

Γλώσσα και σώμα: Συναλλαγές στην κατασκευή του πόνου

Έχοντας κατ' επανάληψη προσπαθήσει να γράψω σχετικά με το νόημα (τα νοήματα) της βίας κατά των γυναικών στην ινδική κοινωνία, διαπιστώνω ότι οι γλώσσες της οδύνης μέσω των οποίων οι κοινωνικές επιστήμες θα μπορούσαν να παρατηρήσουν, να αγγίξουν ή να μετατραπούν σε κειμενικά σώματα επί των οποίων εγγράφεται η οδύνη συχνά μου διαφεύγουν.¹ Το ζήτημα δεν είναι το τεράστιο μέγεθος της βίας. Η ίδια η στιγμή της γέννησης της Ινδίας ως έθνους ελεύθερου από την αποικιακή κυριαρχία υπήρξε η σκηνή μιας πρωτοφανούς συλλογικής βίας. Μία από τις πρώτες μελέτες για τη βία αυτή έλεγε ότι η ιστορία δεν είχε γνωρίσει ως τότε άλλον αδελφοκτόνο πόλεμο τέτοιων διαστάσεων: «Ανήμποροι γέροντες, ανυπεράσπιστες γυναίκες, απροστάτευτα μικρά παιδιά, βρέφη ακόμη στην αγκαλιά των μανάδων τους, θανατώθηκαν κατά χιλιάδες από φανατικούς μουσουλμάνους, ινδουιστές και σιχ».² Ένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της βίας ήταν οι απαγωγές και οι βιασμοί γυναικών σε μαζική κλίμακα. Οι πρώτες εκτιμήσεις υπολόγιζαν τον αριθμό των γυναικών που είχαν πέσει θύματα απαγωγής και από τις δύο πλευρές των συνόρων κοντά στις εκατό χιλιάδες. Στις νομοθετικές διαβουλεύσεις της Συντακτικής Συνέλευσης κατατέθηκε, στις 15 Δεκεμβρίου 1949, ότι τριάντα τρεις χιλιάδες γυναίκες ινδουίστριες και σιχ είχαν απαχθεί από μουσουλμάνους, ενώ η κυβέρνηση του Πακιστάν είχε ισχυριστεί ότι πενήντα χιλιάδες μουσουλμάνες είχαν απαχθεί από ινδουιστές ή σιχ. Έχω αναλύσει αλλού το λόγο του κράτους σχετικά με τις απαχθείσες γυναίκες και την επιστροφή τους, καθώς και τη σύνθεση της προσωπικής φωνής στις αφηγήσεις των γυναικών.³ Θέλω να εισέλθω ξανά σε αυτή τη σκηνή της συντριβής για να ρωτήσω πώς μπορεί κανείς να ενοικεί σε έναν τέτοιο κόσμο, που έχει καταστεί αλλότριος μέσα από την ισοπεδωτική εμπειρία της βίας και της απώλειας. Ο Στάνλεϋ Καβέλ (Stanley Cavell) περιγράφει αυτή τη συνθήκη ως την κατά Έμερσον (Ralph Waldo Emerson) χειρονομία της προσέγγισης του κόσμου μέσα από ένα είδος πένθους γι' αυτόν.⁴

Στο πλαίσιο της εργασίας του πένθους σε πολλές κοινωνίες, οι συναλλαγές ανάμεσα στη γλώσσα και το σώμα, ιδιαίτερα στον έμφυλο καταμερισμό της εργασίας, είναι αυτές μέσω των οποίων η αντιφώνηση της γλώσσας και της σιωπής αναπλάθει τον κόσμο ενώπιον της τραγικής απώλειας. Δεν σημαίνει ότι στρεφόμενη στις συναλλαγές αυτές ελπίζω ότι θα βρω άμεσες απαντήσεις στα ζητήματα της βίας και στο πρόβλημα του νοήματος, θέλω όμως να ξαναδώ κάποια κείμενα με τα οποία έχω ασχοληθεί και παλιότερα για να βαθύνω το διάλογο πάνω σε δύο ζητήματα:⁵ 1)

¹ Όταν σκεφτόμουν ορισμένα από τα ζητήματα που τίθενται στην εργασία αυτή, με βοήθησαν πολύ οι τρεις ειδυλλιακές ημέρες που πέρασα στο Κασαουλί. Θέλω να ευχαριστήσω την Geeta Kapur και τον Vivan Sundaram για τη θερμή τους φιλοξενία και τις θαυμάσιες συζητήσεις. Ο Kumar Shahani με βοήθησε με ορισμένα από τα πιο δύσκολα κομμάτια, κάτι για το οποίο του είμαι ευγνώμων. Χωρίς τον Sanmay ωστόσο δεν θα είχα βρει ποτέ το θάρρος να γράψω.

² G.D. Khosla (1989 [1951]), *Stern Reckoning*, Oxford University Press, Δελχί, σ. 3.

³ Veena Das (1991), «Composition of the personal voice: Violence and migration», *Studies in History* 7(1): 65-77. Veena Das (1995), *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, Oxford University Press, Δελχί.

⁴ Stanley Cavell (1995), *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Basil Blackwell, Οξφόρδη.

⁵ Βλ. ιδίως Veena Das και Ashis Nandy (1986), «Violence, victimhood and the language of silence», στο Veena Das, *The Word and the World: Fantasy, Symbol and Record*, Sage Publications,

Πώς έγινε και η φαντασιακή αναπαράσταση του σχεδίου του εθνικισμού στην Ινδία κατέληξε να περιλαμβάνει την ιδιοποίηση γυναικείων σωμάτων ως αντικειμένων πάνω στα οποία θα εγγραφόταν βάνουσα η επιθυμία για εθνικισμό και θα κατασκευαζόταν μια μνήμη για το μέλλον; 2) Μπόρεσαν κάποιες μορφές πένθους να βρουν τη θέση τους στην ανάπλαση του κόσμου, για παράδειγμα, στους σχηματισμούς λόγου της Ινδίας μετά την ανεξαρτησία;

Για τη διαμόρφωση αυτών των ερωτημάτων δανείζομαι μια μεταφορά του Στάνλεϋ Καβέλ – τη μεταφορά της φιλοσοφίας ως ποταμού, που κυλάει ανάμεσα στις δύο όχθες του μεταφυσικού και του καθημερινού. Το ποτάμι δεν χρειάζεται να αναρωτηθεί ποια από τις δύο είναι σημαντικότερη για την ύπαρξή του.⁶ Αλλά από τη θέση που γράφω σήμερα, η μια εμφανίζεται ως η μακρινή όχθη στην οποία κάνουν τις αιφνίδιες εμφανίσεις τους περιστατικά βίας, βάνουσοι βιασμοί και απαγωγές γυναικών, η οδυνηρή εγγάραξη εθνικιστικών συνθημάτων στο σώμα των γυναικών. Δεν μπορούμε να ξέρουμε με βεβαιότητα αν η απόσταση στην οποία εμφανίζονται αυτές οι εικόνες είναι μια οφθαλμαπάτη, γιατί υπάρχει πάντα ο πειρασμός, όπως και στα αφηγήματα της οικογένειας ή του εθνικισμού, να εξορίσουμε αυτές τις εικόνες από την όχθη της καθημερινής εμπειρίας σε κάποιο μακρινό, αθέατο ορίζοντα. Πρέπει ωστόσο να αναρωτηθούμε τι έκανε αυτή η βανουσότητα στην εμπειρία του εαυτού, της κοινότητας και του έθνους. Στην καλύτερη περίπτωση, αυτές οι σκηνές βίας συγκροτούν το (μεταφυσικό ίσως) κατώφλι μέσα στο οποίο βιώνονται οι σκηνές της καθημερινής ζωής.

Η δεύτερη όχθη είναι η κοντινή, αυτή στην οποία η εμπειρία της απώλειας μέσα στη ροή της καθημερινότητας κάνει τις φωνές των γυναικών «δημόσιες», μέσα στη διαδικασία του πένθους. Στο πεδίο του θρήνου, οι γυναίκες έχουν τον έλεγχο τόσο μέσω του σώματός τους όσο και μέσω της γλώσσας τους – η οδύνη αρθρώνεται μέσω του σώματος όταν, για παράδειγμα, κάποια αυτοτραυματίζεται από θλίψη, «αντικειμενοποιώντας» και καθιστώντας παρούσα την εσωτερική κατάσταση,⁷ και τελικά βρίσκει στέγη στη γλώσσα. Έτσι, οι συναλλαγές ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα οδηγούν σε μια άρθρωση του κόσμου τέτοια που η αλλοτρίότητά του, όπως αποκαλύφθηκε από το θάνατο, που τον καθιστά μη κατοικήσιμο, μπορεί να μετατραπεί σε έναν κόσμο όπου μπορεί κανείς και πάλι να κατοικήσει, με την πλήρη επίγνωση μιας ζωής που πρέπει να βιωθεί μέσα στην απώλεια. Αυτός ο δρόμος οδηγεί στη γιατρεία – οι γυναίκες αποκαλούν αυτή τη γιατρεία απλώς τη δύναμη να υπομένεις.

Τώρα μπορούμε να δούμε και τις δύο όχθες στο ίδιο πλαίσιο. Ήταν άραγε δυνατόν για τους άνδρες και τις γυναίκες να πάρουν αυτή την εικόνα της θεραπείας και να ξαναπλάσουν αυτό που πέθανε όταν η επιθυμία για εθνικισμό και αυτονομία

Δελχί· Das, «Composition of the personal voice...», ό.π.· και Das, *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, ό.π.

⁶ Βλ. Stanley Cavell (1994), *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Καίμπριτζ, Μασ.· και Stanley Cavell, «Philosophy and modernity: The case of Wittgenstein's *Philosophical Investigations*», εργασία που παρουσιάστηκε στο σεμινάριο «Modernity Reconsidered» στο Swedish Collegium of Advanced Study in the Social Sciences, 26-29 Απριλίου 1994. Αλλού, ο Καβέλ περιγράφει την ύστερη σκέψη του Βίτγκενσταϊν λέγοντας ότι «... παρέχει μια θεωρία για την ορμή της μεταφυσικής και τη δυνατότητα και την ανάγκη του σκεπτικισμού – τόσο μια φιλοσοφία της μεταφυσικής όσο και μια φιλοσοφία του καθημερινού». Cavell, *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, ό.π., σ. 78.

⁷ Σύμφωνα με την εύστοχη έκφραση του Robert R. Desjarlais (1992), *Body and Emotion*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια, η οδύνη μετασχηματίζεται σε πόνο, ο οποίος προσκολλάται στο σώμα.

από την αποικιοκρατική υποτέλεια μεταμορφώθηκε σε βιασμό;⁸ Μπορούσε αυτό που πέθανε να ονομαστεί, να αναγνωριστεί και να πενηθεί; Ή θα ήταν καταδικασμένο να παραμείνει μόνο και ανώνυμο στα συντρίμια της μνήμης, σύμφωνα με τη διατύπωση του Λώρενς Λάνγκερ (Lawrence Langer),⁹

Ορισμένες πραγματικότητες πρέπει να μετατραπούν σε μυθοπλασία για να γίνουν κατανοητές. Αυτό γίνεται εμφανές στο βάρος που έχει η διάκριση του Λακάν (Jacques Lacan) ανάμεσα στις τρεις τάξεις του πραγματικού, του συμβολικού και του φαντασιακού και στη διατύπωση του Καστοριάδη σχετικά με τον αναγκαίο ρόλο που παίζουν οι διεργασίες στο επίπεδο του φαντασιακού για την εννοιολόγηση της ίδιας της κοινωνίας.¹⁰ Θα χρησιμοποιήσω τρεις σκηνές, ή φαντάσματα, που θα προσφέρουν τον θεωρητικό σκελετό για τα ζητήματα που θα εξετάσω. Στις τρεις αυτές σκηνές θα επικαλεστώ τα λόγια του φιλοσόφου Βίτγκενσταϊν (Ludwig Wittgenstein), του ποιητή-μυθιστοριογράφου-δοκιογράφου Ταγκόρ και του διηγηματογράφου Σαντάτ Χασάν Μάντο (Sadat Hasan Manto), καθώς είναι πρόσωπα που ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα του κόσμου στην τάξη του φαντασιακού. Ο Ταγκόρ και ο Μάντο είναι σημαντικοί για μένα γιατί απάντησαν με τους ήχους και τις έννοιες των ινδικών γλωσσών στις σκηνές της καταστροφής· ο Βίτγκενσταϊν επειδή έδειξε τις δυνατότητες που ενέχει η ικανότητα να φανταζόμαστε τον πόνο, με μια αυστηρή φιλοσοφική γραμματική. Μπορώ ταυτόχρονα να είμαι και να μην είμαι εκεί. Ελπίζω ότι θα επικαλεστώ τα κείμενα αυτά όχι σαν το ληστή που κλέβει τη φωνή του άλλου, αλλά σαν κάποια που βάζει τον εαυτό της ενέχυρο στα λόγια αυτού του άλλου.¹¹

