

*Bogumiła Fiołek-Lubczyńska*  
(Uniwersytet Łódzki)

## **Tradycja i kultura Indii w dokumencie filmowym Andrzeja Fidyka *Kiniarze z Kalkuty***

Andrzej Fidyk postanawia uczynić przedmiotem swojego filmu to, na czym dobrze się zna – kino. Autora interesuje jednak nie tyle ‘fakt kinematograficzny’ (*faits cinématographiques*), czyli film, ile ‘fakt filmowy’ (*faits filmiques*<sup>1</sup>), czyli film w obiegu społecznym. I o tym jest produkcja *Kiniarze z Kalkuty*. Co więcej, Fidyk skupia się na wymiarze historycznym podejmowanego tematu, dla którego realizacji Indie są najodpowiedniejszym miejscem. Tam bowiem zachowały się jeszcze relikty przeszłości, a jednocześnie rozwinął się przemysł filmowy (Bollywood jako odpowiednik Hollywoodu).

Mamy tu zatem do czynienia z filmową impresją<sup>2</sup> dotyczącą narodzin nowego zjawiska w kulturze (antropologia kultury): filmu jako mass medium, które ukształtowało się w pierwszej połowie XX wieku (o tym antropologicznym wymiarze i znaczeniu kina pisze Edgar Morin)<sup>3</sup>. Obserwacja faktu filmowego pozwoliła zaprezentować w dokumencie również to, co z kinem w Indiach związane jest nierozłącznie – tradycję.

W Indiach działa około dwudziestu tysięcy kin objazdowych. Dzięki nim biedni Indusi lub ci tubylcy, którzy zamieszkują bengalskie puszcze w różnych zakątkach kraju mogą oglądać projekcje rodzimych filmów. Na bilet do kina „pod chmurką” stać każdego<sup>4</sup>, kosztuje on zaledwie kilka rupii<sup>5</sup>. Niewielu stać na wytworne klimatyzowane kina, w których cena biletów waha się między sześć-

---

<sup>1</sup> Zob. Z. Gawrak, *Zagadnienia estetyczne w filmologii współczesnej*, [w:] *Współczesne teorie filmowe*, pod red. A. Helman, Warszawa 1968, s. 94.

<sup>2</sup> Zob. G. Kędziewska, *Przewodnik dokumentalisty. Postawy warsztatu. Skrypt*, Łódź 2012, s. 48.

<sup>3</sup> Zob. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

<sup>4</sup> „Nikt w Indiach nie jest na tyle biedny, żeby nie stać go było na bilet do kina. A jeżeli nawet jest, to nie zje kolacji, ale na film pójdzie [śmiech]” – Ajay, rozmówca Urszuli Woźniakowskiej, autorki książki: *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Kraków 2010, s. 166.

<sup>5</sup> Waluta obowiązująca na terenie Indii, równowartość 5 polskich groszy.

dziesiąt a dziewięćdziesiąt rupii. Kina objazdowe docierają do najdalszych zakątków tego wielokulturowego, wielonarodowego i wielowyznaniowego kraju. Tam, gdzie nie ma jeszcze telewizji, są szczególnie oczekiwane. W takich miejscach pokaz filmowy odbywa się raz do roku. Kino objazdowe stanowi element ważnego indyjskiego rytuału. Film dla przeciętnego Indusa jest typem rozrywki, ale rozrywki rozumianej inaczej niż w kulturze europejskiej. W Indiach seans kinowy to czas odpoczynku po całym dniu pracy, ale również osobiście odczuwane spotkanie z ulubionymi aktorami, którzy w tym kraju mają status półbogów. To także czas sprzyjający zapomnieniu o biedzie.

