

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Elizabeta Završnik

Mentor: doc. dr. Peter Stankovič

**BOLLYWOOD:**  
OD KOD USPEŠNOST INDIJSKEGA FILMA  
DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2006

## **BOLLYWOOD:**

### **OD KOD USPEŠNOST INDIJSKEGA FILMA**

Indijska filmska industrija letno proizvede več filmov kot Hollywood in evropska filmska produkcija skupaj. Pesem, glasba, ples, melodrame, razsipna produkcija, ki omogoča najbolj spektakularne scene in najdražji igralci, so osnovne karakteristike filmov posnetih na jugu Indije. Bollywood je postal skupno ime filmov, ki se po zgradbi razlikujejo od klasičnega »zahodnjaškega« filma, hkrati pa zajema industrijo, ki je izrazito usmerjena k dobičku in širokemu občinstvu. Bollywood je bil osnovan na klasičnem reku »iz takšne so snovi kot sanje«. Filmi poudarjajo indijsko kulturno in v osnovi temeljijo na dveh temah, ljubezenski zgodbi ali družinskem zapletu. Indijsko občinstvo jih obožuje in Hollywoodu kljub svoji prodornosti ni uspelo prevzeti še zadnjega večjega teritorija. Kaže ravno nasprotno, med tem ko se Hollywood bori za občinstvo v Indiji, je Bollywood vse bolj popularen širom sveta. Mogoče je Bollywood res naslednja velika stvar.

**Ključne besede:** Film, Indija, Bollywood, Indijski film

## **BOLLYWOOD:**

### **THE SECRET OF SUCESS OF INDIAN MOVIE**

Indian movie industry is the biggest film industry on the world; it produces more movies than Hollywood and Europe together. The distinctive features of popular Hindi cinema – song and dance, melodrama, lavish production, emphasis upon stars and spectacle – are common to films made in the southern Indian industries. Bollywood has become a shorthand reference for a specific style of filmmaking with the industry which is aggressively oriented toward box-office success and broad audience appeal. Historically, Bollywood was structured on the classic saying, »This is what dreams are made of«. Reflecting Indian culture, films by and large thrived on popular stars enacting a variation on two themes, a love story or a family drama. And Indian audience loves them, even more it worships them. As it seems Hollywood didn't succeed, it is opposite, while Hollywood is fighting for audience in India, Bollywood is getting more and more fans all over the world. Maybe is Bollywood really the next big thing.

**Key words:** Film, India, Bollywood, Indian movie

## KAZALO

1. UVOD .....	4
2. UVOD V INDIJSKO KINEMATOGRAFIJO .....	6
3. BOLLYWOOD .....	7
3.1 ZGRADBA INDIJSKEGA FILMA .....	9
3.2 PARALELNE KINEMATOGRAFIJE .....	10
4. RAZVOJ FILMA V INDIJI .....	12
4.1 ZGODNJI KINEMATOGRAFI (1896-1947).....	12
4.2 PHALKE IN TIHO OBDOBJE .....	14
4.3 PRIHOD TONA .....	15
4.4 STUDIJSKO OBDOBJE.....	18
4.5 VDOR 2. SVETOVNE VOJNE IN PREGRADA .....	20
4.6 FILMSKO SNEMANJE V SAMOSTOJNEM OBDOBJU.....	21
4.6.1 NEHRUVIANOVO OBDOBJE – ZLATO OBDOBJE INDIJSKEGA FILMA....	22
4.6.2 SEDEMDESTA LETA .....	23
4.6.3 DEVETDESETA LETA .....	25
5. USPEŠNOST INDIJSKEGA FILMA.....	29
5.1 ZVEZDNIŠKI SISTEM .....	29
5.1.1 Kdo je filmska zvezda? .....	29
5.1.2 Indijski zvezdniški sistem .....	30
5.2 FILMSKA GLASBA .....	32
5.3 STRUKTURA BOMBAJSKE FILMSKE INDUSTRIJE .....	33
5.4 SISTEM FINANCIRANJA IN DISTRIBUCIJE.....	35
5.5 KLASIFIKACIJA OBČINSTVA IN KOMERCIALNI USPEH.....	36
5.6 PRODUKCIJA .....	38
5.7 MEDNARODNA DISTRIBUCIJSKA MREŽA .....	39
6. PRIHOD INDIJSKEGA FILMA V SLOVENIJO.....	40
7. KAM GRE BOLLYWOOD? .....	41
8. LITERATURA .....	43

## 1. UVOD

O indijski filmski industriji, ki je fenomen zase, obstaja nekaj klišejev, ki se stalno ponavljajo. Tako se pogosto sliši, da je indijska filmska industrija večja od Hollywooda, da letno posnamejo ogromno filmov, da imajo zvezde, ki so večje od življenja, da snemajo neskončno dolge mjuzikle, ki preizkušajo gledalčevo potrpežljivost, da so si podobni kot jajce jajcu, da najlepši v filmu najbolj trpijo in da mnoge financirajo gangsterji. Vse to in še več je Bollywood, sorodnik Hollywooda.

Bollywood že s svojim imenom opozarja na podobnost s svojim zahodnim tekmečem. Mnogi filmski poznavalci so v času ekonomskih barrier predpostavljali, da gre v primeru Bollywooda le za nadomestek hollywoodskega filma, kasneje pa se je izkazalo, da vstop multinacionalk in zahodnih filmskih produktov le ni ogrozil ali kakorkoli razvrednotil pomena domače filmske produkcije. Po letu 1992, ko Indija odpre vrata popularni hollywoodski produkciji, ostane vidno, da vzbuja filmski uvoz iz zahoda, pri domačem občinstvu, le malo interesa. Hollywoodski upi o prevladi nad poslednjim, še neosvojenim filmskim trgom, pa se na tej točki razblinijo.

Domnevam, da so vzroki takšnega odpora, kot bom skušala prikazati v diplomski nalogi, tako estetski (estetska forma je produkt celotne indijske zgodovine, množična privlačnost hindujskega filma leži v njegovi formi: na kakšen način pripoveduje zgodbo, kako ustvarja napetost in kako jo sprošča), kot tudi kulturni in politični.

Ravno to me je spodbudilo k natančnejšemu raziskovanju. Medtem ko hollywoodske uspešnice polnijo kinodvorane po širnem svetu, Indijci zvesto sledijo le svoji produkciji. Uspeh so v Indiji dosegli le redki Hollywoodski filmi. Še več, Bollywood prodira na zahod in lahko zasledimo, da je vedno več njegovih oboževalcev. Kaj je torej tisto, ki da poseben čar bollywoodskim filmom, zakaj jih Indijci tako obožujejo. Domnevam da:

*Uspešnost indijskega filma izvira iz njegove estetske forme, ki je produkt celotne indijske zgodovine in njenih preteklih kulturnih vplivov ter vztrajanje na lastnih organizacijskih principih in zavestni protihollywoodski angažiranosti filmskih ustvarjalcev, distributerjev in občinstva.*

V diplomskem delu bom kot glavni pristop uporabila metodo analize relevantnih sekundarnih virov. Najprej bom opredelila pojme Indijske kinematografije, Bollywooda ter nam bolj znanih paralelnih kinematografij, ki jih pogosto poimenujejo kar Novi Bollywood. V četrtem poglavju bo prikazan razvoj indijskega filma, kjer je poleg zgodovinskih mejnikov viden tudi socialno-kulturni kontekst. V petem poglavju sem bom osredotočila na posamezne enote, iz katerih naj bi predvidoma izhajala uspešnost indijskega filma. Predstavila bom dejavnike, ki naj bi najbolj odločilno vplivali na posebnost in vplivnost. Sem spadajo: zvezdniški sistem, filmska glasba, specifična struktura in organizacija indijske filmske industrije, posebna klasifikacija občinstva ter specifičnost predvajanja filmov v Indiji. Šesto poglavje dokazuje, da je Bollywood prodrl tudi v Slovenijo. V zaključku bom sklenila diplomsko delo, povzela dimenzije raziskovalnega vprašanja, hkrati pa se spraševala o bistveni drugačnosti bollywoodskega filma.

## 2. UVOD V INDIJSKO KINEMATOGRAFIJO

Indijska kinematografija, ena od kino produkcij, ki je »v zadnjih dvajsetih letih proizvedla mnoge visoko kvalitetne in nagrajene filme« (Cowen 2002: 9), je dosegla velik izvozni uspeh in se s tem postavila ob bok zahodni industriji gibljivih podob. Podobno kot njena ameriška sorodnica, je osnovana na komercialnih temeljih, a ostaja, še posebej znotraj teorij zahodnega kulturnega imperializma, mnogokrat neopažena. Indijska filmska produkcija ni edina komercialna, popularna in avtohtona filmska industrija »prvega sveta«, omembe vredne so vsaj še hong kongška, kitajska, mehiška in brazilska.

Indijski filmi so komercialni produkt, narejen z namenom užitka. Velikokrat se jih izvaža, vladne podpore pa so deležni le nekateri njeni segmenti. »Po mnogih merilih, kot sta obisk in število novo nastalih filmov, je azijska industrija neštetihih domišljjskih zgodb največja in najuspešnejša na svetu. Indijske filme neprestano kritizirajo zaradi primitivizma, abotnih zapletov, vendar so, kar se tiče glasbe, načina snemanja ter uporabe barve, mnogokrat precej dovršeni in če jih primerjamo z zahodnimi produkcijami celo samosvoji« (Cowen 2002: 81, 82). Ne gre pa posploševati. V Indiji obstaja namreč več različnih filmskih produkcij, med katerimi je najuspešnejša bollywoodska. »Medtem ko je več filmov narejenih v Madrasu ter na drugih lokacijah, je Bollywoodski film deležen največjih investicij, privlači največje zvezde, ima največje število privržencev ter največji uspeh pri izvozu« (Cowen 2002: 85).

*./.../ b'woodski filmi so že tradicionalno hit v indijski diaspori – in to širom sveta (Britanija, ZDA, Kanada, Pakistan, Fidži, Dubai itd.) ./.../ v bližnji preteklosti so zelo hvaležne in pomembne trge našli v Sovjetski zvezi, na Kitajskem, v Maleziji, v Afriki, na Bližnjem Vzhodu, ./.../ celo v Jugoslaviji ./.../. In končno, nekatere tuje trge in nekatere nacije so tako obsedli, tako zasičili in tako okupirali, da so postali nevarni in moteči – lokalni puristi in moralisti, recimo muslimanski kleriki v Maleziji, so jim očitali, da kvarijo malezijsko mladino in da ogrožajo malezijsko kulturo. Hja, to običajno rečejo za Hollywood. In Bollywood ni daleč stran. Še več: B'woodski filmi so bili v Maleziji tako vplivni in popularni, da so kleriki zahtevali, da na malezijski TV prikažejo le enega na teden – prej so b'woodske filme vrteli vsak dan! Ko pride v deželo Bollywood, nima več tekmeca – niti izzivalca. Odstranijo ga lahko le na silo. Ironično to se je lani zgodilo celo v sami*

*Indiji. Ker je Bollywood hindujski in hinducentričen, je skušalo Filmsko združenje vzhodne Indije kulturno identiteto severovzhodnih indijskih držav, recimo Asama, zaščititi tako, da je prepovedalo prikazovanje b'woodskih filmov (Štefančič 2004: 67).*

Indija je tudi zgovoren dokaz kako lahko velike družbe, kljub močnim tujim stikom, ohranjajo različne in samosvoje kulturne identitete (glej Cowen 2002: 63). »Ta azijska država ni vodilna le na področju filma, njen vpliv je močan tudi na področju popularne glasbe ter popularnega romana, torej žanrov, ki so posledica zahodnih vplivov« (Cowen 2002: 64).

### **3. BOLLYWOOD**

Bistveno za razumevanje diplomske naloge je pravilno razumevanje termina Bollywood. V tem poglavju bom z združitvijo teorij različnih avtorjev, razložila pojem, kako je pojem nastal, se razvijal in kaj dejansko pomeni.

Komercialna indijska filmska industrija je skoncentrirana v Bombaju, drugem največjem indijskem mestu, zato so jo zaradi tržne naravnosti in bogate produkcije po ameriškem vzoru poimenovali kar Bollywood. Bollywood, amalgam dveh imen, Bombaja (severno-zhodnega indijskega poslovnega središča, leta 1995 preimenovanega v Mumbai) in Hollywooda, »je pred nedavnim postal splošno razširjen izraz za indijsko filmsko industrijo« (Reuben v Tyrrell 2000: 260). »Oxford english Dictionary vsebuje ta termin od leta 2001 dalje« (Ganti 2004: 2).

Termin Bollywood je ustvarilo angleško časopisje v Indiji v poznih sedemdesetih letnih dvajsetega stoletja. Uveljavil se je kot mednarodni izraz, ki označuje filme v hindujščini, katere je naredila filmska industrija v Bombaju, ki je kmalu postala vodilna medijska institucija v Indiji. Bombajski filmi igrajo ključno vlogo pri vzpostavljanju in definiranju dihotomij, kot so »tradicionalno vs. moderno«, »globalno vs. lokalno«, »vzhodno vs. zahodno« ter kategorij, kot so kultura, narod in Indija (Ganti 2004: 2, 3).

Pri tem bi opozorila na ožji in širši pomen Bollywooda. V ožjem smislu Bollywood pomeni hindujske filme, ki jih snemajo v Bombaju, v širšem smislu pa označuje celotno indijsko

kinematografijo. V diplomski nalogi sem besedo Bollywood uporabila za oznako celotne indijske kinematografije.

