

Powtórzenie jako fuzja komentarzy

Kilka uwag o fenomenie kina indyjskiego

ALEKSANDRA HIRSZFELD

*Bezkresne kłębie nie się komentarzy dobywa się
z wnętrza poprzez senne marzenie zamaskowa-
nego powtórzenia*¹.

W 1896 roku – zaledwie kilka miesięcy po paryskim pokazie pionierskiego² filmu braci Lumière – w mieście Bombaj odbywa się kolejna odsłona *Pociągu wjeżdżającego na stację w la Ciotat*. Potomkowie kultury wielkich powieści *Ramajany*, w odróżnieniu od paryżan, nie uciekają z kina³. Kilka lat później indyjski fotograf H. S. Bhatvadekhar (Save Dada) kręci swój pierwszy film – *Zapaśnicy* (1899). Wraz z pojawieniem się dźwięku, czyli około 1931 roku, kino indyjskie zaczyna wypierać na rodzimym rynku filmy amerykańskie, stawiając zdecydowanie na własną produkcję. Obecnie filmy *masala*, realizowane w jednym z największych światowych ośrodków produkcji filmowej, jakim są Indie, zaspokajają zarówno potrzeby wewnętrzne, jak i popyt poza granicami kraju. Jednak to nie *stricte* ekonomiczny aspekt fenomenu (jakkolwiek ważny i powiązany z innymi aspektami), jakim niewątpliwie jest kino indyjskie wraz z całym dyskursem, jaki narósł wokół niego, najbardziej przyciąga i pobudza do myślenia. Zasada nawarstwiających się komentarzy, reinterpretacji i powtórzeń tworzy tu swoistą fuzję, system wielopoziomowych odniesień i analiz, które nigdy do końca nie wypowiadają tego, co interpretowane czy powtarzane, choć zarazem, pod sztandarem repetycji, produkują jednak pewne *novum*. *Nowe nie tkwi w tym, co powiedziane, lecz w zdarzeniu jego powrotu*, jak pisał Foucault⁴. Niniejszy tekst będzie próbą uchwycenia i odsłonięcia nie tyle istoty kina indyjskiego, ile raczej pewnych form, masek czy też okoliczności, w jakich zrodził się dyskurs dotyczący kina Bollywood. Okoliczności, które rodzą różne formy repetytywnych, kłębiących się komentarzy, a nierzadko także mity w rozumieniu Barthes’a z *Mitologii*.

Powtórzenie jako efekt orientalizmu

Choć książka Edwarda Saida *Orientalizm* jest już właściwie klasykiem (po raz pierwszy została opublikowana w 1978 roku), przywiązanie do zakorzenionych w naszej tradycji stereotypów na temat kultur Wschodu wciąż wyprzedza krytyczną myśl – również tę, która za swój przedmiot obiera fenomen kina. Owo zakorzenienie prawdopodobnie nie wynika jedynie z obecności *Innego*, który wie-

rzy – by powołać się na Žižka z *Przekleństwa fantazji*⁵. Jak podkreśla sam Said, orientalizm to nie tylko czysta idea, chimera pozbawiona realnego bytu⁶, to nie tylko *kłamstwa i mity*. Zbiór teorii i praktyk, które kształtują nasze wyobrażenie na temat Orientu od momentu wypraw kolonialnych datowanych na koniec XVI wieku, to także dość pokaźna wiedza: *W końcu każdy zbiór idei, który potrafi przetrwać w niezmiennionej, wciąż nauczanej formie (...) od czasów Ernesta Renana, czyli późnych lat czterdziestych XIX wieku, aż po czasy współczesne, musi stanowić coś bardziej budzącego respekt niż tylko zwykły zbiór kłamstw*⁷. Nasze stereotypowe myślenie, działanie i pisanie bardzo często opiera się jednak na pewnym przeświadczeniu zakorzenionym w nas głęboko i w żaden sposób niepopartym zaktualizowaną wiedzą-praktyką, a tym bardziej doświadczeniem, konfrontacją tego, co „się” myśli, z tym, „jak się rzeczy mają”. Jak widać sprawa jest bardziej skomplikowana niż w przypadku wiary w św. Mikołaja⁸, w którego już nie wierzymy, a jednak działamy tak, jakbyśmy wierzyli, właśnie dzięki temu, że istnieje jakiś ostateczny gwarant owej fikcji – dziecko jako „ten, który wierzy”. Pojawia się dodatkowy wymiar, związany z brakiem rekonstrukcji i przetwarzania pewnej danej wiedzy. To tak, jakbyśmy nie do końca stracili wiarę w św. Mikołaja i to nie tylko ze względu na owego istniejącego gdzieś gwaranta, ale też dlatego, że nieufność, skądinąd uzasadniona, wydaje się zarazem podstawą dużo słabszą niż odziedziczona przez nas tradycja. Problem łamania, a z drugiej strony nawarstwiania się pewnych stereotypów na temat Innego, Obcego, jest dużo bardziej skomplikowany.

