

(Lik) sveikas, Londone! Rytų ir Vakarų dichotomijos konstravimas komerciniame Indijos kine

DEIMANTAS VALANČIŪNAS

Vilniaus universitetas
deimantasval@gmail.com

Straipsnis skirtas tikrų ir dirbtinai kuriamų skirtumų tarp Rytų ir Vakarų civilizacijų analizei. Jame parodoma, jog filmas „Namaste, Londone“ yra vienas iš pavyzdžių, kuriame Indijos kino pramonė kuria fiktyvią diasporinę terpę kaip galingą mechanizmą, skirtą perfiltruoti tam tikroms ideologinėms nuostatoms ir idėjoms. Nors ir besiskiriantis nuo senesnių su diaspora susijusių filmų, „Namaste Londone“ ideologiškai konstruoja diasporinę aplinką, kaip problemiška ir pavojinga autentiškai „indiškai“ tapatybei, įtraukdamas lyties, religijos ir seksualumo kategorijas bei perinterpretuodamas ir iš naujo iškeldamas Rytų ir Vakarų dichotomiją, kaip galingą naratyvinį ir vizualųjį įrankį šiam tikslui pasiekti.

Esminiai žodžiai: Rytai, Vakarai, komercinis kinas, indų diaspora.

Įvadas

Komercinis Indijos kinas (arba kinas, kuriamas hindi kalba Mumbajuje, ir dažnai tiek viešajame diskurse, tiek akademinėje literatūroje įvardijamas neologizmu „Bollywoodas“) yra viena iš plačiausių sklaidą turinčių meninių ir pramogos formų. Pasirinkusi Holivudinių melodramos formata, puikiai tinkantį ir tradicinių teatrinių ir muzikinių menų transformacijai bei inkorporacijai, Indija nuo pat nepriklausomybės pradžios 1947 m. ėmė aktyviai išnaudoti filmą kaip platformą permąstyti ir įtvirtinti naujai atsikūrusios valstybės tapatumą. Kartu veik nuo pat penktojo

dešimtmečio Indijos kine buvo eksploatuojama ir manichėjiška Rytų ir Vakarų poliarizacija, kaip nacionalistinė tapatybės konstravimo strategija. Jawaharlalo Nehru socialistinis Indijos tonusas, aiškiausiai matomas 1954 m. Rajo Kapooro filme „Ponas Sukčius“ (*Shree 420*), leido lengvai perskirti pozityvius, su kaimo bendruomene susijusius veikėjus, ir kapitalistinius probritiškus antiherojus (pvz., pagrindinių moterų personažų vardai simboliškai įprasmina šią dichotomiją: tradicinė kaimo mokytoja pavadinama Vidya (hind. „išmintis“), tuo tarpu cigaretės rūkanti, gerianti alkoholį ir į azartinius lošimus įnikusi anglo-indė – Maya (hind. „iliuzija“)). Tokia strategija

puikiai pasiteisino iki pat devintojo dešimtmečio (reprezentacinę kulminaciją pasiekdamas 1970 m. Manojas Kumaras filme „Rytai ir Vakarai“ (*Purab aur Pacchim*)), kai pasikeitusios ekonominės ir politinės Indijos sanklodos po 1991-ųjų ekonomikos liberalizavimo privertė kino industriją permąstyti Vakarų, kaip Indijos „Kito“ konstravimą. Ekonomikos liberalizavimas, masinė migracija į Britaniją ir Ameriką bei pakitęs socio-kultūrinis Indijos klimatas lėmė vis didesnį Indijos emigrantų (arba SGI – svetur gyvenančių indų),¹ kaip pagrindinių personažų paplitimą filmų naratyvuose – taip pat reflektuodamas ir augančias aukštesnės vidurinėsios klasės (angl. *upper-middle class*) žiūrovų gretas (Uberoi 1998). Ir nors didžioji dauguma su diasporine tematika susijusių filmų ideologiškai bandė sukonstruoti emigravusių indų artimus ryšius su indiškąja kultūra ir tradicijomis (pvz., filmai „Mylintieji pasiims nuotakas“ (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*), „Būna laimės, būna liūdesio“ (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*)), tačiau kaip parodė 2007 m. pasirodęs ir nepaprasto populiarumo susilaukęs režisieriaus Vipulo Shaho filmas „Namaste², Londone“ (*Namastey London*), tokios nuostatos ne visuomet yra ideologiškai priimtinos ir filmas apgręžia naratyvus link labiau esencializuotos tapatybės konstruktų.

Režisieriaus Vipulo Shaho filmas „Namaste, Londone“ (*Namastey London*, 2007) yra naratyvinė 1970 m. populiaraus filmo „Rytai ir Vakarai“ (*Purab aur Pacchim*) reduplikacija: po daugiau kaip trisdešimties

