

# Tożsamość kulturowa i wizerunek diaspory w kinie brytyjskim

KRZYSZTOF LOSKA

Na kinematografię brytyjską przełomu stuleci można spoglądać przez pryzmat strategii postkolonialnych ze względu na rekonfigurację znaczeń kulturowych, zwrot ku marginesom i mniejszościom etnicznym. Podejście takie zmusza do wyjścia poza etnocentryczną perspektywę opartą na prostej opozycji między kolonizatorami i skolonizowanymi, pozwala też *przyjrzeć się bliżej nie tyle europejskim Innym, ile raczej Europie ukonstituowanej przez ową inność*<sup>1</sup>. Obecność transnarodowych ruchów migracyjnych zachęca do przemyślenia na nowo podstawowych pojęć, zwłaszcza kategorii tożsamości narodowych i jednostkowych. Stopniowo tracą one bowiem dotychczasowy charakter, oparty na poszukiwaniu stabilności oraz jednolitości, a stają się hybrydyczne. Współczesna rzeczywistość jest naznaczona doświadczeniem rozproszenia do tego stopnia, że diaspory wpływają nawet na charakter literatury i sztuki filmowej.

Zagadnienie kina narodowego trudno dziś rozważać w klasycznej perspektywie, co przed laty przekonująco uzasadnił Andrew Higson<sup>2</sup>. Kinematografia brytyjska nie przedstawia spójnej wizji narodu, raczej jest miejscem, w którym tożsamość zbiorowa jest konstruowana, o czym świadczy zarówno *heritage cinema*, przyjmujące zazwyczaj nostalgiczną perspektywę, jak i kino mniejszości etnicznych, obrazujące życie współczesnych diaspor, zwłaszcza azjatyckich. W pierwszym wypadku chodzi o rekonstrukcję przeszłości, która służy budowaniu mitologii narodowej – ma więc wyraźnie dydaktyczny charakter – w drugim zaś o ukazanie wspólnoty jako niejednorodnej i wewnętrznie zróżnicowanej, w której spójność doświadczenia ustępuje miejsca fragmentaryzacji i rozproszeniu. Problem społeczeństwa wielokulturowego, ukształtowanego przez kolonialną przeszłość, stał się w ostatnich latach zasadniczym wyzwaniem dla współczesnych twórców filmowych, o czym świadczą dzieła Stephena Frearsa, Gurinder Chadhy, Damiana O'Donnella, Metin Hüseyin i Sarah Gavron.

Przełomowe znaczenie dla stworzenia wizerunku diaspory południowoazjatyckiej w Wielkiej Brytanii miały filmy Stephena Frearsa oparte na scenariuszach wybitnego pisarza Hanifa Kureishi: *Moja piękna pralnia* (*My Beautiful Laundrette*, 1985) oraz *Sammy i Rosie puszczają się* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987). Bohaterem pierwszego z nich jest Pakistańczyk Omar (Gordon Warnecke), który przejmując zapuszczoną pralnię wujka i przy pomocy swojego przyjaciela, byłego skinheada (Daniel Day-Lewis), zmienia ją w nowoczesne miejsce, chętnie odwiedzane przez klientów. Pralnia okazuje się obszarem pogranicznym, w którym ście-

rają się różne kwestie – rasowe, klasowe oraz płciowe – i negocjowane są pozycje podmiotowe przez przedstawicieli poszczególnych mniejszości, także seksualnych. W drugim filmie autorzy przedstawiają obraz Londynu jako miasta będącego równocześnie przestrzenią opresyjną, jak i oferującą rozliczne możliwości, o czym przekonuje się Rafi (Shashi Kapoor) po przyjeździe z Pakistanu. Para tytułowych bohaterów (Frances Barber i Ayub Khan-Din) to małżeństwo mieszane, pakistańsko-angielskie, ich przyjaciółka Rita jest lesbijką i zagorzałą feministką<sup>3</sup>. Oba filmy podważają stereotypowe wyobrażenia na temat mniejszości, ukazują tożsamość jako heterogeniczną i hybrydyczną. Kureishi i Fears zderzają różne sposoby opisywania współczesnej diaspory azjatyckiej, krytykują zarówno stanowisko izolacjonistów, jak i zwolenników integracji kulturowej, zamiast tego celebryją różnorodność i wielokulturowość.

