

Vilniaus universiteto  
Orientalistikos centras

Šiuolaikinių Azijos studijų programos studentė

**ROBERTA TRACEVIČIŪTĖ**

**Nacionalizmo projekcija šiuolaikiniame Bolivudo kine**

MAGISTRO DARBAS

Vadovas – dr. Deimantas Valančiūnas

Vilnius 2016

## **Tracevičiūtė, Roberta**

Nacionalizmo projekcija šiuolaikiniame Bolivudo kine: magistro darbas / Roberta Tracevičiūtė, šiuolaikinių Azijos studijų programos studentė; mokslinis vadovas dr. D. Valančiūnas; Vilniaus universitetas. Orientalistikos centras. – Vilnius, 2016. – 59 lap. – Mašinr. – Santr. angl. – Bibliogr.: p. 52 (48 pavad.).

Indija, šiuolaikinis Bolivudo kinas, nacionalizmas, tauta, tapatybė, indiškumas, hinduizmas, diaspora, musulmonai, ekonomikos liberalizavimas, sociokultūriniai pokyčiai.

Magistro darbo objektas – trys po 1990-ųjų metų Bolivude sukurti komerciniai kino filmai, atspindintys pokyčius Indijoje po ekonomikos liberalizavimo, valstybės politikos diasporos atžvilgiu pasikeitimo, plataus masto konfliktų tarp hinduistų ir musulmonų.

Darbe išskirti tikslai nustatyti, kokiais būdais šiuolaikinis Bolivudo kinas formuoja tautinės tapatybės, priklausymo, modernaus indiškumo idėjas, kokias ideologines žinutes užkoduoja filmuose; išanalizuoti, kaip nacionalinė tautos idėja atsispindi ir buvo kuriama populiariuosiuose hindi filmuose per jų siužetus, herojus, vertybes, kaip reflektuojamos išskirtinės tautos patirtys. Išskirti uždaviniai iš Vakarų ir pokolonijinių studijų perspektyvų aptarti nacionalizmo koncepcijas, apibrėžti kino ir nacionalizmo santykį, įvertinti pagrindines hindi kino trajektorijas, nurodyti esmines pasikeitimų Indijoje po 1990-ųjų priežastis ir išanalizuoti pasirinktus kino filmus, nustatant pagrindines nacionalizmo raiškos priemones juose bei apibrėžiant propaguojamą indiškumo modelį.

Darbe remiamasi autoritetingiausių nacionalizmo tyrėjų moksliniais darbais. Analizuojant nacionalizmo raišką Bolivudo kine naudotasi istoriografiniu metodu, filmų analize.

Prieita išvados, kad šiuolaikinis Bolivudo kinas yra aktyviai įsitraukęs į Indijos tautinės tapatybės kūrimo procesus, propaguoja nacionalizmą, pateikia indiškumo globaliame pasaulyje viziją. Šiame darbe analizuotuose filmuose skatinamas indiškumas susiveda į kelis svarbiausius elementus: šeimą, hinduistinių vertybių ir tradicijų puoselėjimą, tautinio identiteto išlaikymą net gyvenant svetur, taip pat simbolinio Indijos kultūros pranašumo išryškinimą opozicijoje su Vakarais bei Pakistanu, musulmonų nustūmimą į valstybės paraštes.

Magistrinis darbas gali būti naudingas mokslininkams, besidomintiems nacionalizmo ir kino sąveika, Bolivudo kinu bei jo ideologinėmis trajektorijomis.

## TURINYS

ĮVADAS .....	4
1 TAUTA IR NACIONALIZMAS.....	9
1.1 Vakarų teorinė perspektyva .....	9
1.2 Specifika pokolonijinėje erdvėje.....	13
1.3 Indiško nacionalizmo ideologijos .....	16
1.3.1 Leftistinis požiūris .....	16
1.3.2 Dešinioji trajektorija .....	18
2 KINO IR NACIONALIZMO SANTYKIS.....	20
2.1 Refleksijos Indijos kine .....	21
2.1.1 Kolonijinis laikotarpis.....	21
2.1.2 Pokolonijinių metų kinematografija .....	24
2.1.3 Poliberalizacinis dešimtmetis.....	26
3 FILMŲ ANALIZĖ.....	28
3.1 Pokyčiai Indijoje .....	28
3.1.1 Ekonomikos liberalizavimas .....	29
3.1.2 Santykių su diaspora pasikeitimas .....	30
3.1.3 Babri mečetės nugriovimas.....	30
3.2 Tradicijų ir modernumo sandūra filme „Padovanojau tau širdį, mielas“ .....	31
3.3 Diasporos reprezentacija juostoje „Būna laimės, būna liūdesio“ .....	38
3.4 „Mes“ ir „kiti“: tapatybių takoskyra filme „Sukilimas: meilės istorija“ .....	43
IŠVADOS .....	50
BIBLIOGRAFIJOS SĄRAŠAS .....	52
FILMOGRAFIJOS SĄRAŠAS .....	58
SUMMARY .....	59

## ĮVADAS

Kino menas, tiesiogiai pirmiausia suvokiamas ir priimamas kaip pramoga, niekada nebuvo vien tik tai. Specialiai to net nesiekdama, kinematografija neretai yra glaudžiai susijusi su nacionalizmu, žyminčiu identifikaciją su konkrečia tauta, jos telkimo ir vienijimo procesus, tautinių naratyvų kūrimą ir perkėlimą į bendrąją visuomenės sąmonę.

Kaip aiškina kino teoretikas Andrew Higsonas, filmai dažnai pasitelkiami reprezentuoti nacionalizmą sau patiems kaip tautai. Įterpti į bendrą kinematografinės patirties sistemą, tokie filmai konstruoja įsivaizduojamus ryšius, pasitarnaujančius tam, kad sutelktų vienos tautos žmones kaip bendruomenę dramatinizuoju jū dabartines baimes, rūpesčius, malonumus ir svajones. Skirtinga ir dažnai antagonistiška žmonių grupė taip kviečiama atpažinti save kaip vienį bendroje kultūroje bei priešpastatyti save kitoms kultūroms ir bendruomenėms (Higson 1995, 7).

Į šiuos procesus aktyviai įsijungęs ir Bolivudas – viena didžiausių Indijos kino industrijos atšakų, apimanti filmus sukurtus hindi kalba. Milijonams indų, nesvarbu, kur jie gyventų, didžioji dalis Indijos yra pažįstama iš indiškų filmų (Rajadhyaksha; Willemen 1999, 10). Todėl hindi kinui, kaip paveikiai ir autoritetingai medijai, pasiekiančiai milžinišką žmonių auditoriją, tenka reikšmingas vaidmuo telkiant tautą, kuriant bendruomenę legitimizuojančius ir vienijančius naratyvus, puoselėjant nacionalinį identitetą, pritaikant jį prie pasikeitusių sociokultūrinių sąlygų ir pan.

Kaip pokolonijinė valstybė, Indija sukūrė naujus mitus ir nacionalinius tekstus. Dalis jų savo formą įgavo filmuose, kurie patys tapo mitais, peržengusiais kino salių ribas ir įsiliejusiais į kasdieninį gyvenimą, diegiančiais įsitikinimus ir siūlančiais savitus būdus, kaip suprasti pasaulį (Dwyer 2014, 8).

Bolivudo kinas visuomet buvo įsitraukęs į svarbiausius politinius, socialinius, ekonominius ir kultūrinius procesus Indijoje: juos ne tik reflektavo, bet ir artikuliuo, skatino bei kūrė. Kolonijiniu laikotarpiu hindi kinas formavo ir skleidė nacionalistines indiškumo idėjas, pirmaisiais nepriklausomybės metais prisidėjo prie naujos tautos bei jos tapatybės kūrimo, aštuntajame dešimtmetyje – atsipindėjo tautos pasimetimą, sutrikimą ir pyktį dėl nepasiteisinusių geresnio gyvenimo vilčių.

Dar viena slinktimi Bolivudo kine ir jame užfiksuotos Indijos reprezentacijoje

tapo praėjusio amžiaus dešimtas dešimtmetis, kurio metu tam tikri procesai ir įvykiai gerokai pakeitė šalies veidą.

Po 1991 metų ekonomikos liberalizavimo ir rinkos atvėrimo pasauliui Indijoje didėjant viduriniajai klasei, hindi kino industrijoje prasidėjo šeimyninei auditorijai adaptuotų romantinių filmų era, didelis dėmesys kinematografijoje skirtas būtent šeimai ir privataus gyvenimo sferai. Vyriausybės politikos pasikeitimą santykiuose su diaspora, siekiant juos pagerinti, Bolivudas atspindėjo daugybe pozityvių filmų apie užsienyje gyvenančius indus. Rimti konfliktai tarp hinduistų ir musulmonų, taip pat išaugusi radikalaus islamiškojo terorizmo grėsmė, sustiprėjęs hindu fundamentalizmas supurtė Indijos, kaip sekuliarios ir pliuralistinės valstybės, konceptą. Hindi filmai į tai reagavo keisdami musulmonų personažų reprezentaciją juos demonizuodami: vaizduodami kaip žiaurius, piktus, apimtus neapykantos Indijai, taip pat neretai siedami islamą su terorizmu, o musulmonus – su Pakistanu (Chadha; Kavoori 2008).

Šio **darbo objektas** – trys po 1990-ųjų metų Bolivude sukurti komerciniai kino filmai, atspindintys minėtus pasikeitimus šalyje, pagrindines to laikmečio hindi kino juostų naratyvų ir herojų reprezentavimo tendencijas.

Kino juosta „Padovanojau tau širdį, mielas“ („Hum Dil De Chuke Sanam“, 1999 m. Rež.: Sanjay Leela Bhansali) per pagrindinės herojės meilės istoriją akcentuoja indiškų šeimyninių vertybių, hinduistinių tradicijų svarbą. Filmas „Būna laimės, būna liūdesio“ („Kabhi Khushi Kabhie Gham...“, 2001 m. Rež.: Karan Johar) žvelgdamas į diasporos atstovų gyvenimus pateikia atsakymą, ką reiškia indiškumas globaliame pasaulyje ir toli nuo Indijos. Istorinės atminties temą, santykius su musulmonais ir Pakistanu svarsto kino juosta „Sukilimas: meilės istorija“ („Gadar: Ek Prem Katha“, 2001 m. Rež.: Anil Sharma). Būtent šie filmai pasirinkti dėl skirtingų žanrų ir juose nagrinėjamų temų, padedančių keliomis kryptimis ir plačiau dekonstruoti ekrane pristatomą indiško nacionalizmo paradigmą.

Šiame darbe keliami **probleminiai klausimai**: kaip populiarusis hindi kinas reagavo į sociokultūrinius pokyčius Indijoje ir juos reflektavo? Kokią tautą konstruoja šiuolaikinis Bolivudo kinas?

**Darbo tikslas** – nustatyti, kokiais metodais hindi kinas formuoja tautinės tapatybės, priklausymo, modernaus indiškumo idėjas, kokias ideologines žinutes

užkoduoja filmuose. Taip pat – išanalizuoti, kaip nacionalinė tautos idėja atsispindi ir buvo kuriama populiariuosiuose filmuose per jų siužetus, herojus, vertybes, kaip reflektuojamos išskirtinės tautos patirtys.

Nurodytiems tikslams pasiekti keliami **uždaviniai**:

1. aptarti autoritetingiausias Vakarų mokslininkų bei pokolonialinių studijų atstovų pateiktas nacionalizmo koncepcijas;
2. apibrėžti kino ir nacionalizmo santykį, jų sąlyčio taškus;
3. įvertinti pagrindines hindi kino trajektorijas nacionalizmo kontekste;
4. nurodyti esminius pasikeitimų Indijoje po 1990-ųjų indikatorius;
5. išanalizuoti pasirinktus kino filmus, nustatant pagrindines nacionalizmo raiškos priemones juose ir apibrėžiant propaguojamą indiškumo modelį, didžiausią dėmesį skiriant lyčių reprezentacijai, šeimos sąrangai, tradicijų svarbai ir religijos aspektams.

Darbą sudaro **trys skyriai**. Pirmajame aptariama teorinė medžiaga žvelgiant iš Vakarų ir pokolonijinės akademinės minties perspektyvų, taip pat pristatoma konkreti nacionalizmo raiška Indijoje per du dominuojančius požiūrius ir pasaulėjautas. Antrajame darbo skyriuje per teorinę prizmę nagrinėjamas kino ir nacionalizmo santykis, analizuojama nacionalizmo raiška hindi kine ryškiausiai Indijos kino laikotarpiais: nebyliojo kino periodu, „aukso amžiumi“ vadinamu laikotarpiu ir po 1990-ųjų. Trečiajame darbo skyriuje pristatoma socialinė, ekonominė ir politinė situacija dešimtojo dešimtmečio Indijoje bei pateikiama išsami pasirinktų kino filmų analizė.

Darbas parašytas remiantis keliomis **mokslinėmis metodologijomis**. Teorinėje dalyje kritiškai analizuojami akademiniai šaltiniai – apžvelgti fundamentaliausi su nagrinėjama tema susiję moksliniai darbai. Suprasti nacionalizmą, jo plėtros būdus ir veikimo metodus padėjo žinomiausių nacionalizmo teoretikų Anthony D. Smitho (1994, 2010), Ernesto Gellnerio (1996), Benedicto Andersono (1999) darbai. Kaip nacionalizmas veikia pokolonijinėje erdvėje, jo skirtumus nuo vakarietiško nacionalizmo, atskleidė pokolonijinių studijų teoretikų Partha Chatterjee (1993) ir Frantzo Fanono (2003) mokslinės studijos.

Analizuoti nacionalizmo raišką Bolivudo kine padėjo istoriografinis metodas, leidęs iš istorinės perspektyvos įvertinti nacionalizmo užuomazgas ir raidą hindi kine,

taip pat – naratyvinė ir kinematografinė kino juostų analizė stebint konkrečius filmus ir aiškinantis, kaip teorinėje prieigoje nacionalizmo interpretacijai aktuali medžiaga atsispindi šiuolaikiniuose hindi filmuose. Čia epizodiškai naudotasi pokolonijinių studijų teoretikų Homi K. Bhabha (1984) ir Edwardo W. Saido (1978) mintimis, taip pat Indijos kino tyrėjų išvalgomis.

**Temos iširtumas ir ankstesni tyrimai.** Šiuolaikinis Bolivudo kinas gana intensyviai tiriamas įvairiuose tarpdiscipliniuose diskuruose: antropologijos, lyčių, religijos, diasporos, pokolonijinių studijų ir pan. Siekiant geriau suprasti hindi kiną, jo semantiką, tiesiogines ir simbolines konotacijas kertiniais laikytini vienos autoritetingiausių Indijos kino tyrėjų Rachel Dwyer darbai ir knygos apie Indijos kiną, apimantys laikotarpius nuo pat jo atsiradimo iki šiuolaikinių laikų. Tarp jų – „*Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*“ (2006) ir „*Bollywood’s India: Hindi Cinema As a Guide to Contemporary India*“ (2014).

Šiame darbe naudojamosi pokolonijinius procesus hindi kinematografijoje analizuojančių mokslininkų Jyotikos Viridi (2003) ir Priyos Jha (2003) darbais. Konkrečiai nacionalizmas ir Bolivudo kino santykis tiriamas Aparajitos Sengupta disertacijoje (2011), Viday Devadas studijoje „*The Shifting Terrains of Nationalism and Patriotism in Indian Cinemas*“ (2013), kuriais šiame darbe naudotasi kaip konceptualia kontekstine medžiaga.

Lietuvos moksliniame diskurse Indijos kinas taip pat yra sulaukęs išskirtinio dėmesio. Mokslines publikacijas šia tema nuolat rengia Vilniaus universiteto Orientalistikos centro dėstytojas dr. Deimantas Valančiūnas. Savo disertacijoje antikolonijinį nacionalizmą jis pasirinko kaip vieną iš būdų analizuoti hindi kinematografiją (Valančiūnas 2013).

Šiame darbe nagrinėjama **tema yra itin aktuali**. Augant Indijos ekonominei ir politinei galiai, globalizacijai „mažinant“ pasaulį ir glaudinant ryšius tarp atskirų regionų, valstybių, visuomenių, individų, svarbu geriau suprasti kitas kultūras, jas tinkamai vertinti.

Indijos sienas peržengiantis ir tolimiausias pasaulio erdves pasiekiantis šiuolaikinis Bolivudo kinas tampa tam tikru mediatoriumi, per kurį galima pažinti indišką kultūrą, tradicijas, visuomenę. Todėl akademinėje plotmėje aktualu tirti hindi kino trajektorijas, veikimo principus, taip pat – santykį su nacionalizmu, tapatybės konstravimu, įvairialypes visuomenės reprezentacijas.

Šiuolaikinio Bolivudo kino studijos suteikia plačias galimybes atskleisti ne tik esmines kinematografines tendencijas, bet ir visos Indijos judėjimo kryptis, jos gyventojų siekius, baimes, o taip pat išvysti sukonstruotą idealistiškos Indijos portretą.



## 1 TAUTA IR NACIONALIZMAS

Nacionalizmo konceptas savyje talpina daugybę skirtingų prasmų. Priklausomai nuo semantinio lauko, jis gali būti suvokiamas kaip ideologija, sąjūdis, tautos ir valstybės kūrimo procesas, individuali politinė orientacija, nuostata dėl bendros tautinės tapatybės ir pan. Įvairiabriaunė nacionalizmo apibrėžtis kelia klausimus dėl tautos, nacionalinio identiteto koncepto.

Moksliniame diskurse seniai analizuojama ir ieškoma atsakymų į klausimus: kas, kokios aplinkybės suformuoja tautą – žmonių grupę, vienijamą bendrų istorinių šaknų ir patirčių, kultūrinio tapatumo, tradicijų, savitos pasaulėjautos.

Šiame skyriuje analizuojamos nacionalizmo ir tautos sampratos dviejose skirtingose kontekstinėse erdvėse – Vakarų mokslinėje perspektyvoje ir pokolonijinių studijų lauke, išryškinant Indijos nacionalizmo raidą ir sklaidos būdus.

### 1.1 Vakarų teorinė perspektyva

Nacionalizmo daugiaformiškumą apibrėžė sociologas A. D. Smithas, pažymėdamas jo aprėptį nuo ideologijos, judėjimo, simbolinės kalbos iki konkretaus objekto – tautos, kuri suprantama kaip konceptas ir kaip bendruomenės, institucinės elgsenos forma. Anot jo, nacionalizmas turi savo taisykles, ritmus ir atmintį, kurie tampa tiltu, jungiančiu išorinį politikos ir socialinių interesų pasaulį su vidiniu tautos, jos charakterio konceptu, simbolių ir emocijų pasauliu (Smith 2010, 3).

Nepaisant skirtingų nacionalistinių ideologijų – religinių, sekuliarių, konservatyvių, radikalių, imperinių, autonominių ir t.t., – visos jos yra pažymėtos identiško spaudo – suverenumo siekio. Nacionalizmas turi tiksliai apibrėžtus kolektyvinio savarankiškumo, teritorinės unifikacijos, kultūrinio identiteto kūrimo ir stiprinimo tikslus, o jiems pasiekti dažniausiai yra numatyta aiški politinė ir kultūrinė programa (Ten pat, 24).

Nacionalizmo formacijos genezėje A. D. Smithas išskiria „tautinį idealą“ kaip pirmąjį impulsą nacionalistinei jausenai atsirasti ir plėtotis. Šį konceptą mokslininkas aiškina kaip savotišką tikėjimą, kad žmonės – tam tikros bendruomenės nariai, kuriuos sieja bendra istorija ir kultūra, turi tapti autonomiški ir kurtis pačių pripažįstamose tėvynėse taip įprasmindami savo vienybę konkrečioje teritorijoje.

