

Kamila Żyto

Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Łódzki

GARAM MASALA¹, CZYLI KULTURA INDII MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM

***Od Ramajany do Slumdogo. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej,*
red. Grażyna Stachówna, Tatiana Szurlej, Wydawnictwo Uniwersyte-
tu Jagiellońskiego, Kraków 2015, ss. 359.**

W Indiach wiele tradycyjnych rodzin codziennie przygotowuje swoją oryginalną, niemożliwą do podrobienia mieszkankę regionalnych ziół i przypraw zwaną masalą. Tym samym właściwy przepis na masalę nie istnieje, ilość kombinacji jest właściwie nieograniczona, a gama powstających smaków i aromatów – nieskończona. Taka też jest indyjska kultura – różnorodna, wieloaspektowa i wielowymiarowa, skomplikowana i za sprawą swej niejednorodności wyjątkowa. Składa się nań szereg języków, wyznań, grup etnicznych, bogactwo regionalnych tradycji i obyczajów, wachlarz literackich źródeł (od starożytnych przekazów o charakterze religijnym i mitologicznym po literaturę popularną), wielowiekowa, powikłana, lecz fascynująca historia wojen, sojuszy, walk o niepodległość, podziałów (spo-

łecznych, politycznych, religijnych) pogromów, dzieje pełne okresów rozkwitu oraz stabilizacji owocujących postępem, jak i czasów pożogi, bratobójczej walki, chaosu i nienawiści. Całe to bogactwo, niejednoznaczność oraz wymykający się wszelkim kategoryzacjom, patchworkowy i palimpsestowy charakter indyjskiego subkontynentu – być może w sposób nie do końca nieświadomy – udało się uchwycić i choćby częściowo przybliżyć polskiemu czytelnikowi za sprawą wydanego przez Uniwersytet Jagielloński tomu *Od Ramajany do Slumdogo. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*.

Jego redaktorki (Grażyna Stachówna i Tatiana Szurlej) oraz autorzy poszczególnych tekstów swoimi obszernymi, wielowątkowymi, pełnymi różnorodnych kontekstów artykułami wprowadzają czytelnika nie tyle (a przynajmniej nie tylko) w świat kina indyjskiego, ile indyjskiej mentalności, wrażliwości, sposób życia i postrzegania rzeczywisto-

¹ Odmiana masali składająca się przede wszystkim z zielonych słodkich przypraw.

ści. Świadomie nie podkreślam w tym miejscu wkładu publikacji w proces wypełniania luki związanej z historią kina i literatury tego regionu, gdyż luka ta w gruncie rzeczy nadal pozostaje niezapełniona. Postawienie sobie za cel jej likwidacji byłoby zresztą zadaniem utopijnym i projektem z góry skazanym na porażkę. Po pierwsze, nie sposób nawet najobszerniejszą pozycją książkową wyczerpać tematu, zwłaszcza gdy chodzi o kinematografię czy literaturę państwa tak wieloetnicznego, wielowyznaniowego. Po drugie, zadanie takie wymagałoby operowania bardzo szerokim zakresem kompetencji, którego nikt nie jest w stanie osiąść. Omawiany tom to wspólne dzieło badaczy różnych pokoleń, ale już nie przedstawiciele różnych naukowych dyscyplin – autorzy to przede wszystkim (w stosunku mniej więcej pół na pół) filmoznawcy i indolodzy. Wśród odważnych, którzy podjęli próbę zmierzenia się z filmowymi adaptacjami literatury indyjskiej, odnajdziemy co prawda także tłumacza, polonistę, arabistę czy islamiistę, lecz brak w tym znacym gronie na przykład teoretyków kultury, historyków, socjologów, literaturoznawców, religioznawców. Jakaś część bogactwa analizowanych tekstów nie zostaje więc uchwycona. I bynajmniej nie jest to zarzut, raczej próba uświadomienia czytelnikom, że trzeba zaakceptować takie niedostatki – złożoność kultury Indii niejako je wymusza. Po trzecie, próba choćby szkicowego nakreślenia historii filmu i literatury Indii musiałaby mieć z założenia charakter syntetyzujący, co niesie niebezpieczeństwo uproszczenia, ujednolicenia, redukcjonizmu, w konsekwencji zaś wiedzie ku zdradliwym

