

Vaizdas ir poetika Radžio Kapūro filme „Ponas Apgavikas“

JŪRATĖ GRIGORAITYTĖ

Vilniaus universitetas, Orientalistikos centras
j.grigoraityte@gmail.com

Šio straipsnio objektas – hindi kino muzikiniai intarpai. Ilgą laiką populiariuosiuose ir moksliniuose diskursuose vyravo nuomonė, jog filmų dainos tėra pramoginio pobūdžio reginiai ir neturi nieko bendro su filmų siužetu. Visgi plėtojantis hindi kino tyrinėjimams, suvokta, jog muzikiniuose intarpuose – ne tik klasikinis Indijos menų palikimas, bet ir prasminiai niuansai, susiję su filmų naratyvu bei jų ideologinėmis žinutėmis. Pripažįstama, jog filmų dainos yra ne tik vaizdiniai, bet ir poetiniai intarpai. Būtent žodinė dainų dalis, sąveikaudama su vaizdu, sukuria muzikinių intarpų prasmę. Straipsnyje, nagrinėjant keturis 1955 m. kino juostos „Ponas Apgavikas“ muzikinius interpus, atskleidžiama, kaip dainų poetinis tekstas papildo filmo siužetą, prisideda prie jo ideologinės žinutės formavimo bei artikuliuoja XX a. vidurio politines idėjas.

Esminiai žodžiai: hindi kinas, Gandis, kino muzika, Nehru, socializmas.

Įvadas

Indijoje nuo pat garsinio kino atsiradimo 1931 m. kone visi komerciniai filmai turėjo muzikinį formatą, o šiandien kiekviename filme skamba vidutiniškai 6–7 dainos. Nuolat sulaukiantys prieštaringų vertinimų, muzikiniai intarpai iki šių dienų išlieka Indijos kino¹ vizitine kortele. Visgi mokslo tyrimuose ši tema yra dar pakankamai nauja: nors pastaraisiais dešimtmečiais didėja akademinis susidomėjimas hindi kinu, dainos į mokslo veikalus geriausiai atveju įterpiamos kaip at-

raktyvi, tačiau antraeilė, detalė. Kitaip tariant, domimasi vaizdu, o dainos ir ypač jų tekstai (t. y. poetika) retai sulaukia gilesnės analizės. Kaip pažymi Anna Morcom, anksčiau muzikiniai intarpai laikyti filmo svetimkūniais, kylančiais iš klasikinių ir šiuolaikinių menų sintezės, tuo tarpu dabar raginama iš naujo peržiūrėti dainų ir filmų naratyvo ryšį².

Šiam tikslui pasirenkamas 1955 m. pasirodęs žymaus režisieriaus (ir aktoriaus) Radžio Kapūro filmas „Ponas Apgavikas“ (hind. *Śrī 420*). Pasirinkimą sąlygojo keletas motyvų. Pirma, iki šių dienų neblėstantis kino juostos populiarumas Indijoje bei kitose šalyse. Antra, „Ponas Apgavikas“ sukurtas

1 Straipsnyje terminai *Indijos* ir *hindi kinas* vartojami sinonimiškai: atsižvelgianama į didesnį hindi kino populiarumą (lyginant su kitų regionų kinu) bei kalbinį aspektą.

2 Morcom, A. *Hindi Film Songs and the Cinema*. London: Ashgate, 2007, p. 11.

vadinamuoju Indijos kino „Aukso amžiaus“ laikotarpiu, kai nusistovi populiarinio filmo kūrimo kanonas: socialinės temos supinamos su meilės istorija, komiškais personažais bei muzikiniais intarpais. Filme reflektuojama XX a. vidurio Indijos politinė – idėjinė atmosfera, o muzikinį interpa „Mano batai yra japoniški“ (hind. *Merā jūtā hai jāpānī*) galime vadinti ode moderniajai indiškai tapatybei. Trečia, „Ponas Apgavikas“ gausiai reflektuojamas mokslinėje literatūroje, neignoruojant ir muzikinių interpa. Pastutiniai ryškūs bandymai interpretuoti šio filmo muzikinius interpaus yra P. C. Hogano „Perprantant indiiskus filmus. Principai, pažinimas ir kinematografinė vaizduotė“ (angl. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*, 2008), C. Herbert straipsnis „Nacionaliniai vaiduokliai. Socializmo atšvaitai filmuose „Ponas Apgavikas ir „Siena“ (angl. *National Hauntings. Specters of Socialism in Shree 420 and Deewar*, 2010) ir A. Kavoori knyga „Globalizacijos logika: tarptautinės komunikacijos tyrimai“ (angl. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*, 2009) darbai. Šių autorių veikalai vertingi tuo, jog, skirtingai nei daugelyje ligtolinių bandymų, neapsiribojama vien minėta daina „Mano batai yra japoniški“ – analizuojami ir kiti filmo muzikiniai intarpai. Visgi šiuose darbuose mažai dėmesio skiriama poetinei muzikinių interpa daliai – daugiausia interpretuojami vaizdiniai jų aspektai.

Apskritai muzikiniai intarpai į mokslinį diskursą įtraukti gana neseniai, o pirmieji veikalai nepublikuoti. Pirmasis darbas, išsamiai analizuojantis muzikinių interpa kultūrinį kontekstą, yra 1991 m. Alison Arnold apginta daktaro disertacija „Hindi filmų

dainos: apie Indijos populiariosios muzikos istoriją“ (angl. *Hindi Filmi Git: On the History of Indian Popular Music*). Ši autorė parašė ir daugiau studijų, tačiau jos nėra publikuotos. Arnold daugiausia dėmesio skyrė išoriniams – estetiniams – aspektams bei stilistinei kaitai. Be to, į jos mokslinės analizės akiratį nepateko filmai, sukurti iki 1955 metų.

Kitas paminėtinas autorius – Peteris Manuelis ir jo veikalas „Kasečių kultūra“ (angl. *Cassette Culture*, 1993), kuriame išryškinamas politinis – galios – aspektas, muzikiniai intarpai traktuojami kaip homogeniška, tradiciją žeminanti meno forma, primesta plačiosioms masėms. Apskritai XX a. pabaigoje studijų, skirtų filmų muzikai, daugėja, o pastarąjį dešimtmetį apie filmų muziką užsimenama kiekviename hindi kinui skirtame veikle. 2008 m. pasirodęs straipsnių rinkinys „Globalus Bolivudas: hindi dainų ir šokių kelionės“ (angl. *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*) išryškina globalųjį filmų dainų aspektą, o metais anksčiau išėjusią Annos Morcom monografiją „Hindi filmų dainos ir kinas“ (angl. *Hindi Film Songs and the Cinema*) galima vadinti vienu išsamiausių šiai temai skirtų veikalų: autorė aptaria dainų estetiką, gamybos bei platinimo procesus, žiūrovų recepciją, dainas sieja su filmų naratyvu ir t. t. Pastaraisiais metais monografijų, skirtų hindi filmų dainoms, ypač padaugėjo, išryškinant tarpkultūrinės cirkuliacijos, diasporinius ir kitus aspektus. Lietuvoje hindi kino muzikiniai intarpai nėra atskirai tyrinėti, tačiau trumpų paminėjimų galima rasti 2013 m. Deimanto Valančiūno apgintoje daktaro disertacijoje „Tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine: pokolonijinis aspektas“.

Šio straipsnio tikslas – atskleisti, kaip filmo „Ponas Apgavikas“ muzikiniai intarpai

papildo jo siužetą, prisideda prie ideologinės žinutės formavimo bei artikuliuoja idėines dichotomijas. Pirmajame skyriuje, taikant istorinį metodą, apžvelgiamos estetiškos įtakos ir kontekstai, padarę didžiausią įtaką muzikinių intarpų vizualinei ir poetinei išraiškai. Visgi išsiaiškinus šias įtakas, lieka neaišku, kodėl muzikinių intarpų apskritai reikia, todėl antrajame skyriuje aktualizuojama naratyvinės muzikinių intarpų analizės svarba, aptariamas pasirinktas filmas bei jam įtaką padariusios politinės idėjos. Paskutinėje straipsnio dalyje, taikant filmo analizės metodą, interpretuojamos konkrečios filmo dainos.

1. Estetinės įtakos ir kontekstai

Iš pradžių derėtų trumpai aptarti hindi kino istorijos etapus. Pirmąjį tarpsnį priimta vadinti Tyliojo kino epocha, kuri truko nuo 1913 iki 1931 metų. Šiuo laikotarpiu daugiausia kurtos mitologinės, istorinės juostos. Demonstruojant filmus beveik visada grodavo gyva muzika – šiuolaikinių filmų dainų pirmtakė.

Antrasis ryškus hindi kino tarpsnis – Aukso amžiaus laikotarpis, trukęs maždaug nuo 1950 iki 1960 metų. Aukso amžiaus filmai glaudžiai susiję su Indijos nepriklausomybės idėjomis ir tautinės tapatybės paieškomis. Šiuo laikotarpiu kūrė legendiniai indų režisieriai bei nusistovėjo populiariojo filmo „kanonas“, kurio laikomasi iki šių dienų. Plačiau apie Aukso amžiaus filmus bus kalbama antrame poskyryje. Nuo 1970 m. kurta daug kriminalinių filmų, reaguojant į to meto socialines aktualijas. Paskutinįjį laikotarpį galime pavadinti Naujausiojo kino epocha, kuri prasidėjo maždaug 1990 metais. XX a.

paskutiniajame dešimtmetyje kurta daug filmų apie tradicines šeimos vertybes. Šiandien hindi kino kūrėjai noriai eksperimentuoja, jų produktai populiarėja ir Vakarų pasaulio šalyse, klesti žanrinė įvairovė. Matome, jog ši kino tradicija gyvuoja daugiau kaip šimtą metų. Tiek pat gyvuoja ir hindi kino muzikiniai intarpai.

