



de Kracht  
van de Kunst.

MODERNE BEELDENDE KUNST

MUZIEK

THEATER

INFORMATIEMAP

FILM

MODERNE LETTERKUNDE EN POËZIE



KUNST EN KULTUUR IN INDIA

# de Kracht van de Kunst.

## INHOUD

### FILM

75 Years of Hindi films: A sentimental journey	1
De vlamende tijger: Ritwik Ghatak	5
Louk Vreeswijk: Dossier Mrinal Sen	7
Peter Posthumus: Succes formules	13
Louk Vreeswijk: 3x hongersnood	15
René Bovenhuis: Dromen van geluk	16
India rouwt om einde TV epos	18
In their father's image	19
Bengali film industry: A silver streak	22
Hilde Ramakers: Vrouwen en media	24
Rama Rao: The killer of kitsch	30
Malayalam films: Celluloid sultans of Kerala	32
Tamil films: In the spotlight	35
Serious Indian cinema is back with a bang	37
Salaam Bombay: The stars of the street	39

### MUZIEK

Hari Prasad Chaurasia: The magic of his flute	42
Return of the voice	45
Playback singers: Filling the void	46

### THEATER

The fading arclights	50
Breaking fresh ground	52
Despair of the times	53
Louk Vreeswijk: Straattoneel	54
Safdar Hashmi Samaroh: A creative uproar	57
Working out: Group activity gains vogue	59
Assam: A delight on wheels	60
Dance-dramas: Visual extravaganzas	61

### MODERNE LETTERKUNDE

Theo Damsteegt: Geschiedenis van de progressieve literatuur	64
Peter van der Veer: Satanic or Angelic?	68
Premtsjaand: Inleiding tot zijn novellen	71

### MODERNE BEELDENDE KUNST

Tussen Tantra en Picasso: Moderne kunst uit Zuid India	73
The times of India: Indiase moderne kunst in het centraal station in Bombay	74
Age of unknown artists	77
Bengal painters: A brush with bounty	80
Tyed Mehta: Finding a new image	83
Els van der Plas	84

De toegang tot de salon wordt de ezel ontzegd; toch is er geen verbod voor zijn aanwezigheid op een prent die aan de wand van de salon bewonderd kan worden.

De enige getuigenis van waarheid in de kunst bestaat als het ons dwingt te zeggen: 'Ik zie het.' In de Natuur kunnen we aan een ezel voorbijgaan, maar een ezel in de kunst moeten wij erkennen, zelfs als het een schepsel van twijfelachtige naam is die al zijn natuurlijke historische verantwoordelijkheden verloochent, zelfs wanneer zijn hoofd op een paddestoel lijkt en zijn staart op een palmblad.

Rabindranath Tagore,  
De kunstenaar  
uit: De Religie van de Mens  
Amsterdam: Wereldbibliotheek, p.105

# A Sentimental Journey

No country as poor as India can afford to have a film industry of the size it has; yet no phenomenon has been able to hold such a sustained sway over India's teeming masses as Hindi cinema. Rain or shine, flood or famine, Hindi cinema has continued to lift the depressed spirits of a nation in grinding poverty to the point of a magnificent obsession.

And the film industry is personified by the stars—the only real heroes the country has known. Raj Kapoor's walk is immediately imitated by millions of street urchins and Kamini Kaushal's neckline becomes an instant best seller all over India. Kids yell at each other *Arre ho Sambha* and young lovers hum old romantic songs as they fantasise about each other, hoping to be Raj Kapoor and Nargis or Dilip Kumar and Vyjayanthimala.

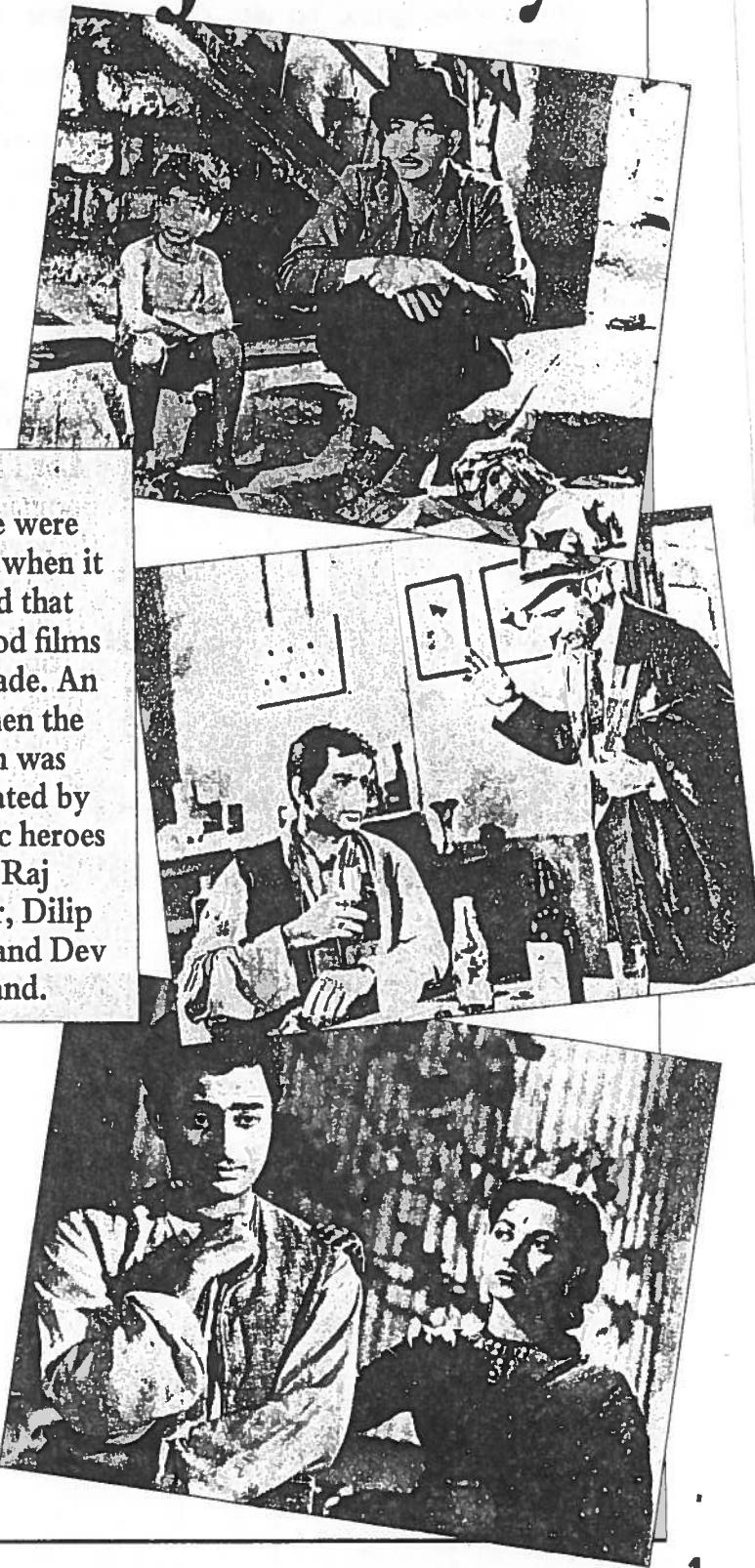
The obsession is complete. When Amitabh or Raj Kapoor fights for his life in hospital the nation waits on tenterhooks. And when the stars step out of their secluded existence in Bombay's Pali Hill, there is an instant traffic jam. When they entertain the jawans, the soldiers' spirits soar. When they change their hair styles, millions of Indians do too. When they run for elections, they become chief ministers and members of Parliament. And when they spread the mat and ask for funds for earthquake or famine relief, Indians respond with unparalleled munificence. It is a study in contrasts: wealthy stars personifying poor heroes and walking into the heart of every Indian.

It has been like that for 75 years. A lonely footpath. An old-fashioned gaslight. It begins to drizzle lightly as the figure of a lonely tramp enters, with a tattered umbrella. And the rhythm of his careless walk becomes the heartbeat of India.

Millions still recall the subtle sensuality of Nargis and the incongruous innocence in Raj Kapoor's eyes. Even schoolboys knew their romance: how Raj Kapoor was looking for a heroine for *Aag* and knocked at the door of Jaddanbai's house at Churchgate, wondering if her daughter Nargis would say yes. And how she opened the door and the moment seemed to last an eternity. And she carelessly brushed aside her forelock, leaving a smear of *besan* on her face. Raj Kapoor, transfixed, immortalised the scene years later in *Bobby*, when Rishi Kapoor met Dimple.

That was an age when even directors were giants who evoked awe and respect. Men like Mehboob Khan, Nadira, who worked in India's first technicolor film, *Aan*, says: "We worshipped the ground Mehboob Khan walked on. He wasn't a man, he was a giant. Whenever he arrived in his car at the studio, word would pass around in a whisper: *Saab aa gaye*. I asked him once what acting meant. He said: *Beti, acting to dariya hai, Tum jitna door jaoge, utna paoge*. (Acting is like an ocean. The further you go, the more you get.)"

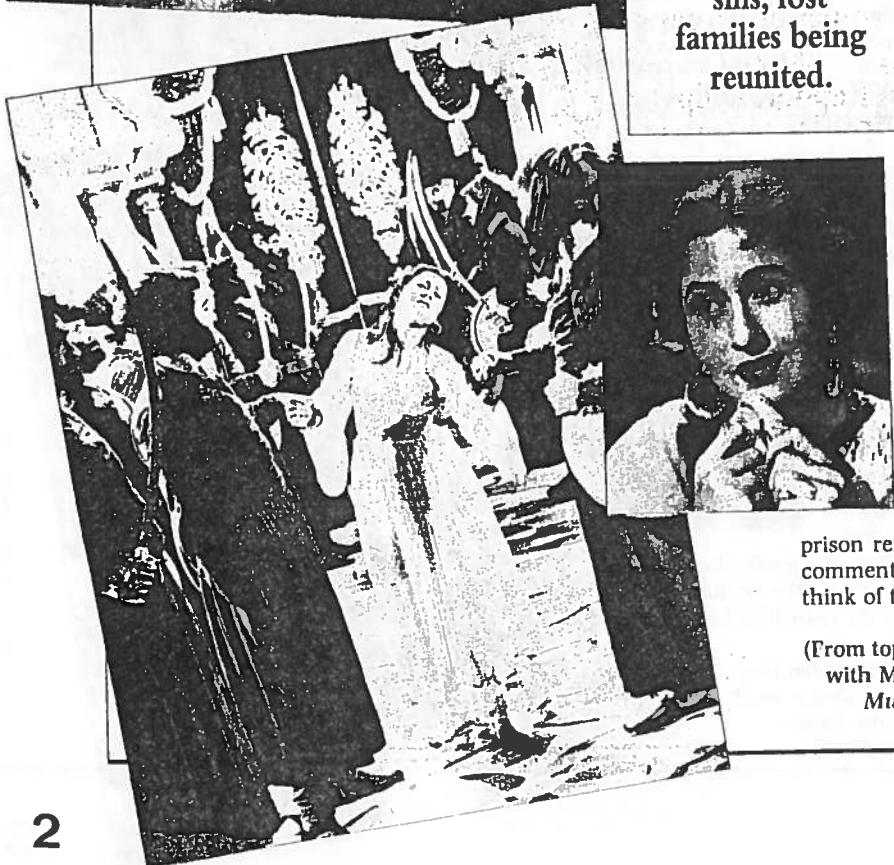
Those were the days when it seemed that only good films were made. An age when the screen was dominated by romantic heroes like Raj Kapoor, Dilip Kumar and Dev Anand.



(From top) Raj Kapoor in *Shree 420*; Dilip Kumar (left) and Motilal in *Devdas*; and Dev Anand with Suraiya in *Sanam*: a golden era



**T**he films were popular because they were based on simple themes: good triumphing over evil, the villain having to pay for his sins, lost families being reunited.



It now seems as if only good films were made then. Consider the powerful performances: the defiant challenge of Madhubala to Saleem in K. Asif's *Mughal-e-Azam*—which enabled Indians to see colour—as she sang *Pyaar kiya to darna kya*, and her mischievous refusal to return *paanch rupaiya bara anna* she owed Kishore Kumar in *Chalti ka Naam Gadi* are part of India's cinematic heritage. A heritage replete with the stellar performances of a heroine like Meena Kumari, the tragedienne par excellence, in *Sahib, Bibi aur Ghulam*; or Waheeda Rehman in *Kagaz ke Phool* and *Khamoshhee*. Says Rehman: "It was possible to have simple stories then. Anything sweet, tender, gentle requires time and we don't have that kind of time in an age when everyone is in a hurry."

These films were so popular because they told simple stories you could identify with: good triumphing over evil, lost families reunited, the criminal having to pay for his sins. Romance was always an integral part: in the late '60s, Rajesh Khanna, as the boy-next-door clad in a guru-shirt and a light shawl bravely faced cancer in *Safar* and *Anand* orrowed down the Hooghly with Sharmila Tagore in *Amar Prem*.

"Today every film has to have violence," says Premnath. It is perhaps a reflection of our times: light romance made way for the confident strides of an angry young man called Amitabh Bachchan. When his resonant voice boomed, there were gasps in anticipation, and Amitabh made mincemeat of a dozen baddies at a time and carried Rekha in his arms.

Today—75 years after Dadasaheb Phalke gave India its first feature film, *Raja Harishchandra* on May 3, 1913—it seems difficult to imagine that a much simpler, uncomplicated world existed: of mythologicals and stunt films, of Devika Rani's piercing glances and Nadia's thunderous exploits, of John Cawas' incredible feats and Jayraj's accomplished performances. When the screen learnt to talk in 1931, with *Alam Ara*, an actor like Jal Engineer discovered that he was out of work as his squeaky voice couldn't match his imposing physique. Recalls Jayraj, who came to Bombay with 12 rupees in his pocket and hope in his heart: "Talkies were foreshadowed with fear. Those who were not proficient looked at it with hostility, uncertainty and futility."

Something else was changing too—the rules which governed the society. Until the early '30s, only Parsi or Anglo-Indian women or "singing girls" acted in films. Nice girls didn't. "People from good families didn't join cinema in those days," remembers Pran. But two aristocratic Maharashtrian women caused a sensation by joining films—Durga Khote and Shobhana Samarth, who came to symbolise Sita in many mythological hits of that era.

Themes followed a linear pattern: historicals, socials, romance, stunt films. Socially relevant films such as those on communal harmony and prison reforms were the forte of V. Shantaram. Dina Pathak comments: "After seeing (Bimal Roy's) *Sujata*, nobody would think of treating a Harijan badly."

(From top) Still from Bimal Roy's *Do Bigha Zamin*; Guru Dutt with Meena Kumari in *Sahib Bibi aur Ghulam*; K. Asif's *Mughal-e-Azam*; (inset) Madhubala: direct appeal

Variety has declined in the past 75 years. Says Samarth: "There used to be so many types of films. What you call art films today were simply films in our time, and today's films are what we called stunt films." Rajendra Kumar recalls that he wasn't even allowed to see stunt films as a child. He says: "Today it is the only cinema left." And it has degraded themes in Hindi films.

Yet, thematic brilliance was possible only because of great directors, like Mehboob Khan, K. Asif, Kamal Amrohi and Bimal Roy. Kamini Kaushal, who acted in *Biraj Bahu*, points out the exacting nature of Bimal Roy: "He asked me if I had read the novel. When I said yes, I had read it 20 times, he insisted I read it 20 times more so that I would get immersed in the character." Some were influenced by the Indian People's Theatre Association (IPTA): progressive film-makers like K.A. Abbas and Chetan Anand, and writers Kaifi Azmi and Krishen Chander. "Politically the Left was controversial in the Second World War, but culturally we were for freedom from fascism and imperialism," says Dina Pathak. Gandhi had told the British rulers to Quit India and when *Kismet* broke all records, the British authorities feared that the song, *Door hatho ay duniyawalo Hindustan hamara hai*, was actually directed against them. Such films were products of the studio system. If Calcutta had New Theatres, Bombay boasted of Bombay Talkies. Pran says: "Studios were our temples."

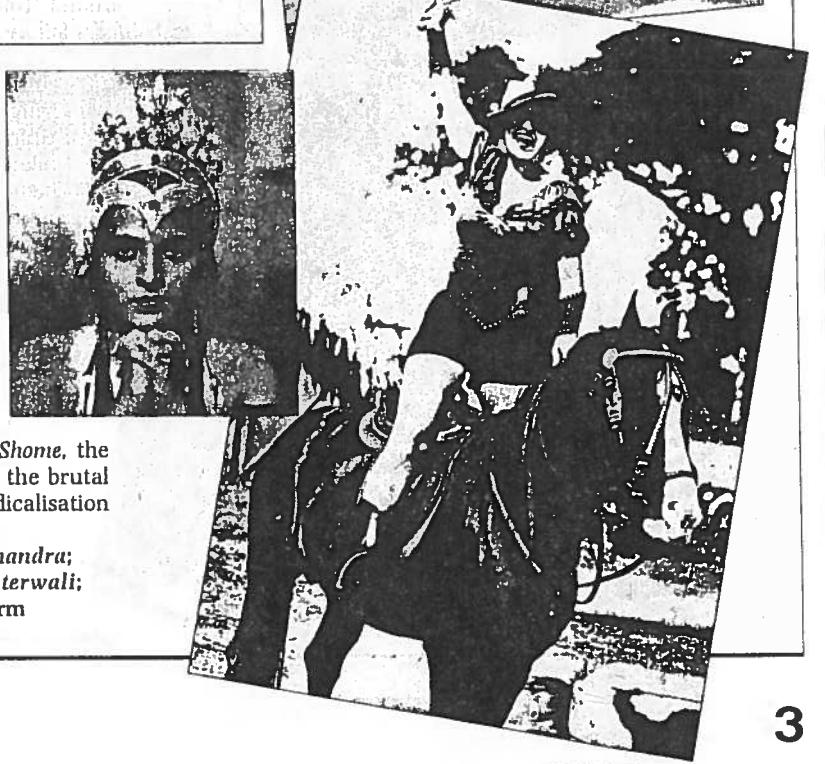
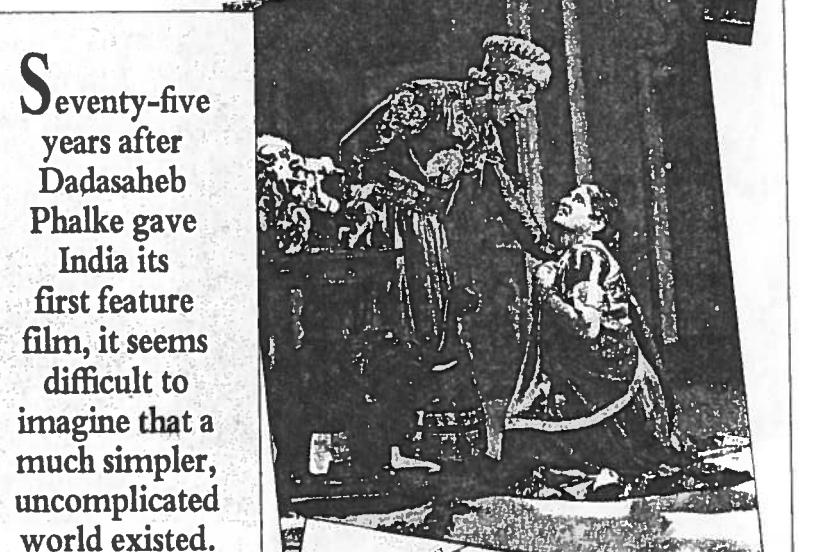
But once the studio system declined, the star became the equus on whose shoulders the industry rests today. Samarth recounts the stars of the old era: "There was Prithviraj Kapoor—nobody could match his personality, and Chandra Mohan—you could make a film (solely) on his eyes—and Motilal—who taught a generation of Indians how to wear a felt hat. He was so suave!"

A new trend emerged once it was established that stars ruled the roost. Actors were typecast. Said Om Prakash, who came to India from Lahore after Independence and spent a year on the footpaths of Bombay: "I wanted to try out other roles, but never got a chance." Pran punctuates the point: his villainy sent shivers down the spines of viewers and it was only when Manoj Kumar cast him as the noble Malang in *Upkar*, that he could become a good man on screen. Bharat Bhooshan remembers the devotion to acting of his time, which ended in 1964: "We used to wait anxiously outside the editing room to see rushes like students awaiting examination results."

But the audience was not satisfied with do-gooders like Bhooshan anymore. Explains Rajendra Kumar: "Earlier the hero was a person who suffered and sacrificed. Today the hero is one who snatches his rights."

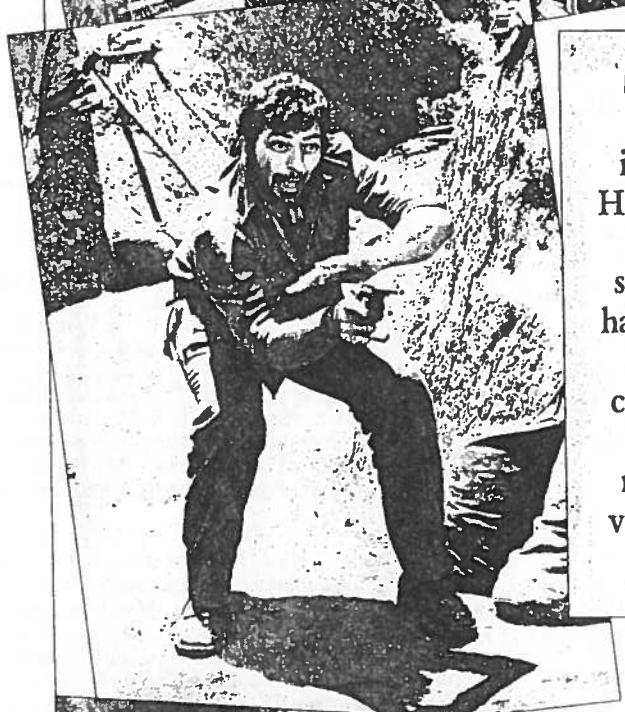
The age of innocence was over. Hindi cinema was getting a new face. Smaller films, closer to reality, began to needle the conscience. After 1969, it was time for the sheer whimsicality of *Bhuvan Shome*, the harrowing poverty of *Chakra*, the pathos of *Ankur*, the brutal reality of police lockup deaths in *Ardha Satya*, the radicalisation

**S**eventy-five years after Dadasaheb Phalke gave India its first feature film, it seems difficult to imagine that a much simpler, uncomplicated world existed.



(From top) The first feature film *Raja Harishchandra*; Sohrab Modi and Jilloo in *Pukar*; Nadia in *Hunterwali*; (inset) Shobhana Samarth: old world charm

COVER STORY



**T**he age of innocence in Hindi cinema is over. The simple stories have made way for more contemporary themes, reflecting the violence of our times.

(From top) Sadhu Meher and Shabana Azmi in *Ankur*; Amjad Khan in *Sholay*; Mandakini and Rajiv Kapoor in *Ram Teri Ganga Maili*: modern times

in *Albert Pinto ko Gussa Kyo Aata Hai*. But today, Naseeruddin Shah, who gave brilliant performances with Om Puri, Shabana Azmi and Smita Patil, is bitter. Says Shah: "We have achieved nothing, yet we have been busy congratulating each other feeling what we are doing is a great deal more significant than it is. What vanity has crept into the movement! We were overestimating our importance. We were making philosophical statements when we had little to say. I don't regret what I did, but I'm not sure I'd do it again. I had full faith in directors who have not lived up to their pretensions."

The mainstream cinema continues to churn out block-busters as if there will be no tomorrow. It's showtime, folks, and the go-go years are here. Strident and assertive young men and brassy, busty nymphets rule the world with so many films on hand they don't know what to do. It is a journey from cherubic Mandakini, who acted in her father Dadasaheb Phalke's silent films, to the world of another Mandakini, who personified the ultimate erotic fantasy as the wet sari revealed her contours in *Ram Teri Ganga Maili*.

Devoid of hits, stars run around like headless chickens at breakneck speed before nemesis catches up with them. Rajendra Kumar warns: "The industry which was full of devotion, discipline, emotion, and belonging, has lost all values. Today nobody knows who's working where, there is no sense of security." Pran comments: "Today the stars are happy with the number of films they have signed, we were happy with the number of films we had refused." Nadira agrees: "We fought mortality, but these kids are fighting insecurity." Premnath calls the stars "taxi actors", moving from studio to studio. Dev Anand agrees: "We didn't have to run around from studio to studio. Everybody is insecure and fears failure."

But that hasn't diminished the charm. As soon as the lights inside the air-conditioned hall go dim and the bell rings, the whispers are hushed into silence. The curtain unfolds and the white screen comes to life with another tale of unabashed fantasy—and another Indian film has begun weaving its intricate magic on the mesmerised audience. The viewers are transported to the land of their dreams: where all heroes are tall and handsome; where all the good women are chaste, attractive and fair; all villains find their sly grins narrowed into frowns as the law catches up with them after 17 reels, eight songs, five dances, a couple of rapes, and a climactic fight that puts Superman to shame; and all the separated families are reunited to pose for a happy group photograph at the end, before the curtain falls. It is a simple story, but one that has stood the test of 75 years.

Looking out of the window of his small Bandra flat, surrounded by books, Bharat Bhooshan is not sure whether it has been worth it: "I read somewhere," he says sadly, "it is the journey from the silent to the unspeakable." Or from the memorable to the unwatchable.

—SALIL TRIPATHI

# Interview I (1976)

*Meneer Ghatak, waarom bent u films gaan maken?*

Je kunt zeggen dat ik via omwegen bij de film beland ben. Als mijn vader zijn zin had gekregen, was ik belastingambtenaar geworden. Ik kreeg die baan ook, maar heb hem opgegeven en me bij de C.P.I. (de Communistische Partij van India - red) aangesloten. Als ik er was gebleven, zou ik misschien wel hoofdcommissaris zijn geworden. Nu ben ik slechts een zwerver!

Nadat ik die baan had opgegeven, heb ik geprobeerd dichter te worden, maar ik vond mezelf daar volkomen ongeschikt voor. Ik begon korte verhalen te schrijven, waarmee ik enigszins bekend werd. Er zijn meer dan honderd verhalen in *Desh, Parichay, Shaniwar Chithi* en andere toonaangevende Bengaalse tijdschriften verschenen.

In die tijd ontdekte ik dat literatuur de mens weliswaar diep in zijn ziel kan raken, maar heel traag werkt. Het duurt lang voordat het wortel schiet van binnen. Met typisch puberaal ongeduld wilde ik direct resultaat zien. Ik vond dat de mensen wakker geschud moesten worden. En toen gebeurde er een wonder - de IPTA (Indian People's Theatre Association)<sup>1</sup>. Eerst werd *Jabbarbandi* (*The Witness* - red) van Bijon Bhattacharya opgevoerd, en vervolgens diens *Nabanna* (*The New Harvest* - red), dat als een bom insloeg. Die stukken maakten me duidelijk dat theater veel effectiever is dan literatuur, je kunt er veel directer en spontaner mee communiceren. Dus gaf ik de verhalen op, en richtte me op het schrijven van toneelstukken en het oprichten van theatergroepen.

Toen volgde er weer een periode van zelfonderzoek. Dat was na mijn grootste theatersucces, een prestigieuze opvoering op de campus van de Jadavpur Universiteit, in 1950. Ik bracht Tagore's *Bisharjan* (*The Sacrifice* - red) op de planken, en speelde daarin ook de hoofdrol. Meer dan 8000 mensen bezochten die voorstelling. Het was fantastisch! Maar ik werd me er tevens van bewust dat ik met zo'n voorstelling hooguit 10.000 mensen kon bereiken. En daar werd al die collectieve arbeid voor verricht! Op dat moment besloot ik films te gaan maken.

*Heeft u uw ambities door middel van film kunnen realiseren?*  
Als ik terugkijk moet ik zeggen dat ik geen grote liefde voor het medium film heb opgevat. Wat ik wil is alleen maar datgene overbrengen, uitschreeuwen, wat ik voel over het leven om me

heen. En de cinema is daar nog steeds het ideale medium voor, omdat je er miljoenen mensen mee bereiken kunt. Daarom maak ik films - niet omwille van die films, maar omwille van mijn volk. Er wordt gezegd dat de televisie straks de plaats van de film zal gaan innemen. Als het zover is laat ik de cinema voor wat hij is, en stap ik over naar de televisie.

*Is uw besluit om filmmaker te worden op een bepaalde manier beïnvloed?*

Kijk, je had films als Eisensteins *PANTSERKRUISER POTEMKIN*, Pudovkins *MOEDER, KRAKATIT* en de Tsjechische film *NEMA BARIKADA* van Otakar Vávra, en boeken als Eisensteins *Film Form* en *The Film Sense*, Pudovkins *Film Technique and Film Acting*, de artikelen van Ivor Montagu die in de Penguin-serie verschenen (gebundeld in *Film World* - red), en Bela Balasz' *Theory of the Film*. Die openden mijn ogen voor een hele nieuwe wereld. De meeste films die ik noemde waren destijds verboden in India. We konden ze alleen clandestien zien. Dat gaf een romantisch tintje aan die ervaringen. En daarna had je het eerste filmfestival in India (in 1952 - red). Daar maakten we kennis met de Italiaanse neorealisten. Dat was weer een andere volkomen nieuwe en fascinerende wereld. Al die films en boeken droegen bij aan de ontwikkeling van mijn smaak, zonder me nu direct te beïnvloeden. Ze maakten me niet tot een aanhanger van een of andere school.

*De mensen die u noemt, zijn dat volgens u de grootste cineasten?*  
Het zijn geen cineasten, en ook geen dilettanten. Het zijn de pioniers, de verkenners van een uiterst boeiend medium. Eisenstein, Pudovkin, en in zekere zin Dovshenko, hebben een nieuwe artistieke filmtaal ontdekt. De eerste twee waren niet alleen filmmakers, maar behoorden tevens tot de eerste filmtheoretici. Iedere filmmaker, waar ook ter wereld, is dank verschuldigd aan Eisenstein. Hij heeft ons een geheel nieuw expressiemiddel geschonken.

*Film is waarschijnlijk nog steeds het fascinerendste massamedium. Er zijn echter maar weinig regisseurs die zich er om bekommeren de mogelijkheden van het medium te onderzoeken. Welke regisseurs of scholen zijn daar volgens u wel in geslaagd?*  
Volgens mij behoren Sergei Yutkevich en Luis Buñuel tot de allergrootsten. Maar Yutkevich is onlangs overleden, en Buñuel is gestopt met filmen uit protest tegen de vercommercialisering van deze grootse kunstvorm. Jean-Luc Godard heeft eens gezegd

dat er geen goede films gemaakt kunnen worden zolang het maken van films in deze bourgeoisie-wereld duurder is dan pen en papier. Ik hoorde laatst van een Franse journalist dat hij gestopt is met filmen en als tijdverdrijf over de Parijse boulevards flaneert en partijwerk doet.

Dan heb je een Japanse school. Ik heb het nu niet over de exportkwaliteit van regisseurs als Kurosawa, maar over regisseurs als Mizoguchi, Ozu en Tanaka. En er zijn een paar veelbelovende jonge regisseurs, zoals Nagisa Oshima. In Zuid-Amerika heb je Leopoldo Torre Nilsson, in Griekenland Michael Cacoyannis, en in Zweden Ingmar Bergman natuurlijk. Ik heb niet veel op met de zogenaamde Amerikaanse underground cinema, of met de Britse school, of met het klinische, gedesinfecteerde realisme van de armoede van regisseurs als Satyajit Ray. En er is ook nog een golf pornografische films die me razend maakt. Er zullen ook wel andere opmerkelijke filmmakers zijn, maar aangezien er bijna geen gelegenheid is de nieuwste buitenlands films in ons land te zien, is het mogelijk dat ik veel bijzondere kunstwerken heb gemist.

