie moters įvaizdžio naudojimą nacionalistiniuose diskursuose nepriklausomos Indijos kontekste Asha Kasbekar pažymi, kad

„stengiantis prisitaikyti prie nacionalistinių projektų, naujieji vadovai skatino moterį vaizduoti veikiau kaip „mūžą“, o ne kaip erotikos objektą, ir „ideali“ Indijos moteris buvo apibrėžta kaip tyra, kukli, paklusni,

⁶² Angl. *Asha! Know your place!*

pasiaukojanti ir dorybinga. Toks idealizuotas moteriškumas yra nulemtas mitologinio Sitos prototipo ir buvo visiškai palaikomas patriarchalinės ideologijos Indijos visuomenėje – tiek tradicinėje, tiek „modernioje“.

(Kasbekar 2002, 291)

Toks idealios moters įvaizdis, paremtas mitologinės Sitos portreto interpretavimu, tapo reduplikuojamas populiariojoje kultūroje ir kine. Toks ideologinis moters pozicionavimas visuomenėje ir tokio jos įvaizdžio platinimas per populiariusius diskursus atsiliepia Ašos sąmonėje. Nuolatos skambantys vizijoje žodžiai: „pareiga, dora, pasiaukojimas“ fiksuoja jos, kaip idealios namų deivės, poziciją namų erdvėje, ką primena ir dievo Ramos išsakomas paliepimas „žinoti savo vietą“, t. y. užimti ir palaikyti idealios žmonos – Sitos – poziciją. Gyvendama Britanijoje ir susidurdama su kita, modernia ir laisva kultūrine realybe, Aša ima išgyventi dėl savo vaikų, kurie yra modernūs ir asimiliavęsi Britanijoje – visai kitokie nei vaikai vizijoje, kur jie yra idiliškai kuriami šventoje namų erdvėje.

Moters pozicijos išcentravimas ir fiksacijos sutrikimai provokuoja ir kitas Ašos vizijas, kurios vėlgi yra paveiktos ideologinių diskursų, pasklidusių populiariojoje kultūroje. Antroji Ašos haliucinacija yra susijusi su žinia, kad viena iš kartu keliaujančių jaunųjų moterų, Džinder, paliko vyrą ir su sūnumi persikėlė gyventi atskirai. Nors šio moters poelgio paaiškinimas yra šeiminis jos vyro smurtas, Ašos sąmonė tai interpretuoja visai kitaip, ir ši interpretacija pasirodo kaip kita Ašos vizija. Šioje vizijoje vaizduojama jungtinė Džinder vyro šeima susėdusi prie pietų stalo. Visi šeimos nariai yra apsirengę akinamo baltumo drabužiais, ir pats valgomasis yra paskendęs svajingoje migloje. Kaip kardinalus šios šeimynos idilės kontrastas pasirodo Džinder – ryškiu makiažu ir ekstravagantiška šukuosena, apsirengusi provokuojančiais, vulgariais drabužiais. Skirtingai nei kitos marčios, ji atsainiai patiekia ryžius, demonstratyviai tēkšdama juos į lėkštę. Džinder anyta, pasibaisėjusi tokiu savo marčios elgesiu, patiria šoka,

ir kol kiti šeimos nariai su siaubu prašo vandens, Džinder, juokdamasi klaikiu juoku, ištuština pilną ąsotį vandens ant žemės. Ši Ašos haliucinacija yra ideologinis Indijos komercinio kino variantas, kuriuo ji bando paaiškinti Džinder vyro naudojamą smurtą. Džinder yra pozicionuojama kaip provokatorė, kuri nesirūpina nei šeima, nei šeimyninėmis pareigomis. Jos pabrėžtinai vulgarus įvaizdis ir maneros pozicionuoja ją kaip moterį, neturinčią savigarbos ir svetimą tradicinei Indijos visuomenei, pasileidusią „vakarietę“. Tokiu būdu vyresnioji karta užmerkia akis prieš šeimyninio smurtavimo faktus ir akiai kartoja „Ji kažką tikrai padarė.“⁶³ Šis požiūris yra grindžiamas kultūriškai įtvirtintomis moralinėmis nuostatomis, kurios yra iš esmės palaikomos per „sutuoktinio – viešpaties“ (hind. *pati parmeshwara*) koncepciją. Patriarchalinis ir nekvestionuojamas vyro pozicionavimas į dievybės vietą yra mitais ir religiška įtvirtintas ir nacionalistinių tendencijų sustiprintas Indijos kultūrinis palikimas, kurį stengėsi palaikyti ir vis dar palaiko populiarioji kultūra. Ir tik filmo pabaigoje, netikėtai nuslinkus Džinder palaidinei ir apnuoginus smurto žymas ant jos kūno, vyresniosios moters pripažįsta Džinder tiesą. Kaip pastebi Jigna Desai, filme „Bhadžis paplūdimyje“ pabrėžiama, kad „regimasis skausmas ir jo išpaudai ant patyrusios smurtą pokolonijinės imigrantės kūno yra reikalingi kaip įrodymas, kai pačios moters niekada negirdima arba ji nutildoma“ (Desai 2004, 149).

Panaši yra ir kita Ašos haliucinacija, kurią ji patiria netyčia nugirdusi apie dar vienos kartu keliaujančios jaunos moters, Hašidos, nesantuokinį nėštumą. Šioje vizijoje vėlgi vaizdas paskendęs svajingoje migloje ir vaizduoja pilną žmonių (tarp kurių yra ir Hašidos šeima), pasirengusių atlikti apeigas, šventyklą. Tuomet įžengia Hašida, apsirengusi trumpą raudoną suknelę, su šviesių plaukų peruku ir ryškiu makiažu. Hašida sunkiai užsiropščia ant altoriaus (tai rodo jos apsvaigimą nuo alkoholio) ir nuo šventintos ugnies prisidega cigaretę. Ši Ašos vizija vėlgi yra persmelkta atitinkamų kultūrinių kodų, kurie yra generuojami

⁶³ Angl. *She must have done something.*

pasitelkus šio skyriaus pradžioje aptarto indų režisieriaus Manojų Kumaro filmo „Rytai ir Vakarai“ ikonografiją. Projektuodama Priti įvaizdžio detales Hašidos personažui (indų žiūrovas greitai pastebės ir atpažins charakteringą trumpa raudoną suknelę), Gurinder Chadha parodo, kaip Ašos sąmonė tam tikrus populiariojoje kultūroje suformuotus ir paplitusius įvaizdžius konvertuoja į realius asmenis. Intertekstinės Ašos projekcijos, transformuojančios Džinder ir Hašida į vulgarias vakarietiškas moteris, yra neatsitiktinės. Nuo pat nepriklausomybės, Indija stengėsi sukurti ir perkonstruoti savo kultūrinę tapatybę, kuriai buvo pasirinktas jau minėtas moters idealizavimas. Idealizuotam moters įvaizdžiui sustiprinti buvo sukurtas dar vienas moteriškas personažas, kuris kino retorikoje dažnai vadinamas *viliokės* (angl. *vamp*) vardu. Viliokė dažnai būdavo vakarietė arba anglė-indė, kuri rengdavosi provokuojančiais drabužiais ir darydavo tai, kas yra neleistina „tradicinėje“ Indijos kultūroje:

„ji nepaiso tradicijų ir stengiasi imituoti vakarietiškas moteris. Ji geria, rūko, lankosi naktiniuose klubuose ir greitai keičia meilės objektus. Ji vaizduojama kaip moraliai degradavusi asmenybė ir imama asocijuoti su viskuo, kas žalinga Vakaruose. Ir ji veik visuomet yra nubaudžiama už savo nepriimtina elgesį.“

(Gokulsing, Dissanayake 2004, 79)

Tokios intertekstinės Džinder ir Hašidos reprezentacijos per estetiškai ir ideologiškai apibrėžtą „Bolivudo“ viliokės įvaizdį galbūt nebūtų identifikuojamos Vakarų žiūrovo, tačiau yra lengvai atpažįstami kiekvieno Indijos žiūrovo, nes naudoja konvencinį kultūrinių kodų rinkinį. Šios Ašos vizijos kristalizuoja tiek jos pačios, tiek vyresniosios išėivių moterų kartos, kultūrinės savasties su Indija praradimo fobijas. Ši karta, užauginta ideologinių hindi filmų ir normatyvinės šeimos rėmuose, palaiko moters, kaip monolitinės idealizuotos namų deivės, supratimą. Todėl kiekvienas „nusižengimas“ yra prilyginamas iš anksto kino

diskursų paaiškintai Vakarų taršai, už kurį moteris yra atitinkamai visuomenės nubaudžiama.

4.1.3. Britiškumas, nostalgija ir erotiniai troškimai

Su šiuolaikine Britanijos kultūra konfliktuoja ne tik Aša. Ambrozas, pagyvenęs džentelmenas, kuris ištraukia Ašą iš jūros po dar vienos jos haliucinacijos, yra ne ką mažiau ideologijos paveiktas personažas. Ambrozas išgyvena nostalgiją praeities Dižiajai Britanijai, aukštuomenei ir britiškajam džentelmeniškumui, o tai Chadha komiškai perteikia „aprengdama“ Ambrozą teatriniu kostiumu bei skrybėle; tai matoma ir iš jo pompastiškos retorikos. Ambrozo nusivylimas šiuolaikine kultūra yra akivaizdus filmo scenoje, kai jis atsiveda Ašą į teatrą, kuriame buvo rodomos pjesės ir operos. Artikuliuodamas šiuos prisiminimus žodžiais „tuomet tai buvo mūsų populiarioji kultūra“⁶⁴, Ambrozas svarsto, kad „aukštoji kultūra“ buvo dominuojanti praeityje ir yra prarasta negrižtamai: teatras stovi tuščias ir jo vietą yra užėmusios hedonistinių malonumų vietos (karuselės, restoranai, barai, striptizo klubai). Ambrozo nevilts ir nusivylimas šiuolaikine kultūra matomas ir iš jo pasakomų žodžių: „Dabar tai žeidžia man širdį. Pažvelk, kuo mes tapome“.⁶⁵ Nerasdamas tinkamos terpės savo britiškosios praeities nostalgijai nuraminti, Ambrozas atsigręžia į mistinį Orientą – įsivaizduojamą tyrumo ir tradicijos šaltinį: „Kitaip nei jūs. Jūs išlaikėte savo tradicijas.“⁶⁶ Tačiau šiame kontekste Ambrozo veikėjas yra konstruojamas ir kaip anachronistinis orientalistinio diskurso reliktas, kurio orientalistinės fantazijos ir potraukis prie Ašos taip pat yra generuojami per ideologinį populiariosios kultūros (filmų) diskursą. Jei Ašos pasaulėžiūra yra konstruojama „Bolivudo“ ideologinės nuostatos, tai Ambroze – kolonijinio laikotarpio britų filmų. Tai paaiškėja, kai Aša Ambrozo paklausia, ar jis yra matęs „mūsų indišku“ filmų, o Ambrozas atsako,

⁶⁴ Angl. *It was our popular culture then.*

⁶⁵ Angl. *Now, it breaks my heart. Look what we've become.*

⁶⁶ Angl. *Not like you. You kept hold of your traditions.*

kad jis „jais gyvena“, ir išvardija filmų pavadinimus: „Gunga Diną“ (*Gunga Din*) ir „Bhovanio kryžkelę“ (*Bhowani Junction*). Šie pavadinimai akivaizdžiai Ašai nieko nesako, nes išvardyti filmai nėra nei „mūsų“, nei „indiški“: nors juose ir kalbama apie Indiją, ją projektuoja per imperialistinę Britanijos kultūros prizmę. Konstruodama tokį personažą kaip Ambrozas, Chadha referuoja tiek klasikiniams imperiniams Britanijos filmams, tiek populiariams devintojo dešimtmečio „paveldo filmams“. Kaip buvo minėta, „paveldo filmai“, ir ypač specifinis jų blokas, siekiantis atgaivinti kolonijinę praeitį, „nusigręždami nuo industrinės, chaotiškos dabarties, nostalgiskai rekonstruoja imperialistinę ir aukštuomenės Britaniją“ (Higson 1993, 110). Pristatydami praeitį ir kolonijinę Indiją kaip tam tikrą *reginį*, šie filmai kalba išimtinai Britanijos kino auditorijai, nes pristato Indiją kaip egzotiškąjį „Kitą“ (Hill, 1999, 104–105). Aša patenka būtent į šį egzotiškąjį diskursą, kuriame ji yra kategorizuojama kaip Britanijos „Kitas“ – kardinalus kontrastas „moderniai moteriai“ (pvz., Ambrozo žmonai, kurią jis niūriai įvardija kaip „feministę“). Avtaros Brah atliktame diasporų tyrime yra pabrėžiamas trejopas požiūris į Azijos moteris Britanijoje: jos gali būti vertinamos kaip pasileidėlės, nevalyvos arba, priešingai, kaip egzotiškos „rytietiškos“ moterys: jausmingos ir gundančios (Brah 1996, 78). Ambrozas išreiškia būtent pastarąjį požiūrį: švelniai liesdamas Ašos veidą jis projektuoja savo fantazijas apie Rytų moterį – jo žodžiais tariant, „išdidžią, egzotišką, užburiančią, švelnią ir rafinuotą“. Tokių populiariųjų diskursų veikiamas Ambrozas fetišizuoja Rytų moterį: silpną, gležną, tradicinę ir tuo pat metu – keistą ir kitokią: tai rodo ir iš Ambrozo lūpų išsprūstantis komplimentas „egzotiška“.

Erotiniai troškimai ir romantika svarbūs ir Ašai. Blakpūlas neatsitiktinai pasirinktas kaip vieta, stimuliuojanti įvairaus tipo troškimus ir pomėgius: nuo gastronominių iki seksualinių. Blekpūlas, pagrindinis darbininkų klasės atstovų atostogų kurortas, nuo pat Viktorijos laikų buvo ypač laisva vieta, kur „turistai turėjo galimybę pamiršti save ir pasinerti į erotinius malonumus, kurie buvo neprieinami niekur kitur jų gyvenime“ (Mazierska, Rascaroli 2003, 216). Rutina ir

pareigos šeimai Ašai sukuria romantikos stoką, kuri pasireiškia eiline Ašos vizija. Režisierė ir čia kuria komerciniam Indijos kinui būdingą estetiką, parodydama, kad net ir diasporinėje aplinkoje moteris negali apie seksualumą galvoti atvirai ir turi erotinį geismą reikšti griežtai apbrėžtuose „Bolivudo“ rėmuose, t. y. modeliuojamą per romantikos prizmę. Ši vizija savo estetinė išraiška primena indiškam kinui būdingą romantišką „svajonių intarpą“ (angl. *dream sequence*). Svajonių intarpai dažnai pozicionuoja veikėjus gražios gamtos, išpūdingų peizažų ir lyriško muzikinio fono apsuptyje, kur įsimylėjęliai gali komunikuoti savo romantines fantazijas. Naudodama tas pačias vizualiąsias priemones Chadha perkelia Ašą į jos viziją, kurioje ji, apsirengusi puošnų sari, regima prabangių rūmų fone, iš kurių perbėgusi į sodą ir atsišliejusi į medžio kamieną leidžia lietu permerkti jos drabužius. Iš paskos atsekęs vyras apsirengęs tradiciniais indiškais rūbais, tačiau mes nematome jo veido, nes į žiūrovą jis yra pasisukęs nugarą. Vyras paima Ašą už rankos, o ji užmerkusi akis mėgaujasi prisilietimu. Galiausiai Aša atsimerkia, kad pamatytų paslaptį nepažįstamąjį, tačiau veikiai yra pažadinama iš šios fantazijos supratusi, kad paslaptį vyras yra Ambrozas, groteskiškai besišypsantis lietaus plaunamam rusvai grimo tu veidu. Nors ši fantazija yra romantinio tipo, tačiau tam tikri vizualiniai kodai komunikuoja erotines nuotaikas ir troškimus: griežtos cenzūros kontroliuojamuose Indijos filmuose lietus paprastai turi meilės ir erotinio geismo atspalvį (Dwyer, Patel 2002, 61), kaip ir lietaus permerkti drabužiai, leidžiantys išryškėti sario uždengto moteriško kūno formoms, išreiškia erotines nuotaikas (Dwyer, Patel 2002, 91). Taigi ši Ašos vizija kalba apie neįgyvendintus erotinius troškimus, kurių galbūt nepavyksta patenkinti gyvenant kasdieninės rutinos ir pareigų šeimai diktuojamu ritmu. Blakpūlas atveria Ašai galimybę pasinaudoti šios vietos anoniminiu privatumu ir atsiduoti paslaptį nuotykiui. Tačiau vizijoje groteskiškai išryškėjus Ambrozo „maskuotei“ – lietaus plaunamam grimui – Aša atsitokėja, neleisdama sau įsivelti į nesantuokinį ir, svarbiausia, tarpetninį romaną.

