

TABU V INDICKOM NEZÁVISLOM FILME SÚČASNOSTI

VIKTÓRIA RAMPAL DZURENKO

Filmová a televízna fakulta Akadémie múzických umení, Praha

Abstrakt: Európski diváci si spájajú indickú kinematografiu najmä s bollywoodským komerčným filmovým priemyslom. V Indii sa však formuje čosi ako „nová vlna“ nezávislých tvorcov, ktorí sa neboja reflektovať skutočnosť a odhaľovať tabu kontroverznej a mnohovrstevnatej indickej spoločnosti. Mladí filmári napriek komplikovaným distribučným podmienkam vo svojich inšpiratívnych filmoch tlmočia originálne a zmysluplné príbehy. Predkladaný text na príklade troch filmov (*Six Feet High*, 2014, réžia Sanal Kunal Sasidharan; *The Divine Call*, 2014, réžia Aadish Keluskar; *Fandry*, 2013, réžia Nagraj Manjule) prezentuje ich formálne i obsahové východiská a estetické princípy, so zameraním na definíciu „tabu“ a jeho narušenia v indickej spoločnosti. **Kľúčové slová:** nezávislá indická kinematografia, komerčná a nezávislá filmová produkcia, masala filmy, cenzúra, tabu, kastový systém, guru, mužsko-ženské vzťahy, diváci

India je krajina plná obrovských kontrastov. 28 štátov, 9 územných teritórií, 16 hlavných jazykov a 1652 dialektov. V Indii je všetko možné, a aj nemožné sa tu stáva skutočnosťou. Táto veta nie je povrchným sloganom z cestovnej kancelárie lákajúcim turistov do exotických destinácií, ale najmä výstižným pomenovaním obrazu reality, ktorý prezentuje indický žánrový komerčný film. India je krajinou s najväčšou komerčnou filmovou produkciou na svete. V súčasnosti sa tu vyprodukuje približne 1300 filmov ročne¹, asi 20 % z toho tvorí produkcia Bollywoodu. Indický národ miluje svoje zábavné filmy, ktoré sú typické miešaním žánrov, častým používaním hudobných vložiek, piesní, bláznivých akčných pasáží a melodramatických motívov, kde vystupujú najpopulárnejší indickí herci, uctievaní divákmi ako bohovia.² Tieto filmy však prezentujú hrdinov a príbehy veľmi vzdialené od skutočnosti. Ich výpoveď je obmedzená a výrazne modifikovaná, pretože podlieha silnej cenzúre reprezentatívneho obrazu krajiny podľa aktuálnych požiadaviek masového filmového priemyslu, životného štýlu, ekonomiky, politiky i diváckych očakávaní. V súčasnosti sa v segmente komerčných filmov dostáva k slovu nový, zaujímavý trend. Vznikajú snímky, v ktorých popri veľkolepej zábave ide o dômyselnú reflexiu súčasnosti, o snahu odkrývať a tematizovať aj potláčané a kontroverznejšie témy indickej spoločnosti, napr. vzťah medzi Indiou a Pakistanom, rozkoly medzi jednotlivými náboženstvami v Indii, emancipáciu žien, násilie v rodine a i.³

¹ V roku 2014 to bolo až 1969 filmov.

² Pozri SAARI, Anil. *Hindi Cinema, An Insider's View*. New Delhi : Oxford University Press, 2009.

³ Do tejto kategórie môžeme zaradiť filmy, ktoré vznikli v produkcii slávnych hercov Salmana Khana (*Bajrangi Bhaijaan*, 2015, réžia Kabir Khan) a Aamirra Khana (*PK*, 2014, réžia Rajkumar Hirani). Osobitě sú aj filmy režiséra stredného prúdu Anuraga Kashyapa (*Ugly, Black Friday*), alebo film Mary Kom (r. 2014) o emancipovanej žene-boxérke, ktorý režisér Omung Kumar natočil podľa skutočných udalostí.

V tomto texte však budeme prioritne venovať pozornosť opačnej, zatienennej strane mince: iba 1 – 1,5 % z obrovského množstva indických filmov vzniká v nezávislej filmovej produkcii, podobne nízky je aj počet divákov so záujmom o ňu. Vzhľadom na komplikované distribučné podmienky sú tieto filmy ťažko dostupné nielen v Európe, ale aj v samotnej Indii. Napriek tomu sa tu v rozličných filmových centrách a školách⁴ formuje čosi ako nové nezávislé hnutie. Mladí filmári, často debutanti⁵, ktorí chcú filmovými výpoveďami tlmočiť originálny zmysluplný príbeh a reflektovať realitu Indie z autentického uhlu pohľadu, musia tvrdo bojovať o svoju pozíciu. Situáciu im uľahčuje nižšia nákladnosť filmovej produkcie (benefit z vynálezu digitálnych kamier), vážnou a otvorenou však zostáva otázka filmovej distribúcie. Cesta nezávislého filmára vôbec nie je jednoduchá, napokon, aj Satyajit Ray⁶, otec autorského filmu v Indii, musel v päťdesiatych rokoch minulého storočia za svoje oceňované filmy húževnato bojovať. To platí doteraz, mnohí filmári riešia nedostatok financií pre filmovú produkciu zakladaním vlastných domov, polí či iného rodinného majetku. No viera, vzrušujúce pokúšenie natočiť vlastný film i túžba pomenovať realitu a jej početné tabu skrz originálny príbeh, to všetko je silnejšie než vedomie nedostatku peňazí či nezáujmu divákov.