Tačiau tautiniam idealui atsirasti ir plėtotis neužtenka emocinių faktorių. Kaip pažymi A. D. Smithas, tautinis idealas neišvengiamai veda prie tam tikro veikimo, skirto tam pačiam tautiniam idealui pasiekti ir išlaikyti. Dekonstruodamas nacionalizmą, mokslininkas išskiria keturis esminius jo elementus: tam tikrą viziją, kultūrą, solidarumą ir politiką, atitinkančią ideologinius, kultūrinius, socialinius ir politinius tautos siekius bei poreikius (Smith 1994, 11).

Svarbi „tautinio idealo“ dalis – bendruomenės tapatumą formuojanti specifinė kultūra, kurioje svarbiausia tampa istorija, pasak A. D. Smitho, suteikianti ypatingą tęstinumo jausmą. Tai itin svarbu, nes žmogus savo tapatumą įgyvendina būtent per santykį su protėviais ir įvykiais, kurie suformavo jų charakterį (Ten pat, 10). Nacionalizmui svarbios istorinės šaknys ir suformuotas tėvynės jausmas. Todėl, kaip aiškina mokslininkas, solidarumo ir bendrystės jausmas tarp bendruomenės narių yra dirginamas bei tuo pačiu kuriamas garbinant etninius, tautosakos, gimtosios žemės, kalbos, religijos, papročių ir postuluojamos kilmės ryšius, taip mėginant pateikti visuminį bendruomenės raidos vaizdą susiejant jos praeitį, dabartį ir ateitį. Nacionalizmas siekia asmens sąmoningumo, tikrojo, grynojo *aš* atgimimo, jo išlaisvinimo nuo svetimų, neprigimtinių bruožų. Tokio individo idealas ar pavyzdys vėlgi matomas atsigręžus į praeitį, kai skleidėsi tikrasis bendruomenės charakteris ir jos savybės (Ten pat, 73).

Nacionalistinėje perspektyvoje atvirkštinį procesą – t.y. identiteto praradimą, savasties užmarštį, autentiškumo pabaigą – A. D. Smithas įvardija kaip vidinį priešą, suprantamą, kaip bendruomenės pagedimas, kuris veda link jos suskaldymo, susilpninimo, pasidavimo kitai kultūrai, o galiausiai – ir politinės priklausomybės. Siekiant užkirsti tam kelią, svarbu pašalinti svetimos kultūros įtaką. Šiame kontekste teoretikas išskiria terminą „antitauta“, kurį nacionalistai naudoja apibūdinti bendruomenės dalį ar atskirus jos narius, ardančius bei niokojančius tautos garbę ir laisvę. Tai gali būti tiek svetimšaliai tironai, tiek „nesuvirškinama“ mažuma, trikdanti tautos kultūros vientisumą ir autentiškumą (Ten pat, 183).

Vienas autoritetingiausių nacionalizmo teoretikų B. Andersonas pripažįsta, kad nacionalizmas yra sunkiai apibrėžiama samprata. Vis dėlto savo definiciją jis pateikia – tautybė arba tautiškumas, nacionalizmas yra tam tikri kultūros artefaktai, turintys didžiulį emocinį krūvį, savaime susikristalizavę XVIII amžiaus pabaigoje „susikryžiavus“ atskiroms istorinėms jėgoms ir tapę „modaliniais“ – perkeliamaisiais į įvairius sąmoningumo lygmenis, socialines plotmes, kur jie susiliejo ir prisitaikė prie

ne mažiau įvairių politinių ir ideologinių struktūrų (Anderson 1999, 19-20). Ši jo mintis suponuoja, kad Vakarų pasaulyje gana konkrečią formą įgavęs nacionalizmas visose kitose erdvėse projektuojamas pagal nusistovėjusį modelį, tik jį pritaikant prie konkretaus laikotarpio realijų, politinių režimų, ekonomikos, socialinių sąlygų, visuomeninės sąrangos ir pan.

Aiškindamas nacionalizmo kilmę ir sklaidą pasaulyje, B. Andersonas atsispiria nuo tautos, kurią apibrėžia kaip „įsivaizduojamą politinę bendruomenę“. Jis artikuliuoja mintį, kad tauta yra socialinis konstruktas. Esą tai yra fiziškai neapčiuopiamas darinys, priklausantis bendruomeninės vaizduotės sričiai, kuri leidžia atskiriems individams justti kolektyvinę vienovę. Neturėdami nuolatinio fizinio kontakto, t.y. nematydami vieni kitų, nebendraudami, jie vis tiek žino, kad yra vieno darinio – tautos ar valstybės – dalis, vienijama tam tikrų nacionalinių vaizdinių ir iš to kylančio bendrystės pojūčio.

Nacionalizmui atsirasti ir „išgalvoti“ tautą, anot B. Andersono, daugiausia leido ankstyvųjų sistemų, tokių kaip religinė bendruomenė ar dinastinė karalystė silpnėjimas, taip pat spausdinto žodžio įvairiomis formomis suklestėjimas, sustiprinęs nacionalines kalbas ir jų plėtros dinamiką, kapitalizmas – procesai, skatinę bendruomenės vaizduotę. Kaip vieną iš tautos telkimo pavyzdžių mokslininkas pateikia grožinę literatūrą, kuri nuolat skverbiasi į tikrovę, sukurdamą pasitikėjimą anonimiška bendruomene (Ten pat, 51). Moderniaisiais laikais prie tokių nacijos idėjas artikuluojančių, tautas atvaizduojančių ir taip jas vienijančių priemonių galima priskirti įvairias stulbinančiu greičiu veikiančias masinės komunikacijos priemones, populiariąją kultūrą su kino sritimi.

Viena esminių nacionalizmo paskirčių yra įkvėpti meilę tautai, kurios tęsiniai yra konkreti valstybė ar teritorija, kalba, tradicijos, kultūra plačiąja prasme. B. Andersonas aiškina, kad meilę tautai daugybe įvairių formų ir stilių skatina įvairūs kultūrinio nacionalizmo atributai, tokie kaip poezija, proza, muzika, vaizduojamieji menai ir pan. Prie nacionalizmo ir tautos kūrimo projekto prisideda bendrystės jausmą kurianti kalba. Tauta užgimsta per kalbą, o ne per kraują, nes galima būti „pakviestam“ į įsivaizduojamą bendruomenę (Ten pat, 164). Kalba tampa bendruomenės esybės tęsinium. Šimtmečius egzistuojanti gimtoji kalba, kaip pastebi B. Andersonas, sukuria vienalaikiškumo homogeniškame, tuščiam lauke būseną. Bendrystė kuriama ir per atskiras kalbines raiškas – poeziją, dainas. Todėl, pavyzdžiui, giedant tautinius himnus yra patiriamas vienalaikiškumas – visiškai

vienas kito nepažįstantiems žmonėms giedant tą patį himną atsiranda unisoniškumas, įsivaizduojamos bendruomenės fizinio suvokimo aidas (Anderson 1999, 164).

B. Andersonas išskiria ir dar vieną nacionalizmo diskurse svarbų elementą, telkiantį bendruomenes, – tautiškumą, kuris siejamas su iš esmės nepasirenkamais dalykais, apibendrinamais kaip „natūralūs ryšiai“. Šiame kontekste ypatingai svarbia tampa šeima, vertinama kaip solidarus nesavanaudiškos meilės darinys. Tauta bendruomenės pašamonėje savotiškai tampa išplėstine šeima – nesavanaude, neegoistiška, kilnia, todėl, kaip sako B. Andersonas, galinčia reikalauti aukų, o žūtį už savo tautą sakralizuojančia. Mirtis dėl savo šalies, kurios paprastai žmogus nepasirenka pats, įgauna moralinį didingumą, kuriam negali prilygti mirtis už Leiboristų partiją, Amerikos medicinos asociaciją, nes į visas jas galima įstoti ir išstoti laisva valia (Ten pat, 163).

Kitas nacionalizmo teoretikas filosofas E. Gellneris nacionalizmą pirmiausia aiškina kaip pokyčių visuomenei vystantis iš agrarinės į industrinę rezultata, kai nacionalizmas tampa jėga, padedančia sukurti tautinę bendruomenę. Nacionalizmas pirmapradiškai jam yra politinis principas, teigiantis, kad politinis ir tautinis vienetas turi sutapti (Gellner 1996, 13), o nacionalinė jausena randasi iš pykčio, jeigu šis procesas neįgyvendinamas arba, atvirkščiai, iš pasitenkinimo, kai jis įgyja formą.

Analizuodamas, kas skatina nacionalizmą ir kaip jo išdavą atskirų bendruomenių jungimąsi į didesnio darinio – tautos – projektą, E. Gellneris susiaurina nacionalizmo aiškinimą iki teiginio, kad tai yra tam tikros aukštosios kultūros dominavimo įtvirtinimas. Nacionalizmas jam yra naujos visuomeninės organizacijos formos, besiremiančios giliai internalizuotomis, nuo išsilavinimo priklausomomis aukštosiomis kultūromis, kiekviena kurių yra globojama jos pačios valstybės, padarinys (Ten pat, 83).

Dekonstruodamas nacionalizmo plėtros paradigmą, filosofas tvirtina, kad tautai sutelkti iš atskirų individų grupių nacionalizmas pasitelkia prieš tai egzistavusias kultūras, jų palikimą, tačiau dažniausiai netiesiogiai, be to, kardinaliai ir neatsitiktinai juos pakeisdamas. Šis procesas savo prigimtimi labai įvairialypis: gali būti gaivinamos mirusios kalbos, išgalvojamos tradicijos, kuriamos fantazijos ir istoriniai prasimanymai ir pan. Kitaip tariant, aukštoji kultūra yra savotiškai klastojama, praktiškai naujai išrandama.

Nors, kaip pastebi E. Gellneris, pats nacionalizmas tiki, kad jo simbolizmas kyla iš sveiko, pirmapradžio, gajaus valstiečių gyvenimo, iš tautos arba liaudies

(Gellner 1996, 97), toks nacionalistinio savęs tapatumo identifikavimo procesas veikia tik pavergtų, svetimų jėgų valdomų tautų atveju. Priešinimasis svetimai aukštajai kultūrai pirmiausia yra indikuojamas vietiniu kultūriniu atgimimu. Tačiau laimėjus šią kovą, vietinė žemoji kultūra vis tiek yra pakeičiama naujos vietinės aukštosios kultūros, kuri turi tam tikrų sąsajų su ankstesniais tautiniais stiliais ir dialektais (Ten pat, 98).

E. Gellneris atkreipia dėmesį į bendruomenės sanklodą, suteikiančią nacionalizmo diskursui ypatingą perspektyvą, konkrečiai – paaiškinančia jėgos balansą tarp atskirų visuomenės grupių ir to poveikį lokaliems nacionalizmams bendruomenės viduje. Kaip aiškina filosofas, labiau išsivysčiusiam politiniam ir ekonominiam centrui yra būdingas išskirtinis kalbos ir kultūros prieinamumas, kas tampa kliūtimi pagal kilmę labiau periferinių kultūrų atstovams ir stumia juos bei jų lyderius į kultūrinį, o galiausiai ir į politinį nacionalizmą (Ten pat, 110). Iš esmės šis teiginys paaiškina įvairių mažumų, pavyzdžiui, etninių ir religinių, padėtį nacionalistiniame valstybės kontekste.

## 1.2 Specifika pokolonijinėje erdvėje

Nacionalizmas plačiai tyrinėjamas ir pokolonijinių studijų atstovų. Vienas jų – P. Chatterjee, parašęs nemažai mokslinių studijų apie tai, kaip gimsta nacionalizmas, susiformuoja tauta, išsikristalizuoja tautinis identitetas pokolonijinėje erdvėje. Savo akademinuose darbuose nacionalizmą jis analizuoja tarpdisciplininiame lauke skirtingais diskursyviais pjūviais, daugiausia remdamasis Indijos, konkrečiai – Bengalijos, kolonijine ir pokolonijine patirtimi.

Polemizuodamas su B. Andersono tautos kūrimo diskurse įvestomis apibrėžtimis, P. Chatterjee kelia klausimą: jeigu nacionalizmai likusiame pasaulyje turėjo pasirinkti savo įsivaizduojamas bendruomenes iš jau egzistuojančių pagal Europos ar Amerikos modelius, ką jiems liko įsivaizduoti? (Chatterjee 1993, 5). Jis prieštarauja argumentui, kad istorija tarsi sukūrė sąlygas pokolonijiniam pasauliui būti tik modernumo vartotojui, Vakarai išlieka tikrieji istorijos subjektai, o pokolonijinės erdvės vaizduotei lemta likti kolonizuotai, sakydamas, kad tai nesuderinama su antikolonijinio nacionalizmo įrodymais. Ši mintis grindžiama teiginiu, kad nacionalistinės vaizduotės rezultatai Azijoje ir Afrikoje remiasi ne tapatybe, bet

greičiau skirtumu nuo modulinių nacionalinės visuomenės formų, propaguojamų modernųjų Vakarų. P. Chatterjee teigimu, antikolonijinis nacionalizmas sukuria savo asmeninio suvereniteto sritį kolonijinėje visuomenėje gerokai prieš tai, kai jis pasireiškia politinėje kovoje su imperine jėga. Socialinių institucijų ir praktikų pasaulį jis padalina į dvi sferas: materialiąją ir dvasinę (Chatterjee 1993, 6), kur pirmoji sritis atitinka išorinį visuomeninį gyvenimą, o vidinė plotmė signifikuoja kultūrinį identitetą.

Pagal P. Chatterjee pateiktą modelį, materialinėje sferoje Rytai pripažįsta Vakarų pranašumą tam tikrose srityse, pavyzdžiui, ekonomikos, technologijų, jį analizuoja ir atkartoja. Tačiau tai nereiškia visiško siekio imituoti Vakarų, nes svarbiausias tikslas – nesukelti grėsmės nacionalinei kultūrai ir tapatybei. Būtent dvasinę sritį nacionalizmas saugo, deklarudamas ją suverenia erdve ir neleisdamas kolonijinei jėgai įsiterpti į jos vidų. Šioje plotmėje Rytai simboliškai ir emociškai įtvirtina savo dominavimą, savo kultūrą, puoselėjamas tradicijas traktuodami kaip geriausias bei dvasiškiausias.

Nors kolonijinei valstybei neleidžiama įsiterpti į visuomenės šerdį, tai nereiškia, kad vadinamoji dvasinė sfera lieka nepakitusi. Šioje vietoje, kaip pastebi P. Chatterjee, nacionalizmas pradeda savo pajėgiausią, kūrybingiausią ir istoriškai reikšmingiausią projektą: sumodeliuoti modernią nacionalinę kultūrą, kuri yra nevakarietiška. To pasiekus iš esmės galima teigti, kad tauta jau yra suvereni, netgi nepaisant to, kad yra kolonizuota (Ten pat, 6).

Nacionalinę kultūrą kaip vieną svarbiausių antikolonijinio judėjimo katalizatorių mini ir kitas pokolonijinių studijų atstovas F. Fanonas. Jo teigimu, teisė į nacionalinę kultūrą ne tik reabilituoja tautą ir pasitarnauja kaip ateities nacionalinės kultūros vilties patvirtinimas (Fanon 2003, 154), bet ir legitimizuoja konkrečią tautą. Nacionalinė kultūra jam nėra folkloras, abstraktus populizmas, tikintis, kad gali atrasti tikrąją žmonių prigimtį, ar intertiški neatlygintini veiksmai. F. Fanonui nacionalinė kultūra yra žmonių pastangų visuma minties sferoje, skirtoje apibūdinti, pateisinti ir šlovinti veiksmus, per kuriuos šie žmonės save sukūrė ir palaiko savo egzistavimą (Ten pat, 155).

Suvereniteto sritis, kurią nacionalizmas vertino kaip vidinę ar dvasinę, apėmė tokius kultūros aspektus kaip kalba, religija, asmeninio ir šeimyninio gyvenimo elementai, kurie rėmėsi prielaida dėl kolonizatoriaus ir kolonizuotojo kultūrų skirtumo. Kuo stipriau nacionalizmas kovojo su kolonijine jėga išorinėje sferoje, tuo

labiau siekta demonstruoti esminį kultūrinį skirtumą, taip pat laikyti kolonizatorių toliau nuo vidinės nacionalinio gyvenimo srities ir demonstruoti jos suverenitetą (Chatterjee 1993, 26). Nacionalizmui pasiekus tikslus vidinėje erdvėje, pereinama prie realaus suvereniteto atgavimo. Pasibaigus fiziniam išorinės jėgos kolonializmui, modernus valstybingumas buvusiose kolonijinėse visuomenėse kurtas keičiant valdymo režimus, struktūras, kitaip tariant, vykdant plataus masto dekolonizaciją. Nacionalinei savimonei stiprinti ir nacionalinės valstybės konceptui plėtoti pasitelkiama daugybė skirtingų struktūrinių formų.

Vienas pirmųjų dekolonizacijos proceso uždavinių – istorijos permąstymas. Anot P. Chatterjee, tautai būtina sava istorija, parašyta ne kolonizatorių. Reali historiografija ar mitinės istorijos, įamžinančios tautinius naratyvus didinguose pasakojimuose, simbolizuojančiuose tęstinumą, simbolinį sąlytį su protėviais, ypatingai svarbios telkiant tautą, stiprinant nacionalinę jauseną ir suteikiant priklausomybės jausmą. Pavyzdys – tendencinga Indijos nacionalizmo kryptis, kai senovės Indija nacionalistams tapo klasikiniu laikotarpiu, o periodas tarp senovės ir šiuolaikinių laikų žymimas kaip tamsusis medievalizmo amžius (Ten pat, 98).

Kaip nurodo P. Chatterjee, nacionalizmo kontekste taip pat išskiriama dominuojanti religija ar su nacionaline tradicija siejami kiti tikėjimai. Pasitelkiant Indijos pavyzdį, teigiama, kad Indijos nacionalizmas yra hindu nacionalizmo sinonimas (Ten pat, 110). Tačiau vietos nacionalizmas, siekdamas didesnės visuomenės dalies susitelkimo, į savo aprėptį įtraukia ir religijas, neatitinkančias dominuojančio tikėjimo principų. Netgi antivedinės ir antibrahmaniškos religijos, kaip budizmas ar džainizmas, pokolonijinių studijų eksperto teigimu, laikomos hindu, nes yra kilę iš Indijos, lygiai kaip ir žmonės už kastinės visuomenės ribų priskiriami prie hindu *jāti*<sup>1</sup>, o tuo metu krikščionybė ir islamas yra atskirti nuo indiško nacionalizmo koncepto kaip svetimi, išoriniai. Dažnai ši nacionalizmo paradigma visuomenėje sukuria „kitą“ – bendruomenės dalį, narį, bet ne savą, neretai turintį stereotipizuotą tapatybę. Indijoje šiuo atveju prie tokios visuomenės grupės gali būti priskirti musulmonai, kuriems pokolonijinė valstybė stereotipiškai suteikė „nacionalinį charakterį“: fanatiški, karingi, amoralūs ir žiaurūs (Ten pat, 102).

Remdamasis XIX a. Bengalijos pavyzdžiu, P. Chatterjee pastebi, kad vieną svarbiausių vaidmenų kuriant dominuojančias nacionalistinės kultūros formas ir

---

<sup>1</sup> Klanų, genčių, bendruomenių ir religijų grupė Indijoje.

socialines institucijas vaidina vidurinioji klasė, o ne elitas ar kitos socialinės grupės. Ši klasė susiformavo per modernias liaudiškas formas viešajame diskurse, paklojo pamatus naujiems socialinės atsakomybės kriterijams, nustatė naujus estetikos ir moralinius standartus, sumodeliavo naujas politinės mobilizacijos formas, kurios turi lemtingą poveikį politinei istorijai (Chatterjee 1993, 36).