Wiele filmów z końca ubiegłego stulecia podważa esencjalne rozumienie tożsamości narodowej i etnicznej, wydobywając raczej jej konstruktywistyczny wymiar. Przykładem jest twórczość Gurinder Chadhy, reżyserki urodzonej w Nairobi, w rodzinie hinduskich imigrantów, która na początku lat 60. przeniosła się do Londynu. Jej wczesne filmy – dokumentalny *I'm British but...* (1989) i fabularny *Bhaji on the Beach* (1993) – stanowią ważny głos w debacie na temat miejsca diaspory południowoazjatyckiej w kulturze narodu przyjmującego. W pierwszym z nich reżyserka przeprowadza krótkie wywiady z przedstawicielami mniejszości etnicznej, rozmawia z nimi o pamięci zbiorowej, poczuciu straty i melancholii. Młodzi ludzie są świadomi swego zawieszenia w „przestrzeni pomiędzy”, mówią o skomplikowanej relacji między „tu” i „gdzieś indziej”, często określają samych siebie w kategoriach postkolonialnych jako szkockich Pakistańczyków, Walijszyków z Pendżabu albo londyńczyków z Bengal, podkreślają tym samym hybrydyczny charakter tożsamości oraz wskazują na przenikanie się różnych składników kulturowych. Przykładem owego melanżu jest muzyka *bhangra*, tworzona przez przybyszów z Pendżabu na podstawie tradycji ludowych, uzupełnionych o wpływy angielskiego popu i rocka, a także charakterystyczne stroje dziewcząt, w których ważną rolę odgrywają etniczne dodatki i tradycyjne materiały<sup>4</sup>. Mimo tęsknoty za krajem pochodzenia, nierzadko idealizowanym, wszyscy są świadomi niemożności powrotu, podkreślają, że Indie czy Pakistan to raczej ojczyzny przodków, oni sami mówią nawet dobrze w tamtych językach. Dziedzictwo przeszłości wśród reprezentantów drugiego pokolenia imigrantów nie jest ani tak oczywiste, ani jednoznacznie pozytywnie waloryzowane, jak w przypadku rodziców urodzonych w byłych koloniach<sup>5</sup>. Nie znaczy to, że doświadczenie życia w diasporze przestało wpływać na tożsamość kulturową, jednak pamięć młodych ludzi nie jest kształtowana wyłącznie przez nostalgiczną tęsknotę i narodowe fantazmaty, ale także dzięki wiedzy na temat historycznej przemocy, jaka towarzyszyła czasom kolonialnym (co potwierdza obecność krótkich wstawek pokazujących zdjęcia archiwalne z masakry hindusów w Amritsarze w 1919 r.).

*Bhaji on the Beach*, podobnie jak późniejsze filmy Chadhy, łączy konwencje kina popularnego, w tym wypadku komedii i melodramatu, z wypowiedzią autorską, dyskursem na temat życia mniejszości etnicznych we współczesnym świecie, wpływu kapitalizmu i kolonializmu na doświadczenie Azjatów mieszkających w Wielkiej Brytanii. Reżyserka opowiada o grupie kobiet w różnym wieku, pochodzących z Pendżabu, które w niedzielne przedpołudnie wyruszają autobusem

do Blackpool, nadmorskiej miejscowości uzdrowiskowej, by odpocząć tam od swoich rodzin, problemów małżeńskich i wielkomięjskiego zgiełku. W serii krótkich scenek Chadha przedstawia swoje bohaterki: Ginder (Kim Vidhana) mieszka z kilkuletnim synem w schronisku dla kobiet, ofiar przemocy domowej; Hashida (Sarita Khajuria) zamierza rozpocząć studia medyczne, zachodzi jednak w ciążę ze swoim jamajskim chłopakiem; Rekha (Souad Faress), choć przyjechała z Bombaju, jest bardziej nowoczesna niż mieszkająca od lat w Birmingham jej przyjaciółka Asha (Lalita Ahmed), będąca ucieleśnieniem tradycji; dwie nastolatki, Ladhu (Nisha Nayar) i Madhu (Renu Kohar), są typowymi przedstawicielkami najmłodszego pokolenia, włączającymi się bez celu z młodymi Anglikami. Organizatorką wyjazdu jest Simi (Shaheen Khan) – najbardziej energiczna z kobiet.

Z upływem czasu reżyserka przekonuje widzów, że jednym z celów tego filmu jest dekonstrukcja opozycji między Wschodem i Zachodem oraz podważenie orientalistycznych wyobrażeń na temat indyjskich kobiet. Świadczą o tym zwłaszcza sceny z udziałem Ashy, której towarzyszy starszy mężczyzna, elegancki Anglik, czerpiący wiedzę na temat Indii z opowieści przygodowych w rodzaju *Gunga Din* (1939). Asha przez całą wycieczkę cierpi na zawroty głowy wywołujące halucynacje przedstawione w filmie w zabawny sposób. Fantazmatyczne wstawki pokazują nie tylko jej stosunek do obowiązków rodzinnych, ale odnoszą się do norm obyczajowych i religijnych rządzących życiem codziennym członków diaspory. Przywiązanie bohaterki do tradycyjnych wartości nie jest wcale tak bezkrytyczne, jak początkowo się wydaje, bo choć myśli ona o domu jako bezpiecznym schronieniu i ojczyźnie jako raju utraconym, to przyjaciółka z Bombaju uświadamia jej, że w istocie tęskni za czymś, co tak naprawdę nie istnieje. Właśnie dlatego ostatnia z wizji – marzenie o ucieczce i romansie z przystojnym nieznajomym nakręcone w konwencji bollywoodzkiego melodramatu – jest ucieleśnieniem pragnień, które na zawsze pozostaną w sferze wyobraźni jako coś nieosiągalnego. Nie znaczy to, że Asha myśli o powrocie do rzeczywistości z jej patriarchalnym porządkiem i wyraźnie wyznaczonymi rolami społecznymi – wręcz przeciwnie, o czym przekonują końcowe sceny filmu.