W Indiach do kina można wstąpić po pracy na kilka godzin, ale i na kilka minut. Sklepiarze, którzy posiadają projektory, przygotowują kilkuminutowe filmy, składające się z kilku przebojowych scen z ulubionych filmów w języku hindi. Dzięki takim zabiegom technicznym wszyscy ci, którzy nie mogą pójść do kina na pełnometrażowy trzy- lub czterogodzinny film, mogą wstąpić do małego kina i obejrzeć ulubione sceny ze swoich ukochanych filmów. Ulicami dużych indyjskich miast przemieszczają się również „ruchome pudła” zbudowane z projektora i niewielkiej ciemni. W obudowie znajduje się kilka okrągłych dziur, przez które kilka lub kilkanaście osób może jednocześnie oglądać film<sup>6</sup>. Ogromną zaletą takich ulicznych projekcji jest niska cena biletu, jak również fakt, że nawet ci, którzy nie mogą obejrzeć filmu, mogą wsłuchiwać się w filmowe piosenki, które stanowią w Indiach przedmiot odrębnego kultu.

Historię jednego z objazdowych kin pokazuje film Andrzeja Fidyka *Kiniarze z Kalkuty*. Nazwa tego kina pochodzi od nazwiska jego właściciela: *Battu's Bioscope*. Pan Battu (tylko przy jego nazwisku pojawia się niezmiennie określenie „Pan”, będące wyrazem okazywanego mu szacunku) przewozi swoją ciężarówką projektor, rolki filmów, generator prądu, by co wieczór robić pokazy filmowe. O miejscu i czasie informuje napis: „Indie – Kalkuta, grudzień 1997”. Film nie pokazuje jednak Kalkuty – jednego z największych miast Indii. Miejscem akcji jest Bengal leżący w północno-zachodniej części kraju, po którego drogach i bezdrożach wędruje wraz z bioscopem kamera Fidyka. Następuje krótka prezentacja pomocników pana Battu: Mamy i Amita. Amit mocuje na ciężarówce z napisem *Battu's Bioscope* dużą makietę indyjskiej tancerki. Właściciel bioscopu wypowiada bardzo ważne zdanie: „Ludzie sprzedają własną krew, żeby mieć pieniądze na bilet do kina, a moje kino objazdowe jest tanie, wszystkich jest stać, by obejrzeć u mnie film”. To dowód wysokiego miejsca kina w hierarchii potrzeb i wartości Indusów. Jest jednak zapowiedź zbliżających się zmian. Mama mówi: „Jestem już stary, niedługo nastąpi mój koniec. Razem ze mną umrze kino objazdowe. Przegaż z telewizją”. Pan Battu ma inne zdanie:

<sup>6</sup> *Objazdowe kina w Indiach*, film dokumentalny, Stéphane Carrel, Francja 2009, 54 min.

Kino objazdowe w Indiach nigdy nie umrze. Ja będę prowadził moje kino, dopóki żyję. Ludzie pieszo przychodzą na nasze pokazy po 15 mil, są bardzo biedni – nigdy nie kupią telewizora<sup>7</sup>.

Kontrowersyjność wypowiedzi postaci filmowych sygnalizuje sprzeczności w strukturze tamtejszego społeczeństwa, także cywilizacyjno-kulturowe. Kino dociera bowiem do takich obszarów w Bengalu, gdzie zachowały się jeszcze plemiona żyjące tak, jak ich przodkowie sprzed pięciu tysięcy lat! To właśnie im pan Battu pokazuje ociekające złotem i luksusem filmy bollywoodzkie, których bohaterowie są dla tych biednych ludzi jak przybysze z innej planety. Po drodze trafiamy z Fidykiem i bioscopem do osady dla trędowatych. Oglądamy niewyobrażalny dla współczesnego Europejczyka obraz nędzy.

Jak organizuje się pokaz? Trzeba samemu zadbać o informację, a przy okazji – reklamę. Po przyjeździe do wioski z megafonu dobiegają słowa:

Zapraszamy wszystkich na jutro. Przeżyjcie 4 godziny szczęścia w prawdziwym świecie. Kino objazdowe pana Battu pokaże przepiękny film *Nadzieja i miłość*. Wszystko, co sztuka wymyśliła przez tysiące lat, jest w tym filmie. Jest pięć ksiąg: *ks. Rozpoczęcia*, *ks. Wysiłku*, *Nadziei*, *ks. Załamania* i na końcu *ks. Spełnienia*. Zapraszamy.

