Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Jagoda Murczyńska
Uniwersytet Jagielloński

KOBIECY KOSTIUM I MODA WE WSPÓŁCZESNYCH FILMACH BOLLYWOODZKICH

Studia nad kostiumem filmowym, podobnie jak kulturoznawcze analizy mody, to temat, któremu w debatach akademickich poświęca się zwykle niewiele miejsca w porównaniu z badaniami nad innymi środkami filmowego wyrazu czy innymi obszarami kultury wizualnej. Jak zauważa Pam Cook, „marginalizacja roli projektowania kostiumów przez teoretyków filmu jest na tyle wyraźna, że można ją uznać za pewien symptom”[1]. Przyczyn takiego stanu rzeczy można wymieniać wiele — kostiumy uważane są za element błahy, frywolny, przynależący do świata próżności i blichtru, pod którym skrywają się „właściwe”, głębokie znaczenia i wartości. Podobnie moda — „traktowana jest często jako rodzaj maski, ukrywającej »prawdziwą« naturę ciała czy osoby”[2] lub jest uważana, jak wskazuje Pamela Church Gibson, za przejaw kapitalistycznego fetyszyzmu towarowego czy (zwłaszcza w niektórych opracowaniach feministycznych) jeden z głównych sposobów, jakim kultura podporządkowuje kobietę prymatowi męskiego spojrzenia, czyniąc z niej fetysz, ozdobę, element spektaklu[3]. Moda jest także dziedziną sfeminizowaną i kojarzoną z kobiecością, co także przekłada się — zwłaszcza w przemyśle filmowym o nadal silnie patriarchalnych strukturach — na jej marginalizację i banalizację, jako irracjonalnej, pustej, pozbawionej intelektualnego namysłu. Wiele współczesnych koncepcji podważa jednak takie negatywne podejście, podkreślając

[1] P. Cook, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, London 1996, s. 41.
[2] J. Craik, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, London 1994, s. 1.
[3] P. Church Gibson, *Film Costume*, [w:] *The Oxford Guide to Film Studies*, red. J. Hill, P. Church Gibson, Oxford 1998, s. 36.

© for this edition by CNS

rolę ubioru i stylizacji jako aktywnego procesu czy środków wyrazu pozwalających aktywnie konstruować i prezentować osobowość jednostki. Zwraca się uwagę na to, w jaki sposób analiza kostiumu filmowego może być wykorzystana w analizie formy filmowej, jaka jest rola projektantów ubioru w procesie tworzenia filmu. Sarah Street postuluje, by w badaniach filmoznawczych uwzględniać znaczenia i funkcje, jakie pełni kostium w obrębie *mise en scène*, złożone sposoby „odczytywania" kostiumu jako intertekstu i kwestię jego wpływu na widzów[4].

Klasyczne rozważania nad statusem mody kierowały się często w stronę funkcjonalizmu. George Simmel widział sens jej istnienia w komunikowaniu różnicy społecznej: ubiór służy jego zdaniem przede wszystkim różnicowaniu danej klasy społecznej od pozostałych oraz wzmacnianiu jej spójności wewnętrznej. Zainteresowanie kobiet modą przypisywał — zgodnie z logiką swoich czasów — ich mniejszej zdolności do uczestniczenia w życiu publicznym i intelektualnym oraz potrzebą skupiania na sobie uwagi[5]. Podobny punkt widzenia reprezentował Thorstein Veblen, który opisywał modę, porównując ją do potlaczu — rzucającego się w oczy irracjonalnego zbytku, marnotrawstwa, które ma potwierdzić status jednostki. Zgodnie z jego punktem widzenia podążająca za modą kobieta jest oznaką materialnego powodzenia mężczyzny, którego jest „własnością"[6]. Krytykę mody rozwijali także przedstawiciele szkoły frankfurckiej i ich następcy — uznając ją za jeden z elementów opresyjnej kultury konsumpcyjnej i symptom towarowego fetyszyzmu. Z kolei podejścia antropologiczne, także zakorzenione w funkcjonalizmie, opisywały ubiór jako element rytuałów społecznych, kojarząc go głównie ze sferą religii, teatru czy tańca i zmierzając w stronę odczytań performatywnych. Koncepcja mody jako performance'u, gry, spektaklu pojawiła się też w wielu opracowaniach teoretyczek feministycznych, między innymi Judith Butler i jej koncepcji gender jako odgrywanej kulturowej tożsamości płciowej czy Joan Rivière, piszącej o kobiecości jako maskaradzie. Moda jest tutaj maską, iluzją, społecznym konwenansem, grą znaczeń, powierzchnią nieodsyłającą do żadnych esencjonalnych właściwości, która może być elementem opresji, ale też — świadomie wykorzystywana — wyzwaniem wobec ustalonego porządku społecznego i nośnikiem emancypacji. Innym podejściem do kwestii mody jest jej analiza z semiotycznego punktu widzenia, rozwinięta w kanonicznej pracy Rolanda Barthes'a. Moda w jego ujęciu to system znaków, zamknięty i arbitralny, rządzący się swego rodzaju gramatyką i retoryką, którego jedynym celem jest naturalizowanie własnej sztuczności.