Filmska produkcija Bollywooda, ki je zaradi njene edinstvenosti ne moremo uvrstiti ne v glavni tok, katerega vidnejši predstavnik je hollywoodski film, niti med marginalne, opozicionalne, nekomercialne predstavnike filmske produkcije tretjega sveta, je s svojim mednarodnim tržiščem, komercialno naravnostjo, vsebinskim eskapizmom na eni, ter politično, protikolonilno motiviranostjo in lastno estetiko na drugi strani, nekakšen križanec obeh ostro razmejenih smeri sodobnega filmskega izraza. Na slogovno in vsebinsko prepletanje obeh filmskih tradiciji v indijskem filmu pokaže Heather Tyrrell, ko opozarja, da je v Bollywoodskih filmih na delu stalen proces pogajanja med vzhodnim in zahodnim, ki se kaže tako v načinih sloga (scenariju, mizansceni, načinu igre), kot tudi v vsebinah (vrednotah in mislih izraženih v filmih). Indijski filmski slog je v nenehnem dogovarjanju s filmsko tradicijo klasičnega Hollywooda, medtem pa se vsebinsko obrača na ideološko dediščino kolonizacije. Natanko to se kaže v snemanju posamezne filmske pesmi, kjer glavni junak in junakinja v hitri menjavi kostumov nihata med vzhodnim in zahodnim tipom oblačenja, medtem ko se gibljeta in plešeta ob glasbi, ki je sama po sebi hibrid vzhodnega in zahodnega glasbenega sloga« (Tyrrell 2000: 260, 261). Prav zaradi tovrstnih oscilacij je Bollywood, predvsem na domačem terenu, razumljen dimetralno; na eni strani predstavlja branik indijskih vrednot nasproti zahodu, hkrati pa je obravnavan kot nevaren prinašalec zahodnih vrednot.

V Indiji je osemnajst uradnih jezikov in na tisoče dialektov, pri tem noben od jezikov ni večinski. Hindujski jezik govori okoli štirideset odstotkov prebivalstva, v ta odstotek se prištevajo tudi jeziki, ki so podobni hindujskemu.

*»Jezikovna struktura indijskih filmov v letu 1990, ko so posneli največ filmov, je bila naslednja: 204 filmi so nastali v teluščini, 200 v hindujsčini, 194 v tamilščini, 126 v malajalščini, 8 v jeziku kannada, 50 v bengalščini, 25 v maratščini, 14 v gudžaratščini, 13 v orijščini, 8 v asamščini, 7 v jeziku pundžabi, po 5 v jeziku bhojpuri in radžastanščini, po 4 v nepalščini in angleščini, po 2 v manipurščini in jeziku harjanvi ter po 1 v jezikih garvali, tulu, bodo in v kašmirskem jeziku« (Feguš 2004: 8).*

Mednarodni in indijski mediji pogosto naredijo napako, ko zatrjujejo, da bombajska filmska industrija letno proizvede 800 do 1000 filmov. Bombajska filmska industrija dejansko

posname 150 do 200 filmov letno. Celovečerni filmi so posneti v dvajsetih jezikih, sledijo še številne filmske industrije, ki skupaj Indijo naredijo za državo z največjo filmsko produkcijo na Svetu.

Mesti Madras in Hyderabad sta dom tamilskim in teluškim filmom. Hindujski filmi, ki štejejo okoli dvajset odstotkov celotne produkcije, so tisti, ki usmerjajo na narodni in mednarodni ravni in dominirajo indijskemu filmskemu diskurzu in so tisti, ki predstavljajo standard ali arhetip kateremu se sledi (glej Ganti 2004: 5).

Več kot devetsto celovečernih igranih filmov bollywoodske in paralelne produkcije skupaj so v Indiji posneli le trikrat, v letih 1985 (905), 1990 (948) in 1991 (906). Upad obiska in produkcije, kakršnega je v osemdesetih doživela ameriška in evropska filmska industrija zaradi popularizacije videa, beležijo v Indiji šele v devetdesetih, ko je v pičlih treh letih produkcija padla z 906 (1991) na 755 naslovov, leta 1994 (glej Feguš 2004: 8).

Evropa in ZDA, ki imata skupaj skoraj podobno število prebivalcev kot Indija. Proizvedeta na leto več kot 800 filmov, kar pomeni, da je indijska produkcija sorazmerna s produkcijo dveh najbolj razvitih svetovnih kinematografij.

Pesem, ples, melodrame, produkcije družinskih in nacionalnih vrednot, zvezdniški sistem so karakteristike, ki niso značilne le za hindujski, ampak tudi za filme, ki so posneti v južnih indijskih filmskih industrijah.

### **3.1 ZGRADBA INDIJSKEGA FILMA**

Najbolj očitna drugačnost bollywoodskega filma je gledalcu razvidna že pri prebiranju televizijskega napovednika, ki pove njegovo dolžino, kmalu pa lahko sami zasledimo, da je struktura bollywoodskega filma bistveno drugačna kot hollywoodskega. Sama bi zgradbo poimenovala zgradba dvojnega trikotnika. Pri prvem, bi se končal hollywoodski ali katerikoli drug evropski film, vendar v bollywoodu v filmu pride še do drugega zapleta.

Indijski filmi niso znani le po svoji dolžini, ampak predvsem po glasbenih točkah. V rednih intervalih se dogajanje teh filmov ustavi zaradi glasbene točke pri kateri se lahko celo zgodi, da nima nobene zveze z dogajanjem. V posameznem filmu je običajno šest ali več takšnih

intermezzov, izjemno popularnih predvsem pri širšem občinstvu, ki prihaja pogosto iz najrevnejšega in običajno nepismenega prebivalstva.

Pravilo ponavljanja v Indiji sicer uporabljajo pri vsakem uspelem filmu, saj neko uspešno formulo ponavljajo v nedogled, ne glede na to, ali gre za domačo ali tujo. Svojevrstni indijski vestern *Sholay*, ki se je zgledoval po uspešnih ameriških vesternih, so v Bombaju nenehno prikazovali 145 tednov oz. skoraj tri leta (glej Feguš 2004: 7).

Bollywoodski filmi so večinoma sestavljeni iz dveh delov, pri katerem je vsak del dolg vsaj sedemdeset minut. Tako praviloma trajajo več kot dve uri, nekateri pa celo več kot tri. Zaradi dolžine filmov, glasbenih točk in plesov, ki izvirajo iz tradicionalnega indijskega ljudskega gledališča, tovrstni filmi navkljub vzajemni domači popularnosti, nikoli niso naleteli na posebno zanimanje v tujini. Pogosto so jih označevali za preveč hermetične, zato je bila tovrstna produkcija v veliki meri izolirana iz tokov celotne svetovne kinematografije.

Danes postajajo vse večji problem filmskih ustvarjalcev drage avtorske pravice za uporabo pesmi v filmih, zato so nekateri že začeli zmanjševati njihovo število. Kritiško zelo dobro sprejeta gangsterska drama *Družba* iz leta 2002 je imela le tri plesno-glasbene točke, namesto standardnih šest.

V tem poglavju sem predstavila zgradbo indijskega filma. Vendar znotraj samega vzorca vse pogosteje prihaja do odstopanj. Primer so paralelne kinematografije, katerim pogosto očitajo pretirano prilagajanje zahodnemu okusu.

### **3.2 PARALELNE KINEMATOGRFIJE**

Vzporedno s komercialno bollywoodsko vseindijsko filmsko industrijo so kmalu začele nastajati tudi paralelne Indijske kinematografije. Zanje je predvsem značilno, da so avtorji filme snemali v regionalnih jezikih posameznih zveznih držav, zato je bila distribucija tovrstnih filmov običajno namenjena le na eno ali več zveznih držav, v katerih so razumeli jezik filma (podnaslavljanje filmov je bilo zaradi visoke nepismenosti prebivalstva, ki je nekoč znašala tudi 70 odstotkov prej izjema kot pravilo) (glej Feguš 2004: 8). Prva dva režiserja te kinematografije sta v tridesetih letih bila Debaki Bose (*Chandidas*, *Seeta*) in P. D.

Baruta (*Devdas*). Saint Tukaram je bil prvi indijski film, ki je leta 1937 prejel prvo mednarodno filmsko nagrado, in sicer na beneškem festivalu. V začetku petdesetih let so avtorji v indijske paralelne kinematografije začeli prenašati metode italijanskega neorealizma.

Najbolje je to, v štiridesetih letih, uspelo Sawajitu Rayu, umetniškemu direktorju Indijske reklamne agencije in knjižnemu ilustratorju. Knjiga Pather Panchali ga je tako prevzela, da je hotel po njej posneti film, vendar ni mogel najti pravega režijskega pristopa. Ko je moral na službeno potovanje v London, je slučajno videl *Tatove koles*, Vittoria De Sice in odločil se je, da bo režiral film v istem slogu, prav tako na izvirnih lokacijah in z neprofesionalnimi igralci.

Ker ni uspel zbrati denarja za produkcijo, ga je začel snemati čez vikende in med počitnicami s skupino prijateljev in filmskih amaterjev. Za produkcijo je Ray porabil vse svoje prihodke, prodal večino svojega premoženja ter zastavil celo ženine dragulje. Po letu in pol je že skoraj obupal in opustil projekt, ko mu je bengalska vlada le odobrila sredstva za dokončanje snemanja. Njegov prvenec, *Pesem ceste*, je leta 1956 naredil izjemen vtis na canskem festivalu in vzpodbudil podobno zanimanje za indijski film kot Akira Kurosawa, s filmom *V gozdu*. Ray je nato posnel še dve nadaljevanji *Pesmi ceste* - filma *Nepremagani* in *Apur Sansar*, ki skupaj tvorijo *Apujevo trilogijo*. Prav njegovi uspehi na festivalih, so pripomogli k odločitvam indijske vlade ter vlad indijskih zveznih držav, da so začele sofinancirati tudi nekomercialno filmsko produkcijo. Ray je leta 1992, le nekaj mesecev pred smrtjo, prejel tudi Oskarja za življenjsko delo (glej Štefančič 2004: 67).

Bollywoodski slog se je, sicer bolj kot kulisa, prikradel tudi v druge filme, kot je bila na primer z Zlatim levom nagrajena družinska drama *Monsunska svatba* Mire Nair, ki smo jo prav po zaslugi omenjene nagrade videli tudi na našem rednem sporedu. V njej smo spoznali probleme družine iz premožnejše indijske kaste, ki se pripravlja na poroko najstarejše hčerke. Dogovorjena poroka z ženinom iz bogate indijske družine, ki živi v ZDA, tematsko nekoliko spominja na teme bollywoodskih filmov, vendar je režiserka Mira Nair (*Salaam Bombay!*, *Kamasutra*), ki je študirala v ZDA, posnela popolnoma običajno filmsko dramo. Film je po dolgih letih v ospredje postavil indijsko kinematografijo, saj je bil zadnji indijski film, ki je prejel Zlatega leva *Nepremagani*, Satyajita Raya iz leta 1957 (<http://www.imdb.com/name/nm0619762/>).

Štefančič opozarja, da je indijski art film je prišel na nevarno mejo, saj je skušal ugajati le Zahodu. Zato je Indija v njegovih očeh izgledala tako, kot si jo predstavlja Zahod. Indija z "zahodnimi" problemi in z "zahodno" senzibilnostjo (glej Štefančič 2004: 67).

Zato pa smo kar nekaj značilnih glasbenih točk doživeli v britansko-ameriško-francoski koprodukciji Guru, v kateri se indijski plesni inštruktor odloči, da bo zaprl svojo domačo plesno šolo in se odpravil iskat srečo v Ameriko. V deželi, kjer je vse mogoče, ga zamenjajo za guruja seksa in čez noč postane slavna televizijska osebnost. V avstralski drami Kralji Erskinevill, ki so jo leta 2003 prikazali v ciklusu filmov Avstralska filmska pomlad, si eden izmed junakov filma iz videoteke redno prinaša velike kupe videokaset z bollywoodskimi filmi. »V enem samem filmu najdeš vse,« pravi junak, »od drame, komedije, plesa, do akcije in celo srhljivke.«

Paralelnim kinematografijam se pogosto očita nepristnost. Mnogi v njih vidijo le sredstvo za približevanje Bollywooda zahodnemu občinstvu, spet drugi menijo, da je to alternativa razvoja bollywoodskega filma. Za razumevanje diaspore, ki se pojavlja je potrebno podrobneje predstaviti sam razvoj indijskega filma.

## **4. RAZVOJ FILMA V INDIJI**

### **4.1 ZGODNJI KINEMATOGRAFI (1896-1947)**

Zgodovina indijskega filma je relativno podobna snemanjem filmov na zahodu. Seveda pa je vse to povezano z obstojem in dostopnostjo tehnologije in infrastrukture, ki sta omogočali lahek prihod gibljivih slik v indijsko življenje in družbo.

Le nekaj mesecev po razglasitvi odkritja fotografije v Evropi, leta 1840, so le-to uporabili tudi v Indiji. Številni Indijci so se začeli ukvarjati s fotografskimi studiji v sredini petdesetih let osemnajstega stoletja. Mesti Bombaj in Kalkuta sta bili posuti s fotografskimi studiji. V času tridesetih let je bilo na stotine fotografskih studiev po celi državi (glej Ganti 2004: 6).

Prvič so bile gibljive slike predstavljene 07. 07. 1896, ko je Marius Sestier, predstavnik pariške baze bratov Lumiere, le nekaj mesecev po premieri v Parizu, predstavil prvi kinematografski program v Watsonovem hotelu v Bombaju. Predstavo so v časopisu Times of

India predstavljali kot čudo sveta. Prvi gledalci te senzacije so bili seveda belci, saj je bil Indijcem vstop prepovedan (glej Rangoonwalla 1979: 10).

To predvajanje je bilo del globalnega momenta, ko je občinstvo v Afriki, Aziji, Avstraliji, Evropi, Severni in Južni Ameriki bilo priča gibljivim slikam, ki so obkrožile svet le v parih mesecih. Prvič so bile predvajane v Parizu 28. decembra 1895. Iznajdbo so indijski fotografi navdušeno sprejeli. Pričeli so snemati kratke filme, ki so jih nato prikazovali v šotorih na igriščih, hodnikih, celo v gledaliških dvoranah v večjih mestih kot so Bombaj, Kalkuta in Madras (glej Ganti 2004: 6, 7).

Bombaj je bil poleg prizorišča prve projekcije gibljivih slik tudi mesto, kjer so posneli prve indijske filme. Ti posnetki se na žalost niso ohranili, ravno zaradi tega prihaja do zmede pri postavitvi točne letnice prvega posnetka – rokoborbe. Filmski zgodovinarji se prerekajo med tremi letnicami: 1896, 1897, 1898. Bombaj se je razvil v središče indijske filmske produkcije, kar je prav gotovo povezano z njegovo zgodovino (glej Ganti 2004: 7).

