CENTRE
FOR COMPARATIVE
STUDIES
OF CIVILISATIONS
JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series 14
(2/2021): 35–52 [ARTYKUŁ]
DOI:10.4467/24506249PJ.21.015.15321

Ukoronowanie życzeń i „prawda prawdziwa". Postać Ćitrangady w dziełach Rabindranatha Tagore'a i Rituparno Ghosha

Blanka Katarzyna DŻUGAJ

Streszczenie

Celem artykułu jest przyjrzenie się reinterpretacjom klasycznej opowieści o księżniczce Ćitrangadzie w kulturze bengalskiej na przykładzie dzieł Rabindranatha Tagore'a oraz Rituparno Ghosha. Zgodnie z przekazem eposu *Mahabharata* Ćitrangada była bierną kobietą pozwalającą, by to ojciec decydował o jej cielesności. Nieco inaczej jej historię przedstawia Rabindranath Tagore w dramacie tanecznym z 1892 roku. Jego Ćitrangada staje się kobietą świadomie kształtującą swoją płeć biologiczną i wykraczającą poza sztywne ramy kobiecości sformułowane przez tradycje hinduizmu. Jeszcze dalej w reinterpretacji tej opowieści posunął się reżyser Rituparno Ghosh. Przenosząc historię księżniczki z pałacu do sali operacyjnej, Ghosh wpisał się nie tylko w dyskurs feministyczny, ale też w narrację dotyczącą transpłciowości i miejsca przedstawicieli tzw. trzeciej płci we współczesnym społeczeństwie indyjskim. Reinterpretacje historii Ćitrangady to rezultat zastępowania narracji tworzonej z perspektywy mężczyzn wywodzących się z klas uprzywilejowanych społecznie głosem tzw. Innych: kobiet i osób nieheteronormatywnych.

SŁOWA KLUCZOWE: *Ćitrangada, Mahabharata, Rabindranath Tagore, Rituparno Ghosh, gender studies, kino indyjskie*

BLANKA KATARZYNA DŻUGAJ – arabistka i indolożka, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Zajmuje się religijnością ludową oraz sztukami audiowizualnymi Bliskiego i Dalekiego Wschodu, zwłaszcza bengalskim kinem artystycznym. Prowadzi regularne badania terenowe w Indiach, ma też na koncie wyprawy badawcze do Libanu, Egiptu i Japonii. Jest autorką kilku publikacji na temat kinematografii indyjskiej.

https://orcid.org/0000-0002-3794-9194

E-MAIL: katarzyna.dzugaj@gmail.com

Skłonność do resemantyzacji czy nawet retellingu klasycznych opowieści oraz wykorzystywanie dawnych tekstów, na przykład eposów, do mówienia o nowych problemach społecznych, jest ciekawą specyfiką współczesnej kultury indyjskiej. Szczególnie zauważalna jest tendencja do wykorzystywania opowieści klasycznych i wariacji na ich temat do komentowania kwestii związanych z rolami płciowymi oraz seksualnością, a także przedstawicieli szeroko rozumianych Innych. Można odnieść wrażenie, że to właśnie historie kobiet – bohaterek eposów – pojawiają się we współczesnej kulturze indyjskiej szczególnie często, a temat konfrontacji tradycyjnych i współczesnych sposobów postrzegania płciowych ról (i tożsamości płciowych oraz orientacji seksualnych w ogóle) jest wielokrotnie eksploatowany w indyjskim kinie i literaturze. W ostatnich latach swoistymi ikonami ruchu na rzecz praw kobiet w Indiach stały się m.in. bohaterki dwóch najważniejszych eposów: *Mahabharaty* i *Ramajany* (*Rāmāyana*). Pierwszy z nich, datowany na okres między IV wiekiem p.n.e. a IV wiekiem n.e., jest opowieścią o konflikcie między dwoma gałęziami rodu Bharatów: Pandawami i Kaurawami, drugi natomiast, powstały między II wiekiem p.n.e. a II wiekiem n.e., opowiada o losach księcia Ramy, będącego siódmym wcieleniem[1] boga Wisznu. Jedną z bohaterek, która pojawia się w feministycznym dyskursie (prowadzonym zarówno przez twórców kultury wysokiej, jak i popkultury) jest Ćitrangada – trzecia żona Ardźuny z rodu Pandawów.

Mahabharata zamyka opowieść o Ćitrangadzie i Ardźunie w zaledwie piętnastu wersach. Zgodnie z jej przekazem jednym z przystanków w wędrówce księcia Ardźuny po świecie była Manipura (*Maṇipūra*), w której w owym czasie rządził król Ćitrawahana. Władca miał córkę, jedynaczkę o imieniu Ćitrangada, która podbiła serce Ardźuny. Prośba o rękę księżniczki spotkała się z życzliwym przyjęciem, nie bez zastrzeżeń jednak, wynikających z kwestii sukcesji po Ćitrawahanie. Przodek króla, Prabhamkara, nie mogąc doczekać się potomka, poddał się surowej ascezie, czym zadowolił Śiwę – bóg udzielił mu błogosławieństwa: odtąd każdy potomek Prabhamkary będzie miał jedno dziecko. Przez lata w rodzinie przychodzili na świat wyłącznie chłopcy, żona Ćitrawahany powiła jednak córkę – w antycznych Indiach władzę królewską dziedziczyło się głównie w linii męskiej (Basham 1964, 128), jedyny potomek płci żeńskiej mógł więc oznaczać koniec dynastii. W ten sytuacji ojciec uczynił

[1] Awatara (*avatara*, dosł. „zstąpienie”) – koncepcja w hinduizmie, mówiąca o okresowym manifestowaniu się bóstwa (przede wszystkim Wisznu) w świecie ludzkim, przede wszystkim w celu ingerencji w jego losy, uchronienia przed grożącą katastrofą oraz przywrócenia stanu równowagi i rządów Prawa (s. k *dharma*).

Ćitrangadę *putriką* (*putrikā*) – dziewczyną, której syn będzie kontynuował ród dziadka, a nie ojca:

> O byku pośród ludzi[2], uważam córkę tę za swego syna. O byku z rasy Bharaty, uczyniłem ją *putriką*. Dlatego jeden z synów, którego możesz spłodzić, o Bharato, będzie kontynuatorem mojej rasy. Ten syn jest darem, w zamian za który mogę oddać moją córkę[3].