wodom stereotypizacji lub – co gorsza – „orientalizowania” Indii, a więc – jak napisałby Edward Said – prowadzi do stworzenia „systemu wiedzy” przystającego do „zachodniej świadomości” oraz zapełniającego „kulturę ogólną stwierdzeniami wywodzącymi się z orientalizmu”². Może więc dobrze się stało, że tom pozostawia niedosyt; to lepsze niż uzurpowanie, że wie się wszystko i wie się bezdyskusyjnie. Niedosyt zaś dotyczy – co może zaskakujące, zwłaszcza że mamy do czynienia przede wszystkim z pozycją filmoznawczą – historii kina. Analizowane filmy, jeśli są ukontekstawiane, to jako element autorskiej poetyki danego twórcy (najwyraźniej w tomie obecna jest postać Satyajita Raya, który zwrócił oczy świata na kino indyjskie i został uhonorowany Oscarem za całokształt twórczości) czy pod kątem procesów narracyjnych lub adaptacyjnych (zwłaszcza teksty Alicji Helman i Piotra Borka), rzadziej funkcjonują jako ogniwo jakichś przemian o charakterze diachronicznym. Czy takie potraktowanie sprawy to kwestia braku rzetelności i dociekliwości (w wypadku filmoznawców), a może braku kompetencji (w wypadku indologów)? Na tak postawione pytanie nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi, zwłaszcza że konteksty literackie, społeczne oraz historyczne przemiany zarysowywane zostają jakby pełniej (te ostatnie najwyraźniej wybrzmiewają w artykułach Moniki Nowakowskiej i Marii Skakuj-Puri; wybrane przez badaczki utwory rozgrywa-

² E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 36.

ją się w czasach podziału kolonialnych, brytyjskich Indii na Indie i Pakistan). Może jednak i ten mankament staje się zaletą. Czyż bowiem nie jest tak, że pisanie „historii” (w tym także historii kina), a więc prowadzenie naukowego dyskursu i narzucanie przezeń hierarchii wartości to kolonialny i imperialny proceder?

Redaktorkom (filmoznawczynie i indolożce-filmoznawczynie) udało się sztuka o wiele trudniejsza niż stworzenie wyczerpującego przeglądu kina Indii, rozpoznanie jego najistotniejszych nurtów i wskazanie dominujących tendencji. Poza tym, że – co już sygnalizowałam – czytelnik (zwłaszcza ten, który przeczytał wszystkie teksty) niby za dotknięciem magicznej różdżki zaczyna dostrzegać bogactwo indyjskiej kultury, to jeszcze – a może przede wszystkim – udaje mu się wyzwolić z oków stereotypowego postrzegania tego regionu świata. W Polsce w świadomości szerokiej rzeszy widzów kinematografia indyjska wciąż utożsamiana jest głównie z filmami bollywoodzkimi, a więc najczęściej superprodukcjami opowiadającymi o miłosnych perypetiach Hindusów, kolorowymi i wystawnymi musicalami produkowanymi w Bombaju, a określanymi mianem *masala movies* (ze względu na swobodne łączenie w obrębie jednego obrazu wielu różnych konwencji gatunkowych)³. Jednak bollywoodzkie *masala movies*, takie jak *Czasem słońce, czasem deszcz* (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*, 2001), nie cieszą się dobrą opinią, a za nazwą nurtu wca-

le nie stoi oryginalność i niepowtarzalność, która cechuje indyjską mieszanke przypraw. Powszechnie uważane są za „egzotyczny kicz”, raczej „orientalne dziwadło” niż prawdziwie wartościowy produkt kultury wysokiej. Miłośnicy gatunku sięgają po nie zazwyczaj w ramach mody na posiadanie niecodziennych pasji niż z duchowej potrzeby. Pobrzmiewa tu echem teza Saida z jego najbardziej znanej pracy zatytułowanej *Orientalizm*. Jako ludzie Zachodu, mamy tendencje do tworzenia uproszczonego, dla nas wygodnego obrazu kultur Wschodu, w tym również Indii, i postrzegania ich jako mniej złożonych, niż w rzeczywistości są, niejednokrotnie zresztą przez pryzmat własnych wyobrażeń. Bollywood – paradoksalne, ale jednak prawdziwe – orientalizuje Indie na potrzeby Zachodu, podtrzymuje i pielęgnuje jego romantyczny i egzotyczny obraz, umacnia błędne i uproszczone mniemanie na temat subkontynentu i jego mieszkańców.

Od Ramajany do Slumdoga staje na drodze takich uproszczeń i generalizacji, uniemożliwia postrzeganie kina i literatury Indii jako monolitu lub przez pryzmat fascynującego, lecz jednak nie do końca oswojonego egzotyizmu. Autorzy poszczególnych tekstów unikają wpisywania kultury Indii w jakiegokolwiek schematy, choć niekiedy odnotowują ich istnienie, w tym sensie cały tom mieści się w nurcie badań postkolonialnych oraz jest próbą nawiązania równorzędnego dialogu badacza Zachodu z duchowym i intelektualnym dziedzictwem Wschodu, a także pokazania wewnętrznej dialogiczności, płynności, zmienności tego dziedzictwa, ewolucji mentalnej, jaka

³ Jest tak pomimo istniejących publikacji rozszerzających perspektywę patrzenia na kino Półwyspu Indyjskiego. Zob. *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Ha!art, Kraków 2009.

