

## INDIJOS FANTAZIJA DIDŽIOSIOS BRITANIJOS „PAVELDO FILMUOSE“: „KELIO Į INDIJĄ“ ANALIZĖ

**Deimantas Valančiūnas**

Vilniaus universiteto

Anglų filologijos katedros lektorius

Specifinė Didžiosios Britanijos kino filmų grupė, išpopuliarėjusi praėjusio šimtmečio aštuntojo dešimtmečio pabaigoje ir devintajame dešimtmetyje ir dažnai vadinama „paveldo filmais“ (angl. *heritage films*), tradiciškai yra siejama su paveldo kaip industrijos atsiradimu minėtu laikotarpiu ir nurodo į tam tikrą grupę filmų, kurie, kaip pažymi Leachas, „pažvelgė atgal į pastebimai mažiau problemų turinčią praeitį, ypatingą dėmesį skirdami aukštuomeni edvardiškuoju periodu, laikotarpiu po Pirmojo pasaulinio karo“ (Leach 2004, 201).

„Paveldo filmai“ dažnai išreiškė dvi-prasmiškas praėjusio šimtmečio devintojo dešimtmečio nuotaikas: nusigręždami nuo ekonominių ir socialinių problemų šalyje, šie filmai ėmė nostalgiskai eksploatuoti praeitį, ieškodami joje specifinių su britiškąja tapatybe susijusių dermių. Paveldo industrijos atsiradimas, į kurio mašineriją pateko ir filmai, gali būti glaudžiai susijęs ir su tuometės Didžiosios Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher vyriausybės vykdomos politikos aspektais: nostalgija praeičiai, tradicionalizmu ir konservatyvumu. Thatcher valdymo periodas sutapo su pasauline krize, kuri eliminavo Didžiąją Britaniją iš domina-

vimo pasaulinėje rinkoje. Tai neabejotinai atsiliepė nacionalinei ekonomikai, socialinėms reorganizacijoms ir saviidentifikacijai bei vėl pastūmėjo veik visas socio-kultūrinės sritis permąstyti „britiškumo“ klausimą. Praeities nostalgija tapo vienu iš pagrindinių kultūrinių laikmečio žymiklių, pasireiškusių įvairiose kultūrinėse srityse (pvz., steigiant muziejus ir juos lankant), iš 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“ teminių kategorijų buvo vadinamieji imperijos atgaivinimo (angl. *Raj revival*) filmai. Šiam „paveldo filmų“ požanriui priklauso tokie filmai, kaip antai „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), britų klasiko Edwardo Morgano Forsterio romano tokiu pačiu pavadinimu adaptacija.

Tačiau praeitis šiuose filmuose yra stilizuota ir pateikiama skirtingai nei istoriniuose filmuose, nes mažiau koncentruojamasi ties istoriniais įvykiais ir daugiau dėmesio yra skiriama egzotinėms lokacijoms. Šiuose filmuose praeitis, kaip pažymi Hillas, yra sukuriama už žiūrovų tiesioginės patirties ribų (nes daugelis žiūrovų tiesiogiai nėra išgyvenę vaizduojamų įvykių), todėl jiems yra pateikiama vadina moji antrinė nostalgija (angl. *second-hand nostalgia*), kuri yra išgyvenama per kultūrinę rekonstrukciją (Hill 1999, 85). Toks Hillo požiūris panašus į Alison Landsberg (2004) pasiūlytą „protezinės atminties“ (angl. *Prosthetic Memory*) konceptą – kai praeitis tampa medijų simuliuojama patirtimi. Todėl toks nostalgiškas naratyvinis grįžimas į kolonijinį laikotarpį nėra ne-problemiškas ir veikiau sietinas su bendra aptarto laikmečio politika ir dominuojančiomis ideologijomis.