Súčasný nezávislý filmár

„Byť nezávislým znamená byť slobodným. V komerčnom filmovom priemysle, hoci si myslíš, že máš slobodu vo financovaní, si v skutočnosti spútaný množstvom záväzkov. Môžeš síce spať v hviezdickovom hoteli, ale celú noc myslíš na svoje publikum. Musíš myslieť na trh, pre ktorý robíš svoj filmový produkt. Ale v nezávislej filmovej produkcii si slobodný ako vták. Nemáš peniaze, ale máš krídla. Síce v noci spíš vedľa cesty, ale celú noc môžeš snívať o svojom vlastnom filme.“⁷

Písať o indickom nezávislom filme súčasnosti je ako písať o čoraz väčšmi sa rozširujúcej rieke, raz rýchlo a agresívne plynúcej, inokedy pomaly a velebne pretekajúcej cez obrovský, diverzný indický subkontinent. Táto klukatiaca sa posvätná rieka ústi do nekonečného bezodného oceánu komerčného filmu. Má mnoho prameňov v rozličných kútoch Indie: vyvierajú z tvorivého podhubia jednotlivých štátov či regiónov a zahrňujú v sebe originálne kultúrne tradície, náboženské a sociálne, ekonomické a historické špecifiká daných oblastí, rovnako však aj mnoho odvážnych inovatívnych a experimentálnych formálnych a ideových postupov, vďaka ktorým môžeme hovoriť o pôvodnej nezávislej indickej kinematografii súčasnosti. Rovnako, ako sa konzervatívna západná spoločnosť stáva čoraz ústretivejšou voči indickej filozofii, literatúre či rafinovanej kuchyni, aj indická nezávislá kinematografia nás môže veľmi prekvapiť, zaujať a obohatiť našu túžbu po poznaní – nielen Indie, ale i nás samot-

⁴ FTII – Film and Television Institute Pune, SRFTII – Satyajit Raj Film and Television Institute Kolkata.

⁵ Napr. Ritesh Batra (*The Lunch box*, 2013), Anand Gandhi (*Ship of Theseus*, 2012), Aadish Keluskar (*Kaul*, 2014), Gurvinder Singh (*Alms for the blind horse*, 2011), Umesh Vinayak Kulkarni (*The Temple*, 2011), Nagraj Manjule (*Fandry*, 2013), Pawan Kumar (*Lucia*, 2013), Sanal Kumar Sasidharan (*Oraalppokkam*, 2014) a mnohí ďalší.

⁶ Pozri RAY, Satyajit. *Our Films, Their Films*. New Delhi : Orient Longman Limited, 1976.

⁷ Z osobného rozhovoru autorky s básnikom, scenáristom a nezávislým filmovým režisérom Sanalom Kumarom Sasidharanom, 16. 4. 2015, Thiruvananthapuram, Kerala, India.

ných. Tunajší filmári sú veľmi osobití, veria vo svoju výpoveď a reflexiu reality berú ako umenie zasnúbené s pravdou, bez ohľadu na finančný zisk či momentálnu slávu.

Skôr než sa dostaneme k vlastnej téme tohto textu, je dobré uvedomiť si, že keď hovoríme o komerčnej a nezávislej kinematografii, ale tiež o indickej spoločnosti a jej histórii, ocitáme sa na citlivej pôde. Na dané fenomény je potrebné nahliadať nielen z európskeho odstupu, ale aj cez prizmu tamojšieho pohľadu. Indické vnímanie sveta, spoločnosti, umenia, života, histórie (atď.) sa líši od toho nášho, tendenčne eurocentrického. Ani exaktné racionálne pojmy a svetonázory vyplývajúce z našej zvrchovanej historickej skúsenosti a filozofie nepostačujú pre výklad komplikovanej indickej skutočnosti, jej kinematografiu nevynímajúc. To sa týka aj náhľadu na fenomén tabu v indickej spoločnosti. Čo sa nám môže z odstupu zdať ako neprijateľné, anachronické a zaostalé, to je pre mnohých Indov prirodzenou realitou, ktorú pokladajú za správnu, samozrejmu a nemienia na nej nič meniť. Pravda je však niekde medzi týmito dvomi pohľadmi.⁸

Konflikty medzi egom a vnútorným svetom sú v realite zväčša tragické, v umení však môžu nachádzať veľmi poetickú reflexiu. Tabu je tajomný jav, je to kultúrny výtvor spoločnosti provokujúci zvedavosť bádateľov i umelcov, dávno rešpektovaný už primitívnymi národmi. Odnepamäti priťahuje pozornosť ľudstva a magickou silou, cez nepísané zákony, „kontroluje“ jeho fungovanie. Je to tak už od dôb pred existenciou náboženstiev. Týchto zákonov a zákazov sa v indickej spoločnosti vytvorilo nesmierne množstvo, v závislosti od konkrétneho územia rozsiahlej krajiny a od spôsobu života jeho obyvateľov i dobyvateľov v priebehu histórie. Indická história je staršia než tá európska a prešla mnohými náročnými periódami, obdobím predárijským, hinduistickým, moslimským, britskou koloniálnou nadvládou. V súčasnosti je India najľudnatejšou nezávislou demokratickou republikou na svete, kde sa stretá a mieša nespočetné množstvo miestnych i cudzích kultúrnych, náboženských a spoločenských vplyvov. Schopnosť Indov akceptovať túto rôznorodosť sa častokrát ocitá na veľmi úzkej hrane tolerancie a znášanlivosti. No práve daná osobitá dispozícia umožnila v priebehu komplikovanej histórie Indie ako celku prežiť, udržať si jednotu v mnohosti a svojrázne sa vyvíjať ďalej.

Je dôležité si uvedomiť, že na rozdiel od tej európskej, tradičná indická spoločnosť predovšetkým na vidieku doteraz dôsledne ťpie na dodržiavaní hlboko zakorenenejších tradícií a rituálov. Mnohé z nich (napr. kastový systém) pochádzajú ešte z obdobia migrácie árijskej civilizácie, t. j. približne 1800 rokov pr. Kr., a boli uzákonené, aby pre spoločnosť zabezpečili ochranný systém a poriadok.⁹ Ich význam i zmysel sa behom času menili a prekrúcali do formy rozličných absurdných patologických obmedzení, tabu a reštrikcií, ktoré výrazne kontrastujú s výsadami súčasnej modernej demokratickej republiky. V Indii sa popri vplyvoch mnohých náboženstiev miešajú aj vplyvy britského kolonializmu, demokratické snahy, nacionalizmus. Nie je jednoduché udržať pohromade a pod kontrolou diverzný štát, ktorý dodnes sám seba nazýva najspirituálnejšou krajinou na svete, a pritom sa vyhnúť používaniu tabu, ktoré doteraz platia na indické masy viac než oficiálne, vládou vydávané zákony. Pretože

⁸ Pozri CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri – MALDONADO TORRES, Nelson. *Postkoloniální myšlení*. Praha : tranzit.cz, 2013.