*Het valt me op dat U de Italiaanse school of een controversiële stroming als de Nouvelle Vague niet noemt.*

De Italiaanse school lijkt me over haar hoogtepunt heen. Na de opleving van het neo-realisme - dat uiteindelijk door grote meesters als Fellini, Antonioni, Visconti en anderen veranderde in een fantastisch realisme - heeft het weinig meer te bieden. Dat geldt ook voor de Poolse school onder leiding van onder meer Andrzej Wajda. Mensen als Polanski gaan de kant op van een soort neo-existentialisme. Geen wonder dat Polanski zich in Hollywood in de zevende hemel waant.

Wat betreft de term *nouvelle vague* - de Fransen hebben een merkwaardige voorliefde voor het plakken van etiketten op verschillende en nog wat. Ik vind de term te vaag en te onduidelijk om zowel Truffaut's *LES QUATRE GENTS COUPS* als de Resnais & Robb Grillet productie *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* mee aan te duiden. Twee onvergelijkbaar verschillende films zijn nauwelijks denkbaar. *I accepteer dit dus niet als een school. Maar veel van die filmmakers zijn ongetwijfeld zeer invloedrijk. Wat er in Oost-Europa gebeurt, weet ik niet.*

*U weet wel waar Indiase filmmakers zich mee bezighouden. Hoe hoog schat u onze films in als kunstwerken?*

Ik ga zelden naar de bioscoop en zie weinig films. Maar op grond van de paar films die ik wel gezien heb, ben ik geneigd te zeggen dat de Bengaalse film zich niet meer ontwikkelt. Onze nieuwe filmmakers zweven in goedkope rotzooi, vol huil- en schietpartijen. Maar in andere delen van India, met inbegrip van Bombay, dient zich een nieuwe, veelbelovende generatie filmmaker aan. In Bengalen is ook een beweging, maar die wordt verstikt door de commercie.

*Wat vindt u van het acteertalent? Heeft de Indiase film acteurs actrices van internationaal kaliber voortgebracht?*

Eerlijk gezegd heeft de Indiase film op acteergebied niets van betekenis voortgebracht, een enkele romantische held en een paar eendagsvliegen daargelaten. Een Bondarchuk, of een Toshiro Mifune, of een Giulietta Massina zijn in dit land ondenkbaar. In de eerste plaats is acteren het resultaat van een diepe verstandhouding tussen regisseur en acteur. Dat ontbreekt helaas in India. Ten tweede is acteren volkomen afhankelijk van de plaats van de camera, en bovenal de montage. Geen van onze acteurs en actrices heeft ooit de geringste interesse getoond voor deze kunsten, en zonder die kennis is acteren in de ware zin van het woord gewoon onmogelijk. Als ik onze grote acteurs en actrices door meters celluloid zie voortploeteren, doet dat me denken aan een dansende olifant in een sneeuwstorm. Ze willen alleen maar veel geld verdienen, en reken maar dat ze dat doen ook! Geld verdienen, daar draait alles om. Maar dat heeft niets te maken met Acteren!

Uit: Ritwik Ghatak, *De Vlammende Tijger*, Uitgave Film Festival Rotterdam 1990

*Afgezien van het door u zo verfoede acteren, en de onvoorstelbaar oppervlakkige plots van de meeste hedendaagse films, is het meest bekritiseerde aspect van onze commerciële cinema het feit dat onze helden te pas en te onpas in gezang uitbarsten.*

Ja, dat klopt.

*Maar hoe verklaart u, met uw afkeer van dat soort barbaarsheid, het gebruik van eenzelfde techniek in bijna al uw eigen films?*

Dat moet u als volgt begrijpen. Ik onderschrijf Godards opvatting dat alles wat een kunstenaar gebruiken kan bij het overbrengen van zijn boodschap, gerechtvaardigd is, of dat nu zang en dans is, of krantekoppen, commentaren, of wat dan ook. Artistieke geldigheid is het enige criterium. Trouwens, liederen hebben sinds mensenheugen een belangrijke rol gespeeld in alle scheppende kunsten. Dat de droomfabrikanten ze tegenwoordig misbruiken is voor mij geen reden ze niet te gebruiken. Sterker nog, ik heb een scenario klaarliggen, gebaseerd op een Bengaals volksverhaal, waaruit alle dialoog geschrapt is, en waarin naast enkele gedichten zo'n vijfentwintig liederen gebruikt worden. In een ander scenario, wat ik in Bombay wil versieren, ben ik tot het andere uiterste gegaan. Daar zitten niet alleen geen liederen in, maar ook geen dialoog - alleen vervormde geluiden en achtergrondmuziek. Het is een verhaal over een doofstom meisje van de Koli-stam in het district Maharashtra.

Ik ben dus niet bijzonder gefascineerd door liederen. In de eerste film van mij die uitgebracht werd, *AJANTRIK*, wordt niet gezongen. Ik voelde daar de noodzaak niet toe. Maar als ik die wel zie, zal ik nooit aarzelen om zang te gebruiken.

*U heeft acht speelfilms en ruim tien korte films op uw naam staan. Welke daarvan vond u het meest geslaagd, en waarom?*

Dat is moeilijk te zeggen, maar tot op heden ben ik het meest tevreden over vier van mijn films: *AJANTRIK*, vanwege de bondige manier van uitdrukken en vanwege bepaalde technische kwaliteiten; *SUBARNAREKHAD*, dat vind ik mijn meest filosofische film; *TITASH EKTI NADIR NAAM*, een essay over de lyriek van het Bengaalse platteland, met name van de moessons, omdat ik denk dat het me gelukt is enkele door en door Bengaalse arbeiders te portretteren; en *KOMAL GANDHAR* omdat ik daarin geprobeerd heb de normale verhaallijn te negeren, en mijn stelling op vier verschillende niveaus te presenteren.

...

*Het is duidelijk dat het maken van films voor geldelijk winst of ter verstrooiing van het publiek u een gruwel is. Maar vindt u dan dat zo'n invloedrijk medium gebruikt moet worden voor hervormingspropaganda en actieve bekering, zoals sommige van onze meer bekende filmmakers gedaan hebben - vaak ten koste van de artistieke waarde?*

Daarin ben ik behoorlijk ouderwets. Tagore<sup>2</sup> heeft eens gezegd: kunst moet mooi zijn. Maar in de eerste plaats moet kunst waar zijn. Maar wat is waarheid? Er is geen eeuwige waarheid. Iedere kunstenaar moet zijn persoonlijke waarheid ontdekken door middel van een pijnlijk en individueel leerproces. En dat moet hij overbrengen.

Tot op heden bestaat er niet zo iets als een klassenloze kunst. Omdat er geen klassenloze samenleving bestaat. Ieder kunstwerk is relatief, en gerelateerd aan de mens. Elk kunstwerk dat die naam waardig is, moet bijdragen aan de verbetering van de mensheid.

Ik geloof niet in starre theorieën, maar tegelijkertijd verwonder ik me over die zogenaamde 'grote' filmmakers die in wezen niet veel meer zijn dan dilettanten die veel ophef maken over de humaan kunst. Dat is een hele handige manier om je maatschappelijke verantwoordelijkheid uit de weg te gaan. Wat zij doen, dient slechts hun eigenbelang. Ze zijn zo partijdig als maar mogelijk is, terwijl ze zich juist onpartijdig voordoen. Ik verafschuw dergelijke slogans.

*Wat is de persoonlijke waarheid die uw verhalen, films en toneelstukken bezieldt?*

Dat ik een Bengalees ben uit Oost-Pakistan. Ik heb de onuitsprekelijke ellende gezien die mijn volk uit naam van onafhankelijkheid is aangedaan, een leugenachtige pseudo-onafhankelijkheid. Ik ben daar heftig tegen tekeer gegaan, en zelfs in mijn laatste film, *JUKTI TAKKO AR GAPPO*, die nog moet uitkomen, heb ik geacht diverse aspecten daarvan te schilderen. Ik ben me ook bewust van de complete ondermijning van morele waarden, met name bij de jongere generatie. Mijn volgende film, die *SHEY BISHNUIPRIYA* zal heten, gaat over dat vraagstuk. Mijn recent verschenen toneelstuk is gebaseerd op hetzelfde thema.

1. De IPTA werd opgericht in 1943 met het doel aandacht te wekken voor sociale misstanden. De genoemde toneelwerken waren de eersten waarmee het IPTA zich, in 1944, manifesteerde in de gewone theaters - red.

# MRINAL SEN

Louk Vreeswijk

Mrinal Sen (foto: Subash Nandy)



Mrinal Sen is een filmer uit Calcutta, de hoofdstad van West-Bengalen. Hij is een opstandige filmer in een opstandige Indiase deelstaat. Zeer tegen de wens van de centrale regering van Indira Gandhi is in West-Bengalen een communistische deelstaatregering aan de macht. De Bengalen hebben hier vier jaar geleden voor gekozen. Zij hebben de strijd aangebonden tegen de armoede en de uitbuiting waaronder zij, en met hen een paar honderd miljoen andere Indiërs, al eeuwen gebukt gaan. Mrinal Sen is één van hen. Zijn films geven ons een beeld van dit India en zijn een wapen in deze strijd. Neem bijvoorbeeld MRIGAYAA.

De film MRIGAYAA (The Royal Hunt) speelt in de eerste helft van deze eeuw, in de jaren dertig. India wordt door de Engelsen overheerst. Plaats van handeling is een van de ontelbare dorpen die na ontginning van het oerwoud in afgelegen gebieden zijn ontstaan. Na herhaalde opstanden tegen het koloniale bewind is het rustig in het dorp. De boeren bewerken het land en hebben zich onderworpen aan de lokale geldschieter en — op de achtergrond — aan de Engelse bestuurder, door wie zij worden uitgebuit. Maar de rust is schijnbaar. 'In een tijd van noodtoestand is zelfs je schaduw verdacht'. Revolutionaire guerillastrijders houden zich schuil in de heuvels.

Een jonge dorpeling, die uitblinkt in het

jagen met pijl en boog, weet de sympathie op te wekken van de blanke bestuurder, zelf een groot liefhebber van de jacht. Intussen heeft de politie de jacht geopend op een opstandeling, die tijdens een heimelijk bezoek aan zijn moeder door een verklikker is gesignalerd. De overige dorpsbewoners dekken de guerillastrijder tegenover de politie, maar desondanks weet de verklikker hem op te sporen. Als de rebel door een politiemacht omsingeld is, schiet zijn verrader hem dood. Deze laffe daad levert hem een beloning van 500 roepies op, die door de blanke bestuurder was uitgevoerd.

Hierna doet zich een andere gebeurtenis voor. De geldschieter heeft zijn oog laten vallen op de mooie jonge vrouw van de jager, die zoals ieder ander bij hem in de schuld staat. Om zijn lusten op haar te kunnen botvieren laat hij haar door zijn handlangers ontvoeren. Maar de heldhaftige jager ontsteekt in grote woede en doodt de weekeraar.

In de rechtzaak die volgt, getuigt de blanke bestuurder eerst ten gunste van de beklaagde, maar doet daarna niets om hem te redden. De jonge dorpeling kan niet begrijpen waarom hij schuldig wordt bevonden: de verrader die een goed en moedig mens heeft gedood krijgt 500 roepies beloning, maar hij die de grootste vijand, 'het wildste beest van het oerwoud' heeft gedood, krijgt niets.

Hij krijgt de strop.

De jacht op mensen blijft voorbehouden aan de Kroon.

Deze 'kleine' geschiedenis over uitbuiting, verzet en onderdrukking is binnen het onafhankelijke India nog steeds actueel. De blanke overheersers zijn in 1947 vervangen door inheemse politieke machthebbers, maar de uitbuiting van de arme bevolking door geldschieters en heersende klassen duurt onverminderd voort.

MRIGAYAA is gemaakt tijdens de Noodtoestand, in 1976. Het regime van Indira Gandhi was sinds een jaar veranderd in een waar schrikbewind, 'waarin zelfs je schaduw verdacht was'. Meer dan honderdduizend tegenstanders van het regime waren zonder vorm van proces opgepakt en in de gevangenis gegooaid. Velen werden gemarteld, soms met de dood tot gevolg. De vrijheid van meningsuiting en andere burgerrechten waren drastisch ingeperkt. Naast film en televisie was nu ook de pers onder strenge censuur geplaatst.

Omdat MRIGAYAA vóór 1947 speelt, werd hij in 1976 niet verboden. Maar de actuele politieke betekenis was overduidelijk.

De film eindigt met de woorden:

*Stand up  
STAND UP  
respect the martyrs  
who loved  
Life and Freedom.*

Louk Vreeswijk is cineast en niet-westers socio-  
loog. Hij verbleef geruime tijd in India en maakte daar twee documentaires over Kerala.

**AI 25 jaar manifesteert Mrinal Sen zich binnen de Indiase filmwereld als de 'angry young man'. Hij houdt met zijn films de Indiase samenleving een spiegel voor, waarin een totaal ander beeld te zien is dan het droombild dat de commerciële Indiase film graag laat zien. Meedogenloos analyseert hij in zijn films de tekortkomingen van de Indiase maatschappij, waarbij hij onveranderlijk partij kiest voor de armen en onderdrukten. Belangrijkste thema's in zijn films zijn dan ook armoede en uitbuiting. Deze worden niet geschat als iets tragisch, als een onoverkomelijk menselijk drama, maar als een situatie waartegen men zich moet verzetten, iets dat overwonnen kan worden.**

Hierin verschilt Sen wezenlijk van iemand als Satyajit Ray, de tot nu toe meest bekende Indiase regisseur. Terwijl Ray de armoede in prachtige beelden zo humaan en waardig mogelijk weergeeft, verfilm Sen de armoede op brute, schokkende wijze, (wat overigens niet wil zeggen dat zijn fotografie niet mooi is!).

In de films van Sen is geen plaats voor mooie, respectvolle armoede. Armoede is bij hem het resultaat van een sociaal-maatschappelijk systeem dat gericht is op uitbuiting van de onderliggende laag. Door de dagelijkse werkelijkheid nu in een sociaal en politiek kader te plaatsen wil hij zijn publiek provoceren, aan het denken zetten. Of zoals hij het zelf zegt: 'Mijn films roepen in ieder geval vragen op. En ik ben niet bang voor de antwoorden.' Steeds heeft Sen zich afgezet tegen het conformisme van de commerciële film, dat er alleen maar op gericht is de bioscoopbezoekers mee te

**Henk Verbeek**

### **Biografie: Mrinal Sen**

Mrinal Sen werd op 14 mei 1923 in Oost-Bengalen (het huidige Bangla Desh) geboren. Hij studeerde daar tot 1940 en kwam toen naar Calcutta om natuurwetenschappen te studeren. In zijn jeugd was Sen geen filmliefhebber. Wel was hij geïnteresseerd in geluidstechniek, wat hem er toe bracht een baantje aan te nemen als assistent-geluidstechnicus in de 'Aurora' filmstudio. Via deze omweg kreeg hij toch belangstelling voor de film. Hij begon in de Nationale Bibliotheek filmliteratuur te lezen, ondermeer werken van/over Sergei Eisenstein, Wladimir Nilsen en Wsewolod Pudowkin. Zijn belangstelling voor de film groeide, hij raakte vooral geïnteresseerd in de Sovjetrussische film uit de jaren twintig en dertig. In India waren deze films toen niet verboden en pas enkele jaren later lukte het Sen, om via de vereniging 'Vrienden van de Sovjet Unie' enkele van deze films te zien. Zij lieten een onuitwisbare indruk bij hem achter.

In zijn studietijd was Sen actief in de studentenbeweging en hierdoor ontstonden zijn eerste contacten met de CPI, de communistische partij van India. Nadat hij afgestudeerd was raakte hij nauw betrokken bij de IPTA (Indian People's Theatre Association), een aan de CPI gelieerde volkstheatergroep. Gedurende de roerige periode 1943-1947 speelde deze groep veel straattoneel, waarin de buitenlandse overheersers aan de kaak gesteld werden.

Om zich in leven te houden ging Sen over film schrijven, soms filmrecensies, maar meestal filmesthetische stukken die in het CPI-blad gepubliceerd werden. De sociale realiteit die hij in de stukken van de IPTA zo waardeerde vond hij echter in de Indiase film niet terug. 'Naarmate mijn liefde voor de filmkunst groeide, begon ook mijn aversie tegen de Indiase film toe te nemen.' Behalve artikelen schreef Sen ook nog een boekje over Chaplin (van wie hij een groot bewonderaar is) en vertaalde een boek van de Tsjechische schrijver Carel Capek.

Omdat hij met schrijven niet genoeg kon verdienen werd hij artsbezoeker, een baan waarvoor hij volgens eigen zeggen totaal ongeschikt was.

Op het Eerste Nationale Filmfestival van India in 1952 maakte Sen kennis met het werk van de Italiaanse neorealisten (De Sica, Rossellini, Zavattini). Onder invloed van deze stroming maakte Sens stadgenoot *Satyajit Ray* in 1955 de film *PATHER PANCHALI* (Song of the Road). Deze voor India onconventionele film werd een groot succes en bewees bovendien dat films zonder sterren, en gemaakt met een klein budget, toch geld konden opbrengen.

Gedurende een korte periode daarna gaven de producenten nog meer jonge regisseurs een kans. Ook Mrinal Sen, die door zijn publicaties een zekere bekendheid had verworven, viel in de prijzen: hij mocht zijn eerste film gaan draaien. Aan deze film *RAAT BHORE* (Night's End) wordt Mrinal Sen maar liever niet meer herinnerd. 'De film toonde duidelijk aan dat ik mijn mogelijkheden overschat had. Weliswaar had ik zo langzamerhand theoretische kennis verworven, maar het ontbrak mij aan praktische artistieke ervaring.'

Na dit mislukte debuut was Sen ervan overtuigd geen talent voor het filmen te hebben. Hij nam een baan als corrector in een uitgeverij van medische literatuur, een beroep waarvoor hij al evenmin talent bleek te bezitten.

Na drie jaar slaagde hij er echter toch in een tweede film te maken. De film werd een redelijk succes en sindsdien heeft Sen er bijna elk jaar een nieuwe film op kunnen laten volgen.

Met zijn achtste film, *MATIRA MANISHA* (Two Brothers), overschreed Sen voor het eerst de grenzen van zijn deelstaat West-Bengalen. De film is opgenomen in het Oriya, de taal van de naburige deelstaat Orissa.

Zijn tiende film, *BHUVAN SHOME* uit 1969, wordt algemeen als een keerpunt beschouwd in de geschiedenis van de alternatieve Indiase film. In zijn gebruikelijke desperate speurtocht naar geld kwam Sen voor deze film bij de FFC (Film Finance Corporation) terecht. Deze overheidsdienst stak tot dan toe op een tamelijk risicoloze wijze kapitaal in grootschalige commerciële producties. Himmat Singh, het toenmalige hoofd van de FFC durde het risico echter aan en gaf Mrinal Sen een lening van 150.000 rupees (1 rupee is ca. f 0.25). Met dit in de ogen van de grote producenten onmogelijk lage budget slaagde Mrinal Sen er in een zeer succesvolle film te maken en zorgde zo voor een doorbraak in de latere financieringspolitiek van de FFC. Omdat de film een zo groot mogelijk publiek moest zien te bereiken was hij in het Hindi gemaakt, de taal in Noord-India. Voor Sen zelf was dit niet zo'n punt: 'Ik ben toevallig in Bengalen geboren, laten we zeggen dat ik een filmer ben die in Calcutta woont. Mijn onderwerpen zijn armoede en onderdrukking en ik ben ervan overtuigd dat deze in elke cultuur hetzelfde zijn.'

Voor de fotografie van deze onderwerpen is tot *BHUVAN SHOME* Sailaja Chatterjee verantwoordelijk geweest en daarna K. K. Mahajan. In het gebruik van acteurs en actrices is Sen wisselvalliger geweest, hoewel vele van hen, onder wie zijn vrouw Gita Sen, in meer dan één film voorkomen.

In India heeft Mrinal Sen voor zijn werk talloze prijzen gekregen, en veel van zijn films zijn op grote buitenlandse festivals vertoond. Begin dit jaar heeft zijn film *AKALER SANDHANE* (In Search of Famine) uit 1980 in Berlijn de 'Zilveren Beer' gewonnen. Zijn laatste film *CHAALCHITRA* (Kaleidoscope) heeft in september '81 in Venetië zijn wereldpremière beleefd.

Een volledige filmografie staat op een van de volgende bladzijden.  
(Henk Verbeek)



voeren in een niet bestaande wereld om zo de status quo te handhaven.

Niet alleen door de inhoud van zijn films wijkt Mrinal Sen af van het gevestigde Indiase filmpatroon, ook wat vorm en stijl betreft kan hij gerekend worden tot een van de belangrijkste vernieuwers van de Indiase cinema. Zijn liefde voor het medium film en de haast koortsachtige behoefte om dit medium in al zijn facetten te beheersen, hebben hem steeds doen openstaan voor de meest uiteenlopende experimenten. Zowel met geluid als met beeld toont Sen zich bijzonder inventief (vaak ook gedwongen door zijn lage budget; vliegtuigen kan je ook horen over vliegen).

Henk Verbeek studeert sociale geografie van de ontwikkelingslanden en bezocht India verscheidene malen.

## Sen en zijn publiek

Een andere belangrijke bijdrage aan de Indiase cinema zijn Sens radicaal-politieke films uit de jaren zeventig, een genre dat toen nog onbekend was in India. Al eerder is gewezen op zijn voortrekkersrol binnen de alternatieve Indiase filmbeweging, waarin hij o.a. voor een doorbraak heeft gezorgd in de financieringspolitiek van de overheid en verscheidene malen een aanzet heeft gegeven tot de ontwikkeling van een regionale alternatieve cinema (Bengalen, Orissa, Andhra Pradesh). Hij heeft (samen met Ray) bewezen dat het binnen India mogelijk is om onafhankelijk van de grote filmproducenten succesvolle films te maken. Bovendien heeft hij met zijn films aangetoond dat er in India een publiek te vinden is voor films die niet gebaseerd zijn op de zg. Bombay-formule (veel sterren, muziek en dans).

Met dit publiek is Sen echter nog niet tevreden. Het is nu nog te veel de intellectuele stedelijke elite die zijn films bezoekt en het gaat hem erom juist de 'gewone' Indiër, die ook een hoofdrol in zijn films speelt, te bereiken. Film moet volgens Sen een 'instrument of social change' zijn. En zeker binnen een land als India, waar elke dag zo'n 7,5 miljoen mensen de bioscoop bezoeken, is de film een invloedrijk medium. Er staan echter een paar obstakels tussen Mrinal Sen en zijn doelgroep.

Allereerst is daar de smaak van de gemiddelde bioscoopbezoeker. Deze is sterk bepaald door wat hem/haar de afgelopen decennia vanuit de filmstudio's in Bombay en Madras is voorgeschied. Iemand als Shyam Benegal speelt hier op in en voegt aan zijn films een scheutje van de inmiddels bekende Bombay-ingrediënten toe. Mrinal Sen gelooft niet in dit soort inhoudelijke compromissen: 'De meeste regisseurs die op deze manier te werk zijn gegaan, zijn uiteindelijk aan de "verkeerde" kant geëindigd, ondertussen allerlei privé-theorieën verzinend om hun overstap te rechtvaardigen.' Sen ziet meer in een soort zwaan-kleef-aan benadering. Hij wil door kwaliteitsfilms te maken een eigen publiek kweken, dat langzaam maar zeker moet uitdijen. Hij heeft hierdoor niet voor de makkelijkste weg gekozen en zeker niet voor de kortste. Binnen deze benadering is hij wel tot concessies bereid. Zo is hij een van de weinige filmmakers in India, die ook buiten zijn eigen taalgebied films heeft gemaakt, om op deze manier een groter publiek te bereiken. Soms in het Hindi (Sens moedertaal is Bengali), de 'nationale' taal in India, maar het liefst in de taal van de regio waar hij zijn film opneemt, om op deze wijze daar de film zo toegankelijk mogelijk te maken.

Een ander obstakel is de distributie van de film. Nog tot voor een paar jaar geleden werden de films van Sen, voorzover zij in het Bengali opgenomen waren, slechts bij uitzondering buiten het Bengaalse taalgebied vertoond. Kosten van ondertiteling vormen één verklaring, maar de belangrijkste verklaring wordt gevonden bij de distributeurs. Over het algemeen is de distributie in handen van de grote filmtrecoons, die er geen enkel belang bij hebben dat een film die buiten hun systeem om gemaakt is, in de bioscopen getoond wordt. Het is voor de films van Sen meer regel dan uitzondering dat ze eerder in Europa te zien zijn dan in India! Binnen de 'National Film Development Corporation', waarvan Sen lid is,

werkt hij er hard aan om deze een eigen bioscoopnetwerk op te laten zetten, waarin de alternatieve Indiase film een reële kans krijgt.

Sens films blijken ook als een soort broedplaats te fungeren voor nieuw Indiaas filmtalent. Verscheidene regisseurs zijn hun filmcarrière als acteur bij Sen begonnen (Rajen Tarafder, Utpal Dutt, Aparna Sen). Ook sommige filmsterren zijn door Sen ontdekt; genoemd kunnen worden Madhabi Mukerjee, Suhasti Mulay en Mamata Shankar (nicht van Ravi Shankar). Overigens heeft Mrinal Sen deze laatste 'sterren' niet meer nodig in zijn films; zodra zij in de Bombay-films gaan acteren, hebben ze voor Sen afgedaan.

## Grillige loopbaan

Een kort overzicht van zijn werk laat zien dat Sen hard heeft moeten werken om zijn films gerealiseerd te krijgen, maar dat hij na 25 jaar nog steeds niet moegestreden is. 'Elke keer wanneer ik aan een film werk, bekroeft mij het angstige gevoel dat het wel eens mijn laatste zou kunnen zijn'. Elke film opnieuw was een gevecht met producenten, distributeurs, laboratoria, censuur, enz. Niets heeft hij cadeau gekregen. Deze altijd aanwezige 'struggle for life' heeft Sens filmcarrière een wat grillig karakter gegeven. Soms heeft hij teveel in één film willen stoppen en is de film wat minder geslaagd (vooral in zijn beginperiode). Andere keren stralen zijn films juist de gecomprimeerde energie uit die hij erin heeft moeten leggen en vormen ze hoogtepunten van de Indiase filmgeschiedenis. De grilligheid wordt nog bevorderd doordat Sen zich sterk laat leiden door de tijd en omgeving waarin hij verkeert. Steeds slaat hij andere paden in. Zijn films vormen in feite een verslag van de ontwikkeling van zijn politieke-maatschappelijke visie. Nooit vervalt hij echter tot goedkoop moralisme. Integendeel, het is juist de zuivere integere benadering die zijn films kenmerkt, waarbij hij bijvoorbeeld ook niet schroomt om zijn eigen positie als filmer ter discussie te stellen.

Zijn eerste films kenmerken zich door een documentaire aanpak, waarin duidelijk invloeden van het Italiaanse neorealisme terug te vinden zijn. Op rake wijze schetst hij een sociaal milieu, waarin door middel van eenvoudige vertellingen de menselijke verhoudingen blootgelegd worden. Hij blijft daarbij echter ver van het melodrama waarmee de doorsnee Indiase film gevuld wordt. Zelf noemt Sen zijn beginperiode 'onzeker en onevenwichtig'. Dit slaat dan op de periode als geheel want films als BAISHEY SRAVANA, AKASH KUSUM en MATIRA MANISHA behoren zondermeer tot de beste films die in de zestiger jaren in India gemaakt zijn. Ook nu nog stralen ze een vitaliteit uit die ze de toets der kritiek ruimschoots doet doorstaan.

Van zijn eerste twee films heeft Sen echter duidelijk afstand genomen. Zijn debuutfilm RAAT BHORE (Night's End) kwalificeert Sen als 'slecht, sentimenteel en een verdiende mislukking'. NEEL AKASHER NEE-CHEY (Under The Blue Sky), zijn tweede film, speelt zich af in het Calcutta van de dertiger jaren. De film beschrijft de vriendschap tussen een Chinese zijdehandelaar en een Indiase vrouw die actief is in de 'Quit India' beweging, gericht op de Indiase onafhankelijkheid. Op het moment dat de

vrouw door de Engelsen de gevangenis ingegeoid wordt, beseft de handelaar dat hij niet onpartijdig kan blijven. Hoewel hij nog steeds achter de politieke dimensie (internationale solidariteit) van deze film staat, beschouwt hij de film als een artistieke mislukking.

Sen leert snel en op zijn derde film BAISHEY SRAVANA (The Weddingday) kan hij dan ook tevreden terugkijken. Dit is één van de films waarin hij zijn ervaringen, opgedaan in de hongersnood van 1943, verwerkt heeft. De plaats van handeling is nu niet Calcutta, maar het Bengaalse platteland, waar de nood nog veel hoger was. In sobere, uitgebalanceerde stijl laat hij zien hoe, onder druk van externe omstandigheden (waarvan de hongersnood de grootste component vormt), het huwelijk van de twee hoofdpersonen langzaam degenerert tot een haast beestachtig samenzijn, zonder enig perspectief, zonder enige hoop. Sen: 'Ik wilde een wrede film maken en dat is precies wat BAISHEY SRAVANA geworden is'. (Zie ook het artikel van Louk Vreeswijk dat hierna volgt.)

Mrinal Sen keert weer terug naar Calcutta. Zijn drie volgende films zijn drie variaties op het thema: man-vrouw in een veranderende wereld. In PUNASHA (Over Again) stelt de vrouw zich steeds onafhankelijker van haar man op, nadat zij kostwinner van het gezin geworden is. ABASHESHEY (And At Last) is een tragikomedie over echtscheiding en PRATINIDILI (The Representative) verhaalt over de sociale weerstand die een jonge weduwe ontmoet wanneer zij opnieuw trouwt.

## Vernieuwingen

In 1965 maakt Sen AKASH KUSUM (Up in the Clouds), een film die bij het Indiase publiek heftige reacties oproep en waarmee hij voorgoed zijn naam als controversieel filmer vestigde. In een voor Indiase begrippen ongewoon tempo beschrijft hij de opkomst en ondergang van een jonge scharrelaar, die door middel van bluf en halve leugens op een snelle manier rijk wil worden. Op de beslissende momenten is hij echter toch tamelijk naïef en in de finale van de film wordt de facade die hij beetje bij beetje opgetrokken heeft, hardhandig neergehaald en spat zijn droomkasteel uiteen. De film geeft een goede sfeertekening van het leven in de 'betere' kringen van Calcutta. De eigentijdsheid van de film wordt mede sterk bepaald door de stijl waarin de film opgenomen is. Sterk beïnvloed door Truffaut, hanteert Sen niet alleen een hoog tempo, maar introduceert hij in de film een aantal nieuwjes (gebruik van foto's, commentaarstem, 'freeze-frame') waaraan het traditioneel ingestelde publiek nog duidelijk moest wennen. Ook Satyajit Ray heeft Sen heftig op deze film aangevallen, zo heftig zelfs dat dit tot een blijvende verwijdering tussen deze twee grootmeesters geleid heeft. Met deze film heeft Sen in ieder geval aan zijn eigen kwaliteitscriterium voldaan: 'Een film is pas goed als hij het publiek op de een of andere manier stoort, uit het evenwicht haalt'.

Dezelfde moderne stijl gebruikt Sen in MATIRA MANISHA (Two Brothers). Tegen de achtergrond van een subliem gefilmd dorpsleven voltrekt zich een klein familiedrama. Oude en nieuwe waarden botsen wanneer twee broers het geïerde land moeten beheren. De film is gesitueerd in de



Mrinal Sen en Subhendu Chatterjee in AKASH KUSUM (The Daydream/Up In The Clouds), M. Sen 1965



IN PRATIDIN (And Quiet Rolls Down), M. Sen 1979



Rita Patil als dorpsvrouw in AKALER SANDHANE (In Search Of Famine), M. Sen 1980

jaren dertig maar heeft duidelijke referenties aan de tegenwoordige tijd.