metų sugrąžinanti žiūrovui, nors ir šiek tiek modifikuotą, Rytų ir Vakarų dichotomiją. Filmas, pasirodęs 2007 m., tuojau pat tapo vienu iš sėkmingiausių metų Indijos filmu, sutraukęs didelę žiūrovų auditoriją tiek Indijoje, tiek ir Britanijoje bei JAV. Filmo sėkmė priklauso nuo kelių faktorių: visų pirma, „Namaste, Londone“ dar kartą perdirba ir modernizuoja Indijos kinui būdingą romantiką, akcentuodamas organizuotų vedybų (angl. *arranged marriage*) privalumus. Tuo pačiu metu jis patraukliai ir modernizuotai perdirba tiek tradicinę Indijos kino romantikos tematiką (konfliktinę individualių troškimų ir socialinių normų sankirtą), tiek šiuolaikinio patriotizmo temas – įpindamas transnacionalines lokacijas, tačiau tuo pačiu metu paslankiai pozicionuodamas tai per dichotominį Rytų ir Vakarų supriešinimą. Skirtingai nei anksčiau minėtas Manojas Kumaras filmas „Rytai ir Vakarai“, „Namaste, Londone“ prisitaiko prie pakitusios žiūrovų auditorijos ir jų skonio ir savo ideologizuotą naratyvą bei diasporinius subjektus filme konstruoja patraukliai ir užtikrintai. Kadangi filmas „Namaste, Londone“, nepaisant savo populiarumo, nesusilaukė akademinio dėmesio, šio straipsnio tikslas bus panagrinėti minėtąjį filmą taikant interpretacines kino analizės, pokolonijinės teorijos ir diasporos studijų teorines prieigas ir pažvelgti, kaip populiarioji kultūra manipuliuoja tapatybių formavimu. Tyrimas parodys, kokiomis priemonėmis filmas ideologiškai konstruoja fiktyvią diasporinę terpę, kaip problemišką autentiškai „indiškai“ tapatybei, įtraukdamas lyties, religijos ir seksualumo kategorijas bei perinterpretuodamas ir iš naujo iškeldamas Rytų ir Vakarų

1 Vertinys iš angliškojo NRI – *non resident Indian*.

2 Formalus pasisveikinimo ir atsisveikinimo gestas Indijoje.

dichotomiją, kaip galingą naratyvinę ir vizualųjį įrankį šiam tikslui pasiekti.

Namai, atmintis ir tapatybė: tarp Britanijos ir Indijos

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

Filmas „Namaste, Londone“ prasideda nuo aiškiai artikuliuotos *namų* sąvokos. „Namaste Londone“ prasideda kamerai judant Londono gatvėmis, nuolat kadruojant Londono pastatus ir įvairias kraštovaizdžio detales su gatvėse verdančiu Pietų Azijos bendruomenės gyvenimu. Bendruomenė vaizduojama ypač heterogeniška: joje pasirodo įvairių lyčių ir amžiaus, skirtingų religijų atstovai, taip akcentuojant diasporos, kaip ir paties regiono daugiaplaniškumą ir heterogeniškumą. Filmas „Namaste, Londone“ taip pat pristato diasporą, kaip besilaikančią išvien – nesuskaldytą bendruomenėmis kaip pačiame kontinente, kur Indija ir Pakistanas išlieka nesutaikomais priešais. Fone skambanti daina, kaip

ir būdinga Indijos kinui (Dwyer, Patel 2002, Dudrah 2006), nėra vien tik muzikinis fonas, joje artikuliuojama ypatinga prasmė: „Kad ir kur aš gyvenčiau, kad ir kur bebūčiau, aš visuomet prisimenu Tave“³ Nors dainoje nėra verbalizuojamas pats Indijos pavadinimas, tačiau yra pakankamai aišku, kad užuominos yra apie ją (vėliau filmo eigoje, Malhotrų šeimai išvykus kelionėn į Indiją, skamba ši daina). Nors daina ir pirmųjų kadru vaizdai pristato diasporinę bendruomenę kaip netekusią teritorijos ir su naująja gyvenamąja vieta (Londonu) susietą subjektą, tačiau jis taip pat yra neišvengiamame sąryšyje ir su gimtine, kurią jis „nuolatos prisimena“. Šis išteritorinimas yra kitoks nei Britanijos diasporos režisierių filmuose (pvz., Gurinder Chadhos „Bhadžis paplūdimyje“ (*Bhaji on the Beach*), kur diasporiniai subjektai, veikiami nuolatinės įtampos ir rasizmo aplink juos, bando aplink save kurti esencializuotą namų aplinką. „Namaste, Londone“ nėra jokių užuominų į rasizmą ar verbalizuotą namų aplinkos ilgesį: Malhotrų šeima parodoma kaip gyvenanti pasaulietišką ir modernų gyvenimą, nei savo drabužiais, nei aplinka nebandantys atkurti kilmės šalies erdvės – tai yra globalūs diasporiniai subjektai, integravęsi į multikultūrinę Britanijos peizažą, priešingai nei konceptualizuojama pesimistiškoje Paulo Gilroyaus studijoje *Nėra juodos spalvos Britanijos vėliavoje* (*There Ain't No Black in the Union Jack*, 1987). Britiškasis rasistinis požiūris atsiskleis, tik kai bus bandoma peržengti kultūrinės ribas per tarprasines vedybas.

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

Tad namai ir gimtinė egzistuoja mentaliname plane – kaip transcendentinis ilgesys ir atmintis, kurie neperplanuoja ekonominės gerovės siekiančių subjektų būties Britanijoje.

Tačiau šis tariamai sekuliarus gyvenimas yra sąmoningai kvestionuojamas ir probleminamas įvedant į naratyvą pagrindinę filmo veikėją Džiaz (jos pačios susigalvota abreviatūra nuo vardo Džasmyt). Probleminis aspektas artikuliuojamas Džiaz tėvo žodžiais: „aš esu britės dukters indas tėvas“⁴, nurodant skirtį tarp ankstesnės kartos emigrantų ir jų vaikų, kurie, skirtingai nei jų tėvai, išlaikantys Indijos atmintį, nebeturi jokio sąryšio su Indija ir signalizuoja tapatybės krizę, kuri visų pirma pasireiškia romantiškos meilės pasirinkimu nepaisant tėvų noro kontroliuoti savo atžalų vedybas pasitelkiant „suplanuotų vedybų“ (angl. *arranged marriage*) praktiką, užtikrinant atsakomąjį kultūrinių vertybių tranzitą. Kaip pastebi ir Patricia Uberoi, nepaisant, ar kalbama apie namus Indijoje, ar apie užsienį, būtent indiškoji jungtinės šeimos sistema, kuri yra pripažįstama kaip socialinė institucija, išskirtinai apibrėžia buvimą „indu“ (Uberoi 1998, 308). Filmas „Namas-te, Londone“ pateikia šį konfliktą kaip centrinį, tuo pačiu metu problemą sistemiskai išskleisdamas kaip virusinę priklausomybę visai Pietų Azijos bendruomenei. Malhotrų šeimos draugų, iš Pakistano kilusių Khanų sūnus Imranas išsikelia gyventi iš namų pas savo merginą Suzaną, tuo akcentuodamas priešvedybinį seksą ir taip, jo tėvo žodžiais tariant, „suteršdamas šeimos vardą“. Filmas taip pat parodo, kad abi šeimos, kaip ir visa