Tad tyrimo objektu pasirinkus Indijos konstravimą režisieriaus Leano kino juostoje „Kelias į Indiją“, šio straipsnio tikslas ir yra panagrinėti bei kritiškai įvertinti „paveldo filmų“ dviprasmiškumą. Pritaikius kolonijinio diskurso kritikos ir pokolonijinio diskurso teorines prieigas bus atliekama filmo analizė, siekiant išsiaiškinti, kokios vaizdinės ir naratyvinės strategijos naudojamos filme kuriant įsivaizduojamos Indijos vaizdinį ir kaip šios strategijos yra veikiamos lyties, seksualumo, rasės aspektų bei dominuojančių laikmečio ideologijų.

### ***Kelias į Indiją* ir vizualusis reginys**

*Kelio į Indiją* (tiek romano, tiek filmo) siužetas koncentruojasi ties jaunos moters

Adelos ir ponios Mor vizitu į kolonijinę Indiją, kur Adela ketina susižadėti su Ronniu, 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, o į olas leidžiasi tik Azizas ir Adela. Netikėtai jiems pasime tus, Adela viena grįžta į miestą ir apkaltina Azizą mėginimu ją išprievartauti. Azizas yra suimamas, nors Fildingas ir ponia 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. 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, kurį 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 antraeiliumi statusu pasaulyje“ (cituota McCombe 2002, 79). Tad Sueco kanalas filmo simboliu lygmeniu figūruoja kaip grįžimas į praeitį – į laikus, kai šis geografinis darinys simbolizavo ne imperinę griūtį, o optimistinį kolonijinį klestėjimą. Forsterio romanas buvo kritiškas ir ironiškas kolonijinio režimo atžvilgiu ir siekė iškristalizuoti autentišką antikolonijinę patirtį, o Leano kinematografinėje adaptacijoje šis ironijos ir imperijos bei kolonijinės ideologijos ir antikolonijinių judėjimų santykis yra metodiškai sumažinamas dėl „pusiausvyros“ (Shohat, Stam 1997, 123), taip neišvengiamai komplikuojant filmo receptiją ir sugražinant žiūrovą į kolonijinio diskurso erdvę. Tiek visi „paveldo filmai“, tiek ir specifinis požanris susijęs su siužetu, perkeltu į kolonijas, žiūrovui pateikia gana ambivalentiškas filmo supratimo galimybes. Kaip pažymi 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 kuriami ponios Mor ir Fildingio 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 vietos gyventojais. Tačiau net

ir tokia personažų modeliavimo strategija yra dviprasmė dėl tam tikrų vizualių ir naratyvinių filmo sprendimų, todėl negali būti vertinama vienareikšmiškai.

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 pažymėjęs aki-vaizdų kontrastą tarp to, kaip prasideda Forsterio romanas ir kokia yra Leano kinematografinės adaptacijos pradžia (Hill 1999, 100). Forsteris savo romaną pradeda Čandraporo (kur veiksmas ir rutulio-sis toliau viso romano eigoje) aprašymu: „išskyrus Marabaro olas, o jos yra už dvidešimties mylių, Čandraporo miestas neparodo nieko išskirtinio“<sup>1</sup> (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 įspūdinga architektūra parodo ne tik vizualų imperinės Indijos egzotišką patrauklumą, bet ir stipriai akcentuoja imperinę galią ir didybę. Kaip taikliai pažymėjo Lindley, filme „Kelias į Indiją“, „nors mums ir siūloma pajusti romano

<sup>1</sup> Angl. *Except for the Marabar Caves, and they are twenty miles off, the city of Chandrapore presents nothing extraordinary* (čia ir toliau pateikiami vertimai į lietuvių kalbą yra straipsnio autoriaus).

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, bet 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 matome iš laivo išlipančius aukštus pareigūnus, kamera yra pozicionuojama dviem lygiais: britų pareigūnai yra fiksuojami žiūrovo akių lygiu, o juos pasveikinti susirinkę indai – iš viršaus. Tokia kameros pozicija leidžia Laurai Donaldson prieiti prie išvados, kad kamera sąmoningai konstruoja binarines opozicijas tarp aukšto (britų 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 Didžiosios 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 ratiursu, Mitra pažymi, kad traukiniai dažnai nurodo klasinį susiskirstymą, fokusuojantis ties Vakarų personažais, keliaujančiais ištaingiuose pirmosios klasės vagonuose „Rytų ekspreso“ tipo traukiniuose. Mitros atkreiptą dėmesį į pasikartojantį geležinkelio motyvą „paveldo filmuose“ derėtų šiek tiek išplėsti, susiejant šį vaizdinį su Britanija ir britiškumu. Richardsas nurodo geležinkelio atsiradimą Britanijoje kaip unifikotos 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 antai punktualumas, drausmė ir disciplina (Richards 1997, 7–8).

