

MOČ POPULARNEGA HINDUJSKEGA FILMA



Potepuh



Gospod 420

lalit mohan joshi



Veliki mogul



Sangam/Confluence



Devdas

Videti je, da je glasbeno-plesna drama A.R. Rahmana *Bombay Dreams*, ki od junija 2002 igra na londonskem West Endu, še pripomogla k modni in globalni privlačnosti Bollywooda. Pred nedavnim je bil na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu prikazan film *Devdas* (2002) Sanjaya Leela Bhansalija, Britanski filmski inštitut pa je letos prvič pripravil veliko retrospektivo južnega azijskega filma "Imagine Asia", ki se odvija po vsej Veliki Britaniji in bo trajala več mesecev. Prodor indijskega filma na Zahod ni bil še nikoli močnejši. Popularni film se je v Indiji razvijal kot postranska kultura; termin "Bollywood" ne zmore zaobseči raznolikosti in razsežnosti te kinematografije, vendar ponuja splošno označbo popularnega hindujskega filma. V zadnjem desetletju se je poimenovanje "Bollywood" splošno razširilo, ker so ga pogosto uporabljali zahodni mediji. Čeprav ga imajo mnogi filmski ustvarjalci in kritiki indijskega porekla za plod negativnega stereotipiziranja, je izraz del jezika, ki ga po vsem svetu uporabljajo indijske kabelske televizijske mreže, na katerih najpogosteje zasledimo prav program in kontaktne oddaje o hindujskem filmu. Od vsega začetka je bil epicenter hindujskega filma Mumbai. To je film, ki ne pozna meja – ne političnih, ne verskih in ne tistih, ki jih postavlja človek. Kljub uradni prepovedi najdemo piratske kopije novih hindujskih filmov v Pakistanu, še preden so dostopne v Mumbaiju. Hindujski filmi so bili vedno vzor filmarjem po vsej južni Aziji. Mnogi pakistanski, šrilanški ali nepalski ustvarjalci sanjajo o svojem mestu v Mumbaiju, filmski prestolnici Indije. Med sodobnimi igralkami je Manisha Koirala iz Nepala, Zeba, junakinja filma Raja Kapoorja *Heena* (1991; film je po Rajevi smrti dokončal njegov sin, Randhir Kapoor), pa je k filmu prišla iz Pakistana. V bollywoodskih filmih sta pela legendarni pakistanski pevec, pokojni Nusrat Fateh Ali Khan, in nadarjena ter živahna Runa Laila iz Bangladeša.

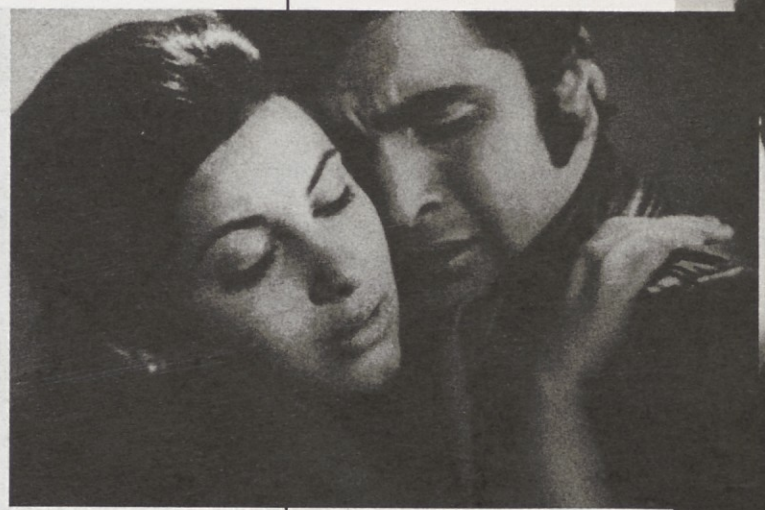
Množična privlačnost hindujskega filma leži v njegovi formi: na kakšen način pripoveduje zgodbo, kako ustvarja napetosti in kako jih sprošča. V *Lagaan: Once Upon a Time in India* (Lagaan, 2001), na primer, filmar Ashutosh Gowariker ustvari zaplet, ki temelji na protibritanskih čustvih, in na igri kriketa zgradi vznemirljiv vrhunec. Gledalca kljub preprosti naraciji povsem prevzamejo podeželska prizorišča, napet scenarij in osupljivi zvočni efekti. Najnovejši film Shyama Benegala *Zubeidaa* (2001) – z zvezdniško zasedbo, močnim scenarijem in dodobra začinjena s pesmimi, ki jih je zložil A.R. Rahman – je na več načinov zaznamoval odmik pionirskega "novega vala" indijske kinematografije k tradicionalnim oblikam ustvarjanja filmov. Strastni zgodovinski film je na čezmorskih trgih doživel nenavaden uspeh.