Ta szkicowa prezentacja wybranych metodologii pokazuje, że modę można analizować na wiele różnych sposobów; trudno mówić o jednej spójnej koncepcji. Studia nad modą rozwijają się w obrębie różnych dyscyplin, stosujących różne per-

[4] S. Street, *Costume and Cinema. Dress Codes in Popular Film*, London 2001, s. 1.
[5] G. Simmel, *Filozofia kultury*, Kraków 2007.
[6] T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 1998.

© for this edition by CNS

spektywy badawcze — ekonomiczne, historyczne, antropologiczne, socjologiczne oraz psychologiczne. Jednym z ciekawych sposobów na wykorzystanie potencjału zawartego w tej różnorodności jest systemowy punkt widzenia, traktujący modę jako praktykę kulturową, a zarazem produkt symboliczny. W takim podejściu, by zrozumieć fenomen mody, należy z jednej strony przeanalizować instytucje związane z jej materialną produkcją i zagadnienia związane z relacją między jej producentami a konsumentami, a z drugiej — proces obróbki, jaki przechodzi ona w ramach kultury symbolicznej. Celem jest w tym wypadku rozważenie ubioru jako fizycznego wytworu określonej gałęzi przemysłu, z jej strukturą, hierarchią, środkami produkcji i metodami dystrybucji, ale też procesów wytwarzania, nadawania i zmiany znaczeń obiektom mody i osobom powiązanym z jej tworzeniem. Podejście to pozwala również uwzględnić z jednej strony — perspektywę socjologiczną i kulturoznawczą, z drugiej — pokazać punkt widzenia jednostki, zanurzonej w kulturowym dyskursie i poddającej się lub podważającej jego przekaz[7].

Istnieje wiele definicji mody, różniących się w zależności od przyjętej perspektywy analitycznej i stopnia uogólnienia. Większość jest zgodna co do tego, że moda to nie konkretne egzemplarze ubrań czy wygląd, ale symboliczne, kulturowe elementy w nich zawarte. Moda rozumiana jako koncepcja czy pewien fenomen to wartości dodane przedmiotów, czytelne i atrakcyjne dla odbiorców mody. W różnych definicjach niektóre pojęcia powtarzają się szczególnie często: zmienność w czasie (sezonowość), kult nowości, naśladownictwo. W opracowaniach pojawia się także kategoria intencji — poszarpana kurtka osoby bezdomnej nie mieści się w wąskiej definicji mody, podczas gdy podobny kostium pokazany w kolekcji Vivienne Westwood już tak. Wskaźniki te są dla teoretyków argumentem, że pojęcie mody odnieść można jedynie do kultur zachodnich. Żadna inna cywilizacja nie wykształciła bowiem tak dużego przemysłu, w którym między wytworzeniem przedmiotu a jego nabywcą istniałoby tak wiele instytucji pośredniczących i nadających znaczenia (domy mody, pokazy, reklamy, marki, sieci dystrybucji, redakcje magazynów itd.). W żadnej z kultur zmiany w formie pożądanych obiektów nie następują tak szybko. Także kult nowości jest charakterystyczną cechą kultur zachodnich. W wielu społeczeństwach ubiór i dekoracja ciała są regulowane przez tradycję, określone rytuały czy podział ról — zawodowych, rodzinnych, politycznych — sprawiają one, że zmienność ubioru jest stosunkowo nikła i bardzo rozciągnięta w czasie. Z kolei naśladownictwo wymaga istnienia otwartych struktur społecznych, w których możliwa jest mobilność między poszczególnymi warstwami. Tymczasem w społeczeństwach tradycyjnych ubiór jest ściśle powiązany z miejscem zajmowanym w strukturze społecznej, kastą czy religią i odstępstwa od tych reguł są niemożliwe lub niepożądane. Jak zauważa Jennifer Craik:

[7] Zob. Y. Kawamura, *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, Oxford-New York 2005, s. 19–39.

