

Vilniaus universiteto
Filosofijos fakulteto
Azijos ir transkultūrinių studijų institutas

Šiuolaikinių Azijos studijų programos studentas (-ė)

DOVILĖ GARLAITĖ

**1947 m. Indijos padalijimo reprezentacijos kaita
Indijos kine: traumos ir kolektyvinės atminties pjūviai**

MAGISTRO DARBAS

Vadovas – prof. habil. dr. Audrius Beinorius

Vilnius 2022

Bakalauro/magistro baigiamojo darbo vadovo išvados dėl darbo gynimo:

.....
.....
.....
.....

.....
(data)

.....
(v., pavardė)

.....
(parašas)

Bakalauro/magistro baigiamasis darbas įteiktas gynimo komisijai:

.....
(data)

.....
(gynimo komisijos sekretoriaus parašas)

Bakalauro/magistro baigiamojo darbo recenzentas:

.....
(v., pavardė)

Bakalauro/magistro baigiamųjų darbų gynimo komisijos įvertinimas:

.....

2022 m. mėn.....d.
(gynimo data)

Gynimo komisijos pirmininkas:

.....
(v., pavardė)

.....
(parašas)

Turinys

Turinys	3
1. Įvadas.....	4
2. Literatūros apžvalga.....	7
2.1. Indijos padalijimas: tamsioji nepriklausomybės pusė	7
2.2. Tradicinės istoriografijos ribos padalijimo kontekste.....	9
2.3. Padalijimo reprezentacija Indijos kine.....	11
3. Teorinė prieiga.....	12
3.1. Indijos padalijimas kaip kultūrinė trauma	12
3.2. Istorijos ir kolektyvinės atminties santykis	13
3.3. Padalijimo traumos atminties įamžinimas	15
3.4. „Kitas“ / „svetimas“ kaip tapatybės pagrindas	17
3.5. Indų tauta kaip įsivaizduojama bendruomenė	17
4. Filmai kaip praeities atspindys dabartyje.....	19
4.1. Padalijimo filmų apžvalga	19
4.2. Nagrinėjamų filmų pasirinkimo logika	21
4.3. Svetimi savo pačių namuose filme „Garam Hawa“.....	22
4.4. Kintančios tapatybės filme „Tamas“	25
4.5. „Aš“ ir „kitas“ filme „Gadar: Ek Prem Katha“	35
4.6. Nacionalizmo triumfas filme „Bhaag Milkha Bhaag“	39
5. Išvados	47
6. Bibliografijos sąrašas	49
7. Santrauka anglų kalba	53
8. Bibliografinio aprašo lapas	54

*“Tie, kurie pamiršta istoriją, yra pasmerkti ją kartoti”
– tokia užsklanda pradedamas režisieriaus Govind Nihalani filmas „Tamas”*

1. Įvadas

Domėdamasi šiuolaikinės Indijos kultūra ir istorija, nuolat susidurdavau su hindų ir musulmonų priešprieša, kuri reiškiasi ne vien nesantaika tarp bendruomenių narių, bet neretai įgyja bendruomeninio smurto formą. Verta paminėti nepriklausomybės laikotarpio konfliktus, kurie pareikalavo daugiausiai aukų. Tai kelis mėnesius trukusios ir į daugybę miestų išplitusios riaušės po to, kai 1992 m. Ajodijos mieste hindų aktyvistai per kelias valandas sulygino su žeme Babri mečetę, bei 2002 m. Gudžarato riaušės, kilusios po to, kai per gaisrą Godhros traukinių stotyje žuvo daugybė hinduistų maldininkų. Abiem atvejais buvo sudrebinti religinių bendruomenių pamatai, suvokiant mečetės sugriovimą ir hindų piligrimų traukinio gaisrą lyg tiesioginį puolimą, kuris reikalauja staigaus atkirčio. Tačiau 2020 m. riaušės Delyje, kai buvo užpulti musulmonų protestuotojai, nepatenkinti naujuoju pilietybės įstatymu, net neturėjo religinio preteksto – tai buvo tiesioginė ataka prieš musulmonų bendruomenę su tikslu padaryti kuo daugiau žalos.

Visais atvejais buvo žudomi ir žalojami atsitiktiniai kiti bendruomenei priklausantys žmonės, taikomasi į moteris, siaubiami namai, parduotuvės ir kitas turtas. Visus šiuos įvykius jungia bendra riaušių „anatomija“, kurią nagrinėdama priėjau iki 1947 m. Indijos padalijimo įvykių. Tuo metu kilusios masinės gyventojų riaušės etno-religiniu pagrindu pranoksta visas kitas savo mastu ir intensyvumu: nusinešė daugiau kaip milijoną gyvybių, o apie 12 milijonų turėjo palikti namus (Butalia U., 2000). Indijos padalijimo metu vykęs riaušių „scenarijus“ kaskart kartojamas iki dabar, tik mažesnėmis apimtimis ir naujomis aplinkybėmis. Viena iš bendruomeninio smurto teorijų suponuoja, jog tam, kad pavieniai įvykiai ar veiksmai išprovokuotų didžiulę grupinę reakciją, turi egzistuoti tam tikras nusistatymas grupės kolektyvinėje psichėje (Varshney, A., 2003).

Indijos padalijimu pasibaigęs britų kolonizacijos laikotarpis paliko gilius įspaudus ir traumas Indijos ir Pakistano visuomenės. Nors padalijimas įvyko daugiau nei prieš 70 metų, tos pačios traumos yra išgyvenamos toliau ir iš naujo, net tiesiogiai padalijimo nepatyrusių indų sąmonėje, nes bendruomeninio smurto protrūkiai nuolat kartojasi. Todėl galima sakyti, kad Indijos padalijimas nėra tik praeities įvykis su aiškia pradžia ir

pabaiga, o vis dar besitęsiantis aktualus procesas, apimantis refleksiją ir prisiminimus, su kuriais gyvena padalijimo siaubą patyrę žmonės ir jų palikuonys bei perima naujoji karta.

Nors padalijimo padariniai ir bendruomenių priešprieša religiniu pagrindu veikia Indijos kasdienybę ir dabar, Indijoje vis dar nepakankamai kalbama apie padalijimo patirtis viešumoje, o ilgą laiką buvo visai vengiama viešai atsiminti tai, kas įvyko. Šią tuštumą nuo pat XX a. vidurio ėmė pildyti meninės padalijimo įvykių reprezentacijos – visų pirma grožinės literatūros kūriniai ir filmai, kurie atspindi visuomenės realybę. Todėl norint iš arčiau pažvelgti į padalijimo traumines patirtis, šiame darbe pasirinkta analizuoti keturis indų režisierių filmus, vaizduojančius 1947 m. Indijos padalijimo įvykius: Mysore Shrinivas Sathyu „Garam Hawa“ (1973 m.), Govind Nihalani „Tamas“ (1987 m.) ir Anil Sharma „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001 m.) ir Rakeysh Omprakash Mehra „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013 m.). Kaip teigia Viswanath, Malik (2009)¹, filmai padeda stoti į akistatą su patirta trauma, išitraukiant į „kolektyvinį gedėjimą“ viešose vietose, tokiose kaip kino teatrai. Todėl šiuolaikinio Indijos kino stugijos leidžia atskleisti ne tik filmų kuriamą praeities traumos reprezentaciją, bet ir kolektyvinius vaizdinius, kuriuos žiūrovų auditorija išsineša iš kino salės kaip savo pačių internalizuotus prisiminimus.

Šio darbo tema – 1947 m. Indijos padalijimo reprezentacijos kaita Indijos kine, atskleidžiant kultūrinės traumos ir kolektyvinės atminties aspektus.

Tyrimo objektas – Indijos padalijimo trauma ir jos reprezentacija Indijos kine. Tyrimui pasirinkti keturi indų režisierių kino filmai: „Garam Hawa“, „Tamas“, „Gadar: Ek Prem Katha“, „Bhaag Milkha Bhaag“, vaizduojantys padalijimo laikotarpio įvykius.

Darbo tikslas – remiantis pasirinktais skirtingų laikotarpių indų režisierių filmais, išnagrinėti 1947 m. Indijos padalijimo traumos reprezentacijos kaitą nepriklausomos Indijos kine ir atskleisti, kaip kinematografinė reprezentacija prisideda prie kolektyvinės atminties apie Indijos padalijimą konstravimo.

Keliami keli uždaviniai:

1. Aptarti Indijos padalijimo temos problemškumą: padalijimo ir nepriklausomybės dualumą, istorijos ir atminties santykį bei istoriografijos ribas reprezentuojant traumą.

¹ Viswanath, Gita and Salma Malik, „Revisiting 1947 through Popular Cinema: A Comparative Study of India and Pakistan,” Economic and Political Weekly 44:36 (5–11 September 2009), 61–69

2. Apibrėžti tarpdisciplininę teorinę prieigą, jungiančią kolektyvinės atminties, kultūrinės traumos ir tapatybės teorijas su įsivaizduojamos bendruomenės idėja.
3. Išnagrinėti, kokiomis vaizdinėmis ir naratyvo priemonėmis pasirinktuose filmuose reprezentuojama Indijos padalijimas trauma: kaip konstruojamos individualios ir bendruomeninės tapatybės ir įsivaizduojamos bendruomenės (Indija ir Pakistanas) padalijimo kontekste.
4. Atskleisti, kaip kinematografinė padalijimo traumos reprezentacija prisideda prie padalijimo kolektyvinės atminties konstravimo Indijoje.

Tyrimo metodologija. Filmai suprantami kaip vaizdinis pasakojimas, t.y. kinematografinis tekstas, todėl tyrimui atlikti bus taikoma naratyvo analizė. Nagrinėjant padalijimo traumos reprezentaciją kine, svarbus istorinis filmo sukūrimo kontekstas, todėl bus naudojamas istoriografinis metodas ir epizodiškai – pokolonijinis diskursas.

Teorinių prieigų ir literatūros apžvalga. Indijos padalijimo problematika yra daugialypė: čia persipina kolonializmo, nacionalizmo, individualios ir kultūrinės traumos, istorijos ir atminties, tapatybės ir daugybė kitų aspektų. Šio darbo klausimams nagrinėti pasirinkti kultūrinės traumos ir kolektyvinės atminties pjūviai. Tam bus naudojamos Maurice Halbwachs (1980) kolektyvinės atminties teorija, kurią išplėtojo Jan Assmann (2011), bei Jeffrey Alexander (2004) kultūrinės traumos ir Benedict Anderson (1999) įsivaizduojamos bendruomenės koncepcijos, kurias pristatysiu kitame skyriuje. Be to, bus vartojami subalterno (G. Spivak įvestas konceptas) ir „kito - svetimo“ terminai, būdingi pokolonijinėms studijoms. Darbe remiausi Indijos kino kritikų ir istorikų darbais, kurie aptariami atskirame darbo skyriuje.

Darbo naujumas. Nors kai kurie pasirinkti filmai yra nagrinėti nacionalizmo kontekste, šis darbas siekia pažvelgti į padalijimo reprezentaciją per kultūrinę traumos prizmę bei įvertinti, kokiais vaizdiniais padalijimo kinematografinė reprezentacija prisideda prie padalijimo kolektyvinės atminties kūrimo. Be to, įtraukiamas santykinai naujas ir padalijimo kontekste mažai analizuotas filmas „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013).

Darbo aktualumas. Kolektyvinė atmintis yra viena iš pastaraisiais dešimtmečiais sparčiai besivystančių, populiarių mokslinių studijų sričių – iš dalies todėl, kad praėjo pakankamas laiko tarpas nuo trauminių patirčių, susijusių su kolonizacijos pabaiga bei Antruoju pasauliniu karu. Šis darbas gali būti naudingas studijuojantiems padalijimo

traumą ir kolektyvinę atmintį kitose Azijos šalyse, pvz., Korėjos, Vietnamo padalijimą ar net Palestinos - Izraelio sukūrimą bei šių įvykių poveikį vietinėms bendruomenėms. Dėl darbo apimties reikalavimų šiame tyrime pasirinkta kalbėti tik apie padalijimo įvykius Šiaurės Vakarų Indijoje (Pandžabe), atsiribodama nuo Bengalijos (Rytų Indijos) regiono.

Darbo struktūra. Toliau darbas organizuojamas tokia tvarka. Antrame skyriuje, remdamasi kritine literatūra, pristatysiu Indijos padalijimo temos problemišumą ir iš to išplaukiančius traumos bei atminties aspektus. Taip pat pateiksiu Trečiame skyriuje pristatysiu klausimui nagrinėti pasirinktą teorinę prieigą, kuri apima M. Halbwachs ir J. Assmann atminties teorijas, J. Alexander kultūrinės traumos teoriją ir B. Anderson įsivaizduojamos bendruomenės koncepciją. Ketvirtame skyriuje pristatysiu padalijimo filmų raidą, aptarsiu filmų pasirinkimo logiką ir pateiksiu pasirinktų filmų analizę, kad atskleistčiau padalijimo traumos reprezentaciją kine. Darbą užbaigsiu išvadomis apie tai, kaip padalijimo traumos reprezentacija kine veikia kolektyvinės atminties apie padalijimą formavimąsi Indijoje.

2. Literatūros apžvalga

2.1. Indijos padalijimas: tamsioji nepriklausomybės pusė

1947 m. rugpjūčio 15 d. po šimtmetį trukusio kolonijinio valdymo Indija tapo nepriklausoma nuo britų imperijos. Prie to smarkiai prisidėjo M. Gandžio vadovaujamas nepriklausomybės judėjimas. Tačiau 1947 m. rugpjūčio 14 d. M. Gandhi kalbėjo: „Nuo rytojaus mes būsimė išvaduoti iš britų valdžios vergijos. Bet nuo šiandienos vidurnakčio Indija bus padalinta. Taigi rytoj bus ir džiaugsmo, ir liūdesio diena. Tai mums užkraus sunkią atsakomybės našą. Melskime Dievo, kad suteiktų mums stiprybės tai išverti“ (Chandra, B., 2012).

Iki pat dabar Indijos padalijimas, kaip nepriklausomybės tamsioji pusė, išlieka „pūliuojanti žaizda Pietų Azijos kolektyvinėje psichėje“ (Bhaskar Sarkar, 2009). Viešas diskursas Indijoje ilgą laiką laikėsi nacionalistinės istoriografijos naratyvo, kuris 1947 m. rugpjūčio 15 d. pabrėžė kaip progą švęsti Indijos nepriklausomybę ir britų kolonizacinės okupacijos pabaigą, sumenkindama po to sekusį padalijimo smurto protrūkį, kaip nukrypimą nuo harmoningo sugyvenimo tradicijos. Indijos istoriko Mushirul Hasan

(2005) žodžiais tariant, jokia kita šalis dvidešimtajame amžiuje neišgyveno tokių prieštarų judėjimų, vykstančių tuo pat metu: kolonizacijos pabaigos (nepriklausomybės) ir padalijimo. Jei vienas iš jų į pasaulio istoriją įėjo kaip nacionalistinis judėjimas, siekiantis atsikratyti kolonizatoriaus taikiomis priemonėmis, tai kitas buvo jam priešingas – padalijimo judėjimas, pasižymėjęs smurtu, žiaurumu, išstūmimu iš namų ir žudynėmis.

Dabar padalijimas istorikų ir kitų mokslininkų yra pripažįstamas „kataklizminiu įvykiu“, kuris giliai paveikė socialinį, politinį, ekonominį ir kultūrinį milijonų žmonių gyvenimą Pietų Azijoje. Padalijimas sukėlė masinę gyventojų migraciją: musulmonai patraukė į vakaruose sukurtą Pakistano valstybę², o hindai ir sikhai – priešinga kryptimi į naująją Indijos teritoriją. Tuo metu kilo žiaurūs smurto protrūkiai ir kraujo praliejimas visose bendruomenėse. Nors padalijimo padariniai ir bendruomenių religinė priešprieša veikia Indijos kasdienybę ir dabar, viešumo šiuo klausimu Indijoje vis dar trūksta. Tanika Sarkar (2002) teigia, kad indų tauta deda didžiules pastangas, jog tai, kas įvyko, išnyktų iš atminties, o atmintį užpildytų neįvykusių dalykų vaizdai, generuojant kolektyvinius prisiminimus ir amneziją (Sarkar T., 2002). G. Pandey (2003) aiškina, kad padalijimo istorikai Indijos subkontinente vengė kalbėti apie smurtą, nes laikė jį „iš esmės neteisėtu protrūkiu“, o Yasmin Khan (2008) mano, kad toks viešas vengimas labiausiai susijęs su „objektyvumo stoka“ ir tuo, kaip padalijimas suvokiamas besitęsiančių įtemptų santykių tarp Indijos ir Pakistano kontekste. Istoriografinis Indijos padalijimo priežasčių ir būtinybės vertinimas yra gana problematiškas, kadangi skirtingų laikotarpių istorikai, indų, pakistaniečių bei britų šaltiniai pateikia skirtingą tų pačių įvykių interpretaciją.

Y. Khan (2008) pastebi, kad ypatinga nepriklausomybės ironija ir jos persipynimas su padalijimu buvo tai, kaip ji paskatino naują tautinės identifikacijos poreikį: daugybė bendruomenių privalėjo rinktis patriotinę ištikimybę Indijai arba Pakistanui. Tačiau vienintelis tapatybės apibrėžimas, kurį pripažino valstybė, buvo ryškus skirtumas tarp nacionalinio lojalumo Indijai ir nacionalinio lojalumo Pakistanui. Tokiu būdu abiejų valstybių mažumos atsidūrė spąstuose. Nė vienas musulmonas dabar nebuvo apsaugotas nuo kaltinimų neištikimybe [Indijai]. Anot Y. Khan (2008), nepriklausomybės dienos šventimo ritualai ir retorika Naujajame Delyje ir Karačyje užmaskavo sumišimą

² Čia derėtų paminėti ir Rytų Pakistaną, kuris moksliniame diskurse neretai

dėl naujų valstybių atsiradimo ir sudėtingus naujai kilusius klausimus apie tautybę ir pilietybę, kuriems išspręsti prireiks daug laiko (MacKenzie J. M., 2011).

Vienas iš kritiškiausių, bet mažiausiai suprantamų nepriklausomybės momento aspektų buvo nesuvokimas – tiesą sakant, visiškai nežinojimas – kokios valstybės atsirado po padalijimo ir ką jų ideologinė orientacija reikštų valstybių gyventojams. Daugelis labai menkai suprato, kaip Indija ir Pakistanas iš tikrųjų atrodys žemėlapyje; tautinės valstybės supratimas buvo ribotas, o tautos, verčiamos nacionalistinio diskurso, buvo daug labiau susijusios su nacionalizmu, nei su tautine valstybe. Tautinė valstybė buvo supaprastinta iki kelių simbolių: vėliavos, žemėlapių ir himnų. Tikroji bendruomenių ir tautų, kurios yra visam laikui atskirtos, tikrovė praktiškai nebuvo apmąstyta (Khan Y., 2008). Kaip pastebi V. Zamindar (2010), tai reiškė sudėtingą tautybės, pilietybės ir priklausymo bendruomenei reikšmių atskyrimą ilgus metus, kai valstybė bandė atskirti bendruomenes, kurios peržengė šias tvarkingas įsivaizduojamas pilietybės linijas. Toks neapgalvotas padalijimo „projektas“ lėmė, kad nepriklausomybė Indijai turėjo katastrofišką kainą, nes daugelis atsidūrė ne toje sienos pusėje, buvo atskirti nuo šeimos ar bendruomenės, prarado namus išgyveno tapatybės krizę, tapo smurto liudininkais ar aukomis. Ši valstybės politika tiesiogiai veikė žmonių gyvenimu, o šiuolaikinės diskusijos apie pilietybę ir priklausymą Indijoje vis dar yra persekiojamos padalijimo šešėlio, pokolonijinio „savo“ – „svetimo“ konstrukto ir prisideda prie padalijimo traumos eskalavimo. Padalijimo klausimo kompleksiskumas lemia ir istorinės reprezentacijos sudėtingumą: tradicinio istorijos fiksavimo nepakanka padalijimo patirtims atskleisti.

