

JUSTYNA KUROWSKA  
Uniwersytet w Uppsali

## MOTYWY EROTYCZNE I TANATYCZNE W POWIEŚCI „KOSTNICA” DŻAGDAMBY PRASADA DIKSZITA\*

ABSTRACT: One example of a literary work engaging with the problem of social seclusion is the Hindi novel *Murdāghar* written in 1974 by J.P. Dikshit. It describes the lives of prostitutes and pimps living in the slums of Bombay, trying to secure a minimum income, raise kids, find love and escape from the corrupted police forces and justice system. The existence of the poor is a constant struggle with hunger, disease and death. Newborn children are destined to die prematurely. Prostitutes do not enjoy healthcare or contraception while their partners engage in dangerous acts, such as smuggling and theft. After their death, the bodies of the poor become anonymous, amorphous corpses and a liability for the family which cannot afford its release from the morgue or a proper burial. They are lost in the mass of other unprivileged, desecralized bodies and will never find peace. Their death – untimely, violent and macabre – is a consequence of the life they led.

KEYWORDS: Modern Hindi novel, thanatology, death and dying in literature, prostitution in India, the subaltern in the Hindi novel, Bombay, J.P. Dikshit, *Murdāghar*

W niniejszym opracowaniu zajmiemy się problemem śmierci makabrycznej, przedstawionej w konwencji naturalistyczno-ekspresjonistycznej. Model taki obserwujemy na przykładzie powieści „Kostnica” (*Murdāghar*) Dżagdambhy Prasada Dikszita (Jagdambā Prasād Dīkṣit)<sup>1</sup>. Utwór ujawnia okrutne oblicze współczesnej cywilizacji i skupia się na jej niszczycielskiej sile przez przedstawienie towarzyszących codzienności trupów, brudu i na wpół żywych ludzi, których życie jest piekłem na ziemi. Makabryczność śmierci dodatkowo potęgują dwie techniki zastosowane przez autora. Pierwsza z nich to kontrastowe skonfrontowanie dwóch światów – biedoty oraz klasy średniej, ciemności i światła, brudu i higienicznego porządku, posiadania i braku, wolności i uwięzienia. Drugą jest zestawienie ze sobą seksu i śmierci, motywów erotycznych i tanatycznych<sup>2</sup>. Te dwie grupy motywów często występują obok siebie, zarówno w kulturze i literaturze Zachodu, jak i w materiale indyjskim. Współistnienie owych dwóch grup tematycznych ma swoją genezę w tabuizacji tych sfer ludzkiego życia. Odsuwanie ich na społeczny i kulturowy margines ma związek z zakorzenieniem ich w naturze i upatrywaniu w nich najprymitywniejszych elementów człowieczeństwa. Seks i śmierć kojarzone były i nadal

---

\* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na III Konferencji naukowej doktorantów i młodych pracowników nauki, pt. „Czas wolny, substancje psychoaktywne, seksualność – wokół praktyk życia codziennego w kulturach Azji i Afryki”, która odbyła się w dniach 19–20 maja 2014 roku na Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>1</sup> Jagdambā Prasād Dīkṣit, *Murdāghar*, Rādhākṛṣṇā, Dillī 2000, s. 7. W języku angielskim nazwisko autora zapisywane może być dwojako – Dikshit lub Dixit.

<sup>2</sup> Motywem nazwiemy elementarną jednostkę konstrukcyjną świata przedstawionego w utworze – zdarzenie, przedmiot, sytuację lub przeżycie tworzące relacje, np. czasowe czy przestrzenne, a w ten sposób składając się na wątki, postaci i temat. Janusz Sławiński (red.), *Słownik Terminów Literackich*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 325–326.

są z naturą, którą należy ujarzmić i kontrolować, uczynić z nich element budujący kulturę, również z uwagi na to, że te dwa aspekty egzystencji najłatwiej się tej kontroli wymykają<sup>3</sup>. Z drugiej strony tabu związane z seksualnością i śmiercią ulega ciągłym zmianom w poszczególnych kulturach. Seksualność i jej przedstawienia dopuszczono z czasem do dyskusji, natomiast śmierć zajęła jej miejsce jako ta, o której mówić nie można<sup>4</sup>.

Powieść „Kostnica” z uwagi na podejmowaną tematykę życia ludzi z marginesu w ubogich slumsach Bombaju<sup>5</sup> opisuje śmierć i seks bez upiększania. Pokazując biedę, slumsy i życie prostytutek, autor nie zaspokaja perfekcyjnej fascynacji tematem – widokiem krwi i zwłok, a jedynie opisuje ponurą rzeczywistość współczesnych Indii, mówiąc jednocześnie, że to ludzie ludziom zgotowali ten los<sup>6</sup>. Podła śmierć jest według niego logiczną konsekwencją podłej egzystencji. Bohaterowie umierają tak, jak żyli – gwałtownie, niezauważalnie, tragicznie. Śmierć u Dż.P. Dikszita to dwa obrazy – z jednej strony, przedstawiona w sposób metaforyczny śmierć społeczna, której doznają ludzie znajdujący się poza społeczeństwem, uznawani za „żywe trupy”, z drugiej – śmierć fizyczna, do której nieuchronnie się zbliżają.

Autor pokazuje czytelnikowi zbiorowy grób, jakim stają się dla jego bohaterów slumsy Bombaju. Powieść kończy się obrazem tytułowej kostnicy, w której złożeni są wszyscy razem, bez względu na pochodzenie, wyznanie czy rasę, i w której ciała gubią się w natłoku innych, tak jak za życia gubiły się w ludzkim tłumie. Śmierć, narodziny, miłość i seks przeplatają się ze sobą, wszystkie są przepełnione lękiem, połączone z przyziemnością codziennych zmagania, z brudem miejskiego świata. Jak pisze Michel Vovelle w opracowaniu na temat historii postaw wobec śmierci i jej przedstawień w kulturze Zachodu, śmierć połączona z mniej lub bardziej oczywistą zgnilizną rozpada-

<sup>3</sup> Michelle Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 688–691, 696. Motywy te nie są przeciwstawne ani w kulturze Zachodu, ani indyjskiej. Przeciwnie, niejednokrotnie współlistnieją ze sobą w literaturze i rytuałach. Por. np. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia*, PIW, Warszawa 2006; Robert Hertz, *Death and the Right Hand*, Cohen & West, London 1960 [1907]. Hertz i van Gennep zaznaczają, że zarówno narodziny, śmierć, jak i małżeństwo czy też inicjacja seksualna należą do zdarzeń o statusie liminalnym i wymagają podobnych rytuałów przejścia. Antropolodzy, zajmujący się śmiercią na gruncie indyjskim, zauważają obecność motywów erotycznych w kontekście śmierci i wielu jej aspektach. O tabu związanym z seksualnością wdów wspominają m.in. Jonathan Parry, *Death in Banaras*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; Christopher Justice, *Dying the Good Death. The Pilgrimage to Die in India's Holy City*, State University of New York Press, New York 1997. O konflikcie pomiędzy duchowością i seksualnością pisze np. Triloki Nath Madan, zauważając, że wycofanie się (*renunciation*) może mieć miejsce jedynie wtedy, gdy mężczyzna w pełni użył życia – ożenił się, spłodził i wychował syna. Madan bada także popularny w literaturze motyw konfliktu ascetyzmu i erotyzmu. Triloki Nath Madan *Non-Renunciation: Themes and Interpretations of Hindu Culture*, Oxford University Press, Delhi 1987; por. Louis Dumont, *World renunciation in Indian religions*, „Contributions to Indian Sociology” 1957, t. 9, s. 67–89. Louis-Vincent Thomas wspomina o kulturze żywności, towarzyszącej rytuałom pogrzebowym, jako tej która śmierć, podobnie jak erotyzm, neguje. Por. Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991. Wspominają o tym np. Sudhir Kakar i John Munder Ross w *Tales of Love, Sex and Danger*, Unwin Paperbacks, London 1987.