Gurinder Chadha opowiada także o przemocy wobec kobiet i wymuszaniu posłuszeństwa przez mężów, o płci jako czynniku określającym miejsce indyjskich kobiet w diasporze. W końcu bohaterki buntują się, uświadamiając sobie, że sztywne trzymanie się wąsko rozumianej tradycji może być silniejszym źródłem opresji niż rasizm. Pozostaje im wynaleźć strategię oporu, zmierzyć się z przeciwnościami, odkryć wywrotowy potencjał zawarty w ich własnej kulturze, która nie zostaje wcale odrzucona, ale poddana modyfikacji czy może hybrydyzacji. Zresztą od pierwszych scen filmu mamy do czynienia z wielogłosowością i różnorodnością, o czym świadczy nie tylko wątek międzyrasowego romansu Hashidy z czarnoskórym Jamajczykiem, ale również ścieżka dźwiękowa, na której rozbrzmiewa popularny przebój Cliffa Richarda *Summer Holiday*, śpiewany wszelako do tekstu w języku pendżabskim<sup>6</sup>. Kreolizacja tożsamości kulturowej okazuje się procesem nieuchronnym, wynikającym z przenikania się sąsiadujących ze sobą światów, połączenia składników różnego pochodzenia, przekształcenia poczucia przynależności.

*Podkręć jak Beckham* (*Bend It Like Beckham*, 2002) to z pewnością największy sukces komercyjny i artystyczny Gurinder Chadhy. Scenariusz nosi pewne ślady opowieści autobiograficznej, jako że ojciec (Anupam Kher) głównej bohaterki, Jasminder Bhamry (Parminder Nagra), jest Sikhem z Pendżabu, który wychował

się w diasporze indyjskiej w Nairobi. Doświadczenie imigracyjne ukształtowało jego osobowość, ale kompleks niższości i poczucie krzywdy wyrosły na gruncie prowadzonej przez lata polityki kolonialnej, która podbitym narodom wyznaczała określone miejsce w hierarchii społecznej. Jego córka, młoda dziewczyna, marzy o karierze sportowej, gra w żeńskiej drużynie piłkarskiej, chodzi w dresie, nie potrafi ugotować indyjskiego posiłku, narusza tym samym porządek patriarchalny. Jej zachowanie nie mieści się w społecznej roli przypisanej kobiecie, dlatego buntuje się przeciw tradycji jako czemuś, co zostało jej narzucone przez rodziców i co ogranicza ją w wyborze drogi życiowej.

Film ten tylko na poziomie powierzchniowym opowiada o dojrzewaniu i przyjaźni, na głębszym zaś jest krytyką esencjalnie rozumianej tożsamości, przypisywania ludzi do określonych kategorii na podstawie przynależności rasowej czy płciowej. Fabuła zmierza do podważenia mitu spójnej i autentycznej kultury, pielęgnowanej przez przedstawicieli grup mniejszościowych. Klasyczne wyznaczniki tożsamości zbiorowej, jak chociażby zwyczaje kulinarne, język, religia, strój czy system wartości moralnych, nie zostają przez reżyserkę zanegowane wprost, ale poddane procesowi hybrydyzacji<sup>7</sup>. Postać bohaterki przekonuje, że indyjskość nie jest czymś jednolitym i spójnym, ale raczej złożonym i płynnym, co wymaga ciągłego negocjowania w przestrzeni publicznej.

Życie w diasporze nie powinno opierać się wyłącznie na spoglądaniu wstecz – przekonuje Gurinder Chadha – ale na budowaniu tożsamości na drodze przemiany i różnicy. Dopiero wówczas diaspora stanie się przestrzenią dialogiczną, nie definiowaną wyłącznie przez czystość i esencję. Będzie szansą na wytworzenie nowych więzi, gdy zostanie przekształcona klasyczna koncepcja kultury narodowej oparta na wyjątkowości doświadczenia zbiorowego oraz poczuciu przynależności do tradycyjnej wspólnoty. We współczesnym świecie coraz częściej mamy do czynienia z przenikaniem się grup etnicznych, ciągłymi przepływami i migracjami, które prowadzą do otwarcia perspektywy transkulturowej w myśleniu o tożsamości i diasporze<sup>8</sup>.