© for this edition by CNS

pojęcie mody rzadko jest używane w odniesieniu do kultur niezachodnich. Są one w tym kontekście definiowane opozycyjnie: ubiór zachodni można nazwać modą, ponieważ zmienia się regularnie, jest powierzchowny i przemijający oraz odzwierciedla indywidualną tożsamość; stroje niezachodnie to kostiumy, ponieważ są niezmienne, kodują głębokie znaczenia i odzwierciedlają tożsamość grupową i przynależność społeczną[8].

Rozróżnienie to traci jednak na ostrości w czasach globalizacji, mieszania społeczeństw i rozprzestrzeniania się kultury konsumpcyjnej. Indie stanowią idealny przykład kraju, do którego można zastosować obydwa człony powyższej opozycji: kraju, w którym równolegle istnieje powiązany z historią, religią i od setek lat niemal niezmieniony tradycyjny ubiór oraz dynamicznie rozwijający się przemysł odzieżowy, w którym marki zachodnie funkcjonują równie dobrze jak produkty rodzimych projektantów.

Znaczący przełom w rozwoju kultury konsumpcyjnej w Indiach nastąpił w latach dziewięćdziesiątych, okresie przezwyciężenia kryzysu gospodarczego i dynamicznego przyrostu dochodu narodowego. Reformy Manmohana Singha, ministra finansów od 1991 roku, podźwignęły kraj znad progu bankructwa, wprowadzając rozwiązania korzystne dla prywatnej przedsiębiorczości i intensywnej wymiany handlowej z zagranicą. Wzrost liczby miejsc pracy, rosnące zarobki w połączeniu z niższymi podatkami i cłem sprzyjały rozwojowi klasy średniej, której wielkość w połowie pierwszego dziesięciolecia XXI wieku szacowana już była na 200–300 milionów mieszkańców. Jedną z widocznych oznak tych przemian było pojawienie się dużych centrów handlowych — otwarcie pierwszego z nich w Mumbaju w 1999 roku stało się olbrzymim wydarzeniem paraliżującym ruch uliczny w mieście ze względu na ogromną liczbę odwiedzających. Między 2000 a 2003 rokiem powstały 22 takie centra w największych miastach Indii, w ciągu następnych trzech lat — kolejnych 240[9]. Wcześniej produkcją ubrań zajmowały się głównie małe zakłady krawieckie, szyjące ubrania na zamówienie i na miarę. Natomiast w centrach obok drogich butików cenionych projektantów pojawiły się sieci odzieżowe, oferujące stosunkowo niedrogą konfekcję w szerokim zakresie rozmiarów[10]. Młodzi przedstawiciele klasy średniej, czynnie uczestniczący w kulturze konsumpcji, obecnej także w coraz bardziej dostępnych mediach, reklamach czy kinie popularnym, częściej zaczęli definiować swoją tożsamość poprzez dostęp do dóbr konsumpcyjnych i uczestnictwo

[8] J. Craik, *op. cit.*, s. 18.

[9] A. Kasbekar, *Pop Culture India. Media, Arts and Lifestyle*, Oxford 2006, s. 275–276.

[10] Pojawienie się centrów handlowych — podobnie jak w innych miejscach świata, gdzie kultura konsumpcyjna dotarła w tym samym czasie, między innymi krajach Europy Wschodniej czy Chinach — pociągnęło za sobą także zmiany stylu życia i sposobu spędzania wolnego czasu. Centra stały się miejscem nie tylko robienia zakupów, ale też spotkań ze znajomymi w punktach oferujących atrakcje typu kino czy kręgle, restauracjach, lecz także spacerów w celu oglądania wystaw — klienci niekupujący niczego, a jedynie „zwiedzający" sklepy stali się dla właścicieli indyjskich centrów problemem na tyle dużym, że rozważano wprowadzenie ograniczeń i wpuszczanie do środka tylko osób mających telefon komórkowy (oznaka statusu finansowego) bądź kartę kredytową. *Ibidem*.