Putrika to rozwiązanie prawnokulturowe w tradycji indyjskiej, polegające na swoistym usynowieniu córki przez ojca w przypadku, gdy nie ma on syna. Procedura ta jest opisywana zarówno w narracjach epickich, takich jak przypadek Ćitrangady właśnie, jak i w tradycyjnym prawie hinduskim, m.in. w Arthaśastrze (*Kauṭilīyārthaśāstra*)[4], czy traktatach prawnych: *Jadźnawalkjasmryti* (*Yājñavalkyasmṛti*)[5] i oraz *Manusmryti* (*Manusmṛti*):

> Ten, kto syna pozbawiony,
> w taki oto sposób może
> Córkę swoją usynowić:
> Jeśli syna ona zrodzi,
> To on będzie dla mnie składał
> Przodków obiatę zaduszną.
> […] Syn jest Jaźnią, a synowi
> Córka równa, więc gdy córkę,
> Co jest Jaźnią, ma przy sobie –
> Któż inny ma zabrać schedę.
> (Manu 1985, lekcja 9, 127–30, 293–94)

Córka postrzegana była wówczas społecznie (przede wszystkim na potrzeby rytualne) jako prawowity syn. Tradycja wyróżniała również termin *putrikaputra* (*putrikāputra*) oznaczający córkę uznaną za syna lub biologicznego wnuka – syna pozbawionej braci córki – który był uznawany przez swojego biologicznego dziadka za syna i jego ród właśnie miał kontynuować. Teksty

[2] W oryginale *ṛṣabha*. W tradycji indyjskiej wojownicy o szczególnym męstwie często są porównywani ze zwierzętami. Określenie „byk wśród ludzi” jest jednym z takich skonwencjonalizowanych wyrażeń typowych dla tradycji epickiej.

[3] *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*, tłum. Kisari Mohan Ganguli, I.217, https://www.sacred-texts.com/hin/m01/m01218.htm. Dostęp: 18.03.2020.

[4] Więcej w: *Ka.uṭilīyārthaśāstra* 1923.tra

[5] Więcej w: *Yājñavalkyasmṛti: with the commentary Mitākṣarā of Vijñanesvara* 1936.

prawne z tego powodu odradzały branie za żonę kobiety nieposiadającej braci (Kane 1946, 645–7, 657–9).

Status *putriki* w dawnych Indiach był jedną z nielicznych przepustek kobiet do dziedziczenia. Zgodnie ze wspomnianymi wyżej tekstami za *putrikę* mogła zostać uznana dziewczynka urodzona w wyniku *nijogi* (*niyoga*) – czyli dozwolonego prawem współżycia bezdzietnej wdowy z bratem lub bardzo bliskim krewnym zmarłego męża (Szczurek 2005, 189). Celem tej relacji nie było ponowne zamążpójście kobiety ani zaspokojenie seksualne, lecz wyłącznie spłodzenie syna, który po osiągnięciu stosownego wieku dziedziczyłby po zmarłym oraz składałby ofiary w jego intencji. Ponieważ tego rodzaju związku nie należało przedłużać, urodzone z niego niemowlę płci żeńskiej mogło uzyskać status *putriki*. Prawo przynależności dziecka do rodu ojca po kądzieli, a zatem cała koncepcja *putriki* jest w traktatach uznawana za zjawisko *apaddharmiczne* (*apaddharma*), czyli takie, które należy stosować warunkowo, jedynie wtedy, gdy jest to konieczność i nie ma możliwości innego rozwiązania problemu braku męskiego potomka (Kane 1946, 645–7, 657–9).

Warto nadmienić, że kwestia osób transpłciowych oraz płynności płci (zarówno w aspekcie społecznym, jak i biologicznym) to temat obecny w tradycji indyjskiej już od starożytności. Eposy zawierają niejedną wzmiankę o zmianie płci, które można traktować jako wyraz idei szeroko rozumianej transpłciowości (por. historię Śikhandina[6]). W wielu tekstach religijnych i prawnych hinduizmu oraz w tekstach buddyjskich pojawiają się terminy określające osoby transpłciowe czy też transseksualne – od wieków aż po dziś w Azji Południowej funkcjonuje przecież grupa osób określanych jako *hidźra* (h. *hijra*). Jest to bardzo niejednorodna społeczność, do której zalicza się wiele osób (biologicznie mężczyzn) o nieheteronormatywnej orientacji seksualnej i tożsamości płciowej. Przedstawiciele tej grupy sytuują się na obrzeżach społeczeństwa – są jednak momenty (np. śluby, narodziny dziecka), gdy ich związki z transgresyjnością sprawiają, że prosi się ich o błogosławieństwo i uczestniczenie w tych ważnych dla społeczności chwilach. Poza trwałym miejscem dla osób transpłciowych w społeczności idea ta jest też obecna w filozofii hinduizmu. Złożoność rzeczywistości jest wyrażana przez postać pół-Śiwy pół-Parwati, nazywaną Ardhanariśwara (*Ardhanārīśvara*).

[6] Śikhandin (Śikhandin) był jednym z bohaterów eposu *Mahabharata*. Urodził się jako dziewczynka, został jednak wychowany jako chłopiec. Biologicznym mężczyzną stał się po zamianie płci z jakszą (półboską istotą zamieszkującą lasy). Był kolejnym wcieleniem Amby, księżniczki, która przysięgła, że odrodzi się jako mężczyzna, by zabić swego porywacza, Bhiszmę.

Wykorzystanie tej androgynicznej postaci i jej obecność w myśli i religijności Indii świadczy o złożonym stosunku do transpłciowości w tej kulturze.

Zgodnie z przekazem *Mahabharaty* Ardźuna spędził z Ćitrangadą trzy lata. Gdy urodził się ich syn, Babhruwahana, Pandawa ruszył w dalszą drogę. Na tym *Mahabharata* kończy opowieść o trzeciej żonie bohaterskiego Pandawy, jej historia wykracza jednak poza ramy eposu. W 1892 roku królewna z Manipury stała się tytułową bohaterką dramatu *Ćitrangada* – autorstwa jedynego indyjskiego noblisty w zakresie literatury, Rabindranatha Tagore'a – dzieła, które bywa określane jako „jedno z najmocniejszych stanowisk w kwestii płci w indyjskiej literaturze” (Mitra 2015, 76).

