

Tatiana Szurlej

Uniwersytet Jagielloński

## Czekając na siódmego konia

### *Suraj ka Satvan Ghoda* Dharmavira Bharatiego i Shyama Benegala

*Siódmy koń słońca* (*Suraj Ka Satvan Ghoda*, wym. Suradž ka Satwan Ghora) to nakręcona w 1992 roku przez Shyama Benegala (wym. Śjam) adaptacja krótkiej powieści Dharmavira Bharatiego pod tym samym tytułem. Wydane w 1952 roku dzieło literackie koncentruje się przede wszystkim na opowiadaniu historii i – mimo odwołań powieściowego narratora do własnych przeżyć – czytelnik tak naprawdę nie wie, czy ma do czynienia z historią prawdziwą, czy też dał się oczarować jego gawędziarskim umiejętnościom, potwierdzając tym samym wszystkie teorie wygłoszone na temat sztuki snucia opowieści, o jakich dyskutuje się na kartach tej książki. Tytuł filmu i wierne odtworzenie opowiadanych przez bohatera zdarzeń sprawiają wrażenie rygorystycznego podejścia realizatora do literackiego pierwowzoru. Benegal tworzy jednak, opierając się mocno na tekście powieści i powtarzając w swoim filmie wiele jej dialogów, dzieło odrębne, czego zresztą nie ukrywa, od początku informując widza o swoim zamiarze.

Bohaterem powieści jest Manik Mułła, młody mężczyzna, który przez siedem dni opowiada czwórce przyjaciół trzy historie miłosne. Są to: Śjam, Omkar, Prakaś i narrator, którego można utożsamić z autorem dzieła. Shyam Benegal redukuje liczbę słuchaczy Manika do trzech, co wydaje się mało ważne, ale okazuje się istotnym zabiegiem, dzięki któremu reżyser postępuje jak Dharmavir Bharati i mocno zaznacza swoją ingerencję w zaprezentowaną opowieść. Przedstawia losy Manika Mułły, który lubił opowiadać różne historie, i oczywiście od czasu do czasu oddaje mu głos. W filmie Benegala Bharati-autor jest nieobecny, a rolę głównego narratora przejmuje Śjam (Raghuvir Yadav, wym. Jadaw), którego, poprzez zbieżność imienia, można łączyć z reżyserem. Usunięcie autora powieści uznać można za zapowiedź zmian, które sprawiają, że dokonana przez Benegala adaptacja jest w tym samym stopniu jego autorską opowieścią, co dziełem Bhartiego.

Jak już wspomniałam, w swej powieści Dharmavir Bharati zapoznaje czytelnika z różnymi sposobami opowiadania historii. Jej bohaterowie przywołują w rozmowach nazwiska słynnych indyjskich i zagranicznych autorów, w tym także Bharatiego, dyskutują o postaciach znanych im z przeczytanych dzieł. Wszystkie opowiedziane przez Manika historie są z sobą powiązane, raz poznane osoby powracają w kolejnych. Manik jest głównym męskim protagonistą, a każda z trzech przedstawionych przez niego bohaterek ewokuje odmienny sposób fascynacji kobietami. Heroiną pierwszej opowieści jest Dżamuna, znajoma Manika z czasów dzieciństwa. Dziewczyna została zabrana przez rodziców ze szkoły i od tej pory spędza bezproduktywnie czas w domu, ale uczący się Manik często dostarcza jej książki. Dżamuna nie może poślubić ukochanego Tanny, chłopca z sąsiedztwa, ze względu na swój wyższy status społeczny i brak wystarczających środków, by dać rodzinie Tanny posag. Zostaje wydana za męża za starszego, bogatego mężczyznę i wiecie szczęśliwe życie, zwłaszcza po urodzeniu dziecka, do którego poczęcia przyczynił się woźnica Ramdhan pracujący w ich domu. Druga z bohaterek to Lily, obiekt romantycznego uczucia Manika, dziewczyna bogata i wykształcona, która wbrew swej woli zostaje żoną Tanny i jest do tego stopnia nieszczęśliwa w małżeństwie, że po urodzeniu dziecka odchodzi od męża, stając się pośrednio przyczyną jego przedwczesnej śmierci. Trzecią kobietą jest Satti, przybrana córka byłego żołnierza, która zajmuje się wyrabianiem mydła. Satti przyjaźni się z Manikiem i jest mu bardzo oddana; staje się obiektem namiętności Mahesara, ojca Tanny, znanego ze swojej słabości do kobiet. Podstarzały wielbiciel przekonuje opiekuna dziewczyny, by sprzedał mu swą przybraną córkę, kiedy zaś Satti szuka schronienia w domu Manika, ten okłamuje ją, obiecuje pomoc, a potem oddaje w ręce starego lubieżnika.

Opowieść Manika, która u Bharatiego rozgrywa się w ciągu kilku lat, jest w filmie skondensowana czasowo, bohaterowie pierwszej historii zostali przedstawieni już jako dorośli, a nie dzieci. Operowanie obrazem filmowym pozwoliło Benegalowi na większe niż w powieści splecenie z sobą losów poszczególnych bohaterów przez powtórzenie pewnych scen, które powracają w kolejnych opowieściach Manika, prezentując perspektywę innej osoby. Liczne powieściowe odwołania do indyjskiej i zachodniej literatury zostają w filmie znacznie ograniczone, a zainteresowanie reżysera zwłaszcza jedną z nich – napisaną w 1901 roku i opublikowaną w 1917 roku powieścią Sarata Chandry Chattopadhyaya (wym. Śarat Ćandra Ćattopadhjaj) *Devdas* – można tłumaczyć chęcią przeniesienia uwagi ze słynnych dzieł literatury na ich ekranowe adaptacje. Obecność *Devdasa* zaznacza się już na początku filmu, gdy Śjam, jeden ze zgromadzonych u Manika (Rajit Kapur, wym. Radžit) przyjaciół, czyta książkę. W powieści Bharatiego nie ma informacji, co on dokładnie czyta<sup>1</sup>, Benegal pokazuje natomiast,

<sup>1</sup> Dharmavir Bhāratī, *Sūraj kā Sāvātīn Ghorā*, Bhāratīy Jñānpīṭh, Nayī Dillī 2006, s. 22. Inne odwołania także będą się odnosić do tego wydania.