Ašos psichologinę ir emocinę būseną filme galutinai paaiškina ir atskleidžia paskutiniai jos vizija, kurioje Aša ir vėl atsiduria Ramos akivaizdoje. Ši vizija savo vizualiaja išraiška primena pirmąją: grėsmingas Ramos atvaizdas, skambant žodžiams „pareiga, dora, pasiaukojimas“, vėlgi liepia Ašai prisiminti, kas ji tokia esanti. Tik šioje savo vizijoje Aša konfrontuoja su tokia jos poziciją fiksuojančiu diskursu: „Bet aš nepadariau nieko blogo, mano gyvenimas neturėjo būti toks, koks yra. Aš lankiau koledžą. Pareiga, dora, pasiaukojimas – bet kaip gi aš? Ir aš negimiau tam, kad pardavinėčiau prakeiktus laikraščius!“⁶⁷ Po šių žodžių grėsminga atmosfera prasisklaido ir pasirodęs Ašos vyras supratingai paima ją už rankų.

Paskutinėje Ašos vizijoje išryškėja keli svarbūs momentai. Aša pozicionuoja save tarp dviejų erdvių: namų erdvės Indijoje, kurioje ji buvo gera studentė, ir dabartinių namų Britanijoje, kuriuose ji tėra išteritorintas (angl. *deterritorialized*) diasporinis subjektas, ekonominių sąlygų persikirstytas į naujas erdves (Appadurai 1999, 225). Ašos žodžiai taip pat ženklina jos sąmoninį norą išsivaduoti iš klaustrofobiškoje šeiminių priedermių erdvėje ją uždarančios ir individualius troškimus naikinančios mantros „pareiga, dora, pasiaukojimas“. Tuo pat metu, susidūrusi su šiuolaikiška Britanijos kultūra, Aša jaučia įskiepytą kalbę, kad jos vaikai (kurie pasirodo vizijoje kaip modernus britiškas jaunimas) namuose Indijoje galbūt augtų kitaip. Namų sąvokos problemiškas režisierės yra ironiškai atskleidžiamas per Ašos pokalbius su kitomis moterimis. Aša pasakoja savo kompanionėms, esą jos dukra nusikirpusi plaukus trumpai, pabrėždama, kad namuose buvo viskas kitaip. Į šį Ašos pasakymą replikuoja Rekha – viešnia iš Mumbajaus: „Namai? Kokie namai? Kada paskutinį sykį buvai namuose? Pažvelk į save! Tavo drabužiai, mąstymo būdas! Tu gerus dvidešimt metų pasenusi“.⁶⁸ Šis pokalbis primena Avtaros Brah teorizuotą namų sąvoką diasporinėse

⁶⁷ Angl. *But I have not done anything wrong. I went to college, my life wasn't meant to be like this. Duty, honor, sacrifice! What about me? And I wasn't born selling bloody newspapers!*

⁶⁸ Angl. *Home? What home? How long is that since you've been home? Look at you! Your clothes, the way that you think! You are twenty years out of date.*

bendruomenėse. Namai yra mitologizuota troškimų ir fantazijų vieta, kuri išeiviui yra jau nebepasiekiamas, nors fiziškai ir įmanoma aplankyti juos, kaip geografinę lokaciją (Brah 1996, 188–189). Taip režisierė ironizuoja mistifikuotą dvasingos ir tradicinės Indijos įvaizdį, kuriame vis dar atspirties ieško vyresniosios kartos emigrantės. O vakarietišką kostiumėlį dėvinti, skaitanti *Hello* žurnalą ir cigaretes rūkanti Rekha yra autentiškas šiuolaikinės Indijos balsas, demistifikuojantis orientalistinį bei nacionalistinį Rytų, kaip laikui nepaklūstančios tyrumo buveinės, įvaizdį.

Tad akivaizdu, kad tiek Ambrozas, tiek Aša filme „Bhadžis paplūdimyje“ yra kuriami kaip tam tikri anachronizmai, gyvenantys praeities nostalgija ir ieškantys neegzistuojančių, mitologizuotų erdvių, kurias abu vadina *namais*. Ambrozo namai – tai didinga aukštosios kultūros Britanija, o Ašos – seniai palikta Indija. Vis dėl to paskutinė Ašos vizija turi pozityvių konotacijų. Nors Roscoe pateikia logišką šios scenos interpretaciją, kad senoji emigrantų karta netūrėtų veltis į romantiškas avantiūras, į kurias įsivelia jų vaikai (Roscoe 2000, 208), tačiau ją derėtų papildyti kitu svarbiu akcentu: tai, kad Aša nusprendžia nebekaltinti savęs, jog nesugebėjo išauklėti vaikų pagal savo susikurtą šeimos modelį. Kartu ji pripažįsta jaunosios kartos teisę pasirinkti norimą gyvenimo būdą. Tad Aša sugeba bent iš dalies išsivaduoti iš savo ideologinio pasaulėvaizdžio, o Ambrozui to padaryti nepavyksta. Nepasisėkęs „kolonizuoti“ Ašos, jis toliau išlieka savo fetišizuoto orientalizmo spąstuose: paskutinėje scenoje jis regimas maloniai kalbinantis musulmoniškas skaras dėvinčias moteris.

4.1.4. Hibridiškumas, pritaipimas ir rasė

Išeiviai konfliktuoja ne vien tik su paveldėtais ir populiariųjų diskursų suformuotais elgesio modeliais, bandančiais fiksuoti ir esencializuoti jų tapatybes. Pritaipimas Britanijoje yra probleminamas per rasistinius diskursus, kuriuos režisierė suaktualina filme „Bhadžis paplūdimyje“. Šio filmo analizę Jane Roscoe

pradeda žodžiais: „filmas nagrinėja santykius tarp jaunesniųjų ir vyresniųjų grupės narių, smurtą šeimoje, įvairius seksualinius potyrius ir, svarbiausia, britišką rasizmą“ (Roscoe 2000, 198). Pagrindines problemines filmo vietas Roscoe įvardina pakankamai tiksliai, ir rasizmas tikrai yra viena iš filmą centruojančių paradigmu, tačiau viena iš esminių filme konstruojamo rasizmo ypatybių yra jo daugiabalsiškumas. Žinoma, galima būtų ginčytis, ką slepia Roscoe įvardintas terminas „britiškasis rasizmas“, tačiau akivaizdu, kad rasizmas pačios Pietų Azijos bendruomenės viduje yra ne ką mažiau svarbus akcentas ir net galbūt labiau išplėtotas nei vadinamasis britiškasis.

Filme yra pabrėžiamas vienas svarbiausių kultūros kritikos niuansų: diasporos moteris gali tapti tiek savo grupės narių rasizmo auka, tiek Vakarų šalies, kurioje gyvena. Rasizmo tema filme „Bhadžis paplūdimyje“ aptariama per kelias perspektyvas. Britiškasis nepakantumas naujajai, multikultūrinei ir pokolonijinei Britanijos visuomenei identifikuojamas jau pirmose filmo minutėse, kai kamera keliauja Birmingemo gatvėmis, sustodama ties vienos iš veikėjų, Pušpos, krautuvės durų užsklandos, pažymėtos šviežiai išpieštu svastikos ženklu. Ši scena iš karto mums byloja apie aplinką, kurioje kuriamas filmo veiksmas. Jei antrame šios disertacijos skyriuje mes kalbėjome apie „tečerinio“ laikotarpio „paveldo filmus“ ir grįžimą į praeitį, tai šiame filme mes matome pačią „tečerinę“ Britaniją. Britaniją, kuri pati, kaip pokolonijinis subjektas, yra atsidūrusi tapatybės kryžkelėje, lygiai kaip ir diasporinės bendruomenės. Todėl ironišku tampa Blekpūlo orientalistinis fasadas: orientalizmas mieste pateikiamas kaip kolonijinė fantazija ir prekė, kviečianti pasimėgauti nušlifuotais ir pažįstamais stereotipiniais Oriento malonumais, pradedant nuotraukomis su didžiulėmis gyvatėmis ir baigiant inscenizuotomis kupranugarių lenktynėmis dykumoje. Toks Blekpūlo tariamai multikultūrinis atvirumas vis dėlto nelieka neproblemiškas. Jis tarsi išskiria realiąją Britaniją su jos multikultūrine ir multietnine visuomene ir įsivaizduojamą kolonijinę Britaniją su jos orientalistiniais atrakcionais, kurie praranda savo patrauklumą susidūrus su realiais diasporos atstovais, ir tai ypač

pastebima pikto barnio metu, kai tradicinėje britiškoje užkandinėje Pušpa ir Bina išsitraukia savo maistą, tuo supykdydamos kavinės savininę, kurios visos baimės ir nuoskaudos išsilieja paprastame, tačiau problemiškame apsižodžiavime: „Atleiskite, bet jei norite maisto išsinešti, kaip tik kavinė yra už kampo. Čia griežtai angliškas maistas. Supratote? Prakeikti stambeldžiai! Jie turėtų grįžti ten, iš kur atkeliavo. Jie veisiasi kaip triušiai!“⁶⁹

Maistas šiuo atveju funkcionuoja kaip tam tikras tapatybės žymiklis. Pušpa ir Bina negali mėgautis britiškuoju maistu, kadangi jis joms atrodo pernelyg prėskas, ir turi būti pagardintas aštriaisiais pipirais arba pačių pasigamintais užkandžiais. O kavinės savininė aiškiai nubrėžia ribas tarp „Savęs“ ir „Kito“ teigdama, kad jos kavinėje yra „tik griežtai angliškas maistas“ – taip pažymėdama teritoriją, kurią bando užteršti imigrantai savo maistu, o kartu ir savo buvimu. Bandymas išsaugoti kavinėje tik griežtai apibrėžtą maistinį racioną yra tarsi bandymas apsaugoti britiškąją tapatybę nuo diasporinės taršos – hibridiškumo, kuris pasireiškia ir maiste. Tai akivaizdu ir iš tolesnių jos pastebėjimų apie indus, kurie veisiasi kaip triušiai – vėlgi, referuojant į baimę, kad kitos etninės priklausomybės atstovai plinta pernelyg greitai, kaip ir su jau minėta Thatcher pastaba apie emigracinį tvaną. Pušpos atsakymas kavinės savininkei adresuotas ne tiek jai, kiek prie kito staliuko sėdinčiai Hašidai, besilaukiančiai vaiko nuo juodaodžio vaikino Oliverio: „Mums niekad nereikėjo čia atvykti! Jei kūdikis mirs, tai tik visiems bus palaima. Ačiū dievui, kad niekada neturėjau dukters. Ir kam? Kad mane šitaip prakeiktų?“⁷⁰ Šioje Pušpos išsakytoje nuoskaudoje išryškėja dvigubas nepasitenkinimas: visų pirma, nuoskauda dėl svetimos kultūrinės terpės, kurioje moteris priversta gyventi; nors Pušpa pripažįsta, kad nevertėjo atvykti į Angliją, tačiau dėl geresnės ekonominės padėties yra priversta

⁶⁹ Angl. *If it is a take-away you want, the pasage cafe's round the corner. There's strictly English food in here, you understand? Bloody heathens. They should go back to where they come from. They breed like rabbits.*

⁷⁰ Angl. *We should never have come to this country. If the baby dies, it will be a blessing for everyone. Thanks God I never had a daughter. What for? To curse me like this?*

čia gyventi. Lygiai taip pat ir kavinės savininkė, kuri išreiškia aiškų priešišumą Azijos diasporos atstovėms, vis dėlto turi pripažinti ir ekonominį emigracinio darbo privalumą, kurį tam tikra prasme apibendrina Pušpa autobuse, sakydama „mes kas dieną aptarnaujame juos savo parduotuvėse“⁷¹. Antroji Pušpos nuoskauda yra siejama su Hašidos nėštumu ir jos pasirinkimu turėti juodaodį partnerį. Šiuo naratyviniu momentu režisierė suproblemina rasizmo klausimą pačios diasporos viduje. Akademiniam diskurse tai yra įvardijama kaip „synchroninis rasizmas“ (angl. *synchronical racism*), kai viena etninė grupė subordinauja kitą dėl odos spalvos tonų. Kolorizmas ir spalvinė paletė Indijos visuomenėje gyvuoja jau seniai, ja yra paremtas ir žymusis skirstymas į kastas, kurios Sanskrite yra įvardijamos žodžiu *varna* (skr. „spalva“). Moterų šokas sužinojus, kad Hašidos nesantuokinis nėštumas yra nuo juodaodžio Oliverio, prasiveržia rasistiniu nusiteikimu prieš tamsią spalvą. Džinder pasitraukimas iš šeimos taip pat yra aiškinamas jos tamsumu, anytai komentuojant: „Ji buvo per tamsi. Negalima pasitikėti tamsiais“.⁷² Faktinis hibridiškumas per mišrias santuokas kelia grėsmę pačios diasporos stabilumui ir šį nuogąstavimą išsako Bina klausdama: „Ir kodėl juodaodis? Kuo blogi mūsų vaikinai?“⁷³

Tad filme „Bhadžis paplūdimyje“ seksualinis kontaktas su „Kitu“ vėlgi yra dramatinizuojamas kaip ir jau aptartuose filmuose „Kelias į Indiją“ ir „Uždaros durys“. Tik jei minėtuose filmuose jis yra artikuliuojamas netiesiogiai ir simboliškai, filme „Bhadžis paplūdimyje“ tai pateikiama kaip viena pagrindinių diasporos fobijų. Diaspora išreiškia norą pritapti naujoje šalyje, tačiau tuo pačiu metu ji bijosi prarasti savo unikalią kultūrinę savastį, kuri tiesiogiai priklauso nuo biologinės tautos per palikuonis.

Gurinder Chadha savo filmą „Bhadžis paplūdimyje“ baigia autobusu, grįžtančiu į Birmingemą. Dienos ekskursija yra paveikusi visas moteris, tačiau

⁷¹ Angl. *We serve them in our shops every day.*

⁷² Angl. *She was too dark. You can't trust the dark ones.*

⁷³ Angl. *And why a black boy? What's wrong with our men?*

visos jos grįžta atgal, į sau įprastą namų aplinką. O Oliveris ir Hašida yra matomi stovintys šalikelėje, pasirėmę ant motociklo. Jų padėtį galima interpretuoti kaip sprendimą negrįžti namo, bet pasirinkti nežinomą kelią, transcendojant savo etniškumą ir kultūrinius barjerus, kuriais bendruomenė bando apsaugoti savo narius, o drauge – ir kultūrą. Toks jaunuolių sprendimas – ne vienintelis siūlomas diasporinę tematiką nagrinėjančiame kine. Kaip pamatysime analizuodami filmą „Namaste, Londone“, komercinis Indijos kinas artikuliuoja panašias problemas, tačiau pateikia kitokius diasporinės problematikos sprendimus.