⁹ Pozri STRNAD, Jaroslav – FILIPOVSKÝ, Jan – HOLLMAN, Jaroslav – VAVROŠKOVÁ, Stanislava. *Dějiny Indie*. Praha : Nakladatelství Lidové Noviny, 2013.

zákony sa môžu zo dňa na deň meniť, ale tabu zostávajú hlboko zakorenené v podvedomí ľudských generácií. V tomto texte sa budeme venovať analýze tabu v trojici vybraných nezávislých filmov, ktoré sa neboja reflektovať horkú realitu a originálne i úprimne pomenovať nemalé problémy Indie: *Fandry* (réžia Nagraj Manjule, 2013), *Kaul* (réžia Aadish Keluskar, 2014), *Oraalppokkam* (réžia Sanal Kumar Sasidharan, 2014).

Fandry

Celovečerný filmový debut režiséra Nagraja Manjula z roku 2013 je ako jeden z mála filmov voľne prístupný na internete, diváci v Čechách ho mohli vidieť aj v rámci Festivalu bollywoodského filmu v Prahe v roku 2014. *Fandry* realisticky stvárňuje súčasný život v malej dedinke Akolner v štáte Maharashtra. Hlavný hrdina Jabya a jeho rodina žijú celkom na jej okraji, pretože sú prišielcami a príslušníkmi najnižšej kasty „nedotknuteľných“. Názov filmu v preklade znamená divoké prasatá, ktoré sú podľa tamjších povier tabu a špinavé. Manipulovať s nimi môžu jedine nedotknuteľní, ktorí sa špinavým prasatám svojim spoločenským statusom približujú, na rozdiel od ostatných „čistých“ ľudí z vyšších kást. Pre nás Európanov sa môže rozdelenie spoločnosti do kást javiť ako prežitok hodný zavrhnutia, ale musíme sa pokúsiť naň nahliadnuť očami Indov, pre ktorých je komplikovaná štruktúra kást čímsi celkom prirodzeným, dokonca nevyhnutným, v ich spoločnosti obsiahnutým už tisícročia od príchodu Árijov. Kasty predstavovali v histórii Indie piliere početnej spoločnosti: zabezpečovali jej úspešné fungovanie, dávali jej pevný poriadok. Na tom veľa nezmenil ani súčasný demokratický systém, a tak sa kastový systém vo svojej deformovanej forme udržiava dodnes. V priebehu histórie sa v Indii vytvorili tisíce kást a podkást. Aj dnešní Indovia vedia na základe priezviska či farby pleti určiť, kto odkiaľ a z akej kasty pochádza. Kastový systém zasahuje do všetkých oblastí života. Napríklad reguluje možnosti zamestnania v rozličných oboroch: zamestnávateľia musia prijať určitý počet uchádzačov z nízkych kást, a to bez ohľadu na ich profesionálne dispozície. V takýchto prípadoch môžeme hovoriť o pozitívnej diskriminácii nízkych kást. Najzávažnejším problémom a tabu sú predstavitelia najnižších kást (nedotknuteľní): spoločnosť ich nepovažuje za rovnocenných plnohodnotných ľudí, naopak, majú nižšie postavenie než byvoly a posvätné kravy v uliciach indických dedín a miest. Ich postavenie by sa dalo prirovnať ku postaveniu divokých sviň: pre zvyšok spoločnosti predstavujú čosi zakázané, zlé, hriechne, podvrätané, pre „čistého“ človeka z vyšších kást veľmi nebezpečné. Nedotknuteľným sa treba vyhýbať, najlepšie je vôbec s nimi neprísť do styku, aby sa od nich človek „nezašpinil“ a nenakazil sa negatívnou energiou vyplývajúcou z ich tabu.¹⁰

Názov filmu *Fandry* priamo odkazuje na životné pomery rodiny, ktorá musí každodenne vyháňať divoké prasatá z dediny. Dospievajúci Jabya, syn z rodiny nedotknuteľných, je romanticky zamilovaný do Shalu, dcéry vodcu dediny, a len ťažko znáša svoju ponižujúcu situáciu. Na rozdiel od zvyšku svojej, s osudom pokorne zmierenej rodiny odmieta akceptovať negatívnu životnú situáciu a hľadá cestu, ako

¹⁰ Pozri FREUD, Sigmund. *Totem a tabu : O podobnostech v životě divocha a neurotika*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1997.

preklenúť tabu. Jeho hnacím motorom je láska a túžba byť milovaným, čo sa vo filme prejavuje v jeho romanticky ladených snoch a predstavách. V tomto prípade tabu, čiže zakázaným jednaním, je Jabyova túžba po vzťahu s dievčaťom z vysokej kasty, ktoré je však pre neho absolútne nedosiahnuteľné. Svoju túžbu po zakázanom umocňuje tým, že každú voľnú chvíľu trávi naivným lovom čierneho slávika, pretože verí, že jeho popol hodený na hlavu Shalu mu zabezpečí jej bezbrehú lásku. Jabyovu snahu však hneď v úvode filmu ostro odsúdi stará obyvateľka dediny, ktorá mu vyčíta, že sa vzhľadom k svojmu nízkemu postaveniu nemá o lov ani pokúšať, pretože slávik je z vysokej kasty, takže už len pohnútkou uloví ho je veľkým hriechom.

