

Aneta Jałocha

Uniwersytet Jagielloński

## Metamorfozy Ćarulaty

### *Nashtanir* Rabindranatha Tagore'a i *Samotna kobieta* Satyajita Raya

Rabindranath Tagore (wym. Tagor, 1861–1941) opublikował kilkanaście tomików poetyckich, zbiorów opowiadań i powieści, skomponował utwory muzyczne, był malarzem i choć nigdy bezpośrednio nie zajmował się filozofią, jego dorobek jest rozpatrywany przez pryzmat obecnych w nim „tropów” metafizycznych. Ponadto twórczość Tagore'a – tak różnorodna pod względem wykorzystanych form wyrazu – ujawnia wiele dychotomii, łączy w sobie pierwiastki ascetyzmu i hedonizmu, romantyzmu i realizmu, przekonanie o deterministycznej naturze świata oraz wiarę w istnienie wolnej woli<sup>1</sup>. W 1913 roku jako pierwszy nie-Europejczyk w historii Rabindranath Tagore został uhonorowany literacką Nagrodą Nobla za tom poetycki *Pieśni ofiarne* (*Gitanjali*, wym. Gitandżali). W przemowie prezentującej dokonania pisarza akcentowano – przywołując fragment wykładu wygłoszonego przez Haralda Hjärnego, ówczesnego szefa Szwedzkiej Akademii – „egzotyczny”, ale zarazem „uniwersalny charakter” jego twórczości. Tak oto z poety nieznanego do tej pory w kręgach europejskich Tagore przeobraził się w pierwszego barda Indii, ogniwo scalające „dwie, oddzielone od siebie kultury”<sup>2</sup>, nieprzystające do siebie światy Wschodu i Zachodu. Dialektyka tradycji i postępu – rozumianego w XIX-wiecznych Indiach jako adaptowanie swoiście przetworzonych wzorców europejskich na grunt rodzimej kultury – jest kolejną kategorią, którą należy uwzględnić, analizując twórczość Rabindranatha Tagore'a.

Co ciekawe, podobna strategia – tropienie fuzji elementów właściwych kulturze indyjskiej oraz zaczerpniętych z tradycji europejskiej – jest stosowana rów-

---

<sup>1</sup> Por. Kaiser Haq, *The Philosophy of Rabindranath Tagore*, „Asiatic” 2010, nr 1, s. 28.

<sup>2</sup> *The Nobel Prize in Literature 1913. Award Ceremony Speech by Harald Hjärne*, [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1913/press.html/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/press.html/) [dostęp: sierpień 2014].

nież w odniesieniu do filmów Satyajita Raya (wym. Satjadżit Raj, 1921–1992)<sup>3</sup>, który w 1964 roku zrealizował *Samotną kobietę* (*Charulata*, wym. Ćarulata), dzieło będące adaptacją jednego z najsłynniejszych opowiadań Rabindranatha, *Nashtanir* (wym. Nasztanir, *Zniszczone gniazdo*, 1901). Na tym nie kończą się analogie pomiędzy, oddzielonymi dystansem trzech generacji, Satyajitem Rayem oraz Rabindranathem Tagore’em. Obaj urodzili się i wychowywali w Kalkucie; od najmłodszych lat interesowała ich sztuka i, na pewnym etapie życia, byli związani z ruchem religijnym Brahma Samadź. W twórczości obu artystów zaznacza się podobny wzór tematyczny – namysł nad sytuacją społeczną hinduskich kobiet – by wymienić tylko dwa filmy Raya: *Bogini* (*Devi*, 1960) i *Wielkie miasto* (*Mahanagar*, 1963), oraz opowiadania Rabindranatha Tagore’a: *Streer Patra* (wym. Strir Patr), *Aparichita* (wym. Apariĉita) oraz *Badnaam*. Satyajit Ray jest przez niektórych krytyków uznawany za ostatniego przedstawiciela tzw. bengalskiego renesansu. O ile w jego przypadku taka klasyfikacja może budzić wiele zastrzeżeń<sup>4</sup>, o tyle Rabindranath Tagore był jednym z największych pisarzy tamtej epoki.

Dorobek artystyczny Rabindranatha Tagore’a nie został stworzony w kulturowej próżni – wprost przeciwnie, stanowił świadectwo przemian dokonujących się w Indiach, które od 1858<sup>5</sup> roku znajdowały się pod całkowitym zwierzchnictwem korony brytyjskiej. XIX wiek w historii Indii to okres graniczny, początek transformacji społecznej będącej następstwem utraty autonomii, kulturowej „szczelności” oraz konsekwentnie umacnianych na subkontynencie indyjskim wpływów europejskich. Tym zmianom towarzyszyły wzmożone fale migracji: brytyjscy urzędnicy, misjonarze, finansjści itp. napływali na teren kolonii, ale i odwrotnie – zamożni Indusi wyjeżdżali do Wielkiej Brytanii w celu odebrania tam wykształcenia zgodnego z europejską formułą. Ówczesną stolicą kulturową Indii, siedzibą kolonialnych władz i epicentrum przemian, które zaczęły obejmować kolejne obszary kraju, była Kalkuta, największe z miast położonych w regionie Bengalu. Dlatego też okres obejmujący XIX wiek oraz pierwsze dekady XX – naznaczony ożywieniem bengalskiej sztuki, nauki, myśli religijnej oraz politycznej – określa się mianem tzw. bengalskiego renesansu. Jego przedstawiciele, w tym Rabindranath Tagore, przynależeli do pokolenia przejściowego – trzymającego się jeszcze przeszłości (tradycji), ale jednocześnie usiłującego torować drogę ku zmianom.

<sup>3</sup> Zob. Andrew Robinson, *Satyajit Ray. The Inner Eye: The Biography of a Master*, I.B. Tauris, London–New York 2004, s. 10, 157.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 160.

<sup>5</sup> Wielka Brytania przejęła całkowite zwierzchnictwo nad Indiami po powstaniu sipajów (1857–1859). Królowa Wiktoria została oficjalnie koronowana na cesarzową Indii dokładnie dwadzieścia lat później.

Na poglądy Rabindranatha Tagore'a, członka prominentnej bengalskiej rodziny, z której wywodzili się artyści, dyplomaci oraz filozofowie, wpływ miały, co zauważyła Bharati Ray (wym. Raj), „trzy impulsy” możliwe do wyznaczenia w obrębie bengalskiego renesansu<sup>6</sup>. Po pierwsze, rodzina pisarza aktywnie działała w ruchu Brahmo Samadź zainspirowanym chrześcijańską ideą uniwersalnego kościoła. Nadrzędnym celem tej religijnej frakcji było zreformowanie hinduizmu przez umocnienie znaczenia doktryny Adi Dharm, która ustanawiała zasadę równości wszystkich ludzi. Przekonania przedstawicieli Brahmo Samadź<sup>7</sup> podważały zatem w sposób implicytny obowiązujący w Indiach system kastowy, który generował przepaść społeczną i materialną pomiędzy członkami najwyższych oraz najniższych warstw<sup>8</sup>. Po drugie, w dekadach poprzedzających debiut poetycki Rabindranatha Tagore'a literatura bengalska wkroczyła w etap dynamicznych przeobrażeń. Obok poezji, jedynej formy literackiej uprawianej w Bengalu do końca XVIII wieku, powstawały pierwsze utwory prozatorskie, stopniowo odchodzono od wątków religijnych na rzecz tematyki społecznej oraz skodyfikowano reguły gramatyczne, stylistyczne i interpunkcyjne bengalskiego języka pisanego<sup>9</sup>. Patronem nowej literatury bengalskiej był Bankim Chandra Chattopadhyay (wym. Ćandra Ćatopadhjaj) (1838–1894), który uczynił Rabindranatha Tagore'a swoim protegowanym (został wspomniany w opowiadaniu *Nashtanir* oraz w jego filmowej adaptacji). Po trzecie, w Kalkucie wykształceni Indusi zaczęli podnosić głosy sprzeciwu wobec imperialnej polityki Wielkiej Brytanii. Wszystkie trzy impulsy – religijny, artystyczny i polityczny – wzajemnie się z sobą krzyżowały, nadając kierunek ówczesnym debatom – przedstawiciele bengalskiego renesansu poddawali krytyce wybrane mechanizmy regulujące życie społeczne w Indiach.