4.2. Ideologinis sugrįžimo į namus mitas filme „Namaste, Londone“

„Kad ir kur aš gyvenčiau, kad ir kur bebūčiau, aš visuomet prisimenu Tave.“
(Filmas „Namaste, Londone“, rež. Vipul Shah)

Režisieriaus Vipulo Shaho filmas „Namaste⁷⁴, Londone“ (*Namastey London*, 2007) yra naratyvinė skyriaus pradžioje aptarto filmo „Rytai ir Vakariai“ reduplikacija: po daugiau nei trisdešimties metų sugražinanti žiūrovui, nors ir šiek tiek modifikuota, Rytų ir Vakarų dichotomiją. Pasirodęs 2007 m., filmas tuojau pat tapo vienu iš sėkmingiausių metų Indijos filmu, sutraukęs didelę žiūrovų auditoriją tiek Indijoje, tiek ir Britanijoje bei JAV. Filmo sėkmė priklauso nuo kelių faktorių: visų pirma, „Namaste, Londone“ dar kartą perdirba ir modernizuoja Indijos kinui būdingą romantiką, akcentuodamas organizuotų vedybų (angl. *arranged marriage*) privalumus. Drauge jis patraukliai ir modernizuotai perkuria tiek tradicinę Indijos kino romantikos tematiką (konfliktinę individualių troškimų ir socialinių normų sankirtą), tiek šiuolaikinio patriotizmo temas – įpindamas transnacionalines lokacijas, tačiau tuo pačiu metu paslankiai pozicionuodamas tai per dichotominį Rytų ir Vakarų supriešinimą. Skirtingai nei anksčiau aptartasis Manoj Kumar filmas „Rytai ir Vakariai“, „Namaste, Londone“ prisitaiko prie

⁷⁴ Formalus pasisveikinimo ir atsisveikinimo gestas Indijoje.

pakitusias žiūrovų auditorijos ir jų skonio ir savo ideologizuotą naratyvą bei diasporinius subjektus filme konstruoja patraukliai ir užtikrintai.

Kaip pastebėsime, filme „Namaste, Londone“ artikuliuojamas visai kitoks požiūris į diasporinę tematiką nei jau aptartame „Bhadžis paplūdimyje“. Kaip pastebi Mishra, kalbėdamas apie ideologizuotą „Bolivudo“ santykį su išeivija, jei komercinio Indijos kino žiūrėjimas diasporoje veikia kaip tam tikras „namų“ sugražinimas, tai Indijos filmai, konstruojantys diasporą, tam tikra prasme formuluoja diasporos troškimus ir „pristato diasporą geriau nei ji pati save“ (Mishra 2002, 246). Tad jei kalbėdami apie filmą „Kelias į Indiją“ pastebėjome, kad filme Indija kuriama kaip egzotiškas *reginys* ir yra skirtas britų (ir Vakarų) auditorijai, tai filmas „Namaste, Londone“ yra savotiškas atvirkštinis atsakas į tokią strategiją: nors didžioji dalis filmo veiksmo vyksta užsienyje, tačiau filmas vis vien skirtas indų (ir Pietų Azijos) auditorijai.

„Namaste, Londone“ yra vienas iš pavyzdžių, kuriame Indijos kino industrija kuria fiktyvią diasporinę terpę kaip galingą mechanizmą, skirtą perfiltruoti tam tikroms ideologinėms nuostatoms ir idėjoms. Nors ir besiskiriantis nuo senesnių su diaspora susijusių filmų, „Namaste, Londone“ vėl imasi eskaluoti filmo „Rytai ir Vakarai“ naratyvines strategijas ir įtraukia tiesioginių nuorodų į šį filmą.

4.2.1. Namai, atmintis ir tapatybė: tarp Britanijos ir Indijos

Filmas „Namaste, Londone“ vaizduoja Malhotrų šeimą, persikėlusią gyventi iš Indijos į Britaniją. Jau Britanijoje gimusi dukra Džasmyt (Džiaz) yra asimiliavusi šioje šalyje ir nori ištekėti už brito, tačiau tėvas nori, kad jos sutuoktinis būtų indas. Nepavykus surasti jaunikio Londone, visa šeima keliauja į Indiją, kur tėvas sutaria dėl Džiaz vestuvių su šeimos draugų sūnumi Ardžunu. Ardžunas atvyksta į Londoną ir sužino, jog Džiaz neketina už jo tekėti ir verčiau lieka prie savo sprendimo ištekėti už brito Čarlio iš turtingos ir elitinės šeimos.

Tačiau palaiapsniui Ardžunas užkariauja Džiaz širdį parodydamas, kad jos pasirinktas Čarlis iš tiesų nėra jai tinkamas partneris.

Filmas „Namaste, Londone“ prasideda nuo aiškiai artikuliuotos *namų* sąvokos. „Namaste, Londone“ prasideda kamerai judant Londono gatvėmis, nuolat kadruojant Londono pastatus ir įvairias kraštovaizdžio detales su gatvėse verdančiu Pietų Azijos bendruomenės gyvenimu. Bendruomenė vaizduojama ypač heterogeniška: joje pasirodo įvairių lyčių ir amžiaus, skirtingų religijų atstovai, šitaip akcentuojant diasporos, kaip ir paties regiono daugiaplaniškumą ir heterogeniškumą. Filmas „Namaste, Londone“ taip pat vaizduoja diasporą, kaip besilaikančią išvien – nesuskaldytą bendruomenėmis kaip pačiame kontinente, kur Indija ir Pakistanas išlieka nesutaikomais priešais. Fone skambanti daina, kaip ir būdinga Indijos kinui (Dwyer, Patel 2002, Dudrah 2006), nėra vien tik muzikinis fonas, joje artikuliuojama ypatinga prasmė: „Kad ir kur aš gyvenčiau, kad ir kur bebūčiau, aš visuomet prisimenu Tave.“⁷⁵ Nors dainoje nėra verbalizuojamas pats Indijos pavadinimas, tačiau yra pakankamai aišku, kad užuominos yra apie ją (vėliau filmo eigoje, Malhotrų šeimai išvykus kelionėn į Indiją, skamba ši daina). Nors daina ir pirmųjų kadru vaizdai pozicionuoja diasporinę bendruomenę kaip išteritorintą ir su naująja gyvenamąja vieta (Londonu) susietą subjektą, tačiau jis taip pat yra neišvengiamai susijęs ir su gimtine, kurią jis „nuolatos prisimena“. Šis išteritorinimas yra kitoks nei Chadhos filme „Bhadžis paplūdimyje“, kur imigrantai, veikiami nuolatinės įtampos ir rasizmo aplink juos, bando aplink save kurti esencializuotą namų aplinką. „Namaste, Londone“ nėra jokių užuominų į rasizmą ar verbalizuotą namų aplinkos ilgesį: Malhotrų šeima parodoma kaip gyvenanti pasaulietišką ir modernų gyvenimą, nei savo drabužiais, nei aplinka nebandantys atkurti kilmės šalies erdvės – tai yra globalūs išeiviai, integravęsi į multikultūrinį Britanijos peizažą, priešingai nei konceptualizuojama pesimistiškoje Paulo Gilroyaus studijoje *Nėra juodos spalvos Britanijos vėliavoje*

⁷⁵ Hind. *Main jahan rahoon, Main kaheen bhi hun, Teri yaad saath hai.*

(*There Ain't No Black in the Union Jack*, 1987). Britiškasis rasistinis požiūris atsiskleis, tik kai bus bandoma peržengti kultūrinės ribas tarprasinėmis vedybomis. Tad namai ir gimtinė egzistuoja mentaliniame plane – kaip transcendentinis ilgesys ir atmintis, kurie neperplanuoja ekonominės gerovės siekiančių imigrantų būties Britanijoje.

Tačiau šis tariamai sekuliarus gyvenimas yra sąmoningai kvestionuojamas ir probleminamas įvedant į naratyvą pagrindinę filmo veikėją Džiaz (jos pačios susigalvota abreviatūra nuo vardo Džasmyt). Probleminis aspektas artikuliuojamas Džiaz tėvo žodžiais: „aš esu britės dukters indas tėvas“⁷⁶, nurodant skirtį tarp ankstesnės kartos emigrantų ir jų vaikų, kurie, skirtingai nei jų tėvai, išlaikantys Indijos atmintį, nebeturi jokio sąryšio su Indija ir signalizuoja tapatybės krizę, kuri visų pirma pasireiškia romantiškos meilės pasirinkimu nepaisant tėvų noro kontroliuoti savo atžalų vedybas pasitelkiant „suplanuotų vedybų“ (angl. *arranged marriage*) praktiką, užtikrinant atsakomąją kultūrinių vertybių tranzitą. Kaip pastebi ir Patricia Uberoi, nepaisant, ar kalbama apie namus Indijoje, ar apie užsienį, būtent indiškoji jungtinės šeimos sistema, kuri yra pripažįstama kaip socialinė institucija, išskirtinai apibrėžia buvimą indu (Uberoi 1998, 308). Filmas „Namaste, Londone“ pateikia šį konfliktą kaip centrinį, tuo pačiu metu problemą sistemiškai išskleisdamas kaip virusinę priklausomybę visai Pietų Azijos bendruomenei. Malhotrų šeimos draugų, iš Pakistano kilusių Khanų sūnus Imranas išsikelia gyventi iš namų pas savo merginą Suzaną, taip akcentuodamas priešvedybinio seksualinio gyvenimo poreikį ir taip, jo tėvo žodžiais tariant, „suteršdamas šeimos vardą“. Filmas taip pat parodo, kad abi šeimos, kaip ir visa Pietų Azijos bendruomenė, yra priversti iškęsti tas pačias su tapatybe ir kultūriškumu susijusias problemas. Džiaz taip pat yra linkusi savo gyvenimą kontroliuoti pati – tiek pasirinkdama savo sužadėtinį britą, tiek bandydama iki minimumo niveliuoti savo kilmę ir priklausymą Indijos kultūrinei aplinkai. Kai

⁷⁶ Hind. *Main ek angrez beti ka hindustaani baap hun.*

taksi vairuotojas Džiaz paklausia, ar ši esanti iš Indijos⁷⁷, Džiaz atsako, kad ji yra iš Herio gatvės⁷⁸, taip parodydama, kad ji nepalaiko jokio kontakto su Indija. Ir vėliau, tolesnėse filmo scenose, Džiaz artikuliuoja savo britišką tapatybę. Ji siekia panaikinti visus regimus ir neregimus indiškiosios tapatybės artefaktus, pvz., į draugės klausimą, kodėl ji nenori ištekėti už indo, Džiaz atsako, kad „todėl, kad jis indas.“⁷⁹ Indiškoji patirtis ir kultūrinė priklausomybė yra tarsi kliuvinys jos trokštamai britiškai tapatybei: nuo jų neįmanoma pabėgti ar visiškai atsisakyti, todėl Džiaz pasirenka neigimo kelią, naudodama savąją kultūrą tik kaip tam tikrą maskaradą. Tai akivaizdu scenoje, kurioje ji yra savo tėvų verčiama susitikti su jų draugų sūnumi aklam pasimatymui ir galimoms vedyboms. Į pasimatymą Džiaz ateina apsirengusi *shalwar kameez*, tradicinį rūbą, tačiau vėliau užginčija tai savo elgesiu – išgerdama keturis stikliukus degtinės ir pokalbiais apie seksą. Filme ši scena turi komišką ir ironišką atspalvį: joje projektuojamos su moterimis susijusios diasporos vyro fantazijos. Šioje filmo scenoje Malhotrų šeimos draugų sūnus Bobis (save vadinantis B. B. – trumpiniu nuo Bobby Bedi) restorane laukdamas Džiaz, inscenizuoja įsivaizduojamą dialogą su ja: „Man labai patinka viena jūsų savybė. Jūsų išvaizda visiškai vakarietiška, tačiau mąstymas – indiškas.“⁸⁰ Hibridiška Bobio kalba ir išvaizda reikalauja hibridiškos moters, kuri vis dėlto būtų vakarietiška tik savo išvaizda, bet tradicinė savo vidumi – tam tikra ideologinė praktika, aktyviai skleista per dešimtojo dešimtmečio „Bolivudo“ filmus, kuriuose sulydomi viliokės ir tradicinės moters įvaizdžiai. Vienas iš žymiausių šių idėjų akcentavusių filmų „Kažkas vyksta“ (*Kuch Kuch Hota Hai*) vieną iš pagrindinių moterų personažų – Tiną – konstruoja kaip modernią jauną moterį, nesibodinčią pabrėžti savo erotiškumo trumpais sijonais, tačiau pastoviai lankančią šventyklą ir savo „vidumi“ palaikančią tradicines vertybes. Tokią moterį į savo fantazijas inkorporuoja ir Bobis, kuriam atvirkštinis variantas yra ne tik kad

⁷⁷ Hind. *Aap Hindustaan se hai?*

⁷⁸ Hind. *Herris street se.*

⁷⁹ Hind. *Kyonki vah Indian hai.*

⁸⁰ Hind. *Ek baat badi acchi lagi mujhe aapki. Aapka style pura western hai, magar khayal – full Indian.*

neįdomus, bet ir šokiruojantis. Kai Džiaz geria degtinę, žiūrovas mato išgąstingą Bobio žvilgsnį ir šoką, Džiaz prabilus apie savo seksualinius partnerius. Taigi filmas komiškai išskleidžia karnavalo konceptą, įtraukdamas į jį tiek vyriškąjį, tiek moteriškąjį personažus. Aiškindama tautos ir kultūros sąsajas, Sumita Chakravarty įveda „imperso-nacijos“ (angl. *imperso-nation*) ir maskarado kategorijas, arba socialinio makrokosmo perkėlimą į filmo mikrokosmą. Pasak Chakravarty, tiek „imperso-nacija“, tiek maskaradas populiariajame Indijos kine leido skleisti antagonistinėms praktikoms, kurias pasitelkus yra išryškinamas daugiaveidis tautos ir socialinio „kūno“ santykis. Ir nors Chakravarty teorija apibrėžia maskaradą kaip priemonę socialiniams marginalams integruoti į didžiosios politikos naratyvą (Chakravarty 1993, 311), filme „Namaste, Londone“ maskarado konceptas funkcionuoja kaip tapatybės transgresija.

Fundamentalus dviejų erdvių – Britanijos ir Indijos – skirtumas filme „Namaste, Londone“ artikuluojamas turistiniu šeimos vizitu į Indiją ir gali būti skaitomas dvejopai. Visų pirma, tai yra naratyvinė filmo dalis, turinti istorijos pasakojimo funkciją. Tačiau taip pat tai gali būti susiję ir su tam tikrais ideologiniais momentais. Visų pirma reikia pastebėti, kad iki beveik pačių 2000 metų vidurio Indijos filmai, kaip jau buvo minėta, nevengė diasporinių subjektų. Neretai filmuose buvo daromas tam tikrą ekskursą į užsienio lokacijas, kaip buvo populiariu šeštajame ir septintajame dešimtmetyje. Toks yra ir filmo „Rytai ir Vakarai“ strateginis sprendimas. Vakarai dažnai funkcionavo kaip tam tikras transformacinis aspektas, tačiau ir kaip kelioninė fantazija, kaip pastebi Sumita Chakravarty, kalbėdama apie šeštojo dešimtmečio filmus, įtraukusius užsienio lokacijas į savo naratyvus:

„Vakarų „prisijaukinimas“ šiuo periodu sutampa su Indijos protų nutekėjimu ir oficialiu susirūpinimu dėl mokslo ir technikos sričių profesionalų praradimo, kurie emigravo į Šiaurės Ameriką. Bombėjaus

filmas maitinasi šiuo vidutinio indo troškimu keliauti į užsienį lokalizuodamas savo naratyvus iš dalies už Indijos ribų.“

(Chakravarty 1993, 210)

Filmas „Namaste, Londone“ tarsi apverčia šią schemą: nukeldamas savo naratą į Londoną ir pateikdamas Indiją kaip tam tikrą kelionę ir mitologinę liminalią fazę filmo naratyve,⁸¹ filmas tarsi projektuoja Indiją kaip fantaziją tiems, kurie jau yra „nutekėję“ savo protais dėl ekonominio gerbūvio į Vakarų. Kelionė į Indiją filme prasideda kamerai fiksuojant įvairius kultūrinius šalies gyvenimo momentus ir lokacijas. Kol šeima lanko Indijos turistinius objektus (Haridvarą, Rišikeshą, Radžastano dykumas, Kašmyro kalnus) skamba ta pati daina, kuria ir buvo pradėtas filmas. Vėl artikuliuojant „prisiminimo“ leitmotyvą, Indija pateikiama kartu ir kaip patrauklus turistinis objektas (garsėjantis savo plačios pasiūlos turistinėmis galimybėmis), ir kaip patriotinis atsiminimų įsmeninimas, užtikrinantis, kad Indija visuomet yra šalia ir nepakitusi, su savo tradicijomis ir kultūra. Įspūdingas kameros darbas, filmavimo kampai iš paukščio skrydžio, koncentracija ties religinėmis apeigomis ir susikaupusiais šeimos veidais atliekant ritualus pristato Indiją kaip tam tikrą produktą, įprasminantį per religinio potyrio prizmę. Kaleidoskopo principu keičiantis šeimos aplankytoms vietoms mes regime visų pagrindinių konfesijų maldos namus ir pagrindines šventas vietas, akcentuojant visų religinių ir bendruomeninių skirtumų transcendenciją. Tad filmas, panašiai kaip ir aptartasis „Lagaan“, bando niveluoti nepaslankią ir fiksuotą religinę tapatybę, suliedamas ją su visa apimančiu Indijos dvasingumu, akcentuojančiu religinį pliuralumą. Tuo pačiu metu jis vėlgi artikuliuoja nacionalistinę mitą apie Indiją, kaip vienintelę vietą, išlaikiusią savo dvasinį substratą. Šioje vietoje reikia atkreipti dėmesį į tai, kad Ardžunui atvykus į Londoną, jis taip pat tampa turistu – tik skirtingai nei turistinis Indijos vartojimas,

⁸¹ Šiuo atveju yra perimama Josepho Campbello kategorija - kelionės kaip transformacinio proceso užuomina (Campbell 2004).