### 1.3 Indiško nacionalizmo ideologijos

Analizuojant nacionalizmą, taip pat jo raišką populiariuosiuose hindi filmuose, būtina aptarti Indijos nacionalizmo kilmę ir trajektorijas. Populiariausias ir labiausiai paplitęs manymas, kad indų nacionalizmas atsirado XIX amžiuje kaip šalutinis hinduistų ir musulmonų intelektualinio atgimimo, įgavusio aiškia formą Indijos Nacionaliniame kongrese 1885 metais, vaisius ir tuo metu buvęs neišvengiamai antibritiškas (Calvocoressi 2001, 485).

Tačiau P. Chatterjee Indijos nacionalizmo istorinę liniją brėžia kiek kitaip. Jis primena, kad nuo 1820 iki 1870 metų šalyje vyko socialinės reformos, siekiant modernizuoti tradicinės visuomenės papročius ir institucijas. Būtent vienoje iš šio laikotarpio fazių pokolonijinių studijų ekspertas išvelgia pirmąsias Indijos nacionalizmo apraiškas: jei iš pradžių kolonijinės valdžios veiksmai stebėti gana ramiai, vėliau stipriai priešintasi kolonizatorių kišimuisi į Indijos gyvenimo sritis, susijusias su „nacionaline kultūra“. Būtent ši antroji fazė jau buvo pirminis nacionalizmo periodas (Chatterjee 1993, 6).

Vėlesniu laikotarpiu Indijos nacionalizmas įgavo naujas formas, iš kurių ryškiausios ir įtakingiausios atsispindi dviejose skirtingose ideologijose.

#### 1.3.1 Leftistinis požiūris

Iki 1947 metų Indijos antikolonijiniame išsivadavimo diskurse ryškiausia buvo Mahatmos Gandhi<sup>2</sup> suformuluota ir artikuliuota nesmurtinio pasipriešinimo

---

<sup>2</sup> Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948 m.) – Indijos tautinio išsivadavimo lyderis, nesmurtinio pasipriešinimo politinės taktikos pradininkas, kurio idėjų pakelta šalis 1947 metais išsivadavo iš britų kolonizacijos.



politinė taktika. Ji tapo savitu – nesmurtiniu – nacionalizmu, kuris, jo akimis, puikiai derėjo su visa apimančiu etosu<sup>3</sup> ir moraliniu universalumu (Steger 2000, 247). Savita M. Gandhi filosofija savyje talpino stiprią ir įvairiakryptę Indijos nacionalizmo idėją. Nepaisant aktyviai propaguotos hinduistinės tapatybės, jis akcentavo harmoniją ir toleranciją tarp skirtingų Indijos bendruomenių. Visos etninės ir religinės grupės turėjo būti vieningos ir taikiai sugyventi „Motinos Indijos“ ribose. Svarbu, kad buvo apibrėžtas santykis tarp religijos ir politikos bei religijos ir valstybės, kurioje daugumą gyventojų sudaro hinduistai, bet taip pat yra didelė musulmonų, krikščionių ir kitų konfesijų atstovų bendruomenė.

Vis dėlto net bendra išsivadavimo kova nenumalšino įtampų tarp Indijos hinduistų ir musulmonų, kurie turėjo savų nacionalistinių aspiracijų, galiausiai lėmusių Indijos padalijimą į kelias valstybes religiniu principu.

Modernios Indijos architektu vadinamas Jawaharlalas Nehru<sup>4</sup> nacionalizmą aiškino kaip grupinę praeities pasiekimų, tradicijų ir patirčių atmintį. Indijos nacionalizmo kontekste jis išskyrė intensyvų Indijos individualumo jausmą ir praeities paveldą (Nehru 1946, 52). Net remdamas ir skatindamas valstybės sekuliarumą, hinduizmą jis vertino kaip nacionalinės reikšmės dalyką. J. Nehru manė, kad šventųjų ir žynių tradicija yra fundamentalios tikrovės šaltinis, suteikiantis Indijos žmonėms „moralinį pagrindą ir tikrus moralinius konceptus, kurie kartu palaiko šalies idealus ir gyvenimą apskritai“ (Joshi 2007).

M. Gandhi ir J. Nehru nacionalizmas buvo savotiškas iššūkis to meto Indijai, nes kalbėjo apie moterų teises, siekė gludinti ribas tarp kastų, mažinti socialinę stratifikaciją. Be to, jis buvo internacionalus, kas reiškė, kad Indija, puoselėdama savo unikalią tapatybę, negali visiškai izoliuotis nuo pasaulio. Leftistinė Indijos nacionalizmo koncepcija prisidėjo prie viešojo gyvenimo desakralizacijos, multikultūralistinės politikos, vengiant etninių mažumų marginalizacijos. Šia ideologine linija remiasi ir toliau vadovaujasi viena didžiausių ir įtakingiausių šalies politinių jėgų – *Indian National Congress* (Indijos nacionalinis kongresas).

---

<sup>3</sup> Etosas (graikų k. *ethos* – paprotys, įprotis, būdas) – socialinės grupės priimtų normų, reguliuojančių jos narių elgesį, visuma.

<sup>4</sup> Jawaharlalas Nehru (1889-1964 m.) – pirmasis nepriklausomos Indijos premjeras, vienas svarbiausių šalies išsivadavimo kovos veikėjų.

### 1.3.2 Dešinioji trajektorija

Kita ryškiausia Indijos nacionalizmo srovė remiasi Hindutva<sup>5</sup> ideologija. Jos šerdis – Indijos (identiteto, visuomenės, kultūros ir pan.) apibrėžtis remiantis hinduizmo vertybėmis, kylančiomis iš tūkstantmetės religinės tradicijos.

Indijos išsivadavimo judėjimo aktyvisto Vinayako Damodaro Savarkaro 1923 metais suformuluoto Hindutva koncepto apologetai tvirtina, kad Indijos identitetą suformavo hinduizmas, o tauta yra fizinis ir emocinis hinduizmo siekių rezultatas. Musulmonus, krikščionis jie vertina kaip pašaliečius, kurie Indijos dalimi galėtų būti tik pripažinę „nacionalinę kultūrą“ (Sharma 2011, 4). Tai implikuoja aiškią takoskyrą tarp „mūsų“ ir „kitų“, pirmiausia – tarp hinduistų ir musulmonų, kurių sugyvenimas po „Motinos Indijos“ stogu ilgą laiką buvo komplikotas.

Hinduistiška tapatybė konstruota per istorinę prizmę: į visuomenės sąmonę grąžinant senuosius mitus, primenant tūkstantmetes praktikas, ritualus, kas pasitarnavo didingos Indijos ir hinduistų vaizdinio kūrimui. Tuo pačiu propaguota maskulinistinė, agresyvi hinduizmo idėja, aiškinant, kad Indija buvo kolonizuota, nes hinduistai prarado vyriškumą, t.y. su juo siejamą kovingumą. Esant reikalui hinduistai turėjo kariauti, griauti tam, kad išsaugotų nacionalinio gyvenimo šerdį (Ten pat, 12).

Hindutva akcentuoja Indijos modernizavimą. Prie postmodernistinių realiųjų prisitaikoma savaip – atnaujinant pasaulėžiūrą, kuri gali sutalpinti bet ką ir viską į hinduizmą, bet tik tiek, kiek tai neginčija civilizacinio skirtumo, suprantamo kaip pranašumas (Nanda 2003).

1989 metais Hindutva kaip oficialią savo ideologiją pasitvirtino viena didžiausių ir įtakingiausių Indijos politinių jėgų – *Bharatiya Janata Party* – BJP<sup>6</sup> (Indijos žmonių partija).

Apibendrinant teorinę medžiagą galima daryti išvadą, kad nacionalizmas yra kompleksinis reiškinys, kurį sudaro daugybė dedamųjų – politinė ideologija, visuomeninė sąranga, simboliai, istorinė atmintis, kultūra ir kt., – implikuojančių tam tikros žmonių grupės bendrystę ir tautos idėją. Skirtingose erdvėse – turinčiose suvereno galią, kolonizuotose, pokolinijinėse – dėl specifinių kontekstų nacionalizmas įgauna savitų bruožų ir raiškos būdų. Indijoje pokolonijinis

---

<sup>5</sup> Hindutva (iš hindi – hinduistiškumas) – hinduistų nacionalistinė ideologija, nacionalistinis judėjimas, siekiantis, kad sekuliari Indija taptų hinduistine valstybe.

<sup>6</sup> Toliau šiame darbe „BJP“ bus naudojamas kaip *Bharatiya Janata Party* trumpinys.

nacionalizmas iš esmės pateikė dvi skirtingas tautos koncepcijas, šalies plėtros kryptis, veikimo būdus ir erdves.

## 2 KINO IR NACIONALIZMO SANTYKIS

Nacionalizmas yra tarpiai susijęs su kultūra, kuri nacionalizmo kontekste pateikia tautos identiteto, istorijos ir plėtros viziją, ją teigia ir įtvirtina konkrečios bendruomenės sąmonėje. Kultūros pagalba nacionalizmas gali naratyvizuoti tokias nacionalines prasmes kaip teritoriškumas, tapatybė, ideologija, tautinis tęstinumas ir pan.

Ypatingas vaidmuo šiame procese tenka kinui, esančiam viena iš populiariausių šiuolaikinių medijų. Kino vaidmuo nacionalizmo diskurse yra daugiabriaunis. Ši meno rūšis gali būti kultūrinio nacionalizmo ginklas, skirtas propaguoti „nacionalines vertybes“, skleisti valstybinę propagandą, mobilizuoti ir skatinti valstybės idėją (Williams 2002, 6). Net kai filmai nėra skirti tiesioginei nacionalizmo ideologijos sklaidai, pavyzdžiui, tautos mobilizavimui ar naujos valstybinės krypties nustatymui, jie vis tiek gali būti tarpiai susiję su nacionalinės idėjos koncepcija: reflektuoti ir skatinti vertybes bei elgesį, siejamą su konkrečia tauta, reprezentuoti „nacionalinį charakterį“, taip padėdami jį apsaugoti nuo egzotiškų įtakų (Ten pat, 8).

Kaip pastebi Azijos kino tyrėjas Wimalis Dissanayake, ryšys tarp kino, valstybingumo ir istorijos yra kompleksinis. Kine nacionalizmas demonstruoja savo egzistavimą stipriu, kartais net gąsdinančiu būdu, o valstybingumas, istorija ir reprezentacinė erdvė, demonstruojami filmuose, yra gyvybiškai susiję su modernumu ir giliai įsiskverbia vienas į kitą kompleksiniais būdais (Dissanayake 1994, 2).

Nacionalinio kino konceptas privilegijuoja darnumo ir vienybės idėjas bei stabilias kultūrinės prasmes, asocijuojamas su konkrečios tautos unikalumu. Jis tarpiai susijęs su nacionalinio mito kūrimu, skirtu apibrėžti tautos kitoniškumą, išskirtinumą bei save legitimuoti.

Daugumoje Azijos šalių kinas strategiškai naudojamas sustiprinti valstybės vienybės mitą ir interpeliuoti tekstinius subjektus kaip trokštamus tautos narius. Populiarusis komercinis kinas pasitelkiamas skirtingais būdais sustiprinti nacionalinės valstybės hegemoniją. Pavyzdžiui, Bolivude sukurti indiški filmai prisidėjo prie to, kad hindi taptų iš esmės pan-indiška kalba (Ten pat, 9).

## 2.1 Refleksijos Indijos kine

Indijos kontekste kinas yra ypatinga kultūros sritis, daranti milžinišką įtaką nacionalizmo artikuliacijai. Hindi kinas konstruoja tautą per kompleksinę metaforų ir diskursų visumą. Tauta įsivaizduojama per simbolius, charakterius ir naratyvus, kurie pirmiausia iškelia, o po to išsprendžia šiuolaikinį nerimą ir sunkumus. Filmai sulydo įtampas tarp skirtingų tautos dalių ir skatina utopinius idealus – tokius, kuriuos priima skirtingų lingvistinių ir kultūrinių tradicijų auditorija (Virdi 2003, 9).

R. Dwyer Bolivude kuriamus filmus vadina neprilygstu milijonų vidurinėsios klasės indų minčių, siekių ir nuomonių gidu. Jų požiūrį į istoriją formuoja kinas, o ne akademikų istorikų knygos; jų nuomonę apie politiką taip pat formuoja filmai, o ne politikų kalbos. Indijos kinas, kitaip ne bet kuri kita medija, savo pasiekiamumu tiek šalyje, tiek diasporoje, padėjo pasiekti Indijos tautos vaizduotę (Dwyer 2006, 1). Pasak mokslininkės, Indijos kinas sukūrė viešąją kultūrą paprastiems žmonėms, kuri kasdien demonstruoja indiškąs vertybes ir nagrinėja indiškumo savybes. Per tradicijų ir šeimos vertybių kombinaciją su modernumu ir nacionaliniu elementu, kaip R. Dwyer cituoja kolegą Ashishą Rajadhyakshą, sukuriama neo-tradicionalizmas (Rajadhyaksh 1987, Cit. iš Dwyer 2006, 1).

Indijos kiną tyrinėjanti P. Jha priduria, kad Bolivudo kino industrija, suvaidino didelį vaidmenį skatindama kultūrinę ir politinę konsolidaciją pokolonijinės Indijos tapatybės formavimo procese. Jos teigimu, kinas projektuoja Indijos homogeninės kultūros fantaziją, kuri iš tiesų maskuoja subjekto pozicijos hierarchiškumą ir priklausymą tam tikroms grupėms – pagal lytį, klasę, etniškumą ir kastą (Jha 2003, 43).

### 2.1.1 Kolonijinis laikotarpis

Indijos kinas nuo pat atsiradimo puoselėjo intymų santykį su nacionalizmo idėjomis, buvo aktyviai įsitraukęs į antikolonijinį judėjimą. Jis gimė ir ėmė plėtotis lemtingų pokyčių pradžios laikotarpiu – nors tuomet Indija tebebuvo Britų imperijos kolonija, stiprėjo nacionalizmas ir kloti pamatai išsivadavimui.

Pirmasis Indijoje sukurtas filmas – 1912 metais režisieriaus Ramchandra Gopalo Torne susukta juosta „Šri Pundalik“ („Shree Pundalik“), paremta legenda apie

Maharaštros šventąjį, oficialaus pirmojo šalies filmo statuso nepelnė, nes buvo nufilmuota brito operatoriaus bei redaguota Londone.

Pirmuoju grynai indiškos gamybos – *swadeshi*<sup>7</sup> – filmu, kurio pasirodymas tapo atskaitos tašku, nuo kurio skaičiuojama Indijos kino istorija, laikoma 1913 metais pristatyta Dhundirajo Govindo Phalke (žinomo kaip Dadasahebas Phalke) maždaug valandos trukmės juosta „Karalius Harishchandra“ („Raja Harishchandra“), pasakojanti istoriją iš senovės Indijos epo „Mahabharata“<sup>8</sup>. Tai, kad pirmuoju pilnametražiu Indijos filmu laikoma juosta, kurią kūrė išskirtinai tik indai, rodo, koks svarbus buvo nacionalinis elementas ne tik to meto visuomeniniame gyvenime, bet ir kinematografijoje. Įžvelgiama, kad šis filmas buvo pamatinis konstruojant nacionalizmą, kuris savo charakteriu buvo antikolonijinis ir hinduistiškas, o patriotizmas išsaknijęs *swadeshi* diskurse (Devadas 2013, 220).

Augančios asociacijos tarp hinduistų, hinduizmo ir Indijos nacionalizmo atsispindėtos nemažoje dalyje ankstyvojo laikotarpio filmų, kurie fokusavosi į hinduizmo epus ir legendas (Woods 2011, 114). Tai, kad pirmieji Indijos filmai rėmėsi mitologiniais-religiniais pasakojimais, patvirtina šios meno priemonės suindinimą (Desai; Dudrah 2008, 5).

Pirmuosiuose Indijos mitologinio žanro filmuose galima įžvelgti daug nacionalizmo ir antikolonializmo apraiškų, netiesioginių nuorodų į tuometinę situaciją šalyje. Pirmiausia tą rodo ekranizacijai pasirinkti pasakojimai. Šalies didybės laikus menančios istorijos apie nacionalinės savasties dalį – dievus, piktąsias jėgas, taip pat taurius, pasiaukojančius, dvasingus herojus – buvo emociškai jautrios, žadinančios nacionalinę dvasią ir ambicijas. Ekranuose atgimusios legendos dažniausiai vaizdavo Indijos „aukso amžiaus“ laikotarpį. Tai kėlė būtos didybės nostalgiją, pasididžiavimą tūkstantmete Indijos istorija, kultūra, religinėmis tradicijomis. Visa tai netiesiogine prasme propagavo šalies išsilaisvinimo, savarankiškumo ir valstybingumo idėjas.

---

<sup>7</sup> Swadeshi (iš hindi: „swa“ – sava, „desh“ – šalis) judėjimą 1905 metais pradėjo Indijos Nacionalinis kongresas, ragindamas boikotuoti britų prekes pirmenybę teikiant Indijoje ir būtent indų pagamintiems produktams. Šis judėjimas tapo svarbia kovos už Indijos nepriklausomybę dalimi.

<sup>8</sup> Epas „Mahabharata“ – mitų ir pasakėčių vaizdais sukurta hinduizmo enciklopedija. Jame pasakojama apie dviejų Bharata dinastijos pusbrolių grupuočių – Kauravas ir Pandavas – konfliktą, kuris peraugo į didžiulį karą. Tačiau kūrinyje esama ir daugybė kitų siužeto linijų, kur veikia dievai ir deivės, kariai, karaliai, šventieji. Poema laikoma tekstu apie hinduistinį moralinės įstatymą *dharma*.

Dėl britų cenzūros nemažai temų – politinių, antikolonijinių, nacionalistinių – XX amžiaus pradžios Indijos kine buvo beveik neįmanomos. Ypač kai britų valdžia 1918 metais priėmė Indijos Kinematografijos aktą, numačiusį kino teatrų licencijavimą, filmų cenzūrą.

Mitologinio žanro filmai, kuriuose ekranizuoti senovės hinduizmo mitai, dažniausiai nekėlė įtarimo cenzoriams. Tačiau nepaisant tradicinių, legendomis paremtų siužeto vingių, jie neretai buvo pilni alegorijų, metaforų, perkeltinių prasmų, laikmečio simbolikos ir reflektavo to meto įvykius bei padėtį. Juostos neretai kalbėjo Ezopo kalba – užšifruodavo britų valdžiai nepriimtinas idėjas, rėmėsi aliuzijomis ir pan. Tai atspindi ne vienas filmas, tiesiogiai pasakojęs apie dievus ir herojus iš senovės epų, tačiau įtaigia kino kalba susiejęs viską su to meto realijomis.

Pavyzdžiui, 1919 metų D. Phalke filmo „Kaliyos nugalėjimas“ („Kaliya Mardan“) epizodas, kuriame dievas Krišna nugali gyvatę Kaliją, didžiajame ekrane rodytas salėje skambant revoliucinei nacionalinei dainai „Vande Mataram“<sup>9</sup> (Kumar 2014, 4). Indijos dievo pergalė prieš gyvatę žiūrovų vaizduotėje tapo metaforiška Indijos pergale prieš kolonizatorių.