Z jednej strony krytyczna lektura mitu w sensie Barthes’owskim stała się niemal czymś powszednim – obowiązkowym ćwiczeniem myślowym. Z drugiej zaś strony ów mit wrósł na dobre w skórę, zaszczepił się w fałdę myślową, tak że czasem nie sposób go już odszyfrować, a próby radykalnego przełamania funkcjonującego, wielokrotnie spiętrzonego mitu nie zawsze kończą się sukcesem i są narażone na ryzyko popadnięcia w kolejną mityczno-ideologiczną pułapkę. Dlatego moim celem nie jest walka z mitem w ogóle, tylko raczej wydobyć na jaw owych pułapek oraz ukazanie i odszyfrowanie kilku mitów kluczowych dla omawianego przeze mnie problemu.

Jak wiadomo, orientalizm jest wynalazkiem europejskim, powstałym z myślą o Europejczykach, czy szerzej o Zachodzie. Najważniejsza jest treść i swoista samozwrotna forma tej idei. Zachód w zderzeniu ze Wschodem nie tyle nawet stworzył obraz Innego, ile – konstruując Orient – sam zyskał na sile i poczuciu tożsamości. Wszystkie „orientalistyczne” dokumenty, opracowania teoretyczne, teksty literackie itd. wpisują się w Canguilhemowską *prawdziwość*, do której nawiązuje Foucault w swym tekście o *Porządku dyskursu*, w prawdziwość, która jest tożsama z ideą posłuszeństwa regułom *dyskursywnej „policji”*, tożsama z pułapką, w którą popada każdy dyskurs. To przede wszystkim autokomentarz europejskiego Ja, odbijającego się w swoim własnym Innym. Powtórzenie przez samozwrotną negację, produkując dyskurs o Oriencie, wytwarza pożądaną ideologię Zachodu. Wymieniając wszelkie możliwe „typowe” cechy Orientu: łatwo-wierność, brak energii i inicjatywy, brutalność, despotyzm, emocjonalność, irracjonalność, kłamliwość, infantylnizm i kolektywność, automatycznie – jak pozytyw dołączony do negatywu – po stronie europejskiej generuje takie cechy, jak: cnotliwość, normalność, racjonalność, dojrzałość, indywidualizm, przenikliwość

i genialność. Dzięki Orientowi, na zasadzie kontrastu, zdefiniowana została sama Europa. Obraz powstały w zderzeniu kultur Wschodu i Zachodu stał się integralną częścią zachodniej kultury i cywilizacji. Perspektywy skonstruowane przez pisarzy europejskich – od Homera do Nerval, Flauberta, Chateaubrianda i Kiplinga – nie tylko przyczyniły się do powstania romantycznego i egzotycznego wizerunku Orientu, ale również, a może przede wszystkim, ukształtowały i dały podwaliny pod to, co nazywamy naszym dziedzictwem kulturowym⁹. *Orientalizm lepiej pojmować jako zestaw obciążeń i ograniczeń myśli niż po prostu jako niepodważalną doktrynę*¹⁰. Orientalizm to rodzaj intelektualnej władzy, *archiwum informacji powiązanych za pomocą rodziny idei*¹¹.