Najbardziej kontrowersyjną kwestią – zważywszy na „żelazny autorytet” religii w Indiach – przysłowiową kością niezgody pomiędzy bastionem konserwatystów oraz reformatorów, był status kobiety w indyjskim społeczeństwie. Refleksję nad położeniem kobiet, która znalazła swoje odzwierciedlenie w warstwie światopoglądowej opowiadania *Nashtanir*, należy ujmować na przecięciu dwóch osi: zarówno jako odpowiedź na zmieniające się w Indiach realia społeczne, jak i tych przeobrażeń stymulator. Młodzi, wykształceni w Wielkiej Brytanii Bengalczyki, wchodzący w biznesowe oraz polityczne interakcje z Europejczykami, usiłowali się dopasować do odmiennych od tradycyjnych, opartych na wariacie zachodnim ról społecznych, a to pociągało za sobą konieczność zrewidowa-

---

<sup>6</sup> Por. Bharati Ray, „*New Woman*” in *Rabindranath Tagore's Short Stories: An Interrogation of „Laboratory”*, „*Asiatic*” 2010, vol. 10, nr 2, s. 70–71.

<sup>7</sup> Debendranath Tagore, ojciec poety, był jednym z założycieli grupy.

<sup>8</sup> Zob. Sitansu Sekhar Mittra, *Bengal's Renaissance*, Academic Publishers, Kolkata 2001, s. 46–50.

<sup>9</sup> Tamże, s. 70–100.

nia statusu kobiety w kulturze indyjskiej<sup>10</sup>. Z ich inicjatywy władze brytyjskie uchwały kolejno w latach 1828, 1856, 1891 akty prawne<sup>11</sup>, na mocy których zakazano rytuału pogrzebowego *sati* (palenia wdów na stosie wraz z ciałami mężów), zalegalizowano ponowne małżeństwa wdów oraz unormowano minimalny wiek kobiet w momencie rozpoczęcia współżycia seksualnego (powyżej dwunastego roku życia)<sup>12</sup>. Poza wymienionymi legislacjami forsowano wiele reform edukacyjnych ukierunkowanych na poprawę kondycji społecznej kobiet – praćinę (tradycyjną kobietę) miała zastąpić nawina<sup>13</sup> (nowoczesna kobieta).

W patriarchalnym, tradycyjnym społeczeństwie hinduskim kobieta znajdowała się zawsze w relacji podrzędnej względem mężczyzn, nie miała prawa do dziedziczenia i była wykluczona z kręgu osób dopuszczonych do wykonywania ceremonii *śraddha*, która cementowała tożsamość i podtrzymywała ciągłość następujących po sobie pokoleń. Przychodziła na świat w jakiejś rodzinie, nigdy jednak nie stanowiła jej integralnej części. Po zawarciu aranżowanego małżeństwa (niekiedy nawet w wieku dwóch lat) często odseparowywano ją od biologicznych krewnych i przekazywano „w posiadanie” rodzinie męża. Umieszczona w wielopokoleniowej rodzinie, była przyuczana do objęcia roli praćiny i „zobowiązująca do wykonywania najcięższych prac”<sup>14</sup>. Sfera cielesności młodej kobiety i jej relacje z mężem (do czasu urodzenia pierwszego dziecka nie wolno jej było w obecności krewnych rozmawiać z nim w ciągu dnia) podlegały mechanizmom ciągłej kontroli<sup>15</sup>. „Małżeństwo dla wyznawczyni hinduizmu nie stanowiło jednej z opcji, a jedyny możliwy kierunek życia; poczęcie syna oznaczało zaś tego życia spełnienie”<sup>16</sup>. Zaspokajanie potrzeb rodziny, wykonywanie obowiązków domowych, samopoświęcenie oraz posłuszeństwo były jedynymi wówczas „akceptowanymi formami kobiecej aktywności”<sup>17</sup>.

W jakim stopniu nawina różniła się od scharakteryzowanej powyżej praćiny i w jaki sposób w drugiej połowie XIX wieku usiłowano zaktywizować proces metamorfozy kobiecości? W 1848 roku założono pierwszą w Indiach żeńską szkołę kierowaną początkowo przez Johna Drinkwatera Bethune’a, a po jego śmierci przez Ishwara Chandrę Vidyasagara (wym. Iśwar Ćandra Widjasagar),

<sup>10</sup> Por. Judith Welsh, *Face to Face: Roles for Bengali Women in Love and Family*, State University of New York/the College at Old Westbury, Working Paper #200, January 1990, s. 1–3.

<sup>11</sup> Odrębną kwestią pozostaje oczywiście problem, w jakim stopniu owe regulacje prawne były wtedy – i obecnie – przestrzegane w Indiach.

<sup>12</sup> Bharati Ray, *Women of Bengali: Transformation in Ideas and Ideals 1900–1947*, „Social Scientist” 1991, nr 5, s. 6.

<sup>13</sup> Bengalska wersja nazwy to nabina.

<sup>14</sup> Bharati Ray, *Women of Bengali*, dz. cyt., s. 5–6. Jej sytuacja – pod warunkiem że urodziła syna – ulegała poprawie, gdy w domu pojawiała się kolejna najmłodsza synowa. Dziękuję Pani Tatianie Szurlej za udzielenie informacji dotyczącej hierarchii w tradycyjnej hinduskiej rodzinie.

<sup>15</sup> Por. Judith Welsh, *Face to Face...*, dz. cyt., s. 1.

<sup>16</sup> Bharati Ray, *Women of Bengali...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>17</sup> Tamże, s. 5–6.

jednego z głównych bengalskich działaczy na rzecz praw kobiet. W następnych latach w Bengalu uruchomiono trzydzieści pięć ośrodków edukacyjnych skupiających blisko 3500 uczennic pochodzących z różnych stanów społecznych<sup>18</sup>. Zaczęto też praktykować nauczanie w domach – w wariacie zakładanym, ale dalekim od rzeczywistości, przewodnikiem kobiety w procesie zdobywania wiedzy miał być małżonek<sup>19</sup>. Wraz ze wzrostem liczby kobiet biegle władających językiem bengalskim w piśmie na rynku wydawniczym zaczęły się pojawiać czasopisma przeznaczone specjalnie dla nich, redagowane przez kobiety i publikujące teksty ich autorstwa<sup>20</sup> – na literacką scenę Bengalu wkroczyły takie pisarki jak: Kamini Roy (wym. Roj) i Gnanadanandini Debi.

Niemniej jednak stworzony przez bengalskich mężczyzn konstrukt nawiny został ufundowany na paradoksach. Niby podważano patriarchalny układ sił, ale podstawową powinność nawiny niezmiennie upatrywano w „lojalności wobec męża”<sup>21</sup>. Edukacja była narzędziem wyzwolenia i jego rewersem – kolejnym z obowiązków kobiet, któremu musiały sprostać, by wpasować się w narzucany im odgórnie schemat życia. Oprócz tego edukacja – jak pokazują analizy pisanych w tamtym okresie przez Bengalczyków tekstów – miała ułatwić „nowoczesnej kobiecie” odróżnienie prawdziwej dharmy – przestrzegania religijnych nakazów, założenia rodziny i sprawowania nad nią opieki – od jej fałszywych przejawów<sup>22</sup>. Praćina przetrwała w nawinie, stanowiła jej szkielet, ale obudowany przez zestaw dodatkowych walorów. Bengalscy intelektualiści oferowali kobietom pozorną wolność, bo dostosowaną do ich własnych potrzeb, postulowali ich emancypację, ale zachowawczo wyznaczali granice wyzwolenia. Wielokrotnie deklarowali chęć oswobodzenia kobiet, a we „własnych domach nie potrafili dotrzymać publicznie głoszonych ideałów”<sup>23</sup>. Do tej grupy należałoby też włączyć autora opowiadania *Nashtanir* – „Tagore nie był feministą, to jego bohaterki były feministkami”<sup>24</sup>. Pisarz, otoczony przez wykształcone kobiety (jego siostra Swarnakumari Devi uczęszczała do szkoły Bethune’a), czynił je później pierwowzorami silnych, kobiecych postaci – wcieleń ideału nawiny – wypełniających karty jego powieści i opowiadań. W swoich tekstach negował społeczne nierówności pomiędzy mężczyznami i kobietami, a sam poślubił Mrinalini Devi,

<sup>18</sup> Sitansu Sekhar Mitra, *Bengal's Renaissance*, dz. cyt., s. 12–33.

<sup>19</sup> Por. Judith Welsh, *Face to Face...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>20</sup> Zob. Bharati Ray, *Women of Bengali...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>21</sup> Bankim Chandra Chattopadhyay, *Prachina ebong Nabina*, za: Sibaji Bandyopadhyay, *Producing and Reproducing the New Woman: A Note on the Prefix 're'*, w: *Being Bengali: At Home and in The World*, red. Mridula Nath Chakraborty, Routledge, London 2014, s. 62.

