Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer Specjalny 9 (1/2018), s. 83–98
e-ISSN 2082-3916 | p-ISSN 2082-419X
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne

Wojciech Kawala

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
e-mail: wojciech1407@gmail.com

Indyjskie spojrzenie na europejską klasykę – Vishal Bhardwaj jako adaptator sztuk Williama Shakespeare'a

Streszczenie

Artykuł jest analizą adaptacji dramatów Williama Shakespeare'a autorstwa Vishala Bhardwaja. Autor opisuje adaptacje szekspirowskie występujące w indyjskiej kinematografii na przykładzie *Makbeta*, *Otella* i *Hamleta*.

Słowa kluczowe

adaptacja, William Szekspir, Bollywood, Vishal Bhardwaj, Indie, kino hindi

Jednym z reżyserów niewpisujących się w popularne w Polsce przekonanie, jakoby kino indyjskie stanowiło tylko kolorowe śpiewy i tańce, jest Vishal Bhardwaj. Ten urodzony 4 sierpnia 1965 roku indyjski reżyser, pisarz, scenarzysta, producent i kompozytor muzyki już od swojego debiutu stara się podejmować istotne problemy, z jakimi mierzy się indyjskie społeczeństwo. Bhardwaj rozpoczynał swoją karierę w Mumbaju[1] od komponowania muzyki. Reżyserem filmowym postanowił

[1] W 1995 roku indyjski rząd zmienił nazwę miasta z Bombaju na Mumbaj (podobnej modyfikacji uległy też Madras, Kalkuta i Benares – w nowej wersji: Ćennaj, Kolkatta i Varanasi). W pracy zostaną wykorzystane obydwie nazwy, zwłaszcza w odniesieniu do wydarzeń sprzed 1995 roku.

zostać, jak wspomniał w jednym ze swoich wywiadów, po obejrzeniu retrospektywy polskiego reżysera Krzysztofa Kieślowskiego podczas festiwalu filmowego w Kerali. Jak sam przyznaje, Kieślowski, obok Quentina Tarantino, pozostaje jego idolem[2].

Reżyserzy prawie od początku pojawienia się kina w Indiach chętnie sięgali po dramaty Shakespeare'a, aby przenieść ich akcję na srebrny ekran. Dzieła te zaczęły być przedstawiane w indyjskim kinie na trzy sposoby: poprzez pełną adaptację historii, przez zapożyczanie kilku znanych scen lub poprzez bardzo luźne nawiązania do treści sztuk dramatopisarza. Adaptacje Szekspirowskie są tworzone na całym subkontynencie indyjskim, nie tylko w Bollywood[3].

Ekranizacje dramatów Shakespeare'a tak naprawdę często nie są adaptacjami, ale pewnymi reinterpretacjami, które wprowadzają treść utworów w nowy, wyjątkowy, indyjski kontekst społeczno-kulturowy. Reżyserzy zwykle upraszczają oryginalną fabułę sztuk, zostawiając tylko podstawowe elementy dramatów.

Grażyna Stachówna w swoim artykule dzieli indyjskie adaptacje Shakespeare'a na dwa rodzaje[4]. Model „recyklingowy" występuje wtedy, gdy bardzo trudno udowodnić, że mamy w ogóle do czynienia z adaptacją dzieła angielskiego dramatopisarza. Filmy te są tylko inspirowane losami bohaterów sztuki. Całość filmu wpisana jest w indyjską obyczajowość i kulturę z dodatkiem wątków sensacyjnych oraz wstawek taneczno-muzycznych. Jako przykłady możemy uznać adaptację *Romea i Julii* pt. *Qayamat se qayamat tak* (*Od tragedii do tragedii,* reż. Mansoora Khan) z 1988 roku czy *Ishaqzaade* (*Dzieci miłości,* reż. Habil Faisal) z 2012 roku[5].

Kolejnym modelem są adaptacje „przepisane", w których twórcy nie ukrywają nawiązań do sztuk Shakespeare'a. Ich akcja dzieje się w indyjskiej rzeczywistości, ale twórcy podążają w kierunku bardziej ambitnego kina. Za wzór służą filmy Akiry Kurosawy. Śmiałe przekształcenie oryginału nie musi wiązać się z zagubieniem naczelnego przesłania dramatu. Twórcą najczęściej wykorzystującym ten model jest Vishal Bhardwaj, autor trzech filmów będących adaptacjami *Makbeta*, *Otella* i *Hamleta*[6].

---

[2] http://www.outlookindia.com/article/Krzysztof-In-Meerut/261415 [dostęp: 10.05.2016].

[3] Należy pamiętać, że wiele produkcji indyjskiego kina uznawanych za „bollywoodzkie" kręconych jest w innych regionach Indii. W cieniu Bollywood (przemysł filmowy związany z Mumbajem – stolicą indyjskiego stanu Maharasztra) istnieją regionalne ośrodki filmowe, tworzące filmy dla lokalnej społeczności, w języku dominującym w danej okolicy. Te wytwórnie również doczekały się swoich nazw, i tak dla filmów tamilskich stworzono nazwę Kollywood, filmy w języku teluga nazywamy Tollywood, z Kerali wywodzi się Mollywood, zaś stan Orisa dał nazwę filmom Ollywood.

[4] G. Stachówna, *Shakespeare jedzie do Bollywood*, [w:] *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a*, red. O. Katafiasz, Kraków 2017, s. 175–192.

[5] Ibidem, s. 179–184.

[6] Ibidem, s. 184–185.

Reasumując, zdecydowana większość adaptacji dramatów Shakespeare'a nawiązuje do ich treści bardzo powierzchownie. Najczęściej w czołówce filmu nie znajdziemy informacji, że został on zrealizowany na motywach dzieła literackiego. Powoduje to, że czasem naprawdę trudno zorientować się, iż mamy do czynienia z przetworzeniem utworów angielskiego dramatopisarza. Na tym tle wyróżniają się trzy adaptacje Vishala Bhardwaja (*Otello-Omkara*, *Maqbool-Makbet* oraz *Haider--Hamlet*), który wykorzystując szkielet dramatów Shakespeare'a i cechy głównych bohaterów, tworzy jednak zupełnie odrębne utwory. Dzieła te wpisują się w indyjską specyfikę, ale mają ukazać coś, co może wydawać się truizmem, a mianowicie fakt, że Shakespeare jest twórcą współczesnym, uniwersalnym, a jego dramaty są zrozumiałe zarówno w kręgu cywilizacji zachodniej, z której pochodził, jak i na subkontynencie indyjskim. Dlatego to właśnie one zostaną poddane analizie w dalszej części pracy.

Maqbool

Jak wiele innych dramatów Shakespeare'a, *Makbet* również doczekał się uwspółcześnień. Założeniem kilku z nich było wykorzystanie korespondencji z kinem gangsterskim. Schemat walki o władzę ma w nim identyczną strukturę. Rodziny mafijne charakteryzuje hierarchiczny układ, lojalność dowódców i posłuszeństwo żołnierzy. Mafia prowadzi między sobą nieustane wojny o podział stref wpływów. Wszelka zdrada karana jest śmiercią, ale jest ona na porządku dziennym. Droga do awansu prowadzi tylko przez zbrodnię[7].

