

Bollywood

Indyjskie kino komercyjne

TATIANA SZURLEJ

Filmy indyjskie produkowane w bombajskiej wytwórni zwanej Bollywood mają kilka specyficznych cech, które odróżniają je od filmów powstających w innych częściach świata. Żartobliwe nawiązanie do wytwórni z przedmieścia Los Angeles nie jest przypadkowe; filmy kręcone w Bombaju, podobnie jak te powstające w Hollywood, cechuje przede wszystkim dążenie do sprawienia widzom przyjemności i dostarczenia im rozrywki. Jest to kino nastawione głównie na zysk – dlatego też nie zawiera absolutnie niczego, co mogłoby się kłócić z powszechnie przyjętymi normami i odbiegać od stereotypów. Bardzo często oskarża się indyjską kinematografię o brak głębi i artyzmu, zapominając, że filmy te odpowiadają po prostu życzeniom publiczności, która nie chce widzieć na ekranie tego, co może zobaczyć za oknem. Tak jak produkcje hollywoodzkie, filmy indyjskie, często niedoceniane przez zachodnich krytyków, zawierają zwykle moralno-dydaktyczne przesłanie. Dodatkowo jednak pełnią jeszcze inną ważną dla społeczeństwa Indii funkcję, przyczyniając się, zwłaszcza na północy kraju, do stopniowego wprowadzania języka hindi jako głównego języka państwowego¹. Kino z językiem mówionym stworzyło bowiem taką szansę, o jakiej przedtem nie można było marzyć w kraju o tak dużym wskaźniku analfabetyzmu. Filmowcy z Bombaju poparli rządowy projekt ujednolicenia języka i mimo obowiązującego w tym mieście, stolicy stanu Maharasztra, języka marathi, zaczęli produkować filmy w hindi w zamian za państwowe dofinansowanie. Dzięki temu bombajska wytwórnia rozwinęła się tak prężnie, że szybko stała się największa w Indiach. Ten śmiały plan nie powiódł się jednak do końca – Indie południowe broniły swojej odrębności, tworząc własne filmy w lokalnych językach. W odpowiedzi na produkcje z Bombaju w Bangalore, w stanie Karnataka, powstała wytwórnia, w której produkuje się filmy w językach drowidyjskich. Jest to największa południowa wytwórnia i druga co do wielkości w skali kraju. Przemysł filmowy w południowej części kraju, zwłaszcza w Karnatace i Tamil Nadu, ma więc aspekt mocno polityczny; wielu aktorów zaangażowało się w politykę, występując przeciwko narzucaniu hindi mieszkańcom południa, utożsamiając je z próbą ustanowienia dominującej roli północy. Choć filmy z południa, a także z innych rejonów subkontynentu, w których nie używa się hindi, nie różnią się od filmów bollywoodzkich ani pod względem formy, ani treści, warto o nich pamiętać – spośród ogromnej liczby filmów, jaka co roku wchodzi na indyjskie ekrany, filmy hindi stanowią bowiem zaledwie piętnaście procent. Jest to o tyle ważna uwaga, że często cały indyjski dorobek filmowy błędnie utożsamia się ze studiem w Bombaju, zapominając o pozostałych, czasami ogromnych i prężnych ośrodkach.

BOLLYWOOD

Komercyjne produkcje indyjskie często określa się mianem *masala movies*, co w pełni określa ich charakter. Podobnie bowiem jak tradycyjna mieszanka indyjskich przypraw zawierają one elementy charakterystyczne dla wielu gatunków filmowych, od prostych historyjek komediowych po krwawe horrory, które wymieszane razem składają się na bollywoodzki produkt. Niezaprzeczalnie jednak dominują tutaj dwa gatunki, których obecność jest niemalże regułą, mianowicie melodramat i musical. O ile tematyka filmów bollywoodzkich zazwyczaj nie różni się od tradycyjnych melodramatów, forma ma specyficzny charakter, którego struktura nie zmieniała się od czasów wprowadzenia dźwięku. Zasadniczym elementem filmów tego typu jest obecność piosenek, których liczba wynosi przeciętnie około sześciu. Taneczno-wokalne popisy obecne w każdym bollywoodzkim obrazie sprawiają, że bardzo często dzieła te są przyrównywane do musicalu, a czasami nawet do opery. Porównanie filmu indyjskiego do opery wydaje się nieco przesadzone, bo mimo dużej liczby piosenek, których wprowadzenie, zwłaszcza w produkcjach starszych, jest czasami zupełnie nieuzasadnione fabularnie, nikt w filmie indyjskim nie śpiewa, umierając czy też kłócąc się, jak to często bywa w operze. Jest jednak pewien element, który zbliża do siebie te dwie dziedziny – zarówno w przypadku opery, jak i filmu indyjskiego widzowie, wybierając dzieło, zwracają uwagę głównie na jego oprawę muzyczną. O ile w kontekście opery jest to naturalne, skoro muzyka towarzyszy dziełu przez cały czas, w odniesieniu do filmu wydaje się zaskakujące. Często jednak zdarza się, że ciekawy film może się w Indiach nie spodobać, jeżeli nie zawiera łatwo wpadających w ucho piosenek, a mało interesująca fabuła może przyciągnąć do kina tłumy, jeżeli wylansuje jakiś przebój. Piosenki z popularnych w Indiach filmów można usłyszeć wszędzie. Stanowią one większość całego dorobku muzyki popularnej tego kraju i są słuchane przez wszystkie pokolenia, bo dostosowując swój charakter do różnorodnych gatunków filmowych, odpowiadają gustom różnych odbiorców. Muzyka z filmu ukazuje się na rynku, zanim jeszcze sam film trafi na ekrany. Tak więc, idąc do kina, widz jest już gruntownie zaznajomiony ze ścieżką dźwiękową i może śpiewać razem z bohaterami podczas seansu.

W początkowych latach kina dźwiękowego w Indiach utwory wokalne stanowiły większą część dzieła. Pierwszy indyjski film dźwiękowy, *Alam Ara* (1931 r., reż. Ardeshir Irani) zawierał dwanaście piosenek, a inny wczesny film, *Indrasabha* (1956 r., reż. Nanubhai Vakil), miał ich około 59, *Shirin Farhad* (1956 r., reż. Aspi) – 42, natomiast pewien tamilski rekordzista zawierał ich podobno 60. Były to więc bardziej popisy rewiowe niż filmy w dzisiejszym rozumieniu. Indyjska produkcja filmowa do dziś jest wierna tej tradycyjnej formie, ograniczając jednak stopniowo liczbę piosenek i starając się umieszczać je w logiczny sposób w fabule filmowej.

Klasyczny hollywoodzki schemat, według którego powstawała większość musicali lat 30. i 40., polegał na przedstawieniu historii grupy ludzi próbujących wystawić na scenie jakieś widowisko i po początkowych niepowodzeniach osiągniętych spektakularny sukces. Twórcy filmów indyjskich, nawet jeśli czerpali, zwłaszcza w późniejszych latach, inspirację z amerykańskich dokonań w tej dziedzinie, nie byli zainteresowani opowieściami tego typu. Skupiali się oni przede wszystkim na historiach miłosnych, wprowadzając do nich kilka piose-

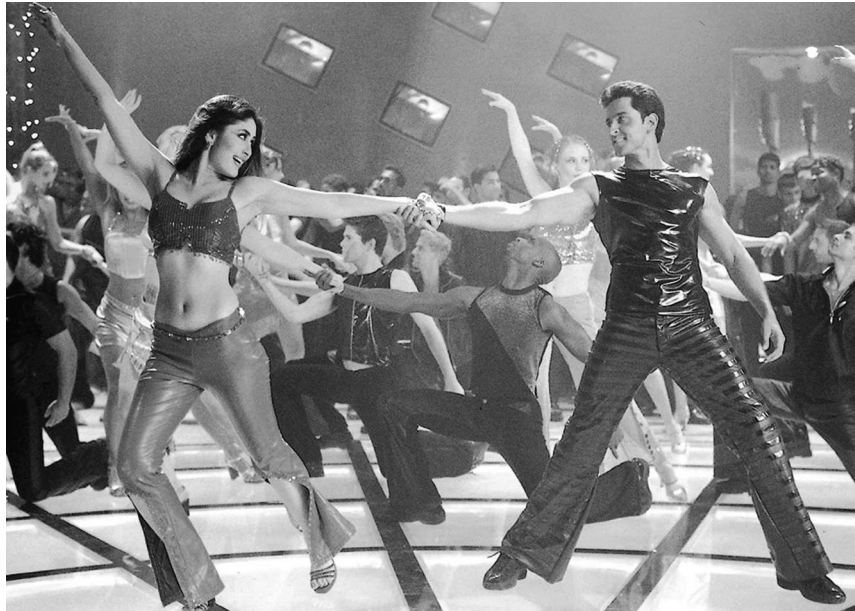
nek. W miarę upływu czasu zaczęto zwracać większą uwagę na to, by pojawienie się w filmie piosenki nie następowało znienacka, lecz było w jakiś sposób wpisane w akcję filmu. Dlatego obecnie liczba utworów wokalnych jest niewielka; pojawiają się one zwykle w podobnych sytuacjach, takich jak ceremonie i święta, wyznania miłosne, sny i marzenia lub retrospekcje.

