

## „BHADŽIS PABLŪDIMYJE“: HIBRIDINĖ TAPATYBĖ IR POPULIARŪS DISKURSAI DIDŽIOSIOS BRITANIJOS DIASPORINIAME KINE

**Deimantas Valančiūnas**

Vilniaus universiteto

Anglų filologijos katedros doktorantas

„Bhadžis paplūdimoje“ (*Bhaji on the Beach*) – indų kilmės Didžiosios Britanijos režisierės Gurinder Chadhos 1993 m. sukurtas vaidybinis filmas. Režisierė yra viena iš žinomiausių Didžiosios Britanijos Pietų Azijos diasporos kūrėjų, išgarsėjusi tokiais filmais: „Smūgiuok kaip Beckhamas“ (*Bend it Like Beckham*, 2002) ir „Nuotaka ir prietarai“ (*Bride and Prejudice*, 2004). Tačiau Gurinder Chadhos pastatytas pirmasis vaidybinis filmas „Bhadžis paplūdimoje“ išlieka vienu iš svarbiausių Didžiosios Britanijos diasporinio kino kūrinių – ir ne vien todėl, kad yra pirmasis vaidybinis filmas Didžiojoje Britanijoje, sukurtas išeivės iš Azijos<sup>1</sup>. Pastatytas iškart po ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher valdymo, filmas kviečia žiūrovą pasigilinti į britiškumo klausimą diasporinės terpės kontekste ir nagrinėja sudėtingus diasporinės tapatybės, pokolonijinio diskurso ir hibridiškumo ryšius.

„Bhadžis paplūdimoje“ pasakoja apie grupelės indų kilmės moterų, gyvenančių

Didžiojoje Britanijoje, Birmingeme, dienos ekskursiją į kurortinį pajūrio miestelį Blekpūlą. Keliautojų grupė yra heterogeniška, ją sudaro trijų skirtingų kartų moterys: pagyvenusios vyresnės kartos atstovės Bina, Pushpa, Asha ir iš Mumbajaus atvykusi vidutinio amžiaus moteris Rekha; jaunos moterys Ginder, Hashida ir Simi bei paauglės Ladhu ir Madhu. Kelionės į Blekpūlą metu ir 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 subjekto ryšį su gyvenamąja vieta ir mitologizuota namų erdve Indijoje. Tačiau režisierė neapsiriboja diasporine problematika: veikiau išskleidžia ją per bendrą britiškumo klausimą ir pritaipimo supratimą. Filme „Bhadžis paplūdimoje“ režisierė svarbią vietą skiria populiariesiems diskursams: problematizuodama populiariąją kultūrą, ją identifikuoja kaip svarbią veikėjų tapatybės kūrimo priemonę. Šiame straipsnyje nagrinėjama, kaip dominuojantys populiarius ideologiniai diskursai (filme

<sup>1</sup> Sarah Street, *British National Cinema*, London: Routledge, 2005, 102.

„Bhadžis paplūdimyje“ – „Bolivudas“<sup>2</sup> ir kolonijiniai Didžiosios Britanijos filmai), kurių tikslas – įtvirtinti monolitinę tapatybę bei dominuojančias ideologines tendencijas, interpeluoja (naudojant Althusserio terminiją) šios kultūros vartotojus, sukeldami tapatybės krizę, susidūrus su hibridiška Didžiosios Britanijos kasdienybe.

### **Hibridiškumas filme „Bhadžis paplūdimyje“**

„Bhadžis paplūdimyje“ yra sukurtas įdomiame Didžiosios Britanijos kino istorijos kontekste: pasirodęs tuomet, kai specifinis Didžiosios Britanijos kino žanras, vadinaujami paveldo filmai (angl. *heritage films*), buvo pačioje savo populiarumo viršūnėje. Paveldo kultūra dažnai yra siejama su Didžiosios Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher valdymu, kai konservatyvios tautinės vertybės buvo paskleistos Didžiojoje Britanijoje kartu su nostalgišku praeities fetišizavimu, o diasporiniai Didžiosios Britanijos subjektai buvo traktuojami su tam tikru nepasitikėjimu ir baimė. Tačiau praėjusio šimtmečio devintojo dešimtmečio pradžia kine žymi ir diasporinių balsų sklaidą bei diasporinės tapatybės ir hibridiškumo santykių refleksiją. Hibridiškumas yra viena iš svarbiausių kolonijinės teorijos ir kultūros analizės priemonių: suformuluotas ir išplėtotas kultūros teoretikų Homi Bhabhos ir Stuardo Hallo, jis referuoja ir naujų, transkultūrinių formų sukūrimą kolonizacijos paliestose kontaktinėse zonose, ir pabrėžia nepastovias ir