<sup>4</sup> Geoffrey Gorer, *The Pornography of Death*, „Encounter” 1955, t. 10, s. 49–52.

<sup>5</sup> Z uwagi na to, że powieść została opublikowana przed zmianą nazwy miasta, w niniejszym artykule posługujemy się nazwą Bombaj, a nie Mumbai.

<sup>6</sup> *Insān ne insān kī hālat kyā banā dī hai*. Ajit Kumār, *Murdāghar: Samikṣā*, w: Bhīṣm Sāhni (red.), *Ādhunik hindī upanyās*, t. 1, Rājkamal Prakāśan, Nāī Dillī 2010, s. 426.

jącego się społeczeństwa, z żądzą bądź z seksem staje się tragicznym wołaniem. Takie ekspresjonistyczne ujęcie zjawiska „łączy lęk przed osobistą śmiercią z ostrą świadomością zbiorowej śmierci upadającego świata”<sup>7</sup>.

#### MIEJSKA DŻUNGLA BOMBAJU

Utwór „Kostnica” został opublikowany w roku 1974 jako druga z kolei i jedna z czterech powieści urodzonego w 1934 roku pisarza, dziennikarza i aktywnego marksisty, występującego w swoich dziełach w obronie praw dyskryminowanych warstw społecznych i przeciw uprzedzeniom kastowym. Wybrana tu powieść opowiada o Bombaju jako o olbrzymiej, upadłej metropolii, mieście gnijącym od środka, okrutnym i bezwzględny wobec swoich mniej uprzywilejowanych mieszkańców. Ze względu na wybór miejsca akcji i obszar zainteresowań utwór klasyfikowany był jako powieść miejska oraz regionalna, skupiająca się na życiu i doświadczeniach niewielkiej grupy ludzi, zamieszkujących konkretny obszar miejski, który zostaje scharakteryzowany i przedstawiony wiernie wraz z regionalną gwarą, zwyczajami i kolorytem<sup>8</sup>. W wypadku powieści „Kostnica” bohaterem zbiorowym są prostytutki, mieszkające i pracujące w bombajskich slumsach. Na przykładzie losów kilku z nich przedstawione zostaje położenie biedoty, ludzi z marginesu – nie tylko prostytutek, lecz także ich kochanków i klientów, tragarzy, złodziei, kierowców taksówek, przemysłowców, chuliganów, pozostawionych bez opieki dzieci oraz policjantów, nieustannie usiłujących aresztować najmniej zaradne kobiety.

Utwór ten w naturalistyczny sposób przedstawia najciemniejszą stronę indyjskiego miasta. Jest to obłąkany świat, który zamieszkują obłąkani ludzie – slumsy rozciągające się wzdłuż linii kolejowej indyjskiej metropolii oraz miejski rynsztok. Jest to miejsce toczące chorobą, za której przyczynę społeczeństwo uważa biedotę, włóczęgów przybyłych do miasta z zewnątrz, a do niego nienależących. Miasto próbuje tę chorobę zwalczać – z pomocą policjantów, sądów oraz przede wszystkim poprzez izolację. prostytutki i ich otoczenie spychane są na margines mieszkaniowy, ekonomiczny, językowy, ogranicza się im dostęp do wody, elektryczności, instytucji państwowych, ściga je nieustająco policja, która wysyła je do aresztu, domaga się łapówek. Brzydotę i makabrę miejsca i sytuacji buduje autor poprzez kontrasty – zestawienie slumsów, usytuowanych w sąsiedztwie wysypiska śmieci i ścieku, ze znajdującymi się po drugiej stronie wielopasmowej ulicy czystymi, wielopiętrowymi domami, pełnymi światła. Brudny, okrutny i upadły świat, zasiedlony przez bezpańskie psy i błąkające się dziczące świnię, znajduje się naprzeciw ekskluzywnych dzielnic i drapaczy chmur:

Ci, którzy mieszkają w chatach przyszli tu stamtąd. I prostytutki przyszły. Nastawiali chat... jedna po drugiej... w tę stronę. Ukradziona ulica. A po drugiej stronie... rząd wysokich budynków. Ciągłe płynie jasne, czyściutkie światło. Zaraz obok tego czyściutkiego świata narodził się brudny świat...<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> M. Vovelle, op. cit., s. 690.

<sup>8</sup> Dokładne definicje i przykłady patrz: Tatiana Rutkowska, Danuta Stasik, *Zarys historii literatury hindi*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 189; Ulrike Stark, *Tage der Unzufriedenheit. Identität und Gesellschaftsbild in den Romanen muslimischer Hindischriststeller (1965–1990)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995, s. 155–156; Indu Prakash Pandey, *Regionalism in Hindi Novels*, Steiner Verlag, Wiesbaden 1974, s. 30.

<sup>9</sup> *Jhoprevāle vahā se ā gaye yahā. Ā gañ rañḍiyā bhī. Ban gaye jhopre...ek ke bād ek...is taraf. Cauṛī saṛak. Dūsrī taraf... ūcī imāratō kī lambī qatār. Tairtī hai safed roṣnī har vaqt. Us sāf duniyā*

Marksistowska krytyka literacka Indii interpretowała utwór przede wszystkim poprzez problematykę walki klas<sup>10</sup>. Za pomocą zestawienia bogactwa i biedy miał Dikszit dokonywać krytyki społeczeństwa kapitalistycznego oraz urbanizacji, które za sprawą nierównomiernego podziału dóbr, chciwości i egoizmu warstw uprzywilejowanych, sprowadzają większą część społeczeństwa na margines, doprowadzając ją przez to niejako do śmierci społecznej, odsunięcia poza legalną działalność i zatrudnienie, poza system edukacji, ochrony zdrowia, poza kulturę. Autor pokazuje czytelnikowi wycinek z życia tej miejskiej dżungli, w której o przetrwanie walczą ze sobą przedstawiciele różnych wyznań, grup wiekowych oraz obydwu płci. Łączy ich jedno – niepokój o to, co będą dziś jedli oraz wspólne miejsce pracy, wegetacji i walki o jedzenie, wodę i przetrwanie; walki ze zwierzętami, systemem, innymi ludźmi oraz wyniszczającą naturą, która przejawia się ogromnym upałem i męczącym słońcem.

Głównym uczuciem towarzyszącym bohaterkom jest strach, a ich podstawowym zajęciem nieustanne oczekiwanie – na jedzenie, wodę, klientów, na zwolnienie z aresztu, lepsze jutro oraz uciekanie przed upałem i policjantami<sup>11</sup>.