Bombaj je bilo kolonialno mesto, ki je temeljilo na trgovini in manufakturi britanske Indije. V 17. stoletju ga je ustanovila British East India Company, kot trgovsko mesto. Postal je mesto, ki je izkoriščalo podeželje in točka iz katere so bili viri ter blago transportirani v Britanijo. Stik s svetovnim trgom, je privabil v Bombaj številne trgovce, umetnike, delavce, kot tudi izobražen razred kulturnikov in birokratov. Postal je mesto kulturnih, verskih, jezikovnih in regionalnih razlik, ki so ga na poseben način zaznamovali. Poleg potrebnega kapitala za produkcijo filmov, je imelo mesto tudi potrebno infrastrukturo, znamenito Parsi gledališče, znano po tem, da je bilo financirano s strani Parsov, bili so vodilna skupina znotraj bombajskega predsedstva, ki je izhajalo iz sredine devetnajstega stoletja, v večini trgovci in poslovneži. Igrali so ključno vlogo v ekonomskem in kulturnem razvoju Bombaja. Iz skupin katere so financirali, so izhajali številni igralci in pisci, ki so se kmalu skoraj vsi preusmerili v film. Na indijski film so vplivali številni elementi: Shakespeare, perzijska lirična poezija, indijska narodna tradicija in drame Sanskrta. Izoblikoval se je značilni element vključitve pesmi v pripoved. Parsijski kapital je indijsko filmsko industrijo podpiral vse do leta 1930 in je imel ključno vlogo pri postavitvi treh največjih studijev: Imperial Film, Minerva Movietone in Wadia Morietone (glej Ganti 2004: 8).

## 4.2 PHALKE IN TIHO OBDOBJE

Eden izmed pionirjev indijskega filma je Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), bolj znan kot Dadasaheb Phalke.

Indijska vlada, bombajska filmska industrija in popularni mediji so mu podelili titulo »oče indijskega filma«. Zanimale so ga različne vizualne umetnosti in tehnologije. Akademsko je bil izobražen v finih umetnosti in arhitekturi, vendar je svoje znanje širil tudi na področju fotografije, fotolitografije in kiparstva. Pred svojo filmsko kariero se je preživljal kot fotograf portretov, gledališki masker, čarodej in asistent nemškega iluzionista (glej Rangoonwalla, 1979: 12, 13). Nad filmom se je navdušil leta 1910, ko je videl Življenje Kristusa v Bombajskem gledališču. O svojem doživetju je celo pisal v časopisu Nauyung. Svoje navdušenje nad filmom opisuje takole:

*»Med tem ko se mi je fizično pred očmi hitro vrtelo življenje Jezusa, sem mentalno pred sabo videl bogove Shiri Krishna, Shiri Ramachandra.... Bil sem kot uročen. Kupil sem še eno karto in si film ogledal ponovno. Tokrat sem svoje predstave videl na platnu. Se to lahko res zgodi? Ali bomo lahko mi, sinovi Indije, kdaj res videli na platnu tudi indijske predstave? Cela noč je minila v tej agoniji« (Ganti, 2004: 9).*

Gibanja proti kolonialni Britaniji so močno vplivala na Phalkejev socialno-politični kontekst. Imel je močne nacionalne namene, naredil je jasne povezave med produkcijo filmov in politiko. Od dostavljalca fotografske opreme je Phalke dobil denar za kratek film *Rojstvo rastline Pea*, pri kateri je posnel po en frem na dan in s tem pokazal kako raste rastlina. Nato je februarja 1912 odpotoval v London, da bi se bolje seznanil s filmsko tehnologijo in potrebno opremo. Po vrnitvi je v Bombaju ustanovil Phalke films ter posnel pet filmov. Denar je prejemal od prijateljev in družine, poleg tega se je tudi sam zadolžil. Leta 1913 se je podjetje preselilo v Nashik, okoli 200 kilometrov oddaljen kraj od Bombaja. S tem se je približal lokacijam, ki so bile uporabne za filmske kulise - hribi, gore, reke... Phalkejev prvi film *Harischandra*, razglašen za prvi daljši indijski film, je bil premierno predstavljen v Bombajskem kraljevem gledališču leta 1913. Pred tem so leta 1912 že posneli igro *Pundalik*, vendar se ne šteje med filme. Prvi Phalkejev film so oglaševali kot prvi film indijske manufakture in je temeljil na zgodbi Mahabarate. Zgodba o pravičnem kralju, ki izgubi svojo družino in kraljestvo in pretrpi številna kruta sojenja in trpljenje. Film *Raja Harischandra* je

bil uspešnica, ki se je vrtela v Bombaju mesece, med tem ko so se ostali filmi v tistem času predvajali največ en teden. S tem filmom je Phalke v indijski film vpeljal mitologijo, ki je oživela priljubljene zgodbe hindujskih bogov in boginj (glej Ganti 2004: 10, 11).

V zgodnjem obdobju indijskega filma, so filmske zgodbe pogosto temeljile na že dobro poznanih hindujskih epih in mitih, kar je pripomoglo, da je bil film kot nov medij, bližje občinstvu.

Phalke je leta 1914 ponovno odpotoval v Anglijo. Vrnil se je z novo opremo, zaprl je Phalke films in leta 1918 ustanovil »Hindustan Cinema Films Company«, prvi filmski studio s korporacijsko podporo. Poleg Phalka je v tem studiu delovalo še šest drugih režiserjev, to je bil tudi prvi studio, ki je imel svoje distributerje v Bombaju in Madrasu. V studiu so sproducirali okoli štiriinštirideset nemih filmov, nekaj kratkih filmov in en film z zvokom. Studio so zaprli leta 1933. Phalke je umrl leta 1944, ubožen in pozabljen. Njegov prispevek k indijskemu filmu je bil prepoznan šele leta po smrti. Leta 1966 so v Dadaschcb ustanovili Phalkejeve nagrade za življenjsko delo, ki so častile pionirske dosežke v filmu (glej Ganti 2004: 10, 11).

Dobičkonosnost filma je omogočila, da so pridobljena sredstva lahko preusmerili v novo produkcijo in dodatno infrastrukturo, kot naprimer studije, laboratorije, dvorane in tako je do leta 1925 Bombaj postal prestolnica indijskega filma. V zgodnjih tridesetih letih dvajsetega stoletja je bila filmska industrija v Indiji konkurenčna tekstilni, ki je veljala za najbolj pomembno lokalno industrijo v Bombaju.

Obdobje, ki sledi je sledilo je dalo indijskemu filmu poseben pečat. Zvok je omogočil, da se Bollywood razvije v svojo smer, v vse svoje filme je vključil pesem in ples.

### **4.3 PRIHOD TONA**

Pionir tovrstne produkcije je bil Ardeshir Marwan Irani, sin bombajskega prodajalca fonografov in glasbil. V filmski svet je vstopil najprej kot zastopnik filmov ameriškega studia Universal, leta 1914 pa je s poslovnim partnerjem Abdulalyjem Esoofallyjem kupil verigo kinematografov Alexandra in Majestic. Ta uspešna poslovna zveza je trajala vse do Iranijeve smrti, 55 let pozneje. Da bi zadostil ponudbi filmov v svojih kinematografih, je Irani ustanovil

studio Star film, iz katerega je pozneje nastal največji indijski nemi studio Imperial Film, on pa mogul, ki se je lahko primerjal z velikimi hollywoodskimi studijskimi moguli tistega časa. V življenju je produciral od 225 do 250 filmov, od tega polovico nemih. Zvočne filme je snemal v sedmih jezikih, med njimi tudi v iranskem. Ob prvem indijskem zvočnem filmu *Alam Ara*, v katerem je izjemoma naveden kot režiser, je njegov studio posnel tudi prvi iranski zvočni film. Za potrebe snemanja zvoka je iz Hollywooda uvozil zvočnega tehnika Wilforda Deminga, pozneje pa večino zvoka posnel kar sam. V tridesetih je kupil pravice za barvni film Cinecolour, ustanovil laboratorij za razvijanje barvnega filma in leta 1937 produciral še prvi indijski barvni film *Kisan Kanya* (glej Mohan, 2004: 9).

Ton in glasba sta v indijski film prispela 1931 s premiero hindujske filma *Alam Ara (Lepote sveta)*, v kraljevem gledališču v Bombaju. Reklamiran je bil kot vse govoreč, vse pevski in vse plesoč film, v produkciji Ardeshir Irani, ki je s sedmi pesmimi utemeljil pesem in ples kot model indijskega filma. Z naraščanjem števila pesmi so v zgodnjih letih indijskega filma, želeli preseči njegov uspeh. Tako je bilo v filmu *Indrasabha* kar sedemdeset pesmi (glej Ganti: 2004: 11).

»S prihodom zvočnih filmov, so indijski filmi postali poseben in edinstven primer. Vso to posebnost pa mu daje glasba. Daje nam glasbeno zabavo, katero ne premorejo niti najboljši hollywoodski film« (Garga v Ganti 2004: 11).

S prihodom tona v indijskih filmih, je upadlo število uvoženih filmov in čeprav brez državne podpore, je močno narasla produkcija v Bombaju, Kalkuti, Madrasu, Lahoru in Puri.

Ton je s sabo prinesel tudi nekaj težav. Prvi in najbolj očiten je bil zaplet glede jezika. Glede na množičnost jezikov v Indiji in dejstva, da je sam Bombaj poliglotsko mesto, je vprašanje, kateri jezik naj se govori v filmu, postalo vedno bolj pereče. Filmarji so se nato končno sporazumeli na različico hindujskega jezika, znanega kot hindistan, ki je zmes hindujščine in urdu jezika. Ta jezik je povezan z bazarji in trgovanjem in je služil kot lingua franca v severni in centralni Indiji.

Dejstvo, da se je film v hindujskem jeziku razvijal v poliglotskem Bombaju in ne v hindujsko govorečem severu, je povzročilo, da hindujski filmi nimajo posebne regionalne karakteristike, ampak bolj nacionalno (glej Ganti 2004: 12).

Drugi problem je bil najti igralce in igralke, ki so morali znati pravi jezik, poleg tega pa še peti in plesati. V zgodnjih letih filma, ko je začel Phalke snemati filme, ženske niso hotele in tudi niso bile zaželjene igrati v filmih. Igranje, petje in plesanje za občinstvo je bilo povezano s prostitutkami in kurtizanami. Javna narava filma je kršila norme, ki so zapovedovale žensko skromnost. Vse to je povezano z religijo v hindujski in islamski skupnosti, kjer ženska predstavlja družino ali skupnost, ki je zaprta znotraj doma. Na začetku celo prostitutke niso hotele igrati, saj je to pomenila javno razkritje njihovega dela. Tako je moral Phalke v prvem filmu *Raja Harischandra*, vlogo ženske, kraljice Paramati, zaupati mlademu moškemu, kar niti ni bilo nenavadno, glede na to, da so v tradicionalnih igrah v Indiji ženske vloge odigrali moški. Phalke si je pogosto pomagal s sorodniki ter na ta način rešil primanjkljaj igralcev. Prve ženske, ki so nastopile pred kamerami so bile pogosto iz mešanih zakonov, krščanskega ali židovskega ozadja, katerim je bila vseeno dobro znana anglo-indijska tradicija. Zaradi svojega porekla so bile te ženske že iz strogega okvirja tradicionalne družbe in niso bile nespoštovane. Pogosto so si, da bi poudarile svojo indijsko pristnost, spreminjale imena. Poleg gledališča, ki je bil pomemben vir nadarjenih pevcev in plesalcev, je obstajal še drugi vir, kjer so se zbirale nadarjene pevke in plesalke iz bogate kurtizanske tradicije. Kurtizane so obstajale stoletja in so postale tradicionalno vplivna ženska elita v kraljestvu. Pogosto so bile nosilke visoke kulture na dvorih. Igrale so klasično glasbo in plesale v salonih za dvorno srenjo. Vzgajali so jih za kulturne in prefinjene ženske, zato so iz bogatih družin pogosto k najbolj znanim kurtizanam pošiljali dečke, da so se naučili omike, pogovarjanja, literature, poezije in drugih umetnosti. V nasprotju s prostitutko je imela kurtizana več nadzora nad svojim telesom in spolnim življenjem ter je pogosto imela le enega partnerja, ki ni skrbel le zanjo, ampak tudi za njene otroke. Fantje so se ponavadi izučili za glasbenike, dekleta pa so prevzela »družinsko obrt«, ki je šla iz roda v rod. S stališča kolonialne Anglije, so bile kurtizane vezni element med britansko in indijsko elito. Kolonialisti so kurtizane pogosto menjali s prostitutkami ter jim s tem zatamnili sloves. S strani viktorijanske Anglije je potekala prava gonja proti kurtizanam. Zgodbe o kurtizanah so postale zelo priljubljene in številne igralke so doživele svoj preboj ravno z igranjem le-teh (glej Ganti 2004: 12, 14).

Tehnika play back petja (1935), kjer so pesmi posneli vnaprej in je igralec/ka ob tem le odpiral/a usta, je zopet prinesla velike spremembe. Igralcem in igralkam ni bilo več potrebno peti. Pogosto so pesmi predvajali še pred filmom, tako da so bile znane občinstvu ter ga na nek način privabile v dvorane. Povečala se je popularnost filma, poleg tega pa se je znotraj

filmske industrije pojavila še ena poklicna kategorija anonimnih pevcev pesmi, ki so po letu 1940 postali prave zvezde. Skoraj štiri desetletja so bili nosilci pesmi v indijskih filmih pri moških Mukesir Mohammad Rafi in Kishore Kumar, pri ženskah pa Lata Mangeshkar in Asha Bhonsle (<http://en.wikipedia.org/wiki/Bollywood>).

#### **4.4 STUDIJSKO OBDOBJE**

V letih 1920 do 1930 je bila filmska produkcija organizirana na podoben način kot v Hollywoodu. Studio je prevzel celotne stroške filma in imel redno zaposlene igralce ter izvedbeno ekipo. Studiji so postali znani po svoji specializaciji ter po posebnih žanrih, vendar se v nasprotju s Hollywoodom ni oblikoval monopol enega studia nad ostalimi, ki bi nadzirali celotno distribucijo in projekcijo, kot se je to dogajalo v Hollywoodu. Pomanjkanje povezanosti med različnimi sektorji produkcije, distribucije in predvajanja, je povzročilo visoko stopnjo bankrota med studiji, kar je bil eden izmed glavnih razlogov za kratko studijsko obdobje indijskega filma (glej Ganti 2004: 15).