© for this edition by CNS

w globalnym dyskursie mody, obejmującej zarówno wygląd, jak i styl życia. Lata dziewięćdziesiąte to także okres intensywnego rozwoju indyjskiej mody „wysokiej". We wcześniejszych dekadach Indie były zapleczem zachodnich domów mody, jednak niewielu indyjskich projektantów zdołało zaistnieć na międzynarodowym rynku. Ich projekty trafiały przede wszystkim do Bollywoodu, niewielkiej liczby indywidualnych bogatych klientów i diaspory, która, żyjąc na Zachodzie, zaopatrywała się u nich w indyjskie tradycyjne ubrania na specjalne okazje. Wraz z rozwojem klasy średniej pojawili się młodzi projektanci, którzy znajdują rynek zbytu nie tylko wśród gwiazd filmowych i przy tworzeniu kostiumów, ale też w rozwijających się firmach i korporacjach, dla których projektują firmowe ubrania. Rozwinęły się branżowe instytucje wspierające rozwój lokalnych talentów. Od 1999 regularnie organizowany jest *Indian Fashion Week*, na którym swoje kolekcje prezentują zarówno uznani twórcy, jak i młode pokolenie projektantów. Jest to jednak dziedzina postrzegana przede wszystkim w kategoriach rozrywki, o czym świadczy ociąganie się rządu w nadaniu jej statusu przemysłu. Budzi także kontrowersje natury kulturowej — oskarżana jest o niezgodność z tradycyjną indyjską moralnością (na przykład minister mediów i informacji Sushma Swaraj groziła zakazaniem emisji satelitarnego kanału Fashion TV prezentującego pokazy mody, jako „pornograficznego" i „sprzecznego z indyjską wrażliwością")[11]. Kulisy świata indyjskiej mody i związane z nim kontrowersje zostały interesująco przedstawione w filmie *Fashion* (Madhur Mandarkar, 2008), pokazującym losy Meghny Mathur (Priyanka Chopra), która pnie się po szczeblach kariery modelki, przeżywając sukces i upadek w świetle fleszy. Film stawia pytania o rolę kobiety w świecie mediów, o możliwość pogodzenia tradycyjnych wartości z nowoczesnym stylem życia. Pokazuje dwuznaczność roli modelki: z jednej strony uprzedmiotawianej, wystawianej na męskie spojrzenia, upokarzanej przez szefów, z drugiej — samoświadomej, decydującej o własnym losie, podejmującej wyzwania, zrywającej z konserwatywnym modelem kobiecości.

W kontekście mody film pełni co najmniej dwojaką funkcję. Po pierwsze, odbija obecne w społeczeństwie tendencje, pokazuje zmiany w obrębie znaczeń przypisywanych ubraniom i wyglądowi postaci za pośrednictwem kostiumów, których zadaniem jest przekazywanie wiedzy na temat bohatera w skondensowanej formie. Aby stać się czytelnym komunikatem, pozwalającym widzowi na pierwszy rzut oka wnioskować o osobowości bohatera, jego statusie społecznym, typie postaci, kostium musi być pod wieloma względami „bardziej" wyrazisty, spójny i jednoznaczny niż to, co ludzie zazwyczaj ubierają. Siłą rzeczy skupia więc w sobie przekonania, oceny i stereotypy dotyczące mody czy wyglądu. Po drugie, film jako medium niezwykle wpływowe i docierające do szerokiego grona odbiorców jest sam w sobie inicjatorem mody i trendów — czy to przez pokazywanie atrakcyjnych bohaterów, będących wzorcami do naśladowania, *product placement*, czy też

[11] *Ibidem*, s. 287.

© for this edition by CNS

poprzez promowanie projektantów, którzy osiągają status gwiazd podobnie jak aktorzy. Dalej postaram się przedstawić kilka sposobów spełniania tych funkcji przez kino bollywoodzkie.