pereinamas kultūrinio sinkretizmo ir mišrumo formas<sup>3</sup>. Hibridiškumas yra vienas iš pagrindinių Gurinder Chadhos filmo „Bhadžis paplūdimyje“ aspektų, atsiskleidžiantis veikėjų aprangoje, maiste ir kalboje. Pats filmo pavadinimas nurodo į populiarų Indijos užkandį bhadžį (*bhaji*), gaminamą iš kepintų daržovių mišinio. Kaip pažymi 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 simptomaiškai byloja apie didelę tendenciją dažnai naudoti maistą kaip etninio kitoniškumo ženklą“<sup>4</sup>. 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, nes savo pakitusia forma yra integravęsis į britų kulinarinį 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 populiarī daina iš

<sup>3</sup> Sarita Malik, „The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema“, Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (eds.) *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, New York: Palgrave Macmillan, 2010, 132–151, 132.

<sup>4</sup> Anita Mannur, *Culinary Fictions. Food in South Asian Diasporic Culture*, Philadelphia: Temple University Press, 2010, 120.

<sup>2</sup> Komerčinė Mumbajaus kino produkcija hindi kalba.

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 Didžiosios Britanijos žiūrovas atpažins melodiją ir filmą, tačiau nesupras, kas yra dainuojama. Lygiai taip pat moterų kalboje dažnai įsipina hindi ir pandžabi kalbų žodžiai ar ištisi sakiniai: „She comes from a decent family and still ends up pregnant. Bahut acchi baat hai, na.“<sup>5</sup> 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, tuo pačiu metu įtraukdamas neverčiamus lokaliaus kalbos elementus ir taip pažymėdamas skirtumą tarp metropolijos ir lokaliaus kultūrų<sup>6</sup>. Nors panaši praktika, tarkim, Kanados diasporinėje literatūroje, gali turėti ir egzotinio diskurso atspalvį<sup>7</sup>, 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 priešpriešinamas tam tikrai kolek-

tyvinės sąmonės išraiškai, pasireiškiančiai per dominuojančias kultūrinės normas bei populiariąją Indijos ir pačios Didžiosios 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“<sup>8</sup> – ir tai puikiai perteikia kai kurių filmo veikėjų emocinę ir vidinę būseną. Viena iš grupės moterų, Asha, yra pavyzdys, kaip religiniai ir nacionalistiniai diskursai kuria tapatybę per populiariąją kultūrą, bandydami ją fiksuoti, įprasminti ir sugrąžinti į kolektyvinį „indiškumą“ pačios diasporos viduje. Norint suprasti Indijos kultūrinės perdavos strategijas ir populiariųjų diskursų svarbą, derėtų pažvelgti į pokolonijinę tautinės sąmonės programą Indijoje. 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. Chatterjee pažymi, kad vienas iš svarbesnių nacionalizmo bruožų yra modernizmas, tačiau Indijoje jis turėjo būti transformuotas ir papildytas tuo, kas atitiktų savitą jos kultūrinę terpę. Šiam tikslui panaudota „dvasingumo“ kategorija, kuri Indijos nacionalizme buvo sulydyta su Vakarų „modernumu“. Tokiu būdu

<sup>5</sup> „Ji yra kilusi iš kultūringos šeimos, bet vis viena tampa nėščia. Išties nuostabu!“ (Čia ir toliau šiame straipsnyje pateikiami vertimai yra mano – D.V.)

<sup>6</sup> Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge, 2001, 137.

<sup>7</sup> Rūta Šlapkauskaitė, „Multikultūralizmo problema Kanados literatūroje“, *Literatūra*, 47 (4), 2005, 68–78, 76.

<sup>8</sup> Stuart Hall, „Introduction. Who Needs Identity?“, Stuart Hall, Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, 2003, 1–17, 4.

XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje nacionalistinis judėjimas sukūrė „indišką“ tradiciją, kad atskirtų save nuo baltųjų kolonizatorių, įtraukdamas „senovinę“ kultūrą į modernią tautos sąvoką<sup>9</sup>. Šiame nacionalistiniame diskurse moteriai yra suteikiama išskirtinė kultūros nešėjos ir puoselėtojos pozicija bei sukuriamas jos, kaip tautos įkūnijimo, įvaizdis. Ši idealizuotos moters reprezentacinė strategija yra gausiai naudojama ir platinama komercinio Indijos kino naratyvuose, suteikiant žiūrovui tam tikras veiksmo ir padėties visuomenėje programas. Gurinder Chadha savo filme „Bhadzis paplūdimyje“ su veikėjų pagalba parodo, kaip šie dominuojantys diskursai išgyvena ir diasporinėje erdvėje, kurioje susidūrę su hibridine kasdienybe fragmentuoja tapatybes, dažnai sukeldami įvairias patologijas ir krizę.