<sup>22</sup> Por. Sibaji Bandyopadhyay, *Producing and Reproducing...*, dz. cyt., s. 62.

<sup>23</sup> *Tagore Woman Were Liberated*, <http://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/Tagore-family-women-were-liberated/articleshow/29599988.cms> [dostęp: sierpień 2014].

<sup>24</sup> Sprawozdanie z wykładu Sati Chatterjee, [http://www.telegraphindia.com/1140320/jsp/calcutta/story\\_18098625.jsp](http://www.telegraphindia.com/1140320/jsp/calcutta/story_18098625.jsp) [dostęp: sierpień 2014].

gdy miała ona zaledwie dziesięć lat, i w podobnym wieku wydał za mąż swoje córki. Nie powołuję się na fakty z prywatnego życia Rabindranatha Tagore'a, by zdyskredytować jego twórczość bądź wskazać na sztuczność przybieranych przez niego póż. Zależy mi raczej na tym, by naświetlić naturę dramatu, w jaki był wplątany Rabindranath Tagore i całe pokolenie mężczyzn tworzących bengalski renesans, który polegał na rozdarciu pomiędzy imperatywem tradycji a pragnieniem postępu. Właśnie wokół niego oscylują opowiadanie *Nashtanir* oraz film *Samotna kobieta*.

W *Nashtanir*, publikowanym w 1901 roku w odcinkach na łamach jednego z bengalskich czasopism literackich, występują bohaterowie uwikłani w ambiwalentne relacje. Ćarulata, dwudziestoparoletnia kobieta, jest żoną o kilkanaście lat starszego Bhupatiego. Ten wykształcony mężczyzna, modelowy przedstawiciel bengalskiego renesansu, większość czasu spędza w redakcji założonej przez siebie anglojęzycznej gazety drukującej artykuły o tematyce politycznej. Ćaru – czego nie dostrzega jej zaaferowany pracą mąż – jest, cytując słowa powieści, „niczym drzewo, które zakwitło, ale nie wydało z siebie owoców, ponad wszelką konieczność trwa w nieskończonym stanie zakwitania”<sup>25</sup>, bolesnym niespełnieniu. „Niewidzialna” dla Bhupatiego bohaterka zamyka się w świecie literatury. Jej mąż ani nie jest w pełni typem mężczyzny tradycyjnego (nie żąda od niej wykonywania wielu obowiązków domowych), ani nie zdaje sobie sprawy ze skutków, jakie niesie z sobą przybranie roli mężczyzny nowoczesnego (nie potrafi nawiązać dialogu ze swoją żoną). Historię tej pary Tagore opisuje od momentu, w którym jest już dla nich za późno, by zbudować wspólne życie oparte na wzajemnym porozumieniu. Wydarzenia przedstawione w *Nashtanir* są konsekwencją błędu, a właściwie niedopatrzenia, które nieświadomie oboje popełnili w przeszłości. Gorzka konstatacja o rozpadzie małżeństwa pojawia się już na początku opowiadania:

Okres, w którym mąż i żona, w pierwszym żarze wybuchającej miłości, wydają się sobie wzajemnie niezrównanie piękni, nieskończenie tajemniczy, złoty blask małżeńskiego świtu przeminął niezauważony, nierozpoznany przez nich. Nie zasmakowawszy nowości stali się starzy, oswojeni ze sobą, wzajemnie do siebie przyzwyczajeni (r. 1, s. 5).

Bhupati usiłuje uszczęśliwić Ćaru, ale jego próby są nieudane, nie potrafi bowiem zgłębić prawdziwych potrzeb swojej małżonki (która, między innymi, skrycie marzy o dziecku) – dwoje bohaterów odgradza bariera niezrozumienia. Gdy Bhupati nagle zdaje sobie sprawę z samotności Ćaru, zamiast ograniczyć liczbę swoich zawodowych obowiązków, postanawia sprowadzić do domu Mandę, bratową żony, gdyż sądzi, że to ona wypełni odczuwaną przez nią pustkę.

<sup>25</sup> Rabindranath Tagore, *Broken Nest*, w: tegoż, *Broken Nest and Other Stories*, tłum. Sharmistha Mohanty, Tranquebar Press, 2009 (e-book), r. 1, s. 4. Wszystkie kolejne cytaty będą pochodzić z tego wydania.

Później uznaje za stosownego kompana dla małżonki swojego młodszego kuzyna Amala (który jest w podobnym wieku co Ćaru) i poleca mu doskonalenie jej literackich zdolności. Pod okiem uroczego Amala bohaterka rozwija swoją pasję do literatury, nabiera śmiałości w wyrażaniu własnych opinii i, wzorując się na dokonaniach podziwianego debara (młodszego brata/kuzyna męża), tworzy swe pierwsze utwory literackie. Nie potrafi też wyciszyć w sobie potrzeby bycia pracującą – z radością realizuje kolejne, coraz to bardziej wyszukane wymagania „estety” Amala: przyrządza dla niego *pan*<sup>26</sup>, haftuje mu pantofle i moskitierę jedwabnymi niciami. Młodzieniec staje się dla Ćaru – pod nieobecność Bhupatiego – zastępczym mężem. Ich relacja, początkowo nierówna w układzie mistrz–ucznica, zamienia się w równorzędne partnerstwo przypieczętowane podobnymi zainteresowaniami, wrażliwością i literackimi inklinacjami. To, o czym Bhupati tylko rozmyśla – „rozmowy i śmiech, czerpanie radości z prozaicznych działań” (r. 14, s. 1) – wypełnia dni spędzane wspólnie przez Ćaru i Amala. Ale stan harmonii szybko zostaje zburzony. Niedługo po tym, jak tekst Ćaru-nawiny ukazuje się drukiem w renomowanym czasopiśmie literackim „Sarorohu”, Bhupati bankrutuje. Amal, za sprawą nieporozumienia (sądzi, iż Bhupati posądza go o uczucie wobec Mandy), opuszcza dom kuzyna i po niespodziewanym ślubie z córką Raghunatha Babu, wyjeżdża do Anglii. Radość i energia Ćaru przeradzają się w niepohamowany smutek, tęsknotę za Amalem i ból utraty, którego nie potrafi z siebie wykorzenić.

Każdy z trojga bohaterów *Nashtanir* ma wyraźną osobowość i musi się zmierzyć z problemem nieprzystawalności tradycji do ideałów postępu. Największym walorem opowiadania jest realizm psychologiczny, który Tagore osiągnął, wprowadzając do tekstu perspektywę wewnętrznych doświadczeń swych postaci. W długich ustępach przedstawia sferę ich intymnych przeżyć (uzupełnioną przez monologi wewnętrzne), czyni z *Nashtanir* opowiadanie zbudowane z mozaiki nie tyle działań, ile raczej emocji. Krąży wokół przeżyć swoich bohaterów, fal smutku i radości, stosując rozbudowaną metaforykę. Bhupati i Ćaru ukrywają swoje uczucia, nie potrafią uczynić ich elementem wzajemnej wymiany, dialogu pomiędzy nimi. Słowa, którymi Bhupati ilustruje (w monologu wewnętrznym) usposobienie Ćaru – „[jej] natura jest tak wycofana, że nawet mnie nie chce ujawnić, co ją dręczy” (r. 13, s. 4) – w rzeczywistości trafnie podsumowują również jego zachowanie. Co więcej, dramat Ćaru polega na tym, że zachowuje ona niewinność i mimo to jej świat ulega rozpadowi, gniazdo zostaje nieodwracalnie zniszczone – niemal do samego końca Ćaru nie umie zidentyfikować swych uczuć i emocji, jakimi obdarzyła Amala. Zamknięta w sypialni powtarza, płacząc: „Amal, Amal, dlaczego opuściłeś mnie w złości? Nie uczyniłam ci nic złego. Gdybyś wyjechał spokojny i szczęśliwy, wydaje mi się, że nie cierpiałabym tak

---

<sup>26</sup> Rodzaj używki składającej się z liści pieprzu betelowego, pasty (np. z tłuczonych muszli) oraz owoców palmy arekowej.

bardzo” (r. 15, s. 3). W innym fragmencie obsesyjnie zadaje sobie pytania: „Kim jest dla mnie Amal, że tak bardzo cierpię? Czym jest to, co mi się przydarza? Tyle czasu już upłynęło, co to jest?” (r. 15, s. 2). Ćaru doświadcza niespełnionej miłości, ale uczucie, które ją ogarnęło, jest dla niej zagadką. Miłość znajduje się poza horyzontem jej poznania, gdyż – jak można się domyślać – od dzieciństwa wpajano jej przekonanie, że filarem związku pomiędzy kobietą i mężczyzną może być wyłącznie szacunek. Równie ślepy jak Ćaru jest także Bhupati. Ponure olśnienie staje się udziałem bohaterów dopiero w finale opowiadania, ale nawet wtedy uczucie Ćaru do Amala pozostaje niezwerbalizowane, zamknięte przez Rabindranatha Tagore’a w domenie nienazwanego.