Film zaujme kontrastným zobrazením vnútorného sveta zamilovaného Jabyu a tvrdého každodenného života. Vtipné i emocionálne ladené scény z jeho – ešte naivne a detskými očami vnímaného – sveta sa zrážajú s krutou realitou. Tento kontrast sa opiera o spodobenia množstiev tabu, pretrvávajúcích v spoločnosti malej zaostalej dediny. Rodina Jabya musí žiť na okraji dediny a jej členovia musia za minimálnu mzdu vykonávať tie najťažšie a najpodradnejšie činnosti (kopať základy domov, vyháňať prasatá z dediny). Táto práca ide na úkor vzdelania detí. Obidve staršie dcéry sú negramotné, sám Jabya si veľmi praje študovať, ale namiesto toho musí každý deň pomáhať otcovi. Ďalším tabu je, že sa rodina oficiálne nesmie zúčastňovať žiadnych osláv a festivalov, musí ich však pripravovať a, ak je to potrebné, v ich priebehu pomáhať a asistovať. Dedina totiž verí, že aktívna účasť nedotknuteľných ľudí na festivale by spôsobila urážku bohov a tým nešťastie pre festival, ako aj pre celú dedinu. Mladý Jabya, túžiaci začleniť sa do spoločnosti, týmito obmedzeniami veľmi trpí. V jednej scéne odohrávajúcej sa počas veľkého festivalu všetci muži tancujú pred ženami. Aj Jabya chce tancom zapôsobiť na Shalu. No namiesto toho musí držať lampu, čím je pred Shalou veľmi poníženy. Festival nakoniec dopadne zle: divé prasatá v noci narušia jeho priebeh a zhodia nosidlo s miestnymi bohmi. Vodca dediny obviní rodinu Jabyu, že si nesplnili svoje povinnosti a že ich prítomnosť na festivale spôsobila toto fatálne nešťastie.

Jeden z hlavných dramatických konfliktov filmu, okrem Jabyovej lásky k Shalu, sa dotýka svadby Jabyovej staršej sestry, ktorú sa otec snaží vydať, a pritom s rodinou ženícha dohodnúť čo najnižšie možné veno, primerané ich finančným možnostiam. Otázka, kde zohnať peniaze na veno, vystupňuje napätie v Jabyovej rodine. Na priebehu zasnub je spodobený proces fungovania svadiieb v najnižších kastách. V Indii je svadba jednou z najväčších a najväznejších životných udalostí a rodičia ťažko šetria na vená svojich dcér. Narodenie dievčatka vnímajú ako nevýhodu, lebo pre rodinu znamená veľké výdavky a straty: vydatá dcéra odchádza do rodiny manžela, zatiaľ čo syn zostáva s manželkou u svojich rodičov a stará sa o nich v ich starobe. Rovnaký osud čaká aj Jabyu: musí zabudnúť na sny o krásnej svetlej Shalu i o vzdelaní, pretože jedného dňa preberie po otcovi nevábnu funkciu vyháňača sviň. Po celý život ho bude sprevádzať výsmech ostatných občanov i spoločenské zatratenie, rovnako ako sa nezbaví tmavej farby pleti, ktorá je jedným z dôležitých znakov ľudí náležiacich k nízkym kastám. Hoci Jabya neurobil nič, pre čo by ho spoločnosť mala zatradiť, narodením do rodiny nedotknuteľných sa jeho možnosti navždy uzavreli.

Vrchol filmu predstavuje záverečná, asi pätnásťminútová dramatická scéna lovu divokých prasiat po dedine, počas ktorej Jabyova rodina utŕži veľký posmech od prizerajúcich sa obyvateľov. Najväčším ponížením je však pre Jabyu posmech od Shaly, ktorú si vo svojich romantických predstavách idealizoval, no teraz zistil, že je voči

nemu rovnako necitlivá a opovržlivá, ako všetci ostatní. Lov prasiat vyústi do Jabyovej nečakanej agresie. Apelatívna záverečná scéna, v ktorej zúfalý Jabya hádže kameň do posmievajúcich sa vidiečanov, je výzvou a vryje sa do divákovej pamäti. Kameň totiž letí smerom do kamery, a tým pádom na nás divákov: my všetci sa len prizeráme na jeho nešťastie, a tým na ňom tiež nepriamo nesieme vinu.

Hoci film otvorene poukazuje na vážne problémy, jeho jazyk je vďaka Jabyovej emocionalite a hereckému prejavu všetkých protagonistov ľudsky blízky. *Fandry* získal mnoho ocenení na festivaloch v zahraničí i doma v Indii. Jedno sú však ocenenia, druhé je indická realita a nádej na zmenu v nej. Paradox tabu nedotknuteľných spočíva v tom, že hoci sa v priebehu indickej histórie vyskytlo viacero pokusov o jeho preklopenie (napríklad Mahátma Gandhí sa počas svojho života veľmi intenzívne usiloval o začlenenie najnižších kást do „normálnej“ spoločnosti), sami nedotknuteľní častokrát reagovali voči takýmto snahám negatívne.

Kaul

Jedným z osobitých fenoménov v Indii je vzťah medzi študentom a jeho spirituálnym učiteľom – guru. Tento fenomén čoraz viac priťahuje pozornosť západu a nejeeden cestovateľ z našich končín vyhľadáva v Indii ich prítomnosť. Výraz guru pochádza zo sanskrtu a znamená „ten, kto osvetľuje“. Podľa hinduistickej aj budhistickej tradície je každý človek žiakom a má niekde na svete svojho predurčeného duchovného učiteľa, pomocou ktorého má vo svojom živote dosiahnuť spirituálne spojenie s Bohom a duchovnú očistu. Vzájomné stretnutie učiteľa a žiaka je univerzom vopred dané. Keď sa títo dvaja stretnú, naplní sa ich zmysel života v odovzdaní duchovných vedomostí, ktoré môže guru zdieľať len so svojim vyvoleným študentom, budúcim nasledovníkom a šíriteľom jeho spirituálneho učenia.