Toliau šiame straipsnyje kalbama apie populiariąją kultūrą ir kiną kaip pagrindines interpeliacines jėgas, kurių veikiama tapatybė bandoma sugrąžinti į binarinės opozicijos Vakarai / Rytai ideologinį ir konfliktinį lauką.

### **Tapatybės konstravimas ir populiarieji diskursai**

Populiarieji diskursai filme „Bhadzis paplūdimyje“ persmelkia du veikėjus ir jų pasaulėžiūrą: vieną iš moterų grupės narę Ashą ir pagyvenusį britą Ambrosą. Asha viso filmo eigoje patiria įvairias haliucinacijas ir vizijas, susijusias arba su ja pačia, arba su kitais filmo veikėjais. Šios haliu-

cinacijos vizualiai smarkiai išsiskiria iš bendro filmo estetinio konteksto. Nesunku pažymėti, kad Ashos haliucinacijos yra kuriamos pasitelkus vadinamojo kalendorinio meno (*bazaar art*) ir komercinio Indijos kino „Bolivudo“ estetinius instrumentus. Patyrinėjus šias Ashos vizijas detaliau, tampa aišku, kad Chadha savo filme komercinį Indijos kiną pasitelkia ne tik kaip stilistinę priemonę ironizuoti populiariąją kultūrą, bet ir kaip stiprų ideologinį tapatybės ir normų formantą, kuris išlieka stiprus ir diasporinėje erdvėje. Filmą prasideda nuo pirmosios Ashos 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: Asha valo savo vyrui dulkes nuo švarko, meiliai glosto sūnui, ruošiančiam pamokas, plaukus. Tuo pat metu pakiliai ir net šiek tiek grėsmingai skamba žodžiai: Duty! Honor! Sacrifice!<sup>10</sup> Asha eina labirintu, sudarytu iš milžiniškų vaizdo kasečių su „Bolivudo“ filmais, kokakola skardinių ir plaikstomų laikraščių, kad vėl atsidurtų dievo akivaizdoje, kur ji išgirsta žodžius: Asha! Know your place!<sup>11</sup> Vėliau, Ashai atsitokėjęs iš šios vizijos, sužinome, kad ji dirba krautuvėje, parduodančioje spaudą, gėrimus ir užkandžius. Ši Ashos vizija pozicionuoja jos gyvenimą tarp dviejų polių: nuolatinės darbinės rutinos aptarnavimo sferoje (ją reprezentuoja labirintas iš prekių, kurias ji kasdien parduoda) bei pareigos šeimai (ką parodo visi vizijoje

<sup>9</sup> Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse*, London: Zed Books, 1993.

<sup>10</sup> „Pareiga! Dora! Pasiuokojimas!“

<sup>11</sup> „Asha! Žinok savo vietą!“

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. Daugelis filmo „Bhadžis paplūdimyje“ tyrėjų arba visai neišvardija šio dievo, pasirinkdami abstraktų apibūdinimą „hinduistinis dievas“<sup>12</sup>, „indų dievas“<sup>13</sup> arba interpretuoja ne visai tiksliai: pavyzdžiui, Claydon išvardija jį Višnumi<sup>14</sup>. Tačiau ikonografinė dievo reprezentacija filme (lankas kairėje rankoje, laiminti iškelta dešinė ranka) aiškiai byloja, kad dievas yra Rama – septintasis Višnaus įsikūnijimas. Rama, pagrindinis didžiojo Indijos epo *Ramajanos* 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 kuriamas per kultūrinių ir tradicinių vertybių prizmę. Kalbėdama apie moters įvaizdžio naudojimą nacionalistiniuose diskur-

suose nepriklausomos Indijos kontekste, Asha Kasbekar pažymi, kad

stengiantis prisitaikyti prie nacionalistinių projektų, naujieji vadovai skatino vaizduoti moterį veikiau kaip „mūžą“, o ne kaip erotikos objektą, ir „ideali“ Indijos moteris buvo apibrėžta kaip tyra, kukli, paklusni, pasiaukojanti ir dorybinga. Toks idealizuotas moteriškumas yra įtakotas mitologinio Sitos prototipo ir buvo visiškai palaikomas patriarchalinės ideologijos Indijos visuomenėje – tiek tradicinėje, tiek „modernioje“<sup>15</sup>.