Štirje najpomembnejši studiji tega obdobja so bili: Imperial Films Company v Bombaju, Prabhat Film Company v Puni, New Theatres v Kalkuti in Bomby Talkies. Medtem ko je bil Imperial studio zaslužen za tehnološke napredke, so ostali trije igrali ključno vlogo pri usposabljanju pomembnih režiserjev in igralcev petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja ter postavljali temelje postneodvisnemu hindujskemu filmu (glej Ganti 2004: 16).

Imperial films so bili v lasti Ardeshir Iranija in so delovali od leta 1926 do 1938. Prvi tonski film, ki je bil hkrati tudi prvi indijski zvočni film, *Alamu Ara*, je bil fantazijski film, ki je temeljil na popularni Perzijski igri o mladem dekletu Alam Ari, ki se upre hudobni kraljici in reši kraljestvo. Glavni zvezdi nemih filmov, Sulochana in Zubeida, sta imeli pogodbo s studiem, kot tudi mlad Prithviraj Kapoor, ki je postal zvezda predneodvisnega hindujskega filma in dobesedno ustanovil igralsko dinastijo. Veliko studijskih filmov je bilo *rimejkov*, filmov, ki so bili uspešnice v nemem obdobju. Imperial je snemal filme v najmanj devetih jezikih: hindujščini, urdu, gujarati, marathi, tamilščini, telungu, malajščini, burmejščini in pashtu. Leta 1929 je postal prvi studio v Indiji, ki je za snemanje nočnih prizorov uporabil razbeljene luči, kot tudi prvi, ki je leta 1937 posnel barvni film z naslovom *Kisan Kanja* (*Kmetova hči*) (glej Ganti 2004: 16).

Prabhat Film Company je bilo ustanovljeno leta 1929 v Kolhopuju kot partnerstvo med petimi posamezniki, ki so pred tem skupaj delali v Maharastra Film Company. Podjetje se je preselilo v Puno, v drugo največje mesto v Maharaštri, ki je 170 kilometrov oddaljeno iz Bombaja. Prabhat je združeval številne zvezdnike, njegova specifičnost je bil lastni studio za razvijanje filma, dobra tehnična tonska oprema, največji oder v Indiji in najboljša umetniška ekipa v Indiji. Njihov način snemanja je bil pod vplivom maharaške gledališko glasbene tradicije, poznane kot Sangeet Natak. Številni *rimejki* so bili del Maharaškega filmskega repertoarja. Prvi hit *Amritmanthan* je režiral najbolj znan filmski režiser tridesetih let V. Shantran. V studiju so posneli tudi številne filme o življenju svetnikov iz 16. in 17. stoletja. Prabhat je gradil studije še v Bombaju, Puni in Madrasu. Njegov vodilni režiser, Shantaran, je leta 1942 v Bombaju ustanovil svoj studio, katerega so leta 1953 zaprli, v njegovih prostorih pa je danes indijski filmski in televizijski inštitut (glej Ganti 2004:17).

Prav tako odmeven studio je bil New Theaters, ki ga je ustanovil B.N. Sircar leta 1931. Že od začetka je bil to zvočni studio. Številni filmi so temeljili na Bengalskih novelah, ter so nekako bili ekvivalent literature. Studio je izstopal v načinu dela, ni imel svoje stalne zvezdniške zasedbe ter izvedbene tehnične ekipe, ampak jo je sproti najemal. Tehniko play back petja so prvič predstavili v filmu Dhoop Chan (Sence v soncu), leta 1935. Eden izmed najboljših filmov studia je bil kulturni film Devdas, posnet v bengalščini in hindujščini. Leta 1941, po odhodu ključnega režiserja Nintin Bose, je uspeh New theaters začel upadati. Leta 1955 so studio zaprli (glej Ganti 2004:17, 18).

Največji studio pred drugo svetovno vojno v Indiji je bil Bombay Talkies, ki je gostil največje zvezde med igralci in režiserji. Po vrnitvi iz Evrope ga je leta 1934 ustanovil Himansu Rai. Svoje veze z Nemčijo je uspešno uporabil še v času nemih filmov, pogosto so njegovi sodelavci bili Nemci. Zgodnji uspeh tonskih filmov od leta 1936 do leta 1939 je bil zasluga nemškega režiserja Franca Ostena. Po Rajevi smrti je vodenje studija prevzela glavna zvezda in Rajeva žena Devika Rani. Studio je produciral enega največjih uspehov pred neodvisnega indijskega obdobja *Kismet (Usoda)*. Studio Bombay Talkies je bil obsojen na propad, ko so ga zapustili njegovi najuspešnejši člani, vključno z zvezdo, režiserjem in producentom filma Kismet. Kljub poskusom ponovne oživitve, so studio leta 1950 zaprli (glej Ganti 2004: 16, 17, 18, 19).

V Indiji so pred drugo svetovno vojno obstajali še številni drugi studiji, ki jih je zadela podobna usoda - bankrot in zaprtje.

Sledilo je obdobje druge svetovne vojne in čas po njej. Indija je imela vedno večje želje po samostojnosti, kar je razvidno tudi v filmih tistega časa.

#### **4.5 VDOR 2. SVETOVNE VOJNE IN PREGRADA**

Pojav druge svetovne vojne je močno vplival na indijski film. Kot britanska kolonija je bila Indija prisiljena v vojno. Kolonialisti so ustanovili posebno komisijo, ki je cenzurirala filme, ki so pretirano poudarjali indijsko neodvisnost preko dejanj ali besed. Tako so le najbolj priznani producenti dobili podporo, oziroma dovoljenje za snemanje, pri tem pa so bili strogo omejeni z metražo filma. Vojne razmere so pripeljale do razcveta črnega trga, čemur filmski zgodovinarji pripisujejo zasluge za razvoj neodvisne produkcije, ki je ena izmed najbolj značilnih karakteristik bombajske filmske industrije še danes.

Zmaga na strani alianse je še bolj razvnela želje po svobodni in samostojni Indiji. Indijski voditelji so opozarjali na britansko hipokracijo; na eni strani so v imenu demokracije reševali svet pred japonsko in nemško tiranijo, spet po drugi, pa so sami ostro držali kolonije v svojih krempljih. Indija je dosegla neodvisnost 15. avgusta 1947. S tem je nastalo več Indij; britanska Indija, moderne države Indije ter Pakistan, ki je postal država muslimanov. Ko so končno postavili meje med Indijo in Pakistanom, se je pričela ena izmed največjih selitev ljudi v 20. stoletju. V dveh mesecih je okoli 10 do 15 milijonov ljudi dobesedno zamenjalo strani med Indijo in Pakistanom. Zaradi spopadov, ki so potekali med hindujci, muslimani in sikhi, je umrlo skoraj milijon ljudi. Množična selitev pa je močno vplivala tudi na zaposlene v bengalski filmski industriji v Kalkuti ter v Punajbi industriji v Lahorju; obe sta namreč izgubili osebje in občinstvo. Kar 40 odstotkov tržišča bengalske industrije je postal vzhodni Pakistan in s tem tuje ozemlje. Takoj po osamosvojitvi je Pakistan obdavčil vse uvožene indijske filme. Leta 1952 je celo prepovedal uvoz indijskih filmov najprej na zahod, deset let kasneje še na vzhod (glej Ganti 2004: 20, 21).

V času množičnih migracij, so se številni znani igralci, producenti, režiserji in tehnologi iz Pakistana preselili v Bombaj . V Bombaju so ohranili urdu, kljub temu, da prihaja s severa Indije in je pogosto označen kot jezik muslimanov. V Indiji so ga pogosto zavračali, zlasti v

šolah in literaturi, kot nasprotni pol so mu postavljali sanskrtizirano hindujščino. Vendar si še danes težko predstavljamo indijski film brez bogatega besedišča, izhajajočega iz urdu jezika in njegove literature. Vsi vodilni koncepti hindujskega filma so iz urdu-perzijskega in arabskega besedišča. Tako je bombajska filmska industrija postala ena izmed redkih izjem, kjer muslimani niso marginalizirani, ampak dejansko uživajo uspeh in slavo. Številni zvezdniki hindujskih filmov so muslimani. Mogoče je ravno film eden izmed edinih versko mešanih prostorov, kjer muslimani in hindujci delajo skupaj in se med sabo tudi poročajo. Seveda ni vse tako idilično kot se sliši, vendar je filmska industrija v Indiji redkost, kjer ljudi cenijo na osnovi njihovih dosežkov prej kot pa na osnovi verske, etične ali jezikovne pripadnosti (glej Ganti 2004: 22, 23).

Po drugi svetovni vojni pride do razcveta indijskega filma. Če je indijski film bil prej v povojjih je v tem obdobju vsekakor dozorel in pričela se je zlata doba indijskega filma.

#### **4.6 FILMSKO SNEMANJE V SAMOSTOJNEM OBDOBJU**

Likovna umetnost, književnost in glasba so plod posebnih socialnih, kulturnih, zgodovinskih in političnih okoliščin, tako je tudi s filmi. Hindujski film lahko po letu 1947 kategoriziramo v tri glavna obdobja, ki se pokrivajo s tremi ključnimi momenti v socialnem in političnem kontekstu samostojne Indije. Prvo obdobje je Nehruvianovo obdobje, ki ga zaradi uspešnosti in inovativnosti indijskega filma v tem času poimenujejo, kar zlato obdobje indijskega filma. Sledi obdobje krize indijskega filma, ki zajema sedemdeseta leta ter zadnje obdobje, ki ga zaznamuje linalizacija in »invazija« satelitskih programov, v devetdesetih letih.

#### **4.6.1 NEHRUVIANOVO OBDOBJE – ZLATO OBDOBJE INDIJSKEGA FILMA**

Prvo obdobje v samostojni Indiji je Nehruvianovo obdobje, ki zavzema petdeseta leta dvajsetega stoletja. V tem času se je Indija osamosvojila in naredila prve korake k indijski samostojnosti, na katere je močno vplival takratni ministrski predsednik Jawaharlal Nehru. Nova vlada je imela drugačni pogled na film, saj po njenem mnenju ni igral pomembne vloge v politični in ekonomski sferi. Zabava v deželi, kjer je pismenih le 18 odstotkov prebivalstva in je imela povprečno življenjsko dobo okoli 26 let, z ogromnimi bivanjskimi problemi, ni bila ključnega pomena. Posledice nevlaganja v filmsko infrastrukturo, zlasti kino dvorane, so vidne še danes. Kljub temu, da Indija v današnjem času sproducira največ filmov letno, ima na prebivalca najmanj kino dvoran. V Indiji je postavljenih okoli 13 dvoran na milijon prebivalcev, med tem ko imajo v ZDA 117 dvoran na milijon prebivalcev (glej Andersen v Ganti 2004: 25).

V tem obdobju so se povišali tudi davki v zabavišni industriji, težje je bilo dobiti licenco za snemanje filma, povečala pa se je tudi državna cenzura. Producenti, ki so želeli poslati filme v vzhodni ali zahodni Pakistan, so morali plačati indijski vladi visok uvozni davek, poleg seveda ostalih dajatev in omejitev s strani Pakistana. Zato je kar 60 odstotkov zaslužka ostalo v žepu države (glej Ganti 2004: 25).

Poleg denarja pa je filmarje omejevala še cenzura, ki je bila v indijskih in tujih, uvoženih filmih, pogosto brez ustrezne utemeljitve. Filmarji so zaman poskušali razložiti obupno stanje državi, številne korporacije so pisale pisma, protestne note. Ker nobena ni pripeljala do uspeha, so se 30. junija 1949 Indian Motion Picture Producers Association in South Indian Film Chamber of Commerce združili v vseindijskem filmskem protestnem dnevu. Zaprli so vse kinodvorane, vendar tudi ta protest ni pripeljal do bistvenih sprememb, ustanovljena je bila komisija, ki je združevala filmarje in vladne uradnike, ki naj bi skupaj raziskali pereče teme. Leta 1951 je komisija izdala obširno poročilo o indijskem filmskem ustvarjanju, katerega je vlada ignorirala (glej Ganti 2004: 26).

Ključno vprašanje razprav je bilo, kako narediti »avtentično Indijo«, kakšen bo njen nacionalni, kulturni razvoj. Filmska glasba in ples sta bila pogosto tarča kritik, očitali so jim hibrid takrat avtonomnih oblik umetnosti ter primitivizacija klasične umetnosti. Trn v peti so

predstavljali elementi zahodnjaške kulture, zlasti na področju glasbe, kjer so uporabljali inštrumente, ki niso indijski; harmonij, klavir, saksofon, ksilofon,... to je pripeljalo do tega, da so na Vse Indijskem Radiu, omejili predvajanje filmske glasbe, ki je bila zelo priljubljena. Zaradi surovega posega politike v programsko vsebino radia, je radio izgubil večino svojih poslušalcev. Pri tem pa so tržno nišo opazile zasebne radijske hiše, kot je naprimer Radio Ceylon, kjer so začele predvajati filmsko glasbo. V letu 1957 je večina filmskih producentov obnovila prevajalne licence in ponovno so začeli predvajati filmsko glasbo, radijske postaje pa so ponovno pridobile poslušalce (glej Ganti 2004: 27). Kljub številnim zapletom, se danes tega obdobja spominjajo, kot obdobja ustvarjalnosti, izvirnosti, pravih talentov, kvalitete, odkritosti in profesionalizma, zato so to obdobje poimenovali Zlato obdobje.

V petdesetih letih dvajsetega stoletja je bil hindujski film pod vplivom institucije Indian Peoples Theater Association, ki je bila povezana z indijsko komunistično partijo, močno je indijski film vplival na prvi mednarodni filmski festival v Indiji, ki se je odvijal v Bombaju leta 1952 in nenazadnje so na indijski film vplivale migracije, ekonomski razvoj, socialne reforme ter že kar agresivno ustanavljanje prave Indije, naroda. Posledica tega so bili številni patriotski filmi (glej Ganti 2004: 29).