Do ukazania figury powtórzenia jako efektu orientalizmu niezbędne będzie wprowadzenie kilku faktów związanych z rozwojem konkretnego nurtu kina indyjskiego, a mianowicie kina Bollywood¹². Właśnie w tym nurcie wspomniana figura generuje najciekawsze efekty. Rola filmów Bollywood¹³ wzrosła wraz z dojściem do władzy w 1994 roku nacjonalistycznej partii Bharatiya Janata, która za cel postawiła sobie m.in. utrudnianie szerokiej dystrybucji filmów propagujących wizerunek Indii sprzeczny z oficjalną apologetyką. Większość filmów z nurtu *parallel cinema*, kina społecznego, ukazującego konkretne problemy ekonomiczno-kulturowe, została wyparta przez wszelkie filmowe produkty lansowane przez ośrodki tak zwanego kina komercyjnego¹⁴. W okresie panowania Indian People's Party (angielski przekład BJP), czyli aż do roku 2004, filmy *masala* znacznie rozwinęły się pod względem technicznym, zwiększając swój potencjał w zakresie jakości obrazu i dźwięku (*de facto* zbliżając się do tego, co oferuje klasyczne kino hollywoodzkie). Położenie akcentu na te dwa zasadnicze aspekty – ewokację indyjskości oraz postęp techniczny mierzony zachodnimi standardami jakości (trzeba zaznaczyć, że prócz czysto finansowych inwestycji w technologie twórcy kina bollywoodzkiego musieli również postawić na redefinicję tego, co istotne w kinie – na znaczeniu zyskuje przede wszystkim obraz, kadrowanie i oświetlenie¹⁵, ale również cały sztuczny blichtr konsumpcyjno-komercyjny, z plejadą wszelkich możliwych gadżetów, modnych miejsc i tego, co *jazzy* – tak jak w kulturze Zachodu) – powoduje, że filmy indyjskie są w pełni „dostosowane” do zachodnich warunków. Proces ten wydaje się rozwinięciem i poszerzeniem skutków działania orientalizmu; by coś mogło zdobyć nasze uznanie, musi w istocie powtarzać nasz własny model. Pewne dyskursywne *a priori*, które świadczy o istnieniu podmiotu *narzucającego* dyskurs, staje się punktem odbicia, modelem bezkrytycznej repetycji. Zostało ono, rzecz jasna, ustalone przez Zachód jako obszar, w którym nastąpiło *rozrzedzenie podmiotów mówiących* w dwojakim sensie. Ludzie Orientu, choć sami nie konstruują idei „orientalistycznych”, wpisują się jednak w myślenie, które narzuca im skonstruowany przez Zachód dyskurs „o Oriencie” i powtarzają je. „Rozrzedzenie” oznacza jednak zarazem, że istnieje zestaw tez, do których nikt, kto jest spoza panującego dyskursu, kto nie jest uprawniony, nie może wejść, a tym bardziej w jakikolwiek sposób nimi zarządzać. Nikt nie pyta, dlaczego ten szablon, ta struktura. Następuje fuzja komentarzy: tych, które powstały jako model i tych, które powstały na bazie modelu, które powstały jako efekt kontynuacji w procesie tworzenia.

Zachód, rozumiany jako pewien określony model wartościowania, akceptuje i docenia produkty powtarzające jedyny słuszny model. Model imperializmu eko-

nomiczno-politycznego wciąż podtrzymuje przy życiu wytworzoną ideę Orientu. Struktura filmów *masala* kopiuje zachodni wzorzec, dołączając obowiązkowy katalog tradycji i wartości kultury indyjskiej. Człowiek Zachodu może swobodnie konsumować¹⁶. Pojawia się tu jeden z wymiarów powtórzenia jako efektu orientalizmu: krytyka zachodnia ocenia filmy *masala* nadal przede wszystkim w kategoriach produktu, który gloryfikuje kolor, taniec, emocje, wpisując się tym samym w klasyczny model orientalistycznego myślenia na temat ludzi Orientu – wszystko to tylko pewnego rodzaju kusząca egzotyka. Filmy bollywoodzkie to – w opozycji do filmów europejskich, pełnych nowoczesności i wyrafinowania intelektualnego – czysty tradycjonalizm połączony z kolektywizmem. Nasze myślenie i postrzeganie jest głęboko zakorzenione w tradycji myśli orientalistycznej.