dokonała się na półwyspie pod wpływem burzliwych przemian historycznych i społecznych. Indie po lekturze tomu jawią się czytelnikowi jako kraj dynamicznego rozwoju, obyczajowych rewolucji, które jednak dokonują się nie bez trudności i oporu ze strony części przywiązanych do tradycji mieszkańców subkontynentu. Said w *Orientalizmie* zarzuca Zachodowi kreowanie Orientu⁴ jako egzotycznego „Innego” dla własnych celów. Jego zdaniem kultura europejska potrafiła „ujarzmzić, a nawet stworzyć Orient politycznie, socjologicznie,

wojskowo, ideologicznie, naukowo i kreatywnie”, dzięki czemu „zyskała na sile i poczuciu tożsamości, ustawiając się w poczuciu przeciwwagi Orientu, jako alternatywy”⁵. Dobór omawianych w tomie tekstów literackich i filmowych oraz wybierane przez większość autorów perspektywa badawcza i metodologia świadczą o odrzuceniu takiej postawy. Gros (choć nie wszystkie) z poddanych analizie dzieł zrywa z zakorzenionym w świadomości ludzi Zachodu mitem Orientu i jest próbą pokazania bardziej realistycznego, bliższego prawdzie oblicza ojczyzny Mahatmy Gandhiego – zamiast tworzenia jej uproszczonej reprezentacji. W książce Indie mówią za siebie i nie są już krajem dzikim, irracjonalnym i tajemniczym. Nie tylko stanowią jako państwo odrębny organizm, ale i wewnętrznie nie są homogeniczne, dlatego właśnie jedną z centralnych kwestii, obok problemu orientalizacji i relacji między Zachodem i Wschodem, staje się kategoria tożsamości narodowej oraz konieczności jej (re)konstruowania, (re)definiowania. Te właśnie zagadnienia postaram się prześledzić w dalszej części wywodu.

Nie wszystkie filmy omawiane w książce wyszły spod ręki indyjskich reżyserów (wyjątkiem jest choćby *Slumdog. Milioner z ulicy* [*Slumdog Millionaire*, 2008] nakręcony przez Brytyjczyka Danny’ego Boyle’a według powieści indyjskiego dyplomaty Vikasa Swarupa), nie wszystkie okazały się artystycznym sukcesem, niektóre tylko, jak *Devdas* (2002, reż. Sanjay Leela Bhansali), odniosły sukces komercyjny. W tym

⁴ W swojej książce, aby ograniczyć rozległy materiał badawczy, Said skupia swoją uwagę i opisuje przede wszystkim islam i Arabów jako najczęściej oraz najbardziej wyrażające reprezentujących Orient w literaturze. Tym samym z zakresu swoich zainteresowań wyłącza między innymi Japonię, Chiny i Indie właśnie. Jednak Orient definiuje szeroko. Już we wprowadzeniu pisze: „(...) Orient nie tylko sąsiaduje z Europą; jest to także obszar największych, najbogatszych i najstarszych europejskich kolonii, źródło jej cywilizacji, języków oraz konkurencyjnej kultury, stanowi też najgłębszy i najczęściej się powtarzający obraz »obcych« w europejskiej kulturze”, a dalej dodaje, że orientalizm z kolei „wywodzi się z pewnej bliskości, jakiej doświadczyły Brytania, Francja i Orient, który do początku dziewiętnastego wieku składał się właściwie tylko z I n d i i [podkr. – K.Ż.] i krain biblijnych. Od początku dziewiętnastego wieku aż do końca drugiej wojny światowej nad Orientem i orientalizmem dominowały Francja i Brytania, po drugiej wojnie światowej pozycję tę przejęła Ameryka, a jej podejście do tego zagadnienia jest zbliżone do podejścia jej wielkich poprzedniczek”. W tej sytuacji uprawomocnione jest nie tylko odnośnienie pojęcia orientalizacji do Indii, ale i traktowanie amerykanizacji indyjskiej kultury filmowej jako formy imperialistycznego dążenia do uzyskania hegemonii. E. Said, *Orientalizm*, *op. cit.*, s. 31–33.

⁵ *Ibidem*, s. 32.

ostatnim wypadku jest to zresztą sukces podwójny: z jednej strony pierwowzoru literackiego napisanego przez jednego z najbardziej poczytnych pisarzy bengalskich, Sarata Chandrę Chattopadhyaya, który „Swoją popularnością w kraju przyćmił pochodzącego z Indii noblistę w dziedzinie literatury Rabindranatha Tagorego” (s. 113), z drugiej zaś jego bollywoodzkiej ekranizacji, z udziałem największej gwiazdy bombajskiego przemysłu filmowego Shaha Rukh Khana. Choć autorka artykułu Marta Anna Raczek-Karcz wyżej ocenia inne wersje powieści (szczegółowo omawia pięć), widzowie zapewne zapamiętają tę, w której „Khana-Dewa jest wiecznym chłopcem, z oczami często wypełnionymi łzami, stale pokrzywdzonym przez los. Któremu – we własnym mniemaniu – stale próbował się przeciwstawić” (s. 119). *Devdas* Bahansali potwierdza tendencję mainstreamowego kina Indii do, chciałoby się powiedzieć, autoorientalizowania lub podtrzymywania stereotypu – pokrzywdzonego przez życie, targanego skrajnymi emocjami Indusa, zawsze w pogoni za prawdziwą miłością, zanurzonego w kolorowym świecie jak z baśni. Subkontynent za sprawą takich filmów jawi się jako kraina magiczna, musicalowa formuła sprzyja budowaniu fantastycznego i fantasmagorycznego, nierealnego wizerunku tego kraju jako egzotycznego raju. Słusznie więc hinduski antropolog kultury Arjun Appadurai w eseju *O właściwe miejsce w hierarchii* zauważa, że w antropologii europejskiej tubylec to figura wyobrażona, myślowy konstrukt, w rzeczywistości zaś taka postać nie istnieje. Ponadto uważa on, że to kolonialne metropolie i Zachód są odpo-

wiedzialne za funkcjonowanie nieprawdziwego wizerunku Indii, co gorsza, akceptowanego – co jeszcze zrozumiałe – przez Zachód właśnie, ale i – co już zaskakujące – w samych Indiach⁶.