Rabindranath Tagore przyszedł na świat 7 maja 1861 roku w rodzinie posiadaczy ziemskich o silnie artystycznych konotacjach i odgrywającej ogromną rolę w społecznym i kulturalnym życiu Bengalu. W rodzinnej posiadłości Tagore'ów w Kalkucie, nazywanej Dźoraśanko Thakur Bari (b. *Ǯoṛāsāko Ṭhākurbāṛī*), odbywały się spotkania, wykłady i debaty, w których uczestniczyli czołowi przedstawiciele intelektualnej i politycznej elity Bengalu; regularnie urządzano tam także koncerty muzyczne oraz przedstawienia teatralne. Jeden z braci Rabindranatha, Dwijendranath, był poetą, inny o imieniu Jyotirindranath parał się muzyką i dramatopisarstwem, siostra Svarnakumari została zaś uznaną poetką i powieściopisarką. Spośród czternaściorga rodzeństwa to jednak Rabindranath odznaczał się największymi talentami i największą wszechstronnością; nie tylko pisał, ale także zajmował się malarstwem, komponowaniem muzyki i pieśni, aktorstwem i reżyserią – często na scenie w Dźoraśanko, a później w innej rodzinnej posiadłości w Śantiniketanie (b. *Śāntiniketan*) wystawiał własne utwory. Znany jest przede wszystkim ze swoich wierszy i pieśni – mieszkańcy Bengalu Zachodniego mawiają, że nie ma w tej części Indii inteligenckiego domu, w którym nie rozbrzmiewają tzw. *rabindra-sangit* (b. *rabindra-saṁgīt*), czyli pieśni Rabindranatha; w jego dorobku znajduje się jednak również kilkanaście powieści, kilkaset opowiadań oraz liczne dramaty. O ile w poezji Rabindranath Tagore dzielił się z odbiorcami swoimi poglądami religijnymi i filozoficznymi, o tyle poprzez twórczość prozatorską wskazywał istotne problemy społeczne. Kwestia kobiet stała się jednym z najważniejszych motywów w opowiadaniach i powieściach jego autorstwa, a wśród podejmowanych przez poetę tematów znajdowały się m.in. zbyt wczesne małżeństwa, samotność młodych żon w obcych dla nich domach, presja macierzyństwa oraz dramat wdowieństwa. Jako jeden z pierwszych literatów indyjskich Rabindranath Tagore zwrócił uwagę na niezaspokajane potrzeby cielesne i intelektualne kobiet, niejednokrotnie narażając się na zarzuty o niemoralność.

Noblista urodził się w początkowym okresie tzw. Renesansu Bengalskiego, a w przyszłości stał się jednym z jego najwybitniejszych przedstawicieli. Był to okres znacznego ożywienia życia kulturalnego, społecznego i politycznego, przejawiającego się w powstawaniu nowych prądów kulturalnych i ideologii oraz upowszechniających je ruchów społecznych. Ówcześni reformatorzy głosili potrzebę wprowadzenia równości społecznej, powszechnej oświaty, modernizacji gospodarczej oraz emancypacji kobiet. Rammohan Roy, Swami Vivekananda, Ishwar Chandra Vidyasagar oraz Rabindranath Tagore za pośrednictwem swojej twórczości literackiej postulowali m.in. powszechny obowiązek szkolny dla dziewcząt, likwidację zwyczaju pardy, czyli odosobnienia kobiet, zniesienie zwyczaju palenia wdów na stosach pogrzebowych mężów, prawo powtórnego małżeństwa dla owdowiałych kobiet, a także wprowadzenie zakazu wydawania za mąż dzieci oraz wielożeństwa. Jednym z efektów emancypacyjnych dążeń twórców Renesansu Bengalskiego było stworzenie wzorca nowej kobiety indyjskiej, którą z czasem zaczęto określać mianem *bhadramahila* (b. *bhadramahilā*). Początkowo nazwę tę stosowano jedynie do żeńskich odpowiedniczek *bhadraloka*, a więc mężczyzny z bengalskiej klasy średniej lub wyższej, odznaczającego się dobrym wykształceniem i znajomością kultury. Z czasem jednak słowo *bhadramahila* zaczęło funkcjonować w odniesieniu do konstruktu społecznego, jakim była nowoczesna kobieta doby Renesansu Bengalskiego: wykształcona, pewna swojej wartości, porzucająca odosobnienie pokoi kobiecych na rzecz obecności na salonach. Taką kobietą, śmiało stawiającą czoła krępującym normom społecznym i obyczajowym, bez wątpienia była Ćitrangada w ujęciu Rabindranatha Tagore’a.

Jak pisała Simone de Beauvoir (2007, 299) „nie rodzimy się kobietami, lecz stajemy się nimi” – dziecko ma określoną jedynie płeć biologiczną jako uwarunkowaną fizycznie, w procesie socjalizacji nabywa natomiast płeć kulturową, czyli zespół cech składających się na odtwarzaną społecznie rolę kobiety lub mężczyzny (Mizielińska 2006, 24). W miarę dorastania i zwiększającej się interakcji ze społeczeństwem człowiek internalizuje matryce męskości i kobiecości oraz społeczne oczekiwania związane z podziałem ról płciowych. Oczekiwania te dotyczą konkretnych, przypisanych do danej płci zachowań, sposobów myślenia oraz przeżywania emocji – od dziewcząt zazwyczaj wymaga się uległości, podporządkowania, zwiększonej uczuciowości i opiekuńczości, od chłopców natomiast przebojowości, dynamiczności oraz skłonności do przewodzenia grupie[7]. W patriarchalnych tradycjach Indii kobieta

[7] Zob. https://www.researchgate.net/publication/304357029_Kulturowa_transmisja_stereotypu_plci_Co_sprawia_ze_mezczyzni_studiuja_na_kierunkach_scislych_lub_technicznych_a_kobiety_na_kierunkach_humanistycznych_lub_spolecznych. Dostęp: 5.04.2020.

realizowała swoją społeczną przydatność niemal wyłącznie w dwóch rolach: żony oraz matki, do związanych z jej płcią kulturową cech charakteru należały więc m.in. posłuszeństwo, bierność, uprzejmość i małomówność. Cechy te dziewczynki internalizowały w miarę dorastania, w przypadku Ćitrangady jednak porządek ten został zaburzony: urodziła się jako kobieta, od wczesnego dzieciństwa była natomiast przygotowywana do przyjęcia innej niż kobieca płci kulturowej. Ojciec wychowywał ją jak syna: Ćitrangada uczyła się zasad rządzenia, poznawała tajniki jazdy konnej i sztuki wojennej, uczestniczyła w polowaniach i wyprawach wojennych. Aby wstąpić na tron, musiała wyrzec się płci biologicznej; prawdopodobnie uczyniła to jednak nieświadomie – skoro od wczesnego dzieciństwa była traktowana jak chłopiec, to męskie cechy charakteru i zachowania postrzegała jako sobie właściwe. Królewna już w łonie matki zdradzała nieposkromioną naturę – przełamała przecież błogosławieństwo Śiwy[8] i narodziła się jako dziewczyna. Sama przyznaje, że taka nieustępliwość cechuje raczej mężczyzn niż kobiety. Ćitrangada uważa się za chłopca – obce są jej zachowania charakterystyczne dla dziewcząt w jej wieku. Co istotne, status *putriki* uwalnia ją od ograniczeń rządzących życiem jej rówieśniczek – Ćitrangady nie obowiązuje zasada pardy, może więc bez przeszkód przebywać wśród mężczyzn: „Na co dzień, ubrana w męskie stroje, zachowuję się jak młody książę […]. Nauczyłam się łucznictwa, ale nie tego, które uprawia bóg miłości, nie umiem więc naciągać kwietnego łuku uczucia”[9].