Če se ozremo v preteklost, vidimo, da je v tridesetih letih prejšnjega stoletja pojav zvoka v filmu ustvaril velikanske možnosti za vzpon hindujskega filma, ki je takrat začel privlačiti široke množice. Posledično so se v Bengaliji, Maharashtri in v južni Indiji začela množiti filmska podjetja. Vendar so k začetnemu razcvetu velikih filmov največ prispevali trije studii: New Theatres (Kolkata), Prabhat (Pune, zdaj Film and Television

Institute of India) in Bombay Talkies. Na njihovih trdnih temeljih so zrasla imenitna "zlata petdeseta". V petdesetih letih so na prizorišče stopili mnogi legendarni filmski ustvarjalci, a v središču pozornosti je bil Raj Kapoor s filmom *Potepuh* (*Awaara/The Vagabond*, 1951). Film je začrtal pot popularnemu filmu, vseboval je vse sestavine *block-busterja*: dobro napisano zgodbo Khwaje Ahmada Abbasa, varovanca IPTA (Indian People's Theatre Association), besedila pesmi, ki jih je spisal Shailendra, posvetni pesnik s poreklom levičarskih delavskih sindikatov, in glasbo Shankar-Jaikishana. *Potepuh* je presešel mednarodne omejitve in postal množično priljubljen. Sinhronizirali so ga v turščino, perzijsčino, arabščino in ruščino. Na bližnjem vzhodu je presegel vse rekorde prodaje vstopnic in pritegnil široke množice v nekdanji Sovjetski zvezi. Še danes iz marsikaterih ruskih ust zaslišimo "*Ichak daana, beechak daana*" ali kakšno drugo pesem iz filma. Četudi je bil Raj Kapoor sin gledališkega zvezdnika Prithviraja Kapoorja, je bil njegov uspeh posledica trdega dela in izkušenj, ki jih je pridobil z delom pri različnih fazah ustvarjanja filma. Kapoorjev *Gospod 420* (*Shri 420/Mr. 420*, 1955) malo drugače obravnava isto tematiko kot *Potepuh*. Naslov je povzet po 420. členu indijskega kazenskega zakonika, ki kaznuje goljufe in prevarante. Raj Kapoor je v indijski kinematografiji kot ustvarjalec filmov dominiral tudi po indijski osvoboditvi izpod britanske nadvlade leta 1947 in tako vztrajal vse do zgodnjih sedemdesetih let. Tudi pozneje je ustvaril nekaj uspešnic, na primer filma *Confluence* (*Sangam*, 1965) in *Bobby* (1973). Še en zvezdnik, ki je v petdesetih letih dobil, kar mu je pripadalo, je dobrušni Dev Anand. Po Raju Kapoorju je bil Anand drugi veliki igralec, ki se je osamosvojil in z bratom Chetanom Anandom leta 1949 ustanovil podjetje Navketan International Films. Navketan je bil zgled umetnosti popularnega filma – filma, ki zabava, a ni brez duha. Eden najbolj nenavadnih filmarjev tistega desetletja je bil Bimal Roy. Njegova sposobnost združevanja elementov neorealizma z elementi popularnega filma je bila izjemna. Filmi *Devdas* (1955), *Untouchable Girl* (*Sujata*, 1959) in *Female Prisoner* (*Bandini*, 1963) odsevajo globoko družbeno angažiranost. Royevi filmi se izogibajo umetniški pretvezi; izkazujejo enak prezir tako do glamurja kot gonje za bogastvom in so z odkritim pristopom pridobili milijone gledalcev. Z vlogo v filmu *Devdas* je Roy igralcu Dilipu Kumarju začrtal kariero tragičnega junaka, igralki Nutan pa je s filmoma *Untouchable Girl* in *Female Prisoner* ustvaril dolgoleten umetniški status. Odgovoren je tudi za razcvet nekaterih glasbenih režiserjev, na primer S.D. Burmana in Salila Chowdhuryja. Med njegovimi najbolj ustvarjalnimi učenci sta filmar Hrishikesh Mukherjee in lirik/filmar Gulzar. Mehboob je ustvaril film *Mati Indija* (*Bharat Mata/Mother India*, 1957), s katerim je za vselej postal ikona. *Remake* njegovega zgodnjega filma *Woman* (*Aurat*, 1940) se osredotoča na nesreče, ki pestijo revno, a dostojanstveno podeželsko žensko. Film izpostavi navzkrižja med vrednotami v sveže osamosvojeni Indiji. Čeprav je Mehboobov prispevek k popularnemu filmu velikanski, je film *Mati Indija*



