

Gurinder Chadha – rasa, płeć, masala

BARTŁOMIEJ NOWAK

Gurinder Chadha należy do grupy reżyserów, którzy potrafią ze swobodą łączyć w filmach elementy silnie naznaczone kolorytem etnicznym społeczności, z której się wywodzą, z tematyką, która jest ponadnarodowa i może być rozumiana oraz odbierana z podobnym zaangażowaniem we wszystkich zakątkach świata. Dzisiaj jest to całkiem spora grupa twórców, którzy celnie portretują społeczeństwa Zachodu właśnie dzięki przynależności do kilku różnych kultur oraz dzięki tożsamości, która jest również bogata, jak otaczający ich świat: wieloetniczny i postkolonialny.

Choć zabrzmiałoby trywialnie, trzeba to podkreślić: Chadha jest kobietą i tworzy kino kobiece. Przyglądając się głównie społeczeństwom Zachodu (Wielkiej Brytanii i Stanom Zjednoczonym), zazwyczaj obiera perspektywę mniejszościową, a jej bohaterami często bywają przedstawiciele diaspor: indyjskiej, latynoskiej, żydowskiej. Tematyka etniczna pomaga jej wypowiadać się w kwestii miejsca kobiety w społeczeństwie, a tematyka kobieca – dostrzegać opresyjność norm kulturowych. Głównymi bohaterami jej filmów są zwykle ludzie młodzi, wkraczający w dorosłość. Chadha przygląda się im z sympatią, obserwując różnice międzypokoleniowe pogłębiane przez wpływ zachodniego stylu życia na zmieniające się formy życia rodzinnego.

Do portretowania tych zmian wykorzystuje różne gatunki filmowe. Nakręciła m.in. film sportowy, musical, a także horror o duchach. W tym kontekście interesujący jest stosunek Chadhy do kinematografii bollywoodzkiej, o której reżyserka powiedziała kiedyś: *Zawsze czułam, że Bollywood jest błędnie odbierany. Ludzie koncentrują się jedynie na jego kiczowatej stronie. Nie przeczę, że kicz jest zasadniczą częścią bollywoodzkiej estetyki, ale jednocześnie jest ona pełna wielkich emocji, co jest po prostu niezwykle. Jako reżyser chciałam w jakiś sposób oddać hold tym filmom, które są częścią mojego dziedzictwa*¹. Słowa te padły w kontekście *Dumy i uprzedzenia (Bride and Prejudice, 2004)* – nietypowej, musicalowej adaptacji powieści Jane Austen – niemniej kino bollywoodzkie, będące wyrazem ideologii obyczajowej dominującej w kulturze indyjskiej i wspólnej, przynajmniej na poziomie fantazmatu, Indiom oraz diasporze indyjskiej, do której należy Chadha, może być dobrym punktem odniesienia także dla innych jej filmów poruszających kwestie obyczajowe w życiu diaspor. Na poziomie formy pokrewieństwo filmów Chadhy i produkcji z Bollywood jest wyraźnie widoczne jeszcze w przypadku *Cudownego życia po życiu (It's a Wonderful Afterlife, 2010)* – miszmaszu gatunkowego czerpiącego ze stylistyki *masala movie*, zawierającego elementy horroru, dramatu rodzinnego, kryminału i komedii. Jednak niezależnie od różnic formalnych jej twórczość wykazuje się spójnością tematyczną, co postaram się udowodnić.

Korzenie Chadhy znajdują się w Pendźabie, skąd wywodzi się jej rodzina. Reżyserka spędziła tam (a dokładniej w Amritsarze – mieście, w którym później uokazuje akcję *Dumy i uprzedzenia*) rok przed ukończeniem studiów na University of East Anglia, ale przysłała na świat w Kenii, gdzie mieszkali jej rodzice. W 1961 r., gdy Chadha miała zaledwie rok, rodzina przeniosła się z córką do Wielkiej Brytanii². Swój związek z kulturą Pendźabu reżyserka podkreśliła już w debiutanckim krótkometrażowym filmie dokumentalnym *I'm British but... (Jestem Brytyjczykiem, ale... 1990)*, dla którego punktem wyjścia był fenomen rosnącej popularności muzyki bhangra tworzonej w Wielkiej Brytanii przez członków pendźabskiej diaspory. Akcenty autobiograficzne od czasu do czasu przewijają się także przez jej twórczość fabularną. Kiedy jej ojciec przyjechał do Wielkiej Brytanii, pracę na poczcie otrzymał pod upokarzającym dla niego warunkiem: musiał zdjąć swój sikhijski turban³. Fakt ten niewątpliwie odbił się echem w najśłynniejszym filmie Chadhy, *Podkręć jak Beckham (Bend It Like Beckham, 2002)* – w historii ojca głównej bohaterki, niegdyś utalentowanego gracza w krykieta, odnoszącego sukcesy ze swoją drużyną w Nairobi, który po przyjeździe do Anglii musi zakończyć karierę przez miejscowych wyśmiewających się z jego turbana. Chadha nie ogranicza się jednak do prywatnego punktu widzenia, lecz dzięki zmysłowi obserwacji – wywiedzionemu zapewne z tradycji zaangażowanego kina brytyjskiego – potrafi uogólniać własne przeżycia i przekształcać je w portret współczesnego społeczeństwa. W swoim artykule spróbuję przyrzeć się dokładniej, w jaki sposób udaje się jej to osiągnąć. Skupię się na tematyce związków międzyrasowych, aranżowanych małżeństw oraz płciowości i seksualności w filmach reżyserki.

Związki międzyrasowe

W pełnym metrażu Chadha debiutowała filmem *Bhaji on the Beach (Bhaji na plaży)* z 1993 r. Była to opowieść o grupce kobiet, które wyruszają wspólnie w jednodniową podróż na plażę w Blackpool. Łączy je pochodzenie (wszystkie są przedstawicielkami mniejszości azjatyckiej w Wielkiej Brytanii) i przynależność do organizacji Saheli Asian Women's Group, zaś dzielą różnice pokoleniowe i stosunek do tradycji. Są wśród nich dwie nastolatki liczące na dobrą zabawę w towarzystwie chłopaków z Blackpool, kilka kobiet w średnim wieku i jedna w podeszłym. Jest również młoda matka z kilkuletnim synem, Ginder (Kim Vithana), która niedawno porzuciła męża, i Hashida (Sarita Khajuria), dziewczyna wybierająca się na studia, która zaszła w nieplanowaną ciążę ze swoim czarnoskórym chłopakiem. W takiej grupie musi dojść do konfliktów, eksplozji niezrozumienia i ujawnienia podziałów.

*Najważniejszą powinnością indyjskiej kobiety jest małżeństwo i macierzyństwo, przy czym role te są w zasadzie nierozdzielnie ze sobą splecione, co oznacza, że żona niebędąca matką cieszy się znacznie mniejszym poważaniem niż mężatka obdarzona potomstwem*⁴. Oczywiście ciężarna kobieta bez ślubu w tej tradycyjnej hierarchii również nie stoi wysoko. Nic zatem dziwnego, że separacja Ginder i nieplanowana ciąża Hashidy, która wychodzi na jaw w trakcie wspólnego wypoczynku na plaży w Blackpool, są powodem wyraźnie manifestowanego niezadowolenia najstarszej podróżniczki. A gdzieś pod tym wszystkim – pod pozorem trwania przy tradycji – jest miejsce również na rasizm, szok wywołany tym, że „jedna z naszych” zadaje się z czarnoskórym.

W jednej ze scen obserwujemy starszą panią rozsiadającą się wygodnie w miejscowej knajpce w towarzystwie jednej z kobiet, która także bierze udział w wybieżce. Induski posiłają się nie tylko zamówionymi potrawami, ale także własnym jedzeniem przyniesionym w torbach, co wywołuje oburzenie kobiety za ladą, a w konsekwencji – uwagi rasistowskie pod ich adresem. Jednak obie nie sobie z tego nie robią, zajęte w tym samym czasie obgadywaniem na głos Hashidy (także obecnej w knajpie) i wypominaniem jej, że nie wybrała sobie mężczyzny z własnej grupy etnicznej. Chadha obserwuje te przejawy rasizmu, zwracając uwagę, że ten sam problem istnieje zarówno wśród rodowitych Anglików, jak i tych, którzy padają ofiarą ich nietolerancji.

W drugim filmie pełnometrażowym reżyserki, *Rodzina to grunt (What's Cooking?* 2000), powraca motyw międzyrasowego związku dwojga młodych ludzi. Tym razem Chadha przenosi się z kamerą do Stanów Zjednoczonych i obserwuje cztery rodziny (afroamerykańską, żydowską, latynoską i wietnamską) w Święto Dziękczynienia. Ponownie obiera zatem perspektywę mniejszościową, by za jej pomocą opowiadać o kształcie współczesnego amerykańskiego społeczeństwa. Wspomnianą parę młodych tworzą syn Wietnamczyków, Jimmy Nguyen (Will Yun Lee), i córka Latynosów, Gina Avila (Isidra Vega). Chłopak decyduje się spędzić Święto Dziękczynienia u swojej dziewczyny, okłamując rodziców, że nie przyjeżdża do nich ze względu na obowiązki związane ze studiami.