Jednym z tematów, których nie sposób pominąć przy omawianiu mody w kinie indyjskim, jest rola kostiumu w przedstawianiu opozycji tradycja–nowoczesność. Pierwszą symbolizuje zwykle tradycyjny strój indyjski — sari, salwar kamiz czy kurta, drugą — ubrania o kroju zachodnim, choć podział ten nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się wydawać. Sari to strój kobiecy w postaci podłużnego pasa tkaniny o długości od czterech do dziewięciu metrów, upinanego na odmienne sposoby w zależności od regionu. Może być wykonany z różnych materiałów, począwszy od prostej bawełny po bogato zdobione delikatne jedwabie o kolorach i wzorach charakterystycznych dla regionalnych warsztatów tkackich; współcześni projektanci eksperymentują nawet z nietradycyjnymi tkaninami, takimi jak denim czy dzianina. Po jednej stronie wykończony jest zazwyczaj ozdobnym ornamentem lub haftem (pallu); końcówka ta może być zakładana na głowę w formie welonu, zwanego ghunghatem. Historia sari sięga starożytności, kobiety ubierały się w udrapowane, niezszywane pasy materiału prawdopodobnie już w czasach Cywilizacji Doliny Indusu, dwa tysiąclecia przed naszą erą. Obecnie noszone jest zwykle w połączeniu z halką oraz bluzeczką ćoli. Istnieje wiele reguł związanych z noszeniem sari, które powinno być dobrane odpowiednio do pory roku, dnia i okazji. Na specjalne okazje przeznaczone są kosztowne, kunsztownie zdobione stroje — popularnym strojem ślubnym są sari wytwarzane w mieście Benares w stanie Uttar Pradeś z ciężkiego jedwabiu z wplecioną złotą nicią; jedwabne sari ubierane są także z okazji świąt religijnych. Istotny jest także dobór kolorów: czerwony, żółty i zielony to barwy świąteczne; wdowy ubierają się w sari białe lub w jasnych odcieniach. Czarny kolor był stosowany niezwykle rzadko, współcześnie jednak zyskał popularność jako ubiór wieczorowy, wzorowany na zachodnich koktajlowych kreacjach. Sari nie jest formą niezmienną, jak może wydawać się zachodnim obserwatorom — podlega ono sezonowym modom. Pojawiają się drobne zmiany w sposobie upinania, barwach, zdobieniach i wzornictwie; zmienia się krój ćoli, jej długość, dekolt, forma rękawów, wycięcie czy wiązanie na plecach, a także sposób kolorystycznego zestawiania ćoli z wierzchnią tkaniną. Sari stanowi ważny symbol tożsamości kulturowej i religijnej — przynależy przede wszystkim do hinduizmu, choć noszą je czasem także chrześcijanki i muzułmanki (jednak w wypadku tych ostatnich jest postrzegane jako nieodpowiednie między innymi ze względu na to, że odsłania zbyt wiele ciała). Z kolei ubiorem wywodzącym się z islamu jest salwar kamiz, noszony zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety strój złożony z kamizu — tuniki o prostym kroju, z ułatwiającymi poruszanie pęknięciami po bokach, oraz salwar — spodni szerokich na górze i zwężających się ku dołowi; w niektórych regionach bardziej popularne są wąskie spodnie ćuridar. Kobiety zakładają do tego zestawu chustę — dupattę, która może służyć za szal lub zasłonę skrywającą wło-