Można zatem uznać film indyjski za musical. Porównując go jednak do klasycznych dzieł tego gatunku, nie sposób nie zauważyć, że mimo podobieństwa do musicali amerykańskich, filmy bollywoodzkie stanowią kino odrębne. Różnica leży przede wszystkim w sferze muzycznej. Wprowadzenie dźwięku do filmów hollywoodzkich sprawiło, że rozpoczęto poszukiwania aktorów potrafiących śpiewać. Ponieważ zapotrzebowanie na piosenki w filmach było bardzo duże, zaczęto również zatrudniać śpiewaków, którzy najczęściej byli marnymi aktorami, stąd też częsty motyw opowieści o przygotowaniach do wystawienia widowiska scenicznego, pozwalający niewykwalifikowanym aktorom po prostu stać na scenie i śpiewać². W Indiach natomiast wygląda to całkiem inaczej: od tamtejszego aktora wymaga się przede wszystkim umiejętności tańca, śpiewem zajmują się specjalnie wyszkoleni wykonawcy, których nazwiska nie są tajemnicą ukrywaną przed publicznością, a ich popularność dorównuje sławie czołowych aktorów.

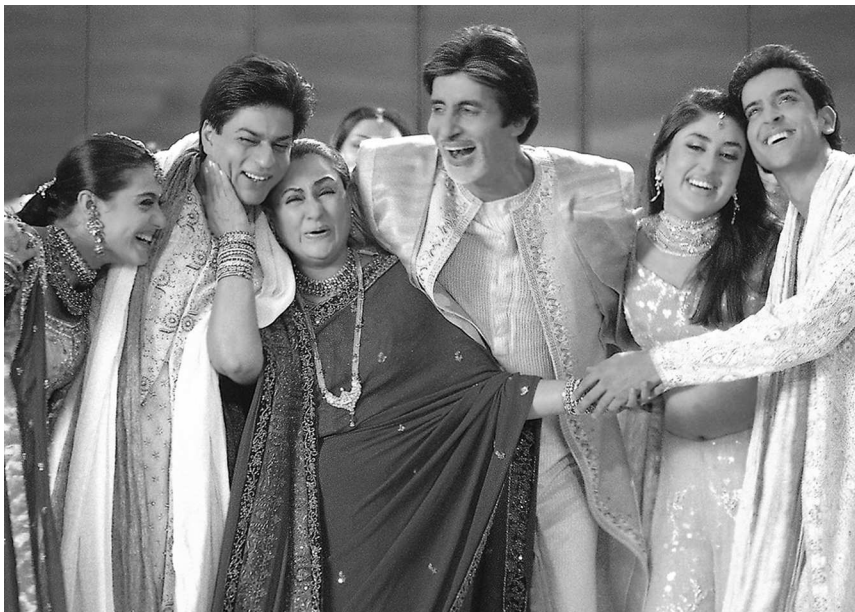
Najsłynniejszą wykonawczynią piosenek filmowych jest Lata Mangeshkar, zwana indyjskim słowikiem. Urodziła się w 1929 roku w rodzinie z tradycjami muzycznymi. Debiutowała w 1942 roku, wykonując piosenkę *Nachoo Ya Gade Khedoo Sari* w filmie *Kiti Hasal* wyprodukowanym w języku marathi. Jej pierwszym filmem hindi był obraz pod tytułem *Aap Ki Sewa Mein* z 1947 roku, w reżyserii Datty Davjekara, w którym zaśpiewała piosenkę *Pa Lagu Kar Jori Se*. Znana jest również jako twórczyni muzyki do kilku produkcji w języku marathi, którą skomponowała pod pseudonimem Anand-dhan, oraz jako producent kilku filmów zarówno w marathi, jak i w hindi. Jej muzyczne wykształcenie sprawiło, że piosenki przez nią wykonywane brzmiały jak klasyczne gazale³, co nie zawsze pasowało do czasu i miejsca akcji filmu. Jako jedna z nielicznych tego typu wykonawczyń, u których wpływ klasycznego stylu był zbyt głęboko zakorzeniony, Lata Mangeshkar potrafiła przystosować się do stylu preferowanego przez współczesne musicale. Jej dorobek muzyczny wynosi około 25 000 piosenek, co sprawiło, że oprócz tego, że zdobyła liczne prestiżowe nagrody krajowe w 1984 roku nazwisko jej trafiło do Księgi Rekordów Guinnessa⁴.

Siostra Laty Mangeshkar, Asha Bhonsle, urodzona 1933 roku, jest kolejną wielką diwą indyjskiej piosenki filmowej. Początkowo pozostawała w cieniu słynnej siostry, lecz wkrótce okazało się, że jest równie utalentowana. Wydaje się ponadczasowa, co sama często podkreśla, mówiąc, że 30 lat temu śpiewała piosenki do filmów, w których grała ówczesna gwiazda kina, słynna Tanuj, następnie dla jej córki Kajol i jest przekonana, że będzie również wykonywać piosenki dla córki tej popularnej aktorki. Jednym z kompozytorów, który zauważył talent Ashy Bhonsle, był Ravi (Ravi Shankar Sharma), z którym nagrała wiele utworów, między innymi w duecie z Kishorem Kumarem, który również preferował jej głos w swych późniejszych kompozycjach. W latach 80. Asha Bhonsle wyruszyła w trasę koncertową po Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Wielkiej Brytanii. Śpiewała m.in. z Boyem Georgem i Stephenem Lauscombem. Podobnie jak siostra jest laureatką wielu nagród⁵.

BOLLYWOOD



Czasem słońce, czasem deszcz, reż. Karan Johar (2001)



Głosy obydwu tych legend piosenki filmowej nie pojawiają się już tak często, zastępowane przez innych, młodszych wykonawców, z których najśłynniejsi obecnie to Alka Yagnik i Udit Narayan, bardzo często występujący w duecie, przede wszystkim w piosenkach romantycznych. Charakterystyczny głos Alki Yagnik został także wykorzystany przez Buzza Luhrmanna w filmie *Moulin Rouge* z 2001 roku, będącym bardzo wyraźnie nawiązującą do kina bollywoodzkiego, pełną rozmachu inscenizacją. Wspaniałym głosem może się także poszczycić Kavita Krishnamurthy i młoda, zaledwie osiemnastoletnia Shreya Ghosal, która w 2002 roku otrzymała nagrodę dla najlepszej śpiewaczki za wykonanie piosenek do filmu *Devdas* (2002 r., reż. S. L. Bhansali). Dzięki temu obrazowi została zauważona, co więcej, zaczęto traktować jej głos jako odpowiedni dla aktorki Aishwaryi Rai, dla której wykonuje obecnie wszystkie piosenki. W jej dorobku znalazło się ponadto wiele piosenek do produkcji tamilijskich⁶. Do listy wspomnianych wyżej wykonawców warto dodać również nazwiska takie, jak: Abhijeet, Mukesh, Sonu Nigam, Mohammed Rafi czy też Sukhwinder Singh, którzy również należą do czołówki artystów filmowych. Zdarza się także, chociaż niezbyt często, że aktorzy występujący w filmie sami wykonują którąś z piosenek. Na przykład Aamir Khan śpiewał w filmie *Ghulam* (1998 r., reż. Vikram Bhatt), zaś Amitabh Bachchan w *Baghban* (2003 r., reż. Ravi Chopra) oraz *Czasem słońce, czasem deszcz* (*Kabhi Khushi, Kabhie Gham*, 2001 r., reż. Karan Johar). Są to jednak pojedyncze przypadki, które należy traktować raczej jako chęć wprowadzenia nowego, interesującego elementu do danego filmu, nie zaś jako próbę sił aktora w przemyśle muzycznym. Poza wykonawcami piosenek filmowych bardzo ważną pozycję w indyjskim przemyśle filmowym zajmują twórcy tekstów utworów, których nazwiska są niekiedy bardziej wyeksponowane na plakatach filmowych niż nazwisko reżysera. Pisanie piosenek bardzo często trudnią się poeci, czasami takiego formatu jak Harivansh Rai Bachchan, ojciec słynnego aktora Amitabh Bachchana, jeden z najśłynniejszych współczesnych liryków indyjskich. Zainteresowanie filmem zaowocowało napisaniem przez niego piosenki *Koi Gata Main So Jata* do filmu *Aalap* z 1977 roku w reżyserii Raju Bharatana oraz *Rang Barse* do obrazu *Silsila* w reżyserii Yasha Chopry z 1981 roku. Z pisarzy nieco mniejszego formatu, którzy jednak na polu filmowym zaliczają się do największych twórców, można wymienić na przykład Ananda Bakshi, który przez prawie 40 lat swojej kariery napisał ponad 4000 piosenek i został okrzyknięty mistrzem budowania nastroju miłosnego.