Ankur/Seedling



Bobby

Junglee

zasenčil vsa njegova ostala dela. Poleg njega je leta 1957 požel velikanški uspeh tudi *Eternal Thirst* (Pyaasa) Guruja Dutta, ki prikazuje tragični preobrat dogodkov v življenju pesnika. Filmska moč Guruja Dutta leži v njegovi sposobnosti uporabe pesmi in glasbe kot filmskega idioma. Nihče v Indiji ni tako uspešno uporabil pesmi za stopnjevanje vrhunca, kakor je to storil Guru Dutt v filmih *Eternal Thirst* ali *Paper Flowers* (Kagaz Ke Phool, 1959). Njegov poetični temperament in šolanje za plesalca sta mu pomagala ustvarjati spreten in domiselni vizualni vtis.

Šestdeseta so se začela s super klasiko K. Asifa *Veliki mogul* (Mughal-e-Azam/The Great Mughal, 1960), ki jo brez težav označimo za najboljši indijski zgodovinski film. *Veliki mogul* je, četudi zgodovinska fikcija, prava filmska mojstrovina neodvisne Indije ter, v smislu veličastnosti in popolnega spektakla, resnična klasika stoletja. Režiser in producent filma je običajen mož brez formalne izobrazbe, iz Etawaha v Uttar Pradeshu. Vendar, bil je kreativen, imel je vizijo in ustvaril je opus magnum. Film je izluščil najboljše iz treh legend: Prithviraja Kapoorja (Akbar), Madhubale (Anarkali) in Dilipa Kumarja (Salim). *Veliki mogul* – spočet daljnega leta 1943 – sodi med najdražje indijske filme. V šestdesetih letih je začel Vijay Anand na novo tlakovati pojme filmske ustvarjalnosti. V filmih *The Black Market* (Kala Bazar, 1960), *We Two* (Hum Dono, 1961) in *In Front of Your House* (Tere Ghar Ke Samne, 1963) je za svojega brata Deva Ananda ustvaril prebrisan, ljubek in prepričljiv lik. Ti filmi so pripomogli, da je Dev Anand postal matinejski idol – kljub zelo stiliziranemu podajanju dialogov ter nenavadnim kostumom in pokrivalom (pogosto je nosil klobuk!). Film *Guide* (1965) predstavlja vrhunec Anandovega filmskega ustvarjanja. V obdobju, ki je sledilo, je film doživel očiten obrat k razkošju; postopoma se je začel oddaljevati od posvetnih, domačih družbenih tematik (ki jih najdemo v filmih *Dve jutri zemlje* (Do Bigha Zamin/Two Acres of Land, 1953, Bimal Roy), *Humlog* (1951, Zia Sarhadi), *Mati Indija* in *Eternal Thirst*) in se usmeril proti zgolj zabavnim in razvedrilnim temam (filmi *Jab Pyar Kisi Se Hota Hai* (1961, Nasir Hussain), *Phir Wohi Dil Laya Hoon* (Nasir Hussain, 1963) in *Ayee Milan Ki Bela* (Mohan Kumar, 1964)). Na neki način je bil to naraven odgovor na hitro urbanizacijo, ki je začela spreminjati družbo in spodbudila naklonjenost zahodnjaškim vrednotam. Poleg tega generacija, rojena po neodvisnosti, ni bila družbeno angažirana kakor prejšnja.