Nakreślony w *Nashtanir* mikroświat – ograniczony do przestrzeni domu, który zamieszkują Ćaru, Bhupati i przez chwilę Amal – jest odbiciem kryzysu w skali makro, który przechodziły XIX-wieczne Indie, a historia przedstawiona w opowiadaniu mogłaby znaleźć swoje liczne odpowiedniki w świecie realnym. Jak udowadniają badacze twórczości Rabindranatha Tagore’a, nie trzeba ich szukać daleko – *Nashtanir* jest bowiem dziełem o wyraźnym charakterze autobiograficznym. Pisarza od siódmego roku życia łączyła zażyła relacja z Kadambari Devi, małżonką jego starszego brata, „która miała w zwyczaju jeździć konno w specjalnie uszytym dla niej stroju i przejawiała wybitny talent aktorski”<sup>27</sup> oraz odebrała, z polecenia swojego męża, solidne wykształcenie. Kadambari – niczym Ćaru dla Amala – była pierwszą muzą w życiu Rabindranatha, zachęcała go do rozwijania twórczości literackiej, opatrywała jego utwory napisanymi przez siebie komentarzami i to jej dedykował swoje wczesne wiersze. W 1894 roku, cztery miesiące po jego ślubie z Mrinalini Devi, Kadambari, w wieku dwudziestu pięciu lat, popełniła samobójstwo. Poza zdawkowymi informacjami nie zachowała się żadna dokumentacja dotycząca okoliczności jej śmierci – rodzina Rabindranatha, tuszując skandal, kazała zniszczyć akta policyjne i domniemany list pożegnalny sporządzony przez Kadambari oraz zadbała, by lokalna prasa nie publikowała artykułów na ten drażliwy dla nich temat<sup>28</sup>. Od tamtej pory przyjmując różne, często – jak w przypadku *Nashtanir* – zamaskowane wcielenia, Kadambari zaczęła „nawiedzać” kolejne poetyckie i prozatorskie utwory pisarza, a portretowane przez niego w ponurych barwach kobiety do złudzenia ją przypominały. Trzydzieści lat po śmierci swojej muzy, Rabindranath poświęcił jej – uchylając strategię kamuflażu – melancholijny poemat prozą:

<sup>27</sup> Bharati Ray, *Introduction*, w: Sarala Devi, *The Many Worlds of Sarala Devi: A Diary*, tłum. Sukhendu Ray, Social Science Press, New Delhi 2010, s. 7.

<sup>28</sup> Zob. Sabyasachi Bhattacharya, *Rabindranath Tagore: An Interpretation*, Penguin Books India, New Delhi 2011, s. 69–73; Indra Nath Choudhuri, *Letters of Tagore and His Notions of Feminine*, w: *Interdisciplinary Alter-natives in Comparative Literature*, red. E.V. Ramakrishnan, Harish Trivedi, Chandra Mohan, Sage Publications India, New Delhi 2013, s. 117–118.



(...) Odwróciłem się, spojrzałem na nią i powiedziałem: „Nie pamiętam twojego imienia”. Odparła: „Jestem tym pierwszym wielkim Smutkiem, który napotkałeś, gdy byłeś młody”. (...) Stałem w milczeniu przez dłuższy czas, by później zapytać: „Czy pozbyłaś się już całego ciężaru swoich łez?”. Uśmiechnęła się, niczego nie mówiąc. Poczułem, że jej łzy miały wystarczająco dużo czasu, by przekształcić się w uśmiech. „Kiedyś powiedziałeś”, wyszeptala, „że na zawsze będziesz o mnie pamiętał”. „Tak, ale lata minęły i zapomniałem”, wtedy wziąłem jej dłoń w swoją i dodałem: „Zmieniłaś się”. „Co było niegdyś smutkiem, teraz zamieniło się w spokój”, odpowiedziała<sup>29</sup>.

Satyajit Ray, pracując nad *Samotną kobietą*, był świadomy obecnych w *Nashtanir* odniesień autobiograficznych. W jednym z udzielonych wywiadów przyznał, że miał niegdyś okazję zobaczyć manuskrypt opowiadania Rabindranatha Tagore’a – na marginesach widniało słowo „Hekate” (tym imieniem greckiej bogini pisarz nazywał swoją żonę) oraz szkice kobiecej twarzy – zdaniem Satyjita Raya rysunki przedstawiały Kadambari<sup>30</sup>. Reżyser dostrzegł w *Nashtanir* ślady rozterek realnych ludzi, kształtowanych przez wewnętrzne antagonizmy bengalskiego renesansu. Skomentował to następująco:

Tagore znał ból, napięcie i cierpienie, które wżerają się w duszę; prawdziwą naturę kryzysu, z którym przychodzi człowiekowi się skonfrontować – Tagore znał to wszystko bardzo dobrze. Ona krążyła po jego myślach [Kadambari – dop. A.J.], co do tego nie ma żadnych zastrzeżeń. I uznałem to za znaczące<sup>31</sup>.

Wpisany w *Nashtanir* pierwiastek emocjonalny, usankcjonowany przez osobiste przeżycia Rabindranatha Tagore’a, umocnił Raya w przekonaniu, iż wybór *Nashtanir* jako podstawę jego kolejnego filmu był trafny<sup>32</sup>. Dodatkowo, jak zauważył Andrew Robinson, reżyser uznał to opowiadanie za utwór podejmujący na wskroś aktualną problematykę<sup>33</sup>. Bengalski renesans uruchomił proces emancypacji kobiet, ale jego dynamika oraz rezultaty okazały się mało satysfakcjonujące. W latach sześćdziesiątych XX wieku patriarchy nadal zajmował w Indiach pozycję modelu normatywnego, a społeczeństwu nie udało się rozwiązać kwestii związków pozamałżeńskich. W Indiach utrzymywanie seksualnych relacji pozamałżeńskich nadal traktuje się jako przestępstwo w wymiarze religijnym i prawnym, a wykroczenie to pociąga za sobą odpowiedzialność karną<sup>34</sup>. W Ustawie

<sup>29</sup> Rabindranath Tagore, *The First Sorrow*, za: Indra Nath Choudhuri, *Letters of Tagore...*, dz. cyt., s. 119.

<sup>30</sup> Zob. Andrew Robinson, *Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 159.

<sup>31</sup> Por. Satyajit Ray, za: Andrew Robinson, *Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 159.

<sup>32</sup> Satyajit Ray kilkakrotnie ekranizował utwory literackie Rabindranatha Tagore’a. W 1961 roku na podstawie opowiadań pisarza *Samapati*, *Monihara* i *The Postmaster* nakręcił składający się z trzech nowel film *Teen Kanya* (wym. Tin Kanja, *Trzy córki*), a w 1984 *Ghare Baire* (wym. Bajre, *Dom i świat*), adaptację jego powieści pod tym samym tytułem.

<sup>33</sup> Andrew Robinson, *Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 159.

<sup>34</sup> *Adultery Crime in India*, <http://www.indidivorce.com/adultery/adultery-crime-in-india.html> (dostęp: sierpień 2014).

o małżeństwie z 1954 roku zagwarantowano kobietom prawo do wniesienia pozwu rozwodowego pod warunkiem zaistnienia jednej z uwzględnionych w przepisach przesłanek (m.in. przemoc domowa, choroby weneryczne, impotencja czy zaburzenia psychiczne małżonka). Zasady podziału majątku uregulowano na korzyść mężczyzn, przyznając im pełną kontrolę nad finansami<sup>35</sup>. Nowe przepisy były jedynie formalne i niemożliwe do zastosowania w praktyce. Wymienione paragrafy ustawy uwypuklają fakt, że od czasu opublikowania *Nashtanir* kultura mentalność oraz system społeczny w Indiach nie uległy transformacji. Nawinie, zrodzonej z praćiny, wciąż nie dane było wydostać się ze sfery potencjalności. W tym kontekście *Samotną kobietę* Raya można traktować jako krytykę bengalskiego renesansu (akcja filmu rozgrywa się około 1880 roku) i zarazem Indii drugiej połowy XX wieku.