2.2. Tradicinės istoriografijos ribos padalijimo kontekste

Mokslininkai ir istorikai - revizionistai vieningai sutaria: norint suvokti padalijimo patirtis, istorinių faktų analizė nepakankama, nes neperteikia emocijų ir trauminių išgyvenimų. Todėl individualūs žodiniai liudijimai, prisiminimai, padalijimą vaizduojantys grožinės literatūros kūriniai bei kino filmai pripažįstami kaip svarbus indėlis į padalijimo studijas. Istorikas revizionistas G. Pandey teigia, kad oficialioji „istorikų“ istorija ne tik lieka abejinga padalijimo, kaip kalbinių bendruomenių, kaimų, namų ir šeimų išardymo, suvokimui, bet ir nepaiso padalijimo prasmės bei sukeltos traumos jį išgyvenusiems žmonėms. Jis teigia, kad oficiali istorija, pateikiama mokyklų vadovėliuose, kuri formuoja dabartinės kartos suvokimą, atspindi tik Indijos padalijimo

„šešėli“. Jis pabrėžia „mažų istorijų“ (kurias galima suprasti kaip subalterno ir pavienių žmonių istorijas), kurių akademinė istorija ilgą laiką nepaisė, įtraukimo svarbą, kad būtų galima geriau suvokti padalijimą ir rašyti revizionistinę istorijos versiją.

Dar vienas istorikas revizionistas Ranajit Guha teigia, kad kolonijinė valstybė Pietų Azijoje iš esmės skyrėsi nuo ją sukūrusios imperinės buržuazinės valstybės, kuri turėjo hegemoninę galią, užtikrinančią jai dominavimą be prievartos. Tačiau kolonijinė valstybė buvo nehegemoniška, nes prievarta buvo svarbiausia jos dominavimo struktūroje; tai Guha vadina kolonijinės valstybės paradoksu. Indijos nacionalistinė politika irgi rėmėsi prievarta ir struktūriškai buvo padalinta į elito ir subalterno sritis, o Indijos elitas nesugebėjo integruoti masių gyvenimo ir sąmonės į alternatyvią hegemoniją kolonizuotoje valstybėje. Kaip subalterno studijų grupės narys, R. Guha teigė, kad Indijos istoriografija nukentėjo ir kolonijiniais, ir nepriklausomybės laikais, nes kaip ir britai, kurie neatstovavo Indijos masių (subalterno) balsui, Indijos nacionalistų elitas irgi marginalizavo mases ir neleido išgirsti jų balso. Šios idėjos suteikia pagrindą padalijimo literatūrai ir filmams nagrinėti, o pasirinkti filmai suteikia galimybę prisiliesti prie subalterno istoriografija vadinamų „mažųjų istorijų“. Verta pažymėti, kad ankstyvuosiu padalijimo filmų laikotarpiu, literatūros kūriniai neretai tapdavo įkvėpimu režisieriams, kuriantiems filmus apie padalijimą (pvz., „Tamas“, „Traukinys į Pakistaną“).

Kino filmai, veikia dviem kryptimis: ne tik atspindi tai, kas rūpi visuomenei, bet ir formuoja visuomenės požiūrį. Kaip populiariosios kultūros dalis, filmai Indijoje pasiekia labai didelę ir plačią auditoriją – socialiniu, etniniu ir religiniu požiūriu margą visuomenę. Todėl Indijoje filmai yra svarbūs padalijimo viešos reprezentacijos ir kolektyvinės atminties formavimui.³ Filmo žiūrėjimas – tai ne tik ryšys, užsimezges tarp žiūrovo ir rodomo vaizdo, bet ir tai, kaip tas santykiai tęsiasi, žiūrovui išėjus iš kino teatro (Judith Mayne 1993: 2-3). Tad galima teigti, kad kino filmai veikia vaizduojamų dalykų suvokimą. Net praėjus daugiau kaip 70 metų kinas veikia kaip galingas įrankis, kurio dėka galima tyrinėti, kaip padalijimas veikia visuomenę, kadangi žmonių gyvenimai liko paveikti dar ilgai po to, kai nurimo fizinis padalijimo smurtas: išliko praradimo jausmas, smurto grėsmės nuojauta, nerimas ir baimė pradėti viską iš pradžių. Todėl pažvelkime iš arčiau, kaip Indijos kritikai žvelgia į traumos reprezentaciją kine.

³ Shakuntala Banaji. “Reading Bollywood. The Young Audience and Hindi Films“, 2012.

2.3. Padalijimo reprezentacija Indijos kine

Savo darbe rėmiausi Indijos kino tyrinėtojų darbais, kuriuos pristatysiu šiame skyriuje. Garsus Indijos kino žinovas ir pokolonializmo kritikas Bhashkar Sakar savo veikale „Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition“ (2009) pateikia kritinį padalijimo traumos kinematografinės reprezentacijos tyrimą. Derindamas kino studijas, traumų teoriją su Pietų Azijos kultūros istorija, autorius tiria šešis dešimtmečius besikeičiantį šio įvykio atspindį Indijos kine. Jis teigia, kad padalijimas tebėra žaizda Pietų Azijos kolektyvinėje psichėje ir kad jos vaizdavimas ekrane skatina išitraukimo formas, kurios iš esmės yra neprieinamos standartinei istoriografijai. Kitas svarbus darbas yra Jaydip Sarkar ir Rupayan Mukherjee „Partition Literature and Cinema“ (2020), apjungiantis pasirinktų padalijimo filmų ir literatūros kūrinių analizę dviem pagrindiniais aspektais: kūno politikos (moterų padėties) bei namų ir namų netekties, todėl natūralu, kad nagrinėja filmus, kurie neįtraukti į Bhashkar Sarkar studiją (pvz., „Garam Hawa“, kai tuo tarpu B. Sarkar daugiausiai dėmesio skiria filmui „Tamas“). Verta dėmesio ir Anindya Raychaudhuri knyga „Narrating South Asian Partition: Oral History, Literature, Cinema“ (2019), kuri praplečia padalijimo literatūros ir kino analizę dar viena dimensija: į savo tyrimą įtraukia padalijimo aukų žodinių liudijimų rezultatus, bandydamas įvertinti, kaip realūs papasakoti prisiminimai koreliuoja su literatūrine ir kinematografinė įvykių reprezentacija. Darbas vertas pagyrimo dar ir už tai, kad skiria apylygiai dėmesio tiek Pandžabo, tiek Bengalijos padalijimui (kitų autorių studijose dominuoja su Pandžabo padalijimu susiję filmai). Neapsiribojanti padalijimo srities filmais, bet paminti ir juos, Rachel Dwyer knyga „Filming Gods“ yra susitelkusi į mitologinio žanro filmus bei padeda aptikti hindų mitų Mahabharata ir Ramayana ženklus ne mitologinio žanro filmuose. Padalijimo filmų kontekste ši knyga vertinga tuo, kad pristato atskirų religijų atstovų populiariąją reprezentaciją – pvz., ne tik sikhų, musulmonų, bet ir rečiau pasitaikančių jainų. Žinių apie biografinio epo filmo žanrą suteikė Pramod K. Nayar straipsnis „Biopics: The year in India“ (2017), kuris buvo vienas iš nedaugelio šaltinių, nagrinėjęs santykinai naują filmą „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013). Indijos kiną savo darbuose nagrinėjo ir Lietuvos mokslininkai. Deimanto Valančiūno interesų sritis apima Pietų Azijos popkultūrą, ypatingą dėmesį skiriant Indijos kinui. Deimanto Valančiūno daktaro disertacija (2013) nagrinėja, kaip konstruojamos tapatybės Indijos ir Britanijos

kine, taikant pokolonijinio diskurso analizę. Svarbu paminėti naujausią D. Valančiūno (2021) darbą, kuris suteikia vertingų įžvalgų apie traumos reprezentaciją, gilindamasis į Šri Lankos karo traumos vaizdavimą kine ir literatūroje bei ieškodamas reprezentacijos skirtumų. Dar vienas Lietuvos indologas ir Indijos filmų tyrėjas Šarūnas Paunksnis taip pat gilinasi į reprezentacijos klausimus Indijos kine. Naujausias darbas Paunksnis R., et al. (2020) nagrinėja besikeičiančius socialinius santykius post-liberalioje Indijoje, tirdamas šiuolaikinių vyrų nerimą dėl moterų emancipacijos, kuris kine reiškiasi hipervyriškumo formomis. Vis tik apibendrinama sakyčiau, kad šiam darbui neabejotinai daugiausiai pasitarnavo Bhashkar S. (2009), kuris dar ir siūlo unikalų požiūrį į filmo žiūrėjimą, kaip į gedėjimo procesą, kuris labai tinkamas traumos reprezentacijos ir kolektyvinės atminties kontekste.

3. Teorinė prieiga

3.1. Indijos padalijimas kaip kultūrinė trauma

Tiriant Indijos padalijimo reprezentaciją kine, svarbu apibrėžti, ką vadiname kultūrine trauma. Anot Alexander J. C. (2004), kultūrinė trauma įvyksta tuomet, kai bendruomenės nariai jaučia, kad jiems teko patirti siaubingą įvykį, paliekantį neišdildomus pėdsakus jų grupės sąmonėje, visam laikui paliekantį žymę jų prisiminimuose bei iš esmės ir negrįžtamai keičiantį jų būsimą tapatybę“. Šiuo požiūriu Indijos padalijimą galima pagrįstai vadinti kultūrine trauma, nes visi ko ne Indijos gyventojai – tiesiogiai ar per artimuosius – patyrė didelių kančių ir praradimų, kuriuos vienija bendra padalijimo meto įvykių patirtis: smurtas, priverstinė migracija, artimųjų netektys, namų ir tėvynės praradimas. Priešingai nei individuali trauma, kuri gali užklupti netikėtai, kultūrinė trauma yra konstruojama ir bendruomenės narių sąmoningai suvokiama per ilgesnį laikotarpį. Sukrečiantys įvykiai neleidžia lengvai suvokti, kas nutiko, kol yra per nauji, ir reikalauja tam tikrų interpretacinių strategijų. Padalijimo smurtą išgyvenusių asmenų liudijimai dažniausiai apima žalojimus, prievartavimą, žudymus, pagrobimus ir plėšikavimus; dėl didelio žiaurumo ir nesuvokiamumo jie tampa trauma. Traumuotiems subjektams reikalingas tam tikras laiko tarpas, kad jie galėtų susivokti savo patirtyse. Jiems tai nėra tiesiog prisiminimo problema, nes jie neserga

amnezija (Sarkar B., 2009). Priešingai: juos užvaldo nenuoseklūs ir nesuprantami prisiminimai, kurių jie negali įtraukti į įtikinamą patirtinį pasakojimą. Įvykių asimiliacija vyksta lėtai laikui bėgant ir tik tada patirtis pradeda įgauti prasmę. Todėl tam tikras vėlavimas yra kiekvienos traumos sudėtinė dalis. Štai kodėl tyrinėjant kolektyvinę atmintį ir kultūrinę traumą, turi praeiti tam tikras laiko tarpas nuo traumuojančio įvykio (Alexander J. C., 2004).

Todėl padalijimo įvykių amžininkai savo istorijas ir patirtis laikė šeimos rate arba nutylėjo, nuo XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos prasidėjo aktyvus žodinių pasakojimų surinkimo darbas, kurį paskatino mokslininkų tyrimai bei įvairios privačios iniciatyvos, siekiančios fiksuoti atsiminimus (pvz., Partition Archive 1947). Iš dalies postūmį suteikė ir nerimas, kaip atsiminsime padalijimą, kai nebeliks gyvų jį atsimenančių. Tai suteikė naujų žinių ir galimybę Indijos visuomenei permąstyti bei naujai reprezentuoti šį istorijos etapą.

Kultūrinės traumos koncepcija svarbi pokolonijiniam diskursui, nes žvelgiant į kolonijinę praeitį dažniausiai pabrėžiami skausmingi ar siaubingi praeities įvykiai, kurie įrašomi į tautos kolektyvinę atmintį. Pokolonijinio nacionalizmo požiūriu, padalijimas paprastai suvokiamas kaip viktimizacinė patirtis, todėl net smurtinių veiksmų, riaušių dalyviai reprezentuojami kaip padalijimo aukos, nors tie patys žmonės galėjo būti ir smurto vykdytojai. Taip kuriama trauminė, bet ir šiek tiek romantizuota padalijimo reprezentacija. Be atsakomybės pripažinimo ir priėmimo, šis smurtas kartosis ir toliau išliks traumuojantis – tą liudija ir pasikartojančių riaušių istorija Indijoje nuo pat 1947 m. Remiantis S. Freud'u, ignoruojamos traumos tik kartojasi, o kiekviena nauja smurtinė patirtis tik suaktyvina pirminę traumą bei sustiprina jo atmintį ir apimtį (Rogers, 1987).

3.2. Istorijos ir kolektyvinės atminties santykis

Kalbėti apie 1947 m. padalijimą indams vis dar sunku. Rodos, sunku patikėti, kad tai galėjo nutikti tau ir tavo tautai. Todėl Indijoje šią istorijos atkarpą vis dar linkstama nutylėti viešumoje, tarsi apie padalijimo patirtis būtų nežinoma ar tiesiog pamiršta. Kiekviena tauta selektyviai renkasi, ką prisiminti, o ką pamiršti, ir kaip pasirinktus praeities įvykius reprezentuoti dabartyje – tai Maurice Halbwachs (1992) pavadino kolektyvine atmintimi. Anot Halbwachs (1980), atmintis nepripažįsta jokios skirties tarp

praeities ir dabarties, bet kuria aktyvų santykį su praeitimi; tai yra praeities pojūtis – besitęsiančios minties dabartis, kurios tęstinumas visai nėra dirbtinas. Taigi prisiminimai ne tik suteikia istoriškai pagrįstą prasmę dabarčiai, bet ir kritiškai vertina dominuojančią istorijos paradigimą, pagal kurią istorija tik užfiksuoja pagrindinius atskaitos taškus, kad galima būtų suprasti istorinį tautų ir bendruomenių formavimąsi, ir kuria labai statišką praeities vaizdą, kuris tarsi negyva būtybė gali būti tiriamas tik pasitelkiant istoriškai patvirtintus tekstus ar objektus. Šiam požiūriui pritaria ir indų istorikas G. Pandey (2003), kuris tyrinėdamas padalijimo smurtą, analizuoja istorijos ir atminties santykį: bendruomenių ir jų praeičių nacionalizavimą bei būdus, kuriais prisimenami (arba pamirštami) smurtiniai įvykiai, siekiant užtikrinti kolektyvinio subjekto – bendruomenės ar tautos – vienybę. Atkreipdamas dėmesį į nuolatinį „įvykio“ ir „interpretacijos“ persipynimą, G. Pandey pabrėžia 1947 m. smurto mastą ir besikeičiančias prasmes. Jis kritikuoja istorijos rašymo ir nacionalistinių mitų kūrimo smurto klausimu procedūras ir tiria, kaip smurto patirtis ir reprezentacija formuoja ir performuoja vietines socialumo formas.⁴ Taigi istorija ir kolektyvinė atmintis padalijimo kontekste imtos laikyti viena kitą papildančiomis, o ne konkuruojančiomis žinių formavimo komponentėmis.

Kolektyvinės atminties terminą toliau plėtojo Jan Assmann (1995), kuris išskiria tris svarbiausias kolektyvinės atminties savybes: konkretus ryšys su tam tikru laiku ir vieta, sąsaja su konkrečia grupe ir galimybė rekonstrukcijai (Assmann, 2011). Remiantis šiomis savybėmis, suprantame, kad skirtingos grupės skirtingose vietose ir skirtingu laiku selektyviai rinksis prisiminti skirtingus įvykius, todėl kolektyvinė atmintis visiškai priklauso nuo to, kas atsimena. Tai suponuoja, kad netgi viena tauta gali turėti daugybę kolektyvinių atminčių versijų – tiek, kiek yra skirtingų praeities įvykių rekonstruojančių grupių. Be to, dalinimasis bendrais prisiminimais sieja individą su grupe, o tai reiškia sąsają su tos grupės identitetu (Assmann J., 2011). Tai labai aktualu Indijos padalijimo atveju, kadangi galima išskirti kelias tarpusavyje konkuruojančias ir nesutariančias grupes: tuos, kurie migruoja į Indiją ir kurie traukiasi iš Indijos, hindus, musulmonus, sikhus, politinių partijų narius ir daugybę nesuskaičiuojamų dimensijų, kurių pagrindu formuojasi grupės. Remiantis J. Assmann (2011), visi šie atskiri kolektyvai gali turėti atskiras kolektyvines atmintis apie padalijimo laikotarpį, o tai suponuoja, jog visos šios

grupės ir toliau įsitrauks į bendruomeninės nesantaikos veiklas. Šiuo požiūriu, padalijimo ir jo traumos reprezentacija filmuose galėtų būti medijuojantis veiksnys, kai žiūrėdami filmą, visi susiduria su ta pačia įvykio rekonstrukcija ir konstruoja ja paremtą kolektyvinę atmintį

3.3. Padalijimo traumos atminties įamžinimas

Viena iš kolektyvinės atminties rūšių yra memorialinė atmintis. Anot J. Assmann (1995), memorialai yra atminimo vietos, kuriose žmonių grupė gali viešai išreikšti jiems bendrą, kolektyvinį praeities žinojimą, kuriuo paremtas grupės vienybės ir išskirtinumo jausmas. Anot Astrid E. (2008), grupė, kuri lankosi atminimo vietose perima tai vietai priskirtą simbolinę reikšmą, o kartu ir kurią naują reikšmę. Svarbus memorialinių vietų aspektas yra tas, kad jos skirtos ne tik tiems, kurie patys išgyveno trauminius įvykius, bet ir tiems, kurie gims praėjus daugeliui metų po jų.

Žodis „atmintis“ tampa praeities naratyvo metafora, kai žmonės, kurie tiesiogiai patyrė tuos įvykius, jau bus mirę. Tokiu būdu memorialinės vietos tampa antrinės atminties vietas – t.y. vieta, kur žmonės prisimena trauminių įvykių amžininkų prisiminimus. Tačiau Indijoje iki šiol nėra padalijimo memorialo, kuriame galėtų būtų įamžinta atmintis ir kuris būtų erdvė antrinės atminties formavimuisi; tauta praranda galimybę kartu dalyvauti praeities įprasminimo procese.

Ilgą laiką po padalijimo valstybiniu lygiu Indijoje tvyro tylą ir viešą amneziją: jokių iniciatyvų padalijimo patirtims fiksuoti ar atminčiai įamžinti, jokių memorialų. Nerimas dėl to, kaip padalijimas bus suvokiamas ir kaip bus kuriamas jo atminimas Indijoje po to, kai nebeliks gyvų įvykių liudininkų, skatino veikti mokslininkus, nevalstybines organizacijas ir privačius asmenis, dažniausiai padalijimo amžininkų palikuonis. Nesant valstybinių memorializacijos praktikų, tuštumą užpildė individualios iniciatyvos ir menininkų darbai: literatūros ir vaizduojamojo meno kūriniai, įvairūs šiuolaikinio meno projektai. Taip pat buvo įkurtas virtualus 1947 m. padalijimo archyvas, fiksuojantis žodinius pasakojimus ir renkantis informaciją padalijimo tema, o 2017 m. atidarytas Padalijimo muziejus Armritsar mieste. Abu projektai – ne valstybinė, o padalijimo liudytojų palikuonių iniciatyva. Tačiau pirmieji padalijimo reprezentaciją pasiūlė rašytojai, o jų pavyzdžiu pasekė filmų kūrėjai. Tad nors memorialinę atmintį sudaro daugiausiai institucinės atminimo vietos, čia siūloma traktuoti filmus kaip tam

tikras padalijimo traumos įprasminimo / prasmės kūrimo erdves, galinčias atstoti memorialinę vietą / erdvę, kadangi populiarusis kinas daro didžiulę įtaką žmonių gyvenimams Indijoje. Turint galvoje, kad populiarusis kinas buvo smarkiai paveiktas padalijimo, kinas siūlo galimybę bendram gedėjimui viešose vietose, susiduriant su padalijimo trauma kine.