Ćitrangada jest dumna ze swego ciała i stylu bycia – do czasu jednak. Jej spojrzenie na samą siebie zmienia się wraz z poznaniem Ardźuny, na którego natyka się w lesie podczas polowania. To podstawowa zmiana, jaką Rabindranath Tagore wprowadził do opowieści o Ćitrangadzie – o ile w *Mahabharacie* to Ardźuna zachwycił się piękną królewną i zabiegał o jej względy, o tyle w dramacie to właśnie mężczyzna stał się obiektem miłości i uwielbienia. Potrzeba bycia dostrzeżoną i zdobycia jego uznania sprawia, że Ćitrangada zaczyna nie tylko dostrzegać kobiecą stronę swojej osobowości, ale też krytycznie oceniać samą siebie: „[…] Złamałam łuk, znienawidziłam silne, pokryte bliznami ramię, które dotąd było przedmiotem mojej dumy”[10].

[8] W przekazie *Mahabharaty* nie ma informacji o płci dzieci obiecanych królowi Prabhamkarze przez Śiwę. Założenie, że mieli to być wyłącznie potomkowie płci męskiej, jest więc interpretacją Rabindranatha Tagore’a.

[9] Tāi puruṣer beśe nitya kari rājkāj ṣubrājrūpe, phiri svecchāmate […] śikhiẏācchi dhanurbidyā śudhu śikhi nāi, deva, tab puṣpadhanu kemane bākāte haẏ naẏaner koṇe. *Ravīndra-racanāvalī* od. V, Viśvabhāratī Kalikāta, 157, s. 244.

[10] […] bhāṁiẏe phelinu dhanuḥśara yāhā kichu chila; kiṇāṇkita e kaṭhin bāhu – chila yā garber dhan eta kāla mora – āñchanā karinu tāre nisphala ākrośabhare. Ibid. *Rav* 57, 246.

Młody Pandawa odrzuca zaloty królewny – powołuje się na złożony ślub czystości, Ćitrangada jest jednak przekonana, że prawdziwą przyczyną jest jej mało kobiecy wygląd. Chce stać się wierną towarzyszką ukochanego: brać wraz z nim udział w polowaniach i wyprawach wojennych, powozić jego rydwanem, pełnić straż przed jego namiotem – odrzuca jednak to rozwiązanie w przekonaniu, że „trzeba trudu całego życia, aby istotna wartość człowieka doczekała się uznania i czci”. Królewna wybiera więc rozwiązanie prostsze i przynoszące szybsze rezultaty: prosi boga miłości Madanę i bóstwo wiosny Wasantę o dar urody. Niebianie przychylają się do tej prośby i na rok czynią Ćitrangadę olśniewająco piękną kobietą. W nowej postaci królewna, ukrywając swą prawdziwą tożsamość, błyskawicznie zdobywa serce Ardźuny, sukces miłosny szybko przestaje ją jednak cieszyć, a własne ciało zaczyna uważać za rywalkę: „Wroga tego własną ręką muszę ozdabiać [...] i bezustannie patrzeć, jak on ją pieści”[11].

Po pierwszych uniesieniach również Ardźuna zaczyna odczuwać niedosyt. Potrzebuje „czegoś namacalnego, co przetrwa dłużej niż rozkosz, co się zdoła oprzeć nawet cierpieniu”[12]. Zachwyt nad urodą tajemniczej kochanki ustępuje nudzie i poczuciu braku sensu egzystencji z dala od obowiązków kszatrii. Co więcej, słysząc pogłoski o walecznej królewnie Ćitrangadzie, zaczyna zdradzać fascynację kobietą-wojowniczką. Wreszcie kochanka wyjawia swe prawdziwe imię i ukazuje się Ardźunie we własnej, znacznie mniej doskonałej postaci:

> Jeśli zatrzymasz mnie u swego boku, jako towarzyszkę, na drodze pełnej niebezpieczeństw, jeśli pozwolisz mi współuczestniczyć w problemach i troskach, jeśli się zgodzisz, bym wspierała cię w twych surowych ślubach, jeśli uczynisz mnie towarzyszką w szczęściu i smutku, wtedy mnie poznasz[13].

Gayatri Chakravarty Spivak, pisząc o społecznej sytuacji kobiet z tzw. Trzeciego Świata, ukuła termin symbolicznej klitoridektomii[14], oznaczający

[11] Sapatnīre svahaste sājāẏe sayatane [...] abiśrām saṅge rahi pratikṣaṇ dekhite haibe cakṣu meli tāhār ādar. Ibid. 1957, *Rav.*

[12] Ibid. 1957, *Rav.*

[13] Tekst bengalski: Yadi pārśve rākho more saṁkaṭer pathe, durūh cintār yadi aṁśa dāo, yadi anumati kara kaṭhin vrater tab sahāẏ haite, yadi sukhe duḥkhe more kara sahacarī, āmār pāibe tab paricaẏ. Ibid. 1957, *Rav.*

[14] Zabieg ten, nazywany również obrzezaniem kobiet, polega na częściowym lub całkowitym usunięciu łechtaczki, a czasem również warg sromowych mniejszych. Tradycja ta funkcjonuje głównie w krajach afrykańskich, m.in. w Sudanie i Egipcie.

uznanie kobiecego ciała za całkowitą własność mężczyzn, przy jednoczesnym pozbawieniu kobiet kompetencji kulturowych. Filozofka jest przekonana, że to właśnie ze względu na płeć kobiety nie mają możliwości funkcjonowania w kulturze, wyrażania i realizacji siebie w pewnych sferach życia społecznego – w patriarchalnym społeczeństwie funkcjonują bowiem wyłącznie jako reproduktory[15]. Ćitrangada, podobnie jak wiele innych bohaterek dzieł Rabindranatha Tagore'a, wykracza jednak poza sztywne ramy kobiecości sformułowane przez tradycje hinduizmu – jest kobietą pewną swej duchowej i intelektualnej wartości, a małżeństwo postrzega jako związek partnerów, a nie pana i poddanej mu kobiety. W *Mahabharacie* o cielesności królewny decydowali dwaj mężczyźni: ojciec i przyszły mąż, całkowicie ignorując jej własne pragnienia i potrzeby; w dramacie Tagore'a Ćitrangada przyjmuje natomiast bardziej aktywną postawę i na pewnym etapie życia sama zaczyna stanowić o sobie. Ale także Ardźuna wpisuje się w nowoczesne myślenie Tagore'a o relacjach damsko-męskich – noblista, podobnie jak inni reformatorzy doby Renesansu Bengalskiego, uważał małżeństwo za związek dwojga równoprawnych partnerów. Zdaniem Tagore'a idealną relację w małżeństwie można osiągnąć tylko wtedy, gdy żona jest kobietą bardzo dobrze wykształconą i oświeconą, odgrywającą rolę najlepszej przyjaciółki swego męża i źródła jego życiowej inspiracji (Sen Gupta 2005, 28). Już wcześniej podobne spojrzenie na małżeństwo zaprezentował Bankim Chandra Chatterjee, propagując pojęcie *sahadharmini* (*sahadharminī*) (Thorner i Krishna Raj 2000, 187) – partnerki w powinności. Zdaniem Radhy Chakravarty Rabindranath Tagore znacznie rozszerzył jednak owo pojęcie (Chakravarty 2016).