1921 metų Kanjibhai Rathodo filmas „Pasišventęs Vidura“ („Bhakta Vidur“) iš pagrindinio herojaus Viduros perspektyvos pasakojo apie „Mahabharatoje“ aprašytą konfliktą ir vaizdavo pagrindinio veikėjo užuojautą, palankumą Pandavas vadovaujamai grupei. Tačiau filmas gali būti suvokiamas ne tik tiesiogiai, jame gausu perkeltinių prasmų, paslėptos simbolikos. Filme Vidura tampa savotišku M. Gandhi prototipu. Šią jauseną itin sustiprino jo vizualinis įvaizdis – keliose filmo scenose vyras pasirodė su tokia pačia kepure, kokią nešiojo M. Gandhi.

Nemažai vėlesnių kolonijinio laikotarpio hindi filmų, jau tapusių garsiniais ir spalvotais, taip pat buvo įsitraukę į nacionalizmo projektą. Ekranizuotos šlovingus Indijos laikus menančios istorijos, filmuose neretai vaizduoti idealizuoti herojai, skatinę pasididžiavimą savo šalimi, jos praeitimi, tradicijomis, kultūra, religija, o tuo pačiu – patriotizmą, nacionalizmą bei nusistatymą prieš britų valdymą.

---

<sup>9</sup> „Vande Mataram“ (iš hindu: „Šlovinu tave, motina“) – eilėraštis, himnas Motinai Žemei iš Bankimo Chandra Chattopadhyay romano „Anandamath“. Politiniame kontekste jis pirmą kartą panaudotas 1896 metais, kai Rabindranathas Tagore jį sudainavo per Indijos Nacionalinio kongreso sesiją.

## 2.1.2 Pokolonijinių metų kinematografija

Iškirtinis vaidmuo kino menui teko po 1947 metų, kai Indija paskelbė nepriklausomybę ir pradėjo kurti savarankišką valstybingumą. Glaudžiai sąveikaudamas su nacionalistinėmis idėjomis, ankstyvojo pokolonijinio laikotarpio kinas ne tik reflektavo sociokultūrinės transformacijos, laisvos tautos formavimosi procesą, naujos tapatybės konstravimą, patriotiškumo didėjimą, atspindėjo indų svajones ir siekius, bet ir svariai prisidėjo šių vyksmų.

Indijos kinematografijos istorijoje ankstyvasis pokolonijinis laikotarpis yra vadinamas „aukso amžiumi“. 5-6 dešimtmečiais Bolivude dirbo žinomiausi šalies kino kūrėjai (režisieriai, aktoriai, scenaristai ir t.t.), nemažai to laikmečio filmų paliko ryškų pėdsaką Indijos kino istorijoje ir tapo chrestomatiniiais, pelnę tarptautinius apdovanojimus.

Pokolonijinio laikotarpio kinas formavo tautą teigdamas tam tikrą indiško nacionalinio charakterio apibrėžtį, skatindamas patriotizmą, tradicijų puoselėjimą, religingumą ir dvasingumą, moralinių normų paisymą, pagarbą tėvams ir protėviams, atsidavimą šeimai, bendruomenei, šaliai. Pirmiausia indiškumas hindi kinematografijoje konstruotas atmetant buvusias kolonijines recepcijas, nepataikaujant Vakarų kultūrai.

Epiškiausiu šio laikotarpio filmu galima laikyti kino juostą „Motina Indija“ („Mother India“, 1957 m.). Juostoje ryški antivakarietiška, antiimperialistinė epistemologija, kuriamas alternatyvus indiškas identitetas, ieškoma naujos vietos Indijos kultūrai, besiremiančiai į praeities naratyvus. Pagrindinė herojė Radha, paprasta kaimo moteris, sunkiai dirbanti, kad išlaikytų šeimą, yra itin dorovinga ir teisinga. Susidūrusi su moraline dilema, ji nesudvejoja kaip elgtis – sūnui pasikėsinus į merginos garbę, Radha ją apgina nužudydama sūnų. Filmo herojė įkūnija archetipinį moters – motinos vaizdinį, sietiną su indų mitologija ir hinduistinėmis dievybėmis, simbolizavusiomis meilę, moralines vertybes, pareigingumą, kovingumą. Filmo pavadinimas tiesiogiai atkartoja nacionalinę Indijos kaip motinos deivės – Motinos Indijos (*Bharat Mata*) – idėją, ir remiasi moters kaip tautos stiprybės bei vienijančios jėgos simboliu.

Patriotizmas šio laikmečio hindi kine buvo reiškiamas ne tik tiesiogiai per herojiškus filmų veikėjų veiksmus kovojant už tėvynę, bet ir simboliškai. Vienas chrestomatiškiausių to pavyzdžių – filme „Šri 420“ („Shree 420“, 1955 m.)



pagrindinio herojaus – neturtingo vaikiną iš kaimo – dainoje nuskambėjęs pareiškimas: „Mano batai – japoniški, mano kelnės – angliškos, ant mano galvos – raudona rusiška kepurė, bet mano širdis yra indiška“. Ši daina, kurioje aiškiai apibrėžtas indiškumas globaliame pasaulyje, tapo patriotizmo deklaracija ir ilgam įsitvirtino žmonių sąmonėje.

„Aukso amžiaus“ filmuose ryškiai juntama kaimiškojo tapatumo tendencija. Ne viename sėkmingiausiame to laikmečio filme kaimas, nepaisant daugybės problemų: skurdo, išnaudotojiškų žemvaldžių ar korumpuotos, hinduizmo normomis nesivadovaujančios vietos valdžios, buvo vaizduojamas kaip sakrali erdvė, išsaugojusi tradicijas, dvasingumą, žmogiškąsias vertybes. Autentiškas indas – kilęs iš kaimo, o autentiška, dvasinga ir tikroji buvo kaimiškoji Indija.

Kai kuriuose filmuose kaimas būdavo priešpastatomas miestui, kuris dažnai vaizduotas kaip komercializuotas, pamiršęs savo šaknis, judrus, svetimas ir bauginantis. Neretai kaimas ir jo gyventojai tapdavo visos Indijos, tautos alegorija. Filme „Išlik budrus“ („Jagte raho“, 1956 m.) vandens dideliame mieste ir viename jo daugiabučių ieškantis valstietis įkūnijo visos Indijos pasimetimą, bėgštamumą atsidūrus naujose sąlygose, nepažįstamoje situacijoje.

Savotišką lūžį hindi kine žymėjo 8 dešimtmetis, kai Bolivudo estetikoje atsiranda nauja tautos, visuomenės sanklodos ir socialinės padėties naratyvizacija. Nusivylimas korupcija, valstybės neefektyvumu sprendžiant esmines politines ir ekonomines problemas, sukūrė naujo tipo kino herojus ir istorijas, kuriose jie veikia. Filmuose gausėjo *noir*<sup>10</sup> tipo charakterių: jaunų piktų indų, dažniausiai miestiečių darbininkų klasės atstovų, kurie nebuvo tikri dėl savo indiškumo, buvo ciniškai nusiteikę valstybės atžvilgiu ir daugiausia pasiekdavo kriminaliniame pasaulyje.

Pokolonijinio nacionalizmo krizę šio laikotarpio hindi kinematografijoje atspindėjo filmas „Siena“ („Deewaar“, 1975 m.), pasakojantis apie du brolius, vieną tapusį policininku, o kitą – nusikaltėliu, bei juos išauginusių vienišą motiną ir komplikuočius jų tarpusavio santykius. Filmą gali būti suvokiamas ir permąstomas remiantis įvairiomis semantinėmis kategorijomis, į save įtraukiančiomis daugybę kontekstų. Filmą yra ir socialinė drama, ir veiksmo filmas, ir šeimyninė istorija su stipriai išreikštu religiniu aspektu, pasiūlęs naujus požiūrius į valstybę, visuomenę, šeimą, lyčių reprezentacijas rakursus, sukūręs naujo tipo veikėjų prototipus. Indija

---

<sup>10</sup> Kino terminas, daugiausiai skirtas apibūdinti kriminalinėms dramoms, ypač akcentuojančioms moralinį dviprasmiškumą ir seksualinę motyvaciją.

šiam filme netiesiogiai, vėlgi per motinos personažą, virsta simbolinio pasirinkimo matrica, besiblaškančia gėrio ir blogio, ieškančia išeičių ir teisingo pasirinkimo.

### 2.1.3 Poliberalizacinis dešimtmetis

Trečiasis išskirtinis Indijos kinematografijos laikotarpis, kurio pradžia laikomas praėjusio amžiaus 10 dešimtmetis, šalyje prasidėjo netrukus po ekonomikos liberalizavimo ir kitų reikšmingų permainų. Pasikeitimus apibendrino Geetanjali Gangoli teigdamą, kad hindi filmai nuo 1990-ųjų reflektuoja kultūrų globalizaciją ir naujos indišką tapatybės kūrimą (Gangoli 2005, 157).

Pokyčiai Bolivudo kine po 1990-ųjų buvo akivaizdūs. Keitėsi filmų naratyvai, herojų charakteriai, kino estetika. Anksčiau populiarios socialines dramas išstūmė romantiniai šeimyniniai filmai. Maskulinizuotus, piktus filmų herojus pakeitė daugiausia lyriški, saldūs ir mieli kino personažai, vidurinėsios klasės atstovai, aukštinę tradicinę vertybes, dainavę bei šokę egzotiškose vietovėse.

Populiariosios kultūros hindi filmų slinktis romantizmo link siejama su Indijos vidurinėsios klasės augimu, po 1990-ųjų Indiją pasiekusiais globalizacijos procesais, satelitinės televizijos ir užsienio televizijos kanalų atsiradimu, smarkiai padidėjusiu Holivudo filmų prieinamumu, tarptautinių kompanijų atėjimu į šalį, vartotojiškumu. Tokie visai šeimai skirti romantiniai filmai kaip „Kas tau esu!...“ („Hum Aapke Hain Koun...!“), 1994 m.), „Nuotakas gaus mylintieji“ („Dilwale Dulhania Le Jayenge“, 1995 m.), „Kažkas nutinka“ („Kuch Kuch Hota Hai“, 1998 m.), šlovinę meilę, draugystę, pasiaukojimą, šeimyninius santykius, hinduistines tradicijas, papročius, priklausymą hindu bendruomenei, atsiliėpę į visuomenės jaučiamą tradicinų vertybių ilgesį bei suteikę auditorijai savotišką saugumo jausmą.

Bolivudo filmai atspindėjo kintantį Indijos santykį su aplinkiniu pasauliu. Vis daugiau įtakos filmų struktūrai ir naratyviniams sprendimams turėjo tarptautinė kinematografija, vakarietiški serialai ir pan. Tačiau globalias kino formato tendencijas hindi kino industrija adaptavo savo auditorijos poreikiams.

Dešimtas dešimtmetis Indijos kine siejamas su kino žanro, paremto naratyvais apie svetur gyvenančius indus<sup>11</sup> (SGI)<sup>12</sup>, diasporos atstovų istorijas,

---

<sup>11</sup> Anglų kalba: *Non-Resident Indian* (NRI)– Indijos pilietis, laikinai išvykęs į kitą šalį dirbti, gyventi, mokytis ar kitais tikslais.

problemas ir pan., suklestėjimu. Nors šis žanras Bolivudo kine nebuvo naujas, impulsus sparčiai jo plėtrai suteikė šiuolaikinės ekonominės, technologinės ir ideologinės tendencijos. Prisisitaikydama prie naujų realijų, Bolivudo kino industrija siekė artikuliuoti naują indiškumo jausmą – laisvesnę civilizacinio priklausymo, atskirto nuo politinių piliečio teisių, formą; kinas užėmė lemtingą kultūrinio vienytojo vaidmenį (Rajadhyaksha 2003, 32-34).

Bolivudo kinas dešimtajame dešimtmetyje pakeičia ankstesnes musulmonų įvaizdžio trajektorijas. Jei ankstesnio laikotarpio Bolivudo filmuose musulmonai veikėjai dažnai vaizduoti kaip egzotiški Mogulų laikotarpio aristokratai ar pagrindinių filmų herojų draugai, tai dešimtajame dešimtmetyje musulmonų personažams hindi kino juostose tenka nusikaltėlių, smulkių sukčių, valdžios ištroškusių politikų, korumpuotų policininkų, Pakistano agresorių, kovojančių su Indijos karinėmis pajėgomis, teroristų, kurių smurtiniai veiksmai nukreipti prieš Indijos tautą, vaidmenys (Chanda; Kavoori 2008, 140-141). Dauguma tokių filmo veikėjų prisidėjo prie musulmonų marginalizacijos ir stereotipizacijos, net islamofobijos skatinimo.

Globalizacijos akivaizdoje keitėsi ir Bolivudo juostų lingvistinė tradicija. Kaip pastebi Madhavas Prasad, Bolivude dominuoja daugybę Indijos kalbų nurungusi metakalba, kuria viena nacionalinė ideologija gali būti tinkamai artikuliuojama. Hindi kinas patyrė ryškią transformaciją: neginčijamam urdu kaip metakalbos vaidmeniui hindi kino ideologiniame lygmenyje iššūkį metė anglų kalba. Ji suteikia ideologines naujo hindi kino pasaulio koordinates. Angliškos frazės ir patarlės sąmoningai naudojamos diskursų tinklo, kuriame herojai gyvena, konstravimui (Prasad 2003, 6).

---

<sup>12</sup> Toliau šiame darbe „SGI“ bus naudojamas kaip termino „svetur gyvenantys indai“ trumpinys.

### 3 FILMŲ ANALIZĖ

Šiame skyriuje analizuojami trys Bolivudo filmai, atspindintys ryškiausias 10 dešimtmečio hindi kino tendencijas: šeimos drama, aukštinanti tradicines vertybes; diasporos atstovų gyvenimo istoriją pasakojanti juosta; taip pat religines įtampas, santykį tarp skirtingų konfesinių grupių bei Indijos ir Pakistano analizuojanti drama.

Norint geriau suprasti šiuos filmus, jų naratyvus, kuriuos herojų tipus ir skatinamą indiškumo viziją, būtina įvertinti politinę ir sociokultūrinę situaciją to laikotarpio Indijoje.

#### 3.1 Pokyčiai Indijoje

Dešimtojo dešimtmečio situaciją Indijoje apibūdina įvairialypės sociokultūrinės transformacijos, pakeitusios šalies veidą. Kaip teigia Christophe'as Jaffrelotas, 1990-ieji buvo laikotarpis, kai stipriau nei bet kada buvo suabejota J. Nehru Indijos modeliu, besirėmusiu į keturis piliorius: valstybės valdomą ekonomiką, sekuliarumą, konservatyvią demokratiją ir neprisijungimo politiką. Šį laikotarpį Indijoje paženklino keli simboliniai ir itin reikšmingi įvykiai, pakeitę šalies plėtros kryptis: Mandalo komisijos<sup>13</sup> raportas, Babri mečetės Ajodhija mieste nugriovimas, ekonomikos liberalizavimas, Indijos ir JAV suartėjimas (Jafferlot 2010, 16).

Prie esminių pokyčių taip pat galima priskirti oficialiosios valdžios požiūrio į gausią diasporą pasikeitimą, sustiprėjusią terorizmo grėsmę, dešinėsios partijos BJP, kurios propaguojamas hindu politinis aktyvizmas dar 1980-aisiais tapo rimtu fenomenu Indijos politinėje arenoje, atnaujindamas hindu ir musulmonų antagonizmą, savo intensyvumu priminusį Indijos padalijimo laikmetį, o piką pasiekė 1992 metais (Van der Veer 1996, 253), įsitvirtinimą politinėje arenoje.

---

<sup>13</sup> Vadinamoji Mandalo komisija, neoficialiai pavadinta jai vadovavusio Indijos parlamentaro Bindheshwari Prasado Mandalo vardu, buvo sukurta 1979 metais, siekiant identifikuoti socialinėje ir išsilavinimo srityse atsilikusias visuomenės grupes ir pasiūlyti būdus, kaip pagerinti jų padėtį. Siekiant spręsti žemesnių kastų atstovų problemas ir pagerinti jų socialines bei ekonomines sąlygas, 1990 metais Indijos vyriausybė priėmė šios komisijos parengtą raportą, kuris rekomendavo numatyti, kad 27 proc. studijų vietų universitetuose ir darbo vietų viešajame sektoriuje būtų skirta žemiausių kastų atstovams.

### 3.1.1 Ekonomikos liberalizavimas

Ryškiausi pokyčiai Indijos visuomenėje po 1990-ųjų pirmiausia sietini su sparčiu ekonomikos augimu ir gyvenimo sąlygų gerėjimu. Tam pagrindą suteikė 1991 metais pradėtas ekonomikos liberalizavimas.

Nuo nepriklausomybės 1947 metais Indija vadovavosi centralizuotos ekonomikos planavimo modeliu, įkvėptu SSSR pavyzdžio. Valstybė aktyviai kišosi į ekonomikos procesus, vykdė protekcionistinę politiką, taikė griežtas privataus sektoriaus reguliavimo priemones, prisidėjo prie viešojo sektoriaus išsiplėtimo ir neefektyvumo, ekonominio gyvenimo ciklai matuoti penkiamečiais planais (Tétreault; Denemark 2004, 119). Tokia nepaslanki ir globalizacijos nulemtų tendencijų neatitikusi politika lėmė didžiulius ekonominius sunkumus ir net krizes, 1990-ųjų pradžioje Indija susidūrė su bankroto pavojumi.

1991 metais Indijos vyriausybė pripažino, kad šaliai būtini pokyčiai ir atėjo laikas ekonomiką pertvarkyti imant pavyzdį iš „Rytų Azijos stebuklo“ šalių – Japonijos, Pietų Korėjos ir Pietryčių Azijos „tigrų“ – kurti labiau į eksportą orientuotą, daugiau globalaus vystymosi strategijų atitinkančią ekonomiką (Wadhva 2004, 262).

1991 metų liepos mėnesį pradėtomis ekonomikos reformomis buvo panaikinta valstybinė importo kontrolė, sumažinti maito mokesčiai ir devaluota nacionalinė valiuta, praktiškai panaikinta licenzijavimo kontrolė privačioms investicijoms, sumažinti mokesčių tarifai ir išardytos viešojo sektoriaus monopolijos (Das 2002).

Ekonomikos liberalizavimas leido pasiekti, kad anksčiau vos po kelis procentus per metus augdavusi Indijos ekonomika plėstųsi gerokai spartesniais tempais. Jei 1991-1992 metais Indijos ekonomika padidėjo 132 mln. JAV dolerių, tai įgyvendinus reformas, 1995-1996 metais ji išaugo 5,3 mlrd. JAV dolerių.

Spartus Indijos ekonomikos augimas prisidėjo prie naujų darbo vietų kūrimo, gyventojų pajamų didėjimo, spartaus vidurinėsios klasės gausėjimo, skurdo mažėjimo, gyvenimo trukmės ilgėjimo, inovatyvių sektorių, pavyzdžiui, informacinių technologijų, suklestėjimo ir pan. Iš ekonomiškai atsilikusios valstybės Indija tapo globalia ekonomine jėga. Tiesa, tuo pačiu negalima nutylėti fakto, kad spartaus ekonominio augimo vaisiai yra prieinami toli gražu ne visiems Indijos gyventojams – skurdas šioje šalyje toliau išlieka rimta problema.