To charakterystyczne – obiecuje się ludziom „4 godziny szczęścia”. Jaki typ filmów ma zapewnić tę uludę szczęścia?

Przyjechałem do was, by pokazać wam prawdziwy – indyjski-bengalski – film. Nasze filmy tym się różnią od obcych, że każdy ma w sobie wszystko, ten też. Znajdziecie w nim miłość, walkę, śpiew, taniec, zdradę, opowieść – wszystko. Będzie rozpacz, będzie smutek, będzie wzór miłości człowieka do Boga. [...] Nie przywozłem wam filmu zagranicznego, bo one tylko udają, że są o miłości, ale to nie jest prawdziwa miłość. [...] Przez cztery godziny o wszystkim zapomnicie. Wejdźcie do środka tego filmu. Będziecie bohaterami. Wasze dzieci zdobędą nowe doświadczenia. Staną się mądrzejsze.

Pan Battu wie, co trzeba powiedzieć słuchającym go ludziom. Dookoła brud, nędza, błoto i ciężka praca, walka z przyrodą o przetrwanie. Zaproszenie jest nęcące – zapomnieć o tym wszystkim, „wejść” na pewien czas do innego, wymarzonego świata.

<sup>7</sup> U. Woźniakowska, dz. cyt., s. 167. W książce tej trafiamy na informację, że ludzie w slumsach mają telewizory, DVD, a także chodzą do kina. Jedno więc nie wyklucza drugiego.

Urszula Woźniakowska, która wielokrotnie odwiedzała Indie, wydała książkę *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, w której niejednokrotnie powraca temat biedy na indyjskich miejskich ulicach. Wszędzie brud i duchota, mnóstwo żebraków, bezdomnych dzieci, starców, którzy nie mają gdzie umrzeć. Pomędzy tłumem – mnisi i kapłani, rikszarze, taksówkarze, zakurzeni, zmęczeni ludzie. Kupno biletu do kina pozwala im wyjść z tego smutnego, trudnego, złego świata rzeczywistego i zanurzyć się w „bajkowym substytucie normalnego życia”<sup>8</sup>. Woźniakowska odwiedziła wiele kin – była w tych za kilka, jak również za kilkadziesiąt rupii – i opisała zachowania widowni podczas pokazów bollywoodzkich filmów. Widzowie reagują na nie w sposób niezwykle emocjonalny. Podczas projekcji próbują podpowiadać swoim ulubieńcom, co powinni zrobić, gdy fortuna im nie sprzyja; klaszczą, gdy bohaterom udaje się rozwikłać trudne życiowe zagadki; płaczą, gdy któremuś z bohaterów dzieje się krzywda; śmieją się i tańczą, gdy filmowa opowieść dobrze się kończy. Przyglądając się indyjskiej widowni podczas seansu w jednym z kin, Woźniakowska odniosła wrażenie, że w jej odbiorze „świat filmowy i rzeczywisty zaczynają się przenikać – widzowie znajdują się gdzieś na granicy pomiędzy jednym i drugim”<sup>9</sup>. W kinie Indusi przeżywają swoiste *katharsis*.

Zawieszeni pomiędzy światem realnym a fikcją przez te parę godzin przeżywają swoje życie. [...] Są bohaterami: romantycznymi, pięknymi i bogatymi mężczyznami z dobrych rodzin – czyli wszystkim tym, czym nigdy nie będą<sup>10</sup>.