Dramat Rabindranatha Tagore'a można odczytywać na dwóch płaszczyznach: metaforycznej i dosłownej. W tym pierwszym przypadku *Ćitrangada* jest opowieścią o poszukiwaniu wiecznej Prawdy duchowej, ukrytej za światem materialnym, znacznie bardziej atrakcyjnym dla większości ludzi (Mitra 2015, 77), w drugim natomiast dramat Tagore'a to nic innego, jak rozważania nad opozycją piękna fizycznego i duchowego. Ćitrangada zdobywa serce Ardźuny dzięki niezwykłej urodzie, szybko dostrzega jednak powierzchowność takiego uczucia: pragnie, by mężczyzna kochał ją pod jej własną, choć niedoskonałą postacią. Ardźunę z kolei po kilku zaledwie miesiącach przestaje pociągać piękno fizyczne – czuje, że jego życie wypełniło się dopiero wówczas, gdy kochanka okazała się kobietą interesującą przede wszystkim pod względem duchowym. Fascynuje go osobowość Ćitrangady, a nie jej wygląd. Literatura

[15] Więcej w: G. Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic. Inteviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York 1990.

bengalska wypracowała dwa modele kobiecości, symbolizowane z jednej strony przez pasterkę Radhę, z drugiej natomiast przez Behulę (Grabowska 2008, 247). Pierwsza z nich to idealna kochanka, całe życie podporządkowująca miłości do wybranka – jest olśniewająco piękna, namiętna i zawsze skłonna do miłości fizycznej. Mężczyzna jest wyłącznym panem jej emocji: tylko o nim myśli, za nim tęskni, rozpacza z powodu jego nieobecności lub zdrad. Radha, opisywana m.in. w poematach Ćandidasa i Widjapatiego, jest ustawicznie zdradzana przez Kryszną, nie przestaje jednak darzyć go miłością i zawsze przebacza mu winy – dąsa się, gdy ukochany pojawia się u niej, nosząc ślady miłosnej nocy spędzonej w ramionach innej kobiety, daje się jednak przebłagać i spełnia erotyczne fantazje boga. W momencie gdy obdarzyła Kryszną miłością, jej codziennością zawładnęły takie uczucia, jak wieczna tęsknota, smutek rozłąki, zazdrość i rozczarowanie. Behula natomiast stanowi ucieleśnienie idealnej żony: kobiety oddanej, wiernej, cnotliwej, gotowej na największe poświęcenia – kobiety, której uroda dorównuje zaletom jej charakteru (Grabowska 2008, 251). Bohaterka licznych *Manasamangali* (b. *Manasāmaṅgal*), czyli poematów ku czci bogini Manasy, poślubiła Lakhindara, mężczyzna zmarł jednak jeszcze w czasie nocy poślubnej (Grabowska 2014, 275). Behula udała się do siedziby Manasy, ponieważ bogini nie odpowiadała jednak na jej wołanie, kobieta obcięła sobie piersi i złożyła je w ofierze (w niektórych wersjach tej opowieści Behula posuwa się nawet do obcięcia sobie głowy). Następnie groziła bogini samobójstwem, jeśli ta nie przywróci Lakhindara do życia. Podróż Behuli do świata bogów, podczas której musiała stawić czoła licznym niebezpieczeństwom oraz przejść wiele wyczerpujących prób, jest odczytywana jako szamańska inicjacja kapłanki bogini Menasy (Grabowska 2002, 261) – dzięki niej kobieta zapisała się także w literaturze bengalskiej jako idealna żona, gotowa na każde poświęcenie dla ukochanego męża. Ćitrangada Tagore'a nie wpisuje się w żaden z tych wzorców, choćby ze względu na brak urody wymaganej u każdej z literackich bohaterek. Jak zauważa Barbara Grabowska, Rabindranath Tagore był pierwszym twórcą bengalskim, który wprowadził dychotomię piękna fizycznego i piękna ducha – wcześniej uroda była nieodłączną cechą każdego pozytywnego bohatera, zwłaszcza płci żeńskiej; brzydota cechowała natomiast ich negatywnych oponentów (Grabowska 2014, 110).

Królewna Manipury to silna kobieta, która doskonale wypełnia funkcję następcy tronu i zadanie chronienia swych poddanych, znająca i akceptująca swój obowiązek jako *putriki*. Ćitrangada znalazła miłość, zdaje sobie jednak sprawę, że jej szczęście u boku Ardźuny będzie krótkotrwałe – nie opuści

bowiem poddanych, by wejść do domu męża; sama wychowa syna i odda go ojcu, gdy nadejdzie stosowna pora. Tak właśnie postępuje doskonały władca, w literackiej tradycji Indii utożsamiany przez władcę Ajodhji – Ramę: obowiązek wobec poddanych i ojca przedkłada ponad własne szczęście (Stasik 2000, 43). W ostatecznym rozrachunku Ćitrangada podąża więc za swą płcią kulturową, a nie biologiczną.

Dramat taneczny Rabindranatha Tagore'a do dziś jest chętnie wystawiany na indyjskich scenach, w ciągu ponad stu lat od premiery upomniało się o niego także kino. W 2012 roku historię Ćitrangady opowiedział na nowo jeden z najwybitniejszych reżyserów bengalskich Rituparno Ghosh – *Chitrangada: The Crowning Wish* był jego ostatnim ukończonym filmem. Bohaterem obrazu jest Rudra Chatterjee (Rituparno Ghosh), tancerz i choreograf, który przygotowuje inscenizację słynnego dramatu Rabindranatha Tagore'a *Ćitrangada.* W czasie prac nad spektaklem nawiązuje namiętny romans ze współpracującym z nim perkusistą Partho (Jisshu Sengupta). Związek ten szybko okazuje się czymś więcej niż przelotną miłostką – mężczyźni myślą o wspólnej przyszłości, chcą także adoptować dziecko. Indyjskie prawo zabrania jednak adopcji przez pary homoseksualne, Rudra decyduje się więc na operację zmiany płci, mając jednocześnie nadzieję, że w ten sposób spełni marzenie o życiu w ciele kobiety. Uważa siebie za współczesną Ćitrangadę – istotę, która sama kształtowała swoją tożsamość płciową. Im bardziej zaawansowany jest proces zmiany płci, tym bardziej Rudra traci pewność co do trafności swojej decyzji. Jednocześnie opuszcza go Partho, zdradzając Rudrę z jedną z tancerek z jego zespołu.