### 3.1.2 Santykių su diaspora pasikeitimas

Dešimtas dešimtmetis Indijos gyvenime ženklina ir reikšmingą požiūrio į vadinamuosius SGI pokytį. Jei iki dešimtojo dešimtmečio Indijos diaspora valdžios buvo vertinama kaip politinė našta, nederanti su tautos kūrimo naratyvu ir jos tarptautine politika (Lacroix 2015, 267), tai ekonomikos liberalizavimas ir globalizacija parodė, kad užsienyje gyvenantys indai gali būti visapusiškai naudingi šaliai, ypač kai jų ekonominė ir politinė padėtis svetur per daugelį metų buvo smarkiai pagerėjusi.

Vyriausybė pakeitė savo požiūrį į savo migrantus ir jų vertinimą, dabar su dideliu pasididžiavimu sveikindama jų pasiekimus, laikydama juos Indijos šeimos nariais (Hercog; Siegel 2013).

### 3.1.3 Babri mečetės nugriovimas

Nuo pat Indijos nepriklausomybės tarp skirtingų šalies etninių ir religinių grupių kildavo lokalūs neramumai, smurto proveržiai, riaušės. Tačiau nauju religinio susiskaldymo bei įtampos tarp hinduistų ir musulmonų atskaitos tašku tapo 1992 metų įvykiai Utar Pradešo provincijos Ajodhija mieste.

Vietos hinduistai ir musulmonai seniai nesutarė dėl Mogolų dinastijos valdovo 1528 metais pastatytos Babri mečetės. Radikalieji hinduistai tvirtino, kad mečetė buvo pastatyta šventoje hinduistams vietoje – ten, kur gimė vienas svarbiausių hinduizmo dievų Rama.

Šis klausimas gerokai paaštrėjo, kai hinduistai pradėjo „Ram Janmabhoomi“<sup>14</sup> išlaivinimo kampaniją ir reikalavo, kad mečetė būtų nugriauta, o jos vietoje iškiltų šventykla dievui Ramai. Procesas persikėlė ir į nacionalinį lygį, visoje šalyje pradėtos rengti akcijos hinduistų nacionalistams Ajodhijoje paremti. Taip hinduistai artikuliuo savo šventą erdvę ir nacionalinę teritoriją.

1992 metų gruodžio 6 dieną prie Babri mečetės susirinko apie 300 tūkst. hinduistų, kurių dauguma vilkėjo šafrano – hindu nacionalistų spalvos rūbus. Remiami BJP ir kitų politinių jėgų bei radikalių organizacijų, jie pradėjo mečetės šturmą ir ją sugriovė. Dar tą patį vakarą ant Babri mečetės griuvėsių jie pradėjo statyti

---

<sup>14</sup> „Ramos gimimo vieta“ – pavadinimas, duotas vietai, kurioje, kaip tiki hinduistai, gimė dievas Rama – 7-asis hinduizmo dievo Vishnu įsikūnijimas ir Ajodhijos karalius.

naują Ramos šventyklą, o valdžios atstovai iš esmės nesikišo. Tai paskatino kelis mėnesius visoje šalyje trukusį smurtą tarp hinduistų ir musulmonų, kurio metu žuvo keli tūkstančiai žmonių.

Babri mečetės nugriovimo rėmėjai pateisina veiksmus Ajodhijoje kaip hinduistams šventos vietos išlaisvinimą. Kritikai tai vadina smurtu prieš musulmonus ir Indijos pilietinę visuomenę. Tačiau šis konfliktas yra kur kas daugiau – Ajodhija simbolizuoja hindu ir musulmonų konfliktą Pietų Azijoje ir asocijuojasi su branduolinio karo tarp Indijos ir Pakistano košmaru (Ludden 1996, 1-2).

Babri mečetės nugriovimas hinduistams simbolizavo išsivadavimą iš musulmonų priespaudos. Kaip pastebi Henrikas Berglundas, nepaisant to, kad nebuvo įtikinamų archeologinių ir istorinių įrodymų, kurie patvirtintų hinduistų teiginius, esą mečetės vietoje kažkada stovėjo dievo Ramos šventykla, remtasi emocijomis aiškinant, jog ši vieta dėl savo ryšio su Ramos gyvenimu priklauso hinduistams ir musulmonai turėtų ją perduoti arba priimti tai, jog ji bus atimta. Nors vyko ir teisiniai ginčai, akcentuota, kad šio klausimo teismai negali spręsti, nes jis susijęs su neatimama hinduistų daugumos teise į savo kultūrą ir religiją (Berglund 2004, 1068).

Babri mečetės istorija nesibaigė sulig nuslopusiomis riaušėmis tarp hinduistų ir musulmonų. Ji tik padidino visuomenės poliarizaciją, padalijimą į „mes“ ir „jie“, „kiti“ (Ashraf 2012).

### 3.2 Tradicijų ir modernumo sandūra filme „Padovanojau tau širdį, mielas“

Filmas „Padovanojau tau širdį, mielas“ yra viena populiariausių 10-ojo dešimtmečio Bolivudo kino juostų. Tai filmas, atspindintis pagrindinius to laikmečio Indijos pokyčius ir savotišką egzistencinę abejonę, balansuojant tarp senųjų tradicijų ir modernaus laikmečio atneštų naujovių, taip pat konstruojant naują indišką tapatybę.

Nors filmas aukština indišką kultūrą ir vertybes, tuo pat metu polemizuoja su moderniomis, iš esmės vakarietiškoms kultūrinėmis tradicijomis, pasiekusiomis Indiją ir metusioms iššūkį nusistovėjusiai tvarkai. Visoje kino juostoje simboliškai aiškinamasi, koks tradicijų ir modernumo santykis, kaip jie dera tarpusavyje, o galiausiai – kas iš jų Indijoje yra pranašesnis.

Kino juosta „Padovanojau tau širdį, mielas“ pasakoja meilės istoriją tarp indiškos muzikos mokytojo Pandito Darbar dukters Nandini ir iš Italijos į Indiją išmokti tradicinės muzikos paslapčių atvykusio Sameero. Audringai besirutuliuojanti judviejų meilės istorija galiausiai tampa meilės trikampiui, nes, tėvams sutarus, Nandini yra ištekinama už turtingo advokato sūnaus Vanrajo. Sameeras išvyksta atgal į Italiją, bet Nandini nesiliauja jo mylėti ir nesijaučia laiminga santuokoje. Apie jų meilės istoriją sužinojęs Vanrajas, nepaisant šeimos pasipriešinimo, nusprendžia gražinti savo žmoną tam, kurį ji iš tiesų myli, ir jiedu išvyksta į Milaną ieškoti Sameero.

Filme nacionalizmas ir siektinos Indijos vaizdinys yra konstruojamas per daugybę atskirų naratyvinių krypčių, pagrindinių veikėjų charakterius ir veiksmus.

Šiame kontekste itin reikšmingas vaidmuo tenka religijai. Kino juosta aukština hinduizmą ir hinduistines vertybes. Pirmuosiuose filmo kadruose užfiksuota dievo Ganešos<sup>15</sup> garbinimo ceremonija, kurią seka indiško kolorito prisodrintos, vitališkos, gyvenimo džiaugsmo kupinos scenos, parodančios ypatingą indų pasirengimą Diwali<sup>16</sup> šventei. Visoje kino juostoje gausu scenų iš šventyklų, kur einama garbinti dievus ir jiems aukoti, jautriai, dvasingai vaizduojamos hinduistinės ceremonijos vestuvėse ir pan. Toks indiškų tradicijų ir kultūros pabrėžimas ir išaukštinimas atitinka Hindutva koncepcijoje akcentuojamą hinduistiškos tapatybės išskirtinumą, prisidedantį prie didingos ir dvasingos Indijos įvaizdžio kūrimo.

Kaip kontrastas tokiai stipriai Nandini šeimos religinei ir moralinei jausenai yra priešpastatomas Italijoje gyvenantis pusiau indas Sameeras bei jo mama, kurie savo indiškumo nesieja su religija, kas stiprina jų atitolimo nuo hinduistinių šaknų jausmą, supasaulietėjimą, vakarietiško tradicijų perėmimą. Kelios filmo scenos vyksta bažnyčioje, kurioje Sameeras meldžiasi. Tačiau iš jo nekonvencinio elgesio sunku suprasti, ar jis yra katalikas. Be to, susituokti su Nandini jis nori pagal hinduistines tradicijas, hindu šventykloje. Toks blaškymasis, pasimetimas ir tikrumo nebuvimas silpnina jo personažą, savotiškai mažina žiūrovų simpatijas. Taip filme sukuriama ideologinė takoskyra tarp teigiamo ir siektino bei nepropaguotino indiškumo.

---

<sup>15</sup> Hinduizmo mitologijoje – mokslo, rašto, mokyklų globėjas. Vedose Ganeša kaip savarankiška dievybė nefigūruoja, o epuose ir puranose jis – Šivos ir Parvatės sūnus. Vaizduojamas žmogaus kūnu, raudonos ar geltonos spalvos, dideliu apskritu pilvu, su keturiomis rankomis ir dramblio galva, iš kurios styro viena iltis.

<sup>16</sup> Viena pagrindinių tradicinių indų švenčių, ypač svarbi hinduistams, sikhams ir džainams. Diwali, žinoma kaip „Šviesų juosta“, yra skirta pasidžiaugti gėrio pergale prieš blogį.



Hindi kinas yra unikalus tuo, kad naudoja šeimą kaip pirminį įvaizdį aptarti kastos, klasės, bendruomenės ir lyties pasidalijimus, kurti kompleksinius, bet patrauklius ženklus, per kuriuos modeliuojama tauta ir konstruojama nacionalistinė vaizduotė (Virdi 2003, 7). Šiame filme idealizuoto tautinio identiteto skatinimui pasitelkiama išplėstinė šeima, kurioje po vienu stogu (su)gyvena ne tik kelios vienos šeimos kartos, bet ir dėdės, tetos, pusseserės, pusbroliai.

Nacionalizmo diskurse šeima vaidina svarbų vaidmenį, tapdama savotišku tautos mikrokosmu. Per skatinamas vertybes šiame filme visa Indija išsiplečia iki vienos didelės šeimyninės bendruomenės, susaistytos tvirtais ryšiais, kuriuos kuria bendra istorija, unikali kultūra ir tradicijos. Tokia kinematografinė strategija atitinka filosofo B. Andersono mintį, kad šeima atkartoja tautos esmę, per tokią emocinę šeimyninės bendrystės jauseną skatinamas patriotiškumas, o, esant reikalui, ir pasiaukojimas dėl savo tautos bei šalies (Anderson 1999, 163).

Filmas aukština patriarchalines tradicijas. Santykis tarp moters ir vyro šiame filme atskleidžiamas keliais sluoksniais, bet visada akcentuojant moters pasišventimą, net nusižeminimą prieš vyrą. Nandini motina į savo vyrą kreipiasi ne kaip į sau lygų, bet pagarbiau: „jūs“, nors jis jai neatsako tuo pačiu. Pandito Darbar žodis šeimoje yra lemiamas visais esminiais momentais: pradedant paliepimu Nandini užleisti kambarį svečiui Sameerui, baigiant nurodymu tekėti už Vanrajo. Šeimos moterys, net senelė, yra eliminuojamos iš svarbiausių sprendimų priėmimo.

Moterys tradiciškai yra įspraustos į namų erdvę, kur bendrauja, linksminasi, gražinasi, kalbasi iš esmės tik tarpusavyje. Vyras gali įsibrauti į tokią erdvę, o moterys peržengti vyrų sferos ribas nėra įgalintos. Jei Sameero pasirodymas moterų apartamentuose virsta lengva šėlione, tai rimtas Nandini bandymas užstoti pusseserę šeimos vyrų „taryboje“, virsta jos išvaymu. Kitaip tariant, moteriškumas yra gerbiamas, bet apribotas.

Vis dėlto patriarchalinio dominavimo forma šiame filme savotiškai apverčiama naratyvizuojant meilės trikampį tarp moters ir dviejų vyrų. Tai, kad būtent Nandini tokioje situacijoje turi nors ir ribotą, bet pasirinkimo laisvę, signifikuoja tam tikrą modernumą.

Be to, visai kitokį – šiuolaikišką ir vakarietiško manierų prisodrintą – santykių tarp vyro ir moters vaizdinį reprezentuoja Nandini ir Sameero bendravimas. Jis – lygiavertis, abipusiškai intensyvus, atviras, net provokatyvus, Nandini nesivaržo garsiai ir emociškai lieti pyktį ant Sameero. Tiek Nandini, tiek Sameeras nevensgia

demonstruoti savo seksualumo, nebijo koketuoti, įsiveržia į vienas kito intymias zonas – apsikabina, valiūkiškai liečia vienas kitą, Nandini net leidžiasi pabučiuojama. Judviejų bendravimas peržengia ir tam tikras tabu laikomas ribas, nes Nandini išvysta Sameerą nuoga.

Lygiai taip pat nuo tradicinių santykių skiriasi Nandini ir Vanrajo bendravimas. Dominuojančia, valdančia santuoką tampa Nandini. Viskas vyksta taip, kaip nori ji, o Vanrajas kantriai laukia šiltų jausmų pasireiškimo. Jis primigtynai nesiekia žmonos fizinio artumo, nepaisant jos emocinio šaltumo su ja elgiasi pagarbiai, leidžiasi į traumuojančią kelionę, kurioje kitam nori atiduoti savo mylimą žmoną. Toks sutuoktinių santykių portretavimas suteikia moteriai savitos emancipacijos, ją iškeldamas į lygiavertę poziciją su vyru, o tuo pačiu meta iššūkį vietos kultūrinei tradicijai.

Moteriškumo reprezentacija filme iš esmės yra plokščia ir vienakryptė. Centrinis vaidmuo filme tenka Nandini, kurios personažas įneša daugiau kolorito į indės portretą, kitos moterys yra praktiškai vienodo tipo epizodinės veikėjos: geros, rūpestingos, paklusnios žmonos, dukros, motinos, besivadovaujančios hinduistinėmis vertybėmis. Jos pasiaukojamai renkasi pareigą šeimai, o ne asmeninę laimę. „Ar gali būti didesnė laimė šiame pasaulyje negu vyro laimė?“, - klausia šventykloje apeigas atliekančios moterys. Per tokias moteriškumo formas kine autentifikuojamas atitinkamas kultūrinis identitetas ir išskirtinė vyro pozicija šeimoje, Indijos visuomenėje.

Nandini įvaizdis iš modernaus filmo pradžioje, kur ji vaizduojama veržli, drąsi, užsispyrusi, turinti tvirtą nuomonę apie tam tikrus dalykus, tiesiai rėžianti, ką galvoja, smarkiai keičiasi. Galiausiai jos laisvumas yra suvaržomas patriarchalinių taisyklių, archajinių tradicijų, paklusnumo vyresniesiems principo. Ekrane Nandini tampa moralia, tėvų valiai paklūstančia ir pasiaukojančia moterimi, kaip ir praktiškai visos kitos aplink ją. Tačiau išorinę jos ramybę ir nusilenkimą tradicijoms, vienoje filmo scenoje įveikia vidinis maištas ir neviltis. Nandini bandymas nusižudyti – aktas, kuris hinduizme yra suprantamas kaip blogos karmos užtraukimas, stigmatizuojantis šeimas ir bloginantis jų reputaciją, tampa nauju štrichu indės portrete, atskleidžiamas moters vidinės erdvės pažeidžiamumą, netolygumą, dramą, įtampas ir emocinį nestabilumą, kas idealiai Indijos moteriai, suvokiamai kaip tautos stiprybės šaltinis, turėtų būti svetima.

Vis dėlto pagrindinės herojės personažas „užbaigiamas“ laikantis tradicinės linijos. Savo išsigelbėjimą Nandini randa šeimoje. Iš karto netapusi gera žmona, nes nesirūpino vyru, neprisižiūrėjo pati, nesigražino ir, kas svarbiausia, nenešiojo mangalsutros<sup>17</sup>, filmo veiksmui rutoliojantis ji, pagal indiškus standartus, pasikeičia į gera. Kelionės po Italiją metu jos susižavėjimas Vanraju auga, o finalinėse scenose blaškymasis, įsiaudrinimas dėl Sameero galiausiai išblėsta lyg netikra iliuzija, atverdama akis dėl amžinųjų indiškų vertybių.

Filmas nagrinėja Indijoje aktualią sutartinių santuokų temą. Čia vėlgi susiduria du požiūrio taškai: tradicinis, senosios kartos, išsakytas Nandini močiutės lūpomis: „Pirmiausia ištekėjau, o po to įsimylėjau“ ir moderni, emancipuota, net kiek feministinė Nandini manifestacija: „Vestuvės – mano, o rinkti jaunikį turi kažkas kitas?“.

Sutartinės santuokos filme nėra idealizuojamos. Tai, kad jos gali turėti tamsiąją pusę, atskleidžiama per epizodinę Nandini pusseserės istoriją. Nors myli kitą ir mylimojo yra kviečiama pabėgti, Anu atsisako tai padaryti, aiškindama, kad niekada tokiu būdu neišduos savo tėvų. Po santuokos praėjus keletui dienų ji grįžta į tėvų namus sumušta vyro ir prašosi priimama. Tačiau šeimos vyrai nusprendžia, kad Anu užtraukė gėdą jų giminei ir tuoj pat privalo grįžti pas vyrą. Tuomet ji pabėga su mylimuoju.

Vis dėlto sutartinės santuokos institutą reabilituoja Nandini ir Vanrajo istorija. Nepaisant audringų perturbacijų, net santuoka ne iš meilės, kai ją lydi sutuoktinio kantrybė, rūpestis, atkaklumas, pasiaukojimas, virsta sėkmingu projektu. Ekrane pateikiant du alternatyvius žvilgsnius į sutartinę santuoką sudaromas objektyvumo įspūdis. Tačiau Anu poelgis vaizduojamas kaip juoda dėmė šeimai, o Nandini pasiaukojimas atsiperka – ji sukuria pilnavertę šeimą ir atkartoja senelės, kaip ir nemažos Indijos dalies moterų istoriją: pirma santuoka, po to – meilė.

Modernumo ir tradiciškumo sandūra itin ryški vyrų personažuose. Sameeras šiame filme tampa modernumo sinonimu: vakarietiškai apsirengęs, su blizgiu auskaru ausyje, laisvas, veržlus, nesivaržantis po namus vaikščioti ir prieš moteris rodytis pusnuogis, kas yra pakankai nauja to meto kine, save vakarietiškai vadinantis: „Sam“,

---

<sup>17</sup> Šventas vėrinys, kurį jaunikis uždeda nuotakai per tradicinę hindu vestuvių ceremoniją, taip suteikdamas nuotakai žmonos statusą.

į hindi įterpiantis anglų kalbos žodžius. Ekране jis vizualizavo metroseksualo<sup>18</sup> įvaizdį. Kaip kontrastas jam ekране vaizduojami tradicine indiška apranga vilkintys indai.

Šio laikotarpio Bolivudo kine buvo jaučiamos akivaizdžios slinktytys filmų herojų charakteriuose. Sudhanvos Deshpande teigimu, nauji liberalūs 1990-ųjų veikėjai nebebuvo pikti, atvirkščiai, turtingi ir konformistiški savo socialinėmis pažiūromis. Taip pat naujieji herojai pirmą kartą hindi kino istorijoje buvo be praeities, todėl neturėjo atminties (Deshpande 2005, 187). Šias įžvalgas visiškai atitinka Sameero herojus, į filmą tiesiogine prasme atėjęs iš tuščios erdvės – dykumos, per kurią žingsniavo kalbėdamas su mirusiu tėvu. Išskyrus nedetalizuotą Italiją, ten jo laukiančią motiną ir mirusį tėvą, apie jį daugiau nieko nėra aišku. Su savimi į filmo naratyvą, Nandini šeimą, o plačiaja prasme į Indijos konceptualizaciją jis praktiškai neatsinešė praeities, svarbios tapatybės savasties apčiuopimui. Tai gali būti interpretuojama kaip noras išvengti platesnės praeities dekonstrukcijos, kuri nebūtų naudinga naujo Indijos identiteto kūrimo procese.