Akcja *Maqboola* (reż. Vishal Bhardwaj) z 2004 roku dzieje się współcześnie, w podziemnym świecie Bombaju lat dziewięćdziesiątych, gdzie trwają nieustanne wojny gangów. Nim jednak przejdziemy do analizy filmu, warto pokrótce omówić nurt kina noir w Indiach, do którego można zaliczyć film Bhardwaja.

Film czarny powstał w Hollywood w latach czterdziestych XX wieku, stając się jedną z najbardziej żywotnych kinowych konwencji. Kino noir do dziś jest atrakcyjnym medium twórczej interpretacji otoczenia nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale i w Europie czy Azji. Dziwić może jego silna reprezentacja w Bollywood jako zjawiska stojącego w opozycji do melodramatu stereotypowo kojarzonego z mumbajską kinematografią. Od lat pięćdziesiątych jest on ważną częścią tamtejszej kultury filmowej. Konwencja noir w rękach bollywoodzkich twórców staje się narzędziem krytyki społecznej i kulturowej: czarne kino hindi ujawnia mroczną stronę Mumbaju zarówno jako miasta, jak i indyjskiej fabryki snów, dostarczając interesującego wkładu w dyskurs filmowy[8].

---

[7] A. Helman, *Makbet część 1*, „Film" 2016, nr 4, s. 63.

[8] http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=154&artykul=3299 [dostęp: 21.09.2017].

Intensywne nasilenie tematyki gangsterskiej wynikało z potrzeby uporania się z najnowszą historią Bombaju, w którym zorganizowana przestępczość przybrała w latach osiemdziesiątych formę wielkiej mafijnej struktury, obejmującej również przemysł filmowy.

Można więc uznać, że *Maqbool* pod pewnymi względami należy do gatunku noir. Od początku widz jest świadomy zakazanego romansu, skazanego na klęskę. Skorumpowani policjanci i agenci rządowi odgrywają ważną rolę w utrzymywaniu się rządów gangsterów. Słabe oświetlenie i powolne tempo akcji zapewniają mroczny klimat. Symbolika, jak horoskop poplamiony krwią w pierwszej scenie, służy jako ekspozycja krwawego podziemia Bombaju. Również filmowe odpowiedniki trzech wiedźm pogłębiają klimat tajemnicy typowy dla filmów noir.

Akcja filmu rozpoczyna się – tak jak u Shakespeare'a – od zabójstwa zdrajcy Kawdoru. Jedyną różnicę stanowi to, że w porównaniu do dramatu, w którym scena ta jest tylko opowiedziana, w filmie zostaje przedstawiona na początku, jeszcze przed napisami. Maqbool (Irrfan Khan) jest domownikiem, darzonym absolutnym zaufaniem członkiem mafii, typowanym na następcę przez jej członków, gdyż jej obecny szef nie ma syna. Szekspirowskie czarownice zostały zastąpione przez skorumpowany duet policjantów (Naseeruddin Shah i Om Puri). Nie są oni jednak zupełnie negatywnymi postaciami, jak miało to miejsce w *Makbecie*. Jeden z nich ma talenty wróżbiarskie – jego przepowiednie zawsze się sprawdzają. To właśnie on przepowie Maqboolowi jego przyszłość.

W dramacie postać Dunkana jest pozytywna, a jego zamordowanie stanowi okrutną zbrodnię. U Bhardwaja szef mafii Abbaji-Dunkan (Pankaj Kapur) również przejął władzę, mordując swojego poprzednika. Jego śmierć nie zostaje więc uznana za bestialstwo. Lady Makbet jest legalną żoną Makbeta, podczas gdy jej filmowa odpowiedniczka, Nimmi (Tabu), ma potajemny romans z Maqboolem, będąc zarazem kochanką szefa mafii. Jej nienawiść do niego wynika z dużej różnicy wieku (Abbaji mógłby być jej ojcem) oraz brzydoty mężczyzny. Czarę goryczy przelewa jego nowa kochanka. Nimmi postanawia wykorzystać miłość Maqboola, aby pozbyć się niewiernego kochanka i zostać legalną żonę filmowego Makbeta.

Do 1993 roku mafia w Bombaju była najbardziej zeświecczoną częścią społeczności miasta[9]. We wszystkich innych sferach (może z wyjątkiem kina) wpływ kwestii wyznaniowych był znaczny. Wszystko zmieniło odradzanie się hinduskiego nacjonalizmu, które w konsekwencji doprowadziło do „czarnego piątku"[10]. Dawood był praktykującym muzułmaninem, regularnie odbywającym pielgrzymki do Mekki. Ataki na muzułmanów bardzo go denerwowały. To prawdopodobnie

[9] M. Glenny, *Mc Mafia. Zbrodnia nie zna granic*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2009, s. 194.

[10] 12 marca 1993 roku wybuchła bomba w budynku Giełdy Papierów Wartościowych. Zginęły 84 osoby, a 217 zostało rannych. Później wybuchło kolejnych 12 ładunków wybuchowych. Dzień ten przeszedł do historii jako „czarny piątek". Życie straciło wtedy 257 mieszkańców, a 713 odniosło poważne obrażenia.

dlatego postanowił dotrzeć do pakistańskich urzędników, aby ułatwili mu przeprowadzenie krwawego zamachu.

Główni bohaterowie filmu reprezentują intensywne przywiązanie do islamu. Gangsterzy noszą kufi, wielu z nich ma pełne brody, tasbih[11], a ponadto używają słownictwa urdu. W niektórych scenach reżyser przedstawił nawet, jak odprawiają modły. Już samo imię głównego bohatera, Maqbool, oznacza w urdu tego, który zaakceptował[12]. Mukul Kesavan twierdzi, że korzystanie z urdu w filmach Bollywood może być uznawane za nostalgiczną aluzję do kultury języka, którym mówiła elita Indii, zwłaszcza w czasach brytyjskiego kolonializmu. Film Bhardwaja budzi tę kulturę, ale pokazuje jej zasadnicze różnice. Lata dziewięćdziesiąte, gdy mafijne podziemie kontrolowane było w większości przez muzułmanów, nawiązują zarówno do dawnej świetności, jak i obecnej dekadencji tej kultury[13]. Jeden ze strażników Abbajiego, Usman (Firdous Irani), jest żarliwym wyznawcą Allaha. Uratował on swojemu szefowi kilka razy życie. Gdy pokazuje swoje blizny Nimmi, mówi, że zrobi dla filmowego Dunkana wszystko. Kobieta postanawia to wykorzystać i żąda od niego wypicia alkoholu, czego islam zabrania. Ten odmawia, jednak Abbaji, ulegając prośbie swojej kochanki, zmusza go do tego. Morderstwo będzie więc mogło zostać dokonane. Wierny strażnik, wybierając wiarę w swojego szefa, a nie Boga, polegnie odurzony alkoholem.