Podobnie sądzi pan Battu. Gdy wyjeżdża z wioski po pokazie, mówi do Mamy i Amitu: „W czasie seansu ludzie przez trzy, cztery godziny, przez cały czas trwania filmu, znajdują się w tamtym świecie. Żyją w tym świecie bardziej niż w tym życiu. Im dłuższy film, tym lepiej”. Zjawisko, o którym jest tutaj mowa – dotyczące zresztą nie tylko filmów – określa się w teorii filmu jako **identyfikację**. W *Słowniku pojęć filmowych* identyfikację definiuje się – za Morinem – jako

[p]ojęcie oznaczające pewien mechanizm psychiczny, istotny składnik percepcji filmu, przez niektórych teoretyków rozpatrywane w kompleksie jako projekcja-identyfikacja. Początkowo pojawia się w tekstach teoretycznych rozumiane potocznie, zdroworoządkowo, by w teorii nowszej przejść transformację za pośrednictwem psychoanalitycznej, zaczerpniętej z Freuda, interpretacji<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Tamże, s. 153.

<sup>9</sup> Tamże, s. 158.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 1: *Język, znak, denotacja-kontakcja, identyfikacja*, Wrocław 1991, s. 123–151. Zob. również: E. Morin, *Kino i...*, s. 132.

W czasie pokazów filmowych w dwóch różnych wioskach kamera Fidyka pokazuje na przemian fragmenty filmów odtwarzanych przez kino objazdowe i zbliżenia twarzy widzów. Gdy na ekranie pojawia się walczący z tygrysem ShahRukh Khan, mężczyźni niemal kamienieją. Z podziwem patrzą także na jego liczne walki wręcz z wrogami. Nikt nie dziwi się, gdy wygrywa, walcząc jednocześnie z sześcioma przeciwnikami. Kiedy główny bohater śpiewa i tańczy ze swoją ukochaną, twarze widzów są uśmiechnięte, rozmarzone, a ich oczy niezrządkiem załzawione.

Niemal równocześnie z narodzinami filmu na rzeczywisty, codzienny świat Indusów nakłada się w kinie zupełnie inny świat filmowy. Przypomina się to, o czym pisał w *Duchu czasu* Morin, charakteryzując kulturę masową<sup>12</sup>. Mówił o niej, że stworzyła Nowy Olimp i nowy typ herosów<sup>13</sup>. Ten drugi, ekranowy świat zamieszkują hinduscy bogowie – tak postrzegają mieszkańcy Indii aktorów filmowych. W Wiosce Węży, którą odwiedza kino objazdowe pana Battu, jeden z właścicieli węży, prezentując swoje kobry do kamery, zwierza się ze swoich marzeń: „Ja mam dwa marzenia – spotkać boga Siwę i ShahRukh Khan’a<sup>[14]</sup>. Gdyby tak kiedyś on do nas przyjechał...” Po tych słowach następuje kolejna scena filmu – kamera pokazuje jadący drogą samochód, oblepiony plakatami filmowymi, ale to nie jest stara ciężarówka z napisem *Battu’s Bioscope*. Po chwili wszystko się wyjaśnia, pan Battu i Mama obserwują plan filmowy, na którym filmowani mężczyźni wykonują wysiłkowe akrobacje. Pan Battu mówi do swojego współpracownika: „Wiesz Mama, te wielkie gwiazdy filmowe z olbrzymim powodzeniem zajmują się polityką. Jeśli aktor zrobi dla ludzi jako polityk tyle samo dobra, co jako bohater na ekranie, to dobrze”. Z tej wypowiedzi jasno wynika, że gwiazdy filmowe, dzięki swojej popularności, mają szanse uzyskać w Indiach mandaty wyborcze.