Pietų Azijos bendruomenė, yra priversti iškęsti tas pačias su tapatybe ir kultūriškumu susijusias problemas. Džiaz taip pat yra linkusi savo gyvenimą kontroliuoti pati – tiek pasirinkdama savo sužadėtinį britą, tiek bandydama iki minimumo niveliuoti savo kilmę ir priklausymą Indijos kultūrinei aplinkai. Kai taksi vairuotojas Džiaz paklausia, ar ši esanti iš Indijos⁵, Džiaz atsako, kad ji yra iš Herio gatvės⁶, taip parodydama, kad ji nepalaiko jokio kontakto su Indija. Ir vėliau, tolimesnėse filmo scenose, Džiaz artikuliuoja savo britišką tapatybę. Ji siekia panaikinti visus regimus ir neregimus indiškiosios tapatybės artefaktus, pvz., į draugės klausimą, kodėl ji nenori ištekėti už indo, Džiaz atsako, kad „todėl, kad jis indas“⁷. Indiškoji patirtis ir kultūrinė priklausomybė yra tarsi kliuvinys jos trokštamai britiškai tapatybei: nuo jų neįmanoma pabėgti ar visiškai atsisakyti, todėl Džiaz pasirenka neigimo kelią, naudodama savąją kultūrą tik kaip tam tikrą maskaradą. Tai akivaizdu scenoje, kurioje ji yra savo tėvų verčiama susitikti su jų draugų sūnumi aklam pasimatymui ir galimoms vedyboms. Į pasimatymą Džiaz ateina apsirengusi *shalwar kameez*, tradicinį rūbą, tačiau vėliau užginčija tai savo elgesiu – išgerdama keturis stikliukus degtinės ir pokalbiais apie seksą. Filme ši scena turi komišką ir ironišką atspalvį: joje projektuojamos su moterimis susijusios diasporos vyro fantazijos. Šioje filmo scenoje Malhotrų šeimos draugų sūnus Bobis (save vadinantis B. B. – trumpiniu nuo Bobby Bedi) restorane laukdamas Džiaz,

5 Hind. *Aap Hindustaan se hai?*

6 Hind. *Herris street se.*

7 Hind. *Kyonki vah Indian hai.*

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

inscenizuoja įsivaizduojamą dialogą su ja: „Man labai patinka viena jūsų savybė. Jūsų išvaizda visiškai vakarietiška, tačiau mąstymas – indiškas.“⁸ Hibridiška Bobio kalba ir išvaizda reikalauja hibridiškos moters, kuri vis dėlto būtų vakarietiška tik savo išvaizda, bet tradicinė savo vidumi – tam tikra ideologinė praktika, aktyviai sleista per dešimtojo dešimtmečio „Bolivudo“ filmus, kuriuose sudomi „viliokės“ ir tradicinės moters įvaizdžiai. Vienas iš žymiausių šių idėjų akcentavusių filmų „Kažkas vyksta“ (*Kuch Kuch Hota Hai*) vieną iš pagrindinių moterų personažų – Tiną – konstruoja kaip modernią jauną moterį, nesibodinčią pabrėžti savo erotiškumo trumpais sijosnais, tačiau pastoviai lankančią šventyklą ir savo „vidumi“ palaikančią tradicines vertybes. Tokią moterį į savo fantazijas inkorporuoja ir Bobis, kuriam atvirakštinis variantas yra ne tik kad neįdomus, bet ir šokiruojantis. Kai Džiaz geria degtinę, žiūrovas mato išgąstingą Bobio žvilgsnį ir šoką, Džiaz prabilus apie savo seksualinius partnerius. Taigi filmas komiškai išskleidžia karnavalo konceptą, įtraukdamas į jį tiek vyriškąjį, tiek moteriškąjį personažus. Aiškindama tautos ir kultūros sąsajas, Sumita Chakravarty įveda „imperso“-nacijos (angl. *imperso-nation*) ir maskarado kategorijas, arba socialinio makrokosmo perkėlimą į filmo mikrokosmą. Pasak Chakravarty, tiek „imperso“-nacija, tiek maskaradas populiariajame Indijos kine leido skleisti antagonistinėms praktikoms, kurias pasitelkus yra išryškintas daugiaveidis tautos ir socialinio „kūno“ santykis. Ir nors

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

Chakravarty teorija apibrėžia maskaradą kaip priemonę socialiniams marginalams integruoti į didžiosios politikos naratyvą (Chakravarty 1993, 311), filme „Namaste, Londone“ maskarado konceptas funkcionuoja kaip tapatybės transgresija.

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

„Vakarų „prisijaukinimas“ šiuo periodu sutampa su Indijos protų nutekėjimu ir oficialiu susirūpinimu dėl mokslo ir technikos sričių profesionalų praradimo, kurie emigravo į Šiaurės Ameriką. Bombėjaus filmas maitinasi šiuo vidutinio indo troškimu keliauti į užsienį lokalizuodamas savo naratyvus iš dalies už Indijos ribų“.