© for this edition by CNS

sy, a gdy to konieczne — także twarz. Salwar kamiz również podlega sezonowym zmianom (dotyczącym koloru, tkaniny, długości tuniki, sposobu noszenia dupatty), bywa też łączony z elementami stroju zachodniego — kamiz jest na przykład często noszony z dżinsami. Jako bardziej wygodny i praktyczny niż sari, salwar kamiz rozpowszechnił się współcześnie zwłaszcza w środowiskach miejskich, gdzie noszony jest jako ubiór codzienny (zrobił też karierę międzynarodową, gdy założyła go brytyjska księżna Diana). Młode kobiety z klasy średniej coraz rzadziej noszą sari na co dzień, pozostawiając je na specjalne okazje, choć wracają do niego często po zamążpójściu i urodzeniu dziecka. Jego miejsce zajmuje właśnie salwar kamiz lub odzież zachodnia i uniformy wymagane w wielu miejscach pracy. Religijne konotacje tradycyjnego stroju możemy dostrzec choćby w niezwykle popularnym filmie *Czasem słońce, czasem deszcz* (2001, Karan Johar), pokazującym historię miłości młodego mężczyzny (Shah Rukh Khan) z bogatej hinduskiej rodziny stojącej wysoko w hierarchii społecznej do pochodzącej z niższej warstwy dziewczyny (Kajol). Kostium głównej bohaterki, noszącej salwar kamiz, od samego początku informuje nas, że nie tylko pochodzi ona z niższej warstwy, ale też jest muzułmanką, co w oczach ojca głównego bohatera jest jedną z ważniejszych przeszkód w zawarciu przez młodych małżeństwa. Z kolei Rahul, który przez zdecydowaną większość filmu nosi zachodnie stroje — jako przedstawiciel nowoczesnej, wykształconej elity — w piosence *Yah Ladka Hai Allah* pojawia się w domu Andźali na uroczystościach weselnych w jej rodzinie ubrany w biały szal i wytworne śerwani — rodzaj płaszcza wywodzącego się z kultury muzułmańskiej arystokracji. Jest to dyskretny sygnał jego szacunku dla tradycji, a także dla obyczajów ukochanej, ukłon w stronę grupy, z której się ona wywodzi i znak chęci przełamania dzielącej ich kulturowej bariery.

Tradycyjny ubiór jest wskaźnikiem statusu społecznego, wieku czy stanu cywilnego, ale jest także nasycony znaczeniami kulturowymi, takimi jak patriotyzm, szlachetność, duchowość. Często pojawiająca się w starszych filmach opozycja — między kobiecością tradycyjną a nowoczesną — była rozgrywana w znacznej mierze na poziomie ubioru i wyglądu. Godna szacunku bohaterka ubrana w sari uosabiała takie cechy, jak szlachetność, wierność, skromność, podczas gdy przyodziana w zachodnie stroje kobieta-wamp powiązana była z zepsuciem, egoizmem, frywolnością i pustotą. Przykładem takiego zestawienia jest choćby *Purab aur Pachhim* (*Wschód i Zachód*) Manoja Kumara z 1970 roku, który nie pozostawia widzom żadnych wątpliwości co do oceny charakteru i sposobu prowadzenia się mieszkającej w Londynie główniej bohaterki, ubranej zwykle w bardzo krótkie spódniczki, a nawet — o zgrozo — bikini, z mocnym makijażem i nieodłącznym atrybutem w postaci papierosa lub szklanki alkoholu. Po wyjeździe do Indii przechodzi ona duchową i mentalną przemianę, czego wyrazem jest przywdzianie sari i zasłony na głowę.

Z biegiem czasu ubiór zachodni stopniowo tracił negatywne konotacje, stając się symbolem nowoczesnego stylu życia, wykształcenia i wysokiego statusu

© for this edition by CNS

materialnego. Sari pozostaje jednak elementem ikonicznym, symbolem narodowej dumy, kulturowej tożsamości, a przede wszystkim tradycyjnie pojmowanej kobiecości — powiązanej ze sferą duchową. Stąd mężczyźni znacznie wcześniej zaczęli przejmować elementy zachodniej mody bez uszczerbku dla reputacji zarówno w życiu codziennym, jak i w filmowych wizerunkach — co zaobserwować możemy choćby w wypadku klasycznych ról Dilipa Kumara czy później Amitabha Bachchana, którzy często pojawiali się na ekranie w garniturach. Podobnie jak w innych społeczeństwach patriarchalnych, kobieta w Indiach jest przekazicielką wartości moralnych, stojącą na straży tradycyjnych norm i ideologii; jej godny wygląd i właściwe zachowanie jest gwarancją kulturowego trwania narodu. We wspomnianym wyżej *Czasem słońce, czasem deszcz* to Andźali, która po ślubie przyjmuje religię męża, dba o zachowanie tradycji. Choć odrzucone przez rodziców młode małżeństwo przeprowadza się do Anglii, a mąż, syn i siostra ubierają zachodnie stroje i gładko wtapiają się w lokalną kulturę, Andźali pozostaje wierna tradycji, nosi sari i dba o przestrzeganie religijnych rytuałów. Wartości duchowe powiązane z sari możemy zaobserwować z kolei w filmie *Miłość żyje wiecznie* (2000, Aditya Chopra), w którym głównemu bohaterowi (Shah Rukh Khan) towarzyszy duch zmarłej ukochanej (Aishwarya Rai), z zaświatów pomagającej mu w realizacji pewnej misji. Jej kostiumy to zwiewne i delikatne sari lub ghagry (zestaw złożony z obszernej spódnicy, krótkiej bluzki i szala) w jasnych odcieniach, sugerujących śmierć, ale też idealną kobiecość, czystość i uczucie, które trwa wiecznie.