Chadha w interesujący sposób gra w tym filmie przestrzemią, co nabiera szczególnego wydźwięku właśnie w kontekście wątku przedstawiającego romans Jimmy'ego i Giny. Kreuje ją za pomocą montażu tak, by zasugerować widzom, że cztery przyjęcia z okazji Święta Dziękczynienia, które oglądamy w filmie, rozgrywają się w miejscach bardziej oddalonych od siebie, niż ma to miejsce w rzeczywistości. Co prawda mijanie się członków poszczególnych rodzin w supermarkecie, szkole, do której uczęszczają ich dzieci, czy wypożyczalni kaset wideo pokazuje, że ich życie toczy się prawdopodobnie w obrębie jednej dzielnicy, ale brak jakiegokolwiek reakcji z ich strony w chwilach, kiedy trajektorie ich życia przecinają się w tej samej przestrzeni, choćby ledwie dostrzegalnej zmiany w wyrazie twarzy, która pozwalałaby podejrzewać, że się rozpoznają, sugeruje, że znają się tak słabo, nawet z widzenia, że ich obrazy nie utkwiły im wzajemnie w pamięci. Tym większe jest zaskoczenie, kiedy pod koniec filmu kamera ujawnia, że wszystkie rodziny żyją po sąsiedzku, na czterech rogach jednego skrzyżowania.

Zamknięcie się poszczególnych rodzin w enklawach własnych społeczności jest podkreślone choćby zdziwieniem, jakie kolor skóry chłopaka Giny wywołuje w jej kuzynie. Z kolei siłę stereotypów, jakimi posługują się ludzie, oceniając „innych”, Chadha pokazuje dosadnie, ale i z humorem w scenach, w których brat Giny, a potem jej ojciec, zwracając się do Jimmy'ego i prawdopodobnie próbując przy nim poruszyć temat, który ich zdaniem musi mu być bliski, przywołują postaci Jackie'ego Chana i Bruce'a Lee. Najwyraźniej ich zdaniem wszyscy Azjaci muszą się fascynować kung-fu i być zaznajomieni z kinem sztuk walki z Hongkongu – nawet jeśli, jak Jimmy, urodzili się w rodzinie wietnamskiej, więc wywodzą się z kraju o innych tradycjach, także filmowych.

Z drugiej strony ciepłe przyjęcie, z jakim spotyka się w latynoskiej rodzinie wietnamski chłopak córki, a także późniejsze ujawnienie kłamstwa Jimmy'ego przed jego rodzicami, owocujące poznaniem przez państwo Nguyen Giny i jej ak-

ceptacją, niesie nadzieję na możliwość międzykulturowego otwarcia i porozumienia. Można przecież wspomniane wyżej ujęcie, odkrywające prawdę o rozlokowaniu domów wokół skrzyżowania, odczytać inaczej. Podkreśla ono jednocześnie pokojową koegzystencję kultur, możliwość współżycia na niewielkiej przestrzeni bez konfliktów i podziałów ludzi bardzo się od siebie różniących. W jednej z ostatnich scen *Bhaji on the Beach* najstarsza podróżniczka, ta sama, która wcześniej nie stroniła od rasistowskich uwag, widząc z okien autobusu Hashidę z jej czarnoskórym chłopakiem, mówi (co prawda ze wzruszeniem ramion, jak gdyby z rezygnacją, ale i brakiem sprzeciwu, pogodzeniem się z rzeczywistością): *Co możesz zrobić?* Wydaje się, że Chadha przychylnym okiem spogląda na zmiany obyczajowe, które pozwalają młodemu pokoleniu otworzyć się na „inność” rasową i kulturową, na tolerancję i porozumienie. Tym, co je ułatwia, jest młodzieńcza miłość.

Uczucia między przedstawicielami różnych grup etnicznych są również jednym z głównych motywów kolejnych filmów Chadhy: *Podkreć jak Beckham* oraz *Duma i uprzedzenie*, a także nowelki *Quais de Seine* zrealizowanej jako część projektu *Zakochany Paryż* (*Paris, je t'aime*, 2006). Ostatni z tych filmów trwa zaledwie kilka minut, ale w tym krótkim czasie udało się reżyserce uchwycić dokładnie te same emocje i zawrzeć podobny przekaz, jak w przywołanych wyżej produkcjach pełnometrażowych. Filmik otwiera scena, w której oglądamy trzech młodych chłopaków siedzących nad Sekwaną. Dwóch z nich zaczepia niewybrednymi żartami przechodzące obok dziewczyny, podczas gdy uwagę trzeciego, François (Cyril Descours), przykuwa siedząca obok młoda muzułmanka, Zarka (Leila Bekhti), zakrywająca włosy czarną chustą i uśmiechająca się pod nosem z ich przekomarzań. Kiedy dziewczyna po chwili upada, potknąwszy się na kamieniu, François pomaga jej wstać i założyć na powrót chustę, która zsunęła się z jej głowy w chwili upadku. Pada pytanie, kto zmusza ją do zakrywania włosów, a po niej odpowiedź, że nikt. Jest to jej własny religijny wybór.

Chadha zabiera w ten sposób głos na temat francuskiej polityki dążącej do wyeliminowania muzułmańskich chust z życia publicznego. Już w 2004 r., a więc dwa lata przed powstaniem *Zakochanego Paryża*, pojawił się we Francji zakaz noszenia ich w szkołach⁵. Dziś – po ustawie, która weszła w życie 11 kwietnia 2011 r. – nie można ich nosić w miejscu publicznym⁶. Chusty, traktowane często jako symbol zniewolenia kobiet w kulturze muzułmańskiej, mogą być – mówi Chadha – znakiem wiary i tożsamości religijnej wybieranym przez kobiety dobrowolnie. Chadha staje tutaj po stronie prawa do manifestowania własnego „ja”, przynależności do konkretnej grupy.

W *Quais de Seine* uroda Zarki i entuzjazm, z jakim mówi o swoich przekonaniach, zachwycają François do tego stopnia, że – głuchy na ostrzeżenia kolegów, którzy straszą go zemstą ojca dziewczyny, gdyby chłopak jej dotknął – biegnie za Zarką do meczetu. Uprzedzenia religijne wynikające z dyskursu politycznego – prawdopodobnie odpowiedzialnego za przeświadczenie François i jego kolegów, że muzułmańskie kobiety nakładają chusty wyłącznie pod przymusem, a islamiści są bez wyjątku niebezpiecznymi patriarchami gotowymi przemocą bronić swojego prawa do kobiet – udaje się przezwyciężyć w jednej chwili pod wpływem zauroczenia i młodzieńczej fascynacji. Jest w tym zapewne odrobina naiwności, ale Chadha pokazuje to w taki sposób, że trudno oprzeć się jej wierze w szybką i łatwą możliwość przekroczenia wszelkich barier. Przekaz wzmacnia scena, do której do-

chodzi przed meczetem – dziadek Zarki, z którym dziewczyna opuszcza świątynię, okazuje się sympatycznym starszym mężczyzną, który mimo że mógłby łatwo przerwać znajomość wnuczki z chłopakiem, po prostu odchodząc z Zarką w swoją stronę, wdaje się z nim w rozmowę i zaprasza François, by im towarzyszył. Dziadek Zarki różni się od starszej kobiety z *Bhaji on the Beach* tym, że – jak się wydaje – nie ma uprzedzeń rasistowskich, a Chadha sugestywnie pokazuje, że nieporozumienia międzyrasowe łatwo pokonać, po prostu wyciągając dłoń do drugiego człowieka.

W *Dumie i uprzedzeniu* wątek relacji uczuciowych między przedstawicielami różnych ras zostaje przez Chadhę umieszczony w kontekście imperialno-indyjskich uwarunkowań historycznych. Zasadnicza część akcji tego filmu rozgrywa się w Indiach i na pierwszy rzut oka może dziwić, że do sportretowania współczesnych Indii Chadha wybrała klasyczną XIX-wieczną powieść Jane Austen, która już wielokrotnie była przenoszona na ekran. Zaskoczenie może nie byłoby tak duże, gdybyśmy pamiętali o kontrowersjach, jakie niosą ze sobą próby interpretacji twórczości Austen. Autorkę *Rozważnej i romantycznej* oskarżano o konserwatyzm, ale też odnajdywano w jej twórczości ukryte treści feministyczne⁷. Twierdzono, że Austen nie była przeciwniczką kolonializmu i wyzysku ludności natywnej na brytyjskich plantacjach⁸, ale również widziano w niej osobę propagującą poszanowanie obcych kultur i otwarcie się na ich odmienność⁹. Znajdywano zatem w jej twórczości elementy, które mogły zainteresować reżyserkę – kobietę i przedstawicielkę mniejszości etnicznej w Wielkiej Brytanii.