I

Η πρώτη σκηνή είναι από το έργο *Το μπλε και το καφέ βιβλίο* του Βίτγκενσταϊν και αφορά το ερώτημα πώς ο πόνος μου μπορεί να βρίσκεται στο σώμα κάποιου άλλου:

Προκειμένου να κατανοήσουμε ότι είναι νοητό ένα πρόσωπο να αισθάνεται πόνο στο σώμα ενός άλλου, πρέπει να εξετάσουμε ποια είδη δεδομένων αποκαλούμε κριτήρια για να εντοπίσουμε έναν πόνο σε κάποιο συγκεκριμένο μέρος. [...] Ας υποθέσουμε ότι αισθάνομαι έναν πόνο, τον οποίο αποκλειστικά με τις ενδείξεις του πόνου, π.χ. με τα μάτια κλειστά, θα ονόμαζα πόνο στο αριστερό μου χέρι. Κάποιος μου ζητάει να αγγίξω το σημείο που πονάει με το δεξί μου χέρι. Το κάνω και μόλις κοιτάξω αντιλαμβάνομαι ότι αγγίζω το χέρι του διπλανού μου. [...] Αυτό θα ήταν ένας πόνος που γίνεται αισθητός στο σώμα κάποιου άλλου.¹²

⁸ Πρέπει να ανατρέξω στις βασανιστικές εικόνες που ο σουρντού συγγραφέας Κούτζα Αχμάντ Αμπάς (Khwaja Ahmad Abbas) χρησιμοποίησε για να αναφερθεί στις αγριότητες που υπέστησαν οι γυναίκες. «Μήπως μας το ψιθύρισε ο Εγγλέζος ότι μπορούμε να κόβουμε το κεφάλι κάθε ινδουιστή που θα βρούμε, ή ότι μπορούμε να χόσουμε ένα μαχαίρι στην κοιλιά κάθε μουσουλμάνου που θα βρούμε; Μήπως, πάλι, μας έμαθε ο Εγγλέζος την τέχνη να διαπράττουμε αγριότητες με τις γυναίκες άλλων θρησκειών μέσα στην αγορά; Μήπως μας έμαθε να χαράζουμε Πακιστάν και Jai Hind στα στήθη και τα απόκρυφα όργανά τους;» Khwaja Ahmad Abbas (1977), «Prastavna», στο Ramananda Sagar, *Aur insan mar gaya*, Rakjamal Prakashan, Δελχί (στα χίντι). Βλ. επίσης Das, *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, ό.π., σ. 184.

⁹ Lawrence Langer (1993), *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University Press, Νιου Χάιβεν.

¹⁰ C. Castoriadis (1987), *The Imaginary Institution of Society*, Polity Press, Καίμπριτζ [ελλ. έκδ.: Κορνήλιος Καστοριάδης (1999), *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, μτφρ. Σωτήρης Χαλικιάς, Γιούλη Σπαντιδάκη, Κώστας Σπαντιδάκης, Κέδρος-Ράππα, Αθήνα].

¹¹ Για την έννοια της φωνής ως ενέχυρο βλ. Cavell, *A Pitch of Philosophy*, ό.π.

¹² Ludwig Wittgenstein (1958), *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Λονδίνο.

Σε αυτή την κίνηση ανάμεσα στα σώματα, η λέξη *πονάω* γίνεται ο αγωγός μέσω του οποίου μπορώ να βγω από την ανέκφραστη ιδιωτικότητα και την ασφυκτική συνθήκη του πόνου μου. Αυτό δεν σημαίνει ότι γίνομαι κατανοητή. Ο Βίτγκενσταϊν χρησιμοποιεί τη διαδρομή μιας φιλοσοφικής γραμματικής για να πει ότι δεν πρόκειται για μια οριστική δήλωση, αν και μπορεί τυπικά να εμφανίζεται ως τέτοια. Πρόκειται για την αρχή ενός γλωσσικού παιχνιδιού. Ο πόνος, σύμφωνα με αυτή την απόδοση, δεν είναι αυτό το πράγμα που δεν δύναται να εκφραστεί το οποίο καταστρέφει την επικοινωνία ή σηματοδοτεί την έξοδο από την ύπαρξη μέσα στη γλώσσα. Αντιθέτως, διατυπώνει ένα αίτημα, ζητώντας την αναγνώριση, το οποίο μπορεί να ικανοποιηθεί ή να απορριφθεί. Σε κάθε περίπτωση, δεν πρόκειται για μια αναφορική πρόταση που απλώς δείχνει προς κάποιο εσωτερικό αντικείμενο.

Αυτό που με γοητεύει είναι ότι σχεδιάζοντας τη σκηνή του πάθους του πόνου, ο Βίτγκενσταϊν δημιουργεί τη γλώσσα ως ενσώματη αναπαράσταση των λέξεων. Πού είναι ο πόνος μου – όταν σε αγγίζω για να εντοπίσω τη θέση αυτού του πόνου – το τεντωμένο μου δάχτυλο – εκεί είναι – μπόρεσε να βρει το σώμα σου, στο οποίο μπορεί να ανοικεί ο πόνος μου (ο πόνος μας), τουλάχιστον για τη στιγμή αυτή που κλείνω τα μάτια και αγγίζω το χέρι σου; Και αν η γλώσσα για το ανέκφραστο του πόνου μου δεν είναι ποτέ αρκετή για να καλύψει την ανάγκη μου για την πληρότητά της, τότε άραγε δεν είναι αυτή ακριβώς η απογοήτευση που αισθάνονται οι άνθρωποι για τον εαυτό τους και τη γλώσσα που τους έχει δοθεί; Αλλά επίσης, όλο το έργο του γίνεσθαι άνθρωπος, ακόμη και με έναν διεστραμμένο τρόπο, δεν περιλαμβάνει άραγε μια αντίδραση (έστω και την οργή) στο αίσθημα της απώλειας όταν η γλώσσα εμφανίζεται ανεπαρκής; Νομίζω ότι το παράδειγμα του Βίτγκενσταϊν για τον πόνο μου που ανοικεί το δικό σου σώμα είτε υποδηλώνει την ιδέα ότι η αναπαράσταση του κοινού πόνου υπάρχει στη φαντασία αλλά δεν βιώνεται, οπότε θα έλεγε κανείς ότι η γλώσσα είναι ανεπαρκώς συνδεδεμένη με τον κόσμο του πόνου· είτε, αλλιώς, ότι η εμπειρία του πόνου αναζητά απεγνωσμένα αυτή την απόκριση της δυνατότητας να υπάρχει ο πόνος μου στο δικό σου σώμα και ότι η φιλοσοφική γραμματική του πόνου είναι η απάντηση σε αυτή την έκκληση.

II

Η δεύτερη σκηνή είναι από τον Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ (Rabindranath Tagore). Μια προεικόνιση της σεξουαλικότητας με την οποία είναι επενδυμένο το σχέδιο του εθνικισμού υπάρχει σε τρία σημαντικά μυθιστορήματα: *Gora*, *Ghore Baire* και *Char Adhyaya*. Εδώ θέλω απλώς να παραθέσω ορισμένα αποσπάσματα από το *Ghore Baire* (Το σπίτι και ο κόσμος) – ένα μυθιστόρημα τοποθετημένο στο πλαίσιο του κινήματος Σουαντέσι ενάντια στη βρετανική διακυβέρνηση. Ο στόχος της προσπάθειας είναι η απελευθέρωση του εαυτού που βρίσκεται παγωμένος μέσα στη γλώσσα. Αυτός ο παγωμένος εαυτός διαβάζει τον εαυτό του σαν να ήταν κείμενο. Δημιουργεί μια μεγέθυνση τόσο της εικόνας του έθνους όσο και της σεξουαλικότητας, και στην ανάγνωση του Ταγκόρ είναι ακριβώς η αναζήτηση τέτοιων μεγεθυμένων εικόνων που μπορεί να κάνει κάποιον να φανεί τυφλός απέναντι στη μοναδική, απτή πραγματικότητα της ύπαρξης και, επομένως, στην εμπειρία της οδύνης.

Η ιστορία του *Ghore Baire* είναι γνωστή. Ο αφηγηματικός μηχανισμός είναι η διήγηση της ιστορίας μέσα από τις διεσπαρμένες αφηγήσεις των τριών κύριων

χαρακτήρων: του Νίκιλ, τοπικού ζαμιντάρ¹³ που συνδέεται με τους πράτζα του (υποτελείς στους οποίους περιλαμβάνονται ινδουιστές και μουσουλμάνοι) ως προστάτης αλλά και με δεσμούς αγάπης· της συζύγου του Μπιμάλα, που η επιθυμία της μετατοπίζεται από τον Νίκιλ στον Σαντίπ και στη συνέχεια ξαναγυρίζει στον Νίκιλ· και του φίλου του Σαντίπ, φλογερού εθνικιστή επαναστάτη. Θα παρουσιάσω μόνο ορισμένες βασικές μεταφορές από κάθε χαρακτήρα.

Μπιμάλα

Εμπνευσμένη από τον παθιασμένο λόγο του Σαντίπ για το κίνημα Σουαντέσι, τον οποίο έχει ακούσει μαζί με άλλες γυναίκες ενώ βρίσκονται πίσω από ένα παραπέτασμα, η Μπιμάλα λέει στο σύζυγό της ότι θέλει να προσφέρει φαγητό στον Σαντίπ με τα ίδια της τα χέρια (δηλαδή, όχι με τη μεσολάβηση κάποιου υπηρέτη). Στη φιλολογική παράδοση της Βεγγάλης, η προσφορά φαγητού από μια γυναίκα σε έναν άνδρα μπορεί να είναι μια πολύ αισθησιακή χειρονομία, που ταλαντεύεται ανάμεσα στο μητρικό και το σεξουαλικό. Είναι η πρώτη φορά που η Μπιμάλα θα βρεθεί στον ίδιο χώρο με οποιονδήποτε άλλον άνδρα εκτός από το σύζυγό της, γιατί σύμφωνα με τις συμβάσεις, οι γυναίκες του φεουδαρχικού οίκου δεν βγαίνουν ποτέ από τον προκαθορισμένο χώρο τους.

Θα πω την αλήθεια. Την ημέρα εκείνη ένιωσα – γιατί δεν με έκανε ο Θεός αδιανόητα όμορφη; [...] Σήμερα, καθώς ξημερώνει αυτή η σπουδαία ημέρα, ας δουν όλοι οι άνδρες του έθνους στις γυναίκες του – τη μορφή της θεάς Τζαγκαντάτρι (εκείνη που κρατάει τη γη). [...] Θα μπορέσει ο Σαντίπ να δει την αφυπνισμένη δύναμη της χώρας μέσα μου; Ή θα νομίσει ότι είμαι μια συνηθισμένη γυναίκα, απλώς η σύζυγος που ζει στο σπιτικό του φίλου του;

Σαντίπ

Η μεγέθυνση της εικόνας της στα μάτια του Σαντίπ, την οποία επιδιώκει η Μπιμάλα, βρίσκει ανταπόκριση. Πριν όμως την περιγράψω, είναι σημαντικό να αναρωτηθούμε πώς περιγράφει ο Σαντίπ τον εαυτό του. Η πρώτη φράση του, όπου ο αναγνώστης ακούει για πρώτη φορά τη φωνή του Σαντίπ, είναι αποκαλυπτική:

Όταν διαβάζω την ίδια μου την αφήγηση, συλλογίζομαι, αυτός είναι ο Σαντίπ; Είμαι κατασκευασμένος μόνο μέσα στη γλώσσα; Είμαι άραγε απλώς ένα βιβλίο από σάρκα και οστά;

Και τότε, σαν απάντηση στην επιθυμία της μεγέθυνσης της εικόνας της Μπιμάλα, η οποία θα συγχωνευόταν με την εικόνα του έθνους –επιθυμία ωστόσο την οποία αντιλαμβάνεται ως ανάγκη–, ο Σαντίπ συνεχίζει:

Αν ο λαός μας δεν αντικρίσει το έθνος με τα ίδια του τα μάτια, δεν πρόκειται να ξυπνήσει. Το έθνος χρειάζεται το είδωλο μιας θεάς. [...] Δεν θα είναι αρκετό να κατασκευάσουμε *εμείς* αυτό το είδωλο. Θα πρέπει τα είδωλα που μας έχουν δοθεί από την παράδοση να μεταμορφωθούν σε είδωλα του έθνους μας. Ο δρόμος της λατρείας είναι βαθιά χαραγμένος στη χώρα μας – θα πρέπει να διαβούμε αυτόν το δρόμο και να κατευθύνουμε το ρεύμα της αφοσίωσης προς το έθνος.

