

Alicja Helman

Uniwersytet Jagielloński

Spotkanie mistrzów

Dom i świat Rabindranatha Tagore'a i Satyajita Raya

Rabindranath Tagore (wym. Tagor, 1861–1941) i Satyajit Ray (wym. Satjadżit Raj, 1921–1992), dwaj wielcy twórcy i prominentni przedstawiciele kultury indyjskiej, należeli do różnych epok i w rzeczywistości się nie spotkali. Było to wprawdzie możliwe, Ray studiował bowiem na Uniwersytecie Visva-Bharati w Śantiniketan (ang. Shantiniketan), uczelni założonej przez Rabindranatha, lecz zapewne już po śmierci mistrza. Pisarza i reżysera filmowego łączyło jednak więcej, niż mogłoby się wydawać przy pierwszym spojrzeniu na ich życiorysy i dokonania. Przede wszystkim obaj byli wszechstronni, nie ograniczali się do jednej profesji. Rabindranath Tagore uprawiał rozliczne formy literackie, pisał wiersze, powieści, sztuki teatralne, nowele, eseje i pozostawił nader obfitą spuściznę. Był też kompozytorem – stworzył ponad dwa tysiące pieśni i hymnów. Jeden z nich, *Jana Gana Mana* (wym. Dżana), stał się hymnem narodowym Indii, a *Amar Shonar Bangla* (wym. Szonar) hymnem Bangladeszu. Gdy skończył sześćdziesiąt lat, zajął się malarstwem i z powodzeniem wystawiał swoje prace w Berlinie, Monachium, Moskwie, Paryżu czy Nowym Jorku. Ostatecznie uznał, że nie jest to dziedzina, w której chce się dalej spełniać. Był aktywnie zaangażowany w życie polityczne; w 1921 roku rozpoczęła działalność założona przez niego uczelnia, na której nauczał i dla której pisał podręczniki. Został pierwszym indyjskim laureatem Nagrody Nobla (1913).

Co szczególnie ciekawe, w 1932 roku Rabindranath Tagore podjął się realizacji filmu *Natir Puja* (wym. Pudża). Była to adaptacja jego sztuki napisanej w 1926 roku i wystawionej z okazji siedemdziesiątych urodzin. W tej dziedzinie nie odniósł jednak sukcesu, choć z powodzeniem działał jako aktor i reżyser teatralny. Film był komercyjną porażką, choć niektórzy krytycy przypisywali mu walory poetyckie, tak charakterystyczne dla literackiej twórczości mistrza.

Równie wszechstronny był Satyajit Ray. Postrzegany zasadniczo jako reżyser filmowy, w kinematografii pełnił także funkcje scenarzysty, kompozytora i producenta. Nie ograniczał się tylko do tych profesji. Uprawiał też literaturę, pisał powieści dla dzieci, humoreski oraz wiersze w stylu *pure nonsense*. Zajmował się krytyką filmową; trzy zbiory jego recenzji wydano w Indiach, dwa ukazały się w języku angielskim. Ilustrował własne książki oraz dzieła innych autorów. Otrzymał rekordową liczbę nagród i nominacji krajowych i zagranicznych oraz wszelkiego rodzaju honorowych wyróżnień i odznaczeń.

Satyajit Ray zrealizował trzy filmy na podstawie utworów Rabindranatha Tagore'a: *Trzy córki* (Teen Kanya, wym. Tin Kanja, 1961) według opowiadań *Postmaster*, *Monihata* i *Sampti*, *Samotna kobieta* (*Charulata*, wym. Ćarulata, 1964) według opowiadania *Nashtanir* (wym. Naszstanir) oraz *Dom i świat* (*Ghare Baire*, wym. Bajre, 1984) według powieści pod tym samym tytułem. Dług wobec pisarza najpełniej wyraził, wspominając swoje studia:

Trzy lata spędzone w Śantiniketanie uważam za najbardziej owocne w moim życiu. (...) Śantiniketan pierwszy otworzył mi oczy na wspaniałość sztuki Indii i Dalekiego Wschodu. Aż do tamtej chwili pozostawałem całkowicie pod wpływem sztuki, muzyki i literatury zachodniej. Śantiniketan uczynił ze mnie produkt połączenia Wschodu i Zachodu – to czym jestem¹.

Przedmiotem mojego eseju jest doniosłe w skutkach spotkanie artystyczne Rabindranatha Tagore'a i Satyajita Raya, które dało w rezultacie filmową adaptację powieści *Dom i świat*, jednej z najważniejszych w dorobku pisarza, film natomiast w spuściźnie reżysera nie należy do tych, dzięki którym zasłynął on w świecie. W trakcie pracy nad tym dziełem Ray uległ ciężkiemu atakowi serca, który znacznie ograniczył jego aktywność. By je dokończyć, skorzystał z pomocy syna Sandipa. *Dom i świat* był wprawdzie nominowany do Złotej Palmy w Cannes, ale jej nie otrzymał. Niemniej Raya łączył z tą powieścią szczególnie związek. Scenariusz napisał trzydzieści lat wcześniej, lecz odsprzedał go firmie producenckiej, która nigdy filmu nie nakręciła. Zdecydował się więc powrócić do zaniechanego dzieła, przerobił scenariusz i zabrał się do jego realizacji.

Tytuł filmu, odnoszący się do losów głównej bohaterki Bimali, jest też metaforycznym zobrazowaniem postaw pisarza i filmowca. Dla obu ważna była bowiem wzajemna relacja tych dwu obszarów: domu (Indie) i świata (Zachodu), czerpali z nich na równi. Rabindranath, wykształcony w Anglii, był rzecznikiem zbliżenia Wschodu i Zachodu. Wierzył, że tradycja i kultura Indii mają wiele do zaoferowania światu, ale także świat może dużo wnieść do kulturalnego odrodzenia jego ojczyzny. Przez lata wiele podróżował, odwiedził kilkadziesiąt krajów na pięciu kontynentach.

¹ Satyajit Ray, *Our Films Their Films*, Disha Book, Orient Langman, Calcutta 1993, cyt. za: Amartya Sen, *Tagore i Indie*, tłum. Elżbieta Walter, w: *Rabindranath Tagore. Poeta świata. Antologia*, red. Elżbieta Walter, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 55.

Satyajit Ray zaczynał pracę zawodową w reklamie, a zainteresowanie autorskim filmem artystycznym przyszło doń wraz z inspiracjami płynącymi z kontaktów ze światem. W 1947 roku założył w stolicy Bengalii Kalkucie Stowarzyszenie Filmowe, klub dyskusyjny pokazujący wiele zagranicznych filmów, które Ray skwapliwie oglądał. W 1949 roku asystował francuskiemu reżyserowi Jeanowi Renoirowi realizującemu w Indiach film *Rzeka* (1951). Przełomowe znaczenie miał dla Raya kilkumiesięczny pobyt w Londynie. Obejrzał wówczas wiele nowych filmów, a wśród nich *Złodziei rowerów* (1948) Vittoria De Siki – zawsze potem powoływał się na to dzieło i wpływ, jaki ono wywarło na kształtowanie się jego własnej poetyki. Międzynarodowa kariera Raya zaczęła się od filmu *Droga do miasta* (*Pather Panchali*, wym. Panćali, 1955), a utrwalił ją *Nieugięty* (*Aparajito*, wym. Aparadžito, 1956) nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji. Choć odtąd przez długie lata reżyser był faworytem krytyki światowej i uznanym mistrzem, nie realizował jednak filmów poza Indiami. Wprawdzie Columbia zainteresowała się napisanym przez niego scenariuszem zatytułowanym *Obcy* (powstałym na podstawie jego opowiadania *Bankubabur Bandhu*), ale do planowanej koprodukcji nie doszło².

Dom i świat Rabindranatha Tagore'a to przede wszystkim powieść psychologiczna. Dominującym motywem pozostaje w niej ewolucja postaw trójki głównych bohaterów, ale nader istotne jest także jej podłoże ideologiczno-polityczne. Można ją czytać w tym właśnie kluczu.

Większość jego poglądów politycznych można poznać dzięki listom i wykładom. Pisarz miał pragmatyczne, jasno określone zdanie na temat nacjonalizmu, wojny i pokoju, edukacji międzykulturowej, wolności intelektualnej, znaczenia racjonalnej krytyki, konieczności otwarcia na inne kultury, a także wiele innych kwestii³.

Istotne było dla Rabindranatha prawo człowieka do swobody myśli i przekonań oraz życia zgodnego z naturą, co miało przesądzać o jego poglądach i wyborach. Odrzucał wszystko, co mogłoby tę swobodę ograniczać.