że to *Devdas*. Lektura, jakiej oddaje się Śjam, obraża Manika, który nie życzy sobie, by w jego towarzystwie czytano dzieła innych autorów. Jednocześnie, jak pokazuje Benegal, tytuł wyrwanej Śjamowi z rąk książki daje Manikowi wyraźny impuls do opowiedzenia pierwszej historii, która mocno opiera się na powieści Chattopadhyaya. Reżyser, podobnie jak Bharati, od samego początku zwodzi więc widzów, którzy nie mają pewności, czy Manik opowiada historie zacerpnięte ze swojego życia, czy wymyśla kolejne na poczekaniu. Co więcej, gra, jaką Benegal podejmuje z odbiorcami, jest znacznie bardziej wyraźna niż w powieści, a wspomniane powracające epizody widziane z różnych perspektyw tylko podsycają uczucie niepewności widza, który dostrzega, że opowieść tworzy logiczną całość, a jednocześnie nie może się oprzeć wrażeniu, że Manik jedynie bawi się snuciem historii.

Po wyrywaniu Śjamowi z ręki *Devdasa* Manik Mułła nawiązuje do tej powieści w pierwszej historii, w której porównuje losy Dżamuny (Rajeshwari Sachdev, wym. Radzieśwari Saćdew) do sytuacji, w jakiej znalazła się opisana przez Chattopadhyaya Parwati, młoda dziewczyna, która ze względu na swój niższy status społeczny nie może wyjść za mąż za Dewdasa, ukochanego chłopca z sąsiedztwa. Odrzucona przez wybranka, który boi się sprzeciwić ojcu, Parwati poślubia bogatego, starego wdowca. Kiedy Dewdas pojmuje swój błąd, zrozpaczony popada w alkoholizm. Nawiązanie do *Devdasa* w opowieści o Dżamunie wzmacnia dodatkowo fakt, że to właśnie tę powieść Chattopadhyaya Manik przynosi dziewczynie do czytania. Manik powieściowy dawał jej tanie magazyny ze łzawymi opowiadaniem i książeczki z filmowymi piosenkami (s. 23), Manik filmowy zachęca Dżamunę do bardziej ambitnej lektury, co być może usprawiedliwia jej późniejsze śmiałe zachowanie. Powieściowa Dżamuna, zrozpaczona i sfrustrowana, ale będąca jeszcze dzieckiem, zaczyna otwarcie mówić Manikowi o swoich uczuciach i potrzebach, co jednak nie wymaga od niej aż tak wielkiej odwagi, jak w przypadku dorosłej już Dżamuny filmowej, która poprzez czynione zwierzenia nawiązuje z młodzieńcem relację przypominającą swoisty romans. Podobnie jak Parwati Dżamuna jest w tej historii osobą silniejszą niż Tanna, a jej ukochany, sparaliżowany strachem przed swym ojcem, staje się odpowiednikiem Dewdasa. Ona także domaga się zgody na ślub i dopiero kiedy jej marzenie nie zostaje spełnione, koncentruje się na chęci posiadania potomstwa.

Chandrabhanu Sitaram Sonvane<sup>2</sup> (wym. Ćandrabhanu) twierdzi słusznie, że *Siódmy koń słońca* przekazuje ideologię głoszącą, iż mimo istnienia na subkontynencie wielu romantycznych historii, z upodobaniem przywoływanych zarówno w literaturze, jak i w kinie, żadna z nich nie może zaistnieć w domach najniższych warstw indyjskiego społeczeństwa. Miejscem realizacji romantycznej mi-

---

<sup>2</sup> Chandrabhānu Sitārām Sonvaṇe, *Dharmavir Bhārati kā Sāhitya Sṛjan ke Vividh Raṅg*, Pañcāl Prakāśān, Jaypur 1979, s. 106.

łości jest ekran kinowy, a nie prawdziwe życie – jak zauważa Jyotika Viridi<sup>3</sup> (wym. Dźjotika), podkreślając jednak przy okazji, że nawet jeśli kino stara się zwalczyć społeczne tabu, pozwalając na miłość między przedstawicielami różnych warstw i na małżeństwa będące jej następstwem, to pewne zasady nadal obowiązują. W przedstawionej przez Benegala opowieści o Dżamunie nieszczęśliwa miłość staje się pretekstem do wyrażenia krytyki tradycyjnego porządku i skostniałego myślenia opornie poddających się reformom. Potwierdza to Śjam, mówiąc, że w każdym indyjskim domu można znaleźć taką Dżamunę pozbawioną szansy na szczęście ze względu na biedę czy określony status społeczny.