Toks idealios moters įvaizdis, pagrįstas mitologizuotu Sitos portreto interpretavimu, tapo reduplikuojamas populiariojoje kultūroje ir kine. Jyotika Virdi, nagrinėdama idealios moters įvaizdžio kūrimą Indijos kine, išskiria šiuos būdingus idealizuotos moters bruožus filmuose: pasyvi, pažeidžiama, pasiaukojanti, paklusni, išaukštinta<sup>16</sup>. Toks ideologinis moters pozicionavimas visuomenėje ir tokio jos įvaizdžio platinimas per populiariusius diskursus atsiliepia Ashos pasąmonėje. 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 Didžiojoje Britanijoje ir susi-

<sup>12</sup> Jigna Desai, *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York: Routledge, 2004, 137.

<sup>13</sup> Jane Roscoe, “From Bombay to Blackpool. The Construction of Indian Femininity in Bhaji on the Beach”, Ralph J. Crane, Mohanram Radhika (eds.), *Shifting Continents / Colliding Cultures. Diaspora Writing of the Indian Subcontinent*, Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2000, 197–218, 207.

<sup>14</sup> E. Anna Claydon, “Masculinity, Fantasy and Bhaji on the Beach”, Tasleem Shakur, Karen D’Souza (eds.), *Picturing South Asian Culture in English. Textual and Visual Representations*, Liverpool: Open House Press, 2003, 149–161, 159.

<sup>15</sup> Asha Kasbekar, “Hidden Pleasures: Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema”, Rachel Dwyer, Christopher Pinney (eds.), *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press, 2002, 286–308, 291.

<sup>16</sup> Jyotika Virdi, a *Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History*, New Jersey: Rutgers University Press, 2003, 60.

durdama su kita modernia ir laisva, kultūrine realybe, Asha ima išgyventi dėl savo vaikų, kurie yra modernūs ir asimiliavęsi Didžiojoje Britanijoje – visai kitokie nei vaikai vizijoje, kur jie yra idiliškai kuriami šventoje namų erdvėje.

Moters pozicijos išcentravimas ir fiksacijos sutrikimai provokuoja ir kitas Ashos vizijas, kurios vėlgi yra paveiktos ideologinių diskursų, pasklidusių populiariojoje kultūroje. Antroji Ashos haliucinacija yra susijusi su žinia, kad viena iš kartu keliaujančių jaunujų moterų, Ginder, paliko vyrą ir su sūnumi persikėlė gyventi atskirai. Nors šio moters poelgio paaiškinimas yra šeiminis jos vyro smurtas, Ashos pasąmonė tai interpretuoja visai kitaip, ir ši interpretacija atsispindi kitoje Ashos vizijoje. Šioje vizijoje vaizduojama jungtinė Ginder 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 Ginder – ryškiu makiažu ir ekstravagantiška šukuosena, apsirengusi provokuojančiais, vulgariais drabužiais. Skirtingai nei kitos marčios, ji atsainiai patiekia ryžius, demonstratyviai tēkšdama juos į lēkštę. Ginder anyta, pasibaisėjusi tokiu savo marčios elgesiu, patiria šoką, ir kol kiti šeimos nariai su siaubu prašo vandens, Ginder, juokdamasi klaidiu juoku, išlieja pilną ąsotį vandens ant žemės. Ši Ashos haliucinacija yra ideologinis Indijos komercinio kino variantas, kuriuo ji bando paaiškinti Ginder vyro naudojamą smurtą. Ginder yra pozicionuojama kaip provokatorė, kuri nesirūpina nei šeima, nei šeiminių pa-

reigomis. 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 į šeiminio smurto faktus ir akiai kartoją „She must have done something“<sup>17</sup>. Šis požiūris yra grindžiamas kultūriškai įtvirtintomis moralinėmis nuostatomis, kurios yra iš esmės palaikomos per *pati pameshwara* („sutuoktinio-viešpaties“) 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 Ginder palaidinei ir apnuoginus smurto žymes ant jos kūno, vyresniosios moterys pripažįsta Ginder tiesą. Kaip pažymėti 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“<sup>18</sup>.