Londonas yra pateikiamas kaip sekuliarus architektūros ir pasilinksminimų centras, visiškai neužsimenant apie galimas dvasiškumo ir religijos apraiškas, kurios tampa išimtinai Rytų prerogatyva. Skirtingai nei kiti dešimtajame dešimtmetyje Londone ar kitur Europoje naratyvus pozicionuojantys Indijos filmai, kurie nevengė į romantikos sąvoką įtraukti ir krikščioniškąjį dėmenį, kaip tam tikrą Europos dvasinę plotmę – pvz., filmai „Mylintieji nuotakas pasiims“ (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*), „Draugauk su manim“ (*Mujhse Dosti Karoge*) arba 2012 m. sukurtas filmas „Kol tik bus gyvybė“ (*Jab Tak hai Jaan*), filme „Namaste, Londone“ atsisakoma referuoti į krikščioniškąją Europos kultūrą. Taip filme prioretizuojamas jau aptartas padalinimas į materialiąją ir dvasinę sferas, kurioms atitinkamai atstovauja Anglija ir Indija, taip suartėjant su Manojų Kumaro filmu „Rytai ir Vakarai“.

Antrajame skyriuje matėme, kaip turistinė fotografija gali funkcionuoti kaip galios / žinojimo aparatas. „Namaste, Londone“ turistinė kamera taip pat veikia šia linkme. Šeima paveiksluojasi prie Tadž Mahalo, dokumentuodama savo apsilankymą, kadru pasikeitus į juodai baltą fotografinę laikmeną. Tačiau jei „Lūšnynų milijonieriuje“ fotokamera yra kaip kolonizavimo įrankis, „Namaste, Londone“ ji funkcionuoja visai kita linkme ir atlieka prarastos teritorijos susigražinimo funkciją – šis naratyvas, kaip pamatysime, vėliau įgaus svaresnį vaidmenį.

Tačiau būtina atkreipti dėmesį ir į tą faktą, kad filmas „Namaste, Londone“ tam tikra prasme kuria tai, ką Aijzas Ahmadas provokuojančiai įvardijo kaip „imperinę geografiją“, pabrėždamas kultūrinę komercializaciją ir teigdamas, kad kaip ir Orientas, Britanija (ir Londonas) yra tapę tokia pačia preke (Ahmad 2000, 217). Tad filmas „Namaste, Londone“ sukuria dvilypę fantaziją: viena vertus, suteikia lokaliai žiūrovui Indijoje galimybę vartoti Britaniją kaip turistinį objektą (filme yra gausu scenų, kuriose patraukliai ir iš turistinės perspektyvos vaizduojamos visos žymiausios Londono atrakcijos – „Didysis Benas“, „Londono akis“ ir t. t.), o kita vertus, filmas taip pat pateikia Indiją kaip turistinę fantaziją

diasporos žiūrovui. Tačiau ir vienu, ir kitu atveju tai yra fantazijos, skirtos žiūrovui indui. Appadurai mums primena, kad fantazija yra socialinė praktika, įvairiais būdais persmelkianti daugybės žmonių daugelyje visuomenių socialinius gyvenimus. Tai, ką Appadurai įvardija išteritorinimu, suteikia asmeniui progą naudotis fantazija ne tik kaip individualia pabėgimo nuo kasdienybės strategija, bet ir tam tikra praktika, per kurią jis gali konstruoti savo realybę ir dalintis ja su kitais (Appadurai 1996, 53–54).

4.2.2. Britiškumo ir indiškumo dichotomija filme „Namste, Londone“

Nesunku pastebėti, kad filme „Namaste, Londone“ britiškumas priešinamas indiškumui, pasitelkiant pakankamai specifines vizualiąsias bei naratyvines priemones. Britanijos aukštoji urbanistinė ir elitinė kultūra yra priešpastatoma Indijos kaimiškam naivumui ir paprastumui. Filmo pradžioje matome Džiaz susižavinčią Bekingemo rūmais arba Čarlio Brauno namais, kurie reprezentuoja Britanijos aukštąją klasę. Komiškais interliudais pagardintas Džiaz tėvų susitikimas su Čarlio tėvais, kurie stereotipiškai vaizduojami kaip aristokratai, geriantys popiečio arbatą, tuo tarpu Džiaz tėvai išlieka naivūs prasčiokai, bet nuoširdūs. Tačiau dramatinė Rytų ir Vakarų artikuliacija įvyksta Džiaz ir Čarlio sužadėtuvių scenoje. Šioje scenoje Čarlis supažindina Džiaz su Džonu Pringlu kuris pristatomas kaip vieno Rytų Indijos kompanijos aukšto pareigūno proanūkis. Pristačius Džiaz, Džonas susidomėjęs klausia, nuo kada Indijoje radosi tokie vardai, nes jis visuomet manęs, kad Džiaz (angl. *Jazz*) – tai muzikos rūšis. Kai Džiaz atsako, jog tai trumpinys nuo pilno jos vardo Džasmyt, Džonas supratingai pritaria, sakydamas, kad „tuomet Džiaz yra tavo bandymas tapti viena iš mūsų“⁸², taip pat pridurdamas Čarliui: „Nekaltink jos. Ji nenori, kad būtų žinoma, kaip atvykėlė iš gyvačių kerėtojų šalies“⁸³. Kai Džiaz pakomentuoja, jog Indija yra visai kas kita, Čarlis taip pat demonstruoja savo žinias, teigdamas, jog Indija – tai

⁸² Angl. *So Jazz must be your attempt to be one of us.*

⁸³ Angl. *Don't blame her. She just doesn't want to be known coming from the land of snake charmers.*

skambučių centrai ir kepintas viščiukas (angl. *chicken tandoori*), o Džonas priduria: „Bet aš žinau. Winstonas Churchillis kartą yra pasakęs, kad jei mes kada nors paliksime Indija, ji bus valdoma vagių. Ir dievas mato, taip ir yra.“⁸⁴ Skirtingai nuo Gurinder Chadhos orientalizuoto personažo Ambrozo, kuris įkūnija tipažą, erotiškai besižavintį Rytų moterimi, Džonas Pringlas filme „Namaste, Londone“ įkūnija agresyvųjį orientalistinį tipažą. Tam tikri jo pasakymuose nuskambantys žodžių dėmenys nurodo jo rasistinę poziciją Indijos atžvilgiu. Jis yra stereotipinis Saido aprašytas baltasis gelbėtojas, kuris *žino* kokia yra Indija ir tiki, jog britų valdžia buvo civilizacijos nešėja. Nors niekuomet nėra toje šalyje buvęs, tačiau jo imperinė tapatybė suteikia jam žinių ir galios, tariant Foucault terminais, arba tariamą autoritetą apibrėžti Indiją kaip svetimą ir barbarišką, keistą „gyvačių kerėtojų“ kraštą. Taip pat Džono identifikuotas Džiaz vardo trumpinys atlieka filme dvilypę funkciją: iš vienos pusės tuo yra teigiama, kad Džiaz nori „tapti viena iš mūsų“, t.y. Džonas atsisako pripažinti multikultūrinę Britanijos visuomenę ir priima skirstymą į „mes“ ir „kiti“, tačiau, kita vertus, tai yra nuoroda į pasąmoninį Džiaz bandymą užginčyti savąją etninę tapatybę, kurią ji tarsi uždengia bandymu integruotis į britų visuomenę modifikuodama savąjį vardą. Tai patvirtina ir scena, kai Džiaz po pokalbio su Džonu Pringlu sutinka Ardžuną, kuris girdėjo visą jų pokalbį. Ardžunas pakomentuoja: „Man buvo skaudu. Tau buvo skaudu. Tačiau kodėl tau buvo skaudu? Tu juk britė.“⁸⁵ Pasisiūlydamas Džiaz nueiti pas Džoną ir parodyti „tikrąją Indiją“, Ardžunas tampa autentišku Indijos balsu: jis atsisako kalbėti su Džonu angliškai ir naudojasi Džiaz kaip vertėja. Sudėjęs rankas tradiciniam pasveikinimui Ardžunas pradeda žodžiais: „mes suglaudžiam rankas pasveikinimui, nes tikime, kad viešpats gyvena kiekviename žmoguje.“⁸⁶ Toliau jo monologe liejasi pasisakymai apie Indijos pasiekimus įvairiose srityse, tuo pačiu pabrėžiant ir pranašumą prieš Britaniją.

⁸⁴ Angl. *But I know. Winston Churchill once said that if we ever leave India, it will be run by the goons. And my god it is!*

⁸⁵ Hind. *Mujhe bura laga, tujhe bura laga. Lekin tujhe kyon bura laga? Tum to britisher ho.*

⁸⁶ Angl. *We hold our hands in Namaste, because we believe that god resides in every human being.*

Ardžunas pradeda nuo to, ką jis pats įvardija kaip „proto laimėjimais“ (hind. *dimaag ki baat*), paminėdamas nulio išradimą, Indijos nusileidimą Mėnulyje, anglų kalbos žodžių kilmę iš Sanskrito bei kitus dalykus. Ardžunas taip pat akcentuoja multireliginę Indijos visuomenę, sakydamas, kad krikščionė moteris užleidžia ministro pirmininko vietą sikhų tikėjimo atstovui šalyje valdomoje prezidento musulmono, kurios populiaciją sudaro 80 % hinduistų. Visa tai vyksta skambant populiarios patriotinės dainos „Iš visų geriausia yra mūsų Indija“ (hind. *Saare jahan se accha Hindustan hamara*) melodijai, kuri dar labiau suintensyvėja, kai Ardžunas taria, jog laikas pakalbėti apie *taakat* – t. y. jėgą, primindamas Džonui, kad šis galbūt nežinojo, jog Indija turi trečiąją pagal dydį kariuomenę pasaulyje. Toks perėjimas yra neatsitiktinis. Iš tiesų, kaip pastebi Hansenas, 1998 m. Pokhrano dykumoje Indijoje atlikti bandymai su branduolinėmis raketomis „tuojau pat paženklino Indiją pasaulio žemėlapyje kaip atominę galią ir inicijavo naują fazę dešimtmečio senumo varžybose tarp Indijos ir Pakistano bei išprovokavo didelį nerimą Vakarų politikoje bei visuomenėje“ (Hansen 1999, 3). Tad Ardžuno paminėta Indijos kariuomenė yra konkretus atsakas į Džono komentarą apie Indiją, kaip vis dar silpną ir besivystančią šalį, kuri tokia nebėra. Taip pat tai yra užuomina į praeityje buvusią britiškąją stiprybę ir į tai, kad kolonijinis periodas niekuomet jau nebepasikartos. Minėtoji scena taip pat stengiasi „egzorcuoti“ tai, ką Dipeshas Chakrabarty (2000) yra įvardijęs „nuistorinimu“ – t. y. Vakarų požiūrį į indus, kaip dar nepasiekusius atitinkamo istorinio lygio ir progreso. Pasak Chakrabarty, visur įprasta mąstyti apie istoriškumą per vakarietiškas paradigmas ir prizmes (Chakrabarty 2000, 28). Ardžunas filme tam tikra prasme (naudojant Chakrabarty terminiją) „suprovincina Europą“. kvestionuodamas dominuojančią Vakarų istoriografiją, paminėdamas ne tik tam tikrus dalykus, kurie atsirado arba buvo išrasti pirmiausia Indijoje, bet ir užbraukdamas vakarietiškąjį požiūrį į Indiją, kaip į besivystančią, bet dar neišsivysčiusią šalį. Apversdamas dominuojančiojo / dominuojamojo ryšius ir Džoną Pringlą pavadindamas „proseneliu“ (hind. *Pardada*), Ardžunas būtent jį

pastato į istorinio relikto poziciją. Ši scena taip pat rezonuoja su tam tikra nacionalistine retorika, apie kurią jau buvo šiek tiek kalbėta pirmame skyriuje. Ardžuno monologe skleidžiasi nupoliruota indiškojo nacionalizmo retorika, turinti panašumų su vieno iš pirmųjų nacionalistinių judėjimų Indijoje – *Arya Samaj* ir jos įkūrėjo Swamio Dayanandos Vedų interpretacija. Kaip atsaką kolonijinei Vakarų pažangai, Dayananda pabrėžė, kad Vakarų moksliniai išradimai jau seniai buvo užfiksuoti Vedų šventraščiuose (pvz., ne tik tokie šiuolaikiniai konceptai kaip laivininkystė ar aviacija, bet net ir telekomunikacija, gravitacija ir pan). Tokiu būdu, kaip teigia ir Peteris van der Veeras, nacionalistinė retorika ir Vedų *skaitymo* ir interpretavimo būdas leido apversti aukštyn kojom kolonizatorių „civilizacijos atnešimo“ logiką pabrėžiant, kad būtent hinduistai arijai visuomet turėjo civilizacijos nešėjų žmonijai misiją (van der Veer 1999, 426).