Lūžis įvyko 2021 m., kai Indijos premjeras N. Modi rugpjūčio 14 d. paskelbė valstybinę Padalijimo atminties diena – tai galima sieti su 75 metų nepriklausomybės jubiliejumi, kuris minimas visus metus nuo pat 2021 m. iki 2022 m. rugpjūčio. Nepriklausomybės dienos kalboje N. Modi sakė: „Šiandien švęsdami laisvę, negalime pamiršti padalijimo skausmo, kuris veria visų indų širdis. Tai viena iš didžiausių praeito amžiaus tragedijų. Iškovoję laisvę, tie žmonės buvo per greitai pamiršti. Vakar Indija priėmė jausmingą sprendimą įamžinti rugpjūčio 14 d. kaip “Padalijimo siaubo atminties dieną” padalijimo aukų atminimui. Ties, kurie patyrė nežmoniškas sąlygas, kentėjo kankinimus, net negalėjo būti garbingai kremuoti. Jie turi amžinai gyventi ir niekada nebūti ištrinti iš mūsų atminties“. N. Modžio pareiškimas svarbus tuo, kad tai pirmasis oficialus valstybės ir vyriausybės vadovo pripažinimas ir įamžinimas didžiulio smurto, kuris įsiplieskė padalijimo laikotarpiu Indijoje ir dabartiniame Pakistane. Tačiau net įsteigdamas atminimo dieną, N. Modi formuluoja nacionalistine ideologija grįstą atminties versiją, sakydamas, jog žuvusieji negalėjo būti garbingai kremuoti. Taip jis aiškiai įvardija nukentėjusiuosius kaip hindus (nes musulmonai laidojami užkasant žemėje, o kremuojami tik hindai); tai suponuoja, kad agresorius, nors garsiai neįvardintas, yra musulmonų bendruomenė. Svarbu tinkamai formuluoti atminimo dienos simbolinę reikšmę ir pripažinti atsakomybę; priešingu atveju ji gali tapti dar viena data nacionalistinė politikos kalendoriuje, išlaikant galią toliau provokuoti religinę nesantaiką.⁵ Tačiau grįžtant prie nacionalizmo, tai yra neišvengiama pokolonijinio proceso dalis, kuri išlaisvina kolonizuotojo tapatybę. Todėl reikia aptarti ir tapatybės

⁵ <https://theprint.in/opinion/modis-enthusiasm-for-dates-misses-the-real-memorising-of-partition-violence/720403/>; <https://indianexpress.com/article/india/i-day-75-august-14-will-be-observed-as-partition-horrors-remembrance-day-pm-modi-7453278/>

teorijas nacionalizmo kontekste.

3.4. „Kitas“ / „svetimas“ kaip tapatybės pagrindas

Pokolonijinės tapatybės konstravimas Indijoje vyko priešpriešos musulmonams pagrindu; tai leidžia suprasti, kaip kuriamas neapykantos „kitam / svetimam“ diskursas. Tauta yra tarsi įsivaizduojama bendruomenė, kuriai reikia pateisinti savo egzistavimą, – jo pagrindu dažnai tampa mitologizuota praeitis (Anderson 2006, Chatterjee 1986, Bhabha 1990), kuri maitina nacionalistinę vaizduotę. Hindų nacionalizmas kuria įsivaizduojamą bendruomenę, kurioje buvimas hindu yra indiškiosios tapatybės dalis. Tokiu atveju musulmonai gali būti traktuojami kaip subalternas, kuris, Spivak žodžiais, reiškia poziciją be identiteto. Nacionalizmas yra viena iš antikolonialistinio pasipriešinimo strategijų, bet kai ji tampa ideologija (Hindutva), aukštinančia vieną etninę grupę, išskeldama ją kitų grupių atžvilgiu, „kitas“/„svetimas“ yra stumiamas už grupės ribų, taip jį marginalizuojant. Neapykanta musulmonams nekyla spontaniškai, o yra ilgametės nacionalizmo ideologijos ir per ilgą laiką konstruojamų diskursų rezultatas.

3.5. Indų tauta kaip įsivaizduojama bendruomenė

Benedict Anderson tautą apibrėžė kaip „įsivaizduojamą bendruomenę“ aiškindamas nacionalizmo atsiradimą. Jo teigimu, tauta įsivaizduojama todėl, kad ji apima bendrystės ir „horizontalios draugystės“ jausmą tarp žmonių, kurie dažnai vienas kito nepažįsta (Anderson B., 1991). Nepaisant skirtumų, jie įsivaizduoja priklausantys tam pačiam kolektyvui, o pastarajam priskiria bendrą istoriją, bruožus, įsitikinimus ir požiūrį. B. Andersonas apibrėžė šią įsivaizduojamą bendruomenę kaip ribotą ir suverenią: ribotą, nes net ir didžiausios tautos pripažįsta tam tikras ribas ir kitų tautų egzistavimą už šių ribų; suvereni, nes tauta pakeitė tradicinius dinastinius ryšius kaip valstybės pamatą. Tačiau tai, kad tauta yra įsivaizduojamas darinys, nereiškia, kad jos politinis poveikis yra mažiau realus. Priešingai: ši įsivaizduojama bendruomenė sukuria gilią „horizontalią bendrystę“, dėl kurios nesuskaičiuojama daugybė žmonių noriai aukoja save.

B. Andersonas tautinį priklausymą laikė pagrindiniu, bet nepakankamai įvertintu valstybės raidos veiksniu ir kritikavo tiek liberalizmą, tiek marksizmą už tai, kad jie neatsižvelgė į žmonių prisirišimą prie savo tautos. Tačiau pats susilaukė kritikos, ypač iš

pokolonijinių studijų atstovo P. Chaterjee (1993), kuris teigė, kad trečiasis pasaulis neturi galimybės ir laisvės įsivaizduoti savo tautas: jei likusio pasaulio nacionalizmai gali pasirinkti įsivaizduojamą bendruomenę iš tam tikrų „modulinių“ formų, kurias jiems jau suteikė Europa ir Amerika, ką jiems belieka įsivaizduoti? Istorija, rodos, nutarė, kad mes pokolonijiniame pasaulyje būsimė tik nuolatiniai modernybės vartotojai... „Net mūsų vaizduotė turi amžinai likti kolonizuota“ (Chaterjee P., 1993).

Naujai sukurtos Indijos ir Pakistano tautos, kurias atskyrė valstybinės sienos, yra tai, ką Benediktas Andersonas vadina „įsivaizduojamomis bendruomenėmis“. Tam, kad jos taptų tautomis, jas reikia įsivaizduoti, t.y. aktyviai kurti bendras vertybes, idėjas, bendrus praeities ir ateities vaizdinius. Naujai susikūrusioje Indijoje ir Pakistane žmonės stengiasi rasti savo, kaip individų, tapatybę šiose įsivaizduojamose bendruomenėse, ir sprendžia sudėtingas priklausymo problemas, kai padalijimo kontekste identitetas yra supaprastinamas iki išpažįstamos religijos; dėl to kyla vidinis konfliktas, kuris patiriamas kaip asmeninė trauma. Padalijimo smurto ir riaušių laikotarpis yra radikalus pavyzdys, kaip norėdami išgyventi, žmonės turėjo priimti skubotus sprendimus, kurie prieštaravo jų vidiniam tapatybės pajutimui, ir vertė taikytis prie naujos, primetamos tapatybės, vien religija paremtos tapatybės. Tai lėmė sprendimus palikti namus, atsiskirti nuo šeimos ar bendruomenės, o kartais net kovoti prieš kitos religijos atstovus kaip priešus. Iš tiesų individo tapatybė nėra fiksuota ir aiškiai apibrėžtas matas; tuo pat metu gali priklausyti kelioms bendruomenėms: tai šeima, religinė, politinė, etninė bendruomenė ir t.t. Tai teoriškai apibrėžė Stuart Hall (1996): „Tapatybė nebūna vienalytė, o naujausiais moderniaisiais laikais ji dar labiau skaidosi ir eizėja. Ji visuomet daugialypė – konstruojama skirtingų dažnai susikertančių antagonistinių diskursų, praktikos ir pozicijų. Ji <...> nuolat kinta ir persiformuoja.“ Tačiau, naudojant P. Chaterjee (1993)⁶ terminą, „kolonizuota vaizduotė“ nesugeba įsivaizduoti tapatybės, kuri būtų multidimensinė ir redukuoja multidimensinę tapatybę iki religinės tapatybės. Tą iliustruoja nunykusios J. Nehru idėjos apie progresyvią, sekuliarią, demokratinių vertybių vienijamą indų tautą, kurias ilgainiui pakeitė vis radikalėjančios hindų nacionalizmo idėjos, kai buvimas indu tiesiogiai siejamas su buvimu hindu. Šiame darbe kelsiu klausimą apie santykį tarp

⁶ Chatterjee, Partha. „Whose Imagined Community“ in „The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories“. Vol. 4. Princeton University Press, 1993. <https://doi.org/10.2307/j.ctvzgb88s>.

individo ir tautos; svarbūs tapatybės ir priklausymo aspektai. Todėl filmų interpretacijai taikysiu B. Andersono “įsivaizduojamų bendruomenių” koncepciją ir P. Chaterjee kritiką.

4. Filmai kaip praeities atspindys dabartyje

4.1. Padalijimo filmų apžvalga

1947 m. Indijai paskelbus nepriklausomybę, kino menui teko svarbus vaidmuo, formuojant naują valstybingumą. Kaip teigia Sarkar ir Mukherjee (2020), ankstyvaisiais Indijos nepriklausomybės metais filmai iškilo kaip svarbus tautos ir nacionalizmo idėjų kūrimo ir reprezentavimo įrankis, tačiau padalijimo tema paprastai nebuvo įtraukiama į tautos idėją, nors didžioji dalis žiūrovų kaip tik ir buvo padalijimą patyrę, šaknų netekę miestų gyventojai. Anot Chakravarty (1996), tokį smurto ir padalijimo traumos hindi filmuose vengimą galima sieti su cenzūros baime ir nepakankamu “estetiniu atstumu” nuo įvykių. Nepaisant to, kai kurie filmai, kaip pvz., netrukus po padalijimo sukurtas režisieriaus M. L. Anando filmas “Lahorė” (1949 m.), padalijimo problemą atskleidžia netiesiogiai – per moterų padėties reprezentaciją. Pagrindinė veikėja hindė Leelo svajoja tuoktis su mylimuoju hindu Chaman, bet padalijimas juos išskiria – Chaman mokosi dabartinės Indijos teritorijoje, o Leelo pagrobia musulmonas. Grįžęs Chaman bando susigrąžinti Leelo, bet ji, visuomenės akimis ir savo pačios vertinimu, yra nebetyra moteris. Tuo tarpu Chaman gina mylimąją sakydamas, kad kai buvo rašomos religijos taisyklės, nevyko riaušės religijos vardu, o moterys nebuvo grobiamos. Tokie naratyvai įtraukiami į sekularios, progresyvos indų tautos kūrimo idėją, tačiau vis dėlto paremtą hindų vertybėmis: nors filmas kritiškai vertina pagrobtų moterų atskirtį, bet vis dar remia hindų moters tradicinį paklusnumą ir pavaldumą patriarchalinei vyro valdžiai“ (Daiya, 2008). Šis juodai baltas kino filmas prarado savo svarbą dabartiniiais laikais, tačiau moterų pagrobimo ir kūno kaip ginklo temos atsikartoja ir vėlesnių laikotarpių filmuose. Kitas kritikų minimas svarbus filmas – Yash Chopra filmas „Dharamputra“ (1961), kuriame pasakojama apie hindų šeimos įvaikintą kaimynų musulmonų vaiką, kuris, tapęs hindų fundamentalistu, atsigręžia prieš savo biologinius tėvus; dėl to tenka atskleisti tieč apie jo kilmę. Šis filmas – dar vienas pavyzdys, kad pirmeji filmai padalijimo temos tiesiogiai negvildeno; padalijimas labiau sudarė kontekstą naratyvui, nei buvo filmo

siužeto centre. Pirmuoju filmu, kuris tiesiogiai nagrinėjo padalijimo traumą, laikomas Mysore Shrinivas Sathyu „Garam Hawa“ (1973), kuris bus smulkiai nagrinėjamas vėliau.

Padalijimas, kaip tema Indijos kine, išpopuliarėjo maždaug aštuntojo dešimtmečio pradžioje, o daugiausiai filmų sukurta 1990-aisiais, kuriuose užfiksuota šio svarbaus istorinio įvykio patirtys ir pasekmės, padedančios suprasti sudėtingus santykius tarp Indijos ir Pakistano. Šio laikotarpio padalijimo filmai, kaip G. Nihalani „Tamas“ (1987) stengiasi pateikti objektyvų ir realų įvykių vaizdą be dirbtinai surežisuotų scenų ir neįtikėtinos fikcijos. Nors vaizduojami išgalvoti herojai ir išgalvoti gyvenimai, šios istorijos paremtos autorių (rašytojo ir režisieriaus) padalijimo laikotarpio patirtimi, tad tokie ar panašūs įvykiai galėjo vykti iš tikrųjų. Šiam laikotarpiui būdingi ir filmai, kurie rėmėsi literatūros kūriniais – pvz., „Tamas“ sukurtas pagal to paties pavadinimo Bhisham Sahni romaną (1974), o filmas „Traukinys į Pakistaną“ (1998) – pagal 1956 m. sukurtą to paties pavadinimo Khushwant Singh istorinį romaną. Nors juosta „Traukinys į Pakistaną“ nufilmuota kiek vėliau, pagal reprezentacijos būdus jis labiau priskirtinas ankstyvajam padalijimo filmų laikotarpiui – labiau realistiniam įvykių vaizdavimui, kadangi istorinį naratyvą. Vis dėlto „Tamas“ buvo nepalyginamai sėkmingesnis filmas nei „Traukinys į Pakistaną“: apdovanojimų pelnė ir literatūrinis tekstas ir kinematografinė reprezentacija, o filmo ekranizacija net sukėlė milžinišką atgarsį viešumoje (protestus, teismą, viešas diskusijas). Tai žymi esminį lūžį ir stiprų filmo rezonansą su visuomenėje vyraujančiais skauduliais, nes iki tol padalijimo tema buvo viešai neliečiama, nutylima.

Apibendrinant galima sakyti, kad susitelkdami į lyties perspektyvą, nutrūkusius šeimų ryšius, bendruomeninę neapykantą, šio laikotarpio padalijimo filmai kvestionuoja oficialią nacionalistinę padalijimo istoriją. Verta paminėti, kad, nepaisant skurdo ir sunkumų, šio laikotarpio filmuose aiškiai idealizuojamas Indijos kaimas tarsi sakrali erdvė, kuri yra išsaugojusi tradicijų tęstinumą, dvasingumą, humanizmą ir draugišką bendruomenių sugyvenimą. Taip pat idealizuojama kaimiška tapatybė: autentiškas indas yra kilęs iš kaimo. Todėl kaimą ir kaimo žmones neretai galima interpretuoti kaip Indijos ir indų tautos alegoriją.

Kaip pastebi Viswanath ir Malik (2009), apie 2000 m. prasideda nauja padalijimo filmų banga, tiesiogiai vaizduoja padalijimo traumą populiariajame komerciniame kine, pavyzdžiui., Hey Ram (2000), „Sukilimas: vienos meilės istorija“ (2001), Pinjar (2003) ir

Veer Zaara (2004). Svarbu paminėti Kamal Hasan „Hey Ram“, kuris sujungia padalijimo smurtą su bendruomeniniu smurtu, sekusiu po Babri mečetės sunaikinimo, išryškindamas kruvinų įvykių tęstinumą. Apie padalijimo poveikį paprastų žmonių gyvenimams, kai nepavyko kirsti naujai sukurtų valstybių sienos, atvirai pasakoja ir kiek anksčiau sukurtas Shyam Benegal filmas „Mammo“ (1994). Taip pat būtina paminėti ir Deepa Mehta filmą „Žemė“ (1998), nors šiame darbe koncentruojamasi į filmus, sukurtus Indijoje, ir diasporinis kinas plačiau nenagrinėjamas. Šio laikotarpio ir vėlesniems filmams būdingas nacionalizmo demonstravimas, kuris susijęs su dominuojančia valstybės politika. Anot Bhashkar Sakar (2008), padalijimo filmai projektuoja bendruomenės gyvenimo ir politikos ateitį. Nesant jokios realios galimybės susivienyti [Indijai ir Pakistanui], Indijos filmai į tai reaguoja, vystydami patriotizmo (dažnu atveju labiau nacionalizmo) temą, kuri yra kritiška „prarastųjų“ atžvilgiu. „Prarastieji“ kartu yra Indijos nacionalistinių troškimų objektai, todėl negalėdama jų apimti, kultūrinės vaizduotės erdvė susiduria su realios politikos apibrėžtomis ribomis. Kultūrinio gedulo tikslas, kurio imasi populiarieji filmai, atskleidžia tendenciją pabrėžti savo lokalų triumfą (Indijos prieš Pakistano). Šios tendencijos ypač ryškios meilės dramoje „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001; ši filmą šiame darbe analizuosime smulkiau), kuriame Pakistanas vaizduojamas kaip agresyvus, kerštingas, bet galiausiai parklupdytas Indijos, bei sporto dramose žanro filmuose, pvz., Rakeysh Omprakash Mehra „Bhaag, Milkha, bhaag“ (2013), kurioje protagonistas Milkha Singh (istorinė asmenybė – žymus bėgikas) atvirai demonstruoja savo patriotizmą, meilę ir ištikimybę Indijai ir galiausiai nugalė nedraugišką konkurentą pakistaniečių bėgimo varžymuose Pakistane. Apskritai filmai, sukurti po 2000-ųjų, demonstruoja stiprėjančią nacionalizmo ideologijos įtaką Indijos kinui, kuri reiškiasi per demonstruojamą hindų ir musulmonų priešpriešą, indišką tapatybės projektavimą kaip opoziciją „kitam“ (pakistaniečiui ir musulmonui apskritai) bei konkuruojančių valstybių (Indijos ir Pakistano) vaizdinius.

4.2. Nagrinėjamų filmų pasirinkimo logika

Šis darbas gilinasi išskirtinai į indų režisierių Indijoje sukurtus filmus, siekiant atskleisti, kaip patys indai reprezentuoja padalijimo traumą savo kine ir kokius vaizdinius siekia įrašyti į tautos kolektyvinę atmintį. Nors yra britų režisierių kurtų filmų padalijimo

tema („Partition: 1947” (2007), “Last Viceroy“ (2017)), jų žvilgsnis į anksčiau Britų imperijos kolonizuotos šalies tragediją neabejotinai turėtų subjektyvumo ir nepatenka į šio tyrimo lauką. Taip pat nėra atsižvelgiama į žymių indų diasporos režisierių (pvz., Deepa Mehta) darbus, nes tai, kaip jie suvokia, atsimena ir reprezentuoja padalijimą, gyvendami apsupti kitokios kultūrinės aplinkos, neabejotinai skiriasi nuo indų režisierių.