Panaši yra ir kita Ashos haliucinacija, kurią ji patiria netyčia nugirdusi apie dar vienos kartu keliaujančios jaunos moters, Hashidos, nesantuokinį nėštumą. Šioje vizijoje vėlgi vaizdas paskendęs svajingoje migloje ir vaizduoja pilną žmonių (tarp kurių yra ir Hashidos šeima), pasirengusių atlikti apeigas, šventyklą. Tuomet įžengia

<sup>17</sup> „Ji kažką tikrai padarė“.

<sup>18</sup> Jigna Desai, *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York: Routledge, 2004, 140.



Hashida, apsirengusi trumpą raudoną suknelę, su šviesių plaukų peruku ir ryškiu makiažu. Hashida sunkiai užsiropščia ant altoriaus (tai ženklina jos apsvaigimą nuo alkoholio) ir nuo šventintos ugnies prisideda cigarete. Ši Ashos vizija vėlgi yra permelkta atitinkamų kultūrinių kodų, kurie yra generuojami, pasitelkus indų režisieriaus Manoj Kumar žymaus filmo „Rytai ir Vakarai“ (*Purab aur Pacchim*, 1970) ikonografiją. Pagrindinė filmo veikėja Pryti yra Anglijoje gimusi indų kilmės mergina, kuri filme yra pristatoma kaip Vakarų taršos paveikta Rytų asmenybė. Į Didžiąją Britaniją atvykusiam studijuoti Bharatui, jaunuoliui iš Indijos, Pryti elgesys (cigaretės, alkoholis, provokuojantys drabužiai) yra šokiruojantis Didžiosios Britanijos kultūros pažinimas. Didžiosios Britanijos kultūra režisieriaus yra pristatoma kaip atitrūkusi nuo tradicijų ir užburta hedonistinių aspiracijų, o jai priešpriešinama tradicinė ir dvasinga Indija. Projektuodama Pryti įvaizdžio detales Hashidos personažui, Gurinder Chadha parodo, kaip Ashos sąsąmonė tam tikrus populiariojoje kultūroje suformuotus ir paplitusius įvaizdžius konvertuoja į realius asmenis. Intertekstinės Ashos projekcijos, transformuojančios Ginder ir Hashidą į vulgarias vakarietiškas moteris, yra neatsitiktinės. Nuo pat nepriklausomybės atgavimo Indija stengėsi sukurti ir perkurti 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 angloindė, 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.“<sup>19</sup>

Tokios intertekstinės Ginder ir Hashidos reprezentacijos per estetiškai ir ideologiškai apibrėžtą „Bolivudo“ viliokės įvaizdį galbūt nebūtų identifikuojamos Vakarų žiūrovo, tačiau yra lengvai atpažįstamos kiekvieno Indijos žiūrovo, nes naudoja konvencinį kultūrinių kodų rinkinį. Šios Ashos vizijos kristalizuoja tiek jos pačios, tiek vyresniosios išsiviečių 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.

Ashos psichologinę ir emocinę būseną filme galutinai paaiškina ir atskleidžia paskutinioji jos vizija, kurioje Asha ir vėl atsiduria Ramos akivaizdoje. Ši vizija savo vizualiąja išraiška primena pirmąją: grėsmingas Ramos atvaizdas, skambant žodžiams „pareiga, dora, pasiaukojimas“, vėlgi liepia Ashai prisiminti, kas ji tokia

<sup>19</sup> K. Moti Gokulsing, Wimal Dissanayake, *Indian Popular Cinema: a Narrative of Cultural Change*, Staffordshire: Trentham Books, 2004, 79.

esanti. Tik šioje savo vizijoje Asha konfrotuoja su tokiu jos poziciją fiksuojančiu diskursu: „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!“<sup>20</sup> Po šių žodžių grėsminga atmosfera prasisklaido ir pasirodęs Ashos vyras supratingai paima ją už rankų.

Paskutinėje Ashos vizijoje išryškėja keli svarbūs momentai. Asha pozicionuoja save tarp dviejų erdvių: namų erdvės Indijoje, kurioje ji buvo gera studentė, ir dabartinių namų Didžiojoje Britanijoje, kuriuose ji tėra išteritorintas (angl. *detrterritorialized*) diasporinis subjektas, ekonominių sąlygų persikirstytas į naujas erdves<sup>21</sup>. Ashos žodžiai taip pat ženklina pasąmoninį jos norą išsivaduoti iš klausrofobiškoje šeiminių priedermių erdvėje ją uždarančios ir individualius troškimus naikinančios mantros „pareiga, dora, pasiaukojimas“. Tuo pat metu, susidūrusi su šiuolaikiška Didžiosios Britanijos kultūra, Asha jaučia įskiepytą kaltę, kad jos vaikai (kurie pasirodo vizijoje kaip modernus britiškas jaunimas) namuose Indijoje galbūt augtų kitaip. Namų sąvokos problemiškas režisierės yra ironiškai atskleidžiamas per Ashos pokalbius su kitomis moterimis. Asha pasakoja savo kompanionėms, esą jos dukra nusikirpusi plaukus trumpai,