W stosunku do pierwowzoru literackiego Chadha zmienia czas i miejsce akcji, przenosząc ją do współczesnych Indii. Podążając mimo tych zmian dość wiernie za fabułą powieści, opowiada historię miłości Lality (w książce Elizabeth; w tej roli Aishwarya Rai), jednej z czterech niezamężnych córek państwa Bakshi (w powieści Bennet), i Darcy'ego (Martin Henderson) – tutaj Amerykanina, syna właścicieli sieci drogich hoteli, którzy mimo początkowych nieporozumień odnajdują wspólne szczęście.

O ile zmiana narodowości Lality wynika z przeniesienia akcji do Indii, o tyle uczynienie z Darcy'ego Amerykanina wyraźnie zwraca uwagę na zmianę kontekstu społeczno-politycznego we współczesnym świecie, w którym to Stany Zjednoczone, a nie Wielka Brytania stanowią „imperium”. W filmie zostaje to zresztą powiedziane wprost. W jednym z dialogów Lalita, sprzecząc się z Darcym i oskarżając go, że pomaga przekształcić Indie w park rozrywki dla zachodnich turystów, mówi między innymi: *Myślałam, że pozbyliśmy się takich imperialistów jak Ty*, a jego próbę obrony: *Nie jestem Brytyjczykiem, jestem Amerykaninem – kwituje słowami: No właśnie!*

Na miejsce akcji filmu Chadha wybrała Amritsar – słynny nie tylko ze Złotej Świątyni (którą wielokrotnie oglądamy w *Dumie i uprzedzeniu*), ale i z masakry dokonanej 13 kwietnia 1919 r. przez brytyjskie wojska pod dowództwem generała Reginalda E. H. Dyera podczas pokojowej demonstracji Indusów, w której zginęło prawie czterysta osób, a ponad tysiąc zostało rannych¹⁰. Jej być może najbardziej znane reprezentacje artystyczne pochodzą z powieści Salmana Rushdiego *Dzieci północy* oraz z filmu *Gandhi* Richarda Attenborough, ale i Chadha przywołała ją w swoim debiutanckim krótkometrażowym filmie dokumentalnym *I'm British but...* w którym rozmawiała z przedstawicielami indyjskiej mniejszości w Wielkiej Brytanii o ich poczuciu tożsamości narodowej. Powracającym w nim kilkakrotnie

motywem jest pieśń ze słowami wprost odwołującymi się do przywołanych wyżej wydarzeń: *Wspomnij, że to byli ci sami obcokrajowcy, którzy (...) nas zniszczyli. (...) O Jallianwala Bagh*¹¹. *A ty, mój przyjacielu, przybyłeś do Anglii, opuszczając swój Pendżab*. Jedna z rozmówczyń Chadhy mówi zaś: *Sądzę, że ludzie nie powinni zapominać własnej historii. (...) Nie można zapomnieć o wydarzeniach takich, jak masakra w Amritsarze, Jallianwala Bagh*, po czym oglądamy zdjęcia z tamtego wydarzenia i słyszymy z offu odgłosy wystrzałów. Słowa Lality w *Dumie i uprzedzeniu* nie są zatem wyrwane z kontekstu historycznego. Jego znajomość, a także odniesienie do wcześniejszej twórczości Chadhy wzmacniają stwierdzenie Lality o imperialistach, mimochodem kierując uwagę na neokolonialne formy kontaktu kultur „centrum” i „peryferii” sprowadzające się dziś do czerpania przez Zachód (w filmie – Darcy’ego) korzyści finansowych z biznesowego uzależnienia od siebie krajów dawnego Trzeciego Świata przy jednoczesnym postępującym ubożeniu tych rejonów, co nie spędza Zachodowi snu z powiek. Lalita mówi wprost, że turyści przybywający do Indii nie chcą mieć w gruncie rzeczy nic wspólnego z ich rzeczywistością, a liczą jedynie na „pięciogwiazdkowy luksus” z odrobiną ekscytującej egzotyki.

Jednocześnie film Chadhy wydaje się próbą dowiedzenia, że Indie nie są wyłącznie „parkiem rozrywki”, lecz miejscem tętniącym życiem i wielobarwną, stale kultywowaną tradycją. Miłosna relacja Darcy’ego i Lality staje się dla reżyserki, mieszkającej Austen z masalą, pretekstem do stworzenia obrazu, w którym nie Zachód podporządkowuje sobie Indie, lecz Indie – ze swoją kulturą, stylistyką kiczu nierozłącznie związaną z kinem spod znaku Bollywoodu i filmów masala – połyka zachodnią klasykę literacką i robią z nią, co chcą.

Istotną rolę w filmie Chadhy odgrywa kultura muzyczno-taneczna Indii: lekcowanie, z jakim Darcy wypowiada się na temat tańca Indusów (mówi: *Wygląda to tak, jak gdybyś jedną ręką wkręcał żarówkę, a drugą głaskał psa*), jest jednym z powodów, dla których Lalita będzie go uważać za zarozumiałego ignoranta, do chwili, gdy pod wpływem jej uroku zmieni on zdanie na temat kultury indyjskiej. To, co widzimy na ekranie (nie tylko wstawki musicalowe będące najbardziej czytelnymi nawiązaniem do estetyki Bollywoodu, ale i lekcja tańca garba czy zabawna scena, w której młodsza siostra Lality, Maya, wykonuje taniec mujra), jest ekspresją kultury Indii, która ma zachwycać wielobarwnością, żywiołowością i energią, a w toku fabuły wzbudzić w Darcym szacunek dla niej.

Adriana Celińska zwraca uwagę na fakt, że film Chadhy łączy z Bollywood *glo-ryfikacja indyjskości*¹² także na poziomie wartości rodzinnych i moralnych związanych z kulturą Indii. Co ciekawe, niektóre z oglądanych przez nas obyczajów tradycyjnej kultury Indii wynikają z oparcia fabuły na książce Austen. Dowodzi to zarówno ponadczasowości powieści tej brytyjskiej pisarki, jak i zdolności Chadhy do wynajdywania w najbardziej zaskakujących miejscach przeżyć i emocji wspólnych różnym kulturom. Obecny u Austen motyw panien na wydaniu poszukujących męża u Chadhy przybiera formę charakterystycznego dla indyjskiej kultury i wciąż praktykowanego proceduru aranżowania małżeństw, do czego jeszcze powrócę.

Oczywiście nie wszystkie wskazane wyżej elementy *Dumy i uprzedzenia* (oraz kilka innych, do których odniosę się w dalszej części rozważań) korespondują z twórczością brytyjskiej pisarki. Niemniej Chadha z sukcesem wychwyliła z niej to, na co zwracano uwagę w różnych analizach, chociażby sugestią dotyczącą ko-

nieczności poszanowania obcych kultur i tradycji. Elementy te wzbogaciła estetyką Indii i ubrała w bollywoodzką formę. Reżyserka nie zapomniała o kolonialnej historii, rekontekstualizując klasyczną powieść Austen i nadając jej postkolonialnego sznytu, który z finalnej sceny małżeństwa Lality i Darcy’ego, grającego na indyjskich bębnach i odjeżdżającego z małżonką na słoniu, czyni co prawda fantazmatyczną, ale na swój sposób magiczną scenę zwycięstwa kultury kolonii nad zachwyconym nią imperialistą.

Związek Induski i białego mężczyzny pojawia się również w *Podkręć jak Beckham* – opowieści o dziewczynie, która marzy o karierze piłkarskiej i zakochuje się w swoim irlandzkim trenerze. Chadha werbalizuje w tym filmie temat związków międzyrasowych w licznych dialogach, w jednym z nich każąc na przykład powieźć swojej bohaterce, Jesminder „Jess” Bharmie (Parminder Nagra) – pytanej o ograniczenia rasowo-religijne, które ograniczają jej możliwość wyboru małżonka – że nie może wyjść za mężczyznę białego ani czarnego, a już największą tragedią byłaby dla jej tradycyjnej rodziny sikhów wyrażana przez nią chęć poślubienia mużłamanina. W innej scenie Jesminder słyszy od swojej starszej, zaręczonej siostry, że w pobliżu jest tylu atrakcyjnych Indusów, którzy *noszą dobre ciuchy (...), potrafią nawet gotować i zmywać* (więc nie jest już „jak dawniej”), iż nie ma sensu rozpaczać z powodu konieczności poślubienia kogoś z własnej grupy etnicznej.