De documentaire MOVING PERSPECTIVES (5000 jaar Indiase geschiedenis) bood Sen behalve geld, ook een kans om met kleurenfilm te experimenteren. Ook in een ander opzicht is deze documentaire belangrijk geweest voor Mrinal Sen. Hij heeft in deze tijd veel nagedacht over de geschiedenis van India. Het effect hiervan is duidelijk terug te vinden in zijn films uit de jaren zeventig, die veel politieker gericht zijn. Als afsluiting van zijn beginperiode kan BHUVAN SHOME beschouwd worden, de film waarmee hij nationaal succes behaalde. De film is een soort 'proeve van bekwaamheid', alle vaardigheid en ervaring die hij in de voorafgaande periode heeft opgedaan legt Sen in dit meesterwerk. Het is een satire op de bureaucratie, waarin Sen laat zien dat zelfs de meest doorgewinterde, en op het eerste oog eerlijke bureaucraat, te corrupteren is. Suhasini Mulay speelt op sterke wijze het ongecompliceerde dorpsmeisje, dat spot met alle waarden waarop de bureaucraat zijn bestaan gebaseerd heeft.

### Een Bengaalse 'Godard'

Sen sluit hiermee een periode af waarin hij voornamelijk uitgaat van literaire verhalen en in zijn films een sociale situatie schetst, zonder voor de problemen die zich voorstellen een oplossing aan te geven. 'Vanaf het begin van mijn carrière was het mijn doel sociale problemen aan de orde te stellen, doch sinds de jaren zeventig treden in mijn films de politieke aspecten meer naar voren, zijn ze van een politiek activerende werking.' Week Sen in zijn beginperiode alleen nog maar in vorm en stijl af van Satyajit Ray, vanaf de jaren zeventig gaan zijn films ook inhoudelijk een andere kant op.

Sen is, zoals gezegd, altijd sterk beïnvloed door de tijdgeest. Calcutta maakt begin jaren zeventig een roerige tijd door. Na drie jaar aan het bewind geweest te zijn wordt de linkse 'United-Front'-regering afgezet en West-Bengalen moet tot 1977 wachten voordat er weer een communistische regering aan de macht is. Het is natuurlijk niet toevallig dat de films van Sen in deze periode een strijdbaar, politiek karakter dragen. Sen heeft vanaf de tijd dat hij met de IPTA in contact kwam een warme sympathie gehad voor de communistische partij en haar idealen.

In navolging van Nemai Ghose, een filmer die in 1948 met de camera en een groepje acteurs de straat op ging en zo fictie en werkelijkheid samensmolten tot een explosive film over de dagen vlak na de onafhankelijkheid, ging ook Mrinal Sen in 1971 de straat op. Het is in deze periode dat Sen de naam krijgt de Indiase 'Godard' te zijn. In INTERVIEW volgt hij Ranjit Mullick (speelt zichzelf) die via zijn oom een sollicitatiegesprek geregeld heeft. Hij raakt in een demonstratie verzeild en verliest in de commotie zijn pak, dat hij net opgehaald heeft bij de wasserij. Zonder net pak aan verschijnt hij op het sollicitatiegesprek en loopt dus de baan mis. In deze film extraert Sen de koloniale waarden en normen die nog binnen de Indiase maatschappij leven en geeft aan hoe deze overwonnen kunnen worden.

'Ik ben twintig jaar, maar leef sinds duizend jaar in ellende. Ik verdraag al duizend jaar armoede en uitbuiting, ik stierf een duizendvoudige dood', verklaart iemand in CAL-

CUTTA '71. Een radicaal andere blik op de geschiedenis dan in MOVING PERSPECTIVES. In CALCUTTA '71 geeft Sen geen 5000 jaar maar 50 jaar geschiedenis. In een vijftal tableau's worden armoede en uitbuiting getoond, met één veranderende variabele, namelijk de houding van degenen die onderdrukt worden. Eerst berustend, maar vervolgens ontwikkelen zich cynisme, verbittering, kwaadheid en uiteindelijk protest. In PADATIK (The Guerrilla fighter) wil Sen de progressieve beweging in India analyseren. Hij doet dit via een jonge revolutionair, die wanneer hij moet onderduiken, gaat nadenken over wat hij tot dan toe bereikt heeft. Hij evolueert de tactiek van zijn partij en realiseert zich dat zijn groep zich van het volk vervreemd heeft. 'Hij erkent dat radicalisme vanzelf tot isolatie van de massa leidt. 'Mijn doel was alle progressieve krachten eraan te herinneren, hoe belangrijk het voor een revolutionair is om met het volk verbonden te zijn'. In CHORUS probeert Sen door middel van een politieke fabel zijn visie uiteen te zetten.

## De 'Noodtoestand'

Met deze serie films wilde Mrinal Sen een discussie aanzwengelen over politiek en maatschappij, in een tijd waarin alle andere media dit onderwerp vermeden. Hierin ligt dan ook de grootste waarde van deze films, waarmee zeker niet gezegd wil worden dat hun artistieke waarde daarom geringer zou zijn! Hij wijkt af van het traditioneel verhalende patroon; fictie wordt met actualiteit vermengd, waarbij het verhaal (zo dat er al is) ondergeschikt wordt gemaakt aan de analyse van een situatie en de politieke conclusies die hieruit getrokken worden. Waren begin jaren zeventig de films nog regelrechte politieke pamfletten, in zijn volgende films neemt Sen (noodgedwongen) wat gas terug en krijgt het verhalende element meer aandacht. De in India afgerekondigde Noodtoestand (1975), waarin de burgerrechten drastisch beperkt werden, maakte zijn speelruimte aanzienlijk kleiner. Zoals vele filmers en schrijvers voor hem, die overal op de wereld onder soortgelijke omstandigheden moeten werken, gebruikt Sen de historische metafoor, om zo toch zijn kritiek op het bestaande systeem te spuiven. Hoewel MRIGAYAA (The Royal Hunt) zich in de jaren dertig afspeelt, zijn de verwijzingen naar de bestaande Noodtoestand wel zo overduidelijk dat het een wonder is dat deze film destijds door de censuur gekomen is. In treffende beelden openbaart de filmer ons de wereld van verschil die er bestaat tussen de behoeftige levensomstandigheden in een tribaal dorp en het weelderige leven in de residentie van hun Engelse bestuurder met het onvermijdelijke keurig gemaide gazon. Terwijl de blanke bestuurder voor zijn plezier op jacht gaat, strijden de tribalen voor hun bestaan. Eén van hen doodt in een wanhoopsdaad de lokale geldschieter, wanneer deze zijn vrouw ontvoerd heeft. De bestuurder kent geen genade. De dader, zijn jachtvriend, wordt tot de strop veroordeeld.

Ook OKA OORIE KATHA (The Outsiders) speelt zich op het platteland af. Twee mannen, vader en zoon, wonen aan de rand van het dorp. Zij stellen zich bewust buiten het dorpsleven op, omdat zij geen geloof meer in de maatschappij hebben. Zij leiden hun eigen vrije leventje, werken wanneer hén dat uitkomt en bespotten tijdens hun

talrijke dronken buien de dorpsbewoners die zich laten uitbuiten door de landheer. Dit leven verandert totaal wanneer de zoon trouwt. Zijn vrouw zorgt voor wat inkomen en zet ook de zoon aan het werk. Zij veracht de parasitaire levenswijze van de vader, die zich nu in zijn onafhankelijkheid bedreigd voelt. Wanneer de vrouw sterft, blijkt de vader meer veranderd te zijn dan hij wil toegeven. PARASHURAM (The Man with the Axe) is eigenlijk de stedelijke pendant van OKA OORIE KATHA. De film geeft op indringende wijze een beeld van het dagelijks leven van de 'pavement dwellers' in Calcutta, de mensen die op straat wonen. De hoofdpersoon Parashuram komt van het platteland en probeert zijn plaats tussen deze mensen te vinden. Dankzij de onderlinge solidariteit kan hij zich (voorlopig) in leven houden.

## De eer van het gezin

De nieuwste films van Sen zijn de neerslag van een periode van introspectie en zelfkritiek. Na jarenlang op de barricaden te hebben gestaan heeft Sen nu wat afstand genomen van de actieve politiek. Hij denkt veel na, over zichzelf, over films en over wat hij met zijn films bereikt heeft. 'Destijds (begin jaren zeventig) haalde ik graag een uitspraak van Godard aan: een film is een geweer. Nu zeg ik bescheiden dat een sociaalvoelende film, net als sociaalvoelende literatuur, een bepaald klimaat kan helpen scheppen.' De maatschappijkritische toon blijft in zijn films aanwezig, maar net als in zijn eerste films, meer vanuit de analyse van intermenselijke relaties.

Het is in de Indiase film nog steeds een uitzondering dat vrouwen een belangrijke rol spelen. Graag laat men haar opdraven als bewiervrouwster van de held of heeft zij de status van mooi, onmondig beschermobject in de strijd tussen de mannen. Ook hierin neemt Sen een duidelijk ander standpunt in. In zijn films zijn de vrouwen wel mooi, maar beslist niet onmondig. In EK DIN PRATIDIN (And Quiet Rolls the Dawn) grijpt Sen terug op een thema dat hij ook al in PUNASHA behandeld heeft: de positie van een vrouwelijke kostwinner. Op een avond komt Chinu, de oudste dochter en enige kostwinner in een gezin, niet op de gebruikelijke tijd thuis. In de spannende uren die hier op volgen, registreert Sen op onderkoelde wijze de totale desintegratie van het zo harmonieus lijkende gezin. Aanvankelijk proberen ze de afwezigheid van de dochter voor de buren verborgen te houden (vanwege de schande), maar al gauw lekt het nieuws uit. Zelfs de huisbaas bemoeit zich ermee, maar deze is alleen maar geïnteresseerd in de eer en de electriciteitsrekening (het licht mag niet zo lang aanbliven) van het huis. Er volgt een desperate speurtocht door de stad. Bushalte, politie, ziekenhuis, lijkenhuis, maar niets levert wat op. Thuis gekomen breekt de hel los, verwijten vliegen over en weer. 'Jullie zijn alleen maar bezorgd om haar, omdat zij geld in het laatje brengt', verwijt de jongste dochter haar ouders. Toch is dit niet helemaal waar. De ouders zijn voornamelijk bang hun eer te verliezen, met een dochter die zomaar een nacht wegbleeft. Wanneer bij het aanbreken van de dag Chinu rustig komt binnenlopen, kijkt iedereen vol schuldgevoelens en schaamte een andere kant op, op zoek naar een nieuwe harmonie.



## Een film in een film

In AKALER SANDHANE (In Search of Famine, 1980) lijkt het of Sen BAISHEY SRAVANA opnieuw aan het maken is. Alleen kijken we nu mee vanaf de regisseurstoel. In deze bijzonder ingenieus gecomponneerde film stelt Sen (zichzelf) de fundamentele vraag of je er als filmer ooit in kunt slagen de werkelijkheid te filmen. Er blijft altijd een kloof bestaan tussen de realiteit en de artistieke visie van de filmer hierop. Mrinal Sen volgt een filmteam die in een Bengaals dorp opnamen komt maken voor een film over de hongersnood van 1943. De ploeg wordt vriendelijk ontvangen in het dorp, ondanks de onverschillige houding van sterren t.o.v. de bevolking. Dan beginnen de opnamen, het hele dorp loopt uit, vol nieuwsgierigheid en enthousiasme. Het 'cut, cut' van de regisseur wordt al gauw door de kinderen overgenomen. Maar de gevoelens veranderen. Op virtuele wijze laat Sen heden en verleden door elkaar lopen. De dorpelingen herkennen hun persoonlijke geschiedenis in de scènes. De notabelen in het dorp beginnen zich onbehaaglijk te voelen. Zij hebben destijds veel geld verdient aan de hongersnood en hebben er geen behoefte aan dat het verleden onnodig opgerakeld wordt. Zij stoken de bevolking tegen de filmteam op. 'Jullie zijn hier gekomen om een hongersnood te filmen, maar jullie veroorzaken een andere', krijgen ze op de markt te horen. Dankzij hun grote inkopen zijn de prijzen daar gestegen. De atmosfeer wordt onprettig. In de massescenes zijn de dorpelingen niet meer onder controle te houden, filmen wordt onmogelijk. Wat te doen? De ster-acteur stelt voor om de hulp van de politie in te roepen. De hoofdonderwijzer van het dorp geeft de oplossing: 'Gaan jullie maar terug naar de studio, daar hoeft je niet bang te zijn voor mensen'.

AKALER SANDHANE is een waar meesterwerk, een film die het zeker waard is door een groot publiek gezien te worden. Maar ook de andere films van Sen zullen door vele in Nederland als een aangename verrassing ervaren worden.

## India, een land van tegenstellingen

Honger en armoede bepalen het denken en filmen van Mrinal Sen. In zijn films legt hij het verband met uitbuiting en onderdrukking en benadrukt hij de wijze waarop mensen zich in een dergelijke situatie handhaven. Het beeld dat Sen schetst van India vormt een contrast met de belangstelling die er in Nederland doorgaans voor dit land bestaat. De belangstelling voor en de kennis van India hebben in de eerste plaats betrekking op de rijke en eeuwenoude tradities, de prachtige architectuur, de klassieke muziek en de meeslepende danskunst. Hindoeïsme, Boeddhisme, tantra, yoga, en een naam als Krisna Murti zijn trefwoorden waarmee in boekwinkels de planken met literatuur over India gevuld worden. Sinds kort is dit beeld van India nog aangevuld met het portret van de Baghwan dat sommigen met zich mee dragen.

Maar is dit India? Zijn dit de belangrijke zaken in het dagelijks leven van de ca. 600 miljoen Indiërs? Natuurlijk niet. Het kolonialisme en het neokolonialisme hebben het mes gezet in de Indiase samenleving die ooit de drager was van de culturele rijkdommen die nu nog steeds de interesse van heel wat Nederlanders hebben. De vrij stabiele maatschappij uit de tijd voordat de Engelsen kwamen, kende een grote mate van gelijkheid en minder armoede dan nu. De Engelse overheersers die in het begin van de 18e eeuw in India verschenen hebben deze samenleving brutaal verstoord. Hun optreden heeft geleid tot onderdrukking en onderontwikkeling. Zij hebben een traditie van uitbuiting gevestigd. Een traditie die ook in het onafhankelijke India nog volop doorwerkt.

India is op dit moment een vat van tegenstellingen, tussen kasten en klassen, tussen rijken en armen, tussen machthebbers en machtelozen. En de tegenstelling tussen de formele democratie op papier en het machtsmisbruik in de praktijk houdt deze situatie in stand.

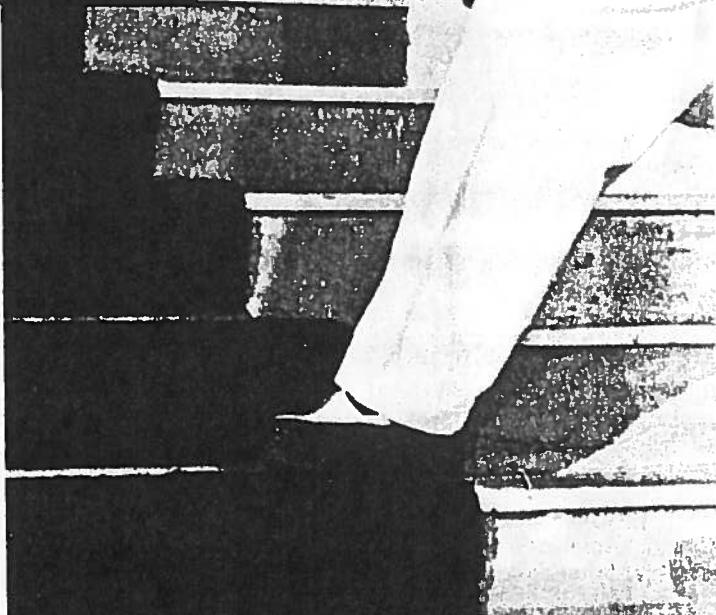
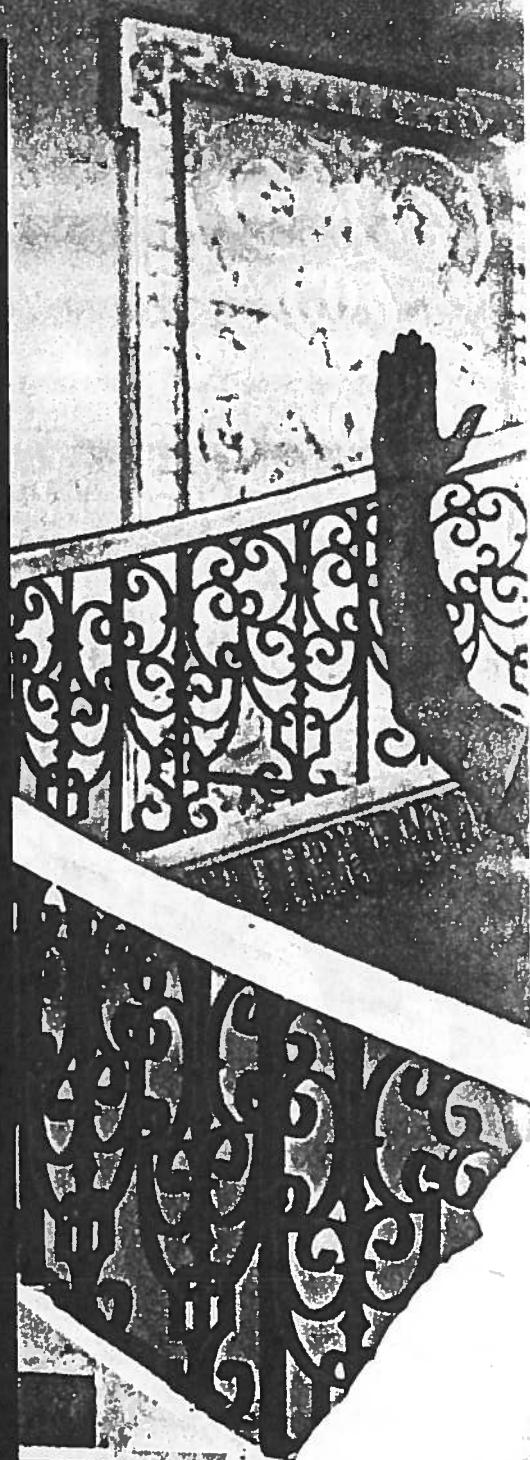
Tijdens de Engelse overheersing is een Indiase elite ontstaan die na de onafhankelijkheid de touwtjes in handen kon nemen. Vanaf 1950 stelt de overheid vijfjarenplannen op. Voorzover deze gericht zijn op de armen hebben zij de armoede vergroot. Bekend is het verhaal over de 'groene revolutie' en over

het groots opgezette 'community development program'. Beide programma's hebben de armen armer gemaakt en de zakken van de rijken gespekt. Inmiddels leeft 50% van de bevolking beneden de absolute armoedegrens. Het accent van de overheidsbemoeienis met de economie ligt op de ontwikkeling van de grote industrie en op de defensie. Een corrupt bureaucratisch apparaat, in stand gehouden door de Congrespartij van Indira Gandhi, vormt het verlengstuk van een bovenlaag van geldschieters. Het geheel vormt een repressief en uitbuitend en leed producerend complex.

Ook voor degene die zijn glimlachende ogen richt op de Baghwan of die zich pas echt op zijn gemak voelt in de lotushouding, zou het goed zijn om eens stil te staan bij de medogenloze realiteit die het leven van miljoenen Indiërs bepaalt. De filmindustrie is een goed voorbeeld om duidelijk te maken hoe in India de vork aan de steel zit. Aan de ene kant weelde voor weinigen en aan de andere kant armoede en onmacht voor velen. Maar dit is niet het hele verhaal. We zien op dit moment dat de machten die deze onrechtvaardige verdeling in stand houden op steeds meer verzet stuiten. Er zijn explosies van spontaan verzet. Er zijn actieve en militante vrouwenorganisaties en krachtige vakbonden. Linkse groeperingen en partijen groeien naar elkaar toe. In West-Bengalen heeft dit geleid tot een socialistische deelstaatregering. Hervormingen gericht op verbetering van het lot der armen zijn daar met succes doorgevoerd. De resultaten behoren tot de meest verwachtingsvolle ontwikkelingen in India.

Ook in de Indiase cinema zien we een tegenstroom ontstaan. Andere onderwerpen, andere esthetische uitgangspunten worden er gekozen en hiervoor is men aangewezen op andere productievoorwaarden. Hieronder zal eerst worden ingegaan op de commerciële filmindustrie in India en op het maatschappijbevestigende karakter van haar produkten. In dat licht krijgt de alternatieve cinema zijn betekenis. Inzichten in het contrast tussen commerciële filmproductie en alternatieve cinema zal ook de plaats die in dit geheel aan Mrinal Sen moet worden toegekend, duidelijker maken.

(Peter Posthumus, Twan Custers)



Peter Posthumus studeert culturele antropologie  
en is filmrecensent.

Twan Custers is geograaf en werkzaam bij de  
Landelijke India Werkgroep.

M. G. Ramachandran in ENGA VEETU PILLAI. 'M. G. R.' is behalve een zeer populaire filmster ook nog Eerste Minister van Tamil Nadu (Zuid-India)

Peter Posthumus

# SUCCES FORMULES

India is een land met een gigantische filmindustrie, de grootste ter wereld. Een van de vele kenmerken van deze industrie is dat zij zich bijna volledig richt op de binnenlandse markt. Niet gehinderd door het concurrende medium de televisie biedt de Indiase commerciële cinema vermaak aan een miljoenenpubliek. Voor de Tweede Wereldoorlog oriënteerde de Indiase cinema zich op de stedelijke middenklassen, terwijl zij zich na de oorlog richt op het veelal ongeletterde massapubliek van het platteland en in de steden. Met minachting wendt het filmmakende establishment zich tot deze nauwelijks geschoolden mensen en bedient zich van het hardnekkige vooroordeel dat het publiek behalve over weinig scholing ook over weinig intellectuele vermogens beschikt.

Na de Tweede Wereldoorlog is niet alleen het publiek van de Indiase film veranderd, maar is er tevens een verandering opgetreden in de produktie-omstandigheden. Terwijl India vroeger rijk was aan oerwoud en bos, hebben de ontbossing en daarbij een verregaande aanslag op de natuurlijke rijkdommen ertoe geleid dat vrijwel al het oerwoud is verdwenen. Voor zover er nog sprake is van een jungle, betreft dit vooral de filmindustrie waar meedogenloze verhoudingen de produktie-omstandigheden bepalen. Dit heeft zijn weerslag op het produkt. Het chaotische en ongecoördineerde karakter van deze geldmachinerie doet de producenten kiezen voor de weg van de minste weerstand: zij maken gebruik van vaststaande, naar kassuccessen leidende formules. De ingrediënten zijn zang, dans en sterren. Met name de filmsterren verlenen aan de commerciële film een voor het publiek niet te weerstanen aantrekkracht.

## Sterrendom

Het is moeilijk om precies vast te stellen waar de sterren hun populariteit aan te danken hebben. Hun huidskleur (niet te donker), hun gezetheid (niet te slank) en hun acteertalent (niet te veel) spelen hierbij een rol. Daarnaast is alles erop gericht om de sterrencultus in stand te houden door middel van een uitgebreide roddelpers en de weelde waarmee de sterren zich kunnen omringen als gevolg van hun hoge inkomsten. Voor de Tweede Wereldoorlog waren acteurs en actrices gesalarieerde werknemers bij de studio's en hun status was niet uitzonderlijk hoog. Na de oorlog werden de sterren het belangrijkste element in de Indiase speelfilm en vormden de garantie voor het succes van de films. Hun marktwaarde steeg en daarmee hun inkomen. Eenmaal aan het firmament blijken de artistieke kwaliteiten van een ster er niet meer toe te doen; alleen de persoon geldt. De bedragen die filmsterren in de wacht slepen zijn enorm.

Geschatte inkomsten van sterren per film:

Amitabh Bachchan 20 lakhs

Rajesh Khanna 12 lakhs

Shatrughan Sinha 10 lakhs

Rishi Kapoor 10 lakhs

Hema Malini 9 tot 10 lakhs

ster-regisseurs 15 tot 20 lakhs

(1 lakh is 100.000 rupees en komt overeen met ca. 25.000 gulden) (Bron: Indian Cinema '79/'80).

Vrouwelijke sterren worden minder goed betaald, zij verdienen ongeveer 3/4 van wat hun mannelijke collega's opstrijken. 40 tot 50% van deze bedragen wordt uitgekeerd in zwart geld. Dit zwarte geldcircuit is overigens een verschijnsel dat de gehele Indiase economie teistert. In de filmindustrie wordt het zwarte geld aangewend om de sterren te betalen en om te voldoen aan de extreem hoge rente die geldschutters vragen. Terwijl vroeger alleen de sterren zwart werden betaald, is het tegenwoordig ook gebruikelijk de regisseurs, cameraleiden en andere technici met zwart geld uit te betalen. In India ligt het percentage van het totale budget dat producenten besteden aan de salarissen van hun sterren op 65 tot 70%, tegen ca. 30% in de V.S.

Als gevolg van hun populariteit en het geld dat zij ter beschikking hebben, treffen we de filmsterren ook aan in andere sectoren van de Indiase samenleving. Een bekend

voorbij is M. G. R. (M. G. Ramachandran). Hij is Eerste Minister van de deelstaat Tamil Nadu en het zal niemand verbazen dat hij na de verkiezingen in de V.S. een felicitatie-telegram naar Reagan heeft gestuurd met hartelijke en collegiale woorden. In Tamil Nadu wenden filmsterren hun geld ook op andere wijze aan. Een aantal van hen is betrokken bij de financiering van de visserij. Het gaat om een uiterst lucratieve op de export gerichte kapitaalsintensieve vorm van visserij. Aan de ene kant een manier om de zakken nog eens extra te vullen en aan de andere kant een aanslag op het bestaan van miljoenen traditionele vissers die hiermee gedwongen zijn te verpauperen. Sterren dus waarvoor noch de visserij, noch de film telt maar voor wie het uitsluitend om de knikkers gaat in een meedogenloos en morbide economisch spel. Gezien de belangrijkheid van een ster voor het slagen van een speelfilm, denken de regisseurs er niet meer aan om een film te financieren zonder sterren. Omdat de distributeurs tevens de belangrijkste financiers zijn voor de meeste speelfilms, is het directe gevolg van deze houding dat er een vicieuze cirkel ontstaat die de salariering van de topsterren hoog houdt en opdrijft. De overdreven bedragen die er voor de sterren en de met glamour overgoten scènes worden uitgetrokken, leggen een dermate groot beslag op het budget dat er voor andere zaken weinig ruimte is. Uiteraard komt dit de kwaliteit van de films niet ten goede. Omdat een ster zijn populariteit steeds weer moet maken en er niets zo vergankelijk is als populariteit doet hij of zij in zoveel mogelijk films mee. Voor een echte ster is het geen uitzondering dat hij op hetzelfde tijdstip in twintig of meer films speelt, soms wel in vijftig films. Ook het ondertekenen van contracten die niet nagekomen kunnen worden, is gebruikelijk om zich in te dekken tegen al dan niet tijdelijke werkloosheid. De gevolgen voor de produktie liggen voor de hand. Het niet na kunnen komen van verplichtingen kan opnameschema's op een zodanige wijze in de war sturen dat de produktie in gevaar komt. Ook de chantage die er gepleegd kan worden op deze manier is een struikelblok bij de produktie.

## Produktiestructuur

Behalve de, in de produktie van een Indiase speelfilm zo dominante, sterren zijn er ook andere instituten betrokken bij het maken van een film. De belangrijkste partij is de distributeur. Hij finanziert veelal het overgrote deel, met het gevolg dat de producent van een film in de eerste plaats rekening houdt met de eisen van de distributeur en pas in de laatste plaats met de eventuele wensen van het publiek. De distributeurs kopen over het algemeen de rechten op de films van te voren aan en verschaffen het geld dat nodig is om de film te voltooien. De distributeur heeft daardoor grote invloed op het soort films dat gemaakt wordt. De laatste jaren hebben de distributeurs ook hun greep vergroot op de bioscoopketens. Het is niet ongewoon dat een distributeur een keten van 80 tot 100 bioscopen heeft, verspreid over heel India. Naast de distributeurs zijn er de geldschutters die kunnen rekenen op een met zwart geld te betalen exorbitant hoog (en illegaal) rentepercentage. Dit kan variëren van 30 tot 60%. Vaak wordt de betaling van deze rente of van een gedeelte daarvan geregeld

buiten het contract om. De producent is weliswaar de doorslaggevende factor bij het stand komen van een speelfilm, maar hij is doorgaans niet degene die er het meest aan overhoudt. Uit een onderzoek, gedaan in 1965 bleek dat maar 15% van de producenten enige winst maakte; 32% bleek ternauwernood in staat het hoofd boven water te houden.

Veel producenten zijn mensen met weinig verstand van film, zij beschikken niet over veel kennis en hebben in zakelijk en commercieel opzicht geringe ervaring. Hun belangstelling vloeit voort uit het feit dat zij een behoorlijke hoeveelheid geld (vaak van duistere oorsprong) te investeren hebben in de produktie van een film. Zij worden aangetrokken door de glamour en denken in een profijtelijke onderneming te stappen. Veel van de nieuwkomers verliezen hun geld en stoppen ermee. Vreemd genoeg blijken er steeds weer nieuwe producenten te zijn die met hun (duistere) geld de gok willen wagen.

## De slachtoffers

De laatste opmerking voor wat de produktie van de Indiase speelfilm aangaat heeft betrekking op degenen die de klappe moeten opvangen en over wier ruggen het filmbedrijf in India voortgang vindt. Het niet betalen van medewerkers en periodiek werkloosheid is een chronisch verschijnsel binnen de filmindustrie in India. 82% van de werkers wordt onderbetaald en leeft in een toestand van ondervoeding en mentale wanhoop. Slechts 18 procent leeft er goed van. Het loon van iemand die gemiddeld 8 jaar werkzaam is in het filmbedrijf varieert tussen de 45 en de 600 roepes per maand (een roepie is ca. f 0,25). Velen gaan gebukt onder schulden en zij hebben vaak geen alternatief dan door te gaan met werken en hopen ooit betaald te worden. De filmindustrie bestaat dankzij de ruggen van de terecht ontevreden werknemers die in de huidige situatie weinig aan hun toestand kunnen doen en leven zonder de zekerheid of zij hun loon zullen ontvangen. Een bijzonder ongezonde situatie en zeker geen situatie waarin op serieuze en verantwoordelijke wijze films gemaakt kunnen worden.

Dhritiman Chatterjee en Smita Patil als regisseur, actrice in AKALER SANDHANE (In Search Of Famine, M. Sen 1980)

koombaar maakt.

In 1973 heeft Satyajit Ray de film ASHA SANKET (Distant Thunder) gemaak waarin dezelfde hongersnood een veel belangrijke rol speelt. In deze film beleven we het rampjaar 1943 vanuit het perspectief van een relatief welgestelde Brahman dorpsspriester en zijn vrouw. Dit uitgangspunt is er de belangrijkste oorzaak van dat ook in deze film de verschrikkelijke realiteit die de hongersnood voor de arme massa moet hebben betekend, onvoldoende wordt kregt om tot ons door te dringen. Met het Brahmanse gezin worden wij weliswaar geconfronteerd met een eerzame buurvrouw die zich uit pure nood prostitueert, ruil voor een handvol rijst, en met een arm kasteloze die voor de deur van de Brahman de hongerdoed sterft, maar het 'onweer blijft toch op afstand'. Als de vrouw van de Brahmin op het eind van de film zwang blijkt te zijn, kunnen zij nog gelukkig na elkaar lachen. Het leven is voor hen nog lang niet afgelopen.