Rabindranath Tagore wielokrotnie angażował się w protest przeciwko władzy brytyjskiej w Indiach, ale odrzucał jego skrajne, nacjonalistyczne formy. Popierał ruch zwany *swadeśi* (ang. Swadeshi) lub *vandemataram*, który narodził się w odpowiedzi na propozycję brytyjską wysuniętą w 1905 roku przez wicekróla Indii lorda Curzona, by podzielić Bengal na dwie odrębne prowincje. Miało to na celu osłabienie tendencji nacjonalistycznych przez wprowadzenie podziałów akcentujących różnice religijne i skierowanie oponentów przeciwko sobie, a nie koronie brytyjskiej. Do podziału ostatecznie nie doszło z powodu maso-

² Darius Cooper, *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

³ Amartya Sen, *Przedmowa*, tłum. Monika Nowakowska, w: *Rabindranath Tagore...*, dz. cyt., s. 34.

wych protestów społecznych. Ruch *swadeśi* miał początkowo charakter umiarkowany. Organizowano mityngi, pisano petycje, angażowano prasę. Z czasem przybrał ostrzejsze formy, o których zdecydowały racje ekonomiczne. Jego zwolennicy ogłosili bojkot produktów pochodzenia brytyjskiego i oczekiwali, że ludność ograniczy się do kupowania tylko wytworów rodzimych, choć rynek nie zaspokajał zapotrzebowania w wystarczającym stopniu. Dochodziło do pikietowania i atakowania sklepów sprzedających zagraniczne dobra, niszczenia towarów i prześladowania importerów, a co gorliwsi patrioci palili posiadane przez siebie zagraniczne produkty. Zwolennicy ruchu pozdrawiali się okrzykiem „Vande Mataram” (inaczej „Bande Mataram” – Cześć Ci, Matko), pierwszymi słowami hymnu do Matki Ziemi pochodzącego z powieści Bankimchandry Chatterjiego (wym. Bankimćandra Ćatterdźi) *Anandmath*. Rabindranath Tagore zaśpiewał ów hymn w 1896 roku podczas Indyjskiego Kongresu Narodowego w Kalkucie. Weronika Rokicka podkreśla, że pisarza nie interesował polityczny i ekonomiczny charakter ruchu *swadeśi*.

Uważał go za nurt głębokiej odnowy duchowej i przebudzenia narodowego Bengalczyków. W jego odczuciu zwycięstwem strategii *swadeshi* miało być umocnienie świadomości narodowej i przywiązania do ziemi ojczystej, a nie wymierne sukcesy w sferze politycznej czy w handlu⁴.

Pisząc powieść *Dom i świat*, Rabindranath dawał w niej wyraz temu, co oświście przeżył, czego był nie tylko świadkiem, ale także uczestnikiem. W 1916 roku było to dzieło *par excellence* współczesne, jego akcja rozgrywała się zaledwie osiem lat wcześniej. Film *Raya* z 1984 roku dotyczył natomiast odległych wypadków historycznych. Chociaż reżyser w zasadzie dochował wierności oryginałowi, to realizował adaptację z pozycji człowieka swoich czasów. W wywiadach zaznaczał, że zmienił język, którym mówią bohaterowie. Dla publiczności końca XX wieku byłby on już nie do zaakceptowania. Ruch *swadeśi* oraz kontekst problemów z nim związanych były dla *Raya* dawno minioną przeszłością, jeszcze sprzed jego narodzin, ale miał za sobą różne doświadczenia, które sprawiły, iż jego film, nie naruszając tkanki powieściowej, nabrał wymowy aktualnej.

W latach siedemdziesiątych XX wieku Bengal nękały działania ze strony naksalitów, ekstremistycznego ugrupowania o charakterze maoistycznym. Do radykalizacji poczynań zachęcały ich sukcesy Komunistycznej Partii Indii, która w wyborach stanowych uzyskała znaczną liczbę mandatów. Ubodzy mieszkańcy tych terenów, Santalowie⁵, tworzyli komitety rewolucyjne, zajmowali ziemie należące do bogatych chłopów i plantatorów, opornych zaś zabijali i palili ich

⁴ Weronika Rokicka, *Polityk, myśliciel i społecznik*, w: *Rabindranath Tagore...*, dz. cyt., s. 297.

⁵ Lud z grupy Munda, posługujący się językiem santali, zamieszkujący m.in. Bengal Zachodni, uprawiający kult przodków i animizm oraz czczący drzewa *sal* (damarzyk mocny) stojące w świętych gajach.

domy. Działalność terrorystyczną prowadzili też w miastach, zwłaszcza w Kalkucie, zyskując poparcie lewicowo nastawionych intelektualistów i studentów. Satyajit Ray do nich nie należał. W wywiadzie udzielonym Bertowi Cardullovi zadeklarował brak zainteresowania polityką i wsparcia którejkolwiek partii, aczkolwiek przyznał, że obraca się w środowisku ludzi o poglądach lewicowych.

Rozczarowałem się polityką i nie myślę już o tego rodzaju sprawach. W ogóle nie rozmawiam na te tematy, nawet nie czytam gazet. Interesuje mnie człowiek, nie obchodzi polityka. Wszelako mając świadomość polityczną, zdajemy sobie sprawę z błędów popełnianych przez polityków, także naszych, indyjskich. Postrzegam polityków i prowadzone przez nich gry jako skrajnie nieuczciwe i niedojrzałe. Zmieniają barwy jak kameleony tak często, iż nie sposób za nimi nadążyć. Mózg ma ograniczoną pojemność, osobiście nie znajduję miejsca, by zajmować się tym, co dzieje się na politycznym froncie⁶.

Wypowiedzi Rabindranatha Tagore'a na ten temat są uderzająco podobne. Powiada, że polityka „w każdym kraju obniża standardy moralne i prowadzi do kłamstw, oszustw, okrucieństw i hipokryzji”. I dalej: „Polityka jest czymś przeciwnym mojej naturze; lecz należąc do niefortunnego kraju, będąc urodzonym w nienormalnej sytuacji, nader trudno jest jej uniknąć”⁷.

Porównując wypowiedzi pisarza i filmowca oraz biorąc pod uwagę *messages* ich dzieł, a także zaangażowanie w sprawy kraju, nietrudno wykazać podobieństwo ich postaw. Nie tylko zresztą na obszarze politycznym, istotnym wówczas, gdy analizuje się *Dom i świat*, ale tak rozległego tematu w moim eseju mogę zaledwie dotknąć. Problemy te wszelako powrócą przy analizie porównawczej powieści i filmu.

Barbara Grabowska, omawiając dorobek Rabindranatha Tagore'a, podkreśla jego doniosły wkład w kształtowanie się powieści jako gatunku literackiego, który w Indiach nie miał długiej tradycji. Utrzymuje również, iż pisarz traktował ją jako forum do przedstawienia własnych poglądów społecznych i politycznych. Pierwsze powieści Rabindranatha Tagore'a są romansami historycznymi, dopiero trzecia z nich, *Sól w oku* (*Chokher bali*, wym. Čokher, 1903), która powstała po kilkunastoletniej przerwie, reprezentuje inny gatunek – współczesną powieść psychologiczną. Rozbudowany wątek polityczny i długie dyskusje religijne pojawiają się przede wszystkim w powieści *Gora* (1910), w *Domu i świecie* proporcje są znacznie lepiej wyważone, a relacje między wątkami osobistymi i polityczno-społecznym zostały zarysowane bardziej wnikliwie. Tłem *Kwartetu* (*Chaturanga*, wym. Čaturanga, 1916) jest ruch bengalskich ekstremistów z początków XX wie-

⁶ Bert Cardullo, *Master of Art: An Interview with Satyajit Ray*, w: *Out of Asia. The Films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami, and Zhang Yimou. Essays and Interview*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, s. 50.

⁷ Za: Mohammad Quayum, *Review of Rabindranath Tagore: „Ghare Baire”* [*The Home and the World*], s. 2, <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16758> [dostęp: wrzesień 2014].

ku. *Związki* (*Yogayog*, wym. Jogajog, 1929) to natomiast powieść *stricte* obyczajowa. Barbara Grabowska najwyższej ceni *Ostatni poemat* (*Seser kavita*, 1929); pisze, że powieść tę charakteryzuje „nowa technika narracji – mieszanina poezji i prozy, nieco przypominająca styl campu, znany z literatury sanskryckiej”⁸.