Gdy Maqbol dowiaduje się, że władzę po bossie obejmie zięć, który poślubi jego córkę Sameerę (Masumeh Makhija) – postać niewystępująca w pierwowzorze literackim – zaczyna myśleć nad swoją przyszłością. Służył mafii wiernie przez 25 lat i nie spotkała go zasłużona nagroda. Jednak do zbrodni nie popchnie go chęć zdobycia władzy, ale miłość do Nimmi. Zbrodnia zostaje dokonana. Kochanka szefa gangu staje się jego żoną, a on sam przejmuje władzę w mafijnej organizacji. Jednak członkowie gangu zaczynają mieć podejrzenia, kto zabił ich szefa, i z czasem odwracają się od niego. Filmowy Makbet postanawia, tak jak w oryginale, zlecić zabójstwo Kaki-Banka (Piyush Mishra). Kiedy jego martwe ciało zostaje dostarczone, tylko Maqbool uważa, że Kaka jest żywy i patrzy na niego, co powoduje jego silne wzburzenie. Scena ta przypomina wcześniejszą – kiedy zabity został Abbaji, on również umierając utkwił wzrok w Maqboolu. Nimmi powoli traci zmysły, podobnie jak Lady Makbet, coraz bardziej obsesyjnie widząc wyimaginowane plamy krwi. Wcześniej jednak oznajmi Makbetowi, że spodziewa się dziecka, ten jednak nie będzie przekonany, czy jest jego ojcem – wszak wcześniej była ona kochanką mafijnego bossa.

---

[11] Islamski sznur modlitewny, służy przede wszystkim jako narzędzie do wysławiania Stwórcy. Pełny muzułmański sznur modlitewny składa się z 99 paciorków, podzielonych na trzy równe części. Suma paciorków oddaje liczbę „najpiękniejszych imion Boga". W praktyce spotyka się mniejsze sznury, składające się z 33 paciorków, podzielonych również na trzy części.

[12] M. Skakuj-Puri, *Życie codzienne w Delhi*, Warszawa 2011, s. 417.

[13] http://www.borrowers.uga.edu/1419/show [dostęp: 13.06.2017].

Kolejna przepowiednia policjantów głosi, że Maqbool będzie bezpieczny tak długo, jak morze nie wejdzie do jego domu. Jest to udana transpozycja Szekspirowskiego Lasu Birnam, gdyż Bombaj położony jest na wyspie Salsette, przy ujściu rzeki Ulhas. Morzem w rozumieniu reżysera okażą się agenci celni walczący z przemytem. To oni przypłyną łodzią, aby zabić Maqboola. Osaczony ze wszystkich stron oraz opuszczony przez wszystkich sprzymierzeńców, główny bohater udaje się do szpitala, aby odebrać dziecko Nimmi, która zmarła niedługo po porodzie. Gdy tam dociera, widzi jak dziecko zabiera Guddu (Ajay Gehi), mąż Sameery. Postanawia wówczas odstąpić od swego zamiaru, wyrzuca broń i wychodzi ze szpitala, przed którym ginie zabity strzałem z pistoletu.

Ostatnim elementem analizy uczyńmy porównanie wydarzeń filmowych do rzeczywistości mafijnego świata lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Mumbaju. Po zabójstwie Botiego (umożliwia ono Maqboolowi awans w strukturze mafijnej) jego syn dostaje wybór – albo ukorzy się przed Abbaji, albo zostanie zamordowany. Jest to wyraźne nawiązanie do sytuacji, kiedy to Chhota Rajan stanął przed podobnym wyborem – albo padnie na kolana przed Dawoodem i poprosi o przebaczenie, albo zostanie zabity. Rajan, jako hindus, przestał ufać dowództwu D-Company[14], kiedy wyłoniła się tam muzułmańska klika. Jego rywale doprowadzili, za przyzwoleniem Dawooda, do zabicia najbliższego współpracownika Rajana, a on sam również w przyszłości miał stracić życie. Upokorzenie Rajana uratowało mu życie, ale doprowadziło do tego, że stał się zagorzałym wrogiem swojego szefa oraz muzułmanów[15]. W *Maqboolu* to właśnie syn Botiego, mszcząc się za śmierć swojego ojca, zabije tytułowego bohatera.

W jednej ze scen Abbaji odmawia przemytu nieznanego towaru przez Zatokę Mumbajską[16]. Nie przekonuje go do tego nawet znaczna suma pieniędzy. Nie chce bowiem zostać zmuszony do ucieczki do Dubaju. To najbardziej zaludnione miasto w Zjednoczonych Emiratach Arabskich już od dawna było rajem dla osób posiadających znaczne ilości gotówki. Dyskretna postawa Dubaju wobec źródeł pochodzenia pieniędzy (często nielegalnych) przyciągała do miasta wielu bogaczy. Miasto miało od dawna związki z Mumbajem, a znaczna część elit była powiązana z przemytem złota. Wszystko to działo się za wiedzą rodziny książęcej[17]. To właśnie z Dubaju

[14] W latach osiemdziesiątych XX wieku pojawiła się D-Company, czyli grupa zorganizowanej przestępczości kontrolowana przez Dawooda Ibrahima, mająca siedzibę w Bombaju. Według raportów CIA D-Company nie była stereotypowym kartelem zorganizowanej przestępczości w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale raczej zmową grup terrorystycznych i islamskich terrorystów opartych na osobistej kontroli i przywództwie Dawooda Ibrahima. Kontrolował on z Dubaju swoje imperium z siedzibami w Londynie, Nepalu, Pakistanie i Sudanie. Choć nie mógł przyjeżdżać do Mumbaju, stworzył największą grupę przestępczą, jaką to miasto widziało.

[15] M. Glenny, op. cit., s. 209–210.

[16] To właśnie w taki sposób z Pakistanu do Bombaju został przetransportowany RDX, który posłużył do masakry w mieście w 1993 roku.

[17] M. Glenny, op. cit., s. 202–204.

swoją „firmą" będzie kierował Dawood Ibrahim, zajmując się oficjalnie budownictwem i handlem nieruchomościami[18].

Film sugeruje więc, że to gangsterzy są prawdziwymi władcami państwa. Ich silna pozycja jest widoczna w różnych aspektach życia, od polityki do samego przemysłu filmowego Bollywood. Abbaji w początkowych scenach filmu przekazuje Maqboolowi odpowiedzialność za negocjowanie umów z gwiazdami filmowymi w nagrodę za jego lojalność, co ma przynieść mu znaczne dochody.

Terror w Mumbaju nadal nie ustaje. Przywódcy D-Company żyją w stanie permanentnego niepokoju, obawiając się, że zostaną przekazani Indiom lub zabici. A najbardziej boją się siebie nawzajem. Strach, którym posługiwali się, aby zastraszyć innych, powrócił, by prześladować ich samych[19].