Hindi kino muzikinis tarpas – tai į linijinį filmo pasakojimą įsiterpanti daina, kai pagrindiniai veikėjai ima „dainuoti“ ir šokti. Reikia pridurti, jog aktoriai iš tiesų dainuodavo tik iki XX a. penktojo dešimtmečio – vėliau filmų dainas ėmė įrašinėti profesionalūs dainininkai, o aktoriai tik žiopčiodavo pagal tekstą³. Penktajame–šeštajame dešimtmečiuose konkretus aktorius neretai būdavo tapatinamas su konkrečiu dainininko balsu: tarkim, Mukešo (Mukesh) dainavimas išimtinai tapatinamas su Radžiu Kapūru⁴.

Svarbu paminėti, jog netgi tyliojo kino epochoje (1913–1931 m.), demonstruojant filmą, grodavo gyva muzika, todėl natūralu, jog jau į pirmąjį garsinį filmą Indijoje buvo įterptos dainos. Kai kuriuose šaltiniuose teigiama, jog ten jų būta virš 40. Panašus, ar net didesnis, dainų skaičius fiksuojamas ir kituose ketvirtojo dešimtmečio filmuose. Visgi ilgainiui nusistovėjo „magiška 6–10 dainų viename filme formulė“, kurios regimai laikomasi iki šiol.

Hindi kino dainas, kaip ir pačius filmus, galima vadinti tam tikrais kultūriniais hibridais, kuriuose dera Holivudo miuziklo

3 Dwyer, R., Divia Patel. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. London: Reaktion Books, 2002, p. 58.

4 Beaster-Jones, J. *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 6.

bei klasikinės indų muzikos elementai, jei šokama, įtraukiamos ir klasikinių indų šokio tradicijos. Muzikiniuose intarpuose girdimi sitaro, bansurės ir kitų indiškių instrumentų garsai, taip pat su Vakarų muzikos tradicija siejami smuikas, saksofonas ir fleita. Kaip pažymi Madhujā Mukherjee, konkrečių instrumentų skambesys paprastai siejamas su tam tikra emocija: tarkim, greitas smuiko arba violončelės tempas dažniausiai lydės baimingus, lydimus blogos nuojautos, o sitaros – džiaugsmingus – epizodus⁵. Daugelis už filmų muziką atsakingų asmenų turi klasikinę muzikologinę išsilavinimą, todėl laisvai įtraukia *ragomis* paremtas kompozicijas.

Kalbant apie žodinę muzikinių intarpų dalį, reikia paminėti, jog nemaža dalis dainų yra naujai aranžuotos populiarių folklorinių dainų versijos arba su islamišku misticizmu siejami ghazaliai (hind. *ghazal*), pritaikyti filmo reikmėms⁶. Indijos kinas ne tik inkorporuoja ne kinui sukurtus ghazalius, bet formuoja ir naują jo žanrą: demistifikuotas, tik konkrečias jausenas (dažniausiai įsimylėjimo, apsvaigimo būsenas) išreiškiančias versijas, kurios neretai traktuojamos kaip šio poezijos žanro nuosmukis.

Atsiradus kinui, į filmų poetikos žanrą buvo „viliojami“ ne tik urdu, bet ir hindi kalba kūrę poetai: Safdaras Aahas, Kidaras Sharma, D. N. Madhokas ir kiti. Reikia pažymėti, kad menininkai negalėjo kurti dainų poetikos, kaip norėjo patys, ji turėjo atitekti

galybę reikalavimų: derėti su filmo muzika ir vaizdinėmis raiškos priemonėmis, neviršyti tam tikro žodžių ir poetinių metaforų kiekio, sukurti tam tikrus pasikartojančius, neįmantrių frazių kodus, žadinančius sentimentalias jausenas. Neatsitiktinai kai kurie hindi kalba kūrę poetai atsiribojo nuo funkcionalistinio dainos poetikos žanro, sukurto prasčiokiška *hindustānī* kalba, pabrėždami savo ryšį su sanskritizuotu, elitinės hindi kalbos variantu.

Kone visi tyrinėtojai, aptariantys hindi kino muzikinius intarpus, mini vietinių maratų, bengalų, parsų teatrų, *Nauṭankī* ir *Tamāsā* tradicijų, kurios neatsiejamoms nuo dainų ir šokių, įtakas. Kaip pažymi M. Mukherjee, šios tradicijos yra tiesioginės hindi kino pirmtakės⁷. K. Hansen teigia, jog tai, kas suartina *Nauṭankī*, parsų teatrus su hindi kinu, yra mizanscenoje teatrališkumas, perdėtai ryškūs gestikuliuojimas, melodramatiška naratyvo struktūra su moraliniais kodais bei frontalus aktoriaus vaizdavimas. Šie teatrai išsiskyrė ne tik vizualiniu reginiu, bet ir muzikinių intarpų gausa, kurie vadinti jų skiriamuoju bruožu. Apskritai parsų teatre persipynę įprasti dialogai, poetika ir muzika. Parsų teatras, pasak tyrėjų, didelę įtaką padarė įvairios kalbinės, taip pat Vakarų ir Indijos teatro tradicijos⁸.

Taigi iš dalies galime teigti, jog, kaip ir daugelis kitų hindi kino elementų, muzikiniai intarpai yra „paveldėti“ iš parsų teatro tradicijos. Pastaroji, nepasižymėjusi

5 Mukherjee, M. The Architecture of Songs and Music: Soundmarks of Bollywood, a Popular Form and its Emergent Texts. *Screen Sound*. 2012, 1 (3), p. 15.

6 Hines, N. From Ghazal to Film Music: The Case of Mirza Ghalib. *Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, Ed. by H. R. M. Pauwels. New York: Routledge, 2007, p. 162.

7 Mukherjee, M. The Architecture of Songs and Music: Soundmarks of Bollywood, a Popular Form and its Emergent Texts. *Screen Sound*. 2012, 1 (3), p. 13.

8 Hansen, K. Language, Community, and the Theatrical Public. Linguistic Pluralism and Change in the Nineteenth-century Parsi Theatre. *India's Literary History. Essays on the Nineteenth Century*, Ed. by S. Blackburn. New Delhi: Permanent Black, 2004, p. 72.

kultūriniu grynumu, patyrė daug įvairiausių įtakų, o šis polinkis sinkretinti į hindi kiną gali būti taip pat tiesiogiai atėjęs iš teatrų tradicijos. Visgi kalbant apie bet kokią indiško meno formą, negalime ignoruoti ir klasikinės indiškiosios estetikos kategorijų.

Indų filmai dažnai kritikuojami už tai, jog yra pernelyg emocionalūs, o jausenos reiškiamos pernelyg aiškiai ir suprantamai. Prie to itin prisideda ir muzikiniai intarpai. Jei, tarkim, veikėjai supranta įsimylėję vienas kitą, tai šis momentas būtina palydimas bent kelių minučių daina. Svarbu pažymėti, jog šioje vietoje kalbame ir apie filmo žiūrovo išgyvenimus. Indų filme aktorius privalo tobulai perteikti savo jauseną žiūrovui – panašiai būta ir klasikiniuose Indijos menuose, visų pirma, klasikiniame sanskrito teatre. Šiuolaikinę ir klasikinę kultūrą „subendrina“ vadinamasis *rasos* (skr. *rasa*) principas – universali indiškiosios estetikos kategorija.

Rasos teorija buvo išplėta maždaug III a. žymiajame veikale „Natjaštra“ (skr. *Nāṭyaśāstra*) mitinio indų egzegeto Bharatos. Pats sanskrito žodis *rasa* turi daug reikšmių: „syvai“, „esencija“, „skonis“, „skanavimas“ ir t. t. Išskiriamos aštuonios pagrindinės rasos, vėliau pridėta ir devintoji. Kalbama ir apie keturiasdešimt devynias pereinamąsias, kurios visos turi būti pajungtos vienai kuriai pagrindinei⁹. Šis derinys turi atitikti visus kanonus, mat kitu atveju kūrinys nebejaudins, taps nuobodus. Teigiama, jog *rasa* yra indiškojo meno kvintesencija, kurios uždavinys – tobulai perteikti tam tikrą jauseną žiūrovui. Šiuos pojūčius galima palyginti su dar Senovės

Graikijos laikais minėtu katarsiu – tam tikru jausmų nuskaidrėjimu, kylančiu po tragedijos, išreikštos meno kūrinio, stebėjimo. Indų estetikoje taip pat kalbama apie „tyrą džiaugsmą“, „dvasinę laisvę“, kurios kyla išgyvenus visas aštuonias *rasas*. Pasak Daivos Tamošaitytės, Vakarų meno pasaulyje šiandien toks gajus „naujum“ bei „originalumo“ vaikymasis prasilenkia su *rasos* teorija, kurioje inovatyvumas užima tikrai ne pirmąją vietą¹⁰.

Pagal *rasas* kuriami ir veikėjų portretai. Tarkim, *śṛṅgārārasa* yra susijusi su meile, grožiu ir fiziniu patrauklumu, todėl yra esminė kuriant pagrindinius moteriškus personažus – dažniausiai tyras, nekaltas, pasiaukojančias merginas ir motinas. *Vīr rasa*, pabrėžianti galią, stiprybę, kuria stiprius, ryžtingus vyriškus herojus.