Jednocześnie Chadha daje nadzieję związkowi Jesminder i Joego, trenera (Jonathan Rhys-Meyers), pokazując w filmie, z jak dalekimi zmianami społeczno-kulturowymi musi dziś mierzyć się tradycja i do jakich ustępstw jest ona przez nie zmuszana. Dowiadujemy się na przykład, że pani Bharna (Shaheen Khan), matka Jesminder, sprawiająca wrazenie kobiety bardzo przejętej wszystkim, co mogłoby zagrozić dobremu imieniu rodziny, długo przyrykała oko na „wymykanie się” z domu starszej córki, Pinky (Archie Panjabi) do mężczyzny, który później został jej mężem. Z kolei ojciec dziewczyn (Anupam Kher), zdolny do zrozumienia sportowych zainteresowań córki (sam był kiedyś bardzo utalentowanym graczem w krykieta), ulega ostatecznie jej namowom i godzi się na jej wyjazd do Stanów Zjednoczonych, choć wcześniej w filmie, komentując słowa żony zakazujące Jesminder grywania w piłkę nożną, mówił: *Twoja matka ma rację. (...) Musisz zacząć zachowywać się jak porządna kobieta.*

Pertraktacje między tradycją a współczesnością, wymuszane przez codzienne funkcjonowanie bohaterów Chadhy w świecie zachodnich wartości i stylu życia, są widoczne także w innych filmach reżyserki. Chadha często zajmuje się nimi, poruszając na przykład wciąż żywą w kulturze indyjskiej kwestię aranżowania małżeństw czy zajmując się tematem ról płciowych i seksualnych.

Małżeństwa aranżowane

Pisząc o aranżowaniu małżeństw we współczesnym kinie bollywoodzkim i w *Monsunowym weselu* (*Monsoon Wedding*, 2001) Miry Nair, Marta Raczek przywołuje spostrzeżenie Andrew Willisa, który sugerował, że po premierze w 1994 r. filmu *Kim jestem dla Ciebie?* (*Hum Aapke Hain Koun...!* reż. Sooraj R. Barjatya) w produkcji filmowej w Mumbaju (dawniej Bombaj) zaszły daleko idące zmiany: po dominacji we wcześniejszych latach filmów akcji i dzieł opowiadających o zemście teraz na nowo skupiono się w nim na dawnych tradycjach rodzinnych¹³.



Duma i uprzedzenie, reż. Gurinder Chadha (2004)

W refleksji krytycznej wiąże się to zjawisko między innymi z rosnącym globalnym rynkiem zbytu na filmy produkowane w Bollywood, a co za tym idzie – kierowaniem produkcji filmowej w coraz większym stopniu do rozprzestrzenionej po świecie diaspory Indusów, nie tylko do rodzimej ludności zamieszkującej subkontynent indyjski. *Małżeństwo aranżowane jest niezbywalną cechą kultury indyjskiej – patriarchalnej i nastawionej na trwanie kast, których wehikulem jest właściwie dobrana para będąca nie tylko gwarancją przedłużenia linii rodowej, lecz również zachowania ściśle z nią powiązanych rytuałów*¹⁴. Tymczasem rosnąca liczba Indusów żyjących poza granicami kraju i zmuszonych do układania sobie życia daleko od ojczyzny, ale też coraz bardziej wyrazista obecność w Indiach zachodniej kultury popularnej przedstawiającej odmienny wizerunek małżeństwa i rodziny, mogły zagrażać tej odwiecznej tradycji. Dla członków diaspor, którzy coraz częściej są głównymi bohaterami produkcji bollywoodzkich, ekranowe aranżowane małżeństwo stanowi dowód ich związku z kulturą kraju, który opuścili oni lub ich przodkowie, zaświadcza o żywotności ojczyznej tradycji w życiu ich społeczności.

U Chadhy temat małżeństw aranżowanych pojawia się nader często: jest obecny między innymi w krótkim filmie *A Nice Arrangement* (*Dobrze zaaranżowane*, 1991), w kilkakrotnie już przywoływanej adaptacji powieści Austen, w *Podkręć jak Beckham*, a także – w najbardziej przewrotnej formie – w zrealizowanym w 2010 r. *Cudownym życiu po życiu* czy na drugim planie filmu *Magia zmysłów* (*The Mistress of Spices*, 2005), którego Chadha nie wyreżyserowała (zrobił to jej mąż, Paul Mayeda Berges), ale była współautorką jego scenariusza. We wszystkich wymienionych filmach w aranżowanie małżeństwa są zaangażowani członkowie indyjskich diaspor, także w *Dumie i uprzedzeniu*, której akcja – w przeciwieństwie do pozostałych produkcji – rozgrywa się w większości w Indiach. Filmowa matka głównej bohaterki, Lality, pani Bakshi (Nadira Babbar), próbuje wpięrow połączyć swoją najstarszą córkę, Jayę (Namrata Shirodkar), z mieszkającym w Anglii Balrajem Bingleyem (Naveen Andrews), a następnie Lalitę z panem Kholi (Nitin Ga-

natra) – Indusem z Los Angeles. Można postawić pytanie, czy cele, jakie przyświecają kinu bollywoodzkiemu podczas przywoływania rytuału aranżowania małżeństw, są zbliżone do tych, które stawia sobie Gurinder Chadha?

W tym kontekście ciekawy jest już sam tytuł adaptacji powieści Austen – w oryginalnej *Bride and Prejudice* (a nie *Pride and Prejudice*, jak głosi tytuł książki), czyli dosłownie *Panna młoda i uprzedzenie*. Zmiana ta zwraca oczywiście uwagę na główny temat filmu – zawirowań związanych z małżeństwami Jayi, Lality, pana Kholi. Ale czy tylko? Adriana Celińska słusznie zauważa, że w powieści *różnice klasowe między głównymi bohaterami są wielokrotnie podkreślane i istotne, jako że to jedna ze społecznych przeszkód dla związku Elizabeth i Darcy’ego* – w filmie napięcie między bohaterami wynika bardziej z różnic kulturowych, różnice klasowe, nieczytelne dla współczesnej, głównie zachodniej publiczności, są jedynie zaakcentowane¹⁵. Na drodze zakochanych do szczęścia stoi zatem niezrozumienie obyczajów Indusów przez głównego bohatera filmu, Darcy’ego, który za cel ataku w rozmowie z Lalitą obiera sobie między innymi zwyczaj aranżowania małżeństw, nazywając go staroświeckim i z trudem go rozumiejąc. „Panna młoda” zaakcentowana w tytule nie tylko zatem odsyła do fabuły filmu, ale też sygnalizuje odmienność kulturową dwóch społeczności stykających się w produkcji Chadhy, różnie podchodzących do kwestii zdobywania żony, miejsca kobiety w rodzinie, świecie etc. Słowo *bride* pełni tu funkcję synekdochy kultury jako całości, podkreślając jednocześnie istotną rolę, jaką w kulturze indyjskiej pełnią obyczaje związane z aranżowaniem małżeństw.

Interesująca jest także odpowiedź Lality, która mówi Darcy’emu, że dzisiaj zwyczaj ten wygląda inaczej niż kiedyś, bardziej przypomina *globalny serwis randkowy*, a mężczyźni nie są zmuszani do ożenku przez własne rodziny, lecz decydują się na aranżowaną formę związku małżeńskiego z własnej woli. Niemal jak na potwierdzenie tych słów w jednej ze scen oglądamy panią Bakshi odwiedzającą stronę www.indianmatchmakers.com, na której Indusi mogą szukać swych drugich połówek. *Duma i uprzedzenie* przekonuje o skuteczności takich praktyk, pokazując poza tym, że aranżowanie małżeństw nie musi stać w sprzeczności ze szczęściem małżonków. Jaya i Balraj zakochują się w sobie, a pan Kholi – odrzucony przez Lalitę – wiąże się (także aranżując małżeństwo) z jej najlepszą przyjaciółką, Chandrą Lambą (Sonali Kulkarni), co przynosi radość obojgu. Podobnie jest w filmach bollywoodzkich, w których oglądamy zwykle *arranged love marriages* (aranżowane małżeństwa z miłości)¹⁶. Jednak z drugiej strony główny wątek filmu – opowieść o miłości Lality i Darcy’ego – wymyka się tej regule. Bohaterka znajduje szczęście wbrew wcześniejszym nadziejom matki, która chciała ją związać z panem Kholi, i sama wybiera na małżonka Darcy’ego, poznanego poza *globalnym serwisem randkowym*, o którym była mowa. W jednej z piosenek śpiewa: *Nie chcę mężczyzny, który będzie mnie ograniczać, będzie robić, co chce, kiedy ja będę się nudzić*. Mimo pozytywnej cenzurki, jaką wystawiła aranżowanemu małżeństwu w rozmowie z Darcym, Lalita chce sama stanowić o sobie.