#### **4.6.2 SEDEMDESETA LETA**

Sledilo je obdobje krize države, sedemdeseta leta dvajsetega stoletja. Optimizem, upanje in nacionalni zanos so zaradi slabih ekonomskih in socialnih razmer začeli upadati. Potekala ja vojna s Pakistanom (1971), osamosvojil se je Bangladeš, kar je pripeljalo do številnih beguncev, olje na ogenj pa je dodala še energetska kriza leta 1973. Prihajalo je do številnih demonstracij. Univerze so bile zaprte celo nekaj tednov. Na volitvah leta 1971 je bila izvoljena Indira Gandhi, težave so se začele pojavljati kmalu, predvsem zaradi neizdelanega ekonomskega načrta. Očitali so ji nepravilnosti na volitvah, opozicija je zahtevala njen odstop. Po velikem protestu v New Delhiju je bilo v Indiji razglašeno izredno stanje, ki je trajalo 21 dni. V tem času so bile močno omejene civilne pravice iz indijske ustave, aretirali in brez sojenja so zaprli preko 100.000 ljudi, vključno z intelektualci, vodji opozicijskih strank, novinarji in političnimi aktivisti. Časopisi so bili strogo cenzurirani, prepovedana je bila objava imen zaprtih. Sin Indire Gandhi, Sanjay, je uvedel novo socialno politiko, ki je vključevala prisilno sterilizacijo revnih moških in žensk, rušiti so začeli revna naselja, slume, ogromno ljudi so preselili (<http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/MAIN/whatsnew.html>).

Indira Gadhi se je poimenovala v rešiteljico naroda. Optimistično je leta 1977 sklicala volitve, kjer je opozicija zasedla 330 od 542 sedežev v parlamentu.

Snemanje filmov v tem obdobju je bilo zaznamovano z negotovostjo in nevarnostjo. Avgusta 1974 je minister za informacijo in predvajanje obvestil vodje filmske industrije, da dokler Kodak ne bo pripravil ustrezne ponudbe za svoje obrate v Indiji, bodo barvni estmanovi Kodak filmi na voljo le za izvoz in ne za domačo rabo. Mesec kasneje je vlada izdala Kodaku dovoljenje za prodajo filma. Filmarji so morali s posebnimi formularji zaprositi za dovoljenje, kar je privedlo še do večje birokracije. Edina rešitev je bil črni trg. Širile so se tudi govorice, da namerava vlada poddržaviti filmsko industrijo, kar se k sreči nikoli ni zgodilo (glej Ganti 2004: 30).

Filmi iz tega obdobja so postali bolj nasilni in jezni, fokus dogajanja se je preusmeril iz družinskega okolja na družbo in ulice. Država je bila prikazana kot nesposobna za reševanje problemov, kot so kriminal, brezposelnost in revščina. Zlobneži so bili v večini tihotapci, goljufi, ki so v družbi zasedali mesta uspešnih in bogatih poslovnežev. Do leta 1980 so glavni hudobneži postali podkupljivi politiki (glej Ganti 2004: 31, 32).

Trend, ki se je pojavljal že v šestdesetih ter intenziviral v sedemdesetih in osemdesetih, je bil »izgubljeni in ponovno najdeni« sorodniki. Filmi predstavljajo nuklearno družino ali brate in sestre, ki so bili v otroštvu ločeni, pogosto zaradi zlobneža, uspešnega poslovneža, trgovca. Družina se najde, ko otroci odrastejo in »premagajo« tiste, ki so bili odgovorni za njihovo ločitev (glej Ganti 2004: 33).

Družina in družinske vezi so bile desetletja pomembna tema v hindujskem filmu. Družinski odnosi predstavljajo osnovo številnim moralnim dilemam in konfliktom, vidnim v hindujskem filmu. Predstavitev družine se je dramatično spremenila leta 1990, ko so se spremenile tudi razmere v družbi.

### 4.6.3 DEVETDESETA LETA

Tretje obdobje zaznamuje liberalizacija in »invazija« satelitskih programov. Ekonomski liberalizem, uveden s strani indijske vlade leta 1991 in pojav satelitske televizije leta 1992, sta bila temeljna procesa, ki sta oblikovala indijski film po letu 1990. Liberalizacija se nanaša na sprostitev trga, ni več strogih pravil in nadzora na gospodarstvu. Gospodarstvo je leta 1990 padlo na najnižjo točko. V letu 1991 je indijska vlada prejela dve posojili, ki pa sta bili pogojeni z zmanjšanjem vladnega nadzora nad gospodarstvom. Liberalizacija in sprostitev trga je privedla več multinacionalk, ki so začele širiti podjetja, satelitska televizija pa je radikalno spremenila naravo indijske televizije. Do leta 1980 televizija v Indiji ni imela bistvenega pomena. Leta 1959 je potekalo prvo televizijsko predvajanje v Indiji, vidljivost pa v radiju 40 kilometrov. Do leta 1990 je v Indiji obstajalo 3450 kabelskih mrež, razdeljenih na Bombaj, Kalkuto, Delhi in Madras. Hiter porast dostopnosti satelitskih programov je bil eden izmed glavnih razlogov za spremembe, ki so se odvijale z indijsko televizijo leta 1990. Dve leti kasneje so ustanovili prvi zasebni hindujski program ZEETV, kateremu so kmalu sledili ostali (glej Ganti 2004: 33-34).

Hindujski filmarji so imeli široke možnosti, kljub temu so na nove programe gledali kot na grožnjo. Novi programi filmarjem ponujajo nove možnosti za promoviranje in trženje filmov, številni programi temeljijo na indijskemu filmu, ki poleg filma prinaša še glasbo, ples, novice ter polni rubrike tračev... Celo MTV simbol globalne mladinske kulture je v Indiji močno povezan s filmsko industrijo. Z naraščanjem televizijskih hiš pa je začel indijski film tekmovati z različnimi igrami, limonadami, ki so na nek način alternativni vir zabave. Drugi problem predstavlja piratstvo, nelicenčno prikazovanje filmov, ki pogosto ostane nekaznovano, tako se pogosto novi filmi pojavijo na televiziji še pred premiernim predvajanjem v kino dvorani (glej Ganti 2004: 36).

Ena izmed temeljnih nalog filmske industrije v devetdesetih letih je bila, da ponovno privabi občinstvo v dvorane. Televizija je ljudi privezala na dom; ceneje je in tudi ni razloga, da bi se morali voziti v divjem indijskem prometu. Filmarji so z novimi tehnikami ter z izboljšanjem digitalnega zvoka poskušali privabiti čimveč občinstva. Vse več pozornosti namenjajo marketingu in promociji in od leta 1997 so za promocijo pričeli uporabljati tudi internet. Od filmov se pričakuje vse večja spektakularnost, več tveganja, več dobička. Tako so pričeli snemati v Afriki, Avstraliji, Evropi in Severni Ameriki. S tem so še dodatno razširili svoj krog

gledalcev. Svoje distribucijske hiše odpirajo v New Yorku, New Jerseyu, Londonu, filme pa prevajajo tudi v angleščino, španščino in francoščino. Udeleževati so se pričeli mednarodnih filmskih festivalov kot so Cannes, Toronto, Benetke, svoje filme predvajajo v največjih kinih, kot na primer London Leicester Square, New York Times Square,... Vplivali so tudi na ponovno priljubljenost mjuziklov v zahodnem svetu, pomislimo samo na Baz Luhrmannov *Moulin Rouge* in von Trierjevo *Plesalko v temi*.

Od leta 1998 je najbolj dobičkonosen bombajski trg. Skoraj vsak teden se na lestvico najbolj gledanih filmov v Londonu uvrsti kakšen hindijski film. Velik uspeh hindijskega filma je pripeljal tudi do ključnega vprašanja: »Katero je ciljno občinstvo«? Največji uspeh, tudi v tujini, sta dosegla filma *Hum Aapke Hain Koun (Kaj ti pomenim)* in *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge (Tisti s pravim srcem, bo dobil nevestino srce)*. Uspehi so sledili tudi pri evropeiziranih oblikah teh filmov (glej Ganti 2004: 39).

Filmi so bili pogosto tarče indijskih medijev ter nekaterih članov indijske industrije, češ da so narejeni zgolj za Indijce, ki so se izselili in želijo ohraniti stik z domovino, ne pa za »prave« Indijce.

Najbolj očitna razlika med uspešnimi filmi zadnjega obdobja in filmov iz sedemdesetih let je, da so po večini zbrisane razredne razlike, filmi se fokusirajo na bogastvo. Vsi znaki revščine in ekonomske stiske so odstranjeni iz filmov. V prejšnjem obdobju so glavni junaki prihajali iz delavskega ali nižjega srednjega razreda, v novem obdobju pa so glavni liki sinovi in hčere milijonarjev. Lik hudobneža, ki je prej prikazoval bogatega poslovneža, ki se je ukvarjal vprašljivimi posli, je skoraj v celoti odstranjen, posledično pa je zaradi tega odsotna tudi država in njeni predstavniki. Medtem ko so bili v obdobju od 1950 do 1980 uspešni poslovneži simbol izkoriščanja, krivice in celo kriminala, v filmih od leta 1990 dalje predstavljajo dobrega, ljubečega očeta. Ljubezenski konflikti ne temeljijo več na razrednih razlikah, ampak sta zaljubljenca iz istega razreda, ponavadi razprta z notranjim konfliktom: ali ustreči družini ali slediti svojim željam. Glavno temo predstavlja ljubezenski trikotnik ali poseganje staršev v ljubezensko srečo svojih otrok. V obeh primerih je lik razdvojen med tistim, ki ga ljubi in tistim, s katerim se je dolžen poročiti. Prevladujejo družinske vrednote, ki prikazujejo stereotipizirano družino. Razlika v obdobjih se pokaže tudi v reševanju konflikta; če bi v prejšnjem obdobju zaljubljenca skupaj zbežala in zapustila družino, se v novejših filmih glavni junak pogostokrat odloči za družino in njegovo odgovornost do nje (glej Ganti

2004: 40). Uspeh takšnih filmov so mediji in država interpretirali kot proslavitev družinskih vrednot in potrditev indijske tradicije v globalnem svetu.

V devetdesetih pride do spremembe v percepciji organiziranega kriminala - mafije. Medtem ko so ga v preteklosti pogosto vesternizirali in prikazovali kot plod zahodne družbe ali kot edino možnost preživetja, so v devetdesetih mafiji podali drugo podobo; regijsko so jo specificirali in etično določili. Organizirani kriminalni filmi prikazujejo kot svobodno praktično odločitev, ki omogoča ljudem luksuzno življenje in potrošniški način življenja v postliberalni industriji. Spremenilo se je tudi prikazovanje nacionalnih vrednot. Če so bili pred letom 1990 v filmu glavni vlogi negativci – zahodnjaki, so jo po letu 1990 prevzeli teroristi. Narod je ogrožen s strani teroristov, velika rešitelja sta vojska in policija (glej Ganti 2004: 41).

Zanimivo je, da so indijski filmi pogosto prikazovali Indijce, živeče v tujini, bolj tradicionalne in avtentične kot tiste, ki so dejansko živeli v Indiji. Avtentična indijska identiteta je predstavljena preko verskih ritualov, povezanih s poroko, razširjeno družino, spoštovanjem do patriarhalne avtoritete, podrejenosti norm ženske skromnosti, nasprotovanje predzakonski spolnosti in intenziven ponos in ljubezen do Indije.

Enega izmed glavnih problemov samega nastajanja filma je predstavljala lokacija.

Zato se je produkcija pričela seliti:

*»V Indiji potrebujem dovoljenje za snemanje na cesti pred lastno hišo in moram zaradi tega povsod plačevati podkupnine. Na tujem ima glede tega več miru in lahko dnevno posnamem več materiala.« pravi indijski producent Yash Chopra. Letošnjo zimo so zaradi nevarnih političnih razmer v kašmirskem višavju nekaj prizorov indijskih filmov posneli kar v Alpah. Materiali posneti v tujini naj bi filmom dali tudi »drugačen, bolj čist videz« (Feguš 2004: 9).*

Danes ni več redkost snemanje indijskih filmov v tujini. Seveda ni skrivnost, da si novi indijski filmi hočejo pridobiti večje globalne pozicije. Trend zaenkrat ostaja pri koprodukcijskih zgodbah o življenju indijske diaspore. Indijska filmska zvezda Revathy je s popolno indijsko igralsko žensko zasedbo odpotovala v San Francisco, kjer so posneli film *Mitr (Moj prijatelj)*. V Los Angelesu je nastal podoben film *Leela*. Britansko-indijsko

koprodukcijo *Bojevnik* so na primer posneli v Himalaji, dogajanje debitantskega celovečerca *Pana Nalina Samsara* pa je postavljeno v Nepal.

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 igralko 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 Royin Mehboob. Filmar David Dhawan je postal preverjena zaščitna znamka blagajniškega 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 *Bombaj* (1995) prikazuje nasprotja med Hindujski in Muslimani; Vermov *Satya* je klasika, ki skicira neusmiljeni svet kriminala v Mumbaju. 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 razkazovalcev mobilnih telefonov (glej Mohan 2004:10).

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 *Aks* (*Odsev*), Rakesha Mehre, na primer, daje občutek, da gledamo hollywoodski film. A vsebina navsezadnje razočara (glej Mohan 2004: 11).

## **5. USPEŠNOST INDIJSKEGA FILMA**

Ključno vprašanje moje diplomske naloge je, iz kje izhaja moč indijskega filma, kaj je tisto bisveno, ki ga razlikuje od hollywoodskega filma. Po Tyrrellovi sem se osredotočila na tri potencialne faktorje uspešnosti bollywoodskega filma; drugačna percepcija zvezdniškega sistema, pomembnost filmske glasbe ter drugačna struktura in organizacija znotraj procesov produkcije, distribucije in predvajanja.