Tam tikras pokolonijinis santykių aiškinimasis vyksta ir Čarliui pasiūlius Ardžunui sužaisti regbio mačą, jo žodžiais tariant – Indija prieš Angliją. Čia sportas vėlgi funkcionuoja kaip tam tikras galios svertų reguliatorius. Neatsitiktinai Ardžunas šį mačą pavadina „Lagaano maču“, turėdamas omenyje kriketo varžybas mūsų jau aptartame filme „Lagaanas“. Įdomu tai, kad vadinamoji „Indijos“ komanda iš tiesų yra sudaryta ne tik iš indų žaidėjų: joje dalyvauja ir Malhotrų draugai pakistaniečiai Khanai. Taigi galutinė pergalė prieš britų komandą tarsi dar kartą „egzorcuoja“ pokolonijinį nepilnavertiškumo kompleksą: šiuo atveju atkartojant jau ikonišku tapusį „Lagaano“ kriketo mačą regbio aikštelėje, Pietų Azijos regionas triumfuoja suvienytomis jėgomis.⁸⁷

Rytų ir Vakarų dichotomija filme „Namaste, Londone“ nagrinėjama ir per lyties konstravimą. Filmą vėl atstato patriarchalinį vyriškąjį veikėją, kuris atlieka indų moters gelbėjimo iš Vakarų taršos misiją. Skirtingai nei „Rytai ir Vakarai“, filmas neradikalizuoja Vakarų kultūros ir neaukština indiškojo tyrumo. Jei filme „Rytai ir Vakarai“ Bharatas yra konstruojamas kaip Ramos prototipas – rimtas,

⁸⁷ Panašus momentas yra regimas ir dar viename Bolivudo filme „Vienas, du, trys įvartis!“ (*Dhan Dhana Dhan Goal*), kuriame Britanijos Pietų Azijos diaspora susivienija futbolo komandoje.

dvasingas ir be jokių žalingų įpročių – tai „Namaste, Londone“ Ardžunas yra daugiau populiarus kino herojus: šmaikštus, romantiškas ir nevengiantis alkoholio. Šitaip filmas „Namaste, Londone“ prisitaiko prie pakitusios modernios publikos. Reikia pastebėti, kad palyginus filmus „Rytai ir Vakarai“ bei „Namaste, Londone“, matomas pastarojo tematikos sekuliarizavimas. Jei „Rytai ir Vakarai“ savo temas artikuliuo per ideologizuotą religinį diskursą, tai „Namaste, Londone“ religijos motyvas atsiranda vos vienoje filmo scenoje. Tai gali būti paaiškinama tam tikra diskursine slinktimi – šiuolaikiniam žiūrovui religinis pjūvis nebėra toks svarbus, koks buvo anksčiau. Vis dėlto religinė dimensija yra įvedama vienoje naratyvui kritiškai svarbioje vietoje. Įdomu, kad šiuo atveju kalbama apie islamą, bet ne hinduizmą, kas yra dar vienas skirties taškas nuo filmo „Rytai ir Vakarai“, kuriame indiškumas yra tapatinamas su hinduistiškumu.⁸⁸ Šioje scenoje jaunuolis Imranas kalbasi su savo mylimosios Susanos tėvais apie jų vedybą. Susanos tėvas klausia Imrano, kokia jo problema ir kodėl jis negali susirasti merginos iš „savos bendruomenės“, o Susanos motina pastebi, kad galbūt jis nori pamatyti, kaip atrodo vaikai iš „mišrios santuokos“. Susanos tėvas taip pat pareiškia, kad Imranas turės priimti krikščionybę ir pasikeisti vardą, siūlydamas kelis variantus: Imanuelį arba Ianą. Baigdamas Susanos tėvas priduria, kad, be abejo, Imranas turės pristatyti raštišką patvirtinimą, kad niekas iš jo šeimos narių nepriklauso teroristinei organizacijai. Ši filmo scena artikuliuoja gana svarbias diasporos studijų problemines vietas: Britanijos aukštuomenė, į kurios gretas nori įsilieti Imranas, yra nepasiruošusi „mišrioms santuokoms“ ir potraukį baltajai moteriai įvardija arba kaip „problema“, arba kaip „susidomėjimą“. Britiškosios tapatybės taršos baimė atsispindi ir reikalavime pakeisti religinę tapatybę į krikščioniškąją. Imranas įsimylėjęs Susaną, todėl yra pasiryžęs atsisakyti savo religinės priklausomybės.

⁸⁸ Tai gali būti susiję su paties režisieriaus religine (islamiškąja) tapatybe, tačiau islamo naudojimas filmo naratyve taip pat gali būti traktuotinas ir kaip religinio Indijos pliuralizmo idėjos akcentavimas. Religinis pliuralizmas atsiskleidžia Ardžunui apsilakant toje pačioje mečetėje ir atliekant apeigas pagal musulmonų tikėjimą, akcentuojant religinį pakantumą ir religijos integralumą regiono kultūriniam kontekste.

Atsisveikinti su ja jis ateina į mečetę, kurioje sutinka Ardžuną. Ardžunas kvestionuoja šį Imrano pasirinkimą, klausdamas ar jis tikrai nori iškeisti „dvidešimt šešerių metų tikėjimą į dvidešimt šešerių mėnesių draugystę“. Galiausiai Imranas apsisprendžia likti ištikimas savo kultūrai ir tikėjimui – jis atsisako priimti Susanos tėvų sąlygas ir siūlo priimti jį tokį, koks yra. Tačiau sekanti scena vaizduoja jo ir Susanos sugrižimą į Imrano tėvo namus, parodant, kad Susanos tėvai nepanoro pripažinti Imrano autentiškos kultūrinės ir religinės tapatybės. Šiame kontekste Imrano tėvas parodomas kaip atviraširdis, priimančias baltąją moterį į savo šeimą.⁸⁹ Reikia pastebėti, kad tokia baltos moters fiksacija yra galima ir skatinama, t. y. baltoji moteris gali būti integruota į bendruomenę, tačiau atvirkštinis variantas (t.y. diasporos moters integracija į „baltąją visuomenę“) net nesvarstomas. Filmas „Namaste, Londone“ pabrėžia moters tapatumo lankstumą, kuris gali būti kultūriškai tiek teigiamas, tiek neigiamas. Situacija, kai vyras praranda savo kultūrą, yra traktuojama kaip katastrofiška, tuo tarpu moteris parodoma kaip lankstesnė ir galinti adaptuotis, todėl indų moteriai yra saugiau pasilikti bendruomenės rėmuose.

Filmas taip pat konstruoja dvilypį romantinių santykių vertinimą, skirtingai aprobuodamas vyro ir moters gyvenimo partnerių pasirinkimų galimybes. Imranas tam tikra prasme gali pasirinkti moterį (kuri, net jei ir yra vakarietė, turi būti integruota į Pietų Azijos bendruomenę), o Džiaz pasirinkimas yra kvestionuojamas ir jai primetamas tėvų parinktas jaunikis, kaip vertingas ir vienintelis kandidatas. Filmas taip pat komiškai reaguoja į Indijoje ir už jos ribų paplitusį internetinį vedybinio partnerio parinkimą (angl. *internet match making*): filme Malhotra užregistruoja savo dukterį populiariame tokio tipo internetiniame portale bharatmatrimonial.com. Tačiau, kaip paaiškėja, Indijos didmiesčių jaunimas taip

⁸⁹ Minėtoji scena neatsitiktinai primena 1975 m. indų režisieriaus K. S. Sethumadhavano filmą Džiuli (*Julie*). Nepaprasto populiarumo susilaukęs filmas pasakoja apie anglo-indų merginos Džiuli priešvedybinius santykius su hinduistu Šašiu. Gimus vaikui mergina yra atstumiama savosios bendruomenės, tačiau atviraširdiškai priimama į Šašio šeimą, ideologiškai akcentuojant hinduizmo atvirumą, supriešinant jį su krikščioniškuoju hipokritiškumu.

pat nėra tinkamas variantas, nes iš trijų potencialių jaunikių nė vienas neparodo reikiamų vertybių. Taip „Namaste, Londone“ sugražina nostalgiską „šeimyninių ryšių“ modelį, t. y. porų sudarymą su gerų draugų „patikrintomis“ šeimomis, kartu vėlgi išskeldamas Indijos provincijos tyrumą ir skaidrumą.

Fundamentalus skirtumas tarp Vakarų ir Rytų vyrų yra konstruojamas per jų požiūrį į moters seksualumą. Tai subtiliai artikuliuojama filme pastatant Džiaz į dviprasmišką poziciją: tuo pačiu metu ji tampa susižadėjusi su abiem vyrais (Indijoje su Ardžunu – sąjunga, kurią Džiaz paskelbia negaliojančia ir Čarliu Londone). Abu vyrai užsimena apie seksualinį kontaktą: pirmiausia Ardžunas, o vėliau ir Čarlis. Džiaz šiuo atveju atsisako turėti seksualinius santykius su abiem vyrais. Tačiau reakcija į šį atsisakymą būtent išreiškia tam tikrą ideologinę poziciją ir išryškina fundamentalų Vakarų ir Rytų skirtumą. Ardžunas nuolankiai sutinka palaukti vestuvių, tačiau Čarlis neslepia savo nepasitenkinimo ir suirzimo, klausdamas Džiaz: „Kas su tavim yra negerai?“⁹⁰ Šia prasme skirtumas yra akcentuojamas per tokias nušlifluotas kategorijas, kaip moters „garbė“ (hind. *izzat*), kurią saugoti yra tikrojo indo (hind. *hindustani*) pareiga – šis motyvas buvo įtvirtintas tokiais populiariais filmais kaip „Mylintieji nuotakas pasiims“ (žr. Uberoi 1998). Tuo tarpu Čarlio suirzimas projektuojamas ne tik kaip simptomiškas Vakarų vyro poreikis turėti santykius prieš vedybas, tačiau ir kaip vedybų sakramento priedermių nesilaikymas. Tokiu būdu filme „Namaste, Londone“ „indiškasis vyriškumas“ susiejamas su atvirumu, seksualiniu susilaikymu ir moraliniu dorumu (Banaji 2006, 64). Kai Džiaz paklausia Ardžuno, ką jis ketinąs toliau (t. y. po jos ir Čarlio vestuvių) daryti, Ardžunas atsako, kad jis jau yra vedęs (hind. *shaadishuda*) ir kad jis neketina vesti antrą kartą.

Tokiu būdu „Namaste, Londone“ tam tikra prasme sugražina dominuojančius nacionalinius naratyvus ir fantazijas į diasporinę bendruomenę. Vijay Mishra tai vadina „kinematografinė ideologija“, kuria „Bolivudas“ perkuria

⁹⁰ Angl. *What's wrong with you?*

diasporos konceptą pagal savą vidinę logiką. Kaip teigia Mishra, „kinematografinė ideologija“ „perdirba diasporinių fantazijų skaičių. Kai šios fantazijos yra perkonfigūruojamos gimtinėje kaip „tikri“ diasporų gyvenimai, jos turi įdomią savybę iš tiesų tapti „tiesomis“ į kurias diaspora ima lygiuotis“ (Mishra 2002, 250). Filmas „Namaste, Londone“ taip pat sąmoningai sukuria žiūrovui nostalgijos Indijai jausmą ir išprovokuoja dileminį klausimą, ar yra įmanomas „indiškumas“ transnacionalinėje erdvėje. Žiūrint iš šios perspektyvos, Uberoi paminėtos kultūrinės vertybės, kaip „kilnojamasis turtas“ (Uberoi 1998, 333), yra puoselėjamos pirmosios kartos imigrantų, kurie yra išlaikę autentiškus prisiminimus. O naujajai, Britanijoje gimusiai kartai paliekama apsisprendimo galimybė, tam tikra prasme įspėjant, kad gyvenant Britanijoje indiškoji tapatybė jiems gali būti neįgyvendinama. Kaip pastebi Brosius ir Yazgi, kalbėdami apie panašaus tipo Indijos filmų produkciją,

„Paremti savęs atsižadėjimo ir moralinės pareigos tautai, kaip pagrindinės ištikimybės vietas, retorika ir tematizuoti išplėstinės šeimos saitų pagalba, Mumbajaus filmai siekia patarti, kad ryšys su tauta yra veikiau paveldimas nei pasirenkamas, bei siekia sukurti madingą patriotinio/modernaus indo, kuris pasitiki savo paveldu ir kurį jis siekia reklamuoti kaip globalią prekę, versiją.“

(Brosius, Yazgi 2007, 383).

Tad filmas „Namaste, Londone“ operuoja dviejose plotmėse. Viena vertus, nors jis ir akcentuoja Pietų Azijos diasporos daugiaplaniškumą ir jos heterogeniškumą, tačiau tuo pačiu pabrėžia ir jų solidarumą gyvenant perskirstytose ir svetimose teritorijose. Tačiau filmas taip pat lieka ištikimas ir tam tikram Gayatri Chakravorty Spivak apibrėžtam „strateginiam esencializmui“ (angl. *strategic essentialism*), kuris nurodo, kad tam tikrais kritiniais periodais kolonizuotasis neturi kitos išeities, kaip tik pasinaudoti homogeniška ir

esencialistinė tapatybė, kuri suteikia jam reikalingų jėgų atrasti stiprybės ir savigarbos ikikolonijinėje kultūroje (Ashcroft et al 1998, 79).

Yra įdomu pastebėti, kad diasporinio potyrio išraiška komerciniame Indijos kine yra nevienalytė. 1995 m. Adityos Chopros filmas „Mylintieji nuotakas pasiims“ (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*), inicijavęs diasporinę tematiką Indijos kine, kvestionavo žalingą Vakarų poveikį diasporiniam subjektui. Filmo veikėjas Radžas, nors ir kontrastingai „vakarietiškas“ savo išvaizda, per visą filmą ir jo pabaigoje įrodo savo nepakitusį vidinį „indiškumą“, tuo užsitarnaudamas savo mylimosios Simranos tėvų palaiminimą. Filmą baigiamas scena, kai Radžas ir Simran grįžta atgal į Londoną, kuriame jie gali toliau gyventi ir puoselėti savo hibridišką, tačiau neabejotinai su „šaknimis“ susietą tapatybę. Šiuo atžvilgiu „Namaste, Londone“ pabaiga yra dviprasmiška. Ji vaizduoja Džiaz ir Ardžuną važiuojančius motociklu. Džiaz apsirengusi tradicinę indišką rūbą *Shalvar Kameez*. Šią sceną galima interpretuoti, kaip abiejų jaunų žmonių grįžimą į Indiją, todėl tradicinį filmo pavadinimą figūruojantį „Namaste“ taip pat galime skaityti dvejopai: jei filmo pradžioje jis funkcionuoja kaip pasveikinimas („Sveikas, Londone“), filmo pabaigoje jis yra atsisveikinimas, paverčiantis dviprasmišką filmo pavadinimą į „Lik sveikas, Londone“. Filmo skleidžiama mintis yra ta, kad transnacionaliniame pasaulyje jauni žmonės turi pasirinkimo galimybę ir gali sugrįžti į savo tėvynę. Tad jei filmas „Bhadžis paplūdimyje“ akcentuoja hibridiškumą ir nuolatinį nepastovumą bei įvairias mobilumo galimybes, „Namaste, Londone“, priešingai, – siūlo tam tikrą placebą – grįžimo prie šaknų arba „grįžimo namo“ fantaziją kaip išeitį: namus Indijoje, kur tikroji indiškoji tapatybė galės būti realizuota nepatiriant skaudžių transformacijų ir išbandymų.

4.3. Baigiamosios pastabos

Iš atliktos diasporinės kultūros Britanijos ir Indijos kine analizės tampa aišku, kad kinas abiejose industrijose atlieka skirtingas funkcijas ir išreiškia

skirtingas ideologines nuostatas. Neretai pokolonijinėse studijose akcentuojama žiūros į išėivijos kultūrą per koncepcijos „nuo šaknų prie kelių“ (angl. *from roots to routes*) prizmę, pateiktą Paulo Gilroy (1993). Tai yra perėjimas nuo fiksuotos, kultūriškai aprobuotos pozicijos („šaknų“) iki išcentruotos, mobilumą ir judėjimą akcentuojančios tapatybės („kelių“). Tiek „Bhadžis paplūdimyje“, tiek „Namaste, Londone“ yra baigiami kelio motyvais. Filme „Bhadžis paplūdimyje“ po viešnagės Blekpūle moterys autobusu grįžta atgal į Birmingemą. Ši kelionė, nors ir turinti transformatyvų atspalvį, vis dėlto sugrąžina jos subjektus į buvusią poziciją. Tačiau tuo pačiu metu filme „Bhadžis paplūdimyje“ moterims išvažiuojant iš Blekpūlo, mes matome Hašidą ir Oliverį stovinčius šalikelėje, atsirėmusius į motociklą. Jaunuoliai yra pasiruošę leisti į dar vieną kelionę nežinia kur. Jų pozicija yra išcentruota: šaknys jų nestabdo, kaip ir tarpetninė sąjunga, kuri laužo visus kultūrinius tabu, ir taip pat bando kvestionuoti abipusį juos ribojantį rasizmą (tiek Britanijos, tiek „savos“ kultūros). Filmo „Namaste, Londone“ paskutinėje scenoje taip pat matome pagrindinius veikėjus Džiaz ir Ardžuną važiuojančius motociklu. Tačiau iš bendrų filmo ideologinių nuostatų ir konteksto galime spręsti, kad jie pasirenka priešingą variantą: t. y. „nuo kelių iki šaknų“ (angl. *from routes to roots*). Abiejuose filmuose motociklas tampa mobilumo ir perėjimo signifikantu, tik inicijuojantis skirtingas kryptis ir skirtingas prieigas prie kultūrinių normų.