Filmai pasirinkti pagal jų žiūrimumą / pasiektą auditoriją. Be to, norėdama įsitikinti, ar traumos kinematografinė reprezentacija kinta laikui bėgant, rinkausi filmus, kurių sukūrimą skirtų daugiau nei 10, bet mažiau nei 15 metų. Atsižvelgta į visuomenės reakciją, kritikų vertinimus ir filmų apdovanojimus, tačiau tai buvo antraeilis dalykas: svarbiau, kad filmas būtų populiarus žiūrovų tarpe. Šiuo atveju išsiskiria filmo „Gadar: Ek Prem Katha“ vertinimas: nors filmas nepelnė jokių apdovanojimų, jis laikomas vienu iš žiūrimiausių Indijos filmų ir, praėjus 20 metų nuo sukūrimo, net imta filmuoti tęsinį („Gadar 2“) su tais pačiais aktorais.

Turinio požiūriu, mane domino filmai, kuriuose atvirai vaizduojamas padalijimo smurtas ir kaip ši trauminė patirtis paveikia žmones bei bendruomenes. Tokiu būdu buvo pasirinkti filmai „Tamas“ (1987), „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001), „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013). Ankstesnių filmų, kurie atvirai vaizduotų smurtinius įvykius, nėra, tačiau siekdama įtraukti bent vieną ankstyvojo laikotarpio filmą, nutariau analizę papildyti ir kritikų ir žiūrovų pripažintu filmu “Garam Hawa” (1973). Nuo jo ir pradėkime analizę.

4.3. Svetimi savo pačių namuose filme „Garam Hawa“

Filmas „Garam Hawa“⁷ pasakoja Indijos musulmono Salimo Mirzos ir jo šeimos istoriją po padalijimo. Batų siuvimo gamyklos savininkas sulaukė sunkių laikų: atimti namai, sužlugdytas verslas, išgalvoti kaltinimai šnipinėjimu, suteršta garbė, vienas po kito į Pakistaną pasitraukiantys giminės. Nors Salimas nori likti Indijoje, kur jaučia ryšį su šeimos istorija ir protėvių žeme, vis nauji gyvenimo smūgiai verčia jį naujai pervertinti savo, kaip šeimos galvos, sprendimą, atsižvelgiant ir į šeimos narių interesus. Tačiau visi vargai nublanksta, lyginant su gražuolės dukros Aminės mirtimi – savižudybe, kurią netiesiogiai paskatino valstybių padalinimas siena, perskyrusia ir žmonių gyvenimus.

Filmas „Garam Hawa“, priskiriamas socialinės dramos žanrui, pastatytas pagal

⁷ Išvertus į lietuvių kalbą reiškia „Karšti vėjai“

nepublikuotą Ismato Chughtai novelę urdu kalba ir yra bene vienintelis žymus padalijimo kategorijos filmas, kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka vidurinėsios klasės musulmonas. Populiariajame Indijos kine musulmonai paprastai reprezentuojami keliais būdais: kaip subalterno atstovai – siuvėjai, batsiuviai, neturtingi žmonės; kaip „kiti“ / „svetimi“ hindų atžvilgiu, kurie suprantami kaip „mes“ / „savi“, arba net demonizuojami, priskiriant jiems neigiamas savybes kaip kerštingumas, nuožnumas, klasta ir siekis sunaikinti hindus. Šiame filme keliama svarbi, tačiau nutylima problema: po padalijimo Indijoje pasilikusių musulmonų padėtis, kai staiga pasijuto nepageidaujami ir atstumti savo pačių namuose.

Filmas išsiskiria dar ir tuo, kad nerodydamas žiaurių smurto vaizdų, meistriškai perteikia veikėjų patiriamas traumas, pasitelkdamas jų psichologinius paveikslus. Filmas susilaukė komercinės sėkmės, teigiamų kritikų vertinimų bei 1947 m. pelnė nacionalinį apdovanojimą už integraciją. Filmu tema aktuali ir šiems laikams – „Forbes India“ jį įtraukia į būtinų pažiūrėti Indijos filmų 25-etuką.⁸

Filmas pradedamas užrašu “Indijos nepriklausomybė, 1947” su naujuoju Indijos žemėlapiu bei istorinių nuotraukų vaizdais, kurie rodomi išties tris minutes ir įveda į filmo kontekstą. Juodai baltos istorinės nuotraukos išdėliotos tam tikra eilės tvarka: pradžioje rodoma M. Gandžio nuotrauka, po to – jis su paskutiniu Britų Indijos administratoriumi lordu L. Mountbattenu, vėliau seka kitų politikų ir politinių partijų veidai: J. Nehru, Jinnah, Kongreso partijos ir Musulmonų lygos; tuomet – Indijos nepriklausomybės iškilnių vaizdas Delyje, šokantys skirtingų regionų rūbais pasipuošę žmonės. Nuotraukų tema staiga keičiasi: rodomi prie sienos išrikiuoti ilgakočiai kirviai, šaunamieji ginklai, sugriauti pastatai, žmonių apgulti traukiniai, maisto eilėje laukiantys žmonės, J. Nehru ir galiausiai M. Gandžio portretinė nuotrauka, kuri trijų šūvių garsais išmetama už kardo. Taip trumpai pristatomi Indijos padalijimo akcentai, kurie aiškiai parodo dvi prieštaringas reikalo puses ir leidžia suprasti, kad vaizduojamas laikotarpis po M. Gandžio nužudymo 1948 m. pradžioje. Prieš pereinant prie filmo siužeto, deklamuojamas eilėraštis taikliai nusako, kaip padalijimas paveikė abi šalis – čia ir ten – bei žmonių gyvenimus:

„Žemės padalintos, gyvenimai sugriauti,

Audros siautėja kiekvienoje širdyje – kaip čia, taip ir ten.

⁸ <https://www.forbesindia.com/article/100-years-of-indian-cinema/25-greatest-acting-performances-of-indian-cinema/35125/>

*Laidotuvių laužai kiekvienuose namuose, o liepsnos didėja,
Miestai apleisti – kaip čia, taip ir ten.“*

Filmo siužetas pradedamas scena traukinių stotyje, kai Salimas Mirza mojuoja nuvažiuojančiam traukiniui, išlydėjęs į Pakistaną savo seserį su vaikais – ir jie jau ne pirmi artimi žmonės, išvykę iš Indijos. Po padalijimo apsisprendęs likti gyventi Indijoje, kur jaučia ryšį su protėviais, tėvų žeme ir šeimos istorija, Salimas pasijunta užspaustas į kampą: bankai ir skolintojai nebeteikia paskolų, nes daug musulmonų išvyko į Pakistaną nesumokėję, pirkėjai vėluoja atsiskaityti už prekes, nes musulmonai neturi jokių spaudimo priemonių. Galiausiai verslas sužlugdomas, o gamykla sudeginama riaušinių Salimui matant. Nekaltai apkaltintas šnipinėjimu, Salimas praranda garbę ir reputaciją. Kai visos durys užsiveria vien dėl to, kad esi musulmonas, žmogus ima jaustis svetimas tarp savų savo paties namuose ar, platesniu požiūriu, – tėvynėje. Dar daugiau: ima jaustis fragmentacija pačių musulmonų: likusiems Indijoje tenka kentėti dėl išvykusiųjų kaltės, o užimantys aukštesnes pareigas, patys prisijungia prie musulmonų engėjų. Gilią socialinę, politinę ir ekonominę marginalizaciją, kurios nebuvo galima numatyti, galima įvardinti kaip sąmoningą gyvenimo žlugdymą ir stūmimą išvykti iš Indijos. Salimo žodžiais tariant, „jie išrauna su šaknimis daug žydinčių medžių, tačiau jie nuvys nuo šių karštų vėjų, net jei nebus išrauti“ – taip beviltiškai apibūdinama situacija be vilties ir išeities. Tuo tarpu Pakistanas vaizduojamas kaip galimybių šalis: visi ten išvažiuavę, perima išvykusiųjų turtą, gamyklas ir liudija, kad ten galima gerai užsidirbti. Tačiau tai nekeičia Salimo sprendimo likti Indijoje.

Filmas atkreipia dėmesį į valstybės institucijų praktiką, kai pasisavinamas musulmonams priklausantis turtas, tokiu būdu sąmoningai, nors ir netiesiogiai siekiant išstumti musulmonus iš Indijos į Pakistaną. Galima spėti, kad turimas galvoje Pabėgusiųjų nuosavybės aktas⁹, kuris reiškė, kad musulmonų šeimos, kurios pabėgo iš savo namų ieškoti saugesnio prieglobsčio riaušių metu, buvo paskelbtos pabėgusiomis ir tinkančiomis deportacijai, o jų namai buvo nusavinti tam, kad būtų paskirstyti iš Pakistano atvykstantiems pabėgėliams nemusulmonams. Daugybe atvejų žmonės tiesiog tapo benamiai ir bežemiai.

⁹ Pankhuree R. Dube (2015) Partition Historiography, *The Historian*, 77:1, 55-79, DOI: 10.1111/hisn.12059

Svarbi scena, kai Salimo motina nesutinka išsikraustyti iš namų: slepiasi kaip vaikas po stalu, bet galiausiai išnešama vyrų į kitus namus. Naujuose namuose, nors ir sunku lipti laiptais, renkasi kambarį antrame aukšte, iš kurio bent truputį matosi senieji namai. Galima suprasti, kas su senaisiais namais močiutę sieja daugybė prisiminimų apie gyvenimą su jau anapilin išėjusiu vyru: „Aš nepaliksiu savo namų. Palikite mane! Kaip aš galėsiu pažiūrėti į savo vyrą paskutinio teismo dieną?“ Namai yra tarsi tų prisiminimų saugojimo vieta, aktyvuojanti kultūrinę atmintį, o persikėlus į kitą vietą, prisiminimai tarsi atimami. Po kurio laiko senolė suserga ir Salimas supranta, jog ją reikia gražinti į senuosius namus, kad bent keliomis dienomis pratęstų gyvenimą: „Ką daktaras gali padaryti? Jos siela yra senuose namuose.“ Močiutę pernešus atgal į senuosius namus, jos veidą nušviečia šypsena, akimirksniui galima įtarti klastą, tarsi močiutė būtų pasinaudojusi liga savo tikslui pasiekti. „Mama, mes namuose. Vis dar atsimeni savo santuoką?“ – sako Salimas. Močiutės veidas apimtas palaimos, pro akis bėga prisiminimų vaizdai, girdisi indų taukšėjimas vakarienių metu, tarsi praeitis būtų išgyvenama dabartyje. Susijungusi su savo prarastu gyvenimu, močiutė miršta atradusi ramybę. Galima suprasti, kad mirti namuose – tėvynėje yra labai svarbu. Anksčiau močiutė apgailestavo: „Jie visi išvažiavo nelaukdami mano laidotuvių.“ Tai siūlo įžvalgą apie žmones, kurie, išvykę į Pakistaną, prarado savo namus, su jais susijusią istoriją ir nebegali grįžti net palaidoti savo artimųjų, net ir patys numirti tėvynėje. Tačiau Salimo šeimai tai tarsi išlaisvinimas ir naujas postūmis: močiutė buvo tarsi simbolinė jungtis su Indija, o dabar jiems nebelieka kliūčių išvykti.

Filmo veiksmas vyksta Agra mieste, kuris yra musulmonų (mughalų) kultūros paveldo ikona: įsimylėjęliai vaikšto po Taj Mahal apylinkes, lanko islamo šventųjų kapus. Šie vaizdiniai. „Bet Indija ir mūsų šalis. Taj Mahal, Fatehpur Sikri, Chishti kapas. Tie, kurie bėga nuo savo paveldo, savo šaknų, yra bailiai; jie neturi tikėjimo Dievu“.

4.4. Kintančios tapatybės filme “Tamas”

1987 m. indų režisieriaus Govind Nihalani filmas “Tamas” (išvertus iš sanskrito kalbos reiškia tamsa) yra sukurtas pagal 1974 m. išleistą to paties pavadinimo Bhasham Sahni romaną. Pats režisierius deklaruoja, kad stengėsi kiek galima nešališkai pateikti įvykius, parodydamas, jog dėl padalijimo kentėjo visos visuomenės grupės. Šiuo atveju ir

literatūrinio, ir vaizdinio teksto autoriai dar vaikystėje susidūrė su padalijimo pasekmėmis jų šeimoms, turėjo migruoti. Tai beveik klasikinis atvejis, kai bandydami suvokti įvykių prasmę, menininkai ir kūrėjai ieško būdų išreikšti ir reprezentuoti tai, ką sunku nusakyti žodžiais ar faktais. Todėl tiek romaną, tiek filmą galima laikyti savotiška kolektyvinės atminties kūrimo forma.

Filmas „Tamas“ pateikia išsamią riaušių anatomijos studiją ir kuria skirtingas veikėjų tapatybes, kurios atspindi įvairias visuomenės grupes bei su kuriomis kiekvienas žiūrovas galėtų susitapatinti ir atpažinti save. Tai beveik penkias valandas¹⁰ trunkantys padalijimo riaušių, smurto, siaubo, žmonių migracijos ir kančių reginys, kurį stebėdamas kiekvienas žiūrovas susiformuoja savo patirtį ir poziciją apie padalijimo laikotarpio įvykius. Todėl filmas sulaukė didžiulės ir įvairios visuomenės reakcijos.

Filme daug tamsių spalvų, kurios atliepia niūrų filmo turinį. Tačiau režisierius profesionaliai dirba su šviesa ir su šešėliais, kad sukurtų nerimo, baimės, grėsmės efektą. Kaip leidžia nuspėti pats pavadinimas, filme daug tamsos ir rūko, kurie gerai išreiškia baimės, nežinios, netikrumo jausmą – dėl ateities, gyvybės ir net savo tapatybės. Taip pat charakteringos gaisrų tamsoje scenos, reprezentuojančios baimę ir smurtą. Poveikį dar labiau sustiprina specialiai filmui kurtas, įtampą keliantis garso takelis. Veiksmas vystosi labai lėtai ir natūraliai, rodos, lyg niekas specialiai nesurežisuota. Filmą tarsi įrėmina giedantis, ko ne raudantis moteriškas balsas su keliskart kartojama fraze už kadro: „O, Visagali!“. Grėsmės akivaizdoje kartojamas šauksmas „O, Visagali!“, kai kamera sukasi į skirtingų religinių tapatybių žmones, yra tarsi nuoroda į religinį sinkretizmą: nelaimės atveju visi šaukiasi savo Dievo, kuris visiems yra vienas.

Tapatybių ir bendruomenių paveikslai

Filmas prasideda labai tamsia ilga, net išžesta scena, kai odalupys, padienius darbus dirbantis Nathu (kaip galima suprasti, priklausantis dalitų klasei) bando su peiliu nudurti kiaulę. Bando nudurti tai netiksliai ir nerangiai, kad, galima pamanyti, jog jis musulmonas, nedirstantis net prisiliesti prie kiaulės. Tačiau vėliau paaiškėja, kad, būdamas odalupys, Nathu niekada nėra nužudęs gyvūno. Tai užsakomasis darbas, už kurį

¹⁰ 300 min. trukmės juosta buvo nuspręsta išskaidyti į dalis ir pristatyti kaip televizijos mini serialą ir tik vėliau pateikti vientisą versiją.

gavo nemažą atlygį ir už kurį ilgai jaus kaltę, manydamas, jog ši negyva kiaulė tapo visa apimančių bendruomeninių riaušių priežastimi. Nathu – tik vienas iš filmo personažų, dalitų kastos atstovas. Filmas aprėpia daug skirtingų žmonių, gyvenimų, istorijų, likimų, kurdamas kelias paralelines siužetines linijas. To prireiks, siekiant atskleisti skirtingų individų ir skirtingų bendruomenių (religinių, socialinių) reakciją į tą patį reiškinį.

Iš trumpos filmo įžangos galima spręsti apie buvusį draugišką bendruomeninį gyvenimą tarp hindų, musulmonų ir sikhų. O pagal diskusijas galima suprasti, kad filmas vaizduoja laikotarpį prieš pat Indijos padalijimą, o veiksmo vieta – būsimo Pakistano teritorija, netoli dabartinės Indijos sienos. Vaizduojamą rytą Kongreso partijos nariai eina padėti išvalyti užsikimšusio nuotėkų griovio musulmonų rajone. Partijos nariai – daugiausiai hindai, vienas sikhas ir vienas musulmonas. Jiems keliaujant gatvėmis, galime stebėti miesto gyvenimą: skirtingų religijų ir kastų žmonės vieni su kitais bendrauja draugiškai ir pagarbiai, pasitaiko tik vienas kitas apsižodžiavimas su politine žinute iš Musulmonų lygos narių. Todėl visiems sunku suprasti, kai Kongreso partiją staiga ima stumti iš musulmonų gyvenamos gatvės, o patys musulmonai užsidaro namuose. Atrodo, nutiko kažkas baisaus, tik dar neaišku kas. Tokiu būdu filme nuolat kuriama ir išlaikoma įtampa. Vėliau paaiškėja, kad kažkas prie mečetės vartų numetė negyvą kiaulę – o kiaulė musulmonams religiniu požiūriu yra nešvarus gyvulys. Artėjančio padalijimo kontekste tai suvokiama kaip grėsmė ir tiesioginė musulmonų provokacija arba žiežirba šalia parako statinės. Visi tikisi kažko negero. Susirūpinęs Kongreso partijos lyderis hindas kartu su kitu partijos nariu sikhu patraukia kiaulę į šoną, siekdami išvengti įvykių eskalacijos. Kongreso partijos nariai vaizduojami kaip taikūs, besirūpinantys bendruomene ir besilaikantys M. Gandžio nesmutinio pasipriešinimo principo. Tačiau čia miestiečių akivaizdoje pro mečetę prabėga musulmonas, su pagaliu besivejantis karvę. Tuomet Kongreso partijos lyderis su nerimu ištaria: „Jaučiu, tuoj virš miesto skraidys ereliai“. Nuo čia veiksmas ritasi link riaušių; vakare miestą jau apėmę gaisrai ir smurtas.

Verta paminėti psichiškai nesveiką sikhą, kuris nuolat kalbėjo apie padalijimą M. Gandžio žodžiais. Šis personažas, rodos, specialiai sukurtas tam, kad parodytų vienos Indijos idėjos neįmanomumą, tarsi sakant, kad M. Gandžio idėjomis gali tikėti tik idealistas arba beprotis. Simboliška, kad po kiaulės ir karvės nudobimo, siekdamas

išlaikyti santarvę, bandydamas kovoti už teisybę, jis nužudomas, miesto aikštėje režiantis ugningą kalbą apie vieningą Indiją: „Indija bus padalinta tik per mano lavoną“ – sakydamas šiuos M. Gandžio žodžius, yra nužudomas. Siekiant nešališkumo, žiūrovui sąmoningai nerodoma, kas jam smogė per galvą; rodomas tik suglembantis kūnas. Tai simbolinis veiksmas – tai reiškia, kad Indija tikrai bus padalinta. Niekas nepuola padėti, visi tik tyliai, paklaikusiomis akimis žiūri. Suvokimas apie tai, kas tuoj nutiks, įkvepia pagrindinį veikėją Nathu skubiam veiksmui – bėgti namo ir skubiai ruoštis išvykti.

Politikos filme minimaliai – tik tiek, kiek paminimos M. Gandžio idėjos ir vietinių Musulmonų lygos ir Kongreso partijos narių diskusijos. Kongreso partija pati save pristato kaip jungiančią visus – sikhus, hindus, musulmonus; tai nėra išskirtinai hindų partija. Tačiau politiškai radikalesniems musulmonams atrodo kitaip – musulmonas, kuris dalyvauja Kongreso partijoje, yra išdavikas. Greitai įvedamas ir terminas priešas: kas ne su mumis, tas priešas. Čia tapatybė konstruojama per opoziciją „kitam“, kurią konstruoti imasi radikalesni Musulmonų lygos nariai – vienas kitas jaunuolis, Kongreso partija atrodo nuosaikesnė.