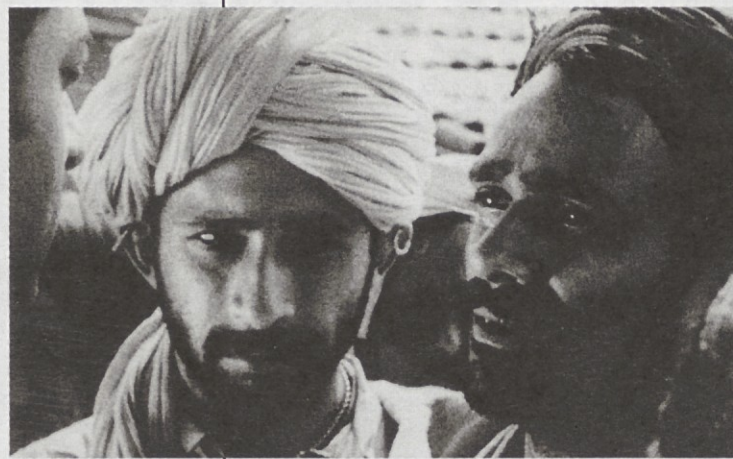
Postopoma so začele spremembe pronicati tudi v glasbo. Melodijo je sčasoma nadomestil ritem in sentimentalne nesmiselne rime so začele izpodrivati resnično poezijo. Vse spremembe pa niso bile brez vrednosti. O.P. Nayyarjevo raziskovanje zahodnjaškega ritma je ustvarilo nova ritem in tempo. *Kashmir Ki Kali* (1964, Shakti Samanta) je bil mejnik: skupaj s Shankar-Jaikishanovimi popevkami v filmih *Junglee* (1961, Subodh Mukherjee), *Animal* (Jaanwar, 1965, Bhappi Sonie) in *Professor* (1962, Lekh Tandon) je pripravil prizorišče za vzpon kulta Shammija Kapoorja.

Ko so se filmi začeli odmikati od družbene realnosti, se je močno spremenil tudi okus gledalcev. Nova generacija je začela idolizirati šopirjenje in norčije igralcev, kakršna sta bila Shammii Kapoor in Jeetendra. Glavni moški liki se niso več borili za zemljo ali za pravice revnih. Mno-

gi med njimi so nosili glamurozna zahodnjaška oblačila, igrali klavir, da bi osvojili srce ljubljene, in živeli v razkošnih dvorcih, ki se jih ne bi sramovali niti kralji. Preizkušali so nove trende, na primer snemanje v tujini. Privlačne filmske lokacije na tujem so pripomogle k velikanskemu uspehu filmov *Confluence* Raja Kapoorja in *The Eyes* (Ankhen, 1968) Ramananda Sagarja. Film se je trivializiral, kar je bilo vidno celo v naslovih: *An Evening in Paris* ali *Love in Tokyo*. Vendar so v šestdesetih letih nastala tudi sijajna dela: *The Third Vow* (Teesri Kasam, 1966) Basuja Bhattacharyaja – varovanca Bimala Roya – in *Sunghursh* (1969) H.S. Rawaila. *The Third Vow*, posnet po zgodbi hindujskega pisatelja Phanishwarja Natha Renuja, se ponaša z odlično fotografijo in z izjemnim nastopom Raja Kapoorja. Rawailjev *Sunghursh* pa je mogočna drama o razbojnikih devetnajstega stoletja.