W *Podkręć jak Beckham* małżeństwo Pinky i Teetu (Kulvinder Ghir), choć poprzedzone latami schadzek i oparte na miłości oraz świadomym wyborze dwojga młodych ludzi, zostaje sfinalizowane w wyniku popularnej procedury – spotkań rodziców przyszłego pana młodego z państwem Bhamra i wydania przez nich zgody na związek ich dzieci. Małżeństwo zawarte bez błogosławieństwa rodziców

byłoby z punktu widzenia indyjskiej tradycji nieważne¹⁷, nic zatem dziwnego, że kiedy rodzice Teetu w pewnym momencie filmu wycofują się z wcześniej podjętej decyzji, zaręczyny zostają automatycznie zerwane. Chadha pokazuje, że przynajmniej w pewnych przejawach życia i w konkretnych sytuacjach wywiedziona z Indii tradycja jest wciąż żywa i silna w środowisku indyjskiej diaspory, choć z drugiej strony, portretując związek Teetu i Pinky, zwraca uwagę na „zachodniość” ich stylu życia przejawiającą się w ubiorze, sposobie wystawiania, luźnym podejściu do seksu przedmałżeńskiego. Motyw zagrożenia, jakim dla miłości może być proceder aranżowania małżeństw, powraca także w *A Nice Arrangement* i *Magii zmysłów*. W pierwszym filmie młoda kobieta, Meena (Tania Rodrigues), zostaje zmuszona do ślubu z członkiem swojej diaspory, choć wolałaby wyjść za mąż za swojego chłopaka, muzułmanina, czego jednak ze względów religijnych zrobić nie może¹⁸; w drugim ten sam los grozi jednej z drugoplanowych bohatererek, Geecie (Padma Lakshmi), zakochanej w Latynosie, lecz ma ona siłę, by sprzeciwić się rodzinie.

Ciekawszy i bardziej przewrotny obraz skutków, jakie mogą się wiązać z aranżowaniem małżeństw, przedstawiła Chadha w *Cudownym życiu po życiu*. Owocuje ono w tym filmie... serią morderstw, których dopuszcza się pani Sethi (Shabana Azmi), matka Roopi (Goldy Notay) – młodej dziewczyny, której nie udaje jej się wydać za mąż. Jej ofiarą pada między innymi jeden z kandydatów na męża, który nie przyjął oferty ożenku, a także kobieta, która nie chciała swatać brzydkiej jej zdaniem panny ze swoim dalszym krewnym. *Cudowne życie po życiu* jest komedią z elementami horroru o duchach, niemniej treści, jakie przekazuje, są jak najbardziej poważne: film zwraca uwagę na pozycję społeczną kobiety w portretowanej społeczności i pokazuje, że jej wartość na rynku matrymonialnym zależy niemal wyłącznie od urody. W ten sposób historia Roopi akcentuje wpisana w kultywowanie zwyczajów aranżowania małżeństw nierówność płci, która może prowadzić do poniżenia kobiety, a finalny happy end (dziewczyna wiąże się z urodziwym policjantem) – jako wynik nieprawdopodobnej fabuły – przekonuje jedynie w ramach obranej konwencji gatunkowej.

Podsumowując tę część rozważań, podkreśliśmy raz jeszcze, że Chadha – w przeciwieństwie do kina bollywoodzkiego – często przywołuje rytuał aranżowania małżeństw w celu ujawnienia jego stron negatywnych. Zwraca uwagę na jego znaczenie w kulturze indyjskiej, ale jednocześnie pokazuje wynikające z przestrzegania tego rytuału poniżenie kobiet, nieliczenie się z ich uczuciami, nierówność płci. Jeśli – jak to ma miejsce przede wszystkim w *Dumie i uprzedzeniu* – Chadha patrzy na ten zwyczaj z większą pobłażliwością, to jednocześnie akcentuje zmiany, jakie zachodzą w sposobie jego funkcjonowania w świecie globalizacji i Internetu, tym samym pokazując zarówno siłę tradycji, jak i jej elastyczność, konieczność dostosowywania jej form do zmieniającej się rzeczywistości. Zresztą nawet wtedy udaje jej się przemycić krytyczną nutę: kiedy Chandra Lamba zwierza się Lalicie z powodów, które zdecydowały o jej małżeństwie z panem Kholi, mówi między innymi, że poślubiła go z obawy, że jej wymarzony książę nigdy się nie zjawi, co – jak się domyślamy – skazałoby ją na życie w samotności. Szczęście kobiety zależy bowiem w tradycyjnej kulturze indyjskiej wyłącznie od mężczyzny. Chadha pokazuje także w tym filmie, że aranżowanie małżeństw jest formą handlu kobietami – choćby w scenie, w której matka Lality zniechęca pana Kholi do Jayi, którą



Angus, stringi i przytulanki, reż. Gurinder Chadha (2008)

ma nadzieję zaręczyć z Balrajem Bingleyem, i podsuwa mu Lalitę, pod względem wieku drugą w kolejności, oczywiście nie pytając jej wcześniej o zdanie.

Męskość – żeńskość

Nierówność płci jest wpisana w funkcjonowanie kultury zarówno zachodniej, jak i indyjskiej. Kino odzwierciedla nastroje społeczne, nic zatem dziwnego, że dominacja mężczyzny znajduje wyraz nie tylko w scenariuszach fabuły, ale także w sposobach, na jakie jest projektowany odbiór filmów zarówno na Zachodzie, jak i w Bollywood. Na Zachodzie jako jedna z pierwszych zwróciła na to uwagę Laura Mulvey w klasycznym dziś tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*¹⁹, pisząc, że kino amerykańskie tworzy filmy z myślą o męskim odbiorcy, a kobieta jest fetyszyzowana, ma kusić mężczyzn na widowni. Przedmiot-kobieta służy przyjemności podmiotu-mężczyzny czerpiącego rozkosz z bycia *voyeuem*. Wpływa to także na zachodzący w trakcie seansu proces projekcji-identyfikacji: mężczyzna może się identyfikować z postacią sprawczą fabuły, a kobieta albo z rozerotyzowanym wampem (cieszącym się przychylnością kamery estetyzującej ciało kobiety dopóty, dopóki jej seksualność nie staje się zagrożeniem dla porządku społecznego w diegezie i rządzących nią praw patriarchy, za co musi zostać ukarana), albo z kobietą dobrą i niewinną, która radośnie poddaje się męskiej władzy. W ogólnych zarysach kino bollywoodzkie wykazuje się podobnym podejściem do kobiecej seksualności. Mimo postępującej erotyzacji ciała kobiecego w filmach hindi, widocznego zwłaszcza w scenach tanecznych, typem kobiety najwyższej cennym w kulturze Indii wciąż jest dziewczyna niewinna, wierna tradycji, nosząca sari, która stanowi dobry materiał na żonę podporządkowaną mężowi i niezagrażającą honorowi rodziny. Kino indyjskie jest także z zasady patriarchalne, a postaciami aktywnymi są w nich głównie mężczyźni²⁰. Nie trzeba dodawać, że



Cudowne życie po życiu, reż. Gurinder Chadha (2010)

kinematografia ta, niezwykle popularna między innymi dzięki konserwatywnej obyczajowości, wpływa także na jej utrwalenie. Tym, co odróżnia kino zachodnie od indyjskiego, jest natomiast podejście do męskiego ciała. W filmach bollywoodzkich jest ono przedmiotem estetyzującej i pożądlivej fascynacji kamery, podobnie jak ciało kobiece ²¹.

Filmy Chadhy nie są wolne od scen, w których męskie ciało jest nie tylko wystawiane na pastwę kamery, ale także obserwowane i komentowane przez żeńskie bohaterki jej filmów. Jeśli je oceniać przez pryzmat zachodniego dyskursu filmowego, widać wyraźnie, że dochodzi w nim do odwrócenia tradycyjnej zależności, wedle której to mężczyzna patrzy, a kobieta jest oglądana. Natomiast w kontekście kultury indyjskiej ciekawa jest u Chadhy nie tyle estetyzacja męskiej muskulatury (nie tak znów rzadka w filmach indyjskich), ile sympatyzowanie z bohaterkami, które mówią wprost o swoich zainteresowaniach i potrzebach seksualnych. Taką postawą w kinie z Indii najczęściej spotyka się z potępieniem ²².