Tačiau siekiant objektyvumo, nuosaikios Kongreso partijos paveikslas (kurią žiūrovas nesąmoningai vis tiek tapatins su hindais), kuriamas dar vienas personažas: Ranbir – jaunas hindas iš pasiturinčios šeimos, siekiantis pritapti, būti pripažintas ir dar tik ieškantis savo tapatybės per priklausymą radikaliai hindų grupei. Kai grupės lyderis (galima spėti, RRS grupės atstovas), vadinamas Guru, siekia užsitikinti Ranbiri lojalumą, jam liepiama nupjauti galvą vištai. Lyderiui parodžius pavyzdį, inteligentiškas, išsilavinęs, švariai apsirengęs Ranbir žiaukčioja ir jokių būdu nenori to daryti pats. Tačiau lyderio motyvavimas pagrasinus, kad priešingai nebus tinkamas organizacijai, paskatina veikti. Vištos krauju apsitaškęs Ranbir jaučiasi lyg atlikęs žygdarbį, o Guru pirštu palieka vištos kraujo ženklą jo kaktoje. Galima sakyti, kad gyvūnai šiame filme turi simbolinę reikšmę: musulmonams nešvarus ir hindams šventas gyvuliai nužudomi, o višta šiame kontekste yra tarsi neutrali; tačiau tai jos neišgelbsti nuo žūties. Kita galima interpretacija – kad žmogaus žiaurumas prasideda nuo mažų dalykų, o didelius smurto protrūkius išprovokuoja maži, bet dažniausiai neatsitiktiniai įvykiai. Vis tik svarbiausia žinutė, kurią galime perskaityti šioje scenoje, yra apie greitą indoktrinaciją ir radikalizaciją, siekiant pasijusti vyru, gauti pripažinimą ir pajusti galios skonį. Esant tam

tikroms sąlygoms, radikalizuotis gali ko ne bet kas – šiuo atveju viskuo aprūpintas hindas iš pasiturinčios šeimos. Tačiau Ranbiro charakteris vystomas dar toliau. Dar tą pačią dieną, nusprendžia nusavinti asmeninį turtą – kepėjo dubenį – karštam aliejui (gynybos tikslams). Elgdamasis kaip turintis įgaliojimus bet kokiam veiksmui, jis ne tik pasisavina dubenį, bet ir visai be reikalo peiliu perrėžia kepėjui skruostą. Smurtas pateisinamas, akelai įtikėjus kovos už laisvę, kaip nacionalistinio, antireliginio pasipriešinimo, idėjomis.

Netrukus subūręs aplink save grupelę bendraamžių hindų, Ranbir nusprendžia dorotis su „priešais“, kurie čia yra musulmonai. Nors miestelyje dar pakankamai ramu, žiūrėdami pro durų plyšį, vaikinai renkasi auką. Ne visai aišku, ką norima daryti su auka. Besirenkantieji ima vardinti bendruomeninius ryšius su potencialiomis aukomis: šitą pažįstu, šitas prekiauja turguje – negaliu. Matydamas neryžtingumą, Ranbir siekia dar labiau auginti savo vyriškumą ir parodyti lyderystę. Kita auka pasirodo esantis aklas musulmonas, iš kurio sesuo perka kvėpalus. Akimirką šis bendruomeninis santykis įneša abejonę, tačiau Ranbir artėja link senuko su peiliu rankoje. Nelabai suvokdamas savo poelgio tikslą, abejodamas, neužtikrinai, bet skatinamas ideologinių tikslų ir autoriteto užsitikrinimo, duria musulmonui prekeiviui iš nugaros ir kruvinas grįžta pas gaują. Akimirką reakcija yra tarsi nužudžius vištą – pykinimo, pasišlykštėjimo išraiška veide. Tačiau bendruomenės nariams skanduojuant „šlovė vadui“, Ranbir pasibjaurėjimas persimaino ko ne į ekstazę veide; jis įgyja, rodos, antgamtinių jėgų ir užsitikrina lyderio poziciją. Taip iš nedrąsaus, savo tapatybės ir pripažinimo ieškančio paauglio, kurstant ideologiniam lyderiui, jis virsta į žiaurų žudiką, besimėgaujantį valdžia.

Ranbir personažas yra pritrenkiantis ir labai reprezentatyviai vaizduoja aklą ir greitą smurto ir žiaurumo augimą ideologiniu pagrindu, tačiau be jokios pagrįstos priežasties. Taip pat bandoma parodyti, jog tokiems visuomenės veikėjams neegzistuoja nusistovėję bendruomeniniai ryšiai; be didelių sąžinės priekaištų, per susisaistymą su radikalia nacionalistine organizacija, jie įgyja naują kolektyvinę tapatybę ir jaučia augančią savivertę. Bendruomenę, kuriai priklauso Ranbir, maitina hindų didybės idėjos ir mitai – tą galima suprasti, kai Ranbir išplėstomis akimis ir ausimis klausosi Guru apie hindų didvyrių Mahbaratą ir jo degančias strėles bei priešą. Ši grupė gali būti tapatinama su dabartinėmis riaušių kurstytojų gaujomis, kurios išprovokuoja riaušes net taikių protestų metu. Greičiausiai Ranbir personažo reprezentaciją žiūrovai interpretavo kaip

tendencingai vaizduojančią hindus agresoriais, tačiau čia norėta parodyti, kad kiekvienoje visuomenėje neišvengiamai atsiranda radikalizuotis linkusių individų.

Dar vienas filmo personažas – Ranbir tėvas, kuris turi eiti į kompromisus su savo sąžine, matydamas, kad riaušių naktį, kai vyksta skerdynės, sūnus negrižta namo, o kovos kirvis yra dingęs. Jis turi negerą nuojautą, bet per sunku patikėti, kad savas vaikas galėtų būti įsitraukęs į smurtą prieš kaimynus ir žudyti. Tą galima laikyti traumine patirtimi, kurią norima ignoruoti: per sunku suvokti, kad tavo sūnus smurtautojas; geriau pamiršti, neprisiminti, nepripažinti, apsimesti, kad nieko nebuvo. Dar riaušių naktį, gyvendamas musulmonų rajone ir pro langą matydamas visus žiaurumus, Ranbir tėvas nori su šeima išvykti iš miesto į užmiesčio vilą ir nori siųsti tarną musulmoną, galbūt turintį psichikos sutrikimų, į patį riaušių įkarštį, jog parvestų vairuotoją. Baimindamasis dėl gyvybės, pats jokių būdu neitų iš namų, tačiau tarno gyvybė, rodos, nesvarbi, nes tarnas suvokiamas kaip „kitas“ – tiek religijos, tiek socialinės hierarchijos prasme. Čia įsikiša žmona, kuri sako, kad jokių būdu neleis tarnui išeiti. Šiame filme kuriamas moterų, kaip vyrų patarėjų ir partnerių, įvaizdis, tačiau tuo pat metu labai aiškiai parodoma, jog moterų pavaldžios vyro hierarchijai: sėdi namuose ir laukia. Moterims priskiriamos savybės – gailestingumas, humaniškumas, išmintis – padeda operuoti tarp skirtingų kolektyvinių tapatybių (pvz., skirtingų religinių ar socialinių grupių): nors pačios nepriklauso grupei, bet sugeba empatiškai įsijausti į kitų grupių jausmus ir siekia padėti. Vis dėlto šiame filme neskiriama daugiau dėmesio moters padėties reprezentacijai riaušių metu. Filmo ir romano kūrimo metu moters balsas buvo kur kas mažiau girdimas ir subalternizuotas, o moteris vaizduojama per subjektyvią lyties perspektyvą. Čia galima paminėti ir dar vieną skirtumą tarp elito ir subalerno grupių smurto protrūkio metu: turtingieji, aukštesnių kastų atstovai, kaip Ranbir tėvo šeima, buvo kur kas geriau apsaugoti ir mažiau pažeidžiami nei subalerno grupės, ypač dalitai. Elitas dažniausiai turėjo galimybę pasitraukti į užmiesčio vilą, pasinaudodami nuosavu transportu, tuo tarpu neturtingųjų grupės buvo pažeidžiamiausios – tai galioja ir šiais laikais.

Prašnekus apie subalterną, dera grįžti prie Nathu personažo ir net palyginti su Ranbir: vienas hindas turtingas, sėkmingas, bebaimis ir šaltakraujis žudikas, kitas – dalitas, nelaimėlis, vargeta, bailus, vos sugebantis nudurti kiaulę. Tad kuriamas priešingas Ranbir personažas, besitapatinantis su kita bendruomene. Dėl kiaulės nudūrimo

besigrauziančio, tarsi riaušės būtų kilusios dėl jo kaltės, Nathu mintys apie negyvą kiaulę net kelia šypsena. Vis tik tai rodo žmogaus sąžiningumą, mažumą ir nesaugumą, kai net mažuose dalykuose ieško savo atsakomybės ir kaltės. Be to, jam tenka atsakomybė už besilaukiančią žmoną (iš Nathu maldų suprantame, kad vieną vaiką jau prarado) ir seną, ligotą, sunkiai paeinančią motiną. Riaušių gaisrai kėlė nerimą, tačiau sikho Jirnail nužudymas skatina veikti: skubiai, beveik be jokios mantos šeima pajuda iš namų. Girdėjęs, kad kiti palieka senolius namuose laukti likimo, Nathu spontaniškai užsimeta motiną ant kupros ir visi iškeliauja. Po pirmosios nakties motina miršta, o Nathu jaučia skausmą dėl to, kad tinkamai negali atlikti laidotuvių ritualų. Nathu personažas konstruojamas kaip humaniško įsikūnijimas.

Vertos dėmesio dar dvi pavienės ir labiau neplėtojamos situacijos. Prasidėjus riaušėms, hinduistė moteris, matydama, jog riaušinkai ateina į jos viengungio nedrąsaus kaimyno musulmono namus, ji užbėga už akių ir beveik jėga išveda vyrą iš namų link saugios gavės priebėgos, į musulmonų būrį, atgrasydama hindų riaušinkus lenktu kardu. Tai dar vienas moters aktyvaus veikimo, rūpestingumo, humaniško pavyzdys. Filme kuriamos atskiros siužetinės linijos, kur kiekvienas veikėjas reprezentuoja vis kitą visuomenės bendruomenės segmentą: socialinį sluoksnį, religinę tapatybę, politinę priklausomybę ar charakterio bruožą. Tokiu padalijimo įvykių vaizdavimu siekiama objektyvumo ir nešališkumo, kad žiūrovai tikėtų tuo, ką mato.

Siekiant parodyti padalijimo žiaurumą ir skausmą, nusiitaikoma į kiekvienam svarbią sritį, siekiant tiesiog pakenkti, įskaudinti. Didžiausią nesaugumą patiria šeimas turintys ir už jas atsakingi besijaučiantys. Pvz., Nathu aiškiai jaudinasi dėl savo besilaukiančios žmonos ir būsimo vaiko likimo. Tuo tarpu jaunas rašytojas, paslėpęs šeimą užrakintame kambaryje, labai išgyvena dėl riaušinkų sąmoningai jam prieš akis deginamų mylimų knygų. Nors knygos – ne žmogaus netektis, bet šiam veikėjui tai yra skausminga patirtis, kurią galima įvardinti net kaip traumą. Nors skirtingų žmonių patiriamos kančios skiriasi, tačiau jas sieja bendra padalijimo įvykių patirtis, siejama su tam tikra vieta, laiku, bendruomene.

Dar viena įsimintina scena – diskusija, ar bendruomenių lyderiai, siekdami užkirsti kelią riaušėms, turėtų kreiptis į visuomenę kaip politinių partijų ar kaip religinių grupių atstovai. Pastarasis variantas nėra patogus net bendruomenių lyderiams, nes jie

nesijaučia esantys religiniai autoritetai, todėl jiems būtų keista kalbėti religinės grupės vardu. Tačiau susidariusi situacija padiktuoja būtent tokį sprendimą. Be to, vietiniai politiniai vadai skubiai kreipiasi į britų administraciją, prašydami įvesti komendanto valandą, skirti policijos pajėgų, kad būtų išlaikyta taika. Britų administratorius į tai replikuoja, kad Indija nori nepriklausomybės nuo britų, o tokiais atvejais kreipiasi užtarimo į juos; sureagoja tik kai didžiulė smurto banga jau yra įsibėgėjusi ir ją sustabdyti nelabai įmanoma. Toks britų administracijos atstovo vaizdavimas rodo tam tikrą požiūrį į britų valdžią Indijoje apskritai: turi galią savo rankose, bet elgiasi aplaidžiai ir nesistengia padėti.

Istoriškai kartu gyvenę ir draugiškai sugyvenę žmonės, pajutę kitos religinės grupės riaušinkų grėsmę iš išorės (ne iš vidaus) stengiasi išsiųsti, apsaugoti savo bendruomenės narius – kaimo vadas musulmonas įspėja vienintelę kaimo sikhų šeimą – senelį parduotuvės savininką su žmona. Paradoksalu, tačiau bendruomenės negali apsaugoti savo ilgamečių draugų, kaimynų net nuo savo religinės grupės. Filme ne kartą pabrėžiama, kad pavojus niekada nekiltų iš savo kaimo bendruomenės narių, net jei religija skiriasi; riaušinkai suvokiami kaip įsiaudrinusi minia, puolanti iš išorės (tačiau tai negalioja miestui). Grėsmės nejautusi sikhų šeima, pasitikėdama kaimo vadu, išeina nedelsdami, pasiėmę tik šautuvą (vyras). Vos spėję užėiti už perregimo medžio, jie iš arti liudija, kaip per kelias minutes išgrobstoma ir sudeginama jų parduotuvė ir namai. Emocijoms dėl prarastų namų čia nėra vietos, kadangi reikia gelbėti savo gyvybes ir leistis į kelią. Tačiau pabėgimas nėra mažiau pavojinga išeitis, pakeliui laukia daug pavojų: einama, rodos, kur akys veda, neiškia kryptimi be maisto ir vandens. Todėl senasis sikhas vis įspėja savo žmoną, kad jei būtų puolami, ją nušautų pirma, o paskui save. Čia galima išvelgti moters globą, tautos garbės puoselėjimo aspektą ir moters, kaip subalterno, poziciją, tarsi moteris negali egzistuoti, o juo labiau apsiginti be vyro. Pavargę ir alkani, sikhų pabėgėlių pora beldžiasi į nepažįstamų namų vartus, yra įleidžiami ir pavalgydinami šeiminkės musulmonės. Gavusi sviestinio pieno, sikhė pasimeta ir spontaniškai nenori imti maisto iš kitatikės (musulmonės) rankų, bet čia akimirksniu dėl pasikeitusių gyvenimo sąlygų vyksta tapatybės perkonstravimas ir situacijos pervertimas. Šeiminkė musulmonė į svečius žiūri nepatikliai: pradžioje liepia išeiti, nes grįžęs vyras ar sūnus gali juos nuskriausti, o paskui pasigaili ir leidžia pasilikti,

bet liepia atiduoti ginklą. Iš plėšikavimų grįžęs vyras namo parsineša trofėjų – pasirodo, kad tai skrynja iš sikhų poros namų; šis sutapimas – tai viena iš nedaugelio filmo vietų, kuri atrodo kiek dirbtinai surežisuota. Neišturėję, supratę, kad šeimininkas musulmonas buvo jų klientas, o dabar apiplėšė jų namus, sikhai pasirodo. Situacija nepatogi; musulmonas galėtų juos net nužudyti, bet iš pagarbos, ankstesnių gerų santykių dėka, leidžia likti. Tačiau naktį į sikhų kambarį su kirviu įsiveržti bando paklaikęs, radikalesnis musulmonų poros sūnus, kurį vos sulaiko nuo kraujo praliejimo. Todėl šeimininkei musulmonei nebelieka nieko, tik parodyti seneliams tolimesnį kelią naktyje. Kartojama gailėstingos, empatiškos, geradarės moters reprezentacija, kuri dar ir perduoda senutei sikhei jos auksines apyrankes, rastas skrynioje. Moteris, kaip silpnesnioji lytis, vaizduojama ir kaip minkštesnė, nepaisanti naujai atsiradusių bendruomenių skirčių.

Padalijimo smurto akivaizdoje kiekvienas netikėtai susidūrė su klausimu: kas aš esu, kuo tikiu ir kam priklausau? Ar religinė tapatybė tokia stipri, kad dėl jos galėčiau atsisakyti tėvynės, namų, bendruomenės? Ar tėvynė ir namai tokie brangūs, kad dėl jų verta rizikuoti prarasti gyvybę dėl religijos arba gyventi kaip antrarūšiam piliečiui? Ar tautinį tapatumą apsprendžia politinės pažiūros ir priklausomybė partijai? Ar padėti žmogui, prašančiam prieglobsčio ir maisto? Nei vienas neturėjo laiko pasiruošti ir apsvarstyti šių klausimų iš anksto, nes padalijimas britų valdžios buvo paskubintas, pakankamai neišvysčius padalijimo “projekto”, o spontaniškai kilusio smurto bangos, bent jau tokio masyvumo ir intensyvumo, niekas negalėjo tikėtis. Filme konstruojamos daugialypės herojų tapatybės, kurios etno-religinio smurto akivaizdoje permąstomos griauinant nusistovėjusias normas, savo vertybes, religinį, tautinį ir politinį priklausomumą. Permąstoma ne tik asmeninė, bet ir kolektyvinė (bendruomeninė) tapatybė, pvz., kai politiniai miestelio lyderiai bando nuspręsti ar kreiptis į bendruomenę partijū ar religinių grupių vardu.

Skirtingai nuo kitų populiarių padalijimo filmų, kuriuose migraciją ir smurtą dažnai vaizduoja nuo keleivių skaičiaus braškantys traukiniai ar traukiniai, vežantys negyvus kūnus, filme „Tamas“ žmonės yra priversti bėgti iš namų savo kojomis, iš anksto nepasiruošę; tai dar labiau didina pažeidžiamumo jausmą ir situacijos beviltiškumą. Kažkur sutinkama didesnė migruojančiųjų vilkstinė, tačiau scena neišskirtinė ir nesiekianti monumentalumo, labiau leidžianti pajusti išgąstį ir netikrumą. Suardomi

bendruomeniniai ryšiai ir pasitikėjimas, todėl kitas migrantas jau nėra brolis, o potencialus pavojus. Žmonės ima bijotis vieni kitų – neaišku, kas yra kas, kam galima atverti namų duris, ką galima gelbėti.

Senosios sikhų poros ir Nathu šeimos susitikimo scena irgi demonstruoja baimę, nesaugumą ir aiškiai parodo, kad kiekvienas sutiktas žmogus yra potencialus priešas ir grėsmė: net senelis sikhas pradžioje nukreipia ginklą į Nathu. Toliau keliauja kartu, bet nėra aiškiai nurodytos kelionės krypties: nėra traukinių, nėra aiškių nuorodų į Pakistaną ir Indiją, tiesiog žmonės išstumiami iš savo namų, nes staiga tapo „kitokie“ ir nebepritampa savo ankstesnėje bendruomenėje. Keliavę per miškus ir laukus į nežinią, kurią išraiškingai vaizduoja scenos su dideliais rūkais, visi kartu jie pasiekia miestą ir visi priimami į saugų prieglobstį sikhų gurdvaroje, kur vietos randa ir dalitų pora – Nathu su žmona. Sikhų gurudvarose visada priimamas kiekvienas norintis – šios bendruomenės tradicijos nekeičia net vykstančios riaušės. Netikėtas senųjų sikhų susitikimas su dukra, maistas ir pastogė, rodos, grąžina saugumo jausmą. Tačiau musulmonai riaušiniškai iš kito miesto jau žvangina ginklais ir ruošiasi pulti. Sikhai siunčia savo derybininką susitarti, o jo apsaugai siunčia Nathu, nepaisant to, kad jo žmona laukiasi. Tikriausiai sargybiniu neatsitiktinai pasirenkamas „kitas“, kurį siųsti į pavojų yra mažesnis nuostolis nei prarasti „saviškį“. Nathu nužudomas, derybos žlunga, o vyrai sikhai išeina į kovą su musulmonais.