Omkara

Różnice pomiędzy dramatem a filmem (*Omkara*, reż. Vishal Bhardwaj) z 2006 roku zaczynają się już w imionach nadanych przez reżysera postaciom. I tak Otello to Omkara – Omi (Ajay Devgan), Desdemona z kolei zamienia się w Dolly (Kareena Kapoor), Jago zostaje Langdą (Saif Ali Khan), jego żona Emilia to Indu (Konkona Sen Sharma), Kasjo staje się Kesu (Vivek Oberoi), Bianka to Billo (Bipasha Basu), a Rodrygo przemienia się w Rajana (Deepak Dobriyal). Jak łatwo zauważyć, imiona bohaterów filmowych w luźny sposób nawiązują do ich Szekspirowskich odpowiedników.

Kolejną zmianą jest odwrócenie chronologii wydarzeń. *Otello* rozpoczyna się od informacji, że właśnie tytułowy bohater bierze ślub z Desdemoną. Sama ceremonia ślubu nie została jednak pokazana. Dopiero po ślubie małżonkowie udają się na Cypr w celu odparcia ataku Turków. W filmie jednak Omkara najpierw porywa Dolly, zawozi ją do wioski, w której mieszka on oraz Jago ze swoją żoną, i dopiero tam zamierza pojąć ją za żonę. Pokazana zostaje hinduska ceremonia zaślubin, która ma miejsce dopiero pod koniec filmu, w dniu, w którym Omkara udusi Dolly.

Przejdźmy zatem do zagadnienia aranżowanych małżeństw w Indiach. Powinniśmy bowiem pamiętać, że małżeństwo w kraju nad Gangesem ma zupełnie inny status niż u nas. Małżeństwo w tradycji hinduistycznej rozumiane jest jako intymny związek dwóch osób, który ma istotne znaczenie dla całej społeczności. Kobieta i mężczyzna są elementami kosmosu, zatem ich wspólne życie, wraz z jego charakterem i jakością, będzie miało wpływ na kształt świata. Dlatego też małżeństwo aranżowane jest przez rodziców[20]. W takim wypadku ojciec Dolly nie mógł zgodzić się na jej ślub z Omkarą – zbyt wiele ich dzieliło, zwłaszcza jego warna. Jako „półbramin"

---

[18] Ibidem, s. 207.

[19] S. Mehta, *Bombaj Maximum City*, tłum. M. Bręgiel-Benedyk, Poznań 2011, s. 634–635.

[20] http://mamstartup.pl/randki/8976/koniec-z-malzenstwami-zaaranzowanymi-w-indiach-mieszkanki-zakochane-w-tinderze [dostęp: 2.03.2017].

nie mógł zawrzeć małżeństwa z pełnoprawną przedstawicielką warny bramińskiej, zwłaszcza, że jej ślub z Rajanem został już wcześniej zaaranżowany przez ojca.

U Shakespeare'a Jago w dość lakoniczny sposób informuje czytelników o swojej nienawiści do Otella. Okazuje się, że stanowisko, na które liczył, tytułowy bohater postanowił przekazać Kasjowi, dlatego też Jago chce się zemścić. Bhardwaj stara się pokazać bardziej ludzkie oblicze Langdy. Jednym ze sposobów takiego działania jest scena nominowania przez Omkarę swojego następcy. Langda, jak również inni zgromadzeni wokół niego, wierzy, iż to on zostanie wybrany na nowego przywódcę partii. W ostatniej chwili widzimy, że Omkara postanawia jednak namaścić na swojego następcę Kesu, zakładając mu na szyję święty sznur. Widzimy też, jak wtedy zmienia się wyraz twarzy Langdy. W pewnym sensie możemy wczuć się w jego sytuację. Ten nieoczekiwany wybór popycha Langdę do uknucia planu zemsty.

U Shakespeare'a Kasjo nie zna wcześniej Desdemony. Poznaje ją dopiero po tym, jak Jago sugeruje mu, aby to do niej zwrócił się po pomoc. Bhardwaj jednak również tu wprowadza drobne zmiany. Kesu poznaje Dolly już w szkole, gdzie zostają przyjaciółmi, dlatego też może on się do niej zwrócić jak do przyjaciółki. Wyjaśnia to również, dlaczego Dolly tak bardzo stara się przekonać Omkarę, aby ten wybaczył Kesu i przywrócił go na stanowisko, które pełnił wcześniej. Langda jednak również tę sytuację wykorzystuje na swoją korzyść, sugerując Omkarze, że romans Dolly i Kesu może trwać już od czasów szkolnych, zwłaszcza, że Kesu jest kobieciarzem. Wróćmy jeszcze na chwilę do kwestii statusu społecznego bohaterów. Omkara mieszka w wiejskiej, wielopokoleniowej rodzinie, swój majątek oraz władzę nabył dzięki sile i lojalnej służbie dla Bhaisaabiego. Dolly jest córką zamożnego prawnika, mieszka w mieście i ukończyła uniwersytet. Langda może więc podsycać podejrzenia tytułowego bohatera, że to Kesu, który posiada podobną pozycję społeczną i wykształcenie, jest lepszym kandydatem na męża Dolly.

Skupmy się teraz na postaci Billo, która w filmie jest kurtyzaną. Jedna z wykonywanych przez nią piosenek – *Beedi* (*Cygaro*) – nawiązuje do utworu *Inhi logo ne le liya dupatta mera* („Ci mężczyźni zabrali moją dupattę"[21]) z filmu *Pakeezah* (*Czystość serca*, reż. Kamal Amrohi) z 1972 roku. Film opowiada o mężczyźnie z bogatej rodziny, który pojmuje za żonę tancerkę Nargis (Meena Kumari). Ojciec pana młodego nie akceptuje tego małżeństwa i wyrzucę kobietę z domu. Jest ona jednak brzemienna, rodzi córkę na cmentarzu i wkrótce umiera. Dziewczynka trafia do domu uciech, gdzie zostaje kurtyzaną. Film kończy się happy endem. Kobieta poznaje inspektora rolnictwa i zdejmuje z siebie piętno wykonywanego zawodu. Jednak dla nas istotniejsza jest sama droga do zostania kurtyzaną. W filmach sprzed kilkunastu/kilkudziesięciu lat kobiety wykonywały ten zawód najczęściej z powodów społeczno-ekonomicznych, jak ma to miejsce w omawianym filmie, lub w wyniku porwania i sprzedania do domu uciech[22]. W *Omkarze* Billo sama wybrała swój zawód i się go

[21] Rodzaj długiego szala, przykrywającego piersi i ramiona.
[22] Zob. np. *Umrao Jaan* (reż. J. P. Dutta) z 2006 roku.

nie wstydzi. Nie oskarża mężczyzn o to, że straciła swoją niewinność i czystość, gdyż ci zerwali jej dupattę, jak czyni to Nargis. Bohaterka swoim śpiewem sama zachęca uczestników zabawy, aby pozbawili ją odzieży i „rozpalili swoje cygaro ogniem jej serca". Dolly, będąca skromną, uczciwą kobietą podporządkowaną mężczyźnie, na końcu ginie, gdyż nie potrafi walczyć o swoje racje. Billo, świadoma swoich zalet i umiejąca je wykorzystać, otrzymuje nawet propozycję małżeństwa od Kesu.