Muzikiniai intarpai, lydimi dainų ir šokių, yra vieni esminių akcentų, kuriais žiūrovams perteikiamos emocijos. Muzikiniai intarpai pažadina žiūrovų sentimentus, emociškai nuspalvina nevienareikšmiškas scenas. Šokiai praktiškai visuomet yra susiję su *śṛṅgārārasa* – grožiu, patrauklumu bei erotika. Pavyzdžiui, šiandien hindi kine gerai žinoma „šlapio sario“ technika, plačiai naudojama šokiuose, pastebima ir šeštojo dešimtmečio filmuose. Straipsnyje nagrinėjame filme „Ponas Apgavikas“ skambanti daina „Tai meilė, tai pažadas“ (hind. *Pyār huā, Ikrār huā hai*) prasideda lietumi – tik visiškai sušlapus pagrindinės veikėjos Vidjos sariui, ji išsitraukia skėtį. Tokiu būdu šiaip jau tyros, tradicines vertybes įkūnijančios moters personažas erotizuojamas ir įgyvendinama Madhavo

9 Tamošaitytė, D. Universalusis rasos sąvokos aspektas. *Liaudies kultūra*. 2001, t. 78, p. 37.

10 Ten pat.

Prasado išskirta „laikino leidimo“ (angl. *temporary permission*) koncepcija – muzikiniame intarpe kelioms minutėms leidžiama erotika, kuri tuo pačiu nesikerta su cenzūra¹¹.

Vadinasi, muzikinis intarpas nėra tik įvairias kultūrinės įtakos sulydantis darinys, tačiau kartu paklūsta ir klasikinės Indijos estetikos *rasos* teorijai. Jei filmas turi sukelti tam tikras jausenas, tai dainos – vienas geriausių būdų tai padaryti. Visgi jei aktualizuojame filmo žiūrovo svarbą, tai vadinamąją emociją (*rasu*) funkciją gali atlikti ir įprasta filmo muzika. Kaip pažymi Hoganas, hindi filmų muzika nepaklūsta įprastiems filmų muzikos skirstymams į diegetinę ir nediegetinę¹² muziką¹³. Tyrėjas hindi kino muzikinius intarpus siūlo vadinti paradiegetine muzika. Tokiu atveju tarsi matome „dainuojančius“ bei muzikuojančius veikėjus, tačiau žinome, jog jie dainuoja ne savais balsais, o ekrane matomiems instrumentams pritaria „dar kažkas“ iš už kadro. Hoganas tapatina muzikinius intarpus su metaforomis, o tai suponuoja, kad jie yra ne tik muzikiniai numeriai, bet ir giluminę prasmę turintys vienetai, todėl akivaizdu, jog emocijų perteikimas ir sustiprinimas – estetinė ir funkcinė žiūros perspektyvą suartinantis aspektas.

11 Prasad, M. *Ideology of Hindi Film. A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press, 1998, p. 73.

12 Diegetinės muzikos šaltinis yra akivaizdžiai matomas ekrane, tarkim, patefonas. Nediegetinės muzikos šaltinio nematome, tai muzika, kurios pačiame filme tarsi nėra.

13 Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 163.

2. XX a. vidurio filmas: naratyvinės ir ideologinės jungtys

Muzikinių intarpų naratyvinis funkcionalumas

Hindi muzikiniai intarpai nėra vien tik istorinių įtakų rezultatas, bet ir hindi filmo naratyvui lemiamą reikšmę turintis komponentas. Kaip pažymi Anna Morcom, kinematografinė filmų dainų analizė yra dar labai mažai tyrinėtas laukas dėl kelių priežasčių. Pirmoji: filmų dainos matytos kaip kultūriniai hibridai, t. y. stokojantys grynumo, sumaišantys visas galimas raiškos priemones, todėl tyrinėtojai į dainas neatsitikinai žvelgė su tam tikra akademine panieka. Antroji priežastis: ilgą laiką muzikiniai intarpai laikyti svetimkūniais, kurie turi savo istoriją bei savo kilmės šaltinius. Manyta, jog su filmo tekstu dainos neturi jokio ryšio¹⁴. Plėtojantis hindi kino tyrinėjimams, muzikiniai intarpai dažniausiai analizuoti anapus filmo ribų: tai, kaip jie cirkuliuoja Indijos ir pasaulio muzikiniame rinkoje, kaip prisideda prie kino produkcijos populiarinimo, kokį ryšį turi su Indijos visuomene.

Pridurtina, jog su tuo gali būti susijusios ir klasikinės bei šiuolaikinės kino teorijos skirtumai: pastaroji pabrėžia, jog filmo reikšmė sukuriama sąveikos (angl. *interaction*) būdu: svarbios ne tik vaizdinės išraiškos priemonės, bet ir dialogai bei muzika – tik tai gali sukurti darnią visumą¹⁵. Originalią, interakcijos metodu besiremiančią, filmo dainų analizę pateikia Paulas Colmas Hoganas. Autorius originaliai susintetina klasikinio indų meno bei šiuolaikinius kino

14 Morcom, A. *Hindi Film Songs and the Cinema*. London: Ashgate, 2007, p. 11.

15 Ten pat, p. 16.

tyrinėjimus bei paaiškina, kaip daina tampa filmo siužeto elementu.

Hoganas, atkreipdamas dėmesį į filmo struktūrinius elementus, išskiria trejų muzikinių intarpų vaidmenį filmo tekste. Filmą, pasak jo, sudaro atskiri segmentai, kurių atitinkamos sekos ir sudaro filmo siužetą. Tai, kas čia svarbiausia, yra pauzės tarp šių segmentų. Šios pauzės vadinamos tam tikromis jungtimis (angl. *junction*), o šios jungtys hindi kine dažniausiai yra muzikiniai intarpai. Atitinkamai autorius išskiria tokias dainų funkcijas:

1. Emocijų raiškos ir perteikimo žiūrovui. Nors tai neabejotinai susiję su anksčiau aptarta *rasų* teorijos įtaka, visgi Hoganas išryškina tam tikrą „perėjimo“ (angl. *transition*) aspektą, kai emocinė patirtis sustiprinama, modifikuojama, o galiausiai tai nulemia naratyvinį pokytį; tiesa, ne visada.

2. Tarpusavio ryšio skirtingoms temoms suteikimas. Ši funkcija nurodo į tai, ką Hoganas vadina *dhvani* (skr. aidas, užuomina). *Dhvani* aprėpia visas stebėtoji kylančias asociacijas, susijusias su tam tikru reginiu. Tai gali būti ne tik asociacijos, bet ir faktai ar netgi epizodiniai prisiminimai. Tarkim, indų epo „Ramajana“ pagrindinio veikėjo Ramos *dhvani* gali simbolizuoti ne tik jo asmenybę ir elgesį, bet ir jo žmoną Sytą ar netgi Indijoje jam dedikuotas šventyklas. Apskritai *dhvani* galima traktuoti kaip numanomą reikšmę ar tiesiog potekstę.

3. Siužetinės informacijos reguliavimas: muzikiniai intarpai gali suteikti daugiau informacijos apie veikėjus bei įnešti platesnį diskursą¹⁶.

16 Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 161.

P. C. Hogano pateikta metodika toliau bus naudojama nagrinėjant filmo „Ponas Apgavikas“ muzikinius intarpus.

Analizės prielaidos: ne tik vaizdas ir poetika

Hoganas daugiausia dėmesio skiria vizualiniams muzikinių intarpų aspektams. Ali Mir taikliai pažymi, jog būtent hindi kino dainų žodinė dalis buvo sėkmingai išnaudota kaip tautinius sentimentus žadinanti priemonė¹⁷. XX a. penktajame dešimtmetyje, dar Indijai tebebūnant britų valdžioje, pasirodė ne vienas filmas, kurių dainos išreiškė to meto politines realijas bei kurstė nacionalistines nuotaikas. Dar 1936 m. pasirodžiusiame filme „Gimtoji žemė“ (hind. *Janmabhūmi*) girdime atvirai nacionalistines nuotaikas kurstantį kūrinių „Šlovė gimtinei“ (hind. *Jay jay jananī janmabhūmi*). Panašių kūrinių būta daugelyje filmų: „Šiandienos Indija“ (*Āj kā Hindustān*, 1940), „Lentis“ (*Kismet*, 1943) ir kt. Viena žymiausių nacionalistinių dainų „Mano batai yra japoniški“ (hind. *Merā jūtā hai jāpānī*) skamba filme „Ponas Apgavikas“.

Atkreipti dėmesį į muzikinių intarpų žodinę dalį ragina ir V. Mishros įžvalgos. Pasak jo, būtent Radžis Kapūras muzikinius intarpus pavertė savarankiškais naratyviniais vienetais ir žiūrovus, klausydamas žodžių, gali lengvai atkurti trūkstamą informaciją¹⁸. Tai susisieja su Hogano išskirta trečiaja muzikinių intarpų funkcija ir suponuoja, jog R. Kapūro filmuose

17 Mir, A. *Lyrical Speaking. Hindi Film Songs and Progressive Aesthetic. Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, Ed. by H. R. M. Pauwels. New York: Routledge, 2007, p. 207.

18 Mishra, V. *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. London and New York: Routledge, 2002, p. 99.

skambančių dainų žodinė dalis yra verta gilesnės analizės.

XX a. vidurys: nauja šalis, naujas kinas

Analizei pasirinkta 1955 m. kino juosta „Ponas Apgavikas“ (hind. *Śrī 420*) – reikšmingas filmas ne tik muzikinių intarpų, bet ir tautinės tapatybės, indų socializmo, XX a. vidurio Indijos idėjinės atmosferos tyrinėtojams. „Ponas Apgavikas“ sukurtas nepraėjus nė dešimtmečiui po Indijos nepriklausomybės paskelbimo, vadinamuoju Indijos kino „Aukso amžiaus“ laikotarpiu. Nors tuo metu taip pat diskutuota, ar šaliai, kurios didžioji dalis skęsta skurde, apskritai reikalingas kinas, visgi šeštasis dešimtmetis šiandien daugelio minimas kaip originalumo, talentingumo, genialumo bei profesionalumo amžius¹⁹. Tuo metu šalyje surengiami pirmieji kino festivaliai, įsteigiamos premijos, kuria tokios Indijos kino išmybės, kaip Satjadžitas Rėjus, Guru Duttas, Dilipas Kumaras bei Radžis Kapūras. Šio laikotarpio kine imama artikuliuoti Indijos, kaip įsivaizduojamos bendruomenės, idėja, keičiasi pagrindinių veikėjų bei antagonistų reprezentacija. Pastarieji dažniausiai siejami su anti-indiškumu. Apskritai „Aukso amžiaus“ filmuose jaučiama atsakomybė už tautos ateitį²⁰.