¹³ Η τάξη των γαιοκτημόνων της Βεγγάλης. (Σ.τ.Μ.)

Όταν είδα την Μπιμάλα, είπα, αυτή η θεά, που μόνο για να τη λατρέψω ήρθα στη γη μετά από εκατό χιλιάδες *γιούγκα*,¹⁴ μέχρι να μου αποκαλύψει τη μορφή της, μέχρι τότε είναι δυνατό να πίστευα σ' αυτή με όλο το σώμα και την ψυχή μου; Αν δεν είχα μπορέσει να σε δω, δεν θα είχα μπορέσει να δω και τη χώρα ως ένα, σου το έχω πει αυτό πολλές φορές. Δεν ξέρω αν το καταλαβαίνεις. Είναι πολύ δύσκολο να εξηγήσω ότι οι θεοί όσο είναι στον ουρανό τους παραμένουν αόρατοι, και φανερώνονται μόνο στον κόσμο του θανάτου.

Και με πλάγιο λόγο στην αφήγηση της Μπιμάλα:

Ο Σαντίπ σηκώθηκε και είπε, ο άνθρωπος φτάνει σε μια τέτοια κατάσταση όταν ολόκληρος ο κόσμος συγκεντρώνεται σε ένα μικρό μέρος.¹⁵ Εδώ, στη σάλα σου, μου αποκαλύφθηκε ο κόσμος μου. [...] Σε προσκυνώ. [...] Όταν σε είδα, το *μάντρα* μου (ιερή φράση) άλλαξε. Όχι πια *vande matram* (λατρεύω το έθνος ως μητέρα) αλλά *vande priyam* (λατρεύω το έθνος ως αγαπημένη), *vande mohinim* (λατρεύω το έθνος ως εκείνη που έλκει). Η μητέρα μας προστατεύει [...] αλλά η αγαπημένη μας καταστρέφει. Είναι όμορφη αυτή η καταστροφή. Ακούς τον ήχο από τα καμπανάκια αυτού του χορού του θανάτου. Αυτή η ευγενική, φωτεινή, καρποφόρος, αυτή που δροσίζεται από τα βουνά της Μαλαισίας¹⁶ –αυτή η γη της Βεγγάλης–, άλλαξες την εικόνα της στα μάτια του πιστού σου μέσα σε ένα κλάσμα του δευτερολέπτου [κυριολεκτικά: σε ένα ανοιγόκλεισμα του ματιού]. Εσύ, ω *mohini* (εκείνη που έλκει, θηλυκή μορφή που πήρε ο θεός Βισνού για να δελεάσει τους δαίμονες και να τους κάνει να πιουν δηλητήριο) – ήρθες με το δοχείο σου γεμάτο δηλητήριο – ή θα πεθάνω πίνοντας το δηλητήριο ή θα γίνω αυτός που νίκησε το θάνατο.

Νίκιλ

Σε μια διαφωνία του με τον Σαντίπ:

Είμαι πρόθυμος να υπηρετήσω τη χώρα μου, όχι όμως και να τη λατρέψω. Το να προσφέρεις τη λατρεία σε οτιδήποτε άλλο εκτός από εκείνο που πρέπει να λατρεύεται σημαίνει ότι το καταστρέφεις.

Σε μια διαφωνία με τον Σαντίπ σχετικά με το έθνος ως είδωλο (σε πλάγιο λόγο με τη φωνή του Σαντίπ):

Ήταν όμως πολύ δύσκολο να τα εξηγήσω αυτά στον Νίκιλ. Η αλήθεια τώρα είναι σαν προκατάληψη στο μυαλό του. Λες και υπάρχει κάποια ειδική ουσία που ονομάζεται αλήθεια. Του έχω πει πολλές φορές ότι εκεί που το ψεύδος είναι αλήθεια, μόνο η αναλήθεια είναι αλήθεια. Αυτή η αναλήθεια θα είναι ανώτερη από την αλήθεια. Για εκείνους που μπορούν να σκεφτούν το είδωλο του έθνους, αυτό το είδωλο θα λειτουργήσει σαν αλήθεια. Ως λαός δεν μπορούμε να φανταστούμε εύκολα την ιδέα του έθνους, μπορούμε όμως με ευκολία να δούμε το είδωλο ως έθνος. Όταν όλα αυτά θα έχουν γίνει γνωστά, εκείνοι που θέλουν να ολοκληρώσουν το σχέδιο του εθνικισμού θα πρέπει να δουλέψουν με αυτή την αντίληψη.

¹⁴ Στην ινδουιστική κοσμολογία, «γιούγκα» είναι ο χρονικός κύκλος γέννησης και καταστροφής του σύμπαντος, ο οποίος περιλαμβάνει σταδιακές αλλαγές της ανθρωπότητας και της ανθρώπινης συνείδησης. (Σ.τ.Ε.)

¹⁵ Αν ο Σαντίπ ακούγεται σαν σχολικό εγχειρίδιο, αυτή ακριβώς είναι η πρόθεση του συγγραφέα. Πολλοί κριτικοί του Ταγκόρ δεν έχουν επισημάνει αυτό το σημείο.

¹⁶ Όλα αυτά τα επίθετα περιγράφουν τη θεά και απέκτησαν μια νέα ζωή όταν τα χρησιμοποίησε ο Μπανκιμτσάντρα (Bankimchandra) για να περιγράψει το έθνος.

Ξαφνικά ο Νίκιλ φάνηκε πολύ ενοχλημένος και είπε, έχεις χάσει τη δύναμη να υπηρετείς την αλήθεια και γι' αυτό περιμένεις εξ ουρανού κάποια μαγική συνταγή. Αυτός είναι ο λόγος που, ενώ το έργο του έθνους έχει παραμείνει ανολοκλήρωτο για εκατοντάδες χρόνια, θέλεις τώρα να μετατρέψεις το έθνος σε θεό, ώστε να απλώσεις ικέτης τα χέρια σου και να λάβεις με μαγικό τρόπο την ευλογία.

Και τελικά, όταν αποδέχεται την ήττα του λόγω του ότι η σύζυγος και αγαπημένη του Μπιμάλα τον είδε ταπεινωμένο σε σύγκριση με τον Σαντίπ, αλλά αρνούμενος να αποδεχτεί ότι αυτό αποτελεί την εξάλειψη του εαυτού:

Σήμερα θα πρέπει να δω τον εαυτό μου και την Μπιμάλα εντελώς από έξω. Είμαι άπληστος. Ήθελα να απολαύσω αυτή την Τιλοττάνα (μυθική γυναίκα που δημιούργησαν οι θεοί έτσι που κάθε της μόριο να είναι τέλειο) σαν να ήταν δημιούργημα του δικού μου μυαλού. Η Μπιμάλα που είχε μια εξωτερική ύπαρξη έγινε πρόσχημα γι' αυτό. Αλλά η Μπιμάλα είναι αυτό που είναι –δεν είναι υποχρεωμένη να γίνει η Τιλοττάνα για χάρη μου–, δεν υπάρχει κανένας λόγος.

Σήμερα το κατάλαβα αυτό καθαρά – δεν είμαι παρά ένα τυχαίο γεγονός στη ζωή της Μπιμάλα. Το πρόσωπο με το οποίο μπορεί να ενωθεί ολόκληρη η ύπαρξη της Μπιμάλα, το πρόσωπο αυτό είναι ο Σαντίπ. Θα ήταν όμως μεγάλο ψέμα αν έλεγα πως αυτό σημαίνει ότι εγώ δεν είμαι τίποτε, γιατί ο ανδρισμός μου δεν ήταν απλώς ένα μέσο για να συλλάβω τις γυναίκες στο εσωτερικό μου.

Ιντερλούδιο

Οι κινήσεις που διατρέχουν αυτές τις τρεις φωνές μπορούν τώρα να τοποθετηθούν μαζί, σε μια δοκιμαστική συνύφανση. Και οι δύο άνδρες βρήκαν στην Μπιμάλα την καταστροφή τους, ο καθένας όμως με διαφορετικό τρόπο. Ο Σαντίπ άρχισε την αφήγησή του διατυπώνοντας την ιδέα ότι ήταν απλώς ένα κείμενο – κάποιος που δεν υπήρχε έξω από τη γλώσσα. Στη μοναδική στιγμή αυθεντικότητας που του παραχωρείται, η οποία έρχεται όταν η Μπιμάλα τον έχει απορρίψει, εκείνη απαντά στην παθιασμένη ικεσία του λέγοντας, «Σαντίπ Μπάμπου, έχεις μήπως στο τετράδιό σου γραμμένους διάφορους λόγους – έτσι μπορείς να βγάζεις τον κατάλληλο για κάθε περίπτωση;» Ο φόβος του Σαντίπ τελικά επιβεβαιώνεται στα λόγια της Μπιμάλα – υπάρχει μόνο μέσα στη γλώσσα. Τα λόγια του δεν διαψεύδουν κάποια εσωτερική ζωή, ούτε την καλύπτουν με ένα πέπλο – αυτό που κάνουν είναι απλώς να κρύβουν το γεγονός ότι δεν υπάρχει εσωτερική ζωή για να την κρύψει. Η αναζήτησή του για το έθνος είναι η αναζήτηση ενός ειδώλου, η επιθυμία του για τον άλλο είναι επιθυμία για τη μεγέθυνση της εικόνας, στην οποία η έλλειψη του ατομικού εαυτού θα μπορέσει να κρυφτεί κάνοντας την επιθυμία συλλογική. Θα έμπαινα στον πειρασμό να εντοπίσω μια αναλογία με την ιδέα ορισμένων φαντασμάτων στη λαϊκή παράδοση, που η ταυτότητά τους αποκαλύπτεται μπροστά σε έναν καθρέφτη από το γεγονός ότι δεν έχουν αντανάκλαση. Αλλά ο ίδιος ο Ραμπιντρανάθ, που παρουσιάζεται με τη φωνή ενός δασκάλου, τον συγκρίνει με τη νέα σελήνη (*amavasyar chand*) – απλώς μια απουσία.

Καθώς τα διακριτικά σημεία διαλύονται και το έθνος γίνεται μια μεγεθυμένη εικόνα της αγαπημένης που λατρεύεται σε αφηρημένη μορφή, καθίσταται δυνατή η άσκηση κάθε είδους βίας σε εκείνους που αντιστέκονται σε αυτή την εικόνα ή που δημιουργούν άλλες, εξίσου μεγεθυμένες. Η επιθυμία για είδωλα επιτρέπει στο έθνος, ως απόν αντικείμενο, να καταστεί με μαγικό τρόπο ορατό, μέσα από την επένδυση στη μεγεθυμένη του σεξουαλικότητα. Η δυνατότητα της βίας είναι εγγεγραμμένη σε αυτή την κατασκευή. Η ιστορία τελειώνει με ένα γενικευμένο μακελειό, το οποίο ο αναγνώστης δεν το παρακολουθεί απευθείας, αλλά συμβαίνει έξω από το άμεσο οπτικό

του πεδίου, σαν να βρισκόταν σε αναμονή ως σωσίας της εθνικιστικής ιδεολογίας που προτείνεται.