Dużo już czasu upłynęło. Karciarze nie przestali grać. Małe dzieci zmęczyły się i usiadły. Wron... nie widać. Psy... zaczęły drzemać. Muchy też się pospały. Dookoła... wszystko się zatrzymało. ...nagle otwierają się drzwi z tyłu lokalu. Wychodzi chłopak. Trzyma pojemnik. Pełen po brzegi. Wszystko w jednym. ...ryż... placki... bułki... kości... soczewica... ryba... zupa... dzisiejsze... wczorajsze. Zgniłe... śmierdzące. Wszyscy zrywają się niespodziewanie... zaczynają biec [...]. Budzą się też drzemiące psy... rzucają się do biegu. Wrony podlatują... kraczą. Brzęczenie... zaczynają wznosić się muchy. Wyrzucili talie karciarze... zaczynają biec. Mali chłopcy rzucają kamieniami w psy... one nie dają za wygraną. Wrony podlatują i obsiadają wszystko<sup>12</sup>.

Świat slumsów jest nie tylko brudny i brzydki, lecz także okrutny i zły. Tu dzieci rodzą się w rynsztoku, a ich ulubioną zabawą jest topienie psów oraz obrzucanie bezbronnych ludzi kamieniami. Czytamy o tym, jak policja znieważa kobiety, torturuje i upokarza aresztowanych, jak w każdej sytuacji stosowana jest przemoc i wyłudżane są pieniądze. Cały świat opisany w powieści jest złowrogi. Bliscy okradają się nawzajem,

---

*ke pās paidā ho gaī gandī duniyā.* J.P. Dikṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 7. We wszystkich cytatach tłumaczonych z języka hindi zachowano oryginalną interpunkcję. Zabieg taki wydaje się zasadny ze względu na specyfikę powieści, w której zastosowano strumień świadomości jako technikę narracyjną, a jej cechą charakterystyczną jest zaburzenie zasad interpunkcji i dowolność w zapisie.

<sup>10</sup> Nirmalkumārī Vārṣney *Premcandottar upanyāsō mē pragatiśīltā*, Sañjay Buk Sanṭar, Vārāṇasī, 2007, s. 244–245; Indranāth Madān, *Ādhunikā aur hindī upanyās*, Rājīkamal Prakāśan, Dillī 2000, s. 123.

<sup>11</sup> Krytyka indyjska porównywała ten aspekt utworu z *Czekając na Godota* Samuela Becketta. Patrz: I. Madān, op. cit., s. 123.

<sup>12</sup> *Ṭāim kāṭī ho gayā. Tāśvālō kā juā rukā nahī. Thakkar baiṭh gaye choṭe chokre. Kauve... nahī dikhāī dete. Kutte... ūghne lage. Makkhiyā bhī so gaī. Cārō taraf... ṭhahar gayā sabkuch. ...acānak khul jātā hai darvāzā hoṭal ke piche kā. Nikal āyā chokrā. Hāthō mē kanastar. Bharā hai labālab. Sabkuch ek mē. ...cāval... roṭī... pāv... hadḍī... dāl... macchī... śorbā... āj kā...kal kā. Saṛā huā... badbū. Sab caik uṭhe haī acānak... dauṛne lagte haī. [...] Jāg parte haī ūghte hue kutte bhī... dauṛ parte haī. Kauve bhī ā jāte haī... cillāte haī. Bhin-bhin... urne lagī makkhiyā. Phēk diye tās khelne vālō ne... dauṛne lage. Choṭe laṛke mār rahe haī patthar kuttō ko... haṭte nahī kutte. Uṛ-uṛkar vahī baiṭh jāte haī kauve.* J.P. Dikṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 25.

wykorzystują, biją, przeklinają, a w najlepszym wypadku po prostu znikają któregoś dnia bez wieści<sup>13</sup>. Polujący pod restauracją na resztki ludzie zachowują się jak zwierzęta. W takich okolicznościach toczy się także zwyczajne życie, podle warunki i zajęcie nie przeszkadzają bohaterom kochać, współczuć, poświęcać się i marzyć<sup>14</sup>. Dikszit przyjął w utworze konwencję naturalistyczną, uzupełnił ją jednak o współczucie i empatię. Autor pokazuje bowiem człowieczeństwo swoich postaci, to jak radzą sobie z okolicznościami, pomagają sobie nawzajem, jak wierzą w lepszą przyszłość<sup>15</sup>. Wszyscy bohaterowie czekają na ostatnią szansę na normalne życie, poprawę bytu. Szansa ta jednak nigdy nie nadchodzi. Nazywa się ich „na wpół żywymi”, ponieważ co dzień balansują na granicy życia i śmierci, próbując zapewnić sobie lepsze jutro<sup>16</sup>.

#### MIŁOŚĆ I SEKS W ŚWIECIE ŚMIERCI

W krótkim artykule na temat własnego dzieła autor „Kostnicy” sam nakreśla założenia powieści i aspekty współczesnej literatury indyjskiej, którym próbował się w niej przeciwstawić<sup>17</sup>. Jako pierwszy z nich wymienił obowiązującą w literaturze hindi estetykę, która z założenia uznaje biedę i brud za szpetne i niewarte uwagi, a kobietę i seks każe przedstawiać w sposób wyidealizowany i tendencyjny, lub jako coś tajemniczego. Pisarz jest natomiast przekonany, że człowieczeństwo, w każdych warunkach, jest piękne.

Drugim elementem literatury głównego nurtu poddanym krytyce Dikszita jest patriarchalne spojrzenie na kobietę oraz przedstawianie jej wyłącznie z perspektywy klasy średniej i uprzywilejowanej. Ubóstwienie kobiety oraz nadawanie jej konkretnych, z góry przypisanych ról jest jej paternalizowaniem. Kobieta jest przedstawiana głównie jako ofiara okoliczności społecznych<sup>18</sup>. W powieści „Kostnica” dzieje się inaczej. Bohaterkami są prostytutki, którym ich zajęcie nie przeszkadza marzyć o odmiennym, domowym życiu i miłości, które przyjaźnią się, kłócą, cierpią, pomagają sobie nawzajem. Jest wśród nich Mejnabai (Mainābāi), której mąż Popat (Popat) zajmuje się głównie drobnymi kradzieżami, a marzy o staniu się sławnym i bogatym przemysłowcem i mafioso, nadużywa alkoholu i notorycznie przegrywa pieniądze w karty. Mejna zmuszona jest do uprawiania prostytucji, by utrzymać rodzinę, wielokrotnie ucieka przed policją, trafia do aresztu, wreszcie do sądu. Między małżonkami dochodzi do ciągłych konfliktów, Mejna nie wierzy w to, że nierealistycznie myśląc o życiu Popat, wreszcie zacznie zarabiać, mieszka więc z synem osobno. Pewnego dnia zwiedziona obietnicami i wyrazami miłości, przenosi się do chaty ukochanego. Już następnego dnia Popat okrada kobietę z oszczędności i używa wobec niej przemocy. Wkrótce w wyniku nalotu policji Mejna trafia do aresztu. Panuje tam tłok i bardzo złe warunki higieniczne, kobiety nie dostają posiłków. Popat chce wydostać stamtąd żonę, obiecuje poprawę i prosi o ostatnią szansę. Przez krótki okres małżonkowie mieszkają razem, a Popat pracuje, wkrótce jednak wraca do dawnych przyzwyczajień

<sup>13</sup> A. Kumār, op. cit., s. 424–428.

