

Streszczenie

Rozprawa pod tytułem *Tradycja, stereotyp, manipulacja. Postać kurtyzany w indyjskiej literaturze i kinie popularnym* to praca interdyscyplinarna, oparta głównie na materiałach w języku hindi i w sanskrycie, która jako dodatkowe źródło przywołuje również kino popularne. Powstała w wyniku zarówno studiów nad indyjską erotologią, związaną z kulturą kurtyzan z najdawniejszych czasów, jak też z rozważań na temat wizerunku staroindyjskich heter w mediach i współczesnej literaturze. Część wstępna krótko przedstawia sposób, w jaki światowa kultura masowa postrzega Indie, zapoznaje też odbiorcę z historią prostytucji na subkontynencie i jej obrazem w kinie.

Jednym z dzieł, które miało największy wpływ na popkulturę jest *Kamasutra* (kāmasūtra), do dzisiaj pełniąca ważną rolę w erotyzacji starożytnych Indii. Dzięki mniej lub bardziej wiernym wersjom słynnego traktatu, których autorzy koncentrują uwagę przede wszystkim na wyrafinowanych metodach uprawiania fizycznej miłości, przypisuje się indyjskiej kulturze wiele elementów, które nigdy nie były jej częścią. Nie jest to, rzecz jasna, nowa tendencja, Orient był bowiem od dawna utożsamiany z rozpustą, o czym świadczy wiele z przytoczonych w tej części rozprawy literackich przykładów. Orientalizacja Indii przebiega jednak nieco inaczej niż ma to miejsce w przypadku chociażby krajów Bliskiego Wschodu, skupia się bowiem na łączeniu erotyki z religią. Tak niecodzienne ujęcie tego tematu prowadzi do powstania interesujących hybryd i pozwala odbiorcom kultury popularnej wierzyć, że starożytne indyjskie kurtyzany były niemalże kapłankami, traktującymi swój proceder jako rodzaj specyficznej misji, a erotyzm subkontynentu do dziś nierozzerwalnie łączy się z wierzeniami i praktykami religijnymi (wpływ na takie postrzeganie Indii mają między innymi erotyczne rzeźby znajdujące się na ścianach niektórych świątyń, falliczne przedstawienia Śiwy i wiele innych elementów). Tendencje do postrzegania subkontynentu w ten sposób uwidaczniają się w niektórych filmach opowiadających o prostytutkach, jakie powstały poza granicami Indii. *Finders Keepers, Lovers Weepers!* (Russ Meyer, 1968) i *Samarytanki* (Kim Ki-duk, 2004) to tylko niektóre z dzieł, które, zainspirowane indyjską kulturą, w bardzo interesujący sposób podchodzą do prostytucji, łącząc ją z przemyśleniami o charakterze filozoficznym.

Część dysertacji poświęcona prostytutce na subkontynencie w najdawniejszych czasach pokazuje, że nie jest ona tak starym procederem, za jaki się ją powszechnie uważa. Trudne do określenia są zwłaszcza jej początki, ponieważ najstarsza indyjska tradycja nie pozostawiła po sobie wielu zabytków, z pewnością jednak i tutaj popularny wizerunek kraju ma wpływ na pewne spekulacje temat kobiet publicznych, każące doszukiwać się chociażby prostytutki świątynnej w figurce tancerki z Mohendzo Daro. Poza omówionymi rozważaniami o najdawniejszych czasach, przytoczone zostały tu także dzieła zawierające mniej lub bardziej szczegółowe opisy kurtyzan i ich profesji, pierwsze wzmianki na temat prostytutki pojawiają się bowiem już w tekstach wedyjskich. Ciekawych, chociaż raczej pobieżnych informacji na ten temat dostarczają także purany (purāṇa) i literatura epicka, a kolejną grupę tekstów źródłowych stanowią traktaty prawne, *Manusmṛiti* (manusmṛiti) i *Arthaśāstra* (arthaśāstra), które jednak, mimo że poświęcają kurtyzantom znacznie więcej miejsca, opisują przede wszystkim idealny porządek, a nie prawdziwą sytuację. Część wstępna, poświęcona wizerunkowi prostytutki w Indiach przybliży wreszcie filmy, które w zaskakująco podobny sposób podchodzą do tego tematu.