Názov filmu *Kaul*, v anglickom znení *The Calling* (réžia Aadish Kelushkar, 2014), môžeme do slovenčiny preložiť ako „povolanie, volanie, vnútorné nutkanie“. Všetky tieto preklady úzko súvisia s hlavným hrdinom filmu. Je ním vidiecky učiteľ, ktorý za zvláštnych okolností stretáva svojho guru a na základe od neho nadobudnutého poznania uverí, že je vyvoleným. Extrémna životná situácia ho privádza na hranicu šíalenstva a doženie ho k vražde guru a ďalším násilnostiam. Film tak odhaľuje a pomenúva jedno z veľkých tabu v Indii – nespochybniteľnosť učenia guru, ktoré on odovzdáva svojmu vyvolenému študentovi. Toto tabu súvisí s kastovou históriou postu duchovných učiteľov, ktorí pochádzali z brahmanských rodín, čiže z najvyšších kást. Ich slovo malo vždy v spoločnosti silnú váhu a nesmeli sa nijako spochybníť. Pôvodným poslaním guru v Indii bolo vyučovanie žiakov – ačárijev. Nie však vo význame memorovania vedomostí, ale prebudenia ich túžby po stále vyššom poznaní a hlbších skúsenostiach, vo svetle ktorých jednotlivé skutočnosti zapadajú do mozaiky celku. Z tohto pohľadu je guru niekto, kto sa stotožnil so svojim učením, kto je stelesnením toho, čo chce zdieľať a odovzdať. Guru zohrával v Indii nielen úlohu učiteľa, ale aj rodiča, pána a poradcu. Niektorí žiaci vnímali svojho guru dokonca ako stelesnenie božstva – avatára. V hinduistických písmach znamená tento výraz „zostup božstva do tela z mäsa a z krvi“.

Je však pochopiteľné, že nie každý guru môže byť tým pravým. Nebezpečné manipulátorské schopnosti falošných guru sa neobídu bez následkov, rovnako ako

aj pochybné motivácie a sklony mnohých ich študentov. Film *Kaul* rozpráva práve o relatívnosti svetla a tmy, videnia a nevidenia, normálneho správania a šialenstva. Hlavný hrdina pochádza z Bombaja, ale pre svoju temnú minulosť (záhadná, nemotivovaná vražda ženy) uniká žiť na vidiek, kde ho nikto nepozná. Tu začne nový, nerušený život ako sympatický a nadšený učiteľ v malej miestnej škole. A presne v tomto mierumilovnom momente života sa mu začnú diať zvláštne veci: z nepochopiteľného dôvodu ho nesmierne priťahuje malá hora neďaleko dediny a jej tajomná energia, ktorá z nej žiari a ktorú vníma len on. Mladý učiteľ k nej často chodí, až sa za daždivej noci zažije zázrak. Stretne starého muža, ktorý ho banálne požiada o zapálenie bídí cigarety. Keď sa ho starec opýta, koľko je hodín, nastane skok v čase a hlavný hrdina sa ocitne na rovnakom mieste, ale o tretej popoludní. Starec tam s ním už nie je. Šokovaný mladý muž sa snaží ďalej žiť svoj „normálny“ život vidieckeho učiteľa, ale na podivného starca nedokáže zabudnúť. Medzitým sa oženi, jeho žena otehotnie a on začne učiť v inej dedine. No stále ho to ťahá naspäť k hore a on znovu túži stretnúť tajomného starca, čo sa napokon i udeje.

Osud hrdinu sa naplňa, stáva sa žiakom svojho guru. Starý muž spod hory ho vopred varuje, že jeho učenie je veľmi závažné, možno až neúnosné, a dá hrdinovi čas na rozmyslenie. Ten sa však vracia s jednoznačnou túžbou – poznať viac. Starec sa teda stáva mužovým guru a zdieľa mu svoje spirituálne poznanie o živote a smrti, o konečnosti a o nekonečnosti. Zároveň ho oboznámi s paradoxom márnosti tohto duchovného učenia a teda aj ich vzťahu. Žiak ho napriek tomu neprestane navštevovať. Muži spolu trávia všetok čas a vedú dlhé filozofické rozhovory. Oboch ich spája temná minulosť a túžba po pokání, ale aj po ovládnutí sveta. Ako sa vysporiadať s vedomím, že osud univerza a jeho zánik sú len vo vašich rukách? V prípade tohto filmu starý guru v predtuche konca svojho života odovzdáva žiakovi malý zlatý zvonček s tvrdením, že jedine on naň môže zazvoniť a tak spôsobiť zánik univerza, čím vlastne všetkých vyslobodí a vykúpi z existenciálnych područí ich ťažkých životov. On, guru, za svojej „vlády“ ním nedokázal zazvoniť, teraz je však dilema v rukách jeho nasledovníka: rozhodnutie necháva na ňom, spolu so zvončekom. „Zvonček je symbolom tabu. Mnoho náboženských, psychologických a sexuálnych referencií je vstrebaných v symbole zvončeka a v akte zazvonenia naň. (...) Protagonistovi, ktorý nie je ničím osobitý, je daná možnosť zazvoniť na zvonček, pretože žiadny ‚osobití‘ ľudia predtým sa to neodvážili urobiť zo strachu, že stratia svoju auru. Ich aura bude existovať, kým bude existovať svet. To je jedna z množstva interpretácií, prečo sa neodvážili zazvoniť na zvonček.“¹¹

Tabu je v tomto temnom nezávislom filme jasne definované, rovnako ako hrozivá a nesmierne lákavá možnosť jeho porušenia. Hlavný hrdina rieši dilemu: Čo sa stane, ak zazvoním na zvonček? Len ja jediný som tým vyvoleným a môžem rozhodnúť o existencii či neexistencii celého sveta, jedným zazvonením môžem všetkých oslobodiť od dlhých a náročných cyklov znovuzrodení. Len ja dokážem, že celé ľudstvo a univerzum naraz spolu so mnou dosiahne spirituálne splynutie s Bohom a v momente rozhodnutia preberám zodpovednosť: sám som tvorca či ničiteľ všetkého, sám sa tak stávam Bohom. Základom tabu je zakázané jednanie, ku ktorému má hrdina vo svojom nevedomí silný nutkavý sklon. V priebehu filmu sledujeme, ako sa hrdi-