Kolejny twórca, Gulshan Kumar Mehta, znany jako Gulshan Bawra, napisał 240 piosenek w ciągu 42 lat, co być może nie jest imponującym rezultatem, jednak każdy z jego utworów jest gruntownie przemyślany i dopracowany. Innym wielkim poetą tworzącym piosenki filmowe był Lalji Pandey, znany jako Anjaan, który jako jeden z niewielu w swoich tekstach nie używał języka urdu, tak lubianego przez innych twórców, zastępując go potocznym hindi. Preferowany przez niego język dodaje piosenkom nieco folklorystycznego rysu, odróżniającego te dzieła od utworów wzorowanych na tradycyjnych perskich gazalach. Pisanie tekstów piosenek do filmów trudni się także syn Anjaana, Sameer – postać bardzo popularna, znana przede wszystkim z nowszych produkcji filmowych. Twórca, którego prawdziwe nazwisko brzmi Shitla Pandey, pierwszą piosenkę napisał w 1983 roku. Od tego czasu każdy jego utwór, niezależnie od tego

BOLLYWOOD

czy napisany w hindi, czy w bhojpuri, stawał się wielkim przebojem. Niestety, niektóre jego teksty, np. *Sarkailo Khatiya* z filmu *Raja Babu* (1994 r., reż. David Dhawan) wzbudziły nieco kontrowersji ze względu na język, który uznano za obsceniczny, a samego Sameera okrzyknięto twórcą wulgarnym. Próbował wprawdzie bronić swego stanowiska i odpierał zarzuty, podkreślając, że pisze swoje teksty dla każdego, nie tylko dla elit. Jednak w obawie o dalszy rozwój kariery skoncentrował się na delikatnych i romantycznych utworach. Jeszcze innym znanym twórcą jest Sampooran Singh o pseudonimie Gulzar, który oprócz tekstów piosenek zajmował się pisanie scenariuszy filmowych, a także wyreżyserował kilka obrazów.

Ponieważ akcja filmów bollywoodzkich praktycznie nie wybiega poza środowiska hindijęzyczne, cechuje je duża dbałość o stronę językową. W zależności od pozycji społecznej lub też wyznania język bohaterów podlega pewnym modyfikacjom. Innych słów będą zatem używali muzułmanie, wtrącający do swoich wypowiedzi wiele perskich i arabskich zapożyczeń, innych bogata, kształcona za granicą młodzież, jeszcze inaczej natomiast będzie wyglądał język w filmach, których akcja rozgrywa się w odległych historycznie czasach.

Ponieważ film posługuje się zazwyczaj językiem potocznym, można tu zaobserwować, podobnie jak we współcześnie używanym hindi, wiele elementów przejętych z języka angielskiego. Twórcy filmowi dbają jednak o to, by tak zmodyfikowanym językiem posługiwała się tylko ściśle określona grupa bohaterów. Jeżeli akcja filmu rozgrywa się w czasach sprzed dominacji brytyjskiej na subkontynencie, żadna z postaci nie wplata do swoich wypowiedzi angielskich sformułowań. Przykładam takiego filmu jest *Asoka* (2001 r., reż. Santosh Sivan), którego akcja rozgrywa się w III w. p.n.e. W filmie tym nie pada ani jedno słowo w języku angielskim, co więcej, twórcy unikają również perskich zapożyczeń, nawet tych powszechnie używanych w hindi, zastępując je wszędzie tam, gdzie to jest możliwe, słowami pochodzenia sanskryckiego.

Innym bardzo ciekawym przykładem połączenia hindi i angielskiego jest film *Lagaan* (2001 r., reż. Ashutosh Gowariker). Bohaterowie tego obrazu, prości chłopcy z małej wioski, posługują się tylko językiem hindi, Brytyjczycy z pobliskiego fortu natomiast angielskim. Wyjątkiem jest dowódca wojsk brytyjskich, kapitan Russel (Paul Blackthorne), który jako namiestnik tego regionu musiał opanować język jego mieszkańców, by móc się z nimi swobodnie porozumiewać. Także miejscowy radża, osoba wykształcona, posługuje się obydwoma językami. Natomiast siostra kapitana, Elizabeth (Rachel Shelley), nie zna hindi, ale zaczyna się go uczyć, gdy decyduje się pomóc chłopcom opanować zasady gry w krykieta. Trzeba przy tym dodać, że nie opanowuje ona języka w pełni, jak to zwykle ma miejsce w podobnych fabułach, których bohaterowie pochodzą z różnych krajów, i bardzo często nie potrafi porozumieć się z głównym bohaterem, Bhuwanem (Aamir Khan). Ogromna dbałość o warstwę językową, z jaką została przedstawiona każda scena, jest także elementem typowo indyjskim. Ponieważ na subkontynencie tworzy się filmy tylko o Indiach, nie zdarzają się sytuacje tak typowe dla historycznych obrazów hollywoodzkich, których bohaterowie niezależnie od narodowości mówią po angielsku.

Na większą swobodę pod względem językowym mogą pozwolić sobie twórcy filmów, których akcja toczy się współcześnie, chociaż i tutaj obowiązuje kilka

zasad. Swobodnie mieszać ze sobą obydwaj języki mogą jedynie młodzi bohaterowie, ze starszymi sprawa przedstawia się nieco inaczej. We wspomnianym już kilka razy filmie *Czasem słońce, czasem deszcz* obydwaj bracia, Rahul (Shah Rukh Khan) i Rohan (Hrithik Roshan), a także wybranka Rohana, Pooja (Kareena Kapoor), przeplatają angielski i hindi. Ponieważ bracia pochodzą z zamożnej i wykształconej rodziny, także rodzice, zwłaszcza ojciec, stosują zamiennie obydwaj języki. Starsze kobiety w rodzinie natomiast posługują się raczej hindi. Ciekawe jest stanowisko żony Rahula, Anjali (Kajol), która zna angielski, ale świadomie się nim nie posługuje, ponieważ chce zachować pierwiastek „indyjskości” mimo życia w obcym kraju. Jest bardziej świadoma tego, co mówi, w przeciwieństwie do młodszego z braci, Rohana, który wprawdzie też jest zwolennikiem kultuwowania indyjskich tradycji, ale na całkiem innym poziomie, bez troski o język, jakim się posługuje. Można więc uznać ten film za kolejny przykład krytyki bezmyślnego posługiwania się językiem „zanieczyszczonym” przez angielskie wpływy, które są utożsamiane przeważnie ze spustoszeniem poczynionym w kulturze indyjskiej przez kolonializm. Mało kto jednak zwraca uwagę na to, że dominujący w Indiach angielski nie jest brytyjską odmianą tego języka, lecz został już dawno wyparty przez język, jakim posługuje się Ameryka, do czego znacznie przyczynił się rozwój mediów, zwłaszcza obecność stacji telewizyjnej MTV. Nie jest to więc wynik narzuconej w 1858 roku zwierzchności brytyjskiej, tylko efekt globalizacji i wszechobecności kultury masowej.

Poza rozbudowaną warstwą muzyczną i dużą dbałością o stronę językową kolejną charakterystyczną cechą filmów bollywoodzkich jest ich długość i dostosowana do niej specyficzna struktura. Typowe filmy subkontynentu indyjskiego trwają co najmniej trzy godziny. Z tego powodu podczas seansu w kinie film zostaje przerywany dziesięciominutowym interludium, dzięki któremu całe widowisko nie jest męczące. Trzeba bowiem pamiętać, że indyjskie multipleksy przyciągają całe wielopokoleniowe rodziny, często z małymi dziećmi, którym taki przerwany jest szczególnie potrzebny. Przerwa w połowie filmu jest zazwyczaj wpisana w jego strukturę. Większość filmów składa się jakby z dwóch osobnych części. Zazwyczaj pierwsza, po krótkim wstępie informującym o zawikłanym problemie, stanowi obszerną retrospektywę, pokazującą, jak doszło do sytuacji, o której widz zostaje poinformowany w początkowych scenach. Po przerwie natomiast następuje kontynuacja tego, co zostało zasygnalizowane na początku filmu, ze szczęśliwym rozwiązaniem problemu. Jest to najczęściej występujący schemat, chociaż niektóre filmy są pozbawione tej rozbudowanej retrospektywy. Jeżeli nie występuje ona w filmie, przerwa podczas seansu zwykle sygnalizuje jakąś radykalną zmianę, której ulegnie sytuacja bohaterów w drugiej części. Może się ona wiązać z wyjazdem bohaterów, ślubem lub też odkryciem przez nich niezwyklej tajemnicy.

Filmy indyjskie to nie tylko powtarzająca się niezmiennie forma z określonym czasem trwania seansu i stałą liczbą popisów wokalnno-tanecznych; to również pewne motywy, które przewijają się w każdym dziele. Ponieważ film przez swoją ogólną dostępność jest najbardziej powszechną formą rozrywki, trafiającą do wszystkich bez wyjątku odbiorców, twórcy starają się nadać mu mniej lub bardziej wyrazistą formę dydaktyczną. Za pomocą swych dzieł podejmują walkę z pewnymi stereotypami, chociaż w niezbyt drastyczny sposób. Filmy te ożywiają pewien systematycznie powtarzany obraz świata, którego idealny wygląd ma

BOLLYWOOD

skłonić widza do naśladownictwa. Poniżej zostaną omówione najbardziej uderzające elementy, które – obecne w każdym filmie bollywoodzkim – pełnią ściśle określone funkcje, najczęściej gloryfikujące indyjskie wartości związane z rodziną, religią i kultywowaniem tradycji. Najwyższym bowiem celem, jaki stawia sobie kino indyjskie, jest apoteoza „indyjskości”, bez względu na to, do jakiego stopnia naśladuje ono dorobek zachodniej kinematografii.