Rozprawa została podzielona na trzy zasadnicze części, z których pierwsza skupia się na erotologii, reprezentowanej przede wszystkim przez wspomnianą *Kamasutrę* Watsjajany (vātsyāyana). Analiza dzieła, ze szczególnym uwzględnieniem części szóstej, poświęconej kurtyzantom, pokazuje, że autor traktatu nie opisuje otaczającej go rzeczywistości, poza kilkoma przykładami pewnych zaobserwowanych zachowań, skupiając się przede wszystkim na pouczeniach skierowanych do kurtyzan. Watsjajana wyjaśnia adeptkom sztuki jak powinny się zachowywać aby osiągnąć mistrzostwo w swojej profesji i, jak wielu jemu współczesnych artystów i myślicieli, traktuje prostytutkę jako naturalny element życia społecznego, nie krytykując zachowania opisywanych kobiet. Przeciwnie, podaje on wiele informacji na temat sztuczek pomagających w wyciągnięciu pieniędzy od naiwnego kochanka, uczy jak udawać uczucia i wreszcie jak pozbyć się tych, którzy nie są już w stanie płacić. *Kamasutra* prezentuje zatem autentyczny obraz, ponieważ jednak jednocześnie nie jest on zbyt romantyczny, kultura popularna często go ignoruje, koncentrując się raczej na własnych wytworach, produkujących mniej lub bardziej zmodyfikowane wersje *Kamasutry*. Użytkownicy popkultury często nie zauważają też, że Watsjajana ogranicza się w swoich pouczeniach jedynie do ganik (gaṇikā), kurtyzan będących na szczycie hierarchii indyjskich prostytutek, a to oznacza, że jego dzieło opisuje jedynie mały wycinek kultury i nie można traktować go jako odnoszącego się do całego społeczeństwa. Tymczasem wizerunek wykształconej i potężnej kurtyzany, jaki wyłania się z *Kamasutry*, zaczął być stopniowo

traktowany jako uniwersalny, co również nie pozostało bez wpływu na postrzeganie staroindyjskiej prostytutki we współczesnych Indiach i poza ich granicami.

Przytoczone przykłady sanskryckiej literatury przybliżającej zagadnienie prostytutki, osobno z Północnych i Południowych Indii, pokazują, że kurtyzany nie były tak szanowane, jak zwykle się dzisiaj potocznie uważać, przede wszystkim dzięki kulturze popularnej. Kobiety publiczne nie były też jednak stygmatyzowane, traktowano je bowiem przede wszystkim jako istotną część społeczeństwa, co więcej, dokładna analiza wybranych dzieł pozwala zauważyć, że poszczególne opisy staroindyjskiej prostytutki nie tworzą homogenicznego obrazu. Twórcy nierzadko przeczą sobie nawzajem, a i w jednym dziele można czasem spotkać różne zdania na temat procederu. Większość współczesnych wersji *Kamasutry* i opinii na temat indyjskiej prostytutki odbiega już jednak od tych, które przytoczone zostały w oparciu o najdawniejsze źródła, prezentując całkowicie nowy obraz. Indyjscy autorzy z przedmuzułmańskich czasów pokazują różne kurtyzany, i te złe i dobre, często też opisują ich smutny los i dzielą się ciekawymi spostrzeżeniami na temat całego indyjskiego półświata, tymczasem popkultura ma całkowicie inne zdanie na ten temat i przedstawia profesję kurtyzan jako zajęcie niezwykle uromantycznione i zmitologizowane.

Kamasutra nie jest jedynym dziełem z zakresu indyjskiej erotologii, stała się jednak traktatem tak znanym, że niewiele osób zdaje sobie sprawę z istnienia pokrewnych jej tekstów. Przytoczone przykłady późniejszych utworów o podobnej tematyce pozwalają odbiorcy uzmysłwić sobie jak prężnie rozwijającą się gałęzią nauki była w Indiach erotologia, a także do jakiego stopnia kultura popularna spłyca zawartość poszczególnych dzieł. Niektóre z nich, jak *Anangaranga* (anaṅgaraṅga) i *Ratirahasja* (ratirahasya) są wprawdzie znane, współcześnie uważa się je jednak za część *Kamasutry*, będącej dla przeciętnego użytkownika kultury popularnej nie tyle tytułem konkretnego dzieła, co całą gałęzią specyficznie pojmowanej nauki, sprowadzanej zresztą głównie do pobudzających wyobraźnię, absurdalnie skomplikowanych, seksualnych pozycji.