To nie przypadek, że mieszkaniec Wioski Węży ma dwa pragnienia: chciałby spotkać boga Siwę i ubóstwianego aktora. Bóg i aktor są niemal tak samo ważni w kraju Bollywoodu. Jest w Bombaju stare, piękne, klimatyzowane kino w stylu *art deco*, w którym od wielu lat gra się jeden i ten sam film, z ShahRukh Khan’em w roli głównej. Stojący w kolejce po bilety widzowie oglądali ten film wielokrotnie, ale wracają na seans. Zapytani o powody, odpowiadają, że jest to film o miłości, a oni kochają melodramaty, że są w filmie piękne krajobrazy, ale

<sup>12</sup> Autor opisuje współczesną kulturę jako system połączonych ze sobą wynalazków cywilizacyjnych, które zmieniły oblicze kultury. Film jest jednym z wytworów tej kultury.

<sup>13</sup> E. Morin, *Mieszkańcy Olimpu*, [w:] teenże: *Duch czasu*, przeł. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1965, s. 101–105.

<sup>14</sup> ShahRukh Khan (ur. 2 listopada 1965 r. w New Delhi) – indyjski aktor, producent i gospodarz programów telewizyjnych. Jest uznawany za jedną z najbardziej cenionych i wpływowych postaci indyjskiego przemysłu filmowego. Jednocześnie jest to najlepiej rozpoznawalny indyjski aktor za granicą, z tego powodu często nazywa się go „ambasadorem” swojego kraju na świecie. Występuje w filmach jednej z indyjskich kinematografii, zlokalizowanej w Bombaju, w której produkcje nagrywane są w języku hindi; zob. [www.shahrukhkan.pl](http://www.shahrukhkan.pl), data dostępu 25.02.2012.

najważniejszy jest dla nich główny bohater – ShahRukh Khan. Podkreślają, że jest to bardzo dobry bohater.

Pana Battu dociera ze swoim kinem na plan kręconego filmu z ShahRukh Khan'em w roli głównej, chce bowiem przeprowadzić wywiad ze sławnym i uwielbianym aktorem oraz namówić go do przyjazdu do Wioski Węży. ShahRukh Khan godzi się przyjechać. W scenie przyjazdu samochód z gościem przeciska się przez tłum ludzi, z których każdy chce dotknąć ręki aktora. Pan Battu tymczasem wita aktora na spotkaniu z mieszkańcami wioski, wykrzykując przez megafon (bo mikrofonu tu nie ma – brak prądu): „Niech żyje ShahRukh Khan! Przyjechał ShahRukh Khan, niech żyje! Z trudem udało mi się go przywieźć. Przyjechał, tracąc mnóstwo cennego czasu. Nie zadawajcie mu zbyt wielu pytań”. Podczas przygotowań do projekcji filmu z głośników nadal dobiegają słowa wychwalające gościa specjalnego tego wieczoru:

Jesteśmy wdzięczni, że tak utalentowany aktor ShahRukh Khan przyjechał do naszej wioski. Wszyscy – mężczyźni, kobiety, bogowie. Wszyscy są zachwyceni jego widokiem. Jest wielkim człowiekiem, jest bardzo dobrym człowiekiem. Nie wiem, czy kiedykolwiek uda się nam wyrazić wdzięczność za odwiedzenie naszej ubogiej wioski? To niezwykle dzień, historyczny dzień. Przyjechał bohater.

Marzeniem właściciela kina objazdowego jest to, by pokazać film ludziom, którzy nigdy go nie widzieli. W wyprawie filmowanej przez ekipę Fidyka marzenie to nie może się spełnić, ponieważ w Wiosce Trędotatych, w trakcie przygotowań do pokazu filmu, pan Battu uległ wypadkowi. Podczas montowania ekranu spadł z drabiny. Ponieważ wypadek był dotkliwy, pan Battu nie mógł jechać w dalszą drogę. Na życzenie swojego przełożonego Mama wraz z Amitem udają się do puszczy bengalskiej, by pokazać film plemionom żyjącym w buszu tak samo jak pięć tysięcy lat temu. Wioska żyje własnym życiem. Ludność jest życzliwa przybyszom. Mężczyźni organizują pokaz polowania na małpy. Kobiety w tym czasie przygotowują się do pokazu plemiennego tańca, a kamera wszystko skrupulatnie filmuje. Mama z kolei organizuje lekcję na temat filmu i tłumaczy starszyźnie plemienia, w jaki sposób powstaje film: „Tym kręci się film, to jest kamera” – mówi, wskazując na kamerę ekipy Fidyka. I dalej: „Dźwięk – to o czym rozmawiacie, wszystko będzie nagrane mikrofonem”. Gdy słyszymy słowa Mamy, mikrofon pojawia się na górze ekranu. „Film, który teraz jest nagrywany – tłumaczy Mama – zostanie wysłany do laboratorium, wywołany i potem będzie pokazany”. Starszyzna plenięcia ogląda także rolkę z filmem. Widać, że ludzie są zaciekawieni.