¹¹ Z osobného rozhovoru autorky s režisérom Aadishom Kelushkaom o filme *Kaul*, 23. 5. 2015, Mumbai, Maharaštra, India.

na v procese svojho duchovného poznania mení a smeruje k fatálnemu finálnemu rozhodnutiu. Nebezpečnou vlastnosťou tabu je v tomto prípade schopnosť prebudiť ľudskú ambivalenciu a uvádzať človeka do pokušenia prekročiť zákaz. Človek, ktorý zákaz poruší, je nakazený a vzbudzuje v ostatných rovnaké pokušenie. Preto je taký jedinec pre spoločnosť mimoriadne nebezpečný. Hrdina tohto filmu si svoju výnimočnú pozíciu uvedomuje (aj keď pre stupňujúce sa šialenstvo nie celkom do dôsledkov). Zároveň mu je vopred jasné, že sa musí od ostatnej spoločnosti odlúčiť a sústrediť sa len sám na seba a na svoje poslanie, bez ohľadu na to, či ho dokoná alebo nie. Symbolom zániku celého univerza a vlastne aj sebazničenia hlavného hrdinu, keďže človek je sám osebe univerzom, sa stáva malý zvonček. Na začiatku i na konci filmu hrdina tancuje šialený tanec smrti, rovnako, ako podľa mýtu tancuje rozvášnený hinduistický boh Šiva, keď sa chystá ničť svet. Tanec je prítomný vo viacerých scénach filmu. Na začiatku filmu hrdina tancuje na ulici: núti ho k tomu rodiace sa šialenstva. Na konci filmu, pod farchou nadobudnutého poznania, sa už šialenstvu vôbec nebráni. V poslednej scéne tancuje na život a na smrť pod tajomnou horou. Scéna sa odohráva v tichu, sprevádzaná len zvukmi prírody: hudbu, podľa ktorej hrdina tancuje, počuje iba on sám vo svojom vnútri. Čo sa ukrýva za zvončekom, čo sa môže stať, keď ním vyvolený hrdina zazvoní? Je bláznom on, alebo my ostatní, ktorí nepočujeme hudbu?

Film *Kaul* je po formálnej stránke vytvorený majoritne z dlhých a vizuálne pôsobivých statických záberov, kde môžeme hlavného hrdinu a jeho jednanie i postupné upadanie do šialenstva z odstupu dôsledne pozorovať. Rovnako dôležité je vo filme aj použitie veľkých detailov, najmä tvári protagonistov, ktoré slúžia k podrobnej psychologickkej analýze ich charakterov. Film sa tak stáva intenzívnou, no zároveň i chladnou, miestami krutou a ironickou psychologickou mozaikou drám hrdinov, pohybujúcich sa na hrane normálneho a šialenstva. Je len na divákovi, aký obraz a odkaz si z pomaly sa odvíjajúcej dvojhodinovej cesty obnažovania kontroverzných aspektov spirituálnej výuky v Indii odnesie.

Oraalppokkam

Oraalppokkam – v angličtine *Six feet high* (Výška šesť stôp, réžia Sanal Kumar Sasidharan, 2014) je jedným z ďalších zásadných nezávislých filmov, za ktorý režisér Sanal Kumar Sasidharan získal cenu za najlepšiu réžiu v Kerale. Film vznikol vďaka dobrovoľnej finančnej podpore verejnosti a spodobňuje tému tabu intímnych psychologických mužsko-ženských vzťahov v Indii. Mužsko-ženské vzťahy a ich zobrazenie v indickom komerčnom filme, až na pár výnimiek, dlhodobo podliehajú kliše: v rámci melodramaticky a muzikálne ladených momentov rozličných romantických stretnutí (samozrejme, bez akéhokoľvek, príp. s minimálnym fyzickým kontaktom) prebehne zoznámenie dvojice, ich odlúčenie, túžba, sobáš a potom deti. Filmy sa väčšinou vyhýbajú hlbšiemu psychologickému vhladu do mileneckého vzťahu, u protagonistov sú dôležitejšie ich telesná krása a atraktivita, zmysel pre humor, tanečné schopnosti a vzájomné erotické napätie než vnútorné motivácie vzťahu. Ak dôjde k rozchodu milencov, stáva sa tak len na určitý čas, z dôvodu emocionálneho posilnenia melodramatického momentu ich opätovného stretnutia. Definitívny rozchod milencov ako zámerný psychologický vrchol vzťahu neprichádza v komerčnom filme

do úvahy. Tento postoj filmárov kopíruje očakávaná indickej spoločnosti od reálnych mužsko-ženských vzťahov, vyznačujúcich sa silnými nánosmi konzervativizmu, ktorého pôvod v histórii Indie môžeme hľadať vo viktoriánskej morálke počas britského kolonializmu, príp. ešte skôr, vo vplyve ortodoxnej moslimskej nadvlády.

Film *Oraalppokkam* je vo svojom poňatí vzťahu a sexuality veľkou výnimkou a výzvou pre konvenčného indického diváka, ktorý nie je na takúto filmovú ani skutočnú realitu mentálne pripravený, a preto má problémy s jej akceptáciou. „Naša spoločnosť je uzavretou spoločnosťou. Máme okolo seba magickú klietku, v ktorej máme pocit, že sme slobodní. V skutočnosti sme však ako zvieratá v klietke a nechceme vystupňovať hranice, ktoré spoločnosť pre nás stanovila. Nie len mužsko-ženské vzťahy, ale všetky naše sociálne vzťahy sú uzavreté. Dokonca aj vzťah medzi matkou a jej dieťaťom má svoje hranice. Otvorený dialóg je považovaný za hriech. Mladí ľudia nesmú klásť otázky starším. Naše poňatie rešpektu k starším je veľmi zvláštne. Mladí ľudia sú naučení nepýtať sa a nehovoriť svoje názory otvorene. Toto sa odráža všade v našich vzťahoch. Vo filme *Oraalppokkam* som sa pokúsil hovoriť otvorene a pomenovávať motívy ako sexualita, milostný život a podobné skryté záležitosti. A utržil som za to taktiež silnú kritiku od obecnstva. Film sme premietali v takmer sto centrách naprieč Keralou. V mnohých miestach bol konfrontovaný s obecnstvom, ktoré rozrušil záber použitého kondómu.“¹²