Išvados

Tapatybės konstravimo problematika Indijos ir Britanijos filmuose buvo tiriama remiantis trimis tapatybės analizės pokolonijinėje teorijoje pjūviais: kolonijinio diskurso kritika (remiantis Edwardo Saido, Homi Bhabhos, Gayatri Chakravorty Spivak idėjomis, „paveldo filmų“ žanro ir imperinio diskurso kritika), antikolonijinio nacionalizmo ir tautinės tapatybės konstravimo analize (pasitelkiant hinduizuoto nacionalizmo kritiką bei Ashiso Nandy, Davido Luddeno, Partho Chatterjee išvalgas, taip pat interpretuojant hinduistinę mitologiją bei gotikinės literatūros žanrą) bei diasporinės tapatybės problematika (remiantis Avtaros Brah, Stuardo Hallo, Arjuno Appadurai diasporos tyrimais ir problemiška išskleidžiant „hibridiškumo“ konceptą). Lyginamasis dviejų, praeityje kolonijiniais saitais susietų valstybių kino filmų tyrimas leido pažvelgti į kompleksines tapatybės artikuliacijos pokolonijiniame laikotarpyje galimybes ir parodė, kad kolonijinė praeitis nėra vien tik istorinis reliktas, bet viena iš tapatybės konstravimo priemonių, nuolat sugražinama ir permąstoma šiuolaikinėje populiariojoje kultūroje ir kinematografijoje. Atliktas Britanijos ir Indijos kino filmų tyrimas leidžia prieiti prie šių išvadų:

1. Tiek Britanija, tiek Indija į filmų naratyvus įtraukia kultūrinės kitybės kategoriją, kuri yra modeliuojama priklausomai nuo filmo sukūrimo laikmečio ir išreiškia skirtingas ideologines sankludas. Kalbėjimas apie „Kitą“ tampa susietas su „Savimi“, taip sukuriant reikšmių mechanizmus, pozicionuojančius ir organizuojančius tapatybių konstruktus, svarbius abiejų valstybių vizualinei savirefleksijai. Kolonijinio diskurso kritika, leidusi efektyviai demaskuoti tam tikras kolonijines strategijas ir imperijos sąmoningai konstruotą negatyvų požiūrį į kolonizuotąjį, buvo pritaikyta ir šiuolaikinių Britanijos filmų analizėje. Kaip parodė tyrimas, šiandienos Britanijos filmai apie Indiją, gali tarnauti ne tik kaip tam tikra platforma permąstyti ir pristatyti specifines šiuolaikinės Britanijos problemas, bet ir kaip fantazijų ir įsivaizdavimo sklaidos aparatas, leidžiantis

sukurti Indiją kaip egzotišką Britanijos „Kitą“. Tiek filmas „Kelias į Indiją“, tiek „Lūšnynų milijonierius“ kuria išivaizduojamą Indiją projektuodami ją kaip fantaziją, tačiau kartu – ir kaip tariamą realybę, atitinkančią šiuolaikinio Vakarų žiūrovo lūkesčius ir nuolatinį poreikį turėti savo egzotišką „Kitą“. Tiek „Kelias į Indiją“, tiek „Lūšnynų milijonierius“ tariamai stengiasi išlaikyti nešališką ir autentišką poziciją konstruodami Indijos įvaizdžius, tačiau šių filmų naratyvai ir vizualiniai sprendimai išlieka dviprasmiški ir susieti su Vakarų požiūriu į Rytus ideologine praktika.

2. Antikolonijinis ir nacionalistinis diskursas indų filmuose yra projektuojamas taikant panašias strategijas kaip ir Britanijos filmuose, tik šį kartą apverčiant kultūrinės kitybės kategoriją ir negatyvias savybes suprojektuojant į Britaniją ir britiškumą. Tenka pastebėti, kad skirtingai nei Britanijos filmuose, kur kultūrinis „Kitas“ yra konstruojamas daugiau per egzotiškojo diskurso prizmę, indų filmuose britiškuoju „Kitu“ yra naudojamos savosios tapatybės permąstymui ir internalizuoto nepilnavertiškumo komplekso „egzorcu“. Šiuo tikslu komerciniame Indijos kine yra naudojamos specifinės naratyvinės priemonės ir kultūrinių kodų rinkiniai. Filme „Lagaan“ išnaudojama „Bolivudui“ būdinga mitologinės religinės tradicijos interpretacija ir naratyvas sukonstruojamas remiantis tam tikrais archetipiniais įvaizdžiais ir mitologiniais simboliais. Naudojama gausi mitologinė simbolika paverčia Indiją ir Britaniją kosmogoninio akto veikėjais, legitimuoja antikolonijinę politiką ir suteikia šiai temai patrauklumo ir padaro suprantamą daugumai žiūrovų Indijoje.

3. Nors abiejų šalių kino industrijos yra veikiamos skirtingų ideologinių srovių, vis dėlto galima surasti nemažai panašių taktinių naratyvinių manevrų, susietų su seksualumo, lyties ir rasės klausimais ir artikuliuojamų per moters tapatybės konstravimą. Devintojo dešimtmečio Britanijos ir Indijos filmai sukūrė moters, kaip kultūros ir tradicijų nešėjos, įvaizdį. Tiek „Kelias į Indiją“, tiek „Uždaros durys“ sukuria sau priešingą „Kitą“, kaip keliantį grėsmę moters seksualumui, išryškindami troškimo ir prievartos motyvus bei seksualizuodami

priešingą kultūrą. Filme „Kelias į Indiją“ pavojingas seksualumas suteikiamas Rytų vyrui, o filme „Uždaros durys“ atviras seksualumas yra konstruojamas kaip svetimybė ir užkratas, siejami su Vakarų pasauliu, kuriuos įvaizdina užsienio monstro diskursas. Abiejuose filmuose, nors ir pasitelkiant skirtingus naratyvinius sprendimus („Kelias į Indiją“ – kolonijinio laikotarpio melodramą, „Uždaros durys“ – siaubo filmų žanrą), apmąstoma rasės susimaišymo grėsmė autentiškai tapatybei – tiek britiškajai, tiek ir indiškajai. Šios temos filmuose plėtojamos pasiremiant kolonijine atmintimi: filme „Kelias į Indiją“ per romantišią „paveldo filmų“ žanrą, „Uždarose duryse“ – per netiesioginę užuominą į užslopintą kolonijinės grėsmės atgimimą nauja, nekolonijine forma. Tiek viename, tiek kitame filme šie naratyvai funkcionuoja kaip ideologinis refleksyvus tam tikro istorinio konteksto atgarsis: imigracijos baimės ir „tečerinio“ tradicionalizmo Britanijoje (filme „Kelias į Indiją“) ir ekonomikos liberalizavimo ir Vakarų įtakos tradicijai grėsmės Indijoje (filme „Uždaros durys“). Šis motyvas ypač ryškus Britanijos ir Indijos diasporinę tematiką nagrinėjančiuose filmuose. Abu disertacijoje analizuoti šios tematikos filmai parodo išeivių baimę prarasti savo unikalią kultūrinę savastį per rasinį susimaišymą. Tačiau jei britų filme „Bhadžis paplūdimyje“ ši problematika yra pateikiama kaip neatsiejama diasporinio būvio dalis, indų filmas „Namaste, Londone“ išlieka ištikimas diasporos kaip kultūrinio monolito idėjai. Nors jame ir svarstoma galimybė baltajai moteriai integruotis į Pietų Azijos bendruomenę, tačiau azijietė privalo neperžengti savos bendruomenės (ir kultūros) ribų.

4. Diasporinės tematikos analizė abiejų šalių filmų industrijose parodė komplikuatą požiūrį į pokolonijinėse studijose akcentuojamą hibridiškumo konceptą. Jei diasporos režisieriai bando apmąstyti hibridiškumą kaip neišvengiamą migracijos ir išteritorinimo pasekmę, ką ir pastebėjome filmo „Bhadžis paplūdimyje“ analizėje, Indijos filme „Namaste, Londone“ tariamas hibridiškumo neišvengiamumas yra kvestionuojamas, filme pateikiant tokios idėjos alternatyvas, akcentuojant ne tik diasporos homogeniškumą, bet taip pat

žiūrovui pasiūlant ir „grįžimo į namus“ (t. y. Indiją) fantaziją. Abiejuose filmuose akcentuojamas vadinamasis kartų konfliktas siejamas su pritaipimu ir namų koncepcija. Jei filme „Bhadžis paplūdimyje“ jaunajai kartai vis dėlto siūloma atsiverti natūraliai fragmentuotai ir nestabiliai tapatybei ir neriboti savęs diasporos rėmais, „Namaste, Londone“ toks požiūris paneigiamas ir bandoma įtvirtinti „indiškumą“ kaip modernų, tačiau esencializuotai nepajudinamą konstruklą.

5. Abiejų šalių kino industrijos eksploatuoja kolonijinę atmintį kaip priemonę skleisti tam tikras, su tapatybės konstravimu susijusias idėjas. Filmo „Kelias į Indiją“ analizė parodė, kad nostalgiskas kinematografinis grįžimas į praeitį yra ideologiškai sukonstruotas ir žiūrovams dabartyje ne tik gražina nostalgiską pasąmoninį imperijos, kaip egzotiškos lokacijos, troškimą, tačiau taip pat veikia ir kaip placebo nuo neramių dabarties realiųjų. O kolonijinė atmintis pastebimai dažniau naudojama Indijos filmuose ir atlieka net keletą funkcijų: kaip antikolonijinės pozicijos legitimavimas ir pokolonijinės dabarties bei hinduizuoto nacionalizmo kritika filme „Lagaan“, kaip kolonijinio išnaudojimo sugrįžimo nauja, nekolonializmo forma baimės išraiška filme „Uždaros durys“ bei kaip nepilnavertiškumo transformacija filme „Namaste, Londone“. Visais trimis atvejais kolonijinė atmintis tampa svarbia priemone apmąstyti ir įtvirtinti tapatybei, susietai su išskirtinėmis „indiškumo“ artikuliacijomis.

Disertacijoje nagrinėtų filmų analizė įrodė, kad pokolonializmas, nors ir dažnai pokolonijiniuose diskursuose traktuojamas kaip istorinis reiškinys, susietas su išsivadavimu iš kolonijinio režimo, tačiau kartu egzistuoja ir kaip mentalinė būseną. Nuolatinis kolonijinės atminties eskalavimas dabarties kontekste rodo pokolonializmo procesualumą, bet ne substanciškumą, atverdamas kelius pažvelgti į imperializmą ir jo poziciją ne tik praeityje, bet ir dabartyje – ir ne tik kaip į muziejinę relikviją, bet ir kaip į realią industriją. Tokiame kontekste šioje disertacijoje į kiną buvo žvelgiama kaip į tam tikrą priemonę, kuria tauta konstruoja save, reaguodama į realius ar menamus socioistorinius ir kultūrinius bei ekonominius pokyčius. Tokiu būdu populiarioji kultūra ir kinas funkcionuoja

kaip specifinė kultūrinė platforma, kur tarsi įrašomos tautos baimės, lūkesčiai ir fantazijos. Nors esant įvairių ekonominių, politinių ir kultūrinių slinkčių tapatybės filmuose konstruojamos skirtingai, tačiau kartu filmai parodo neišvengiamą ir stabilų kultūrinės kitybės poreikį savirealizacijos ir saviidentifikacijos procesuose.

Literatūra

1. **Ahmad**, Aijaz, 2000: *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London: Verso.
2. **Anand**, Siriyavan, 2002: „Eating with Our Fingers, Watching Hindi Cinema and Consuming Cricket“, *Himal*, March Issue.
Internetinė priega <http://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Eatingwith.html>
(žiūrėta 2013.05.20).
3. **Anderson**, Benedict, 1999: *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, Vilnius: Baltos lankos.
4. **Appadurai**, Arjun, 1996: *Modernity at Large*, London: Oxford University Press.
5. **Appadurai**, Arjun, 1999: „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“, in During, Simon, ed., *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge, p. 221 – 230.
6. **Arata**, Stephen D., 2000: *The Occidental Tourist. Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*, in Gelder, Ken, ed., *The Horror Reader*, London: Routledge, 161 – 171.
7. **Ashcroft**, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, eds., 1995: *Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge.
8. **Ashcroft**, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 1998: *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge.
9. **Ashcroft**, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 2002: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.
10. **Bale**, John, Mike Cronin, 2003: “Introduction. Sport and Postcolonialism”, in Bale, John, Mike Cronin, eds., *Sport and Postcolonialism*, Oxford: Berg, p. 1–14.
11. **Banaji**, Shakuntala, 2006: *Reading 'Bollywood'. The Young Audience and Hindi Film*, Palgrave: Macmillan, 2006.

12. **Banaji**, Shakuntala, 2010: „Seduced ‘Outsiders’ versus Sceptical ‘Insiders’?: Slumdog Millionaire through its Re/Viewers“, *Participations*, Volume 7, Issue 1 (May 2010).
<http://www.participations.org/Volume%207/Issue%201/banaji.pdf>
(žiūrėta 2013.05.20).
13. **Barker**, Francis, Peter Hulme, Margaret Iversen, eds., 1994: *Colonial Discourse / Post-colonial Theory*, Manchester: Manchester University Press.
14. **Barthes**, Roland, 1991: *Mythologies (selected and translated from the French by Annette Lavers)*, New York: The Noonday Press.
15. **Beinorius**, Audrius, 2006: *Imagining Otherness: Postcolonial Perspective to Indian Religious Culture*, Vilnius: Kronta.
16. **Beinorius**, Audrius, 2012: *Indija ir Vakarai. Kultūrų sąveikos pjūviai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
17. **Bhabha**, Homi K., 1994: *The Location of Culture*, London: Routledge.
18. **Bhatt**, Chetan, 2001: *Hindu Nationalism. Origins, Ideologies and Modern Myths*, Oxford: Berg.
19. **Bhattacharyya**, N. N., 2000, *Indian Demonology. The Inverted Pantheon*, Delhi: Manohar Publications.
20. **Bolton**, Matthew J., 2010: „Dracula and Victorian Anxieties“, in Lynch, Jack, ed., *Dracula. Critical Insights*, Pasadena: Salem Press, p. 55–71.
21. **Bose**, Mihir, 2006: *The Magic of Indian Cricket. Cricket and Society in India*, Oxon: Routledge.
22. **Brah**, Avtar, 1996: *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London: Routledge.
23. **Breckenridge**, Carol A., Peter van der Veer, eds., 1993: *Orientalism and the Postcolonial Predicament*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
24. **Brosius**, Christiane, Nicolas Yazgi, 2007: „Is There No Place Like Home? Contesting Cinematographic Constructions of Indian Diasporic Experience“, *Contributions to Indian Sociology (n.s.)*, 41 (3), p. 355–386.