Ο Νίκιλ μπορεί να φαίνεται ότι έχει νικήσει, αφού η Μπιμάλα ξαναγυρίζει κοντά του. Όμως κατά τη διάρκεια της τελευταίας τους προσωπικής στιγμής, η Μπιμάλα πέφτει στα πόδια του και τον εκλιπαρεί να την αφήσει να τον λατρεύει. Αυτή η παραδοσιακή διολίσθηση μεταξύ συζύγου και θεού δεν είναι μήπως αυτό ακριβώς που προσπαθούσε εκείνος από την αρχή να αποφύγει στη σχέση τους; Αλλά πλέον δεν προσπαθεί να την αποτρέψει από την καταστροφική αυτή ταύτιση: «Ποιος είμαι εγώ για να τη σταματήσω – στο κάτω κάτω δεν είμαι εγώ ο αποδέκτης της λατρείας αυτής». Η ήττα του Νίκιλ είναι η συνειδητοποίηση ότι η καθημερινή ζωή που είναι ενσωματωμένη στην παράδοση ζει στη λατρεία των ειδώλων (ο σύζυγος ως θεός) τόσο όσο και οι νέοι μετασχηματισμοί που προσπαθεί να φέρει ο Σαντίπ (το έθνος ως θεός). Βλέπουμε τον Νίκιλ να απομακρύνεται καλπάζοντας προς το κέντρο της σφαγής, προσφέροντας τον εαυτό του ως θυσιαστήριο θύμα ή ως μάρτυρα (χωρίς όμως ποτέ να κατονομάζεται ως τέτοιος) – η ίδια μεγέθυνση της εικόνας του έθνους και η επένδυσή του με σεξουαλική επιθυμία το έχει μετατρέψει σε τέρας. Το μόνο που μαθαίνουμε, καθώς μας το λέει η φωνή του δασκάλου, είναι ότι δεν θα έπρεπε να πάει εκεί γιατί αυτά που κάνουν στις γυναίκες είναι απερίγραπτα. Προς το τέλος τον φέρνουν πίσω, τραυματισμένο, σε ένα φορείο. Η κατάσταση δεν φαίνεται καλή, λέει ο άνθρωπος που τον έσωσε. Δεν ξέρουμε αν θα ζήσει ή θα πεθάνει.

Ο Ταγκόρ δεν αφήνει να υπάρξει ένα οριστικό κλείσιμο. Ο Νίκιλ είναι αυτός που βρίσκεται πραγματικά σε αναζήτηση, που δεν μπορεί να βρει παρηγοριά ούτε στα ψυχολογικά κλισέ της παράδοσης (ο σύζυγος είναι θεός) ούτε και της νεωτερικότητας (το έθνος είναι θεός). Βλέπει και στα δύο τη δυνατότητα της βίας. Η παράδοση μειώνει τις γυναίκες και επιτρέπει να δικαιώνεται η ανεπαίσθητη, καθημερινή βία που υφίστανται. Έτσι, όταν η Μπιμάλα λέει ότι καρδιά των γυναικών είναι τσιγκούνικη, μικρή, ο Νίκιλ της απαντά: «Ναι, όπως τα πόδια στις Κινέζες, που τους τα δένουν και δεν τα αφήνουν να μεγαλώσουν». Στο νεωτερικό σχέδιο της οικοδόμησης του έθνους, η εικόνα δεν μικραίνει, αλλά μεγθύνεται. Η εκδραμάτισή της σημαίνει τη βίαιη ιδιοποίηση των σωμάτων των γυναικών στο όνομα του σκοπού, γιατί ο εθνικισμός γεννάει και το ομοίωμά του: τον κοινοτισμό. Αν ο ένας θεοποιεί τις γυναίκες έτσι ώστε να μπορεί να φανταστεί το έθνος ως αγαπημένη, ο άλλος φανερώνει τη σκοτεινή πλευρά αυτού του σχεδίου, μετατρέποντας τα σώματα των γυναικών σε επιφάνειες πάνω στις οποίες γράφεται το δικό του κείμενο για το έθνος.¹⁷

Εδώ, το σώμα και η γλώσσα λειτουργούν και τα δύο σαν ομοιώματα, στα οποία συναντιούνται η συλλογική επιθυμία και ο συλλογικός θάνατος. Ο Νίκιλ, αυτός που αναζητά την αλήθεια, προεικονίζει την εικόνα του μάρτυρα, που πρέπει να προσφέρει τον εαυτό του με τρόπο μη ηρωικό, έτσι ώστε οι μεγεθυμένες εικόνες θεών και δαιμόνων να έχουν την ευκαιρία να γίνουν ξανά ανθρώπινες. Νομίζω ότι αυτό είναι το έργο που αναθέτει ο Ταγκόρ στους αναγνώστες και τις αναγνώστριές του – να

¹⁷ Είναι προφανές ότι η ερμηνεία μου γι' αυτό το κείμενο διαφέρει αρκετά από εκείνη του Ashis Nandy (1994), *The Illegitimacy of Nationalism*, Oxford University Press, Δελχί, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι γυναίκες του Ταγκόρ αντιπροσωπεύουν μια αυθεντική, αδιαμεσολάβητη σχέση με την παράδοση και επομένως είναι η άμυνα την οποία ορθώνει ο πολιτισμός σαν αντίδραση τόσο στην αποικιοκρατία και στον μη νομιμοποιημένο εθνικισμό, που παίρνει σαν πρότυπο την αποικιακή εικόνα. Είναι προφανές ότι ο Ταγκόρ έχει μια πιο σύνθετη σχέση με την παράδοση, όπως φαίνεται στο αίσθημα της ήττας που νιώθει ο Νίκιλ όταν η Μπιμάλα επιμένει να του προσφέρει τη λατρεία της. Με τον ίδιο τρόπο, δεν μπορώ να συμφωνήσω με τον Partha Chatterji (1990), *Nationalism: A Derivative Discourse?*, Oxford University Press, Δελχί, ότι ο εθνικισμός του Ταγκόρ είναι απλώς ένας δευτερογενής λόγος.

αφουγκραστούν την ημιτελή φύση αυτής της ιστορίας, τις μεταμορφώσεις των σχεδίων της παράδοσης και της νεωτερικότητας.

III

Το τρίτο φάντασμα που θέλω να επικαλεστώ προέρχεται από μια ιστορία του Σαντάτ Χασάν Μάντο με τίτλο «Khol Do», την οποία είχα αναλύσει για πρώτη φορά το 1986.¹⁸ Το φόντο της ιστορίας είναι η Διχοτόμηση της Ινδίας και οι εξεγέρσεις, αν και ποτέ δεν αντικρίζουμε απευθείας τη βία. Ένας ηλικιωμένος πατέρας και η κόρη του κάνουν ένα ταξίδι από τη μία πλευρά των συνόρων στην άλλη. Όταν φτάνουν στον προορισμό τους, ο πατέρας δεν μπορεί να βρει την κόρη του. Την αναζητά φρενιασμένα. Συναντά κάποιους νέους άνδρες, οι οποίοι έχουν αναλάβει εθελοντικά να βρίσκουν χαμένους συγγενείς. Τους λέει για την κόρη του και τους εκλιπαρεί να τη βρουν. Εκείνοι υπόσχονται να τον βοηθήσουν.

Οι νέοι βρίσκουν τη Σακίνα, την κόρη, να κρύβεται σε ένα δάσος, μισότρελη από φόβο. Την καθησυχάζουν λέγοντάς της για τη συνάντησή τους με τον πατέρα της. Ανεβαίνει μαζί τους στο τζιπ. Ένας από αυτούς, βλέποντας πόσο ντρεπόταν η κοπέλα επειδή είχε χάσει το βέλο της, της δίνει το σακάκι του για να καλύψει τα στήθη της.

Στην επόμενη σκηνή βρισκόμαστε σε μια κλινική. Φέρνουν ένα σχεδόν νεκρό σώμα σε ένα φορείο. Ο πατέρας, ο Σαρατζούντιν, αναγνωρίζει το πτώμα. Είναι η κόρη του. Ακολουθεί μουδιασμένος το φορείο μέχρι το θάλαμο του γιατρού. Ενοχλημένος από την αποπνικτική ζέστη που επικρατεί στο δωμάτιο, ο γιατρός δείχνει το παράθυρο και λέει «khol do» («άνοιξέ το»).

Το νεκρό σώμα φαίνεται να σαλεύει. Τα χέρια κινούνται προς τη ζώνη που συγκρατεί το σαλβάρι και προσπαθούν να τη λύσουν (κυριολεκτικά: να την ανοίξουν). Ο γερο-Σαρατζούντιν φωνάζει γεμάτος χαρά, «η κόρη μου είναι ζωντανή – η κόρη μου είναι ζωντανή». Ο γιατρός είναι λουσμένος στον ιδρώτα.

Όπως καταλάβαινα αυτή την ιστορία το 1986, θεωρούσα ότι η Σακίνα είναι καταδικασμένη σε έναν ζωντανό θάνατο. Η κανονικότητα της γλώσσας έχει καταστραφεί, καθώς η Σακίνα ακούει τις λέξεις σαν να μεταφέρουν μόνο την «άλλη» εντολή. Αυτού του είδους η θρυμματισμένη σχέση με τη γλώσσα έχει παρατηρηθεί σε πολλούς επιζώντες από καταστάσεις παρατεταμένης βίας, για τους οποίους η καθημερινότητα της γλώσσας είναι αυτό που τους χωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο. Είχα παρατηρήσει ότι ακόμη και ο πατέρας της Σακίνα δεν μπορεί να κατανοήσει τον μη κόσμο στον οποίο εκείνη έχει βυθιστεί, γιατί νομίζει ότι η κίνηση του σώματός της είναι σημάδι ζωής, ενώ στην πραγματικότητα είναι σημάδι του ζωντανού της θανάτου. Μόνο ο γιατρός ως μη κεντρικός χαρακτήρας της ιστορίας μπορεί να καταγράψει την πραγματική φρίκη.

Μετά από καλύτερη σκέψη, νομίζω ότι υπάρχει μια τελευταία κίνηση την οποία τότε δεν είχα καταλάβει. Τη στιγμή που ο πατέρας φωνάζει από χαρά και λέει «η κόρη μου είναι ζωντανή», δεν μιλάει ως προσωποποιημένη φωνή της παράδοσης. Στο κοινωνικό πλαίσιο εκείνης της περιόδου, που οι έννοιες της αγνότητας και της τιμής κατέκλυζαν τις λογοτεχνικές αφηγήσεις, καθώς και τις οικογενειακές ή τις πολιτικές, έτσι που ο πατέρας ωθούσε την κόρη να πεθάνει για την τιμή της οικογένειας παρά να ζήσει με ένα σώμα που είχε παραβιαστεί από άλλους άνδρες, αυτός ο πατέρας ωθεί την

¹⁸ Η ιστορία αυτή περιλαμβάνεται σε μια ανθολογία διηγημάτων σχετικά με τη Διχοτόμηση, που έχει μεταφραστεί από τον Alok Bhalla (επιμ.) (1994), *Stories about the Partition of India*, τόμοι I, II, III, Indus Publications, Δελχί, αλλά όπως έχω παρατηρήσει και αλλού υπάρχουν πολλά προβλήματα στη μετάφραση. Βλ. Veena Das (1994), *Review of Stories about the Partition of India*, τόμοι I, II και III, επιμ. Alok Bhalla, Indus Publications, Δελχί.

κόρη του να ζήσει έστω και με τη μορφή μελών του σώματός της που δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο παρά να δηλώνουν τον βάνουσο βιασμό της.

Με τους όρους που παρουσιάζονται στο παράδειγμα από το έργο *Το μπλε και το καφέ βιβλίο*, μπορεί κανείς να ρωτήσει αν ο πόνος ενός γυναικείου σώματος που έχει υποστεί τέτοια βία μπορεί να ζήσει σε ένα ανδρικό σώμα. Μπορεί κανείς να διαβάσει στον Μάντο μια συναλλαγή ανάμεσα στο θάνατο και τη ζωή, στο σώμα και το λόγο, στις μορφές της κόρης και του πατέρα. Στα λόγια του πατέρα, τουλάχιστον, η κόρη είναι ζωντανή και, έστω κι αν μπορεί να υπάρχει μόνο στην ομιλία του, εκείνος μέσα από την ομιλία του δημιουργεί ένα σπίτι για τον ακρωτηριασμένο και βιασμένο εαυτό της. Δοκιμάστε να κάνετε τη σύγκριση με εκατοντάδες περιπτώσεις που ισχυρίζονται ότι είναι βασισμένες στην άμεση εμπειρία, στις οποίες το αρχετυπικό μοτίβο είναι αυτό όπου το κορίτσι καταφέρνει να επιστρέψει στο σπίτι των γονιών του αφού έχει απαχθεί και βιαστεί και της λένε, «γιατί ήρθες εδώ – θα ήταν καλύτερα αν ήσουν νεκρή». Όπως έχω υποστηρίξει και αλλού, αυτή η απόρριψη μπορεί να μη συνέβαινε τόσο συχνά όσο παρουσιάζεται στις αφηγήσεις. Όμως η διαδεδομένη πίστη στην αλήθεια αυτών των αφηγήσεων όπου η κόρη θυσιάζεται για να διατηρηθεί ακηλίδωτη η αγνότητα και η τιμή της οικογένειας μαρτυρά την ισχύ αυτού του μύθου. Να είσαι άνδρας όταν ο θάνατος βρισκόταν παντού σήμαινε να είσαι ικανός να προσφέρεις χωρίς δισταγμό το θάνατο στη βιασμένη σου κόρη – να εξαλείφεις κάθε επιθυμία για την ολότητα και τη μοναδικότητα αυτού του ανθρώπου που κάποτε έπαιζε στην αυλή της οικογένειάς σου.¹⁹ Με φόντο αυτές τις ιστορίες, η μοναδική φράση χαράς που αρθρώνει ο γέρος Σαρατζούντιν μεταμορφώνει το νόημα του να είναι κανείς πατέρας.