Przykładowo w *Podkręć jak Beckham* oglądamy grupę młodych mężczyzn grających bez koszulek w piłkę nożną, a siedzące w pobliżu dziewczyny komentują muskulaturę jednego z nich: *O mój Boże! Takie ciało powinno iść w parze z ostrzeżeniem: „tylko dla dorosłych”*. Jest w tym oczywiście element kpiny z obserwatorów, podkreślanej zarówno przesadną emfazą w wypowiedziach przez nie zdaniach, jak i reakcją głównej bohaterki filmu, Jess, patrzącej na ich reakcje z wyrazem politowania, ale Chadha, nie skupiając co prawda uwagi kamery na męskich ciałach (pokazuje je w tej scenie w dalszych planach), bawi się obserwowaniem przyjemności, jaką ich podziwianie wzbudza w płci żeńskiej. Podobne sceny obserwowania i komentowania męskiej urody powracają kilkakrotnie w *Angusie, stringach i przytulankach* (*Angus, Thongs and Perfect Snogging*, 2008) – adaptacji książek Louise Rennison ²³ opowiadających o problemach czternastoletniej Georgii Nicolson (Georgia Groome) ze zdobyciem chłopaka, a w filmie *Rodzina to grunt* „ofiarą” podobnych komentarzy, w kuchni pełnej Latynosek w różnym wieku, pada Jimmy Nguyen. Sporo scen obfitujących w nagie, umięśnione torsy mężczyzn pojawia się także w *Dumie i uprzedzeniu* – na przykład Wickhama (Daniel Gillies),

jednego z bohaterów filmu, widzimy po raz pierwszy, kiedy wylania się z morza, niczym męska wersja Afrodyty i wychodzi na plażę, na której znajduje się Lalita.

W tym kontekście ciekawa jest także jedna ze scen *Cudownego życia po życiu*, w której główny bohater, detektyw Murthy (Sendhil Ramamurthy), owinięty jedynie ręcznikiem, w policyjnej szatni zaczyna ubierać się przed lustrem, za którym ulokowano kamerę. Na ekranie nie widzimy jednak lustra, a jedynie domyślamy się jego obecności: jest ono bowiem tożsame z obiektywem kamery, a bohater zakłada koszulę zwrócony twarzą w stronę widzów. Trudno o bardziej dosłowne podporządkowanie oka kamery voyuerystycznej przyjemności widza.

Pisząc o kinie bollywoodzkim, Jarosław Pietrzak zauważa, że *niejednokrotnie spektakularyzacja i estetyzacja męskiego ciała odbywa się [w nim] w sposób, który odbiorcy zachodniemu podpowiada konotację homoseksualną*²⁴, dodając jednak, że jest to wrażenie błędne, gdyż *indyjska kultura automatycznie nie łączy ich z tożsamością homoseksualną*²⁵. U Chadhy w *Podkręć jak Beckham* możliwość homoerotycznego podtekstu wspólnych gier przystojnych i roznegliżowanych mężczyzn jest wpisana w fabułę: jeden z graczy, Tony (Ameet Chana) jest homoseksualistą, a wizualna przyjemność, jaką czerpie z podziwiania urody atrakcyjnych piłkarzy, jest akcentowana kilkakrotnie, między innymi w jednej z ostatnich scen, w której oglądamy, jak z zachwytem obserwuje przechodzącego przez lotnisko Davida Beckhama.

Tradycyjna kultura indyjska wyróżnia trzy płci: mężczyzn, kobiety i hidźrów²⁶ i nie uwidacznia się w niej tak wyraźne, jak w kulturze europejskiej, binarne myślenie o sprawach płci. Co więcej, mężczyzn uprawiających seks z innymi mężczyznami *jest w Indiach wielokrotnie więcej niż w społeczeństwach Zachodu*²⁷, ale fakt ten nie znajduje oddźwięku w kinie indyjskim prawie w ogóle. Inną sprawą jest, że w tamtejszej kulturze seks z osobą tej samej płci nie określa w tak dalekim stopniu tożsamości, jak to się dzieje w Europie od – zdaniem Michela Foucault – narodzin naukowego dyskursu poświęconego seksualności²⁸, co zapewne (w połączeniu z eliminacją męsko-męskiego seksu z dominującego dyskursu indyjskiej kultury) jest przyczyną zdziwienia Jess, która na wyznanie Tony'ego, że pociągają go mężczyźni, reaguje słowami: *Ale przecież jesteś Indusem!*

W twórczości Chadhy homoseksualizm – w przeciwieństwie do produkcji indyjskich – nie stanowi tabu. Chadha porusza tę kwestię ze społecznym zacięciem, a często i z humorem, w celu piętnowania homofobii, ale i zwracania uwagi na procesy kulturowe stojące zarówno za wykluczeniem gejów i lesbijek jako „innych”, jak i za zjawiskami emancypacyjnymi. Najwyraźniej widać to w *Podkręć jak Beckham*, nie tylko dzięki postaci Tony'ego. Interesujący jest zwłaszcza wątek pani Paxton (Juliet Stevenson) podejrzewającej Jess i swoją córkę, Jules (Keira Knightley), o lesbijski romans. Jej domysły wzbudza źle dosłyszana rozmowa dziewczyn, a także niechęć jej córki do ubrań podkreślających figurę. Wprawdzie kobieta próbuje sobie najpierw wmówić, że nie ma nic przeciwko homoseksualizmowi córki, ale w trakcie ślubu Pinky, siostry Jess, wywołuje awanturę, najwyraźniej nie wiedząc, jak sobie poradzić z całą sytuacją. Kiedy jednak Jules przekonuje ją, że jej podejrzania były wynikiem nieporozumienia, w mgnieniu oka zmienia swoje podejście do całej sprawy i uśmiechnięta od ucha do ucha ze szczerym przekonaniem stwierdza, że nie ma nic przeciwko lesbijkom. Chadha pokazuje w ten sposób, jak kruchy jest pozorny liberalizm współczesnego zachodniego społeczeń-

stwa i że zdecydowanie łatwiej jest być nowoczesnym i tolerancyjnym, kiedy homoseksualizm jest zjawiskiem z mediów (dotyczącym George'a Michaela czy Martiny Navrátilovej, których pani Paxton wspomina w filmie), niż kiedy dotyczy prywatnego życia rodziny. Jednocześnie w scenie awantury na ślubie reżyserka pokazuje z humorystycznym zacięciem, jak obce kulturze indyjskiej jest pojęcie lesbianizmu. Kiedy pani Paxton go używa, starsze kobiety będące świadkami tego wydarzenia myślą, że mowa jest o jakimś znaku zodiaku czy narodowości (jedna z nich spieszy nawet podkreślić, że Jess jest z Pendżabu, a nie z Libanu!).

Równie ciekawy wątek łączący kwestie seksualne z religijno-etnicznymi pojawia się w filmie *Rodzina to grunt*. Kyra Sedgwick gra tutaj rolę Rachel Seelig, młodej kobiety z żydowskiej rodziny, która jest lesbijką i ze swoją partnerką, Carlą (Julianna Margulies), przyjeżdża do rodziców na Święto Dziękczynienia. Ruth (Lainie Kazan) i Herb (Maury Chaykin) starają się akceptować orientację seksualną córki, traktować Carlę jak członka rodziny, ale jednocześnie nie potrafią w jej towarzystwie ukryć swojego zakłopotania i skrępowania. Przy suto zastawionym stole dodatkowo zostają ujawnione polityczne zapatrywania Herba, z estymą wypowiadającego się o prawicowym polityku, gubernatorze Roadsie (Frank Novak), którego jego córka nazywa *rasistowskim, wrogim gejom bigotem*. Zresztą Rachel i Carla muszą w trakcie rodzinnego posiłku udawać, że są jedynie „współlokatorkami”, ze względu na zaproszoną ciocię Beę (Estelle Harris), gdyż rodzice Rachel najwyraźniej obawiają się skandalu rodzinnego. Są jednak rzeczy, których w określonym towarzystwie nie da się ukryć. Kiedy Rachel, zamęczana przez Beę pytaniami o to, czy jest ktoś, z kim będzie mogła doczekać się potomka, ujawnia, że jest w ciąży, zaskoczony ojciec nie może powstrzymać się z komentarzem: *Przecież jesteś lesbijką*.

Z jednej strony widzimy tutaj, obserwowane przez Chadhę także w *Podkręć jak Beckham* czy *Bhaji on the Beach*, zmiany w funkcjonowaniu współczesnej rodziny – jej dawny model, jak się wydaje, nie przystaje do przemian zachodzących w sferze obyczajowej i społecznej; natomiast z drugiej strony daje się zaobserwować próby scalania więzi rodzinnych przez starsze pokolenie, nawet kosztem pewnych ustępstw światopoglądowych. Herba i Ruth łączą z córką więzi nie tylko krwi, ale i tradycji. Mimo niezrozumienia orientacji seksualnej córki, nie chcą, by ich rodzina się rozpadła.