## Een welloordoorvoede filmploeg

Honger en hongersnood lopen als een zwaar draad door de geschiedenis van India, tot op de dag van vandaag. Kunnen zij in een film eigenlijk wel worden uitgebeeld op een manier die de schokkende realiteit ervan dichterbij brengt? Het antwoord op deze vraag geeft Mrinal Sen met zijn film AKALER SANDHANE (In search of famine, 1980), waarin een film ploeg die in een dorp is neergestreken opnieuw probeert de hongersnood van 1943 uit te beelden, uiteindelijk onverrichter zake naar Calcutta terugkeert. Het klinkt misschien paradoxaal, maar terwijl de filmploeg in AKALER SANDHANE faalt, slaagt Mrinal Sen voor een deel. Hij bereikt dit door ons met een aantal tegenstellingen te confronteren. In de eerste plaats is dat het contrast tussen de rijke stad, belichaamd in de luxueuze filmploeg, en de nederige eenvoud van de arme plattelandsbevolking waar de ploeg als een vals overeenkomst komt. Deze situatie doet sterk denken aan 1943, toen handelaren uit de stad voor veel geld het graan in de dorpen kwamen opkopen. Er stierven 5 miljoen mensen van de honger, maar de inwoners van Calcutta ontsprongen de dans. Dit brengt ons meteen op een tweede niet minder schrijnend contrast, namelijk de enorme afstand die bestaat tussen de welloordoorvoede leden van de filmploeg die van alle gemakken zijn voorzien, en het onderwerp van hun film, honger en hongersnood. Het is een realiteit die de uitbeelding van de hongersnood tot een illusie maakt. Maar voor de arme dorpelingen vertoont die illusie een treffende overeenkomst met hun werkelijkheid van vandaag: armoede, uitbuiting, en vaak ook honger. Zo ontstaat er een aantal momenten waarop de realiteit van de honger zich sterk aan ons opdringt. Het schokkendst gebeurt dat wanneer de filmploeg zich amuseert met het bekijken van foto's van uitgehongerde mensen, uit '43, uit '67, uit '71. Door het contrast met de entourage en de sfeer waarin zij bekeken worden komt de afschuwelijke realiteit van de foto's tot leven. De werkelijkheid in zwart-wit binnen een illusie in kleur.

Louk Vreeswijk

# 3 x hongersnood

'In 1943 was ik in Calcutta. Het was een verschrikkelijke tijd. De uitgehongerde mensen uit de afgelegen landbouwgebieden haastten zich naar de stad, bedelden om etensresten en vielen dood neer. Je kon lijken zien liggen op de stoepen, in de parken, in de hele stad, en ook daarbuiten, van mensen die niet verder waren gekomen.' (Mrinal Sen, Views on Cinema, p. 136)

In 1960 maakte Mrinal Sen BAISHEY SRAVANA (The Weddingday). Het is een film over de noodlottige ontwikkeling in de relatie tussen een man en een vrouw, tegen de achtergrond van de grote hongersnood die in 1943 Bengalen teisterde. Vijf miljoen mensen stierven in dat jaar de hongerdoed op het Bengaalse platteland en op de stoepen van Calcutta. Twintig jaar en achttien films later speelt dezezelfde hongersnood opnieuw een belangrijke rol in Sens film AKALER SANDHANE (In Search of Famine, 1980).

Vanaf het begin van de jaren dertig voerde Bengalen graan in uit Birma om het tekort in eigen land aan te vullen. Daardoor was er altijd net voldoende voedsel. Meer dan de helft van de bevolking leefde echter op de rand van het absolute minimum en het evenwicht was dus precair. Er hoeft maar weinig te gebeuren of de chronische honger zou in een hongersnood kunnen veranderen. Dat gebeurde in 1943. Als gevolg van de inval van de Japanners in Birma waren de graanimporten uit dat land gestopt. Bovendien was de oogst in Bengalen tegengevallen. Als de koloniale regering de nodige maatregelen had genomen, had een hongersnood nog voorkomen kunnen worden. Maar in plaats daarvan zette zij de mensen aan tot hamsteren. De voedselprijzen steegten en de handelaren hielden hun voorraden vast om ze later tegen woekeerprijs te kunnen verkopen. De nabije oorlog hielp aan deze prijsopdrijving en ontwrichting van de distributie mee. Het beschikbare voedsel kwam terecht bij het Britse leger en in de steden, terwijl in de dorpen de arme bevolking van honger omkwam. Massa's mensen trokken ten einde raad naar Calcutta in de hoop daar nog wat voedsel te vinden, maar tevergeefs. Vijf miljoen mensen stierven in 1943 de hongerdoed op het Bengaalse platteland en op de stoepen van Calcutta. Vijf miljoen Bengalen werden zo het slachtoffer van de Tweede Wereldoorlog, van de nalatigheid van het koloniale bewind, en van de hebzucht van de graanhandelaren. De laatsten maakten in dat jaar naar schatting een fortuin van 1,5 miljard rupees.

## Onweer op afstand

In BAISHEY SRAVANA van 1960 blijft de afschuwelijke realiteit van de hongersnood op een afstand. Het hoofdthema is de groei en vervolgens de afbraak van een huwelijksrelatie tussen twee mensen op het Bengaalse platteland. Pas als het proces van afbraak in volle gang is doet de hongersnood zijn intrede. De achtergrond van de oorlog wordt heel summier aangegeven met een beeld van voorbijrijdende legertrucks en het geluid van overkomende vliegtuigen. Voor de dorpelingen zijn dit de enige tekenen van een oorlog waar zij verder nauwelijks weet van hebben. Maar de gevolgen voelen zij des te beter. De groeiende — grotendeels kunstmatige — voedselschaarste komt in de film tot uiting in een oploop voor de winkel van de lokale graanhandelaar die zijn deuren gesloten houdt. Hij wil met de verkoop wachten tot de prijzen nog verder zijn gestegen. De ernst en omvang van de hongersnood kunnen wij slechts vermoeden door een beeld van dorpelingen die naar de stad trekken. En in het gezin worden de maaltijden karger en onregelmatiger. Meer dan dit komen wij niet te weten. De hongersnood is niet het hoofdthema, het is een van de factoren die de relatie tussen de man en de vrouw beïnvloeden. De ontwikkeling van deze relatie wordt ons in een opeenvolging van eenvoudige afgeronde scènes geopenbaard. Daarbij wordt veel niet expliciet getoond of gezegd, maar indirect gesuggereerd. Dat geldt ook voor de hongersnood die de tragische afloop van de film haast onont-





GUMNASTA, voorbeeld van een commerciële film (1951)

# DROMEN VAN GELUK

Hoe verhouden commerciële Indiase films zich tot de werkelijkheid en welke betekenis hebben zij voor een Indiase bioscoopganger? Interessante vragen. Niet alleen omdat het hier gaat om een produktie van razend populaire films, of omdat het een miljoenenpubliek betreft, dat niet kan lezen en schrijven en geen televisie kijkt en dat daarom zijn wereldbeeld voor een belangrijk deel ontleent aan deze commerciële films. Maar een antwoord op deze vragen kan ook de westerse kijker van Indiase films helpen de achtergronden van deze films beter te begrijpen en op hun waarde te schatten. Het kan ons helpen te begrijpen wat stereotiep en wat origineel is in de Indiase context.

*'De filmster is de verbeelding van de wensdromen van mensen. Een filmster is wat mensen willen zijn, maar niet zijn. Als je het tegendeel neemt van alles wat Indiase filmsterren uitbeelden, dan heb je een exact idee van de Indiase gewone man of vrouw.'* Dit citaat uit Firoze Rangoonwalla's *A pictorial history of Indian Cinema* geeft al een aardige indruk van een antwoord. In 't onderstaande wil ik dit verder uitwerken.

**René Boverhuis**

René Boverhuis studeert moderne Indiase talen en sociologie. Hij verbleef een jaar in India.

Een Indiase speelfilm tot het einde toe uitzitten is voor een westerling een bijna ondoenlijke opgave. Zo'n film duurt eindeloos; het verhaal sleept zich voort en heeft kop noch staart en is nog ongeloofwaardig op de koop toe; er wordt slecht en overdreven geacteerd; de sentimentaliteit en romantiek druipt eraf; en dat alles wordt nog eens ten overvloede gecompleteerd met liedjes en dansjes waarvan de betekenis en bekoring ons ontgaan. Toch is deze film een vermaaksartikel en dat zien we nog eens bevestigd door de gespannenheid, waarmee Indiërs, tot huilens toe geroerd, dit soort films bekijken. Wat maakt deze films voor deze mensen dan toch zo interessant en boeiend?

## Vorm en cultuur

Dat dit verschil in vormgeving samenhangt met een verschil in culturele achtergrond,

ligt voor de hand. Sommigen gaan daarom zoeken bij de klassieke sanskriet esthetica, welke via de volkskunsten een zekere invloed op de film zou uitoefenen. Dit klopt natuurlijk aardig voor zover het de verfilming van hindoeïstische mythologieën betreft, maar voor de grote meerderheid van de Indiase films lijkt me dit toch tamelijk vergezocht. Miljoenen niet-hindoeïstische stedelingen — muslims, sikhs of christenen — gaan even graag naar de bioscoop als de hindoeïstische.

We kunnen ons gemakkelijk voorstellen, dat Indiërs iets heel anders verwachten van een goed verhaal dan wij, als we bedenken dat bijvoorbeeld de eerste Nederlandse roman tweehonderd jaar geleden nog geschreven moet worden. Zaken als karakterontwikkeling en een logisch opgebouwd, geloofwaardig verhaal zijn ook hier nog niet zo lang geleden aanvaarde maatstaven geworden in de literatuur, die op haar beurt voor een groot deel ons verwachtingspatroon bepaald heeft. Het referentiekader van de doorsnee-Indiër wordt echter bepaald door mythen, heldensagen, volksverhalen e.d. *Ondanks hun onwaarschijnlijkheid bezitten deze verhalen een belangrijke realiteitswaarde, omdat ze de belichaming zijn van de idealen en waarden van de feodale Indiase cultuur.* Ze vormen het collectieve motief en de collectieve verheerlijking van de strenge regels en richtlijnen die de Indiërs in hun dagelijks leven in praktijk dienen te brengen; een dagelijks leven dat zonder het geloof in deze verhalen ondraaglijk zou zijn. In de verhalen is geen sprake van al die dingen die voor ons zo belangrijk zijn: ze zijn niet logisch opgebouwd of geloofwaardig; karakterontwikkeling is er niet; men heeft een voorkeur voor typen (de ideale vrouw, de dappere held, de nederige arbeider, de slechte boef) en symbolische handelingen (het liefdes spel). Wat vooral van belang is, is dat er scènes in voorkomen waarin de (ideaal)typen goed tot hun recht komen, én dat uiteindelijk het 'goede' overwint; dat 'goede' is dan vooral het maatschappijbevestigende.

## Film en het dagelijks leven

De Indiase mensen leven in een hoofdzakelijk feodale maatschappij. Wat je als individu wilt is volstrekt onbelangrijk. Je leven is van te voren bepaald door je afkomst, je ouders, je kaste, je omgeving. Zij bepalen met wie je trouwt, naar welke school je gaat, tot in de kleinste details toe. Het overheersende geestelijke klimaat is er een van dwang, onvrijheid en afwezigheid van privacy.

Voor de stedelingen, die zo'n achtergrond hebben en in contact komen met westerse ideeën, met de hemelsbrede verschillen (ook in leefwijze) tussen rijk en arm, met vakbonden, met vrije sexualiteit e.d., is dit een moeilijk te verteren zaak. Zij verlangen iets anders van hun eigen leven. Ze zien anderen... en toch is het onbereikbaar voor hen zelf. Vanwege de sociale dwang en de armoede. Het is vooral voor dit publiek — waarvan je misschien kunt zeggen dat ze in een identiteitscrisis verkeren — waarvoor de meeste Indiase films gemaakt worden.

In deze films zien we in een eindeloze variatie altijd weer dit conflict tussen Oost en West, tussen oud en nieuw behandeld. En altijd is het oude beter. (Ook dit is een functie van de volksverhalen: het nieuwe

inpassen in de bekende oude kaders. Zo zien we bijvoorbeeld in de film DE KLOMPENBOOM van Olmi, een schildering van het Italiaanse feodale platteland, de hoofdfiguren oude verhalen vertellen waarin heel actuele zaken zijn opgenomen en waarom veel wordt gelachen). Het grappige is dat veel filmmakers dit thema juist als alibi gebruiken om de kijkers eens flink te laten genieten van al dat 'verbodene'. Sex is daarbij natuurlijk een van de meest geliefde onderwerpen, — zoals sex ook misschien wel de grootste frustratie is van mensen die moeten leven in een zó restrictieve maatschappij. Dus vinden we legio films over driehoeksverhoudingen, love-marriage, een hindoe-jongen met een muslim-meisje, huwelijken tussen verschillende kasten of tussen rijk en arm, etc. En dit allemaal zonder bloot, zonder zoenen, maar vol met verborgen of openlijke sexuele symboliek. En altijd zal het verkeerd aflopen, of tragisch. (Hetzelfde zien we ook bij een bepaald genre Amerikaanse films, waarvan EASY RIDER de bekendste is: aan het eind wordt de kijker er pijnlijk aan herinnerd dat het taboedoornbrekende ideaal alleen maar een onmogelijke droom is).

Ook andere sociale problemen worden allemaal wel op een of andere manier behandeld: ruzie in de 'joint family', werkende vrouwen die zelfstandiger worden, werkloosheid. Of juist de erbarmelijke werkomstandigheden van de mijnwerkers die hulp krijgen van een vrijbuiter van rijke afkomst die zich opwerpt als vakbondsleider, de bedrijfsdirectie grondig de waarheid zegt en en passant ook nog wat liefdesrivalen uitschakelt. De luchtigheid waarmee met deze brandende problemen omgesprongen wordt, en de vindingrijkheid waarmee altijd hun essentiële omzield wordt, geven blijk van een grote creativiteit. De oorzaak van de problemen wordt meestal gezocht in persoonlijke omstandigheden, persoonlijk falen, of in het zondigen tegen tradities (zoals het verlaten van de joint family, of het streven naar een 'love-marriage'). De werkelijke oorzaken worden goedgepraat. Een dergelijke versluiering is alleen mogelijk in een land, waarin voor dit soort problemen ook geen oplossing is, en de mensen ermee moeten leven (of misschien: waarin men voor dergelijke problemen ook geen oplossing wenst, en wíl dat de mensen ermee leven).

## Troost en reclame

Goed beschouwd is het allemaal niet zo vreemd als het op het eerste gezicht misschien wel lijkt. Wij hebben onze kastelenromans en Witte Raven-pockets. Zij voorzien in de nood van jonge meisjes die op zoek zijn naar een identiteit (zo kunnen we lezen in de congresbundel Zomeruniversiteit Vrouwenstudies 1981). Zij scheppen een ideaaltype en een kant en klaar overzichtelijk én conservatief wereldbeeld. Zo vindt ook de Indiër troost in de films, waar een man een overpotente held is, een vrouw begeerlijk en afwachtend, waarin het 'slechte' bestraft wordt en alles bij het oude blijft. Hij krijgt een wereldbeeld voorgeschat dat hem helpt z'n leven te aanvaarden zoals dat is. En bovendien krijgt hij een beeld van het leven van de mensen, die wél kunnen leven zoals hij droomt dat ie zou willen: de rijken met hun verwesterlike leefwijze die baden in westerse luxe; de 'vrije' liefde, de vakbonden... Hoewel er nooit een onder-

zoek naar is geweest bij mijn weten, lijkt het me erg aannemelijk dat de films een grote invloed hebben op de idealen van het praktische leven van alledag. Voor veel mensen zijn ze een kennismaking met — en tegelijk een verheerlijking van — de materiële luxe uit het westen. Ze dragen bij tot de — in de meeste Derde Wereld-landen populaire — mythe dat het westen luilekkerland is en dat alles uit het westen beter is (materiëel gezien dan). En ondanks alle verhalen over spiritualiteit van de Indiase cultuur, is het bezit van een blitse radiocassetteset recorder voor veel Indiërs toch het heerlijkste wat er bestaat.

Is het een wonder dat menige rickshawfietser met een lege maag naar bed gaat, omdat hij zo'n film verkoos boven een schamele maaltijd? Want dat is de keuze waar hij voor staat.

De beelden die de commerciële Indiase films ons voorschotelen dienen er vooral toe om de bekende typeringen te versterken. Vooral ten aanzien van mannen en vrouwen, én hun onderlinge relaties, is dit overduidelijk, maar ook ten aanzien van allerlei andere maatschappelijke relaties in hun — feodale — context. Een vrouw is klein, blank, passief, thuis, nederig, etc. Een man is een held en klaar om te vechten, zeker voor een vrouw. Armoede is in de meeste films niet te vinden. Er zijn legio films die zich voor 100 procent afspeilen in een rijkdom die zelfs voor ons westerlingen ongerekend is. Zojuist versterkt het idee van de Indiërs dat ze door het bezit van één modern westerse produkt deelhebben — al is het maar een beetje — aan deze onbereikbare gelukzaligheid.

## Alternatieve beeldvorming

Toch zijn deze films meer dan alleen maar goedkoop escapistisch vermaak. Ze voorzien in een op grote schaal gevoelde behoefte. Ze bieden mensen troost en vermaak en helpen hen een leven te leiden waarvoor geen alternatief is. Een leven, getypeerd door innerlijke conflicten van een formaat dat onvoorstelbaar is voor ons Nederlanders, die over veel meer alternatieven beschikken. Maar het is ook waar dat deze films deze conflicten alleen maar in stand helpen houden. Ze leiden niet tot begrip maar zijn maatschappijbevestigend. Op hun eigen manier geven ze ook wel degelijk een beeld van de moderne cultuur van India. In deze situatie is het vooral de taak van de Indiase alternatieve films de mensen een realistischer beeld van hun werkelijkheid voor te schetsen, waardoor er wel in zich ontstaat, en een mogelijk alternatief. Dit doet Mrinal Sen bijvoorbeeld als hij in de film EK DIN PRATIDIN een beeld schets van de middle-class familie, die afhankelijk is van het inkomen van een werkend dochter. Bij hem zullen we ook niet de filmbeelden aantreffen, zoals in de commerciële films, die allerlei vooroordelen bevestigen.

Dit laatste is wel het geval bij een anderstroming in de Indiase alternatieve film Shyam Benegal is hiervan een vertegenwoordiger. Bij hem zien we wél logisch opgebouwde verhalen over de uitbuiting van het platteland, maar ook typische roman. Hij zoekt een middenweg tussen realisme en de traditionele typeringen, om een realistische boodschap uiteindelijk bij een groter publiek te kunnen brengen.

**India rouwt om einde van tv-serie over 2000 jaar oud epos**

Door onze correspondent  
**JURRIAAN KAMP**

**Door onze correspondent JURRIAN KAMP**

NEW DELHI, 11 aug.— Zondag was een dag van rouw in India. Anderhalf jaar lang heeft de zondigheid van Israël veel genoeggedaan. In het tken gestaan van de televisieserie Ramayana, maar na 70 uitzendingen er een einde gekomen aan het lang

worden aangezien en voor het begin van de uitzending werden rituelen verricht. Blinde mensen raakten in verwarring door het scherm aan in de hoop op beterschap. De achtergrond en de technische details konden me niets schelen. Voor mij waren de acteurs echel. En nu woorden de woorden "van God", vertelt kantoorbe- diende K. Ramakrishna.



**Deel 2: Samenleving**

LAWRENCE SAMUELS

nRC = 18/88

## DIRECTORS

# In Their Fathers' Image

Four sons prepare to take over

**L**IKE father, like son. These are dynasty days. And now it's the turn of the director-sons. A change of guard is taking place. In a celluloid firmament crowded with star-sons and daughters, a new breed of directors is moving in.

Mansoor Khan, Nasir Husain's son, hit the jackpot with his first film, *Qayamat Se Qayamat Tak*, last year's surprise blockbuster. Ketan Desai, son of perhaps the last tycoon, Manmohan Desai, is all set to enter the big league with *Toofan*, an Amitabh Bachchan starrer.

The baby of the New Invaders of the Lost Dream is Basu Bhattacharya's son Aditya, 24, whose first feature *Raakh* is part of the prestigious Panorama of the International Film Festival. Deepak Shivdasani, son of financier-producer Shevak

Shivdasani, did well with the Dharmendra starrer *Dadagiri* last year and is now working on two lavish productions.

The old generation has not quite abdicated its tinsel throne. But many of the movie moguls have moved over so their sons and heirs can sit alongside. "My son can't grow in my shadow, so I just removed myself," says Manmohan Desai.

What are these chips of the old block like? Are the bright young things breathing new life into the terminally ill popular cinema? Increasingly, video piracy, cable television, TV, over-worked stars, out-of-control costs, and panicky financiers have slowed down the old screen giants. And the retreaded formulas do not work any longer. Worse, the fly-by-night producers—especially the NRIs (non-resident Indians)—who have invaded the celluloid citadel like locusts have upset the financial structure with their easy dollars. Complains Nasir Husain: "Now 40 per cent of the films are made by NRIs and non-producers. They come here as if it is

**Financier-producer Shevak Shivdasani is active in the back seat while son Deepak has joined the big spenders' brigade making films with lavish sets.**

**Manmohan Desai is the Peter Pan of films, projecting his fantasies on screen. Ketan has to deal with borrowed ideas till he finds his own magic formula.**

Las Vegas. They don't mind if they lose, as long as they have a good time."

The new guard is inheriting a legacy with inbuilt liabilities. And strangely, while the sons could not possibly look any

**Rekha in Deepak Shivdasani's *Madame X***



NAMAS BHOPALI



NAMAS BHOPALI



more different from their fathers (Gucci shoes instead of shiny white sandals) they are making the same type of film. Nature has proved stronger than nurture.

This generation has not yet made its mark, but there are some under 30s who are making ripples in the stagnant pond popular Hindi cinema is fast becoming.



Goga Kapoor and Amitabh Bachchan in Ketan Desai's *Toofan*

#### Ketan and Manmohan Desai

The colossus of Hindi cinema recently announced he was handing over his director's cape to his son. But the man who made a *Mard* out of Amitabh Bachchan (*Amar Akbar Anthony*, *Naseeb*, *Coolie*) isn't taking sanyas yet. He is moving upwards not outwards. "I will be a producer like Cecil B. de Mille, the supreme boss. Not a word will get past without my seeing it," he says.

Son Ketan down below will orches-

trate his father's grand designs and say all the "starts and cuts". But it will be far from a ventriloquist act. Ketan, 28, though tailored differently is cut from the same cloth as his father. Like his father, he wants to make the kind of films "which the masses like. We want to entertain, not educate". Says Desai senior: "Ketan and I might have two separate bodies but our hearts beat as one."

Father and son live separately: Manmohan Desai in the crowded Opera House area where he grew up and Ketan in what his father describes as "his five-star Napean Sea Road flat". But the two are constantly in touch. "If I get an idea in the middle of the night, I will call Ketan and talk for hours."

Desai senior is the Peter Pan of the film industry, forever playing out his fantasies on screen—Bachchan playing superman to his own Clark Kent. "As a child I wanted to be a general or a policeman. I wanted to be a *mard*. But then I never had the body...no muscles."

Hence the *mard* phenomenon, the

hero-as-saviour lassoing planes to a halt or slinging a crocodile across his shoulders—as alter ego Bachchan did recently in *Ganga Jamuna Saraswati*. Ketan has to deal with borrowed fantasies till he finds his own magic formula.

When he strayed from the route in *Alla Rakha* he burned his fingers. "We can't go against Indian norms and traditions...I had Meenakshi Seshadari say: 'Yes, I've slept with 10 men.' This won't do. If she had said I sell my *phan* (art) it would have worked." The Desai magic carpet can't fly the realistic route. "Until I succeed I can't make what I want to make," says Ketan. "Ninety per cent of the people today copy Manmohan Desai. I will too."

#### Deepak and Shevak Shivdasani

The Shivdasanis are different. Shivdasani senior, a former employee of Indian Oxygen, who turned producer in 1966, is not in the big league. But his 29-year-old son, who will soon be four films old, is leap-frogging to it.

Shivdasani senior produced moderate successes like *Jeevan*, *Tanhai*, *Rafzaar*, *Kinara* (with Gulzar), *Bharosa* in the '70s; but, began to falter in the '80s. Shivdasani junior came in with *Bhowani Junction* in 1985, which flopped. He tried again with *Dadagiri* (Dharmendra, Govinda and Padmini Kolhapure). The action-packed masala film did well. And the young director joined the brigade of the big spenders. But his father, active in the back seat, says: "I handle the sales, distribution and finance. But I have put Deepak's name on paper as producer. If you sign *hundis*, you know you have to repay them."

Lavish is the word for his sets. Strobelit floors and mirrored walls where his characters move in eye-blinding costumes as in *Ladaai* and *Madame X*, both starring Rekha. Shivdasani junior's dreams are

**Basu Bhattacharya  
kept his son Aditya  
out of his shadow from  
the beginning. But  
somewhere, the two are  
talking about the same  
thing: the need for love.**

Aamir Khan and Pankaj Kapur in  
Aditya Bhattacharya's *Raakh*

VNE II GAN III



NAMAS BHOOJANI



Aamir Khan in Mansoor Khan's  
*Qayamat Se Qayamat Tak*

marathon. "I want to have huge sets. I want the vision which will pull people away from the idiot box." Despite the silver spoon, Deepak came in through the back-door, as assistant production manager on *Jai Santoshi Maa*. South Indian director Bappu really broke him in. Today he wants to go the golden '50s way, saying: "People used to go and see a V. Shantaram film, or a Mehboob Khan or a Raj Kapoor film. They did not go to see the stars."

#### Aditya and Basu Bhattacharya

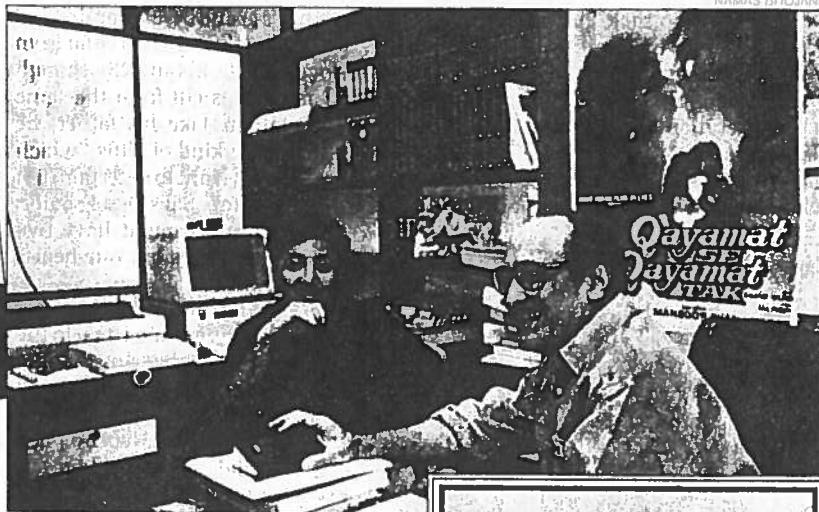
Ostensibly, the father and son could not be more different. Bhattacharya senior delved into the webby, fragile realms of the man-woman relationship—*Avishkar*, *Anubhav*, *Grihapravesh*, *Teesri Kasam*. His son has in his first film, *Raakh*, plunged straight into the contemporary, brutal urban India and what it does to innocent, impressionable youth. The former's influences are Bengali literature. The latter was nurtured on American and European cinema.

While the father grew up in a rural environment near Murshidabad—his father was a priest—his son grew up in a beautiful house by the sea.

But somewhere the two are talking about the same thing: the need for love. They have an unusual relationship. The father kept his son out of his shadow from the beginning. "I wanted him to grow in the open air, in solid, fertile ground and under an open sky."

For the younger Bhattacharya, that might have been too much. "I've been a wild child. I was on the streets a lot and got into brawls. But in the end I learned."

The enfant terrible of Bombay has grown up and made a film which has landed straight into the Panorama. Technically, the film—"an urban, allegorical tale" as Aditya calls it—is sound.



NASIR HUSAIN

The night photography is exquisite. Bombay city emerges as a character. Some of the shoot-outs in the film are eerily similar to the string of underworld gang murders in Bombay.

But essentially it is the old world sentiments Bhattacharya is reaching out for. "In their films my grandfather (Bimal Roy) and father had a humanistic approach to people. Their films essentially ask you to believe in people. And in today's more mercenary times there is a need to go back to the old world."

#### Mansoor Khan and Nasir Husain

It came as if from nowhere, as did its maker. But soon even the film's initials—QSQT—became as familiar for the country's teeny-boppers as Einstein's equation. *Qayamat Se Qayamat Tak* is slated to do business worth Rs 5 crore. For this film the father had worn the producer's cap and handed the directorial baton to his son.

On the surface the two could not be more different. Nasir Husain is an unadulterated product of the Bombay cinema, his darkened wood-panelled office crowded with odd-shaped trophies, posters of past hits and faded photographs of buxom former queens of Hindi cinema.

Dominating Mansoor's well-lit functional room are his computer, floppy discs and manuals. Mansoor went as far from the film industry as possible: IIT Bombay, followed by Cornell and the Massachusetts Institute of Technology in pursuit of computer science.

Like his father, he too is on the Big Romance trail. But his tale of the perennially star-crossed lovers is coded in the language of today.

He appreciates the young love portrayed in his father's *Caravan*, *Yaadon Ki Baraat*. But his treatment is less fairy-tale and less giggly. "My father came up the

Nasir Husain and son Mansoor Khan are on the Big Romance trail. But Mansoor treats the oft-told tale of star-crossed lovers in a less fairy-tale fashion.

hard way. He likes happy endings. I like sad endings. Happiness does not have the same kick for me."

Love, on the other hand, means never having to kill off his lovers for Nasir Husain. Says he: "Yes, I do like happy endings. I'm just a romantic."

How are the two different? "Basically, we are doing the same thing. But I feel my father is more cautious." They differed over how the film should end. Two endings were filmed. The son won. Instead of living happily ever after, as Nasir had scripted, this pair had to go the Romeo and Juliet way.

Mansoor is scared to enter the big stakes. "I am not breaking new ground. I just want to make viable, realistic cinema. Not films in which somebody cries because there is sad music in the background." But lucky beginnings are double-edged. As he says: "It will be a difficult task to live up to my first film."

The new generation of film makers has an uphill task ahead of it. Talent doesn't always tumble down the family tree. These chips of the old block are more sophisticated and have an imported shine about them. But in the end they form much the same mosaic. With a little bit of luck they may be able to steer Hindi cinema out of the groove in which it seems to be stuck.

—MADHOO JAIN in Bombay

## BENGALI FILM INDUSTRY

# A Silver Streak

**With money rolling in, there's a burst of activity**

**T**OLLYWOOD is busy again. The row of offices at the New Theatres Studio—which wore a deserted look only five years ago—again carry multicoloured nameplates of films under production. Extras float about, hopefuls scrounge around trying to land tiny roles, and fans jostle outside the studio to catch a glimpse of Bengali star Prasenjit. With 58 films announced and 27 under production, the Bengali film industry is experiencing one of the best years of its chequered history.

Financiers are flocking to Bengal from all over India, and backing Bengali films which were once known for being melodramatic soap operas. The scene has been changing rapidly since Anjan Chowdhury rewrote all the rules with his record-breaking *Shatru*. Borrowing heavily from Bombay's pot-boilers, he created a popular genre which has given Bengali film industry a new lease of life.

So, fresh money has been rolling in. Raajkumar Bhagchanda's bilingual, *Bidhir Bandhan* (Destiny's Bondage), in Bengali and Oriya, has done excellent business in Orissa. Another runaway hit is Sachin Adhikary's *Chokher Aloy* (In the Light of the Eyes).

Like Chowdhury's blockbusters, Adhikary's and Bhagchanda's films are financed by non-Bengali financiers. And they are not the only ones. B.S. Films, a leading eastern distributor, is financing Vijay Bansal's *Nabajanma* (New Birth) in which Aamir Khan will star.