(Chakravarty 1993, 210)

Filmas „Namaste, Londone“ tarsi apverčia šią schemą: pristatydamas savo naratyvą Londone ir pateikdamas Indiją kaip tam

tikrą kelionę ir mitologinę liminalią fazę filmo naratyve⁹, filmas tarsi projektuoja Indiją kaip fantaziją tiems, kurie jau yra „nutekėję“ savo protais ar dėl ekonominės gerovės į Vakarų. Kelionė į Indiją prasideda kamerai fiksuojant įvairius kultūrinius šalies gyvenimo momentus ir lokacijas. Kol šeima lanko Indijos turistinius objektus (Haridvarą, Rišikeshą, Radžastano dykumas, Kašmyro kalnus) skamba ta pati daina, kuria ir buvo pradėtas filmas. Vėl artikuliuojant „prisiminimo“ leitmotyvą, Indija pateikiama kartu ir kaip patrauklus turistinis objektas (garsėjantis savo plačios pasiūlos turistinėmis galimybėmis), ir kaip patriotinis atsiminimų įsmeninimas, užtikrinantis, kad Indija visuomet yra šalia ir nepakitusi, su savo tradicijomis ir kultūra. Įspūdingas kameros darbas, filmavimo kampai iš paukščio skrydžio, koncentracija ties religinėmis apeigomis ir susikaupusiais šeimos veidais atliekant ritualus pristato Indiją kaip tam tikrą produktą, įprasminimą per religinio potyrio prizmę. Kaleidoskopo principu keičiantis šeimos aplankytoms vietoms mes regime visų pagrindinių konfesijų maldos namus ir pagrindines šventas vietas, akcentuojant visų religinių ir bendruomeninių skirtumų transcendenciją. Tad filmas bando niveliuoti nepaslankią ir fiksuotą religinę tapatybę, suliedamas ją su visaapimančiu Indijos dvasingumu, akcentuojančiu religinį pliuralumą. Tuo pačiu metu jis vėlgi artikuliuoja nacionalistinę mitą apie Indiją, kaip vienintelę vietą, išlaiskusių savo dvasinį substratą. Šioje vietoje reikia atkreipti dėmesį į tai, kad Ardžunui

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

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

Tačiau būtina atkreipti dėmesį ir į tą faktą, kad filmas „Namaste, Londone“ tam tikra prasme kuria tai, ką Aijzasas

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

Ahmadą provokuojančiai įvardijo kaip „imperinę geografiją“, pabrėždamas kultūrinę komercializaciją ir teigdamas, kad kaip ir Orientas, Britanija (ir Londonas) yra tapę tokia pačia preke (Ahmad 2002, 217). Tad filmas „Namaste, Londone“ sukuria dvilypę fantaziją: viena vertus, suteikia lokaliai žiūrovui Indijoje galimybę varuoti Britaniją kaip turistinį objektą (filme yra gausu scenų, kuriose patraukliai ir iš turistinės perspektyvos vaizduojamos visos žymiausios Londono atrakcijos – Didysis Benas, Londono akis ir t. t.), o, kita vertus, filmas taip pat pateikia Indiją kaip turistinę fantaziją diasporos žiūrovui. Tačiau ir vienu, ir kitu atveju tai yra fantazijos, skirtos žiūrovui indui. Appadurai'us mums primena, kad fantazija yra socialinė praktika, įvairiais būdais persmelkianti daugybės žmonių daugelyje visuomenių socialinius gyvenimus. Appadurai'aus vartojamas teritorijos praradimas suteikia progą asmeniui naudotis fantazija ne tik kaip individualia pabėgimo nuo kasdienybės strategija, bet ir tam tikra praktika, per kurią jis gali konstruoti savo realybę ir dalintis ja su kitais (Appadurai 1996, 53–54).

Britiškumo ir indiškumo dichotomija filme „Namste, Londone“

Nesunku pastebėti, kad filme „Namaste, Londone“ britiškumas priešinamas indiškumui, pasitelkiant pakankamai specifines vizualiąsias bei naratyvines priemones. Britanijos aukštoji urbanistinė ir elitinė kultūra yra priešpastatoma Indijos kaimiškam naivumui ir paprastumui. Filmo pradžioje matome Džiaz susižavinčią Bekingemo rūmais arba Čarlio Brauno namais, kurie

reprezentuoja Britanijos aukštąją klasę. Komiškais interliudais pagardintas Džiaz tėvų susitikimas su Čarlio tėvais, kurie stereotipiškai vaizduojami kaip aristokratai, geriantys popiečio arbatą, tuo tarpu Džiaz tėvai išlieka naivūs prasčiokai, bet nuoširdūs. Tačiau dramatinė Rytų ir Vakarų artikuliacija įvyksta Džiaz ir Čarlio sužadėtuvių scenoje. Šioje scenoje Čarlzas supažindina Džiaz su Džonu Pringlu kuris pristatomas kaip vieno Rytų Indijos kompanijos aukšto pareigūno proanūkis. Pristačius Džiaz, Džonas susidomėjęs klausia, nuo kada Indijoje radosi tokie vardai, nes jis visuomet manęs, kad Džiaz (angl. *Jazz*) – tai muzikos rūšis. Kai Džiaz atsako, jog tai trumpinys nuo pilno jos vardo Džasmyt, Džonas supratingai priitaria, sakydamas, kad „tuomet Džiaz yra tavo bandymas tapti viena iš mūsų“¹⁰, taip pat pridurdamas Čarliui: „Nekaltink jos. Ji nenori, kad būtų žinoma, kaip atvykėlė iš gyvačių kerėtojų šalies“¹¹. Kai Džiaz pakomentuoja, jog Indija yra visai kas kita, Čarlis taip pat demonstruoja savo žinias, teigdamas, jog Indija – tai skambučių centrai ir kepintas viščiukas (*chicken tandoori*), o Džonas priduria: „Bet aš žinau. Winstonas Churchillis kartą yra pasakęs, kad jei mes kada nors paliksime Indiją, ji bus valdoma vagių. Ir Dievas mato, taip ir yra.“¹² Skirtingai nuo Gurinder Chadhos į Rytus linkusio personažo Ambroso, kuris įkūnija tipažą, erotiškai besižavintį Rytų