Drugi wymiar to oczywiście powtórzenie jako efekt orientalizmu ujawniającego się w samych produkcjach bollywoodzkich. Powtórzenie pewnych struktur i wartości charakterystycznych dla Zachodu, będące efektem orientalizmu samych Hindusów, ma przede wszystkim podłoże ekonomiczno-polityczne. Jest to jedyna droga, by trafić na światowy rynek. Dopasowanie się do standardu narcystycznego Zachodu daje szansę na bycie zauważonym. Istotnymi czynnikami są tutaj technika i jakość obrazu. Symulowanie i stwarzanie bardziej doskonałych, wręcz pornograficznych (w sensie Baudrillardowskim) obrazów wyznacza najbardziej oczywisty kierunek rozwoju. Hiperrzeczywistość, która przede wszystkim cechuje obrazy mainstreamowe, wkrada się jako rodzaj naddatku również do filmów *masala*, czyniąc obrazy jeszcze czystszy i doskonalszy, bardziej rzeczywistymi od samej rzeczywistości, odsłaniając tym samym *nędzę nazbyt doskonałego obrazu*¹⁷. Oddźwięk jest znaczący – świat Zachodu nie tylko zaczyna oglądać produkty ze świata Orientu, ale i czerpie z niego inspiracje (sic!). W 2001 roku powstaje film *Moulin Rouge* Baza Luhrmanna, który w swoim filmie chciał stworzyć klimat podobny do panującego w salach kinowych w Indiach. W 2002 Andrew Lloyd Weber, autor *Kotów*, wystawia musical *Bombay dream*, BBC emituje dwa sitcomy nawiązujące do kultury hindi: *Goodness gracious me* i *Kumars no 42*. W Cannes po raz pierwszy w historii festiwalu pojawia się film indyjski – *Devdas*, zaś *Lagaan* zostaje w 2001 roku nominowany do Oscara w kategorii filmów nieanglojęzycznych¹⁸ i trafia do pierwszej dziesiątki najbardziej kasowych produkcji. W Indiach rocznie produkuje się około 1400 filmów, z czego 80% to filmy komercyjne, w głównej mierze przeznaczone na eksport¹⁹ (dane z 2005 r.)²⁰. Kinematografia indyjska stanowi oficjalną gałąź przemysłu przynoszącą olbrzymie zyski (rząd BJP zwolnił od podatku filmy, które odniosły sukces kasowy za granicą). Bardzo często słynni aktorzy są wciągani w wir kampanii wyborczych, w których kontynuują karierę, zwiększając jednocześnie poparcie dla konkretnych partii (BJP zatrudniło Hemę Malini, jedną z głównych gwiazd filmowych zaczynających swą karierę w latach siedemdziesiątych, wcześniej zaś Rajiv Gandhi wciągnął Amitabhę Bachchana, największego męskiego boga wielkiego ekranu, który ma swoją własną świątynię w Kalkucie, do Partii Kongresu). Branża filmowa to również pralnia brudnych pieniędzy. Teza Szurlej, w której autorka podkreśla, iż główną i zasadniczą cechą kina Bollywood jest przede wszystkim *dążenie do sprawiania widzom przyjemności i dostarczania im rozrywki*²¹, nie do końca trafnie, a przynajmniej nie w pełni oddaje rzeczywisty charakter filmowej produkcji z Mumbaju²². Za aspektem czysto „rozrywko-



Lagaan. Dawno temu w Indiach, reż. Ashutosh Gowariker (2001)



Woda, reż. Deepa Metha (2005)

wym” skrywa się dużo ważniejszy czynnik ekonomiczno-polityczny²³. Postkolonialny układ sił dość mocno utrwalił w świadomości zarówno ludzi Zachodu, jak i Orientu określony schemat wzajemnych relacji i powiązań. Orientalizm jako europejski twór ideologiczny narzucił kierunek rozwoju i transformacji systemowi polityczno-społeczno-kulturowemu Indii. Również powtórzona forma fabryki snów w wersji hindi stanowi efekt orientalizmu. Fuzja wielopoziomowych komentarzy, wywodzących się z jedyne go słusznego modelu, tworzy sieć powiązań i zależności w ekonomiczno-polityczno-kulturowej przestrzeni powstałej na ruinach dawnych kolonii. Komentarze te, genetycznie zapośredniczone w politycznym dyskursie orientalizmu, tworzą wielopoziomowe mity w sensie Barthes’owskich *Mitologii*.

Mit a mit, czyli kilka słów o transformacji z Proppowskiego świata w świat Barthes’owski