25. **Burden**, Robert, Stephen Kohl, eds., 2006: *Landscape and Englishness*, Amsterdam: Rodopi.
26. **Calhoun**, Craig, 1995: „Social Theory and the Politics of Identity“, in Calhoun, Craig, ed., *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford: Blackwell Publishers, p. 9–36.
27. **Campbell**, Joseph, 2004: *The Hero with a Thousand Faces*, New Jersey: Princeton University Press.
28. **Carroll**, Noel, 1990: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
29. **Castells**, Manuel, 2006: *Tapatumo galia*, Kaunas: Poligrafija ir informatika.
30. **Cavallaro**, Dani, 2002: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London: Continuum.
31. **Chadha**, Kalyani, Anandam P. Kavoori, 2008: „Exoticized, Marigalized, Demonized: The Muslim “Other” in Indian Cinema“, in Kavoori, Anandam P., Aswin Punathambekar, eds., *Global Bollywood*, New York and London: New York University Press, p. 131–145.
32. **Chakrabarty**, Dipesh, 2000: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, New Jersey: Princeton University Press.
33. **Chakraborty**, Chandrika, 2003: „Subaltern Studies, Bollywood and Lagaan“, *Economic and Political Weekly*, May 10, p. 1879–1884.
34. **Chakravarty**, Uma, 1999: „Whatever Happened to the Vedic Dasi? Orientalism, Nationalism, and a Script for the Past“, in Sangari, Kumkum, Sudesh Vaid, eds., *Recasting Women. Essays in Indian Colonial History*, New Jersey: Rutgers University Press, p. 27–87.
35. **Chakravarty**, Sumita, 1993: *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*, Austin: University of Texas Press.
36. **Chatterjee**, Partha, 1986: *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse*, London: Zed Books.

37. **Chatterjee**, Partha, 1993: *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, New Jersey: Princeton University Press.
38. **Chatterjee**, Partha, 1999: „The Nationalist Resolution of the Women’s Question“, in Sangari, Kumkum, Sudesh Vaid, eds., *Recasting Women. Essays in Indian Colonial History*, New Jersey: Rutgers University Press, p. 233–253.
39. **Childs**, Peter, Patrick R. J. Williams, 1997: *An Introduction to Post-Colonial Theory*, London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
40. **Chow**, Rey, 2007: *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films*, New York: Columbia University Press.
41. **Chowdhry**, Prem, 2000: *Colonial India and the Making of Empire Cinema. Image, Ideology and Identity*, Manchester: Manchester University Press.
42. **Claydon**, E. Anna, 2003: “Masculinity, Fantasy and Bhaji on the Beach”, in Shakur, Tasleem, Karen D’Souza, eds., *Picturing South Asian Culture in English. Textual and Visual Representations*, Liverpool: Open House Press, p. 149 – 161.
43. **Clifford**, James, 2002: *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge: Harvard University Press.
44. **Dasgupta**, Chidananda, 1981: *Talking about Films*, New Delhi: Longman Orient.
45. **Desai**, Jigna, 2004: *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York: Routledge.
46. **Deshpande**, Sudhanva, 2003: „Subaltern Fantasies“, *Economic and Political Weekly*, June 7, p. 2310–2311.
47. **Dissanayake**, Wimal, 2003: „Rethinking Indian Popular Cinema. Towards Newer Frames of Understanding“, in Guneratne, Anthony R., Wimal Dissanayake, eds., *Rethinking Third Cinema*, London: Routledge, p. 202–225.
48. **Donaldson**, Laura, 1993: *Decolonizing Feminisms. Race, Gender and Empire-building*, London: Routledge.

49. **Dudrah**, Rajinder Kumar, 2006: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*, New Delhi: Sage Publications.
50. **Dwyer**, Rachel, Divia Patel, 2002: *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books.
51. **Dwyer**, Rachel, 2005: *Filming the Gods. Religion and Indian Cinema*, Abington: Routledge.
52. **Dwyer**, Rachel, 2011: „Bombay Gothic: On the 60th Anniversary of Kamal Amrohi's *Mahal*“, in Dwyer, Rachel, Jerry Pinto, eds., *Beyond the Boundaries of Bollywood. The Many Forms of Hindi Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. 130–155.
53. **Dyer**, Richard, 2002: *White*, London: Routledge.
54. **Elsaesser**, Thomas, Malte Hagener, 2012: *Kino teorija: įvadas per jusliu prizmę*, Vilnius: Mintis.
55. **Eliade**, Mircea, 1974: *The Myth of the Eternal Return*, New York: Bollingen Foundation.
56. **Fanon**, Frantz, 2008: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.
57. **Farred**, Grant, 2004: „The Double Temporality of Lagaan: Cultural Struggle and Postcoloniality“, *Journal of Sport and Social Issues*, Volume 28, No 2, May, p. 93–114.
58. **Featherstone**, Simon, 2005: *Postcolonial Cultures*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
59. **Fee**, Margery, 1995: „Who Can Write as Other?“, in Ashcroft, Bill, et al., eds., *Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, p. 242–248.
60. **Forster**, E. M., 2005: *A Passage to India*, London: Penguin books.
61. **Fortson**, Benjamin W., 2004: *Indo-European Language and Culture*, Malden: Blackwell Publishing.
62. **Freud**, Sigmund, 1919: „The Uncanny (Translated by Alex Strachey)“. Internetinė prieiga: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

63. **Friedman**, Lester, ed., 1993: *British Cinema and Thatcherism*, London: University College London Press.
64. **Gabriel**, Karen, 2010: *Melodrama and the Nation. Sexual Economies of Bombay Cinema 1970–2000*, New Delhi: Women Unlimited.
65. **Gangoli**, Geetanjali, 2005: „Sexuality, Sensuality and Belonging: Representation of the “Anglo-Indian” and the “Western” Woman in Hindi Cinema“, in Kaur, Raminder, Ajay J. Sinha, eds., *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, New Delhi: Sage Publications, p. 143–162.
66. **Ganguly**, Keya, 2010: *Cinema, Emergence, and the Films of Satyajit Ray*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
67. **Ganti**, Tajaswini, 2004: *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, London: Routledge.
68. **Gellner**, Ernest, 1987: *Nation and Nationalism*, Oxford: Blackwell Publisher.
69. **Gilroy**, Paul, 1987: *‘There Ain’t no Black in the Union Jack’: the Cultural Politics of Race and Nation*, London: Hutchinson.
70. **Gilroy**, Paul, 1993: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
71. **Greimas**, Algirdas Julius, 1989: *Semiotika: darbų rinktinė*, Vilnius: Mintis.
72. **Greimas**, Algirdas Julius, 2005: *Lietuvių mitologijos studijos*, Vilnius: Baltos lankos.
73. **Grewal**, Inderpal, 1996: *Home and Harem. Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*, London: Leicester University Press.
74. **Gokulsing**, K. Moti, Wimal Dissanayake, 2004: *Indian Popular Cinema: a Narrative of Cultural Change*, Staffordshire: Trentham Books.
75. **Hall**, Catherine, 1996 (a): „Histories, Empires and the Post-colonial Moment“ in Chambers, Iain (et al eds) *The Post-colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London: Routledge, p. 65–77.

76. **Hall**, Stuart, 1993: „Cultural Identity and Diaspora“, in Williams, Patrick, Laura Chrisman, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, p. 392–401.
77. **Hall**, Stuart, 1996 (b): „Encoding / Decoding“, in Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, eds., *Culture, Media, Language*, London: Routledge, p. 117–127.
78. **Hall**, Stuart, 2003 (a): „Introduction. Who Needs Identity?“, in Hall, Stuart, Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, p. 1–17.
79. **Hall**, Stuart, 2003 (b): „The Work of Representation“, in Hall, Stuart. ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, p. 13–75.
80. **Hall**, Stuart, 2003 (c): „The Spectacle of the “Other“, in Hall, Stuart. ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, p. 223–291.
81. **Hansen**, Thomas Blom, 1999: *The Saffron Wave. Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, New Jersey: Princeton University Press.
82. **Hayward**, Susan, 2000: *Cinema Studies. The Key Concepts*, London: Routledge.
83. **Higson**, Andrew, 1993: „Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film“, in Friedman, Lester, ed., *British Cinema and Thatcherism*, London: University College London Press, p. 108–129.
84. **Higson**, Andrew, 2003: *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Oxford University Press.
85. **Higson**, Andrew, 2011: *Film England. Culturally English Filmmaking since the 1990's*, London: I.B. Tauris.
86. **Hill**, John, 1999: *British Cinema in the 1980s*, Oxford: Clarendon Press.
87. **Hjort**, Mette, Scott MacKenzie, eds., 2005: *Cinema and Nation*, London: Routledge.

88. **Hobsbawm**, Eric J., 1992: *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*, London: Canto.
89. **Hogan**, Patrick Colm, 2008: *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
90. **Hollyfield**, Jerod Ra'Del, 2011: *Framing Empire: Victorian Literature, Hollywood International, and Postcolonial Film Adaptation*, daktaro disertacija, University of Tennessee.
91. **Huggan**, Graham, 2001: *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London: Routledge.
92. **Hutcheon**, Linda, 2006: *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
93. **Hutchings**, Peter, 2003: *Dracula*, London and New York: I.B. Tauris.
94. **Hyam**, Ronald, 1992: *Empire and Sexuality. The British Experience*, Manchester: Manchester University Press.
95. **Jaikumar**, Priya, 2006: *Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition in Britain and India*, Durham and London: Duke University Press.
96. **Kasbekar**, Asha, 2002: „Hidden Pleasures: Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema“, in Dwyer, Rachel, Christopher Pinney, eds., *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press, p. 286–308.
97. **Kellner**, Douglas, 1995: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, London and New York: Routledge.
98. **King**, Richard, 2001: *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and 'The Mystic East'*, London: Routledge.
99. **Kirk**, James A., 1972: *Stories of the Hindus*, London: Collier-Macmillan Limited.
100. **Kolevinskienė**, Žydronė, 2009: „Apie atsivėrimo Kitam būtinybę“, *Žmogus ir Žodis*, II, p. 83–86.

101. **Kracauer**, Siegfried, 2004: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, New Jersey: Princeton University Press.
102. **Lal**, Vinay, Ashis Nandy, 2007: „Introduction. Popular Cinema and the Culture of Indian Politics“, in Lal, Vinay, Ashis Nandy, eds., *Fingerprinting Popular Culture: the Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. xi–xxvii.
103. **Landsberg**, Alison, 2004: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
104. **Leach**, Edmund, 1996: „Mito struktūra“ in Greimas, Algirdas Julius, Teresa Mary Keane, eds., *Mitologija šiandien*, Vilnius: Baltos lankos, p. 76–101.
105. **Leach**, Jim, 2004: *British Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
106. **Lindley**, Arthur, 1992: „Raj as Romance / Raj as Parody: Lean’s and Forster’s *Passage to India*“, *Literature / Film Quarterly*, Vol. 20, No.1, p. 61–67.
107. **Loomba**, Ania, 2000: *Colonialism / Postcolonialism*, London: Routledge.
108. **Ludden**, David, 2011: „Introduction. Ayodhya: a Window on the World“, in Ludden, David, ed., *Making India Hindu: Religion, Community and the Politics of Democracy in India*, New Delhi: Oxford University Press, p. 1 – 26.
109. **Lutgendorf**, Philip, 2006: „Is There an Indian Way of Filmmaking?“, *International Journal of Hindu Studies*, Vol. 10, No. 3, p. 227–256.
110. **Lutgendorf**, Philip, 2003: „Jai Santoshi Maa Revisited: On Seeing a Hindu “Mythological” Film“, in Plate S. Brent (ed.) *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, New York: Palgrave Macmillan, p. 19–42.
111. **Macdonell**, Arthur Anthony, 2002: *Vedic Mythology*, New Delhi: Motilal Banarsidas Publishers.

112. **MacKenzie**, John M., 1997: *Propoganda and Empire*, Manchester: Manchester University Press.
113. **Majumdar**, Boria, 2002: „Cultural Resistance and Sport: Politics, Leisure and Colonialism – *Lagaan* – Invoking Lost History“, *Culture, Sport, Society*, Vol. 5, No.2 (Summer), p. 29–44.
114. **Majumdar**, Rishi, 2012: „Ramsay International“, *Motherland*, May Issue.
Internetinè prieiga:
<http://www.motherlandmagazine.com/ghost-issue/ramsay-international>
(žiūrèta 2013.05.20).
115. **Malhotra**, Sheena, Tavishi Alagh, 2004: „Dreaming the Nation: Domestic Dramas in Hindi films post-1990“, *South Asian Popular Culture*, Volume 2, Issue 1, April, p. 19–37.
116. **Malik**, Sarita, 2010: „The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema“, in Berghahn, Daniela, Claudia Sterneberg, eds., *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, New York: Palgrave Macmillan, p. 132–151.
117. **Mannur**, Anita, 2010: *Culinary Fictions. Food in South Asian Diasporic Culture*, Philadelphia: Temple University Press.
118. **Mazierska**, Ewa, Laura Rascaroli, 2003: *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London: I.B. Tauris.
119. **McClintock**, Anne, 1994: „The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‘Postcolonialism’“, in Barker, Francis, Peter Hulme. Margaret Iversen, eds., *Colonial Discourse / Postcolonial Theory*, Manchester: Manchester University Press, p. 253–266.
120. **McCombe**, John P., 2002: „The End of Anthony (Eden): Ishiguro’s The Remains of the Day and the Midcentury Anglo-American Tensions“, *Twentieth Century Literature*, 48.1, Spring, p. 77–99.
121. **McLeod**, John, 2000: *Beginning Postcolonialism*, Manchester: Manchester University Press.
122. **Metz**, Christian, 1992: „The Imaginary Signifier“, in Mast, Gerald, Marshall Cohen, Leo Braudy, eds., *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press, p. 730–745.

123. **Minh-Ha**, Trinh T., 1995: „No Master Territories“, in Ashcroft, Bill et al., eds., *Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge, p. 215–218.
124. **Mishra**, Vijay, 2002: *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, London and New York: Routledge.
125. **Mishra**, Vijay, 2007: *The Literature of Indian Diaspora. Theorizing the Diasporic Imaginary*, Oxon: Routledge.
126. **Mitra**, Ananda, 1999: *India through the Western Lens*, New Delhi: Sage Publications.
127. **Moore-Gilbert**, Bart, 1997: *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London: Verso.
128. **Mukherjee**, Arun P., 1996 (a): „Interrogating Postcolonialism: Some Uneasy Conjunctions“, in Trivedi, Harish, Meenakshi Mukherjee, eds., *Interrogating Post-colonialism. Theory, Text and Context*, Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, p. 12–20.
129. **Mukherjee**, Meenakshi, 1996 (b): „Interrogating Post-colonialism“, in Trivedi, Harish, Meenakshi Mukherjee, eds., *Interrogating Post-colonialism. Theory, Text and Context*, Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, p. 3–11.
130. **Mulvey**, Laura, 2009: *Visual and Other Pleasures*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
131. **Nagaraj**, D. R., 2007: „The Comic Collapse of Authority: An Essay on the Fears of the Public Spectator“, in Lal, Vinay, Ashis Nandy, eds., *Fingerprinting Popular Culture: the Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. 87–121.
132. **Nandy**, Ashis, 1983: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, New Delhi: Oxford University Press.
133. **Nandy**, Ashis, Shikha Trivedy, Shail Mayaram, Achyut Yagnik, eds., 1995: *Creating a Nationality*, New Delhi: Oxford University Press.
134. **Nandy**, Ashis, 1998: „The Twilight of Certitudes: Secularism, Hindu Nationalism and Other Masks of Deculturation“, *Postcolonial Studies*, Vol 1, No 3, p. 283–298.

135. **Nandy**, Ashis, 2000: *The Tao of Cricket. On Games of Destiny and the Destiny of Games*, New Delhi: Oxford University Press.
136. **Nandy**, Ashis, 2007: *An Ambiguous Journey to the City*, New Delhi: Oxford University Press.
137. **Narain**, Atticus, 2008: „Bring Back the Old Films, Our Culture is in Direpute”: Hindi Film and the Construction of Femininity in Guyana“, in Kavoori, Anandam P., Aswin Punathambekar, eds., *Global Bollywood*, New York and London: New York University Press, p. 164–179.
138. **Nayar**, Sheila J., 1997: „The Values of Fantasy: Indian Popular Cinema Through Western Scripts“, *The Journal Of Popular Culture*, Volume 31, Issue 1, p. 73–90.
139. **Paunksnis**, Šarūnas, 2012: *„Heaven or Freedom’: Nationalist Discourse as Politics of Imagination in India*, daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
140. **Pauwels**, Heidi R. M., 2008: *The Goddess as Role Model. Sita and Radha in Scripture and on Screen*, Oxford: Oxford University Press.
141. **Perry**, Benita, 2004: *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*, London: Routledge.
142. **Phillips**, Gene D., 2006: *Beyond the Epic. The Life and Films of David Lean*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
143. **Prasad**, Madhava, 1998: *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, New Delhi: Oxford University Press.
144. **Procter**, James, 2007: „Diaspora“, in McLeod, John, ed., *Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London and New York: Routledge, p. 151–158.
145. **Procter**, James, Angela Smith, 2007: „Gothic and Empire“, in Spooner, Catherine, Emma McEvoy, eds., *Routledge Companion to Gothic*, Oxon: Routledge, p. 95–104.