Jak już zostało wspomniane, typowy film bollywoodzki to przeważnie opowieść o miłości, często o melodramatycznym zabarwieniu, której struktura jest podobna do standardowego hollywoodzkiego filmu tego gatunku. O ile jednak twórcy amerykańscy dążą zwykle do nieszczęśliwych zakończeń tego rodzaju filmów, nie pozwalając parze głównych bohaterów zaznać wspólnego szczęścia, film indyjski wprowadza zazwyczaj happy end. Tradycja szczęśliwego zakończenia jest swoistym elementem indyjskim i wywodzi się jeszcze z klasycznego dramatu sanskryckiego, który nie zna pojęcia tragedii. Teatr ten był traktowany głównie jako źródło rozrywki, dlatego nie mógł wprowadzać dyskomfortu w postaci śmierci któregoś z bohaterów czy też innych wydarzeń zakłócających szczęśliwy przebieg całego opowiadania. Film podąża drogą wytyczoną przez starożytne, klasyczne dzieła, unikając (choć nie zawsze) elementów, które mogłyby zasmucić odbiorców i zakłócić im radość obcowania z przedstawianą historią. Wprowadzanie takich elementów, szczególnie nieszczęśliwych zakończeń, ostatnio coraz bardziej popularne, jest efektem przede wszystkim naśladownictwa filmów zachodnich.

Interesujący pozostaje fakt, że o ile kino indyjskie czerpie tak wiele z dokonań amerykańskich w tej dziedzinie, stosując nowe rozwiązania zarówno w odniesieniu do rozwoju akcji, jak i wyglądu bohaterów, pewne elementy pozostawia niezmiennie. Maria Krzysztof Byrski zauważa, że o ile współczesny teatr indyjski jest bardzo mocno zeuropeizowany, o tyle kino, które jako stosunkowo nowe medium powinno tym bardziej czerpać z zachodniego dorobku, po początkowej fascynacji zarzuciło zachodnią poetykę i konwencje, przyswajając wszystko to, co wprowadził teatr klasyczny. Stało się tak na żądanie publiczności, która w przypadku filmu ma zwykle decydujący wpływ na to, jak będą wyglądały kolejne dzieła i jakie tematy będą w nich poruszane⁷. A publiczność indyjska, jak się okazuje, jest bardzo konserwatywna. I nawet jeśli pewne filmy są wyraźną kopią obrazów hollywoodzkich, zostają poddane zasadniczym przeróbkom dostosowującym je do wymogów typowego widza indyjskiego.

Z całą pewnością nie należy jednak traktować kina jako nowego typu teatru czy też jego kontynuacji, ponieważ jest to całkiem inny rodzaj sztuki, nawet jeśli niektóre elementy są zbliżone do struktury dramatu scenicznego. Należy też ostrożnie podchodzić do kwestii autonomiczności filmu indyjskiego, który wprawdzie wypracował wiele swoistych, niespotykanych nigdzie indziej elementów, ale również, co już zostało podkreślone, wiele z nich przejął z kina zachodniego. Fabuła typowego filmu tego rodzaju opiera się głównie na motywie miłości, dlatego porównuje się je często do hollywoodzkich melodramatów. Bohaterom filmów bollywoodzkich, podobnie jak w melodramacie, przeważnie coś lub ktoś staje na przeszkodzie, uniemożliwiając szczęśliwe życie razem. W przypadku filmu zachodniego przeszkoda ta zwykle okazuje się nie do pokonania, w filmie indyjskim natomiast wszystko zmierza do szczęśliwego końca, choć

czasem specyficznie rozumianego. Przykładem zastosowania dość niezwykłego happy endu jest film *Kaho Naa... Pyaar Hai* z 2000 roku, w reżyserii Rakesha Roshana, którego główny bohater, Rohit (Hrithik Roshan) przez przypadek staje się świadkiem nielegalnej transakcji i zostaje zabity przez kryminalistów i skorumpowanych policjantów. Zadziwiająca jest tutaj nie tyle sama śmierć bohatera, ile fakt, że następuje ona w połowie filmu, co stanowi dość nietypowe i nieoczekiwane rozwiązanie. Zrozpaczona bohaterka zostaje wysłana do rodziny za granicę, żeby tam mogła dojść do siebie i zapomnieć o tym, co się stało z jej ukochanym. Okazuje się jednak, że znajomy jej kuzynki, Raj (Hrithik Roshan), wygląda zupełnie tak samo jak zmarły chłopak i podobnie jak Rohit przejawia zainteresowanie piękną bohaterką. Wracają więc razem do Indii i wspólnie rozwiązują zagadkę tragicznej śmierci. Złoczyńcy zostają ukarani, a bohaterowie biorą ślub. Następuje zatem happy end, ponieważ bohaterka znalazła miłość, bandyci zostali złapani, a zmarły chłopak pomszczony.

Jakąkolwiek formę przybiera szczęśliwe zakończenie, występuje prawie zawsze, chociaż i od tej reguły zdarzają się wyjątki, czego przykładem może być głośny film *Devdas*, o którym będzie jeszcze mowa.

W kinematografii indyjskiej bardzo istotną rolę pełni cenzura. Żaden film nie trafi na ekran, jeżeli nie zostanie uprzednio dopuszczony przez specjalną komisję, Central Board of Film Censors, powstałą w 1952 roku, która filmy odpowiednie dla całej publiczności oznacza literą „U”, te natomiast, które są przeznaczone tylko dla widzów dorosłych, otrzymują oznaczenie „A”⁸. Cenzura skierowana jest przede wszystkim przeciwko treściom erotycznym, dlatego w filmach tych nie pokazuje się nawet pocałunku. Oczywiście erotyzm nie musi kończyć się na pocałunku czy jakiegokolwiek dosłowności, dlatego w prawie wszystkich obrazach, szczególnie podczas piosenek, można znaleźć wiele scen przesiąkniętych erotyką, nawet jeśli niczego nie pokazuje się otwarcie. Tego typu niedomówienia mogą zresztą czasami robić na widzu większe wrażenie niż sytuacje, w których miałyby wszystko podane „na tacy”. Oczywiście to, w jaki sposób sceny zostaną nagięte do wymogów cenzorów, należy już do osobistej inwencji każdego twórcy. Zastanawiający jest jednak w filmach indyjskich fakt, że cenzura nie zajmuje się wycinaniem ociekających krwią scen, zwracając uwagę tylko na erotykę, którą postanowiono uznać za bardziej niebezpieczną, szczególnie dla młodzieży. Tymczasem to przemoc zajmuje w filmie coraz więcej miejsca i to niekoniecznie w obrazach opowiadających o wojnie lub porachunkach gangsterskich. Także na tym polu rozwiązania specyficzne dla filmu indyjskiego różnią się od tego, do czego swoich widzów przyzwyczało kino zachodnie, szczególnie amerykańskie.

Bohater zawsze walczy w słusznej sprawie, nawet jeśli pociąga to za sobą czyjąś śmierć. W przeciwieństwie jednak do bohatera zachodniego, który zazwyczaj unika tak drastycznych rozwiązań, jak zabicie nieprzyjaciela, posuwając się do tego tylko w ostateczności, bohater indyjski nie ma takich zahamowań. On śmiercią odpowiada na śmierć, zabijając wroga nawet wtedy, gdy ten błaga go o życie. Wszystkie tego typu sceny cechuje ponadto okrutny realizm, który jednak, zdaje się, nie razi cenzorów, a przynajmniej nie w takim stopniu jak erotyka.

Nawet jeśli twórcy próbują przemycić do swoich filmów odważniejsze treści, głównie w piosenkach, które z reguły towarzyszą scenom miłosnym, istnieje

BOLLYWOOD

kilka zasad, których przekroczyć nie wolno. Jednym z nich jest małżeństwo. Ceremonia ślubna odbywa się w każdym filmie, stanowiąc zresztą doskonały pretekst do wkomponowania piosenki w akcję. Bardzo ważne zdaje się tu podkreślenie faktu, że miłość bohaterów miała finał „przed ołtarzem”, że nastąpiła legalizacja uczucia. Bardzo często więc do ślubu dochodzi prędko, niedługo po tym, jak bohaterowie się poznają i dopiero później pojawiają się komplikacje, najczęściej w wyniku tego, że związek okazał się mezaliansem. Przykładem może być film *Czasem słońce, czasem deszcz*, w którym główny bohater zostaje wygnany z domu, gdy poślubia inną dziewczynę niż ta, którą wyznaczył mu ojciec. W przypadku gdy ślub nie nastąpił wcześniej, zostaje on wyraźnie zasygnalizowany na końcu filmu, jak na przykład we wspomnianym już *Kaho naa... Pyaar Hai*. Często zdarza się też, że główne postacie filmu to małżeństwo, któremu przytrafia się jakaś niecodzienna przygoda, na przykład w horrorze pt. *Raaz* (2002 r., reż. Vikram Bhatt), którego bohaterowie wyjeżdżają razem do małego domku w lesie. Tam zostają skonfrontowani z siłą nadprzyrodzoną. W jednej ze scen przypominają sobie dzień swojego ślubu, co staje się pretekstem do przedstawienia ceremonii i przy okazji wkomponowania w film piosenki. Element ten zatem ponownie zostaje wyraźnie zaznaczony. Podobnie jest w filmie *Ajnabee* (2001 r., reż. Abbas Alibhai Burmawalla, Mastan Alibhai Burmawalla), którego bohaterowie również zostali zaprezentowani już jako małżeństwo, chociaż w tym przypadku twórcy zrezygnowali z pokazania ceremonii zaślubin.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na pewien zasadniczy element, który zwykle pojawia się w piosenkach opowiadających o miłości. Jeżeli wykonuje je para bohaterów, bardzo często kobieta występuje w sari, stroju, który zwykle noszą mężatki. Utwory te zatem, mimo że często zostają wprowadzone przed ślubem bohaterów, a więc zanim ich miłość osiąga oficjalny status, sygnalizują wyraźnie, że ich związek prędzej czy później zostanie zalegalizowany lub że bohaterowie są już małżeństwem, a piosenka tylko obrazuje ich wizję wspólnej przyszłości, co mogłoby tłumaczyć ich śmiałe zachowanie, jakie zwykle towarzyszy takim scenom.