Ostatnią już omówioną różnicą pomiędzy oryginałem a filmową adaptacją dokonaną przez indyjskiego reżysera jest kwestia zakończenia. W oryginale Jago prosi Rodryga, by ten zabił Kasja. To się nie udaje, gdyż Kasjo zostaje tylko ranny. Jago, aby jego sekret nie ujrzał światła dziennego, zabija Rodryga. U Bhardwaja to Langda strzela do Kesu. Gdy orientuje się, że nie udało mu się go zabić, każe dokończyć dzieła Rajanowi. W tle słychać strzał – dla Omkary jest to wiadomość, że Kesu nie żyje. W rzeczywistości jednak to Raju popełnił samobójstwo, gdyż nie mógł zastrzelić człowieka. Omkara, tak jak w oryginale, dusi Dolly poduszką. Żona do końca pozostaje wierna i posłuszna mężowi. Mówi mu, że nie chce już żyć, jeśli ten nie wierzy w jej niewinność. „Idealna żona" w kulturze hinduskiej bowiem nie narzeka i nigdy się nie sprzeciwia. Kiedy sytuacja wydaje się wymagać zdecydowanego działania, okazuje się bezsilna i niezdolna do działania. Jest z natury pokorna, cierpliwe znosi przeciwności losu. Jej najwyższym szczęściem jest szczęście mężowskie[23].

Wróćmy jeszcze do rozmowy, która odbyła się przed ślubem pary głównych bohaterów, aby lepiej prześledzić sytuację kobiet w Indiach. Omkara podczas rozmowy z Indu mówi jej, że nie wierzy w wierność Dolly. Filmowa Emilia postanawia więc powołać się na fragment jednego ze świętych tekstów hinduizmu – *Ramajany*. Jedna z jego bohaterek, Sita, ma udowodnić swoją czystość i wejść do ognia. Warto pamiętać, że Rama uznawany jest za ideał władcy, musiał więc poddać żonę próbie ognia, gdyż tego żądali od niego poddani. Sita, jako idealna żona, poddała się jej, gdyż musiała być posłuszna mężowi[24]. Mimo pozytywnego przejścia próby, nie ustają pogłoski dotyczące cnotliwości Sity. Rama niechętnie skazuje ją na wygnanie, a schronienia udziela jej Walmiki (mityczny autor *Ramajany*). Sita rodzi Ramie

[23] S. G. Gupta, *Bogini, kobiety i ich rytuały w hinduizmie*, [w:] *Wizerunki kobiety w kulturze Indii. Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005, s. 42. Na marginesie warto wspomnieć, że według ortodoksyjnych tekstów hinduistycznych kobieta nie może osiągnąć mokszy (wyzwolenia z kołowrotu wcieleń). Dzięki sumiennemu wykonywaniu swoich obowiązków może co najwyżej w kolejnym wcieleniu odrodzić się jako mężczyzna i dopiero wtedy osiągnąć wyzwolenie z powtarzających się narodzin.

[24] Film *Lajja* (*Wstyd*, reż. Rajkumar Santoshi) z 2001 roku prezentuje ciekawą interpretację (w duchu feministycznym) próby ognia, jaką musiała przejść Sita. Według reżysera Rama nie jest wcale wspaniałym władcą, a mężczyzną, który nie potrafi obronić czci żony przed ludźmi i wierzy w ich insynuacje, że jeżeli Sita przebywała sama z demonem Rawaną, to na pewno mu uległa. Sita jednak też nie ma pewności, czy mąż jej nie zdradził podczas jej nieobecności, dlatego w scenie odgrywanej na deskach teatru proponuje mu, aby razem przeszli próbę ognia i udowodnili swoją czystość. Oto kobieta świadoma swoich praw nie godzi się na przyjęcie winy za czyny, których nie popełniła.

synów bliźniaków i opuszcza ten świat, aby zniknąć w ziemi, z której się zrodziła. Indu oskarża mężczyzn, że ci nigdy nie wierzą kobietom, nawet jeśli te przejdą próbę ognia. Ważniejsza dla nich okazuje się opinia innych ludzi niż zaufanie własnej żonie.

Zwróćmy uwagę na pewne istotne cechy kultury indyjskiej, które wpływają na złą sytuację kobiet w tym kraju. Warto zacząć od tego, że urodzenie dziewczynki nadal traktowane jest jako nieszczęście. Powodów takiej sytuacji jest kilka. Pierwszy z nich to obowiązek (według hinduizmu dorosła kobieta nie może funkcjonować poza małżeństwem[25]) wydania kobiety za mąż, co wiąże się z obdarowaniem rodziny męża olbrzymim posagiem. Choć prawo indyjskie oficjalnie zakazało instytucji posagu na drodze ustawy, a za jego wręczanie grożą surowe kary, przepis ten często pozostaje martwy[26]. Kolejnym powodem jest to, że córki po zamążpójściu wyprowadzają się do domu męża, więc przy kiepskiej jakości zabezpieczenia emerytalnego jedyną osobą, która może dbać o rodziców na starość, jest syn, gdyż to on wraz ze swoją rodziną będzie mieszkał w domu rodzinnym. Trzeba też pamiętać, że siedemdziesiąt pięć procent społeczeństwa indyjskiego mieszka na wsi, często jeszcze dość zacofanej, gdzie nadal występują problemy z wodą pitną. Trudno więc wymagać od tych ludzi rozwiązywania dość abstrakcyjnych dla nich problemów społecznych, jeżeli państwo przez ponad sześćdziesiąt lat od uzyskania niepodległości nie rozwiązało podstawowych problemów i nie zapewniło minimum potrzebnego do egzystencji.

Po zabójstwie Dolly do sypialni wbiega Indu – żona Langdy, by poinformować, że stało się coś złego. Dostrzega wtedy martwą Dolly. Omkara mówi jej, że jego żona miała zły charakter, gdyż zdradziła najpierw swojego ojca, a potem jego, po czym pokazuje jej pas. Indu mówi, że to ona go ukradła. Do sypialni wbiega Langda. Indu uderza go w twarz i wybiega. Omkara chce zastrzelić Langdę po tym, jak uświadamia sobie wszystkie kłamstwa, które ten rozpowszechnił. Odstępuje jednak od tego zamiaru, gdyż dla Langdy życie będzie większym cierpieniem niż śmierć. Langda chce opuścić posiadłość – otwiera drzwi, a za nimi stoi jego żona, która podcina mu gardło. U Shakespeare'a Jago nie umiera – trafia na tortury, które prawdopodobnie doprowadzą do jego śmierci. Jednak sam fakt śmierci nie jest ukazany. Kinematografia indyjska preferuje sceny pokazujące, że czyny mają konsekwencje, dlatego też Langda musi ponieść na ekranie śmierć, która jest karą za jego postępki. Poniekąd jest to związane z hinduistycznym pojęciem karmana[27].