Sikhų moterys gurudvaroje meldžiasi, kol pralaimėjimas pasidaro neišvengiamas. Tuomet vedamos senelių sikhų dukros visos kaip viena eina prie didžiulio šulinio ir, ištarę maldos žodžius, kartu su vaikais ar vaikus įmesdamos pirma savęs, šoka į šulinį. Tai daro be emocijų, tarsi užprogramuotos. Scena su tamsoje besiplaikstančiais baltais moterų sariais labai tapybiška. Šiuo atveju smarkiai išreikšta kolektyvinė religinė tapatybė ir siekis apginti savo garbę paskatina masinei savižudybei, kuri vėliau taps sikhų bendruomenės kultūrine trauma ir bus internalizuota kolektyvinėje atmintyje. Ši reprezentacija turi sąsają su tikrais 1947 m. įvykiais Thoha Khalsa kaimelyje Pakistane, kai Musulmonų lygai paskelbus apie Pakistano sukūrimą, sikhų lyderis Tara Singh pasipriešino Indijos padalijimui ir suplėšė Pakistano vėliavą Lahorėje.¹¹ Netrukus musulmonų riaušiniškai apsupo kaimą, reikalaudami, kad sikhai atsiverstų į islamą.

¹¹ <https://www.sikhnet.com/news/mass-suicide-women-rawalpindi-1947>

Sikhai kovojo, bet kai pralaimėjimas pasidarė neišvengiamas, moterys, gindamos savo garbę, šoko į šulinį. Čia galima kalbėti apie idealizmą ir realybę, moterų bejėgiškumą ir įgalinimą, pasirinkimą ir neišvengiamumą, tačiau religinės bendruomenės kolektyvinė tapatybė, susijusi su bendromis tradicijomis, įsitikinimais ir ritualais, padiktavo sprendimą.

Besilaukianti Nathu žmona ir senoji sikhų pora, buvę toje pačioje šventykloje, saugūs ir nepalieti sulaukė išvadavimo. Galiausiai visi patenka į pabėgėlių stovyklą; vietos politiniai lyderiai vėl deklaruoja humanizmą, pagalbą vienas kitam, bendrą sugyvenimą. Nathu žmona blaškosi, nežinodama Nathu likimo, kol galiausiai stovykloje randa jo kūną. Praradimo traumą ir gedulą reprezentuoja ko ne juodai aptemęs dangus – anot režisieriaus, tai buvo neplanuota, spontaniškai nufilmuota scena, po kurios prapliupo smarkus lietus. Nathu žmona ir senoji sikhų pora, praradusi dukrą, sudaro naują bendruomenę – perkuriama šeima, gimsta kūdikis. Rodos, užtikrinamas saugumas. Tačiau čia pat vėl pasigirsta prasidėjusių naujų riaušių garsai. Kaip aiškina kultūrinės traumos teorija, kiekvieną kartą priminus trauminę patirtį, ji išgyvenama dar stipriau; tą pajusti turi galimybę net žiūrovas, nes ilgas filmo žiūrėjimas tiek įtraukia ir nuvargina, kad jį imi išgyventi kaip realų įvykį. Be to, riaušių cikliškumas reprezentuoja padalijimą ne kaip vienkartinį įvykį, bet kaip nuolat besitęsiantį ir pasikartojantį procesą, kuris iš kino ekranų persikelia į šiuos laikus. Filmo „Tamas“ sąsajas su dabartimi sustiprina neseniai (2022 m. balandžio 29 d.) nepavykusi provokacija, kai priešais kelias mečetes Ajodijos mieste buvo primėtyta kiaulienos gabalų, išplėšti islamo tekstų puslapiai ir laišakai, nukreipti prieš musulmonus.¹² Tai rodo, kad tos pačios riaušių kurstymo strategijos aktyviai taikomos ir dabar (šį atvejį užkardė policija, suėmusi įtariamuosius).

4.5. „Aš“ ir „kitas“ filme „Gadar: Ek Prem Katha“

Režisieriaus Anil Sharma filmas „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001)¹³ yra romantinė veiksmo drama, vaizduojanti vairuotojo sikho Taros Singh ir musulmonės Sakinos, kilusios iš pasiturinčios musulmonų šeimos, meilės istoriją. Filmas atgaivina Indijos padalijimo atmintį. Čia tapatybių takoskyra kuriama naudojantis „mes“ ir „kiti“

¹² <https://thewire.in/communalism/ayodhya-seven-arrested-for-throwing-pork-abusive-letters-into-mosques>

¹³ Išvertus į lietuvių kalbą reiškia „Sukilimas: vienos meilės istorija“

konceptija, kuri naudojama ir tarpvalstybiniam konfliktui atskleisti. Tačiau pats filmo siužetas neoriginalus: jį galima vadinti idealizuotos meilės istorija Indijos kontekste, kur tarpreliginės santuokos vis dar problematiškos. Praturtintas pagrindinių herojų dainomis, masinių šokių scenomis, ryškiomis drabužių spalvomis, filmas įtraukia ir verčia žiūrovą nejučia susitapatinti su herojais, stoti į protagonistų pusę. Filmu naratyvo sąsajos su indų mitologija dar labiau skatina vaizduotę ir nacionalinio pasididžiavimo jausmus. Taip kinematografinėmis priemonėmis ir naratyvu siekiama kuo didesnio emocinio poveikio.

Filmą chronologiškai galima dalinti į tris etapus: gyvenimas iki padalijimo, padalijimo riausių laikotarpis ir įvykiai po padalijimo, dviejose skirtingose valstybėse. Pirmasis laikotarpis iki padalijimo kultūringas ir šviesus: vaizduoja protagonistės Sakinos nerūpestingą vaikišką gyvenimą, mokyklą (britų vienuolių mokykla, į kurią eina, būdama musulmonė), atsitiktinę pažintį su Tara ir pagarba grįstus santykius, įvairių religijų ir socialinių sluoksnių žmonės darniai ir pagarbiai sugyvena kartu.

Antrasis etapas jau kardinaliai kitoks: pradedamas smurto vaizdais. Padalijimo liudijimuose gausu prisiminimų apie žudynes keliaujant traukiniais tarp Pakistano ir Indijos. Traukiniai, pilni nužudytų žmonių kūnų, tapo padalijimo skausmo ir traumos simboliu. Filme Pandžabą Indijos pusėje pasiekia lavonų pilnas traukinys iš Pakistano su užrašu: „Indai, mokykitės žudyti iš mūsų“. Keršydami sikhai surengia musulmonų žudynes Indijoje. Traukinys simboliškai nurodo, kad tie patys smurto veiksmai vyksta abiejose valstybių sienos pusėse, o žinutės, išrašytos ant traukinio vagonų, turi aiškų tikslą: kelti dar didesnę priešišumą tarp dviejų šalių.

Šiame filme hindų bendruomenė tarsi nefigūruoja padalijimo tragedijoje – vaizduojami tik nužudyti sikhai ir musulmonai, tarsi tai būtų išskirtinai sikhų ir musulmonų konfliktas. Hindai tarsi stebi iš šono ir tose skerdynėse nedalyvauja. Taip pasirenkant nutylėti apie hindų vaidmenį padalijimo žiaurumuose, kuriama hindų kolektyvinės atminties versija, o toks išteisinimas ir atsakomybės vengimas ilgainiui tik didina įsisenėjusią traumą. Indijos reprezentavimo privilegija perleidžiama sikhui Tara Singh, kurio vardas kelia asociacijas su istoriniu sikhų politiniu ir religiniu lyderiu Tara Singh, kovojusiu prieš Indijos padalijimą. Nejučia filmo protagonistas suliejamas su istorine asmenybe ir perima geriausias savybes: vyriškumą, karingumą, tvirtumą, orumą.

Riausių metu Sakinos šeima, pasiturintys musulmonai, spėja traukiniu išvykti į

Pakistana, tačiau Sakina pasimeta stotyje ir patenka į riaušių įkarštį: aplink mato išžudytų žmonių kūnus yra persekiojama, kol sutinka Tara ir prašo išgelbėti. Taros pasirinkimas apginti Sakiną buvo žmogiškumu grįstas sprendimas, nors galima suprasti, jog Tara irgi žudė musulmonus kerštaudamas – kadangi išžudyta jo šeima. Padarius ženklą krauju ant kaktos, Sakina tarsi padaroma sikhe prieš savo valią, gynybos tikslais, siekiant atitolinti karingų sikhų gaują. Tara ją prigludžia savo namuose ir leidžiama jai išpažinti savo tikėjimą. Rodomos maldos scenos vaizduojamos tarsi patraukli egzotika, kuri turi sąsajų su tuo, kaip orientalizmas vaizdavo „kitą“. Religija savaime čia nėra priešiško pagrindo. Tara gerbia Sakinos „mėnulį“, kuris reprezentuoja islamą, o Sakinos išbėgimą iš namų vienintelis pagriebtas daiktas – Amritsar šventyklos skulptūrinė vandens ir sniego pripildytame rutulyje, simbolizuoja sikhų religiją. Nors tai svetimos religijos simbolis, bet tai vienintelis likęs priminimas apie tėvų namus ir buvusį laimingą gyvenimą.

Žinia apie išgyvenusią šeimą ne tik nudžiugina, bet ir apverčia visa nurimusį ir laimingą gyvenimą aukštyn kojom, įneša sumaištį. Namai – ten kur šeima. O kas, jei tėvų ir naujoji šeima yra skirtingose šalyse, dar daugiau, priešiškoje stovyklų pusėje? Tai vėl sugrąžina traumos ir nerimo jausmus bei mintis apie savo, rodos, naujai suformuotą tapatybę. Pasirinkimas yra sunkus, skaudus ir traumuojančias.

Trečiasis etapas ilgiausias ir nagrinėja traumas, religinės ir tautinės tapatybės bei susitaikymo temas, vaizduojama kova tarp Indijos ir Pakistano, perkelta į Sakinos tėvų ir naujosios šeimos santykius. Čia filmas labai aiškiai brėžia įsivaizduojamą ribą tarp to, kas yra Indija ir kas yra Pakistanas. Padalijimas vaizduojamas kaip konfliktas tarp musulmonų, kurie reprezentuoja Pakistaną, ir sikhų, kurie čia pasirinkti kaip ištikimi Indijos atstovai, šalies garbės gynėjai. Padalijimo kontekste artikuliuojama musulmono, kaip „kito“, kaip „priešo“ tema.

Filmas įterpia dokumentinių vaizdų taip pretenduodamas į didesnę realistiškumą, istoriškumą ir įtikinamumą, tačiau pabaigoje filmas įgyja ko ne veiksmo trilerio bruožų – naudojama daug specialiųjų efektų, o siužetas supaprastėja iki gėrio (Indijos) ir blogio (Pakistano) kovos, kurią suvokiame per protagonistų kovą su savo šeimos gyvybę, siekiant pabėgti nuo juos persekiojančių ir sunaikinti trokštančių pakistaniečių. Lygiai taip pat kaip padalijimas yra ir nepriklausomybė, ir atskyrimas, čia siena tarp valstybių čia simbolizuoja ir šeimos išsiskyrimą, ir sugrįžimą į namus, į savo tėvynę, į savo vietą.

Tai taip pat alegorinė riba tarp saugumo ir pavojaus, gyvybės ir mirties.

Filme kuriama sikhų ir musulmonų reprezentacija hindų visuomenei per „savo“ ir „kito“ prizmę. Protagonistas sikhas Tara reprezentuoja Indiją kaip „savas“, ginantis Indijos garbę. Sakinos šeima (musulmonai) reprezentuoja Pakistaną kaip „kitas“ / „svetimas“, o Sakina yra tarsi jungtis tarp šių dviejų padalintų pasaulių. Žiūrint paviršutiniškai, galima pasitenkinti idėja, kad meilė nugalė bet kokias negandas. Tačiau žvelgiant giliau, tokia liminalinė tapatybės būseną yra traumuojanti pati savaime.

Nors Sakinos tėvas vaizduojama kaip žiaurus, brutualus beširdis ir klastingas apgavikas, vis dėlto vienoje scenoje prasiveržia ir jo paties jausmai: jis nedrįsta išlipti iš lėktuvo Indijoje, nes negali prisiliesti prie tos žemės, kuri kažkada buvo jo namai, tačiau dabar jis primena gausybę nužudytų tautiečių. Iš to galima suprasti, kad jis irgi kenčia, tačiau kančia išoriškai reiškiasi kaip priešiškus, konkurencija, klaida oponento atžvilgiu. Taigi kalbame ne tik apie savo tapatybės permąstymą, bet ir tapatybės priskyrimą kitam: kaip aš suvokiu, matau kitą.

Laikraštyje išspausdinus melagingą žinutę apie Sakinos likimą – neva, ji buvo per prievartą pagrobta. Tai žiūrovui duoda mintį apie tai, kaip pakistaniečiai formuoja savo kolektyvinę atmintį apie indus. Galime suprasti kaip, indų įsivaizdavimu, pakistaniečiai mato ir reprezentuoja hindus. O Tarai atvykus į Pakistaną gelbėti žmonos Sakinos, musulmonai vaizduojami kaip grupė, kuri turi tik kolektyvinę tapatybę. Atskleidžiamas musulmonų požiūris į moterį šeimoje (uždaryti, priversti, įkalinti), supriešinamas su sikhų bendruomenės požiūriu, kur Sakina buvo priimta į bendruomenę, leidžiant toliau išpažinti savo religiją. Tačiau tai idealizuotas požiūris. Pagal islamo religiją musulmonė neturėtų teisės tekėti už nemusulmono. Be to, vaiko tapatybė yra iš anksto nuspręsta: vaikas yra sikhas, ne musulmonas, tad pratęsiant giminę, naikinama musulmoniškoji tapatybės dalis.

Filme vaizduojami tapatybių perkonstravimas pagal priklausomybę šeimai. Sakinos tapatybės lūžį lemia įsižiebusi meilė Tarai ir padalijimo absurdo suvokimas, keliaujant link valstybių sienos; nugalė prisirišimas prie savo žemės, o ne nacionalistų primesta ideologija. Kadangi turi vyrą, jos šeiminei priklausomybė tampa aiškiai apibrėžta – pirma priklauso vyrui ir vaikui, o tik vėliau savo tėvams. Tuo tarpu Tara turi kelis pasirinkimus: pirmas, kai bando pristatyti Sakiną šeimai ir bendruomenei, susidūrus su opoziciją, renkasi Sakiną, priimdamas galimą atskyrimą nuo savo bendruomenės. Antrą

kartą pasirinkimas sunkesnis, kai vardan meilės ir šeimos turi skubiai priimti sprendimą dėl savo tapatybės pakeitimo: Tara sutinka konvertuotis į islamą ir pašlovinti Pakistaną. Čia tarsi siūloma mintis, kad Dievas vis tiek visiems yra vienas. Tačiau tėvynė, nacionalistinės idėjos pastatomos aukščiau religijos: ištarti niekinančius žodžius apie tėvynę yra daugiau nei išsižadėti savo religijos. Tai klausimas apie tapatybę: kiek neteisybės gali pakelti, kas tave daro tavimi. Žmogus stumiamas iki orumo ribos, kurios nebegali peržengti. Tuomet prasideda kova už savo tėvynę ir tautą. Musulmonai vaizduojami kaip nuožmūs, žiaurūs, klastingi, apgavikai, pilni neapykantos Indijai. Tai galima laikyti kultūrinių kodų rinkiniais, kurie priskiriami priešišškai bendruomenei, o „kito“ sąvoka naudojama tapatybės permąstymui. Tarai ne atsitiktinai priskiriamas priešingas kultūrinių kodų rinkinys: jis vaizduojamas kaip sumanus, kilnus, drąsus, stiprus, pranokstantis žmogišką jėgą, supriešinant jį su musulmonų charakteriu. Taip pat naudojamos specifinės naratyvinės priemonės - Sikhai per Taros asmenį vaizduojami kaip kovotojai už Indijos garbę, todėl nejučia susidaro įspūdis, tarsi žiūrėtume indų mito ekranizaciją.

Filmo pabaigoje švenčiamas savotiškas susitaikymas tarp šeimos narių, kai Sakinos tėvas atsiprašo Taros ir dukters už savo klaidas. Indija triumfuoja kaip teisi, garbinga, teisinga, o Pakistanas prisitaiko, atsiprašo. Tarsi siūlomas sprendimas, kad Indija ir Pakistanas turėtų sugyventi draugiškai, tačiau Pakistanas turėtų pripažinti Indijos viršenybę, pranašumą, o Indija kilniai priimtą tą nuolankumą. Tokiu būdu realizuojami hindų nacionalistinė vaizduotė, o Pakistano, kaip nuolankaus ir klydusio, reprezentacija lengvai persikelia į tautos vaizduotę ir kolektyvinę atmintį.

Filmas nesiūlo nuoširdžios draugystės tarp pakistaniečių ir indų tautos, nevaizduoja jų kaip kadaise atskirtų brolių, kurie dalinasi bendra istorija, patyrė panašių praradimų ir skaudulių. Pakistaniečiai vaizduojami kaip žiaurūs barbarai, kurie laimingai gyvena savo naujoje šalyje, nekęsdami indų. Sakinos tėvas musulmonas buvo toks žiaurus, kad norėjo sunaikinti net savo paties dukrą. Susitaikymas (nuolaidumas) įmanomas tik per asmeninį ryšį, meilę, šeimos ryšius, tačiau tai netaikoma visai tautai, kurios ir toliau lieka priešiškos, kiekviena savo teritorijoje.

4.6. Nacionalizmo triumfas filme „Bhaag Milkha Bhaag“

Filmas „Bhaag Milkha Bhaag“ pasakoja žymaus Indijos bėgiko Milkha Singh gyvenimo istoriją, kuris vaikystėje išgyveno padalijimo siaubą – tapo tėvų nužudymo liudininku ir turėjo bėgti iš Pakistane į Indiją, gelbėdamas savo gyvybę. Indijoje laukė nelengvas gyvenimas pabėgėlių stovykloje, atsitiktiniai darbai, neretai įtraukiantys ir į vagystes. Tačiau tarnyba Indijos armijoje atvėrė galimybes vystyti sportinį talentą ir tapti pasaulinio lygio sportininku – bėgiku, kuris, iš visų jėgų ir aukodamas visą save, kovojo už Indijos garbę tarptautinėse varžybose, o ypač varžybose su Pakistanu. Tam, kad grįžtų į gimtąsias vietas Pakistane susigrumti su stipriausiu Pakistano bėgiku, jam teko įveikti vaikystės laikų šmėklas ir nugalėti patį save.

Filmas pastatytas pagal autobiografinį romaną „The Race of My Life“ (2013)¹⁴, kuri Milkha Singh parašė praėjus daug metų nuo vaizduojamų įvykių. Tad knygą galima vertinti kaip nuoširdžią vaikystės traumos ir nelengvo gyvenimo diasporoje refleksiją, kurios turinį galėjo paveikti ir kolektyvinės atmintis. Filmas ne tik sulaukė komercinės sėkmės, bet ir buvo pripažintas geriausiu filmu Indijos kino apdovanojimuose (Filmfare Awards, International Indian Film Academy Awards, Producers Guild Film Awards, Screen Awards, Zee Cine Awards). Filmas priskiriamas biografinio epo žanrui, tačiau dažnai analizuojamas kaip sporto filmas, pasitelkiant vyriškumo ir kūno pjūvius. Galima išvelgti ir kitų diskursų: nacionalizmo, subalterno, traumos. Toliau gilinsimės į dvi filme vystomas su padalijimo trauma susijusias siužeto linijas: Milkha Singh asmeninė trauma, vaikystėje tapus tėvų ir kaimelio žmonių nužudymo liudininku, ir Milkhos, kaip Indijos kariuomenės bėgiko, kova su geriausiu Pakistano bėgiku, simbolizuojanti įtemptus Indijos ir Pakistano santykius.