Sari niesie ze sobą także konotacje zmysłowe i erotyczne. Będąc znakiem „prawdziwej" kobiecości, budzi zachwyt i pożądanie mężczyzn, a kobieta, która potrafi je właściwie nosić, jest godna najwyższej miłości. Charakterystyczna dla takiego postrzegania tradycyjnego ubioru jest scena z *Jestem przy tobie* (2004, Farah Khan), w której major Ram (Shah Rukh Khan), udający ucznia liceum podczas tajnej misji, po raz pierwszy spotyka nauczycielkę (Sushmita Sen), którą obdarzy wkrótce głęboką miłością. Najpierw dostrzega jej piękne czerwone sari i wzdycha na jego widok z zachwytem, dopiero potem jego wzrok pada na twarz Ćandni. W tym samym filmie pojawia się wątek relacji dwójki młodszych bohaterów — buntowniczego Lakszmana (Zayed Khan), do którego wzdychają wszystkie szkolne piękności, i zakochanej w nim Sandźany (Amrita Rao). Chłopak zupełnie nie dostrzega kobiecości swojej przyjaciółki — do czasu gdy, poinstruowana przez Ćandni, ubierze ona tradycyjny strój. Dopiero wówczas z neutralnej seksualnie „kumpelki" przemieni się w kobietę godną zauważenia i zachwytu. Podobny schemat pojawia się w *Coś się dzieje* (1998, Karan Johar) — szkolny podrywacz Rahul (Shah Rukh Khan) nie jest świadomy swojej miłości do Andźali (Kajol), ubierającej się w sportowym stylu — dopiero gdy po wielu latach zobaczy ją w sari, dostrzeże jej ukrytą kobiecość i urok. Tak postrzegane sari jest nieodłącznym elementem pojawiających się w filmach piosenek miłosnych. Nawet jeśli pozostała część filmu toczy się w miejskiej scenerii, a bohaterowie noszą zachodnie ubrania, utwór pokazujący rodzącą się między bohaterami

© for this edition by CNS

namiętność jest pretekstem, by pokazać kobietę w efektownym, tradycyjnym stroju, zwykle projektowanym specjalnie na potrzeby takiej sceny, wyeksponowanym przez powiew wiatru i ruchy kamery — szczególnym przypadkiem są tutaj tak zwane sceny mokrego sari, pokazujące ciała kochanków w mokrych ubraniach, co pozwala ujawnić ich zmysłowość bez naruszania cenzury obyczajowej. Równocześnie sari bywa często przeciwwagą dla, uważanej za nadmierną czy wulgarną, seksualności strojów zachodnich. Między innymi w *Czasem słońce, czasem deszcz* czy *Gdyby jutra nie było* (2003, Nikhil Advani) możemy obserwować sceny, w których kobieta eksponuje swoje ciało w obcisłych sukienkach mini czy dyskotekowych strojach, ale uwagę mężczyzny zyskuje dopiero ubrana w sari, odsłaniające jej „prawdziwe" oblicze i zmysłowość uznawaną za właściwą dla indyjskiej kobiety. Seksualność nie zostaje tu bynajmniej odrzucona — zostaje jednak ubrana w inną kulturową formę.