Wszelka forma artystyczna oparta na narracji jest zakorzeniona w micie. Pisali o tym m.in. Eliade i Propp – słynni antropolodzy i badacze kultur. Niezależnie od tego, czy dostrzeżemy w tym degradację mitów (jak u Eliadego), czy też prostą utratę funkcji mitycznej przez opowiadanie (Propp), to zawsze ów powrót do archetypu jawi się jako pewna oczywistość. Dla Eliadego podstawę stanowi sama esencja albo model, który przejawia się także w innych postaciach, w legendach, balladach, XIX-wiecznych powieściach, czy nawet w pewnych modelach życia²⁴. W jego mniemaniu z czasem powstaje pewien rodzaj *prześlizgnięcia się* tematu, pewne *zaciemnienie* konfliktu, ale *modele przekazane nam z pradawnych czasów nie giną i nie tracą zdolności reaktualizacji*²⁵. Jednak w przypadku świata Bollywood to, co *modelowe*, co archetypiczne, co nadaje wartość egzystencji i tworzy „wartości kulturowe”²⁶, zostaje spłycone przez model ideologiczny orientalistycznego dyskursu. Mit-marzenie o świecie Bollywood z porządku Proppowskiej bajki przechodzi w świat Barthes’owskiej mątwy, która potrafi się maskować, nie przestaje produkować określonych schematów i wartości, nadając partykularnym zasadom i przekonaniom złudną uniwersalność, tworząc z nich esencjalne typy. Owa mątwą, tracąc swój czar w Proppowskim świecie – przestając być mitem, a stając się bajką – zyskuje nowy powab w świecie Barthes’a, stając się tam mitem w nowym znaczeniu. Ta przemiana wydaje się o tyle ciekawa, że przechodząc ze świata mitu Proppowskiego – a więc w pewien sposób tracąc określoną funkcję społeczną, zgodnie z zasadą głoszącą, iż *mit, który utracił znaczenie społeczne, przekształca się w bajkę*²⁷ – ów twór bajkowo-mityczny zyskuje zupełnie nowe, wywodzące się z innego porządku funkcje. Przesuwa się akcent, a wraz z nim rodzaje potrzeb. Mit indyjski wpisuje się w model świata kapitalistyczno-mieszczańskiego. Cały schemat tworzenia dzieł filmowych w bombajskich fabrykach snów przybiera i kopiuje zachodni sposób produkcji, wykorzystując i powtarzając nie tylko reguły pornograficznej wizualności czy dynamicznych zwrotów akcji, ale i prawa moralności mieszczańskiej, która powoduje, że *człowiek jest zatrzymany przez mity, odsyłany przez nie do tego nieruchomego prototypu, który zamieszkuje jego miejsce, opanowuje go jak jakiś ogromny pasożyt i wytycza jego działaniom wąskie granice, w których wolno mu cierpieć, nie poruszając świata*²⁸. W świecie, w którym nadal funkcjonują tradycyjne podziały społeczne (nawet jeśli konstytucja z 1950 roku oficjalnie zniosła

podział kastowy, wprowadzając formalne równouprawnienie), mieszczańskie konstrukcje mityczne wydają się wyjątkowo dziwnym naddatkiem. Świat bollywoodzki jawi się jako wirus na „scenie Orientu”, na której zamyka się cały Wschód wytworzony według modelu zachodniej reprezentacji.

Już u Saïda pojawia się motyw „sceny” jako miejsca reprezentacji odizolowanej i uproszczonej (*orientalizm jest anatomiczny i policzalny: używanie jego słownictwa oznacza angażowanie się w szczegółowe opisy i dzielenie rzeczy orientalnych na łatwe do ogarnięcia części*²⁹). Teraz miejsce to zostaje dodatkowo zarażone rzeżączką Zachodu – mieszczańskim mitem. Świat, który wcześniej funkcjonował jako czyste wyobrażenie, sam zaczyna wytwarzać pewne *novum* w wyniku zderzenia ze światem zachodniej „widowni”. Obok historii Sfinksa, Kleopatry, Troi, Babilonu, Sodomy i Gomory pojawia się miejsce dla bollywoodzkiego mitu quasi-mieszczańskiego, dla repertuaru, który – w wyniku zderzenia ideologicznego konstruktu „Orientu” z rzeczywistością Zachodu, który kontempluje w owym konstrukcie swą własną tożsamość – staje się odrębnym, niezależnym zjawiskiem, aktorem-uciekiniem, który zbiega ze sceny, pełniąc odąd podwójną rolę reprezentacji indyjskości zarówno dla widowni własnej, jak i zachodniej.