Filmas pradedamas 1960 m. Romos olimpinių žaidynių vaizdais. Milkha Singh, geriausias visų laikų Indijos bėgikas, įvardijamas kaip „Indijos šventasis“, žengia į aikštę su kitų šalių atstovais ir apžvelgia žiūrovų sausakimšą stadioną. Greitai ratu sukama kamera lieja milžiniško stadiono tribūnų vaizdą, sudarant renginio didybės išpūdį. Milkha – visos Indijos viltis laimėti aukso medalį 400 m. distancijoje. Ilgą laiką pirmavęs, visų nuostabai Milkha ima atsisukinėti atgal¹⁵, atsilieka ir baigia distanciją ketvirtas. Naujiena apie pralaimėjimą išmargina laikraščių antraštes: „Juoda diena Indijos sportui“, „Milkha

¹⁴ Išvertus reiškia „Mano gyvenimo varžybos“

¹⁵ Čia verta paminėti kritikų komentarą, jog realiose varžybose Romos olimpiadoje Milkha Singh bėgo 300 m. ir liko penktas, o atsisukinėjimo faktas – tik naratyvo kūrimo ir pasirinktos reprezentacijos priemonės.

Singh – didžiausia Indijos tragedija“, „Milkha Singh pralaimi Romos olimpiadoje“. Ekrane rodomos senų laikraščių iškarpos primena, kad vaizduojami istoriniai įvykiai, sustiprina realybės pojūtis ir kuria jungtį su istorine praeitimi. Visi Indijoje svarsto, kodėl Milkha ėmė dairytis atgal.

Filme tam tikri žodžiai ar simboliai ar ištarti žodžiai aktyvuoja Milkhos vaikystės trauminius prisiminimus ir verčia juos išgyventi iš naujo. Tai Milkhą tiesiog sustingdo: jo kūnas yra dabartyje, bet prieš akis iškyla praeities vaizdai ir sąmonė dar kartą išgyvena siaubingus praeities įvykius. Filme tai galima pastebėti keliose situacijose. Kai bėgant Romos olimpinėse žaidynėse, treneris sušunka „Bėk, Milkha, bėk!“, ši frazė stadiono bėgimo takelį Milkhai paverčia į lauko keliuką, kuriuo jis bėgo nuo mirties iš savo gimtojo kaimo Pakistane, tėvo paragintas tais pačiais žodžiais: „Bėk, Milkha, bėk!“. Bėgdamas Romos olimpiadoje, Milkha nebemato stadiono, o susitapatina su vaiku, kuris bėgdamas atsisuka pažiūrėti, ar jį persekiojantis raitelis su kalaviju dar toli. Galima suprasti, kad vaizduojami padalijimo laikai, kai sikhų gyvenvietę Pakistane užpuolė riaušinininkai. Naudojami besikeičiantys kadrai sulieja Milkhos figūrą, bėgančią stadione, su vaiko figūra, bėgančia lauko keliuku. Šiuo atveju, siekiant sustiprinti grėsmės pojūtį ir pažymėti praeities ir dabarties persidengimą, šie kadrai rodomi juodai balti. Meistriškai pasitelkiamos vizualinės priemonės leidžia aiškiai pajusti perėjimą į kitą laiko plotmę. Tokiu būdu filme profesionaliai kuriama jungtis tarp dabarties ir praeities prisiminimų. Ta pati frazė dar kartą aktyvuoja Milkhos prisiminimus, kai jis važiuoja traukiniu be bilieta. Draugui šaukiant „Bėk, Milkha, bėk!“, jis šoka iš traukinio, tačiau prieš akis vėl mato aptemusį vaizdą ir atjojantį raitelį su kalaviju, nuo kurio gindamasis, Milkha išsitraukia peilį. Atsikvošėti priverčia tik suvokimas, kad mosuodamas peiliu sužeidė traukinių stoties darbuotojui ranką. Tai leidžia suprasti, kad praeities trauma išgyvenama kaip dabartis, o persekiojantys atminties blyksniai virsta realybe.

Filmo laikas – ne tiesinis, o nuolatinis judėjimas tarp Milkhos vaikystės Pakistane, pabėgėlio gyvenimo Indijoje ir dabarties, kai jau tarnauja Indijos armijoje ir yra žymus sportininkas. Net dabarties laikas neplaukia tiesiškai, kadangi filmas turi savo pasakotoją – Milkhos bėgimo trenerį, kuris aiškindamas dabarties įvykių priežastis pasakoja Milkhos istoriją nuo vaikystės, bet, pasakodamas apie praeities įvykius, sugrįžta į dar ankstesnius.

Kaip raginimas bėgti primena vaikystės traumą, taip pieno puodelis veikia kaip

simbolis, sugražinantis Milkhą į gražius vaikystės prisiminimus. Iki padalijimo Milkha augo apsuptas mylinčios šeimos ir kaimynų sikhų; tai perteikiama namų, kiemo, kaimo ir supančios gamtos – laukų, upių, smėlynų – vaizdais, kurie visi formuoja didelės, beribės, nesuvaldomos Indijos idilę. Milkha lanko mokyklą kartu su musulmonų vaikais, mokytojas – musulmonas, geriausias draugas – irgi musulmonas, tačiau tai tik faktai, kuriems neteikiama jokios didesnės reikšmės: religiniai skirtumai tik rodo įvairovę, bet visi draugiškai sugyvena. Tačiau viską pakeičia Indijos padalijimas – Milkhos tėvas, bendruomenės lyderis, praneša: “Turime du pasirinkimus: palikti savo kaimą ir keliauti į naująją Indiją arba pakeisti religiją, kaip jie prašo”. Daugelis sikhų atsako: “Jie gali nukirsti mums galvas, bet mes niekada nekeisime savo religijos”. Čia jau iškyla „jie“ motyvas, kaip priešprieša „mums“ - sikhams. Skatindamas kovai, Milkhos tėvas primena, kaip Guru Goving Singh, turėdamas tik 40 sikhų vyrų, kovojo su milijonine kariuomene: “Žvirblis pasipriešins ereliui, ėriukas kovos su liūtu, vienas vyras nugalės milijoną, Guru Goving Singh, palamink mus”. Tačiau yra ir abejojančių: „Kaip mes kovosime? Jie turėjo ginklų, arklių, o ką turime mes? Tūkstančiai išvyksta į Indiją, mes taip pat turėtume vykti.“ Tačiau sprendimui laiko nelieka: kaimą užpuola raiteliai, šaudantys žmonėms tiesiai į galvas ir kalavijais kapojantys galvas. Raiteliai neturi aiškios etninės ar religinės tapatybės – vaizdas apgaubtas tamsos, tad negalima išvelgti jokių tapatybės ženklų. Tai alegoriškai galima suprasti kaip padalijimo negandą. Šioje situacijoje Milkhos tėvas, matydamas link jo besiantinantį raitelį, sušunka: „Bėk Milkha, bėk!“. Taip praradęs tėvus ir namus, Milkha iškeliauja į Delį, kur turi gyventi pabėgėlių stovykloje. Milkhos kelionė traukiniu perteikiama kadro fone rodant senovines padalijimo laikų nuotraukas su perpildytais traukiniais; tai veikia kaip atminties aktyvavimo mechanizmas tiems, kurie tai patyrė. Pasakotojas treneris šioje situacijoje aiškina: „1947 m. milijonai šventė Indijos nepriklausomybę, kai kiti gedėjo dėl kruvino padalijimo. Milijonai tapo pabėgėliais, o Milkha buvo vienas iš jų. Per plauką likęs gyvas, jis atvyko į Delį. Jis buvo visai vienas“. Tačiau vėliau pabėgėlių stovykloje, netikėtai atranda seserį, su kuria apsikabinę verkia iš džiaugsmo. Galima sakyti, kad filme padalijimas vaizduojama neutraliai, nemetant kaltinimų nei vienai bendruomenei. Padalijimo trauma reprezentuojama per artimųjų, namų ir tėvynės netektį, bet neskiriama tiek dėmesio tapatybės apmąstymui, kiek ankstesniuose filmuose, galbūt todėl, kad tai – ne vaikiškas klausimas. Pagrindinis

Milkhos tikslas – išlikti. Verta paminėti, kad nuo pat vaikystės, net kariuomenėje ir varžybose, Milkha dengia plaukus sikhams tradiciniu būdu, o prieš varžybas visada pasimeldžia, taigi išlaiko savo tapatybę. Tai suponuoja, kad Indija yra sekuliari ir gerbia religijų bei tapatybių įvairovę.

Praradimo skausmą Milkhai tenka pajusti ne tik vaikystėje. Filmu naratyve įpinta ir nelaimingos meilės istorija su hinde Biro, tačiau šios analizės kontekste ji svarbi tik tiek, kad paskatina Milkhą atsisakyti ankstesnio gyvenimo būdo – vagiliavimo – ir siekti sąžiningo gyvenimo. Biro žada laukti, kol Milkha pasitaisys ir ko nors pasieks, o tada už jo tekėti. Milkhos ir Biro meilę vaizduoja daugybė grupinių šokių, įsimylėjėlių nardymas tarp džiovinamų spalvotų sarių, ryškios raudonų ir geltonų prieskonių spalvos ir dainos, kurios suponuoja J. Nehru laikų sekuliaros, progresyvos Indijos idėjas: „Kodėl turėčiau eiti į šventyklą, kai meilė yra mano Dievas? Kodėl turėčiau eiti į mečetę, kai meilė yra mano Dievas? Mano mylimasis primena Dievą, ar turėčiau mylėti ar garbinti jį?“ Tačiau Milkhai tapus žinomu bėgiku ir sugrįžus, Biro jau yra prievarta ištekinta už kito. Draugas patvirtina, kad Biro priešinosi, bet dėl to nukentėjo: „Kam rūpi, ko nori moterys?“.

Nesėkmės ieškant darbo paskatina Milkhą stoti į Indijos kariuomenę, kuri čia idealizuojama keliais aspektais. Visų pirma, ji suteikia galimybę diasporos atstovui būti garbingu piliečiu, nesureikšmindama jo praeities. Čia buvo pastebėtas ir jo talentas greitai bėgti bei suteikta galimybė toliau treniruotis. Kariuomenės vadai vaizduojami griežti, bet ir teisingi: teisingai pamokantys, palaikantys discipliną, baudžiantys už nusizengimus bei taikantys vienodas normas visiems, nepaisant religijos ar fizinių skirtumų. Be to, vadai yra ir rūpestingi bei žmogiški, ypač bėgimo treneriai (irgi sikhai), kurie Milkhą vadina sūnumi. Taigi Indijos kariuomenė čia yra ne tik Indijos nacionalinis simbolis, bet ir prieglobstis Milkhai, atstojantis šeimą.

Daug dėmesio skiriama Milkhos treniruočių ir varžybų scenoms, kurios parodo Milkhos charakterio savybes: užsispyrimą, tvirtumą, darbštumą, tikslo siekimą, nepaisant savęs. Atrakiniame bėgime Milkhą motyvuoja ir pieno puodelis, tačiau greitai Milkhos bėgimo tikslai greitai perauga į tikslą tapti gerbiamu indu ir reprezentuoti Indiją varžybose. Varomoji jėga gali būti tai, kad Milkhos praeities trauma ir rastas prieglobstis Indijoje skatina patriotizmo Indijai jausmus, kurie perauga į nacionalizmą.

Kitose varžybose, susitikęs su Indijos nacionalinės bėgimo komandos nariais,

Milkha žavisi Indijos komandos švarku su Indijos emblema, sakydamas, kad ir jis norėtų tokio švarko, nes pastebi, jog jį vilkintys žmonės gerbiami. Tačiau Indijos čempionas (vėliau paaiškėja – irgi sikhas) Milkhą pajuokia. Vėliau Milkha, radęs pakabintą švarkelį, jį matuojasi prieš veidrodį, vadina save čempionu: jam tai – tarsi Indijos „pasimatavimas“ savo asmeniui, garbė ir pripažinimas. Tačiau fantazijos greitai dūžta, kai bėgimo konkurentai, Indijos bėgimo komandos nariai, ima jį mušti, plėsdami nuo kūno rūbus. Milkhą išgelbsti treneris, tačiau skelia antausį sakydamas: „Turi jį užsidirbti, kruvinai dirbti dėl jo, būti jo vertas. Jei tikrai nori indiško švarko, tai pralenk jį“. Tačiau dar prieš varžybas, varžovai Milkhą smarkiai sužaloja, pėdose pradurdami skyles, supjaustydami blauzdas. Milkha slepia užpuolikų vardus ir jau aišku, kad bėgti negalės – kalbama apie ligoninę. Tačiau vis dėlto Milkha, vos pastovėdamas ant kojų, pasirodo varžybų vietoje. Vedamas trenerių, Milkha pasiekia startą ir meldžiasi prieš bėgimą: „Viešpatie, saugok mano garbę“. Kadangi kojos ištinusios ir netelpa į bėgimo batus, bėga basas ir laimi, o kirtęs finišo liniją krenta. Kai paaiškėja, kad jis pagerino Indijos nacionalinį rekordą, vos atgavęs kvapą, sako: „Milkha tapo Indija“. Netrukus Milkhą aplanko siuvėjas, kuris ima matmenis Indijos komandos švarkui. Milkhai tai – visos Indijos simbolis ir išsvajotas pasiekimas. Trenerio žodžiais, „matavimų metu Milkha atrodė drovus kaip jaunamartė siuvant jos vestuvinę suknelę“.

Vėliau Milkha pralaimi pirmąsias varžybas užsienyje – Australijoje, tačiau tai tik paskatina dar labiau treniruotis. Ekrane keičiasi istoriniai tarptautinių varžybų kadrai, kur Milkha kerta finišo liniją kaip laimėtojas. Jis iš tiesų tampa kariuomenės karininku, gerbiamu ir turtingu žmogumi. Tačiau po pralaimėjimo Romoje gauna netikėtą užduotį: vadovauti Indijos sportininkų delegacijai ir atstovauti Indijai draugiškose Indo-Pakistano žaidynėse Pakistane; to asmeniškai prašo pats ministras pirmininkas J. Nehru. Milkha griežtai atsisako ir nesileidžia įkalbamas. Visi tai sieja su jo pralaimėjimu Romoje, tačiau tik treneris žino tikrąsias priežastis ir paaiškina: Milkhai Pakistanas primena žemę, kuri permirkusi jo šeimos krauju, ir jis negali ten grįžti. Po šio paaiškinimo niekas nedrįsta įkalbinėti Milkhos, nors, kaip suprantame iš J. Nehru, Milkhos nedalyvavimas siųstų „klaidingą signalą“, o žaidynės yra labai svarbios draugiškų santykių tarp šalių vystymui. Vis dėlto J. Nehru sugeba įkvėpti Milkhą: „Tu esi kareivis ir Indijai dabar reikia tavęs. Jei dėl to tau reikia nugalėti save, tai turėtum tą padaryti“. Nuo šios akimirkos Milkha yra

apsisprendęs ir pradeda nežmoniškos valios reikalaujančias treniruotes, kadangi jau yra dalyvavęs varžybose su Pakistano bėgiku ir laimėjęs vos per plauką – užgriūdamas ant finišo linijos. Čia tiktų prisiminti B. Andersono minį, kad įsivaizduojama bendruomenė sukuria tvirtą bendrystę, dėl kurios nesuskaičiuojama daugybė žmonių noriai aukojasi. Milkha, siekdamas būti tautos dalimi, fiziškai kenčia – nuo treniruočių intensyvumo iš burnos ima kraujuoti, jis krenta lyg negyvas, bet vėl stojasi – ir visa tai dėl tėvynės ir jos garbės. Milkhos triūsą simbolizuoja tai, kad treniruodamasis gręžia prakaitą iš savo rūbų ir pripildo pilną kibirą. Pastangos būtinos, nes Pakistano varžovas Abdul Khaliq atrodo grėsmingas ir nuožmus. Pirmojo susitikimo metu pakistaniečio varžovo treneris nevengė pažeminti Milkhą: „Girdėjome, kad pabėgai iš Pakistano. Ar nuo to laiko taip ir bėgi?“ Tai vėl sukėlė Milkhai atminties blyksnį, kai raitelis su kardu nukirto tėvui galvą. Šis santykis kuria atšiaurais ir žiaurais Pakistano įvaizdį, kuris supriešinamas su garbinga Indija. Tad artėjančios varžybos – ne tik dviejų sportininkų kova, bet ir Milkhos asmeninė kova bei Pakistano ir Indijos garbės klausimas.

Kertant Indijos ir Pakistano sieną, atveriami keleri sunkūs metaliniai vartai, taip fiziškai parodant didžiulę prarają ir atskirtį tarp dviejų tautų. Pakistane vaikai mojuoja abiejų šalių vėliavėlėmis, o lėktuvas mėto lapelius, skelbiančius apie dviejų bėgikų kovą. Tuo tarpu Milkha motociklu važiuoja į savo vaikystės namų vietą. Važiuoja tuo pačiu keliu, kurį mato savo atminties blyksniuose ir net atranda savo namą. Tai sužadina dar skaudesnius praeities vaizdinius: po žudynių grįžęs į kaimą, Milkha ieško mamos, paslysta ir įkrenta į purvo, praskiestą krauju, išsigandęs bėga ir įkrenta į duobę, pilną žmonių kūnų. Slysdamas negali išlipti ir mato ranką su mamos apyrankėmis. Matydamas šiuos vaizdus, Milkha iš naujo išgyvena praeitį ir suklupęs rauda. Priėjęs vaikas liepia nustoti verkti ir klausia, ar Milkha – žmogus, kuris bėga. Atneša iš namų įrėmintą jo nuotrauką. Netikėtai paaiškėja, kad tai Milkhos geriausio vaikystės draugo musulmono sūnus. Draugas sako: „Žmonės nėra blogi, bet padalijimo laikai buvo blogi ir aplinkybės gali žmones paversti blogais“. Aiškina, kad jį, žuvus tėvams (musulmonams), užaugino mokytojas. Draugas ir stiklinė pieno vaikystės namuose suteikia Milkhai stiprybės ir leidžia atsisieti nuo praeities. Jis pasiruošęs varžyboms.

Varžybų dieną visas stadionas pilnas įtampos, rodos, niekas nekvėpuoja. Varžovo treneris Milkhai menkinančiai ištaria: „Tai gali būti tavo paskutinės varžybos“. Tačiau

Milkha, neprarasdamas garbės, atsako, kad bėgs taip, lyg jos būtų paskutinės. Prieš startą varžovai atlieka simbolinius religinius veiksmus: pakistaniečiai paliečia savo amuletą, Milkha pasimeldžia – tai vaizduoja Pakistaną kaip sekuliarų. Prie radijo imtuvų Indijoje susirinkę visi: ir Nehru, ir kariuomenės vadai bei kareiviai, ir Milkhos sesuo su kaimo žmonėmis. Čia galima prisiminti B. Andersono žodžius apie tautą: nepaisant skirtumų, jie įsivaizduoja priklausantys tam pačiam kolektyvui, kuriam priskiria bendrą istoriją, bruožus, įsitikinimus ir požiūrį. Taigi tokie kino tropai prisideda prie įvairių visuomenės grupių bendros istorijos ir vėliau – kolektyvinės atminties konstravimo. Varžybų rezultatas nepalieka abejonių: Milkha skrieja kaip kulka. Milkhai laimėjus, Pakistano vadovas pakelia rankas į dangų, tarsi pašlovindamas Alachą.