### **5.1 ZVEZDNIŠKI SISTEM**

#### **5.1.1 Kdo je filmska zvezda?**

Od začetka 20. stoletja, ko so se pojavile prve medijske zvezde, so nastale številne teorije in definicije o medijskih zvezdah, vendar neke splošne definicije, ki bi obravnavala vse njihove razsežnosti, še vedno ne poznamo. Da se teoretiki pogosto osredotočajo na filmske zvezde je razumljivo; navsezadnje je k razvoju sodobnega koncepta zvezde pripomogel prav razvoj filma in filmskih junakov. Toda po drugi strani so takšne definicije pogosto pomanjkljive, saj zanemarjajo obstoj vseh drugih medijskih zvezd, ki so tudi produkt popularne kulture (športniki, popularni pevci, televizijski voditelji, televizijski igralci,...). V tem poglavju se bom osredotočila zgolj na filmsko zvezdo.

Vrdlovec zvezdo pojmuje predvsem v filmskem žargonu: kot mednarodno ali nacionalno slavnega filmskega igralca (glej Kavčič in Vrdlovec 1999:667). Zvezda je zanj tipičen kinematografski fenomen, ki ga je po eni strani omogočila široka popularnost filma, po drugi pa možnost multicipliranja zvezdnih podob po vsem svetu. Igralci prvih filmskih junakov so bili anonimni in prav dejstvo, da so postali priljubljeni, ne da bi gledalci poznali njihova imena, dokazuje, da je njihova popularnost povezana z junaškimi figurami, ki so jih interpretirali (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999: 667). Zato je po Morinovi definiciji zvezda igralec ali igralka, ki »se napaja pri heroični substanci tj. pri divinizirani in mitični substanci in ob enem obogati to substanco s svojo osebnostjo« (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999: 667).

Filmska zvezda je tako več kot le igralec, ki z vlogo predstavlja neko osebo. Zvezda se namreč uteleša v osebah, ki jih igra in te osebe se utelešajo v njej. Zvezda torej v različnih filmskih vlogah igra svojo vlogo, v svoji vlogi pa igra filmske vloge, ki so pogosto napisane

prav zanjo. Tovrstna vzajemnost je nujna za obstoj zvezde. Če vzajemnosti med igralcem in filmskim junakom ni, se zvezda ne more pojaviti (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999: 667).

De Crodova trdi, da postane posameznik zvezda takrat, ko je izpostavljeno tudi njegovo zasebno življenje (DeCrodova 1991: 21). »Izumljanje zvezd je v filmski industriji bistvenega pomena,« je trdil že *izumitelj zvezd*, lastnik Independent Motion Picture Company, Carl Laemmle (Laemmle v Dyer 1998: 13), ki je poskrbel za nastanek prve ameriške filmske zvezde Florence Lawrence. V zvezdniškem sistemu namreč izdelka, oziroma produkta, pri katerem sodeluje zvezda, ne »prodajajo« njegovi producenti, ampak »njegove« zvezde, ki so prav zato postale last in zaščitna znamka producentov.

Pogledali smo si osnovne definicije filmske zvezde. V naslednjem poglavju pa bom poskušala razložiti bistvene razlike med bollywoodskim zvezdništvom in zvezdništvom na zahodu.

### **5.1.2 Indijski zvezdniški sistem**

Tako kot hollywoodska, tudi bollywoodska industrija temelji na zvezdniškem sistemu. V najboljših časih industrije, v drugi polovici osemdesetih in v začetku devetdesetih let, so bili indijski zvezdniki tako zasedeni, da so snemali tudi več filmov hkrati. Dopoldan so bili na snemalnih lokacijah enega filma, popoldan so v studiju snemali še drugega. Medtem ko so sedeli v maskirnici, da so jim nanесли ustrezno masko, so se učili dialoge za prizor, ki naj bi ga posneli tisti dan. To je tudi sicer normalna praksa, saj igralci namreč dobijo scenarije na snemanju in tam tudi vadijo dialoge, pesmi in ples. Podobni prizori so nekaj vsakdanjega, tudi pri snemanju latinsko-ameriških telenovel, kjer morajo v najkrajšem času posneti čim več epizod. Za igranje po kakršnikoli igralški metodi v taki produkcijski stiski seveda ni časa. Kameleonsko transformacijo igralcev skušajo zato doseči predvsem s kostumografijo in masko.

Največji indijski zvezdnik vseh časov je Amitabh Bachchan. Čeprav je imel v začetku velike težave, da so ga sploh sprejeli kot igralca, so od srede sedemdesetih naprej prav njegovi filmi določali uspešnost celotne indijske produkcije. Ko se je leta 1982 med snemanjem filma *Coolie* težko ponesrečil, so vse televizije, radijske postaje in tisk objavljali redna dnevna poročila o njegovem zdravstvenem stanju (<http://www.bookrags.com/biography-bachchan-amitabh-ema-01>).

Bachchan je leta 1995 ustanovil lastno korporacijo za trženje sebe in drugih pomembnih igralcev in ljudi kot blagovnih znamk za produkcijo in distribucijo filmov ter različnih avdioproduktov in za organizacijo prireditev. Njegova poteza je bila sprejeta kot napor za urejanje razmer kaotične indijske filmske industrije. Toda že naslednje leto je korporacija doživela polom z organizacijo izbora za miss sveta, ki naj bi povzročil finančne in politične polemike. Leto pozneje je doživel polom še s filmom *Mrityudaata*, ki naj bi pomenil njegovo vrnitev na velika platna. Igralec je po vseh krizah nastopil v tretjem najbolj gledanem indijskem filmu *Baghban*, na spored pa je prišel tudi njegov novi film, psihološka srhljivka *Aetbaan (Zaupanje)* (glej <http://www.bookrags.com/biography-bachchan-amitabh-ema-01>).

Da so zvezde res zvezde, dokazuje dejstvo, da je kar 80 odstotkov proračuna bollywoodskega filma namenijo zvezdniškim honorarjem, razkošni scenografiji in kostumografiji. Honorarji zvezdnikov so pogosto glavni magnet za ogled filma ter tudi edini veliki strošek, saj lahko dosežejo tudi 60 odstotkov proračuna (<http://www.rediff.co/entertai/2002/oct/24main.htm>).

Uspešnost indijskega zvezdniškega sistema sicer nekoliko upada, saj je na globalnih tržiščih mogoče lansirati filme z manj znanimi imeni, hkrati pa so neznani igralci proračunsko občutno cenejši. Med najnovejšimi filmskimi zvezdicami so miss sveta Aishwarya Rai, miss univerzum Susmita Sen in miss Indije Celina Jaitley. Filmarji med igralke vse pogosteje rekrutirajo manekenke ali televizijske voditeljice, kot so Preity Zinta, Lisa Ray ali Sophia Haque. Podobno kot so na filmska platna v Evropi in Ameriki prišli tudi nekateri nogometaši ali drugi športniki, je med najnovejšimi indijskimi zvezdniki igralec kriketa Ajay Jadeja, igralec pa je postal tudi eden najbolj priljubljenih indijskih manekenov Arjun Rampal. Poseben škandal sta si predlani privoščila zvezdnika Sanjay Dutt in Salman Khan, saj naj bi zaradi povezav s kriminalnim podzemljem prišla navzkriž z zakonom (<http://www.rediff.co/entertai/2002/oct/24main.htm>).

Tyrrellova opozarja, da zahodne filmske zvezde kljub svetovni popularnosti ne morejo tekmovati s kvazireligiozno ikonografijo enačenja igralca z božanstvom. Po njeni razlagi ostaja še iz časov zgodnjih indijskih filmov, ki so prikazovali dogodivščine indijskih bogov (glej Tyrrell 2000: 264).

## 5.2 FILMSKA GLASBA

Prihod tona na filmska platna je bistveno spremenil sam način pripovedovanja filmske zgodbe. V film so po zgledu gledaliških iger vključili še pesmi, ki so postale temeljna karakteristika in vaba večine bollywoodskih filmov.

Do leta 1980 so bile pesmi iz filmov edina oblika popularne glasbe v Indiji, ki je bila množično producirana, distribuirana in konzumirana. Popularna glasba je v Indiji sinonim za filmsko glasbo. Še danes filmska glasba predstavlja 80 odstotkov glasbene prodaje v Indiji. Številne oddaje umeščajo sekvence iz indijskih filmov v tedensko odštevanje desetih najbolj priljubljenih pesmi. Glasbena in filmska industrija sta v tej deželi še posebej močno prepleteni in medsebojno odvisni (glej Tyrrell 2000: 264). Sanjeev Prakash piše, da je »indijska kultura tako prežeta s filmsko glasbo, da jo igrajo celo na porokah in ob verskih praznikih« (Prakash v Tyrrell 2000: 264). O velikem pomenu filmske glasbe za indijski kulturni prostor govori tudi naslednji podatek: leta 1920 so tuji filmi (večinoma ameriški) zasedali približno 85 odstotkov indijskega trga, konec tridesetih pa je ta odstotek, kot posledica uvedbe zvoka v filmski medij, padel celo pod 20 odstotkov. Filmska glasba predstavlja Indijcem večji čar kot dialog in je temeljni pogoj osvoboditve izpod tujega vpliva, kar nesporno velja še danes. Indijski producenti tržijo lastne filme predvsem na podlagi glasbe, s tem pa hkrati v isti sapi »onemogočajo« tujo distribucijo (glej Cown 2002: 87).

Po besedah Tyrrellove, prikazuje večina indijskih kinodvoran vesele glasbene filme z lahkotnimi plesnimi točkami in petjem, v katerih so združeni tako melodrama, akcija, komedija, romanca ter družben komentar. V film uvedene glasbeno-plesne točke, v funkciji prikazovanja napetosti med revščino in bogastvom, upanjem in strahom, novim in starim, utelešajo specifiko tukajšnjega filmskega izraza. Vsa silovita pomešanost tragičnih dogodkov, z veselimi glasbeno-plesnimi točkami, ki popeljejo gledalca od enega ekstremnega občutja do drugega, je v tesni povezavi sanskrtskega gledališča, vztrajanje na tej pa se, po njenih besedah, lahko brez zadržkov smatra za opozicijo zahodnega kulturnega imperializma (glej Tyrrell 2000: 262). Ali kot se izrazi Mira Reym Benford v svojem eseju *Innovation and Imitation in India Cinema*: »obvezne glasbeno-plesne sekvence indijskega mainstream filma so izrazit primer domačih estetskih principov in narekujejo način uporabe uvoženih tehnologij« (Binford v Tyrrell 2000: 262).

Filmska glasba je tako vplivala tudi na spore v parlamentu, ki je leta 1993 zahteval, da se pesem *Choli ke pecche kya nai?* (*Kaj se skriva pod mojo majico*) iz filma *Khalnayak* (*Hudobnež*) izloči in ne predvaja več. Vendar je prišlo ravno do obratnega efekta, saj je pesem postala še bolj priljubljena. Kakšno moč in popularnost ima filmska glasba, dokazuje tudi dejstvo, da so v času političnih kampanj pred volitvami številne politične stranke posnele svoje himne na melodije znanih popevk iz filmov (glej Ganti 2004: 79).

V indijskih filmih velja, ko ne moreš več povedati z besedami pričneš peti. To je dobro razvidno v ljubezenskih filmih, ljubezen in romance so najbolj izraženi z glasbo. Pesmi uporabljajo tudi za ponazarjanje sanj, fantazij ali obujanja spominov. Posnamejo jih pred filmom, pogosto prej posnamejo tudi videospot, del filma, ki kasneje služi promocijskim namenom. Filmska glasba je na trgu saj dva meseca pred filmsko premiero in je tako glavna vaba. Pesmi so tudi tiste, ki gledalca privabijo v dvorane znova in znova. Pogosto ljudje v nabito polnih dvorana ob gledanju filma tudi pojejo. Najboljši indijski filmi so imeli gledalce, ki so si film ogledali desetkrat, dvajsetkrat, petdesetkrat in tudi stokrat (glej Ganti 2004: 80, 81).

Uspešnost glasbenega spota v filmu pa je odvisna tudi od zanimivosti, oziroma eksotičnosti lokacije. Da skrajnost ne pozna meja, dokazuje film *Jeans* iz leta 1998, kjer si zaljubljenca ob veselem petju in plesanju izpovedujeta ljubezen pred vsemi sedmimi čudesi Sveta (kitajskem zidu, egipčanskimi piramidami, Taj Mahalu v Indiji, Eifflovm stolpu v Parizu, Empire state buildingu v New Yorku, stolpom v Pisi in rimskim Kolosejem) (glej Ganti 2004: 87).

### **5.3 STRUKTURA BOMBAJSKE FILMSKE INDUSTRIJE**

Hollywood in Bollywood sta največji filmski industriji, katerih način delovanja ter notranja struktura sta drugačni. Bombajska filmska industrija je močno decentralizirana, največkrat financirana iz dobička črne ekonomije, temelji na prijateljskih vezeh in raje deluje po sistemu dogovorjenih pogodb. V tem poglavju bom prikazala strukturo bombajske filmske industrije; produkcijo, distribucijo in predvajanje.

Specifika bombajskega filma je fragmentirana narava vseh temeljnih sektorjev; produkcije, distribucije in predvajanja. Producenti, distributerji, financerji, predvajalci in tonski studiji so neodvisni. Vsi trije sektorji so v večini družinsko podjetje, kar je temeljna karakteristika

indijskega podjetništva. Producenti sektor sestavljajo neodvisne producentske hiše, ki jih vodijo igralci ali režiserji, ki so postali producenti. V času nemih filmov so se producenti direktno dogovarjali s kinematografi, prihod tona pa je zahteval vmesni sektor, distributerja, ki je postal agent med produkcijskimi hišami in kinematografi. V Indiji se razvije neodvisno distributerstvo in distributerski sistem, kar je specifična indijskega filma. Ganti ugotavlja, da filmska industrija v Indiji ni organizirana, niti horizontalno niti vertikalno, v smislu hollywoodskih studiev ali mednarodnih zabavnih konglomeratov. *Studio* v bollywoodskem kontekstu v večini pomeni prostor za snemanje in se ne ukvarja s produkcijo in distribucijo (glej Ganti 2004: 53, 54).