Boyle w *Slamdogu*, choć pokazuje życie w slumsach, biedę i ludzką krzywdę, to jednak wydaje się podążać utartym szlakiem orientalizowania Indii. Mizeria życia bohatera stanowi jedynie kontrpunkt dla zawłaszczającej dyskurs historii miłosnej, opowieści o uczuciu silniejszym niż wszystko inne, uczuciu bajkowym, mieniącym się feerią barw, koniec końców wdzierających się zresztą na ekran w finałowej sekwencji. W tym kontekście nie dziwi sukces filmu w Hollywood oraz długa lista nagród, które zdobył. Słusznie więc pisząca o filmie Olga Nowicka podkreśla, że na Półwyspie Indyjskim wzbudził on kontrowersje, został uznany za anty-indyjski, a nawet określany był mianem pornografii dla ubogich. Rezultat działań Brytyjczyka to zaledwie „efektowna i wzruszająca współczesna baśń – ale skierowana przede wszystkim do zachodnich odbiorców” (s. 345), której Indusi – według autorki artykułu – nie byli w stanie zaakceptować jako realistycznego ze swojego punktu widzenia mitu „od pucybuta do milionera”. My-

⁶ A. Appadurai, *O właściwe miejsce hierarchii*, przeł. W. Dohnal, w: M. Buchowski (wybór i red. nauk.), *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, Instytut Kultury, Warszawa 1999. Jest to niewątpliwie rozwinięcie myśli Saida, który pisze: „należy jasno stwierdzić, że kulturalny dyskurs i zachodząca w ramach kultury wymiana rozpowszechniają nie «prawdę», ale przede wszystkim jej reprezentację”. E. Said, *Orientalizm*, *op. cit.*, s. 55.

ślę jednak, że trzeba dodać, iż dopiero z dystansu, a więc oceniając produkcję nieindyjską, dostrzegli fałszywość oraz sztuczność stereotypu propagowanego przez *masala movies*. Niewątpliwie też dzieło Boyle'a jest świadectwem tego, że „Od początku dziewiętnastego wieku aż do końca drugiej wojny światowej nad Orientem i orientalizmem dominowały Francja i Brytania; po drugiej wojnie światowej pozycję tę przejęła Ameryka, a jej podejście do tego zagadnienia jest zbliżone do podejścia jej wielkich poprzedniczek”⁷. W *Slumdogu. Miliarderze z ulicy* American dream staje się udziałem biednego Hindusa, tym samym jego losy zostają wpisane w zachodni schemat dramaturgiczny, a tożsamość kulturowa zredukowana do znanego i akceptowanego przez zachodniego widza wzorca rozwoju fabuły.

Łatwą i rozpoznawalną formułę *masala movie* wykorzystuje także *The Blue Umbrella*, film Vishala Bhardwaja z 2005 roku według napisanej w języku angielskim powieści Ruskina Bonda z lat 80. Powieść przeznaczona dla czytelnika dziecięcego (choć nie tylko) zyskała popularność w wielu krajach, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, doczekała się też swojej wersji komiksowej, a więc weszła do szerokiego obiegu kultury popularnej. Oczywiście jest to świadectwo uniwersalności jej przekazu, jednocześnie jednak autor znany jest z podkreślania tożsamości kulturowej bohaterów i specyfiki miejsca akcji. Bond opisuje indyjską prowincję, życie indyjskich rolników u podnóża Himalajów, słynie z wrażliwości na piękno tam-

tejszej natury. Centralnym problemem *Błękitnej parasolki* jest konieczność zachowania kulturowej odrębności w obliczu globalizacji – temat bliski Arjunowi Appaduraiowi. O ile jednak Appandurai jest piewą globalizacji i uważa, że niekoniecznie wiąże się ona z destrukcją lokalności, homogenizacją, amerykanizacją i utowarowieniem, a to, co przybywa z centrum na peryferie, może ulec indygenizacji, kreolizacji i hybrydyzacji⁸, o tyle Bond raczej obawia się tego typu procesów i widzi zagrożenie w tym, co zewnętrzne. Wracając z kolei do terminologii Saida, *Błękitna parasolka* to opowieść o próbie uzyskania hegemonii Zachodu nad Wschodem, walce dyskursu okcydentalnego o dominację i podporządkowanie sobie Orientu, która jednak finalnie okazuje się walką przegraną. Symbolem Zachodu staje się w książce tytułowy rekwizyt, który ma bohaterka opowieści nabywa w zamian za talizman z pazura lamparta (symbol Wschodu). Bezużyteczna, ozdobna, damska parasolka może też być traktowana – w moim przekonaniu – jako rodzaj parasola kolonialnej hegemonii rozpiętego nad Indiami. Jej pojawienie się doprowadza do emocjonalnego zagubienia mieszkańców wioski, ich postępowaniem zaczyna rządzić niezdrowe pożądanie, a w dusze wdziera się chaos, pierwotny porządek oraz ład zostają naruszone. Film, choć zmienia nazwiska bohaterów, czas akcji, niektóre elementy fabuły, w wymowie pozostaje wierny literackiemu pierwowzorowi, ale co najciekawsze: „W fil-