Wyrażone w powieści obserwacje Dharmavira Bharatiego, jak zauważa Sonvane<sup>4</sup>, często stają się prześmiewcze, o czym świadczy na przykład scena, w której rozwścieczony ojciec Tanny, Mahesar, wykrzykuje, że prędzej ożeni syna z drewnianym kołkiem ubranym w sari niż z dziewczyną bez posagu, a matka Dżamuny stwierdza, że raczej wyda córkę za drzewo niż za chłopca z niższej warstwy. Podejście starego pokolenia, które jest w stanie poświęcić szczęście dzieci dla uznawanych przez siebie wartości, każe odnosić niesłuszne wrażenie, że powieść będzie kolejną historią o ucisku biedaków oraz zmorze, jaką dla Indii są posagi i podziały kastowe. Przypuszczenie to rozwiewają przyjaciele słuchający Manika, pytając go, dlaczego wybrał na swoją bohaterkę dziewczynę, która buntuje się i walczy o swe szczęście, nie jest wyidealizowana i nie cierpi w imię wyższych idei, jak archetypiczna Radha czy Śakuntala. Przywołanie akurat tych postaci jako wzoru indyjskich kobiet wydaje się zaskakujące, gdyż kultura subkontynentu, reprezentowana zwłaszcza przez kino, odwołuje się, jak podkreśla wielu badaczy, głównie do postaci Sity i Sawitri. Zarówno Sita, nieskazitelna żona Ramy, która nie protestowała, kiedy mąż kazał jej przejść przez próbę ognia, by w ten sposób udowodniła mu swoją wierność, a potem i tak oddalił ją z pałacu, jak i Sawitri, która udała się w podróż do królestwa boga śmierci, by odzyskać ukochanego męża, znakomicie nadają się na idealne bohaterki<sup>5</sup>. Nie dziwi także przywołanie poniżonej i oszukanej Śakuntali, która długo musiała cierpieć, zanim połączyła się ze swoim mężem. Przyjaciele wymieniający idealne postaci kobiece z indyjskiej mitologii i najstarszej literatury zdają się jednak nie dostrzegać, że Dżamuna, podobnie jak Parwati z powieści Chattopadhyaya, jest bardzo podobna do Radhy. *Devdas*, co podkreśla między innymi Madhuja Mukherjee<sup>6</sup> (wym. Madhudża Mukherdzi), to opowieść inspirowana miłością Radhy i Kriszny. Podobnie jak mityczni kochankowie, także bohaterowie tej powieści

<sup>3</sup> Jyotika Viridi, *The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2003, s. 73.

<sup>4</sup> Candrabhānu Sītārām Sonvaṇe, *Dharmavīr...*, dz. cyt., s. 113.

<sup>5</sup> Shoma A. Chatterji, *Subject: Cinema, Object: Woman. A Study of the Portrayal of Women in Indian Cinema*, Parumita Publications, Calcutta 1998, s. 31.

<sup>6</sup> Madhuja Mukherjee, *New Theatres Ltd. The Emblem of Art, The Picture of Success*, National Film Archive of India, Pune 2009, s. 121.

nie mogą być razem, ich miłość pozostaje więc niespełniona. W *Siódmym koniu słońca* protagoniści znajdują się jednak w innej sytuacji, ich miłość jest uczuciem znacznie bardziej gorzkim niż radosne igraszki boskiej pary, dlatego też podobieństwo do *Devdasa* i – co za tym idzie – do miłości Radhy i Kriszny, umyka przyjaciółom słuchającym Manika. Według nich Dżamuna nie jest kobietą idealną, ponieważ podporządkowała swoje życie zbyt wielu kompromisom. Sprawily one, że jej miłość do Tanny, mimo że głęboka, zesłała na plan dalszy, a to różni ją od Radhy, której uczucie do Kriszny było pełne niepohamowanej namiętności, czyste i nieśmiertelne; nie dorównuje też uczuciu, jakie Parwati żywi do Dewdasa. Dżamuna godzi się z losem i odnajduje dla siebie nowe cele, co sprawia, że nie tylko różni się od tradycyjnych indyjskich heroin, ale też nie można w niej znaleźć śladu bohaterki bardziej współczesnych i postępowych, jak Sunita, tytułowa bohaterka powieści Jainendry Kumara (wym. Dżajnendra) czy Dewasena z dramatu *Skandagupta* Jaishankara Prasada (wym. Dżajsankar), co również zarzuca jej grupka przyjaciół słuchających Manika Mułłę.

W postaci Dżamuny uwidacznia się za to Lakszmi (Shabana Azmi, wym. Śabana), bohaterka *Ankur* (*Sadzonka*, 1974), pierwszego fabularnego filmu Shyama Benegala. Obie są kobietami pozornie słabymi i pogodzonymi z losem, które jednak doskonale wiedzą, czego oczekują od życia, i robią wszystko, by spełnić swoje marzenia. Lakszmi, podobnie jak Dżamuna, jest skoncentrowana przede wszystkim na chęci posiadania dziecka. Sytuacja ekonomiczna zmusza ją do poślubienia mężczyzny bardzo niskiego stanu, który dodatkowo nie jest zdolny zaspokoić jej największego pragnienia, dlatego kobieta nawiązuje romans, w wyniku którego zachodzi w wymarzoną ciążę. Opisując tę bohaterkę Benegala, Anuradha Dingwaney Needham<sup>7</sup> (wym. Dingwane Nidham) zwraca uwagę na fakt, że Lakszmi, mimo swego niskiego statusu społecznego i bycia kobietą, zawsze wyraźnie daje do zrozumienia, jakie są jej potrzeby i marzenia. Wielokrotnie ośmiela się mówić o tym, czego chce, dlatego różni się zdecydowanie od bohaterki, które zwykle widzi się na indyjskim ekranie. Dżamuna postępuje podobnie, o czym świadczy na przykład to, że mimo posiadanych środków nie pomogła finansowo swoim rodzicom i nie uratowała honoru ojca, przekonana, że gdyby raz dała im pieniądze, wykorzystywaliby ją do końca życia. Podobnie jak Lakszmi Dżamuna także wie, czego chce i wytrwale dąży do celu. Jest dobrą żoną dla swojego starego męża, do którego poślubienia została zmuszona, nie ukrywa jednak, że to nie on, a dziecko jest dla niej najważniejszym celem małżeństwa. Pisząc o *Devdasie*, Madhuję Mukherjee przywołuje słowa wybitnego reżysera Ritwika Ghataka, który nazywał dzieło Chattopadhyaya historią Parwati i opowieścią o odwadze kobiety odpowiedzialnie podchodzącej do swo-

---

<sup>7</sup> Anuradha Dingwaney Needham, *New Indian Cinema In Post-Independence India. The Cultural Work of Shyam Benegal's Films*, Routledge, New York 2013, s. 28.

ich obowiązków<sup>8</sup>. Dżamuna postępuje podobnie, ale nie zapomina też o sobie, dzięki czemu prawdopodobnie jest jej łatwiej żyć, nawet jeśli nie zachowuje się jak idealna indyjska bohaterka, która w imię wyższych wartości zawsze gotowa była się unieszczęśliwić.