Powyższą tezę, mówiącą że dla wielu twórców traktat Watsjajany to przede wszystkim zbiór skomplikowanych pozycji, potwierdzają także przytoczone w tym kontekście filmy. Wiele z nich, jak: *Tales of the Kama Sutra: Perfumed Garden* (Jag Mundhra, 2000), *Tales of Kamasutra 2: Monsoon* (Jag Mundhra, 2001), *Gupt Gyan* (Suresh Jain, 2004), a przede wszystkim *Kamasutra* (Mira Nair, 1996) wykorzystuje opowieści o kurtyzanach do przywołania Indii jako mistycznego i tajemniczego miejsca, w którym erotyka była uznawana za jedną z najważniejszych sztuk. Większość nawiązujących do traktatu Watsjajany filmów to jednak dzieła mało udane i niezbyt dopracowane, które, poza przywołaniem tytułu słynnego

traktatu w celu przyciągnięcia publiczności do kin, nie mają zbyt wiele do zaoferowania swoim widzom. Wyjątek stanowi film Miry Nair, opisany w rozprawie bardziej szczegółowo, jest to bowiem dzieło, którego autorka próbowała wniknąć głębiej w tekst oryginalnego traktatu. Film ten stanowi szczególnie interesujący przykład dzieła zainspirowanego *Kamasutrą* również ze względu na fakt potraktowania przez Nair podręcznika Watsjajany niemalże jako traktatu filozoficznego, co również jest dość często spotykanym podejściem do tego tekstu, pozwalającym wytworzyć wspomniany obraz indyjskiej kurtyzany, dla której prostytutka jest szczególną misją. Na specjalną uwagę w kontekście filmów zainspirowanych *Kamasutrą* zasługuje też *Kama Shastra* (Prem Kapoor, 1975), opowieść z bardzo schematycznym i niezbyt interesującym wątkiem głównym, omawiająca wiele zagadnień związanych z erotyką i jako taka będąca swoistą nowoczesną wersją erotologicznego traktatu. Z rozważań zawartych w tej części rozprawy wyłania się specyficzny obraz indyjskiej prostytutki i *Kamasutry*, która stała się współcześnie marką, zapewniającą odbiorcom kultury popularnej niezapomniane doznania. Niezależnie od tego, czy dla poszczególnych użytkowników popkultury *Kamasutra* to dzieło filozoficzne, czy obsceniczne, jest to tytuł, obok którego nikt nie potrafi przejść obojętnie, co skrupulatnie wykorzystują specjaliści od marketingu.

Druga część rozprawy została poświęcona konkretnej staroindyjskiej kurtyzanie, Wasantassenie (vasantasenā), bohaterce dramatu *Gliniany wózecek* (mṛcchakaṭikam), napisanego przez króla Śudrakę (śūdraka) około III wieku n.e. Część wstępna rozdziału o Wasantassenie zawiera krótkie wprowadzenie, przybliżające indyjską tradycję teatralną, a także informacje na temat spekulacji o autorze *Glinianego wózecka*, tożsamość Śudraki nie została bowiem ustalona i do dzisiaj budzi wiele kontrowersji wśród badaczy. W części wstępnej znajduje się również wyjaśnienie na czym polega wyjątkowość *Glinianego wózecka* na tle innych sanskryckich dramatów, podana została też podstawowa terminologia związana z indyjską sztuką teatralną jako taką. Dzięki temu wprowadzeniu czytelnik zostaje zaznajomiony z terminami takimi jak: widuszaka (vidūṣaka), wita (viṭa), sutradhara (sūtradhāra) itd., którymi następnie operuje się w dysertacji.