Sameero priešingybė – modernumo antipodu tampa Vanrajas. Jis kuklus, korektiškas, rimtas, pasiaukojantis, filosofiškas, mažus. Be to, konservatyvių pažiūrų – susižavėjęs Nandini ir norėdamas ją vesti, jis viską atlieka pagal hinduistines tradicijas – kreipiasi į savo tėvus, kad jie su Nandini gimdytojais sutartų dėl santuokos. Jeigu Sameeras viliokiškai kuteno Nandini padus, tai Vanrajo požiūris į ją visiškai kitoks, sakralus. Jis pareiškia, kad santuoka – tai ne dviejų kūnų, o dviejų širdžių sąjunga.

Tačiau tam tikras Vanrajo mąstymas ir elgesys neatitinka tradicinių normų. Vienoje emociškai stipriausių filmo scenų susikerta dviejų kartų atstovų – Vanrajo ir jo tėvo nuomonės apie šeimą. Kai Vanrajas pasako, kad nori atiduoti Nandini Sameerui, jo tėvas pašėlsta dėl gėdos, kurią toks poelgis užtrauks šeimai: „Ar tu – ne vyras? Ar negali suvaldyti moters? Kur dingio tavo vyriškumas?“. Vanrajas į tai atsako monologu, kad vyriškumas nėra laikyti moterį silpna ir per prievartą stengtis padaryti ją laiminga, jog neįmanoma gyventi su moterimi, kurios kūną valdai, o jos širdis priklauso kitam. Nors tėvas kartoja nesuprantantis sūnaus noro atiduoti žmoną,

---

<sup>18</sup> 1994 metais britų žurnalistas Markas Simpsonas šį terminą panaudojo apibūdinti vyrą – miestietį, kapitalistinės kultūros atstovą, skrupulingai besirūpinantį savo išvaizda, tam skiriančiam daug laiko ir pinigų, mėgstančiam apsipirkti ir pan.

bet galiausiai palaimina jį. Tai galima suprasti kaip simbolinį senosios Indijos nusilenkimą naujajai šaliai, su kitonišku, progresyvesniu, bet nemažiau teisingu ir gerbtinu požiūriu bei mentalitetu.

Iškirtinis vaidmuo filmo kontekste tenka ir Indijos vizualizacijai. Kino juostoje ji susiveda į konkrečią erdvę – Gudžarato provinciją. Filme vaizduojami tradicinės architektūros rūmai su tolumoje dulksančiais kalnais ar žaliuojančiomis erdvėmis, urbanizuotomis panoramomis, tūkstantmečio architektūrinio paveldo vietos, kas nesąmoningai formuoja žinią apie visą šalį. Indija – fiziškai, dvasiškai, istoriškai turtinga valstybė. Nacionalizmo diskurse tokia šalies projekcija tampa svarbiu tapatumo indikatoriumi. Saugi, rami, net meditatyvi erdvė yra tarsi prieglobstis nuo nežinomybės, pavojų. Tokį įspūdį filme sustiprina didingi panoraminiai vaizdai, montažas, subtiliai į vienį suliejantis skirtingas erdves ir laikmečius, taip vizualiai įtvirtindamas nesibaigiančios Indijos idėją, jungiančios praeitį su dabartimi ir ateitimi.

Kino juostoje užfiksuota spalvinga, gyva, judri, dvasinga Indija, jausmingos jos tradicijos ir stilizuoti indų personažai atrodo tarsi perkelti iš žinomo tapytojo Raja Ravi Varma<sup>19</sup> drobių, kai kurios filmo mizanscenos persisėmę jo darbų stilistikos.

Intymiai Indijos erdvei filme priešpastatoma Europa, vizualizuota iki emociškai šaltos, nesvetingos, pavojingos ir svetimos. Tai įkūnija gana šaltas vietinių bendravimas, Nandini ir Vanrajo apiplėšimas, neempatiškas gydytojų reikalavimas skubiai apmokėti ligoninės sąskaitas, antraip bus nutrauktas Nandini gydymas. Nepaisant gražios architektūros, erdvių gatvių, prabangių salių, nudailintos aplinkos, praktiškai viskas Vakaruose yra vieno kolorito – šaltų atspalvių, pilka. Taip (i)teigiamas Europos, kaip neįdomios erdvės vaizdinys, tuo pačiu Indijai reiškiantis ir įtvirtinant savo pranašumą kaip vitališkai, šiltai spalvomis ir bendravimu, šeimyniniu jaukumu, laimingai kasdiena.

Apskritai Italija, į kurią ieškoti Sameero atvyksta Vanrajas ir Nandini, šiame filme yra sukonstruota. Juosta filmuota Budapešte, kurio vaizdai tampa Milanu, filme vaidina vengrai, kurių kalba paverčiama italų, vaizduojami vengrų liaudies šokiai,

---

<sup>19</sup> Raja Ravi Varma (1848-1906) kūryba suvaidino didelį vaidmenį Indijos meno istorijoje. Jis pirmasis savo darbuose atvaizdavo senovės hinduistinių mitų, legendų fragmentus, dievams ir herojams suteikė realius, apčiuopiamus kūnus ir pavidalus. Nors jis tapė vakarietiška maniera ir technika, jo paveikslai buvo indiškai vaizduotomis temomis, būdingu vietiniu koloritu, ornamentika. Dailininko litografijos spaustuvėje spausdintų jo tapytų paveikslų su hinduizmo dievybių ir herojų atvaizdais reprodukcijos, tapo prieinamos plačiosioms masėms ir taip „apsigyveno“ daugelio indų namuose.

dainos taip pat yra pristatomi kaip itališki. Čia galima išvelgti reversinį E. W. Saido aprašytam procesui: kaip Vakarai įsivaizdavo Rytus lyg vientisą kultūrinę, politinę, socialinę erdvę (Said 1978), taip dabar Indija įsivaizduoja ir kuria Europą, tokią, kokią nori.

Filme „Padovanojau tau širdį, mielas“ iššūkį nusistovėjusioms elgesio normoms, net tautinei tapatybei metusios šiuolaikinės įtakos, nors randa atgarsių, tam tikromis formomis ir iki tam tikro lygio yra absorbuojamos, tačiau iš esmės kapituliuoja prieš tradicinį vietos kultūrinį identitetą. Taip, pagal P. Chatterjee dekonstruotą nacionalizmo procesų paradigmą, įtvirtinama unikali indiška tapatybė, kurią reikia saugoti ir išlaikyti, skatinamos konkrečios vertybės, visuomenės sąrangos modeliai, šeimyninės struktūros, pagarba tradicijoms. Individui ir visai tautai esminių pasikeitimų laikotarpiu pateikiami aiškūs kelrodžiai ir atsakymai, kas yra tikrasis indiškumas, kaip derėtų elgtis ir gyventi jo siekiant.

### 3.3 Diasporos reprezentacija juostoje „Būna laimės, būna liūdesio“

Tautoje, kaip įsivaizduojamoje bendruomenėje, tam tikrą žmonių grupę, konkrečiai – diasporą, „įsivaizduoti“ yra sudėtingiau, nes ji nutolusi fiziškai, be to, įsikūrusi kitos kultūros viduje, kur jai gali grėsti asimiliacija. Bolivudo kinas suteikė ypatingą erdvę artikuliuoti ir naratyvizuoti SGI istorijas, per tai propaguoti indiškumo jausmą, konkrečią tautinę tapatybę tiek Indijos gyventojams, tiek patiems diasporos atstovams.

Svetur įsikūrusių indų kilmės personažai hindi filmuose nėra naujas fenomenas. Tačiau jeigu iki 1990-ųjų tokie veikėjai buvo vaizduojami kaip nepavyzdiniai ir antiherojai, kurių statusą galėjo pakeisti tik jų išgelbėjimas sugrąžinant į Indijos kultūrinę erdvę, tai vėliau užsienyje gyvenančių indų kilmės herojai įgijo visiškai kitokias konotacijas (Therwath 2010).

Pasikeitęs požiūris į diasporos atstovus atsispindi kino juostoje „Būna laimės, būna liūdesio“, kurioje pasakojama turtingos Raichandų šeimos istorija. Prieš tėvo Yashvardhano valią vedęs padorią, hindu tradicijų paisančią, bet žemesniam visuomenės sluoksniui priklausančią merginą Anjali, vyriausiasis sūnus Rahulas yra išvejamas iš šeimos ir su žmona, jos teta bei seserimi Pooja išvyksta gyventi į

Londoną. Čia šeima įsitvirtina, susilaukia sūnaus Krisho. Po dešimties metų nesimatymo į Didžiąją Britaniją atvyksta vyresniojo brolio pasiilgęs, sutaukyti jį su tėvu ir sugrąžinti į Indiją norintis Rohanas Raichandas.

Filmas įvairiais ideologiniais rakursais žvelgia į diasporos problematiką: per jų indiškumą ir tapatybės slinktis, kultūrinio identiteto puoselėjimą, santykį su šalimi, kurioje jie gyvena, jos kultūra ir žmonėmis bei pačia Indija.

Pirmieji filmo kadrai iš Londono atkleidžia orų, didingą Indijos įėjimą į buvusio kolonizatoriaus erdvę, buvusios imperijos centrą. Ekране vienas kitą keičiančių žinomiausių miesto objektų – Tauerio tilto, Vestminsterio laikrodžio bokšto, Londono apžvalgos rato ir kt. – panoraminius vaizdus lydi „Vande Mataram“ skambėjimas, pasirodo Indijos vėliavos spalvų skraistėmis plazdančios merginos ir pasitikintis savimi, tvirtu žingsniu su šypsena per miestą žengiantis Rohanas.

Tai, kad Londonas labai indiškas, talpinantis gausią išeivių iš Indijos bendruomenę, simboliškai patvirtina klasikinius indiškus šokius miesto centre šokančios merginos. Tauerio tiltu Rohanas žengia lydintas trumpomis suknelėmis vilkinčių valiūkiškų vakariečių merginų. Toks vaizdinys, kontrastuojantis su Indijos vyrų patirtimi kolonijiniais metais, kai vakarietės jiems nebuvo prieinamos, įtvirtina naujas indų galimybes, pasikeitusį požiūrį į juos, jų, kaip Vakarų moterų geidžiamų vyrų, statusą.

Filmas savo siužetu yra smarkiai įsitraukęs į patriotinių jausmų skatinimą. Jame daugybė tiesioginių ir alegorinių nuorodų, kurios esant Didžiojoje Britanijoje referuoja į Indiją: hindi dainos, eilės, religiniai ritualai, šalies vėliava ir pan. Tai tampa emociškai stipriu patvirtinimu, kad Indija niekada nesibaigia, ji yra visur. Perfrazuojant B. Andersoną, visa tai prisideda prie nematomos bendruomenės kūrimo ir atskirus jos individus vienijančių ryšių stiprinimo.

Kino juostoje užkodota Indijos pozicija SGI atžvilgiu. Raichandų šeima savo vyreniųjų – tėvo ir motinos – vaidmenyse perkeltine prasme gali būti suvokiama kaip Indija, dichotomiškai skylanti į dvi dalis: negailestingą, atšiaurią, kuri atsisako savo sūnaus, t.y. priverčia jį emigruoti, ir kitą – dėl to kenčiančią, gedinčią bei laukiančią savo vaiko sugrįžtant. Pirmoji Indija gali būti traktuojama kaip ekonominių, socialinių sunkumų kamuojama šalis, negalėjusi pasiūlyti saugios užuovėjos daliai savo piliečių, kurie dėl to buvo priversti ieškoti geresnio gyvenimo svetur. Tačiau tuo pat metu akcentuojama, kad išvykę žmonės visada bus Indijos dalis, kurių niekada nebus išsižadėta, atvirkščiai, už juos meldžiamasi ir laukiama. Motinos Nandini personažas

įkūnija dieviškos Indijos – *Bharat Mata* – idėją. Filmas puoseleja nei fiziškai, nei emociškai nepertraukiamo romantizuoto ryšio tarp SGI ir Indijos idėją.

Moteris Indijos nacionalizmo retorikoje vaidina centrinį vaidmenį. Kaip nurodė P. Chatterjee, moteris atstovauja vidinei, dvasinei tautos sferai, reprezentuojančiai tikrąjį jos identitetą, kuris turi likti nepaveiktas išorinio arba materialinio pasaulio įtakų (Chatterjee 1989, 624). Kitaip tariant, moteris yra tautinės tapatybės, savasties ir dvasios sergėtoja, gyvybingumo garantas. Kertinė filmo „Būna laimės, būna liūdesio“ mintis – kad diasporos indiška tapatybė yra nesvyruojanti ir išlaikoma kitoniškoje aplinkoje, o šio idealo vizualizacija, pagrindine indiško kultūrinio ir religinio tapatumo saugotoja filme tampa Anjali.

Filme ji vaizduojama kaip ideali indė patriarchalinės šeimos rėmuose: religinga, namų šeimininkė, rūpestinga žmona ir mama, nuolanki marti, net atstumta uošvio, namuose pagarbiai nusilenkianti kabančiam vyro šeimos portretui, mokanti sūnų indiškų tradicijų. Galiausiai jos indišką tapatybę patvirtina vizualinis įvaizdis – dėvima tik tradicinė indiška apranga, ant kaklo kabanti mangalsutra.

Anjali dėka moderniuose šeimos namuose Londone per hinduizmo dievų statulėles, smilkomus smilkalus, hinduistines maldas ir hindi dainas, ant sienos kabančią Indijos vėliavą, maistą, žiūrimus indiškus serialus, švenčiamas tradicines šventes yra sukurta maža Indija.

Svarbiu Anjali indiškumo įrodymu tampa jos patriotinis pareiškimas, kad „Indija yra pati geriausia šalis pasaulyje“. Būtent Indiją, o ne Didžiąją Britaniją ji vadina „savo šalimi“ ir svajoja sugrįžti ten sugrįžti. „Sukūrėme namus čia, bet nesusimąstėme, kokie tai namai... Kur nėra nei motinos šešėlio, nei tėvo palaiminimo!“, - aiškina ji Rahului.

Svarbiausia Anjali, o kaip indikuojama filme, ir visų SGI motinų misija – perduoti tautinį, kultūrinį tapatumą vaikams ir taip jį (pra)tęsti už Indijos ribų. Anjali dainuoja hindi dainas, norėdama, kad ir sūnus Krishas jas išmoktų. Didžiausias jos rūpestis – kad tik sūnus daugiau sužinotų apie Indiją, jos tradicijas ir papročius.

Atkartojant B. Andersono „įsivaizduojamos bendruomenės“ idėją, filmas teigia mintį, kad tikrą indą, išlaikantį nacionalinę tapatybę, galima išauklėti ar juo tapti įmanoma net gimus svetur, toli nuo Indijos. Kino juostoje tai įrodo Londone gimęs, anglišką mokyklą lankantis, daugiausia laiko tarp britų vaikų praleidžiantis Krishas. Mokyklos šventėje vietoje dainos iš populiaraus vakarietiško miuziklo jis



mamai, it sakraliai visos Indijos personifikacijai, dedikuoja ir pradeda giedoti Indijos himną. Kai jo balsas prikimsta, himną baigia Anjali. Taip patvirtinamas nenutrūkstamas ryšys tarp senųjų, dabartinių ir ateities Indijos kartų bei šalies tradicijų tęstinumas. Po to sekančioje filmo scenoje Anjali dar labiau išaukštinama kaip ideali indė. Jai simboliškai atsidėkojama už deramai išauklėtą sūnų ir jam įdiegtas tinkamas vertybes – moteriai bėgant link sūnaus, filme skamba daina „Vande Mataram“.

Su indiškąja Anjali filme kontrastuoja vesternizuota jos sesuo Pooja. Ji dėvi atvirus, vos kūną dengiančius rūbus, ryškiai dažosi, dainuoja vakarietiškas dainas, skaito „Vogue“ ir „Cosmopolitan“ žurnalus, lankosi naktiniuose klubuose, nevensia flirto su vyrais, provokatyvaus elgesio, vietoj indiško vardo vartoja trumpinį „Poo“.

Nors viskas indikuoja, kad Pooja svetima indiškumui, Indijos normoms ir tradicijoms, ji nėra beviltiška, t.y. tokia, kurios neįmanoma paversti idealia inde. Čia gelbėtojo vaidmuo tenka vyrui – Rohanui, kurį įsimylėjusi ir jo palankumo siekdama Pooja pamažu mainosi. Jos elgesys darosi santūresnis, labiau atitinkantis indiškas normas ir nuolankesnis vyrui. Be to, rūbai tampa vis uždaresni, juose atsiranda indiškų motyvų, pavyzdžiui, tam tikru būdu per kaklą permestas šalis. Filmo pabaigoje, sugrįžusi į savo kultūrinę erdvę, t.y. Indiją, ji apskritai tampa idealia moterimi, atitinkančia hinduistinius standartus.

Pagrindinis filmo herojus Rahulas nejaučia egzistencinio nerimo dėl indiškumo praradimo. Jis paiso hinduistinių tradicijų, laikosi moralinių vertybių, bet lengviau į savo tapatybę įsileidžia Vakarų, pavyzdžiui, dėvi vakarietiškus drabužius, dažniau nei Anjali kalba angliškai, nesiveržia bendrauti su kitais indais. Pavyzdžiui, gatvėje sutikta pažįstamų iš Indijos šeima, kurios galva jį ima glėbėsčiuoti ir bučiuoti, jį net kiek suezina. Vis dėlto filmo naratyvas leidžia suprasti, kad šiokia tokia distancija nuo Indijos yra paaiškinama asmeninėmis nuoskaudomis dėl to, kad tėvas jo atsisakė, todėl ir savotiškai pateisinama. Juolab, kad įvairios jautrios detalės nuolat primena Rahulo širdies skausmą dėl paliktos šeimos ir Indijos.

Rohanas, atvykęs sutaikyti šeimą ir sugrąžinti ją į Indiją, tampa visų brolių indų arba tautos plačiąja prasme, norinčios palaikyti santykius su SGI, o jei tie ryšiai buvo nutrūkę, juos atnaujinti bei dėl to atkakliai besistengiančia, simboliu. Jo

raginimas Rahului sugrįžti namo gali būti suprantamas ir kaip paskatinimas visiems SGI jei ne fiziškai sugrįžti, tai bent nepamiršti savo šaknų, palaikyti ryšius su Indija. Taip pat siunčia žinią, kad diasporos atstovai yra neužmiršti, laukiami ir reikalingi, nes yra vienos didelės šeimos – Indijos – dalis.

Filmo herojų santykį su Vakarų kultūra ir britais galima nusakyti kaip ambivalentišką. Panašioms procesams apibūdinti pokolonijinių studijų autoritetas H. K. Bhabha vartojo terminus „mimikrija“ (*mimicry*) ir „pajuoka“ (*mockery*) (Bhabha 1984). Viena vertus bandoma imituoti vietinius, supanašėti su jais, jų kultūra, net apsimetinėti jais: per vartojamą kalbą, aprangą, požiūrį, elgesį ir pan., pavyzdžiui, kaip tai darė Pooja. Iš kitos pusės kino juostoje anglai, jų tradicijos, kasdieniai ritualai, maneros yra pašiepiami, šaržuojami. Pavyzdžiui, Anjali šaiposi iš britų kalbėjimo maneros, visur naudojamų mandagybinių žodžių, tokių ritualų, kaip popiečio arbatėlė su sausainiais.