Geležinkelio, taip pat muziejaus, kaip XIX a. modernios britiškosios mitologijos koncepto akiratį išplečia ir Ashisas Nandy, kurio teigimu, geležinkelis privertė iš naujo permąstyti sienų ir ribų konceptus. Muziejus simbolizavo laiko užkariavimą, o 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, ponias 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 „bakhtinišku“ chronotopu: ji sujungia dvi tariamai skirtingas kultūras, transcenduoja 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 geležinkelius 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 pažangos žymiklis.

Taigi visos pastabos dėl vizualiojo Indijos kaip reginio konstravimo implikuoja kelis svarbius dalykus. Visų pirma, kaip pažymi Hillas, nors filme „Kelias į Indiją“ ir figūruoja veikėjai indai, tačiau „jie retai pasirodo scenose, kuriose nebūtų europiečių“ (Hill 1999, 104). Tai yra svarbi įžvalga analizuojant tokį žanrą kaip „paveldo filmai“, nes neišvengiamai į analizės akiratį įtraukiamas ir žiūrovas, kuriam šie filmai yra skirti. Lygiai tiek kamera neretai stebi Adelos žvilgsnį (jos pačios akimis arba per žiūronus), tiek 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 teminis, tiek estetiškas personažų kūrimas: 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 tapybes redukcijos būdu. Taip Azizas Davido Leano kinematografinėje adaptacijoje netenka dalies savo religinių įžvalgų ir aktyvios antikolonijinės pozicijos, pastebimų Forsterio romane, ir yra redukuojamas iki Bhabhos „mimikrinio žmogaus“ (Bhabha 1994), komišškai besistengiančio savo apranga ir kalbėsena imituoti tiek įsivaizduojamą imperinį indą<sup>2</sup>, tiek britų populiarinio kino aktorius (scenoje, kur Azizas imituoja Douglasą Fairbanksą). Taip orientalistinis Indijos egzotizavimas ir indų veikėjų marginalizavimas ir kameros identifikavimas su žiūrovu europiečiu akivaizdžiai padalija auditorijas: šitaip jis netenka savo universalaus pobūdžio ir orientuojasi tik į vieną segmentą.

Tačiau kameros ir žiūrovo santykis šioje situacijoje lieka problemiškas ir iškelia vieną iš svarbiausių, aktualių ir šiam straipsniui, klausimų: ar kalbėjimas apie kolonijinį laikotarpį yra suvokiamas vien tik kaip nostalgiškas prarastos imperijos reflektavimas, ar yra susijęs su tam tikromis laikmečio, kada filmas sukurtas, aktualijomis. Kadangi, kaip jau minėta, paveldo kultūra dažnai siejama su „tečerine“ Didžiosios Britanijos politika ir bandymu reanimuoti konservatyvias visuomenės vertybes, galima teigti, kad siūlymas mėgautis imperija kaip paveldu, yra kvin-tesencinis to laikotarpio ideologinis produktas. Tačiau tai yra tik vienas aspektas:

<sup>2</sup> Palyginti taip pat gali būti pateiktas atvejis iš filmavimo, kai Azizą vaidinęs aktorius, indų kilmės britas Victoras Banerjee, režisieriaus Leano buvo paprašytas filme atsisakyti savo britiškos tarties ir kalbėti taip, kaip įprasta – „indišku akcentu“ (Phillips 2006, 426).

norėdami surasti ir išanalizuoti „Kelio į Indiją“ ir kompleksinio devintojo dešimtmečio laikotarpio sąsajas turime detaliau panagrinėti imperijos konfigūraciją filme, ypač siedami ją su orientalizmu, lyties konstravimu ir seksualumo reprezentacija.