Po wprowadzeniu omówiona została treść dramatu z przytoczeniem fragmentów dzieła, zarówno w tłumaczeniu autorki, jak i Tadeusza Pobożniaka. Świat kurtyzan, zaprezentowany przez Śudrakę, wymaga szczegółowej analizy, ponieważ autor nie stosuje ozdobników i często ukazuje ciemną stronę ich profesji. Bohaterka *Glinianego wózecka*, piękna i wykształcona kurtyzana, jest dokładnym odzwierciedleniem postaci, jakim Watsjajana zadedykował szóstą część swojego traktatu. Ponieważ jednak Śudraka opisuje

współczesny sobie świat, a nie poprzestaje jedynie na naukach, jak autor *Kamasutry*, dzieli się on ze swoim odbiorcą wieloma opisami, które wyraźnie różnią jego dzieło od typowego, rozpowszechnionego wizerunku szanowanej indyjskiej hetery. Okazuje się, że to tylko dzięki własnym cnotom Wasantasena budzi respekt w mieście, a nie przez fakt pozycji, jaką zajmuje w społeczeństwie, o czym świadczy również fakt, że Śudraka bardzo wyraźnie lokuje swoją bohaterkę na marginesie społecznym.

Mimo że *Gliniany wózeczek* nie jest tak powszechnie znany, jak *Kamasutra*, doczekał się wystawień poza granicami Indii, w tym także w Polsce. Informacje na temat adaptacji scenicznych dzieła i jego tłumaczeń na hindi nie są jednak jedynie ciekawostką i wprowadzone zostały głównie w celu zobrazowania innego aspektu szczególnego podejścia do przeszłości, która również w samych Indiach bywa niezwykle zmitologizowana. Jak się okazuje, nie wszystkie adaptacje dramatu spotykają się z przychylnym odbiorem, a współczesne wersje *Glinianego wóeczka*, których autorzy pozwalają sobie na zmiany w oryginalnym tekście, są zwykle ostro krytykowane. Powodem tej niechęci jest oczywiście do pewnego stopnia typowy sprzeciw wobec zmian, jakie adaptacja wprowadza do oryginalnego tekstu, ale nie tylko. Przytoczone przykłady ukazują wyraźną tendencję do krytykowania ingerencji w dzieło, które ze względu na czas powstania darzy się szacunkiem, a za taki utwór niewątpliwie uchodzi dramat Śudraki. Przykłady trzech tłumaczeń *Glinianego wóeczka* na hindi (Aśok Kauśik, *Mṛcchakaṭikam (Miṭṭī kī Gārī)*; Rāṅgey Rāghav, *Śūdrak, Mṛcchakaṭik. Saṃskṛt ke Prasiddh Nāṭak Mṛcchakaṭikam kā Hindī Rūpāntar*; Mohan Rākeś, *Mṛcchakaṭik, Śūdrak*) ujawniają więc dążenie do wprowadzania zmian w oryginalnym tekście, którego wyjątki nie przystają do współcześnie wypracowanego obrazu gloryfikowanej przeszłości. W wyniku tak szczególnego podejścia niektóre fragmenty, związane głównie z profesją bohaterki, są pomijane, a autor jednego z przekładów posuwa się nawet do znaczącej zmiany i każe bohaterce dzieła trudnić się tańcem, a nie prostytutką. Mimo, że we współczesnych Indiach nie dostrzega się większej różnicy między prostytutką a tancerką (to specyficzne podejście do tańca jest pozostałością po czasach brytyjskich), takie przedstawienie bohaterki ma wyraźnie na celu złagodzenie jej wizerunku. Widać więc wyraźnie, że ścierają się tutaj tendencje, z których jedna każe idealizować dawną kulturę w jej każdej formie, druga natomiast nie jest w stanie zaakceptować faktu, że prostytutka była integralną częścią tej kultury. Współczesna dążność do dydaktyzmu, zwłaszcza w produktach kultury masowej, nie pozwala na traktowanie prostytutki jako naturalnego fenomenu, nawet jeśli na Zachodzie Indie postrzega się przez pryzmat erotologii reprezentowanej przez *Kamasutrę*.