Realizując adaptację opowiadania *Nashtanir*, podobnie jak w przypadku swoich pozostałych filmów, Satyajit Ray sprawował kontrolę nad wszystkimi etapami procesu twórczego. W rezultacie poszczególne płaszczyzny *Samotnej kobiety* wzajemnie się dopełniają, tworzą organiczną całość, finezyjny system, w którym każdy z elementów – poczynając od ruchów kamery (operatorami filmu byli Satyajit Ray, po raz pierwszy w swej karierze<sup>36</sup>, oraz Subrata Mitra), a na scenografii kończąc – pozostaje w harmonii z pozostałymi i jest podporządkowany przewodniej idei filmu. Tym sposobem konstrukcja *Samotnej kobiety* staje się urzeczywistnieniem eisensteinowskiej idei montażu polifonicznego, w którym „poszczególne głosy pozostają z sobą w ciągłym dialogu”<sup>37</sup>. Nie twierdzę, że Satyajit Ray inspirował się konceptami radzieckiego reżysera (sądząc z udzielanych przez Raya wywiadów, doskonale znał twórczość filmową oraz teksty teoretyczne Eisensteina<sup>38</sup>), ale chcę zwrócić uwagę na intrygującą koincydencję. Prymat w Rayowskiej symfonii wiedzie zawsze obraz, pozostałe elementy – na przykład muzyka (często diegetyczna) i dialogi – są z nią zestrojone. Opracowany przez reżysera scenariusz

<sup>35</sup> Po rozwiązaniu małżeństwa mężczyzna mógł zostać jedynie zobowiązany do wypłacania żonie niskich alimentów. Zob. *The Special Marriage Act 1954*, <http://www.legalserviceindia.com/helpline/marriage.htm> (dostęp: sierpień 2014).

<sup>36</sup> Zob. Abbey Lustgarten, *10 Things I Learned: „The Big City” and „Charulata”*, <http://www.criterion.com/current/posts/2876-10-things-i-learned-the-big-city-and-charulata> (dostęp: sierpień 2014).

<sup>37</sup> Jean Antoine-Dunne, *Introduction*, w: *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, red. Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley, Rodopi, Amsterdam–New York 2004, s. 5.

<sup>38</sup> Ray wspomina o Eisensteinie w kilku wywiadach, m.in. *Satyajit Ray: Interviews*, red. Bert Cardullo, University Press of Mississippi, Jackson 2007, s. 5, 36–37. Z Eisensteinem jest też związana anegdota: gdy Satyajit Ray spotkał po raz pierwszy Pauline Kael, pokłócili się właśnie o twórczość radzieckiego reżysera, którego Kael nazwała artystą „przecenianym i miernym”. Ray – wielbiciel Eisensteina – wychodząc ze spotkania z Kael, po zatrzasknięciu drzwi krzyknął: „Ona jest wariatką! Postradała rozum!” Zob. James Ivory, Robert Emmet Long, *James Ivory in Conversation: How Merchant Ivory Makes Its Movies*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 9–10.

nie ma klasycznej, językowej formy, ale został skonstruowany jako *storyboard* złożony z rysunków przedstawiających między innymi kompozycję kadrów<sup>39</sup>. Ray wielokrotnie powtarzał, że ma problem z werbalizowaniem doświadczeń, że woli je pokazywać, a nie opisywać, że jest artystą nie słowa, lecz obrazu<sup>40</sup>.

Trudność, z jaką zmagał się Satyajit Ray, adaptując *Nashtanir*, wynikała z zasadniczego problemu: musiał ukazać sferę emocjonalnych doświadczeń bohaterów, pilnie strzeżoną przed spojrzeniami innych, jedynie za pomocą subtelnych symptomów zewnętrznych. Znajdował się jednak w sytuacji bardziej komfortowej niż Rabindranath Tagore, nie walczył bowiem z oporną materią słów i nie poszukiwał językowych ekwiwalentów emocji odczuwanych przez bohaterów. W *Samotnej kobiecie* nośnikami znaczeń (obok np. pracy kamery) stają się mimika twarzy aktorów, ich gestykulacja, a nawet kierunek wykonywanych ruchów. Ray potrafił nie tylko dobrać odpowiednich wykonawców do poszczególnych ról, ale także sprawić, by całkowicie zidentyfikowali się z granymi bohaterami, znieśli przepaść pomiędzy odgrywaniem emocji a ich doświadczaniem. Do *Samotnej kobiety* reżyser zaangażował głównie sprawdzonych aktorów, z którymi współpracował już przy innych produkcjach. Soumitrze Chatterjee (wym. Ćatterdzi) – znanemu z wcześniejszych filmów Raya (*Świat Apu*, 1959, *Trzy córki*, 1961, *Abhijaan*, wym. Abhidżan, 1962) – powierzył rolę Amala. Madhabi Mukherjee (wym. Mukherdzi), która zadebiutowała w *Wielkim mieście*, zagrała Ćarulatę. Shailen Mukherjee (wym. Śajlen Mukherdzi) miał za sobą doświadczenia na scenie teatralnej, a rola Bhupatiego otworzyła mu drzwi do dalszej kariery na kinowym ekranie<sup>41</sup>.

Dręczonych wątpliwościami bohaterów Satyajit Ray umieścił w precyzyjnie skonstruowanej przestrzeni. Na etapie poprzedzającym okres zdjęć reżyser – wędrując po lokalnych bazarach razem ze scenografem Bansim Chandraguptą (wym. Ćandragupta) – kompletował rekwizyty, które zostały później wykorzystane jako elementy wystroju wewnątrz należącej do Bhupatiego rezydencji<sup>42</sup> wzorowanej, podobnie jak wiele bengalskich domów z końca XIX wieku, na willach brytyjskich. Aranżacja wewnątrz, pełna drobnych, acz ważnych interpretacyjnie przedmiotów, podkreśla przepływ trendów europejskich w obręb kultury indyjskiej – meble są stylizowane na wzór zachodni, ściany salonu pokrywa wzorzysta, wiktoriańska tapeta, a w niektórych pokojach porozwieszano, oprawione w ozdobne złote ramy, reprodukcje europejskich dzieł sztuki. Część obrazów przedstawia kobiety o kaukaskim typie urody, z wymuskanymi fryzurami, ubrane w suknie eksponujące dekolt. Stanowią one kontrast dla Ćaru, która chodzi w tradycyjnym sari, jej czoło zaś zdobi bindi. W świecie *Samotnej kobiety* podą-

<sup>39</sup> Za: *Satyajit Ray's „Charulata”*, Buffalo Film Seminars, February 18, 2014 (series 28: 4), s. 7.

<sup>40</sup> Tamże, s. 8.

<sup>41</sup> Tamże, s. 11.

<sup>42</sup> Tamże.

żanie za przemianami ma charakter iluzoryczny, znamiona nowoczesności nosi jedynie zewnętrzny *entourage*, obejmujący nie tylko aranżację wewnątrz domu, ale również *façon d'être* Bhupatiego. Bohater przeplata język bengalski z angielskim, chodzi w ubraniach o europejskim kroju (elegancki garnitur lub szlafrok) i wygłasza liberalne poglądy (ma też odwagę krytykować na łamach swojej gazety „Sentinel” poczynania brytyjskiego rządu). Przyznaje małżonce pewien zakres suwerenności i cieszy się z jej literackiego sukcesu. Jednocześnie – na wzór bengalskich reformatorów – nie zdejmuje z niej wszystkich ograniczeń praćiny. Fasada nowoczesnych pozorów maskuje trwałość starej tradycji, która więzi bohaterów – Ćaru, Bhupatiego i Amala.