### **Imperijos konfigūracijos ir lyties konstravimas: seksualumas, prievarta ir orientalizmas**

Vienas iš pagrindinių filmo „Kelias į Indiją“ naratyvinį lūžį menančių epizodų yra tariamas Adelos išprievartavimas. Jei Forsterio romane skaitytojas taip ir lieka iki galo nesupratęs, kas iš tiesų įvyko Marabaro olose, 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 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 pozicijos, taip pat lyties ir seksualumo suvokimo klausimą<sup>3</sup>. Kadangi išprievartavimo

Marabaro olose scena atlieka kiek skirtingą funkciją nei bendras filmo estetinis 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 perėjimas nuo vyriškojo iki moteriškojo protagonisto gali būti strategiškai susijęs su atitinkamomis imperinėmis metaforomis literatūroje ir jų modifikacijomis. Kaip pažymi Hillas, Britų imperijos literatūroje buvo pastebimos trejopos imperijos ir kolonijos interpretacijos: pirmiausia, buvo kuriamas įvaizdžių blokas, pozicionuojantis Vakarų kaip vyrą ir Rytus kaip moterį; antrasis modelis bandė sukurti Vakarų ir Rytus kaip vyriškos draugystės simbolį, o trečiasis vaizdavo Vakarų kaip moterį ir Rytus kaip vyrą (Hill 1999, 106). Šias reprezentacines strategijas galima iš dalies palyginti su bendru imperiniu projektu ir dominavimo bei galios santykiais. Pirmasis modelis, kuris aiškiai apibrėžė Rytus kaip moteriškus ir Vakarų kaip vyriškus, buvo tradicinis kolonijinio diskurso įtvirtinimo ir funkcionavimo rodiklis, nurodantis ne tik fizinį, bet ir kultūrinį (kaip ir seksualinį) Vakarų

<sup>3</sup> Reikia paminėti ir tai, kad prievartos prieš baltąją moterį motyvas filme „Kelias į Indiją“ yra ne pirmasis naratyvinis bandymas šio laikotarpio Didžiosios 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 nekontroliuojamą Indijos vyrų seksualumą, tačiau, skirtingai nei mūsų analizuojamas filmas, kaip pažymi Salmanas Rushdie, įpina į

istoriją ir klasinius bei kastos santykius, nes britę Dafnę išprievartauja „kaimiečiai, žemiausios rūšies dvokiantys asmenys“ (Rushdie 1991, 89).

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 filme ir šiuo atveju šiame straipsnyje daugiau dėmesio skirsime trečiajam modeliui, kuris aiškiau identifikuoja lyties ir imperijos sandarą. Naratyvinis modelis, kuriuo imperija yra susiejama su moteriškuoju 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 dviprasmis ir, kaip pažymi Shohat ir Stamas, tuo pat metu gali reprezentuoti ir „centrą“, ir „periferiją“ (Shohat, Stam 1997, 166). Būdamas 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 taip yra pristatoma Adela ir ponija 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 kuriami moteriški personažai atlieka šiek tiek kitokią funkciją nei ankstesniuose kolonijiniuose naratyvuose apibrėžtos moterys, kurios retai kada peržengdavo kareivinių ribas ir buvo visiškai patenkintos savo moteriškais užsiėmimais klubuose. Tad šiuo atveju Adela yra kuriama kaip moderni moteris, kuriai nesvetimas smalsumas ir atvirumas kultūroms ir troškimas pažinti aplinką – spren-

dimas, atnešantis 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 klatinga. Anoniminis britų kareivis Indijoje taip aprašo dvipusę savo patirtį Indijoje:

„Tik Indijos religinėje atmosferoje anglas labiausiai jaučia, tarsi judėtų paslaptingoje, 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 apsigauti 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 pozicinanavo 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 pažymi 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“ neeksplloatuoja 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,

o tai yra akivaizdu scenoje, kurioje ji yra Ronio namuose, pro langą žvelgianti į tolumoje boluojantį kalnyną ir ilgesingai klausdama, ar „tai ir yra Marabaro olos“<sup>4</sup>, susiedama turizmo biure matytą Marabaro olų paveikslą ir paslaptinę laisvės pojūtį, kurį galėtų patirti už namų ribų. Palyginti galima paminėti ponios Mor naktinį apsilankymą mečetėje, jį ponia Mor vėliau apibūdina kaip „nuotyki“. Ponia Mor sąmoningai peržengia klubo ribas ir atsiduria svetimoje erdvėje, kuri nors ir turi nepaprastai romantišką atspalvį (sausai lapai mečetėje, ramybė ir žiūrėjimas į mėnulio atspindį Gangoje), tačiau vis viena pabaigoje yra pateikiama kaip pavojinga vieta (pasak Azizo, galima sutikti „netinkamus asmenis“<sup>5</sup>, gyvates ir groteskiškai apibūdinamus krokodilus, Gangoje mintančius plaukiančiais lavonais).

Kolonijiniai filmai ir romanai nevengė pozicionuoti baltojo žmogaus kaip tyrėjo 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 tyrėjo įvaizdis ganėtinais 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 saugią, savos / svetimos ribų peržengimas gali pasibaigti tragiškai ir atnešti nepageidaujamų pasekmių.

Probleminį lytinės ir seksualinės tapatybių kūrimo klausimą derėtų pradėti nuo scenos, kuri yra režisieriaus Leano sukurta specialiai filmui ir nefigūroja romane. Filmo scena, kurioje Adela viena išvažiuoja pasivažinėti dviračiu, yra viena iš centrinę naratyvo lūžį vaizduojančių vietų. Reali filmo vieta čia turi nemažai konotacinių ir reprezentacinių sraigtų, kuriuos vertėtų pagngrinėti detaliau. Visų pirma, Adelos atsidūrimas provincijoje, džiunglių apsuptyje. Džiunglės yra vienas iš pasikartojančių su Indija susijusių filmų motyvų ir yra įkrautas tam tikrų reprezentacinių reikšmių. Kaip pažymi Mitra, europiečiai buvo parodomi kaip iki tam tikro lygio civilizavę miestus, o „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 au-

<sup>4</sup> Angl. *Are these the Marabar caves?*

<sup>5</sup> Angl. *Bad characters*.



ginant 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 dvejoją 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 pašamoneš lygmeniu, tiek realiuose populiariosios kultūros produktuose. Apie juodaodžių vyrų seksualumą pradėjęs kalbėti Fanonas, aiškindamas rasistinę kolonializmo politiką, pasinaudojo Freudo kategorijomis. Baltojo žmogaus neapykantą juodaodžiams 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 nevisavertiškumą. Stuartas Hallas taip pat yra ne kartą paminėjęs įsivaizduojamą juodaodžių seksualinę potencialumą (Hall 2003 (c), 251). Operuodamas šiuo lygmeniu, 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 šventyklos bareljefai, 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. Ashis Nandy, pvz., įdomiai pažymi, 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 sukelia 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 pažymi Donaldson, jau filmo pradžioje, Adelai perkant bilietus į Indiją, niūri ir lietinga Didžiosios Britanijos atmosfera yra sutapatinama su asekualiais 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 nuspręsdama ištekti už Ronio. Baugus Indijos seksualumas paskatina ją atitraukti 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.

Grewal yra pažymėjusi, 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 pateikiamas Indijos moterų seksualumas, kuris nėra susijęs su vaikais, o skirtas vien malonumams (Grewal 1996, 57). Britiškoji moralė, kuri iš dalies 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 naudojo prostitutijos paslaugomis, o britės moterys buvo kruopščiai saugomos nuo vietos vyrų. Kaip pažymi 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<sup>6</sup>. Toks moterų saugojimas nuo lytinio kontakto su vietos vyrais, be abejo, buvo siejamas su rasės maišymosi teorijomis, taip pažymi ir Ware:

„vėlyvuojų Viktorijos laikų periodu, kai rasės ir eugenikos teorijos buvo naudojamos pagrįsti įgimtą baltosios rasės pranašumui prieš kitas rases, anglės buvo regimos kaip „rasės esencijos rezervuaras“. Jos ne tik simboliškai atstovavo rasės apsaugai savo

<sup>6</sup> Toks veikėjo Azizo charakteris galimas ir dėl tariamo Forsterio homoseksualumo. Nors, kaip teigia Lindley (1992), Leanas sistemiskai siekė eliminuoti homerotinį romano toną, sukurdamas filmą kaip išskirtinai heteroseksualią istoriją.