Lily (Pallavi Joshi, wym. Dżośi), kolejna kobieta pojawiająca się w życiu Manika, jest równie silna jak Dżamuna, ale jej siła przejawia się w inny sposób. Życie Lily także zostaje porównane z losami Parwati z *Devdasa*, ponieważ i ona musi wyjść za mąż za mężczyznę, z którym nie chce się wiązać, chociaż udaje się jej uniknąć małżeństwa ze starcem. Narzeczonym okazuje się Tanna (Riju Bajaj, wym. Ridżu Badżadź), który jest wybrankiem Dżamuny, ale Lily nie wydaje się godnym kandydatem, bo nie może się równać z czytany Manikiem, z którym dziewczyna rozmawia o literaturze i kinie. Benegal utrzymał historię Lily w konwencji melodramatycznej i bollywoodzkiej, a jedyna piosenka, jaka pojawia się w filmie, dodatkowo sprawia, że miłość Manika i Lily została przedstawiona jako tak zwane uczucie niemożliwe i mocno wyidealizowane. Piosenka nie przybiera wprawdzie formy typowej *dream sequence*, jaką stosuje się w kinie bollywoodzkim, kiedy śpiewający kochankowie zostają nagle przeniesieni na alpejskie połoniny, ośnieżone górskie zbocza lub do pełnego kwiatów ogrodu, jest jednak mało związana z rzeczywistością. Być może brak tej konwencjonalnej formy jednoznacznie związanej z marzeniami bohaterów miał pokazać, że miłość Manika do Lily nie była na tyle silna, by chciał o nią walczyć i naprawdę związać się z dziewczyną. Piosenka, w której bohaterowie śpiewają o żalu z powodu nadchodzącego rozstania, wyraża rezygnację, a nie marzenia o wspólnej przyszłości. Przyjaciele pytają Manika, skąd znał Lily, ale on odpowiada wymijająco, że akcja tego opowiadania miała trwać tylko dwadzieścia cztery godziny, nie może więc dodać już nic więcej. Odpowiedź może świadczyć o prawdziwości przedstawionych wydarzeń i o tym, że Manik nadal cierpi po rozstaniu z dziewczyną, ale może też być dowodem, że nie ma on pomysłu na ciąg dalszy swej opowieści. Poza inspiracją wyniesioną z *Devdasa* i dramatu Jaishankara Prasada *Skandagupta* niewiele ma do dodania od siebie.

Podobnie jak Dżamuna Lily również jest kobietą niekonwencjonalną i bezkompromisową, co łatwiej pozwala ją utożsamić ze słynnymi bohaterkami. Mimo namowy Manika, by postąpiła jak Dewasena ze *Skandagupty* i samotnie spędziła życie, skoro nie może związać się z ukochanym mężczyzną, Lily wyraźnie nie jest gotowa, przynajmniej na początku, na tak radykalne rozwiązanie, które zapewne okryłoby hańbą jej rodzinę. Podczas ostatniego spotkania z Manikiem dziewczyna mówi mu, że poszła obejrzeć *Devdasa* do kina i opowiada o scenie, w której zamężna Parwati spotyka się z dawną przyjaciółką Manoramą i jest przez nią namawiana do pogodzenia się z losem. Dżamuna zachowuje się jak Manorama,

<sup>8</sup> Madhuja Mukherjee, *New Theatres...*, dz. cyt., s. 105.

ponieważ także doradza Lily, by zaakceptowała sytuację i skupiła się na jej pozytywnych aspektach. Tym razem to Lily występuje więc jako Parwati, ale inna niż bohaterka poprzedniego opowiadania. Dżamuna, która tak zawzięcie walczyła o ukochanego przed ślubem, po wyjściu za mąż przystosowuje się do nowej roli. Zdradza męża, ale czyni to tylko dlatego, że starzec nie może dać jej dziecka. Lily odwrotnie – przed ślubem wydaje się niezwykle uległa, choć wyraźnie nie chce poślubić Tanny, i dopiero później staje się nieprzejednana. Nawet słowa życzliwej Dżamuny, która mówi, że gdy tylko siostry Tanny odejdą do swych przyszłych mężów, Lily nareszcie będzie jedyną panią w domu, nie stanowią dla młodej kobiety pocieszenia. Dla Dżamuny pragnącej stabilizacji i prawa decydowania w sprawach dotyczących jej życia, a poza tym kochającej Tannę, sytuacja, w jakiej znajduje się Lily, jest godna pozazdroszczenia. Żona Tanny nie potrafi jednak odnaleźć radości w wydarzeniach, które nie przystają do jej wyidealizowanego świata. Dżamuna nie kocha ani swojego męża, ani woźnicy Ramdhana (Ravi Jhankal, wym. Dźhankal), a jednak godzi się z narzuconą jej rolą żony i cieszy nowym statusem. Lily przeciwnie – zostawia Tannę i odchodzi do domu matki.