Tejaswini Ganti pažymi, jog „Aukso amžiaus“ kinui didžiulę įtaką turėjo XX a. vidurio masinė migracija į miestus, skurdas, socialinės reformos bei Indijos liaudies teatro asociacija²¹ – menui skirta Indijos komunistų

partijos platforma. Jai priklausė daugybė muzikų, rašytojų bei kino kūrėjų, kurie savo darbuose pabrėžė visuomenės nuskriaustų, marginalizuotų žmonių padėtį, pabrėždami išnaudotojišką kapitalizmo prigimtį. Tuo metu taip pat formuojasi populiarojo žanro filmo kūrimo „kanonas“ – socialinę žinutę nešantys filmai įpinami į romantiškos dramatos su gausiais muzikiniais bei komedijos intarpais formatą. Pavyzdžiui, 1957 m. filme „Ištroškęs“ (hind. *Pyāsā*), pasakojančiame apie nelaimingą poeto likimą, skamba komiška daina „Jei tau apsvaigtų galva“ (hind. *Sar jo terā cakrāye*). Kūrinys ir jo „atlikėjas“ (komiškas personažas) suteikia šiaip jau gana liūdnam filmui optimistinių gaidų. Nuo to laikotarpio jau praktiškai galime taikyti Vijay Mishros pateiktą Indijos kino apibrėžimą: „sentimentali, melodramatiška romantinė istorija, susijusi su *dharminiais*²² kodais“²³. Iš pirmo žvilgsnio šią apibrėžtį galime taikyti ir pirmame skyriuje aptartam parsų teatrui, tačiau XX a. penktajame dešimtmetyje *dharma* įgauna labai konkrečią interpretaciją: socialinis teisingumas ir atsakomybė už šalies likimą.

„Ponas Apgavikas“

Radžio Kapūro juosta „Ponas Apgavikas“ dažniausiai siejama su šiais žodžiais: nacionalizmas ir socializmas. Filme šios dvi ideologijos sutaikomos, pasiūlant Indijai kurti savo ateitį ant pronehruiško socializmo pagrindų. „Ponas Apgavikas“ aiškiai kritikuoja kapitalizmą bei iškelia tradicinę kaimo

19 Ganti, T. *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2004, p. 28.

20 Virdi, J. *Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History*. New York: Rutgers University Press, 2003, p. 92.

21 Angl. IPTA – *Indian People's Theatre Association*.

22 *Dharminis*, nuo sanskrito žodžio *dharma*, galintis reikšti „įstatymą“, „tvarką“, „tai, kas palaiko“ ir t. t. Šiuo atveju *dharminis* galime versti kaip „moralinis“.

23 Mishra, V. *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. London and New York: Routledge, 2002, p. 99.

bendruomenę, apie kurią kalbėjo Mahatma Gandis. Šio poskyrio pradžioje trumpai aptarsime filmo siužetą, o po to susiesime jį su Nehru ir Gandžio idėjomis.

Filmo centre – išsimokslinęs našlaitis Radžis (hind. *Rāj*), keliaujantis į Mumbajų. Atkeliavęs į didmiestį, iš elgetos jis sužino, jog čia meldžiamasi tik pinigams, o žmonių širdys – akmeninės. Norėdamas gauti pinigų, Radžis parduoda medalių, kurių gavo vaikų namuose už sąžiningumą. Neturėdamas, kur pernaktoti, Radžis atsiduria vargšų bendruomenėje, kurioje jis priimamas kaip saviškis (tiesa, ne iškart). Herojus taip pat susipažįsta su neturtinga mokytoja Vidja (hind. *Vidyā*) bei įsidarbina skalbykloje. Neilgai trukus Radžis sutinka viliokę Mają (hind. *Māyā*) ir įsitraukia į apgavystes kortomis. Greitai protagonistas įviliojamas į kito sukto turtuolio apgavystes: jis pažada neturtingiesiems nuolatinį namus už ypač mažą kainą. Radžis praranda Vidją ir ilgainiui supranta, ko neteko vaikydamasis pinigų. Jis nusprendžia demaskuoti apgavikus. Galiausiai Radžiui pavyksta tai padaryti, Vidja jam atleidžia, o filmo pabaigoje matome juos stovinčius ant kalno ir žvelgiančius į Mumbajų, kuriame pristatyta naujų namų vargšams.

„Pono Apgaviko“ herojai ir jų vardai yra aiškios metaforos. Radžį galime laikyti tam tikra Indijos personifikacija. Kolonijinės britų valdžios uzurpuota šalis buvo vadinama *British Raj*, o, atkūrus nepriklausomybę, buvo pasiekta *Sva-rāj* savivalda. Abiejuose pavadinimuose – filmo protagonisto vardas²⁴. Radžio mylimosios Vidjos ir antagonistės Majos vardai sietini su indų filosofija. Vidja (skr. *vidyā*) reiškia išmintį, o

24 Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2000, p. 147.

„Pono Apgaviko“ herojė atitinkamai įkūnija dorą, meilę bei žinių siekį, Maja (skr. *māyā*) reiškia iliuziją, dviveidiškumą, todėl ši herojė siejama su gobšumu bei vertybių stoka. Alkanam Radžiui už dyką vaisių davusios moters vardas yra Ganga Ma (hind. *Gaṅgā Mān*). Pasak Hogano, ji simbolizuoja motiną (hindi malonybinis žodis *Mān*) ne tik šeimynine, bet ir plačiąja prasme Motiną Indiją (hind. *Bhārat Mātā*). Ganga – šventoji hindų upė, skalaujanti Indijos krantus bei personifikuojanti pagarbą moteriai ir motinai.

Tradicines ir kapitalistines vertybes reprezentuojančių veikėjų dichotomija yra susijusi su kaimietiškos ir probritiškos Indijos skirtimi²⁵. Su kaimu šioje vietoje siejama vargšų bendruomenė, kurią galima vadinti idealizuotu kaimu mieste. Kaimo kaip autentiškos Indijos išaukštinimas buvo ir viena esminių Indijos tautinio išsivadavimo lyderio M. Gandžio idėjų. Pasak jo, beveik 90 procentų visų indų gyvena kaime, todėl reikia reabilituoti provincijos bendruomenes, kurios garantuos socialinę harmoniją bei padės įsivyrauti neišnaudotojiškai ekonomikai²⁶. Gandis industrializaciją laikė visos žmonijos prakeiksmu, kurios esmė – kaimo pavergimas. Pasak jo, kaimo ir miesto civilizacijos yra du skirtingi poliai, nes pirmojoje svarbus rankų darbas, o antrojoje viskas priklauso mašinų. Šios pažiūros daugeliu aspektų kertasi su socialistinėmis Jawaharlalio Nehru idėjomis. Pastarasis veikale „Indijos atradimas“ (angl. *The Discovery of India*) kalba apie industrializacijos, urbanizacijos ir

25 Valančiūnas, D. *Tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine: pokolonijinis aspektas*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas, 2013, p. 61.

26 Markovits, C. *The UnGandhian Gandhi: The Life and Afterlife of the Mahatma*, vert. Claude Markovits. London: Anthem Press, 2004, p. 119–120.

pažangos būtinybę. Nehru teigė, jog vien „pansenusiomis“ moralinėmis idėjomis negalima išspręsti klasinių konfliktų, negana to, problemos nebėra etinės. Reikia ieškoti sprendimų, kaip nugalėti ekonominius nepritekliaus²⁷. Paminėtina, jog M. Gandis aršiai kritikavo kapitalistines vakarų visuomenes, teigdamas, kad jose meldžiamasi tik pinigams, paminamos visos žmogiškosios vertybės, o santvarka grindžiama vien smurtu ir agresija. Su agresija Gandis siejo ir socializmą.

Pasak Rachel M. Brown, „Ponas Apgavikas“ tarsi sutaiko Gandžio ir Nehru pažiūras: žmogus gali išsaugoti dorą purviname metropolyje, tačiau tam reikia kliautis kaimo bendruomenei būdingais šiltais tarpasmeniniais ryšiais²⁸. Visgi kai kurie argumentai leidžia teigti, jog „Ponas Apgavikas“ pimenybę teikia Nehru pozicijai: pirma, pats Kapūras savo kūrybą tapatino su Nehru pažangos projektais, antra, kaip jau minėta, filmo atomazgoje matome pagrindinius veikėjus, stovinčius daugiabučiais apstatyto miesto fone: vadinasi, socialistinė urbanizacijos vizija įgyvendinta. Šie ideologiniai debatai bei Gandžio kapitalistinės visuomenės kritika artikuluojami ir filme „Ponas Apgavikas“.