<sup>14</sup> Gopal Rāy, *Hindī upanyās kā itihās*, Rājkamal Prakāśan, Naī Dillī 2005, s. 345.

<sup>15</sup> N. Vārṣṇey, op. cit., s. 245.

<sup>16</sup> Rāmendra Tivārī, *Hindī upanyās*, Viśvavidyālay Prakāśan, Vārāṇasī 2006, s. 91; Madhureś, *Hindī upanyās kā vikās*, Lokbhāratī Prakāśan, Ilāhābād 2008, s. 196; I. Madān, op. cit., s. 124.

<sup>17</sup> J. P. Dīkṣit, *Murdāghar ke bāre mē*, op. cit., s. 421–422.

<sup>18</sup> Ibidem. Por.: powieści *Sevāsadan* i *Āj bāzār band hai*, w których jednym z głównych motywów jest reedukacja i nawrócenie się ‘kobiet upadłych’. Premchand, *Sevāsadan*, Neśanal Buk Traṣṭ, Naī Dillī 2005; Munshi Premchand, *Sevasadan*, przeł. Snehal Shingavi, Oxford University Press, Oxford 2008; Mohandās Naimiśrāy, *Āj bāzār band hai*, Vānī Prakāśan, Naī Dillī 2009.

i kradzieży. Pewnego dnia ginie pod kołami podmiejskiego pociągu podczas przewozu towaru z napadu. Wiadomość przekazują Mejnii *hidźrowie*<sup>19</sup>, którzy rozpoznają zwłoki leżące na stacji kolejowej. Gdy kobieta dociera na miejsce, okazuje się, że ciało zostało już przewiezione do kostnicy. Mejna i towarzysząca jej Baśiran (Baśiran) udają się do wskazanego miejsca, by odebrać zwłoki. Nie są jednak w stanie odzyskać ciała Popata, ponieważ nie stać ich na jego „wykupienie”. Odchodzą więc z niczym zaraz po identyfikacji zmarłego, który leży nagi wśród tysięcy innych nieboszczyków.

Drugą parą bohaterów w utworze Dikszita jest Hasina (Hasinā) i Dżabbar (Jabbār). On był drobnym złodziejaszkiem, ona zaś gospodynią domową. Poznajemy ich w powieści w momencie, w którym Dżabbar ucieka z więzienia, gdzie przebywał przez dłuższy czas za kradzież. Gdy po powrocie do domu nikogo tam nie zastaje, ukrywa się u Rozi, starszej prostytutki, która pomaga mu skontaktować się z żoną. Hasina nie chce rozmawiać z mężem, ponieważ obwinia go za swój los, złe warunki finansowe zmusiły ją bowiem do zajęcia się prostytutką. Dżabbar obiecuje znaleźć dobrze płatną pracę i zaopiekować się rodziną, chcąc ją wywieźć z dala od ścigającej go policji i pracodawców Hasiny. Plany ucieczki krzyżują raz jeszcze funkcjonariusze, którzy zatrzymują Dżabbara z kradzionym towarem. Autor opisuje długotrwałe i okrutne tortury, jakim bohater poddawany jest na posterunku.

Rozi, która pomaga Dżabbarowi, jest najstarszą z prostitutek. Nie ma już wielu klientów, dlatego zajmuje się głównie żebraniem. Podeszły wiek pomaga jej czasem uniknąć aresztowania podczas nalotów policji. Jej największym problemem jest pogarszający się stan zdrowia. Z powodu infekcji Rozi z trudnością się porusza. Jej ciało ulega stopniowemu rozkładowi, zakażona kończyna wydziela nieprzyjemny zapach i staje się powodem izolacji – nikt nie chce przebywać w pobliżu kobiety. Paradoksalnie również z tego powodu zostaje ona wyrzucona z apteki, gdzie udaje się po pomoc i lekarstwa. Mimo ogromnego bólu, który towarzyszy poruszaniu się, Rozi co dzień wędruje po okolicy, niejednokrotnie znacznie oddalając się od slumsów. Szuka dawnego ukochanego – mężczyzny, który w dowód miłości zrobił sobie z nią zdjęcie, potem jednak zniknął bez śladu. Rozi przechowuje fotografię jak relikwię, wciąż wierząc w powrót ukochanego mimo upływu lat i doskwierającej samotności.

Jedyną kobietą w grupie, która jest w pełni pogodzona ze swym losem jest Parbati (Pārbatī). Nie użala się ona na swą dolę, a jedynie próbuje zarabiać jak najwięcej na jedzenie, papierosy i alkohol. Chatę w slumsach dzieli z dwiema innymi prostytutkami – Baśiran i Nuran (Nūran), tam też wszystkie one przyjmują klientów na brudnym materacu przykrytym plastikiem:

W chacie... posłanie z podartej maty... na niej plastikowa folia. Na tej folii... no dalej jeden za drugim... już zmęczyła się Parbati. Poszedł sobie trzeci mężczyzna. Czwarty! Poczekaj chwilę! Daj mi trochę bimbru... potem zrobisz swoje. Wszystko mnie boli...<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *Hidźra* – najczęściej osoba trans płciowa, transseksualna lub hermafrodyta, która przeszła inicjację w obręb społeczności *hidźrów*. Przedstawiciele tej grupy utrzymują się zwykle z wykonywania tańców i udzielania błogosławieństwa podczas ceremonii ślubów albo narodzin dziecka, z żebrania i prostytutki.

<sup>20</sup> *Jhopre ke andar... phaṭī hūī darī kā bistar...jis par plāstik kā kaprā. Kapre par...calo ek ke bād dūsrā...thak gaī hai Pārbatī. Calā gayā tīsrā ādmī. Cauthā! ...zarā ṭhair! Ek nauṭāk pilā de mere kū... pīchū kar. Sārā jism ṭūṭ rayā hai.* J.P. Dikṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 87.

Taki akt seksualny pozbawiony jest aspektu erotycznego, a zestawienie go z wszechobecną śmiercią i faktem, że bohaterki nazywane są „żywymi trupami”, nadaje mu wymiaru makabrycznego. Akt seksualny, zwykle symbolizujący życie, witalność i siłę przetrwania, staje się igraniem ze śmiercią.