Tanna, który prawdopodobnie nie kochał Lily i dopiero po ślubie zrozumiał, ile znaczyła dla niego Dżamuna i jak wielkim błędem było okazane wcześniej tchórzostwo, które powstrzymało go od walki o szczęście ich obojga, wydaje się w tym trójkącie osobą o najsłabszym charakterze. Shyam Benegal zdaje się potwierdzać to bardziej niż Dharmavir Bharati, każąc swojemu bohaterowi rzucić się pod pociąg po tym, jak spotkał na peronie Dżamunę. W powieści takie spotkanie również następuje, ale Tanna ginie dopiero później, kiedy schorowany, wyrzucony z pracy i opuszczony przez żonę wypada z pociągu, dlatego dawna ukochana nie może rozpaczać nad jego ciałem. Hysteryczny płacz filmowej Dżamuny zostaje skonfrontowany z lodowatym milczeniem Lily, która nawet po śmierci męża nie potrafi udawać smutku, nie zachowuje się więc w sposób, jaki nakazują przyzwoitość i dobre obyczaje. Uwidocznia się tu zasadnicza różnica między obiema kobietami, Dżamuna bowiem równie dramatycznie, choć wyraźnie na pokaz, rozpacza po śmierci swojego starego męża i tłucze szklane bransoletki, jak przystało wdowie, mimo że przecież wcale go nie kochała.

Kiedy we wspomnianej wyżej scenie Lily opowiada Manikowi o pobycie w kinie na *Devdasie*, w tle rozlega się piosenka K.L. Saigala (wym. Sajgal), który wcielił się w tytułowego bohatera w ekranizacji powieści wyreżyserowanej przez P.C. Baruę w 1936 roku. Akcja *Siódmego konia słońca*, powieści i filmu, rozgrywa się w surowych wnętrzach i ciasnych miejskich zaułkach, trudno jest więc dokładnie określić, w jakich toczy się czasach. Odwołanie do *Devdasa* sugeruje jednak, że Benegal, podobnie jak Bharati, także umieścił ją w latach trzydziestych XX wieku. Autorki książki *Mother, Maiden, Mistress*<sup>9</sup> zauważają,

<sup>9</sup> Bhawana Somaaya, Jigna Kothari, Supriya Madangarli, *Mother, Maiden, Mistress. Women in Hindi Cinema, 1950–2010*, Harper Collins Publishers India, New Delhi 2012, s. XIII–XVI.

że znaczna część filmów powstałych na subkontynencie w tym okresie przedstawiała historie stojące na straży tradycyjnego, patriarchalnego porządku. Równocześnie jednak tworzono wiele dzieł, które prezentowały bardzo silne bohaterki, sprzeciwiające się takiemu porządkowi i występujące przeciwko niemu. Filmy te, co ciekawe, mimo nierzadko kontrowersyjnych tematów, były popularne nawet wtedy, gdy występujące w nich kobiety podejmowały coraz bardziej śmiałe czyny, a prezentowane opowieści ostro krytykowały różne ówczesne bolączki. Bohaterki opuszczały swoich mężów, walczyły z niesprawiedliwością i to nierzadko przy użyciu siły fizycznej, dziewczęta z niższych warstw z wzajemnością zakochiwały się w bramińskich kawalerach, a córki prostytutek nie wstydyły się swojego pochodzenia. Sytuacja ta zmieniła się dopiero po II wojnie światowej i odzyskaniu przez Indie niepodległości, gdy nastąpił koniec wielkich studiów filmowych, a finansowaniem ekranowych historii zajęli się przede wszystkim sami aktorzy. W tych okolicznościach wydaje się naturalne, że Benegal, który – jak już wspomniano – zajął w adaptacji miejsce autora powieści i jako człowiek kina odwoływał się do filmów jak Bharati do literatury, umieścił swoje dzieło w czasach, kiedy kobietom pozwalano na większą swobodę i w ten sposób nawiązał do bogatej historii indyjskiej kinematografii. Prezentacja bohaterek tak różnych od modelowych i przypomnienie ideologii filmów z lat trzydziestych wydaje się śmiałym zabiegiem, zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, w których powstał *Siódmy koń słońca*. Okres ten cechował bowiem powrót do tradycyjnych wartości i ograniczanie swobody bohaterek indyjskiego kina, zwłaszcza popularnego.

Losy trzech kobiet z opowieści Manika Mułły ściśle łączą się z jego życiem. Dżamuna jest obiektem jego młodzieńczej fascynacji i to dzięki niej Manik zostaje wprowadzony w świat erotyki. Wprawdzie tylko się przyjaźnią, ale Dżamuna opowiada mu o swoich uczuciach w sposób, w jaki dziewczęta zwykle nie zwierają się chłopcom, przez co ich relację można określić jako bardzo intymną. Z kolei Lily to ukochana, której Manik nie wyznaje swoich uczuć, traktując ten związek jako wyidealizowane marzenie o wielkiej miłości. Lily jest dziewczyną, z którą wykształconego Manika wiele łączy – spędzają dużo czasu na dyskusjach o przeczytanych książkach i o miłości, ich związek scala romantyczne uczucie, pełne egzaltacji i platonicznych uniesień. Nie zostaje ono spełnione. Dopiero Satti jest dziewczyną, która znaczy dla bohatera najwięcej, ale równocześnie staje się przez to groźna, bo wymaga od niego konkretnych deklaracji. Manik nie potrafi jednak zdecydować się na związek z kobietą stojącą od niego znacznie niżej w hierarchii społecznej. Satti różni się od swych poprzedniczek, prezentuje dojrzałą miłość i wierne oddanie ukochanemu, ale Manik ucieka przed jej uczuciem i wyraźnie wstydy się swego zainteresowania dziewczyną, co stanowi skazę, którą trudno mu wybaczyć – krytykowaną i w powieści, i w filmie. Pozwala to potraktować całą jego opowieść jako historię tchórzostwa młodego mężczyzny,



który poznaje trzy kobiety mające na niego silny wpływ, ale każdej z nich się boi. Manik dostrzega tchórzostwo Tanny i potępia je. Mimo to, skonfrontowany z trzema rodzajami miłości, nie potrafi dokonać jasnego wyboru i ponieść jego konsekwencji, opowiada więc przyjaciółom o tym, co go spotkało, z nie do końca uświadomionym poczuciem winy.