W *Domu i świecie* Rabindranath Tagore opowiada historię pewnego małżeństwa, którego spokojne i harmonijne życie, toczące się wedle tradycyjnych zasad, zostaje narażone na poważny wstrząs. Nikhil, zamożny *zamindar*, człowiek wszechstronnie wykształcony, mający nowoczesne poglądy, pragnie ukształtować umysł swojej żony Bimali, by ich związek mógł stać się prawdziwie partnerski. Zatrudnia Brytyjkę, *miss* Gilby, by dotrzymywała jej towarzystwa, uczyła języka angielskiego i muzyki. Bimala, chowana w izolacji jak wszystkie dziewczęta z jej sfery, nie znała mężczyzn spoza rodziny, męża spotkała dopiero w dniu ślubu. Jest oddaną, kochającą żoną, ale Nikhil pragnie miłości będącej rezultatem jej świadomego wyboru. Oczekuje, że Bimala dokona go, porównując męża z innymi mężczyznami. Przedstawia jej więc swego przyjaciela Sandipa, jednego z przywódców ruchu *swadeśi*, charyzmatycznego agitatora porywającego za sobą tłumy. Nikhil nie podziela radykalnych poglądów Sandipa, ale nie odmawia mu finansowego wsparcia i gościny w swoim domu. Nie próbuje też ograniczać jego kontaktów z Bimalą, którą Sandip jest wyraźnie oczarowany. Nie bez wzajemności. Młoda kobieta poddaje się wpływowi jego płomiennej wymowy, schlebiam jej hołdy mężczyzny, całym sercem angażuje się w jego działalność. Dokonuje się w niej daleko idąca przemiana, z której konsekwencji nie od razu zdaje sobie sprawę. Staje się ikoną ruchu *swadeśi*, Królową Pszczołą (tak nazywa ją Sandip), wokół której gromadzi się rój wyznawców. Przy Sandipie, żywiołowym i pełnym temperamentu, Nikhil wydaje się zwykły, zachowawczy, bezbarwny. Dostrzega, co dzieje się z żoną, lecz nie zamierza interweniować, cierpi w milczeniu. Sandip upaja się miłością Bimali, lecz oczekuje od niej nie tylko uczucia, ale także pieniędzy. Potrzebne mu są dla ruchu, a także zaspokojenia własnych, luksusowych potrzeb. Bimala bez wahania sięga do sejfu męża, przekazuje też Sandipowi swoje klejnoty. Ten gest krańcowej nielojalności wobec Nikhila przynosi jej otrzeźwienie. Zaczyna dostrzegać i doceniać racje, którymi kieruje się mąż. Gdy narastają rozruchy, Sandip nawołuje do niszczenia zagranicznych towarów (były znacznie tańsze i lepszej jakości niż wyroby krajowe, często nienadające się do użytku) i atakowania ludzi, którzy je posiadają lub nimi handlują, Nikhil broni zaś ubogich chłopów i sprzedawców, gdyż mogliby stracić wszystko i zostaliby skazani na nędzę. Przywódcy *swadeśi* oczywiście nie tracą niczego. Wybuchają gwałtowne rozruchy. Życie Sandipa jest zagrożone, decyduje się więc wyjechać; jego młody uczeń, Amulia, ginie. Nikhil próbuje interwencji i zostaje poważnie ranny (zakończenie powieści jest otwarte, nie dowiadujemy się, czy Nikhil prze-

⁸ Barbara Grabowska, *Powieściopisarz zaangażowany*, w: *Rabindranath Tagore...*, dz. cyt., s. 161.

żył, w filmie umiera). Dopiero w ostatnim rozdziale powieści, którego Nikhil jest narratorem, zdaje on sobie sprawę, jak niebezpieczny charakter dla Bimali, niego samego i ich małżeństwa miał podjęty „eksperyment”. Swoje refleksje wyraża nader precyzyjnie:

Zaczynam podejrzewać, że przez cały czas tkwiła we mnie żyłka tyranii. W pragnieniu nadania mojemu związkowi z Bimalą stałego, ściśle określonego, idealnego kształtu był pewien despotyzm. Ale życie ludzkie nie nadaje się do tego, by je kształtować w formie odlewniczej. I jeśli usiłujemy kształtować dobro jak zwykle, materialne tworzywo, mści się ono straszliwie tracąc życie. Przez cały czas nie zdawałem sobie sprawy, że to właśnie moja nieświadoma tyrania musiała spowodować nasze stopniowe oddalanie się od siebie. (...) Bimala musiała skraść te sześć tysięcy rupii, ponieważ nie mogła być ze mną szczerą, ponieważ czuła, że w pewnych sprawach przeciwstawiam się jej w sposób despotyczny. My ludzie opanowani jedną ideą jednoczymy się prawdziwie tylko z tymi, którzy potrafią się zgodzić z naszymi poglądami. Ci natomiast, którzy tego nie potrafią, mogą z nami współżyć tylko oszukując nas. Nasz nieugięty upór wpędza nawet najbardziej prostolinijnych na manowce. Usiłując urobić sobie towarzyszkę, deprawujemy żonę⁹.

Bimala poddaje się bez oporów programowi edukacyjnemu Nikhila, choć nie czuje żadnej potrzeby ani zaciekawienia tym, co jest „poza domem” (dosłowny przekład bengalskiego tytułu powieści to właśnie „dom i poza domem”). Nie marzy o tym, by przekroczyć próg kobiecych komnat i znaleźć się w pokojach, które są zarezerwowane dla mężczyzn. Ponieważ mąż oczekuje od niej, by nauczyła się języka angielskiego, nosiła europejskie stroje oraz czytała gazety i książki, które jej podsuwał, młoda kobieta poszerza krąg swych zainteresowań, wychodząc poza tradycyjne zajęcia – gotowanie, hafty, pielęgnowanie roślin. Jeśli w Nikhilu tkwi „brak”, jakim jest obawa, że miłość Bimali to rezultat uewnętrznionego nakazu tradycji, a nie wolnego wyboru, którego nie miała szansy dokonać, to podobny „brak” dotyczy także Bimali. Pragnie ona czcić męża jak boga, kochać w nim istotę doskonałą, spełniać się w gestach pokory i poddania, na przykład podejmowania pyłu ze stóp męża. Nikhil nie chce jednak, by go czciła i nie stwarza jej po temu okazji. Tym samym nie spełnia potrzeby jej „kobiecego serca, które musiało czcić, aby kochać” (s. 7). Bimala wyznaje z prostotą: „Ukochany mój, godnie to było z twojej strony, że nigdy nie oczekiwałaś ode mnie hołdów. Ale gdybyś je przyjmował, wyświadczyłbyś mi prawdziwą przysługę”. I dalej: „Zatrącić duszę w oddaniu to jedyne zbawienie kobiety” (s. 8).

Rabindranath Tagore opowiada tę historię, posługując się narracją pierwszoosobową, ale kolejno oddaje głos trójce bohaterów: Bimali, Nikhilowi i Sandipowi. Dystrybucja nie jest jednak równomierna: Bimala i Nikhil przejmują narrację po siedem razy, Sandip cztery. Każda z postaci przedstawia swój punkt widzenia, koncentruje się na własnych przeżyciach i refleksjach, ale udziela też

⁹ Rabindranath Tagore, *Dom i świat*, tłum. z angielskiego Agnieszka Glinczanka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 216–217. Inne cytaty z powieści pochodzą także z tego wydania.

głosu partnerom oraz postaciom pobocznym, np. bratowej (tytułowanej *Bararani*), Amulji – uczniowi Sandipa, nauczycielowi Nikhila, dzierżawcy Panczu¹⁰. Poszczególni narratorzy przytaczają wypowiedzi swoich interlokutorów, stąd też na przykład relacja Bimali zawiera dialogi Nikhila i Sandipa.

Powieść realizuje i rozwija dwa główne wątki: polityczny, dla którego osią centralną jest ruch *swadeśi*, i osobisty, związany z przemianami, jakim podlega Bimala ulegająca fascynacji Sandipem i angażująca się w publiczne działanie. Mohammad Quayum (wym. Kajum) wskazuje na uogólniający wymiar głównego konfliktu:

Powieść ma do pewnego stopnia alegoryczny wymiar. Nikhil i Sandip reprezentują przeciwstawne wizje narodu, a Bimala – rozdarta między nimi dwoma, nie mając pewności, czym winna się kierować – reprezentuje Bengal, niepewny, którą wybrać drogę. Wizja Nikhila wywodzi się spod znaku oświeconego humanitaryzmu oraz perspektywy globalnej, opartej na rzeczywistej równości i harmonii jednostek i narodów. Podejście Sandipa – radykalny, ograniczony, wojujący nacjonalizm, z jego kultem intensywnego patriotyzmu – grozi zastąpieniem moralnej wrażliwości przez narodową bigoterię i ślepy fanatyzm. Z tej perspektywy śmierć Nikhila pod koniec powieści, właśnie wtedy, gdy Bimala zmieniła postawę i wrócił jej rozsądek po długim zaślepieniu Sandipem i jego poglądami, sygnalizuje pesymizm Tagore'a na temat przyszłości Bengalu. Z braku autentycznie pełnych dobrej woli przywódców, takich jak Nikhil, kraj zostanie okaleczony, podzielony (obecnie na Bangladesz i Zachodni Bengal) z milionami ludzi płacących życiem za apokaliptyczne pragnienia egoistycznych, niemoralnych, żądnych władzy polityków krających ojczyznę zgodnie z religijnymi różnicami¹¹.

W trzech powieściach Rabindrantha Tagore'a, które Ashis Nandy (wym. Aśis Nandi) określa mianem politycznych, zaliczając do nich *Gorę*, *Dom i świat* oraz *Cztery rozdziały*, dysydyntyzm pisarza w kwestii nacjonalizmu znajdował swoją podstawę w kulturowym dziedzictwie Indii i przekonaniu o doniosłości pluralizmu dróg życia. Autor pisze:

Dysydyntyzm Tagore'a (...) nie rozwijał się jednokierunkowo; w drodze do ideologicznej jasności przeszedł przez sprzeczności i zapętlenia. Nie można w nim jednak widzieć konsekwentnego myśliciela politycznego; był poetą artykułującym niektóre niewypowiedziane wówczas przekonania nurtujące indyjską społeczność. Te sprzeczności i dygresje można częściowo zrozumieć, postrzegając Tagore'a w kontekście polityki i kultury jego czasów¹².