W *Wojnach domowych* (*East is East*, reż. Damien O'Donnell, 1999) pojawia się temat małżeństw mieszanych i problemów wynikających z kulturowej i religijnej hybrydyzacji, jednak tytuł oryginalny, zapożyczony z wiersza Rudyarda Kiplinga, sugeruje także konflikt wartości, a może nawet zapowiedź zderzenia cywilizacji<sup>9</sup>. Scenariusz napisany przez Ayuba Khan-Dina powstał na podstawie jego własnej sztuki wystawionej w Royal Court Theatre w 1997 r.<sup>10</sup> Akcja rozgrywa się na początku lat 70., w okresie kształtowania się nowej tożsamości diasporycznej, dorastania drugiego pokolenia imigrantów, którzy urodzili się i wychowali w kraju przystającym. George Khan (Om Puri) przybył z Pakistanu, tuż po zakończeniu tam brytyjskiego panowania, osiedlił się w Salford niedaleko Manchesteru i ożenił z Angielką Ellą (Linda Bassett). Oboje mieszkają w ciasnym domu na przedmieściach, gdzie wychowują liczne potomstwo, które na co dzień musi dokonywać wyborów między wartościami reprezentowanymi przez różne kultury.

Temat wielości i heterogeniczności wprowadza już sekwencja inicjalna rozgrywająca się w dniu katolickiego święta. Synowie biorą udział w procesji, niosą figurkę Matki Boskiej, w pośpiechu jednak wracają do domu, by przygotować się na ślub najstarszego brata, Nazira (Ian Aspinall). Ceremonia ma niezwykle uroczysty charakter, wszyscy goście ubierają się w tradycyjne stroje, nawet młodsza



*Wojny domowe*, reż. Damien O'Donnell (1999)

siostra Meenah (Archie Panjabi), na co dzień chodząca w dresie i grająca w piłkę z kolegami z sąsiedztwa, zakłada sari. Zgodnie z muzułmańskimi zwyczajami państwo młodzi nie znali się przed ślubem, gdyż małżeństwo zostało zaaranżowane przez obie rodziny. Nazir buntuje się przeciwko władzy ojca i ucieka tuż przed zawarciem związku. Prawdziwy powód jego decyzji wychodzi na jaw znacznie później, gdy przyznaje się do homoseksualnych skłonności.

Ojciec, chcąc potwierdzić dominującą pozycję w rodzinie, postanawia w pośpiechu wyswatać pozostałych synów, choć ani Abdul (Raji James), ani Tariq (Jimi Mistry) nie pragną żenić się z przedstawicielkami konserwatywnej rodziny pakistańskiej. Obaj czują się raczej związani z młodzieżową popkulturą brytyjską, wieczory spędzają w dyskotecie, a jeden z nich od dłuższego czasu spotyka się z „białą” dziewczyną. Jedynie Maneer (Emil Marwa), nazywany przez rodzeństwo „Ghandi”, wydaje się pogodzony z autorytarnym modelem sprawowania władzy rodzicielskiej, ale i on w chwili próby przeciwstawi się woli ojca, zwłaszcza jego skłonności do tyranizowania otoczenia i bezwzględnego traktowania bliskich mu osób.

Krytyczna ocena struktur patriarchalnych, które prowadzą do przemocy domowej oraz przyczyniają się do utrwalania stereotypowych wyobrażeń na temat mniejszości etnicznych, pojawiła się już wcześniej w *Bhaji on the Beach*. W obu filmach wykorzystano konwencje komedii sytuacyjnej, przy czym reżyser *Wojen domowych* nie stroni nawet od elementów slapstickowych, wprowadzanych zwłaszcza w końcowych scenach, podczas wizyty państwa Shahów w domu Khanów. Od początku dominuje zresztą duch karnawałowej „logiki odwrotności”, o czym świadczy nie tylko żartobliwe przedstawienie procesji kościelnej oraz zachowanie rodzeństwa, ale też szereg intertekstualnych odniesień, przede wszystkim do kina bollywoodzkiego, przywoływanego bezpośrednio, podobnie jak w filmie Gurinder Chadhy.

Nie znaczy to bynajmniej, że Damien O'Donnell unika poważnej problematyki – wręcz przeciwnie, jako że wydarzenia fabularne rozgrywają się na tle przemian obyczajowych i politycznych przełomu lat 60. i 70. Wówczas to prawdziwy rozkwit przeżywała brytyjska kultura popularna, zaś w południowej Azji rozpoczęła się

wojna o Kaszmir, zakończona zwycięstwem armii indyjskiej i powstaniem nowego państwa Bangladesz. George Khan z niepokojem słucha w radiu i telewizji wiadomości napływających z ojczyzny, co pogłębia jedynie gniew i frustrację. Angielska ziemia obiecana nie spełniła bowiem jego oczekiwań, on sam wciąż żyje przeszłością, idealizuje kraj pochodzenia i kulturę islamu. Nie może lub nawet nie chce odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Manifestowanie przez niektórych poczucia krzywdy i braku przynależności nie pozostaje bez wpływu na antyimigranckie nastroje wśród przedstawicieli angielskiej elity politycznej. W tle toczy się kampania wyborcza, w życie wchodzi nowe rozporządzenia rządowe, które zwiększają uprawnienia policji mogącej bez postawienia zarzutów zatrzymać każdego podejrzanego o nielegalny pobyt w kraju oraz skierować wniosek o bezwzględna deportację<sup>11</sup>.