Wraz z rozwojem *couture* — bardzo blisko powiązanego ze światem filmu — sari i salwar kamiz zyskują nowe znaczenie jako elementy mody, wkraczając w świat przemysłu modowego w rozumieniu zachodnim już na starcie uzyskując wyróżniony status. Stroje bollywoodzkich gwiazd, prezentowane podczas rozmaitych uroczystości, gali i festiwali filmowych, są szeroko omawiane i komentowane. Pierwszoligowe aktorki i aktorzy często korzystają z projektów jednego konkretnego projektanta, który może być także odpowiedzialny za ich indywidualne kreacje w filmach, w których za pozostałe kostiumy odpowiada ktoś inny. Sami projektanci stają się gwiazdami — jak Manish Malhotra, ubierający między innymi Kajol, Kareenę Kapoor, Rani Mukherjee i Aishwaryę Rai, który zaprojektował kostiumy do wielu filmów (między innymi *Om Shanti Om*, *Jestem przy tobie*, *Miłość żyje wiecznie*, *Czasem słońce, czasem deszcz*), zdobywając za swoją pracę liczne nagrody. Filmy same w sobie zbliżają się często do pokazów mody, przedstawiając ogromną liczbę kostiumów, które mają pierwszoplanowe postaci w toku narracji i w piosenkach. Aktor czy aktorka muszą prezentować się równie dobrze w strojach zachodnich, jak i efektownych ubiorach tradycyjnych. Jak piszą Rachel Dwyer i Divia Patel:

> Te zmiany kostiumów mają wiele funkcji, po części ze względu na to, że współczesna koncepcja romansu bazuje na konsumpcji, przejawiającej się w nabywaniu ubrań, podróżowaniu czy spędzaniu wolnego czasu, ale także dzięki możliwości pokazania adaptacyjnych zdolności bohaterki — zarówno fizycznych (dobra prezencja w różnych typach stylizacji), jak i obejmujących umiejętność zdejmowania i nakładania strojów jako maskarady[12].

Filmowe kostiumy pełnią funkcję ikoniczną — skupiają w sobie cechy bohatera czy bohaterki (a także odgrywających ich gwiazd), stając się obiektem pożądania, budząc chęć naśladownictwa. Jak zauważa Melanie Hillmer, kostium jest w zasadzie jedynym elementem gwiazdy, który widz może kopiować[13]. Pełniąc funkcję

[12] R. Dwyer, D. Patel, *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*, London 2002, s. 93.
[13] S. Street, *op. cit.*, s. 5.

© for this edition by CNS

ekspresywną — szczególnie wyraźną w scenach tanecznych — stają się symbolem nie tylko osobowości bohaterów, ale także ich pragnień, dążeń i emocji, z którymi łatwo się utożsamiać. Szczególna rola aktorów i aktorek w kulturze indyjskiej, w której zajmują miejsca bliskie mitologicznym bogom, nadaje ich wizerunkom dodatkowego splendoru, który kostium jednocześnie wyzwala i podkreśla. Przykładem takiego ikonicznego stroju jest legendarny, bogato zdobiony kostium Madhubali w roli pięknej tancerki z filmu *Mughal-E-Azam* (*Wielcy Mogołowie*, 1960, Karamuddin Asif). Stał się on wzorem dla wielu filmowych przedstawień i inspiracją projektantów, zapoczątkowując styl zwany od imienia tancerki stylem Anarkali. W kinie współczesnym status taki uzyskał na przykład kostium z *Kim jestem dla ciebie* (1994, Sooraj R. Barjatya) — fioletowe, zdobione sari Niśy (Madhuri Dixit) było jednym z najczęściej kopiowanych przez krawców na życzenie klientek strojem na szczególne uroczystości. Podobnie wspomniane czerwone sari Ćandni z *Jestem przy tobie*. Stroje te zapisały się trwale w pamięci widzów, stając się nie tylko elementem sezonowej mody, ale także wchodząc na stałe do kulturowego imaginarium.

WOMEN'S COSTUMES AND FASHION IN CONTEMPORARY BOLLYWOOD FILMS

Summary

The essay presents basic ways of using costume in the process of constructing female characters in Bollywood films. The author starts with defining film costume in its relation to fashion and then elaborates on the role of costumes in constructing the character, transferring information about him or her in a condensed form, while at the same time creating new meanings and popularizing new trends. The evolution of costumes in Bollywood mirrors social changes in 20th and 21st century India — new definitions of femininity and the changing status of women in the social structure. Costumes also play an important role in articulating the opposition of tradition versus modernity in Bollywood films. Saree and salwar kameez are contrasted with western costumes and each of them involves particular symbolic meanings. Traditional costumes are situated in the nationalist discourse, while at the same time playing an important role in codifying sexuality and eroticism. On the other hand, iconic costumes, saturated with specific meanings are brought to the forefront in filmic *mise en scène*, earning some autonomy and entering into the cultural imaginarium.

Translated by Jagoda Murczyńska

© for this edition by CNS