Ravno zaradi decentraliziranosti filmske industrije je izjava, da bombajska tovarna sanj letno posname stotine filmov, napačna. Indijski film ustvari kopica neodvisnih posameznikov, svobodnjakov, ki delajo skupaj na istem projektu in niso stalno zaposleni v produkcijski hiši. Film dobi denar, če ima pravo zvezdniško zasedbo igralcev in režiserja. Pogosto se zgodi, da oseba opravlja več funkcij znotraj določenega filma; je igralec, producent, režiser, scenarist. Industrija vsebuje zelo malo ljudi, ki dejansko ne sodelujejo pri samem procesu snemanja in izdelave filma, v Hollywoodu pa so takorekoč nepogrešljivi. To so ljudje v oblekah: odvetniki, agenti, managerji. Prav tako ni iskalcev talentov ali kasting agencij kot so na primer ICA ali William Morris (glej Ganti 2004: 54, 55).

Hollywood in Bollywood sta tovarni sanj vsakega amaterskega in profesionalnega igralca, vstop v ta svet pa je skoraj čudežen in nepredstavljen za mnoge. Pa vendar Bollywood zopet izstopa s svojo posebnostjo. Sicer tudi v Hollywoodu zasledimo hči ali sina, ki stopa po starševskih sledih, v Bollywoodu pa je ta pojav zelo izrazit. Kljub temu, da obstaja formalna pot za vstop v filmsko industrijo *National School of Drama or the Film and television Institute of India*, kjer igralci in režiserji pridobivajo formalno izobrazbo na področju filma, je še vedno najlažje v filmski svet vstopiti preko vez. V indijski filmski produkciji so se razvile igralske rodbine oziroma klani, filmska industrija se dejansko reproducira znotraj sebe. Brez poznanstev je meja za vstop v svet blišča skoraj nepremagljiva. Redke posameznike, katerim uspe, Bollywood pogosto izkoristi za zgodbo o pepelki, sebe pa predstavi kot prostor, kjer si lahko talentiran posameznik uresniči sanje (glej Ganti 2004: 56).

## 5.4 SISTEM FINANCIRANJA IN DISTRIBUCIJE

Kapital snemanja filmov v Indiji je v večini povezan z neformalno, oziroma črno ekonomijo, ki po ocenah nekaterih raziskovalcev zavzema skoraj polovico formalne ekonomije. To je posledica visoke stopnje obdavčitve, pri čemer se je razvila paralelna ekonomija z visoko stopnjo nenadzorovane gospodarske dejavnosti. Bombajska filmska industrija je ena izmed glavnih investicij, kjer se dobiček ne prijavi. V Indiji je vrsta investorjev, ki sicer delujejo na različnih gospodarskih področjih: gradbeništvo, trgovanje z diamanti, nepremičnine, manufakture kot tudi organiziran kriminal. Narava financiranja temelji na gotovinskem poslovanju in ustnih dogovorih (glej Ganti 2004:56).

*»/.../ Abu Salemom, eden izmed najbolj zloglasnih šefov indijskega podzemlja, je svoje sinove poimenoval po svojih najljubših junakih, poročil z b'woodsko zvezdo Monico Bendi in je "skrivaj" financiral mnoge indijske filme, tudi najdražje (npr. famozni hit Devdas)/.../« (Štefančič 2004: 66).*

*»/.../ In roka indijske mafije je že tradicionalno dolga. Bolje rečeno, Bollywood in podzemlje sta tako prepletene in tako zlikane, da ima vsak b'woodski producent svojega botra./.../. Producenti, režiserji in zvezdniki, ki nočejo "sodelovati", končajo pod krogli, kot recimo pred leti režiser Mukesh Duggal in producent Manmohan Shetty. /.../« (Štefančič 2004: 66).*

Ganti ugotavlja, da indijski filmski trg, s svojo nepredvidljivostjo, ostaja precejšnja uganka tudi za domače filmske ustvarjalce. To dokazuje, da dobiček zagotovi le vsak deseti film. Kljub temu domači in tuji investitorji ne obupajo. Če film uspe se lahko investiran denar podvoji, troji ali celo početveri (glej Ganti 2004: 57).

Produkcija in distribucija v bombajski filmski industriji nista povezani. Indijski filmi so distribuirani po Indiji in po celem svetu preko decentralizirane mreže neodvisnih distributerjev. Po Gantiju je Indija razdeljena na pet večjih distribucijskih enot: Bombaj, Jug, Rajasthan, Delhi/Zahodni Punjabi, Vzhod. Šesto območje je znano kot "prekomorsko območje", ki zajema Severno Ameriko, Veliko Britanijo, države ob Arabskem zalivu, Južno Afriko in tako dalje. Osnovnih pet enot pa razdeli še na štirinajst manjših, ki se klasificirajo v tri centre; A, B, in C. Pri čemer A- center pomeni načeloma velika mesta in središča krajev, z

visoko populacijo, z več kinodvoranami ter z večjim potencialom za dobiček, tako so filmi najprej predvajani v A- centru , da tako izkoristijo svoj komercialni potencial in se nato selijo v B- in C-centre. Pred pojavom videa in piratstva je bil film najprej predvajan v enem mestu in nato so ga predvajali še v ostalih mestih. Naprimer, najprej v Bombaju in šele nekaj tednov kasneje v drugih mestih, kot sta Kalkuta in Delhi. Istočasno predvajanje filmov v A-razredu, je saj malce rešilo probleme piratstva in videov. Piratstvo predstavlja največji problem v manjših centrih, zaradi časovnega zamika med predvajanjem v A- in B- ter C- centru. Pogosto se zgodi, da film predčasno predvajajo na piratski kabelski televiziji (glej Ganti 2004: 57-60).

Zanimivo je tudi, da indijski filmi izidejo v manj kopijah. Visoko proračunski film izide v 200 do 500 izvodih, kar je veliko manj kot Hollywoodski. Razlika je razvidna tudi v kapaciteti kinodvoran, ki so v Indiji bistveno večje. V dvorani tako v povprečju sedi 600 do 2.500 ljudi ob enem predvajanju, "manjše" dvorane pa gostijo 150 do 300 ljudi (glej Ganti 2004: 60 - 61).

## **5.5 KLASIFIKACIJA OBČINSTVA IN KOMERCIALNI USPEH**

Poleg delitve filmskega trga na več območij in centrov, so filmarji uvedli tudi posebno bipolarno klasifikacijo občinstva v Indiji.

Vodilna sila Bombajske industrije je dobiček, ki pa ga je zaradi nepredvidljivosti trga težko doseči. Kljub temu, da filmski ustvarjalci zatrjujejo, da je težko ugotoviti okus občinstva, skoraj vedno upoštevajo določene kriterije, ki ustrezajo, oziroma neustrezajo občinstvu. Ti kriteriji, zanimivo, ne temeljijo na rezultatih raziskav, marveč se preprosto ravnajo po opazovanju komercialnega uspeha, ki lahko postane kar formula za uspeh.

Ganti meni, da se »komercialni uspeh v Bollywoodu interpretira kot trenutni barometer socialnih odnosov, norm in občutljivosti« (Ganti 2004: 62). Hkrati pa opozarja, da je ogled filma za povprečnega Indijca pretehtana odločitev, večina občinstva razpolaga z malo vsoto denarja in časa, tako da je izbira filma le redko naključna (glej Ganti v Ganti 2004: 62).

Seveda pa indijski filmarji ne enačijo svojega občinstva, saj je le-to razpršeno po celem svetu. Razvili so se različni načini klasifikacije občinstva. Najpogosteje uporabljena je regionalna klasifikacija, ki poudarja, da je filmski okus močno povezan s prostorom, zajema etnične in

lingvistične specifike. Sledi klasična delitev na starost, prostor bivanja (urbano, ruralno), spol in družbeni razred (glej Ganti 2004: 58).

Ganti meni, da je klasifikacija na ženske, mladinske in otroške filme manj uspešna kot binarna klasifikacija na "razred in množico" ter "urbano in ruralno" (glej Ganti 2004: 63). Ruralno območje spada pod B- in C- center, to je centralna in severna Indija. Za občinstvo, ki prihaja iz B- in C- razredov se domneva, da je manj izobraženo in kompleksno, kot gledalci iz A- centra (mesta). Binarna klasifikacija na "razred in množico" pa je prevladujoča reprezentacija občinstva (glej Ganti 2004: 60).

Množico določajo delavci, sezonski delavci, vozniki rikš, delavci v tovarnah in so v večini nepismeni ali pa imajo zelo malo formalne izobrazbe. To je delavski razred, katerega so v hindujščini poimenovali janta, kar pomeni ljudje. Filmarji menijo, da je za to skupino osnovni kriterij filma zabava, ki jim omogoča trenutni (nekaj urni) pobeg iz njihovega težkega življenja; zabava jih akcija, enostavni humor, pretirano tragični dialogi ter hiter razplet. Večina teh gledalcev je moških, ki nima sredstev, da bi si film ogledalo drugje kot v dvorani. Razred je nasprotje množici, izobraženi moški in ženske, ki ponavadi govorijo Angleško. Všeč jim je realizem, počasni filmi, odprti so za nove stvari ter film raje gledajo v udobju njihovega doma (glej Ganti 2004: 64).

Hierarhična delitev občinstva je vidna tudi znotraj dvoran. Predvajanje filma v Indiji je podobno gledališki ali operni predstavi v Evropi ali ZDA. Vstopnice so rezervirane vnaprej lahko tudi dneve ali tedne pred predstavo, potrebno je rezervirati sedež, ki glede na pozicijo določa sloj posameznika. Tako spodnji del dvorane, katerega lahko poimenujemo parter, zasedajo množice - tam so filmske karte najcenejše, razred pa zasede balkon, tam so vstopnice bistveno dražje (glej Ganti 2004: 65).

Cilj filmskih ustvarjalcev je narediti univerzalni hit za razred in množice, ne le znotraj Indije, ampak tudi zunaj meja. Katera zgodba bo najbolj pritegnila in kakšni naj bodo glavni liki je v zahodnem svetu odločitev scenarista pri kateri sodeluje režiser. V Indiji pa je zopet drugače. Sistem produkcije in organizacije indijske filmske industrije je opisan v naslednjem poglavju.

## 5.6 PRODUKCIJA

O indijski filmski produkciji se širijo številni stereotipi, ki jo označujejo kot organizacijo, ki deluje v duhu impromptuja. Očitajo ji primanjkljaj profesionalizma, organiziranosti in discipline. V resnici je proces ustvarjanja indijskega filma zaznamovan z visoko stopnjo fleksibilnosti. Na scenarij lahko vplivajo ne le režiserji, ampak zlasti igralci. Celoten film se vrti okrog glavnega igralca in pogosto začne scenarij nastajati šele, ko je določen glavni igralec.

Kljub ključni vlogi, ki jo imajo scenaristi pri filmu, imajo v Bollywoodu le malo moči v primerjavi z igralci, režiserji, skladatelji ali koreografi. Napisati neodvisen scenarij, so sanje mnogih scenaristov, ki se uresničijo le redkim. Značilen je direkten kontakt med producentom in igralcem. Igralci nimajo agentov, ampak imajo svoje asistente, ki v večini skrbijo le za njihov urnik, redki pa kasneje pridobijo ugled in moč ter postanejo producenti. V večini so vratarji med oboževalci, mediji, ljudmi z manj vpliva in igralci. Sami odnosi med igralci, producenti in ostalimi udeleženci pri nastajanju filma ponazarjajo hierarhijo, oziroma vplivnost oseb. Pomembna je že sama lokacija sestanka, v primeru, da producent obišče igralca na domu, je to znamenje, da je igralec višje po hierarhiji in obratno. Tako pogosto izbirajo nevtralna območja, na primer snemalno lokacijo (glej Ganti 2004: 68).

Pomembnost osebne interakcije je razvidna tudi pri srečanju celotne ekipe, ki bo sodelovala pri snemanju filma. Na tej seansi režiser in scenarist povesta zgodbo filma, na katero lahko igralci še vedno vplivajo. Takšni sestanki lahko trajajo pol ure do več ur, odvisno od dokončnosti scenarija.

Večina scenarijev je najprej napisana v angleščini in nato prevedena v hindujščino. Specifike scenarija: lokacije, čas, opis scene in sekvence, so vedno v angleščini. Z angleščino se namreč izognejo problem jezika, saj ljudje v bombajski filmski industriji prihajajo iz celotne Indije. Ko je sestavljena celotna ekipa in dovršen scenarij, določijo urnik snemanja. Zanimivo je, da se štejejo snemanja visoko proračunskega filma, ki trajajo od petnajst do dvajset mesecev za uspešna. Pri tem je pomembno poudariti, da se igralci tekst, ples in pesmi učijo na snemanju. V postprodukciji je pomembna faza sinhronizacija. Prednost tega je, da lahko v filmu nastopijo tudi igralci, ki ne znajo hindujščine, za sinhronizacijo uporabijo profesionalne

sinhronizerje. Šele po letu 2000 so pričeli snemati zvok in sliko skupaj (glej Ganti 2004: 69, 75).

## **5.7 MEDNARODNA DISTRIBUCIJSKA MREŽA**

V osemdesetih in devetdesetih letih je indijski film pričel prodirati na zahod. Eden ključnih vzrokov tolikšne prisotnosti bollywoodske produkcije je prav gotovo tudi obstoj obširne in mednarodne distribucijske mreže. Ta je najverjetneje odločilnega pomena pri vzpostavitvi jasne pozicije indijskega filmskega produkta, saj omogoča razpršitev alternativnih oblik filmskega izraza tudi izven meja lastne države ter ponuja možnost izražanja stališč skozi politično ekonomijo lastne filmske industrije (Tyrrell 2000:266). Bollywood, ki v svojem dometu ni nič maj mednarodna filmska industrija kot Hollywood, zagotavlja dostop do filmov na tujem, kmalu za tem, ko so ti predvajani doma, s svojim lastnim sistemom distribucije. »Mednarodni trg indijskega filma ne vključuje le drugih južno azijskih dežel in južnoazijskih skupnosti v Britaniji in severni Ameriki, dostop do indijskih filmov ima tudi občinstvo bližnjega vzhoda, Afrike, Karibov, Kitajske, celo vzhodne Evrope in bivše Sovjetske zveze« (Tyrrell 2000: 266).