Wieczorem następuje wyczekiwany pokaz filmu. Kamera pokazuje twarze widzów na przemian z fragmentami filmu prezentowanego na ekranie. Mama

i Amit wybrali film walki. Fragmenty, które pokazuje z kolei Fidyk widzowi swojego dokumentu, są brutalne, nieustannie ktoś staje w płomieniach, ktoś umiera ugodzony nożem, biją się mężczyźni i kobieta. Dźwięki filmu rodem z Bollywood wzmacniają efekt brutalnych walk i morderstw. To powoduje, że w pewnym momencie z widowni kina objazdowego zaczynają wychodzić widzowie. Pierwsza widownię opuszcza kobieta z dzieckiem, w ślad za nią idą inne kobiety, później mężczyźni.

W kolejnej scenie filmu *Kiniarze z Kalkuty* Mama odwiedzi pana Battu, by zdać mu relację z pokazu filmowego w wiosce z dżungli. Widz nie dowie się, o czym rozmawiają mężczyźni, Fidyk w zamian pokazuje starszyznę plemienia dziękującą Mamie i Amitowi za przyjazd do dżungli. Słyszymy:

Dziękujemy, że przyjechaliście dziś rano do nas. Ale proszę więcej nie przyjeżdżajcie z żadnym filmem. Nie trzeba. Mamy nasze ważne sprawy, dużo pracy aż do nocy. Chodzimy do dżungli dwa, trzy razy dziennie, dużo myślimy. Film nam przeszkadza. Trudno się teraz skupić. Rozbolał nas brzuch.

Mieszkańcy wioski nie identyfikują się z filmowymi bohaterami. Świat przedstawiony w filmie nie jest ich światem, a przemoc wyprodukowana w Bollywood sprawiła, że widzów, którzy dotrwali do końca filmu, rozboleły brzuchy. Mieszkańcy plemiona oddaleni od cywilizacji o wiele stuleci nie rozumieją przemocy „na pokaz”. Trudno się temu dziwić, bowiem oni zabijają w obronie własnej i dla zdobycia pożywienia. Być może film został źle dobrany dla tej specyficznej widowni. Ale może trzy- lub czterogodzinny film melodramatyczny również nie przyjęłaby dobrze? Jeśli film – jak tłumaczył im Mama – reżyser tworzy, filmując to, co jest „tu i teraz”, to może bengalska widownia nie chce oglądać opowieści o przemocy?

Film *Kiniarze z Kalkuty* kończy się, gdy ekipa pana Battu wyrusza ze swoim kinem w dalszą drogę. Na tle samochodu pojawia się na ekranie napis: „Indie są krajem, w którym produkuje się najwięcej filmów fabularnych na świecie. Kino objazdowe pana Battu jedzie dalej”. I kolejny napis: „Po Indiach krąży ponad dwa tysiące kin objazdowych. Była to historia jednego z nich”.