Jeśli nawet określone racje polityczne można wydedukować z dyskusji toczonych przez bohaterów, ich refleksji i zachowań, to są one uwikłane w złożone konteksty psychologiczne, które sprawom polityki czy ideologii odbierają jednoznaczną oczywistość. Każde z trojga bohaterów kieruje się własną, czysto

¹⁰ Pańcu – w niektórych, zwłaszcza starszych polskich wydaniach literatury indyjskiej – głoski podniebienne oddawane są jako *cz*, *dż*, *dźh* (por. Premczand); bliższa oryginalnej jest jednak miękka wymowa, a więc *ć*, *dź* itd.

¹¹ Mohammad Quayum, *Review of Rabindranath Tagore...*, dz. cyt., s. 4.

¹² Ashis Nandy, *The Illegitimacy of Nationalism. Rabindranath Tagore and the Politics of Self*, Oxford University Press, Delhi 1994, s. XI.

osobistą motywacją, której konsekwencją są podejmowane przez nich wybory i czyny. Narracja pierwszoosobowa pozwala w pełni oddać ich punkty widzenia, wyartykułować racje i przedstawić emocje. Spróbujmy zatem pójść tropem każdego z bohaterów.

Pozycją wyjściową – jeśli można się tak wyrazić – Bimali jest jej kompleks na punkcie własnej urody i zaangażowanie w ruch *swadeśi*. Ma ciemną skórę, a więc według indyjskich kanonów estetycznych nie może uchodzić za piękną, nad czym skrycie boleje, zwłaszcza że piękna, choć nieszczęśliwa, jest jej bratowa – wdowa, która za życia męża nie cieszyła się jego miłością i daremnie oczekiwała jakiegokolwiek zainteresowania z jego strony. Teraz, nadal młoda i piękna, więdnie w zapomnieniu. Bimala myśli o sobie, że ciesząc się miłością męża, który spełnia wszystkie jej życzenia, nim zdąży je wyrazić, ma po prostu szczęście, podczas gdy dla bratowej los okazał się bezlitosny. Tylko Nikhil opiekuje się wdową i troszczy o nią, co złości Bimalę, gdyż życzenia bratowej często są nierozsądne. Tu pada pierwsza z uwag, która pozwala sądzić, że uwielbiająca męża Bimala widzi jednak skazy swego ideału.

Uważałam, że dobroć ma swoje granice i mężczyzna, który je przekroczy, jakoś wygląda na tchórze. (...) Często pragnęłam, by mąż miał na tyle męskości, żeby być trochę mniej dobry (s. 11).

Nie tylko *Bara rani* dostarcza Bimali powodów do irytacji, ale także Sandip, który – jej zdaniem wykorzystuje Nikhila pod pretekstem pracy dla ruchu *swadeśi*. Rodzaj poparcia, którego jej mąż udziela ruchowi, powoduje sceptycyzm Bimali, popiera on bowiem wszystkie inicjatywy zmierzające do rozwoju ekonomicznego kraju. Próbuje produkcji cukru, zakłada bank, ale te przedsięwzięcia kończą się fiaskiem. Bimala konkluduje z goryczą:

Lista zapomóg udzielanych przez mojego męża była długa. Aż do gorzkiego końca, do ostatecznego niepowodzenia wspomagał każdego, kto chciał wynaleźć nowe krosno czy maszynę do łuskania ryżu (s. 17).

Zaangażowanie Bimali w ruch *swadeśi* – znamienne, że doszło do niego nie za sprawą Sandipa, ale wcześniej, nim go spotkała – jest czysto emocjonalne. Nie do końca rozumie hasła ruchu, ale – jak to ujmuje – trafiają one wprost do jej serca. Chce spalić swoje zagraniczne stroje i pozbyć się *miss* Gilby, na co nie zgadza się Nikhil. Angielka i tak musi jednak odejść, została bowiem zaatakowana przez jakiegoś młodego zapaleńca. To, że Nikhil odwiózł ją osobiście na dworzec, wzbudziło publiczny skandal. Bimala wyznaje, że zachowanie męża przynosi jej wstyd.

Podsumujmy zatem. Bilans zarzutów, które Bimala stawia mężowi w chwili, gdy pojawia się Sandip, przedstawia się następująco: jest zbyt dobry (a więc niemęski), daje się wykorzystywać (naiwny), doznaje niepowodzeń, gdy próbuje działać na rzecz kraju (nieudacznik), jego zachowania wobec cudzoziemców

rodzą powszechne niezadowolenie (tchórzliwy). Bimala nie porównuje powierzchowności obu mężczyzn, ale w filmie dobór aktorów odtwarzających ich role wydaje się znaczący. Sandip jest przystojny, obdarzony zdecydowaną, męską urodą, podczas gdy rysy i zachowania Nikhila mają w sobie pewną, chciałoby się rzec, kobiecą miękkość.

Bimala widzi Sandipa po raz pierwszy podczas wielkiego wiecu. Porwana jego płomienną wymową, dostrzega w nim wysłannika bogów, a siebie utożsamia z wszystkimi kobietami Bengalu, które uświęcają go swym błogosławieństwem. Zaczyna marzyć o tym, by Sandip dostrzegł w niej *śakti* – magiczną moc bóstwa, a nie zwykłą kobietę – „zahukaną, staroświecką gęś” (s. 24). I tak ostatecznie się staje, co film obrazuje znacznie dobitniej niż powieść, która w tej kwestii jest bardziej subtelna. Filmowy Sandip na widok Bimali zdaje się rażony piorunem, nie kryje swojego bezgranicznego zachwyty, od początku składa jej hołdy, mówi, że dostrzega w niej osobowość niezależną od męża, domaga się jej współpracy w ruchu *swadeśi*, chce, by stała się jego ikoną. Urzeczona Bimala daje się porwać.

Gdzież podziało się moje dawne ja? Skąd przyszła ta fala chwały, która pieniała się we mnie? Głodne oczy Sandipa płonęły niby lampy uwielbienia przed moim przybytkiem. Jego spojrzenie obwieszczało wszem wobec, że jestem cudem piękności i siły (...). Czyżby Stwórca stworzył mnie na nowo? – pytałam sama siebie. Czy chce mi teraz wynagrodzić to, że tak długo mnie zaniedbywał? Ja, która przedtem byłam nieładna, stałam się nagle piękna. Ja, która przedtem byłam bez znaczenia, teraz czułam w sobie wspaniałość całego Bengalu (s. 44).

Bimala coraz więcej czasu spędza na naradach z Sandipem, w których Nikhil nie uczestniczy. Sandip zdołał jej wmówić, że jest potrzebna całemu krajowi, dlatego wypełnia ją poczucie wielkiej odpowiedzialności. Przejęta swoją misją nie dostrzega, że zrywa więź, która decydowała o jej życiu – więź z mężem.

Może taka jest natura kobiety. Skoro budzi się w niej namiętność, przestaje być wrażliwa na wszystko inne. Póki my, kobiety, utrzymujemy się w brzegach jak rzeka, żyjemy wszystkim, co mamy, a kiedy z nich występujemy, niszczyliśmy wszystkim, czym jesteśmy (s. 46).

Mimo tej niemal proroczej inwokacji Bimala nie jest świadoma tego, co budzi się w jej sercu i ciele. Czuje się niewinna, żywi bowiem przekonanie, że



po prostu służy krajowi. Gwałtowność pożądania, którego Sandip nie kryje, pociąga ją z nieodpartą siłą, pragnęłaby poznać tajemnicę jego wrzących namiętności. Kiedy jednak zdaje nam sprawę z charakteru swoich emocji, próbuje się wycofać, nie widywać Sandipa, ale on nie daje za wygraną i wszelkimi sposobami podtrzymuje egzaltację

młodej kobiety. Teraz wszelako chodzi o pieniądze, które ma dla niego zdobyć. Opętanie Bimali sięga zenitu. Sama utrzymuje, że przemawia przez nią demon:

– Jestem twój kraj. Jestem twój Sandip. Znacę dla ciebie więcej niż wszystko inne, co posiadasz. Bande Mataram!

A ja odpowiedziałam ze splecionymi dłońmi:

– Jesteś moją religią, jesteś moim niebem. Cokolwiek innego posiadam, pryśnie przed moją miłością do ciebie. Bande Mataram! (s. 152).

Zabiegi Sandipa mające na celu zdobycie pieniędzy stopniowo odstawiają oczom Bimali jego prawdziwą naturę i cele, do których on zmierza, dostrzegając jego fałsz. Mechanizm manipulatorskich zmagani, rosnące między nimi napięcia i nieporozumienia sprawiają, że mężczyzna zaczyna być wulgarny i grubiański. Bimala czuje się wolna i ocalona, jakby umknęła węzowym splotom. Nie tylko jednak to *sui generis* rozwiązanie pojawia się w planie psychologicznym, działając też ważne okoliczności zewnętrzne. Rozruchy wśród muzułmanów sprawiają, że zagrożony Sandip decyduje się wyjechać, a Bimala ma się udać z mężem do Kalkuty. Wcześniej jednak powstanie muzułmańskie powoduje inny obrót spraw. Nikhil próbuje interwencji i zostaje ciężko ranny.