3. Vaizdo ir poetikos santykis filme „Ponas Apgavikas“

„Mano batai yra japoniški“:
nacionalizmas ir atsakomybė

Pirmoji filme skambanti daina „Mano batai yra japoniški“ (hind. *Merā jūtā hai jāpānī*) – ne tik žymiausias šio filmo kūrinys, bet ir

vienas garsiausių kūrinių visoje hindi kino istorijoje. Pirmą dainos stulpelį romane „Šėtoniškos eilės“ cituoja žymus diasporos rašytojas Salmanas Rushdie, o 2000 m. sukuriamas filmas, kurio pavadinimas yra tiesioginė nuoroda į šį muzikinį kūrinį – „O širdis visgi indiška“ (hind. *Phir Bhī Dil Hai Hindustānī*). Ir tai tik keli pavyzdžiai, kokį milžinišką atgarsį turėjo šis kūrinys. Žvelgiant iš Hogano perspektyvos, šis kūrinys atliepia visas tris funkcijas. Pirma, kūrinys aiškiai žiūrovui perteikia džiugesio (skr. *hāsyā*) *rasā* bei sujungia du filmo naratyvui svarbius įvykius: kai pagrindinis veikėjas pirmą kartą pavadinamas sukčiumi bei jis atsiduria Mumbajuje. Antra, muzikinio interpo vaizdinė ir poetinė dalis sujungia kelias temas: nacionalizmą, socializmą, hibridinę tapatybę bei masinę migraciją į miestus. Tai iš dalies susiję su trečiąja Hogano išskirta funkcija – iš dainos sužinome apie tai, kuo save laiko pagrindinis veikėjas Radžis. Matome, jog tai, ką išskyrė Hoganas, glaudžiai persipina su aptarta ideologine perspektyva.

Pagrindinis veikėjas pradeda džiaugsmingai kulniuoti tuščiu keliu (hind. *khullī saṛak*). Jis groja dūdele ir neilgai trukus uždainuoja žymiausias šios dainos eilutes, baksnodamas į atitinkamas savo kūno dalis: „Mano batai – japoniški, kelnės – angliškos, / Raudona kepuraitė ant galvos – rusiška, o širdis visgi indiška.“²⁹ Pasak Anandamo P. Kavoori, šios eilutės tiesiogiai perteikia XX a. vidurio istorines realijas. Japonija buvo sąjungininkė, padėjusi Indijai galiausiai pasiekti nepriklausomybę, Rusija – aliuzija į Sovietų Sąjungą ir į prosocialistinę pirmojo Indijos ministro pirmininko Jawaharlalio

27 Ganguli, B. N. Nehru and Socialism. *The Economic Weekly*, 1964, Special Number July, p. 1215.

28 Brown, R. M. *Art for a Modern India, 1947–1980*. Durham & London: Duke University Press, 2009, p. 139.

29 Hind. *Merā jūtā hai jāpānī/ Ye patlūn inglistānī/ Sar pe lāl topī rūsī/ Phir bhī dil hai hindustānī*.

Nehru politiką, juolab kad kepuraitės spalva yra raudona³⁰. Be to, kepuraitė yra galvos apdangalas, o tai suponuoja, jog pagrindinio veikėjo galvoje tarpsta socialistinės idėjos³¹. Bene daugiausia asociacijų kelia „angliškos kelnės“. Kavoori pažymi, jog Birmingamo (Anglijoje) miesto tekstilės gamyklos naudojo indišką medvilnę. Politiškai tai svarbu dėl Mahatmos Gandžio inicijuoto *Svadešī* judėjimo, kuriuo skatinta atsisakyti importuotų prekių ir naudotis tik indiška produkcija³². Pagrindiniui herojui „dainuojant“ šias eilutes, matome jį stambiu planu. Galime teigti, jog taip artikuliuojama hibridinė Radžio tapatybė. Trūkinėjantį ryšį su tradicija liudija ir tai, jog pagrindinis veikėjas išsigąsta ir komiškai pabėga nuo jį sekančios gyvatės, taip paneigdamas esencialistinę, orientalistų Rytams prilipdytą „gyvatės ir kerėtojo“ etiketę – tai, jog esą Indija yra laukinė, perdėm artimą ryšį su gamta tebeturinti civilizacija.

Toliau Radžis rodomas žingsniuojantis tuo pačiu tuščiu keliu, jis „dainuoja“: „Ištrūkai į tuščią kelią aukštai iškėlęs galvą“. (Originalia hindi kalba – „*nikal pare haim khulli sarak par apnā sinā tāne*“, o paskutinių trijų žodžių pažodinis vertimas būtų „iškelčiau savo krūtinę“, o tai reikštų – „aukštai iškelti galvą – [eiti] su pasididžiavimu“.) Tokiu atveju galimas nesupratimas: jei galvoje tarpsta socialistinės idėjos, tai iškelti galvą reikštų išaukštinti socialistinius idealus, tuo

tarpu „iškelti krūtinę“ – tai išaukštinti Indiją ir indiškumą, nes krūtinėje plaka širdis, kuri, pasak dainos žodžių, yra indiška.

Kitame epizode Radžis vaizduojamas kaip maža būtybė prieš beribį dangų, neatitiktiniai ir dainos žodžiai: „Kurgi tikslas, kurgi teks sustoti? Tik Aukščiausiasis žino.“³³ Dainuodamas paskutiniuosius žodžius, pagrindinis veikėjas rodo į dangų. Reiškia, Radžis atsiduria Dievo valioje – šiuo atveju nebe tokia svarbi veikėjo tapatybė, čia reiškiamą nežinomąybę dėl ateities, kurią galimai lems kažkokios nežinomos jėgos. Tolesnėmis eilutėmis Radžis visgi skatina nepasiduoti abejonėms ir nežinomybės kurstomam nerimui, jaučiama J. Virdi įvardinta atsakomybė už tautos ateitį: „Plūskime, klajūnai, tarytum srauni upė.“³⁴ Įdomu tai, jog šioje vietoje daugiskaitos įvardžio pirmuoju asmeniu (hind. *ham sailānī*) įvardijama žmonių grupė (vėliau matome karavaną žmonių, keliaujančių į miestą), o prieš tai buvusioje eilutėje (hind. *nikal pare haim*) Radžis daugiskaita referuoja į save vieną³⁵. Tai tik dar labiau sustiprina prieš tai išsakytą mintį, jog Radžio personažas – tam tikra pirmųjų pokolonijinių metų Indijos personifikacija ir skirtis tarp *ham* (pagarbiai „aš“) ir *ham log* (mes) nedaroma.

Ideologiškai ypač svarbūs tolesni dainos žodžiai: „Tai aukštyn, tai žemyn vingiuoja gyvenimo upė, / Kvailiai tie, kurie kiūto pakraštyje, klausdami kelio į tėvynę. / Gyvenimo istorija – tai judesys, sąstingis – mirties ženklas.“³⁶ Radžis tai „dainuoja“ sėdėdamas

30 Kavoori, A. P. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*. Plymouth: Lexington Books, 2009, p. 41.

31 Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 148.

32 Kavoori, A. P. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*. Plymouth: Lexington Books, 2009, p. 40–41.

33 Hind. *Mainzil kahānī, kahānī ruknā hai. Ūparvālā jāne.*

34 Hind. *Barhte jāye ham sailānī jaise ek dariyā tūfānī.*

35 Hindi kalboje įvardžio daugiskaitos pirmąjį asmenį *ham* galima vartoti pagarbiai kalbant apie save (aut. past.).

36 Hind. *Ūpar nice nice ūpar lahar cale jīvan kī/ Nādān hai jo baiṭh kināre pūcheñ rāh vatan kī/ Caltā jīvan*

ant kupranugario, vadinasi, dainos žodžiais kalbant, aukštai (hind. *ūpar*). Kupranugario nerangi eisena (o kartais ir sustojimas bei nepajudėjimas iš vietos – filme to nerodoma, tačiau gali būti numanoma) simbolizuoja sunkų (naujai susikūrusios Indijos) kelią su kliūtimis. Dainos žodžiai skatina judėti, nestovėti vietoje, tai galėtų būti aliuzija į J. Nehru pažangios Indijos idėją. Jaysonas Beasteris-Jonesas, aptardamas šį dainos „Mano batai yra japoniški“ epizodą, išvelgia tai, jog kiekvieno žmogaus asmeninis progresas ir tautos pažanga turi eiti koja kojon³⁷. Tai papildo Jyotikos Viridi išvalgas: atsakomybė už tautos ateitį nėra tik tuščios deklaracijos, daina ragina pradėti nuo savęs, nebūti kvailiu, kuris laukia išgelbėjimo „klausdamas kelio į tėvynę“: Indiją reikia kurti patiems, o vienintelis būdas tai padaryti – nestovėti vietoje ir tiesiogine, ir perkeltine prasme: keliauti į miestus, dirbti bei atsakyti „gyvačių kerėtojų“ įvaizdžio.

Kitame epizode persikeliamo į kitą erdvę: matome miestą, išskilmingą karavaną bei ant dramblio jojančius didikus. Netrukus vėl rodomas Radžis – šįsyk taip pat jojantis ant arklio, su pasidžiavimu atstatęs krūtinę ir „uždainuojantis“: „Tapsiu karaliumi [arba] princu, išpuikusiu širdžių valdovu, / Kai tik panorėsiu, atsisėsiu į sostą“³⁸. Šiuos žodžius galima interpretuoti trejopai. Pirma, jie liudija nevaržomą, vaikišką Radžio vaizduotę. Kaip pažymi Hogan, pagrindinis veikėjas kone visą laiką elgiasi kaip vaikas: vilki jam

ki kahāni, Ruknā maut ki niśāni.