Satyajit Ray, organizując przestrzeń filmową, zderza z sobą dwie przeciwstawne sfery: dom Bhupatiego oraz – jedynie sygnalizowany, nigdy w pełni niepokazywany – świat znajdujący się poza jego obrębem. Reprezentują one odpowiednio zniewolenie i wolność. Świat zewnętrzny pozostaje dla Ćaru niedostępny, w metaforyczny (możliwość samospelnienia) i zarazem dosłowny sposób. Bohaterka, z wyjątkiem jednorazowej wyprawy nad morze w towarzystwie Bhupatiego (już po wyjeździe Amala), nigdy nie opuszcza rezydencji – jest to spowodowane restrykcyjną zasadą pardy, według której przestrzeń kobiecej aktywności wyznaczają granice domu jej męża<sup>43</sup>. Ćaru nie ma prawa opuszczać tego odseparowanego od zewnętrznej rzeczywistości terytorium (dlatego nie uczęszcza do jednej z kalkuckich placówek edukacyjnych dla kobiet), ale ów inny świat rozpościerający się za oknami jej domu magnetyzuje ją. Już w ekspozycji filmu Satyajit Ray wygrywa opozycje pomiędzy pragnieniem wolności a zniewoleniem, respektowaniem tradycji a dążeniem do realizacji marzeń, nawiną a praćiną. Snując się po luksusowym domu, bohaterka haftuje literę B na przeznaczoną dla męża chusteczce – powolna „praca kamery naśladuje znużenie Ćaru”<sup>44</sup>. Po chwili przestaje haftować (obowiązek praćiny), rzuca na łóżko kawałek materiału i bierze do ręki książkę (zajęcie przypisywane nawinie). Odkładając ją później na regał, nuci półgłosem: „Bankim, Bankim...” Bengalski pisarz, Bankim Chandra Chattopadhyay, nie bez powodu zostaje przewrotnie przywołany za pomocą motywu muzycznego – spod jego pióra wyszedł słynny artykuł *Nawina czy praćina*, w którym scharakteryzował przymioty nowoczesnej kobiety<sup>45</sup> (w późniejszych partiach filmu Amal czyni aluzje do tego eseju, gdy w żartach zadaje Mandzie pytanie: „Jesteś praćiną czy nawiną?”). Trzymając w dłoniach powieść Bankima *Kapalkundala* (1866), Ćaru, zaintrygowana dźwiękami dobiegającymi z zewnątrz, uchyla żaluzje w oknach. Biegnie po lornetkę i za jej pomocą podpatruje przechodzących koło jej domu ludzi. Kamera,

<sup>43</sup> Judith Welsh, *Face to Face...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>44</sup> Darius Cooper, *The Cinema of Satyajit Ray. Between Tradition and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2000, s. 82–83.

<sup>45</sup> Sibaji Bandyopadhyay, *Producing and Reproducing...*, dz. cyt., s. 62.

do tej pory obiektywna, podążająca za każdym ruchem Ćaru, przyjmuje nagle jej punkt widzenia – w kadrze obrysowanym czarną ramą o kształcie szkieł lornetki widać podglądane przez bohaterkę postaci: mężczyznę z parasolem, wędrownego grajka... Podobnych scen pojawia się w filmie więcej, lornetka pełni zaś funkcję powracającego motywu akcentującego dystans oddzielający Ćaru od jej pragnień. Przebywając w ogrodzie, bohaterka za pomocą swej miniaturowej lornetki teatralnej najpierw obserwuje stojącą na balkonie kobietę, która trzyma w ramionach małe dziecko, a później leżącego na kocu Amala (ujęcia subiektywne). Dystans, choć innego rodzaju, oddziela ją również od męża. Na początku filmu Ćaru stoi na korytarzu i kieruje lornetką na znajdującego się zaledwie o kilka kroków od niej Bhupatiego. Znaczenie tej sceny wyjaśnił reżyser:

[Ćaru – dop. A.J.] spogląda na męża przez szkła lornetki, gdyż choć jest bardzo blisko niego, jednocześnie jest też przecież daleko. To zaprzeczenie wynika z faktu, że nie dzieli ich fizyczna odległość, ale są odseparowani od siebie przez dystans emocjonalny<sup>46</sup>.



Amal, całkowicie odmienny od introwertycznego Bhupatiego, wypełnia swą energią i dynamizmem dom, w którym jest zamknięta osamotniona bohaterka. Debar odmienia życie Ćaru, ale ta transformacja pociąga za sobą wydarzenia brzemiennie w skutki. Moment wejścia Amala w rodzinną przestrzeń jest sygnałem katastrofy – młodzieniec po raz pierwszy przekracza drzwi domu Bhupatiego w trakcie gwałtownej zawieruchy zwiastującej nadciągający deszcz, później – także podczas burzy – Bhupati odkrywa uczuciowy sekret Ćaru. Sfera ludzkich doświadczeń i emocji – w myśl indyjskiej koncepcji estetycznej *rasa*<sup>47</sup> – zostaje spleciona z porządkiem natury. Uczucie Ćaru do Amala daje jej spełnienie naruszające kodeks kobiecej dharmy, relacja bohaterów zaczyna przekraczać granice dopuszczalnego w kulturze bengalskiej serdecznego flirtu pomiędzy bouthan (żoną starszego brata/kuzyna) i debarem<sup>48</sup>, z poziomu *sneha* (przyjacielskiej miłości) wznosi się na poziom *prem* (zakochania). Zawiązuje się też w szczególnym, zewnętrznym

<sup>46</sup> Satyajit Ray, *Satyajit Ray: Interviews*, dz. cyt., s. 190.

<sup>47</sup> W indyjskiej koncepcji przeżycia estetyczne są „uruchamiane” przez obcowanie z naturą bądź sztuką. Teoria *rasa* dotyczy charakteru przeżycia estetycznego, w którym główną rolę odgrywają emocje (odczuwane przez widzów i odgrywane przez aktorów). Założenia *rasa* (smak, esencja) przybliży Halina Marlewicz w artykule: *O interpretacjach idei „rasa” w staroindyjskiej teorii dramatu*, w: *Teatr Orientu*, red. Przemysław Piekarski, Wydawnictwo Medycyny Praktycznej, Kraków 1998, s. 93–102.

<sup>48</sup> Za: Andrew Robinson, *Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 160.

miejscu zlokalizowanym na granicy pomiędzy domem a światem – w ogrodzie. W opowiadaniu Rabindranatha Amal i Ćaru, w sekrecie przed Mandą i Bhupatim, snują tam plany o posadzeniu egzotycznych roślin oraz o budowie oczek wodnych. W filmie Raya Ćaru właśnie w ogrodzie uświadamia sobie swoje pragnienia. W pięknej, wyrafinowanej plastycznie scenie bohaterka kołysze się na huśtawce, którą – co znamienne – wprawia w ruch Amal. Unoszona w przód i w tył śpiewa piosenkę *Phule Phule Dhole Dhole* skomponowaną przez Rabindranatha Tagore’a – jej słowa są bengalskie, a linia melodyczna jest oparta na szkockich motywach folkowych (*Ye Banks and Braes o’ Bonnie Doon*)<sup>49</sup>. Motyw kołyszącej się w przód i w tył huśtawki oraz utwór muzyczny nawiązują do dysonansu pomiędzy tradycją a dostrzeżoną przez bohaterkę perspektywą wyzwolenia; praca kamery również uwydatnia ten konflikt. Ujęcia obiektywne (zbliżenie na zamysłoną, pogrążoną w lekkiej ekstazie twarz Ćaru) przeplatają się z subiektywnymi (leżący na kocu Amal). Kamera porusza się w rytm wyznaczany przez coraz szybciej kołyszącą się huśtawkę w tył i w przód, wzmacniając napięcie i rozdarcie Ćaru pomiędzy jej uczuciowymi pragnieniami i powinnościami nakładanymi na nią przez tradycję. W drugiej scenie rozgrywającej się w ogrodzie kamera pokazuje sylwetkę bohaterki i zatrzymuje się na jej skupionej twarzy, zbliżenie powoli przechodzi w detal (oczy Ćaru). W wyniku podwójnej ekspozycji na nieobecne spojrzenie bohaterki zostaje nałożone jej wspomnienie – łódka pływająca po wodach Gangesu – a po nim kolejne: aktorzy tradycyjnego teatru *jatra*, babka tkająca materiał... To w ogrodzie Ćaru znajduje także inspirację do stworzenia swojego pierwszego opowiadania i poznaje posmak niezależności.

Do jakiego stopnia *Samotna kobieta* Satyajita Raya jest dziełem podążającym za trajektorią wyznaczaną przez literacki pierwowzór? A może raczej należałoby uznać ten film za przykład „twórczej zdrady”<sup>50</sup>? W *Samotnej kobiecie* i *Nashtanir* dominantą twórczą są emocje; ponadto Ray zachowuje istotę dylematu opisanego w opowiadaniu. Reżyser zastosował jednak w filmie własne, nieobecne w pierwowzorze literackim rozwiązania, takie jak wykorzystanie lornetki czy dopisanie sceny z huśtawką. Zdecydował się też ograniczyć rolę odgrywaną przez Mandę (Gitali Roy, wym. Roj) – w *Nashtanir* zaczyna ona zabiegać o względy Amala, jest rywalką Ćaru, a jej zachowanie staje się przyczyną zatargu pomiędzy bouthan i debarem. W *Samotnej kobiecie* pokorna Manda pełni tylko jedną z funkcji powierzonych jej w opowiadaniu – jest przeciwieństwem Ćaru, przykładną praćną. Gdy Ćaru i Amal dyskutują w ogrodzie, Manda podgląda ich

<sup>49</sup> Tamże, s. 164. Tekst *Phule Phule Dhole Dhole* brzmi następująco: „Kwiaty uginają się w przód i w tył/ dotykając się wzajemnie/ wieje lekka bryza/ woda rzeki płynie głośno, fale w końcu stają się łagodne/ słodko śpiewa ukryty w drzewach skowronek/ dlaczego w moim sercu zagościł smutek, zastanawia mnie to”.