Relacja Bimali nie ujmuje, rzecz jasna, wszystkiego, co istotne dla biegu zdarzeń i odmalowania emocji rządzących postaciami. Narracje Nikhila i Sandipa nie są jednak równoległe, lecz stanowią dopełnienie opowiadania, które zainicjowała Bimala. Nikhil rozpoczyna swoją relację w momencie, gdy ogień, który rozniecił Sandip, zarówno trawi fundamenty jego małżeńskiego życia, jak i prowadzi do wzrastających niepokojów i buntów w okolicy, także w jego własnych włościach. Opowieść Nikhila przynosi przede wszystkim dogłębną analizę sytuacji, w mniejszym stopniu zdaje sprawę z faktów, przynajmniej w partiach początkowych. Nikhil zastanawia się nad tym, czego mu nie dostaje, dlaczego traci miłość żony. „Może tym czymś jest owa bezrozumna siła, którą kobiety tak lubią widzieć w mężczyznach” (s. 33). Bimala, jego zdaniem, nie rozumie, że „wszelkie narzucanie przymusu uważam za słabość”, ponieważ

uwielbia w mężczyznach gwałtowność, gniew, niesprawiedliwość. Jej szacunek musi mieć w sobie element strachu (...). Bierze ona moje skrupuły za słabość i bardzo jest na mnie zła, że nie wpadam w sza! i nie krzyczę „Bande Mataram” (s. 34).

Choć Nikhil wspiera działalność Sandipa, ocenia go surowo. Dostrzega w nim wprawdzie bystry umysł, ale jego naturę uważa za prostacką, razi go „wulgarna pożądlivość”. „Miłość ojczyzny jest u Sandipa tylko inną fazą jego łapczywej miłości własnej” (s. 36). Nikhil nie podejmuje jednak żadnych działań; obawia się, że to z powodu zazdrości ocenia Sandipa przesadnie i niesprawiedliwie, a zatem nie dzieli się też swoimi refleksjami z Bimalą w przeświadczeniu, że „jeśli się chce ujrzyć kogoś swobodnie objawionego w prawdzie, trzeba wyrzec się wszelkich roszczeń opartych na prawach konwenansu” (s. 33). Próbuje za-

stanawiać się nad tym, jak postrzega go Bimala, i dochodzi do wniosku, że jego poważne podejście do wszystkiego sprawia, iż wydaje się jej nudny. Nie chce jednak przyjąć odtrącenia, choć dopuszcza myśl, że Bimala mogłaby się związać naprawdę tylko z kimś takim jak Sandip.

Są jednak inne sprawy, które martwią i niepokoją Nikhila. Młodzi ludzie z zapałem podporządkowują się przywództwu Sandipa, niektórzy porzucają naukę, a nawet posuwają się do żądania, by zakazał handlu zagranicznymi towarami na swoim targu. Tłumaczenie, że straty nie dotyczą zamindarów, lecz jedynie biednych handlarzy i ich klientów, nie przemawia do młodych zapaleńców niepodatnych na racjonalne argumenty. Z tą samą prośbą zwraca się do niego Bimala, oczywiście z inspiracji Sandipa, z czego Nikhil zdaje sobie sprawę. Żona specjalnie się wystroiła i uczesała, by wyłudzić od niego obietnicę, ale mąż odprawia ją z niczym.

Atak na niezłomną postawę Nikhila przypuszczają też gazety, publikując nieżyczliwe mu artykuły, a potem karykatury i paszkwile. Sławia natomiast innych zamindarów jako oddanych synów ojczyzny. Miejscowi studenci oświadczają mu, że „nie zawahają się przed niczym przy usuwaniu przeszkód stojących na drodze *swadeśi*” (s. 137). Odpowiedź Nikhila jest nader gwałtowna:

Niewola, która weszła nam głęboko w krew, wybucha teraz w postaci ohydnej tyranii. Sami tak przywykliście ulegać pod wpływem strachu, że w końcu zrobiliście coś w rodzaju religii ze zmuszania innych do uległości. Ja będę walczył z tą słabością, z tym straszliwym okrucieństwem (s. 139–140).

Wobec biegu wydarzeń Nikhil podejmuje decyzję wyjazdu do Kalkuty wraz z Bimalą. Zdaje sobie sprawę, że nie powiodła się jego próba obdarzenia żony wolnością; to, przez co przeszła, zraniło ją i załamało. Nikhil zastanawia się nad tym, czy mogliby zacząć wspólne życie od nowa.

Ale czy nawet uzdrowicielska moc natury zdoła zagoić otwartą ranę, którą wytworzyły nasze narastające od dawna nieporozumienia? (...) Rany trzeba przewiązywać. Czyż nie możemy przewiązać naszej rany miłością, aby mógł nadejść dzień, kiedy blizna nie będzie już widoczna? Czy nie jest na to za późno? (...) A nawet jeśli rana się w końcu zagoi, czy spustoszenia, jakie poczyniła, dadzą się kiedykolwiek odrobić? (s. 217).

Refleksje Nikhila korespondują z rozmyślaniami jego żony:

Czy istnieje tak sroga kara, żebym dzięki niej mogła raz jeszcze, jako oblubienica przystrojona dla męża, zasiąść na swoim miejscu przy tym samym weselnym stole? (...) Bóg może stwarzać nowe rzeczy, ale czy ma moc odtworzenia tego, co zostało zniszczone? (s. 203).

Te fragmenty są jakby projektem dalszego ciągu, który możemy snuć w wyobraźni, umożliwia to bowiem otwarte zakończenie powieści. Jeśli Nikhil umrze, Bimali-wdowy nic już w życiu nie czeka. Jeśli wyzdrowieje, oboje staną w obliczu problemów, z których już teraz zdają sobie sprawę.

Jako ostatni zabiera głos Sandip. Oczywiście zarówno opowieść Bimali, jak i Nikhila, już wcześniej umożliwiły nam poznanie tej postaci, ale jest to Sandip widziany ich oczami (to dwa różne portrety), który ujawnia niepospolitą charyzmę i zdolności manipulatorskie, pozostawiając rozliczne wątpliwości na temat swych prawdziwych zamiarów. Czy ten Sandip, którego opisują małżonkowie, jest autentyczny i szczerzy, czy też prowadzi grę, której żadne z nich nie potrafi początkowo przeniknąć? Wypowiedzi Sandipa jest procentowo najmniej, a jego głos milknie stosunkowo wcześniej. Proces demaskacji toczy się zatem wówczas, gdy staje się on już tylko obiektem cudzej relacji.

Gdy Sandip zabiera głos po raz pierwszy, wygłasza manifest:

Każdemu człowiekowi przyrodzone jest prawo do posiadania, a zatem chciwość jest naturalna. Nie leży w zamiarach mądrej natury, abyśmy zadowalali się niedostatkiem. Czego pożądam, tego musi mi dostarczyć moje otoczenie. (...) Ideały moralne niech sobie zostaną dla tych biednych, anemicznych stworzeń o niezaspokojonym pożądaniu, których garście są za słabe, żeby chwycić. Ci, którzy umieją pożądać całą duszą i używać całym sercem, którzy nie znają wahań i skrupułów, ci są pomazańcami opatrności (s. 38).

Sandip postrzega siebie jako wybrańca, który przyznaje sobie prawo do posiadania wszystkiego, czego zapragnie, nie waha się więc zagarniać tego, co jest własnością innych. Przyciąga to do niego zarówno akolitów, jak i kobiety, które podbija swą władczą osobowością: „Potęga, która zdobywa te kobiety, jest potęgą mocnych mężczyzn, potęgą, która podbija realny świat” (s. 41).

Sandip dotąd się nie ożenił, nie zamierza bowiem ograniczać się tylko do jednej kobiety, uznaje, że wolne związki „pokrewnych dusz” stoją ponad związkami zawartymi wedle prawa. Nie wymienia zrazu imienia Bimali, ale pisze, że znalazł kolejną „pokrewną duszę” i że ona również odkryła to „pokrewieństwo”. Rozpoczyna więc z nią grę:

Moja biedna Królowa Pszczółka żyje jakby we śnie. Nie wie, jaką drogą stąpa. Nie byłoby bezpiecznie obudzić ją przed czasem. Najlepiej dla mnie, jeśli będę udawał równie nieświadomego (s. 50–51).

Kiedy Bimala nie jest jeszcze świadoma miłosnego żaru, jaki w niej płonie, ciągle niechęć go ujawnia, nie tylko więc Sandip wie, co się z nią dzieje, nie umyka to także uwagi Nikhila i postronnych obserwatorów. Sandip jest przekonany, że Nikhil wyczuwa niebezpieczeństwo, które zagraża jego domowi, i dziwi się, że on go nie wypędza. Przypisuje to słabości zamindara. Upewnia się w swoim przekonaniu, że:

(...) wielkość jest okrutna. Postępować sprawiedliwie, to dobre dla ludzi pospolitych – przywilejem wielkich jest niesprawiedliwość. (...) Skuteczna niesprawiedliwość i autentyczne okrucieństwo – oto jedyne siły, dzięki którym jednostki i narody osiągnęły bogactwo i władzę (s. 78).