Pokolonijinės Indijos identitetas, ypačingai išsilavinusios vidurinėsios klasės miestiečių, yra nuolatiniame pokalbyje su Vakarais. Klausimai, susiję su pasiskolinimu ir mimikrija, originalu ir imitacija, tradiciniu ir vakarietišku tebedaro įtaka, kultūriniam, ekonominiam bei politiniam šalies charakteriui (Sengupta 2011, 16). Todėl filme galima išvysti ir Vakarų imitaciją pačioje Indijoje. Raichandų šeimos namas Indijoje savo architektūra, interjeru, aplinka yra panašesnis į britišką dvarą nei indišką būstą. Šeimos vyrai, pradedant tėvu, baigiant sūnumis dėvi vakarietiškus žinomų firmų drabužius, laisvalaikį leidžia kaip vakariečiai. Tokiu būdu siekiama ir vizualizuoti po ekonomikos liberalizavimo įvykusius teigiamus pokyčius: pagerėjusį gyvenimą Indijoje, padidėjusias indų galimybes, augantį ekonominį potencialą.

Nors ir Anjali, ir Raichandų šeimos yra indiškos, t.y. religingos, paisančios nustatytų normų ir tradicijų, jų požiūris į Indijos kultūrą bei Vakarų įtakas netiesiogiai išsiskiria. Būdami elito atstovai, Raichandai į savo aplinką įsileidžia daugiau svetimų kultūrinių įtakų. Pavyzdžiui, šeimos patriarchas savo gimtadienio proga atlieka kabareto stilstikos prisodrintą dainą ir šokį. Tuo metu Anjali šeimos šventės nuo pradžios iki galo yra indiškos, su tradiciniais šokiais ir dainomis, maistu. Taip filmas kaip tikruosius indiškos kultūros nešėjus identifikuoja viduriniąją klasę, kuri išsaugojusi pirmąpradžius ryšius su tradicijomis. Tai atitinka P. Chatterjee akcentuotą vidurinėsios klasės svarbą Indijos nacionalizmo plotmėje – būtent šiam visuomenės sluoksniui tenka viena didžiausių atsakomybių dominuojančių kultūros formų ir socialinių institutų kūrime (Chatterjee 1993, 35).

Į Londone įsikūrusius indus filme „Būna laimės, būna liūdesio“ epizodiškai pažvelgiama ir iš vakariečių žiūros taško. Neigiama potekstė gali būti išvelgta tik trumpame filmo epizode, kai Rahulo šeima ateina į sūnaus pasirodymą mokyklos šventėje ir, pasak Anjali, kaip visada yra pasodinama prie galinių staliukų, kai „baltuosius visuomet sodina priekyje“.

Tačiau iš esmės filmas suponuoja nuomonę, kad SGI yra pasitikima, jais žavimasi, Indijos valstybingumui ir kultūrai atiduodama derama pagarba. Britė šeimos kaimynė patiki Anjali nuvesti jos dukrą į mokyklą. Rohanas ir Pooja yra geidžiamiausi, gražiausi, madingiausi koledžo Londone studentai, su kuriais norima draugauti, eiti į pasimatymus ir pan. Mokyklos koncerte su Krishu Indijos himną gieda britai vaikai. Tai ir šventėje dalyvaujančių suaugusiųjų susižavėjimą atliekamu „Jana Gana Mana“, galima vertinti kaip simbolinį buvusių kolonizatorių nusilenkimą Indijai, o tuo pačiu ir savo tautinę tapatybę svetur išlaikiusiems jos atstovams.

Indijos nacionalizmo diskurse filmas „Būna laimės, būna liūdesio“ yra svarbus, nes jame daug paveikių simbolinių ir tiesioginių nuorodų į Indijos, kaip tautos ir valstybės, didingumą, potencialą ir susitelkimą, gausu įvairių patriotizmą skatinančių kinematografinių elementų. Kino juosta tampa įrodymu, kad Indijos kultūrinės tradicijos ir vertybės egzistuoja žmoguje, jo sąmonėje bei nepaiso geografinių šalies ribų, t.y. gali būti ir yra išlaikomos net gyvenant toli nuo gimtinės. SGI Indijos visuomenės ir pačios diasporos sąmonėje yra projektuojami būti vieningos Indijos šeimos dalimi.

Filmas propaguoja konkretų indiškumo modelį, tačiau labai vienpusišką ir nepaliekančią daugiau toleruotinių, priimtinių alternatyvų. Tačiau, vertinant per nacionalizmo prizmę, tokiu būdu tiesiog atspindimas objektyvus homogeniškumo poreikis, nes šiuolaikinė valstybė gali funkcionuoti tik tada, kai jos gyventojai yra kultūriniu požiūriu standartizuoti (Gellner 1996, 80), netgi nepaisant to, kad gyvena už savo šalies ribų.

#### 3.4 „Mes“ ir „kiti“: tapatybių takoskyra filme „Sukilimas: meilės istorija“

Kaip pastebi Sharmistha Gooptu, nacionalizmas visada buvo standartinis hindi kino tropas. Nuo 90-ųjų Bolivudo filmuose padaugėja šovinizmo. Įvairiose kino

juostose nacionalizmas atrado savo terpę tarpvalstybinio konflikto tarp Indijos ir Pakistano, indiško sąmoningumo, kuris apibrėžiamas kaip opozicija kitam, rėmuose (Gooptu 2006).

Vienas tokių hindi filmų – „Sukilimas: meilės istorija“, į kino ekranus perkėlęs Indijos padalijimo atmintį. Jis tapo viena populiariausių ir kontraversiškesnių poliberalizacinio laikotarpio patriotinių kino juostų. Filmą sukėlė dalies Indijos musulmonų pasipiktinimą ir protestus dėl esančių antiislamiško tendencingumo.

„Sukilimas: meilės istorija“ pasakoja vairuotoju dirbančio sikho Tara Singho ir iš turtingos musulmonų šeimos kilusios Sakeenos meilės istoriją. Susipažinę dar britų valdymo metais, vėliau jie susitinka lemtingais 1947-aisiais, kai po šalies padalijimo Pakistane prasideda smurtas prieš hinduistus ir sikhus, o Indijoje – prieš musulmonus. Per vieną pogromą traukinyje, pilname sikhu ir hinduistų, vykusiame iš Pakistano į Indiją, indiškoje Pandžabo dalyje gyvenęs Tara netenka visos savo šeimos, kuri buvo nužudyta pakistaniečių. Tuo metu Sakeena pasimeta nuo savo šeimos, kai jie yra priversti bėgti iš Indijos į Lahorą. Apgynęs merginą nuo įtūžusių ir keršto siekusių sikhu, Tara nusprendžia padėti jai surasti šeimą Pakistane, tačiau Sakeena galiausiai apsigalvoja vykti į Lahorą, jie susituokia, susilaukia sūnaus. Vieną kartą laikraštyje ji pamato straipsnį apie Pakistane įsikūrusią savo šeimą ir nusprendžia juos aplankyti. Ištrūkti iš Pakistano jai nėra taip paprasta, nes tėvai nenori jos išleisti, siekia ištekinti už pakistaniečio, tačiau padedama vyro ir sūnaus ji galiausiai sugrįžta namo į Indiją.

Filme „Sukilimas: meilės istorija“ hindu nacionalistinės idėjos atsispindi įvairiose siužetinėse linijose per Indijos padalijimo patirtį, santykį tarp religijų, musulmonų ir sikhu reprezentacijas, Pakistano įvaizdį, tradicines vertybes.

Istorinės atminties gaivinimas ir permąstymas kine atitinka teoretikų teiginius apie praeities rekonstravimo būtinybę nacionalizmo diskurse, siekiant naratyvizuoti praeitį, patvirtinti ir įtvirtinti savo egzistenciją ir vitališkumą, taip dirginti kolektyvinį sąmoningumą. Nors filmas „Sukilimas: meilės istorija“ be pagražinimų pasakoja apie po Indijos padalijimo kilusio tarpreliginio smurto proveržį tiek Pakistane, tiek Indijoje, nuo pat jo pradžios justai aiškus ideologinis nusistatymas – dėl riaušių, kraujo praliejimo, neapykantos kurstymo pirmiausia kaltas Pakistanas, nesilaikęs pažado suteikti saugų gyvenimą hinduistams ir sikhams. Filmo pradžioje pasitelkiama taktika istoriją pasakoti nediegetinio, t.y. užkadrinio balso pagalba, naudojant daugumai

pažįstamus perkurtus kai kuriuos senuosius dokumentinius kadrus iš žmonių migracijos po Indijos padalijimo, taip tarsi suteikiant objektyvumo pasakojamai istorijai ir ją verifikuojant.

Pakistanas vaizduojamas ne tik kaip išvaręs tūkstančius hinduistų ir sikhų, įvardijamų kaip „indų šeimos“, bet ir neapsaugojęs jų nuo vietos musulmonų, kurie surengė hinduistų ir sikhų žudynes traukinyje, vykusiame į Indiją. Pandžabą ir laukiančius artimuosius pasiekia lavonų pilnas traukinys su kruvinu užrašu: „Indai, mokykitės žudyti iš mūsų“.

Nors po to filme vaizduojamas nemažiau emociškai slogus Indijos sikhų susidorojimas su vietos musulmonais: vykdomi pogromai, deginami namai, žudomi žmonės, ši neapykanta tarsi pateisinama keršto siekiu pagal principą „akis už akį“, suvokiama kaip išprovokuota, natūralus atoveiksmis. Ne vienoje filmo scenoje herojai plyšauja pykčiu dėl to, kad Pakistano musulmonai išžudė jų šeimas, išprievartavo seseris, vietos musulmonams mėtomos replikos: „Padeginėtojai patys bijo ugnies!“ ir pan.

Kaip šalutinis skaudaus Indijos padalijimo ir viso to, kas vyksta, kaltininkas vienoje trumpoje, bet emociškai paveikioje scenoje, kai Tara ir Sakeena ateina ieškoti išlikusių jos šeimos daiktų tarp daugybės konfiskuoto vietos musulmonų turto, įvardijami buvę kolonizatoriai. „Britai sunaikino Indiją!“, - kelis kartus pakartoja prižiūrėtojas.

Indijai šiame filme kuriamame istoriniame naratyve tenka aukos vaidmuo: ji yra padalijama ir išskaidoma į kelias dalis, per savo žmones (hinduistus ir sikhus) yra puolama ir žudoma pakistaniečių, jos viduje vyksta kitų išprovokuotas žiaurus kraujo praliejimas. Tai patvirtina ir perspektyvinis filmo rakursas į praeitį, slopstančios britų valdžios Indiją – idilišką, džiūgaujantią, spalvingą, po kurios stogu taikiai sugyvena visos religijos, tinkamą vietą randa skirtingos kultūros, taip pat ir Vakarų. Būtent tokia Indijos padalijimo naratyvizacija ir vaizduojamas nostalgiskas neišskaidytos šalies vaizdinys tampa nacionalizmo objektu, kai tiesiogiai artikuliuojamos Hindutva idėjos. Pavyzdžiui, spekuliuojama nedalomos Indijos (*Akhand Bharat*) jausmu, kuris vis dar gyvas dešiniojo sparno hinduistų vaizduotėje (Raghavendra 2014).

Skausminga anksčiau vienos tautos skilimo ir atsiskyrimo drama filme atsipindėta per asmeninę prizmę Tarai ir Sakeenai keliaujant į Pakistaną. Fundamentaliu tampa epizodas, vaizduojantis dvi didžiules virtines žmonių, atskirtas keliolikos metrų tuščios erdvės ir judančias skirtingomis kryptimis. Tuštumą užpildo

pikti žvilgsniai, apsispyjaujimai, apsimėtymai akmenimis, o minių viduje tvyro pasimetimas, stumdomasi ir slogiai iriamasi į priekį. Taip atsisveikinimas vieni su kitais, buvusiais bendrapiliečiais ir bendratautiečiais, bei kelionė į naują būtį tampa stiprios vidinės nacionalinės traumos ir sukrėtimo, pykčio vieni kitiems išraiška. Šios scenos paveikiausiai išreiškiamos būtent kino kalba: naudojant ilgesnį kadra ir bendrą vaizdą perteikiamas situacijos monumentalumas ir neįtikėtinas mastas, o jį lydintys trumpi žmonių antagonizmo – burnojimo, piktų žvilgsnių, spūsčių, pasimetusių veidų – kadrai signalizuoja tiek individualų, tiek visuotinį dramatiškumą.

Filmas „Sukilimas: meilės istorija“ pasirenka įdomų ir netradicinį būdą pateikti indišką požiūrį į santykį tarp religijų. Patriotinėje hindi kino juostoje hinduizmas yra praktiškai eliminuojamas, tēte-à-tēte palikdamas dvi religijas – sikhizmą ir islamą. Vis dėlto nors ir netiesiogiai, kino juosta referuoja į santykį tarp hinduizmo ir islamo, o hindu nacionalizmą tyrinėjančio Parvi Ghassem-Fachandi nuomone, dar daugiau – filmas tampa atskaitos tašku įsivaizduojant hinduistų ir musulmonų santykius (Ghassem-Fachandi 2012, 89).

Dauguma filme vaizduojamų musulmonų yra užnuodyti neapykantos Indijai ir indams. Sakeenos tėvas pareiškia, kad jei tik galėtų, sušaudytų visus indus, jos motina kalba apie gėdą ir pasmerkimą, kurią šeimai užtraukė tai, kad dukra gyveno indu, todėl reikalauja, kad dukra pamirštų Indijoje likusius vyrą ir sūnų. Pakistanietis kariškis pagrasina, kad vieną dieną Pakistano kariuomenė užims visą Indiją. Emociškai stipriausia filmo scena tampa pakistaniečių susirinkimas Lahoro aikštėje, kurioje šeimą išsaugoti norintis Tara raginamas ne tik šlovinti islamą ir Pakistaną, bet ir sušukti: „Būk prakeikta, Indija!“.

Šis filmas savo idėjine koncepcija atitinka Indijos religinio nacionalizmo ideologiją. Hinduizmas iškyla kaip simbolinė metakategorija, yra konstruojamas kaip atlaidi, tolerantiška, o tuo pačiu kilniadvasė, didinga religija. Hinduizmo reikšmę įtvirtina ir netiesioginė filmo kritika sekuliariajam padalijimo laikmečio Indijos modeliui ir laikysenai, kuri perteikiama kaip pasimetimo, sutrikimo būseną be aiškaus orientyro, t.y. be hinduizmo kaip valstybės atspirties taško.

Dešiniojo Indijos nacionalizmo akimis žvelgiama ir į musulmonus. Kino juostoje vaizduojami Pakistano musulmonai, bet jie tampa visų, taip pat ir Indijos, musulmonų sinonimu bei reprezentantu, tokoskyra tarp jų tautybių nepateikiama. Taip filmas iš esmės atkartoja ir sustiprina Hindutva mintį, kad musulmonai yra svetimi, kito kultūrinio identiteto atstovai.

P. Ghassem-Fachandi, analizavęs 2002 metų riaušes Gudžarato provincijoje, išvelgia reikšmingus šio filmo tęsinius visuomenėje ir joje vykusiuose procesuose. Anot jo, „Sukilimas: meilės istorija“ tapo susibūrimo šauksmu tiems jauniems hindu vyrams, kurių asmeninė patirtis ir žodynas buvo nepakankami įsivaizduoti tapimą hindu tauta, valstybe (*Hindu Rashtra*). Šis filmas tapo savotišku mediatoriumi per kurį padalijimas pavojaus Godhra<sup>20</sup> ir Godhra paskatino padalijimą (Ghassem-Fachandi 2012, 88).

Nors musulmonai filme vaizduojami kaip priešiški, siekiantys sunaikinti Indiją, įtampos dėl musulmonų vaidmens pačioje Indijoje savotiškai išsprendžiamos per Sakeenos personažą nacionalizmo teoretiko A. D. Smitho aprašyta taktika – pašalinant svetimą kultūrinę įtaką (Smith 1994, 157), jai simboliškai pripažinus daugumos, t.y. hinduistų, lyderystę, hinduizmo viršenybę Indijoje ir net perėmus tam tikras tradicines kultūrinės praktikas. Taip Sakeena simboliškai priimama į indišką šeimą, o galiausiai, kai patvirtina būtent indišką, o ne pakistanišką savo tapatybę, yra įtautinama. Suponuojama idealistinė mintis, kad bet kas, net musulmonas, patvirtinantis meilę, įrodantis atsidavimą Indijai, pripažįstantis ir gerbiantis jos tradicijas bei vertybes, gali tapti jos dalimi.

Filme vaizduojamas Pakistanas – agresyvus ir klastingas. Visa tai išreiškiama konkrečiais jo veiksmais: Sakeenos įkalinimu, nenoru įsileisti Tara Singho, o po to nežabotai žiauriomis į Indiją sprunkančios šeimos gaudynėmis. Kino juostoje Pakistanas savo istoriją naratyvizuoja ir istorinę atmintį kuria juodindamas Indiją. Pavyzdžiui, laikraštyje išspausdinama istorija apie namo į naują tėvynę sugrįžusią musulmonę Sakeeną, kurią indai kankino, išprievartavo ir privertė pagimdyti. Taip ši šalis kinematografinėje sąmonėje paverčiama priešiška Indijai, nenorinti taikiai ir ramiai sugyventi. Platesniame kontekste filmas tampa Indijos bei Pakistano valstybių politikos, vyriausybių veiksmų supaprastintu, net primityviu paaiškinimu, o Indijos atveju – ir pateisinimu.

Prisiminus beveik dešimtmetį nuo 1983 metų trukusį sukilimą Pandžabe ir sikhų organizuotą Indijos premjerės Indiros Gandhi nužudymą, bendroje tautos sąmonėje jie negalėtų būti laikomi dideliais patriotais. Tačiau filmas „Sukilimas:

---

<sup>20</sup> Traukinio, kuriuo daugiausia vyko hinduistai piligrimai iš Ajodhija miesto, kur dalyvavo religinėje ceremonijoje nugriautos Babri mečetės vietoje, sudeginimas netoli Godhra traukinių stoties Gudžarato valstijoje 2002 metų vasario 27 dieną. Nelaimės metu žuvo 59 žmonės, o incidentas paskatino didelio masto riaušes tarp hinduistų ir musulmonų, per kurias žuvo daugiau nei tūkstantis žmonių.

meilės istorija“, nors ir vaizduoja laikmetį po Indijos padalijimo, simboliškai reabilitavo sikhų įvaizdį apskritai. Pirmiausia per Tara personažą sikhai vaizduojami kaip dideli Indijos patriotai, nepaisant etninių, religinių skirtumų, lojalūs daugiausia hinduistiškai Indijai. Pakistaniečiams šmeižiant Indiją, Tara Singhas ją aistringai gina, primindamas, kad Pakistanas po padalijimo išgyveno tik Indijos, kuri skyrė jam 650 mln. rupijų, dėka. Lahoro aikštėje jis garsiai ir aistringai šlovina savo šalį: „Tegyvuoja Indija! Tegyvuoja Indija!“. Galiausiai jis, gindamas savo puolamą šeimą, tampa savotišku visos Indijos įsikūnijimu, ryžtingai duodančiu galingą atkirtį agresoriui. Jėga, įniršis, su kuriais jis kovoja prieš puolančius pakistaniečius policininkus ar karius, yra traiškantys, brutualūs, bet pateisinami, nes tai yra gynyba. Taip į ekranus perkeliama žinia, kad Indija niekada nenuleis galvos prieš Pakistaną, o atvirkščiai įnirtingai kovos ir laimės.