Niechęć do zmian oryginalnego tekstu i jednocześnie brak akceptacji dla niektórych elementów *Glinianego wózecka* stają się widoczne przede wszystkim w opisanych w rozprawie filmowych adaptacjach dramatu Śudraki. Podobnie jak w przypadku ogólnego wprowadzenia do dramatu, wstępną część dyskusji na temat filmów zainspirowanych *Glinianym wózkiem* rozpoczyna krótki opis najdawniejszej historii kina subkontynentu. Wstęp taki jest konieczny ze względu na fakt, że pierwsze lata nowego medium bardzo mocno złączyły film z historią Wasantaseny. Ponieważ w początkach kina niezwykłą popularnością cieszyły się zwłaszcza adaptacje dramatów, od roku 1919 do 1967 powstało siedem dzieł opartych na dramacie Śudraki. Niestety, tylko jedno z nich, *Vasantasena* (Ramayyar Sirur, 1941) w telugu, przetrwało do naszych czasów. Kolejnym zachowanym dziełem i jednocześnie filmem najdokładniej omówionym w tej części rozprawy, jest *Utsav* (Girish Karnad, 1984), który jednak powstał później niż jego poprzednicy. Girish Karnad pragnął pokazać swoim widzom starożytne Indie jako otwarte dla spraw związanych z erotyką miejsce, gdzie przyjemności ciała stawiano bardzo wysoko, odniósł jednak porażkę. Tego typu przedstawienie dawnych Indii i ich kultury okazało się nie pokrywać z popularnymi opiniami na temat dawnej otwartości, jakie nadal dominują na subkontynencie, w opozycji do obrazu wytworzonego przez Zachód, Indie bowiem spychają swój erotyzm na margines, chociaż jednocześnie wymagają szacunku dla prezentowanych przez kulturę popularną staroindyjskich kurtyzan. Karnad, dodatkowo łącząc dramat Śudraki z melodramatem, gatunkiem typowym dla opowieści o kurtyzanach, nie pozwolił swojej bohaterce odnaleźć szczęścia z ukochanym, czego indyjska publiczność również nie zaakceptowała. Staje się zatem jasne, że staroindyjska kurtyzana przedstawiona w dziele współczesnego artysty jest figurą problematyczną. Z jednej strony nie do końca akceptowana jest prezentacja jej „wstydlivego” zajęcia, z drugiej nie powinna być ukazana w negatywnym świetle, ponieważ jako niezwykła kobieta, będąca przedstawicielką silnie zmitologizowanej przeszłości, zasługuje jedynie na szacunek.

W trzeciej części rozprawy omówiony został jeszcze inny sposób podejścia do staroindyjskiej tradycji przez kulturę popularną, jakim jest zgoda na przedstawianie tylko tych elementów, które uznaje się za gloryfikujące najdawniejszą przeszłość. Kurtyzana Ambapali (ambāpālī) przywołana w tym kontekście jest figurą inną niż Wasantasena, przede wszystkim ze względu na fakt, że to postać historyczna, żyjąca w czasach Buddy. Mimo że wspomina o niej kilka źródeł i że istnieją fragmenty kompozycji poetyckich przypisywanych autorstwu Ambapali, żaden z dawnych twórców nie uczynił jej bohaterką swojego dzieła, a przynajmniej nic o takim utworze nie wiadomo. W przeciwieństwie do Wasantaseny jednak

postać Ambapali jest bardzo chętnie przywoływana we współczesnych powieściach historycznych, z których pięć zostało opisanych w tej części rozprawy (Ācārya Catursten Śāstrī, *Vaiśālī kī Nagarvadhū. Baudhkālīn Aitihāsik Upanyās*; Mohanlāl Cunnīlāl Dhāmī, *Albelī Āmrāpālī*; Vimala Raina, *Ambapali*; Anurag Anand, *The Legend of Amrapali. An enchanting saga buried within the sands of time*; Anurag Anand, *Birth of the Bastard Prince. The Legend of Amrapali*). Istnieje również dramat skoncentrowany na życiu tej postaci (Śrīrāmvṛkṣ Benīpurī, *Ambapālī*).