---

[25] Oczywiście kobieta mogła wybrać również drogę ascetki lub kurtyzany.

[26] O kobiecie, która zamierza szantażować rodziny przyszłych panów młodych nagraniami, na których widać, jak żądają posagu od jej ojca, opowiada film *Daawat-e-Ishq* (*Święto miłości*, reż. Habib Faisal) z 2014 roku.

[27] Karman (w Polsce często błędnie zapisywany jako karma) to każde zamierzone działanie podjęte przez osobę, która rozumie zło lub dobro, jakie dany czyn ze sobą niesie. Rezultaty karmana mogą pojawić się w życiu doczesnym lub dopiero w kolejnych inkarnacjach. Świadomość poniesienia konsekwencji w przyszłym wcieleniu staje się bodźcem do uważniejszego rozważania własnych czynów i życia według dharmy.

Sama Indu po zabiciu męża staje nad studnią. Tutaj jej wątek filmowy się kończy. Być może po uświadomieniu sobie, że została wykorzystana przez własnego męża i poniekąd również przyczyniła się do śmierci Dolly, którą kochała, postanawia popełnić samobójstwo. W oryginalnym dziele Emilia zostaje zabita przez Jaga, gdy wyznaje Otellowi, że to ona znalazła chustkę i wręczyła ją swojemu mężowi.

Po tych wydarzeniach okazuje się jednak, że Kesu nie umarł i przybywa do pokoju Omkary. Na jego widok tytułowy bohater wyciąga pistolet i strzela sobie prosto w serce. Odbierając sobie życie, Otello być może pragnął pokuty za okrucieństwo, jakiego dopuścił się w zaślepieniu. Jednak Omar Sangare w swojej książce proponuje jeszcze jedną interpretację tego zdarzenia. Uznaje on samobójstwo za synonim nadziei, ostatnią wolę, poprzez którą próbuje dogonić odchodzącą duszę Desdemony. Umiera wtedy szczęśliwy, ze świadomością nieskalanego imienia ukochanej, wierząc w ponowne spotkanie z jej duszą[28].

Haider

Hamlet według Bhardwaja (*Haider*, reż. Vishal Bhardwaj) z 2014 roku nie rozpoczyna się od sceny zjawienia się ducha strażnikom. Reżysera zdecydowanie bardziej obchodzą żywi. Poproszony o pomoc lekarz, Hilal Meer (Narendra Jha), postanawia przeprowadzić we własnym domu operację poszukiwanego separatysty. Jego żona Ghazala (Tabu) jest świadoma niebezpieczeństwa związanego z takim postępowaniem. Zadaje mu pytanie, czy jest po stronie Indii, czy Pakistanu. Hilal odpowiada, że nie wybiera stron, broni tylko życia. Jego decyzja doprowadzi do dramatycznych konsekwencji. Armia, uzyskawszy informację, że u doktora ukrywa się ścigany bojownik, podejmuje przeciwko niemu działania zbrojne. Hilal Meer zostanie aresztowany i zaginie bez śladu. Jego dom zostanie zamieniony w zgliszcza.

Wydarzy się to na mocy Ustawy Praw Specjalnych Sił Zbrojnych[29]. Będzie również o niej mowa, gdy jedna z postaci stwierdzi, że w Kaszmirze bóg pozostał w niebie, a na ziemi panuje armia, której biblią jest AFSPA. Inny bohater powie, że AFSPA rymuje się ze słowem „hucpa" (w filmie ang. *chutzpah*). To pochodzące z hebrajskiego, bardzo pojemne znaczeniowo słowo jest tu traktowane jako synonim zuchwałości, bezczelności, arogancji. Można więc je rozumieć jako określenie stosunku władz Indii i Pakistanu do Kaszmirczyków.

---

[28] O. Sangare*, Biały z zazdrości. Otello Williama Szekspira*, Warszawa 2010, s. 19.

[29] AFSPA (The Armed Forces Special Powers Act – Ustawa Praw Specjalnych Sił Zbrojnych) została uchwalona w 1958 roku. Upoważnia ona przedstawicieli rządu centralnego oraz gubernatora danego stanu do przekazania wojsku specjalnych uprawnień na terenach „niespokojnych". Armia nabywa prawo do aresztowań, przeszukań czy zajęcia mienia bez nakazu. Pozwala ona również na otwarcie ognia do zgromadzenia liczącego zaledwie pięć osób. Chociaż wprowadzenie ustawy przez rząd 18 sierpnia 1958 roku zapowiadane było jako środek nadzwyczajny, który miał obowiązywać przez rok, znajduje ona zastosowanie do dnia dzisiejszego. Od 1990 roku ustawa może zostać zastosowana w stanach Dżammu i Kaszmir.

W kolejnym fragmencie filmu w rodzinne strony wraca Haider (Shahid Kapoor)[30], który – jak wielu młodych – wyjechał z niespokojnej Doliny na studia do Aligarhu[31]. Gdy dociera on do granicy Kaszmiru, napotyka patrol wojskowy. Na pytanie, skąd przyjeżdża, odpowiada, że z Islamabadu, za co zostaje aresztowany. Na pomoc przychodzi mu jego przyjaciółka Arshia (Shraddha Kapoor), która tłumaczy wojskowym, że Islamabad to ludowa nazwa jego rodzinnej miejscowości Anantnagu, a nie stolica Pakistanu. To rozwiązuje problem. Haider może wrócić do doliny Kaszmiru. Nie wie jeszcze, że jego ojciec zaginął. Gdy się o tym dowiaduje, bezskuteczne próbuje odkryć losy ojca. Udaje się w tym celu do różnych obozów, więzień czy na manifestacje APDP (The Association of Parents of Disappeared Persons – Stowarzyszenie Rodziców Osób Zaginionych). To tam spotka się ze zjawiskiem pół-wdów, kobiet, których mężowie „zaginęli" bez śladu. Uważa się, że od 1989 roku zaginęło od 8000 do 10 000 osób, co doprowadziło do powstania około 1500 pół-wdów w Kaszmirze. Jednak rząd indyjski nie uznaje tego zjawiska. Farooq Ahmed Mir, działacz opisujący ich sytuację, zaznacza, że spędzają one większość swojego życia na próbie znalezienia odpowiedzi, co stało się z ich mężami. Tracą one także wsparcie wspólnoty oraz rodziny, co pogarsza ich sytuację materialną, gdyż stają się często jedynymi żywicielami rodzin[32].

W porównaniu z literackim pierwowzorem matka Haidera, Ghazela, nie jest jeszcze żoną brata zaginionego męża, Khurrama (Kay Kay Menon). Z czasem jednak rośnie jej zażyłość z filmowym odpowiednikiem Klaudiusza.