Filmas baigiasi saldžia iliuzine vizija. Kai Sakeenos tėvas, reprezentuojantis Pakistaną, pripažįsta klydęs, atsiprašo, Tara šeima jam atleidžia, kadre pasirodęs kvaištelėjęs vyras iššifruoja šios scenos konotaciją: „Neapykanta negali trukti amžinai, po karo visada ateina taika – tokia jau karma“. Tada žydroje padangėje suplėvėsuoja Pakistano ir Indijos vėliavos – tarsi alternatyva divizijai.

Filmas „Sukilimas: meilės istorija“ neakcentuoja hinduistinių tradicijų ir vertybių. Tačiau tam tikros paveikios užuominos apie tai įpinamos į filmo siužetą. Pirmiausia idealizuojama kaimiška erdvė, kuri nepriklausomybę atgavusioje Indijoje buvo istorinės gyvasties ir tapatumo šaltinis. Tara ir Sakeenos sūnus pasaulį išvysta hinduistinės dvasios pilname kambaryje, kur ant sienos kabo dievo Krišnos paveikslas ir kurį epizodiškai užfiksavusi kamera juda link naujagimio, taip suteikdama simbolinę vertybinę įkrovą ne tik šiai scenai, bet tarsi sakraliai palytėdama visą šeimą. Sakeena džiugiai švenčia hinduistų ir sikhų šventę Holi<sup>21</sup>, barstosi spalvotais milteliais.

Nors yra musulmonė, ji paisydama hinduistinių tradicijų, savo, kaip ištekėjusios moters, statusą vizualizuoja plaukų sklaidymą nuspalvindama *sindooru*<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Dviejų dienų pavasario pradžios šventė Indijoje, dar žinoma, kaip spalvų festivalis. Žinomiausia jos dalis – spalvinga ceremonija, kurios metu gatvėse barstomasi spalvotais milteliais ir laistomasi vandeniu.

<sup>22</sup> Tradicinė raudona kosmetinė pudra, kuria Indijoje ištekėjusios moterys nuspalvina plaukų sklaidymą. Hindu bendruomenėse raudonai nudažytas moters plaukų sklaidymas reiškia, kad ji yra ištekėjusi.



Būtent dėžutę su šia pudra, kaip svetimos kultūros signifikatorių iš jos rankų išmuša giminaitė, kai Sakeena pabando ją pasitepti Pakistane.

Taip pat galima išvelgti šio filmo naratyvo sąsajas su hinduistiniu epu „Ramajana“<sup>23</sup>, kuriame pasakojamos istorijos puikiai žinomos, kultūriškai ir emociškai artimos Indijos gyventojams. Tara vyksta gelbėti savo sutuoktinės į priešišką teritoriją visai kaip princas Rama savo žmonos Sitos, pagrobtos demono ir išgabentos į tolimąją Lanką. Prinčą Ramą kelionėje ir kovoje lydi dievas Hanumanas, o Tarą – ištikimas draugas Darmiyaanas.

Kino juosta „Sukilimas: meilės istorija“ suformuoja paveikią ideologinę žinutę dėl santykių su Pakistanu, požiūrio į musulmonus, įtvirtindamas visapusišką Indijos, jos tradicijų, vertybių, o taip pat ir netiesioginį hinduizmo pranašumą. Filmą sukūrė neigiamą Pakistano ir musulmonų įvaizdį, vaizduodamas juos kaip priešiškus Indijos valstybingumui ir pavojingus tautos egzistavimui.

---

<sup>23</sup> Sanskritu užrašytame epe „Ramajana“, kurio autorystė priskiriama poetui Valmiki, aprašoma istorija apie prinčą Ramą ir jo žmoną Sitą, jų keliones ir asketišką gyvenimą miške, kovą su blogiu, dievų kovą prieš demonus. Ši poema yra integrali induizmo dalis, o jos herojai dėl savo gerųjų savybių ir pasiaukojimo yra tapę pavyzdinių/idealių žmonių sinonimu Indijoje.

## IŠVADOS

Šiuolaikinis Bolivudo kinas yra aktyviai įsitraukęs į Indijos tautinės tapatybės kūrimo procesus, rafinuotomis meninėmis priemonėmis propaguoja nacionalizmą ir pateikia indiškumo globaliame, sparčiai besikeičiančiame pasaulyje viziją. Visa tai populiariojoje hindi kinematografijoje įtvirtinama per įvairius ir moksliniame nacionalizmo diskurse pabrėžiamus dalykus – istoriją, kultūrą, tradicijas, religiją, ryšį su tėvyne, tautinę simboliką, svetimų kultūrinių įtakų atmetimą, savo dvasinio pranašumo įtvirtinimą ir pan.

Hindi kinas atspindėjo svarbiausius dešimtajame dešimtmetyje Indijoje įvykusius procesus. Filmuose artikuliuoti emociniai indiškumo konceptai beveik pažodžiui atitiko dominuojančią politinę liniją šiais klausimais, bendrą šalies padėtį, kai bandyta susiorientuoti daugiaformių pokyčių akivaizdoje ir lengviau suvokti tolesnes individo, bendruomenės ir valstybės trajektorijas, atrasti naujas indiškos tapatybės konfigūracijas. Tačiau į šiuos procesus Bolivudo kinas įsitraukė ne tik kaip reflektyvus mediumas, bet pats smarkiai prisidėjo prie tam tikrų socialinių statusų, kultūrinių konstruktų bendrojoje visuomenės sąmonėje įtvirtinimo.

Šiame darbe analizuotuose filmuose skatinamas indiškumas susiveda į kelis svarbiausius elementus: šeimą kaip esminę visuomenės dalį, hinduistinių vertybių ir senųjų tradicijų puoselėjimą, meilę Indijai ir ryšio su ja palaikymą nepaisant atstumo, kas pasireiškia tautinio identiteto išlaikymu, puoselėjimu ir perdavimu ateities kartoms gyvenant svetur, taip pat – Indijos potencialo, didingumo, dvasingumo išryšklinimą opozicijoje su Vakarais bei Pakistanu, taip savotiškai įtvirtinant indiškos kultūros išskirtinumą ir pranašumą.

Filmuose aiškiai implikuojama, kas yra Indijos tauta ir jos gyvybiškumo branduolis – tai hinduizmas ir hinduistai, kitoms artimoms religinėms ir etninėms grupėms, pavyzdžiui, sikhams, užimant garbingą, bet ne svarbiausią vietą visuomenėje. Tuo metu musulmonai hindi kinematografijoje įgavo negatyvias konotacijas, yra suvokiami kaip esantys už „tautos“ ribų.

Analizuotų kino juostų naratyvuose ar per herojų portretus (su)kurtos Indijos tautos vaizdinys ir indiškumo modelis labai idealistinis. Tai – dvasinga šalis, kurios gyventojus vienija patriotizmas, religingumas, tradicijų puoselėjimas, moralinių normų paisymas, pagarba tėvams ir protėviams, atsidavimas šeimai, bendruomenei,

šaliai, vakarietišku įtakų priėmimas tik iki tokio lygio, kiek tai nekelia grėsmės indiškoms tapatybės esmėms.

Nacionalizmas yra gyvas procesas, judantis į priekį, keičiantis pavidalus, skatinantis naujas sąmoningumo formas. Bolivudo kino industrija taip pat nestovi vietoje, ieško naujų raiškos priemonių, imasi naujų temų, keičia kinematografinę stilistiką, herojų reprezentacijas. Todėl tyrimai šioje srityje išliks aktualūs, juos galima tęsti įvairiomis kryptimis, pavyzdžiui, analizuojant, kaip pasikeitė indiškumo reprezentacijos Bolivudo kine pastaraisiais metais, kokios ideologinės žinutės auditorijai hindi filmuose yra transliuojamos dabar, kas tapo šių pokyčių katalizatoriais ir pan.

## BIBLIOGRAFIJOS SĄRAŠAS

1. Anderson, Benedict 1999. *Įsivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, Vilnius: Baltos lankos.
2. Ashraf, Ajaz 2012. „Babri Masjid demolition: Has India changed since 6 Dec, 1992?“ [interaktyvus]. Prieiga: <<http://www.firstpost.com/politics/babri-masjid-demolition-has-india-changed-since-6-dec-1992-547150.html>> [žiūrėta 2015 12 30].
3. Berglund, Henrik 2004. „Religion and Nationalism: Politics of BJP“, *Economic and Political Weekly*, 1064-1070.
4. Bhabha, Homi K. 1984. „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse“, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* 28, 125-133.
5. Calvocoressi, Peter 2001. *Pasaulio politika 1945-2000*. Vilnius: Leidykla „Briedis“.
6. Chadha, Kalyani; Kavoori, Anandam P. 2008. „Exoticized, Marigalized, Demonized: The Muslim “Other” in Indian Cinema“, iš *Global Bollywood*, ed. Anandam P. Kavoori, Aswin Punathambekar, New York: New York University Press, 131–145.
7. Chatterjee, Partha 1989. „Colonialism, Nationalism, and Colonialized Women: The Contest in India“, *American Ethnologist*, Vol. 16, No. 4, 622-633.
8. Chatterjee, Partha 1993. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, New Jersey: Princeton University Press.

9. Das, Gurchuran 2002. *India Unbound: Social and Economic Revolution from Independence to the Global Information Age*, New York: Anchor.
  
10. Desai, Jigna; Duhrah, Rajinder 2008. „The Essential Bollywood“, iš *The Bollywood Reader*, ed. Rajinder Duhrah, Jigna Desai, Berkshire: Open University Press, 1-17.
  
11. Deshpande, Sudhanva 2005. „The Consumable Hero of Globalised India“, *Bollyworld: Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens*, ed. Raminder Kaur, Ajay J Sinha, New Delhi: Sage Publications India, 186-206.
  
12. Devadas, Viday 2013. „The Shifting Terrains of Nationalism and Patriotism in Indian Cinemas“, iš *Routledge Handbook of Indian Cinemas*, ed. K. Moti Gokulsing, Wimal Dissanayake, New York: Routledge, 218-230.
  
13. Dissanayake, Wimal 1994. „Nationhood, History, and Cinema: Reflections on the Asian Scene“, iš *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1-20.
  
14. Dwyer, Rachel 2014. *Bollywood's India: Hindi Cinema As a Guide to Contemporary India*, London: Reaktion Books Ltd.
  
15. Dwyer, Rachel 2006. *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, New York: Routledge.
  
16. Fanon, Frantz 2003. „National Culture“, iš *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, London: Routledge, 153-157.
  
17. Gangoli, Geetanjali 2005. „Sexuality, Sensuality and Belonging: Representations of the ‘Anglo-Indian’ and the ‘Western’ Woman in Hindi

- Cinema“, iš *Bollyworld: Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens*, ed. Raminder Kaur, Ajay J Sinha, New Delhi: Sage Publications India, 143-162.
18. Gellner, Ernest 1996. *Tautos ir nacionalizmas*, Vilnius: Pradai.
19. Ghassem-Fachandi, Parvis 2012. *Pogrom in Gujarat: Hindu Nationalism and Anti-Muslim Violence in India*, Princeton: Princeton University Press.
20. Gooptu, Sharmistha 2006. „Transcending Nationalism“ [interaktyvus]. Prieiga: <http://timesofindia.indiatimes.com/edit-page/Transcending-Nationalism/articleshow/1408595.cms> [žiūrėta 2016 03 03].
21. Hercog, Metka; Siegel, Melissa 2013. „Diaspora Engagement in India : From Non-Required Indians to Angels of Development“, iš *Emigration Nations: Policies and Ideologies of Emigrant Engagement*, ed. Michael Collyer, Houndmills: Palgrave Macmillan.
22. Higson, Andrew 1995. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon Press.
23. Jaffrelot, Christophe 2010. *Religion, Caste and Politics in India*, Delhi: Primus Books.
24. Jha, Priya 2003. „Lyrical Nationalism: Gender, Friendship, and Excess in 1970s Hindi Cinema“, iš *The Velvet Light Trap*, Number 51, 43-53.
25. Joshi, Pankaj S. 2007. „Gandhi-Nehru Tradition and Indian Secularism“, *Mainstream Weekly* Vol XLV No 48 [interaktyvus]. Prieiga: <http://www.mainstreamweekly.net/article432.html> [žiūrėta 2015 08 29].

26. Lacroix, Thomas 2015. „Punjabi Immigrant Organizations in the UK and their Transnational Connections“, iš *Migration, Mobility and Multiple Affiliations*, ed. S. Irudaya Rajan, V. J. Varghese, Aswini Kumar Nanda, Cambridge: Cambridge University Press, 260-280.
27. Ludden, David 1996. „Ayodhya: A Window on the World“, iš *Contesting the Nation: Religion, Community, and the Politics of Democracy in India*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-26.
28. Nanda, Meera 2003. *Prophets Facing Backward: Postmodern Critiques of Science and Hindu Nationalism in India*, New Jersey: Rutgers University Press.
29. Nehru, Jawaharlal 1946. *The Discovery of India*, Oxford: Oxford University Press.
30. Prasad, Madhav 2003. *This Thing Called Bollywood* [interaktyvus]. Prieiga: <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1218620.files/Weekly%20Readings/Prasad-Seminar.pdf>> [žiūrėta 2016 01 19].
31. Raghavendra, M.K. 2014. *The Politics of Hindi Cinema in the New Millennium: Bollywood and the Anglophone Indian Nation*, Oxford: Oxford University Press.
32. Rajadhyaksha, Ashish 2003. „The Bollywoodization of Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena“, *Inter-Asia Cultural Studies* 4(1), 25–39.
33. Rajadhyaksha, Ashish; Willemsen, Paul 1999. *Encyclopedia of Indian Cinema*. New York: Routledge.

34. Rajadhyaksha, Ashish. Neo-traditionalism: film as popular art in India, 1987. Cit. iš Dwyer 2006, 1.
35. Said, Edward 1978. *Orientalism: Western Representations of the Orient*, New York: Pantheon Books.
36. Sengupta, Aparajita 2011. *Nation, Fantasy, and Mimicry Elements of Political Resistance in Postcolonial Indian Cinema*, Doctoral Dissertation, University of Kentucky.
37. Sharma, Jyotirmaya 2011. *Hindutva: Exploring the Idea of Hindu Nationalism*, New Delhi: Penguin Books.
38. Smith, Anthony D. 1994. *Nacionalizmas XX amžiuje*, Vilnius: Pradai.
39. Smith, Anthony D. 2010. *Nationalism*, Cambridge: Polity Press.
40. Steger, Manfred B. 2000. „Mahatma Gandhi on Indian Self-rule: An Nonviolent Nationalism?“, *Strategies: Journal of Theory, Culture & Politics*, Volume 13, Issue 2, 247-263.
41. Tétreault, Mary Ann; Denemark, Robert Allen 2004. *Gods, Guns and Globalization: Religious Radicalism and International Political Economy*, London: Lynne Rienner Publishers.
42. Therwath, Ingrid 2010. „‘Shining Indians’: Diaspora and Exemplarity in Bollywood“, *South Asia Multidisciplinary Academic Journal* [interaktyvus]. Prieiga: <<https://samaj.revues.org/3000>> [žiūrėta 2016 05 10].



43. Valančiūnas, Deimantas 2013. *Tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine: pokolonijinis aspektas*, daktaro disertacija, Vilniaus universitetas.
44. Van der Veer, Peter 1996. „Writing Violence“, iš *Contesting the Nation: Religion, Community, and the Politics of Democracy in India*, ed. David Ludden, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 250-269.
45. Viridi, Jyotika 2003. *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*, London: Rutgers University Press.
46. Wadhva, Charan D. 2004. „India Trying to Liberalise: Economic Reforms Sincs 1991“, iš *The Asia-Pacific: A Region in Transition*, ed. Jim Rolfe, 259-284.
47. Williams, Adam 2002. *Film and Nationalism*, New Brunswick: Rutgers University Press.
48. Woods, Jeannine 2011. *Visions of Empire and Other Imaginings: Cinema, Ireland and India 1910-1962*, Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.

## FILMOGRAFIJOS SĄRAŠAS

1. Shree Pundalik (Šri Pundalik), rež. Rama Chandra Gopal (Dadasaheb Torne), 1912.
2. Raja Harishchandra (Karalius Harishchandra), rež. Dhundiraj Govind Phalke (Dadasaheb Phalke), Phalke Films, 1913.
3. Kaliya Mardan (Kalijos nugalėjimas), rež. Dhundiraj Govind Phalke (Dadasaheb Phalke), Hindustan Cinema Film Company, 1919.
4. Bhakta Vidur (Pasišventęs Vidura), rež. Kanjibhai Rathod, Kohinoor Film, 1921.
5. Mother India (Motina Indija), rež. Mehboob Khan, Mehboob Productions, 1957.
6. Sree 420 (Šri 420), rež. Raj Kapoor, R.K. Films Ltd., 1955.
7. Jagte Raho (Išlik budrus), rež. Amit Mitra ir Sombhu Mitra, R.K. Films Ltd, 1956.
8. Deewaar (Siena), rež. Yash Chopra, Trimurti Films Pvt. Ltd., 1975.
9. Hum Aapke Hain Koun...! (Kas tau esu...!), rež. Sooraj R. Barjatya, Rajshri Productions, 1994.
10. Dilwale Dulhania Le Jayenge (Nuotakas gaus mylintieji), rež. Aditya Chopra, Yash Raj Films, 1995.
11. Kuch Kuch Hota Hai (Kažkas nutinka), rež. Karan Johar, Dharma Productions, 1998.
12. Hum Dil De Chuke Sanam (Padovanojau tau širdį, mielasis), rež. Sanjay Leela Bhansali, Bhansali Films, Jhamu Sughand Productions, 1999.
13. Kabhi Khushi Kabhie Gham... (Būna laimės, būna liūdesio), rež. Karan Johar, Dharma Productions, 2001.
14. Gadar: Ek Prem Katha (Sukilimas: meilės istorija), rež. Anil Sharma, Zee Telefilms, 2001.

## SUMMARY

Cinema as one of the most influential domains of the culture is intimately connected to the nationalism, nation's sense of identity, feeling of the belonging to a certain community, formation of the historical memory and etc. With the help of cinema nationalism can promote such a powerful meanings as territoriality, national continuity, create national myths, define individuality and otherness of the nation, legitimize the statehood.

As a medium that reaches a huge audience, Bollywood cinema is very significant in India by fostering national identity, reshaping it according to the changing realities. Hindi movies has played an important role in these processes since 1990s, when India faced a major challenges: economic liberalization, huge tensions between Hindus and Muslims and changing attitude towards to diaspora.

Master thesis examines links between nationalism and popular Bollywood cinema of the period. The object of this paper is three hindi commercial films, reflecting socio-cultural changes in India: „Straight From the Heart“ (1999), „Sometimes Happiness, Sometimes Sadness“ (2001) and „Revolt: A Love Story“ (2001).

The goal of this Master thesis is to analyze how the ideas of Indian identity, national belonging, modern Indianness are being constructed in popular films through their narratives, movie characters, their values, various experiences of the nation.

Theoretical framework of master thesis is based on the analysis of the major theories of Western and postcolonial nationalism. The articulation of nationalism in Bollywood cinema was examined through historical prism and analysis of three particular films.

According to the results, contemporary Bollywood cinema is actively involved in Indian identity-building process, promotes nationalism and provides a vision of modern Indianness. The analysis of the movies has shown that Indianness promoted in the films is based on the several key concepts: family as a central core of the society, ancient Hindu values and traditions, the maintenance of national identity even when living abroad. Indian culture is seen as more spiritually advanced than the Western. Dominant representation of Muslims tents to be negative.