Część wstępna rozdziału opisuje rolę kurtyzan w buddyjskiej literaturze, jako że okazują się one bardzo ważnym elementem przywoływanym chętnie w dziełach tej tradycji. Kurtyzany wpłynęły na decyzję młodego księcia Siddharthy o opuszczeniu pałacu ojca i podążeniu ścieżką, która uczyniła z niego Buddę. Teksty buddyjskie traktują kurtyzany jako uosobienie ziemskich pragnień, którego należy unikać, mimo negatywnego nastawienia do kobiet publicznych, można w nich jednak odnaleźć opowieści o kurtyzaniech przyjętych przez Buddę do zakonu, a jedną z takich kobiet jest właśnie Ambapali. Zgodnie z legendą została ona znaleziona w zagajniku mangowym. Kiedy dorosła, stała się tak piękna, że każdy mieszkaniec królestwa chciał zostać jej mężem. Rada Państwa postanowiła jednak, że tak niezwykła kobieta nie powinna należeć jedynie do jednego mężczyzny, ogłoszono więc Ambapali nagarwadhu (nagarvadhū), narzeczoną miasta i zaczęto traktować ją jako wspólne dobro. Legenda słynnej kurtyzany została skonfrontowana ze źródłami historycznymi, które przedstawiają jej życie i prezentują królestwo Wajśali (vaiśālī), uznawane często za pierwsze indyjskie demokratyczne państwo. Królestwo to prowadziło wojnę z sąsiednią potężną Magadhą, rządzoną przez króla Bimbisarę (bimbisāra), a następnie jego syna Adżataśatru (ajataśatru). Ambapali nawiązała romans z Bimbisarą, a syn urodzony z tego związku w późniejszym czasie również wstąpił do buddyjskiego zakonu.

Ambapali przywoływana jest przez wielu autorów powieści historycznych, jako interesująca postać, żyjąca w fascynujących czasach. Analiza literackiego materiału zawarta w rozprawie skupia się jednak przede wszystkim na profesji bohaterki, okazuje się bowiem, że, podobnie jak w przypadku przekładów dramatu Śudraki, których autorzy zmieniali profesję Wasantaseny, status Ambapali jest równie niewygodny dla pisarzy opisujących jej losy. Większość przywołanych w tej części rozprawy dzieł identyfikuje zatem nagarwadhu z tancerką, często też, mimo złagodzonego w ten sposób wizerunku bohaterki, wielu autorów wprowadza nieprzyjemne okoliczności, które zmusiły bohaterkę do podjęcia haniebnej profesji. Opowieści o Ambapali to przede wszystkim dzieła mówiące o patriotyzmie, dlatego większość z nich koncentruje się wokół romansu z władcą wrogiego królestwa, który ukrywa

swoją tożsamość. W podobny sposób przedstawiono historię Ambapali także w filmie z 1966 roku – jedynej z czterech ekranowych opowieści o słynnej nagarwadhu, jaka zachowała się do naszych czasów. Będąc przede wszystkim opowieściami o patriotyzmie, większość dzieł poświęconych Ambapali pojawiła się w trudnym dla Indii politycznym okresie. Niektóre utwory publikowano w czasach walki o niepodległość, powstał też wtedy jeden z filmów. Innym znaczącym momentem były lata sześćdziesiąte, kiedy Indie prowadziły wojnę z Chinami i Pakistanem – powrócono wówczas do tego motywu, chociaż nie ze względu na samą Ambapali, czy też walkę Wajśali z Magadhą, a postać Buddy, będącą bardzo ważnym elementem opowieści, przywoływanym chętnie w trudnych czasach jako oczywiste nawiązanie do Gandhiego. W tej sytuacji sama Ambapali jest we wszystkich opowieściach nieco marginalizowana, nawet jeśli jej imię znajduje się w tytule niemalże każdego z poświęconych jej utworów. Ambapali przedstawiona we współczesnych dziełach literackich i filmowych nie może być zatem traktowana jako kurtyzana i to zapewne ten fakt sprawił, że film opowiadający o jej losach nigdy nie został poddany krytyce podobnej tej, jaka spotyka dzieła zainspirowane *Kamasutrą* i z jaką zetknął się nowatorski film Girisha Karnada.