Haider nie zaczyna się od pojawienia się ducha, ale nawiązania do niego znajdziemy w treści filmu. Tytułowy bohater trafia na pewien trop związany z ojcem. Kontaktuje się z nim tajemniczy rebeliant Roohdar (Irrfan Khan), by przekazać wiadomość od Hilala Meera. Okazuje się, że był on świadkiem jego śmierci. Nim ta jednak nastąpiła, poprosił go, aby przekazał synowi wiadomość – „pomścij mnie, twój wuj mnie wydał". Roohdar okazuje się członkiem organizacji Hizbul Mudżahedin, uznawanej za terrorystyczną, co powoduje, że jest on ścigany przez milicję. Haider dzięki tej znajomości zbliży się do organizacji, a przez władze zostanie wręcz uznany za jej członka.

---

[30] Za tę rolę otrzymał on statuetkę Filmfare dla najlepszego aktora. Jest to najstarsza i najbardziej prestiżowa nagroda dla filmów kręconych w języku hindi. Nagrody, poczynając od 1953 roku, przyznaje czasopismo „Filmfare Magazine".

[31] Aligarh leży w zachodniej części stanu Uttar Pradeś i jest bardzo ważnym ośrodkiem edukacji i handlu w Indiach. Aligarh jest również znanym ośrodkiem różnych organizacji, które przyczyniły się do kształtowania elit muzułmańskich od połowy XIX wieku. Najważniejszy z nich to Mohammedan Anglo Oriental – college założony przez Sir Syeda Ahmeda Khana w 1875 roku. Kolegium to jest dziś znane jako Aligarh Muslim University. Słynie ono z wydziałów zajmujących się filologią oraz poezją różnych regionów Indii.

[32] https://thewire.in/46426/the-plight-of-kashmirs-half-widows-and-widows/ [dostęp: 23.08.2017].

Imię Roohdar zawiera w sobie cząstkę *rooh*, znaczącą w języku hindi „duch", „dusza" czy „świadomość". Z kolei sufiks pochodzenia perskiego *dar* tworzy nazwy osób rodzaju męskiego posiadających rzecz określoną rzeczownikiem podstawowym, a także przymiotniki[33]. Możemy przetłumaczyć więc imię Roohdar jako ten, który ma duszę, ducha lub świadomość. W retrospektywach pokazane zostają wstrząsające obrazy z kaszmirskich więzień: tortury, bicie czy okaleczanie więźniów. To właśnie takim przesłuchaniom został poddany Hilal, by w końcu zostać zamordowany na zlecenie brata.

Temat wojny o Kaszmir jest często podejmowany przez indyjskich reżyserów. Jednak dotychczas koncentrowali się oni na konflikcie kaszmirskim jako teatrze działań wojennych dwóch skłóconych krajów. Bhardwaj w *Haiderze* postanowił oddać głos mieszkańcom Doliny. Nie mówi w imieniu Indii czy Pakistanu, lecz Kaszmirczyków. Stara się pokazać ich dramat oraz to, jak są traktowani przez rząd. Jest to prawdopodobnie pierwszy mainstreamowy film tak otwarcie krytykujący rząd indyjski oraz pokazujący, jak brutalne metody są stosowane, aby wydobyć od więźniów zeznania[34].

Współscenarzystą filmu jest pisarz i dziennikarz kaszmirskiego pochodzenia Basharrat Peer, autor reportażu literackiego z Doliny *Curfewed Night: A Frontline Memoir of Life, Love and War in Kashmir*, w którym dzieli się ciężkimi doświadczeniami rodziny, przyjaciół i swojego dzieciństwa. To dzięki jego wnikliwemu spojrzeniu i świadomości realiów niedostępnej dla człowieka z zewnątrz reżyser dotyka dramatu Kaszmirczyków tak prawdziwie. Jego książka jest uważana za jedną z najbardziej autentycznych oraz osobistych narracji o życiu Kaszmirczyków.

W filmie reżyser znajduje również miejsce, w zgodzie z duchem pierwowzoru, dla dwóch komicznych postaci – Rosenkrantza i Guildensterna. Zostają oni zamienieni na dwójkę niewydarzonych właścicieli wypożyczalni video, Salmana i Salmana (Sumit Kaul i Rajat Bhagat), fanów Salmana Khana[35]. Reżyser, czyniąc z nich wielbicieli kina oraz przedstawiając zaplecze kina Faraz jako miejsce kaźni kaszmirskich patriotów, postanowił pokazać inne oblicze kinematografii w Indiach. Choć bracia Salmanowie wydają się niegroźni, okazują się mordercami na usługach milicji[36]. Podobnie jak w dramacie, poświęcają przyjaźń z Haiderem, by zyskać przychylność Khurrama. Ostatecznie giną zabici przez tytułowego bohatera. Na ciekawy aspekt

---

[33] D. Stasik, *Podręcznik języka Hindi. Część II*, Warszawa 2012, s. 120.

[34] Część mediów i polityków uznała, że Vishal Bhardwaj nakręcił film antynarodowy i krytyczny wobec indyjskiej armii. Pojawiły się wezwania do jego bojkotu oraz pogróżki na tyle poważne, że – jak przyznał sam reżyser – potrzebował on ochrony.

[35] Indyjski aktor filmowy (zupełnie pozbawiony talentu aktorskiego) urodzony 27 grudnia 1965 roku w Indore w stanie Madhya Pradeś. Jest jedną z najbardziej wpływowych osób w Bollywood i jednym z trzech najważniejszych Khanów w indyjskim przemyśle filmowym. Dwaj pozostali to Shah Rukh Khan i Aamir Khan. Od kilku lat filmy z jego udziałem biją rekordy wpływów w indyjskim box office.

[36] G. Stachówna, op. cit., s. 188.

tej sceny zwraca uwagę Grażyna Stachówna, stwierdzając, że Haider, rozbijając ich głowy kamieniem, niszczy kino jako narzędzie propagandy politycznej, tak często wykorzystywane w odniesieniu do wojny w Kaszmirze[37].

Ostatnią zmianą jest usunięcie postaci Horacja, będącego w literackim pierwowzorze jedynym przyjacielem i osobą, której może zaufać Hamlet. Pozostaje on wierny i lojalny wobec tytułowego bohatera od początku do końca sztuki. To Horacjo ma obserwować reakcję króla podczas pokazu sztuki teatralnej. W filmie odpowiednikiem przedstawienia, którym Hamlet zabawia Gertrudę i Klaudiusza, jest klasyczny utwór taneczny *Bismil*[38]. Haider jest głównym tancerzem i obserwuje reakcję Khurrama. Występ odbywa się zaraz po tym, jak jego matka zawiera związek małżeński z bratem zmarłego męża.

Usunięcie postaci Horacja powoduje inny wydźwięk scen finałowych. W filmie nie usłyszymy więc:

> Horacjo, umieram. Moc tej trucizny mroczy moje zmysły. Już nie posłyszę wiadomości z Anglii, Lecz przepowiadam Ci wybór padnie na Fortynbrasa. Mój głos konający oddaję za nim. To jemu masz złożyć relację o tym, co się zdarzyło, co mnie skłoniło… Reszta jest milczeniem[39].