Kiedy jednak cięża Rachel zostaje ujawniona, dla Herba najważniejszym problemem staje się to, kto jest ojcem. Jego zdaniem dobro dziecka wymaga, by było wychowywane przez mężczyznę i kobietę, a dziecko może scalać rodzinę jedynie w jej tradycyjnej formie opartej na związku heteroseksualnym. Chadha rozwiązuje tę kwestię w sposób przewrotny: dawcą nasienia okazuje się Jerry (Andrew Heccker), brat Sary (Suzanne Carney), bratowej Rachel, który jest gejem. Zatem dziecko będzie częścią rodziny zarówno po matce, jak i po ojcu, a tego chciał Herb, choć oczywiście forma, jaką przyjmie jego rodzina w wyniku tych zawirowań, nie będzie taka, o jakiej marzył. Ciekawym i adekwatnym do wymowy filmu Chadhy podejściem do całej sytuacji wykaże się ciocia Bea, dla której ważniejsze od orientacji seksualnej rodziców dziecka będzie to, czy jest ono Żydem, a więc zapewne czy będzie kultywować tradycje religijne i narodowe. Bea, a z nią Chadha, mówią bowiem, że można je kultywować także w rodzinie przyjmującej formy alternatywne. Tradycja może być żywa w świecie, który się zmienia. Po-

winna reagować na zachodzące zmiany i wpisywać się w nową rzeczywistość społeczną i obyczajową.

W parze z estetyzacją męskiego ciała idzie u Chadhy podporządkowanie fabuł postaciom kobiecym. Wyraźne jest to we wszystkich jej dotychczasowych kinowych produkcjach pełnometrażowych. Postaci męskie odgrywają w nich role drugoplanowe bądź epizodyczne (właściwie jedyny wyjątek stanowi Darcy z *Dumy i uprzedzenia*): najczęściej są to ojcowie głównych bohaterek, ich mężowie bądź obiekty ich pożądania, czasem dalsi krewni. W ich postaciach Chadha często ujawnia wpływ, jaki na budowanie ich tożsamości płciowej, koncentrowanej wokół dyskursywnego pojęcia „męskości”, mają patriarchalne podstawy funkcjonowania kultury, zarówno indyjskiej, jak i zachodniej. W *Bhaji on the Beach* mąż jednej z bohaterek, uczestniczek wycieczki na plażę w Blackpool, podjudzany przez rodzinę, zwłaszcza matkę, jedzie za żoną i w kulminacyjnej scenie filmu próbuje przekonać ją do powrotu. Kiedy żona godzi się, ale stawia warunek, że wyprowadzą się od jego rodziny, wściekły mężczyzna, niemile zaskoczony, że jego życzenie nie jest dla niej rozkazem, wybucha i uderza ją. W scenie z filmu *Rodzina to grunt* oglądamy przyjęcie z okazji Święta Dziękczynienia w latynoskiej rodzinie Avila. Przy jednym stole siedzą między innymi Elizabeth (Mercedes Ruehl) i Javier (Victor Rivers), jej mąż, który zdradził ją kiedyś z jej własną kuzynką, a teraz liczy na to, że kobieta mu wszystko wybaczy i przyjmie go z powrotem. Kiedy dowiaduje się, że Elizabeth spotyka się już z innym mężczyzną, manifestuje swoje niezadowolone, zrywając się gwałtownie od stołu, wykonując przy tym ruchy ciała, które przywodzą na myśl postawę torreadora w walce z bykiem. Ta krótka, ale wiele mówiąca scena pozwala reżyserce zwrócić uwagę na żywą w społecznościach latynoskich kulturę *machismo*, która rządzi zachowaniami mężczyzn i ich sposobem myślenia o roli i miejscu kobiety w rodzinie i społeczeństwie. Zarówno bohaterka *Bhaji on the Beach*, jak i Elizabeth Avila nie wracają do swoich mężów, czym manifestują swoją siłę i prawo do sprzeciwu wobec reguł patriarchy. Z drugiej strony Chadha portretuje obu mężczyzn tak, że nie wzbudzają oni antypatii, a raczej wydają się postaciami tragicznie uwikłanymi w społecznie funkcjonujące schematy ról płciowych, które wymuszają na nich wiele różnych zachowań.

Szczególnie widoczne jest to w wypadku męża z *Bhaji on the Beach*, zdominowanego przez starszego brata i matkę. Matki z tradycyjnych rodzin indyjskich stanowią zresztą osobną grupę bohaterek Chadhy. Zwykle są silne, bezkompromisowe w dążeniu do szczęścia swoich córek i oddane kultywowaniu tradycji, najczęściej podporządkowują sobie słabszych od siebie mężów i dominują nad rodziną. Pani Bakshi z *Dumy i uprzedzenia* czy pani Sethi z *Cudownego życia po życiu* są gotowe na wszystko, byle wydać swoje córki za mąż albo chociaż (jak w wypadku pani Sethi) pomścić je i swoje niepowodzenia w tym zakresie. Pani Bhamra z *Podkręć jak Beckham* jest tylko nieco łagodniejszą wersją ich obu: równie stanowczą, ale mniej krwiożerczą w działaniach. Mężowie pań Bakshi i Bhamra (pani Sethi jest wdową) są natomiast ich całkowitym przeciwieństwem: również wierni tradycji (pan Bhamra na przykład nie zdejmuje z głowy turbanu podkreślającego jego związek z kulturą sikhów), są jednocześnie bardziej ugodowi, skorzy do ustępstw i bardziej otwarci na „innych” (na przykład pan Bakshi zaprasza Wickhama, mężczyznę poznanego przez Lalitę, by przenocował w ich domu, podczas gdy pani Bakshi widzi w nim hippisa, a wszyscy hippisi jej zdaniem są brudni

i kradną). Chadha odwraca w ten sposób schemat, jaki w powszechnym myśleniu wiąże się z tradycyjną rodziną indyjską: w jej filmach to nie mężczyzna, lecz kobieta trzyma rodzinę w ryzach. Jednocześnie reżyserka *Podkręć jak Beckham* zwraca uwagę na opresyjność norm kulturowych, które – wymagając od kobiet konkretnych zachowań – miały niewątpliwie niebagatelny wpływ na ukształtowanie opryskliwych, czasem wręcz histerycznych postaci indyjskich matron z jej filmów.

Filmy Chadhy zaludniają kobiety obdarzone siłą psychiczną – jedne (ciężarna bohaterka *Bhaji on the Beach* czy Roopi z *Cudownego życia po życiu*) nabierają jej w wyniku przejawów społecznego ostracyzmu, inne mają ją od początku i dzięki niej potrafią walczyć o swoje marzenia, zazwyczaj z sukcesem: Jess Bhamra i Jules Paxton jadą do Stanów Zjednoczonych robić karierę piłkarską, Georgii Nicolson udaje się zdobyć Robbie’ego Jenningsa (Aaron Johnson), a mordercze praktyki pani Sethi owocują spotkaniem córki z detektywem Murthy, a w konsekwencji jej późniejszym szczęściem małżeńskim, które od początku było celem jej matki. Portretem równie ciekawych kobiet reżyserka poświęciła także swoje dokumenty: *What Do You Call an Indian Woman Who’s Funny?* (*Jak mówi się na Induskę, która jest zabawna?* 1994) czy *Pain, Passion and Profit* (*Ból, pasja i zysk*, 1992)²⁹.

Zakorzenie w kulturze Indii ma niewątpliwie znaczący wpływ na to, w jaki sposób Chadha pokazuje w swoich filmach kwestie płci i seksualności, zwłaszcza że portretuje je często w kontekście form rodzinnych i rytuałów kulturowych typowych dla jej własnej diaspory. Dlatego właśnie interesujące wydaje mi się kontrastowanie jej filmów z obrazem kultury Indii wyłaniającym się z kinematografii Bollywood. Chadha nie ucieka od form tamtego kina, a czasem – jak choćby w kilku scenach *Podkręć jak Beckham* – pokazuje, jak bliskie są one Indusom pokroju pani Bhamra żyjącym w Wielkiej Brytanii. Na ich tle, a także na tle kinematografii zachodniej, filmy Chadhy wyróżniają się podporządkowaniem fabuły perspektywie kobiecej. To kobiety są u niej siłą napędową akcji, podmiotem widzenia i obiektem procesów projekcji-identyfikacji. Homoseksualizm pomaga jej w filmie *Rodzina to grunt* redefiniować pojęcie współczesnej rodziny, a w *Podkręć jak Beckham* – tożsamości kulturowej, która teoretycznie (w wypadku kultury indyjskiej) nie powinna iść w parze z *gay identity*. Chadha dostrzega płynność pojęć, wokół których buduje się tożsamość płciową, wskazując na opresyjne formy kulturowe rządzące zachowaniami mężczyzn i kobiet, ale i na możliwość wyrwania się z ich kajdan – możliwość, która pojawia się dzięki procesom zachodzącym we współczesnym świecie, w którym coraz trudniej trwać przy dawnych schematach zachowań kulturowych.