Atmosferę napięcia oddają zarówno wiszące na murach domów w Salford plakaty zapowiadające przemówienie Enocha Powella, konserwatywnego polityka znanego z ksenofobicznych poglądów, jak i zachowanie niektórych sąsiadów, wyrażające ich niechęć i pogardę wobec mniejszości etnicznych zamieszkujących okolicę. Scena wystąpienia telewizyjnego Powella stała się dla reżysera okazją nie tylko do ironicznego przedstawienia stosunku brytyjskich władz do pakistańskiej diaspory, ale również sportretowania jej członków. Znany polityk wylicza zagrożenia płynące z obecności azjatyckich mniejszości w Wielkiej Brytanii, używa przy tym militarnych metafor w celu podkreślenia radykalnej obcości i niechęci imigrantów do integracji kulturowej. W tym czasie słuchające jego przemówienia dzieci Khanów zajadają się kielbaskami, zakazanymi dla muzułmanów, oraz dowcipkują na temat korzyści płynących z nowej ustawy, która umożliwi im odesłanie ich ojca-tyrana do ojczyzny ze względu na jego niezdolność do asymilacji.

W istocie konflikt pokoleniowy okazuje się silniejszy niż zderzenie cywilizacji, jako że młodzi bohaterowie w mniejszym stopniu czują się ofiarami rasizmu czy prześladowań ze strony brytyjskiej większości, w większym zaś, niewolnikami tradycyjnego systemu wartości, którego ślepo przestrzegają przedstawiciele pierwszego pokolenia imigracji, słabiej mówiący po angielsku, niezdolni do uwolnienia się spod władzy kolonialnej przeszłości. Dla George'a Khana życie w diasporze sprowadza się do nostalgicznej perspektywy, nie tylko ograniczającej możliwość działania we współczesnym świecie, ale też narzucającej określony model myślenia o historii, która została ukształtowana przez fantazję lub mit<sup>12</sup>.

Początek lat 70. jako tło wydarzeń fabularnych opowieści o diasporze południowoazjatyckiej nie jest czymś wyjątkowym, w tym okresie rozgrywa się akcja wielu filmów, między innymi *Anita and Me* (2002) Metin Hüseyin. Kontekst historyczno-polityczny nie jest tu bez znaczenia, podobnie jak odniesienia do kultury popularnej. Scenariusz powstał na podstawie na wpół autobiograficznej powieści Meery Syal opublikowanej w 1996 r., której bohaterką jest dziewięcioletnia (w adaptacji filmowej kilka lat starsza) Meena Kumar (Chandeep Uppal), mieszkająca z rodzicami, Sikhami z Pendżabu, w fikcyjnej miejscowości Tollington, położonej gdzieś w środkowej Anglii, na północny-zachód od Birmingham. Jej ojciec (Sanjeev Bhaskar) jest człowiekiem wykształconym, ukończył filozofię, matka Daljit (Ayesha Dharker) zajmuje się domem, ona sama marzy zaś o karierze pisarskiej i zaprzyjaźnieniu się z dziewczyną z sąsiedztwa, tytułową Anitą (Anna Brewster). Na poziomie powierzchniowym jest to opowieść o dojrzewaniu, poszukiwaniu

własnej drogi, poznawaniu korzeni, potrzebie akceptacji i uznania ze strony otoczenia, które nie zawsze życzliwie odnosi się do mniejszości etnicznych (choć przejawy otwartego rasizmu należą do rzadkości).

W filmie, podobnie jak w powieści, ścierają się dwa sposoby definiowania tożsamości kulturowej, pierwszy ujmując ją w kategoriach „prawdziwej jaźni”, poczucia spójności i bycia częścią wspólnoty, której członków łączy podobna historia, drugi sposób jest związany raczej z wytwarzaniem, konstruowaniem „własnego ja”, *opowiadaniem przeszłości od nowa*<sup>13</sup>. W żadnym wypadku nie chodzi o zepchnięcie historii na dalszy plan i spoglądanie jedynie w przyszłość, bowiem doświadczenie życia w diasporze opiera się na łączeniu różnorodnych składników bez konieczności stworzenia homogenicznej całości. W filmie Metin Hüseyin dominuje narracja pierwszoosobowa prowadzona spoza kadru przez Meenę, urodzoną w Tollington, mówiącą w dialekcie ze środkowej Anglii i nieznającą języka pendzabskiego. Jej rodzice przyswoili sobie wartości lokalnej klasy średniej w większym stopniu niż ich brytyjscy sąsiedzi należący do proletariatu, co nie znaczy, że zapomnieli o przeszłości.