Samotný film sa začína psychologicky prepracovanou, realistickou a vážnou scénou rozchodu, v ktorej milenci neváhajú otvorene pomenovať svoj sexuálny život, rovnako ako aj problém v ňom – neveru muža. Scéna vygraduje do momentu, keď muž, vyprovokovaný partnerkou, neváha zavolať milenke a flirtovať s ňou, čo vyústi do definitívneho rozchodu protagonistov. V tomto úprimnom duchu pokračuje film až do konca, keď síce nastane opätovné stretnutie bývalých milencov, ale za celkom osobitých a vôbec nie melodramatických okolností. Šťastný koniec podľa šablón diváckych filmov sa nekoná, hlavnému hrdinovi neostáva ani nádej naň, a on sa s tým musí ticho a skromne vysporiadať, bez ohľadu na divácke očakávaná.

Režisér a autor filmu, Sanal Kumar Sasidharan z Keraly v Južnej Indii, je filmový samouk a básnik. *Oraalppokkam*, psychologicky vedený príbeh s prvkami experimentu, svedčí o autorovom poetickom vnímaní sveta. Film sa začína dlhým statickým záberom na zasneženú himalájsku krajinu, v ktorej stojí nahý muž – hlavný filmový protagonista. Začiatok filmu evokuje akýsi jeho predsunutý koniec: obrazový motív nahoty ako totálnej očisty hrdinu sa neskôr zopakuje za iných okolností, takže celý príbeh akoby smeroval k tejto očiste. Film *Oraalppokkam* sa skrže intímne zobrazenie mužsko-ženského vzťahu dotýka otázok spleť ľudskej existencii ako takej, nejde v ňom o žiadnu povrchnú páčivú romantiku. Už spôsob, akým sú hlavné postavy vizuálne prezentované, sa líši od komerčného mediálneho zobrazenia atraktívneho muža a ženy. Mahendran je normálny muž v stredných rokoch, egocentrický, mierne sarkastický a na prvý pohľad vôbec nie príťažlivý, namiesto svalnatých končatín sa pýši rastúcim bruchom. Ani Maya nie je žiadna atraktívna diva, chodí bez mejkapu, oblieka sa skôr športovým mužským štýlom (džínsy, košeľa) a nosí dioptrické okuliare. Jej osobité kúzlo a dôvtip vystupujú na povrch veľmi postupne, retrospektívne, cez spomienky a predstavy Mahendru. Keď Maya na začiatku filmu odíde z hrdinovho

¹² Z osobného rozhovoru autorky s režisérom Sanalom Kumarom Sasidharanom o filme *Oraalppokkam*, 16. 4. 2015, Thiruvananthapuram, Kerala, India.

života, ten postupne zisťuje, akým unáhleným krokom bol rozchod s ňou. Dôvodom Mahendrovho rozchodu s priateľkou Mayou (jej meno v preklade znamená „ilúzia“), s ktorou strávil päť rokov života v otvorenom vzťahu, je iná žena, ktorá ho sexuálne priťahuje. Sexuálna náklonnosť k inej žene bola však tiež len ilúziou, toto poznanie však prichádza neskoro: Maya je kdesi ďaleko v Himalájach, ktoré navyše zasiahli ťažké povodne, a znepokojený Mahendran sa ju vydáva hľadať. Film je poetickou roadmovie, počas ktorej divák postupne zisťuje, že spolu s Mahendranom cestuje nielen po pôsobivej indickej krajine, ale hlavne v jeho predstavách, emóciách, spomienkach a skrytých zákutiach duše. Na ceste sa Mahendran postupne zbavuje svojej povrchnosti, prezentovanej vo viacerých scénach v úvode filmu. Jedným z takých je aj záber na použitý kondóm s Mahendranovým semenom, ktorý leží pohodený na dlážke a lezie po ňom mucha. Záber prezentuje totálnu povrchnosť a emocionálnu bezútešnosť človeka po sexe, ktorý mu neprinesol úľavu a radosť, pretože to nebolo s osobou, ktorú skutočne miluje. Aj táto situácia však Mahendranovi pomôže uvedomiť si pravé hodnoty a váhu citu, ktorého stratu svojím bezohľadným pričinením spôsobil. Neostáva mu nič iné, než pokúsiť sa vrátiť veci do poriadku. Na svojej spirituálnej ceste Mahendran postupne stretáva rozličné tajomné postavy, dokonca aj samotnú Mayu. Postavy s ním istú dobu koexistujú, vedú s ním otvorené dialógy, kladú mu otázky a posúvajú ho ďalej na dráhe jeho vnútorného, intuitívneho poznania až do konca, čiže až do hĺbky jeho nevedomia, kam vytesnil mnoho myšlienok, svoje skutočné ja, svoje emócie, spomienky i lásku k Mayi. Mahendran postupne zisťuje, že Maya je jeho ženským alter egom, jeho priamou osudovou súčasťou. Hľadanie Mayi (t. j. zdania, ilúzie) sa zmení na hľadanie a objavovanie jeho samotného, pretože Maya je v ňom vlastne neustále obsiahnutá.