<sup>50</sup> Za: Alicja Helman, *Twórcza zdrada – filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 2014, s. 26.

przez zakratowane okno, nie decyduje się wyjść na zewnątrz i dołączyć do nich – w symbolicznym ujęciu (statyczna kamera, półzbliżenie) jej twarz i sylwetkę przecinają żelazne pręty. Swoim zachowaniem Manda nigdy nie kwestionuje zajmowanego przez nią miejsca w hierarchii, bez sprzeciwu podporządkowuje się decyzjom swojego męża Umpady.

Wątek Umpady (Shyamal Ghoshal, wym. Śjamał Ghoszał), brata Ćaru, który jest asystentem Bhupatiego i doprowadza go na skraj bankructwa, wydawał się Rayowi mało przekonujący<sup>51</sup>. W opowiadaniu motywacje jego działań są niejasne, obecność w domu szwagra zostaje wspomniana jedynie na początku, dopiero w finale wychodzą na jaw jego występki. Dlatego Ray uwydatnia postać Umpady – ma on pełną kontrolę nad finansami gazety „Sentinel”, konsekwentnie oszukuje Bhupatiego, by pewnego dnia oczyścić zasoby sejfu i wraz z Mandą pod osłoną nocy zniknąć z jego domu. Rozwinięcie wątku Umpady pozwoliło Rayowi na wykonanie narracyjnego manewru, naprzemienne tkanie nici dwóch zdrad. Na przykład w jednej ze scen Umpada, przebywając z Mandą w sypialni, informuje ją o swoich planach [„Bądź cierpliwa jeszcze przez dwa miesiące (...) Zniszczę mózdzierz i »rozetrę« tego, do którego on przynależy (...)”] i powtarza słowa piosenki *Ami Chini Go Chini* (wym. Ami Ćini Go Ćini) – „Znam cię, o znam cię, nieznajoma”. W następującej zaraz potem scenie Amal przy akompaniamencie fortepianu śpiewa w obecności Ćaru tę samą piosenkę: „Widziałem cię w moim sercu...” Na końcu dotykając podbródka Ćaru, parafrazuje tekst: „Znam cię, o znam cię, bouthan”. Obie zdrady narastają w zbliżonym tempie i osiągają wspólny punkt kulminacyjny. Bhupati ponosi klęskę w życiu zawodowym („Sentinel” bankrutuje) i prywatnym (zdradzają go najbliższe mu osoby: Ćaru, Amal i Umpada), staje się ofiarą tradycji w tym sensie, że żyje w świecie złudzeń, które uniemożliwiają mu prawidłowe rozpoznanie rzeczywistości. Tuż przed falą katastrof orientuje się, co prawda, że dystans pomiędzy nim a Ćaru drastycznie się powiększa – nie zdaje sobie sprawy z talentu żony, od przyjaciół dowiaduje się o jej literackim debiucie. Jego twarz wyraża wtedy sprzeczne emocje: zawód i dumę. Ale kołowrót zdrad został już wprawiony w ruch... Amal, zdruzgotany informacją o malwersacjach Umpady, wyjeżdża, usiłując powstrzymać drugą zdradę – dalszy rozwój jego relacji z Ćaru. Wkrótce Bhupati rozszyfrowuje naturę emocji, z jakimi boryka się jego żona. Kilka dni po wyjeździe Amala Ćaru i Bhupati otrzymują od niego list. Kobieta zamyka się w swojej sypialni – jedynym miejscu w domu, w którym zrzuca z siebie ograniczenia konwenansów. Nieświadoma obecności Bhupatiego, który podgląda ją przez uchylone drzwi, wybucha spazmatycznym płaczem. Tym razem kamera identyfikuje swoje spojrzenie z widzeniem Bhupatiego – Ćaru, z twarzą zanurzoną w pościeli, jest ukazana od tyłu. Porażony zachowaniem żony Bhupati

<sup>51</sup> Zob. Andrew Robinson, *Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 161.

odchodzi w milczeniu – dopiero odgłos jego dudniących kroków uzmysławia bohaterce, iż była obserwowana.

Czy *Samotna kobieta* Satyajita Raya jest filmem dopuszczającym się do tkliwej „twórczej zdrady” wobec opowiadania Rabindranatha Tagore’a? Każda adaptacja implikuje przekształcenie<sup>52</sup> tekstu literackiego, wiążące się ze zmianą środka wyrazu oraz koniecznością zamknięcia opowiadanej historii w obrębie limitowanego czasu ekranowego. By odpowiedzieć na powyższe pytanie, należy się pochylić nad postacią filmowej Ćaru oraz ostatnimi scenami dzieła Satyajita Raya, które znacząco zmieniają wydźwięk *Nashtanir*.

Podstawową różnicę, na jakiej opiera się odmienność Rayowskiej bohaterki od jej literackiego pierwowzoru, można określić mianem „stopnia samoświadomości”. Filmowa Ćaru rozumie swoje potrzeby i pragnienia, nie spowija jej zasłona niewiedzy. Nawet opowiadanie *Moja wioska* pisze w odpowiedzi na zachowanie Amala, sama też – inaczej niż w *Nashtanir*<sup>53</sup> – wysyła je do czasopisma, pragnąc zaimponować swojemu debarowi. Ćaru Rabindranatha Tagore’a biernie akceptuje decyzję Amala o wyjeździe i pozwala mu odejść bez pożegnania w przeciwieństwie do filmowej bohaterki, która, przeczując zamiary debara, próbuje go zatrzymać. W nasyconej dramatyzmem scenie rozstania wachlarz różnorodnych elementów – kompozycja kadrów, cielesna ekspresja postaci – zapowiada zwieńczenie tego niespełnionego romansu. Nocą Ćaru spotyka Amala chodzącego po wewnętrznych balkonach domu. W kadrze ukazują się oddzielone od siebie odległością kilku metrów postaci: Ćaru na pierwszym, a Amal na drugim planie. Powoli kobieta ustawia się bokiem do debara – następuje zbliżenie na jej zasmuconą, ukazaną z profilu twarz, w tle widać zamazaną sylwetkę Amala, napływające z zewnątrz odgłosy (stukot końskich kopyt) ulegają nasileniu. Kiedy Ćaru ponownie odwraca się przodem do młodzieńca, punkt ostrości przenosi się na niego. Amal zaczyna nerwowo spacerować po balkonie i na krótki moment – co zwiastuje jego rychłe odejście z życia Ćaru – znika z przestrzeni kadru. W kolejnym ujęciu kieruje wzrok przed siebie – po cięciu montażowym zostaje odsłonięty przedmiot jego spojrzenia: otwarte drzwi wejściowe do domu Bhupatiego (nawiązanie do sceny, w której w filmie Amal pojawia się po raz pierwszy). Po spokojnej wymianie zdań (Amal martwi się nieobecnością Bhupatiego o tak późnej porze) emocje Ćaru nagle eksplodują – bouthan ściska przedramię debara i próbuje wymusić na nim obietnicę, że nigdy jej nie opuści. W serii ujęć/przeciwujęć kamera śledzi emocje bohaterów – Amal jest przygnębiony, Ćaru coraz bardziej zdesperowana. Na czym polega niezwykłość zastosowanego w *Samotnej kobiecie* rozwiązania? W kinie „stylu

<sup>52</sup> Por. Alicja Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza*, „Kino” 1998, nr 1.

<sup>53</sup> W *Nashtanir* to Amal, nie informując Ćaru i nie prosząc jej o zgodę, składa jej opowiadanie do publikacji.



zerowego”<sup>54</sup> w trakcie sceny dialogowej bohaterowie staliby naprzeciwko siebie, w filmie *Raya Amal* i Ćarulata stoją obok siebie, ramię przy ramieniu, stykając się ciałami. W pewnych ujęciach w centralnej części kadru widać Ćaru, a z boku fragment sylwetki Amala, w komplementarnych zaś – Amala i czasem przylegający do jego ramienia czubek głowy Ćaru. Twarze obojga nigdy nie pojawiają się jednocześnie w obrębie jednego ujęcia, obecność któregoś z bohaterów jest zawsze częściowa, zajmują wspólną przestrzeń, ale dana jest im jedynie namiastka współbycia. Po wypowiedzianych przez Amala słowach: „Bouthan, zostaw mnie. Pozwól mi odejść”, prawie nieruchoma kamera koncentruje badawcze spojrzenie na Ćaru. Z kadru ostatecznie znika fragment ramienia Amala, a kobieta wykonuje krok w tył wyrażający wycofanie się w porządek tradycji. W finale uda jej się ten porządek rozsądzić od wewnątrz.