Tożsamość kulturowa rodziny Kumarów została ukształtowana przez narrację wysiedlenia, traumatyczne wspomnienie okresu kolonizacji i podziału ich ojczystego kraju po 1947 r., kiedy to Pendżab został włączony do Pakistanu, a wielu Sikhów musiało opuścić swoją ziemię. Kumarowie najpierw przenieśli się do Delhi, później zaś wyjechali do Wielkiej Brytanii. Reszta rodziny osiadła jednak w Indiach i zapewne to sprawiło, że matka Meeny wciąż nie może zapomnieć o przeszłości. W jej życie wkradła się nostalgia, tęsknota za utraconym domem, którego została przed laty pozbawiona. Wspomnienia czasu minionego powracają zwłaszcza podczas przyrządzania tradycyjnych posiłków, jako że zwyczaje kulinarne we wszystkich omawianych filmach służą podkreśleniu symbolicznej więzi z krajem pochodzenia<sup>14</sup>. O ile ojciec pamięta przede wszystkim o kolonialnej przeszłości i brytyjskim panowaniu w Indiach, o tyle matka przypomina sobie obrazy z dzieciństwa – monsunowe deszcze, kobrę czy pawia.

Z początku Meena czuje się podwójnie wykluczona, odrzucona przez rówieśników, którzy widzą w niej „odmieńca”, oraz oderwana od korzeni. Nie czuje się ani Sikhijką z Pendżabu, ani angielską nastolatką, jak koleżanki ze szkoły. Może dlatego tworzy własną narrację tożsamościową, fantazmatyczną mitologię, która staje się podstawą pisanych przez nią opowiadań. Odzyskiwanie przeszłości odbywa się w sposób zapośredniczony, bohaterka przekonuje się, że jej osobowość również została naznaczona śladem kolonialnej traumy, choć nie przeżywanej wprost<sup>15</sup>. Odległe wydarzenia stają się częścią jej własnej historii nie tylko za sprawą opowieści zasłyszanych przy okazji rodzinnych spotkań przy stole, ale przede wszystkim dzięki babci, która dostarcza jej narzędzi potrzebnych do połączenia różnorodnych składników pozwalających wytworzyć nową tożsamość.

Marianne Hirsch pisała niegdyś o post-pamięci jako wyróżniku życia przedstawicieli drugiego pokolenia wysiedlonych lub ocalonych z zagłady. Ludzie ci czasem pozostają nieświadomi tego, że odległe wydarzenia poprzedzające ich urodzenie są ważniejsze niż ich osobista historia<sup>16</sup>. Meena przestaje uciekać od przeszłości, akceptuje swoją odmienność i przynależność etniczną, uczy się dawnych zasad religijnych i nie czuje się już wywłaszczona z kultury przodków. Wielość i różnorodność okazują się podstawowymi wartościami umożliwiającymi wytwor-

rzenie tożsamości hybrydycznej, która pozwala na negocjowanie pozycji podmiotowej przez wiele zabiegów performatywnych<sup>17</sup>.

Podobnie jak w filmach Gurinder Chadhy, heterogeniczność kultury diasporycznej podkreśla oryginalna ścieżka dźwiękowa, na której tradycyjne pieśni z Pendżabu są śpiewane z akcentem ze środkowej Anglii, tańcom ludowym towarzyszy zaś muzyka popularna (ojciec Meeny na przyjęciu weselnym sąsiadów brawurowo wykonuje przebój Domenico Modugno *Volare*). Narracja wysiedlenia nie musi oznaczać, że teraźniejszość zostaje całkowicie podporządkowana upamiętnianiu przeszłości – wręcz przeciwnie, o czym świadczą losy rodziny Kumarów, którzy odnaleźli się w nowej rzeczywistości i potrafili otworzyć się na podwójną, złożoną identyfikację.

Nie zawsze jednak udaje się zachować równowagę między przeszłością i teraźniejszością, czasami wspomnienia okazują się silniejsze, wiążą człowieka z krajem pochodzenia i nie pozwalają zintegrować różnych aspektów osobowości. Taki przypadek przedstawia Sarah Gavron w *Brick Lane* (2007), adaptacji powieści Moniki Ali pod tym samym tytułem. Bohaterką jest trzydziestopięcioletnia kobieta, która po osiągnięciu pełnoletniości została wydana za mąż za obcego mężczyznę w średnim wieku i wyjechała do Wielkiej Brytanii. Nazneen (Tannishtha Chatterjee) urodziła się w Bengalu, prowincji, która w 1971 r. uzyskała niepodległość, stając się Bangladeszem. Wspomnienia z dzieciństwa i młodości spędzonej w ojczyźnie nie są bynajmniej jednoznaczne, gdyż obraz rajskiej krainy niewinności, jaki ukazuje się w pierwszych scenach filmu, zostaje zderzony z traumatycznymi przeżyciami – samobójczą śmiercią matki i rozstaniem z siostrą. Miłość siostrzana jest kluczowym elementem łączącym bohaterkę z przeszłością, jej codzienne życie – ograniczające się do zakupów, sprzątania i gotowania – zostało podporządkowane oczekiwaniu na korespondencję z Bangladeszu. Obie kobiety piszą do siebie przez wszystkie lata rozłąki, zwierżają się z trosk i nadziei. Intymną perspektywę podkreśla obecność pierwszoosobowej narracji prowadzonej spoza kadru, dzięki której widz poznaje uczucia Nazneen, zwłaszcza jej niezaspokojone pragnienie miłości.