Mit indyjskości

Jednym z podstawowych i klasycznych zarazem efektów ubocznych (choć pewnie często zamierzonych) tego procesu są właśnie mity w sensie Barthes'owskim. Wszelka produkcja filmów-na-eksport (zarazem odnoszą one jednak duży sukces na rodzimym rynku) polega na fabrykowaniu miniaturwalaczy hierarchii wartości. To powtórzenie schematu i struktury działania mieszczańskich mitów. Warto może w tym miejscu przypomnieć kilka z nich i spróbować je odszyfrować. Mity, które tutaj powstają, można podzielić na kilka kategorii: po pierwsze mit indyjskości polegający na ewokowaniu indyjskiej tradycji, wartości i zasad. Do tej kategorii będzie przynależał m.in. mit skonstruowany na podstawie legalizacji uczuć. W większości filmów bollywoodzkich wszelka miłość musi przed konsumpcją zostać oficjalnie, według zasad i norm, zalegalizowana. Ceremonia ślubna jako forma, jako znaczące połączone z pojęciem tradycji, jako znaczącym staje się znakiem obowiązujących norm, wpisując się tym samym w mit indyjskości. Prócz legalizacji miłości do tego typu mitów można zaliczyć również obrazy podkreślające wagę i rolę tradycyjnych świąt albo funkcję matki-Hestii, ostoi domu, strażniczki domowego ogniska i wartości rodzinnych. Innym ciekawym przykładem mitów wpisujących się w mit indyjskości będą mity, które konstruuje się na podstawie tematów kontrowersyjnych – związanych na przykład ze statusem kobiety-wdowy. W Indiach kobiety po śmierci mężów często tracą pozycję i przysługujące im wcześniej prawa. Młode wdowy, nawet jeśli konstytucja na to zezwala, zgodnie z nadal panującymi obyczajami nie mogą wyjść ponownie za mąż – dlatego w filmie, jeśli się zakochają, to albo same giną, albo ginie mężczyzna-wybranek, aby tradycja mogła być zachowana. Filmy, które starają się jakoś problematyzować tę sytuację, przynależą przede wszystkim do nurtu kina niezależnego, tak zwanego *parallel cinema*, kina skupionego właśnie na problematyce społecznej. Jedną ze współczesnych reżyserek, Deepa Mehta, w filmie *Water* (2005) podejmuje wątek wdów, które – zostawione przez rodziny – przyjeżdżają

do świętego aśramu, aby tu doczekać śmierci w strasznych warunkach (zmuszane są między innymi do prostytucji). Tymczasem w klasycznych filmach bollywoodzkich starsze kobiety-wdowy są otoczone czcią i szacunkiem³⁰.

Innym sposobem na wydobycie i apologię indyjskości jest konstrukcja mitu przez negację Zachodu. Najczęstszym wątkiem jest tutaj znowu rola i funkcja kobiety. Młode Hinduski-emigrantki mieszkające na Zachodzie pojawiają się jako mało rozgarnięte, zachłyśnięte obcym światem i nierozważne kobietki, które – zdemoralizowane panującymi na Zachodzie obyczajami (często prócz gestykulacji ujawnia się to również w stroju) – dopiero będą musiały przejść przemianę postaci, by na końcu powrócić do tradycyjnych wartości (wtedy zazwyczaj noszą już klasyczne, schludne, długie stroje podkreślające uległość i spokój lub sari – strój mężatki).

Powtórzony mit Kopciuszka

Klasycznym mitem pojawiającym się prawie we wszystkich filmach bollywoodzkich jest mit Kopciuszka, czyli opowieść o wyższości mieszczańskiej miłości z klasycznych melodramatów zachodnich nad tradycyjnym doborem par. Zakazana miłość, megalomania czy dramat uczuciowy, o ile prowadzi do happy endu w postaci ceremonii ślubnej, gloryfikuje wielką miłość, nawet wbrew pewnym elementom tradycji.

Mit multi-kulti

Mitem staje się nawet sama tolerancja i pieczołowite odszyfrowywanie znaków kulturowych. Do mitu tolerancji można zaliczyć obrazy islamu i hinduizmu, jako religii pokojowo współistniejących i równouprawnionych. Z kolei strój sari oznaczający mężatkę albo kolor bieli mówiący o żałobie jako znaki, które z poczuciem satysfakcji rozszyfrowujemy, produkują mit porozumienia i wymiany międzykulturowej. To, co pierwotnie jest znakiem, czyli korelacją *signifiant* (kolor biały) jako sensu z *signifié* (żałoba) jako pojęciem, staje się prostym *signifiant* w drugim systemie – systemie mitologicznym, przenosząc system pierwotnych znaczeń na wyższy poziom. Biały jako znak żałoby staje się formą kolejnego nadbudowanego systemu tworzącego wraz z pojęciem dialogu międzykulturowego nowe znaczenie – *mit multi-kulti*.