Rasa, płeć, masala

Masala – słowo przywodzące na myśl jednocześnie kuchnię i kinematografię indyjską – świetnie opisuje także filmy Gurinder Chadhy, w których różnorodność tematów, kultur, gatunków filmowych łączy się w spójną całość będącą obrazem współczesnego społeczeństwa. Chadha prawie zawsze obiera w swoich produkcjach perspektywę „innych”, których problemy zwykle są wykluczane z dominującego dyskursu filmowego skupiającego się głównie na obrazach losów białych i heteroseksualnych mężczyzn.

Tymczasem to może właśnie kulturowy i seksualny „margines” pozwala dzisiaj najtrafniej ewaluować procesy zachodzące w świecie, w którym zacierają się tradycyjne struktury tożsamościowe. Przedstawicielom dominującej kultury czasem trudniej jest zauważyć ich rozpad. Członkowie diaspor są natomiast codziennie konfrontowani z odmiennością kulturową, która – koncentrując się wokół innych wartości i pojęć – jest nie do pogodzenia, jak się wydaje, z formami życia diaspory. W jednej ze scen *Acting our Age (Przedstawiając nasz wiek)*, dokumentu Chadhy z 1992 r., pada pytanie: *Czy nie sądzisz, że my, starzy ludzie, jesteśmy zbyt staroświeccy, podczas gdy nasze dzieci chodzą do angielskich szkół, chodzą ze swoimi dziewczynami, do pubów? Kiedy przychodzą późno do domu, klócisz się z nimi. Dlaczego nie możesz się zmienić?* – a na nie odpowiedź starszego, brodatego, ubranego w turban sikhha: *My nie możemy się zmienić – żyliśmy z naszą kulturą przez dziesięciolecia, a dzieci stąd nie mogą się z nami mieszać.*

W swoich filmach Chadha pokazuje jednak, że próby zamknięcia się na „inność” to forma walki z wiatrakami. Nie da się odgraniczyć, zamknąć w enklawie własnej społeczności, bo świat zewnętrzny do niej przeniknie – w ten czy inny sposób. Rytuałem, który reżyserka najczęściej wykorzystuje do poruszania tego problemu, jest aranżowanie małżeństw – obyczaj wzmacniający separację Indusów wybierających sobie żony wyłącznie spośród własnej społeczności. Chadha nie odmawia temu zwyczajowi istotnego miejsca w kulturze indyjskiej, ale dostrzega wiele jego wad. Jednocześnie młode Induski z jej filmów zakochują się najczęściej w mężczyznach, którzy nie są członkami ich diaspor, co również można uznać za formę sprzeciwu reżyserki wobec trwania granic kulturowych wytyczonych tradycją.

Kiedy reżyserka porusza temat orientacji seksualnej, współbrzmi on z wymową wątków etnicznych: pokazuje, że schematy kulturowe są często przestarzałe, bywają opresyjne i nieadekwatne do opisywania współczesnej rzeczywistości. Rodzina i tożsamość płciowa to dziś terminy, które nie oznaczają tego samego, co kiedyś.

Jednocześnie Chadha nie odcina się od swoich korzeni. Wręcz przeciwnie – jej filmy tchną indyjskością, tamtejszą kulturą i muzyką. Wydaje się, że reżyserka jest zdania, iż różnice kulturowe świadczą o ludzkiej tożsamości i indywidualności – i jako takie są wspaniałą manifestacją człowieczeństwa. Nie znaczy to jednak, że tradycję należy przyjmować bezkrytycznie ani że odmienność kulturowa powinna być hamulcem międzyludzkiego porozumienia. Chadha przyznaje, że chęć znalezienia *sposobów na osłabienie wpływu różnicy*³⁰ rasowej na stosunki międzyludzkie odgrywa w jej działalności artystycznej istotną rolę.

Wizję świata, jaką kreuje w swoich filmach, chyba najlepiej streszczają równoległe zmontowane sceny z *Podkręć jak Beckham* zestawiające mecz piłkarski, w którym biorą udział Jules i Jess, z odbywającym się w tym samym czasie ślubem Pinky. Tradycyjne role płciowe żon i matek na weselu płynnie przeplatają się w nich z ujęciami kobiet grających w piłkę nożną. Zarówno Jess, jak i Pinky są szczęśliwe. Cieszą się goście weselni i kibice zawodniczek. Zaaranżowane małżeństwo, które w tym wypadku łączy zakochanych w sobie ludzi, wpisuje się w koloryt zachodniego świata, jest jego elementem funkcjonującym na równych prawach z pozostałymi. W świecie Chadhy nie ma miejsca na podziały czy hierarchizacje, jest za to miejsce na porozumienie i wzajemną akceptację.

- ¹ R. K. Dudrah, *Bollywood Sociology Goes to the Movies*, Sage Publications, New Delhi – London 2006, s. 142 (cyt. za: A. Celińska, *Jane Austen w stylu masala. „Duma i uprzedzenie” – od osiemnastowiecznej powieści angielskiej do współczesnej komedii indyjskiej*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 46).
- ² G. Bedell, *Larger Than Life. Interview: Gurinder Chadha*, <http://www.guardian.co.uk/film/2006/jul/16/features.review1> (dostęp: 25.06.2012).
- ³ Tamże.
- ⁴ M. Raczek, *Parampara jako źródło cierpień? Małżeństwa aranżowane i problem zdrady w kinie indyjskim na przełomie XX i XXI wieku*, w: *Nie tylko Bollywood*, dz. cyt., s. 304.
- ⁵ Zob. np. [rs], *Dlaczego Francja zakazała noszenia w szkołach chust islamskich*, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,2260907.html> (dostęp: 25.06.2012).
- ⁶ Zob. np. [annd, kan], *Francja: od dziś zakaz noszenia burek*, <http://tvp.info/informacje/ludzie/francja-od-dzis-zakaz-noszenia-burek/4311522> (dostęp: 25.06.2012).
- ⁷ Zob. J. North, *Conservative Austen, Radical Austen: „Sense and Sensibility” from Text to Screen*, w: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Routledge, London 1999, s. 39.
- ⁸ Zob. E. W. Said, *Jane Austen a imperium*, w: tegoż, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 87-105.
- ⁹ Zob. M. Mukherjee, *Jane Austen*, Macmillan, London 1991.
- ¹⁰ Zob. np. D. Judd, *The Amritsar Massacre of 1919. Gandhi, the Raj and the Growth of Indian Nationalism, 1915-39*, w: tegoż, *Empire. The British Imperial Experience from 1765 to the Present*, Basic Books, New York 1996, s. 258.
- ¹¹ Jallianwala Bagh to miejsce w Amritsarze, w którym doszło do masakry (zob. tamże).
- ¹² A. Celińska, dz. cyt., s. 55.
- ¹³ Zob. M. Raczek, dz. cyt., s. 291-292.
- ¹⁴ Tamże, s. 298.
- ¹⁵ A. Celińska, dz. cyt., s. 52.
- ¹⁶ Zob. M. Raczek, dz. cyt., s. 299.
- ¹⁷ Por. tamże, s. 303.
- ¹⁸ Zob. S. Chanda, *A Nice Arrangement*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/476284/index.html> (dostęp: 25.06.2012).
- ¹⁹ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1992.
- ²⁰ Zob. np. J. Majdanik, *Kobiecość w komercyjnym kinie hindi*, w: *Nie tylko Bollywood*, dz. cyt.
- ²¹ Zob. J. Pietrzak, *Mężczyzna, kobieta i Bollywood. Struktura męskiej dominacji i jej subwersja we współczesnym popularnym kinie hindi*, w: *Nie tylko Bollywood*, dz. cyt.
- ²² Zob. np. uwagi na temat filmu *W sieci miłości* (*Aitraaz*, 2004, reż. Abbas Alibhai Burmawalla, Mastan Alibhai Burmawalla), w: J. Majdanik, dz. cyt., s. 245-248.
- ²³ Za podstawę scenariusza posłużyły dwie książki Rennison o Georgii Nicolson: *Angus, Thongs and Full-Frontal Snogging* (1999) oraz *It's OK, I'm Wearing Really Big Knickers* (2000), w Polsce wydane pod tytułami (odpowiednio) *Angus, stringi i przytulanki* oraz *Spoko, założyłam bardzo duże gacie*.
- ²⁴ J. Pietrzak, dz. cyt., s. 285.
- ²⁵ Tamże, s. 287.
- ²⁶ Grupa hidźrów pojawia się w *Dumie i uprzedzeniu* w scenie tanecznej do piosenki *A Marriage Has Come to Town*. Ci transwestyci, transseksualiści i eunuchowie funkcjonują w niej jako uosobienie jedności pierwiastków jin i jang, która ich zdaniem poza tym pojawia się jeszcze w małżeństwie.
- ²⁷ J. Pietrzak, dz. cyt., s. 286.
- ²⁸ Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- ²⁹ Na temat *Pain, Passion and Profit* zob.: <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c47.shtml> (dostęp: 25.06.2012).
- ³⁰ G. Bedell, dz. cyt.