Odmiernym przypadkiem jest wprowadzanie piosenek, w których bohaterka zachowuje się prowokująco, manifestując to głównie za pomocą stroju. Utwory te występują zwykle w formie marzeń bohatera, dlatego bohaterka może się zachowywać w ten sposób, nawet jeśli w rzeczywistości jest cnotliwą dziewczyną. Bowiem wszystko to, co przedstawia się spragnionemu takich widoków widzowi, nie szkodzi reputacji bohaterki, będącej zwykle uosobieniem idealnej dziewczyny indyjskiej. Obraz nagich ud czy też mokrego sari przylegającego ściśle do ciała dziewczyny jest tylko wytworem wyobraźni zakochanego bohatera. I tak na przykład w filmie *Kya Yehi Pyaar Hai* (2002 r., reż. K. Murali Mohan Rao) bohater widzi swoją wybrankę w skąpych strojach, które nie przystają do kreowanej przez nią postaci. W tej scenie natomiast są zupełnie uzasadnione, podobnie jak jej śmiały taniec, ponieważ są tylko tym, co bohater chciałby zobaczyć. W filmie *Ajnabee* natomiast bohater wyobraża sobie, że jego żona dopuściła się zdrady. Nie jest to oczywiście prawda, ale domysły bohatera ujęte w piosenkę pokazują kobietę ulegającą innemu. Dzięki temu zabiegowi widzowi dostarcza się emocji związanych z tym, co zakazane, bez naruszania zasad małżeństwa i bez ukazywania pozytywnej postaci w niekorzystnym świetle.

Bardzo często temat ślubu, oprócz doskonałego pretekstu do wprowadzenia piosenek i tańca, staje się okazją do poruszenia kwestii małżeństw aranżowanych. Taka forma zawierania związków jest w Indiach ciągle dominującym modelem, tymczasem kino pokazuje przeważnie historie młodych ludzi, którzy sprzeciwiają się tej tradycji. Nie wszystkie wprawdzie odnoszą się do niej tak krytycznie, wystarczy przywołać choćby *Monsunowe wesele* (*Monsoon Wedding*, 2001 r., reż. Mira Nair), chociaż nie jest to film bollywoodzki. Należy jednak pamiętać, że zasadniczym tematem akurat tego filmu są perypetie rodziny na tle przygotowań do wesela, a nie romantyczna historia miłości bohaterów.

Przewaga ekranowych historii, których bohaterowie sami postanowili wybrać sobie współmałżonka, jest zrozumiała z przyczyn czysto komercyjnych. Jeżeli bowiem ktoś chce nakręcić film o miłości, musi pokazać uczucie, które samo się między bohaterami narodziło. Trudno przez cały czas powielać schemat, w którym rodzice przedstawiają sobie nawzajem przyszłych małżonków widzących się po raz pierwszy w życiu. Przy okazji łatwo też jest wprowadzić element zakazanej miłości lub też megaliansu, w czym tak lubują się melodramaty na każdej szerokości geograficznej. Powstają więc filmy, w których młodzi potajemnie pobierają się na przekór rodzinie, co doprowadza do wielu konfliktów (np. wspomniany już *Czasem słońce, czasem deszcz*), a także takie, które jawnie występują przeciwko tej formie zawierania małżeństw, np. *Devdas*. W niektórych ukazane są zalety dominującego modelu, a w innych sprawa ta nie jest wysuwana na plan pierwszy. Ciekawy pod tym względem jest film *Dil Chahta Hai* (2001 r., reż. Farhan Akhtar) opowiadający o perypetiach trójki przyjaciół. Każdy z nich przeżywa odmienną przygodę miłosną: Akash (Aamir Khan), podobnie jak bohaterowie większości filmów, zakochuje się, z pozoru nieszczęśliwie, w dziewczynie, która jest już zaręczona. Narzeczony jest jednak, w odróżnieniu od bohatera, bardzo niesympatycznym i zaborczym typem, dlatego dziewczyna po licznych perypetiach odchodzi od niego, żeby związać się z Akashem. Porzuca go zresztą tuż przed ślubem, dzięki czemu motyw wesela może zostać swobodnie wprowadzony do filmu, chociaż tym razem bez odrębnej piosenki. Drugi z przyjaciół, Sameer (Saif Ali Khan), poznaje dziewczynę, którą wybrali dla niego rodzice. Początkowo jest przeciwny takim małżeństwom, dlatego nie chce dostrzec zalet kandydatki na żonę. Sytuacja ta jednak szybko się zmienia i chłopak dochodzi do wniosku, że można być szczęśliwym nawet w takim związku, o którym samemu się nie decydowało. Najbardziej interesująca jest jednak sytuacja, w jakiej znajduje się trzeci z przyjaciół, Siddharth (Akshaye Khanna). Poznaje on Tarę (Dimple Kapania), starszą od siebie, rozwiedzioną kobietę, która w dodatku ma problemy z alkoholem. Wszyscy są przeciwni ich związkowi. Z tego powodu dochodzi nawet do kłótni między nim a przyjaciółmi, szczególnie Akashem. Także matka chłopaka nie potrafi zaakceptować tej niezdrowej w jej mniemaniu sytuacji, a sama Tara, zaskoczona wyznaniem chłopaka, mówi mu, że młode pokolenie jest w błędzie, myśląc, że wszystko mu wolno i że wszystko, co stare i zakorzenione w tradycji, można zmienić. Istnieją bowiem pewne świętości, których naruszać nie wolno. Słowa te są ważne, bo bardzo dużo mówią o granicach wszelkiej wolności na ekranie. Nawet jeśli obecnie wprowadza się dużo nowatorskich elementów, pewnych rzeczy nie da się tak łatwo zmienić. Dlatego związek starszej, w dodatku rozwiedzionej kobiety z młodym chłopakiem jest

nie do pomyslenia nawet na ekranie, w fikcyjnym świecie. Jedynym rozwiązaniem tej trudnej sytuacji jest zatem śmierć Tary, która jako pozytywna postać nie mogła zostać po prostu porzucona, i wyraźna wzmianka o tym, że chłopak znalazł sobie w końcu dziewczynę w odpowiednim wieku.

W podobnej sytuacji jak rozwódki, które jednak nie pojawiają się zbyt często, są w filmie indyjskim wdowy. Również dla nich miłość przestała już istnieć i nie mają szans na ponowne zamążpójście. I tak na przykład w filmie *Devdas* bohater (Shah Rukh Khan) rozpacza po tym, jak jego ukochana została wydana za mąż za innego. Moment zawarcia ślubu przez dziewczynę jest dla widza czytelnym sygnałem, że ma on do czynienia z opowieścią, w której nie będzie happy endu. Nawet gdyby mąż dziewczyny umarł, ona już i tak nie mogłaby się związać z bohaterem, ponieważ jako wdowa nie ma do tego prawa. Co ciekawe, mężczyzna, który zostaje mężem dziewczyny, jest starym, bogatym wdowcem, ale sytuacja wdowców jest całkiem inna. Postać wdowca występuje np. w filmie *Kuch Kuch Hota Hai* (1998 r., reż. Karan Johar). Jest to opowieść o przyjaźni pary młodych bohaterów. Chłopak (Shah Rukh Khan) nie domyśla się nawet, że dziewczyna (Kajol) jest w nim zakochana, i poślubia inną. Tamta jednak umiera, więc gdy przyjaciele ponownie spotkają się po latach, mogą bez przeszkód stanąć przed ołtarzem, ponieważ dziewczyna dotychczas nie związała się z nikim innym.