Formy albo maski dyskursu na temat *hindi cinema* bardzo mocno uwidaczniają określone działania określonych modeli. Dyskurs ów podlega regułom Foucaultowskich *reżimów policyjnych*, schematom produkcji prawdziwości. Powstałe w ten sposób splecione komentarze, interpretacje i teorie tworzą fuzyje oparte na konstrukcjach myślowych, które powstały w czasach kolonialnych, a następnie stopniowo zastygały i nawarstwiały się, tworząc podwaliny skostniałych światopoglądów. Dodatkowo owe szeroko rozumiane interpretacje, wyrażane w języku obrazów z bollywoodzkiej fabryki snów, jawią się jako rodzaj błędu na „scenie Orientu” stworzonej przez kulturę zachodnią jako negatyw jej własnego wizerunku. To, co funkcjonowało do tej pory jedynie jako wyobrażone, generuje nową hiperrzeczywistość w postaci bollywoodzkiego świata mitu quasi-mieszczańskiego, wyzwolonego spod jarzma sztucznej sceny.

Pułapki orientalizmu nie sposób ominąć ani przeskoczyć, ale warto o niej pamiętać, zwłaszcza konstruując i produkując nową wiedzę, kolejne dyskursy i kłębowa komentarzy. Widać to zwłaszcza w przypadku polskich tekstów poświęconych filmom z Bollywood, przeważnie bezkrytycznie reprodukcją zastane „orientalistyczne” schematy. Problem mocno zaznacza się również wtedy, gdy mowa o edukacji. Tu bowiem jeszcze bardziej uwidacznia się związek wiedzy i władzy: *każdy system edukacyjny jest politycznym sposobem utrzymania lub przyswajania dyskursów wraz z wiedzą i władzą, które ze sobą niosą*³¹. Zasada pęcznienia i ciągłości dyskursów, o której pisał Foucault, wciąż obowiązuje. Orient – z jednej strony jako pewna metafora samego Zachodu, z drugiej zaś jako wyobrażenie antyzachodu, jako figura dyskursu wytworzonego w czasach kolonialnych głównie przez Anglię i Francję, a kultywowanego następnie przez cały Zachód, ze Stanami Zjednoczonymi na czele, konstruującego określoną wiedzę (władzę) – usamodzielnia się i zaczyna konstruować kolejne minidyskursy. Na miejsce starych mitów przychodzą quasi-mieszcząskie mity-ideologie. Powstaje fuzja komentarzy oparta na określonym zachodnim modelu kształtowania dyskursu.

ALEKSANDRA HIRSZFELD

¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 19.

² Jak się okazuje, nieco wcześniej, bo w roku 1886, jeszcze przed filmowymi odkryciami Edisona i braci Lumière, niejaki Ottomar Anschütz z Wielkopolski pokazywał obrazy, które rejestrowały i analizowały poszczególne fazy ruchu <http://miasta.gazeta.pl/poznan/1,36027,3085734.htm> [data dostępu: 5 stycznia 2008].

³ Por. M. Shedde, *Bollywood Cinema: making elephants fly*, „Cineaste”, 2006, nr 6, s. 22.

⁴ M. Foucault, dz. cyt., s. 19.

⁵ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001 s. 167.

⁶ Na podstawie: E. Said, *Orientalizm*, tłum. E. Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005, s. 34.

⁷ Tamże, s. 36.

⁸ Na podstawie: S. Žižek, dz. cyt., s. 166.

⁹ Powstały w ten sposób obraz świata zachodniego dość często okazuje się równie naiwny jak wykreowany równolegle wizerunek Orientu. Pewne mity, jak chociażby mit indywidualności czy zwartości tekstu, tak kluczowy dla nowożytnej estetyki zachodnioeuropejskiej, zostały z powodzeniem obalone, m.in. przez Proppa w *Morfologii bajki* czy w innych jego esejach. Każdy przekaz słowny, jako wytwór oparty na języku, w nim właśnie odnajduje swoje granice oryginalności, tworząc fragmentaryczną, intertekstualną część uwikłaną w sieć powiązań z tym, co przed nim i otwartą na to, co po nim. Według

Ulickiej Propp wskazuje na obrzędową genezę utworów artystycznych odkrywając ich archaiczne źródła, ostabia ich wyjątkowość. W świetle jego analiz autonomię literatury należy uznać za wygodną mistyfikację (W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 9).