Finał filmu jest zupełnie inny. Po śmierci Arshii Haider ukrywa się na cmentarzu wraz z kaszmirskimi separatystami, którzy pełnią również funkcję grabarzy. Kopią oni grób dla Ofelii w czasie trwania utworu *So Jao* (*Zaśnij*). Po pogrzebie Khurram przybywa tam z wojskiem, żeby zabić tytułowego bohatera. Na miejscu pojawia się też Ghazala, która prosi syna, aby odstąpił od zemsty, bo ta do niczego nie prowadzi.

Bhardwaj w złożony, wielowymiarowy sposób oddał relację Haidera z matką. Postać Gertrudy była przecież różnorodnie interpretowana, od całkowitego potępienia do rozgrzeszenia. Filmowa Ghazala nie jest demonizowana. Wydaje się boleśnie prawdziwą, zwyczajną kobietą, która próbuje wywalczyć dla siebie i swoich bliskich choć trochę szczęścia. Widać również, że bardzo kocha swojego syna[40]. Wcześniej to ona zmusiła Haidera do wyjazdu na studia, grożąc, że popełni samobójstwo. Chciała uchronić syna, aby ten nie został bojownikiem[41]. Gdy w końcu

---

[37] Ibidem, s. 189.

[38] Słowo pochodzenia perskiego. W urdu oznacza „ranny", „poświęcenie" lub „kochanek".

[39] W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, [w:] idem, *Tragedie i kroniki*, Kraków 2013, s. 395.

[40] Niektórzy z indyjskich krytyków filmowych dopatrywali się nawet w ich relacjach treści kazirodczych, wskazując na niezbyt dużą różnicę wieku pomiędzy aktorami, wynoszącą 10 lat.

[41] Film *Yahaan* (*Tutaj*, reż. Shoojit Sircar) z 2005 roku opowiada między innymi o tym, że głównym celem rodziców mieszkających w Kaszmirze jest znalezienie dla swoich dzieci takiego wybranka, który będzie mógł zabrać je z doliny, aby więcej nie musiały przechodzić koszmaru mieszkania w tym miejscu.

zrozumie, że nowy mąż zdradził jej syna i jego ojca, postanawia popełnić samobójstwo, wysadzając się w powietrze koło oddziału indyjskiej armii i Khurrama. Robi to, aby uratować życie Haidera.

Tytułowy bohater na końcu nie ginie. Okazuje się, że jego wuj, choć ciężko ranny, również przeżył wybuch. Bohater staje więc przed dylematem – czy wybrać wierność matce, która prosiła o poniechanie zemsty, czy wobec ojca domagającego się śmierci Khurrama. Decyduje się pozostać wierny matce. Odchodzi, pozostawiając wuja przy życiu. Finał filmu trudno jednak uznać za szczęśliwy. Haider stracił wszystkich swoich bliskich (już usunięcie z fabuły Horacja potęgowało jego samotność). W finale samotność osiąga apogeum. Przez rząd Indii został on uznany za separatystę, ciąży więc na nim wyrok śmierci. Nie pojawia się również żaden Fortynbras. Reżyser pokazał świat całkowicie pozbawiony marzeń. W Kaszmirze dalej panuje armia, hucpa i AFSA.

Celem niniejszej pracy było przedstawienie specyfiki indyjskich adaptacji trzech sztuk Williama Shakespeare'a, dokonanych przez Vishala Bhardwaja. Autor starał się również udowodnić, że w kraju takim jak Indie, z jego liczącą kilka tysiącleci historią oraz bogatą kulturą, powstają filmy posiadające artystyczną wartość. Nie tylko takie, które wpisują się w popularne w Polsce przekonanie o eskapistycznej rozrywce dla niewykształconych mas, okraszonej kolorowymi tańcami i śpiewem.

Z utworami Stratfordczyka mierzyli się bowiem i mierzą nadal najwięksi. Nie ma epoki historycznej czy okresu w literaturze lub filmie, w których nie pojawiałyby się odwołania do genialnego pisarza. Poza reżyserami wywodzącymi się z kręgu kultury europejskiej, z której pochodził Shakespeare, jego dramatami zajmowali się też twórcy z Chin, Japonii, Korei czy Indii.

Alicja Helman w swojej książce pisze o tym, że akt twórczej zdrady decyduje o dalszym życiu dzieła, które umarłoby, gdyby nie można go już było inaczej odczytać. Jednak dzięki kolejnym adaptacjom dzieła wkraczają wciąż na nowe drogi komunikacyjne, zdobywając coraz to nowych odbiorców[42].

Parafrazując słowa Jana Kotta, możemy uznać, że nie tylko *Hamlet*, ale wszystkie dramaty Shakespeare'a są jak gąbka […] – wchłaniają w siebie całą współczesność[43]. Vishal Bhardwaj z pewnością udowodnił to w swoich adaptacjach *Makbeta*, *Otella* i *Hamleta*.

---

[42] A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 18.
[43] J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 85.

Indian Look at European Classic – Vishal Bhardwaj as the Adaptor of William Shakespeare's Dramas

Abstract

The article is an analysis of the adaptation of dramas William Shakespeare's made by Vishal Bhardwaj. The author describes other Shakespearean adaptations appearing in the Indian cinematography. The next describes the adaptation of *Macbeth*, *Othello* and *Hamlet*.

Keywords

adaptation, William Shakespeare, Bollywood, Vishal Bhardwaj, India, hindi cinema

Bibliografia

Książki

1. Glenny M., *Mc Mafia. Zbrodnia nie zna granic*, tłum. M. Jaszczurowska, Warszawa 2009.
2. Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
3. *Wizerunki kobiety w kulturze Indii. Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005.
4. *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a*, red. O. Katafiasz, Kraków 2017.
5. Kott J., *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.
6. Mehta S., *Bombaj maximum city*, tłum. M. Bręgiel-Benedyk, Poznań 2011.
7. Sangare O., *Biały z zazdrości. Otello Williama Szekspira*, Warszawa 2010.
8. Shakespeare W., *Tragedie i kroniki*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2013.
9. Skakuj-Puri M., *Życie codzienne w Delhi*, Warszawa 2011.
10. Stasik D., *Podręcznik języka Hindi. Część II*, Warszawa 2012.

Czasopisma

„Film", nr 4, 2016.

Źródła internetowe

1. http://www.outlookindia.com/article/Krzysztof-In-Meerut/261415 [dostęp: 10.05.2016].
2. http://www.borrowers.uga.edu/1419/show [dostęp: 13.06.2017].
3. http://mamstartup.pl/randki/8976/koniec-z-malzenstwami-zaaranzowanymi-w-indiach-mieszkanki-zakochane-w-tinderze [dostęp: 2.03.2017].
4. https://thewire.in/46426/the-plight-of-kashmirs-half-widows-and-widows/ [dostęp: 23.08.2017].
5. http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=154&artykul=3299 [dostęp: 21.09.2017].