Natomiast jedna z bohaterek filmu *Tumko Na Bhool Paayenge* z 2002 roku, w reżyserii Pankaja Parashara, przekonana, że jej narzeczony nie żyje, wychodzi za mąż za jego przyjaciela, który jednak okazuje się mordercą. Kiedy prawda wychodzi na jaw, dziewczyna zostaje ranna w strzelaninie i umiera. Śmierć jest tutaj, podobnie jak w przypadku Tary z *Dil Chahta Hai*, jedynym rozwiązaniem, ponieważ dziewczyna również jest pozytywną postacią, która nie zasługuje na los biednej, pozbawionej opieki wdowy. A taki los, lub nawet jeszcze gorszy, zapewne by ją spotkał, gdyby jej mąż nie został zabity, tylko trafił do więzienia. Bardzo ważną rolę pełni w filmie rodzina. Już sam fakt podkreślania małżeństwa między bohaterami i wprowadzania scen ślubu świadczy o dużej wadze, jaką przywiązuje się do tej instytucji. Ogromne znaczenie ma również rola rodziców, szczególnie matki bohatera, która zawsze dba tylko o jego dobro. Oczywiście zdarzają się również źli rodzice, a także filmy, których akcja koncentruje się tylko na parze głównych bohaterów bez wprowadzania widza w rodzinne zawiłości. Istnieje jednak w kinie indyjskim cały nurt filmów rodzinnych, w których ukazywane są zalety wspólnego mieszkania kilku pokoleń pod jednym dachem. W filmach tych podkreśla się także wyraźnie dominującą rolę ojca rodziny oraz uległość i oddanie matki, która poza tym jest zawsze osobą bardzo religijną. Wyraźnie zaznacza się tu również fakt, że w rodzinach tych nie spycha się wdów na margines ani nie wygania ich się z domu. Mieszkają razem z dziećmi i często służą im radą i pomocą. Rodzina to ostoja tradycji. Nawet jeśli młodzi bohaterowie ubierają się po europejsku, matka zawsze będzie występowała w sari. W filmie *Czasem słońce, czasem deszcz*, typowej opowieści o rodzinie i miłości do rodziców, matka (Jaya Bachchan) jest strażniczką domowego ogniska, tradycyjnie ubraną i dbającą o kultywowanie tradycji. Ojciec (Amitabh Bachchan), który dla obcych pozostaje twardym człowiekiem interesu, w domowym zaciszu również chętnie nosi tradycyjne stroje i godnie pełni funkcje pana domu.

Jeżeli matka jest wdową, co się w filmie dosyć często zdarza, bohater opiekuje się nią i zawsze liczy się z jej zdaniem. W filmie *Lagaan* na przykład główny bohater oświadcza wyraźnie, że poślubi tylko tę dziewczynę, którą polubi jego matka. Ten wyidealizowany obraz jest bardzo daleki od rzeczywistości. Tak naprawdę większość indyjskich wdów jest traktowana jak obywatele drugiej kategorii i chociaż konstytucja zezwala im na ponowne zamążpójście, ten akt w dalszym ciągu pozostaje obiektem powszechnej pogardy. Jak zatem widać – cel, który wytycza sobie film indyjski – zmiana spojrzenia na świat u widzów, nie zostaje do końca osiągnięty. Próbuje zwalczać pewne uprzedzenia i stereotypy, podsyca i umacnia inne.

W filmach indyjskich podkreśla się zwykle tradycyjne wartości, dlatego ważna jest tutaj rola religii. Jest to jednak sprawa nieco skomplikowana, ponieważ także w odniesieniu do tej sfery obowiązuje wiele tabu. Indie skupiają wyznawców wielu religii, którzy równie chętnie chodzą do kina. Chcąc zapewnić sobie duże dochody, twórcy powinni dbać zatem o to, żeby każdy znalazł tam coś dla siebie. Szczególnie duże kontrowersje narastają między hinduizmem i największą indyjską mniejszością religijną, islamem. Producenci dbają zatem o to, żeby te dwie religie spotykały się na ekranie jak najczęściej, co więcej, żeby spotykały się jako przyjaciele. Często więc podkreślana jest na ekranie równość wszystkich religii. Na przykład główny bohater filmu *Tumko Na Bhoool Paayenge*, Viera (Salman Khan), dowiaduje od osób, które uważał za rodziców, że ranny został przez nich wyłowiony z rzeki, a kiedy odzyskał przytomność i okazało się, że stracił pamięć, przyjęli go jak własnego syna, którego utracili podczas wojny. Postanawia więc odszukać własnych krewnych i udaje się do Bombaju, ponieważ mgliście przypomina sobie to miasto. Na miejscu nabiera przeświadczenia, że tak naprawdę jest on muzułmaninem i ma na imię Ali. Kiedy po powrocie do domu wyznaje prawdę swojemu przybranemu ojcu, ten mówi mu, że dla niego jest on przede wszystkim synem i nieważne, jakiego jest wyznania.

Symboliczne połączenie różnych religii następuje również w filmie *Lagaan*. Bohaterowie filmu, mieszkańcy małej wioski, mają rozegrać mecz krykieta z drużyną brytyjskiego garnizonu, któremu podlegają. Stawką jest zwolnienie z podatku i jak się później okaże odzyskanie wolności. Drużyna zgromadzona przez głównego bohatera, Bhuwana, składa się z reprezentantów różnych religii. Znajdują się tam muzułmanie i hindusi, jest również sikh. Chociaż hindusów jest w drużynie najwięcej, zarówno muzułmanin Ismail, jak i sikh Deva są ważnymi, bardzo zdolnymi graczami i trudnymi do wyeliminowania przeciwnikami drużyny brytyjskiej. Duże znaczenie ma również udział w meczu niedotykającego, który bierze udział w finałowej rozgrywce. Końcowe zwycięstwo zostaje więc odniesione przez całe Indie i każdy przyczynia się do niego w równym stopniu. Nie bez znaczenia pozostaje tu również boska ingerencja w odniesione zwycięstwo. Kiedy bohaterów zawodzą wszystkie nadzieje, zwracają się oni do Boga z prośbą o pomoc, co zresztą stanowi kolejną okazję do wprowadzenia do filmu piosenki. Śpiewana jest ona przez kobiety, które tylko w taki sposób mogą wziąć udział w walce i przyczynić się do zwycięstwa. W ten sposób wzmaga się przeświadczenie, że mecz rozgrywany przez bohaterów filmu jest alegorią wojny, w której czynny udział biorą mężczyźni, kobietom pozostawiając tylko modlitwę.

BOLLYWOOD



Lagaan, reż. Ashutosh Gowariker (2001)

Czasami głównym tematem filmu jest miłość między wyznawcami różnych religii, co staje się przyczyną tragedii. Dzieje się tak na przykład w filmie *Gadar* (2001 r., reż. Anil Sharma), opowiadającym o krwawych następstwach podziału Indii w 1947 roku⁹. Główny bohater, sikh Tara Singh (Sunny Deol) ratuje życie muzułmańskiej dziewczynie o imieniu Sakina (Amisha Patel), która razem z rodzicami próbowała uciec do Pakistanu. Przekonana o ich śmierci bohaterka nie szuka rodziców i zostaje w Indiach wraz z bohaterem, za którego wychodzi za mąż. O tym, że jej rodzice żyją, dowiaduje się przypadkiem, a kiedy przyjeżdża do Pakistanu, by ich zobaczyć, zostaje uwięziona przez ojca, który za doznane krzywdy wini wszystkich mieszkańców Indii i nienawidzi ich za to. Poniżej on publicznie męczył, który przybywając żonie na ratunek, jest w stanie wyrzec się swoich przekonań, ale nawet to nie satysfakcjonuje ojca dziewczyny. Kiedy bohaterowi udaje się uciec wraz z żoną i synem, ojciec wyrusza w pogoń. Dopiero rany odniesione przez córkę podczas ucieczki uświadamiają mu, że przez własne zaślepienie mógł ją na zawsze stracić. Zaczyna rozumieć, ile złego wyrządzają na siłę narzucone podziały, które stając na przeszkodzie miłości, wyrządzają tyle krzywd.

Przeważnie jednak takie mieszane małżeństwa nie są w filmie niczym niepożądanym i występują stosunkowo często. Jeżeli zaś para bohaterów pozostaje tego samego wyznania, mają oni przyjaciół należących do innych religii, czasami też służąca lub stara niania może być innego wyznania niż reszta rodziny. Wszystko zależy od opowiadanej na ekranie historii. Czasami ele-

ment różnic na tle religijnym będzie wysunięty na plan pierwszy, czasami tylko zaznaczony jako drugorzędny, chociaż niezwykle istotny. Wszyscy twórcy filmowi starają się bowiem z jednej strony przekazywać obrazy, w których podziały religijne są zazwyczaj przyczyną nieszczęść, z drugiej zaś wprowadzać koegzystujących ze sobą wyznawców różnych religii jako coś naturalnego.