146. **Raghavendra**, M. K., 2007: „Structure and Form in Indian Popular Film Narrative“, in Lal, Vinay, Ashis Nandy, eds., *Fingerprinting Popular Culture: the Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. 24–51.
147. **Rajadhyaksha**, Ashish, 2003: „The ‘Bollywoodization’ of Indian Cinema: Cultural Nationalism in Global Arena“, *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 4, Number 1, p. 25–39.
148. **Ramaswamy**, Sumathi 2008: „Maps, Mother/Goddesses and Martyrdom in Modern India“, *The Journal of Asian Studies*, Volume 67, Number 3, August, p. 819 – 853.
149. **Ramoya**, Kavita, 2010: *Bollywood Wedding. Dating, Engagement and Marriage in Hindu America*, Maryland: Lexington Books.
150. **Ray**, Satyajit, 2005: *Our Films, Their Films*, New Delhi: Orient Longman.
151. **Richards**, Jeffrey, 1997: *Films and British National Identity. From Dickens to Dad’s Army*, Manchester: Manchester University Press.
152. **Roberts**, Jenna, 2009: „‘Slumdog Millionaire’ Enlightens a Dark Truth“, *Oregon Live*.
 Internetinė prieiga:
http://www.oregonlive.com/opinion/index.ssf/2009/02/slumdog_millionaire_enlightens.html (žiūrėta 2013.04.20).
153. **Roscoe**, Jane, 2000: „From Bombay to Blackpool. The Construction of Indian Femininity in Bhaji on the Beach“, in Crane, Ralph J., Radhika Mohanram, eds., *Shifting Continents / Colliding Cultures. Diaspora Writing of the Indian Subcontinent*, Amsterdam: Editions Rodopi B. V., p. 197 – 218.
154. **Rosen**, Philip, 2006: „History, Textuality, Nation. Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas“, in Vitali, Valentina, Paul Willemen, eds., *Theorising National Cinema*, London: British Film Institute, p. 17–28.
155. **Rushdie**, Salman, 1991: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, London: Granta Books.
156. **Said**, Edward W., 2006: *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa.

157. **Sarkar**, Sumit, 2011: „Indian nationalism and politics of Hindutva“, in Ludden, David, ed., *Making India Hindu: Religion, Community and the Politics of Democracy in India*, New Delhi: Oxford University Press, p. 270 – 294.
158. **Schlegel**, Nicholas, 2009: „Identity Crisis: Imperialist Vampires in Japan?“, in Browning, John Edgar, Caroline Joan Picart, eds., *Draculas, Vampires and other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*, Maryland: Scarecrow Publications, p. 261–278.
159. **Sen**, Satadru, 2001: „Enduring Colonialism in Cricket: from Rajitsinghji to the Cronje Affair“, *Contemporary South Asia*, Volume 10 (2), p. 237–249.
160. **Shohat**, Ella, Robert Stam, 1997: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.
161. **Singer**, Irving, 2008: *Cinematic Mythmaking. Philosophy in Film*, Cambridge: MIT Press.
162. **Smith**, Anthony D., 1991: *National Identity*, London: Penguin Books.
163. **Smith**, Anthony D., 1999: *Myth and Memories of the Nation*, New York: Oxford University Press.
164. **Solomos**, John, 2003: *Race and Racism in Britain*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
165. **Spivak**, Gayatri Chakravorty, 1993: „Can the Subaltern Speak?“, in Williams, Patrick, Laura Chrisman, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, p. 66 – 111.
166. **Spivak**, Gayatri Chakravorty, 2002: „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism“ in Brydon, Diana, ed., *Postcolonialism. Critical Concepts*, Vol. 2, London: Routledge.
167. **Srinivas**, Lakshmi, 2002: „The Active Audience. Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India“, *Media, Culture and Society*, Vol. 24, p. 155–173.

168. **Stadtler**, Florian, 2005: „Cultural Connections. *Lagaan* and its Audience Responses“, *Third World Quarterly*, Vol. 26, No 3, p. 517–524.
169. **Stam**, Robert, 2000: *Film Theory: an Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers.
170. **Street**, Sarah, 1997: *British National Cinema*, London: Routledge.
171. **Swarup**, Vikas, 2008: *Lūšnynų milijonierius* (iš anglų kalbos vertė Ugnius Keturakis), Vilnius: Alma litera.
172. **Šlapkauskaitė**, Rūta, 2005: „Multikultūralizmo problema Kanados literatūroje“, *Literatūra*, 47 (4), p. 68–78.
173. **Tamošaitytė**, Daiva, 2009: *Moteriškasis šakti principas Sri Aurobindo nacionalinės indų tapatybės sampratoje*, daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
174. **Teo**, Hsu-Ming, 2004: „Romancing the Raj: Interracial Relations in Anglo-Indian Romance Novels“, *History of Intellectual Culture*, Vol. 4, No. 1.
Internetinė prieiga:
<http://www.ucalgary.ca/hic/issues/vol4/3/> (žiūrėta 2013.04.20).
175. **Thomas**, Rosie, 2006: „Indian Cinema. Pleasures and Popularity“, in Eleftheriotis, Dimitris, Gary Needham, eds., *Asian Cinemas. A Reader and Guide*, Honolulu: University of Hawai’I Press, p. 280–294.
176. **Tombs**, Pete, 2003: „The Beast from Bollywood. A History of the Indian Horror Film“, in Schneider, Steven Jay, ed., *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*, Godalming: FAB Press, p. 243–254.
177. **Turner**, Graeme, 1999: *Film as Social Practice*, London: Rotledge.
178. **Turner**, Graeme, 2002: „Editor’s Introduction” in Turner, Graeme, ed., *The Film Cultures Reader*, London: Routledge, p. 1–10.
179. **Uberoi**, Patricia, 1998: „The Diaspora Comes Home: Ddisciplining Desire in DDLJ“, *Contributions to Indian Sociology (n.s.)*, 32 (2), p. 305–336.
180. **Uberoi**, Patricia, 2006: *Freedom and Destiny: Gender, Family and Popular Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press.

181. **Ugra**, Sharda, 2005: „Play Together, Live Apart. Religion, Politics and Markets in Indian Cricket Since 1947“, in Wagg, Stephen, ed., *Cricket and National Identity in the Postcolonial Age*, Oxon: Routledge, p. 77–93.
182. **Urry**, John, 2005: *The Tourist Gaze*, London: Sage Publications.
183. **Valančiūnas**, Deimantas, 2010: „Myth in Constructing Contemporary Indian Identity in Popular Hindi Film: the Case of Ashutosh Gowariker“, *Acta Orientalia Vilnensia*, Volume 9, Issue 2, p. 159–174.
184. **van der Veer**, Peter, 1999: „Hindus: a Superior Race“, *Nations and Nationalism*, 5 (3), p. 419–430.
185. **Vasudevan**, Ravi, 2011: „The Meanings of ‚Bollywood‘“, in Dwyer, Rachel, Jerry Pinto, eds., *Beyond the Boundaries of Bollywood. The Many Forms of Hindi Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. 3–29.
186. **Vasudevan**, Ravi, 2010: *The Melodramatic Public. Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, Ranikhet: Permanent Black.
187. **Virdi**, Jyotika, 2003: *Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History*, New Jersey: Rutgers University Press.
188. **Vitali**, Valentina, 2011: „The Evil I: Realism and Scopophilia in the Horror Films of the Ramsay Brothers“, in Dwyer, Rachel, Jerry Pinto, eds., *Beyond the Boundaries of Bollywood. The Many Forms of Hindi Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, p. 77–101.
189. **Walsh**, Mike, 2009: „You Ain’t Nothin But a Slumdog. Global Cinema and the *Slumdog Millionaire* Effect“, *Metro magazine*, No. 160, p. 70–75.
190. **Ware**, Vron, 1992: *Beyond the Pale. White Women, Racism and History*, London: Verso.
191. **Wayne**, Mike, 2002: *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diaspora*, Bristol: Intellect Books.
192. **Welsh**, James M., 2007: „Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?“, in Welsh, James M., Peter Lev, eds., *The Literature / Film Reader. Issues of Adaptation*, Maryland: The Scarecrow Press Inc.

193. **Williams**, Patrick, Laura Chrisman, eds., 1993: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
194. **Young**, Robert J.C., 1995: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York: Routledge.
195. **Young**, Robert J.C., 2004: *White Mythologies*, London: Routledge.
196. **Young**, Robert J. C., 2008: *Postcolonialism: an Historical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.

Filmografija

1. A Passage to India [*Kelias į Indiją*], rež. David Lean, Columbia Pictures, 1984.
2. Alam Ara [*Pasaulio ornamentas*], rež. Ardeshir Irani, Imperial Movietone, 1931.
3. Amar, Akhbar, Anthony [*Amaras, Akhbaras, Entonis*], rež. Manmohan Desai, Manmohan Films, 1977.
4. Bandh Darwaza [*Uždaros durys*], rež. Tulsi and Shyam Ramsay, Ramsay Productions, 1990.
5. Bend It Like Beckham [*Smūgiuok kaip Beckhamas*], rež. Gurinder Chadha, British Sky Broadcasting, Redbus Film, 2002.
6. Bhaji on the Beach [*Bhadžis paplūdimyje*], rež. Gurinder Chadha, Channel Four Films, 1993.
7. Bhowani Junction [*Bhovanio kryžkelė*], rež. George Cukor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.
8. Black [*Black*], rež. Sanjay Leela Bhansali, Applause Entertainmet Ltd., 2005.
9. Bride and Prejudice [*Nuotaka ir prietarai*], rež. Gurinder Chadha, Miramax Films, 2005.
10. Chutney Popcorn [*Čiatnio popkornas*], rež. Nisha Ganatra, First Look International, Mata Productions Inc., 2000.
11. City of Joy [*Palaimos miestas*], rež. Roland Joffe, TriStar Pictures, Warner Bros., 1992.
12. Dilwale Dulhania Le Jayenge [*Mylintieji nuotakas pasiims*], rež. Aditya Chopra, Yash Raj Films, 1995.
13. Dhan Dhana Dhan Goal! [*Viens, du, trys, įvartis!*], rež. Vivek Agnihotri, UTV Motion Pictures, 2007.
14. Don [*Gangsteris*], rež. Chandra Barot, Nariman Films, 1978.

15. Fanaa [*Išnykimas*], rež. Kunal Kohli, Yash Raj Films, 2006.
16. Gadar: ek Prem Katha [*Maištas: viena meilės istorija*], rež. Anil Sharma, Zee Telefilms, T-Series, 2001.
17. Gunga Din [*Gunga Dinas*], rež. George Stevens, RKO Radio Pictures, 1939.
18. Heat and Dust [*Karštis ir dulkės*], rež. James Ivory, Merchant Ivory Productions, 1983.
19. Hena [*Henna*], rež. Randhir Kapoor, R.K. Films Ltd., 1991.
20. Indiana Jones and the Temple of Doom [*Indiana Džonsas ir Lemties šventykla*], rež. Steven Spielberg, Paramount Pictures, 1984.
21. Iqbal [*Ikbalis*], rež. Nagesh Kukunoor, Mukta Searchlight Films, 2005.
22. Jab Tak Hai Jan [*Kol tik bus gyvybė*], rež. Yash Chopra, Yash Raj Films, 2012.
23. Jagriti [*Pabudimas*], rež. Satyen Bose, Sasadhar Mukherjee Productions, 1954.
24. Jai Santoshi Maa [*Tegyvuoja deivė Santošė*], rež. Vijay Sharma, Bhagyalakshmi Chitra Mandir, 1975.
25. Jodhaa Akbar [*Džoda ir Akbaras*], rež. Ashutosh Gowariker, UTV Motion Pictures, Ashutosh Gowariker Productions, 2008.
26. Julie [*Džiuli*], rež. K. S. Sethumadhavan, Vijaya Productions Pvt. Ltd., 1975.
27. Kabhi Khushi Kabhie Gham [*Būna džiaugsmo, būna liūdesio*], rež. Karan Johar, Dharma Productions, Yash Raj Films, 2001.
28. Khalnayak [*Netikras herojus*], rež. Subhash Ghai, Mukta Arts Ltd., 1993.
29. Khelein Hum Jee Jaan Sey [*Težaisime mes su savo gyvybe*], rež. Ashutosh Gowariker, PVR Pictures, 2010.
30. Kuch Kuch Hota Hai [*Kažkas vyksta*], rež. Karan Johar, Dharma Productions, Yash Raj Films, 1998.

31. Lagaan. Once Upon a Time in India [*Duoklė. Kitados Indijoje*], rež. Ashutosh Gowariker, Aamir Khan Productions, 2001.
32. Lawrence of Arabia [*Laurencas iš Arabijos*], rež. David Lean, Horizon Pictures, Columbia Pictures, 1962.
33. Mahal [*Rūmai*], rež. Kamal Amrohi, The Bombay Talkies Ltd., 1949.
34. Mother India [*Motina Indija*], rež. Mehboob Khan, Mehboob Productions, 1957.
35. Mujhse Dosti Karoge [*Draugauk su manim*], rež. Kunal Kohli, Yash Raj Films, 2002.
36. My Beautiful Laundrette [*Mano gražioji skalbykla*], rež. Stephen Frears, Channel Four Films, Mainline Pictures, 1985.
37. Namaste, London [*Namaste, Londone*], rež. Vipul Shah, Blockbuster Movie Entertainers, 2007.
38. Raja Harishchandra [*Valdovas Hariščandra*], rež. Dadasaheb Phalke, Phalke Films, 1913.
39. Sanders of the River [*Sandersas iš upės*], rež. Zoltan Korda, London Films Production, 1935.
40. Sholay [*Liepsnos*], rež. Ramesh Sippy, Sippy Films, 1975.
41. Slumdog Millionaire [*Lūšnynų milijonierius*], rež. Danny Boyle, Celador Films; Film4 Productions, 2008.
42. Swades [*Gimtinė*], rež. Ashutosh Gowariker, UTV Motion Pictures, 2004.
43. Shaitaan Dracula [*Demoniškas Drakula*], rež. Harinam Singh, Eagle Home Entertainment, 2006.
44. Shree 420 [*Ponas Sukčius*], rež. Raj Kapoor, RK Films, 1955.
45. Summer Holiday [*Vasaros atostogos*], rež. Peter Yates, Warner-Pathe, 1963.
46. Purab aur Pacchim [*Rytai ir Vakarai*], rež. Manoj Kumar, Vishal International Productions, 1970.

47. Taare Zameen Par [*Žvaigždės ant žemės*], rež. Aamir Khan, UTV Home, Aamir Khan Productions, 2007.
48. The Deceivers [*Apgavikai*], rež. Nicholas Meyer, Cinecom Pictures, 1988.
49. The Far Pavilions [*Tolimieji paviljonai*], rež. Peter Duffell, HBO, Goldcrest, 1984.
50. The Jewel in the Crown [*Briliantas karūnoje*], rež. Jim O'Brien, Ken Taylor, Irene Shubik, ITV Channel, 1984.
51. The Stranglers of Bombay [*Bombėjaus smaugikai*], rež. Terence Fisher, Hammer Film Productions, 1959.
52. The Warrior [*Karys*], rež. Asif Kapadia, Film4, 2001.
53. Veerana [*Dykynė*], rež. Shyam and Tulsi Ramsay, Ramsay Productions, 1988.