37 Beaster-Jones, J. *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. New York: Oxford University Press, 2014.

38 Hind. *Hoṅge rāje rājkuṅvar ham, bigaṛe dil śahzāde/ Ham sinhāsān par jā baiṭhe jab jab karañ irāde.*

netikančius drabužius bei nuolatos mėgdžioja aplinkinius³⁹. Antra, žiūrint pro socializmo ideologijos akinius, tai gali būti aliuzija į „paprastų žmonių pergalę“ ir idealią Indiją, kurioje „sostuose“ sėdės buvę varguoliai ir nuskriaustieji. Ir galiausiai trečia, jei Radžis yra visos Indijos personifikacija, šios eilutės gali reikšti būsimą Indijos didybę viso pasaulio kontekste, neatsitiktinė ir paskutinė dainos eilutė: „Veidas – pažįstamas, [tačiau] pasaulis – abstulbęs!“⁴⁰ Didybės apimto Radžio ir tuščiame kelyje augančių medžių vaizdinį netrukus pradeda užgožti Mumbajaus vaizdai – daugybė pastatų, be perstojo dūzgiantys automobiliai.

Taigi daina „Mano batai yra japoniški“ yra svarbus muzikinis intarpas ir naratyvine, ir ideologine prasme.

„Tai meilė, tai pažadas“: meilė moteriai, pažadas tautai

„Tai meilė, tai pažadas“ (hind. *Pyār huā, ikrār huā hai*) – muzikinis intarpas, kurį galime pavadinti įprasta hindi kino meilės daina. Pagrindiniai filmo veikėjai supranta pamilę vienas kitą, todėl, kaip ir dera tokiose dainose, jie drauge poetizuoja savo jausmus. „Tai meilė, tai pažadas“ turi visus tokio pobūdžio Bolivudo dainai būdingus atributus: girdimas ir vyriškas, ir moteriškas balsas, lyja lietus, veikėjai atsiduria idealizuotoje – personalizuotoje – erdvėje.

Daina visiškai atliepia Hogano išskirtą pirmąją muzikinio tarpų funkciją. Šiame epizode Radžis subtiliai prisipažįsta

39 Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas, p. 145.

40 Hind. *Sūrat hai jāni pahcāni, duniyāvāloñ ki hairāni.*

Vidjai, jog norėtų ją vesti, tačiau iš darbo skalbykloje jis negalėsiąs visiškai aprūpinti šeimos (šioje vietoje Radžis elgiasi nebe kaip vaikas). Mergina pasiūlo suvienyti jėgas – dirbti kartu. Prieš užgrojant muzikai, Vidja ir Radžis varžosi vienas kito, nedrįsta įprastu dialogu išreikšti savo jausmų. Staiga prapliumpa lietus, Vidjos ir Radžio drabužiai permirksta, o galiausiai veikėjai atsiduria po vienu skėčiu. Per kelias minutes veikėjai išgyvena suartėjimą, dalijasi abejonėmis ir ateities vizijomis. A. Kavoori teigia, jog šiuo muzikiniu intarpu reprezentuojami ne tik herojų jausmai bei erotika. Radžis ir Vidja šiame muzikiniame intarpe pasirodo kaip naujos tautinės tapatybės agentai, o Vidjos elgesys kviečia permąstyti lyčių vaidmenis⁴¹.

Herojams atsidūrus po vienu skėčiu, Radžis „uždainuoja“: „Tai [juk] meilė, tai [juk] pažadas, / Kodėl gi meilės bijosi širdis?“⁴² Radžis žiūri į Vidją, o ši stovi nuleidusi akis. Galiausiai ji „uždainuoja“ bene reikšmingiausias šios dainos eilutes: „Širdis kužda: [laukia] sunkus kelias, / O kurgi tikslas – nežinia.“⁴³ Vidja, pasiūliusi Radžiui dirbti kartu, ne tik prisiima atsakomybę, apie kurią kalbėjo J. Viridi, bet ir perbraižo tradicinį lyčių vaidmenų žemėlapi. Prieš tai buvusiam epizode Vidja sumoka už Radžio arbatą, o po to pirmoji paragina Radžį stoti po vienu skėčiu, kurį galima interpretuoti kaip yra vienybės simbolį. Tačiau dainos eilutės liudija nežinią ir pa-

simetimą: ar šie pokyčiai tikrai į naudą? Ar užteks vien tik „meilės ir pažado“?

Toliau matome Radžį ir Vidją, žingsniuojančius staiga ištuštėjusia gatve. Kaip įprasta tokiose dainose, tuščios viešos erdvės simbolizuoja intymų asmeninį ryšį. Tiesa, skirtingai nei daugelyje vėlyvesnių filmų, čia asmeninė erdvė yra miestas, o ne gamtos vietos. Toliau Radžis užgroja Vidjai fleita – lyg Krišna Radhai. Herojai stengiasi vienas iš kito išgauti pažadus: „Pasakyki, jog [mūsų] meilės daina niekad nepasikeis, / O tu gi pasakyki, jog šio kelio draugas visada išliks tas pats.“⁴⁴ Vidja žingsniuoja prie Radžio ir vėl reiškia savo dvejones: „Jei [mūsų] meilės pažadai bus sulaužyti ir palikti“⁴⁵, tada herojai uždainuoja abu: „Mėnulis niekad nepasikeis.“⁴⁶ Mėnulis nuo klasikinės sanskrito dramų laikų siejamas su meilės scenomis. Herojų bendras dainavimas liudija, jog abejonės išspręstos, pasitikima vienas kitu. Tolesnės dainos eilutės tai tik patvirtina: Vidja ir Radžis drąsiai kuria ateities planus: „Naktys mūsų istorijas kuždės į visas puses, / Mūsų meilės dainas trauks [kartų] kartos.“⁴⁷ Kaip pažymi A. Kavoori, meilės jausmą Kapūras siejo su kolektyvine tapatybe. Asmeninis jausmas turi peržengti žmogaus ribas ir tarnauti didesniai visuomeniniam gėriui⁴⁸. Vėliau Vidja „uždainuoja“: „[Kai] aš nebegyvensiu, o tu būsi miręs, / Paliks vis tiek [mūsų] ženklai.“⁴⁹ Tuomet gatvėje

44 Hind. *Kaho ki apni prīt kā mīt na badlegā kabhī/ Tum bhī kaho is rāh kā mīt na badlegā kabhī.*

45 Hind. *Pyār jo tūtā sāth jo chūtā.*

46 Hind. *Cāhnd na camkegā kabhī.*

47 Hind. *Rāteñ dasoñ dišāoñ se kahēñgī apñi kahāñiyāñ/Prit hamāre pyār ke dohrāēñgi javāñiyāñ.*

48 Kavoori, A. P. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*. Plymouth: Lexington Books, 2009, p. 44.

49 Hind. *Maiñ na rahūñgi, tum na rahoge/ Phir bhī rahēñgi nišāñiyāñ.*

41 Kavoori, A. P. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*. Plymouth: Lexington Books, 2009, p. 43–44.

42 Hind. *Pyār huā ikrār huā hai/ Pyār se phir kyoñ dārtā hai dil?*

43 Hind. *Kahtā hai dil rāstā muškil/ Mālūm nahīñ kahāñ manzil.*

pasirodo trys už rankų susikibę vaikai. Vadinasi, ši meilės istorija nėra tik dviejų žmonių reikalas: tai atsakomybė už šalies ir tautos ateitį. Kol bus dirbama kartu, kol viskas bus grindžiama žmogiškais ryšiais, visos dvejonės gali būti išspręstos ir nugalėtos, tradicija ir dabartinė Indija gali būti sutaikytos.

Taigi muzikinis intarpas „Tai meilė, tai sutikimas“ – ne tik meilė, bet ir atsakomybė deklaruojanti daina. Šiame muzikiniame interpe moteris tampa naujosios šalies kūrėja.

„Nežvelki atgal“: iliuzijos įvaizdinimas

„Nežvelki atgal“ (hind. *Mur murke na dekh*) – labai svarbus muzikinis intarpas ir naratyvine, ir ideologine prasme. Ši daina yra akivaizdi kapitalistinio pasaulio vertybių reprezentacija, indų tradicijos bei nuoširdžių žmogiškųjų ryšių paniekimas. Pagal Hoga-
no pateiktą metodiką, naratyve tai atitiktų antrąją ir trečiąją funkcijas. Ideologiškai ši daina išvardija visas moderniojo pasaulio blogybes, apie kurias kalbėjo M. Gandis.

Po abipusio meilės pripažinimo, Radžis susipažįsta su Maja – probritiška vilioke, kuri savo apranga ir manieromis įkūnija kapitalistinį pasaulį. Radžis yra įvesdinamas į turtuolių gretas, kur klesti nešvarus verslas ir paminamas žmogiškasis orumas. Divalio šventės vakarą Radžis į turtuolių kompaniją atsiveda Vidją, kur yra pažeminama. Vidja pasileidžia bėgti, o salėje užgroja muzika, scenos viduryje pasirodo Maja. Netrukus ji paima dvejojančio Radžio ranką ir uždainuoja.

Pirmoji dainos eilutė sutampa su dainos pavadinimu: „Nežvelki atgalios.“⁵⁰ Tai nėra vien tik seksualumu pulsuojantis kvietimas, bet ir apeliacija į Radžio ambicijas:

50 Hind. *Mur murke na dekh*.

žengiant koja kojon su modernybe, galima daug pasiekti. Raginimas nežvelgti atgalios turi trejopą vaidmenį. Pirmą, Maja skatina nesivytį Vidjos kaip mylimosios. Antra, Vidja reprezentuoja praeitį ir sąstingį, o Maja – modernybę, todėl vytiškas praeitį nebėra prasmės. Trečia, kvietimas „nežvelgti atgal“ – tiesioginė nuoroda į tai, ką Radžis „apdainavo“ pirmojoje filmo dainoje „Mano batai yra japoniški“: „sustojimas – mirties ženklas“ (žr. skyrelį „Mano batai yra japoniški“: nacionalizmas ir atsakomybė“).