Jeden z rozdziałów utworu dotyczy sytuacji, kiedy prostytutki trafiają do aresztu. Policjanci biją je pałkami i zamykają w ciasnej ciężarówce, gdzie tłoczą się jak zwierzęta. Całej sytuacji towarzyszą krzyki, przeklinanie i przepychanki. Najpierw kobiety zostają przesłuchane, a następnie trafiają do sądu. W obu tych miejscach zadawane im są absurdalne pytania, których nie rozumieją, lub na które nie znają odpowiedzi. Nikt nie informuje ich o ich prawach, a policja współpracuje z sutenerami. Żadna z kobiet nie rozumie, co się dzieje i dlaczego. Sam proces sądowy jest jedynie formalnością, sprawa gubi się wśród setek podobnych, wśród całej masy oskarżonych i petentów. Wszystkie kobiety są zmęczone, głodne, brudne i spocone, przeklinają i kłócą się, opowiadają podobne jedna do drugiej historie swojego życia, w których zakochują się w niewłaściwym mężczyźnie i zostają porzucone. Ich życie płynie tak samo, zapewne również podobnie się zakończy. Na ten aspekt losów bohaterek wskazuje okładka wydania z 2000 roku, jakie się ukazało nakładem wydawnictwa Radhakryśna (Rādhākṛṣṇā). Znajduje się na niej rysunek ołówkiem, przedstawiający nagą, długowłosą kobietę o zaburzonych proporcjach, leżącą na boku z głową opartą na dłoni, na biało-niebieskim tle. Kobieta pozbawiona jest twarzy, która wygląda na owiniętą bandażami lub na zamazaną. Nie sposób rozpoznać, kim jest, ani ile ma lat. Pozostaje anonimową, przypominającą mumię istotą, jakoby jedynie częściowo żywym człowiekiem.

#### MROK, UPAŁ I BRÓD – NATURALISTYCZNE PRZEDSTAWIENIE ŚWIATA

Zwracaliśmy już uwagę na naturalistyczny styl, którym posługuje się autor, przedstawiając Bombaj. Miasto opisane jest w sposób angażujący wszystkie zmysły. W slumsach panuje upał, duchota, nad rynsztokami oraz górami śmieci unosi się smród i roje much. Mimo palącego słońca opis charakteryzuje mrok, utrzymany jest on w ciemnych barwach, bogaty w metafory i porównania. W mieście panuje upał nie do wytrzymania, wszyscy czekają na chmury, które nigdy nie nadchodzą. W świecie, który obserwujemy, stale jest ciemno, ponuro i duszno. Autor, tworząc opisy świata, dostarcza czytelnikowi wrażeń smakowych, zapachowych, wzrokowych. Poprzez taki zabieg dokonuje uplastycznienia opisywanej rzeczywistości i sprawia, że miejsce, a nie akcja, opis, czy działanie, są w tej powieści najważniejsze. To współczesna rzeczywistość jest tematem i bohaterem utworu. Dikszit pokazuje to, co dla wielu do dziś pozostaje tabu – codzienne życie ludzi z marginesu. Pokazuje ludzi, którzy żyją niegodnie i których śmierć jest równie podła, jak egzystencja. Świat, który obserwujemy w utworze, jest odrażający i mroczny, pełno w nim przemocy. Jego opis musi być dosadny i barwny:

Po zwałach błota nadal wędruje i szuka wariat... świata... którego szukając, zwariował... nie znalazł jeszcze. Świat... który zamienił go w błoto i rzucił na zwały błota. Podarte ubrania. Zbierające się warstwy brudu... więcej warstw. Posklejane włosy. Obląkane ciało. Kury rozkładają skrzydła. Psy machające ogonem. Brudne świnie. Suka... liże swędzące rany<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> *Kacre ke dher par ghūm-ghūmkar ab bhī dhūrh rahā hai pāgal... ek duniyā... jisko dhūrhte ho gayā pāgal... nahī milī ab tak. Duniyā... jisne kacra banākar phēk diyā kacre ke dher par. Phate*

Powietrze jest ciężkie, wysoka temperatura wzmaga unoszący się wszędzie nieznosny odór. Zarówno w przyrodzie jak i wśród ludzi panuje napięcie, oczekiwanie na coś, co musi nadejść nieuchronnie, a jednak nie pojawia się – deszcz, chmury, nalot policji, jedzenie. Atmosferę powieści przepelnia strach, poczucie zagrożenia oraz odczucia stale towarzyszące bohaterom, takie jak ból i głód. Emocje te intensyfikują techniki zastosowane przez autora, przede wszystkim narracja w formie zbliżonej do strumienia świadomości. Zabieg taki dodaje opisowi poetyckości<sup>22</sup>. Zdania są urywane, czasem jedynie pojedyncze wyrazy oddzielone są wielokropkiem. Z jednej strony zapis ten jest wciąż typowy dla tekstów hindi, w których mowa niezależna bywa wpleciona w tekst narracji, z drugiej zaś w omawianym tekście specyficzna interpunkcja, wymieszanie wypowiedzi, narracji, myśli i dialogów sprawiają, że fragmenty tekstu zlewają się w jedną całość. Wyodrębnionych dialogów jest niewiele, zdecydowanie przeważa narracja w formie ciągów skojarzeniowych, które nieraz są powtarzane. Na początku powieści czytamy:

Zwały starego błota i jakiś obłąkany człowiek... błąka się i wciąż czegoś szuka... nigdy nie znajduje.

Zapadający wieczór daleko już zaszedł. Kolejka... wiader na wodę... bardzo długa. Kran... płaczący jak dziecko, które zgubiło się w tłumie...

Mocny podmuch powietrza... mocny odór. Trędotawy... uliczka... palce... ściska coś w obu dłoniach i próbuje jeść. Jakaś kulawa suka wciąż liże swędzącą skórę. Z naprzeciwka nadchodzą prosięta. Na zwaliskach błota tłąca się niedopałki... resztki... bezdomni chłopczy. Wciąż szuka obłąkany... nic nie znajduje.

Rana boli i ropieje. Znów kogoś przejechało na kolejowych torach. Człowieka czy zwierzę... nie ma różnicy. Latają dookoła wrony... psy. Obok pakunków... jakaś wariatka i jakiś zwirowany świat... wydzierają się oboje. Mejnabai... kaszel i flegma wypłuta na ulicę. Chora kobieta... prostytutka. Obrzuca obelgami... mężczyzną... dziecko... cały świat. Rozchodzi się mrok<sup>23</sup>.

Wzmiankowany w cytowanym fragmencie obłąkany człowiek, pojawia się w pierwszym, drugim i trzecim rozdziale, stanowiąc element spajający fragmentaryczną fabułę<sup>24</sup>. Postaci Dżabbara, Popata, Hasiny i Mejny również pozostają z czytelnikiem do końca powieści. Łatwo również zauważyć podobieństwo obrazów zastosowanych w powyższym oraz we wcześniejszym cytacie – błoto, zwierzęta, zagubienie i poszukiwanie.

---

*hue kapre. Jame hue mail kī partē... aur partē. Cīpke hue bāl. Ek pāgal jism... Pañkh pharpharātī murgiyā. Dum hilāte hue kutte. Gande sūar. Ek kutiyā... khujlī ke zaxmō ko cāṭṭī huī. Ibidem, s. 86.*

<sup>22</sup> Por. Suśīlā Śarmā, *Hindī upanyāsō mē pratīkātmak śilp*, Sidhu Rām Pablikeśan, Dillī 1982, s. 406–407.