Jeszcze inny aspekt ukazania kurtyzan w kulturze popularnej prezentuje figura *Āitrālekhy* (*citrālekhā*), bohaterki powieści *Bhagavatičaraṇa Varmā* (*bhagavatičaraṇa varmā*), wspomniana w ostatnim, krótkim rozdziale dysertacji. Jest to postać fikcyjna, jak *Wasantasena*, która jednak, podobnie jak bohaterki dzieł poświęconych Ambapali, pojawiła się w powieści napisanej w XX wieku. Sposób prezentacji *Āitrālekhy* jest kontynuacją specyficznej metody opisu staroindyjskich kurtyzan, które na potrzeby współczesnego odbiorcy stają się tancerkami. Przykład tej kurtyzany pokazuje też jednak przy okazji inną, ciekawą tendencję. *Bhagavatičaraṇa Varma* inkorporuje do swojej opowieści o grzechu motywy związane z filozofią i duchowością, które, podobnie jak *Kamasutra*, pojawiają się wszędzie tam, gdzie toczą się rozważania na temat Indii. W przeciwieństwie jednak do indyjskiej erotologii, elementy filozoficzno-duchowe okazują się tymi, które podkreśla i przywołuje również sama kultura indyjska, niechętna wcześniejszym, typowym dla świata Zachodu skojarzeniom, zainspirowanym *Kamasutrą*.

Tego typu podejście zaznacza się już w dziełach poświęconych Ambapali, wielu pisarzy bowiem zwraca większą uwagę na postaci kurtyzan-trucielek, które opisują barwniej niż tytułową nagarwadhu. Trucicielki te łączą się z postacią mędrca *Kauṭilya* (*kauṭilya*), znanego jako autor *Arthaśāstry*, dzieła poświęconemu między innymi szpiegostwu. Podobnie jak *Watsajana*, *Kauṭilya* opisuje kurtyzany jako kobiety, które mogą stać się użyteczne dla państwa, dzięki ich specyficznym umiejętnościom. To właśnie te kurtyzany są znacznie

częściej przywoływane przez kulturę popularną w Indiach, gdy tymczasem świat zachodni wyraźnie preferuje hetery związane z *Kamasutrą*, będące przede wszystkim dostarczycielkami wyrafinowanych rozkoszy.

Z rozważań na temat miejsca staroindyjskich kurtyzan w kulturze popularnej wysnuwa się wniosek, że kino subkontynentu wyraźnie preferuje w tym kontekście figurę tawaif (tawā'if), kobiety związanej z kulturą muzułmańską. Preferencje te tłumaczy się często faktem, że tradycja tawaif jest bliższa czasom współczesnym i przez to łatwiejsza do zrekonstruowania na ekranie, trudno jednak zgodzić się z takim twierdzeniem. Kino popularne modyfikuje i mitologizuje wiele elementów kultury, co potwierdzają przytoczone w rozprawie przykłady dzieł o staroindyjskich kurtyzanach. Trudno wyobrazić sobie zatem, że jedynie w przypadku tawaif twórcy pieczołowicie rekonstruują historię i, szukając autentycznych źródeł w tym akurat przypadku, nonszalancko podchodzą do czasów najdawniejszych, tak przecież istotnych chociażby dla umacniających się nacjonalistycznych tendencji. Źródła zamięłowania do kultury tawaif w kinie popularnym podobne są do zachodniego trendu, Indie traktują bowiem tradycję muzułmańską w specyficzny, bardzo mocno zorientalizowany sposób. Jak potwierdza wielu badaczy indyjskiego kina, islam jest zwykle uznawany za obcy element, wprowadzający całkiem inną kulturę do tego, co znane i swojskie. Potwierdzają to najwcześniejsze filmy osadzone w tradycji muzułmańskiej, które nie różnią się od podobnych dzieł tworzonych na Zachodzie. A ponieważ łatwiej jest przypisać erotyzujące elementy postaci kulturowo obcej, indyjska tawaif zaczęła być uznawana przez kulturę popularną niemal za synonim kurtyzany.