Tolesnės dainos eilutės rodo Radžio viliojimą: „Gyvenimo kelionėje tu ne vienas. / Mes gi tavo bendrakeleiviai!“⁵¹ Majai pritaria baletos šokėjų rūbais pasidabinusios merginos. Baletas – aliuizija į provakarietiškumą, o žadama draugija tarsi drąsina. Maja gestais vilioja Radžį į savo glėbį, o svaigus, dinamiškas šokis, pasak A. Kavoori, apsuka galvą. Ši daina – tikroji hindų kosmologijoje minimos „iliuzijos“ reprezentacija.

Kitame epizode matome Mają stambiu planu. Ji, lengvai siūbuodama į šonus, artėja prie Radžio ir „dainuoja“: „Mūsų tikslas aiškus, / [Nuo šių garsų] banguoja dangus / Bet [gi] šie karavanai nelauks.“⁵² Jei su tradicija (Vidja) tikslas buvo neaiškus, ateitis miglota, tai čia Maja deklaruoja priešingai: tikslas yra aiškus, ir jis toks visuotinis, jog nuo jo dreba dangus. Tačiau jei Radžis nesuskubs, o dairysis atgal, „karavanas“ eis toliau ir paliks jį anapus. Majos „dainuotas“ eilutes kartoja tas pats baltai apsirengusių šokėjų choras, kuris ritmingais judesiais juda link Radžio ir kone prievarta įtraukia jį į sceną – hedonistinių

51 Hind. *Zindagāni ke safar mein tū akelā hī nahīn hai / Ham bhī tere hamsafar hain.*

52 Hind. *Aye-gaye mainzilōn ke nisān / Lahrāke jhūmā jhukā āsmān/ Lekin rukegā na ye kārvān.*

vertybių simbolių. Čia prie Radžio prišoka pati Maja, ir, sukdamą ratus aplink herojų, vis kartoja: „Nežvelki atgal, nežvelki atgal.“ Sutrūkęs Radžis galiausiai pasiduoda vilionėms. Užgrojantys trimitai ženklina šį pokytį.

Kitame epizode matome Radžį šokantį ir „dainuojantį“ tas pačias eilutes: „Nežvelki atgalios, / Gyvenimo kelionėje tu išties ne vienas, / Mes juk tavo bendrakeleiviai!“ Herojus ne tik priima jam siūlomas gėrybes, bet ir pats pradeda „diktuoti“ moderniojo pasaulio taisykles: „Į [visų], kuriuos sutiksi, akis žvelk tiesiai, / Šypsokis kartu su dangumi. / Pasaulis priklauso tiems, kurie žiūri į priekį.“⁵³ Jam taip dainuojant, prie jo peties prisiglaudžia besišypsanti Maja. Šios herojės elgesyje, skirtingai nei Vidjos, nematome kuklumo, drovumo – su klasikine Indijos moterimi siejamų vertybių. Jei prieš intarpą „Tai meilė, tai sutikimas“ ir jo skambėjimo pradžioje Vidja nedrįsta pakelti akių, tai Maja elgiasi visai priešingai. O Radžis ragina į viską žvelgti tiesiai – atsisakyti tradicinių vertybių, o šypsotis, džiaugtis šia akimirka. Paskutinė eilutė taip pat susišaukia su muzikinio intarpo „Mano batai yra japoniški“ fraze „Sustojimas – mirties ženklas“. Vadinasi, Majos vilionės tam tikra prasme buvo tai, kas slėpėjo Radžio nuojautose.

Paskutinis Radžio lūpomis dainuojamas posmas dar geriau pristato kapitalistinio pasaulio, kuriame viskas grindžiama „čia ir dabar“ principu, taisykles: „Su pasauliu [eina] tas, kuris keičiasi, / Kuris jo [pasaulio] tvarkoje paskęsta. / Pasaulis tų, kurie žengia į priekį.“⁵⁴ Neatsitiktinė ir gramatinė raiška: visi šių eilučių veiksmoždziai yra duratyvi-

niai – žymintys laipsniškai progresuojantį, neribotą trukmės veiksmą (hind. *badaltā jāye, haltā jāye, caltā jāye*). Trys veiksmoždziai – keisti(s), skęsti ir judėti – subendrina kapitalistinę pasaulėvoką. Maža to, visą šį laiką Radžis šoka su merginomis, kurios pasidabinusios kabareto drabužiais: dar viena aliuzija į laikinus, kūniškus malonumus.

Taigi šis muzikinis intarpas apdainuoja kapitalistinį diskursą, žymi Radžio vidinius pokyčius bei puikiai reprezentuoja „moderniojo pasaulio blizgučiais susižavėjusią“ Indiją. Moters kūno erotizavimo požiūriu, Majos seksualumas yra atviras: ji šoka prieš daugelį žmonių, suvilijusi Radžį eina prie kitų vyrų. O Vidjos seksualumas yra paslėptas, jos kūnas erotizuojamas „privačioje“ scenoje. Maja demonstruoja provokarietišką seksualinį ekshibicionizmą. Vakarietiški muzikos instrumentai, baletų šokis ir kiti elementai padeda žiūrovui šokį susieti su vakarietiškais kapitalistinėmis anglų (buvusių kolonistų) vertybėmis.

„Aš tau atidaviau savo širdį“ – kaimietiškos Indijos idealas

Originalus šio muzikinio intarpo pavadinimas yra „Ramayā Vastāvaiyyā“. Dainos pavadinimas yra ne hindi kalba, todėl šiame straipsnyje pavadinimas jai suteikiamas pagal antrąją dainos teksto eilutę – „Aš tau atidaviau savo širdį“ (hind. *Maim ne dil tujhko diyā*). Paminėtina, jog mokslinėje literatūroje ši daina iki šiol nėra nagrinėta.

Dainos kontekstas toks: Radžis po pokalbio su Vidja ateina į dar vieną probritiško elito vakarėlį. Pokalbyje Vidja pavadina Radžį sukčiumi, kuris dėl prabangių kostiumų ir automobilių pamynė tikrąsias vertybes.

53 Hind. *Nainon se nainā jo milāke dekhe / Mausam ke sāth muskarāke dekhe/ Duniyā usī kī āge dekhe.*

54 Hind. *Duniyā ke sāth jo badaltā jāye/ Jo iske dhānce meñ hī dhaltā jāye/ Duniyā usī kī caltā jāye.*

Išsyk po šio pokalbio žiūrovas nukeliamas į prabanga alsuojančią elito ložę. Neatsitiktinai pirmoji šio epizodo detalė – kaukė. Radžio veide matomas pasimetimas – jis turtuolių kompanijoje pasijaučia svetimas. Netrukus scenos viduryje pasirodo blizgančiais rūbais pasidabinusi Maja – ji ima šokti dar vieną galvą apsukantį šokį. Protagonistas regi paklaikusius elito atstovų veidus. Fone skamba siaubą kelianti muzika. Radžis išbėga iš salės. Netrukus žiūrovas nukeliamas į anksčiau minėtą benamių bendruomenę, kurioje taip pat šokama ir linksminamasi. Tačiau čionykštė atmosfera visai kitokia, primenanti šeimą. Čia blizgučių ir prabangos nėra, žmonės nedėvi kaukių, o moterys dirba paprastus rankų darbus. Visos šios detalės sukuria idealizuotą vargšų (kaimo) bendruomenės paveikslą, kurį dar labiau sustiprina dainos tekstas.

„Aš tau atidaviau savo širdį“ galime vadinti progandiška daina – duokle bendruomeniniams idealams. Tai atitiktų ideologinę dainos prasmę. Remiantis Hogano pasiūlyta metodika, daina atliepia antrąją autoriaus išskirtą funkciją: lygiagrečiai parodant elito ir vargšų linksmybes, žiūrovui dar kartą leidžiama suprasti, kas sietina su iliuzija ir beprotyste, o kas – su žmogiškumu. Kūrinyje taip pat išreiškiami ir vidiniai veikėjų išgyvenimai. Dainoje girdime tris balsų grupes: kaimo bendruomenės, Vidjos ir paties Radžio. „Aš tau atidaviau savo širdį“ galima skelti į dvi dalis: pirmojoje tarsi beldžiamasi į Radžio sielą, antrojoje – pats protagonistas apdainuoja savo širdgėlą.

Pirmasis dainos posmas, atliekamas bendruomenės narių, idealizuoja ankstesnį Radžį: „[Tavo] akyse [švietė] meilės liepsna, / Tavo akyse nebuvo šių pasaulio apžavų. / Tu buvai tu, tavo širdis – širdimi. / Tavo sie-

loje nebuvo šių saldžių melagysčių⁵⁵.“ Ekrane regime vargingai apsirengusį vaikina ir pagal klasikinius Indijos šokių motyvus šokančią merginą. Vadinasi, „tikroji Indija“ yra vargšų, kuriems svarbios žmogiškos vertybės, šalis. Tolesniame epizode tas pats vaikinai prišoka prie Gangos Ma, „dainuodamas“: „Sielvartaučiau, na, ir kas? Apgailėstaučiau, na, ir kas?“⁵⁶ Vaikinas prisiglaudžia prie moters tarytum sūnus prie motinos. Toliau parodomas susikrimitusio Radžio veidas. Jis numanomai supranta: šioje bendruomenėje, kaip ir šeimoje, galima nedėvėti kaukės, parodyti tikruosius savo jausmus ir gauti motinišką šilumą.