<sup>23</sup> *Kacre kā purānā dher aur ek pāgal ādmī... ghūm-ghūmkar dhūṛhtā rahtā hai kuch... kabhī nahī miltā. Dūbtī huī sām nikal gaī dūr. Qatār... bartanō kī... bahut lambī. Nal... bhīṛ mē khoe bacce kī tarah rotā huā... Tez havā kā jhōkā... tez badbū. Korhī... galī ūglyōḍvālā... donō hatheliyō mē dabākar kuch khāne kī kośī kartā hai. Ek lāgrī kutiyā cāṭṭī jāṭī hai khujlī kī camṛī ko. Nikal jāte haī sāmne se sūarō ke pille. Kacre ke dher par jalī huī sigreṭē... jūṭhan... āvārā larke. Dhūṛhtā jāṭā hai pāgal ādmī... kuch nahī miltā. Dukhtā hai ek zaxm aur ristā jāṭā hai. Phir kaṭ gayā koī rel kī paṭriyō par. Ādmī yā jānvar... koī farq nahī. Māḍrā rahe haī kauve... kutte. Gaṭar ke pās... ek pāgal aurat aur ek pāgal duniyā... cīkh rahe haī donō. Mainābā... khāśī ke bād saṛak par phēkā gayā baḷgam. Bīmār aurat... rañḍī. Deṭī jāṭī hai gāliyā... mard ko... bacce ko... sārī duniyā ko. Phailtā jāṭā hai ādherā. J.P. Dīkṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 7.*

<sup>24</sup> N. Vārṣṇey, op. cit., s. 247.



Fragmentaryczna wydaje się nie tylko fabuła, lecz przede wszystkim język utworu. W dialogach jest dosadny, autentyczny, bogaty w przekleństwa, formy dialektalne, błędy gramatyczne, wykrzykniki. Jest to bombajskie hindi z dużymi wpływami języka marathi. Autor używa slumsowego slangu, słów o błędnej wymowie i ortografii, które oddają autentyczną mowę ludzi z marginesu społecznego Bombaju. Język zarazem odzwierciedla, jak i komentuje rzeczywistość. Łamane i pourywane zdania opisują zdeformowany świat. Dikszit przyznał, że celowo próbował używać języka, który oprze się dominacji klas wyższych, a którego gramatyka i słownictwo harmonizują ze światem przedstawionym<sup>25</sup>.

Jednym z bardziej makabrycznych fragmentów powieści jest opis porodu, odbywającego się w śmierdzącym błocie jednej z rur kanalizacyjnych. Dziecko przychodzi na świat po ciemku, w asyście pijanej prostytutki i jest właściwie od początku skazane na śmierć. Matka nie wie, jak je karmić i nie zależy jej na tym, by chłopiec przeżył. Przeklina go i używa w stosunku do niego obraźliwych słów, krzyczy. Nawet dzieci rodzą się w tym świecie w nieludzkich warunkach i są przegrane już na starcie:

Na ciemnym niebie... rodzi się gwiazda. W okrągłym tunelu długiej rury trzęsie się komin. Patrzą uważnie... Dżamila i Parbati... ściągają brudne sari. Między dwiema trzęsącymi się nogami... otwiera się ciało. Cieknie brudna woda. Brudna krew... tworzy stróżki i rozlewa się [...]. Narodziny... nowej gwiazdy na czarnym niebie. Czarny błysk czarnego światła [...]. Pot i krew i brudna woda. Obie wycierają brudnym ubraniem... Dżamila i Parbati. Słaby, niepewny głos... będzie zanosił się płaczem co chwila. Nikt nie usłyszy. Słychać tylko... przekleństwa. Nie wiedzieć pod czyim adresem<sup>26</sup>.

Wszyscy w opisanym świecie rodzą się skazani, od początku naznaczeni śmiercią społeczną, śmierć fizyczna natomiast zostaje odroczone, zwykle jednak nie na długo, tak jak w wypadku nowonarodzonego dziecka:

Powiem ci coś, Marijam! To dziecko nie urodziło się do życia. Samo umrze. Po co ty się martwisz?<sup>27</sup>

#### KOSTNICA JAKO METAFORA ŚWIATA

Narodziny, podobnie jak śmierć lub choroba, nie zakłócają w żaden sposób życia miasta, codziennego zgiełku i ruchu. Ludzie nadal spieszą w różne strony, silniki samochodów warczą, robotnicy krzyczą, prostytutki przeklinają. Nikt nie zauważa zmiany, świat nie staje nawet na chwilę. W ten sam sposób, w jaki zaczyna się powieść „Kostnica” – od wzmianki o śmierci nieznaney osoby pod kołami pociągu – tak również się kończy. Punktem kulminacyjnym powieści jest śmierć Popata. Dowiadujemy się o niej z relacji

<sup>25</sup> J.P. Dīkṣit, *Murdāghar ke bāre mẽ*, op. cit., s. 421–422.

<sup>26</sup> *Ādhere āsmān par... paidā ho rahā hai ek sitārā. Lambe pāṭp kī gol suraṅg mẽ kāṭṭī jāī hai cimnī. Dekh rahī hai eṭṭak... Jamīlā aur Pārbaī... haṭ gaī mailī sāṛī. Do thartharātī ḡḡō ke bīc... phailtā jā rahā hai jism. Ristā jā rahā hai gandā pānī. Gandā xūn... lakīrē bankar phailtā jā rahā hai...[...]. Ho gayā paidā... kāle āsmān par ek nayā tārā. Kālī roṣnī kā kālā sitārā [...] Pasīnā aur xūn aur gandā pānī. Gande kapṛe se pōch rahī hai donō... Jamīlā aur Pārbaī. Kamzor kaccī āvāz... rotī calī jāegī lagātār. Koī nahī sunegā. Sirf ā rahī āvāz...gāliyō kī. Nāmālūm kiske nām.* J.P. Dīkṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 91.

<sup>27</sup> *...maī bolū Mariyam! Ye baccā zindā rahne kū naī āyā. Apne-āp mar jāēgā. Tū kāyḱū fikar kartī?* Ibidem, s. 95.

naocznych świadków, nie uczestnicząc w samym wydarzeniu. Duża grupa mieszkańców slumsów przychodzi do Mejny, by poinformować ją o tragicznej śmierci męża. *Hidźra*, który rozpoznał ciało, po prostu oznajmia: „Przeciął go pociąg. Leży tam na stacji”<sup>28</sup>. Następnie czytamy, że Popat godzinami leżał na torach, konając. Ciało i twarz miał zmasakrowane, dlatego nikt nie mógł go zidentyfikować. Przez długi czas mężczyzna był przytomny, prosił o wodę, nikt mu jednak nie pomógł, nikt go nie opatrzył. Mejna i Baśiran biegną na dworzec, a towarzyszy im duża grupa gapiów. Na miejscu wszyscy słyszą od zawiadowcy stacji, że wypadek miał miejsce rano, a po kilku godzinach zwłoki zostały zabrane do kostnicy. O niedawnej tragedii przypominają jedynie ślady krwi na torach. Obsługa stacji tłumaczy kobiecie, jak zginął Popat:

Miał jakieś paczki. Ukradł je. Najpierw wyrzucił bagaż... potem wyskoczył... z jadącego pociągu. Stamtąd nadjechał drugi pociąg... podmiejski. Przyciągnął go tutaj... wtedy jeszcze żył. Ciągłe prosił o wodę. Nikt mu nie dał. Kto by tam dał. I tak już praktycznie nie żył. Pół godziny tutaj leżał. Potem umarł. Tutaj go nikt nie znał. Potem *hidźrowie* go zobaczyli...<sup>29</sup>.