¹⁰ Angl. *So Jazz must be your attempt to be one of us.*

¹¹ Angl. *Don't blame her. She just doesn't want to be known coming from the land of snake charmers.*

¹² Angl. *But I know. Winston Churchill once said that if we ever leave India, it will be run by the goons. And my god it is!*

moterimi, Džonas Pringlas filme „Namaste, Londone“ įkūnija agresyvią orientalistinį tipažą. Tam tikri jo pasakymuose nuskambantys žodžių dėmenys nurodo jo rasistinę poziciją Indijos atžvilgiu. Jis yra stereotipinis Saido aprašytas baltasis gelbėtojas, kuris *žino* kokia yra Indija ir tiki, jog britų valdžia buvo civilizacijos nešėja. Nors niekuomet nėra toje šalyje buvęs, tačiau jo imperinė tapatybė suteikia jam žinių ir galių, tariant Foucault terminais, arba tariamą autoritetą apibrėžti Indiją kaip svetimą ir barbarišką, keistą „gyvačių kerėtojų“ kraštą. Taip pat Džono identifikuotas Džiaz vardo trumpinys atlieka filme dvilypę funkciją: iš vienos pusės tuo yra teigiama, kad Džiaz nori „tapti viena iš mūsų“, t. y. Džonas atsisako pripažinti multikultūrinę Britanijos visuomenę ir priima skirstymą į „mes“ ir „kiti“, tačiau iš kitos pusės tai yra nuoroda į pasąmoninį Džiaz bandymą užginčyti savąją etninę tapatybę, kurią ji tarsi uždengia bandymu integruotis į britų visuomenę modifikuodama savąjį vardą. Tai patvirtina ir scena, kai Džiaz po pokalbio su Džonu Pringlu sutinka Ardžuną, kuris girdėjo visą jų dviejų pokalbį. Ardžunas pakomentuoja: „Man buvo skaudu. Tau buvo skaudu. Tačiau kodėl tau buvo skaudu? Tu juk britė.“¹³ Pasisiūlydamas Džiaz nueiti pas Džoną ir parodyti „tikrąją Indiją“, Ardžunas tampa autentišku Indijos balsu: jis atsisako kalbėti su Džonu angliškai ir naudoja Džiaz kaip vertėją. Sudėjęs rankas tradiciniam pasveikinimui, Ardžunas pradeda žodžiais: „mes suglaudžiam rankas pasveikinimui, nes tikime, kad viešpats gyvena kiekviename

žmoguje.“¹⁴ Toliau jo monologe liejasi pasisakymai apie Indijos pasiekimus įvairiose srityse, tuo pačiu pabrėžiant ir pranašumą prieš Britaniją. Ardžunas pradeda nuo to, ką jis pats įvardija kaip *dimaag ki baat* („proto laimėjimais“), paminėdamas nullo išradimą, Indijos nusileidimą Mėnulyje, anglų kalbos žodžių kilmę iš Sanskrito bei kitus dalykus. Ardžunas taip pat akcentuoja daugiarelinę Indijos visuomenę, sakydamas, kad krikščionė moteris užleidžia ministro pirmininko vietą sikhų tikėjimo atstovui šalyje valdomoje prezidento musulmono, kurios populiaciją sudaro 80 proc. hinduistų. Visa tai vyksta skambant populiarios patriotinės dainos „Iš visų geriausia yra mūsų Indija“ (*Hind. Saare jahan se accha Hindustan hamara*) melodijai, kuri dar labiau suintensyvėja, kai Ardžunas taria, jog laikas pakalbėti apie *taakat* – t. y. jėgą, primindamas Džonui, kad šis galbūt nežinojo, jog Indija turi trečiąją pagal dydį kariuomenę pasaulyje. Toks perėjimas yra neatsitiktinis. Iš tiesų, kaip pastebi Hansenas, 1998 m. Pokhrano dykumoje, Indijoje atlikti bandymai su branduolinėmis raketomis „tuojau pat paženklino Indiją pasaulio žemėlapyje kaip atominę galią ir inicijavo naują fazę dešimtmečio senumo varžybose tarp Indijos ir Pakistano bei išprovokavo gilų nerimą Vakarų politikoje bei visuomenėje“ (Hansen 1999, 3). Tad Ardžuno paminėta Indijos armija yra konkretus atsakas į Džono komentarą apie Indiją, kaip vis dar silpną ir besivystančią šalį, kuri tokia nebėra. Taip pat tai yra užuomina į praeityje buvusią britiškąją stiprybę ir į