<sup>20</sup> „Bet aš nepadariau nieko blogo, mano gyvenimas neturėjo būti toks, koks yra. Aš lankiau koledžą. Pareiga, dora, pasiaukojimas – bet kaip gi aš? Ir aš nesu gimusi pardavinėti prakeiktų laikraščių!“

<sup>21</sup> Arjun Appadurai, „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“, Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge, 2001, 220–230, 225.

pabrėždama, kad namuose buvo viskas kitaip. Į šį Ashos pasakymą replikuoja Rekha – viešnia iš Mumbajaus: „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.“<sup>22</sup> Šis pokalbis primena Avtaro Braho teorizuotą namų sąvoką diasporinėse bendruomenėse. Namai yra mitologizuota troškimų ir fantazijų vieta, kuri diasporiniam subjektui yra nebeapsiekiama, nors fiziškai ir įmanoma aplankyti ją kaip geografinę lokaciją<sup>23</sup>. Taip būdu 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 ir nacionalistinį Rytų, kaip laikui nepaklūstančios tyrumo buveinės, įvaizdį.

### **Britiškumas, nostalgija ir erotiniai troškimai filme „Bhadžis paplūdimyje“**

Su šiuolaikine Didžiosios Britanijos kultūra problemiška susitinka ne tik Asha. Ambrosas, pagyvenęs džentelmenas, kuris ištraukia Ashą iš jūros po eilinės jos haliucinacijos, yra ne ką mažiau ideologijos paveiktas personažas. Ambrosas išgyvena nostalgiją praeities Didžiajai Britanijai, jos aukštuomenei ir britiškajam džentel-

<sup>22</sup> „Namai? Kokie namai? Kada paskutinį sykį buvai namuose? Pažvelk į save! Tavo drabužiai, mąstymo būdas! Tu gerus dvidešimt metų pasenusi.“

<sup>23</sup> Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London: Routledge, 2005, 188–189.



meniškumui, o tai Chadha komiškai perteikia „aprengdama“ Ambrosą teatriniu kostiumu ir skrybėle; tai matoma ir iš jo pompastiškos retorikos. Ambroso nusivylimas šiuolaikine kultūra yra akivaizdus filmo scenoje, kai jis atsiveda Ashą į teatrą, kuriame buvo rodomos pjesės ir operos. Artikuliuodamas šiuos prisiminimus žodžiais „it was our popular culture then“<sup>24</sup>, Ambrosas svarsto, kad „aukštoji kultūra“ buvo dominuojanti praeityje ir yra prarasta negrįžtamai: teatras stovi tuščias ir jo vieta yra užėmusios hedonistinių malonumų vietos (karuselės, restoranai, barai, strip-tizo klubai). Ambroso nevilts ir nusivylimas šiuolaikine kultūra matomas ir iš jo išsakomų žodžių: „Now, it breaks my heart. Look what we’ve become.“<sup>25</sup> Nerasdamas tinkamos terpės savo britiškosios praeities nostalgijai nuraminti, Ambrosas atsigręžia į mistinį Orientą – išivaizduojamą tyrumo ir tradicijos šaltinį: „Not like you. You kept hold of your traditions.“<sup>26</sup> Tačiau šiame kontekste Ambrosas yra konstruojamas ir kaip anachronistinis orientalistinio diskurso reliktas, kurio orientalistinės fantazijos ir potraukis Ashai taip pat yra generuojami per ideologinį populiariosios kultūros (filmų) diskursą. Ashos pasaulėžiūrą konstruoja „Bolivudo“ ideologinės nuostatos, o Ambroso – kolonijinio laikotarpio britų filmai. Tai paaiškėja, kai Asha Ambroso paklausia, ar jis yra matęs „mūsų indišku“ filmų, o Ambrosas atsako, kad jis „jais gyvena“, ir išvardija filmų pavadinimus:

*Gunga Din, Bhowani Junction*. Šie pavadinimai akivaizdžiai Ashai nieko nesako, nes filmai nėra nei „mūsų“, nei „indiški“: nors juose ir kalbama apie Indiją, ją projektuoja per imperialistinę Didžiosios Britanijos kultūros prizmę. Kurdama tokį personažą kaip Ambrosas, Chadha referuoja tiek klasikiniiais imperiniais Didžiosios Britanijos filmais, tiek populiariais aštuntojo dešimtmečio paveldo filmais, kurie atspindėjo tuometės Didžiosios Britanijos ministrės pirmininkės Margaretos Thatcher vyriausybės vykdomos politikos aspektus: nostalgiją praeičiai, tradicionalizmą ir konservatyvumą. Paveldo filmai, ir ypač specifinis jų blokas, siekiantis atgaivinti kolonijinę praeitį, „nusigręždami nuo industrinės, chaotiškos dabarties, nostalgiskai rekonstruoja imperialistinę ir aukštumenės Britaniją“<sup>27</sup>. Pristatydami praeitį ir kolonijinę Indiją kaip tam tikrą *reginį*, šie filmai kalba išimtinai Didžiosios Britanijos kino auditorijai, nes pristato Indiją kaip egzotiškąjį „kitą“<sup>28</sup>. Asha patenka būtent į šį egzotiškąjį diskursą, kuriame ji yra kategorizuojama kaip Didžiosios Britanijos „kitas“ – kardinalus kontrastas „moderniai moteriai“ (pavyzdžiui, Ambroso žmonai, kurią jis niūriai įvardija kaip „feministę“). Avtaro Braho atliktame diasporų tyrime yra pabrėžiamas trejopas požiūris į Azijos moteris Didžiojoje Britanijoje: jos gali būti vertinamos kaip pasileidėlės, nevalyvos arba, atvirkščiai, kaip egzotiškos

<sup>24</sup> „Tuomet tai buvo mūsų populiarioji kultūra.“

<sup>25</sup> „Dabar tai žeidžia man širdį. Pažvelk, kuo mes tapome.“

<sup>26</sup> „Kitaip nei jūs. Jūs išlaikėte savo tradicijas.“

<sup>27</sup> Andrew Higson, „Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film“, Lester Friedman, *British Cinema and Thatcherism*, London: University College London, 1993, 109–129, 110.

<sup>28</sup> John Hill, *British Cinema in the 1980s*, Oxford: Clarendon Press, 1999, 104–105.

„rytietiškos“ moterys, jausmingos ir gundančios<sup>29</sup>. Ambrosas išreiškia būtent pastarąjį požiūrį: švelniai liesdamas Ashos veidą jis projektuoja savo fantazijas apie Rytų moterį – jo žodžiais tariant, „išdidžią, egzotišką, užburiančią, švelnią ir rafinuotą“. Tokių populiariųjų diskursų veikiamas Ambrosas fetišizuoja Rytų moterį: silpną, gležną, tradicinę ir tuo pat metu – keistą ir kitokią; tai rodo ir iš Ambroso lūpų išsprūstantis komplimentas „egzotiška“.

Erotiniai troškimai ir romantika svarbūs ir Ashai. Blekpūlas neatsitiktinai pasirinktas kaip vieta, stimuliuojanti įvairaus tipo troškimus ir pomėgius: nuo gastronominių iki seksualinių. Blekpūlas, pagrindinis darbo 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“<sup>30</sup>. Rutina ir pareigos šeimai Ashai sukuria romantikos stoką, kuri pasireiškia eiline Ashos 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 išimylėjėliai gali komunikuoti savo romantiškas fantazijas. Naudodama tas pačias vizualiąsias priemones Chadha perkelia Ashą į jos viziją, kurioje ji, apsirengusi puošnią sari, regima prabangių rūmų fone, iš kurių perbėgusi į sodą ir atsišliejusi į medžio kamieną leidžia lietui 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 Ashą už rankos, o ji užmerkusi akis mėgaujasi prisilietimu. Galiausiai Asha atsimerkia, kad pamatytų paslaptinį nepažįstamąjį, tačiau veikiai yra pažadinama iš šios fantazijos supratusi, kad paslaptinis vyras yra Ambrosas, groteskiškai besišypsantis lietaus plaunamu rusvai grimuotu 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<sup>31</sup>, kaip ir lietaus permerkti drabužiai, leidžiantys išryškėti sario uždengto moteriško kūno formoms, išreiškia erotines nuotaikas<sup>32</sup>. Taigi ši Ashos vizija kalba apie neįgyvendintus erotinius troškimus, kurių galbūt nepavyksta patenkinti kasdienės rutinos ir pareigų šeimai diktuojamame ritme. Blakpūlas atveria Ashai galimybę pasinaudoti šios vietos anoniminiu privatumu ir atsiduoti paslaptinajam nuotykiui. Tačiau vizijoje groteskiškai išryškėjus Am-

<sup>29</sup> Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London: Routledge, 2005, 78.