Mężczyzna tłumaczy Mejnie, że musi jechać do szpitalnej kostnicy, by odebrać ciało. Za pięćdziesiąt rupii może otrzymać zwłoki, nie ma jednak samochodu, by je przewieźć. Kobieta otrzymuje wskazówki, jak dotrzeć na miejsce i jak się zachować:

Tam właśnie jest szpital. Jest oddzielny budynek specjalnie dla zmarłych. Tam trzeba iść i temu, kto tam pracuje... dać rupię, dwie. Wejść i zobaczyć swojego męża... pożegnanie... ceremonie... zrobić wszystko zgodnie z waszą religią i wracać. [...] Teraz to już nic po płaczu. Co się stało... się nie odstanie<sup>30</sup>.

Relacja na temat wypadku jest beznamiętna, nie daje ona przyzwolenia na cierpienie, żalobę czy rozpacz. Należy wykonać konkretne zadania, coś załatwić, a następnie zapomnieć i żyć dalej. Ze śmiercią stykamy się bowiem na każdym kroku, jest normą, która nie jest w stanie zakłócić dnia codziennego<sup>31</sup>. Mejna i Baśiran spieszą się, by zdążyć przed zamknięciem kostnicy, jadą autobusem na drugi koniec miasta. Przed szpitalem na chodniku leżą dziesiątki chorych i „czekają na śmierć”<sup>32</sup>. Kobiety odnajdują kostnicę i wchodzi do środka. Cały budynek wyłożony jest białymi kafelkami, światło jest jasne, panuje chłód i nieprzyjemny zapach. Trupy leżą na ziemi, jeden na drugim,

<sup>28</sup> *Vah kaṭ gayā gārī se. Udhar paṛā hai śteśan pe.* Ibidem, s. 139.

<sup>29</sup> *...kuch sāmān thā uskā pās. Corī se lāyā. Pelā sāmān phēkā... phir xud kūdā... calī gārī se. Udhar se ā gayā dusrā gārī lokal... idhar uṭhāke lāyā... tabhī jān thā usmē. Pānī māgtā thā bār-bār. Koī nāḍī diyā. Kaun dēgā! Mar gayā to apnā ūpar āēgā. Ādhā klāk paṛā hotā idhar. Pichū mar gayā. Koī pichāntā nāḍī thā uskū idhar. Pīchū vo hīrā lok dekhā iskū.* Ibidem, s. 142.

<sup>30</sup> *Udharic hai hāspīṭal. Udhar murdā lok kā vāste alag makān hai. Udhar jāne kā aur jo ādmī udhar kām kartā... uskū rupiyā-do rupiyā dene kā. Andar jāke apne marād kā mūḍ dekhne kā... namaskār... bandagī... jo tumharā dharm hove vo karne kā aur vāpis ā jāne kā. [...] Abhī rone se kuch honevālā nāḍī. Jo ho gayā... so ho gayā.* Ibidem, s. 143.

<sup>31</sup> Zob.: Waldemar Kuligowski, Piotr Zwierzchowski, *Pokażę ci, jak się umiera*, w: W. Kuligowski, P. Zwierzchowski (red.), *Śmierć jako norma. Śmierć jako skandal*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2004, s. 8–9.

<sup>32</sup> *...kar rahe haī maut kā intazār.* J.P. Dīkṣit, *Murdāghar*, op. cit., s. 144.

kobiety i mężczyźni, starzy i młodzi, wyznawcy różnych religii. Ciała są nagie, wśród nich walają się odcięte głowy, płynie krew:

A teraz... na wprost... świat... nieboszczyków. Jasny kamień... posadzka... ściany. Mocne światło z bardzo wysokich okien. Pracuje głośno maszyna... łup... łup... łup. Martwy chłód... jakiś zapach. Wszyscy porzrzućani. I tu... i tam... dookoła hindusi... muzułmanie... katolicy... młodzi... starzy... kobiety. Nagie trupy. Tutaj... po tej stronie brodaty. Obok... przygnieciony... młody chłopak. [...] rozlana krew. Odcięta głowa... noga... ręka. Wybałuszone oczy... otwarte usta... wystające zęby. Jest ich więcej... na półkach... na ławkach... na pudłach... w schowkach. Jest ich więcej<sup>33</sup>.

Pracownik kostnicy pokazuje trupy do identyfikacji, przekręca je na podłodze, wyciąga jeden spod drugiego i komentuje:

Ostatnio bardzo dużo trupów przyjeżdża. Tu miejsca nie ma, żeby to trzymać. Z tej strony są szpitalne trupy. A z tej te z zewnątrz... Ciągnie się po jednym pudle [...] Straszne to! Nie ma warunków ich tu trzymać. To ja rzucam ich tu... w przeszłości... na ziemię... gdziekolwiek<sup>34</sup>.

Wreszcie Mejna odnajduje zakrwawione, zmasakrowane ciało Popata. Siada na nagich ciałach i płacze „w samym środku świata trupów”<sup>35</sup>. Pracownik kostnicy tłumaczy rozpaczającej kobiecie, że trupów jest zbyt wiele, żeby można było wszystkie pogrzebać lub poddać kremacji, tak więc jeśli rodzina nie ma pieniędzy, ciało zostanie odsprzedane studentom medycyny. Transakcja taka przynosi kostnicy trzysta rupii zysku. Baśiran prosi mężczyznę, by w jak najlepszy sposób zajął się ciałem Popata. Chłopak wyprasza je na zewnątrz. Mejna i Baśiran wracają do domu:

Mejna rozgląda się i widzi... trupa. Potem we troje ruszają. Powoli opuszczają tamten świat... w którym dookoła... porzrzućane trupy... idą w stronę tego świata... w którym... jest jeszcze więcej trupów...<sup>36</sup>.

Rozmyślenia Mejny i narratora są zarazem ostatnimi słowami powieści i jej podsumowaniem. Mejna pojmuje najważniejszą prawdę o świecie, w którym przyszło jej żyć – ludzie tacy jak ona, rodzą się, by umrzeć, bez innego celu. Kostnica staje się symbolem świata, symbolem miejsca, w którym przyszło im wegetować. Zarówno za życia jak i po śmierci tacy jak ona pozbawieni są godności, ich ciało nie należy się pochówek, ktoś inny może nim dysponować zgodnie ze swoją wolą. Okazuje się, że jako żywi ludzie są mniej

<sup>33</sup> *Aur ab... sāmne... ek duniyā... murdō kī. Safed patthar... farś... dīvārē. Bahut ūce rośandānō kī tez rośnī. Cal rahī hai ek tez maśīn... gharr... gharr... gharr. Ek murdā ṭhaṇḍak... ek bū. Bikhre hue haī sab. Yahā... vahā... cārō taraf hindū... musalmān... īsāī... javān... būrhe... auratē. Naṅgī lāśē. Yahā... is taraf dārḥivālā. Pās... saṭā huā... javān chokrā. [...] jamā huā xūn. Kaṭā huā sir... pair... hāth. Phaiṭ hūī ākhē... khule mūh... nikle hue dāt. Aur bhī haī... rekō par... taxtō par... khācō mē... xānō mē... aur bhī haī.* Ibidem, s. 145.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> *Ghūmkar dekhī hai Mainā... ek murde ko. Phir cal parte haī tīnō. Guzarne lagte haī us duniyā se... jahā cārō taraf... bikhre hue haī murde... us duniyā kī taraf... jahā... aur bhī haī murde.* Ibidem, s. 147.

warci, niż jako zwłoki. Są już martwi, ponieważ ich życie i ich ciało, zarówno po śmierci jak i za życia, jest hańbą, nie broni ich wstyd, świętość nagości i życia prywatnego, ich ciało jest wydane na łaskę kogokolwiek, może być obnażane, oglądane, można zatykać przed nim nos, można się go brzydzić, można nim dysponować<sup>37</sup>. Im się nic nie należy i nic im nie wolno, ani za życia, ani po śmierci. Ludzie ci to „upośledzeni włóczędzy”<sup>38</sup> w mieście, które ich nie chce, w społeczeństwie, które ich nie widzi, umierają stopniowo z powodu biedy i chorób. W ich wypadku śmierć nie jest wydarzeniem egzystencjalnym, a jedynie końcem cierpienia i bezsensu.