⁷ E. Said, *Orientalizm*, op. cit., s. 33.

⁸ A. Appandurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.

mie Bhardwaja pojawiają się dodatkowe elementy kulturowe, które bardziej uwypuklają etniczność zawartą, choć nie bezpośrednio w opowieści Bonda niż klasowość, też dostrzegalną w *The Blue Umbrella (...)*” (s. 304). Wizualne ekspozowanie górskiego krajobrazu sprawia, że region staje się symbolem całego kraju. Jak pisze Tim Edensor: „Nowoczesne zasady klasyfikacji towarzyszące tworzeniu tożsamości narodowej (re)konstruują region i otoczenie lokalne jako integralne części składowe różnorodności narodowej. Odrębne zwyczaje, dialekty, stroje i sposoby odżywiania się, historia naturalna, interesujące miejsca, style architektoniczne i wydarzenia historyczne są zatem skatalogowane i rozproszone jako część wyobrażonej, wewnętrznie złożonej geografii narodowej”⁹.

W sposób niezwykle ciekawy konflikt między Wschodem i Zachodem, problematykę relacji między Europą a jej koloniami (w tym wypadku Indiami) zarysowuje także Grażyna Stachówna, analizując dwa teksty literackie oraz ich filmowe adaptacje. Punktem wyjścia dla jej rozważań stają się znana i doceniona powieść słynnego rumuńskiego religioznawcy, jak i filozofa Mircei Eliadego *Majtreji* oraz będąca na nią odpowiedzią, opublikowana wiele lat później książka *Mircea Maitreyi Devi*. Oba utwory, opowiadając o niespełnionej miłości tytułowych bohaterów – reprezentującego Zachód intelektualisty oraz młodej Induski – wchodzą ze sobą w dialog i przedstawiają nie tylko od-

mienny przebieg wydarzeń, ale też punkt widzenia reprezentujących różne kultury autorów. Stachówna bardzo trafnie podkreśla, że „Eliade, pisząc swą powieść, uczynił z niej tzw. melodramat egzotyczny [podkr. K.Ż.], którego akcja toczy się w dalekim orientalnym kraju oraz opowiada dzieje miłości Europejczyka i Bengalki, uczucia tzw. niemożliwego, zakazanego, z góry pozbawionego happy endu” (s. 130). Tym samym jasne staje się, że na potrzeby literackiej fikcji mitologizuje własną przeszłość, uczucie do kobiety, ale i Indie jako takie. Tym samym jego powieść wpisuje się w nurt orientalizmu literackiego, o którym pisze Said¹⁰ i który przedstawia jako mający duży potencjał zaszczepiania pewnych tendencyjnych wyobrażeń w świadomości społecznej. Powieść *Devi* nieco inaczej pokazuje tę miłość, przede wszystkim jako uczucie czysto platoniczne, które dla narratorki (już dojrzałej kobiety) nigdy nie wygasło. Wyjątkowość tekstu zasadza się tu jednak – w moim przekonaniu – na czym innym. Kluczowy jest fakt, że kobieta autorka/narratorka decyduje się zabrać głos we własnej sprawie i nie pozostaje bierna czy niema, pozwalając zdominować dyskurs publiczny męskiej narracji. Nawet jeśli jawnie go nie neguje, to niewątpliwie naru-

¹⁰ Badacz wyróżnia także orientalizm akademicki, bowiem „Orient, który mógł stanowić przedmiot studiów akademickich, mógł być pokazany w muzeach, ulegać przekształceniom w kolonialnych urzędach, ilustrować teoretycznie tezy antropologiczne, biologiczne, lingwistyczne, rasowe i historyczne na temat rozwoju ludzkiego i wszechświata oraz ekonomiczne i socjologiczne teorie rozwoju, rewolucji, charakteru kulturowego, narodowego czy religijnego”. E. Said, *Orientalizm*, *op. cit.*, s. 37.