Proti koncu šestdesetih let so bili nekateri misleci, pisci in bistri ljubitelji filma vse bolj nezadovoljni s filmsko ponudbo. Želeli so, da film spet pridobi dostojanstvo in začne odklanjati komercialne interese kot edino vodilo pri ustvarjanju filmov. Nihče ni vedel, kaj se bo zgodilo v sedemdesetih. Vse bolj obupano iskanje formule za uspeh pri občinstvu je usmerjalo javno mnenje in sprožilo degeneracijo okusa gledalcev. Filmska finančna korporacija (Film Finance Corporation) se je, da bi preprečila propad, odločila štipendirati filmarje z dobrimi scenariji. Nenavadno, izziv za ustvarjanje boljših filmov v hindijščini je prvi sprejel slavni bengalski filmar Mrinal Sen. Rezultat je bil film *Mr. Shome* (Bhuvan Shome, 1969) – trend-setter žanra “nove kinematografije” in velik komercialni uspeh. Pojavili pa so se še drugi. M.S. Sathyu iz Karnatake je ustvaril drzen film *Hot Winds* (Garam Hawa, 1973), ki je obravnaval tabu temo – sovraštvo med Hindujsci in Muslimani. Po dolgi karieri ustvarjanja reklam je Shyam Benegal izdelal *The Seedling* (Ankur, 1974), film, ki je postal simbol “nove kinematografije”. Podobno je še en ustvarjalen mož z vizijo – Saeed Akhtar Mirza – zapustil donosno službo pri oglaševanju in se pridružil FTII (Film and Television Institute of India).

Do konca sedemdesetih let je “nova kinematografija” postala gibanje. V trilogiji *The Seedling*, *The Churning* (Manthan, 1976) in *Dawn* (Nishant, 1975) je Shyam Benegal raziskoval ostanke fevdalizma in boj navadnega človeka proti družbenim krivicam. Benegal je odkril številne vsestranske talente: med njimi Shabano Azmi (*The Seedling*), Smito Patil in Naseeruddina Shaha (*Dawn*). Film Govinda Nihalanija *Rage* (Aakrosh, 1980) je gledalce močno ganil, in ko je Lahanya Bhikhu (igral ga je Om Puri) odkril, da je skupina politikov posilila in umorila njegovo ženo Nagi (Smita Patil), so z njim občutili srd in željo po maščevanju. Film Hrishikesha Mukherjeeja so odsevali dostojnost, pogum in čut za navadnega človeka. Ni verjel v epe in *blockbusterje* in jih nikoli ni ustvarjal. Tematike njegovih filmov so se dotaknile dostojnih običajnih ljudi iz srednjih slojev, ki so verjeli v določene vrednote. Njegov film *Satyakam* (1970) predstavlja tihi mejnik. Posnet je po resnični zgodbi o tem, kako se je v Indiji po osamosvojitvi izgubil čut za poštenost in odgovornost, kar je osamilo tiste, ki so bili kaj vredni. Glavno vlogo je zelo rahločutno odigral Dharmendra. Mukherjee se je izkazal tudi z