Zestawienie motywów tanatycznych i erotycznych w powieści „Kostnica” nie ma na celu wywołania skandalu, lecz pokazanie upadku współczesnej cywilizacji, w której nie ma świętości ciała i człowieka, czy to żywego, czy martwego. Miłość i śmierć tracą na autentyczności, są „udawane”, podporządkowane okolicznościom. Podła śmierć jest logiczną konsekwencją podłego życia. Miejska kostnica jest światem odrobinę bardziej egalitarnym niż sam Bombaj. W obszernej sali na odbiór czekają wszyscy razem – kobiety, mężczyźni, dzieci, bez względu na rasę i wyznanie. Tak jak w całym mieście, także i w kostnicy rządzi prawa rynku – by ciało odzyskać, należy przekupić pracownika, należy po raz kolejny dokonać transakcji, zapłacić za dostęp do ciała bliskiego. W powieści nieboszczyk zostać musi w zbiorowym grobie, by następnie najprawdopodobniej posłużyć studentom do ćwiczeń. Nawet śmierć nie jest ucieczką z systemu opresji, nie przynosi ulgi i przywrócenia godności. Nie odbędzie się pogrzeb, kremacja ani żadne rytuały.

Autor opisując współczesną rzeczywistość Indii, otwiera czytelnikom oczy na świat, którego większość z nich nie zna. To, co przedstawia, jest szokujące. Śmierć, którą pokazuje, nie jest zaskakująca, ale wstrząsa czytelnikiem przez to, iż nadchodzi niepostrzeżenie, świat jej nie zauważa, nie zatrzymuje się. Śmierć nie jest bowiem w owej rzeczywistości czymś wyjątkowym, nie bulwersuje nawet, gdy jest tak dramatyczna jak w wypadku Popata. Mężczyzna umierając, kończy swoje okropne życie, które właśnie miało stać się lepsze. W ten sposób nic się nie zmienia, świat pozostanie równie zły i nieprzyjazny, jakim był do tej pory, ludzie pozostaną martwi, jak wcześniej, nie będzie szczęśliwego zakończenia. Miłość, życie i śmierć pozostaną zdziczałe, przypadkowe, bez sensu i celu, bez znaczenia.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bauman Zygmunt, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2000.  
 Dīkṣit Jagdambā Prasād, *Murdāghar ke bāre mē*, w: Bhīṣm Sāhnī (red.), *Ādhunik hindī upanyās*, t. 1, Rājkamal Prakāśan, Nāī Dillī 2010, s. 421–422.  
 Dīkṣit Jagdambā Prasād, *Murdāghar*, Rādhākṛṣṇā, Dillī 2000.  
 Dumont Louis, *World renunciation in Indian religions*, „Contributions to Indian Sociology” 1957, t. 9, s. 67–89.

<sup>37</sup> Takiej obserwacji dokonują autorzy tomu *Śmierć jako norma. Śmierć jako skandal*, przypominając tekst Milana Kundery *Księga śmiechu i zapomnienia*. W. Kuligowski, P. Zwierchowski (red.), op. cit., s. 10–11. Por.: L.V. Thomas, op. cit., s. 51: Trup jest żaloszny, bo pozbawiony wzroku i wydany spojrzeniom innych, „zmarły zdany jest na łaskę potomnych, którzy mogą go określać wedle własnego upodobania, przyjmując wobec niego postawy pogardy lub szacunku, miłości lub nienawiści”.

<sup>38</sup> Termin Zygmunta Baumana, por. Zygmunt Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2000, s. 92–120, za: W. Kuligowski, P. Zwierchowski (red.), op. cit., s. 24.

- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia*, PIW, Warszawa 2006.
- Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, „Encounter” 1955, t. 10, s. 49–52.
- Hertz Robert, *Death and the Right Hand*, Cohen & West, London 1960 [1907].
- Justice Christopher, *Dying the Good Death. The Pilgrimage to Die in India's Holy City*, State University of New York Press, New York 1997.
- Kakar Sudhir, Ross John Munder, *Tales of Love, Sex and Danger*, Unwin Paperbacks, London 1987.
- Kuligowski Waldemar, Zwierzchowski Piotr, *Pokażę ci, jak się umiera*, w: Waldemar Kuligowski, Piotr Zwierzchowski (red.), *Śmierć jako norma. Śmierć jako skandal*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2004.
- Kumār Ajit, *Murdāghar: Samīkṣā*, w: Bhīṣm Sāhnī (red.), *Ādhunik hindī upanyās*, t. 1, Rājkamal Prakāśan, Nāī Dillī 2010, s. 426.
- Madan Triloki Nath, *Non-Renunciation: Themes and Interpretations of Hindu Culture*, Oxford University Press, Delhi 1987.
- Madān Indranāth, *Ādhunikā aur hindī upanyās*, Rājkamal Prakāśan, Dillī 2000.
- Madhureś, *Hindī upanyās kā vikās*, Lokbhāratī Prakāśan, Ilāhābād 2008.
- Naimiśrāy Mohandās, *Āj bāzār band hai*, Vāñī Prakāśan, Nāī Dillī 2009.
- Pandey Indu Prakash, *Regionalism in Hindi Novels*, Steiner Verlag, Wiesbaden 1974.
- Parry, Jonathan, *Death in Banaras*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Premchand, *Sevasadan*, Neśanal Buk Traṣṭ, Nāī Dillī 2005.
- Premchand, *Sevasadan*, przeł. Snehal Shingavi, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Rāy Gopal, *Hindī upanyās kā itihās*, Rājkamal Prakāśan, Nāī Dillī 2005.
- Rutkowska Tatiana, Stasiak Danuta, *Zarys historii literatury hindi*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992.
- Stark Ulrike, *Tage der Unzufriedenheit. Identität und Gesellschaftsbild in den Romanen muslimischer Hindischriftsteller (1965–1990)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995.
- Sławiński Janusz (red.), *Słownik Terminów Literackich*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Śarmā Suśīlā, *Hindī upanyāsō mē pratīkātma śilp*, Sidhu Rām Pablikeśan, Dillī 1982.
- Thomas Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Tivārī Rāmcandra, *Hindī upanyās*, Viśvavidyālay Prakāśan, Vārāṇasī 2006.
- Vārṣney Nirmalkumārī, *Premchandottar upanyāsō mē pragatīśīlā*, Sañjay Buk Sanṭar, Vārāṇasī 2007.
- Vovelle Michelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.