⁹ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 91.

sza jego niepodważalność jako nośnika obiektywnej prawdy. A zatem już samym swoim istnieniem powieść *Devi* z jednej strony jest formą niezgody na męską dominację i płciową nierówność, z drugiej zaś stanowi sprzeciw względem hegemonii imperialistycznego dyskursu. Co ciekawe, oba teksty – jak podkreśla Stachówna – „weszły do kanonu zachodniej i indyjskiej [podkr. K.Ż.] literatury” (s. 134). W konsekwencji doprowadziło to do ich przeniknięcia do obiegu kultury popularnej, czego świadectwem są filmowe ekranizacje. Oczywiście w pewien sposób obie powieści mitologizują uczucie, ale Eliade dodatkowo orientalizuje Bengal. Filmowa adaptacja jego powieści zatytułowana *Noc bengalska* (*La Nuit Bengali*, 1988) w reżyserii Nicolasa Klotza według scenariusza Jeana-Claude’a Carrière’a powielił błąd orientalizowania. „Film Klotza – pisze Stachówna – cechuje powierzchowne spojrzenie na Indie, tak typowe dla przybyszów z Zachodu. Ginu Kamani nazywa je «kolonialną arogancją»” (s. 135). Co jednak ciekawsze, licznymi błędami obarczona jest także indyjska pseudo-adaptacja powieści *Devi* zatytułowana *Prosto z serca* (*Hum Dil De Chuke Sanam*, 1999) i zrealizowana w konwencji bollywoodzkiej masali, której reżyser Sanjay Leela Bhasali portretuje „wyobrażoną społeczność”, gloryfikuje patriariat i prawo rodziców do koordynowania życia dzieci oraz umieszcza akcję „w wielkim *haweli*, pałacu pełnym luksusowych pokoi, schodów i tarasów, położonym na szczycie wzgórza ze wspaniałym widokiem na okolicę, w nocy oświetlonym setkami lamp i żarówek” (s. 137). Wydaje się więc, że Said wykazał się niezwy-

klą intuicją, pisząc: „jednym z aspektów postmodernistycznego świata ery elektroniki jest wzmocnienie stereotypów, poprzez które postrzegany jest Orient. Telewizja, filmy i inne środki masowego przekazu wtłaczają informacje w coraz bardziej zestandaryzowane formy. A jeśli chodzi o Orient, ta standaryzacja i stereotypy kulturowe tylko wzmacniają wpływy dziewiętnastowiecznej akademickiej i fantastycznej demonologii »tajemniczego Wschodu«”¹¹.

Jeszcze inne podejście do kultury Indii cechuje uznanego artystę Petera Brooka, który postanowił zmierzyć się z sanskryckim eposem i świętą księgą hinduizmu *Mahabharatą*. Jej autorstwo tradycyjnie przypisuje się Wajsie, choć powstawała ona na przestrzeni wieków. Brytyjczyk, poszukując dzieła zrozumiałego dla wielu kultur i na wiele kultur oddziałującego, sięgnął po wybrane wątki *Mahabharaty* i zrealizował ją trzykrotnie: dla teatru, telewizji i kina, do tego w sposób na tyle prosty, by nie pojawiły się najmniejsze wątpliwości co do znaczenia przekazywanych treści. Taka strategia adaptacyjna wiązała się jednak z utratą kontekstu hinduskiego, ze swego rodzaju redukcjonizmem. Decyzja o zatrudnieniu aktorów związanych z różnymi teatralnymi szkołami, różnych narodowości (w *Mahabharacie* [1989] gra między innymi Andrzej Seweryn), ras oraz wyznań – co wpisywało się w propagowaną przez reżysera koncepcję teatru interkulturowego – podkreśliła co prawda uniwersalistyczny charakter eposu, ale doprowadziła też do jego zubożenia, zwłaszcza w warstwie religijnej-

¹¹ *Ibidem*, s. 62.

go przekazu. Jak pisze Tadeusz Kornaś: „Ostatecznie nie wiadomo, czy w działaniach bohaterów mamy do czynienia z podążaniem za dharma, czy z ambiwalencją moralną” (s. 39). Brook oczywiście nie podszedł do kultury Indii z dezygnwolturą, w warstwie scenograficznej czy muzycznej starał się sięgać do jej bogactwa albo pozostawać możliwie blisko jej ducha. Niewątpliwie uniknął grzechu orientalizacji, ale też stworzone przez niego dzieło nie stanowi próby dokonania dogłębnej wiwisekcji tekstu tak ważnego dla Hindusów. Być może nawet w przekonaniu europejskiego artysty, że jest w stanie wyłożyć widzom z różnych stron świata bogactwo tej księgi, tkwi pewna doza arogancji (kolonizatora właśnie) i brak pokory. Strategia uniwersalizacji i stworzenia z tekstu głęboko osadzonego w religijnych wierzeniach i mitologii subkontynentu dzieła ogólnorozumiałego, o kosmopolitycznym charakterze, a jednocześnie należącego do kultury wysokiej, która jest niewątpliwie konstruktem myśli zachodniej, okazała się ślepym zaułkiem. Bariera wynikająca z różnic w obyczaju, tradycji czy religii między Europą a Orientem nie zniknęła jak za dotknięciem magicznej różdżki, czego świadectwem jest fakt, że „W Indiach film został przyjęty ze sporą rezerwą. Obejrzała go tylko nieliczna grupa widzów” (s. 49).