Manthan/The Churning

brezskrbnimi, nedolžnimi filmi, kakor so *Buddha Mil Gaya* (1971), *Chupke Chupke* (1975) in *Hanky Panky* (Golmal, 1979). Amitabh Bachchanu in Jayi Bhaduri je najboljšje vloge priskrbel prav Mukherjee. Gulzar je še en filmski ustvarjalec, ki je za seboj pustil vidno sled. Bil je pesnik, zato so njegovi filmi drugačni. *Season* (Mausam, 1975), *Khushboo* (1975) in *Kinara* (1977) so ustvarili novo vrsto filma. Romantičnega, a zadržanega. Drznega, a ne kričečega. Vrhunec ustvarjalnosti je dosegel s feminističnim filmom *Storm* (Aandhi, 1975), s katerim sta Sanjeev Kumar in Suchitra Sen postala zvezdi. V tistih časih so filmi redko komentirali politično dogajanje. Gulzar je risal vzporednice med življenjem predsednice vlade Indire Gandhi in glavnim ženskim likom v *Storm*, zato je bilo prikazovanje filma za kratek čas prepovedano. Gulzar je legendarni status dosegel tako, da je vplival na več kakor le enega izmed elementov ustvarjanja filma: pisal je besedila za pesmi, dialoge in scenarije. Največji fenomen Bollywooda v sedemdesetih letih pa je bil igralec Amitabh Bachchan. Na državni ravni so bila sedemdeseta čas političnih prevratov in naraščajoče korupcije v političnem in javnem življenju. V teh kritičnih časih je Amitabh s svojo nenavadno višino, drugačnim obrazom in borbenim videzom ljudem sporočal, da je njihov človek. Da ni velika zvezda, temveč eden izmed njih – običajen policaj ali prebivalec siromašne četrti, ki mu gre dobro, kar se lahko zgodi tudi njim. Amitabh je bil mit v nastajanju. Njegovo kariero je spodbudil *The Chain* (Zanjeer, 1973) Prakasha Mehra, v katerem igra policaja, ki vzame zakon v svoje roke in maščuje umor staršev. Mehrov drugi veliki uspeh je bil film *The King of Fate* (Muqaddar Ka Sikandar, 1978), v katerem Bachchan igra pogubljenega samotarja. Uspeh je Bachchan ponovil v filmu Yasha Chopre *The Wall* (Deewaar, 1975), ki je bil posnet po mogočnem scenariju Salim-Javeda. V tem filmu se njegov lik razvija po modelu Hajija Mastana Mirze, slavnega mumbaiskega tihotapca, ki je pomagal revnim. V filmu Manmohana Desaija *Amar Akbar Anthony* (1977) je Amitabh dokazal, da je večstranski igralec. V epskem filmu Ramesha Sippyja *Flames of the Sun* (Sholay, 1975), največji uspešnici sedemdesetih let (v Mumbaiju je film nepretrgoma igral pet let), je igral tudi z Amjadom Khanom in Dharmendrom. Mnogi kritiki so filmu *Flames of the Sun* očitali glamuriziranje nasilja, ki je sprožilo nesmiselno pretakanje krvi v filmih osemdesetih in devetdesetih let. Desetletje je Amitabha izčrpalo. Manmohan Desai in Prakash Mehra, ki sta zgradila njegov *image* jeznega mladeniča, sta izgubila svoj *touch* in njuni poznejši filmi so se vse bolj zatekali k ponavljanju in nasilju. Prišel je čas, ko Amitabhovi filmi niso bili več uspešnice. Film, kakor sta *Ganga Jamuna Saraswati* (1988, Manmohan Desai) in *Alone* (Akayla, 1991, Ramesh Sippy), ne govorijo le o nižanju standardov komercialnega filma, temveč tudi o Amitabhovem nepremišljenem sprejemanju vlog. Kljub temu da je bil eden izmed najbolj nadarjenih igralcev, je bil za nazadovanje njegove kariere v devetdesetih letih delno kriv slab izbor vlog. Prav nasprotno sta se veteran Dilip Kumar in nadarjena Shabana Azmi uspela ogniti tovrstni zadregi, ker sta bila izjemno izbirčna.