Mimo takiej postawy Sandip nie jest jednak całkowicie wolny od wątpliwości. Swój stosunek do Bimali określa jako „zaplątanie”. Wyczuwa moment,

w którym mógłby już sięgnąć po tę kobietę, nie napotykając oporu z jej strony. Zwleka, oprócz żądy bowiem odczuwa też wzruszenie, „nie decyduje się na zaciśnięcie pętli” (s. 83). Ma także skrupuły wobec Nikhila, choć skądinąd uważa go za „pomyleńca” i naśmiewa się z niego, dlatego unika spotkań z nim.

Istotny jest jednak nie tylko skomplikowany splot emocji i wątpliwości wynikający z przeżyć trójki bohaterów, ale także polityczna działalność Sandipa. Jego zamysły i intrygi wymagają znacznych sum pieniędzy, większych niż apanaże uzyskiwane dotąd od Nikhila. Któż miałby ich dostarczyć jak nie Bimala? Nastroiwszy się przy okazji kolejnego spotkania „na wysoki ton” – jak sam to określa – doprowadza młodą kobietę do stanu najwyższego uniesienia:

O mój królu, mój boże! Nie wiem, co zobaczyłeś we mnie, ale ja w sercu swoim zobaczyłem bezmiar twojej wielkości. Kimże jestem, kim jestem w jej obliczu? Ach, jaka straszliwa, pustosząca potęga! Nigdy nie będę naprawdę żyć, póki mnie ona ze szczętem nie zabije! Nie zniosę tego dłużej, serce mi pęka (s. 132).

Bimala ze szlochom osuwa się do stóp Sandipa, który utrzymuje ją w „rozrzedzonym powietrzu idealizmu”, ale uzyskuje to, czego pragnął. Na tym kończy się jego opowieść. Wątek pieniędzy pojawi się potem w relacjach Bimali i Nikhila. Jakkolwiek przy tej okazji wychodzą na jaw wszystkie niegodne zamysły Sandipa, w ostatniej scenie pożegnania zwraca on pieniądze i klejnoty Bimali.

W porównaniu z subtelnością i wieloznacznością narracji prowadzonej przez Rabindranatha Tagore’a film *Raya* jest prostszy. Reżyser użył znacznie grubszej kreski, objaśniając racje i postawy bohaterów oraz wyraziście obrazując konflikt polityczny. Niekiedy ukazuje sytuacje niemające swych odpowiedników w książce. Trzeba jednak pamiętać, że Ray był twórcą o międzynarodowej renomie i zapewne, zwłaszcza pod koniec artystycznej kariery, realizował filmy z myślą o rynkach zagranicznych. Nie mógł zatem odwoływać się do wiedzy odbiorców. O sytuacji panującej w Bengalu w pierwszej dekadzie XX wieku Europejczycy czy Amerykanie nie wiedzieli nic. A czy mógł liczyć na historyczną pamięć rodaków? Indie lat osiemdziesiątych były już innym krajem niż w czasach, gdy Rabindranath Tagore pisał swą powieść. Zmiany wobec niej były więc nieodzwonne także ze względu na rodzimą publiczność.



Satyajit Ray miał wyraźnie spreycyzowany pogląd na zagadnienie adaptacji. Jego opinie przytacza Joy Gould Boyum:

Kiedy mówimy o adaptacji, w istocie nigdy nie porównujemy filmu z książką, lecz interpretację z interpretacją – powieść, którą stworzyliśmy na nowo w naszej wyobraźni i z której z kolei stworzyliśmy nasz własny „film”, porównujemy z tym, czego dokonał

reżyser w równoległej transformacji [kinowej – dop. A.H.]. My jesteśmy czytelnikami i podobnie jest nim także reżyser, który oferuje nam poprzez dzieło swoją wizję, swój szczególny wgląd w źródło. Adaptacja jest zawsze interpretacją¹³.

Meenakshi Mukherjee (wym. Minakshi Mukherdži) wspomina, że Ray we wczesnym okresie swej twórczości tłumaczył się ze zmian, jakich dokonywał, adaptując materiał literacki. W odpowiedzi na recenzję jednego z krytyków reżyser napisał w liście do bengalskiego czasopisma „Desh” (wym. Deś):

Wyobraźnia pisarza realizuje się w słowach. Wyobraźnia reżysera, nawet wtedy, gdy sięga on po tekst literacki, wyraża się poprzez ruchome obrazy. Zdziwiam, że krytyk nie dostrzega bardzo odmiennego charakteru tych dwu procesów. Nie było dotąd dobrego filmu opartego na powieści, którego twórca nie przetransformowałby oryginału zgodnie z własnym punktem widzenia¹⁴.

W filmie Raya *Dom i świat* jest wiele dialogów, ale nie są to teksty Rabin-dranatha Tagore’a, lecz samego reżysera, a funkcję prowadzącą pełni obraz. Na pytanie Berta Cardulla, co jest dlań punktem wyjścia – obraz, określona sceneria czy bohater – Ray odpowiedział:

Te wszystkie czynniki łączą się z sobą, ale dominują postaci i związki międzyludzkie. Potem dopiero zastanawiam się nad tłem i możliwościami filmowego opowiedzenia historii – w ruchu. Inne czynniki, które mnie mocno angażują, to struktura obrazu, jego wewnętrzne zróżnicowanie, rytm. Ich integralny związek składa się na pojęcie sztuki filmowej. Czuję również, że element *rasa* – pojęcie *nava rasa*¹⁵ jest specyficzne dla estetyki indyjskiej – odgrywa ważną rolę¹⁶.

Pytany o źródła wizualnej inspiracji Ray wymienił malarstwo Pierre’a Bonarda i fotografię Henri Cartiera-Bressona. Powiedział:

Cartier-Bresson miał na mnie wielki wpływ od samego początku. W jego fotografiach jest cudowna, kształtująca siła, jedność, która ma charakter organiczny. Tworzy doskonałą jedność z różnych rzeczy, osiągając precyzję formy. Bardzo też lubię jego dowcip. Ale najbardziej pociąga mnie jego humanizm, zainteresowanie człowiekiem traktowanym zawsze z sympatią i zrozumieniem¹⁷.

W dalszym ciągu tego wywiadu Ray dookreśla swoje poglądy na sztukę filmową:

Moim zdaniem charakterystyczną siłą kina jest jego zdolność do wychwytywania i komunikowania subtelnych stanów ludzkiego umysłu. Można je oddać poprzez ruch, gest, załamanie

¹³ Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*, Seagull Books, Calcutta 1989, s. 61–62.

¹⁴ Za: Meenakshi Mukherjee, *His Films, Their Stories*, w: *Filming Fiction, Tagore, Premchand and Ray*, red. M. Asaduddin, Anuradha Ghosh, Oxford University Press, New Delhi 2012, s. 4.

¹⁵ *Nava rasa* (dziewięć *rasa*), czyli dziewięć stanów umysłu odbiorcy wywołanych przez dominujący emocjonalnie ton dzieła.

¹⁶ Bert Cardullo, *Master of Art...*, dz. cyt., s. 52.

¹⁷ Tamże, s. 53.

głosu, zmianę oświetlenia lub manipulacje tłem. Nie jest jednak konieczny ruch w sensie dosłownym – kamery bądź postaci – w następstwie ujęć. To samo dotyczy bohatera, który rozwija się i rośnie. By opisać najbardziej charakterystyczną cechę medium filmowego, użyłbym raczej słowa „wzrost” niż „ruch”. Kino jest wspaniale wyposażone, by śledzić *wzrost* postaci lub sytuacji¹⁸.

W filmie Raya pozostała narracja pierwszoosobowa, lecz przypisana jedynie Bimali, tylko ona zwraca się do widzów w tym trybie, opowiadając swoją historię w czasie przeszłym. *Dom i świat* ma budowę kłamrową. Gdy Bimala zaczyna swoją relację, opowiada ją od ostatniego rozdziału, kiedy jej rozterki emocjonalne znalazły już rozwiązanie: „Nie boję się teraz niczego – ani siebie, ani nikogo innego. Przeszłam przez ogień. Co było do spalenia, spłonęło na popiół, a co zostało, jest nieśmiertelne”.

Gdy bohaterka wypowiada te słowa, nie wie jeszcze, że metaforycznie pojmowany przez nią ogień stanie się dosłownym ogniem stosu pogrzebowego, który pochłonie zwłoki jej męża. Możemy przyjąć, że opowieść Bimali (jej monolog wewnętrzny), niemająca adresata wewnątrz fabuły filmowej i skierowana wyłącznie do nas, widzów kinowych, toczy się wówczas, gdy oczekuje ona powrotu męża, który udał się do wsi z nader niebezpieczną misją. Upewnia nas o tym scena końcowa, gdy widzimy bohaterkę w tym samym ujęciu i w tym samym stroju. Po ukazaniu przez kamerę drogi i kroczącego z wolna ku domowi orszaku, po długo wytrzymanym ujęciu w planie dalekim, następuje powrót do Bimali już ubranej w białą wdowią szatę. Ray nie powtórzył otwartego zakończenia powieści Rabindranatha Tagore’a, dał swemu filmowi jasne zakończenie: Nikhil zginął.