Historia Ćitrangady została więc w filmie Rituparno Ghosha opowiedziana podwójnie: jako spektakl i jako metafora losów jego twórcy. Reżyser zastosował klasyczny motyw *theatrum mundi*, uznając scenę jako metaforę ludzkiego życia, człowieka zaś jako aktora odgrywającego kolejne role. Fakt, że Rudra wystawia spektakl na podstawie dramatu tanecznego Rabindranatha Tagore'a, może mieć jeszcze jedno, równie metaforyczne znaczenie. W wielu swych dziełach indyjski noblista dał bowiem do zrozumienia, że droga do emancypacji kobiet może wieść poprzez sztukę – nie tylko przez bierne jej doświadczanie, ale przede wszystkim przez aktywne jej tworzenie. Wystarczy spojrzeć na takie bohaterki, jak Charulata i Giribala, by zrozumieć, jak duże znaczenie miała dla nich możliwość wyrażenia swoich emocji, pragnień i potrzeb. Pierwsza z nich w pisaniu znalazła ucieczkę od samotności, druga sposób na samorealizację i zemstę na niewiernym mężu. Co więcej, zdaniem Sutapy Chaudhuri taniec w spektaklach Tagore'a, będący mieszanką klasycznych

technik indyjskich, tańców ludowych (zwłaszcza z jego rodzinnego Bengalu) oraz technik europejskich, stał się dla bohaterek jego dramatów wyzwalającą siłą wyrażającą ich tożsamość, samoocenę, a w niektórych przypadkach także potrzeby seksualne (Chaudhuri 2010, 549–50). Jak pisze badaczka: „w jego kobiecocentrycznych dramatach tanecznych ciała tańczących aktorek mogły zakłócać konserwatywne wyobrażenia o kobiecej płci, seksualności i pozycji społecznej" (Chaudhuri 2010, 549–50). Rituparno Ghosh utrzymał więc w ten sposób feministyczny wymiar dzieła Rabindranatha Tagore'a.

W filmie *Chitrangada: The Crowning Wish* Rudra przekłada język Rabindranatha Tagore'a na nowoczesny język teatru tańca, dostosowując go do gustów współczesnego odbiorcy – to samo robi z warstwą fabularną, zamieniając pałac królewski na szpitalną salę operacyjną. Bóg miłości Madana przyjmuje w jego interpretacji postać chirurga plastycznego, na nowo kształtującego ciało Ćitrangady. Koncentrując się na kwestii piękna i brzydoty, pozostaje więc na tym samym polu interpretacji opowieści o Ćitrangadzie co Rabindranath Tagore. Sam Rituparno Ghosh wynosi natomiast tę historię na znacznie wyższy poziom. Reżyser rezygnuje z rozważań nad pięknem we współczesnym świecie, choć z punktu widzenia kultu urody ciała panującego w XXI wieku mogłoby to być interesujące. Ghosh koncentruje się jednak na problemie transpłciowości, opowieść Rabindranatha Tagore'a uzupełniając elementami dyskursu medycznego (Mitra 2015, 77). Film rozpoczyna wypisane na ekranie stwierdzenie, że Ćitrangada Tagore'a to Amazonka poszukująca swojej tożsamości płciowej. Rudra zdaje się doskonale rozumieć królewnę wychowaną jako mężczyznę, przyznaje jednak, że w istocie poznał ją dopiero po pierwszej z cyklu operacji zmiany płci; to wtedy zaczyna się niemal identyfikować ze swoją bohaterką – dziewczyną wtłoczoną w płeć kulturową inną niż jej płeć biologiczna. Film, nawet poprzez retrospekcje, nie przywołuje przeżyć Rudry z dzieciństwa i czasów nastoletnich, rozmowa jego rodziców sugeruje jednak wyraźnie, że już jako dziecko mógł czuć się źle we własnym ciele. „Wiedzieliśmy o tym, ale nie godziliśmy się z tym. Uważaliśmy, że skoro urodził się jako chłopiec, powinien zachowywać się jak chłopiec" – stwierdza matka reżysera już w tym momencie, godząc się z decyzją syna odnośnie do zmiany płci. Dla ojca to właśnie fakt, że biologicznego chłopca wychowuje się jak chłopca, jest naturalny, żona jednak błyskawicznie stwierdza, że „naturalne jest wyłącznie to, co człowiekowi dyktuje osobowość". Rudra nie kryje się ze swym homoseksualizmem, nie mówi jednak o zmianie płci – pomysł ten pojawia się dopiero w wyniku relacji z Partho. Pragnienie to okazuje się jednak wyłącznie jego projekcją:

tak jak Ćitrangada założyła, że Ardźuna pokocha ją tylko jako piękną, zmysłową i słabą fizycznie kusicielkę, także Rudra przyjmuje, że może uszczęśliwić Partho wyłącznie jako kobieta i potencjalna matka (nawet jeśli nie biologiczna). Zarówno Ardźuna, jak i Partho odrzucają jednak fałszywe obrazy ukochanych – Pandawa zakochuje się prawdziwie w Ćitrangadzie dopiero po ustaniu czaru Madany, Partho zaś kocha Rudrę takiego, jaki jest, i w głębi duszy nie godzi się na jego przemianę. Wrócę w tym momencie do odczytywania dramatu Rabindranatha Tagore'a jako opowieści o poszukiwaniu wiecznej Prawdy duchowej, o którym pisałam wcześniej. Oczywiste wydaje się to, że poprzez historię Ćitrangady noblista nawiązał do mocno zakorzenionej w hinduizmie koncepcji *mai* (*mayā*), czyli rozpatrywania rzeczywistości jako iluzji (Banerji 2015), oraz tendencji do podkreślania prawdziwej istoty rzeczy niezależnie od jej chwilowej manifestacji zewnętrznej. „Poszukuję nagiej istoty prawdy” – mówi Ćitrangada, ukazując jednocześnie ukochanemu swoje prawdziwe ciało i symbolicznie dając mu możliwość dotarcia do *satjasja satjam* (*satyasya satyam*) – „prawdziwej prawdy”. Owo zrozumienie natury rzeczywistości jest celem filozofii indyjskiej wyrastającej z hinduizmu – atman (*ātman*), czyli indywidualna jaźń obecna w każdej żywej istocie, pozostaje niezmienna w swej naturze, może jednak przybierać różnorodne formy materialne, a rozpoznanie tej prawdziwej natury właśnie prowadzi do duchowego wyzwolenia. Myśl ta przeniknęła całą poezję Rabindranatha Tagore'a wraz ze stworzoną przez niego koncepcją Bóstwa Życia (b. *jīvan devatā*), opierającej się na przeświadczeniu o istnieniu związków między człowiekiem a Absolutem. Rabindranath Tagore był przekonany, że Bóg, człowiek i natura stanowią jedność – co więcej, Absolut jest ukryty w wewnętrznym „ja” każdej istoty ludzkiej, a odkryć go można, podążając trzema drogami: intelektu, miłości i właściwego postępowania. Bóg – według koncepcji noblisty – jest tworem bezcielesnym i transcendentnym, nie przypomina więc antropomorficznych bóstw funkcjonujących w hinduizmie. Może się jednak ujawniać wyznawcy pod różnymi postaciami – w twórczości Tagore'a występuje najczęściej jako młoda kobieta będąca inspiracją twórczą dla poety (Walter 2011). Jak zauważa Sudeshna Mitra, „dla znających się na rzeczy Prawda jest jak światło słoneczne pozbawione żywych kolorów lub, w szerszym znaczeniu, jest ponadzmysłową percepcją” (Mitra 2015, 77).

Rudra, podobnie jak Ćitrangada, rezygnuje z transformacji – odwołuje czekające go operacje plastyczne, decydując się na pozostanie w ciele mężczyzny. Jak twierdził sam Rituparno Ghosh, jego bohater zatrzymał się gdzieś pomiędzy obiema płciami biologicznymi – nie jest ani w pełni mężczyzną, ani

w pełni kobietą[16]. Rudra uważa się za współczesną Ćitrangadę, sam stanowi jednak bez wątpienia *alter ego* reżysera, Rituparno Ghosha, na ówczesnym etapie kariery będącego już ikoną indyjskiego ruchu LGBTQ. Mimo tych konotacji Rudra nie decyduje się na rolę królewny, lecz wciela się w postać Madany, chirurga plastycznego – tym samym staje się zarówno obiektem, jak i sprawcą transformacji płciowej (Datta i Bakshi 2015, 215).

Poszukiwanie tożsamości płciowej to nie jedyny aspekt historii Ćitrangady akcentowany przez Rituparno Ghosha. Już od pierwszych minut filmu równie wiele uwagi reżyser poświęcił kwestii posłuszeństwa wobec rodziców oraz rozbieżności życzeń ojca i córki. Literacka Ćitrangada wypełniała swoje obowiązki zarówno wobec podwładnych, jak i wobec ojca, którego wola całkowicie zdeterminowała jej życie. W patriarchalnych tradycjach hinduizmu ojciec pełnił funkcję głowy rodziny, dysponując wprawdzie nie absolutną, lecz z pewnością rozległą władzą nad żoną i dziećmi. *Kurma purana* (*Kūrmapurāṇa*)[17] wymienia ojca, matkę i starszego brata jako najważniejsze osoby w życiu każdego człowieka, którym winien jest on szacunek i troskę – opiekę nad nimi musi uczynić swoim życiowym priorytetem[18]. W czasach tworzenia się przekazu *Mahabharaty*[19] ojciec miał prawo wymagać od potomków całkowitego posłuszeństwa, wypełniając więc dharmę dziecka, Ćitrangada nie miała wyboru: musiała stać się mężczyzną, bo takie było życzenie jej ojca. Rabindranath Tagore nie wspomina o rozterkach swojej bohaterki w tej kwestii, wydaje się zatem, że jego Ćitrangada długo nie miała żadnych wątpliwości odnośnie do realizowania ojcowskiej woli – zbuntowała się dopiero pod wpływem miłości do Ardźuny. Rudra-Ćitrangada również przeciwstawia się woli ojca – zgodnie z jego życzeniem kończy wprawdzie studia inżynierskie, po odebraniu dyplomu decyduje się jednak na karierę artystyczną, bardziej zgodną z jego osobowością i zawodowymi zainteresowaniami. Ojciec godzi się z wyborem syna, ale nigdy nie akceptuje go w pełni – w przeciwieństwie do matki nie pojawia się na premierach jego spektakli, krytykuje artystyczne wybory Rudry. Dla syna jest to źródłem cierpienia – potrzebuje ojcowskiej akceptacji, choć nie jest w stanie podążać wybraną przez niego drogą. „Dzieci mają

[16] https://www.academia.edu/3501746/Interview_of_Rituparno_Ghosh_by_Kaustav_Bakshi-I_know_my_city_can_neither_handle_me_nor_ignore_me. Dostęp: 16.03.2020.

[17] Jedna z 18 najważniejszych puran – kluczowych dla hinduizmu tekstów, mających charakter kompendiów mitologicznych, które powstawały w Indiach głównie w pierwszym tysiącleciu n.e.

[18] *Kūrma Purāṇa* 2.12.34. Tekst dostępny m.in. w serwisie GRETIL: http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil.html.

[19] Od IV w. p.n.e. do IV w. n.e.

marzenia przekraczające oczekiwania ich rodziców” – mówi Rudra, określając opowieść o Ćitrangadzie jako historię spełniania życzeń. O tym, jak istotne jest dla niego wsparcie rodzica, świadczy choćby uparcie powracająca myśl, czy ojciec Ćitrangady zaakceptował jej nową, ulepszoną tożsamość. Dylemat Rudry-Ćitrangady nie jest przesadzony. Współczesna rodzina indyjska wciąż opiera się przede wszystkim na patriarchalnej strukturze – to męscy członkowie, a więc mąż, ojciec lub starszy brat, są osobami decyzyjnymi i stanowią najwyższy autorytet dla bliskich[20]. Rodzinne odniesienia często pojawiają się w filmach Rituparno Ghosha, zwłaszcza w kontekście niskiej tolerancji społecznej wobec homoseksualistów. Sam reżyser podkreślał w wywiadach, że akceptacja rodziny jest kluczowa dla osób nieheteronormatywnych[21].