Mainstream komercialni hindujski film je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja postopoma izgubil svoje tradicionalno občinstvo, za kar je delno odgovoren tudi pojav videa in televizijskih nadaljevank. Razen nekate-

rih izjem, na primer klasike Muzaffarja Alija *Umrao Jaan* (1981) in mogočnega filma Mahesha Bhatta *The Gist* (Saaransh, 1984), so filmi na splošno postali vse bolj prazni. Film *Half Truth* (Ardh Satya, 1983) Govinda Nihalanija je mogočno delo, ki govori o povezavi politika in policije. A nihče ne more zanikati, da so dober film posrkali komercialni vidiki. Zdi se, da je kinematografija najnižjo točko dosegla v devetdesetih. Koncem osemdesetih let je bil edini protistrup proti ciklusu nasilja prvenec mladega Sooraja Barjatye *I Have Fallen in Love* (Maine Pyar Kiya, 1989), *trend-setterska* mladostniška ljubezenska saga.

Do zgodnjih devetdesetih let je Bollywood tako rekoč prišel do svojega konca. Z naraščajočo krizo vsebine se je krepilo zanašanje na nasilje, seks in žgečkljivosti. Popularnost, ki jo je film užival od petdesetih do sedemdesetih let prejšnjega stoletja, je bila tako rekoč izgubljena. Filmski gledalci so bili zdaj večinoma mladi in posamezniki, ki so prišli iskat zabave. Pevski in plesni prizori filmov so se izpridili v skupinske mehanične vadbe. Igralci in igralke so suvali in vrteli medenice, boke ter oprsja, peli opolzke pesmi in recitali cenene, že slišane dialoge. Medij preprosto ni bil videti tisti, ki je nekoč pripadal filmskim ustvarjalcem, kakršna sta Bimal Roy in Mehboob. Filmar David Dhawan je postal preverjena zaščitna znamka *box-office* uspeha, z Govindom in Karismo Kapoor v glavnih vlogah. Pozitivna stran devetdesetih v Bollywoodu je bil prihod Rama Gopala Verme in Manija Ratnama. Oba sta delala dobre filme, a bila sta previdna in sta filmsko dovršenost poskušala doseči znotraj parametrov komercialnega filma. Ratnamov *Bombay* (1995) prikazuje nasprotja med Hindujski in Muslimani; Vermov *Satya* je klasika, ki skicira neusmiljeni svet kriminala v Mumbaiju. Mladoturki po Ratnamu, na primer Karan Johar in Aditya Chopra, so predani romantičnemu pripovedovanju zgodb za dobro počutje, zgodb z veliko sijaja in zelo malo vsebine. Njihovi filmi so krojeni za novo generacijo razkavalcev mobilnih telefonov.

Trenutno popularni film svojo pozornost usmerja drugam. Poskuša doseči Indijce, ki ne živijo v Indiji (Non-Resident Indians, NRIs). V zadnjem času so nekateri filmi v tujini nedvomno uspeli. Številni ambiciozni podvigi pa so propadli doma in na tujem. Trg se nenehno spreminja. Brez dvoma dosega tehnična dovršenost nov vrhunec. Prvih pet minut filma *Reflection* (Aks, 2001) Rakesha Mehre, na primer, daje občutek, da gledamo hollywoodski film. A vsebina navsezadnje razočara. Indofili bi z veseljem videli, da bi Bollywood prevzel Zahod, kakor je to naredil indijski curry. Lahko bi razpravljali o tem, da ima Indija potencial, vendar bi se morale pripetiti temeljite spremembe. Popularni film se bo moral dvigniti nad naivnost. S tehnično dovršenostjo in spretnostjo, ki v Bollywoodu že obstajata, bo moral večjo globino doseči z vsebinami, karakterizacijo in pripovedovanjem zgodb. •

Prevedla VM

objavljeno v: *Indian Summer – Films, Filmmakers and Stars between Ray and Bollywood*, edited by Italo Spinelli, 55. Festival internazionale del film Locarno. English edition (c) 2002 Fres srl – Edizioni Olivares, Milano (www.edizioniolivares.com)