Στην ανάγνωση του Ταγκόρ, ο Σαντίπ ήταν ικανός να κατασκευάσει τον εαυτό του ως γλωσσολογικό κλισέ. Στον Μάντο, η πρόταση «η κόρη μου είναι ζωντανή» είναι σαν το «πονάω» του Βίτγκενσταϊν. Αν και έχει την τυπική μορφή μιας οριστικής δήλωσης, αυτό που κάνει είναι να εκλιπαρεί την κόρη να βρει τον τρόπο να ζήσει στο λόγο του πατέρα. Και αυτό δεν συμβαίνει τη στιγμή που η ατίμωσή του βρίσκεται κρυμμένη από τα μάτια του κόσμου, αλλά τη στιγμή που το σώμα της τη διατυμπανίζει. Η πρόταση αυτή είναι η αρχή μιας σχέσης, όχι το τέλος της.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να παρουσιάσω φευγαλέα ένα επιχείρημα που θα αναπτύξω αργότερα. Έχω γράψει αλλού ότι στον έμφυλο καταμερισμό της εργασίας στο πένθος, το καθήκον των ανδρών είναι να δημιουργήσουν τελετουργικά ένα σώμα για τον νεκρό και να βρουν έναν τόπο μέσα στο σύμπαν για τους νεκρούς. Το καθήκον αυτό, που είναι πάντοτε πολύ δύσκολο για εκείνον που πενθεί, μπορεί ακόμη και να γίνει αποκρουστικό, όπως στην περίπτωση των μελών της σχέτας των Αγκόρι, που ζουν σε περιοχές αποτέφρωσης και δηλώνουν ότι στην περίπτωση που κάποιος έχει πεθάνει μη φυσιολογικά ή βίαια, πρέπει να φάνε μέλη του νεκρού σώματος ώστε να απελευθερώσουν τον νεκρό από τη μοίρα του ανέστιου φαντάσματος. Αναρωτιέμαι αν ο Σαρατζούντιν επιτέλεσε το τρομακτικό αυτό καθήκον αποδεχόμενος την κόρη που άλλοι πατεράδες θα είχαν αποδιώξει ως κοινωνικά νεκρή. Και αντί για τις απλουστευτικές εικόνες της θεραπείας που υιοθετούν την αναβίωση του τραύματος ή την αποεπένδυση της επιθυμίας από το χαμένο αντικείμενο και την επανεπένδυσή της κάπου αλλού, πρέπει να σκεφτούμε τη θεραπεία ως ένα είδος σχέσης με το θάνατο.

IV

¹⁹ Das, *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, ό.π. Βλ. την ερμηνεία μου για την αφήγηση ενός άνδρα όπου περιγράφει ότι είχε αισθανθεί υποχρεωμένος να σκοτώσει την αγαπημένη του αδελφή επειδή όλοι οι άλλοι τρόποι θανάτου θα της ήταν υπερβολικά επώδυνοι.

Η Νάντια Σερεμετάκη χρησιμοποίησε πρόσφατα την ιδέα της ηθικής της αντιφώνησης για να περιγράψει τη δομή των ελληνικών τελετουργικών του πένθους. Δείχνει πώς η αλληλεπίδραση ακουστικών, γλωσσολογικών και σωματικών προσανατολισμών δίνει έναν δημόσιο ορισμό της «καλής υγείας» και τη διαχωρίζει από τον «κακό θάνατο»: «Η ακουστική του θανάτου όπως ενσωματώνεται στα “ουρλιαχτά” και τους θρήνους και την παρουσία ή τη “φανέρωση” των συγγενών κατασκευάζει τον “καλό θάνατο”. Ο σιωπηλός θάνατος είναι ο μη κοινωνικός “κακός θάνατος”, χωρίς την υποστήριξη των συγγενών. Εδώ η σιωπή υποδηλώνει την απουσία μαρτύρων».²⁰ Έτσι, ο ειδικός ρόλος των γυναικών είναι να παρίστανται ως «μάρτυρες» στο θάνατο και να μετατρέπουν τη σιωπή σε λόγο.²¹ Στην ερμηνεία αυτού του ζητήματος από τη Σερεμετάκη, ο θάνατος παρουσιάζεται πάντα ως σωματικός θάνατος. Τι συμβαίνει στο έργο του πένθους όταν μια γυναίκα έχει απαχθεί, βιαστεί και καταδικαστεί σε κοινωνικό θάνατο; Η κλασική τελετουργική λύση στην περίπτωση αυτή είναι ότι το μολυσμένο άτομο αποκόπτεται εντελώς από το κοινωνικό σώμα. Το άτομο αυτό αντικειμενοποιείται και καθίσταται παρόν με την επιτέλεση του συμβολικού πένθους για το «νεκρό» πρόσωπο μέσω τελετουργικών μηχανισμών όπως η θραύση ενός δοχείου, το οποίο αναπαριστά το πρόσωπο που έχει πεθάνει κοινωνικά, αλλά εξακολουθεί σωματικά να είναι ζωντανό. Αυτό είναι το συναίσθημα που διαπερνά τις ιστορίες που περιέγραψα νωρίτερα, με τους συγγενείς που αρνούνται να δεχτούν τη γυναίκα που έχει απαχθεί ή βιαστεί· ή των ανδρών που ερμηνεύουν τις υποχρεώσεις που απορρέουν από τη συγγένεια ως υποχρέωση να σκοτώσουν μια αγαπημένη αδελφή ή σύζυγο προκειμένου να μην την αφήσουν να πέσει στα χέρια των ανδρών της άλλης κοινότητας. Μπορούμε να πούμε ότι οι γυναίκες που έχουν υποστεί τέτοιου είδους βιαιοπραγίες και στη συνέχεια έχουν αποβληθεί, καταλαμβάνουν μια ζώνη μεταξύ δύο θανάτων και όχι μεταξύ του θανάτου και της ζωής. Ας στραφούμε για μια στιγμή στο πένθος στην καθημερινή ζωή, όπως εμφανίζεται στην περίπτωση «κανονικών» θανάτων, και ας αναρωτηθούμε αν θα ήταν δυνατό να χρησιμοποιηθούν αυτοί οι πολιτισμικοί κώδικες για την αναπαράσταση του είδους του κοινωνικού θανάτου που περιέγραψα. Φαίνεται ότι δεν είναι εύκολο να μετατρέψουμε αυτούς τους «κακούς θανάτους» σε «καλούς θανάτους».

Σε προηγούμενη εργασία μου περιέγραφα τον καταμερισμό της εργασίας ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες, στις επαγγελματίες μοιρολόγιστρες και τους στενούς συγγενείς, και ανάμεσα στην οικογένεια και τους οικείους, σχετικά με τον τρόπο που δομεί το έργο του πένθους στις οικογένειες των Παντζάμπι.²² Μέσω του τελετουργικού έργου που επιτελείται από επαγγελματίες μοιρολόγιστρες (συνήθως γυναίκες της κάστας των κουρέων), οι οποίες έχουν ιδιαίτερα εξειδικευμένους ρόλους στα τελετουργικά του θανάτου), το πένθος αντικειμενοποιείται με τη μορφή ενός πορτρέτου. Σταχυολογώντας από διάφορες περιγραφές, βλέπουμε ότι οι γυναίκες σχηματίζουν έναν κύκλο γύρω από το σώμα του νεκρού και άρχιζαν να κινούνται κυκλικά, χτυπώντας διαρκώς το στήθος τους και τραυματίζοντας το σώμα τους. Μέσα στη μανία αυτού του «πένθους» έσκιζαν τα ρούχα τους και ξερίζωναν τα μαλλιά τους, αυτοσχεδιάζοντας διάφορα μοιρολόγια για να κάνουν την απώλεια δημόσια και δυνατή να εκφραστεί. Ο ηγετικός ρόλος στα μοιρολόγια δινόταν στις γυναίκες που είχαν την

²⁰ Nadia C. Seremetakis (1991), *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, University of Chicago Press, Σικάγο, σ. 101.

²¹ Βλ. επίσης Charles L. Briggs (1993), «Personal sentiments and polyphonic voices in Warao women's ritual wailing: Music and poetics in a collective discourse», *American Anthropologist* 95 (4), σ. 929-957.

²² Veena Das (1986), «The work of mourning: Death in a Punjabi family», στο Merry I. White και Susan Pollock (επιμ.), *The Cultural Transition: Human Experience and Social Transformation in the Third World*, Routledge, Λονδίνο, σ. 179-210.

πιο στενή συγγένεια με το πρόσωπο που είχε πεθάνει. Οι θρήνοι εξέφραζαν αυτό που σήμαινε η απώλεια για το κάθε πρόσωπο που την είχε υποστεί. Ο θρήνος απευθυνόταν στο νεκρό πρόσωπο, στους ζωντανούς και το σώμα τους, καθώς και στους θεούς. Παρουσιάζω ένα σύντομο παράδειγμα απεύθυνσης αυτού του είδους:

(Προς τον νεκρό γιο) – Άνοιξε τα μάτια σου για μια φορά, αγαπημένο μου στολίδι (mere lal) – πάντα έκανες χωρίς χρονοτριβή ό,τι σου ζητούσα.

(Προς τους άνδρες που πρόκειται να μεταφέρουν το σώμα του νεκρού συζύγου στο χώρο της αποτέφρωσης) – Μην αφήσετε να τον αγγίξει η φωτιά – σας ικετεύω – ποτέ του δεν άντεχε τη ζέστη.

(Προς το σώμα της ίδιας της μοιρολογίστρας) – Από πέτρα είσαι φτιαγμένο και δεν ραγίζεις μπροστά σ' αυτή τη συμφορά;

(Προς τη θεά της οικογένειας, σε σχέση με το γεγονός ότι η θεά είναι παρθένα – τα λόγια λέγονται από τη μητέρα του νεκρού γιου) Λες ότι είσαι θεά – απλώς ζήλευες την καλοτυχία της μπαχού μου – συζύγου του γιου – ήθελες να την κάνεις χήρα επειδή εσύ ποτέ σου δεν βρήκες άντρα – λες ότι είσαι θεά – δαιμόνισσα είσαι.