Finał książki jest nie tylko otwarty, ale także niejednoznaczny w swej wymowie. Dlaczego *Bara rani* w tak ostrych słowach wyrzuca Bimali, że przyczyniła się do zguby Nikhila, wysyłając go na pewną śmierć? Bimala wszelkimi siłami stara się przecież zatrzymać męża. Zwróćmy uwagę na jedno zdanie z jej refleksji, które snuje, czekając na rozwój wydarzeń: „Póki jestem żywa, moje grzechy będą się panoszyć, siejąc zniszczenie na wszystkie strony”. Bengalski odbiorca nie ma wątpliwości co do znaczenia tych słów – to aluzja do przekonania głęboko utrwalonego w tradycji i żywotnego jeszcze dziś, że cnota żony przyczynia się do pomyślności i bezpieczeństwa męża, jej występki natomiast sprowadzają na niego nieszczęścia i śmierć. Nikhil nie może zatem ocaleć, a Bimala powinna zostać ukarana.

Pierwszoosobowa narracja Bimali nie jest jednak prowadzona w filmie konsekwentnie. Ray skorzystał bowiem z dobrze znanej konwencji opowiadania pozwalającej, by w historię wprowadzał widzów narrator pierwszoosobowy, ale by w miarę rozwoju akcji oglądali to, czego ów narrator nie mógł widzieć, sceny, w których nie brał udziału, wydarzenia, o których nie mógł wiedzieć. Somdatta

¹⁸ Tamże, s. 60.

Mandal utrzymuje, że Satyajit Ray skonstruował swój film w taki sposób, by nie odwoływać się do pierwszoosobowej narracji Sandipa i Nikhila, ale uzyskać jednak ich odpowiednik. Cytuje wypowiedź reżysera na ten temat:

Całość opowieści dzieli się na cztery części. Pierwsza jest przedstawiona z punktu widzenia Bimali, nie ma też ani jednej sekwencji bez jej udziału; początkowo taki właśnie jest bieg opowiadania. Nim rozpocznie się faza druga, ściemnienie i rozjaśnienie przenosi nas do części, w której dominuje punkt widzenia Sandipa. Pojawia się on w każdej sekwencji, a komentarze, jakie wygłasza, pozwalają nam poznać stan jego umysłu. Kiedy tragedia nabiera odmiennego charakteru, ściemnienie przenosi nas w trzecią fazę, w której mamy do czynienia z punktem widzenia Nikhila, koncentrujemy uwagę na nim, a wszystko, co się zdarza, ma z nim związek. Historia biegnie dalej zgodnie z chronologicznym porządkiem. W fazie czwartej dochodzi do głosu punkt widzenia reżysera. Kamera przemieszcza się swobodnie ku Bimali, Sandipowi lub jakiegokolwiek innej postaci¹⁹.

Realizując *Dom i świat*, Ray miał dużą swobodę w zakresie ekspresji wizualnej. Powieść z reguły nie dookreśla scenerii, a jeśli to już czyni, to w nader ograniczonym zakresie. Dla filmu natomiast warstwa przedmiotów przedstawionych i wyglądków jest nader istotna. Ray organizuje niektóre ze scen w taki sposób, by wyeksponować materialne detale. Gdy Bimala deklaruje chęć spalenia swoich zagranicznych strojów, Nikhil zwraca jej uwagę, że całe wyposażenie ich domu to wytwory obcego przemysłu – meble, tkaniny, lustra, lampy, przedmioty osobistego użytku, perfumy i kosmetyki Bimali (kamera pokazuje je kolejno). Nawet jej indyjskie stroje są sporządzone z zagranicznych materiałów. Kilka razy widzimy Bimalę, jak starannie wybiera swoje sari czy też duma w otoczeniu luksusowych, pięknych przedmiotów. Charakterystyczny jest też motyw należącej do Bimali kłamry do włosów. To również przedmiot obcego pochodzenia. Sandip znajduje go przypadkiem i zatrzymuje, mówiąc kobiecie, że to jedyny zachodni drobiazg, który zachowa. Bimala zwraca mu uwagę, że pali zagraniczne papierosy. On obiecuje, że je rzuci, jeśli ona przyłączy się do ruchu *swadeśi* i będzie z nim współpracowała. Uzyskuje jej zgodę, ale pali nadal. Kilkakrotnie widzimy go z papierosem, co dyskretnie podkreśla, że Sandip żąda wyrzeczeń od innych, ale nie od siebie. Gdy zwraca klejnoty i pieniądze otrzymane od Bimali, mówi, że na pamiątkę zachowa tylko jej kłamrę.

Głównym motywem wizualnym spajającym film jest motyw ognia. Pojawia się od razu na samym wstępie, korespondując ze słowami Bimali – „przeszłam przez ogień” – i poprzez odniesienie do bohaterki nabiera sensu symbolicznego²⁰. Ma go jednak także w innym znaczeniu – ruch *swadeśi* jest porównywany do pożogi, która ogarnęła i trawi cały kraj. Dla Bimali ów symboliczny ogień ma

¹⁹ Somdatta Mandal, *Tuo Masters one Text. Satyajit Ray's Transcreation of „Ghare Baire”*, w: *Filming Fiction...*, dz. cyt., s. 40–41.

²⁰ Nawiązanie do agniparikszy (próby ognia) Sity, żony Ramy, która została przez męża oskarżona o zdradę i musiała udowodnić swoją niewinność, przechodząc przez płomienie.

znaczenie oczyszczające – niszcząc to, co zasługiwało na spalenie (jej miłość do Sandipa i zaangażowanie w ruch *swadeśi*), wyzwalał ją i uwalniał. Ogień pojawia się też w funkcji naturalnej. Zwolennicy *swadeśi* podpalają stopy, na których płoną zagraniczne dobra. Jest to szczególnie wyeksponowane w scenie (brak jej odpowiednika w książce), w której Sandip przemawia do chłopów w posiadłościach Nikhila, próbując ich skłonić, by złożyli i spalili wszystko, co zagraniczne, w kręgu oznaczonym przez niego czerwonymi chorągiewkami. Tym razem zebrani nie doceniają jego demagogicznych talentów. Sandip przekonuje się, że nic nie zdziała bez interwencji Nikhila, ale wie, że ten interweniować nie będzie. Tak rodzi się jego intryga, by spalić łódź dostawczą, co pociąga za sobą wydatki na łapówki, zadośćuczynienia itp., a konsekwencją są oczekiwania finansowe kierowane do Bimali. Gdy wybuchają muzułmańskie bunt, ich znakiem jest rozprzestrzeniający się ogień. W finale filmu obraz ognia to zapowiedź stosu pogrzebowego, na którym spłonie ciało Nikhila.

W filmie pojawiają się utarczki słowne pomiędzy Nikhilem i Sandipem, ale kontrast między ich postawami i charakterem działań najlepiej oddają sceny ukazujące ich w działaniu. To, co czyni Sandip, obrazuje jego bezwzględność, sięganie po przemoc, fanatyzm. Nikhil natomiast działa lub próbuje działać zawsze na rzecz pokoju, uśmierzania buntu, zapobiegania niebezpieczeństwu. Chce załagodzić konflikt hindusko-muzułmański, zwracając się z apelem do starszyny w swoich włościach, ale pozostaje bezbronny, gdy słucha muzułmanów nawołujących do buntu wobec wyznających hinduizm Bengalczyków. Przywódcy muzułmanów dowodzą, że między tymi dwiema religiami nie ma wspólnoty interesów, że ruch *swadeśi* nie jest dla muzułmanów, przeciwnie – godzi w nich.

Zagadnieniem, które szczególnie zwraca uwagę przy analizie filmów Raya, jest muzyka. Począwszy od 1961 roku, od filmu *Trzy córki*, reżyser sam ją komponuje. Muzyka była jego pasją już w dzieciństwie. Zamiłowanie, zwłaszcza do klasycznej muzyki zachodniej, stale wzrastało, choć Ray nie podjął żadnych studiów w tej dziedzinie. Zadowalał się słuchaniem dzieł z partyturą w rękę i to była jego jedyna edukacja – pozostał samoukiem. Potrzebę muzyki w filmie traktował w sposób najprostszy: ma służyć podkreślaniu zmian nastroju, których być może publiczność nie zauważyłaby od razu. W *Domu i świecie* jest to szczególnie istotne, gdyż reżyser operuje całą gamą nastrojów. Ray nie realizował nigdy filmów w stylu Bollywoodu, nawet jeśli dwa z nich (adresowane do dzieci) można określić mianem muzycznych. Niemniej odwołał się do muzyki immanentnej, kilkakrotnie ukazując Bimalę, jak śpiewa czy nuci, przypisał też Sandipowi klasyczny numer muzyczny. Gdy próbuje oczarować Bimalę, wykonuje – jak gdyby nie dowierzając swym talentem oratorskim – pełną ognia pieśń patriotyczną.