Często wprowadza się do filmu różne święta religijne, jak Diwali ¹⁰, Holi ¹¹, czy Karwa Chautha ¹², które podobnie jak wesela są pretekstem do zaprezentowania piosenek. Służą również podkreśleniu tradycji i pokazaniu, że wciąż jest ona kulturowana. Święta są jednak tylko jednym z pretekstów do posłużenia się piosenkami. Bardzo często wątek mitologiczny zostaje połączony z tradycyjną piosenką o miłości, służąc jako metafora, dzięki której widzowie mogą się przekonać, jak silne jest uczucie między bohaterami. Spośród bogów z hinduistycznego panteonu najczęściej wybierana do tego celu jest postać Kriszny, głównie ze względu na jego uczucie do Radhy ¹³. Metafora boskiej pary występuje w jednej z piosenek w filmie *Devdas*, mając na celu podkreślenie uczucia łączącego Devdasa i Paro (Aishwarya Rai). Pojawia się, jeszcze zanim dziewczyna zostaje zmuszona do poślubienia innego, ale stanowi już jakby zapowiedź tego, że chociaż miłość bohaterów jest taka silna, do końca pozostanie niespełnionym uczuciem, ponieważ Paro nie jest w stanie jak Radha wymykać się w nocy od męża, żeby spotkać się z ukochanym. A kiedy w finałowej scenie zdobywa się na odwagę i biegnie, by zobaczyć go po raz ostatni, zostaje siłą zatrzymana. Nie jest to jedyny utwór o Krisznie występujący w tym obrazie. Śpiewa o nim także piękna kurtyzana Chandramukhi (Madhuri Dixit). W odróżnieniu od Paro jest ona jednak tylko metaforą jednej z pasterek zakochanych w pięknym młodzieńcu, który nie może sobie pozwolić na nic więcej niż mały flirt, ponieważ jego serce należy do kogoś innego.

W filmie *Lagaan* nie przez przypadek wiejska świątynia jest poświęcona właśnie Krisznie. Bohater filmu Bhuwan jest obiektem westchnień dwóch kobiet: wiejskiej dziewczyny Gauri (Gracy Singh) i Angielki Elizabeth (Rachel Shelley). Chociaż zdaje się oczarowany cudzoziemką, wybiera drugą z kobiet. W jednej ze scen Elizabeth przybywa do wioski i odwiedza świątynię Kriszny. Nie wie, kogo przedstawiają posągi, więc Bhuwan opowiada jej historię miłości Kriszny do pasterki Radhy. W kolejnej scenie zostaje wprowadzona piosenka, w której Gauri śpiewa o gniewie Radhy na ukochanego, który tańczy i żartuje z wieloma pasterkami, nie zwracając uwagi na to, jak bardzo ją rani. Bhuwan zapewnia ją jednak, że wszystkie pasterki są jak gwiazdy, a tylko Radha jest księżycem, co pozwala widzowi domyślić się, którą z kobiet wybierze. Rzeczywiście, wybiera on Gauri, ale głos narratora w końcowej sekwencji informuje o tym, że Elizabeth wróciła do Londynu i nigdy nie wyszła za mąż, pozostając do końca życia Radhą Bhuwana. W tym momencie warto się zastanowić, która z kobiet była dla bohatera ważniejsza. Wykonując piosenkę, Bhuwan wyraźnie miał na myśli Gauri, zresztą utwór ten śpiewali razem. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że Radha i Kriszna nie byli małżeństwem, co więcej, każde z nich związane było z kimś innym, to Elizabeth należy traktować jako metaforę postaci, którą tak bardzo kochał Kriszna.

Radha i Kriszna pojawiają się na ołtarzach w wielu scenach filmowych, w których są ukazane obrzędy religijne. Być może właśnie przez sprzeczność ich uczucia z obowiązującymi obyczajami można wręcz stwierdzić, że było zakaza-

BOLLYWOOD

ne. A o takich właśnie uczuciach opowiada większość bollywoodzkich fabuł, nie więc dziwnego, że filmy te właśnie ich obrały sobie za patronów.

W filmach indyjskich bardzo często następuje przeniesienie akcji do któregoś z zachodnich, najczęściej europejskich krajów, co czasami staje się okazją do porównania obu światów, bazującego w znacznej mierze na stereotypach. Niekiedy zachodnie plenery, zazwyczaj Alpy szwajcarskie, które Bollywood wyraźnie sobie upodobał, służą tylko jako tło dla piosenek, zwłaszcza tych romantycznych. Do kręcenia tego typu zdjęć wykorzystywano wcześniej piękno kaszmirskich krajobrazów, ale napięta sytuacja pomiędzy Indiami i Pakistanem sprawia, że teren ten nie należy do bezpiecznych, dlatego filmowcy postanowili poszukać substytutu i znaleźli go właśnie w Alpach. Co roku liczba bollywoodzkich produkcji nakręconych w Szwajcarii wielokrotnie przewyższa liczbę dzieł szwajcarskich reżyserów. Popularność Bollywood w Indiach, a Szwajcarii w Bollywood sprawiła, że jest to obecnie jedno z najczęściej odwiedzanych przez Indusów miejsc w Europie¹⁴. Przeniesienie piosenki w szwajcarskie plenery rzadko mieści logiczne uzasadnienie, poza przypadkami gdy przeniesiona zostaje tam akcja filmu lub jakaś jej część. W większości przypadków jednak góry osiągnęły status pewnej ikony, która powtarza się wszędzie tam, gdzie mowa o uczuciach.

Kolejnym bardzo lubianym przez film bollywoodzki miejscem akcji jest Londyn. Jest on na tyle charakterystycznym miastem, że już kilka ujęć wystarczy widzowi na zorientowanie się, że akcja filmu przeniosła się za granicę. Miasto to służy jako tło, na którym indyjscy bohaterowie nabierają jeszcze więcej pozytywnych cech. Trzeba tu bowiem zaznaczyć, że główne postacie filmu indyjskiego zawsze są idealnym przykładem na to, jak powinno się postępować. Nie ma tu miejsca na drobne błędy i pomyłki. Nawrócić mogą się zli, chociaż nie jest to regułą, dobrzy natomiast pozostają takimi od początku do końca. Jeżeli jednak bohater jest młody, może czasami okazywać przesadną fascynację zachodnim stylem życia, objawiającą się w ekstrawaganckim stroju, zaprezentowanym najczęściej w nocnym klubie, co większość filmów stara się zwalczyć przez ośmieszenie. Poza ukazaniem w ten sposób pewnej beztroski lub zepsucia, sceny z dyskotek są kolejnym pretekstem do zaprezentowania piosenek wraz ze skomplikowanymi układami choreograficznymi i śmielszym niż zwykle zachowaniem bohaterów. Do zderzenia dwóch skrajnych postaw reprezentujących świat Wschodu i Zachodu dochodzi w filmie *Czasem słońce, czasem deszcz*, w którego drugiej części akcja przenosi się do Londynu. Mieszka tam jeden z bohaterów, Rahul z rodziną. Żona bohatera, Anjali, stara się podtrzymać indyjskie tradycje, mimo że od wielu lat mieszkają oni za granicą, natomiast jej młodsza siostra Pooja jest zafascynowana wszystkim, co zachodnie, stanowiąc karykaturę typowych mieszkanki tej części świata. Nie jest to jednak negatywna postać. Ma ona raczej za zadanie ośmieszyć podobne dążenia i zainteresowania, tak typowe dla wielu indyjskich nastolatków oczarowanych tym, co pochodzi z Europy i Stanów Zjednoczonych. Jej „zachodnie” wcielenie jest równie groteskowe i przerysowane jak późniejsza przemiana w bogobojną indyjską dziewczynę, którą, jak się okazało, w głębi duszy pozostała. Bardziej od tych barwnych postaci kobiecych interesujące jest jednak to, w jaki sposób zostali ukazani w filmie mężczyźni. Zarówno Rohan, który przyjechał do Londynu do szkoły, jak i Rahul, który tam pracuje, potrafią zachowywać się neutralnie, bez przesadnej manifestacji tego,

z czym się identyfikują. Postacie kobiece natomiast to albo typowa indyjska pobożna, niepracująca żona, podająca płaszcz gotowemu do wyjścia mężowi i przypominająca mu o kolejnych ważnych świętach, na które nie powinien się spóźnić, albo głupiutka dziewczyna, myśląca tylko o randkach i własnej urodzie. Ukazana w ten sposób różnica między zachowaniem obydwu bohaterek, potraktowanym zresztą bardzo schematycznie, ma przedstawiać przede wszystkim demoralizację zachodniego świata, który jest pozbawiony wszelkich głębszych wartości, w odróżnieniu od tego, co reprezentuje sobą świat indyjski.

Zachód niekoniecznie musi być przedstawiony za pośrednictwem zapatrzonej w niego indyjskiej dziewczyny. Czasami wprowadza się do filmu postać cudzoziemki, która próbuje omotać bohatera, rzadziej jest to mężczyzna czyhający na bohaterkę. W filmie *Dil Chahta Hai* jeden z bohaterów poznaje na Goa dziewczynę z Europy, w której się zakochuje. Wkrótce jednak spotyka go straszliwy cios, gdyż dziewczyna udawała zainteresowanie nim tylko po to, by móc go łatwo okraść. Raczej niemożliwa byłaby sytuacja, w której podobnego czynu dopuściłaby się dziewczyna indyjska.