Kito posmo pirmieji žodžiai – nuoroda į Radžio susvetimėjimą: „Šioje tau svetimoje šalyje.“⁵⁷ Toliau apdainuojama Gandžio išskirta vertybinė dichotomija: „Mainais į auksą ir sidabrą pardavei širdį. / Šiame kaime, skausme buveinėje, / Širdis kankinasi tik iš meilės.“⁵⁸ Atreiptinas dėmesys į žodį „širdis“ (hind. *dil*). Pirmajame muzikiniame intarpe, Radžiui apdainuojant savo tapatybę, jam tebuvo likęs vienintelis indiškasis „daiktas“ – tai jo širdis, visa kita buvo iš kitų pasaulio vietų. Dainoje „Aš tau atidaviau savo širdį“ protagonistui tarytum primenama: parduota ir širdis. Vadinasi, nebeliko nieko indiško. Tolesni dainos žodžiai sukuria atsvarą – kaimo bendruomenėje, kurioje apstu skausmo, širdis yra egzistencijos pagrindas. Skambant šiam posmiui, kelis kartus matome susimąčiusį Radžį. Šias akimirkas galime pavadinti

55 Hind. *Nainon mein thī pyār kī roshni/ Terī ānkhonī mein ye duniyādārī nā thī/ Tū aur thā terā dil aur thā/ Tere man mein ye mīthī kaṭārī nā thī.*

56 Hind. *Main jo duḥkh pāūn to kyā, āj pachtāūn to kyā?*

57 Hind. *Is deś mein, tere pardes mein.*

58 Hind. *Sone cāndī ke badle mein bikte hai dil/ Isgānīv mein dard kī chānīv mein/ Pyār ke nām par hī tarṭate haiñ dil.*

galutinio susivokimo momentais, kuomet veikejas supranta, ką prarado.

Toliau matome miesto gatves, kuriose miega benamiai, kuriose vargstama ir sunkiai dirbama. Taip pat matome vežimą, kurio vadeliotojai, ant galvų užsidėję Jawaharlalio Nehru stiliaus kepuraites. Šis epizodas galėtų būti kaimietiškos ir industrializuotos miesto Indijos sutaikymas, apie kurį kalbėjo Rachel M. Brown.

Netrukus išgirstame antrąją dainos balsą – Vidją⁵⁹. Ji sėdi prie savo namelio ir aprauda Radžio praradimą: „Prisiminimai neapleidžia, širdis iš skausmo plyšta, / Nežinau, kaip gi [su tuo] susitaikyti. / Tu neateisi, na, ir kas? Jei mane pamirši, na, ir kas?/ Betgi pamilus nežinau, kaip priversti užmiršti. / Kad ir kaip toli bebūtum, kartais visgi pasakyki: / Aš tau atidaviau [savo] širdį...“⁶⁰ Į šį epizodą įsiterpia šokančios kaimo bendruomenės vaizdai, kas leidžia susieti Vidją su tikrosiomis žmogiškos vertybėmis. Šio posmo tekstinė dalis nėra tokia svarbi.

Toliau vėl regime kaimo bendruomenę – žmonės pamato Radžį ir su džiaugsmu priima į savo būrį, nešioja ant rankų. Paskutinįjį dainos posmą atlieka pats protagonistas. Žodžiuose jaučiama kaltė, įsipareigojimas bėdoje padėjusiems varguoliams: „Kelias [juk] tas pats, bendrakeleiviai – [irgi] tie patys. / Nežinia, kurgi viena žvaigždutė pasislėpė. / Pasaulis [juk] tas pats, jo gyventojai – [irgi] tie patys. / Nežinia, kieno gi pasaulį apiplė-

59 Filmo pabaigoje Vidja pasirodo kaip kaimietiškos ir miestietiškos Indijos suartinimo agentė. Radžis nusprendžia grįžti atgal į kaimą, o Vidja įkalba jį grįžti į miestą.

60 Hind. *Yād ātī rahī dil dukhātī rahī/ Apne man ko manānā na āyā hamein/ Tū nā āye to kyā bhūl jaye to kyā/ Pyār karke bhulānā na āyā hamein/ Vahīn se dūr se hī tū bhī ye kah de kabhī/ Maiin ne dil tujhko diyā.*

šė.“⁶¹ Radžis tarsi nori įtikinti, jog yra tas pats, jog jam svarbūs tie patys tikslai, tie patys žmonės. Paskutinė stulpelio eilutė skamba tarytum bandymas pasiguosti. Žmogiškais ryšiais grindžiamoje bendruomenėje tai išgirstama – prie Radžio prieina Ganga Ma, motiniškai glosto jam galvą.

Taigi ši daina yra kaimo bendruomenės idealizavimas. Šis muzikinis intarpas tarytum sujungia visus „širdį turinčius“ filmo veikėjus: Radžį, Vidją ir vargšų bendruomenę. M. Gandžio išaukštinta kaimietiška Indija čia tampa atsvara iliuziškiems kapitalizmo idealams.

Išvados

Hindi kino muzikinius interpus galima apibrėžti bent iš dviejų perspektyvų: estetinės ir funkcinės. Pirmoji filmų dainas apibrėžia kaip istoriškai susiklosčiusių įtakų (visų pirma, lokalių leatrų ir *rasų* teorijos) rezultatą, o antroji kviečia pažvelgti į konkrečias dainų funkcijas filmo tekste. Nagrinėjant filmo „Ponas Apgavikas“ dainas, buvo išskirtos dvi pagrindinės jų funkcijos: naratyvinė ir ideologinė. Analizė atskleidė ne tik glaudų vaizdo ir poetikos santykį, bet aktualizavo ir kalbinę poetinio teksto išraišką: teisingai suvokiami hindi kalbos frazeologizmai bei gramatinės kategorijos sustiprina naratyvinę – ideologinę muzikinių interpų reikšmę.

Nors „Ponas Apgavikas“ beveik išimtinai siejamas su socialistinėmis ir pirmojo nepriklausomos Indijos ministro pirminko Jawaharlalio Nehru idėjomis, tačiau

61 Hind. *Rāstā vahī aur musāfir vahī/ Ek tārā na jāne kahān chup gayā/ Duniyā vahī duniyāvāle vahī/ Koi kyā jāne kiskā jahān lūt gayā.*

straipsnis atskleidžia, jog kino juostoje ryški ir M. Gandžio idėjų įtaka: modernybės bei Vakarų pasaulio kritika. Nors pirmieji du muzikiniai intarpai („Mano batai yra japoniški“ ir „Tai meilė, tai pažadas“) kviečia atsisakyti tradicijų, „nestovėti vietoje, klausiant kelio į tėvynę“, permąstyti tradicinius lyčių vaidmenis, tačiau daina „Aš tau atidaviau savo širdį“ išaukština kaimo bendruomenę, paprastą rankų darbą bei žmoniškuosius ryšius. Priešpriešą šioms vertybėms sukuria muzikinis intarpas „Nežvelki atgal“, kuriuo aukštinamas gyvenimo „čia ir dabar“ principas, laikinos hedonistinės vertybės.

Tad kino juosta „Ponas Apgavikas“ teigia ne tik pažangos, urbanizacijos, bet ir humanistines idėjas. Socialistinę bendruomenės viziją čia linkstama įgyvendinti pasitelkiant kaimo bendruomenę. Pažangios, tačiau kartu ir kaimietiškos Indijos agente tampa veikėja Vidja.

Skirtingai nei daugelyje kitų mokslo darbų, šiame straipsnyje didelis dėmesys buvo skirtas žodinei muzikinių intarpų daliai. Kai Vakarų pasaulyje pradėta rodyti indiškus filmus, dainos dažniausiai būdavo „iškerpamos“ kaip bereikšmės. Atlikta analizė parodė, jog muzikinių intarpų žodinė dalis – ištisas interpretacinis laukas, atskleidžiantis naujas nenaujų filmų prasmes.

Literatūra

- Beaster-Jones, J. *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Brown, R. M. *Art for a Modern India, 1947–1980*. Durham & London: Duke University Press, 2009.
- Dwyer, R., Divia Patel. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. London: Reaktion Books, 2002.
- Ganguli, B. N. Nehru and Socialism. *The Economic Weekly*, 1964, Special Number July.
- Ganti, T. *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2004.
- Hansen, K. Language, Community, and the Theatrical Public. *Linguistic Pluralism and Change in the Nineteenth-century Parsi Theatre. India's Literary History. Essays on the Nineteenth Century*, sud. S. Blackburn. New Delhi: Permanent Black, 2004.
- Herbert, C. National Hauntings: Specters of Socialism in Shree 420 and Deewar. *Popular Ghosts. The Haunted Spaces of Everyday Culture*, sud. E. Peeren. New York: Bloomsbury Academic, 2011.
- Hines, N. From Ghazal to Film Music: The Case of Mirza Ghalib. *Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, Ed. by H. R. M. Pauwels. New York: Routledge, 2007.
- Hogan, P. C. *Understanding Indian Movies. Culture, Cognition and Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Kavoori, A. P. *The Logics of Globalization: Case Studies in International Communication*. Plymouth: Lexington Books, 2009.
- Markovits, C. *The Ungandhian Gandhi: The Life and Afterlife of the Mahatma*, trans. Claude Markovits. London: Anthem Press, 2004.
- Mir, A. Lyrically Speaking. *Hindi Film Songs and Progressive Aesthetic. Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, Ed. by H. R. M. Pauwels. New York: Routledge, 2007.
- Mishra, V. *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. London and New York: Routledge, 2002.
- Morcom, A. *Hindi Film Songs and the Cinema*. London: Ashgate, 2007.
- Mukherjee, M. The Architecture of Songs and Music: Soundmarks of Bollywood, a Popular Form and its Emergent Texts. *Screen Sound*, 2012, 1 (3).
- Prasad, M. *Ideology of Hindi Film. A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press, 1998.
- Tamošaitytė, D. Universalusis rasos sąvokos aspektas. *Liaudies kultūra*, 2001, t. 78.
- Valančiūnas, D. *Tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine: pokolonijinis aspektas*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas, 2013.
- Virdi, J. *Cinematic ImageNation. Indian Popular Films as Social History*. New York: Rutgers University Press, 2003.