Jak zauważa Mridula Garg<sup>10</sup>, indyjska literatura dzieli kobiety na trzy grupy. Pierwszą reprezentują bohaterki wykształcone, pełniące funkcje ozdoby i występujące jako konsumentki. Drugą stanowią kobiety należące do klasy średniej, które w większym stopniu niż poprzedniczki muszą walczyć o swoje prawa, ale też dzięki swojej aktywnej postawie mają największą świadomość społeczno-polityczną i najchętniej nawołują do przemian. Do trzeciej grupy należą niewykształcone mieszkanki wsi i miejskich slumsów traktowane jako obciążenie dla swoich rodzin, które starają się udowodnić własną przydatność ciężką pracą, stają się pogardzanymi i wykorzystywanymi wytwórczyniami dóbr, z jakich korzystają pozostałe warstwy społeczne. Kobiety te są najbardziej uciskane, co widać nie tylko w literaturze, ale także w kinie prezentującym pełne przemoc opowieści mające krytykować obyczaje społeczne. Shoma A. Chatterji (wym. Śoma Ćatterdzi), opisując ekranowe gwałty, zauważa, że twórcy filmów potępiających przemoc wobec kobiet sami ją stosują, ukazując agresywne zachowania bohaterów, czym zapewniają perwersyjną przyjemność swoim widzom<sup>11</sup>. Nawet jeśli nie wszyscy odbiorcy ją odczuwają, to są jednak głęboko poruszeni i zapamiętują sceny bicia czy upokarzania kobiet. Tak też dzieje się w filmie Benegala, w którym opowieścią wywierającą największe wrażenie jest historia zdradzonej i poniżonej Satti (Neena Gupta, wym. Nina).

W *Siódmym koniu słońca* wyraźnie się podkreśla, że pochodzenie i wykształcenie łączą się ze sposobami, jakimi kobiety radzą sobie w życiu. Pochodząca z dobrej rodziny, wykształcona i samodzielna Lily mimo pozorowanej uległości nie boi się oświadczyć, że w jej domu nie będzie już miejsca dla mężczyzn, podobnie jak czytana Dżamuna, która również nie stroni od ryzykownych decyzji, chociaż postępuje mniej otwarcie. Satti, mimo że najsilniej podkreśla swoją niezależność i gotowość obrony przed natarczywymi zalotami z pomocą noża, z którym się nie rozstaje, ponosi klęskę. Również ona stara się postąpić zgodnie ze swoimi pragnieniami i ucieka z domu, udając się do Manika. Chce go namówić do wspólnej ucieczki, jest gotowa opiekować się nim i umożliwić mu dalsze studia, na które rodzina młodzińca nie chce się zgodzić z powodu braku środków. Mimo niezależności i gotowości do samodzielnych działań Manik jest jednak Satti potrzebny, małżeństwo stanowi bowiem, przynajmniej do pewnego stopnia, ochronę przed natarczywymi, niechcianymi adoratorami. Pomimo

<sup>10</sup> Mridula Garg, *Metaphors of Womanhood in Indian Literature*, „Alternatives: Global, Local, Political” 1991, nr 4, s. 407–424 i 407–408.

<sup>11</sup> Shoma A. Chatterji, *Subject: Cinema...*, dz. cyt., s. 149–150.

miłości do dziewczyny Manik nie potrafi jednak przeciwstawić się brutalnym mężczyznom z otoczenia Satti, kiedy więc ona zwraca się do niego o pomoc, zawodzi ją i oddaje w ręce oprawców. W tym miejscu powieść Bharatiego najbardziej nawiązuje do *Devdasa*, Manik opowiada bowiem przyjacielom, że bardzo wstrząsnęła nim rzekoma śmierć Satti, doprowadzając go do długotrwałego alkoholizmu. Benegal nie wprowadza tej paraleli, jego Manik pozostaje chłodny i – jak się wydaje – nie ma żadnych wyrzutów sumienia.

Przyjaciele nie potrafią zrozumieć okrucieństwa Manika, który nie pomógł Satti. On jednak broni się spokojnie przed ich zarzutami, przytaczając opowieść o nożu i arbuzie, która u Bharatiego pojawia się na początku powieści, we wstępie, w którym narrator przedstawia czytelnikowi swojego bohatera. Według Manika miłość między nożem a arbuzem nie ma przed sobą przyszłości, bo to nóż zawsze będzie w niej stroną przegraną: zadaje ból, sam cierpiąc. Dlatego też człowiek o silnej i zdecydowanej osobowości powinien unikać wikłania się w skomplikowane związki (s. 16). Manik broni w ten sposób swojej biernej postawy i tego, że nie dał się wciągnąć w żadną z trzech miłosnych przygód, twierdząc, że miłość nie istnieje dla ludzi jego pokroju. Wprowadzając opowieść o nożu i arbuzie w finale filmu oraz pomijając nawiązanie do rozpaczki odczuwanej przez Dewdasa i jego wyniszczającego nałogu spowodowanego wyrzutami sumienia, Benegal pragnie podkreślić okrucieństwo Manika, zwłaszcza względem Satti. Kiedy jednak chwilę później bohater mówi o właściwościach dobrze skomponowanych opowiadań i o tym, że w każdym prawda łączy się ze zmyśleniem, widz po raz kolejny zaczyna podejrzewać, że być może żadna Satti nigdy nie istniała. Manik Bharatiego to erudyta i gawędziarz, który zabawia przyjaciół opowieściami mniej lub bardziej zmyślonymi. Liczne odwołania do literatury światowej każą się domyślać, że bardziej niż przedstawianie własnych losów zajmuje go tworzenie narracji, zabawa słowem i radość płynąca z udowadniania własnych poglądów poprzez opowiadane przez siebie historie. W pewnym momencie Manik mówi, że porządne opowiadanie musi traktować o miłości i dawać czytelnikom nadzieję, a mistrzami takich narracji byli Flaubert, Maupassant i Czechow, którzy tworzyli niezwykle historie zainspirowane pozornie nieistotnymi szczegółami. Zwłaszcza Czechow wydaje mu się interesujący. Manik przytacza opowieść o tym, jak rosyjski pisarz namawiał swoich słuchaczy, by pokazali mu jakąś rzecz, a on opowie o niej zajmującą historię (s. 75–76).