Encouraged by the boom, even some south Indian financiers have turned to Tollygunge. Last fortnight, Kannada film maker K.C.N. Chandrasekhar launched four films in Bengali (all based on his Kannada hits). Stars from Bombay have followed. Jeetendra and Rishi Kapoor have agreed to act in musicals while Juhi Chawla will be playing the lead in *Amar Prem*. Rishi and Meenakshi Sheshadri have completed shooting for a Hindi-Bengali bilingual directed by Radhika Prasad. Says Prabodh Maitra, director of the Nandan cinema complex in Calcutta: "Times are looking up." Amrit Khanna, Bombay-based film in-

dustry analyst, points out: "Profit margins in Bombay have declined. Bengal has an industry crying out for funds."

Even as commercial film makers reap the harvest, there are renewed bursts of creativity elsewhere in Calcutta from its famous directors. Satyajit Ray, fresh after *Ganashatru*, is writing the

score of *Gupi Bagha Phirey Elo* (The Return of Gupi Bagha), the third of the lively, zany Gupi-Bagha trilogy, based on characters his grandfather created. Mrinal Sen is preparing to shoot a new film with Mithun Chakraborty. And Aparna Sen has completed *Sati* scheduled for an October release (see INDIA



A scene from *Chhanda Nir*



**T**hough his film *Phaansi* did poorly at the box office, Utpalendu Chakraborty managed to attract private finance for *Chhanda Nir*.



A still from *Phaansi*

## CINEMA

TODAY, July 15). Goutam Ghose, fresh from the critical and commercial success of *Antarjali Jatra* (The Final Journey), is planning on a new film based on the epoch-making Bengali novel *Padma Nadir Majhi* (The Boatman of Padma). Utpalendu Chakraborty, unhappy with the lukewarm response to his film about a hangman, Phaansi, has completed a mawkish film about a Bharat Natyam dancer, *Chhanda Nir*, that is a radical departure from his earlier films.

To top it all, the West Bengal Govern-

ment has renewed its commitment to film production after a lapse of seven years, announcing three projects costing nearly Rs 75 lakh: Ray's *Gupi Bagha Phirey Elo*, Buddhadev Dasgupta's film about tiger dancers of rural Bengal, and Ghose's new film. The Government has also acquired a losing theatre, Minerva, renamed it Chaplin, and reopened it. And its sound laboratory, Rupayan, has begun functioning in Salt Lake City.

Even the art films are beginning to break even. Says National Film Develop-

ment Corporation (NFDC) Deputy General Manager Ravi Malik: "Directors from Bengal are highly marketable abroad." NFDC's commitment to Bengali films is significant: although Bengal produced only 37 of the 741 films made last year in India, of the 15 films NFDC had made in the last decade, Bengali directors have made six.

There is another rarity for Bengali art film makers: Chakraborty is attracting private finance as he did for *Chhanda Nir*. But, as Soumitro Chatterjee, veteran of 125 films including 13 with Satyajit Ray, says: "Even Ray cannot rely on insecure private finance; he has to turn to government funding." Again, Ghose's *Paar* which ran for 100 days—a record of sorts—found that *Mahayatra*, the Hindi version of *Antarjali Jatra*, was sold for a respectable Rs 8.5 lakh in Bihar. Buddhadev Dasgupta's films, meanwhile, completed a retrospective run in the US, earning rave reviews.

But it is the likes of Anjan Chowdhury who have been reminding the *bhadralok* that there is life beyond the Sens and Rays. Victor Banerjee, shedding artistic pretensions that marked his *An August Requiem* a few years ago, has joined the fray with *Aagoon* (Fire), a swash-buckler. He has also signed up to play a gun-wielding hero in Chowdhury's next venture, *Devata*. Says novelist Sunil Gangopadhyaya: "Once Bombay imitated the best of Calcutta. Today Calcutta imitates the worst of Bombay."

Like Gangopadhyaya, there are others too who are not sanguine about the new money coming in. Says Ghose: "Some (of the new producers) have little commitment to the film industry." Yet, the number of good film makers continues to grow. Last year saw the exciting discovery of Raja Mitra, who made *Ekti Jibon* (One Life) for which Soumitro Chatterjee narrowly missed the best actor award.

With 58 films in the pipeline this year, Tollygunge resembles the heady days of the past when New Theatres pioneered Indian cinema and the best films (like *Devadas*) came from Calcutta. The banners jutting out of the cubby-hole-like offices mark a remarkable change from the early '70s when Calcutta could barely make 25 films a year. And just five years ago it seemed the industry was doomed to die, as the number of films made declined to 19.

But now Calcutta's film industry has regenerated itself. And with the studios full, and the Government pumping in more money, the lean times for Tollygunge seem to be effecting a rapid fade-out.

—SALIL TRIPATHI in Calcutta



Shabana Azmi and Aparna Sen on location for *Sati*

**W**ith Bengali cinema witnessing a boom, even art films are beginning to break even. Most of the famous directors have got cracking on new projects.



Victor Banerjee (sitting) on the sets of *Aagoon*

SAIBAL DAS

Keschav brengt het meisje niet voor niets naar de studio's. Hij ziet in haar zijn toekomstige echtgenote die, tegen de tijd dat ze trouwen, rijk zal zijn. Door met Keschav te trouwen, zet Usha zich af tegen haar overheersende moeder, die haar altijd de omgang met hem verbod. Als ze gehuwd zijn, wil Usha haar carrière opgeven om zich aan haar man, kind en huishouden te wijden. Keschav steekt hier een stokje voor, omdat hij steeds meer geld wil. Wanneer Usha voor de tweede maal zwanger raakt, dwingt Keschav haar tot een abortus. Een tweede kind zou haar carrière te veel schaden. Uit protest tegen de opstelling van haar man gaat Usha relaties aan met haar collega Radschen en met de regisseur Sunil. Beide lopen op niets uit. Usha wil alleen wat liefde, maar dat krijgt ze niet. Wanneer zij de rijke zakenman Vinai ontmoet, een rustige en intelligente man, koestert zij weer hoop. Dankzij hem kan Usha zich uiteindelijk uit de filmwereld terugtrekken. Ze hoeft niet meer aan geldverdiensten te denken en kan haar leven thuis leiden. Vinai blijkt gehuwd, maar zijn vrouw is al jarenlang bedlegerig. Usha gaat op hun landgoed wonen. Aanvankelijk leidt ze een gelukkig leven, totdat ze met haar zoonje naar de jaarmarkt wil gaan, hergeen Vinai verblikt. Volgens een familietraditie mag de vrouw des huizes het landgoed niet verlaten. Usha is zijn slavin geworden. Vinai's eerste vrouw probeert haar ervan te overtuigen, dat protesteren weinig zin heeft. Hoogstens wisselt het decor: een ander bed, een andere keuken, een ander mannelijk gezicht. In feite zal alles bij het oude blijven. Maar Usha is vastbesloten om weg te gaan en zij vertrekt zonder afscheid te nemen. Op de trap staat, op bevel van Keschav, een politieagent. Vinai staat er onbeweeglijk bij. Usha gaat naar hem toe, buigt voor hem en bedankt voor al datgene wat hij voor haar gedaan heeft. Daarna zet ze haar kistje met juwelen op de grond, een geschenk van Vinai, en draait zich zwijgend om. Ze neemt afscheid van rijkdom en slavernij. Als Usha weer alleen is, bedenkt zij hoe ze nu haar leven verder in kan delen. Echtgenoot Keschav eist haar terug en Radschen biedt haar weer een filmrol aan. Er is bitter weinig veranderd. Aan het einde van de film zien we dat de muren volgeplakt zijn met affiches van Usha als succesvolle actrice.

### Inleiding

In dit artikel staat het vrouwbeeld binnen de Indiase media centraal. De nadruk zal komen te liggen op film. Het medium speelt een belangrijke rol binnen de Indiase samenleving en doordringt het leven van alle gedrag. Minder belangrijk dan film zijn radio en televisie. Gepoogd wordt na te gaan in hoeverre radio en televisie aandacht schenken aan de vrouw en aan vrouwenvragen en op wat voor wijze vrouwen in deze media gepresenteerd worden.

Verder komt het beeld van de vrouw in her reclamewezen aan de orde. Na dit overzicht zal geprobeerd worden de gegevens in te passen in een meer theoretische beschouwing. Tot slot zullen enkele voorbeelden aangegeven, dat er in het huidige India de nodige pogingen ondernomen worden om de bestaande situatie te veranderen. In de meeste gevallen zijn dit initiatieven vanuit vrouwengroepen. De pers en de literatuur hebben een veel kleiner bereik dan film, radio, televisie en reclame. Onder andere daarom blijft in het kader van dit artikel buiten beschouwing, hoe de vrouw in krant en boek naar voren komt.

### De Rol

**BHUMIKA\*** vervolgt met terugbladken: Usha wordt als klein meisje door BHUMIKA (DE ROI) Shyam Benegal, 1977, 142 min., Kleur, hindi gesproken. Met: Smita Patil als Usha.

## I. Film I.1 De commerciële film

**I.1.1 De commerciële film**  
India is de grootste filmproducent ter wereld. De belangrijkste centra zijn Bombay, Madras en Calcutta. Verreweg de meeste films zijn zogenoemde *hindi*- of commerciële films.

In de jaren dertig zien we de eerste actrices op het scherm verschijnen. Voor die tijd werden de meeste vrouwentrollen door mannen gespeeld, omdat actrices als prostituees beschouwd werden. Dit veranderde toen vrouwen met meer aanzien de filmwereld betraden.

Een *hindi*-film die in 1937 al veel stof deed opwaaien is Shantanar's *DUNIYA NA MANE* (DE ONVERWACHTE). Een weesmeisje moet met een oude man trouwen. Ze weigert echter om met hem naar bed te gaan. Haar echtgenoot begrijpt haar en pleegt zelfmoord om haar de vrijheid terug te geven. Hij realiseerde zich echter niet dat zijn vrouw na zijn dood als weduwe in een nog beklagenswaardiger positie terecht zal komen. De meeste commerciële films zijn minder controversieel. Ze richten zich

**BHUMIKA (DE ROL)** begint vrolijk en feestelijk. Lachende schoonheden in schitterende sari's dansen op vrolijke muziek van trommels. Het is de uiterlijke façade van de heldin. Zo stelt het publiek zich ongetwijfeld ook haar privéleven voor. Tijdens de opnames wordt de dans ineens onderbroken: de heldin heeft haar voet verzwikt. De camera wordt stopgezet. Het publiek krijgt deze scène niet te zien, want dit onesthetische detail behoort tot het privéleven van de actrice.

In dit artikel staan het vrouwbeeld binnen de Indiase media centraal. De nadruk zal komen te liggen op film. Het medium speelt een belangrijke rol binnen de Indiase samenleving en doordringt het leven van alle gedrag. Minder belangrijk dan film zijn radio en televisie. Gepoogd wordt na te gaan in hoeverre radio en televisie aandacht schenken aan de vrouw en aan vrouwenvragen en op wat voor wijze vrouwen in deze media gepresenteerd worden.

Na dit overzicht zal geprobeerd worden de gegevens in te passen in een meer theoretische beschouwing. Tot slot zullen enkele voorbeelden aangegeven, dat er in het huidige India de nodige pogingen ondernomen worden om de bestaande situatie te veranderen. In de meeste gevallen zijn dit initiatieven vanuit vrouwengroepen.

De pers en de literatuur hebben een veel kleiner bereik dan film, radio, televisie en reclame. Onder andere daarom blijft in het kader van dit artikel buiten beschouwing, hoe de vrouw in krant en boek naar voren komt.

**De Rol**  
**BHUMIKA\*** vervolgt met terugbladken: Usha wordt als klein meisje door BHUMIKA (DE ROI) Shyam Benegal, naar de filmstudio gebracht. Ze blijkt een vriend van de familie, Keschav, naar de filmstudio gebracht. Ze blijkt het op het witte doek goed te doen en uit noodzaak, omdat de familie geld nodig heeft, wordt zij actrice

op een zo breed mogelijk publiek en zijn gebaseerd op een vaste formule, die de garantie moet bieden dat de film een kassucces wordt. Of de film aanslaat, is afhankelijk van een aantal factoren. Allereerst zijn er de sterren die meespelen. N.T.Rama Rao, de huidige eerste minister van de deelstaat Andhra Pradesh, gebruikte zijn populariteit als filmster als opstapje voor een politieke carrière. Ook vrouwen hebben ambities in deze richting. In een interview in 'The Times of India' van 26 april 1987, waarin ze blijkt geen niets van politiek af te weten, kondigt actrice Sridevi aan: "I'm joining politics too!"

Daarnaast spelen de publiciteit die de contacten met diverse belangrijke distributeurs een belangrijke rol. Om van succes verzekerd te zijn, moeten vorm en inhoud van de film zoveel mogelijk tegemoet komen aan de wensen en verwachtingen van het publiek. Behalve liedjes en dansen moeten er liefst enkele elementen uit het volkstheater in zitten. Film is louter amusement.

Wat handelingen betreft zijn de films die zich op het brede publiek richten vaak uiterst naïef: ze kennen nauwelijks een karakterontwikkeling en zijn intellectueel noch emotioneel diep uitgewerkt. Het spektakel staat voorop. De helden vertegenwoordigen 'het goede' en zij staan lijnrecht tegenover

'het kwade', dat het op hen gembunt heeft. Binnen de commerciële film wordt veel met stereotypen gewerkt, helden of boeven, en tussenvormen zijn er nauwelijks. Alles is zwart-wit, in kleurige beelden uitgewerkt. De heldin in de film voldoet aan een ideaalbeeld. Zij gehoorzaamt aan haar vader, broer, echtgenoot of zoon, al naar gelang haar leeftijd of sociale positie. Binnen de familiefeest verwilt ze de rol van echtgenote en moeder. Voor het aanknopen van relaties betekent dit concreet, dat liefhebbers niet verboden is, maar dat een vrouw alleen haar echtgenoot lief mag hebben. Deze liefde moet opecht en eeuwigdurend zijn. Wanneer de vrouw niet aan dit ideaalbeeld voldoet, volgen er sancties. Een vrouw die liefde koestert voor een andere man is al snel een hoer en uiteindelijk zal het in de film niet best met haar aflopen.

Binnen het ideaalbeeld past ook de buitenshuis werkende vrouw, maar zij moet haar baan opgeven na het huwelijk, zodat ze zich volledig aan haar levenstaak kan wijden. In de films komt het nogal eens voor dat een moderne, opgeleide vrouw, die de keuze maakt om na haar huwelijk te blijven werken, haar echtgenoot verlaat. Na enige tijd echter keert zij berouwvol terug, door schade en schande wijsgeworden. De vrouw als echtgenote bevindt zich eigenlijk altijd in de rol van slachtoffer. Getrouwde buitenshuis werkende vrouwen worden doorgaans negatief afgebeeld, hergeen onder andere door uiterlijk en door gedrag duidelijk wordt gemaakt: ze roken bijvoorbeeld sigaretten of gebruiken veel Engelse woorden.

In de film heeft de vrouw als moeder een stevige positie. Een geliefd thema is de band tussen moeder en zoon enerzijds en de relatie schoonmoeder-schoondochter, die vaak niet zo goed blijkt, anderzijds. Het gegeven dat de moeder vaak aanbeden wordt, betekent niet altijd dat ze per definitie goed is. Een goede moeder is een vrouw die het beste voor heeft met de held als kind. De vrouw die het niet zo nauw neemt met bepaalde voorschriften en tradities en die bovendien niet in de geborgenheid van de familiesfeer, onder toezicht oog van een mannelijk familielid, wil leven, is een losbandig type.

Binnen de commerciële film zijn er diverse genres, waaronder het familiedrama, het sociale drama, de historische en mythologische film en de aktie- of geweldfilm. De populariteit van een bepaald genre verandert met de tijd. In de dertiger jaren lag de nadruk vooral op mythologische films. De meeste vrouwen in deze films straalden een en al devote uit. Vanaf het einde van de dertiger tot halverwege de veertiger jaren waren muziek- en dansfilms het populairst, maar het genre is ook nu nog in trek. De laatste jaren zijn de films gewelddadiger geworden. Het familiedrama, de mythologische en de historische film hebben steeds meer hun veld moeten ruimen ten gunste van de geweldfilm en de meer erotische film. Omdat misverstanden te voorkomen moet worden opgemerkt dat er in erotische films zeer weinig bloot en openlijke seksuele handelingen worden getoond. Dargene wat men laat zien beperkt zich tot suggestieve beelden, bijvoorbeeld het bevochtigen van de lippen met de tong. Sinds kort is de kus in de Indiase film toegestaan en moeten de Indiase acteurs en actrices leren om voor de camera te zoenen. Zowel de actrices als de actrices als het publiek zijn soms verlegen met de situatie. Hoewel de Central Board of Film Censorship alle nieuwe films beoordeelt en er onder andere op moet toezien dat vrouwen niet uitgebuit worden,

komen vrouwen in commerciële films nogal eens naar voren als sexsymbool. Er kan gesteld worden dat in de doorsnee film de vrouw op elk terrein een lagere positie en een mindere status heeft dan de man. Ook films die actuele onderwerpen naar voren brengen, schotelen doorgaans een conventioneel vrouwbeeld voor. De inhoud van de commerciële film bevat weinig aanknopingspunten voor politieke of sociale bewustwording. De held is altijd sterk en ruw, de heldin zwak en emotioneel. De film JHOOTA KAHLIN KA gaat over de liefde tussen een monteur en de eigenaresse van een grote fabriek. Op zich is het al opmerkelijk dat een Indiase vrouw een dergelijke positie heeft. De heldin kent echter weinig plightsgevoel: ze werkt inefficiënt en heeft te lang om in haar werk goed te kunnen functioneren. Uiteindelijk neemt de monteur de leiding over en de voormalige fabrieksdirectrice ze shaapt te lang om in haar werk goed te kunnen functioneren. Ze trekt zich terug uit haar bedrijf. Liejes worden een zorgende echtgenote en moeder. Ze trekt zich terug uit haar bedrijf.

## 1.2 De Art-film of parallele cinema

In de Art-film of parallele cinema laat liggen. De film cinema onderwerpen aan die de commerciële cinema laat verkrachten. In de zestiger jaren nemen de kritische geluiden toe. Vooral jonge filmmakers, die hun opleiding op het filminstiutuur van Poona hebben genoten, vinden het frustrerend om binnen de beperkte grenzen van de commerciële film te werken. Liejes komen in de alternatieve film nauwelijks voor. De muziek heeft een ondersteunende functie. Wat de inhoud betreft, snijdt de parallele cinema onderwerpen aan die de commerciële cinema laat verkrachten. INSAAF KA TARAZU (DE ONRECHTVAARDIGHEID) uit het einde van de zeventiger jaren klaagt de misdadigers aan die vrouwen verkrachten. Thema's als onaanraakbaarheid en kaste- of klasseverschillen vinden we in de Art-films terug. Daarnaast wordt er aandacht geschonken aan de rurale problematiek, zoals de feodale toestanden op het platteland en aan de urbane problematiek, zoals het leven in de sloppenwijken van grote steden. De protestbeweging tegen de commerciële film komt op gang met het succes van BHUVAN SHOME van Mrinal Sen uit 1969, een film over de tedere relatie tussen een bureacraat en een eenvoudig

Behalve Sen moet ook Saryajit Ray genoemd worden. Vooral de laatste is in het Westen een zeer gewaardeerd regisseur. Hun films zijn echter in India slechts voorbehouden aan een kleine, intellectuele publiekgroep en hebben dus een gering bereik. Hierover merkt regisseur Aparna Sen in een interview\* het volgende op: "Die upperclass is ook voor het grootste deel mijn publiek, maar ik weet dat mijn eerste film aansloeg bij de arbeiders in de grote steden. Het ligt er aan hoe je je verhaal presenteert. (...) Ik denk dat dat komt omdat zaken als overspel, incest - daar wil ook nog wel eens een film over maken - eenwenunde gegevens zijn, maar die tot nog toe altijd verborgen gebleven zijn. (...)."

### 1.3 Tussencategorie

Oppallend is de laatste jaren een verandering van het decor, waartegen de Indiase films zich afspelen. Vroeger was een film gesitueerd in een sluppenwijk of op het landgoed van een grootgrondbezitter. Nu komen er "nu's wie" uit gegooie middenklasse spelen. Het thema in deze films is vaak overspel. Hoe dat komt, verklaart Aparna Sen in bovengenoemd interview: "India is een gigantisch continent waar je op de ene plek in de tiende eeuw kunt wanen en even verder ligt dan weer een moderne stad als Bombay. En ook daar is met de opkomst van een nieuwe welvarende klasse nu van alles aan de hand. Daar wonen de 'executives' met een drukke baan en een goed salaris en alles wat daarbij komt: de midlife crisis, een veranderende huwelijksmoral. (...) Dejen van India hebben zich snel ontwikkeld de laatste jaren, ook intellectueel. In die kringen gelden westerse waarden, wat ook westerse problemen oplevert. Voor een westerner is het moeilijk te begrijpen dat wij daar een film over maken, terwijl er nog zoveel armoede heerst. Ook de Indiase kritiek begrijpt het nog maar moeilijk. Ze verwijten me dat ik een westerse film heb gemaakt, over een westers probleem; maar daarmee ontkennen ze die westerse kant van India."

goed voorbeeld van is. Enerzijds doet hij een poging om het traditionele vrouwbeeld uit de commerciële cinema te doorbreken, anderzijds worden

er aan de hedendaagse, moderne vrouw traditionele trekken gegeven. In zijn film *SARA AKASH* (DE HELDERE LUICH) wordt een goed opgeleide vrouw volledig door haar familie miskend. Uiteindelijk bezwijkt ze voor de druk en neemt ze de rol van huisvrouw op zich. Ook in de film *DE ROOL* gaat er onder een modern vernisje veel traditie schuil. De hoofdrolspeler is een actrice, die zich in een moderne wereld beweegt. Zij werkt, ze rookt en ze knoot met verschillende mannen relaties aan. Toch is haar enige wens met werken op te houden om zich aan man, kind en huishouden te kunnen wijden. Haar leven gaat voortbij: turbulent, maar zonder dat ze ooit veel liefde, genegenheid en respect vindt. Uiteindelijk blijkt haar echtgenoot aan het langste eind te trekken.

Sai Paranjpye en Aparna Sen zijn twee vrouwelijke regisseurs die ook hun eigen script schrijven. Eerstgenoemde heeft *SPARSH* (DE AANRANKING) gemaakt, een film over een weduwe die zich binnen haar milieu weer te ontplooien tot een zelfstandig en volledig geaccepteerd individu. Aparna Sen maakte onder andere *PHANIYAMMA*. Deze film verhaalt over

een meisje dat op 16-jarige leeftijd weduwe wordt. Sen maakt duidelijk wat voor een onmenselijk bestaan weduwen in India kunnen hebben. Een bestaan, dat deels gesanctioneerd wordt door traditie en religie. Aparna Sen begon haar carrière als filmactrice op zesjarige leeftijd in een film van Ray. De eerste film die zij regisseerde was *36 CHOWRINGHEE LANE*. Hier volgt nog een deel van het interview, waarin zij haar visie geeft op de moral binnen de Indiase film: "Die moral verandert ook en dat moet je niet ontkennen. Het zijn westerse invloeden die door onze cultuur geabsorbeerd worden, waardoor het toch weer één geheel vormt. Bij ons zijn de vrouwen ook aan het werk gegaan, waardoor ze minder afhankelijk van hun man zijn geworden. Als gevolg daarvan zetten ze dan weer vragetekens bij de hier zo rigide huwelijksmoraal. Je krijgt dan een nieuw soort vrouw, en man, laten we die niet vergeten. Ze zullen echter altijd Indias blijven, omdat ze gevormd zijn door de Indiase cultuur. De critici zagen slechts het element van overspel in mijn film, maar de film gaat in wezen over een vrouw die in een identiteitscrisis verkeert en zich daardoor allerlei dingen gaat afvragen. Dat is er namelijk bij die nieuwe middenklasse aan de hand. (...)"

### 1.4 Het publiek

Dat film erg belangrijk is in her leven van alledag, blijkt al uit het feit dat één op de tien indiërs dagelijks de bioscoop bezoekt. In elke kleine stad zijn regelmatig films te zien. Voor de bioscopen in de steden staan vaak lange rijen wachtrenden, die daar voor enkele roepies naar hun sterren kunnen kijken. Van de ochtend tot de avond is er een doortopen programma. Wanneer je de filmadders in de Indiase kranten bekijkt valt het op dat de westerse film een belangrijke plaats inneemt. Films met sterren, variërend van Audrey Hepburn tot James Bond en zelfs Ringer Hauer. Een deel van de filmadder wordt ingenomen door films met muziek, dans en drama.

Op straat worden liedjes gezongen uit populaire films. Gedrag en spraak van gevilde acteurs en actrices worden geïmiteerd. Overal zijn filmbladen te koop, waarin uitgebreid het privéleven van filmsterren uit de doeken wordt gedaan.

Mensen bezoeken de bioscoop om dat te vinden, wat ze in hun dagelijkse leven niet tegenkomen. Het kijken naar een film is een surrogaat voor al dargene wat zij zelf niet hebben, maar wel graag zouden willen bezitten. Wat verboden is, of niet kan, wordt mogelijk gemaakt in een fantasiewereld. Hoewel weinigen zich nog de aanschaf van video-apparatuur kunnen veroorloven, raakt het verschijnsel video steeds meer ingeburgerd. Tegen een niet al te hoge prijs zijn zowel Indiase als Amerikaanse films te huur. Dat deze ontwikkeling een bedreiging vormt voor de huidige filmindustrie, zal duidelijk zijn. Er komen steeds meer gelegenheden waar videofilms bekeken kunnen worden door hen die niet in het gelukkige bezit zijn van de benodigde apparatuur. Gezeten op kratten of op de grond kan het publiek voor de helft van de prijs van een bioscoopkaartje een zeer recente (knockfilm) bekijken. Uiteraard worden er ijerig pogingen gedaan om illegale kopieën in beslag te nemen, maar dat blijft vechten tegen de bierkaai.

## II Radio en televisie

Het grote aantal analfabeten in India in ogenschouw nemend, is het niet verwonderlijk dat de radio een belangrijke informatieve en educatieve rol speelt. Helemaal geldt in toenemende mate voor de televisie. 'All India Radio' heeft enkele malen per week speciale vrouwenvprogramma's. De onderwerpen die hierin aangesneden worden, variëren van informatieverstrekking over voeding tot discussies over feminism. Naast de meer educatieve onderdelen zendt de radio ook amusement voor vrouwen uit. De programma's worden in de verschillende talen van de diverse deelstaten uitgezonden.

De grote prioriteit die de regering de afgelopen decennia aan familyplanning heeft gegeven, vindt zijn weerslag in het radio- en televisiebeleid. Verder wordt van regeringswege de nadruk gelegd op voedingsgewoonten en landbouwmethodes. De rol van de vrouw binnen de landbouw krijgt echter nauwelijks aandacht. De meeste boeren op de radio of op de televisie zijn mannen. Landbouwprogramma's zijn op mannen gericht en worden door mannen gedomineerd. Dit probleem kan algemeen gesteld worden: Hoewel de economische participatie van vrouwen in India vrij groot is, besteden de media er weinig aandacht aan. Meestal gaan de programmakers er van uit, dat de man het hoofd van de familie is en dat hij zijn gezin moet onderhouden. Voor een deel komt dit voort uit de opstelling van de vrouwen. In vergelijking met de mannen vinden ze hun eigen economische inbreng vaak te onbelangrijk, hertegen beïnvloed zal worden door het gegeven dat ze vaak thuiswerk of seizoensgebonden arbeid verrichten. Daarbij doen vrouwen vaak onbetaald werk en is hun arbeidspositie in vergelijking met die van mannen lager.

Verder kan gesteld worden dat de 'All India Radio and Television'-programma's te veel gericht zijn op vrouwen uit de middelenklasse. Hierdoor voelen de meeste Indiase vrouwen weinig verbondenheid met degenen die zij horen of zien, hertegen een wankelige basis is voor bewustwording. Omdat de vrouwen niet bij de landbouwprogramma's betrokken zijn, hebben ze ook opvallend weinig belangstelling voor de uitzendingen. Zo is er op televisie enkele jaren geleden aandacht geschonken aan methoden om de landbouw te verbeteren. Het project, gepland en gefinancierd door

de Wereldbank, ging echter in grote lijnen aan het merendeel van de vrouwen voorbij. Dit zal weer tot gevolg hebben dat de vrouw in de planning voor rurale ontwikkeling niet of nauwelijks voorkomt. Ondanks bovenstaande is met name de televisie zeer populair bij alle indiërs. Zeker daar waar niet zo vaak een bioscoopfilm te zien is, zijn de ruimtes waar je televisie kunt kijken barstensvol. Het voordeel is dat er geen geld uitgegeven hoeft te worden aan een bioscoopkaartje. Met name in de arbeidersklasse is het de laatste jaren in zwang om een televisierooster te eisen als onderdeel van de bruidsschat.

## III Reclame

Wat betreft het vrouwbeeld in advertenties is er een grove tweedeling aan te brengen. Enerzijds fungeren vrouwen als verleidelijke sexobjecten bij producten die voor mannen bestemd zijn. Anderzijds worden ze als onnozele huisvrouwen voorgesteld. In her eerste geval hebben de afgebeelde vrouwen geen verband met het getoonde product. Op een foto in een advertentie voor tabak is een vrouw te zien, gekleed in een bikini. Ergens in een hoekje gedrukt staat nog het befaamde pakje sigaretten. Als begelijnde tekst blijkt "de smaak van de man" voldoende. Verder is er een advertentie waar een schaars geklede dame radiocassettes aan de man brengt. Tekst: "opwinding en plezier". In dit soort reclame heeft de vrouw geen eigen identiteit. Het is een soort pornografia, waarin vrouwen voor commerciële doeleinden worden gebruikt. Vrouw en man zijn duidelijk geen gelijken. De vrouw wordt objectiverend en gedegradeerd. In de tweede soort reclame komt de vrouw er weinig beter af. Aangezien het huishouden in de middelenklasse gezinnen moderniseert en mechaniseert, worden vrouwen steeds meer als economisch inactief beschouwd. Een illustratie hiervan is de advertentie waarop een vrouw te zien is die, zittend voor haar wasmachine, haar nagels lakt. Hieruit blijkt dat de was vrouwelijk werk is, maar ook dat huisvrouwen niets uitvoeren. Het zal duidelijk zijn dat India binnen de reclamewereld geen uitzonderingspositie inneemt.



#### IV Het beeld van de vrouw

De invloed van de media, zowel direct als indirect, moet niet onderschat worden. Niet alleen wordt met behulp van media de publieke opinie gevormd, ook wordt de ideologie bevestigd. De enorme macht van de media ligt vervat in gevleugelde uitspraken als "ik las het in de krant" of "ik heb het op de televisie gezien". Door een selectie te maken uit de onderwerpen en door een bepaalde interpretatie te geven aan de woorden en de beelden, wordt de sociale werkelijkheid in de media vervormd.

De massamedia zijn in handen van een minderheidsgroep, die ze gebruikt om de eigen positie te versterken en de bestaande orde te handhaven. Het stereotype beeld dat van de vrouw gegeven wordt, is ons allen bekend. De uiteindelijke bestemming van een vrouw is het huwelijk en het moederschap. Wanneer een meisje in het huwelijk treedt, hoort zij maagd te zijn. Om van maagdelijkheid verzekerd te zijn, wordt een meisje al zo vroeg mogelijk uitgehuwelijkt. Het zal duidelijk zijn dat in zo'n geval geen sprake is van een persoonlijke partnerkeuze of van een liefdeshuwelijk. Wanneer de echtpenoot sterft, hoort een vrouw haar man onvoorwaardelijk trouw te blijven. Weduwenverbrandingen zijn een uiting van deze 'rouw'. Sati is in 1829 door de engelsen verboden en komt tegenwoordig nog sporadisch voor. Ram Mohan Roy heeft in de strijd voor afschaffing van sati een belangrijke rol gespeeld. In India bevindt een weduwe zich echter nog steeds in een marginale positie, ze is een symbool van ramp en tegenspoed.