Mahendran počas cesty zbavuje svoju existenciu zbytočných nánosov, až nakoniec zostáva celkom sám a celkom nahý, obklopený asketickou zasneženou himalájskou krajinou (rámcujúci záber z úvodu filmu). Krajina a jej vizuálne pôsobenie vo filme nie je zvolená z dôvodu povrchnej atraktivity, ale naopak, je emocionálnou reflexiou Mahendranovej čoraz viac sa očisťujúcej duše: ako putuje ďalej do seba, mení sa jeho osobnosť a aj duševná krajina v ňom. Mahendran sa zo zaľudnených miest kdesi na juhu Indie dostáva až do malých, povodne zničených dedínok v Himalájach. Nakoniec celkom opustí civilizáciu a vydá sa do asketických skalnatých hôr, aby tu v malej jaskyni uvidel tiene a obrazy všetkých bytostí, s ktorými sa počas tejto svojej existencie stretol. Uvidí tam aj obraz Mayi a pochopí, že vždy bola jeho súčasťou. Do veľkej knihy, kde je tajomnými znakmi napísané všetko, čo sa stane, napíše Mahendran svoje posledné želanie. Po rituálnej očiste v rieke sa s Mayou opätovne stretáva, aby spolu odišli na večnosť, niekam do transcendentných končín, ďaleko za hranice života, času a smrti.

Takýto nejednoduchý intelektuálny filozofický vhľad do postavy nie je v indickom komerčnom filme vôbec častý, rovnako tak ani hlboké psychologické prepracovanie vzťahu muža a ženy po ich rozchode, vrátane spôsobu, akým sa s ním obidvaja vyrovnávajú. Mahendran a Maya vedú otvorené dialógy, neboja sa priamo pomenovať svoje postoje a pocity a ich intimita sa teda stáva aj záležitosťou diváka. Tým sa naruša jedno z výrazných tabu nielen indickej kinematografie, ale aj spoločenských vzťahov v Indii ako takých – partneri spolu intímne otázky ich vzťahu pred ostatnými nikdy nepomenúvajú, častokrát ich nepomenúvajú ani sami medzi sebou. Rovnakým tabu je aj spôsob otvoreného, voľného vzťahu muža a ženy bez posväť-

ného manželského zväzku, aký spolu viedli Mahendran a Maya päť rokov – takýto vzťah nie je v Indii väčšinou spoločnosťou vôbec akceptovateľný. Práve naopak, normálne je skôr to, že sa rodičmi vybraní partneri po prvýkrát stretnú až na vlastnej svadbe, že sa dvaja celkom neznámi ľudia majú na prvom stretnutí sexuálne zblížiť a musia spolu zostať po celý život. Vzťah Mahendrana a Maye je teda od začiatku nastavený ako provokácia voči očakávaniam a skúsenostiam väčšinového konvenčného publika, čomu nasvedčuje aj realistické poňatie zobrazenia mužsko-ženského vzťahu v tomto filme. Vzhľadom na veľmi páľčivé tabu, ktoré tematizuje, bol film *Oraalpykkam* diváckou verejnosťou v Indii prijatý rozporuplne, v konečnom dôsledku však viac-menej úspešne. Sanal Kumar Sasidharan v nastúpenej ceste narušania tabu pokračuje, momentálne pripravuje ďalší film v podobnom „provokatívnom“ duchu.

Záver patrí divákovi

Predložený text si nekladie ambíciu vyčerpať tému tabu v indickej nezávislej kinematografii, skôr otvorí jej úvodnú kapitolu. Vo všetkých častiach ľudnateho indického subkontinentu sa nachádzajú filmové centrá a vznikajú výrazovo intenzívne nezávislé filmy, v ktorých sa filmári neboja viesť otvorený dialóg s divákom prostredníctvom reflexie mnohých spoločenských tabu. Problém pritom natoľko nespochíva v produkcii, ako skôr v distribúcii nezávislých filmov. Úskalia sprevádzajúce nezávislého filmára sa nekončia natočením filmu s hlbokým obsahom – tu sa skôr začínajú, pretože vyvstáva otázka, ako daný „nepohodlný“ (t. j. nekomerčný) film komunikovať diváckej verejnosti? Je publikum vôbec pripravené a ochotné venovať svoj čas nezávislému filmu? India je republikou s prevahou dedín nad mestami a mnohí filmári sami cestujú so svojimi filmami za divákmi, premietajú ich na prinesených plátnach pod holým nebom. Napriek agilnosti filmárov ostávajú aktuálnymi viaceré dilemy: Sú diváci vôbec schopní akceptovať vážne a náročné filmy, navyše, ak často poukazujú na ich vlastné slabiny a problematizujú ich stáročné tradície? Sú producenti ochotní zariskovať a uviesť do distribúcie film, o rentabilnosti ktorého vopred pochybujú? Hoci filmári často tvrdia, že ich divácka sledovanosť či pomoc producenta nezaujímajú, je zrejme, že film bez divákov v podstate neexistuje. Jeho zmysel a význam sa naplňa až v komunikácii obsahu, pričom divák je nesmierne dôležitým cieľovým článkom v komunikačnom kanáli. Budúcnosť ukáže, či publikum, rozmazané pestrofarebnou a povrchnou atraktivitou oceánu komerčného priemyslu, bude ochotné napiť sa z čistého prameňa nezávislých filmových príbehov. Pritom sa vôbec nedá spoliehať na skutočnosť, že India je druhou najľudnatejšou krajinou na svete a má najväčší filmový priemysel, nič z toho nezaručí diváka.

TABOO IN CONTEMPORARY INDIAN CINEMA

Viktória RAMPAL DZURENKO

European viewers associate Indian cinema especially with Bollywood's commercial film industry. However, India is currently witnessing the rise of a "new wave" of independent filmmakers who are not afraid to reflect reality and reveal the taboo

of the controversial and multilayered Indian society. Despite difficult conditions in distribution, young filmmakers recount original and meaningful stories in their inspiring productions. Using three films as examples (*Six Feet High*, 2014, dir. Sanal Kunal Sasidharan; *The Divine Call*, 2014, dir. Aadish Keluskar; *Fandry*, 2013, dir. Nagraj Manjule), the paper presents their formal and content points of departure and aesthetic principles, focusing on the definition of “taboo” and its disruption in Indian society.

Príspevok vznikol v rámci doktorandského štúdia na Filmovej a televíznej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe, školiteľ Jan Bernard.