Θα μπορούσα να δώσω πολλά παραδείγματα βλασφημίας στους θρήνους, πώς οι γυναίκες εξοργίζονται με την αντίληψη ότι οι θεοί είναι δίκαιοι, και όχι σκληρά, μικρόψυχα όντα που παίζουν με την ευτυχία των θνητών. Οργίζονται με το σώμα τους που πρέπει να αντέξει τον εσωτερικό πόνο, αντί να διαλυθεί μπροστά σε μια τέτοια τραγωδία. Όμως, καθώς τα μοιρολόγια έχουν επίσης ένα διαλογικό στοιχείο, σύντομα οι άλλες γυναίκες αρχίζουν να διακόπτουν αυτόν το θρήνο με τη συμβουλή ότι η ζωή πρέπει να συνεχιστεί και διαβεβαιώνοντας τις πενθούσες που έχουν πληγεί περισσότερο ότι έχουν τη συμπαράσταση της κοινότητας. Δεν είναι ότι η οδύνη θεωρείται κάτι που θα περάσει. Στην πραγματικότητα, ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται η θλίψη είναι ότι βιώνεται μετωπικά ως σωματικός πόνος, και το γυναικείο σώμα ως αυτό που θα κουβαλάει για πάντα μέσα του αυτό τον πόνο. Είναι βέβαιο ότι εγκαθιδρύεται μια μίμηση ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα, αλλά αυτό συμβαίνει μέσα από το έργο της συλλογικότητας και όχι στο επίπεδο του ατομικού συμπτώματος. Ένα μοιρολόι από την αγροτική Ελλάδα, που έχει καταγραφεί από τον Λόρινγκ Ντάνφορθ (Loring Danforth), αποκαλύπτει το ίδιο συντακτικό με τα μοιρολόγια στις οικογένειες των Παντζάμπι.²³

Παιδάκι μου, τον πόνο σου πού να τον απιθώσω
Ναν τότε ρίξω τρίστρατα, τον παίρνουν οι διαβάτες
ναν τότε ρίξω στα κλαριά, τον παίρνουν τα πουλάκια.
Θα τότεβάλω στην καρδιά, ναν τον καταριζώσω
να περπατώ, να με πονεί, να στέκω, να με σφάζει

Έτσι, με μία έννοια, είναι αυτή η αντικειμενοποίηση της οδύνης πάνω στο σώμα, ως επιφάνεια αλλά και ως βάθος, καθώς και πάνω στη γλώσσα, που γίνεται μάρτυρας της απώλειας που έχει προκαλέσει ο θάνατος. Σύμφωνα με τη Σερεμετάκη, αυτή ακριβώς η μαρτυρία μπορεί να κάνει την επιτέλεση του θανάτου δημόσια ή ακόμη και να

²³ Loring Danforth (1982), *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον. Αυτό δεν σημαίνει ότι υπάρχει κάποια θεμελιώδης ομοιότητα ανάμεσα στα θεωρητικά πλαίσια που χρησιμοποιούν ο Ντάνφορθ και η Σερεμετάκη. Βλ. επίσης Margaret Alexiou (1990), «Reappropriating Greek Sacrifice», *Journal of Modern Greek Studies* 8, σ. 97-123.

μετατρέψει έναν κακό θάνατο σε καλό. Σύμφωνα με τις δικές μου εμπειρίες, ο τρόπος με τον οποίο ο καλός και ο κακός θάνατος μπορούν να οριστούν από την πράξη της μαρτυρίας είναι ένα ζήτημα πιο σύνθετο, και θα επιστρέψω σε αυτό παρακάτω.

Οι υπερβολές του λόγου στα μοιρολόγια και ο επιδεικτικός τραυματισμός του σώματος από τις γυναίκες έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τη συμπεριφορά των ανδρών. Στην καθημερινή ζωή, οι άνδρες κυριαρχούν στο δημόσιο πεδίο μέσω του ελέγχου του λόγου, αλλά στην περίπτωση του θανάτου γίνονται βουβοί. Ενώσω το πτώμα βρίσκεται ακόμη στο σπίτι, όλες οι προετοιμασίες, όπως το πλύσιμο και το ντύσιμο του νεκρού, εκτελούνται από τις γυναίκες. Οι γυναίκες προσκολλώνται στο πτώμα και εκλιπαρούν το νεκρό πρόσωπο να μην τις εγκαταλείψει. Οι άνδρες είναι εκείνοι που πρέπει να αποσπάσουν το νεκρό σώμα από τις γυναίκες που θρηνούν και ολοφύρονται, να το μεταφέρουν στους ώμους τους μέχρι το σημείο της νεκρικής πυράς και να προσφέρουν την ιερή φωτιά στον νεκρό. Εκείνοι μαζεύουν τα οστά την τέταρτη ημέρα και κάνουν την τελετή της εμβάπτισής τους στον ιερό ποταμό. Για διάστημα δέκα έως δεκατριών ημερών, το νεκρό πρόσωπο πλανιέται ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς με τη μορφή φαντάσματος, και μέσω της δωρεάς ενός σώματος που έχει κατασκευαστεί τελετουργικά γι' αυτόν ή αυτήν από τον επικεφαλής των πενθούντων (συνήθως το σύζυγο ή το γιο) το φάντασμα μετατρέπεται τελικά σε πρόγονο. Έτσι, αν το καθήκον των γυναικών είναι να παρίστανται ως μάρτυρες στην οδύνη και την απώλεια που έχει προκαλέσει ο θάνατος (διαφορετικά οι άνθρωποι θα νομίζουν ότι πέθανε κάποιο σκυλί ή γατί, όπως μου είπε μια γυναίκα), οι άνδρες είναι εκείνοι που πρέπει να δημιουργήσουν τελετουργικά όλες τις συνθήκες ώστε να μπορέσει ο νεκρός να βρει ένα σπίτι.²⁴

Αν όμως ο καλός θάνατος ορίζεται από τη μαρτυρία των γυναικών ώστε η οδύνη να τοποθετηθεί μεταξύ σώματος και λόγου και έτσι να διατυπωθεί δημόσια, καθώς και από την εκτέλεση τελετουργικών για τους νεκρούς έτσι ώστε να μην είναι αναγκασμένοι να πλανιούνται στον κόσμο των ζωντανών ως φαντάσματα, τότε πώς πρέπει να αναπαριστάνεται ο κακός θάνατος;

Κατά μία έννοια, κάθε θάνατος, εκτός από εκείνον κάποιου πολύ ηλικιωμένου προσώπου, φέρνει αταξία στην προσωπική και την κοινωνική ζωή. Όμως, μέσα στη ροή της καθημερινής ζωής, αυτό θεωρείται ότι προκαλείται από γεγονότα που δεν υπόκεινται στον έλεγχο της κοινότητας των ζωντανών. Μάλιστα, μια ένταση που διέπει τα τελετουργικά του πένθους είναι η μέριμνα να απαλλαγούν οι ζωντανοί από την ευθύνη για το θάνατο που έχει συμβεί. Είναι συνηθισμένη επωδός στα μοιρολόγια να δηλώνεται ότι η φαινομενική αιτία του θανάτου (για παράδειγμα, μια συγκεκριμένη ασθένεια) δεν ήταν παρά το πρόσχημα που χρησιμοποίησε ο θάνατος για να επιτελέσει το έργο του. Φυσικά, όταν φαίνεται ότι ο θάνατος έχει προκληθεί από τη σκόπιμη δράση άλλων, τότε επικρατεί μεγάλη ένταση σχετικά με τον ορισμό της κατάστασης που θα επικρατήσει μέσα από τον έλεγχο πάνω στα μοιρολόγια.

Όλα αυτά αντιστρέφονται όταν η φυσιολογική ροή της ζωής εμφανίζεται να διακόπτεται από τη βία των ανδρών. Στην περίπτωση αυτή, οι γυναίκες γίνονται μάρτυρες αυτής της διαταραχής μέσω μιας νέας κατασκευής του λόγου και της σιωπής. Μια γυναίκα θυμήθηκε και μου είπε ένα μοιρολόι που ήταν η μαρτυρία για την ήττα που είχαν υποστεί οι Σιχ από τους Βρετανούς στρατιώτες στον πόλεμο της Αγγλίας με τους Σιχ:

²⁴ Για μια λεπτομερή πραγμάτευση σχετικά με τη δομή αυτών των τελετουργικών και του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούνται οι κατηγορίες της κάστας και της συγγένειας, βλ. Veena Das (1977), *Structure and Cognition: Aspects of Hindu Caste and Ritual*, Oxford University Press, Δελχί, κεφ. 5.

Το στεφάνι στο κεφάλι της νεαρής συζύγου –
Η τρυφερή αγκαλιά της μητέρας –
Το καμάρι της αδελφής που την προστατεύει ο αδελφός –
Χάθηκαν μέσα σε μια στιγμή –
Αχ, πέρα μακριά από τις επτά θάλασσες ήρθε ο λευκός για να πολεμήσει.

Συνέχισε λέγοντάς μου ότι αν και τα πάντα είχαν χαθεί, είχε σταθεί δυνατό για τις γυναίκες να θρηνησουν, αφού οι άνδρες τους είχαν πεθάνει ηρωικά στον πόλεμο. Οι άνδρες είχαν πεθάνει ως σύζυγοι, γιοι και αδελφοί. Όμως, στην περίπτωση όλων εκείνων που πέθαναν στη Διχοτόμηση, δεν υπήρξε παρά μόνο η σιωπή – γιατί οι άνδρες που είχαν ασκήσει αυτή τη βία στις γυναίκες δεν ήταν μόνο ξένοι άνδρες αλλά επίσης και άνδρες οικείοι και πολύ αγαπημένοι.²⁵ Το επόμενο μέρος είναι αφιερωμένο στην επεξεργασία αυτής της δήλωσης. Πρόκειται για μια ενισχυμένη εικόνα την οποία κατασκεύασα η ίδια – γιατί δεν στάθηκε ποτέ δυνατό να λάβω μια εξήγηση γι' αυτού του είδους τις δηλώσεις από τις ίδιες τις γυναίκες.

V

Στη λογοτεχνική φαντασία της Ινδίας, η βία της Διχοτόμησης είχε να κάνει με την εγγραφή της επιθυμίας στα σώματα των γυναικών με έναν τρόπο που δεν έχουμε κατανοήσει ακόμη. Στη μυθολογική φαντασία της Ινδίας, η νίκη ή η ήττα στον πόλεμο τελικά εγγραφόταν στα σώματα των γυναικών. Τα κείμενα των *vilas* (τα μοιρολόγια της Γκαντάρι στη *Μαχαμπαράτα* ή της Μαντοντάρι στη *Ραμαγιάνα*, που όλοι τους οι συγγενείς σκοτώθηκαν στις επικές μάχες) θεωρούνται κλασικά στη λογοτεχνία. Εδώ έχουμε έναν μεταφορικό μετασχηματισμό του ρόλου της μαρτυρίας στην καθημερινή ζωή. Ωστόσο η βία της Διχοτόμησης ήταν μοναδική ως προς τη μεταμόρφωση που πέτυχε ανάμεσα στην ιδιοποίηση μιας εδαφικής περιοχής ως έθνους και την ιδιοποίηση του σώματος των γυναικών ως εδαφικής περιοχής. Όπως είδαμε νωρίτερα, αυτό προεικονίζεται στον τρόπο με τον οποίο ο Ταγκόρ παρουσιάζει την ιδέα της μεγέθυνσης της εικόνας του έθνους, η οποία αντλεί τη δύναμή της από την εικόνα της μεγεθυμένης σεξουαλικότητας. Ωστόσο αυτή η εικόνα της σεξουαλικότητας και η στενή της σχέση με το σχέδιο του εθνικισμού δεν έχει τη γενεαλογία της μόνο στην ινδική φαντασία, αλλά αποτέλεσε σημαντικό αφηγηματικό σχήμα στην αναπαράσταση των βιαιοπραγιών μέσα στο σχέδιο της Αυτοκρατορίας. Η εικόνα της αθώας λευκής γυναίκας που βιάζεται βάνουσα από τους βάρβαρους σεπόι²⁶ ήταν ένα σημαντικό αφηγηματικό σχήμα για την εδραίωση της αντίληψης σχετικά με τον βάρβαρο χαρακτήρα των ιθαγενών το 1857, όταν ξέσπασε η πρώτη ευρείας κλίμακας εξέγερση εναντίον των Βρετανών. Η Τζέννυ Σαρπ (Jenny Sharpe) έχει δείξει με την ανάλυσή της πώς η εικόνα των αβοήθητων γυναικών και παιδιών που κατακρεουργούνταν από λάγνους σεπόι εδραίωσε την «αλήθεια» της «ανταρσίας».²⁷ Όπως λέει, «Οι επίτροποι και οι δικαστές στους οποίους είχε ανατεθεί να διερευνήσουν τις φήμες δεν βρήκαν κανένα στοιχείο για συστηματικούς βιασμούς, ακρωτηριασμούς και βασανιστήρια στην Κανπούρ ή οπουδήποτε αλλού. Οι επίσημες αναφορές ωστόσο έφτασαν πολύ αργά, και οι εντυπωσιακές ιστορίες είχαν κάνει ήδη τη δουλειά τους. Οι επαναστάτες αντιμετωπίζονταν σαν σαδιστικά τέρατα και ιδιαίτερα ο Νάνα Σαχίμπ (Nana Sahib)²⁸

²⁵ Das, «Composition of the personal voice...», *ό.π.*

²⁶ Sepoy: Ινδοί στρατιώτες του βρετανικού στρατού. (Σ.τ.Μ.)

²⁷ Jenny Sharpe (1993), *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις.

²⁸ Ένας από τους ηγέτες της εξέγερσης. (Σ.τ.Μ.)