¹⁰ E. Said, dz. cyt., s. 80.

¹¹ Tamże, s. 80.

¹² Kino indyjskie dzieli się, schematycznie rzecz ujmując, na trzy kategorie: filmy informacyjne – rodzaj krótkometrażówek dokumentalnych realizowanych głównie przez służbę informacyjną rządu Indii, filmy mitologiczne – nieznane zachodniej publiczności filmy prezentujące historie bogów – oraz filmy fabularne, do których zalicza się kino Bollywood (nazwa pochodzi od miasta Bombaj, ale pod tę kategorię podpadają również filmy komercyjne z innych ośrodków produkcyjnych /patrz przypis nr 13/) oraz tak zwane *parallel cinema*, czyli kino awangardowe o tematyce społecznej.

¹³ Standardowy film bollywoodzki to trzygodzinny, wielogatunkowy, zakończony happy endem film dydaktyczny (apologia indyjskości i rodzimej tradycji), w którym jest przynajmniej sześć numerów tanecznych plus kilka hitów muzycznych wydanych wcześniej na płytach jako wabik dla potencjalnych widzów.

¹⁴ W Indiach wyróżnia się cztery główne centra produkcji filmowej: Bombaj jako główny

- i najbardziej znany na Zachodzie ośrodek produkujący filmy w języku hindi, Kalkuta (bengalski), Hajdarabad (telugu) oraz Madras (tamilski).
- ¹⁵ Bardzo często filmy bollywoodzkie są realizowane około dwóch tygodni bez większej dbałości o jakość obrazu czy scenografię, która często jest wykorzystywana w kolejnych produkcjach.
- ¹⁶ Na podobnej zasadzie odniosła sukces trylogia *Apu* Satyajita Raya. Choć nie ulega kwestii sztuki i artyzmu tego dzieła, warto jednak pamiętać, że autor był pod dużym wpływem Jeana Renoira (asystował mu przy filmie *Rzeźba*) oraz neorealizmu włoskiego (por. „Film” z 14 marca 1965 r.).
- ¹⁷ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 40.
- ¹⁸ Jako trzeci film indyjski w historii kina. Dwie poprzednie nominacje to: *Mother India* (w roku 1957) oraz *Salaam Bombay* (w 1988).
- ¹⁹ Odbiorcami filmów Bollywood za granicą są często tzw. NRI (Non Resident Indians), czyli społeczność indyjska mieszkająca głównie w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.
- ²⁰ <http://www.polityka.pl/archive/do/registry/secure/showArticle?id=2000633> (data dostępu: 06.03.2008).
- ²¹ T. Szurlej, *Bollywood. Indyjskie kino komercyjne*, w: „Kwartalnik Filmowy” 2005 nr 51, s. 70.
- ²² Indyjska nazwa pochodzi od miejscowej hinduskiej bogini Mumba. W XVI w. Portugalczycy nazwali to miasto Bom Bahia, co zna-
- czy Dobra Zatoka. Brytyjczycy podczas swojej kolonizacji Indii zmienili nazwę miasta na Bombay. Oficjalna zmiana nazwy z Bombay na Mumbai nastąpiła w 1995 roku, lecz nazwa Bombay nadal jest powszechnie używana na Zachodzie. Wielkie korporacje również nie zmieniły swoich nazw z Bombay na Mumbai. Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Bombaj> (data dostępu: 06.03.2008).
- ²³ Prócz wspomnianych dochodów filmy Bollywood to jedno z podstawowych źródeł promocji hinduizmu – zarówno na Zachodzie, jak i wewnątrz kraju.
- ²⁴ Eliade przytacza historię Sørensa Kierkegaarda, który powtarza model Achillesa. Kierkegaard, tak jak Achilles, nie żeni się ze swoją wybranką, z Reginą Olsen, bo przestałby być herosem, rezygnuje ze szczęścia, aby pozostać sobą, jedynym (por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 453).
- ²⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, dz. cyt., s. 453.
- ²⁶ Tamże, s. 454.
- ²⁷ W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1976, s. 50.
- ²⁸ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 2000, s. 292.
- ²⁹ E. Said, *Orientalizm...* dz. cyt., s. 120.
- ³⁰ Przełożenie na rzeczywistość, zalegalizowanie akurat tego mitu, przynależnego do mitu indyjskości, skądinąd wydaje się bardzo pożądane.
- ³¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, dz. cyt., s. 32.



Devdas, reż. Sanjay Leela Bhansali (2002)