Porażka projektu Brooka skłania do wysnucia pesymistycznych wniosków. Skoro Indusi odrzucili jego wizję *Mahabharaty* jako obcą, niezrozumiałą, nieoddającą ich tożsamości narodowej czy wyznaniowej, a z kolei Europejczycy nie rozumieją indyjskich ekranizacji eposu, to być może nie ma możliwości

podjęcia międzykulturowego dialogu? Czy imperialistycznego stosunku Starożytności do mieszkańców Indii oraz rezerwy Indusów wobec wszelkich gestów i działań podejmowanych przez ludzi Zachodu nie da się wyrugować ze wzajemnych relacji? Może już zawsze będą cechowały je w najlepszym wypadku dystans i chłód, w najgorszym zaś animozje i wrogość? Czy może jednak w zglobalizowanym świecie istnieje szansa na przenikanie się kultur bez konieczności wskazywania na nadrzędną rolę jednej i wiktyzację czy ignorowanie drugiej? Ekranizacja *Ramajany*, drugiego ważnego sanskryckiego eposu, w reżyserii Maniego Ratnama pod tytułem *Raavan* (2010) wydaje się wskazywać na możliwość przekazania treści istotnych dla konstruowania narodowej tożsamości przy wykorzystaniu formuły gatunkowej kinematografii zachodniej oraz istniejącą w kulturze Indii tendencję do dekonstruowania znaczeń zawartych w tekstach wydawałoby się niepodlegających reinterpretacji, świętych, tak silnie wpisanych w narodową tożsamość, że niekiedy na zasadzie *pars pro toto* funkcjonujących jako jej matryca. Fabuła *Raavan* zostaje osnuta wokół zaledwie jednego z licznych wątków *Ramajany* – porwania Sity, żony boga Ramy (w eposie będącego wzorem wszelkich cnót, idealnym władcą i mężem), przez złego demona Rawanę, a ten z kolei ulega uwspółcześnieniu. Film jest bollywoodzkim kryminałem, w którym policjantowi żonę porywa bandyta, ale kluczowe staje się odwrócenie biegunów dobra i zła. Krzysztof Kozłowski pisze: „To nieoczekiwane odwrócenie biegunów dobra i zła dokonuje

się stopniowo, niemal niepostrzeżenie, pozwalając widzowi przygotować się na zupełnie niezgodną z licznymi wariantami eposu swoistą apostazję bogini Sity, czyli Raginy Śarmy (Aishwarya Rai Bachchan, wym. Aiśwarja), żony Dewa. Zamiast pozostać – jak w *Ramajanie* – przy swym boskim mężu, przechodzi na stronę jego śmiertelnego wroga. Scena finałowa, w której się to dzieje, dowodzi, że Rama (Dew), okłamując Sitę (Ragini), zwabiając w pułapkę Rawanę (Birę) oraz zabijając go, na zawsze traci miłość i oddanie żony” (s. 19). Tym samym dokonuje się daleko posunięte odejście od uznanych i akceptowanych odczytań *Ramajany*, a jednocześnie – czego autor tekstu nie sygnalizuje, skupiając się na przekroczeniach związanych z wymową tekstu literackiego – bollywoodzki kryminał staje się dziełem na wskroś noirowym. Granice między dobrem a złem zostają zatarte, rzeczywistość okazuje się pogrążona w chaosie, hierarchia wartości nie istnieje, a przynajmniej zostaje podana w wątpliwość, ludzie kierują się pożądaniem, chęcią zemsty. Świat pokazany w *Ravaan* to świat mroczny, prześląknięty niepewnością, zmienny, świat, w którym zbrodni dokonuje policjant, jak w wielu filmach postklasycznego kina *noir*. Tym samym obserwujemy proces, który Gordon Mathews opisuje następująco: „(...) choć każdy z nas utożsamia się ze specyficzną kulturą narodową, to wielu ludzi w dzisiejszym zasobnym świecie wybiera – lub przynajmniej sądzi, że wybiera – pewne elementy swego życia w globalnym supermarkecie kultury”¹².

W tomie od *Ramajany do Slumdog* istotne miejsce zajmuje też problem roli i pozycji kobiety w społeczeństwie indyjskim. W różnorodny sposób podejmuje go kilka tekstów, zwłaszcza zaś te, które skupiają się na adaptacjach powieści noblisty Rabindranatha Tagorego (choć nie tylko). W sposób oczywisty na plan pierwszy wysuwa się tu kontekst społeczny, pojawiają się wątki feministyczne i genderowe. Niemniej kwestia tożsamości narodowej oraz relacji Indii ze światem zachodnim nie przestaje być aktualna i po raz kolejny staje się pryzmatem, przez który czytana jest kultura i zwyczaje panujące na subkontynencie. W wypadku Tagorego nie ma mowy o orientalizowaniu Indii ani ich okcydentalizowaniu czy też desperackiej obronie tradycyjnych wartości. Ten wszechstronnie utalentowany artysta (także malarz, kompozytor, poeta) żył w czasach, kiedy jego ojczyzna znajdowała się pod wpływem i kontrolą korony brytyjskiej oraz przechodziła okres reform, które przyniosły ożywienie w wielu dziedzinach życia, stąd też mówi się o „bengalskim renesansie”. Jak pisze Aneta Jałocha, Tagore należał „do pokolenia przejściowego – trzymającego się jeszcze przeszłości (tradycji), ale jednocześnie usiłującego torować drogę ku zmianom” (s. 5). Indie utraciły polityczną autonomię, a wiatr odnowy przyniósł konieczność zmierzenia się z obcą kulturą oraz poddania rewizji własnej. Noblista, zwolennik i orędownik zbliżenia Wschodu i Zachodu, znalazł się w sytuacji człowieka, który ma świa-