Wat een vrouw wel of niet kan zeggen en hoe ze zich heeft te gedragen, krijgt een meisje al gedurende haar jeugd te horen uit de klassieke volksverhalen die haar moeder en grootmoeder vertellen en zingen. Het hierboven gescherste normatieve beeld van vrouwen is voor een deel terug te vinden in de media, die het op hun beurt versterken. In de media

zijn vrouwen, grofweg gesteld, passieve en domme wezens, die óf goed óf slecht zijn, óf maagd óf hoer. Niet altijd komt dit zo zwart-wit naar voren. Veel wordt verhuld en in bedekte termen weergegeven. Een voorbeeld is een foto in de krant van een vrouw die verkracht is. Het slachtoffer ligt op de grond, het lijkt net alsof zij ligt te slapen. Bij de lezer wordt de indruk gewekt dat verkrachting iets onschuldigs is. Uit de begeleidende tekst blijkt dat verkrachting nog alleens plaatsvindt wanneer de echtgenoot afwezig is. Hiermee wordt bevestigd dat de man zijn vrouw vervormd.

hoort te beschermen. Opmerkelijk is dat verkrachting nooit als 'nieuws' wordt gebracht. Tot voor enige jaren werd er zelfs niet over gerept in de media. Het woord alleen was al taboe. Een foto van een demonstratie tegen verkrachting is wel nieuws. Actievoerende vrouwen zijn nog steeds een bezienswaardigheid.

Vrouwen die uit het keurslijf van stereotypen willen ontsnappen en die een alternatief nastreven, overtreden de voorgeschreven waarden en normen. Zij geraken daardoor vaak in een geïsoleerde positie. Op zo'n moment wordt de ver strekkende invloed van de media des te pijnlijker duidelijk.

Wie is nu eigenlijk de Indiase vrouw? Welk vrouwbeeld wordt gepresenteerd

door de media en welk vrouwbeeld wordt door het publiek geaccepteerd? Zowel voor vrouwen als voor mannen bestaan er bepaalde prototypen, die voortkomen uit de ideaalbeelden van vrouwen en mannen. Opvallend voor een samenleving als de Indiase is, dat hierbinnen weinig onderscheid

wordt gemaakt tussen de verschillende kasten en klassen.

De media maken gebruik van een algemeen vrouwbeeld, waar miljoenen zich mee kunnen identificeren. Iedereen moet zich erin herkennen en tevreden worden gesteld. De algemeenheid moet daarom in extremen worden weergegeven, in termen van goed en kwaad. Opoffingsbereidheid en familie-eer staan tegenover egoïsme en aansootgevend gedrag. Op radio en televisie wordt doorgaans minder in zwart-wit typen gewerkt dan in een bioscoopfilm. Omdat de regering een deel van de radio- en televisiekosten subsidieert, zijn deze minder affankelijk van de wensen van de kijkers. Een film moet zichzelf bedrukken.

Onderdaanheid van vrouwen valt doorgaans goed bij het publiek. De bange, hulpeloze, huilende vrouw die volledig op haar familieleden of op haar echtgenoot vertrouwt, wordt door miljoenen indiërs aangesloten. Gelukkig is in de media het besef doorgedrongen dat er in India ook onafhankelijker vrouwen zijn. Buitenhuis werkende vrouwen komen bijvoorbeeld letterlijk en figuurlijk steeds vaker in beeld. Of deze trend zich voorzet, is uiteraard afhankelijk van de maatschappelijke ontwikkelingen in India. Daarnaast is de intentie van degenen die in de diverse media werkzaam zijn ook belangrijk.

**3RD RECORD SMASHING WEEK!**  
ONE WOMAN'S DARING WHERE  
MEN FAILED!



Produced by  
NAMOJI RAO  
Directed by  
N. CHANDRA  
Lyrics & Music  
Rajesh Mehta  
Introducing SUJATA MEHTA,

**SAT - SOPHIA**  
7.30 (Bkg. Today Sophia,  
Tomorrow Rhythm house)



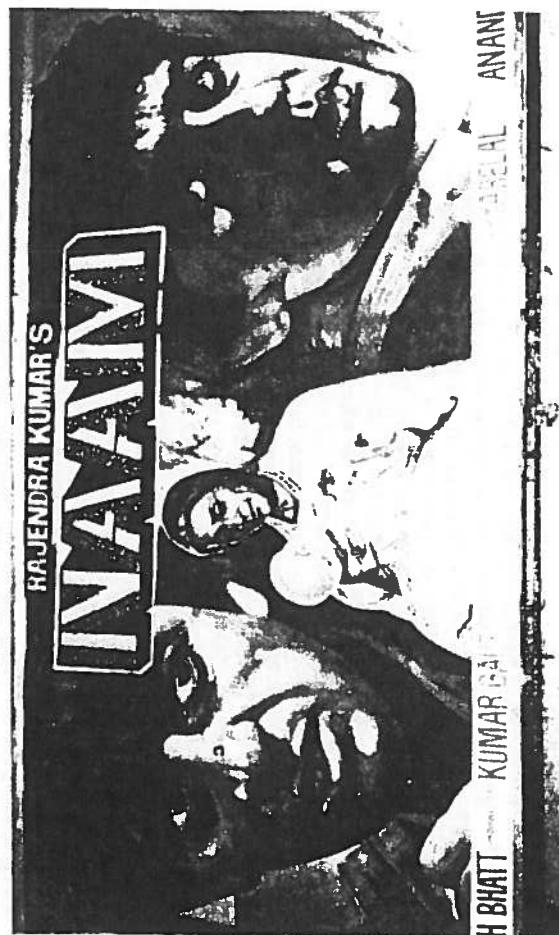
**V Aanzet tot verandering**  
Gesteld mag worden dat de media over het algemeen een maatschappijbevestigend vrouwbeeld tonen. Vrouwen blijven tweederangs burgers, of ze nu als brave huisvrouw of als verleidelijke sexbom gepresenteerd worden. Door vrouwen steeds op een bepaalde wijze uit te beelden, wordt niet alleen het vrouwbeeld, maar ook het zelfbeeld van de vrouwen bepaald.

Hierin kan pas verandering komen, wanneer vrouwen zichzelf meer zichtbaar maken in de media. Zij moeten zelf meer films gaan maken, meer in kranten gaan schrijven en meer vrouwenshows gaan maken. Stereotyperingen en mythes gaan dan misschien tot de verleden tijd behoren. De strijd tegen klasse- en sexeonderdrukking gaat hand in hand met de strijd voor meer ruimte voor vrouwen in de media. Een positieve ontwikkeling valt af te leiden uit een aantal voorbeelden waaruit blijkt dat vrouwen zich steeds meer gaan profileren in de media. Een vrouwengroep van de Universiteit van Delhi heeft in 1977 het initiatief genomen een blad te starten. Aanleiding waren de strijd van landloze boerenvrouwen in Maharashtra en de Chipko-beweging in Uttar Pradesh in het begin van de zeventiger jaren. Het doel is het ondersteunen van

de vrouwenvrijheid in rurale gebieden en het verzamelen en verspreiden van informatie over vrouwen uit het hele land. Het blad 'Manushi' is niet aan een politieke partij gelieerd en verschijnt maandelijks in het engels en het Hindi. Er worden ook vrouwenvoorbeelden gepubliceerd, bijvoorbeeld 'We Will Smash This Prison' van Gail Omvedt uit 1980. Hierin wordt met behulp van liedjes en levensbeschrijvingen geprobeerd om een beeld te schetsen van vrouwen uit de hele wereld.

De 'Ahmedabad Women's Action Group', opgericht in 1981, analyseert vrouwenvoorbeelden in boeken, kranten en filmscripts. Eén van de conclusies is dat vrouwen in deze teksten weinig verantwoordelijk werk doen en dat ze louter emotioneel en sentimenteel geaard zijn. Wanneer de 'Action Group' voldoende bewijsmateriaal verzameld heeft, dient ze bij het hof een klacht in tegen de schrijver. In Delhi is in 1983 een soortgelijke groep gestart, 'The Committee on the Portrayal of Women in the Media'. Door zelf teksten te schrijven proberen zij ook alternatieven te scheppen en bij te dragen tot bewustwording. In 'Aks Paheli' (het raadsel van het beeld) worden aan betende figuren uit de Indiase mythologie als bijvoorbeeld Sita ander, minder traditionele karaktereigenschappen gegeven.

Een algemeen euvel waaraan de media lijden, is dat vrouwen zich zelden aangesproken voelen of dat zij zich in weinig situaties van andere vrouwen herkennen. Daarom maakt de 'Media and Rural Group' videofilms in dorpen over het werk van vrouwen. Het materiaal wordt gelijk teruggespoeld en vertoond, zodat vrouwen zien dat de beelden 'echt' zijn. Dat men zichzelf hoort en ziet praten over bijvoorbeeld landbouwkwesties, geeft vaak meer zelfvertrouwen. CENDIT (Centre for the Development of Instructional Technology) is een vrouwengroep die met massamediamiddelen experimenteert. Zij maakte DOHRA BOJH (DUBBELBE BELASTING). In deze film komt de dubbele arbeidsbelasting van buitenshuis werkende vrouwen aan de orde. De emotionele en de fysieke druk waar veel van deze vrouwen onder lijden, komt duidelijk naar voren. De workshop SKILLS uit Madras geeft diverse cursussen in heel India. Vrouwen leren op deze cursussen bijvoorbeeld zeefdrukken, zodat zij het maken van advertenties en affiches meer in eigen hand kunnen houden. Een aantal vrouwengroepen doet aan straattheater. Het gaat hier zowel om bestaande stukken als om improviserend toneel. Een onderwerp als verkrachting komt regelmatig aan de orde. Op deze manieren wordt ook vanuit de culturele hoek een bijdrage geleverd aan de bewustwording en emancipatie van vrouwen.



De verzorgende moeder. (foto: T. Broos)

#### Geraadpleegde literatuur

- Der Film Indien und Sudostasiens, verslag van de internationale filmweek in Mannheim.  
Bhasin, K. & B. Agarwal (eds.) - Women and Media, Analysis, alternatives and action.  
ISIS International, Rome, 1984.
- Tunderman, B. - Filmhartocht in India: De illusioneire wereld van het witte doek. In:  
Onze wereld, sept. 1986, pp. 38-42.
- Vreeswijk, L. - Commerciele, officiële en alternatieve film in India. Amsterdam, 1981.

BABJI/Janata Studio



B. NARASINGA RAO

## The Killer of Kitsch

**Award-winning Rao brings quality to Telugu cinema**

**H**E is, literally and figuratively, a towering figure in Telugu cinema. Last month, the 6 ft 3 inches tall director, B. Narasinga Rao, scaled new heights as his film *Daasi* (Housemaid) bagged five National Awards. His other venture *Maa Vooru* (My Village) was also a winner in the anthropological film category.

The recognition of Rao's work took the Telugu film industry by surprise. Wallowing in the kitsch that it was usually churning out, it had fortified itself against the new wave. Besides, in Andhra Pradesh, home of N.T. Rama Rao and a million mythologicals, the formula sold so well that there was no room for art cinema.

A. SHARAHBABU



Scene from  
*Daasi*:  
visual  
stunner

## INTERVIEW

## "Rama Rao is oriented differently"

**AFTER his films won as many as six national film awards in 1988, director B. Narasinga Rao was invited for public felicitations and a meeting with Chief Minister N.T. Rama Rao. Narasinga Rao met Rama Rao, but politely turned down all the requests to be honoured at public functions. However, he spoke to Principal Correspondent AMARNATH K. MENON about his interest in films, his plans, and the industry in Andhra Pradesh. Excerpts:**

**Q. Why do you make films?**

A. It began with my interest in painting, then acting on stage and in films. But I found direction and film-making more challenging because one has to get a team to work together and is involved in telling something through a powerful medium to the audience.

**Q. How did the idea of making *Daasi* occur to you?**

A. The inspiration came from well-known Telugu journalist G. Krishna. He narrated an incident in which a woman was sent with water to wash his feet during his visit to the seat of one of the samasthans of the Nizam's state. The woman surprised him by declaring she was even ready to go to bed with him. This was part of the hospitality guests received in those days. The exploitation of the

*daasis* was a serious sociological

issue to be recorded on film.

**Q. Rarely does a Telugu film pick up national awards. Why do you think *Daasi* got this recognition?**

A. The delicate man-woman relationship, a moving theme which haunts the audience, and its technical excellence were the important factors. The jury felt it portrayed the grim reality of a feudal milieu through original and rare use of film.

**Q. But why is it that the film did not get even one of the state awards?**

A. I am told some members of the jury felt that it was an exaggerated version of feudalism. Frankly, after extensive research and documentation, the film showed the truth of Telengana in the 19th century and the early part of the 20th century. Maybe this was not appreciated by some people.

**Q. Why is it that few directors make Telugu films with a realistic touch?**

A. They are becoming conscious of the need for good, serious cinema. But the film industry is wayward. It has no plan and no network to distribute such films. The Government does not help. It offers no incentives unlike other states.

**Q. But it should be easier with an actor as the chief minister.**

A. Yes. But his orientation to films is totally different.

**Q. What is your next film?**

A. It is a somewhat similar theme. The life of an actress and how the film industry treats her. It will also be an insight into the ways of the industry.

**Q. Why did you make the award-winning *Maa Vooru* in parts?**

A. My plan is to cover all aspects of life in rural Telengana. The first is a glimpse of life in villages. The second part, which will be ready by this July, is on the performing arts in the villages. The third is on village rituals, the fourth on the life of a farmer viewed through his eyes and the fifth about a boy herding cattle from the moment he takes it out for grazing till he returns home at dusk. And the sixth and final part will be on the changing values and life-styles in villages from the '50s to the '80s.

Till Narasinga Rao took over centre-stage. His films *Daasi* and *Maa Vooru* have brought Telugu cinema to an award-winning level. *Daasi* was judged the best Telugu film of 1988, and was acclaimed for its technical and artistic excellence. Its cinematographer A.K. Bir, art director T. Vaikunthan and costume designer Sudershan, received awards in their categories.

Though the film moves slowly through its 94 minutes, it is a visual stunner. The period setting is meticulous and

graphic idealism. It is the first of a six-part series. (See interview)

Earlier too, Rao had produced an award winner, *Rangula Kala* (A Colourful Dream). Treated in an autobiographical tradition, it was about the life of a talented artist who fails to gain recognition. Rao played the painter, idealistically inspired to oppose the art of the elite. Says Rao about *Rangula Kala*: "It was an experiment to emphasise aesthetics through a film." Rao regards cinema as "the supreme form of art,

it as a cultural front of the Naxalites.

Then the Emergency came. Rao had to go underground to avoid being arrested for his anti-establishment plays. When he surfaced later, Rao had decided to quit theatre altogether. Says Rao: "It was a painfully slow and agonising process beginning in 1977 and it took me nearly four years to realise that art and politics is not an easy mix. One overshadows the other and politics succeeds most of the time."

Still determined to make a state-

KAMAL NAYAK



**Rao today realises art and politics don't mix. One dominates—and it is politics most of the time.**

(Clockwise from above)  
stills from  
*Rangula Kala*,  
*Maa Bhoomi*,  
and *Maa Vooru*:  
making statements

the life-style in the *gadis* (huge fortified houses) under the Nizam's rule back in 1925 is thoroughly researched and represented. Explaining why the screenplay was limited to hardly 20 of the 94 minutes of the film, the director says: "I avoided words wherever and whenever possible to intensify the visual experience."

**I**N *Daasi*, Rao has subtly captured the agony of a housemaid who doubles as a mistress-in-waiting on a Telengana chieftain in his *gadi*. A powerful opening statement by the *daasi* about the way her poor parents had to sell her to the head of a *gadi* for Rs 20 when she was a little child sets the pace for the rest of the film. *Maa Vooru*, on the other hand, is a documentary in which Rao has depicted life's struggle in the villages of rural Telengana with rare sensitivity and

encompassing music, painting and other forms".

Though *Rangula Kala* barely recovered costs, it won the National Award for the best feature film in 1983. Rao went on to shoot a documentary on Hyderabad in 1987 and last year he shot *Daasi* in just 13 days. Another documentary on the life and works of the famous Telugu writer Sri Sri will be ready in June.

Rao's interest in cinema grew out of an involvement with theatre. Earlier he had been dabbling in painting, but finding it too abstract for his leftist leanings, turned to street theatre in the early '70s. Inspired by the revolutionary writers of the *Digambara Kavulu*, Rao founded the Jana Natya Mandali. Due to the group's radicalism and its focus on the exploitation of the rural poor, the authorities saw

ment, Rao turned to films. He began working as a script-writer for Gautam Ghosh's *Maa Bhoomi* (My Land), the story of the Telengana peasant uprising in the '40s. However, the pressures were the same. The police began to harass theatre owners not to screen *Maa Bhoomi* because of its anti-establishment stance. Though considerably mellowed today, Rao still perceives art as a means of expressing reality, an end that he is concerned with.

Though Rao's transition from theatre to cinema is fairly typical, what is atypical is that he is the lone, committed representative of the genre of serious cinema in Andhra Pradesh.

—AMARNATH K. MENON

MALAYALAM FILMS

# Celluloid Sultans of Kerala

Mammootty and Mohan Lal emerge as unprecedented superstars

**T**HEY are the *deus ex machina* the Malayalam film industry has been waiting for. Ever since the first Malayalam film was put together 50 years ago the industry has been craving for superheroes who would step out of the screen into the collective consciousness of the people. While elsewhere in the country the MGs, the NTRs, the Dilip Kumars and the Raj Kapoors were playing out fantasies and ferrying the audience to two-hour utopias, Malayalam films had to make do with ordinary heroes. Those like Satyan whose theatrical acumen was unchallenged and Prem Nazir who mocked at time and acted in nearly 600 films wavered at the threshold of superstardom and never really got to occupy the tinsel throne.

But finally it seems the waiting is over. For the last few years the industry has been dominated by two actors Mammootty, 38, and Mohan Lal, 28, who have now metamorphosed into superstars. So impregnable is their hold over the industry today that new films are launched only if they have the time. The top dream merchants of the industry see to it that the characters are created according to the diktats of these superstars. And as in the case of the recent release *1921*, even history has been tinged with an overdose of fantasy to suit the image of Mammootty who plays the lead role of Khader, a legendary hero who took part in the historic Moplah rebellion.

Says leading director I.V. Sasi who first burst into the industry with *Avalude Ravukal* (Her Nights): "Even Prem Nazir could never whip up such passions like Mammootty and Mohan Lal. In the case of these two it is a rare and right mixture of charisma and acting ability."

The highly cinema-conscious Malayalee film-goer who has till now not been swayed by the charm and power of film actors have now started forming film clubs—there are over 100 Mammootty and Mohan Lal film clubs in the state—and queuing up for any movie which has the magical names. Last month in Trichur on the opening day of Lal's *Moondam Mura* (Third Technique) at least 15 fans were injured in a stampede. In Perinthalmanna about 70 kilometres from Calicut,



Nafeesat Beevi, 48, saw Mammootty's *1921* a dozen times just to hear his soul-stirring dialogues. Each theatre has to pay an advance of up to Rs 2 lakh interest free if they want to screen a superstar film. Ramshackle theatres in villages are giving from Rs 10,000 to Rs 20,000 as advance. During the recent dharna organised by the Malayalam film industry in front of the state secretariat in Trivandrum to protest against sales tax and power tariff hikes, almost the entire staff of the secretariat left their files to rush out for a glimpse of the superheroes. Both of them had to be whisked away in a police jeep to prevent them from being mauled by delirious fans. Of the five mega-hits which collected over a crore in the last two years, four had either Lal or Mammootty.

The other recent release which shattered box-office records is the refreshingly

new movie *Vaisali*, a tale from the Mahabharata, directed by Bharatan who pioneered the middle cinema movement in Kerala. Even here the lead actors—Sanjay and Sowparnika—were brought in from Bombay, showing the dearth of talent in the state. There's no one in sight to challenge the hegemony of Lal and Mammootty. Among the most promising of the actors who have dared to flex their theatrical muscles against the superstars is Jayaram who was introduced by director Padmarajan. His latest film *Witness* is a hit but how many other producers will back him has to be seen. The other aspirant Balachandra Menon seems to have given up.

Has the Malayalee finally fallen prey to the hero-worship syndrome? Will these

two superstars be deified like their counterparts in neighbouring states, MGR and NTR? Says noted novelist and former bureaucrat Malayatoor Ramakrishnan: "I am ashamed that Malayalees are falling victims to the star charisma. About 10 years back Prem Nazir would have walked into the state secretariat unno-

ticed. Today Mammootty and Mohan Lal can create traffic jams wherever they goin the state."

Yet neither of them has at first glance the presence, gait or swoon-inducing good looks—the trappings of the Indian superhero. Mohan Lal has a chubby face and the build of a prosperous trader.

Mammootty, a qualified lawyer, is definitely better-looking but would be lost in a line-up with young heroes of Hindi films.

But once in front of the camera it is as if the fairies touch them with the magic wand. Both of them live their roles with incredible ease and power. When they start out on their dramatic monologues scripted with meticulous care, it is like generals calling their men to battle or a temple oracle screaming of divine retribution. And with their heroines they waltz with majesty and tickle the viewer as much as the lady spread submissively on their arms.

Mohan Lal is the only villain-turned superhero in the history of Malayalam films. Says multilingual director Fazil who gave Lal the first break as a villain in *Manjil Virinja Pookkal* (*The Flowers that bloomed in the snow*): "Mohan Lal is the most flexible and subtle actor in the country today. He can do what Dustin Hoffman did in *Tootsie* or Sly Stallone did in *Rambo* with ease."

Versatility is indeed the trump card of Lal. Whether as a gun-totting vigilante Jackie in *20th Century*, which is the biggest-ever Malayalam grosser, the underworld don in the recent *Aryan*, or the village idiot in *Nadodi Kattu* (*The fleeting wind*) he is raved about.

In *20th Century*, Lal as Jackie shoots down the chief minister's erring son in the climactic scene and since then has been holding a smoking gun. In *Aryan*, a rejig of *Deewar* and *Nayakan*, Lal plays the role of a temple priest Deva Narayanan Namboodiri who is framed by the au-

thorities on trumped up charges. From the mantra-chanting atmosphere the priest flees to Bombay and becomes an underworld don. How else could Lal be given a gun?

Mammootty on the other hand isn't as versatile but can carry any film by sheer artistry and powerful expressions. Mammootty's clenched fists, his passionate argument for the underdog in court and his shy half smile as he drops hints just before the heroine drops her sari *pallav* can move many a mind. Says Sasi who has directed over 100 films: "Mammootty is an actors' actor. He has graduated into the big-time only because of his acting ability." His role as a CBI officer Perumal in *CBI oru diary kurippu* (*CBI's diary notings*) which like Lal's *20th Century* grossed over Rs 2 crore, as Khader in 1921, as an investigative journalist Krishnamurthy in *New Delhi*, as a romantic hero in countless movies and his first appearance in an art film—Adoor Gopalakrishnan's esoteric *Anantharam*—have all the insignia of the classic actor.

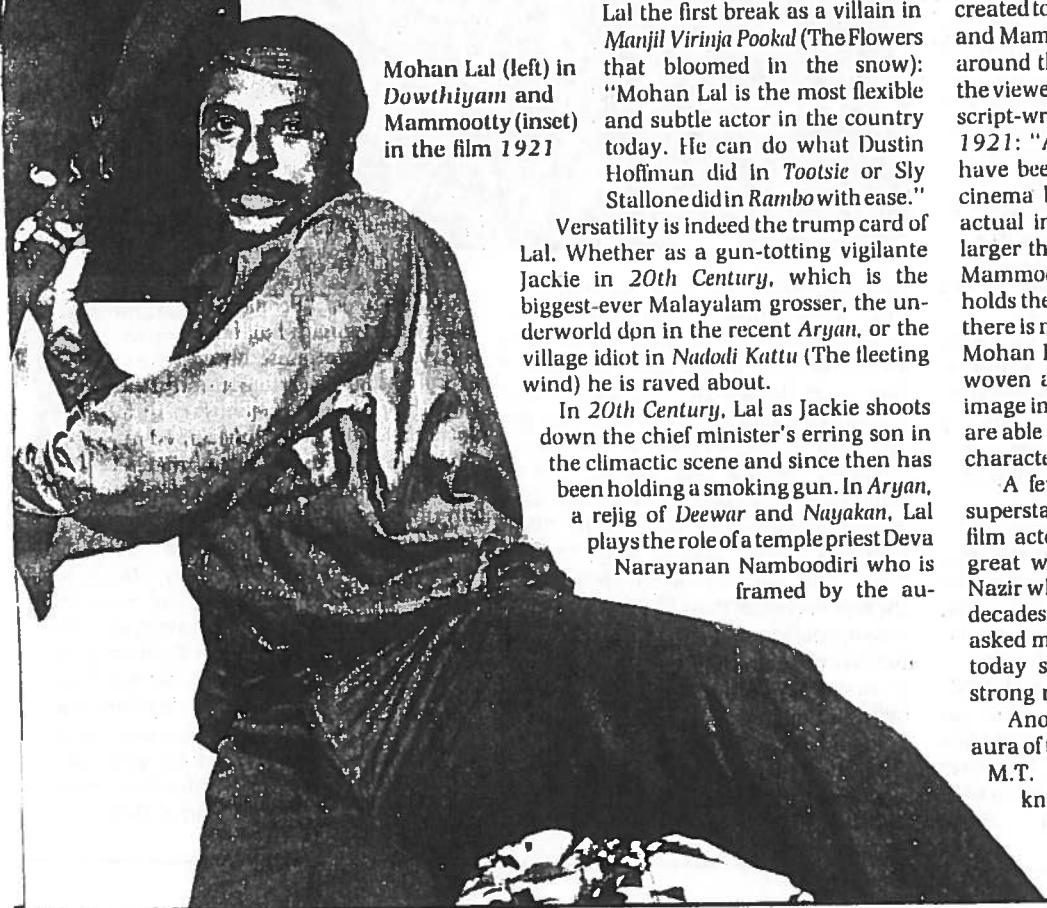
Such is the grip of these two superstars on the industry and the viewers that they inspire the creation of characters to suit them. Earlier, works of leading writers were made into films. Now characters are created to suit the image and whims of Lal and Mammootty and patterns are woven around them to produce a tapestry that the viewers heap accolades on. Says noted script-writer Damodaran who created 1921: "A few years back history could have been told as it was in Malayalam cinema but today I have to weave an actual incident in masala form with a larger than life character for the sake of Mammootty." Director K.G. George also holds the view that in Malayalam cinema there is no story line. "People come to see Mohan Lal or Mammootty, so a story is woven around them keeping their star image in mind. But both are talented and are able to give some life to the cardboard characters they portray," he asserts.

A few years back, before the era of superstardom dawned on the industry, film actors were pawns in the hands of great writers and directors. Says Prem Nazir whose reign at the top spanned two decades, rather enviously: "I have never asked my directors the story of films. But today stars will only act if they have strong roles."

Another instance of the clout and aura of the superstars is the fact that even M.T. Vasudevan Nair, Kerala's best known writer and the highest paid script-writer has turned around stories from the folklore of the

**T**he dream merchants of the industry see to it that the characters are created according to the diktats of Mohan Lal and Mammootty.

Mohan Lal (left) in *Dowthiyam* and Mammootty (inset) in the film 1921



northern Malabar region (*Vadakan pattu*) in his latest creation *Vadakan Veeragatha* (a tale of bravery from the north). Chandu who was the villain in earlier films based on folklore is in the latest avatar the anti-hero, of course, to suit Mammootty.

The superstars have cast their spell across the border too. Mammootty especially is a darling of the Tamil viewers, perhaps because he offers something more than the gimmicks of Rajnikant and the theatrics of Kamalahanan. Earlier Tamil Nadu offered a market only for the soft-porn Malayalam movies, but Mammootty's *CBI* ran for a whopping 35

But ironically the golden dawn of superstardom has brought with it the spectre of recession. Alarmists have already sounded the death knell of the industry. In 1985 nearly 130 films were churned out of the studios based mostly in Madras. In 1986 the number came down to 110 and in 1987 it dropped to a pathetic 89 and this year only 61 films will be released.

Many feel that the industry is caught in a vicious circle with the producers waiting for the superstars and the stars waiting for the right story, the right amount of money (each reportedly get over Rs 3 lakh per film) and the right

But the blame for spiralling costs has been laid squarely on the shoulders of the superstars. Two years back the production cost of a big star movie used to be around Rs 23 lakh. Today a superstar movie by the time it unwinds on a screen costs Rs 35 lakh to Rs 40 lakh. *1921* has reportedly cost over Rs 1.20 crore to produce.

Says Balachandra Menon: "How can they ever recover their cost in a state where there are hardly 600 cinema theatres. It is very rare for an average Malayalam film to collect more than Rs 60 lakh." Menon feels that the only panacea is the low budget film. His latest

Mammootty as Khader in *1921* (left) and Mohan Lal with Shobana: versatile



weeks in the prestigious Safire theatre in Madras. The same producer Mani's new film *August 1* with Mammootty sold in Tamil Nadu for Rs 13 lakh when even a soft-porn fetches only around Rs 2 lakh.

**T**HE superheroes have, however, spawned envy and enmity. There is a feeling in the industry that these two stars give dates only to big banners. Says actor-director Balachandra Menon: "These guys think that they click only if they have a certain combination of favourable directors and story writers. Why can't they act with little known or new directors?". When confronted with these charges Mammootty said: "I don't think just Mammootty or Mohan Lal can make a film a super-hit by their mere presence. It is the overall combination of the story and presentation that makes it a hit." There is an element of truth in it because all that the superstars have touched has not become gold. Lal's *Padamudra* (Foot print) recently crashed at the box office and Mammootty's *1921* is not doing as well as expected.

banner. In 1985 when Mammootty had not yet planted himself at the pinnacle, he acted in an incredible 35 films while this year he has done only 15.

Says popular director Joshi: "Prem Nazir used to shoot for three films a day while Mammootty and Mohan Lal do only one film at a time. So they cannot dole out dates to everybody and some producers would prefer not to make a film without them. This is one of the main reasons for the fall in production."

Mammootty says he has become choosy fearing over-exposure. "Tell me one good book in Malayalam literature in recent times. I agree some of my films are inspired by foreign books and films. But we don't lift every scene. Only the base of the story is taken and transformed to suit our taste." Lal tends to believe in stereotypes and says: "*Padamudra* was a flop and my directors say that I should have had a gun in my hand." Lal, however agrees that the gun does not always trigger hits out of its barrel but nevertheless is a safe proposition for producers.

*Kandathum Ketathum* (What was seen and heard) made at a cost of Rs 15 lakh is a safe proposition even if it does average business. But young director Priyadarshan disagrees: "People cannot be fooled any longer with half-baked films which try to compromise on cost. We have to give them a certain amount of gloss for the product to sell."

Notwithstanding the barbs aimed at them and the looming clouds of recession Mammootty and Mohan Lal are "making hay while the sun shines" as director Fazil says. But how long can the industry afford to make mega-budget glossies? And moreover considering the transitory nature of superstardom, will there be a sudden crash?

Such doubts apart, even the most hardened of cynics would agree that Lal and Mammootty have yanked Malayalam cinema out of its drab, dreary settings with stereotyped roles and catapulted it to the heady reaches of glitter, mega-money, epic sets and riveting stars.

—SREEDHAR PILLAI

TAMIL FILMS

# In the Spotlight

A rush of contenders for the top place

**A** host of new stars is crowding the Tamil screen and threatening the decade-long domination of the big two in the industry—Rajnikant and Kamalhasan. As the new entrants take Tamil cinema by storm, the superstars, with more than 100 films each behind them, are beginning to feel the pressure.

Sathiaraj, 33, who entered the industry as a villain in 1979, is today the hottest star in Madras. Vijayakant, 36, as the "poor man's Rajnikant" had more hits last year than the superstar himself. T. Rajendran—writer-director-music director and actor—is churning out one hit after another. M.R. Viswanathan, 44, the former playwright and stage actor is appearing in tear-jerkers that have his producers laughing all the way to the bank. And the five-foot-tall comedian, Senthil, 35, can single-handedly ensure a hit.