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 kruopščiai saugomas. Neatsitiktinis tad ir naratyvinis šio diskurso sugražinimas per filmą „Kelias į Indiją“ į praėjusio šimtmečio devintojo dešimtmečio Didžiąją Britaniją, kuris gali būti traktuojamas kaip simptomiškas to meto šalyje cirkuliuojančioms ideologijoms. Devintajame dešimtmetyje populiariojoje kultūroje buvo paplitusios ne tik su britiškuoju padorumu susijusios nacionalinės vertybės, bet ir aktyvi antiemigracinė retorika, kuri pasireiškė tiek kasdieniu lygmeniu populiariais „skinheadų“ išpuoliais prieš „pakius“, tiek politiniu lygmeniu (arba vadinamuoju instituciniu rasizmu (angl. *institutionalised racism*)). Ši rasinė Britanijos politika susijusi ir su Margaretos Thatcher valdymo metais. Tam tikros Thatcher kalbos viešojoje erdvėje išduoda jos, o kartu ir tautos, imigracijos baimę, kurią ministrės pirmininkės kalbose rodo tokie vartojami apibūdinimai, pavyzdžiui, emigrantų „tvanas“ ir pan. (Solomos 2003, 177). Tad šios ideologinės srovės iš dalies turi įtakos ir „Kelio į Indiją“ naratyvui, kur Adela yra tarsi nubaudžiama už peržengimą neleistinos ribos ir perėjimą į pavojingą Rytų seksualumo erdvę. Susiejant filmo naratyvą ir antiemigracinę „tečerinę“ Didžiosios Britanijos poziciją, šiuos diskursus taip pat galima interpretuoti kaip tam tikrą nerimą dėl rasės susimaišymo, galin-

čio 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 nusizengimas. Visų pirma nusizengimas patriarchalinei sandarai, parodant savo iniciatyvą ir nepriklausomą individualumą, bei nusizengimas kolonijinei ideologijai siekiant peržengti klasės ir statuso ribas, ant kurių laikėsi visa imperijos galybė. Filmo tragiška baigtis susieja imperinį ir šiuolaikinių kontekstus, pabrėždama tarprasienio meilės romano neįmanomumą ir pavojų.

## Išvados

Taikant pokolonijinės teorijos principus ir bandant dekonstruoti „paveldo filmus“, galima pažymėti, kad net ir iš pirmo žvilgsnio neutralus filmas „Kelias į Indiją“ yra pakankamai ambivalentiškas kūrinys. Adaptuodamas kritiškai į imperiją žvelgusio Forsterio romaną, filmas drauge artikuliuoja nostalgikišką žvilgsnį į kolonijinę Indiją ir išlieka glaudžiai susijęs su dominuojančiomis praėjusio šimtmečio devin-

tojo dešimtmečio ideologijomis. Nors ir formaliai pasmerkiantis imperiją įtraukiant tokius „gerus“ vakarietiškus personažus kaip ponia Mor ar Fildingas, filmas vis vieną 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. Dėl šios priežasties Indija tampa Didžiosios Britanijos „Kitu“ – filmas ją konstruoja kaip nostalgikišką kolonijinį relikvą, egzotišką reginį, drauge pabrėždamas šios kultūros svetimumą ir orientaliizuotą jos seksualumo pavojų.

Grahamas Hugganas, aptardamas Indijos pristatymą Vakarų medijose įvairių proginių sukakčių kontekste, pažymi, kad Britanija išlaiko tam tikrą būtiną priklausomybę nuo Indijos, bet jau nebe materialiuju išteklių, bet įsivaizdavimo prasme (Huggan 2001, 63). Atliktas tyrimas parodo, kad analizuotas filmas priklauso šiai sričiai, vizualiomis ir naratyvinėmis praktikomis stimuluojamas ir platindamas įsivaizduojamos Indijos konstrukta kaip efektingą britiškosios tapatybės apmąstymo priemonę.