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

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

tai, kad kolonijinis periodas niekuomet jau nebeprisikartos. Minėtoji scena taip pat stengiasi egzorcuoti tai, ką Dipeshas Chakrabarty (2000) yra įvardijęs „nuisitorinimu“ – t. y. Vakarų požiūrį į indus, kaip dar nepasiekusius atitinkamo istorinio lygio ir progreso. Pasak Chakrabarty, visur įprasta mąstyti apie istoriškumą per vakarietiškas paradigmas ir prizmes. Tačiau jei kažkur tai yra „dabar“, kitur gali būti „dar ne“. Ardžunas filme tam tikra prasme „provincializuoja Europą“, kvestionuodamas dominuojančią Vakarų istoriografiją, paminėdamas ne tik tam tikrus dalykus, kurie atsirado arba buvo išrasti pirmiausia Indijoje, bet ir užbraukdamas vakarietišką požiūrį į Indiją, kaip į besivystančią, bet dar neišsivysčiusią šalį. Apversdamas dominuojančiojo / dominuojamojo ryšius ir Džoną Pringlą pavadindamas „prosenu“ (hind. *Pardada*), Ardžunas būtent jį pastato į istorinio relikto poziciją. Ši scena taip pat rezonuoja su tam tikra nacionalistine retorika, apie kurią jau buvo šiek tiek kalbėta pirmame skyriuje. Ardžuno monologe skleidžiasi nupoliruota indiškojo nacionalizmo retorika, turinti panašumų su vieno iš pirmųjų nacionalistinių judėjimų Indijoje – *Arya Samaj* ir jos įkūrėjo Swamio Dayanandos Vedų interpretacija. Kaip atsaką kolonijinei Vakarų pažangai, Dayananda pabrėžė, kad Vakarų moksliniai išradimai jau seniai buvo užfiksuoti Vedų šventraščiuose (pvz., ne tik tokie šiuolaikiniai konceptai kaip laivininkystė ar aviacija, bet net ir telekomunikacija, gravitacija ir pan). Tokiu būdu, kaip teigia ir Peteris van der Veeras, nacionalistinė retorika ir Vedų *skaitymo* ir interpretavimo būdas leido apversti aukštyn kojom kolonizatorių

„civilizacijos atnešimo“ logiką pabrėžiant, kad būtent hinduistai arijai visuomet turėjo civilizacijos nešėjų žmonijai misiją (van der Veer 1999, 426).

Tam tikras pokolonijinis santykių aiškinimasis vyksta ir Čarliui pasiūlius Ardžunui sužaisti regbio mačą, jo žodžiais tariant – Indija prieš Angliją. Čia sportas vėlgi funkcionuoja kaip tam tikras galios svertų reguliatorius. Neatsitiktinai Ardžunas šį mačą pavadina „Lagaano maču“, turėdamas omenyje kriketo varžybas mūsų aptartame filme „Lagaanas“. Įdomu tai, kad vadinamoji „Indijos“ komanda iš tiesų yra sudaryta ne tik iš indų žaidėjų: joje dalyvauja ir Malhotrų draugai pakistaniečiai Khanai. Taigi galutinė pergalė prieš britų komandą tarsi dar kartą egzorcuoja pokolonijinį nepilnavertiškumo kompleksą: šiuo atveju atkartojant jau ikonišku tapusį „Lagaano“ kriketo mačą regbio aikštelėje, Pietų Azijos regionas triumfuoja suvienytomis jėgomis¹⁵.

Rytų ir Vakarų dichotomija filme „Namaste, Londone“ nagrinėjama ir per lyties konstravimą. Filmą vėl atstato patriarchalinį vyriškąjį veikėją, kuris atlieka indų moters gelbėjimo iš Vakarų taršos misiją. Skirtingai nei „Rytai ir Vakarai“, filmas neradikalizuoja Vakarų kultūros ir neaukština indiškojo tyrumo. Jei filme „Rytai ir Vakarai“ Bharatas yra konstruojamas kaip Ramos prototipas – rimtas, dvasingas ir be jokių žalingų įpročių – tai „Namaste, Londone“ Ardžunas yra daugiau populiarus kino herojus: šmaikštus, romantiškas

¹⁵ Panašus momentas yra regimas ir dar viename Bolivudo filme „Vienas, du, trys įvartis!“ (*Dhan Dhan Dhan Goal*), kuriame Britanijos Pietų Azijos diaspora susivienija futbolo komandoje.

ir nevengiantis alkoholio. Šitaip filmas „Namaste, Londone“ prisitaiko prie pakitusios modernios publikos. Reikia pastebėti, kad palyginus filmus „Rytai ir Vakarai“ bei „Namaste, Londone“, matomas tam tikra prasme pastarojo sekuliarizavimas. Jei „Rytai ir Vakarai“ savo temas artikuliuo per ideologizuotą religinį diskursą, tai „Namaste Londone“ religijos motyvas atsiranda vos vienoje filmo scenoje. Tai gali būti paaiškinama tam tikra diskursine slinktimi – šiuolaikiniam žiūrovui religinis pjūvis nebėra toks svarbus, koks buvo anksčiau. Vis dėlto religinė dimensija yra įvedama vienoje naratyvui kritiškai svarbioje vietoje. Įdomu, kad šiuo atveju kalbama apie islamą, bet ne hinduizmą, ir tai yra dar vienas skirties taškas nuo filmo „Rytai ir Vakarai“, kuriame indiškumas yra tapatinamas su hinduistiškumu.¹⁶ Šioje scenoje jaunuolis Imranas kalbasi su savo mylimosios Susanos tėvais apie jūdviejų vedybas. Susanos tėvas klausia Imrano, kokia jo problema ir kodėl jis negali susirasti merginos iš „savos bendruomenės“, o Susanos motina pastebi, kad galbūt jis nori pamatyti, kaip atrodo vaikai iš „mišrios santuokos“. Susanos tėvas taip pat pareiškia, kad Imranas turės priimti krikščionybę ir pasikeisti vardą, siūlydamas kelis variantus: Imanuelį arba Ianą. Baigdamas Susanos tėvas priduria, kad, be abejo, Imranas turės