είχε στιγματιστεί για το ασυγχώρητο έγκλημα της βεβήλωσης της αγγλικής θηλυκότητας. Η Μπαρ (Barr) δείχνει μια αναμενόμενη κατανόηση για τη σφαγή της Κανπούρ, όταν γράφει ότι “ένας από τους πιο αξιοσέβαστους βικτοριανούς θεσμούς, η Αγγλίδα Κυρία, σφαγιάστηκε, βεβηλώθηκε και ταπεινώθηκε”. Όταν η σφαγή των γυναικών αναφέρεται ως καταστροφή ενός θεσμού, ξέρουμε ότι η ιερή εικόνα της αγγλικής θηλυκότητας έχει ξεπεράσει την ιστορία της ζωής των γυναικών». ²⁹

Επομένως, υπάρχουν δύο νήματα που διαπλέκονται. Πρώτον, η ιδέα ότι οι γυναίκες πρέπει να παρίστανται ως μάρτυρες στο θάνατο, η οποία υπάρχει στην κλασική ινδική λογοτεχνία και στην καθημερινή ζωή, μετασχηματίζεται στην ιδέα ότι το σώμα της γυναίκας πρέπει να φέρει τα σημάδια της κατοχής του από τον εχθρό. Το δεύτερο νήμα φαίνεται ότι προέρχεται από ένα αφηγηματικό σχήμα που καθιερώθηκε κατά την εποχή της ανταρσίας και το οποίο εξομοιώνει την παραβίαση του έθνους με την παραβίαση των γυναικών του. Δεν είναι ξεκάθαρο αν κατά τη διάρκεια των εξεγέρσεων εγχαράχτηκαν όντως στα σώματα των γυναικών εθνικιστικά συνθήματα, αν και οι πιο φρικτές ιστορίες σχετικά με βιαιοπραγίες αυτού του είδους θεωρούνται γενικά πιστευτές. ³⁰ Αυτό που είναι ξεκάθαρο είναι ότι τουλάχιστον εκατό χιλιάδες γυναίκες και από τις δύο πλευρές των συνόρων έπεσαν θύματα απαγωγής και βιασμού. Αυτό επιβεβαιώνεται από τους αριθμούς που δόθηκαν στη Νομοθετική Συνέλευση κατά τη διάρκεια των διαβουλεύσεων της Συντακτικής Συνέλευσης το 1949. Είναι επίσης επιβεβαιωμένο ότι σε πόλεις όπως το Αμριτσάρ και η Λαχώρη οργανώθηκαν πομπές ολόγυμων γυναικών με τη συνοδεία των χλευαστικών αποδοκιμασιών του πλήθους. ³¹ Στις οικογενειακές αφηγήσεις αφθονούν οι περιπτώσεις ανδρών που υποχρεώθηκαν να σκοτώσουν τις συζύγους τους για να περισώσουν την τιμή τους. Στις οικογενειακές αφηγήσεις αυτού του είδους οι τελετουργικοί θάνατοι μακαρίζονται, ενώ γυναίκες που γλίτωσαν από τους απαγωγείς τους και επέστρεψαν στις οικογένειές τους ή που ασπάστηκαν την άλλη θρησκεία και έφτιαξαν μια καινούρια ζωή στα σπίτια των απαγωγέων τους δεν εμφανίζονται σχεδόν ποτέ στις αφηγήσεις αυτές, αν και τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται συχνά στις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις.

Όταν το σώμα των γυναικών μετατρέπεται με αυτό τον τρόπο σε παθητικό μάρτυρα της αναταραχής που προκάλεσε η Διχοτόμηση, άραγε πώς πένθησαν οι γυναίκες την απώλεια του εαυτού και του κόσμου; Εξετάζοντας το ερώτημα αυτό θα εντοπίσουμε εντυπωσιακές αντιστροφές στις συναλλαγές ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα. Στην κανονική διαδικασία του πένθους, οι γυναίκες καταφέρουν στο ίδιο τους το σώμα πλήγματα που εκφράζουν την οδύνη, ενώ οι ακουστικοί και γλωσσολογικοί κώδικες καθιστούν δημόσια την απώλεια μέσα από τα μοιρολόγια. Όταν ζητάω από γυναίκες να μου διηγηθούν τις εμπειρίες τους από τη Διχοτόμηση, συναντώ μια ζώνη σιωπής γύρω από το γεγονός. Η σιωπή αυτή επιτεύχθηκε είτε με τη χρήση μιας γλώσσας που ήταν γενική και μεταφορική, αλλά απέφευγε οποιαδήποτε συγκεκριμένη περιγραφή γεγονότων που θα συνελάμβανε την ιδιαιτερότητα της εμπειρίας τους, είτε με την περιγραφή των υπόλοιπων γεγονότων, χωρίς όμως να κατονομάζεται η ίδια η εμπειρία της απαγωγής και του βιασμού. Ήταν συνηθισμένο να περιγράφεται η βία της Διχοτόμησης αναφέροντας ότι κυλούσαν ποτάμια αίματος και ότι η γη μέχρι εκεί που

²⁹ Ό.π., σ. 64.

³⁰ Abbas, «Prastavna», ό.π. και Das, *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, ό.π.

³¹ Das, *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*, ό.π.· Uruashi Butalia (1993), «Community, state and gender: On women's agency during Partition», *Economic and Political Weekly* 17, WS12-WS24· Ritu Menon και Kamla Bhasin (1993), «Surviving violence: Some reflections on women's experience of Partition», και Ritu Menon και Kamla Bhasin (1993), «Recovery, rupture, resistance. Indian State and abduction of women during Partition», *Economic and Political Weekly* 17, WS2-WS12.

έφτανε το μάτι ήταν καλυμμένη με λευκά σάβανα. Ορισμένες φορές κάποια γυναίκα μπορεί να θυμόταν εικόνες φυγής, αλλά όπως με είχε προειδοποιήσει μια γυναίκα, ήταν επικίνδυνο να θυμάσαι. Ορισμένες φορές, οι μνήμες αυτές συγκρίνονταν με δηλητήριο που διαλύει τα σωθικά μιας γυναίκας, όπως ένα στερεό που διαλύεται μέσα σε ένα ισχυρό υγρό (andar hi andar ghul ja rahi hai). Άλλες φορές, κάποια γυναίκα μπορεί να έλεγε ότι αισθανόταν σαν ένα πεταμένο τεφτέρι, στο οποίο ήταν καταγεγραμμένες σχέσεις που ανήκαν στο παρελθόν – το σώμα, ένα χειρόγραφο απωλειών. Σε κάθε περίπτωση, καμία από τις μεταφορές που χρησιμοποιούνταν για να περιγράψουν τον εαυτό που είχε γίνει πια ένας χώρος εναπόθεσης δηλητηριώδους γνώσης δεν τόνιζε την ανάγκη να εκφραστεί η κρυμμένη αυτή γνώση.

Αυτός ο κώδικας σιωπής προστάτευσε τις γυναίκες που είχαν επιστραφεί στις οικογένειές τους χάρη στις προσπάθειες των στρατιωτικών αρχών εκκένωσης, αφού τις είχαν πάρει από τα σπίτια των απαγωγέων τους, ή που είχαν παντρευτεί κάμπτοντας ελαφρώς τις νόρμες για την εξ αίματος και την εξ αγχιστείας συγγένεια, αφού η παραβίαση του σώματός τους δεν είχε γίνει ποτέ δημόσια γνωστή. Αντί να είναι μάρτυρες της αναταραχής της οποίας είχαν υπάρξει θύματα, η μεταφορά που χρησιμοποιούσαν ήταν αυτή μιας γυναίκας που πίνει δηλητήριο και το κρατάει μέσα της: «Όπως το σώμα της γυναίκας είναι έτσι φτιαγμένο που να μπορεί να κρύβει βαθιά μέσα της τα ελαττώματα του άνδρα της, έτσι μπορεί και να πει όλο τον πόνο – να κρατήσει τη στάση της σιωπής». Και όπως είπε μια γυναίκα στη Ρίτου Μενόν (Ritu Menon) και την Κάμλα Μπασίν (Kamla Bhasin) (προηγούμενη υποσημείωση), «τι είναι μια γυναίκα – πάντα τη χρησιμοποιούν;». Ή, όπως είπαν σ' εμένα, «πώς μπορεί το σώμα μιας γυναίκας να είναι πηγή υπερηφάνειας – μολύνεται καθημερινά, επειδή αναλώνεται». Η ταλάντευση των αναπαραστάσεων του γυναικείου σώματος ανάμεσα στην καθημερινή ζωή και το σώμα που μετατράπηκε σε φορέα της δηλητηριώδους γνώσης των γεγονότων της Διχοτόμησης βοήθησε ίσως τις γυναίκες να αφομοιώσουν τις εμπειρίες τους στην καθημερινή τους ζωή.

Όπως ακριβώς η σχέση ανάμεσα στο λόγο και τη σιωπή αντιστρέφεται εδώ στην πράξη της μαρτυρίας, το ίδιο συμβαίνει και με τη σχέση ανάμεσα στην επιφάνεια και το βάθος του σώματος. Στη φαντασία των ανδρών, η εγχάραξη εθνικιστικών συνθημάτων στα σώματα των γυναικών (Νίκη στην Ινδία, Ζήτω το Πακιστάν), ή η διακήρυξη της κατοχής των σωμάτων τους (Αυτό το πράγμα, αυτό το λάφυρο –ye mal– είναι δικό μας) θα δημιουργούσε μια μελλοντική ανάμνηση, χάρη στην οποία οι άνδρες της άλλης κοινότητας δεν θα μπορούσαν ποτέ να ξεχάσουν ότι οι γυναίκες ως εδαφική επικράτεια είχαν ήδη διεκδικηθεί και καταληφθεί από άλλους άνδρες. Τα σώματα των γυναικών ήταν επιφάνειες πάνω στις οποίες επρόκειτο να γραφτούν και να διαβαστούν κείμενα – είδωλα των νέων εθνών. Όμως οι γυναίκες μετέτρεψαν την παθητικότητα σε εμπρόθετη δράση, χρησιμοποιώντας μεταφορές της εγκυμοσύνης – η προσπάθεια να κρυφτεί ο πόνος, να του προσφερθεί ένα σπίτι, όπως ακριβώς προσφέρεται το σώμα της γυναίκας για το παιδί. Η περιγραφή της Κρίστεβα (Julia Kristeva) για την εγκυμοσύνη –συμβαίνει αλλά δεν είμαι εκεί– μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει αυτή τη βία. Όμως, η επακόλουθη πράξη της μνήμης αποκλειστικά μέσω του σώματος κάνει την ίδια την εμπειρία της γυναίκας να μετατοπίζει την ύπαρξη από την επιφάνεια στο βάθος του σώματος. Η μόνη διαφορά είναι ότι, αντίθετα από το παιδί, που η γυναίκα θα μπορέσει να το προσφέρει στο σύζυγο, αυτή η συγκράτηση του πόνου στο εσωτερικό δεν πρέπει ποτέ να φτάσει μέχρι τη γέννηση. Αυτή η κίνηση από την επιφάνεια προς το βάθος μετατρέπει επίσης την παθητικότητα σε εμπρόθετη δράση.

Αυτός που μπόρεσε και πάλι να δώσει λογοτεχνική έκφραση σε αυτή τη διάσταση ήταν ο Σαντάτ Χασάν Μάντο. Στο διήγημά του *Fundanen* μια γυναίκα κάθετα

μπροστά σε έναν καθρέφτη. Ο λόγος της είναι εντελώς ασυνάρτητος, αλλά όπως συμβαίνει με πολλές παραθέσεις ασυναρτησιών που χρησιμοποιούνται σε ποιήματα ή σε μουσικές συνθέσεις, οι φωνητικές τους ιδιότητες μοιάζουν με θεατρικές ή μουσικές αναπαραστάσεις. Διάσπαρτες μέσα στις σειρές των ασυνάρτητων συλλαβών βρίσκονται προτάσεις με νόημα, οι οποίες περιέχουν ακριβείς πληροφορίες, όπως τον αριθμό του λεωφορείου με το οποίο είχε περάσει από τη μία πλευρά των συνόρων στην άλλη. Η γυναίκα ζωγραφίζει αλλόκοτα σχέδια πάνω στο σώμα της, τα οποία φαίνονται μόνο στον καθρέφτη. Λέει ότι σχεδιάζει το κατάλληλο σώμα γι' αυτή την εποχή, γιατί στις μέρες μας, λέει, οι γυναίκες πρέπει να έχουν δύο στομάχια: ένα κανονικό και ένα για να μπορούν να κρατούν μέσα τους τούς καρπούς της βίας. Η παραμόρφωση του λόγου και η παραμόρφωση του σώματος φαίνεται πως έχουν ένα βαθύτερο νόημα. Η γλώσσα του πόνου θα μπορούσε να είναι μόνο ένα είδος υστερίας –η επιφάνεια του σώματος γίνεται ένα πανηγύρι εικόνων και το βάθος του γίνεται ο τόπος της υστερικής εγκυμοσύνης–, μια γλώσσα που έχει όλη τη φωνητική υπερβολή της υστερίας, που καταστρέφει τα προφανή νοήματα. Όταν η Μπιμάλα του Ταγκόρ αναρωτιόταν αν ο Σαντίπ θα μπορούσε να δει μέσα της τη δύναμη του έθνους, φαίνεται ότι προεικόνιζε τις γυναίκες του Μάντο, στις οποίες μπορεί κανείς να δει την ολοκλήρωση αυτού του σχεδίου που ήθελε να καταστήσει το έθνος ορατό μέσα από μια σουρεαλιστική αντιπαράθεση εικόνων.