Kina objazdowe nie są jedynie indyjską osobliwością. Powstały niemal równocześnie z narodzinami filmu. Różnice między kinami objazdowymi w Europie, w Polsce a kinami objazdowymi w Indiach wywodzą się z odrębności mentalnych i kulturowych, czego konsekwencją są inne potrzeby i oczekiwania związane z kinem oraz ich odmiennosc repertuarowa. „Taśmowo” produkowane przez Bollywood filmy powielają stale te same schematy. Są to najczęściej melodramatyczne, komediowe lub sensacyjne schematy dramaturgiczne. Widzom w Indiach to jednak nie przeszkadza. Oni z taką samą ciekawością oglądają zarówno nowe, jak i stare produkcje, te dobre i te słabe. Potrafią oglądać ten sam film wiele razy

i cieszyć się tak samo, jak podczas pierwszej projekcji. To jest typowa dla Indii miłość do filmu.

Suketu Mehta pisze w artykule zatytułowanym *Blissful Nirwana*:

Dlaczego kocham indyjskie filmy? Zadać takie pytanie Indusowi to prawie tak, jakby zapytać, dlaczego kochamy nasze matki; nie mamy wyboru. Zostaliśmy z nich zrodzeni. To te filmy – tandetne, nielogiczne, będące często zaprzeczeniem zdrowego rozsądku sprawiły, że jestem tym, kim jestem<sup>15</sup>.

Pytanie Indusa o to, dlaczego kocha filmy, przypomina pytanie Brazylijczyka o jego miłość do karnawału. W Indiach kocha się filmy, a w Brazylii karnawał. W jednym kraju ludzie nie mogą żyć bez kina, w drugim bez rytuałów karnawałowych<sup>16</sup>.

Popyt na filmy w Indiach jest ogromny. W latach 90. ubiegłego wieku w Bombaju (Bollywood) wyprodukowano dwa razy więcej filmów niż w Hollywood<sup>17</sup>, głównie w języku hindi, gdyż tylko to gwarantuje zrozumiałość filmów na znacznym obszarze kraju, w którym doliczono się aż 800 języków (z dialektami blisko 1700). Do kina chodzą wszyscy. Seanse przedpołudniowe przeznaczone są dla kobiet i dzieci, a popołudniowe i wieczorne głównie dla mężczyzn. Jeśli do kina wyrusza cała rodzina, to film był już wcześniej oglądany przez wszystkich jej członków. Ma to duże znaczenie ze względu na kulturę odbioru filmu. Hinduski sposób oglądania filmów jest pełen emocji. Na porządku dziennym są okrzyki mężczyzn, gdy zobaczą na ekranie ulubione piękne aktorki lub orientalne sceny taneczne. Żeby nie obrażać „męskim” zachowaniem swoich i cudzych żon, do kina chodzi się zazwyczaj osobno, dzięki temu publiczność w kinie jest tylko męska lub tylko kobieca<sup>18</sup>. Jeśli jednak w seansie uczestniczą zarówno kobiety, jak i mężczyźni, to na widok aktorów wykrzykują wszyscy. Widownia śpiewa wspólnie z aktorami wykonywane przez nich piosenki. Jest to możliwe, ponieważ ścieżka dźwiękowa wyprzedza premierę filmu. Popularność *masala movie*<sup>19</sup> – filmu melodramatycznego, w którym realizują się taneczne tradycje Indii, jest w tym kraju bardzo duża. Starsi widzowie lubią tradycyjną muzykę, młodszych porывa natomiast *bollywood dance*. Tancerze w filmach produkowanych w Bombaju wykorzystują znane indyjskie mudry – charakterystyczne ruchy głowami,

<sup>15</sup> Suketa Mehta – indyjski pisarz i dziennikarz. Obecnie mieszka w USA. Autor wydanej w Polsce książki pt. *Wielkie miasto. Bombaj*. Cytat za: U. Woźniakowska, dz. cyt., s. 161.

<sup>16</sup> O rytuałach karnawału autorka pisała w artykule pt. „Karnawał – największe party świata” jako widowisko kontrastów, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 1 (2), s. 83–94.

<sup>17</sup> A. Garbicz, *Boollywood*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2003, s. 116.

<sup>18</sup> U. Woźniakowska, dz. cyt., s. 166.