pristatyti raštišką patvirtinimą, kad niekas iš jo šeimos narių nepriklauso teroristinei organizacijai. Ši filmo scena artikuliuoja gana svarbias diasporos studijų problemines vietas: Britanijos aukštuomenė, į kurios gretas nori įsilieti Imranas, yra nepasiruošusi „mišrioms santuokoms“ ir potraukį baltajai moteriai įvardija arba kaip „problemą“, arba kaip „susidomėjimą“. Britiškiosios tapatybės taršos baimė atsispindi ir reikalavime pakeisti religinę tapatybę į krikščioniškąją. Imranas įsimylėjęs Susaną, todėl yra pasiryžęs atsisakyti savo religinės priklausomybės. Atsisveikinti su ja jis ateina į mečetę, kurioje sutinka Ardžuną. Ardžunas kvestionuoja šį Imrano pasirinkimą, klausdamas, ar jis tikrai nori išeikti „dvidešimt šešerių metų tikėjimą į dvidešimt šešerių mėnesių draugystę“. Galiausiai Imranas apsisprendžia likti ištikimas savo kultūrai ir tikėjimui – jis atsisako priimti Susanos tėvų sąlygas ir siūlo priimti jį tokį, koks yra. Tačiau kita scena vaizduoja jo ir Susanos sugrįžimą į Imrano tėvo namus, parodytant, kad Susanos tėvai nepanoro pripažinti Imrano autentiškos kultūrinės ir religinės tapatybės. Šiame kontekste Imrano tėvas parodomas kaip atviraširdis, priimantis baltąją moterį į savo šeimą.¹⁷ Reikia pastebėti, kad tokia baltos moters fiksacija yra galima ir skatinama, t. y. baltoji moteris gali būti integruota į

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

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

bendruomenę, tačiau atvirkštinis variantas (t. y. diasporos moters integracija į „baltąją visuomenę“) net nesvarstomas. Filmas „Namaste, Londone“ pabrėžia moters tapatumo lankstumą, kuris kultūriškai gali būti tiek teigiamas, tiek neigiamas. Situacija, kai vyras praranda savo kultūrą, yra traktuojama kaip katastrofiška, tuo tarpu moteris parodoma kaip lanktesnė ir galinti adaptuotis, todėl indų moteriai yra saugiau pasilikti bendruomenės rėmuose.

Filmas taip pat konstruoja dvilypį romantinių santykių vertinimą, skirtingai aprobuodamas vyro ir moters gyvenimo partnerių pasirinkimų galimybes. Imranas tam tikra prasme gali pasirinkti moterį (kuri, net jei ir yra vakarietė, turi būti integruota į Pietų Azijos bendruomenę), tuo tarpu Džiaz pasirinkimas yra kvestionuojamas ir jai primetamas tėvų parinktas jaunikis, kaip vertingas ir vienintelis kandidatas. Filmas taip pat komiškai reaguoja į Indijoje ir už jos ribų paplitusį internetinį vedybinių partnerio parinkimą (*internet match making*): filme Malhotra užregistruoja savo dukterį populiariame tokio tipo internetiniame portale *bharatmatrimonial.com*. Tačiau, kaip paaiškėja, Indijos didmiesčių jaunimas taip pat nėra tinkamas variantas, nes iš trijų potencialių jaunikių nė vienas neparodo reikiamų vertybių. Taip „Namaste, Londone“ sugrąžina nostalgiką „šeimyninių ryšių“ modelį, t. y. porų sudarymą su gerų draugų „patikrintomis“ šeimomis, tuo pačiu vėlgi iškeldamas Indijos provincijos tyrumą ir skaidrumą.

Fundamentalus skirtumas tarp Vakarų ir Rytų vyrų yra konstruojamas per jų požiūrį į moters seksualumą. Tai subtiliai artikuliuojama filme pastatant Džiaz į dvi-

prasmiską poziciją: tuo pačiu metu ji tampa susižadėjusi su abiem vyrais (Indijoje su Ardžunu – sąjunga, kurią Džiaz paskelbia negaliojančia) ir Čarliu Londone. Abu vyrai užsimena apie seksualinį kontaktą: pirmiausia Adžjunas, o vėliau ir Čarlis. Džiaz šiuo atveju atsisako turėti seksualinius santykius su abiem vyrais. Tačiau reakcija į šį atsisakymą būtent išreiškia tam tikrą ideologinę poziciją ir išryškina fundamentalų Vakarų ir Rytų skirtumą. Ardžunas nuolankiai sutinka palaukti vestuvių, tačiau Čarlis neslepia savo nepasitenkinimo it suirzimo, klausdamas Džiaz: „Kas su tavim yra negerai?“¹⁸ Šia prasme skirtumas yra akcentuojamas per tokias nušlifuotas kategorijas, kaip moters „garbė“ (*izzat*), kurią saugoti yra tikrojo indo (*hindustani*) pareiga – šis motyvas buvo įtvirtintas tokiais populiariais filmais kaip „Mylintieji nuotakas pasiims“ (žr. Uberoi 1998). Tuo tarpu Čarlio suirzimas projektuojamas ne tik kaip simptomiškas Vakarų vyro poreikis turėti santykius prieš vedybas, tačiau ir kaip vedybų sakramento priedermių nesilaikymas. Tokiu būdu filme „Namaste, Londone“ „indiškasis vyriškumas“ susiejamas su atvirumu, seksualiniu susilaikymu ir moraliniu dorumu (Banaji 2006, 64). Kai Džiaz paklausia Ardžuno, ką jis ketinąs toliau (t. y. po jos ir Čarlio vestuvių) daryti, Ardžunas atsako, kad jis jau yra vedęs (*shaadishuda*) ir kad jis neketina vesti antrą kartą.

Tokiu būdu „Namaste Londone“ tam tikra prasme sugrąžina dominuojančius nacionalinius naratyvus ir fantazijas į diasporinę bendruomenę. Vijay'us Mishra

¹⁸ Angl. *What's wrong with you?*

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

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

(Brosius, Yazgi 2007, 383).