<sup>30</sup> Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London: I. B. Tauris, 2003, 216.

<sup>31</sup> Rachel Dwyer, Divia Patel, *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books, 2002, 61.

<sup>32</sup> *Ten pat*, 91.

broso „maskuotei“ – lietaus plaunamam grimui – Asha atsitokėja, neleidama sau įsivelti į nesantuokinį ir, svarbiausia, tarptautinį romaną.

Tiek Ambrosas, tiek Asha filme „Bhadžis paplūdimyje“ yra kuriami kaip tam tikri anachronizmai, gyvenantys praeities nostalgija ir ieškantys neegzistuojančių, mitologizuotų erdvių, kurias abu vadina *namais*. Ambroso namai – tai didinga aukštosios kultūros Didžioji Britanija, o Ashos – seniai palikta Indija. Vis dėlto paskutinė Ashos vizija turi pozityvių konotacijų. Nors Roscoe pateikia logišką šios scenos interpretaciją, kad senoji emigrantų karta neturėtų veltis į romantiškas avantiūras, į kurias įsivelia jų vaikai<sup>33</sup>, tačiau ją derėtų papildyti kitu svarbiu akcentu: tai, kad Asha nusprendžia nebekaltinti savęs, jog nesugebėjo išauklėti vaikų pagal savo susikurtą šeimos modelį. Kartu ji pripažįsta jaunosios kartos teisę pasirinkti norimą gyvenimo būdą. Tad Asha sugeba bent iš dalies išsivaduoti iš savo ideologinio pasaulėvaizdžio, o Ambrosui to

padaryti nepavyksta. Nepasisėkus „kolonizuoti“ Ashos, jis toliau išlieka savo fetišizuoto orientalizmo spąstuose: paskutinėje scenoje jis regimas maloniai kalbinantis musulmoniškas skaras dėvinčias moteris.

Filme „Bhadžis paplūdimyje“ Ashos ir Ambroso personažais Gurinder Chadha ir Ambroso personažais Gurinder Chadha parodo, kaip populiariojoje kultūroje dominuojantys ideologiniai aparatai yra įtvirtinami tokiais populiariomis kultūros sklaidos priemonėmis, kaip antai kinas. Šie dominuojantys ideologiniai aparatai formuoja ir konstruoja tapatybes, siekdami paversti jas monolitiniiais dariniais: tai pavojingas procesas, dažnai išprovokuojantis tapatybės krizę, susidūrus su šiuolaikine hibridizuota kultūra. „Bhadžis paplūdimyje“ ir išlieka autentiškas transkultūrinės ir hibridizuotos kultūros pavyzdys, reflektuojantis Stuardo Hallo išakytas mintis apie tapatybės poziciją nuolatinėje tėkmėje ir pokyčiuose. Tokia tapatybė priklauso tiek praeičiai, tiek dabarčiai: ne tai, „kas mes iš tiesų esame“, bet tai, „kuo mes tapome“<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Jane Roscoe, „From Bombay to Blackpool. The Construction of Indian Femininity in *Bhaji on the Beach*“, 208.

<sup>34</sup> Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora“, Patrick Williams, Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993, 392–403, 394.

## **BHAJI ON THE BEACH: HYBRID IDENTITY AND POPULAR DISCOURSES IN BRITISH DIASPORIC CINEMA**

**Deimantas Valančiūnas**

S u m m a r y

Gurinder Chadha is a British South Asian diasporic director who attained international acclaim releasing films *Bend it like Beckham* (2002) and *Bride and Prejudice* (2004). However, her first feature film *Bhaji on the Beach* (1993) is one of the finest examples of British diasporic films. Released in the sensi-

tive post-Thatcher era, it investigates the complex issues of gender relations, racism, domestic violence, and hybridity in the diasporic environment. The film director also emphasizes different ideological formations which are produced in, and disseminated through popular discourses. Therefore this article ex-

plores the ways identity is constructed through various ideological and nationalistic discourses embedded in the popular culture, particularly in Bollywood and imperial British cinema and heritage films. Such

popular discourses are seen as major ideological forces used to establish monolithic and fixed identity, creating disruptions and crises when it clashes with contemporary hybrid British culture.

Gauta 2012 09 25

Priimta publikuoti 2012 10 02

*Autoriaus adresas:*

Vilniaus universiteto

Anglų filologijos katedra

Universiteto g. 5, LT-01513

El. paštas: deimantasval@gmail.com