Čeprav dosega indijski film v omenjenih deželah precejšnjo popularnost, je potrebno dodati, da sta britanska in severnoameriška distribucija strukturirani precej togo in potekata le vzdolž etičnih meja. Znotraj iste nacije obstajata dva paralelna svetova, ki stojita vsak zase in se ne prelivata. Dominantna zanemarja obstoj vzporedne kulture in jo s tem omejuje. Predvajani indijski filmi se reklamirajo le znotraj indijske skupnosti in niso nikdar uvrščeni na filmske lestvice nacionalnega tiska. Odpor do tovrstnega omejevanja, se odraža v politični ekonomiji indijskega filma v Britaniji, ki noče povzeti mednarodnega modela distribucije, uvedenega po prvi svetovni vojni. Sistem deluje tako, da distributerji razdelijo posamezna področja med prikazovalce filmov, ki ne plačajo odstotka, kot je navada zahodu, pač pa enotno ceno prikazanega filma. Zaradi pokritja stroškov postaja zagotavljanje velikega občinstva nujnost, rezultat pa je dosežen tudi z zvišanjem cen kinovstopnic. Nova partnerstva in gradnja novih multipleksov v zahodnem slogu spodbujajo spremembe sistema v smeri zahodnega modela, vendar je o bistvenih spremembah na tem področju zaradi zavestnih odločitev glavnih akterjev Bollywooda težko spekulirati (glej Tyrrell 2000: 267).

## 6. PRIHOD INDIJSKEGA FILMA V SLOVENIJO

Zanimivo je bilo preveriti podatke predvajanja indijskega filma v Sloveniji. Veliki bum prepoznavnosti filma v Sloveniji sta vzpodbudili retrospektiva v Kinoteki in filmski festival Kino otok v Izoli.

Zaradi svoje apolitičnosti so bollywoodske filme radi uvažali v Rusijo in bivše republike vzhodnega bloka, kjer so postali izjemno popularni. Ob filmih Mire Nair (*Kamasutra*, *Monsunska svatba*) je bilo pri nas v zadnjih štiridesetih letih mogoče na rednem sporedu videti le malo indijskih filmov: »*Luč v temi* (leta 1966 si ga je v Ljubljani ogledalo 1087 gledalcev), *Prijateljstvo* (1968) je v prestolnici videlo 414 ljudi, *Moj prijatelj slon* (leta 1979 je vzbudil zanimanje le pri 79 ljubljanskih gledalcih) ter *Ali Baba in 40 razbojnikov* (leta 1981 sta ga v Ljubljani videla 3302 gledalca)« (Feguš 2004:7). V kinotečni dvorani sta bila na sporedu tudi Rayeva filma *Nepremagani* in *Pesem ceste*, njegovo krajšo video retrospektivo je bilo mogoče videti v kinotečni dvorani v začetku devetdesetih.

Kinoteka Ljubljana je v letu 2004 priredila obsežno retrospektivo indijskega filma z naslovom od Bollywooda do Raya. V tej eni najobsežnejših kinotečnih retrospektiv sploh, so prikazali 30 filmov. Glavni poudarek je bil na filmih Satjayita Raya, saj so predvajali kar 13 njegovih del, vključno z *Nepremaganimi*. Na sporedu je bilo tudi nekaj bollywoodskih klasik, kot sta *Mati Indija* (indijski V vrtincu) ter *Veliki mogul* (glej Kinotečnik 2004).

Bollywood je bil tudi ena izmed glavnih tem novega slovenskega filmskega festivala leta 2004, Kino otok Izola. Tam se je v posebnem sporedu prikazalo pet indijskih filmov, med njimi tudi *Umrao Jaan*, Muzaffarja Alija, ki je celo otvoril festival. V Izolo je prišel tudi Indijec Shaji Narayan Karun, ki je predstavil svoj film *Moje*.

Indijski film v Sloveniji še vedno nima veliko oboževalcev. Razlogov je verjetno več, najbolj očitni pa je že samo pomanjkanje indijskih filmov, ki jih ravno zaradi svoje dolžine težko uvrstijo na televizijski spored, zaradi premale publike pa so nezanimivi tudi za kinematografe.

## 7. KAM GRE BOLLYWOOD?

Bollywoodski filmi so nov fenomen, ki je pred leti močno zamajal svetovno filmsko sceno. Prej nepoaznani mjuzikli, katere so zahodni filmski kritiki pogosto zaničevali, češ, da so narejeni za nekritično in neizobraženo občinstvo, so doživeli nepričakovni uspeh tudi v Evropi in ZDA. Predpostavke, da bodo indijske medije zaradi odpiranja vrat zahodu pokopali boljši produkcijski standardi in modernejša tehnologija tujih filmov in TV programov se izkažejo za napačne, saj istočasno, ko Indijo preplavijo zahodni mediji, poteka podoben proces v obratni smeri.

V diplomski nalogi sem se spraševala, iz kje izhaja uspešnost Bollywoodskih filmov, kje dobijo svoj vpliv, ki ga širijo ne le po Indiji, ampak tudi zunaj svojih meja. Zakaj občinstvo, ki velja za nekritično, neizobraženo množico, obožuje Bollywoodske filme in ne sprejema Hollywoodskih. Predvidevala sem, da vplivnost indijskega filma izvira iz estetske forme, ki je produkt celotne indijske zgodovine in njenih preteklih kulturnih vplivov ter vztrajanje na lastnih organizacijskih principih in zavestni protihollywoodski angažiranosti filmskih ustvarjalcev, distributerjev in občinstva.

Pri prebiranju različne literature, zlasti pri časopisnih člankih sem pogosto opazila temeljno napako, trditev da je bollywoodska filmska produkcija največja na svetu. Ta trditev je pravilna, če Bollywood dojemamo kot celotno indijsko filmsko produkcijo in ne le filmsko produkcijo, ki je omejena na mesto Mumbai in je pogostejši predmet pisanja v člankih. V diplomski nalogi sem s terminom Bollywood zajela celotno indijsko produkcijo ter zaradi tega prikazala tudi paralelne kinematografije, ki se uspešno razvijajo po celotni Indiji. Najprej sem se osredotočila na indijsko zgodovino ter sam razvoj indijskega filma. Opisani so temeljni mejniki, ki so zaznamovali film od prvega prikazovanja gibljivih slik ter vse do pojava satelitske televizije. Eden izmed ključnih elementov indijskega filma je glasba, ki Indijcem predstavlja večji čar kot dialog in je po mnenju mnogih Indijcev temeljni pogoj osvoboditve izpod tujega vpliva. Filmsko glasbo v Indiji lahko enačimo s popularno glasbo, popularna glasba kot samostojna enota znotraj Indije skoraj ne obstaja. Videospoti so narejeni kot filmski *trailerji* (kratki promocijski filmi) ali pa niso nič več kot to, sredstvo s katerim želijo filmski distributerji privabiti čim več gledalcev.

Bollywood ni tako samosvoj kot ga želijo prikazati indijski filmarji in filmski kritiki. Indijski film ima močno zgodovino, ki pa je povezana z zahodom. Indijski filmski slog je v nenehnem

dogovarjanju s filmsko tradicijo klasičnega Hollywooda, med tem pa se vsebinsko obrača na ideološko dediščino in je tako branik tradicionalnih indijskih vrednot. Filmi so nasičeni z glasbenimi točkami, ki so pogosto bolj ali manj uspešni križanci tradicionalne indijske glasbe in instrumentov iz zahoda, katero »pojejo« indijski igralci oblečeni v zahodnjaška oblačila na lokacijah, ki so pogosto daleč stran od domovine in so bolj hollywoodske kot sam Hollywood. Vendar te igralce, ne glede na lokacijo in obleko, bremenijo indijski problemi, obremenjeni so s tradicionalnimi vrednotami ter pogosto razprti med družino in ljubljeno osebo. Kot je tako razprta večina Indijcev, v likih se identificirajo, pa naj bodo ti pred egipčanskimi piramidami, Kitajskim zidu ali švicarskimi alpami, Indijec nosi Indjo v srcu.

Vendar številni kleriki in puristi v bollywoodskih filmih vidijo tudi grožnjo. Podobno kot hollywoodski, naj bi tudi bollywoodski filmi kvarili mladino in ogrožali indijsko kulturo. Pristni poljubi so nadomestili simbolične scene, ki so prej prikazovale, bolj rečeno prikrivale romantično-erotične momente. Ukradeni poljubi, ki so veljali za vrhunec filma, v modernem bollywoodskem filmu uporabijo kot element komičnosti ali zadrege. Bollywood se je liberaliziral, pri ženskah je mogoče videti še kaj več, bolj rečeno manj kot moker sari, govori se o homoseksualnosti, leta 2004 pa je bil posnet celo film o aidsu. V Bollywood množično uvažajo zvezde iz zahoda (Ben Affleck, Gerry Haloowell,...), ter prepričujejo bele popotnike, da igrajo v filmih. Bollywood želi biti hollywoodski, vendar se pri tem še vedno drži svojih okvirjev. Hollywood počasi a gotovo pronica v Indijo, kot Bollywood gotovo prodira na zahod. Taisti globalizacijski proces, ki je zahodnim medijem omogočil vstop na indijski trg je ponudil Indijcem na zahodu možnost sprejema azijskih kabelskih sistemov. Zagotovljen dostop do lastnih kulturnih vsebin, pomeni možnost ohranjanja raznolikosti znotraj dominantne kulture.

Pri gledanju številnih bollywoodskih filmov, pa se mi je postavilo tudi enostavno vprašanje, kako narediti hollywoodske filme indijske, kako indizirati hollywoodske filme. Vsekakor jim je potrebno dodati čustva, dodati družinske vezi, zgodbo, ki se konča s srečnim koncem, še enkrat zaplesti ter s tem pridobiti ustrezno dolžino. Poleg tega pa dodati še nekaj pesmi in plesa. Zanimivo pri bollywoodskih filmih je ravno to, da v enem filmu najdeš dramo, kriminalko, ljubezensko zgodbo in celo gorzljivko.

## 8. LITERATURA

- Arnheim, Rudolf** (2000): Film kot umetnost. Krtina. Ljubljana.
- Barnow, Erik** (1963): Indian film. Columbia University Press. New York.
- Basu, Dilip** (2004): Satyajit Ray. V: Ekran, št. ¾, str. 30-37.
- Branston, Gill & Roy Stafford** (2003): The Media Student's book. Routledge. London.
- Cown, Tyler** (2002): Creative Destruction. How Globalization is changing the world's Cultures. Princeton University Press, Oxford.
- DeCordova, Richard** (1991): The Emergence of the Star System in America. V: Gledhill, Christine (ur.) Stadrom – Industry of Desire. Routledge, london, New York, str. 17-27.
- Dyer, Ruchard** (1998): Stars. BFI Publishing. London.
- Feguš, Dušan** (2004): Bollywood. V: Deloskop, maj 2005, str. 6-9.
- Ganti, Tejaswini** (2004): Bollywood. A popular hindi cinema. Routledge. London.
- Gaube, Aleš** (2005): Talent ni pogoj za uspeh. Zvezdniški orah Bollywooda. V: Dnevnik, 24.12.2005, str. 40.
- Gosh, Rituparno** (2004): Zakaj sem usvari chokher bali? Retrospektiva od Bollywooda do Raya. V: Kinotečnik, junij 2004, str. 3.
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko** (1999): Filmski leksikon. Modrijan, Ljubljana.
- Malik, Zoya** (2006): Bollywood dreams. V: ORYX, št.6, str. 68-72.
- Mehta, Suketu** (2005): Wellcome to Bollywood. V: National Geographic, Februar 2005, str. 52-69.
- Mohan Lalit, Joshi** (2004): Moč popularnega hindujskega filma. V: Ekran, št. ¾, str. 8-11.
- Nehmes, Jill** (2002): An introduction to Film Studies. Routledge. London.
- Nehru, Jawaharlal** (1956): Odkritje Indije. Državna založba Slovenije. Ljubljana.
- Rangoonwalla, Firoze** (1979) : A pictoral history of Indian Cinema. The Hamlyn Publishing Group Limited. London.
- Štefančič, Marcel** (2004): Prežeči tiger, skriti zmaj. Zakaj je Bollywood »naslednja velika stvar«. V: Mladina, št.20, str.66-67.
- Tyrrell, Heather** (2000): Bollywood versus Hollywood. V: Tim Allen (ur). Culture and Global Change. Rutlodge. London.

**Turnšek, Andrej** (2006): Podganarji. V: Polet, 26.1.2006, str. 6-11.

#### INTERNETNI VIRI

<http://www.rediff.com/news> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/aug/31noentry.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/sports/2005/aug/30shoot.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/money/aug/10spec.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/money/2005/jul/14bolly> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/news/2005/apr/29uk.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/may/26dinrah.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/mar/24holi.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/jan/13main.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/feb/21lead1.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2005/apr/26waqt.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/money/2005/mar/31spec2.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/nov/30piracy.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/may/28film.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/mar23match.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/mar/corner.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/jun/03corner.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/jul/13naseer.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/moives/2004/jan/19ronjita.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2004/jan/10guest.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/money/2004/feb/10shyam.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/money/2004/aug/18hk.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2003/sep/27mehta.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2003/jan/30bolly.htm> (20.9.2005)

<http://www.rediff.com/movies/2003/jan/16bolly.htm> (20.9.2005)

<http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/MAIN/whatsnew.html> (1.3.2006)

<http://www.bollywhat.com/filmiphilo.htm> (25.11.2005)

[http://samurai.siol.net/novice/film\\_calnek.asp?site\\_id=11&article\\_id=61103092419105537](http://samurai.siol.net/novice/film_calnek.asp?site_id=11&article_id=61103092419105537)  
(1.20.2006)

<http://www.euricom.si/Pub901.html> (20.1.2006)

<http://www.americanchronicle.com/articles/viewArticle.asp?articleID=3569> (12.1.2005)

[http://www.salamghazeea.si/index.php?option=com\\_content&task=view&id=16&Itemid=59](http://www.salamghazeea.si/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=59)  
(12.1.2005)

<http://films.hindi-movies-songs.com/a-gift-to-pro.html> (25.11.2005)

<http://www.imdb.com/name/nm0619762/> (10.3.2006)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Bollywood> (10.3.2006)

<http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/MAIN/whatsnew.html> (10.3.2006)

<http://www.rediff.co/entertai/2002/oct/24main.htm> (10.3.2006)