Tę właśnie zasadę Manik realizuje od początku filmu, kiedy wyrzywa z ręki przyjaciela książkę o Dewdasie. Potem częstuje swych słuchaczy arbuzem i gdy wyrzuca przez okno resztki, jego wzrok pada na stojącą na ulicy krowę. To właśnie ona staje się powodem, dla którego odwiedza Dżamunę, i łączy się z przewrotnym morałem tej opowieści, według którego każda indyjska rodzina powinna posiadać krowę. Religijna bratowa Manika postanowiła dawać jakiejś krowie (święte zwierzę w hinduizmie) placek z każdego wieczornego posiłku. Ponieważ rodzina

nie miała krowy, Manik przynosił dar zwierzęciu znajdującemu się w gospodarstwie rodziców Dżamuny i w ten sposób nawiązał intymną relację z dziewczyną. Podobnym morałem kończy się również historia Lily, zainspirowana plakatem namawiającym do jedzenia obfitych posiłków, który wisi w pokoju Manika, oraz wspomnianym już dramatem *Skandagupta*. Oczekująca na przybycie orszaku ślubnego załamana Lily zaczyna nagle opychać się przygotowanymi na ucztę słodyczami, czym nie tylko łamie nakazany pannom młodym post, ale też zapowiada późniejszy bunt przeciwko mężowi. Podkowa i nóż stanowią podstawę opowieści o dziecku Dżamuny i Satti. Pierścień odlany z podkowy podczas pełni księżyca to, według woźnicy Ramdhana, najlepszy sposób na poczęcie upragnionego dziecka, a nóż ma zapewnić Satti ochronę przed natarczywymi mężczyznami. Obydwa te przedmioty stają się więc istotnymi elementami w poszczególnych narracjach – ani powieściowy, ani filmowy Manik nie musi tłumaczyć przyjacielom ich symboliki w przeciwieństwie do krowy, plakatu i tytułowego siódmego konia słońca należącego do innego poziomu narracji, których obecność – jak się wydaje – zupełnie nie ma związku z losami przedstawionych postaci bądź też zostaje wyjaśniona dopiero pod koniec opowieści.

Manik Dharmavira Bharatiego zdaje się przyglądać bohaterom swoich historii na równi ze swoimi słuchaczami, filmowy zaś w większym stopniu uczestniczy w ich życiu. Manik Shyama Benegala wpływa na losy trzech kobiet i to czyni z niego zupełnie inną postać, człowieka słabego i wyjątkowo antypatycznego, do którego widz nabiera stopniowo coraz większej niechęci. W opowieści o Dżamunie nie jest ona jeszcze tak jednoznaczna, ponieważ dziewczyna nie kochała Manika, nie mogła więc czuć się przez niego oszukana. Młodzieniec jest tutaj w największym stopniu obserwatorem, co Benegal często podkreśla, umieszczając go na zewnątrz obejścia, w którym mieszka rodzina Dżamuny, i każąc mu jedynie zaglądać do jego środka. W drugiej opowieści Manik zaczyna powoli jawić się jako tchórz, ponieważ jednak jest ona bardzo romantyczna, nie wpływa jeszcze na widza w taki sposób jak trzecia, w której tak wiele zależy od jego postępowania.

Adaptacja filmowa sprawia, że bohaterowie przedstawieni na ekranie stają się bardziej konkretni niż



powieściowi, zmusza więc widza do uwierzenia, że ogląda wydarzenia, które rzeczywiście zaszły. Dlatego też prawdopodobnie Benegal zdecydował się na inne niż u Bharatiego zakończenie swojego filmu. Choć pokazuje to, co zostało zaprezentowane w literackim pierwowzorze, to jednak nadaje inny sens opowieściom Manika. Powieściowy narrator przedstawiający Manika czytelnikowi wyraźnie zaznacza, że nie wie, gdzie on się obecnie znajduje, kiedy natomiast filmowy Manik żegna się z przyjaciółmi i po raz ostatni pije z nimi herbatę, dostrzega Satti. Dziewczyna wyłania się nagle z mgły, spostrzega go i odchodzi bez słowa, sprawiając, że bohater podąża za nią jak zaczarowany i ginie sprzed oczu przyjaciołom oraz widzom, tracąc jednocześnie status narratora historii. Zostaje nim Śjam, który ze wszystkich przyjaciół najbardziej przeżywał opowieści Manika i już w pierwszej scenie filmu dał się poznać jako jego główny narrator. Czytelnik nie otrzymuje też odpowiedzi na pytanie, czy prezentowane przez Manika postaci są autentyczne, czy zrodziły się w jego żywej wyobraźni. Benegal natomiast ukazuje Satti Manikowi, jego przyjaciołom i widzom, co może sugerować, że wszystko, o czym Manik opowiadał, wydarzyło się naprawdę. Reżyser każe jednak bohaterowi podążyć za dziewczyną i wraz z nią rozpląnąć się w tajemniczej mgłę, co może także znaczyć, że Manik i postaci z jego opowieści są wytworem wyobraźni Śjama.