W rezultacie przemian zachodzących w indyjskim społeczeństwie, a niejednokrotnie także spraw, które wywołują znaczący oddźwięk w mediach i opinii społecznej (chociażby niesławny przypadek gwałtu w Delhi w 2012 roku), feministyczny dyskurs na stałe przekroczył granice uczelnianych murów i znalazł poczesne miejsce w mediach i kulturze (zarówno wysokiej, jak i komercyjnej). Jak wcześniej wspomniałam, literatura indyjska wypracowała kilka wzorców kobiecości, z nielicznymi wyjątkami biernej i podporządkowanej patriarchalnym strukturom społecznym i normom moralnym – wzorców, które przez setki lat przyczyniały się do przemocy wobec kobiet. Obecnie jednak historie bohaterek dawnej literatury, przede wszystkim eposów, ulegają reinterpretacji z feministycznego punktu widzenia; narracja tworzona z perspektywy mężczyzn wywodzących się z klas uprzywilejowanych społecznie jest natomiast zastępowana głosem tzw. Innych: kobiet i osób nieheteronormatywnych. „Żadna przemiana się nie kończy, to nieustający proces” – stwierdza Rudra w filmie *Chitrangada: The Crowning Wish* i choć słowa te odnosi przede wszystkim do własnych metamorfoz fizycznych i psychicznych, trudno nie uznać ich za parafrazę literackich losów wielu fikcyjnych bohaterek, takich jak Ćitrangada, które w wyobraźni indyjskich artystów przeszły drogę od kobiet całkowicie poddanych mężczyznom do ikon ruchu feministycznego.

[20] Więcej w: *Indian Culture and Work Organisations in Transition*, pod red. A. Malik, V. Pereira, Routledge, Londyn 2016.

[21] https://www.academia.edu/3501746/Interview_of_Rituparno_Ghosh_by_Kaustav_Bakshi-I_know_my_city_can_neither_handle_me_nor_ignore_me. Dostęp: 16.03.2020.

Bibliografia

Banerji, Debashish. 2015. *Rabindranath Tagore in the 21st Century: Theoretical Renewals*. Los Angeles: Springer 2015.

Basham, Arthur Llewellyn. 1964. *Indie. Od początków dziejów do podboju muzułmańskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Chakravarty, Radha. 2016. *Novelist Tagore: Gender and Modernity in Selected Texts*. London: Routlegde.

Chakravorty, Spivak Gayatri. 1990. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge.

Chaudhuri, Sutapa. 2010. *Signifying the Self: Intersections of Class, Caste and Gender in Rabindranath Tagore's Dance Drama Chandalika (1938)*. W *Rabindranath Tagore: Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, red. Amrit Sen. Santiniketan.

Datta, Sangeeta i Kaustav Bakshi (red.). 2015. *Rituparno Ghosh: Cinema, Gender and Art*. London: Routledge.

De Beauvoir, Simone. 2007. *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska. Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co.

Grabowska Barbara. 2002. *Świat wężowej bogini*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

———. 2008. *Kobiety niezbędne mężczyźnie. Żona i kochanka w średniowiecznej literaturze Bengalu*. W *Być kobietą w Oriencie*, red. Danuta Chmielowska, Barbara Grabowska i Ewa Machut-Mendecka. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

———. 2014. *Miłość i małżeństwo w Indiach. Z dziejów literatury indyjskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Dialog.

Kauṭilīyārthaśāstra. 1923. Tłum. Rudrapatna Shamasastry. Mysore: Mysore Sanskrit Series.

Kane, Vaman. 1946. *History of Dharmasastra (Ancient and mediaeval Religious and Civil Law)*, t. 3. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Malik, Ashish i Vijay Pereira (red.). 2016. *Indian Culture and Work Organisations in Transition*. London: Routledge.

Manu, Swajambhuwa. 1985. *Manusmryti*, przełożył z oryginału sanskryckiego, wstępem, przedmową, przypisami i słowniczkiem opatrzył Maria Krzysztof Byrski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Mitra, Sudeshna. 2015. „The Travels of Chitrangada and Tagore's Philosophy”. *Heritage. An Academic Journal*, nr 2, Kolkata.

Mizielińska, Joanna. 2006. *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: Universitas.

Sen Gupta, Kalyan. 2005. *The Philosophy of Rabindranath Tagore*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Stasik, Danuta. 2000. *Opowieść o prawym królu. Tradycja* Ramajany *w literaturze hindi*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

Szczurek, Przemysław. 2005. *Obraz samopalenia wdów (sati) w literaturze dawnych Indii*. W *Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki. Wizerunki kobiety w kulturze Indii*, red. Marzenna Jakubczak. Kraków: Universitas.

Thorner, Alice i Maithreyi Krishnaraj. 2000. *Ideals, Images, and Real Lives: Women in Literature and History*. New Delhi: Orient Blackswan.

Walter, Elżbieta (red.). 2011. *Rabindranath Tagore. Poeta świata. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Yājñavalkyasmṛti: With the commentary Mitākṣarā of Vijñanesvara. 1936. Tłum. Narayan Ram Acharya. Bombay: Nirnaya Sagar.

Źródła internetowe

https://www.academia.edu/3501746/Interview_of_Rituparno_Ghosh_by_Kaustav_Bakshi-I_know_my_city_can_neither_handle_me_nor_ignore_me. *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*, tłum. Kisari Mohan Ganguli, I.217.

https://www.sacred-texts.com/hin/m01/m01218.htm. Dostęp: 16.03.2020.

The Crowning Wish and the Truth of Thruth. The Figure of Chitrangada in the Works of Rabindranath Tagore and Rituparno Ghosh

Abstract

The aim of this article is to look at the reinterpretations of the classic tale of Princess Chitrangada in Bengali culture, based on the works of Rabindranath Tagore and Rituparno Ghosh. According to *Mahabharata* Chitrangada was a passive woman, who allowed her father to decide about her body. Rabindranath Tagore, in the dance drama from 1892, presents her story in a different manner. His Chitrangada becomes a woman consciously shaping her biological sex and going beyond the rigid framework of femininity formulated by the traditions of Hinduism. Director Rituparno Ghosh went even further in reinterpretation of this story. By moving the story of the princess from the palace to the operating room, Ghosh entered not only into the feminist discourse, but also into the narrative of transgenderism and the place of representatives of the so-called the third sex in modern Indian society. Reinterpretations of the Chitrangada history are the result of replacing the narrative created from the perspective of men from socially privileged classes with the voice of the so-called Others: women and non-heteronormative people.

Keywords: *Chitrangada, Mahabharata, Rabindranath Tagore, Rituparno Ghosh, gender studies, Indian cinema*

Blanka Katarzyna Dżugaj – Arabist and Indologist, PhD in Humanities in the field of literary studies. Her research interests focus on the folk religion and audiovisual arts of the Middle East and Asia, especially Bengali artistic cinema. She regularly conducts fieldwork in India, Lebanon, Egypt and Japan. She is the author of several publications on Indian cinema.