<sup>19</sup> „Filmy indyjskie nazywane *masala movie*, podobnie jak dobre indyjskie jedzenie, zawierają w jednym daniu wszystkiego po trochu” (E. Królikowska-Avis, *Indie podbijają zachód*, „Film” 2002, październik, s. 44).



rękami i oczami. Tradycyjna kolorystyka – złoto i różne odcienie czerwieni – dominują w scenografii oraz kostiumach. Na ekranie pojawiają się znane i lubiane elementy egzotyki indyjskiej. Dla widza, nie tylko pochodzącego z Indii, kino rodem z Bollywood jest widowiskiem o specyficznym charakterze<sup>20</sup>, bo tworzą je filmy robione z przepychem. Feerie kolorów, roztańczeni i rozśpiewani soliści oraz tancerze i chórki, romantyczna scenografia – wszystko to sprawia, że filmy są samodzielnymi światami, z którymi widz łatwo się utożsamia. Film rodem z Bollywood jest jak lustro, w którym odbija się tradycja i kultura Indii.

Fidyk w wielu swoich filmach prezentuje widowiska związane z tradycją i kulturą danego regionu. Obecność widowisk z różnych stron świata stała się właściwością charakterystyczną i rozpoznawalną w jego filmach. Jest to np. tytułowa defilada w Korei Północnej, powtórzona po latach w *Yodok stories*. W tym drugim filmie mamy do czynienia z jeszcze jednym widowiskiem: musicaliem prezentującym to, co dzieje się w koreańskich obozach. W Swazilandzie jest to tytułowy rytualny taniec trzcin. W Iranie są to muzułmańskie obrzędy żałobne w trzecią rocznicę śmierci Chomeiniego. W *Rosyjskim striptizie* jest to szkolenie kandydatek do tytułowego striptizu, a także orgiastyczny spektakl w jakimś zakazanym teatrze. W *Kiniarzach z Kalkuty* są to fragmenty z filmów hollywoodzkich, które inkrustują dokument i sprawiają, że jest bardziej atrakcyjny. Fidyk w *Kiniarzach...* i innych swoich filmach zachowuje się jak antropolog, który bada kulturę i tradycję filmowanego kraju i narodu. Ten typ **widowisko-wości**<sup>21</sup> i sposób prezentowania kultury odległych zakątków świata stał się więc nieodłączną cechą wszystkich filmów Fidyka.

<sup>20</sup> Widowisko „oznaczać może [...] pewne formy sztuk przedstawieniowych (taniec, operę, film, pantomimę, cyrk itp.), także teatr (szczególnie w odniesieniu do jego sfery wizualnej), ale również pewne inne rodzaje aktywności związane z oglądaniem i uczestnictwem zaangażowanych w nie osób (sport, obrzędy kultowe czy rytualne, ceremonie publiczne itp.), a więc wszelkie *cultural performances*, którymi zajmuje się etnologia” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 585). Filmy indyjskie są spektakularne i widowiskowe.

<sup>21</sup> W języku angielskim istnieje określenie *cultural performance* i ono najpełniej oddaje złożoność pojęcia, które w języku polskim przyjęło się jako „widowisko kulturowe”. Zob. J.J. MacAloon, *Wstęp: widowisko kulturowe, teorie kultury*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, pod red. J.J. MacAloona, przekł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 11.

*Bogumiła Fiołek-Lubczyńska*

**Tradition and culture of India in the movie documentary  
“Calcutta’s Moviegoers” of Andrzej Fidyk**

(Summary)

Andrzej Fidyk is a documentary director. He documents reality using devices familiar to a typical director. He goes around the world, showcasing the unknown, and other cultures and traditions for his viewers. “Calcutta’s Moviegoers” is a film about India’s love for its native cinema. Fidyk shows the culture of India, and the rituals of the country by observing Indians, their behaviour, and their approach to tradition. In his research, he is an “anthropologist” with a camera.