W życiu każdej z trzech kobiet ważną postacią jest ojciec Tanny, Mahesar Dalal (Amrish Puri, wym. Amriś), co zostaje podkreślone w filmie Benegala. Władczy i okrutny mężczyzna przyzwyczajony do posłuchu reprezentuje stare pokolenie, w którym ojcowie i mężowie siłą wymuszają posłuszeństwo kobiet. Mahesar stoi na straży tradycyjnych wartości, według których mężczyzna powinien górować nad kobietą, i za wszelką cenę dąży do respektowania narzucanych przez siebie praw. Słyszac, że matka Dżamuny stawia warunek, by jego pochodzący z niższej warstwy syn zamieszkał po ślubie w domu żony, Mahesar wpada w gniew, traktując ten pomysł jako poniżający. Każe też Lily, przyszłej synowej, zaprzestać nauki, bo nie może się zgodzić, aby kobieta była bardziej wykształcona niż mężczyzna. Brutalny Mahesar wypędza z domu swoją drugą żonę tylko dlatego, że miała mu za złe niewierność, tyranizuje całą rodzinę i otoczenie, a kiedy zostaje odrzucony przez Satti, dopuszcza się na niej gwałtu. Gdy jednak Lily wyrzuca teścia z domu swojej matki, gdzie się schronił, przekonany, że zabił Satti, Mahesar nie protestuje i odchodzi bez słowa, potulny i przerażony dokonaną zbrodnią. Jest on zatem, zwłaszcza w ujęciu Benegala, brutalnym dopełnieniem Manika, wykształconego i pozornie nowoczesnego, który także okazuje się tchórzem bezradnym w krytycznych sytuacjach, niepotrafiącym wyzbyć się typowego dla wielu indyjskich mężczyzn konserwatywnego myślenia.

Tworząc swoich męskich bohaterów i przywiązując tak wielką wagę do *Devdas*, powieści Chattopadhyaya, Shyam Benegal potwierdza często powtarzaną tezę, że w każdym indyjskim mężczyźnie należącym do pokolenia sprzed odzyskania niepodległości tkwi Dewdas. Jak słusznie bowiem zauważa Asish Nandy (wym.

Asiś Nandi), Dewdas – zwłaszcza w adaptacjach filmowych zrealizowanych przez P.C. Barue<sup>12</sup> – to pierwszy z indyjskich bohaterów, który poniósł tak wielką porażkę nie tylko ze względu na swoje tchórzostwo, ale przede wszystkim z powodu zagubienia w zupełnie nowym świecie, w którym stara wiejska tradycja spotkała się z nowoczesnością reprezentowaną przez miasto i jego mieszkańców<sup>13</sup>. Był to z pewnością bohater nowy i interesujący. Bharati jednak wyraźnie daje do zrozumienia, że kolejne pokolenie, jakie opisuje w swej powieści *Siódmy koń słońca* i które zapowiada ostatni z tytułowych mitycznych koni ciągnących powóz słońca, powinno porzucić rozterki charakterystyczne dla Dewdasa i odważnie stawić czoła kolejnym przemianom. Są one bowiem nieuniknione, mimo że równie szokujące jak przeobrażenia, z którymi nie potrafił sobie poradzić bohater powieści Chattopadhyaya. Według mitologii wóz boga Surji ciągnie siedem koni, z których sześć, jak wyjaśnia Manik, reprezentuje przeszłość. Wierzchowce te są słabe i zmęczone, siłę ma jeszcze tylko siódmy koń symbolizujący zmiany reprezentowane przez synów Dżamuny, Lily i Satti (s. 100–101).

Tworząc swą powieść, Dharmavir Bharati był świadkiem wkraczania w życie pokolenia zapowiadanego przez Manika, dlatego też nie bez przyczyny opisał palący wiatr zmuszający przyjaciół do schronienia się w mieszkaniu młodzieńca i słuchania tam jego opowieści. Wiatr, będący zwykle symbolem zmian, to u Bharatiego gorący indyjski *lu* dokuczający mieszkańcom subkontynentu w porze suchej. Zmiany nadeszły, ale niekoniecznie takie, jakich się spodziewał Manik Mułła. Może więc właśnie dlatego Shyam Benegal po czterdziestu latach od publikacji powieści postanowił przypomnieć o siódmym koniu w zaprzęgu słońca, który położy kres kolejnym pokoleniom niezdolnych do działań Dewdasów. Wydaje się jednak, że ciągle jeszcze trzeba czekać na jego nadejście.

### *Suraj Ka Satvan Ghoda (Siódmy koń słońca)*

R: Shyam Benegal, S: Shama Zaidi według powieści *Suraj Ka Satvan Ghoda* Dharmvira Bharatiego, Z: Piyush Shah, M: Vanraj Bhatia, S: Nitish Roy, MO: Bhanudas Divkar, O: Amrish Puri (Mahesar Dalal), Neena Gupta (Satti), Ila Arun (matka Lily), K.K. Raina (Brat Manika), Pallavi Joshi (Lily), Rajeshwari Sachdev (Dżamuna), Ravi Jhankal (Ramdhan), Lalit Tiwari (Ćaman Thakur), Raghuvir Yadav (Sjam), Riju Bajaj (Tanna), Rajit Kapur (Manik Mułła), PR: Indie, 1992, 130'

<sup>12</sup> Reżyser przenosił powieść na ekrany trzykrotnie, tworząc adaptacje w językach bengalskim, hindi i asamskim. Sam zagrał główną rolę w pierwszej z nich. Shoma A. Chatterji, *Pramathesh Chandra Barua. The Crownless Prince, the Eternal Devdas*, Wisdom Tree, New Delhi 2008, s. VII–1.

<sup>13</sup> Ashis Nandy, *Invitation to an Antique Death. The Journey of Pramathesh Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema*, w: *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Conception of Public Culture in India*, red. Rachel Dwyer, Christopher Pinney, Oxford University Press, New Delhi 2006, s. 146.