W sekwencji poprzedzającej zakończenie filmu za pomocą montażu równoległego są pokazywane reakcje Bhupatiego na zdradę Ćaru oraz ona sama stawiająca czoła swoim emocjom i sytuacji, w jakiej się znalazła. Po przeczytaniu listu od Amala Ćaru spokojnie drze pomietą kartkę papieru, jadący powozem zrozpaczony Bhupati przeciera twarz i spogląda w dół – na wyhaftowaną dla niego przez żonę chusteczkę (ujęcie subiektywne). W finale filmu Bhupati powraca do swojego domu. Małżonkowie, znajdując się po dwóch stronach otwartych drzwi wejściowych, spoglądają na siebie w milczeniu. To Ćaru wykonuje pierwszy ruch, zapraszając Bhupatiego do środka. Dwukrotnie z czułością powtarza: „Wejdz” i wyciąga rękę w jego stronę. Mężczyzna przestępuje próg, w kadrze widać powoli zbliżające się do siebie dłonie bohaterów. Wtedy niespodziewanie Ray unieruchamia ten ruch pojednania. Ostatnie dwadzieścia sekund filmu składa się z sześciu stopklatek, które – mając na uwadze sposób kadrowania – stopniowo odgradzają widza od dalszych losów pary. Pierwsza stopklatka przedstawia ich dłonie (zbliżenie), kolejne – postać Ćaru, a następnie Bhupatiego (oboje w półzbliżeniu). Zastosowane oświetlenie w niskim kluczu (półmrok) pozwala wprowadzić dodatkową warstwę znaczeń: część twarzy Bhupatiego (i analogicznie Ćaru) jest skąpana w świetle (nadzieja na pojednanie), druga część osnuta mrokiem – naznaczona skazą, piętnem utraczonych złudzeń. Czwarta stopklatka ukazuje służącego z lampą naftową (plan średni), piąta – Bhupatiego i Ćaru w jednym kadrze, ich dłonie wciąż dzieli minimalny dystans



<sup>54</sup> Typ filmu, którego forma pozostaje dla widza „niewidoczna”, „przezroczysta” – jego uwaga jest kierowana na treść, nie zaś na styl.

(plan amerykański). Przestrzeń szóstej stopklatki (plan ogólny) wypełnia pokryty kafelkami korytarz, perspektywicznie zwiężający się w głąb kadru, na jego końcu stoją Ćaru i Bhupati.

Zakończenie *Samotnej kobiety* wydaje się największym odstępstwem od literackiego pierwowzoru. W *Nashtanir* Bhupati otrzymuje posadę redaktora gazety, co zmusza go do przeprowadzki. Zdaje sobie sprawę, że jego żona jest zakochana w Amalu i nie chce zabrać jej ze sobą. W wyniku nalegań Ćaru zmienia decyzję, ale w ostatniej chwili kobieta odrzuca oferowaną jej szansę wyjazdu z mężem. Jej słowa: „Nie, niech i tak będzie” (r. 20, s. 2), domykają opowiadanie, niosą w sobie poczucie ostatecznej przegranej, bolesną zgodę na martwą, pozbawioną nadziei przyszłość. Finał opowiadania Rabindranatha Tagore’a jest dyktowany tradycją, której *Nashtanir* się przeciwstawia. Ćaru – zawieszona między praćiną i nawiną – popełniła zdradę, nie była lojalna wobec męża, łamie prawo tradycji i z tego względu dokonuje autostygmatyzacji. Pisarz nie pozwala swojej bohaterce wcielić w życie innego scenariusza. Wspominając Amalę, pochłoniętą przez platonyczną, romantyczną miłość (*bhalobasa*) – fantazmat wywiedziony z europejskiej literatury, którego obawiali się bengalscy reformatorzy, rozważając konsekwencje edukowania kobiet<sup>55</sup> – Ćaru alienuje się ze świata. Satyajit Ray – inaczej niż zanurzony w epoce bengalskiego renesansu i niepotrafiący radzić sobie z jego sprzecznościami Rabindranath – dał jej wolność wyboru. Bohaterka filmowej adaptacji postanawia trwać w małżeństwie z Bhupatim (porządek tradycji), manifestuje swą dojrzałość i wewnętrzną siłę, podejmuje autonomiczną decyzję o odbudowie małżeństwa. Naruszyła normy kulturowe, ale otwiera się przed nią przyszłość, szansa na nawiązanie dialogu z mężem. Można sądzić, że zapomni o Amalu.

Zgodnie z indyjskim modelem normatywnym to Bhupati – którego imię oznacza „pan ziemi” – powinien dominować w swoim związku z Ćarulatą (*ćaru* – wdzięk, *lata* – pnącze, liana)<sup>56</sup>. Zarezerwowaną tradycyjnie dla męża rolę przejmuje jednak żona. Ćaru przestaje być praćiną, zakłada kostium nawiny, ponieważ chce zyskać aprobatę „nowoczesnych mężczyzn”, by finalnie – w toku wewnętrznej przemiany – stać się Nawiną. Na tym niuansie zasadza się istota „twórczej zdrady” Satyajita Raya.

Za „przewinięcia” wobec literackiego pierwowzoru reżyser był ostro atakowany przez swoich rodaków<sup>57</sup>. Nargis, ówczesna wielka gwiazda bollywoodzka,

<sup>55</sup> Por. Judith Welsh, *Face to Face...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>56</sup> Znaczenie imion bohaterów wyjaśnia Mary M. Lago, za: Darius Cooper, *The Cinema of Satyajit Ray...*, dz. cyt., s. 83.

<sup>57</sup> W odpowiedzi na krytykę Satyajit Ray opublikował artykuł, w którym wyjaśnił, z jakich powodów zdecydował się zmodyfikować (lub pominąć) wybrane wątki opowiadania *Nashtanir*. Por. *Satyajit Ray: Interviews*, dz. cyt., s. 91, 160.

zarzuciła mu „brukanie wyobrażenia” o ich kraju „w oczach świata”<sup>58</sup>. Negatywną opinię aktorki warto skonfrontować z przywołaną przez Chidanandę das Gupte (wym. Ćidananda) odmienną reakcją pewnej starej kobiety, która uczestniczyła w projekcji *Samotnej kobiety* w latach sześćdziesiątych XX wieku. Z trudem poruszająca się staruszka podtrzymywana przez dwóch mężczyzn wychodząc z sali kinowej po seansie, ocierała „z twarzy łzy swoim sari, został w niej wywołany jakiś wewnętrzny akord”<sup>59</sup>. *Samotna kobieta* nadal nie utraciła swej emocjonalnej siły. Film Satyajita Raya dotyka bowiem głębokich warstw ludzkiego doświadczenia i nie różni się w tym od *Nashtanir* Rabindranatha Tagore’a.

### *Samotna kobieta (Charulata)*

R: Satyajit Ray, S: Satyajit Ray według opowiadania *Nashtanir* Rabindranatha Tagore’a, Z: Subrata Mitra, M: Satyajit Ray, Sgr: Bansi Chandragupta, MO: Dulal Dutta, O: Madhabi Mukherjee (Ćarulata), Soumitra Chatterjee (Amal), Shailen Mukherjee (Bhupati Datta), PR: Indie, 1964, 117’

---

<sup>58</sup> Za: Christina Stojanova, *Beyond Tradition and Modernity: The Transnational Universe of Deepa Mehta*, w: *The Gendered Screen: Canadian Woman Filmmakers*, red. George Melnyk, Brenda Austin-Smith, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2010, s. 219. Wypowiedź Nargis dotyczyła nie tylko *Samotnej kobiety*, ale również kilku innych filmów Raya: *Drogi do miasta (Pather Panchali*, wym. Panćali, 1955), *Nieugiętego (Aparajito*, wym. Aparadžito, 1956), *Świata Apu (Apar Sansar*, 1959) oraz *Bogini*.

<sup>59</sup> Chidananda das Gupta, *Charulata by Satyajit Ray*, „Film Quarterly” 1967, vol. 21, nr 1, s. 43.