¹² G. Mathews, *Supermarket kultury. Globalna kultura – jednostkowa tożsamość*, przeł.

E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 7.

domość konieczności przedefiniowania pojęcia tożsamości narodowej w obliczu postępu dokonującego się na jego oczach, choć niewystarczająco szybko i sprawnie. Ofiarami zakleszczenia Indii między chęcią kultywowania własnej kultury a absorbowaniem zmian, między tradycją a nowoczesnością, często były kobiety, które Tagore niejednokrotnie czynił bohaterkami własnych powieści. Ich status stał się również „przysłowiwą kością niezgody pomiędzy bastionem konserwatystów a reformatorów” (s. 55). Kobiety, które wybierały życie zgodne ze wschodnimi tradycjami, całkowicie podporządkowane woli męża i od niego zależne (praciny), przeciwstawiane były wyedukowanym, wyemancypowanym, odrzucającym tradycyjną narodową tożsamość, ale wciąż lojalnym mężom nawinom. Ich losy oraz gorzkie doświadczenia obserwujemy w opowiadaniu *Nasthtanir* i w będącym jego adaptacją filmie *Samotna kobieta* (*Charulata*, 1964) Satyajita Raya, powieści psychologiczno-realistycznej *Chokher Bali* i jej ekranizacji *Gra namiętności* (*Chokker Bali*, 2003) Rituparno Ghosha czy *Domu i świecie* Tagorego i filmie Raya (*Ghare-Baire*, 1984). Znaczący jest zwłaszcza tytuł ostatniego z dzieł, gdyż – jak zauważa Alicja Helman – dom to Indie, a świat to Zachód (s. 90). Blanka Katarzyna Dżugaj podkreśla z kolei: „Rabindranath Tagore kwestionuje tradycyjny podział ról społecznych ze względu na płeć i pokazuje ambiwalentną sytuację kobiet marzących o wolności, lecz zmuszanych do ich porzucenia przez opresyjne normy społeczne” (s. 78). Można by tę myśl uogólnić i napisać, że indyjski noblista kwestionuje tradycyjnie rozumianą

tożsamość narodową i pokazuje niejednoznaczność tej kategorii w odniesieniu do swojej ojczyzny, która wkraczając na drogę reform, przemian, nowoczesności, musiała zmierzyć się ze zdaniem konserwatywnej i religijnej części społeczeństwa, w restrykcyjny sposób podchodzącej zarówno do kwestii obyczajowych, jak i narodowej tożsamości. Być może nawet los kobiet indyjskich to – do pewnego stopnia – los całego kraju, który stosunkowo niedawno odzyskał niepodległość, suwerenność i autonomię. Tym samym problem wpływu Zachodu na jego kulturę pozostaje wciąż drażliwy.

Barbara Grabowska w tekście *Winna czy niewinna?* – podobnie jak Blanka Katarzyna Dżugaj we wspomnianym już artykule, w którym analizuje film *Gra namiętności* – porusza problem wdowieństwa i powinności kobiet, których mężowie odchodzą, a także kwestię ich wierności i oddania. Zgodnie z tradycją w Indiach społeczeństwo oczekuje, że żona spłonie na pogrzebowym stosie wraz z mężem (rytuał wciąż praktykowany w niektórych regionach!), jednak z perspektywy świata zachodniego obyczaj ten wydaje się okrutny i bezsensowny. Po raz kolejny można poczynić analogię do sytuacji całego kraju i zadać fundamentalne pytanie: czy powinien on goreć na stosie norm narzucanych przez ortodoksyjny hinduizm i pielęgnować tradycyjnie, nacjonalistycznie pojmowaną tożsamość narodową? Czy może wreszcie należy uwolnić się od przesądów, zarzucić proces autoorientalizowania, który przecież jest – co może wydać się paradoksalne – gestem podtrzymywania tradycyjnej tożsamości narodowej (choć w uproszczonej oraz zestandaryzo-

wanej formie) i z większą ufnością spojrzeć w kierunku Zachodu? Ten w obliczu procesów globalizacyjnych – w moim przekonaniu – nie funkcjonuje już jako antagonistą, utracił swoją obezwładnia-

jącą siłę pochłaniania i dominowania kultur. Czy binarna opozycja Wschód–Zachód ma jeszcze jakiegokolwiek podstawy istnienia? Może rację ma Appadurai i globalizacja jest perspektywą realną?