Rajnikant and Kamalhasan have brought this situation on to themselves. As G. Venkateswaran, president of the South Indian Film Chamber and leading film financier-distributor points out: "New names have risen because the superstars have curtailed assignments and priced themselves out of the market." Rajnikant, the number one hero who used to do about seven films a year, suddenly decided to do only three. And his price: reportedly, a whopping Rs 25 lakh. Kamalhasan also cut down his films and started charging a similar sum.

Naturally, producers are now casting lesser-known actors in lead roles. "It is healthier to sell small movies for about

Rs 35 lakh and do business worth Rs 50 lakh than to sell superstar movies for over a crore and hope they'll do business worth Rs 2 crore," says noted director K. Balachandar. Kamalhasan too seems to have learnt this lesson. In *Kadamai, Kanniyam, Kattupadu* (Duty, Honour, Discipline) which he has produced, he has chosen to cast Sathiaraj.

The actors who are now making it big have struggled hard to get there. Sathiaraj did villain roles for seven years before he was noticed as hero material. For him, the transition was with *Saavi* (Key), a Tamil remake of Alfred Hitchcock's *Dial M for Murder*, where he plays his wife's killing.

And the crowds loved the villain-hero, a new phenomenon in Tamil films. In *Makkal en Pakkan* (On the People's Side), Sathiaraj plays a smuggler clashing with an unscrupulous politician.

But Sathiaraj also has an amazing range of acting skills at his command. In *Poo Vizhi Vaasale* (Eye at the Door), a Tamil version of the highly successful *Witness*, he is a drunkard who fights murderers on the trail of a dumb boy. In *Paalaivana Rojakkal* (Desert Roses) Sathiaraj acts the crusading editor who is finally killed by the politicians he has exposed. He can be comical too—as the bumbling Gorkha in *Anna Nagar Mudhal Theruvu* (Anna Nagar First Street). And in Bharathi Raaja's controversial anti-Brahmin film, *Vedam Pudhidu* (The Vedam is New), due to be released soon, he is a 60-year-old village chieftain. Says director Pratap Pothen: "In one of the films, there wasn't any heroine. In another, there were no songs. And Sathiaraj must have died more times

Initially reluctant to act opposite newcomers, heroines now accept these roles because any of the men could emerge as a big name.



(Left) Sathiaraj with Radha and Vijayakant





PRAMOD PUSHKARNA

## The invasion by the new breed of actors has occurred because superstars Rajnikant and Kamalhasan have curtailed assignments and priced themselves out of the market.

than all the others put together. He has definitely changed the concept of the hero in Tamil films."

But the six-foot-two-inch Sathyaraj, the tallest hero in Tamil films ever, is more than willing to give credit where it's due: "I've made it only because the taste of Tamil audiences has undergone a change. Today, even if I rape the heroine and commit a few murders, I can still be the hero. This was unthinkable 10 years ago." He wants to steer clear of the stereotyped chocolate-faced hero who runs around trees. His down-to-earth style and dialogue delivery have allowed directors to experiment with him without sticking to the traditional hero image.

This new idol, though, may well go the way of his predecessors. At the beginning of the year, Sathyaraj charged a moderate Rs 10 lakh per film and had almost 10 releases this year. After a couple of hits, he has now reportedly hiked his signing price to Rs 15 lakh and intends doing only six or seven films in the new year. However, he evidently knows where to draw the line. "I cannot speak or understand Hindi. And considering my strong point is dialogue delivery, I don't see any sense in making a fool of myself on the Hindi screen."

Meanwhile, in a state where politics and the film industry are closely linked, both the AIADMK and the DMK are desperately wooing the upcoming star. While DMK chief Karunanidhi has written several powerful anti-hero scripts for Sathy-

raj, the late chief minister, M.G. Ramachandran, travelled all the way to Coimbatore to attend the wedding of his two sisters. Sathyaraj, claims though that politics does not interest him.

If Sathyaraj has emerged as the popular anti-hero, Vijayakant is the alternative to Rajnikant in Tamil films. Says a leading distributor: "As Rajnikant has become expensive for small producers, they want somebody to do his kind of roles at a lesser rate." Vijayakant fits the bill since he charges only about Rs 7 lakh per film. His latest film, *Uzhavan Makan* (The Peasant's Son), is a hit, and is likely to do business worth Rs 80 lakh. Although he is reportedly close to Karunanidhi, Vijayakant is doing things MGR-style—giving free raincoats to rickshawallas and saris to widows—to win public approval. Most of his films are a rehash of old MGR hits, where good triumphs over evil, after the routine sequence of song, dance, misunderstanding, sacrifice, stale comedy—and stunts every 10 minutes.

T. Rajendran, an actor apart from his other abilities, is making commercial films with lots of action and catchy songs. A DMK supporter, he has carved a niche for himself in Tamil cinema. Rajendran's *Oru Thayin Sabadam* (A Mother's Vow) sold for Rs 50 lakh and has done business worth over Rs 80 lakh. Says he: "My style is entirely different. I make strong action musicals with a whacking dialogue that brings in the crowds."

At the other end of the spectrum is Viswanathan—popularly known as Visu—who with *Samsaram Athu Minsaram* made it big at the box-office. His family dramas provide enough laughter and tears to appeal to all sections of the audience. Viswanathan, who acts and directs about three films a year, is booked till the end of 1989 and has struck a successful package deal with his producers. From concept to commissioning, he charges producers Rs 25 lakh who, depending on their clout with distributors, sell the film for Rs 35 lakh and upwards. Says he: "I've proved that big stars, gloss, action and high technical standards are not necessary to make a hit."

Heroines too are affected by the new trend. Initially reluctant to act opposite lesser-known stars, they now accept roles with newcomers. Radha, currently the number one heroine of Tamil films, points out: "I can't refuse to act with Vijayakant or Reghuvaran because I have no idea whose film will be a hit."

Inspired by the success of Sathyaraj and the others, almost overnight a number of talented men are aspiring to join the list of new heroes. Sivaji Ganesan's son, Prabhu, flits in and out of films trying to create a market for himself, while Karthik—son of former actor, Muthuraman—is trying to make a mark as the new romantic hero. Rama Raja, another young actor, shot into fame with *Enga Ooru Paatukaran* (The Singer of Our Place), the musical hit of the year. But he is still struggling to turn out another hit. Says M. Saravanan of AVM Productions: "These new whiz-kids will not last as long as Kamalhasan or Rajnikant. But producers have realised that to be in business one has to make all kinds of permutations and combinations with the new stars, hoping they'll click."

One of them who has caught public attention is Reghuvaran. He played a villain in *Poo Vizhi Vaasale* for Rs 25,000 early this year. Now, after acting in more than 15 hero, villain and character roles, his price has reached Rs 2.5 lakh.

The invasion of the new stars is being viewed as a welcome change in the industry. Superstar Rajnikant himself admits: "I cannot deviate from formula films whereas these new guys with no fixed image can afford to be flexible. Let them come and create some freshness." Adds director Balu Mahendra: "They are the best thing to have happened to an industry always bending backwards to accommodate only superstars." For budding actors, the situation could not have been better.

—SREEDHAR PILLAI in Madras

## FILM FESTIVAL

# A Bold New Breed

Serious Indian cinema is back with a bang



OBITUARIES on the death of serious cinema in India piled up towards the end of the last decade. And even its thespian patron, Nasruddin Shah, turned his back on it last year. The attack was multifold. Video piracy was like a cancer within. And television was the killer rival, armed with glamour, money and audience.

But now something seems to be stirring to life again. It is a time for new beginnings and new directions. If anything, the films screened in the Indian Panorama at the International Film Festival '90 in Calcutta last fortnight highlighted fresh talent—in fact a new generation of film makers. Their films were confident, technically excellent. And unabashedly and aggressively Indian. For once, it seemed a breed of film makers had evolved to create a New Indian Cinema.

The sturdy stalwarts—Satyajit Ray, Mrinal Sen and Adoor Gopalakrishnan—were there like banyan trees under whose giant shadows, saplings struggle to grow. But, this time there were also bright shoots making an impressive debut.

The new entrants experimented with a complex variety of themes. For instance Pervez Merwanji's *Percy* or T.V. Chandran's *Alicente Anweshanam* (*Alice's Search*) dealt with psycho-social questions at the individual level. *Percy*, young Merwanji's debut-making film, is an absorbing Gujarati film based on a Cyrus Mistry short story. The film explores the mind and feelings of its main character, the 28-year-old Percy, played by Kurush Deboo, and his domineering mother Banubai, played by Ruby Patel. Percy, whose father died early is completely trammelled by his mother. But through music, Percy discovers the joy and richness of life.

Cinematically, the film is beautiful because the director interweaves the past with present instead of using flashbacks. And the camera effectively moves

back and forth with Percy's thought. But the film fails to answer the question whether Percy really comes out of the influence of his mother. Often, there are shades of D.H. Lawrence's *Sons and*



Stills from *Alicente Anweshanam*; (right) *Percy*: complex themes



The new entrants experimented with a complex variety of themes. It was a time for new directions.

*Lovers*, but Merwanji insists it isn't. Although he admits that the film is based on the Jungian concept of 'dream body' as the youth sees his present and past in the same frame.

The youthful Chandran's *Alicente Anweshanam* is a well-scripted, sensitively handled film on a woman's struggle to find her own identity. At a superficial level, the woman is searching for her missing husband, but subconsciously,

she searches for her own person. And with this realisation, she is a transformed person. Explains Chandran: "I wanted to convey that a woman doesn't need a shoulder to cry on if she knows how to manage her life on her own."

Besides thematic complexity, there was thematic freshness. Among those to make a mark was *Suryodaya* (*Sunrise*), a Marathi film by Gaganvihari Borate, 24, probably one of the youngest directors at the festival. The film focuses on the plight of a nomadic tribe. The tribals



await a new home after they themselves burn down their huts—on the advice of some social workers. Eventually, after many political dramas, they realise that they must build their own homes instead of wandering like their forefathers.

Yet another discovery was Surinder Singh with his Punjabi film *Marhi Da Deeva* (*Light of the Tomb*). Based on Guru Dayal Singh's novel, the film is a telling commentary on the socio-economic

conditions in rural Punjab—a region that has received hardly any attention from serious film makers. *Marhi Da Deeva*, which had to be shot almost entirely on the outskirts of Faridabad because of the situation in Punjab, depicts the social tragedy wrought by the transition from feudalism to capitalism. When Guru Dayal Singh's novel was published in Punjab in the '60s, it was considered to be a love story. However, says Surinder Singh: "I visualised it as a comment on the prevailing socio-economic conditions, class barriers and economic prejudices that separate man from man." In the feudal system, the landlord treated the sharecropper as a brother. As money came in, the sharecropper became a machine-like receiver of wages.

**I**t was precisely this kind of regional diversity that added a special flavour to the revival of serious cinema in the country. West Bengal and Kerala seemed to be the most active in this regard—the two regions virtually dominated the panorama at the festival. Last year's national award winning Indian film, *Piravi*, by Shaji N. Karun—considered by some to be the first Indian masterpiece after *Pather Panchali* by Satyajit Ray—was screened again for the audiences.

There were, however, others which demanded and got notice. For instance, there was Hariharan's *Oru Vadakkan Veeragadha* (One Folktale from the North). A story of love and death told in medieval Kerala, the film explodes in a splash of colour and martial arts. Interestingly, the narrative reverses convention—and tells the story from the perspective of the villain.

Adoor Gopalakrishnan's *Mathilukal* (The Walls) was a sensitive film based on a novelette of the same name by celebrated Malayalam writer and freedom fighter Vaikkom Muhammad Basheer. The film is set against the background of the freedom movement. Basheer is jailed and while others are freed in due course, he is not. Feeling frustrated, desperate and lonely, he wanders across the vacant ward and even hatches a plot to break the walls. Then he hears the voice of a woman from across the wall between the male and female wards. He feels the spark of life and a relationship between him and the voice develops. They decide to meet in hospital but on the morning of the proposed meeting, Basheer is released. The meaning of his freedom is changed.

Hosts West Bengal provided a rich menu. Led by Utpalendu Chakraborty's



Stills from  
*Suryodaya*; and (right)  
*Marhi Da Deeva*:  
unusual subjects

The freshness and regional diversity lent a special flavour to the revival of good cinema.



*Chhandaneer* (The Nest of Rhythm), the new generation's success stood out since their films fought for attention with Satyajit Ray's *Ganashatru* (People's Enemy) and Mrinal Sen's *Ek Din Achanak*. Setting aside his socio-political commitments, Chakraborty decided to go experimental. The film shows how Indian culture is being destroyed by the intrusion of popular culture.

For the first time, he attempts to blend Bharatnatyam and Rabindrasangeet. "A blend of the south and the north," says Chakraborty. Buddhadev Dasgupta's Hindi film *Bag Bhaadur* on the death of folk art is virtually a sequel to *Phera* (The Return) which was about the artiste's conflict between commitment and compromise in his quest for a place in society. "The film," says Dasgupta, "is placed in the '60s which was the time when art forms and folk art started dying all over the

world." Even Aparna Sen's film, *Sati*, on the marriage of a mute girl to a tree, was remarkable for its unusual theme. Says Sen: "Such ritual marriages were common. Even now they are prevalent in some parts of India and Nepal."

It was appropriate that the festival ended with Ray's *Ganashatru*, based on Ibsen's *Enemy of the People*. It was a homage to a director who took the first, deliberate steps in laying the tracks of serious Indian cinema. It seemed that yet another generation of serious Indian film makers was paying their dues to the master, even as they were announcing their definite arrival.

And that arrival was important. It impressed with its technical self-assurance and its cinematic brilliance. For once, it was clear that the film festival had succeeded in bringing to the surface a fresh, confident Indian cinema.

—FARZAND AHMED

SALAAM BOMBAY!

# The Stars of the Street

A new phase in their lives

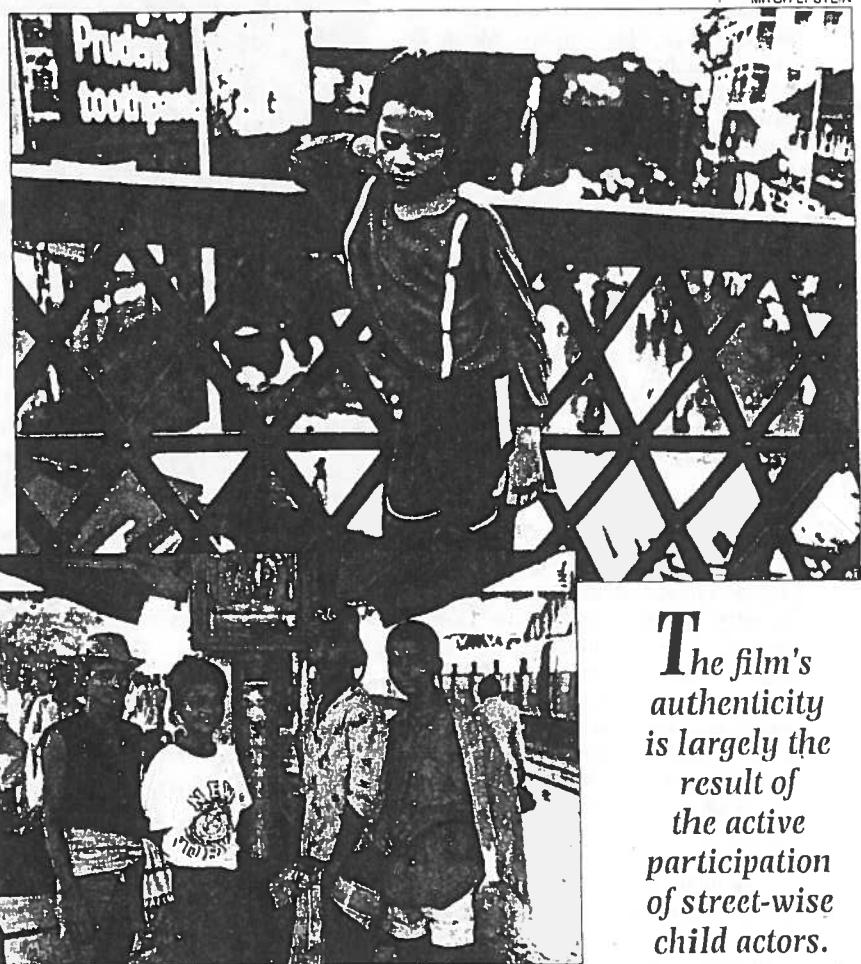
**A** twelve-year-old boy lies on a wooden sleeper wedged between two iron posts at the end of platform number two of Bombay's Grant Road railway station. Drying in the sun behind him are a pair of brand new jeans and T-shirt emblazoned with the New York city logo. Shafiq Syed is just a street kid with a fancy pair of clothes. He is also the star of *Salaam Bombay!*, adjudged a director's best first feature film at the Cannes Film Festival last May.

The new clothes are a gift from *Salaam Bombay!*'s New York-based director, Mira Nair, 30, also known as Khashu Didi (tough sister) and Danger Director. Nair is back in Bombay to celebrate her triumph at Cannes and to arrange for the film's release in India. Many of the 17 street kids who feature in the film are still around. But the totally unexpected experience of performing in front of the movie camera has changed them all.

Some of the children have returned to their villages. Some are going to school,

(Below) Hansa; with her family

Photographs by SCONI TARAPOREVALA



Shafiq in the film; (above) with his gang

some are working and some have gone back to their earlier life on the streets. Only Shafiq is caught in a limbo, seemingly

poised between his earlier life as a runaway from a Karnataka village and his more recent transformation into the hero of an award winning film. He dreams of becoming a full-time film actor, but does

not want to do anything about it. In a way he is as lost as Krishna the urchin he so effortlessly portrayed in *Salaam Bombay!*

Krishna, a 10-year-old boy, is abandoned by the travelling circus he works for and comes to Bombay dreaming of making Rs 500 to take home to his mother in the village. Once in the city, he is immediately surrounded by its madness and cacophony, policemen, brothels, traffic, madmen, middlemen, the trading of drugs and flesh, impossible movie fantasies, and everywhere, children like himself surviving and succumbing to the appetite of the city.

**H**ansa, an unqualified success at Cannes, now has a role in a TV serial.



Shafiq's life has been no less complicated than Krishna's. Born in a village near Bangalore into a construction worker's family, he was working in the village cycle shop when he ran away from home nearly four years ago. After two years on the streets in Bangalore, he came to Bombay in October 1986 and became a rag-picker, hanging around with a gang near Churchgate station. In June last year he was selected for the workshop conducted by theatre director Barry John in preparation for Mira Nair's film. Shafiq impressed immediately with his skill at acting and improvising scenes, and when shooting began on Ganesh Chaturthi day in September, he was cast as the main character in the film. "The first reaction of Shafiq and the other kids was to say, 'why us, we're not heroes,'" recalls Nair. "But the workshop helped to build relationships. Once they understood that it's their story we were going to tell they all got very excited."

But for Shafiq, fiction and reality still remain inextricably intertwined. The attempt of the workshop, says Nair, was not just to teach acting to the street kids but also to instil a sense of self-worth and dignity, create some realisation of their own skills and what they could do in life. Many of the kids have managed to break away from the past. Alfred Anthony and Chandrashekhar Naidu now work as persons with the National Film Development Corporation (NFDC), which co-produced the film along with Doordarshan, Britain's Channel Four Television, France's Cadrage and Nair's own Mirabai Films. Naidu even landed a bit role as a cinema ticket black marketeer in an NFDC produced film. Shafiq was also taken under NFDC's wing, but opted out.

For some kids, *Salaam Bombay!* has meant the realisation of long-cherished dreams. Naidu, 17, went back to Nagpur and brought his long-estranged mother and sister to show them the sights of Bombay. Rashid, 15, has gone to Delhi to study and work in Barry John's theatre workshop. Sarfuddin, 12, used his earnings to get his family legal possession of their house in a Bihar village. For Manoj, 15, the transformation in his life has been even more poignant. He had run away from home in a Madhya Pradesh village two years ago as his father beat him for his obsession for sculpting Ganesh murtis. Today Manoj has a job teaching blind children to sculpt religious idols.

Many of the children dream of becoming film stars when they grow up. But little Hansa, 8, the other child star of the film, has already landed a role in Siddharth

MIRA NAIR

## "I am not a reformer"

*FOR Mira Nair, the return to Bombay after the success of her first feature film at the Cannes Film Festival also meant a reunion with the street kids who had made it possible. She spoke to Chief of Bureau M. RAHMAN about the making of her film *Salaam Bombay!* Excerpts:*

**Q. What made you take up an unusual project like *Salaam Bombay?***

**A.** The inspiration came from the spirit of Bombay's street kids. One of my first images was of kids surround-



ing my taxi at a traffic junction—blowing bubbles, singing, a maimed kid on a makeshift skateboard. These were clearly children living in a world where fate had given them nothing but life.

Yet they lived with a certain style, a flamboyance. This attracted me. Their physicality, their faces and bodies, were like a map of the journey they had gone through to come to Bombay.

The involvement got deeper as Sooni Taraporevala and I researched their lives. From the start it was clear to me that we would have to cast street kids to play street kids. The combination of childhood and wisdom in their faces is very difficult to find in actors who don't come from the streets.

**Q. Did the kids believe that you were going to make a film with them?**

**A.** The first gang ran away thinking we were from the children's remand home. But gradually we spread the word that we were going to produce a play. About 130 kids showed up

the first day at a room we rented near Grant Road railway station.

We began with a series of exercises—improvisations, music, dance. As the ice began to melt we took up themes close to the kids—running away to Bombay, parents, gangs, sex, making money. I think they felt that for the first time others were interested in them as human beings.

**Q. Did you ever worry that you'd be charged with exploiting street kids?**

**A.** We were aware throughout that the film would change them and us, and that the relationship would put a responsibility on us. But our aim always was not to create any illusion but to establish trust. We paid them for their work, and part of the money was put in fixed deposits. Dinaz Stafford, a child psychologist, has been working with the kids after the film, while the rest of us keep in touch.

**Q. Do you hope to change the**

*If the film provokes people to see and feel for the children of the streets it will be wonderful."*

world with *Salaam Bombay?*

**A.** I'm not a reformer or an agit-prop film maker. But if the film provokes people to see and feel for the children of the streets it will be wonderful. The real test of the film is in India. If people are moved, and kids identify with it, that'll be great.

**Q. What was the reaction in Cannes?**

**A.** People were sobbing, shouting; they kept clapping for 15 minutes. It was screened repeatedly, and won not just the Camera D'Or but also the Prix du Public, for the most popular film on the basis of votes from the general audience. The film had obviously struck a chord. For me that was the reward—the last thing we wanted was to make an obscure arthouse film.

## CINEMA

Kak's next TV serial. According to Nair, the infectiously charming Hansa was an unqualified success at the Cannes festival, a world far removed from her footpath home opposite the Bombay Gymkhana.

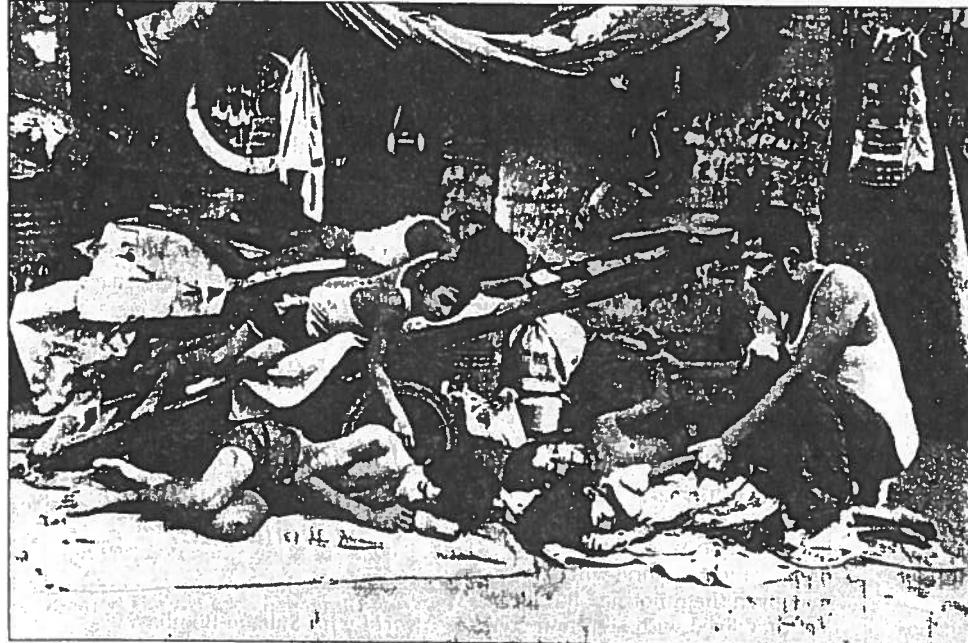
**H**ANSA'S father works in a road repair gang, her mother Laxmi barters steel utensils for old clothes. She has four brothers and sisters, and for many years home for them has been a plastic sheet strung against the iron fencing of the Cross Maidan cricket ground. Now even that is threatened because the family, along with other squatters in the area, has been served with eviction notices by the municipal corporation. No alternative

active participation of the street-wise child actors in the making of the film. "There was a constant give and take between us and the children which fed the film throughout," acknowledges Nair.

*Salaam Bombay!* has brought major international success very early in Nair's career. Born in Bhubaneshwar, she studied sociology at Delhi University before graduating from Harvard with a degree in visual studies. She married a college friend, photographer Mitch Epstein, and settled down in the rough Bowery area of New York. After making two documentaries, *Jama Masjid Street Journal* and *So Far From India*, she shot into prominence with the controversial

Nana Patekar with kids

MITCH EPSTEIN



accommodation is being offered by the authorities. Hansa's earnings from the film have helped her mother to set up a food stall on the footpath and Hansa and a sister, Ramila, even manage to go to school now.

Nair is not a native of Bombay, but her first feature film has the kind of authenticity normally seen in the work of a director familiar with the subject. One reason is the fact that the entire film was shot on location—on the streets, in a brothel, on the beach, in a children's remand home, with the finale set in the midst of the massive annual Ganapati procession. As Nair says, every time you look out of a window in *Salaam Bombay!* you see the real Bombay. But the authenticity is also the result of the

*India Cabaret*, an hour-long exploration of the lives of two cabaret dancers, Rekha and Rosie, in a sleazy suburban strip joint in Bombay. The documentary was shown at the Hyderabad Filmotsav in January 1986, and was followed by a half-hour film on amniocentesis, *Children of Desired Sex*. Even as she shot her last documentary in a famous abortion centre, she teamed up with photographer Sooni Taraporevala to begin work on *Salaam Bombay!*

For Nair, a central artistic concern is the experience of marginal people in society. *Salaam Bombay!* once again evokes the drama of people caught at the edge of city life. Besides the street kids, the film has some superb performances by Raghbir Yadav as Chillum, Nana

Patekar as Baba, Anita Kanwar as Rekha and Shaukat Azmi as the madame of a brothel in Kamathipura's Lane No. 14. The film's success at Cannes, Europe's premier film festival, is without doubt a major milestone for Indian cinema. As Derek Malcolm, film critic of the London daily *The Guardian* wrote: "It must have been the first time in several years that India could depart from Cannes with a real sense of successful achievement... There was a definite sense that, through *Salaam Bombay!* Indian cinema had achieved a breakthrough, suddenly intriguing those who knew little or nothing about it."

After Cannes, *Salaam Bombay!*, which cost nearly one million US dollars (Rs 13.3 million) to make, may notch up another breakthrough—on the commercial film circuit in Europe and the US. The film is slated for major releases in several countries. In Paris alone, it will be screened in 11 theatres from August.

**S**ome children have gone back to their villages, some are going to school or are working, while others are still on the streets.

The Camera D'Or also brings with it a cheque of \$40,000 (Rs 53 lakh), to be used on preliminary work for the award-winning director's next film.

In India, with the film's release in October, there will be special shows to raise money for a learning centre for street kids. Some of the kids who acted in the film may also benefit from the centre. But as the children begin a new phase in their lives, one fact seems crystal clear—the experience of the film has robbed them forever of their fascination for Hindi commercial cinema. "All these films appear *nagini* now," says Shafiq ruefully. "Real life is different." Adds impish Raju Bernard, 11: "*Salaam Bombay!* is the first same-to-same film I have seen."

—M. RAHMAN

Flutist Hari Prasad Chaurasia, 49, has brought a new emotional ambience to classical music. Audiences the world over are jampacking his performances. Features Editor INDERJIT BADIHWAR met him for the continuing series of photo essays on the great masters of Indian art and music.

## HARI PRASAD CHAURASIA

# THE MAGIC OF HIS FLUTE

**H**E is a free spirit. A man without a traditional *gharana*, without artistic prejudices, without a *prima donna* complex. He could be typecast in any Bombay film as the friendly neighbourhood paanwallah. But when he plays, and plays, and plays he creates pure, unadulterated joy. And he knows it.

At 49, Hari Prasad Chaurasia, relatively unknown outside a dedicated circle of flute aficionados even six years ago, has come to straddle the world of Indian classical music like a colossus. Quietly, yet with the fierce determination of a man possessed, he has been bewitching audiences the world over with his six-holed bamboo instrument on which he can produce, by sheer breathing skill, a staggering two-and-a-half octaves. His latest L.P., *Eternity*, sells out faster than it arrives at music stores and is expected to do better than even *Call of the Valley* which earned the master flutist a platinum disc—his second—from EMI.

At music festivals across the world—pop or jazz—Chaurasia is a continuing sensation. He gives as many as 35 concerts a month charging from nothing to Rs 50,000 an appearance. His pace is unrelenting, often consisting of half-a-dozen foreign tours a year. Two months ago he performed twice a day, every day for a week to packed houses in cities across Germany. In the US, his flute so charmed the mayor of Baltimore that he conferred on Chaurasia honorary citizenship of that town. And while touring the Soviet Union in the late '70s Chaurasia became the first Indian soloist to perform in the awesome Bolshoi Theatre in Moscow. "I felt like a little, helpless bird in that huge theatre," he remembers.

Anne Schelcher, a Paris-based concert promoter recently heard him perform for the first time at the jampacked Musee Guimet. The memory still leaves her

breathless: "I started getting goosebumps immediately," she recalls. "It was like I was floating in the sky. I felt as if he had taken my soul from me."

At the Theatre Odeon in Paris, last year, Chaurasia virtually transformed what was billed as a 24-hour festival of Indian classical music into a 28-hour happening as he played, and played, and played and the audience just refused to stop listening. Jean Pierre Rampal, one of the greatest living Western classical flutists, bowled over by the sophisticated patterns of hypnotic beauty that flowed from Chaurasia's near-primitive instrument, now insists on sitting privately with Chaurasia whenever possible and playing along with him in order to be able to imbibe some of his style.

At home, too, he electrifies his audience. He is playing in the early hours of the morning in Nagpur. An elderly woman listens transfixed. She loses consciousness. People pick her up gently and lay her besides Chaurasia on the stage. He continues playing. The woman opens her eyes, looks at him and intermittently lapses back into unconsciousness until the playing is finished. At another small concert in a village near Mathura, women, old and young, *ghoongats* drawn over their heads, begin to dance to the utter astonishment of their conservative menfolk and brush aside male admonitions with the rejoinder that Lord Krishna, the mischievous flutist, has descended in their midst and such is no time for prudery.

**C**HAURASIA'S physical world is as mundane as are his looks. A modest apartment, three flights of stairs up, in Khar, a suburb of Bombay. A terrace with a small Radha-Krishna mandir shaded with potted palms where he sits with some of his 50-odd full-time disciples and practises. A red Maruti in which he zips around Bombay with occasional stops at recording studios where he is required briefly, perhaps, for a flourish of his flute during an orchestra recording for a film song. A stopover for a laugh and some tea with santon genius Shiv Kumar Sharma with whom he has made several recordings. A brief moment at a paan shop to replenish his stock of chewing tobacco. All else is flute.