## LITERATŪRA

Bhabha, Homi K., 1994: *The Location of Culture*, London: Routledge.

Donaldson, Laura, 1993: *Decolonizing Feminisms. Race, Gender and Empire-building*, London: Routledge.

Dyer, Richard, 2002: *White*, London: Routledge.

Elsaesser, Thomas, Malte Hagener, 2012: *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, Vilnius: Mintis.

Fanon, Frantz, 2008: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.

Forster, F. M., 2005: *A Passage to India*, London: Penguin books.

Grewal, Inderpal, 1996: *Home and Harem. Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*, London: Leicester University Press.

Hall, Stuart, 2003: „The Spectacle of the “Ot-

her“, Hall, Stuart. ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 223–291.

Hill, John, 1999: *British Cinema in the 1980s*, Oxford: Clarendon Press.

Hyam, Ronald, 1992: *Empire and Sexuality. The British Experience*, Manchester: Manchester University Press.

Huggan, Graham, 2001: *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London: Routledge.

Landsberg, Alison, 2004: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.

Leach, Jim, 2004: *British Film*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lindley, Arthur, 1992: „Raj as Romance / Raj as Parody: Lean’s and Forster’s *Passage to India*“, *Literature / Film Quarterly*, Vol. 20, No.1, 61–67.

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, 77–99.

Mitra, Ananda, 1999: *India through the Western Lens*, New Delhi: Sage Publications.

Nandy, Ashis, 1983: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, New Delhi: Oxford University Press.

Nandy, Ashis, 2007: *An Ambiguous Journey to the City*, New Delhi: Oxford University Press.

Phillips, Gene D., 2006: *Beyond the Epic. The Life and Films of David Lean*, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Richards, Jeffrey, 1997: *Films and British National Identity. From Dickens to Dad’s Army*, Manchester: Manchester University Press.

Rushdie, Salman, 1991: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, London: Granta Books.

Said, Edward W., 2006: *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa.

Shohat, Ella, Robert Stam, 1997: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.

Solomos, John, 2003: *Race and Racism in Britain*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ware, Vron, 1992: *Beyond the Pale. White Women, Racism and History*, London: Verso.

## INDIA’S FANTASY IN BRITISH ‘HERITAGE FILMS’: ANALYSIS OF *A PASSAGE TO INDIA*

Deimantas Valančiūnas

S u m m a r y

This article deals with the reconfiguration of the colonial discourse and imagining the ‘Other’ in British *heritage films* and the analysis of David Lean’s film *A Passage to India* (1984)–an adaptation of F.M. Forster’s novel of the same title and a representative of a specific subgenre of the ‘heritage films’, known also as the ‘Raj revival’. The analysis of Lean’s *A Passage to India* is carried out in relation to the ‘Thatcherite’ era, conservative politics in Britain, and the ideologically constructed nostalgic gaze to the colonial past. As the analysis of the film has showed, the film is rather ambiguous. On the one hand, the film displays a critical attitude towards the Empire and emphasizes

the brutality and inconsistency of the colonial regime in India, while on the other hand it invites the spectators to enjoy India as a nostalgic colonial spectacle and constructs it through the sexualisation and orientalisation of the country. The analysis has also showed that the film recharges its characters with an erotic content. The film *A Passage to India* eroticises the Indian man, where the character of Aziz is constructed as a man radiating a dangerous sexuality, which may lead to painful psychopathological consequences when encountered by a British woman – a discourse which becomes relevant once again in relation to the anti-immigration politics of the ‘Thatcherite’ Britain of the ’80s.

Gauta: 2014-05-19

Priimta publikuoti: 2014-05-29

*Autoriaus adresas:*  
Vilniaus universiteto  
Anglų filologijos katedra  
Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius  
El. paštas: deimantaval@gmail.com