Dom i świat zwraca uwagę nie tylko obecnością muzyki i jej sfunkcjonalizowaniem, ale także naśladownictwem struktur muzycznych. Píše o tym Andrew

Robinson, biograf Raya, oraz Marie Seton²¹. Oboje powołują się na wypowiedzi samego reżysera, który utrzymywał, że jego filmy są inspirowane formami muzycznymi, zwłaszcza takimi jak sonata i symfonia. Robinson utrzymuje, że każdy film Raya charakteryzuje się innego rodzaju muzycznością. *Samotna kobieta* przywodzi na myśl opery Mozarta, a *Dom i świat* kojarzy się z symfoniami Beethovena. Zawierając tym sugestiom, Jayita Sengupta (wym. Dżajita) idzie jeszcze dalej i analizuje *Dom i świat*, wskazując na związek poszczególnych scen z konkretnymi fragmentami dzieł Beethovena. Ekspozycja przywodzi jej na myśl V Symfonię, szczególną zaś rolę przypisuje VI Symfonii, łącząc jej poszczególne części ze spokojnym obrazowaniem domowego życia Bimali, relacji z Sandipem i końcowym pogodzeniem się małżonków²².

Tradycja przyrównywania form filmowych do form muzycznych jest równie stara jak filmoznawstwo, a odwołania do sonaty znajdujemy też w pracach nowszych²³. Niemniej są to idiosynkratyczne, bardzo niezobowiązujące sugestie zrodzone na zasadzie swobodnych skojarzeń, o których wspominał już Rudolf Arnheim, pisząc, że dźwięk wiolonczeli może kojarzyć się z ciemną czerwienią i smakiem wytrawnego wina²⁴. Jak długo pozostajemy przy porównaniach natury *stricte* formalnej, biorąc pod uwagę takie czynniki jak obecność dwu różnych tematów, przetworzenie czy reprzyzę, możemy się godzić na ich zasadność, ale koncepty Jayity Sengupty są moim zdaniem przykładem nadinterpretacji nieznajdującej pokrycia w materiale filmowym. Muzyka w *Domu i świecie*, współgrając z jego kolorystyką i rytmem zmieniających się obrazów, nadaje filmowi Raya doskonałą spójność bez potrzeby odwoływania się do sztucznie wykonywanych porównań.

W literaturze przedmiotu często pojawia się wyrażone *expressis verbis* przekonanie, że Rabindranath Tagore uczynił Nikhila swoim *alter ego*. Jeśli bierzemy pod uwagę ideologiczno-polityczną warstwę powieści, jest to w pełni zasadne. Potwierdzenie w tej kwestii przynoszą jego pisma, w których głosi poglądy i opinie zbieżne z wypowiedziami i działaniami Nikhila. Przypomnijmy jednak, że główną bohaterką powieści jest Bimala – jej narracja dominuje – oraz problem kobiety wychowanej w zenanie, która w pewnym momencie opuszcza swoją „złotą klatkę” (ten termin pada w książce, ale z komentarzem Bimali, że nigdy nie uznawała takiego określenia w odniesieniu do swojego domowego życia)

²¹ Andrew Robinson, *Satyajit Ray: The Inner Eye*, Andrew Teutsch, London 1989; Marie Seton, *Portrait of a Director: Satyajit Ray*, Penquin, New Delhi 2003.

²² Jayita Sengupta, *Ray's Narrative Vision and Synaesthetic Appreciation of Tagore in „Ghare Baire”*, w: *Filming Fiction...*, dz. cyt. s. 76–79.

²³ Por. Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964. Por. także: Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, wyd. 3, University of California Press, Berkeley 1996.

²⁴ Rudolf Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.

i musi stawić czoła nowym wyzwaniom. Nasuwa się pytanie, czy Nihil dobrze uczynił, poddając swoją szczęśliwą i kochającą żonę ryzykownej próbie? Chciał ją wprowadzić do niej przygotować, ale tym, co nasuwa się jako oczywisty wniosek, jest przeświadczenie, że próba była przedwczesna.

W myśl rozpowszechnionych interpretacji powieści *Dom i świat* Rabindranath Tagore miał się w niej opowiadać za potrzebą emancypacji kobiet, występować przeciwko naciskom społeczeństwa, które hamowało ich rozwój, oraz wyrażać pogląd, że w miłości mężczyzna i kobieta są sobie równi. Ale gdy czytamy dzieło, narzuca się przekonanie, że próba naruszenia odwiecznych porządków i sprzeniewierzenia się tradycji powoduje tylko nieszczęścia i katastrofę. Jak sądzę, nie znaczy to, że wolno nam interpretować postawę pisarza jako konserwatywną. Wskazuje on bowiem na fakt, że zderzenie starego i nowego porządku nie jest procesem, który będzie przebiegał bezkonfliktowo i łagodnie. Zważywszy na dystans, jaki dzieli „dom” i „świat”, będzie on bolesny i dramatyczny. Przemiana nie dokona się szybko, może obfitować w kolizje i powikłania, pociągając za sobą ofiary.

Wydaje się oczywiste, że w swym filmie Satyajit Ray akceptuje postawę Nikhila. W sposób jednoznaczny pozytywnie wartościuje jego wybory i zachowania, ostrzej zaś akcentuje negatywne cechy jego antagonisty – Sandipa. Potępia nacjonalizm, fanatyzm, przemoc. Postawa reżysera wobec problemu, z którym próbuje się uporać Bimala, jest jednak mniej ambiwalentna niż postawa pisarza. Z jednej strony silniej eksponuje pojednanie żony i męża – Nikhil z całego serca wybacza Bimali, zdejmując z niej odium winy. Jest to wyraz wspańałości silnego duchowo mężczyzny, który rozumie kobiecą słabość umysłową i moralną. Z drugiej strony Bimala filmowa posuwa się dalej niż bohaterka powieści, nie potrafi się oprzeć Sandipowi i własnym uczuciom, jest bezradna, zagubiona, przestaje odpowiadać za siebie. O jej przyszłości zadecydują więc mężczyźni, a ściślej los.

Amartya Sen zwrócił uwagę na fakt diametralnie różnego odbioru twórczości Rabindranatha Tagore’a w Indiach i Europie oraz innych częściach świata. W Indiach był i pozostał do dziś postacią kultową. Jest powszechnie czytany klasykiem, jego pieśni nadal się śpiewa, a z okazji 150-lecia urodzin przywrócono też należyłą rangę jego dorobkowi w dziedzinie sztuk plastycznych. Wystawa „*The Last Harvest*”. *Paintings of Rabindranath Tagore*, obejmująca całość dorobku artysty, była prezentowana w wielu krajach Europy, Azji i Ameryki. Natomiast poza Indiami twórczość Tagore’a cieszyła się żywym zainteresowaniem tylko przez krótki czas, zwłaszcza po otrzymaniu przez niego Nagrody Nobla w 1913 roku, ale fala entuzjazmu wkrótce opadła i dziś znajduje się on wśród autorów niemal zapomnianych²⁵.

²⁵ Amartya Sen, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 9

Wspomniałam już o tym, że swego czasu Satyajit Ray należał do twórców nader wysoko cenionych w kraju i na świecie, ale jego filmy nadal plasują się wysoko w międzynarodowych rankingach. Wielu twórców kinowych przyznaje się do inspiracji jego dziełami albo krytycy odkrywają je u reżyserów bengalskich czy takich jak Martin Scorsese, James Ivory, Abbas Kiarostami, Elia Kazan, Isao Takahata, Carlos Saura, Danny Boyle, Wes Anderson. Listę tę można by jeszcze znacznie wydłużyć. Znamienny jest także fakt, że londyński festiwal filmowy przyznaje nagrodę im. Satyajita Raya dla reżysera debiutującego w filmie fabularnym, który najlepiej umiał oddać „artyzm, współczucie i humanizm wizji Raya”.

W Polsce, jak napisał swego czasu Adam Garbicz, Satyajit Ray wygrałby konkurs na najmniej znanego wybitnego reżysera²⁶. Światem filmu rządzą jednak reguły nie do końca dające się przewidzieć. Często zdarza się, że nieoczekiwanie mamy do czynienia z renesansem reżysera, który został zapomniany lub był niedoceniany. Pisarzom zdarza się to jednak rzadziej.

Dom i świat (Ghare – Baire)

R: Satyajit Ray, S: Satyajit Ray według powieści *Dom i świat* Rabindranatha Tagore’a, Z: Soumendu Roy, M: Satyajit Ray, Sgr: Ashoke Bose, MO: Dulal Dutta, O: Soumitra Chatterjee (Sandip), Victor Banerjee (Nikhil), Swatilekha Chatterjee (Bimala), Gopa Aich (szwagierka), Jennifer Kendall (Miss Gilby), PR: Indie, 1985, 140’

²⁶ Adam Garbicz, *Uczeń przystani pokoju*, „Kino” 2006, nr 10, s. 44.