Visą filmą vainikuoja baigiamoji scena. Saulėje plevėsuoja Indijos vėliava. Pakistano vadovas kabina Milkhai aukso medalį sakdamas: „Niekas niekada nebėgo taip, kaip tu šiandien. Tu esi skrendantis sikhas – Pakistanas suteikia tau šį titulą su pasididžiavimu ir garbe. Gera bėgai, mano berniuk, gerai bėgai.“ Tai – akivaizdi Indijos pergalė ir triumfas prieš Pakistaną. Filme perduodama žinutė apie Pakistaną, kurio žmonės nėra blogi, bet valstybiniu lygiu vis dar tvyro konkurencija. Tai kuria tam tikrą Pakistano reprezentaciją ir subordinuotą poziciją Indijos atžvilgiu, nors J. Nehru pabrėžė, kad Indija ir Pakistanas turėtų siekti abiejų draugystės. Visa Indija švenčia: sporto varžybos ir pasiekimai vienija įvairių bendruomenių atstovus, o tai suponuoja, kad tiek realūs įvykiai, tiek jų reprezentacija kine visoms šioms grupėms leidžia konstruoti bendrą kolektyvinę atmintį. Šio laimėjimo proga J. Nehru skelbia nacionalinę šventę Indijoje, kaip prašė pats Milkha. Taip savotiškai išpildomas Milkhos ankstesnis pažadas mylimajai Biro, kad vieną dieną jis taps kažkuo ir tada bus švenčiama Indijos nacionalinė šventė. Iš tiesų Milkha Singh įėjo į istoriją skraidančio sikho vardu, o filmo pabaigoje rodomas užrašas: „įkvėpta tikro gyvenimo“, taip dar kartą patvirtindamas, kad tai nutiko realiam žmogui, kurio trauma, pastangos, kova, pasiekimai ir meilė Indijai yra realūs.

Filmo pabaigoje aplink Lahorės stadioną bėgantis Milkha mato šalia savęs bėgantį vaiką – save patį, kuris šįkart žiūri į jį ir šypsosi, o suaugęs Milkha šypsosi sau vaikui. Tai simbolizuoja Milkhos pergalę prieš patį save. Praeities įvykių išgyvenimas dabartyje, keičiant situacijos išeities tašką, padeda pergalėti traumą ir susitaikyti su savo praeitimi bei ją priimti. Turinio prasme šis filmas aktualus daugybei padalijimo amžininkų, kurie

niekada negalėjo grįžti, o gal net vengė ieškoti galimybių sugrįžti į prarastus ir išsiilgtus vaikystės namus Pakistane, bijodami aitrinti neužgijusias praeities žaizdas, primenančias skaudžius išgyvenimus, patirtą smurtą ir netektis. Indijos diasporinėje vaizduotėje namai dažnai suvokiami kaip prisimenama, svajojama ir trokštama, bet nepasiekiamą vietą. Tai atliepia daugelio padalijimo aukų vaizduotę ir istoriją, kai, viską palikus, teko bėgti iš namų gelbstint gyvybę.

Šis filmas svarbus tuo, kad sujungia padalijimo laikų patirtis su daug vėlesniu dabarties laiku (lyginant su kitais nagrinėtais filmais) ir paliečia negyjančios traumos bei susitaikymo temą. Toks ilgas laikas yra pakankamas žvelgti į praeitį ne kaip į istorinį faktą, o per kolektyvinės atminties prizmę. Tai, kad šie ilgą laiką nutylėti prisiminimai buvo papasakoti, siunčia žinią kitiems panašius įvykius ir persikėlimą išgyvenusiems padalijimo liudininkams, kuriems filmo žiūrėjimo patirtis gali atgaivinti senas žaizdas, taip aktualizuojant praeitį dabartyje. Susitapatinimas su Milkha Singh herojaus vaikystės patirtimis gali sužadinti kolektyvinius prisiminimus ir paskatinti priimti siūlomą traumos sprendimo būdą: susitaikyti su negrįžtamu vaikystės namų praradimu, tikint, jog ten gyvena geri žmonės, arba išdrįsti grįžti (jei įmanoma) į vaikystės vietas – tai suteikia viltį priimti savo praeitį ir gyventi toliau, nebepersekiojamam praeities vaiduokliū.

5. Išvados

Nagrinėtuose filmuose per individualios traumos patirtis formuojamas visos indų tautos kultūrinės traumos suvokimas. Tyrimas atskleidė, kad padalijimo traumos reprezentacija išreiškiama pasikartojančiomis temomis: protėvių žemės, tėvynės, namų, šaknų praradimas, šeimos irimas („Garam Hawa“), smurto banga, grėsmė gyvybei ir tapatybei, bendruomenių irimas, baimė dėl ateities („Tamas“), smurtas, artimųjų netektis, išsiskyrimas su šeima, neapykanta religijos pagrindu, nesantaika su kitoje sienos pusėje atsidūrusiais giminaičiais („Gadar“), artimųjų žūties liudijimas, namų ir tėvų žemės praradimas, persekiojantys prisiminimai („Bhaag Milkha Bhaag“).

Temos pasikartojančios ir iš dalies persidengiančios, tačiau pateikiamos skirtingo naratyvo kontekste, šios reprezentacijos generuoja ganėtinai skirtingas prasmes ir siūlo skirtingus įvaizdžius padalijimo traumos kolektyvinei atminčiai. Pirmieji du filmai gana

realistiškai rekonstruoja padalijimo laikų įvykius. Filmas „Garam Hawa“ atskleidžia sudėtingą musulmonų situaciją Indijoje po padalijimo ir traumą konstruoja kaip „svetimo tarp savų“ išraišką. Filmas „Tamas“ riaušių vystymąsi, nesiekiant apkaltinti nei vienos grupės; vaizduoja, kaip smurtas veikia bendruomenes, jų ryšius ir tapatybes; kolektyvinę tapatybę ir augantis įtarumas veikia žmonių politinį ir etninį išskyrimą. Tuo tarpu kiti du filmai siunčia stiprią nacionalistinę žinutę. „Gadar“ konstruoja tautos ir priklausymo tautai diskursą per opoziciją „kitam“, o „Bhaag Milkha Bhaag“ kviečia vystyti draugiškus santykius su Pakistanu, Indijai užimant aukštesnę poziciją. Nors Indijos kinas nėra sąmoningai kuriamas kaip propagandinis kinas, bet neišvengiamai veikiamas komercinių tikslų ir dominuojančios nacionalistinės politinės ideologijos, tad gali perduoti politinę žinutę ir turėti propagandinį poveikį.

Visuose filmuose dominuoja smurto, žudynių ir migracijos vaizdiniai. Tačiau padalijimo traumos reprezentacija priklauso ne tiek nuo filmo žanro, kiek nuo filmo sukūrimo laikotarpiu vyravusių naratyvų ir visuomenės nuotaikas atliepančių tendencijų. Padalijimo ir jo traumos reprezentacija balansuoja tarp to, ką kino kūrėjai norėtų įsivaizduoti, ir tarp to, ką indų auditorija, visa tauta yra pasiruošusi priimti. Indijos žiūrovai ir pati tauta, rodos, vis dar nepasiruošusi priimti realybės, kad tai, kas nutiko, tikrai nutiko jiems: ne vien religinėms mažumoms, bet ir hindams. Pagrindinis veikėjas, kuris kenčia ir kuriam patikėta reprezentuoti padalijimo sukeltą traumą, tradiciškai yra mažumos ar subalterno atstovas. Tai galima aiškinti tiek dabar išaugusiu subalterno balsu, tiek tuo, kad stengiamasi konstruoti kolektyvinę atmintį, kurios hindai tarsi nedalyvauja padalijimo įvykių eigoje, tarsi tai būtų pamiršta. Ši tendencija išlieka per visus laikotarpius. Musulmonas tradiciškai negali būti protagonistas, o pirmasis filmas - reta išimtis, kai padalijimo trauma buvo reprezentuojama praktiškai nenaudojant smurto vaizdų ir labai ankstyvam laikotarpyje.

Visuose filmuose dominuoja hegemoniniai vaizdiniai, kaip kolektyvinė tapatybė įsivaizduojama ir fiksuojama; ji tampa pagrindu žmogaus priskyrimui ir atskyrimui nuo bendruomenės religiniu, politiniu ir etniniu požiūriu. Permąstomi individualios tapatybės ir priklausymo klausimai: tarpusavyje konkuruoja religiniai, nacionaliniai ir šeimos tradicijų aspektai, o pasirinkimas visada skaudus. Tapatybė turėtų galėti būti daugialypė, bet čia tenka pasirinkti vieną. Padalijimo patirtys nėra vien tik istorinis reliktas, bet viena

iš tapatybės konstravimo priemonių, nuolat permąstoma šiuolaikinėje visuomenėje ir kinematografijoje. Indų tauta, pabrėždama savo šalies suverenumą, Pakistaną gali įsivaizduoti tik kaip priešišką Indijai, bet nesugeba įsivaizduoti daugiau. Lygiai taip pat kaip įsivaizdavimas ribotas ir savo tautos atžvilgiu.

Padalijimo traumos reprezentacija Indijos kine, nors skiriasi filmų žanrai ir laikotarpiai, turi bendrų, pasikartojančių kinematografinio vaizdavimo elementų. Visi filmai ieško sąsajų su istorine realybe. Tai pasiekama panaudojant senų laikraščių iškarpas, istorinius video kadrus, senas nuotraukas, kuriose dominuoja padalijimo traumos simboliu tapę pabėgėlių traukiniai bei migruojančių žmonių vilkstinės, taip pat pabėgėlių stovyklų vaizdai (kartais tie patys vaizdai kartojasi keliuose filmuose). Taip pat į filmo pasakojimą gali būti įpinamos istorinės politikų kalbos. Tai turi svarbią funkciją - padeda susitapatinti su filmu kaip su realybe.

Nesvarbu, ar filmas rodomas per televiziją, ar kino teatro ekrane, – tai vis tiek yra kolektyvinė patirtis, kai visi kartu žiūrovai „vartoja“ tuos pačius vaizdus ir patiria panašias emocijas, o vėliau juos įprasmina reflektuodami. Žiūrovų patirtys žiūrint filmą sugrąžina skaudžius ar pamirštus prisiminimus, kad galima būtų suvokti traumą, kuri jaučiama dar ir šiandien. Tokiu būdu padalijimo reprezentacija filmuose natūraliai įsilieja į kultūrinę atmintį apie padalijimą.

6. Bibliografijos sąrašas

Alexander J. C., et all. „Cultural Trauma and Collective Identity”, University of California Press, 2004.

Amritjit Singh. „Revisiting India’s partition new essays on memory, culture, and politics“, Lexington Book, 2016.

Anderson, Benedict R. O’G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. and extended ed. Verso, 1991.

Assmann, J. “Collective Memory and Cultural Identity.” Vert. John Czaplicka. *New German Critique*, 1995.

Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India*. New Delhi, India: Penguin Books India, 1998.

- Chandra, Bipan. *History of Modern India*. New Delhi : Orient Blackswan, 2012.
- Chatterjee P. „The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories“. Princeton University Press, 1993.
- Daiya, Kavita. *Violent Belongings: Partition, Gender, and National Culture in Postcolonial India*. Temple University Press, 2008.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bt2fc>.
- Dube, P. R. (2015). “Partition Historiography.” *The Historian*, 77 (1): 55–79.
- Dwyer, Rachel, Divia Patel, 2002: *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books.
- Dwyer, Rachel, 2005: *Filming the Gods. Religion and Indian Cinema*, Abington: Routledge.
- Halbwachs, M. „On collective memory“, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.
- Hartnack, C. “Roots and Routes: The Partition of British India in Indian Social Memories.” *Journal of Historical Sociology* 25 (2012).
- Isha Dubey (2021) Remembering, forgetting and memorialising: 1947, 1971 and the state of memory studies in South Asia, *India Review*, 20:5, 510-539, DOI: 10.1080/14736489.2021.1993709 Labai geras, naujas
- Jaydip Sarkar and Rupayan Mukherjee. “Partition Literature and Cinema A Critical Introduction”, Routledge India, 2020.
- Jaydip Sarkar and Rupayan Mukherjee. “Memories and Postmemories of the Partition of India”, Routledge, 2021.
- Jha S. Watching the Trauma: Witnessing the Partition. *History and Sociology of South Asia*. 2018; 12(2): 160 - 177. doi:10.1177/2230807518778161
- John M. MacKenzie (2011) *The Iconography of Independence: ‘Freedoms at Midnight’*, *The International History Review*, 33:3, 564-

566, DOI: 10.1080/07075332.2011.594338

Khan, Yasmin *The Ending of an Empire: From Imagined Communities to Nation States in India and Pakistan*, Routledge, *The Round Table* Vol. 97, No. 398, 695–704, October 2008.

Pandey, Gyanendra. *Remembering partition: violence, nationalism, and history in India*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
<<https://doi.org/10.1017/CBO9780511613173>>.

Pankhuree R. Dube (2015) *Partition Historiography*, *The Historian*, 77:1, 55-79, DOI: 10.1111/hisn.12059

Rogers, Robert. “Freud and the Semiotics of Repetition.” *Poetics Today* 8, no. 3/4 (1987): 579–90. <https://doi.org/10.2307/1772570>.

Roy, Anjali Gera. *Memories and Postmemories of the Partition of India*. 2020.

Runa Chakraborty Paunksnis & Šarūnas Paunksnis (2020) *Masculine anxiety and ‘new Indian woman’ in the films of Anurag Kashyap*, *South Asian Popular Culture*, 18:2, 149-162, DOI: 10.1080/14746689.2020.1773656

Saint, T.K. *Witnessing Partition: Memory, History, Fiction* (2nd ed.). Routledge India, 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429264986>

Sarkar Bhaskar. „Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition“, Duke University Press, 2009.

Sarkar, Tanika. “Semiotics of Terror: Muslim Children and Women in Hindu Rashtra.” *Economic and Political Weekly* 37, no. 28 (2002): 2872–76.
<http://www.jstor.org/stable/4412352>.

Shakuntala Banaji. “Reading Bollywood. The Young Audience and Hindi Films“, 2012.

Singh, Amritjit, Nalini Iyer, and Rahul K. Gairola. *Revisiting India's Partition: New Essays on Memory, Culture, and Politics*. 2016.

Valančiūnas Deimantas (2021) *Haunting memories: Sri Lankan civil war, trauma and diaspora in literature and film*, *South Asian Diaspora*, 13:1, 37-49, DOI:

10.1080/19438192.2020.1767959

Varshney, Ashutosh. *Ethnic conflict and civic life: Hindus and Muslims in India*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2003

Viswanath, Gita and Salma Malik, "Revisiting 1947 through Popular Cinema: A Comparative Study of India and Pakistan," *Economic and Political Weekly* 44:36 (5–11 September 2009), 61-69

Filmografija

Filmas Mysore Shrinivas Sathyu „Garam Hawa“ (1973 m.):

<https://www.youtube.com/watch?v=eHfrHDBxCFU> (su angliškais subtitrais)

Filmas Govind Nihalani "Tamas" (1987 m.):

<https://www.youtube.com/watch?v=dmC8q5NnNuM> (su angliškais subtitrais)

Filmas Anil Sharma „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001 m.):

<https://einthusan.tv/movie/watch/0633/?lang=hindi> (su angliškais subtitrais)

Filmas Rakeysh Omprakash Mehra „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013 m.):

<https://einthusan.tv/movie/watch/2665/?lang=hindi> (su angliškais subtitrais)

Archyvai ir muziejai

Padalijimo archyvas: www.1947partitionarchive.org

Padalijimo muziejus: <https://www.partitionmuseum.org>

7. Santrauka angļu kalba

The title of this Master Thesis is „Representation of India’s Partition in Indian Cinema: Aspects of Cultural Trauma and Collective Memory. It examines four movies directed by Indian directors: Mysore Shrinivas Sathyu „Garam Hawa“ (1973), Govind Nihalani “Tamas” (1987), Anil Sharma „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001) and Rakeysh Omprakash Mehra „Bhaag Milkha Bhaag“ (2013).

The main research question asks how the partition trauma is portrayed in cinematography and how this representation contributes towards the construction of collective memory of Indian Partition that happened in 1947.

Using the interdisciplinary theoretical framework, which combines historical perspective, Cultural Trauma and Collective Memory theories, concepts of subaltern identity and imagined communities, it was concluded that the traumatic event of Indian Partition is remembered selectively, emphasizing the loss of relatives, loss of home and homeland, witnessing extreme violence, eroding personal and collective identities, hatred towards the people of another religion, opposition to those who remain on the other side of the border, as well as haunting memories. Although these trauma representations repeat and partially overlap in all the films, the film narratives in which these memories are incorporated allow to derive quite different meanings and inscribe different ideas into the collective memory of partition. The first two movies were created closer the timing of the historic events and thus, try to focus on the realistic portrayal of the situation rather than its elaboration: deteriorating muslim situation in partitioned India in “Garam Hawa” and wild communal violence that can’t be clearly attributed to any specific group (“Tamas”). This reconstructs the memory without proposing any further interpretation. However, “Gadar: Ek Prem Katha” carries a rather extreme nationalistic message and portrays muslims of Pakistan in a demonized manner that can easily be extended to the muslims of India. “Bhaag Milkha Bhaag” also follows a nationalistic discourse, yet it carries a message of seeking friendship between the countries and the nations, yet with India being superior to Pakistan, as portrayed the triumph of Milkha Singh over Pakistani sportsman.

8. Bibliografinio aprašo lapas

Dovilė Garlaitė

1947 m. Indijos padalijimo reprezentacija Indijos kine: kolektyvinės traumos ir atminties pjūviai: magistro darbas / Dovilė Garlaitė, Šiuolaikinių Azijos studijų programos studentas; mokslinis vadovas prof. habil. dr. Audrius Beinorius; Vilniaus universitetas. Azijos ir transkultūrinių studijų institutas. – Vilnius, 2022. – 59 lap. – Mašindr. – Santr. angl. – Bibliogr.: p. 52 (86 pavad.).

Hindai, musulmonai, sikhai, Indijos padalijimas, Pakistanas, Indijos kinas, reprezentacija, kultūrinė atmintis, kolektyvinė atmintis, kolektyvinė trauma, tapatybė, religija.

Šio magistro darbo objektas – 1947 m. Indijos padalijimo ir jo traumos reprezentacija Indijos kine. Pagrindinis tikslas – remiantis keturiais skirtingų laikotarpių indų režisierių filmais, išnagrinėti 1947 m. Indijos padalijimo traumos reprezentacijos kaitą nepriklausomos Indijos kine ir atskleisti, kaip kinematografinė reprezentacija prisideda prie kolektyvinės atminties apie Indijos padalijimą konstravimo. Taikoma jungtinė teorinė prieiga, sujungianti kolektyvinės atminties teoriją, kultūrinės traumos ir įsivaizduojamos bendruomenės konceptus.

Šis magistro darbas gali būti naudingas mokslininkams, tiriantiems padalijimo traumos reprezentaciją ir kolektyvinę atmintį kitose Azijos šalyse. Vertingų įžvalgų gali rasti ir besidomintys Indijos populiariuoju kinu.

Tyrimas atskleidė, kad traumos reprezentacija skirtinguose filmuose išreiškiama pasikartojančiomis temomis: artimųjų netektis, namų ir tėvynės praradimas, smurto ir žudynių liudijimas, yrančios asmeninės ir bendruomeninės tapatybės, neapykanta kitos religijos žmonėms, priešiškus likusiems kitoje sienos pusėje Pakistane, persekiojantys vaizdiniai. Bet priklausomai nuo filmo naratyvo, šios reprezentacijos gali nešti skirtingas prasmines žinutes, kurios skirtingai reflektuojamos kolektyvinėje atmintyje apie padalijimą. Pirmieji du filmai gana realistiškai rekonstruoja padalijimo laikų įvykius: sudėtingą musulmonų situaciją Indijoje („Garam Hawa“) ir riausių vystymąsi, nesiekiant apkaltinti nei vienos grupės („Tamas“). Kiti du filmai siūnia nacionalistinę žinutę: demonizuoja musulmonus Pakistane ir kuria priešišką dviejų šalių ir tautų santykį filme „Gadar“ bei kviečia vystyti draugiškus santykius su Pakistanu, Indijai užimant aukštesnę poziciją, filme „Bhaag Milkha Bhaag“.