Έτσι, αν οι άνδρες αναδύθηκαν από την αποικιακή υποτέλεια ως αυτόνομοι πολίτες ενός ανεξάρτητου έθνους, αναδύθηκαν ταυτόχρονα και ως τέρατα. Τι είδους επιθανάτια τελετουργικά θα μπορούσαν να τελεστούν ώστε να βρουν μια θέση στο σύμπαν αυτά τα περιπλανώμενα φαντάσματα; Πρέπει να στραφούμε και πάλι στο επίπεδο του φαντασιακού. Ο Ιντιζάρ Χουσσαίν (Intizar Hussain) περιγράφει κάτι τέτοιο στην ιστορία του «Η πόλη της θλίψης», στην οποία συζητούν μεταξύ τους τρεις ανώνυμοι άνδρες. Η ιστορία αρχίζει με τον πρώτο άνδρα που λέει: «Δεν έχω να πω τίποτε. Είμαι νεκρός». Στη συνέχεια η ιστορία προχωρεί, υπό μορφή διαλόγου, στον τρόπο του θανάτου του. Ένας από τους συντρόφους του τον ρωτά πώς πέθανε. Πέθανε μήπως όταν υποχρέωσε κάποιον άνδρα, απειλώντας τον με το ξίφος του, να ξεγυμνώσει την αδελφή του; Όχι, παρέμεινε ζωντανός. Μήπως τότε όταν εξαναγκάστηκε ο ίδιος να ξεγυμνώσει την αδελφή του; Και τότε έμεινε ζωντανός. Μόνο όταν ο πατέρας του τον κοίταξε επίμονα καταπρόσωπο και πέθανε, μόνο τότε άκουσε, με τη φωνή της γυναίκας, του την ερώτηση, «δεν το ξέρεις ότι εσύ είσαι ο νεκρός;» και τότε συνειδητοποίησε ότι είχε πεθάνει. Αλλά ήταν καταδικασμένος να περιφέρει μαζί του το πτώμα του, όπου κι αν πήγαινε.

Μου φαίνεται ότι όπως ακριβώς οι γυναίκες ήπιαν τον πόνο ώστε να μπορέσει να συνεχιστεί η ζωή, έτσι και οι άνδρες άρχισαν να προσδοκούν ένα μη ηρωικό μαρτύριο, χάρη στο οποίο θα μπορούσαν να κάνουν το κακό να γυρίσει στους ίδιους και έτσι να εξανθρωπίσουν τις τεράστιες και απειλητικές εικόνες του έθνους και της σεξουαλικότητας. Αυτό όμως δεν επιτεύχθηκε μέσω του πολιτικού λόγου. Οι συνομιλίες της Συντακτικής Συνέλευσης για το ζήτημα των απαχθεισών γυναικών ήταν γεμάτες από μια εικονοποιία αποκατάστασης της εθνικής τιμής μέσω της επανάκτησης των γυναικών που είχαν απαχθεί από την αντίπαλη πλευρά και την επιστροφή των γυναικών «τους» στους μουσουλμάνους. Ο Μαχάτμα Γκάντι (Mahatma Gandhi) στο ημερολόγιο του Δελχί, γράφοντας στην ίδια σελίδα για την ανταλλαγή των γυναικών και την ανταλλαγή των αιχμαλώτων, αναφέρει ότι πληγώθηκε όταν έμαθε ότι πολλοί ινδουιστές ήταν απρόθυμοι να επιστρέψουν τις μουσουλμάνες γυναίκες. Τους παρότρυνε να το κάνουν ως μια μορφή μεταμέλειας. Ο Γιαβαχαρλάλ Νεχρού (Jawaharlal Nehru) παρότρυνε τους ινδουιστές να αποδεχτούν τις γυναίκες που επέστρεφαν και να μην τις τιμωρήσουν για τις αμαρτίες των απαγωγέων τους. Σε όλη

αυτή τη συζήτηση για την ανταλλαγή των γυναικών και από τις δύο πλευρές, επικρατούσε η αντίληψη πως όταν το έθνος θα είχε πάρει πίσω τις γυναίκες του, η τιμή του θα είχε αποκατασταθεί. Σαν να ήταν δυνατό να διαγράψεις το παρελθόν και να αφήσεις πίσω τις φρικαλεότητες.

VI

Το ερώτημα τι θα μπορούσε να αποτελέσει το πάθος εκείνων που ενοικούσαν αυτή την ανείπωτη και ανήκουστη ζώνη πήρε μορφή στην τάξη του φαντασιακού. Η ζώνη ανάμεσα στους δύο θανάτους την οποία αναγκάστηκαν να καταλάβουν οι γυναίκες δεν επέτρεπε την ύπαρξη κανενός λόγου, γιατί ποια θα μπορούσαν να είναι τα «σωστά» λόγια που θα λέγονταν ενάντια στην αδικία που είχαν υποστεί; Γι' αυτό η Σακίνα του Μάντο μπορεί να διακηρύξει τη φρικτή αλήθεια αυτής της κοινωνίας μόνο μέσω μιας βουβής επανάληψης – *murde main kuch jumbish hui* («το πτώμα φάνηκε να σαλεύει»). Το έργο του πένθους για τους άνδρες ήταν να αφουγκραστούν αυτή τη σιωπή, να της δώσουν σχήμα με την παρουσία τους. Από εκεί προέρχεται και η κραυγή χαράς του πατέρα ότι η κόρη του ήταν ζωντανή. Το να είναι κανείς ζωντανός σε αυτή τη ζώνη των δύο θανάτων και να είναι μάρτυρας της αλήθειας σχετικά με τις βιαιοπραγίες κατά των γυναικών είναι ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να οριστεί το πένθος στη ζώνη αυτή. Το ζήτημα εδώ δεν είναι αυτό που αντιμετωπίζει η Αντιγόνη, η οποία πενθεί τον νεκρό αδελφό αγηφώντας το νόμο του Κρέοντα και διακηρύσσει ότι κάποιος που έχει ονομαστεί πρέπει να παραμείνει καταγεγραμμένος, όπως μας κάνει να δούμε ο Λακάν στην ερμηνεία που προτείνει για το περίφημο χωρίο της Αντιγόνης, όπου λέει ότι δεν θα έθαινε για ένα σύζυγο ή για ένα τέκνο, αλλά ότι τώρα επρόκειτο για τον αδελφό της, γεννημένο από τον ίδιο πατέρα και την ίδια μητέρα (προϊόν εγκληματικής επιθυμίας και εγκληματικής γνώσης).³² Εδώ πρόκειται για το ζήτημα των γυναικών που πίνουν τη δηλητηριώδη γνώση και των ανδρών που δίνουν σχήμα στη σιωπή των γυναικών με τα λόγια τους. Εδώ η αλήθεια δεν έχει ανάγκη το περίβλημα της ομορφιάς, όπως ήθελε ο Λακάν, αλλά την αποκήρυξή της, όπως έφτασε να λέει ο Νίκιλ του Ταγκόρ.

Θεωρείται συχνά ότι το καθήκον της ιστοριογραφίας είναι να σπάει τη σιωπή που περιβάλλει τα ζητήματα που είναι ταμπού. Υπάρχει ακόμη και κάτι ηρωικό στην εικόνα εκείνου που κάνει τις γυναίκες ικανές να μιλήσουν και που δίνει φωνή στους άφωνους. Προσωπικά θεωρώ ότι το καθήκον αυτό είναι ιδιαίτερα περίπλοκο, γιατί όταν επικαλούμαστε σχήματα όπως το σπάσιμο της σιωπής είναι σαν να χρησιμοποιούμε την ικανότητά μας να «ξεθάβουμε» κρυφά γεγονότα σαν όπλο. Ακόμη και η ιδέα ότι πρέπει να ανακτήσουμε τις αφηγήσεις της βίας γίνεται προβληματική μόλις συνειδητοποιήσουμε ότι οι αφηγήσεις αυτές δεν μπορούν να ειπωθούν αν δεν καταλάβουμε τη σχέση που έχει αναπτύξει ένας πολιτισμός ανάμεσα στον πόνο και τη γλώσσα. Θεώρησα ότι ήταν πολύ σημαντικό να εξετάσω τον καταμερισμό εργασίας μεταξύ ανδρών και γυναικών στο έργο του πένθους, ως πρότυπο με βάση το οποίο θα μπορούσε να γίνουν περαιτέρω μετασχηματισμοί στην εξέταση της σχέσης ανάμεσα στον πόνο, στη γλώσσα και το σώμα. Ακολουθώντας τον Βίτγκενσταϊν, αυτός ο τρόπος εννοιολόγησης του γρίφου του πόνου μας απελευθερώνει από την αντίληψη ότι οι δηλώσεις που αφορούν τον πόνο έχουν τη φύση ερωτημάτων σχετικά με τη βεβαιότητα ή την αμφιβολία για τον δικό μας πόνο ή για τον πόνο των άλλων. Αντίθετα, αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε τον πόνο ως κάτι που ζητά παραδοχή και

³² J. Lacan (1992), «The essence of tragedy», στο J.A. Miller (επιμ.), *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, μτφρ. Dennis Porter, Norton & Co, Λονδίνο.

αναγνώριση· η άρνηση του πόνου του άλλου δεν είναι αποτυχία του νου αλλά αποτυχία του πνεύματος. Στο επίπεδο του φαντασιακού, ο πόνος του άλλου δεν ζητά μόνο ένα σπίτι μέσα στη γλώσσα, αλλά ψάχνει να βρει και ένα σπίτι μέσα στο σώμα.

Δεν υπάρχει κάποια αρραγής συνέχεια ανάμεσα στη μακρινή όχθη και την όχθη του καθημερινού, ανάμεσα στις τάξεις του φαντασιακού και του πραγματικού, όμως μπορεί κανείς να κατανοήσει τους ανεπαίσθητους μετασχηματισμούς που πραγματοποιούνται καθώς κινούμαστε από τη μια όχθη στην άλλη μόνο αν έχει στο νου του τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στην ομιλία και την ακοή, ανάμεσα στην οικοδόμηση ενός κόσμου που μπορούν να κατοικήσουν οι ζωντανοί μαζί με την απώλειά τους και την οικοδόμηση ενός κόσμου όπου μπορεί να υπάρξει ένα σπίτι για τους νεκρούς. Με ανησυχεί το γεγονός ότι δεν μπόρεσα να κατονομάσω αυτό που πέθανε όταν οι αυτόνομοι πολίτες της Ινδίας γεννήθηκαν ταυτόχρονα και ως τέρατα. Αλλά τότε πρέπει να θυμάμαι, και να θυμίζω και στους άλλους, ότι εκείνοι που προσπάθησαν να το κατονομάσουν, όπως ο Μάντο, άγγιξαν και οι ίδιοι την τρέλα και πέθαναν θρηνώντας πικρά για το χαμό του ριζοσπαστικού ονείρου της μεταμόρφωσης της Ινδίας, ενώ εκείνοι που μπόρεσαν να μιλήσουν με ευκολία, όπως συνέβη στις πολιτικές συνομιλίες για τις απαχθείσες γυναίκες στην Καταστατική Συνέλευση, συνεχίζουν να μιλούν για την εθνική τιμή όταν έχουν να κάνουν με τη βία που αναγκάστηκαν να υποστούν οι γυναίκες σε κάθε γενικευμένη εξέγερση από την εποχή της Διχοτόμησης.