Chanu Ahmed (Satish Kaushik), mąż bohaterki – podobnie jak ojciec Meeny w *Anita and Me* – jest wzorem zasymilowanego imigranta, dobrze wykształconego, czytającego Chaucera, Thackeraya i traktaty filozoficzne Hume’a, wierzącego w możliwość osiągnięcia sukcesu własną pracą, niezależnie od pochodzenia rasowego lub narodowego. W istocie wydaje się doskonałym wytworem dyskursu kolonialnego, który Homi Bhabha określił mianem mimikry, czyli zjawiska polegającego na upodabnianiu się do przedstawicieli narodu kolonizującego, wymazywania różnicy przy jednoczesnym jej zachowaniu<sup>18</sup>. Przystawienie sobie języka, smaku i obyczajów nie sprawia bowiem, że imitacja staje się doskonała. Chanu przekonuje się o tym na własnej skórze w dniu, w którym szef pomija go przy przyznawaniu awansu. Po dwudziestu latach życia na obczyźnie postanawia wyrzec się wszystkiego, co dotychczas osiągnął, i wrócić z rodziną do ojczyzny.

Postać męża, przedstawiciela pierwszego pokolenia imigrantów, zostaje zestawiona ze znacznie młodszym od niego Karimem (Christopher Simpson), urodzonym w Anglii młodym aktywistą i założycielem organizacji „Tygrysy Bengalskie”, w którym z wzajemnością zakochuje się Nazneema. Ważniejsze od wątku romantycznego wydaje się jednak tło kulturowe i polityczne całej historii, jako że akcja rozgrywa się we wrześniu 2001 r., tuż po atakach na World Trade Center, gwał-



townym wybuchu antyislamskiej fobii wśród mieszkańców świata zachodniego oraz radykalizacji nastrojów społeczności muzułmańskiej. Do konfrontacji między dwoma mężczyznami dochodzi niejako pośrednio, podczas spotkania założycielskiego nowego stowarzyszenia mającego wspierać muzułmanów walczących o swoje prawa w innych krajach. Chanu otwarcie występuje przeciw zgromadzonemu na sali zwolennikom rozwiązań siłowych, krytykuje fałszywą interpretację zasad religijnych wykorzystywanych w celach politycznych, odrzuca teorię „świętej wojny” i przypomina zebranym o skutkach bratobójczych walk, jakie przez lata prowadzili ze sobą muzułmanie. Pomimo rozczarowania i frustracji spowodowanej niepowodzeniami w karierze zawodowej, bohater nie porzucił wartości, które przyswoił sobie po przyjeździe do Wielkiej Brytanii. W jego przypadku mimikra nie oznaczała bynajmniej odwrócenia się od rodzimej tradycji, która pozostawała istotnym składnikiem jego tożsamości.

W brytyjskich filmach rozgrywających się w środowisku diaspory południowoazjatyckiej można zauważyć powracający temat konfliktów, które z jednej strony wynikają z czynników międzykulturowych, zazwyczaj ze stereotypowego przedstawiania problemu zderzenia cywilizacji, zaś z drugiej strony wyrastają z napięć wewnątrzkulturowych związanych ze strukturami patriarchalnymi oraz skomplikowanymi relacjami rodzinnymi (np. w małżeństwach mieszanych). Przedstawiciele młodszego pokolenia, zazwyczaj urodzeni i wychowani w kulturze brytyjskiej, nie opierają swej tożsamości na spoglądaniu wstecz, nostalgicznej perspektywie wyrażającej tęsknotę za ojczyzną przodków, ale na negocjowaniu pozycji podmiotowej w społeczeństwie zachodnim, wykorzystywaniu dekonstrukcyjnego potencjału zawartego w mieszanii ze sobą elementów różnego pochodzenia.

Twórcy omawianych filmów podkreślają, że dzisiejsze terytoria przestają być zamknięte, wyraźnie odgródzone od sąsiednich, przez co trudniej odróżnić „swoich” od „obcych”. Kultury narodowe nie sprawiają wrażenia homogenicznych, opierają się bowiem na przenikaniu i przepływach. Nowe sposoby powiązania wynikają ze wzmocnionych ruchów migracyjnych, a także rozwoju nowoczesnych form transportu, komunikacji i środków masowego przekazu, dzięki czemu te same towary lub informacje mogą być dostępne w różnych zakątkach świata równocześnie. Pojęcie transkulturowości nie bazuje na wykluczeniu i oddzieleniu, ale na łączeniu i przejściach, pozwala na przekraczanie własnych uprzedzeń i przesądów, otwiera zamknięte wcześniej horyzonty doświadczenia. Nie chodzi przy tym o ujednolicenie wszystkich kultur i zniesienie różnic; wręcz przeciwnie, gdyż – jak twierdzi Wolfgang Welsch – czerpanie z różnych źródeł, znajdowanie tradycji oraz przenikanie się wpływów stworzy platformę dla heterogeniczności, kształtowania nowych wzorów tworzących sieć<sup>19</sup>.