Podstawowe różnice między dwoma światami, przedstawione na korzyść tego, co indyjskie, zostają wyeksponowane za pomocą strojów głównych bohaterów. O ile bohater filmu, którego akcja rozgrywa się współcześnie, nie musi się ubierać w tradycyjny sposób poza kilkoma momentami, głównie w piosenkach lub podczas wesela, dla bohaterki jest to bardzo ważne. Nawet jeśli przedstawiana w filmie historia rozgrywa się za granicą, pozytywna bohaterka nie będzie nosiła krótkich spódniczek ani wydekoltowanych sukienek, wybierając raczej coś, co zakryje jej nogi i ramiona, zgodnie z obowiązującymi w Indiach zasadami przyzwoitości. Bohaterka filmu *Raaz* nie nosi tradycyjnego sari, ale po jej skromnym ubraniu można się łatwo domyślić, że jest to postać pozytywna. Kiedy jednak w retrospektywnej scenie widz poznaje inną kobietę, z którą mąż bohaterki miał romans, widzi ją ubraną bardzo prowokująco, co jakby usprawiedliwia zdradę bohatera, obwiniając za to kobietę, której rola polega tylko na tym, żeby na nią patrzeć i o której poza tym tak naprawdę niewiele wiadomo. Wystarcza jednak sam wizerunek i skojarzenia, jakie ze sobą niesie, by widz, podobnie jak żona bohatera, wybaczył mu chwilę słabości.

Czasami wybór stroju, w jakim występuje bohaterka, ma charakter symboliczny. W filmie *Mujhse Dosti Karoge* (2002 r., reż. Kunal Kohli) występują dwie skonstrastowane ze sobą bohaterki, Pooja (Rani Mukherjee) i Tina (Kareena Kapoor), z których pierwsza jest skromna i cicha, a druga wyzywająca i przyciągająca uwagę. Bohater o imieniu Raj (Hrithik Roshan), który już w dzieciństwie zauważał tylko Tinę, wyjeżdża za granicę, ale obiecuje, że będzie pisał. Dziewczyna jednak nie interesuje się nieobecny, dlatego pozwala przyjaciółce odpisywać w swoim imieniu. Kiedy bohater wraca do Indii, jest przekonany, że korespondował z Tiną, której postanawia się oświadczyć, a gdy odkrywa prawdę, jest już za późno: umiera ojciec dziewczyny, więc zerwanie zaręczyn skazałoby ją na niepewną przyszłość. Mimo wszystko Raj chce się związać z Pooją, odkrywając, jak niewiele ma wspólnego z Tiną, ale dziewczyna nie chce być przyczyną rozpaczliwej przyjaźni. Tuż przed ślubem jednak Tina, która dowiedziała się o wszystkim, postanawia nie stawać na drodze zakochanym i pozwala na zerwanie przyrzeczenia. W momencie podjęcia tej decyzji jest ona ubrana bardzo

BOLLYWOOD

skromnie, w tradycyjny *salwar kamiz*, podczas gdy wcześniej preferowała krzykliwe stroje europejskie. W ten sposób zaznaczono, że dokonała się zmiana w jej charakterze i że nie jest już ona samolubną dziewczyną, ale że zaczęła myśleć o uczuciach innych i przejmować się ich losem. Oczywiście postać ta nie jest traktowana jako negatywna bohaterka. Nic w jej zachowaniu nie świadczy o tym wprost, jednak w sposobie jej ukazania widz może odnaleźć pewną wskazówkę, z kim ma do czynienia, tak by jego sympatia była raczej po stronie drugiej z dziewcząt. Podobny zabieg zastosowano w filmie *Kaho naa... pyaar hai*, którego bohaterka (Amisha Patel) jest nieco rozpieszczoną jedynaczką, przyzwyczajoną do tego, że dostaje to, czego zażąda. Początkowo traktuje ona bohatera, chłopaka z niezamożnej rodziny, jako jeszcze jedną zachciankę, którą należy zaspokoić, ale stopniowemu pogłębianiu się jej uczuć i coraz większej dojrzałości towarzyszy zmiana jej wyglądu zewnętrznego. Zaczyna się ubierać coraz skromniej, a wkrótce zmienia się całkowicie.

Wszystkie te przykłady wskazują jasno, że o ile zachodni wpływ nie wyrządza nic złego postaciom męskim, nie jest niczym dobrym dla kobiet. Mężczyźni nigdy nie są ani specjalnie mu przeciwni, ani nim oczarowani, kobiety jednak, jeśli znalazły się w jego mocy, muszą zawsze zostać nawrócone. Ten problem został ciekawie rozwiązany w filmie *Kuch Kuch Hota Hai*, którego bohater, Rahul, zawsze traktował swoją przyjaciółkę Anjali raczej jak przyjaciela, nie zauważając w niej kobiecości. Krótkowłosa, wysportowana dziewczyna, która notorycznie pokonuje Rahula w koszykówce, została tutaj skontrastowana ze spokojną, dbającą o swój wygląd Tiną (Rani Mukherjee), przyszłą żoną bohatera. To nie ponowne spotkanie po latach sprawiło, że bohater uświadomił sobie, ile Anjali dla niego znaczy, tylko zmiana jej wyglądu zewnętrznego. Spotyka on bowiem długowłosą, skromną, tradycyjnie ubraną dziewczynę, która nareszcie sprawia wrażenie, że odnalazła swoje miejsce w życiu i zrozumiała, co powinno być dla niej najważniejsze. Scena, w której przegrywa ona z Rahulem mecz koszykówki, ponieważ sari krępuje jej ruchy, pokazuje tę przemianę w metaforyczny sposób. Porażka, jaką odniosła w grze, jest tak naprawdę wielkim zwycięstwem jej kobiecości, dzięki której udaje jej się w końcu zdobyć ukochanego.

Podobnie jak w omówionych wyżej motywach pojawiających się w bollywoodzkich filmach jaskrawe różnice między dwiema kulturami są czasami pomijane, stając się tylko epizodem. Niektóre filmy skupiają się na innych problemach i nie odnoszą się wprost do różnic między Indiami i specyficznym pojętym Zachodem. Elementy takie pojawiają się jednak często, szczególnie w filmach, których akcja rozgrywa się współcześnie.

Indyjskie kino komercyjne przez bardzo długi czas było uważane przez zachodnią krytykę za synonim kiczu. Jest to o tyle ciekawe, że większość osób poddających Bollywood tak surowej krytyce nigdy tak naprawdę nie zetknęła się z żadnym z kręconych tam obrazów. Od pewnego czasu jednak można zaobserwować wyraźne zainteresowanie produkowanymi na subkontynencie filmami, z których coraz więcej spotyka się z ogromną przychylnością wśród odbiorców europejskich i amerykańskich. Wynikiem tego zainteresowania było np. pokazanie filmu *Devdas* na festiwalu w Cannes w 2003 roku, a także nominacja *Lagaan* do Oscara w roku 2001. Ponadto w wielu miastach europejskich organizowane

są pokazy najśłynniejszych indyjskich superprodukcji, po obejrzeniu których widz ma szansę zweryfikować swoje dotychczasowe poglądy na temat fenomenu, jakim bez wątpienia jest Bollywood.

TATIANA SZURLEJ

¹ Według indyjskiej konstytucji w kraju istnieje piętnaście języków należących do dwu różnych gałęzi: języki indoeuropejskie, obecne przede wszystkim na północy kraju, to assami, bengali, gudżarati, hindi, kaszmiri, marathi, orijs, pendżabi, sanskryt, sindhi i urdu. Natomiast języki drawidyjskie, którymi posługuje się ludność na południu kraju, to: tamilski, kannara, malajalam i telugu. Dodatkowo angielski służy jako język kontaktowy na całym subkontynencie. L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. I, Katowice 1998, s. 393.

² M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 222.

³ Gazal. Gatunek poetycki wspólny dla literatury arabskiej, perskiej i urdu, wywodzący się z pieśni ludowych z VII w. Były to strofy śpiewane przy akompaniamencie muzyki, których ostateczna forma ukształtowała się ok. XIII w. Treść gazalu bywa rozmaita, przeważa jednak tematyka miłosna. Gatunek ten był bardzo modny w Indiach na dworach władców muzułmańskich. L. Frédéric, dz. cyt., s. 296.

⁴ www.shayaranamusic.com.

⁵ www.wordiq.com.

⁶ www.mouthshut.com.

⁷ M. K. Byrski, *Teatr a sprawa indyjska*, „Dialog” nr 12, 1979, s. 106.

⁸ L. Frédéric, dz. cyt., s. 444.

⁹ Po podziale Indii w 1947 roku zostało utworzone państwo Pakistan na terenach, które oddzieliły się od Indii z powodów religijnych. Podział kraju spowodował masowe przesiedlenia ludności hinduskiej z terenów obecnego Pakistanu, oraz ludności muzułmańskiej z obszaru należącego do Indii, czemu nierzadko towarzyszyły masowe rzezie.

¹⁰ Diwali lub Dipawali. Święto światła. Jedno z najważniejszych świąt hinduskich, obchodzone na przełomie października i listopada. Poświęcone jest głównie bogini dobrobytu Lakshmi, której składa się ofiary i dla której zapala się tysiące lampek oliwnych.

¹¹ Holi – święto kolorów. Obchodzone w czasie marcowej pełni Księżyca święto symbolizuje radość z powodu nadejścia wiosny i pokonania przez naturę sił ciemności.

¹² Karwa Chautha – święto, podczas którego indyjskie kobiety modlą się o zdrowie i długie życie dla swoich mężów i w ich intencji postępują przez cały dzień, aż do zachodu słońca.

¹³ Oficjalną żoną Kriszny była Rukmini, jednak jego prawdziwą miłością była zamężna pasterka Radha, z którą potajemnie się spotykał.

¹⁴ *Bollywood, the Indian Cinema and Switzerland*, www.museum-gestaltung.ch.