Tad filmas „Namaste, Londone“ vyksta dvejose plotmėse. Viena vertus, nors jis ir

akcentuoja Pietų Azijos diasporos daugia-
planiškumą ir jos heterogeniškumą, tačiau tuo pačiu pabrėžia ir jų solidarumą gyvenant suskirstytose ir svetimose teritorijose. Tačiau filmas taip pat lieka ištikimas ir tam tikram Gayatri Chakravorty Spivako apibrėžtam „strateginiam esencializmui“ (angl. *strategic essentialism*), kuris nurodo, kad tam tikrais kritiniais periodais kolonizuotasis neturi kitos išeities, kaip tik pasinaudoti homogeniška ir esencialistine tapatybe, kuri suteikia jam reikalingų jėgų atrasti stiprybės ir savigarbos ikikolonijinėje kultūroje (Aschroft et al 2001, 79).

Išvados

Kaip pastebi Mishra, kalbėdamas apie ideologizuotą „Bolivudo“ santykį su išeivija, jei komercinio Indijos kino žiūrėjimas diasporoje veikia kaip tam tikras „namų“ sugražinimas, tai Indijos filmai, konstruojantys diasporą, tam tikra prasme formuluoja diasporos troškimus ir „pristato diasporą geriau nei ji pati save“ (Mishra 2002, 246). „Namaste, Londone“ yra vienas iš pavyzdžių, kuriame Indijos kino pramonė kuria fiktyvią diasporinę terpę kaip galingą mechanizmą, skirtą perfiltruoti tam tikroms ideologinėms nuostatoms ir idėjoms. Nors ir besiskiriantis nuo senesnių su diaspora susijusių filmų, „Namaste Londone“ vėl imasi eskaluoti filmo „Rytai ir Vakariai“ naratyvines strategijas, tuo pačiu įtraukdamas tiesiogines nuorodas į šį filmą.

Yra įdomu pastebėti, kad diasporinio potyrio išraiška komerciniame Indijos kine yra nevienalytė. 1995 m. Adityos Chosros filmas „Mylintieji nuotakas pasiims“ (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*), inicijavęs

diasporinę tematiką Indijos kine, kvestionavo žalingą Vakarų poveikį diasporiniam subjektui. Filmo veikėjas Radžas, nors ir kontrastingai „vakarietiškas“ savo išvaizda, per visą filmą ir jo pabaigoje įrodo savo nepakitusių vidinį „indiškumą“, tuo užsitarnaudamas savo mylimosios Simranos tėvų palaiminimą. Filmą baigiamas scena, kai Radžas ir Simran grįžta atgal į Londoną, kuriame jie gali toliau gyventi ir puoselėti savo hibridišką, tačiau neabejotinai su „šaknimis“ susietą tapatybę. Šiuo atžvilgiu „Namaste, Londone“ pabaiga yra dvi-prasmiška. Ji vaizduoja Džiaz ir Ardžuną važiuojančius motociklu. Džiaz apsirengusi tradicinį indišką rūbą *Shalvar Kameez*. Šią sceną galima interpretuoti, kaip abiejų jaunų žmonių grįžimą į Indiją, todėl tradicinį

filmo pavadinime figūruojantį „Namaste“ taip pat galime skaityti dvejopai: jei filmo pradžioje jis funkcionuoja kaip pasveikinimas („Sveikas, Londone“), filmo pabaigoje jis yra atsisveikinimas, paverčiantis dviprasmišką filmo pavadinimą į „Lik sveikas, Londone“. Filmo skleidžiama mintis yra ta, kad tarpnacionaliniame pasaulyje jauni žmonės turi pasirinkimo galimybę ir gali sugrįžti į savo tėvynę. Tad jei filmas „Bhadžis paplūdimyje“ akcentuoja hibridiškumą ir nuolatinį nepastovumą bei įvairias mobilumo galimybes, „Namaste, Londone“ atvirkščiai – siūlo tam tikrą placebą – grįžimą prie šaknų arba „grįžimo namo“ fantaziją kaip išeitį: namus Indijoje, kur tikroji indiškoji tapatybė galės būti realizuota nepatiriant skaudžių transformacijų ir išbandymų.

Literatūra

- Ahmad, A. *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London: Verso, 2002.
- Appadurai, A. *Modernity at Large*, London: Oxford University Press, 1996.
- Ashcroft, B. et al, eds., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge, 2001.
- Banaji, S. *Reading 'Bollywood'. The Young Audience and Hindi Film*, Palgrave, Macmillan, 2006.
- Brosius, Ch., Nicolas Yazgi, "Is There No Place Like Home? Contesting Cinematographic Constructions of Indian Diasporic Experience", *Contributions to Indian Sociology* (n.s.), 41 (3), 2007, p. 355–386.
- Chakrabarty, D. *Provincializing Europe. Post-colonial Thought and Historical Difference*, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Chakravarty, S. *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*, Austin: University of Texas Press, 1993.
- Dudrah, R. K. *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*, New Delhi: Sage Publications, 2006.
- Dwyer, R., Divia Patel *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books, 2002.
- Gilroy, P. 'There Ain't no Black in the Union Jack': *the Cultural Politics of Race and Nation*, London: Hutchinson, 1987.
- Hansen, Th. B. *The Saffron Wave. Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Mishra, V. *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, London and New York: Routledge, 2002.
- Uberoi, P. „The Diaspora Comes Home: Disciplining Desire in DDLJ“, *Contributions to Indian Sociology* (n.s.), 32 (2), 1998, p. 305–336.
- Urry, J. *The Tourist Gaze*, London: Sage Publications, 2005.
- Van der Veer, P. „Hindus: a Superior Race“, *Nations and Nationalism* 5 (3), 1999, p. 419–430.