Można zauważyć, że współczesne kino brytyjskie w znacznym stopniu wykorzystuje ten transkulturowy potencjał. Reżyserzy z upodobaniem sięgają do tematyki etnicznej, a choć przedstawiają ją w stereotypowy sposób, korzystając z konwencji gatunkowych i uproszczonego rozumienia tożsamości diasporycznej, to zawsze starają się podkreślić rolę wartości tkwiących w różnorodności, nawet jeśli przedstawiana przez nich wizja świata sprowadza się wyłącznie do fascynacji egzotycznym Orientem.

- <sup>1</sup> L. Rivi, *European Cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production*, Palgrave Macmillan, New York 2007, s. 114.
- <sup>2</sup> A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63, s. 6-18.
- <sup>3</sup> Na szczególne znaczenie filmów powstałych na podstawie scenariuszy Kureishiego zwrócił uwagę Jim Leach w tekście *I'm British but...: Empire and After*, w: tegoż, *British Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 221-224.
- <sup>4</sup> Por. A. Arora, S. Sanos, *Bhangra Blues: Melancholy, Memory, and History in Gurinder Chadha's I'm British But...*, „Journal of Postcolonial Writing” 2011, t. 47, nr 1, s. 89-100.
- <sup>5</sup> Pamięć historyczną diaspory często przedstawiano w kontekście mitologicznym jako wspomnienie kraju pochodzenia, przez odniesienie do wydziedziczenia lub wysiedlenia, czasem czystek etnicznych i pogromów, prawie zawsze zaś przez idealizację miejsca pochodzenia, do którego pragnie się powrócić.
- <sup>6</sup> Na znaczenie ścieżki dźwiękowej jako przykładu hybrydyzacji kulturowej oraz nawiązania do kultury popularnej i kina zwraca uwagę Anne Ciecko w tekście *Representing the Spaces of Diaspora in Contemporary British Films by Women Directors*, „Cinema Journal” 1999, t. 38, nr 3, s. 67-90.
- <sup>7</sup> M. A. Chacko, *Bend It Like Beckham: Dribbling the Self Through a Cross-Cultural Space*, „Multicultural Perspectives” 2010, nr 12 (2), s. 81-86.
- <sup>8</sup> Taki punkt widzenia, zaproponowany przez Wolfganga Welscha, pozwala dostrzec, że współczesne narody nie są spójnymi całościami, ale bytami wewnątrznie zróżnicowanymi, zarówno wertykalnie (stopień zamożności), jak i horyzontalnie (pleć, rasa), z wieloma dostępnymi sposobami życia. Niemiecki filozof, jeden z twórców koncepcji transkulturowości, wychodzi od krytyki sposobu myślenia o narodzie w duchu Herdera, wskazuje też na słabości pokrewnych pojęć – międzykulturowości i wielokulturowości – które wciąż zakładają, że kultury są odrębnymi całościami i nie przenikają się, nawet jeśli występują razem w granicach państwa narodowego. Zob. W. Welsch, *Transcultural-ity: The Puzzling Form of Cultures Today*, w: *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, SAGE, London 1999, s. 194-197.
- <sup>9</sup> *East is east and west is west and never the twain shall meet* to fragment wiersza Kiplinga *The Ballad of East and West*.
- <sup>10</sup> Interesujące odczytanie tego dramatu proponuje Bernhard Reitz w tekście *Discovering an Identity Which Has Been Squashed: Intercultural and Intracultural Confrontations in the Plays of Winsom Pinnock and Ayub Khan-Din*, „European Journal of English Studies” 2003, t. 7, nr 1, s. 39-54.
- <sup>11</sup> Więcej na temat kontekstu politycznego pisze L. Collins Klobah, *Pakistani Englishness and the Containment of the Muslim Subaltern in Ayub Khan-Din's Tragi-comedy Film „East is East”*, „South Asian Popular Culture” 2003, t. 1, nr 2, s. 91-108.
- <sup>12</sup> Powyższy sposób rozumienia diaspory krytycznie ocenia Andreas Huyssen w kluczowym artykule *Diaspora and Nation: Migrations into other Parts*, „New German Critique” 2003, nr 88, s. 149-150.
- <sup>13</sup> S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 167.
- <sup>14</sup> Podobnie jak w innych filmach opowiadających o diasporze pakistańskiej czy hinduskiej, sceny posiłków służą nie tylko podkreśleniu wartości rodzinnych, ale przede wszystkim opozycji między kulturą Wschodu i Zachodu: *English food is easy – mówi matka do córki. – Just boil till it tastes of nothing.*
- <sup>15</sup> A. Jahanara Kabir, *Musical Recall: Postmemory and the Punjabi Diaspora*, „Alif: Journal of Comparative Poetics” 2004, nr 24, s. 172-189.
- <sup>16</sup> M. Hirsch, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, w: *Acts of Memory*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover 1999, s. 8.
- <sup>17</sup> S. Hall, dz. cyt., s. 182.
- <sup>18</sup> Strategię mimikry kolonialnej omawia Homi Bhabha w tekście *Mimikra i ludzie*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 79-88.
- <sup>19</sup> W. Welsch, dz. cyt., s. 203.