Haunting, melodic, playful, flirtatious, mesmeric, emotional, spiritual: all these adjectives describe his playing and yet they come nowhere close to describing the sound of Chaurasia. His flute hits you in the gut. It jars your insides. It makes you laugh, it makes you weep, it makes you come face to face with deathly visions of old age, it transports you to the innocence and iridescence of childhood when sensations were fresh and there was adventure in every breath. It is a melodic time machine, a sinuous tapestry of madness and clarity. Above all, it is joy.

He is playing *raag malhar*. He is playing *raag gujrari todi*. Sitting cross-legged on his bed, his toes contorting painfully, clenching and unclenching. The flute rests effortlessly in the cleft between his lower lip and chin. It wails. It sings with a trochaic lilt. It cries out in anguish. It whispers softly, reassuringly, soothingly. It explodes into prismatic colours. Sometimes it moves like a waking wind

through a bamboo forest. Sometimes like a fierce breeze through a primeval pine grove. Chaurasia, his eyes closed, has hypnotised himself. He sways like a cobra in front of a charmer's *been*. Occasionally he raises a mystified eyebrow as if wondering himself where the sounds are coming from. With his flute, he is breathing. When he stops and opens his eyes it is as if the breathing itself has stopped; as if, if he does not resume playing immediately, he will choke to death; as if the life force has gone out of him.

**B**EFORE Chaurasia, there was Panna Lal Ghosh, the man who took the flute out of folk music and brought it on to the stage of Shastriya Sangeet. Even in his death there will always be a Panna Lal Ghosh. As much as Chaurasia loved to listen to Ghosh he never tried to fill the niche left by Ghosh. He carved out his own melodic, *gayaki* style in a determined effort to maintain a classical root for his music, modernise the classical tradition while also venturing into the never-never land of the avant garde with experimental and fusion music.

"People always call my music emotional," he says. "I don't quite know what that means. When I play, I play for my own happiness. I play for myself. But I can play better for myself if I can mesmerise my listeners. With that comes within me this strange sense of *shakti*, the omniscient and immeasurable power of music, note within note within thousands of notes and their nuances. It is not just a question of pleasing the audience. A monkey trainer can please an audience. So can a magician. But being part of the *shakti* of music is something entirely different."

The knowledge he has attained—structure and composition—he says is "only the basic *vidya*. It is only the background. When I concentrate on playing and improvising it is like adorning a divine statue. You dress it, step aside, and then go back and adorn it differently again, and again, and again. You never weave the same patterns. And while I am doing this I don't even know that I'm playing. I sense a power. A great power. I cannot see anything else. I want to touch it. I want to decorate it.

"In the process I am naked. As humans, we all have our protective shields. But in those moments I am letting my guts and soul explode in front of my audience. All the shields are thrown off. I am vulnerable. But then I sense that *shakti* from above that guides me and guards me. For when I'm playing I don't have the slightest notion of where I am."

Chaurasia expresses the same sense of intense spiritual interaction with his music as do other great masters of Indian classical music but he is not imbued with the sense of religiosity in the way Bismillah Khan is. Chaurasia's feeling of the spirit is more visceral, even folksy. This is perhaps because he, since childhood, was inspired by the tales of Krishna, rather than the philosophical compulsions of the Vedanta.

"Oh, I know the flute has to be God's instrument," he says casually. "Because it is the purest. It has no metal, no plastic, no strings. What is it but a dry piece of bamboo

with holes in it? What else could Krishna have played? But isn't it strange that we've all heard of Krishna the legendary flutist but no one has heard him play or even knows what his music was like? Perhaps that burden has fallen on me, the burden of letting the world know what Krishna's flute sounded like. Maybe he plays through me. This may sound to you like ego but to me it is simply inspiration."

**C**HAURASIA was a successful flutist even in the mid-'60s. But his success turned into artistry less than a decade ago when the entire course of his happy-go-lucky life was transformed into a spiritual journey after a meeting with Annapurna Shankar, the estranged wife of Ravi Shankar, daughter of the legendary Alauddin Khan, and sister of sarod maestro Ali Akbar Khan. That was in 1970. Until then music, for Chaurasia, was fun, just another career at which he was gaining considerable success, even a spreading reputation for his versatility.

He had grown up in Allahabad, one of the three sons of a wrestler who was keen that Chaurasia also train in the martial arts and join him in the *akhara*. Chaurasia would wrestle now and then but his secret love was music—preferably played on Krishna's flute. But in the Chaurasia household, music was banned. It was strictly for other people.

"Once when I told my father that I would like to practise music he almost brought the roof down. He considered it a degrading career, a bandmaster's career. I remember once I was secretly playing the flute locked up in my room. My father barged in and I quickly hid the flute. He asked me what the sound was all about. I told him I was whistling. Whistling, to my father's mind, was even a worse insult to him and he responded by giving me a tight slap across the face."

Most of what Chaurasia played or whistled during those early days were film tunes. Occasionally he would hear Abdul Karim Khan or Alauddin Khan over the radio and try and play their music on the flute he had by and large taught himself to play. He was barely out of his teens when he abandoned his education and joined All India Radio (AIR) in Cuttack, Orissa, as a staff artiste earning Rs 200 a month. He told his father that he had been hired as a stenographer. But Chaurasia's father was not to live to hear his son's music. He died shortly afterwards.

Chaurasia, within a few years, began getting something of a reputation. People began to notice him. Mostly self-taught, he began to play classical music both in and out of AIR and also came in demand as a music teacher. Fed up with his moonlighting and inability to comply with the restrictive requirements of a staff job, AIR transferred him to Bombay in 1962 as a punishment.

"And what sweet punishment it was. It was more a challenge than a punishment. I suppose I had some of my father's wrestling instincts in me. You never give up. If I had been punished for my music then I was even more determined to show the world that I would be number one and that I would stay there."

Fame came easily to Chaurasia. Music directors like Madan Mohan, Jaidev, Roshan, noticed his playing and gave him film assignments. In fact, classicist though he is, Chaurasia has never quite abandoned his *filmi duniya*—he composed the music for *Silsila*, and *27 Down* and is working on another film. Fame yes, consummate artistry, no. For that he had to seek out Annapurna, his gurumata.

**S**HE lived a reclusive existence in Bombay, seeing practically nobody. Her reputation as an artiste of enormous dimensions—she plays the *sur bahar*—was widespread. She had played occasionally on stage with her brother Ali Akbar Khan. But soon had renounced public life. She had tried to pass on the wizardry of her father to her son, Shubho Shankar, but he left for the US with his father Ravi Shankar. She had also taught Nikhil Bannerjee who continued to express some of the musical radiance he imbibed from her on the sitar until his premature death two years ago. Today, the only living exponent of her tutelage is Chaurasia. But she did not accept him easily. He had heard of her reputation from musical circles across the country and he sought her out in Bombay.

"I kept knocking at her door for two years," Chaurasia recalls, "and each time she simply told me to get lost. But I was not about to take no for an answer. One day, I don't know what overtook her, she simply said, 'all right, play'. I think I played *raag yaman*. After I had finished, she said: 'You have to start from scratch. You will have to forget everything you have learned.' I even changed from being right handed to left-handed in order to begin afresh. That was to be the beginning of my real *tapasya*." Annapurna was a tough disciplinarian. Chaurasia would begin his *riaz* at 4 a.m. every morning and play into the late hours of the night. "I began to learn anew the wondrous world of the *alaap*. She taught me music in different parts, the *jod*, the *jhala*, the intricacies of the whole raag, the different feel of different moments."

Annapurna does not play the flute. She taught by singing to him: "She would express in singing what she wanted. But soon I learned to read her expression and produce what she desired. I still produce her through my playing. Within about four years I began to notice a change in myself. There was deep sadness because for the first time I came face to face with the limitless, infinite universe of classical music and I realised that I would not get to know even a small part of it in one lifetime." But along with the sorrow came strength. "I felt a new power. It was as if there was born in me God's stamina to play and play." While Annapurna was an uncompromising task-master who was able to root her disciple into the classicist foundation of shastriya sangeet, she refused to put him into a rigid strait-jacket in which experimentation with form and new sounds was taboo.

"Tradition and what the masters taught us is essential," says Chaurasia, "but man must also create for himself. I love all types of music. Why shouldn't music please, and reach out? Why should it stay stern and uncompromising?" Chaurasia is among a few but grow-

ing classicists who made a conscious effort to reach out to and expand the audience for classical music. "To me it was a challenge," he says. "The audience sizes had dipped. I was deeply wounded when I once saw the great Amir Khan singing before a group of just 25 people. It made me weep. Why is this, I said to myself, when the audience for ghazals is expanding?"

**I**N the mid-'70s Chaurasia began making a conscious effort to produce music which while retaining the tradition would bring more "*mithas* and *bhayna* into even the most difficult raags. I spent hours every day to research the sound in order for it to become more emotional—how to make a single note touch the heart. I changed my breath control, lip and finger movements to perfect the sound. The idea was not to pander to the audience but to convince it of the beauty of the raags."

Here too, was a page out of Annapurna's compassionate teaching. For she had told him repeatedly: "Be careful of your *alaap*. Be careful of your audience and elongate and modulate your *alaap* accordingly. Never, never bore your audience. See and study their faces, and gauge their *shakti*. When you understand this, then reach out to them. Once you understand their reaction you will gauge the depth of their understanding. You, your music, your audience must become one. Once this happens you will never want for anything. This is not just a simple *mantra*, you must strive to attain the *siddhi* of the *mantra*."

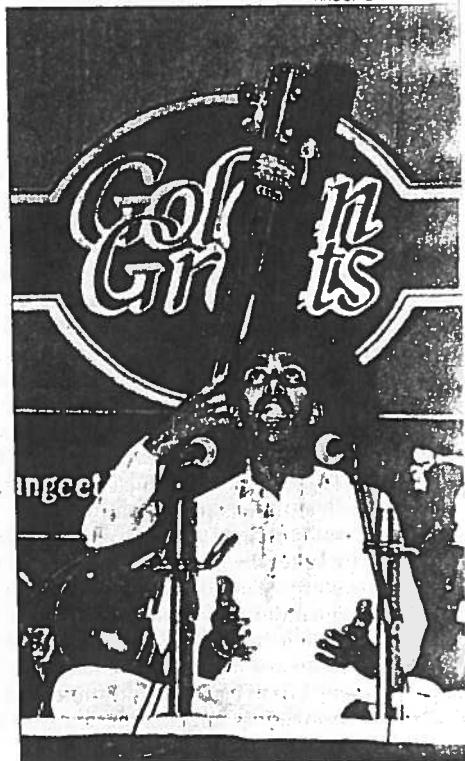
At a jazz festival in Bombay, 1980, Chaurasia, is poised to test himself before a mass audience with the new sounds he has been perfecting in order to enlarge the pool of classical music listeners. He is accompanied by Zakir Hussain on the tabla. "Zakir was nervous, I was nervous. We thought we'd be hooted out in no time, that the audience would be in no mood to listen to us after the sound of all those acoustical guitars that had preceded us. For two minutes I just let the tanpura sound take over. Then for five minutes I played the *alaap*. Gurumata's *alaap*. The voices died down. When I stopped the people began to scream, 'We want more!' I realised that my experiment had worked. And I said to myself I must continue to maintain this pace and I prayed to God, please, please, let this *shakti* remain in me forever, for I knew then that only through this music could I help take young people back and live in what is the most glorious about our past."

In his own past there is Krishna. In his dreams he dreams of recreating a huge college of flutists, a veritable Vrindaban "in which students will arrive to learn and study with satchels full of flutes, live in mud huts, eat at a common *langar*. A modern Vrindaban from which a thousand flutes will ring out each day. For what else is there? When my breath is gone and I can't play anymore what do I leave behind? At least I have some dedicated students now. But Ravi Shankar, Bismillah Khan, whom do they have as close disciples to carry on their art? When you leave nothing behind, you cry at the point of death. But I still dream, I dare to dream that through my playing, and through my students my flute will be left behind as the memory of Krishna."

## MUSIC

# Return of the Voice

New crop of classical vocalists shows promise



**T**HE hall was bursting at the seams. And a silence cast a hypnotic spell on the gathering. Then, *raag* Bageshri began to unfold gently—layer after tender layer, like a bud unravelling into bloom. And the crowd, earlier treated to an electrifying sitar concert by Budhditya Mukherjee, sat mesmerised by the magic of meditated music by vocalist Mukul Shivputra.

For the connoisseur, it was like a journey down the *gali*s of history, sparking off memories of veterans who produced great music and who've now passed into the swirling mists of the past. For the uninitiated too, the experience was moving, though unfamiliar. Whatever the sensation, one fact seemed clear from it all: vocal music was back again.

Ten years ago, connoisseurs and performers were worried that the vocal tradition was dying a slow death. But their fears have now been laid to rest. Reason: over the last few years, there has been a promising revival of the vocal tradition, as formidable talent has flowered in various parts of the country.

During the late '60s and early '70s many maestros, such as Pandit Onkarnath Thakur, Bade Gulam Ali Khan, Rattanjankar, Siddheswari Devi, Begum Akhtar and Amir Khan passed away. Of course, veterans like Bhimsen Joshi and Kumar Gandharva continued to enthral, but young talent, that always complemented the reigning maestros, suddenly

Shubha Mudgal; and (right) Rashid Hussain Khan: emerging talent

vanished. And apprehension grew.

At the same time, the emergence of instrumental music to the forefront was witnessed. Indian instrumental music, however, aspires for the intimacy of the voice, characterised by the *gayaki gharana* of sitarist Vilayat Khan. In fact, lessons for boys were continued on the sarangi—which is the instrument closest to the human voice—when their voices broke in adolescence. Vocalists like Bade Gulam Ali Khan and Amir Khan, who were also sarangi players, enjoyed a good rapport with the instrument.

For years, instrumental music reigned supreme. Says Keshav Kothari, secretary, Sangeet Natak Akademi: "A landmark of this phenomenon was the Ravi Shankar-Chaturlal combination which led us to the realisation that the tabla was an integral part of musical performance."

Further, instrumental music received a boost with the development of the phonographic industry, radio and television. As music became more accessible, people preferred the instrument—with its electronic accessories and amplification that provided a new thrill—to vocal music which thrived best in small *mehfils*.

However, even as instrumental music grew, a comparable quality in vocal music was missing. Explains vocalist Sheela Dhar: "The instrument excels in technical

virtuosity, but it cannot capture the life-like quality of vocal music."

But the voice has survived. Among the prominent vocalists today is Mukul Shivputra, 33, who was nurtured under the tutelage of father Kumar Gandharva and mother Vasundhara Komkali in *khayal*. While trained in dhrupad under Pandit K.G. Ginde, he has also learned Carnatic music from the late M.D. Ramanathan. There is added depth to his music because of his complete involvement and profound thinking. Says critic Raghava Menon: "It's not the voice nor the technique, but the presence of that something in-between that you could only experience, which makes his music a spiritual experience."

However, the prodigy of the decade is Rashid Hussain Khan, 22, the young maestro from ITC's Sangeet Research Academy (SRA), Calcutta. At the ITC Sangeet Sammelan in Delhi last year, Rashid set any lingering doubts about the survival of *gharana* sangeet to rest. Having learnt from Ustad Nisar Hussain Khan, the Sahaswan *gharana* maestro, Rashid's meditated rendition of the *raag* is uncanny. Says Bhimsen Joshi: "Yeh ladka jyada chamak dikha raha hai" (This boy has exceptional promise). "Rashid is both a complete and a versatile musician," says sarod player Ustad Amjad Ali Khan.

But Mukul and Rashid are not the only ones in the fray. The line-up of vocalists today is promising. Also from the SRA are



Ajoy Chakraborty, Vijaya Jadav Gательwar, Mashkoor Ali Khan and Arun Bhaduri. In fact, Ajoy's emulation of Bade Gulam Ali Khan has been controversial. Says Ustad Amjad Ali Khan: "When I heard him on the radio, I mistook him for Khan saab, until the announcement came at the end."

The galaxy of vocalists today includes Tripti Mukherji, Neeraj Parikh, Durga Jasraj and Girish Wasalwar—all students of Pandit Jasraj. And their range is startling. For example, Ashwini Bhide and Shruti Sadolikar, both from the Jaipur gharana, celebrate the beauty of the style—fusion of *swara* and *laya*. And while Veena Sahasrabuddhe's drut khyals reflect the Gwalior *gayaki*, her bhajans have the Kumar Gandharva touch. In dhrupad, there's Faiyaz Wasif Dagar, 21—son of the late Faiyazuddin Dagar—to carry the mantle of the Dagar family's 20th unbroken generation of dhrupad singers. He has taken his father's place beside uncle Ustad Zahiruddin Dagar in *jugalbandi*. Also known more for the depth in his approach rather than for his voice is Madhup Mudgal. In harmony with the mellifluous strains of the new vocalists is the metallic timbre of Shubha Mudgal's voice which can soar up to a magnificent crescendo.

The revival of the vocal tradition was evident in the New Generation concerts organised recently in New Delhi by the Gandharva Mahavidyalaya and the Trade

Though there has been a decline in quality, the emergence of formidable talent points to a promising revival of vocal tradition.



Mukul Shivputra; and (left) Shruti Sadolikar: new era

Fair Authority of India. Participants at the concerts also included Ulhas Kashalkar, Samarend Chaudhury and Iqbal Ahmed.

**T**HE road to musical excellence is a long and arduous one. At least 12 to 15 years of formal training is required before giving a performance on stage. Says Sulochana Vrihaspati of the Rampurgharana: "There are no shortcuts to become a musician." Adds Pandit Jasraj: "I don't take students who are not prepared to spend full time. And I don't take fees. *Vidya daan* is also necessary." As for innovation, says Ustad Zahiruddin Dagar: "What has been achieved by the veterans has to be experienced before improving on it."

However, the process of catering to millions through a medium essentially designed for *mehfilis* has been at the cost of quality. Says Amjad Ali Khan: "Quality has been the victim of change. How long was the concert seems to be the subject of discussions today than how good was it." An unfortunate fall-out of the increase in the number of audience is the rise in the uninformed response to music.

This change has taken its toll on the performers too. They are in a hurry to reach the top. As a result, perfection is put on the back burner. Says Naina Devi, the diva of thumri: "Everybody wants to be a

performer today." Laments Ustad Nisar Hussain Khan: "*Do saal school mein jaake tappa tappa karke subko gaana gaana hai*" (Everybody expects to be performing after just two years at music school). In fact, an eminent female vocalist dismisses the question of promise altogether, saying: "Listen to those today and us and see if they can ever reach our heights."

Unfortunately, university training in music has failed to throw up good performing musicians. Says sitarist Shujaat Khan, son of Ustad Vilayat Khan: "Going to a school of music is good to learn theory. But that is as far as it goes."

However, there are still some institutions that nurture talent in an organised manner, sustaining quality but refusing to compromise. For example, the SRA in Calcutta, and the Gandharva Mahavidyalaya which, incidentally, is celebrating its golden jubilee this year. One advantage of an institution like the SRA—even though it depends on the discretion of the owners—is that they have the resources at their disposal which they are using for a good cause. However, according to Kothari: "The best money is that which comes from the people."

Today, the kind of talent erosion experienced a few years ago seems to be a thing of the past. The young virtuosos are orchestrating a major change in the musical world. And in the allegro of time, they are the harbingers of a whole new tradition.

—RANJINI RAJAGOPAL

PLAYBACK SINGERS

# Filling the Void

A host of new singers in the reckoning

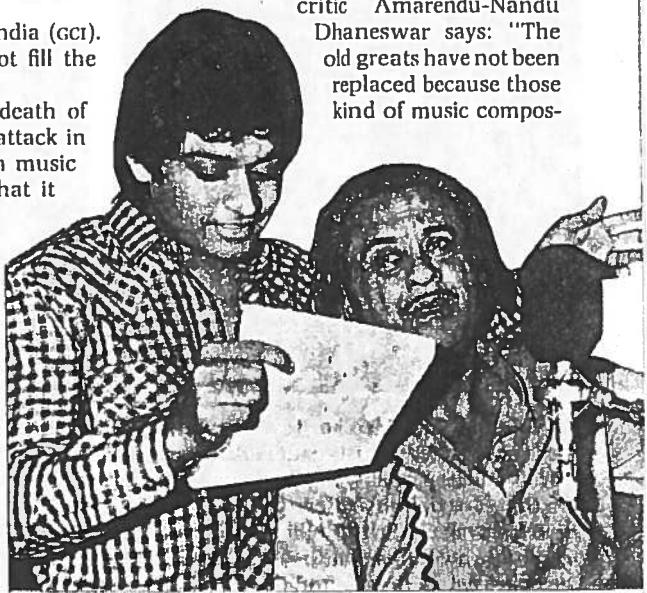
No country has seen such a phenomenon: just a handful of singers dominating a vast music industry for close to four decades. Even today the names of the great vocalists from the golden period of Hindi film music unfailingly evoke nostalgia and excitement—Mohammad Rafi, Manna Dey, Talat Mehmood, Hemant Kumar, Geeta Dutt, Mukesh. But with Kishore Kumar now dead, with the golden voiced Lata Mangeshkar using every excuse to stay away from the new cacophonic sounds in Bombay's recording studios, and with even the ebullient Asha Bhosale tiring of belting out a string of unimaginative songs, it does seem as if an era is well and truly coming to an end. "Each one of them was so different in style, and their singing spans the entire range of Indian music," says Sanjeev Kohli, general manager, artistes and repertoire (A&R), at the

Gramophone Company of India (GCI). "Today's singers just cannot fill the gap."

It was the unexpected death of Kishore Kumar, of a heart attack in October, that made the film music industry suddenly realise that it had failed to groom a successor to the versatile 58-year-old crooner. There is no male singer around who can take over Kishore's place, as he had so effortlessly done from Mohammad Rafi in the '70s. In response to the question "After Kishore, who?", all that could be heard was the echo of the dead singer's rich and resonant voice.

Kishore Kumar was

the last of an extraordinary group of male playback singers. "We worked together for 38 years, but with his skill at unorthodox interpretations of songs it was always a challenge singing a duet with him," recalls Asha Bhosale. "I cannot see so much talent in anyone today." Music critic Amarendu-Nandu Dhaneswar says: "The old greats have not been replaced because those kind of music compos-



Laxmikant (left) and Pyarelal: durable duo



Asha Bhosale (left) and Lata Mangeshkar: legends both



Manna Dey (left) and (extreme right) Talat Mehmood

ers are no longer there to support and sustain talent."

In the disco crazy '80s it is composers like Bappi Lahiri who have stolen the show. Their strong emphasis on beat has been at the cost of the old melody, which was the soul of all memorable film songs. As Lata, who has reduced her commitment to Hindi films considerably, said in an interview to INDIA TODAY six years ago: "The stuff that you hear these days, do you call it music?"

But the new beat has come to stay. And with it has come a host of male and female playback singers. They begin their careers in an entirely different manner

from the singers of yesterday, simultaneously recording songs for films, performing on stage, and putting out cassettes of bhajans, ghazals or disco songs. "It is going to be a very different era, and I feel something new and exciting will emerge as we see the evolution of many new

Kishore and son Amit: in his father's footsteps

singers," says Nitin Mukesh, 37, son of the legendary Mukesh. "Maybe one of us will also become a legend."

Nitin and Amit Kumar, 34, Kishore's son, are the only children of famous playback singers to have followed in their fathers' footsteps. Though the late singer had also become selective about his music, he featured in 60 per cent of the film songs recorded in Bombay. Little wonder then, that just two weeks after Kishore Kumar's death, the son was completing his father's assignments. Amit suddenly found himself committed to 11 recordings, as music directors lined up to use a voice resembling the departed singer's.

Besides Nitin and Amit, several other

male playback singers have come up in recent years—Manhar, Shailendra Singh, Bhupendra, Yesudas, S. Balasubramaniam—but none of them has been able to make it to the top. Suresh Wadkar, 31, a playback singer with an original style, is most often mentioned as someone who could take on Kishore Kumar's mantle. He was eight when his parents put him in the custody of Pandit Jiyalal Vasant, a light classical vocalist, and unlike most playback singers, he has had years of classical training. Wadkar came into films when music director Ravindra Jain spotted him at a *Sur Singer Samsad* contest. "All singers are scared of standing before the studio mike, which we call the *bhoot*," says Wadkar. "To stay in sur before the mike, you have to have a classical base, and practise constantly."

Talat Aziz, 31, whose ghazals in *Umrao Jaan* and *Bazaar* became very popular, is another young playback voice on the horizon, as is Pankaj Udhas, 36, who recorded the well-known *Chitti aye hai watan se...* for Mahesh Bhatt's *Naam*. Now that Kishore is dead and producers are more willing to try new voices, these ghazal singers—who became popular in the first place because of the decline in

The new singers have come at a time when the established names have faded out and the emphasis is on beat at the cost of melody.



Anuradha Podwal sings with Mohammad Aziz



Pankaj Udhas (left) and Talat Aziz: promising



Bappi Lahri: stealing the show

Hindi film music—may be heard more often from film sound-tracks. "I recorded very few film songs after *Naam*," says Udhias, "but from next year I hope to devote more time to playback singing."

Two of the busiest singers today—Shabbir Kumar and Mohammad Aziz—model themselves completely on Mohammad Rafi, demonstrating the lack of new ideas in the film music industry. "Hindi film music is a rhapsody which has become absolutely stale and puerile," says lyric writer Amit Khanna.

"Lots of questions are asked about why standards have deteriorated, but in today's films where is the need for good music? And where are the music makers to create that music?" asks Manna Dey, 68, who appears in many concerts in India and abroad, but has not sung for a Hindi film for a long time.

One reason for the decline of Hindi playback singing has been the dramatic shift in film themes. Social or romantic themes have been replaced by a pot-pourri of violence, suspense, chases, and high-kicking macho romance. Inevitably, the demand is for a loud, rhythmic sound, not the delicate lyrics and melodious tunes of an earlier era. "Eighty per cent of today's film music cannot be good because of the situations on which the songs are picturised," says Laxmikant, part of the successful Laxmikant-Pyarelal duo.

Talat Mehmood, 63, who has not sung for Hindi movies since 1970 says: "We struggled a lot, and used to take at least one week to record a song. Today the playback singer is told of the song just before the recording, and in 15 minutes it's all over. What you hear is all noise, there is no music or poetry left."

Even if the standard of the music has declined, the quality of the equipment available in the recording studios, and the cost of recording a song has gone up. In the last five years, there has been a major overhaul of equipment, and now many recording studios boast the latest in electronic sound wizardry, including the most modern synthesizers, sequencers and octo pads. But the cost of making a song has also gone up by at least 20 per cent. Today, from the time of conception of the lyrics and tune, to the finished audio tape, a producer spends at least

Rs 50,000 on each song.

Of course, with big names the cost would escalate further. Laxmikant-Pyarelal, for instance, are said to be the highest paid music directors—around Rs 2 lakh per film. Lata, needless to say, commands the highest price for a singer—reportedly Rs 30,000 per song—followed by sister Asha who charges Rs 25,000. Kishore commanded the same price as Asha. But both Lata and Asha are known to charge much less or sometimes nothing at all, if they

Alisha, Sharon Prabhakar, Anuradha Podwal, Alka Yagnik and Sadhana Sargam testify to the widening horizons in the field of female playback singing. Says Krishnamurthy: "It's really an open field now and the range of songs being sung has widened also." The greater variety of songs now heard in films is reflected in the backgrounds of the singers. "I love singing pop and rock and the new generation does not want that soft old sound any more," says Alisha, who has the hit *Kate nahin katte* number in *Mr India* to her credit. The success of *Mr India*'s music has started a trend and filmgoers will be hearing similar music over and over again in several forthcoming films. "After *Mr India* I have recorded many songs on the same lines," says Alisha.

But as the rhythms in Hindi film music get frenetic, the question often asked is whether there will ever be a return to the golden age of melody. Even six years ago Lata had felt that the early signs of a revival were already there. "It is bound to return. The bang bang phase cannot last long," she said.

Since the early '70s for instance, the music of a film can no longer ensure success at the box-office as in the past. "Today the success of a film cassette is entirely dependent on the success of the film," says GCI's Kohli. His company sold 10 lakh cassettes of *Ram Teri Ganga Maili*, the biggest seller of all times, but finds that a lot of non-film albums have better sales.

Kishore Kumar died at a time when all the great names associated with the Hindi film music industry had begun to wonder whether the golden age would ever come again. With his death, the question being raised is not just "after Kishore, who?" but also "after Kishore, what?" For if any of the younger male and female playback singers are to emerge as original singers, and not just imitators of the legendary greats, they will need the right kind of music and guidance from a new lot of music directors. And unless the Hindi film music industry can create new legends with its songs, it will never recapture its dominant position in the country's popular music scene.

—M. RAHMAN



Mukesh: the end of an era



Nitin Mukesh: an exciting phase

like an assignment but feel the producer cannot afford their price. The newer singers get paid between Rs 1,000 and Rs 5,000.

While the death of Kishore Kumar has suddenly created a void which may take years to fill, the gradual withdrawal of Lata Mangeshkar, has brought forth a crop of young female playback singers. "With Lataji away for long periods and Ashaji far more selective now, music directors are really on the look-out for new female voices," says Kavita Krishnamurthy, whose latest success is the *Hawa hawai* number in *Mr India*.

Besides Krishnamurthy, names like

## THEATRE

# The Fading Arclights

A historic retrospective, but theatre is at an impasse

**C**ONTEMPORARY Indian theatre seems to be stuck in an impasse. Last month's two-week-long smorgasbord of nearly half a century of Indian drama presented under the ever-stretching canopy of the Nehru Centenary celebrations showed that theatre in the country is barely alive. And hardly kicking.

The Nehru Shatabdi Natya Samaroh organised by the Sangeet Natak Akademi was no doubt a historic occasion. There were 15 plays spanning a wide arc. From Bijon Bhattacharya's *Nabanna*, directed by Kumar Roy, which deals with Bengal's traumas of 1942-1943 to a recent Mahesh Eklunchwar play, *Wada Chirebandi*, directed by Vijaya Mehta which depicts the disintegration of a joint family.

The 'retrospective' included works of grand marquee names: Mohan Rakesh, Girish Karnad, Vijay Tendulkar, Habib Tanvir, K.N. Panikkar, Rattan Thiyam—23 Sangeet Natak Akademi awardees no less. Among the plays staged was Utpal Dutt's *Kallol*, which had once landed him in jail. Conspicuously absent were Shanta Gandhi's *Jasma Odan*, Shieila Bhatia's *Heer Ranja*. Also absent were Badal Sircar, E. Elkazi and Shombhu Mitra.

Still there were the chef d'oeuvres such as *Adhe Adhure*, *Hayavadana*, *Ghasiram Kotwal*, *Urubhangam*, *Chakravyuha*. The last by Rattan Thiyam—a highly stylised rendering of a portion of the Mahabharata—electrifying the audience. But what the big show ultimately proved was that Indian theatre has not gone anywhere, particularly after the golden age of the '60s and '70s.

"The '60s were easy. Post Independence we were conscious of a national identity. We looked for folk forms. The issues were carved out by historic conditions," says playwright, actor and Chairman of the Sangeet Natak Akademi Girish Karnad. Ten-

dulkar's *Ghasiram Kotwal*, Karnad's *Hayavadana* and Tanvir's *Charan Das Chor* used folk forms to enhance urban theatre and won critical acclaim.

But in the present era of instant utsavas, folk forms have been ritualised. Says Dr Jabbar Patel, who directed *Ghasiram Kotwal*: "This play was a post-Independence look at grassroots to find a new format. Today we choreograph the rituals. We have not really presented the soul. The modern application of all this has yet to come out."



**T**he urban artiste has become a kleptomaniac. He lifts bits of tradition and then decorates his art with it."

MAHESH EKLUNCHWAR

**D**o we expect actors to starve or stand outside on the road? How long can you be qurban for theatre?"

MANOHAR SINGH



**L**ook at any of the plays in the festival. Do they deal with any of our concerns today, our political realities?"

M.K. RAINA

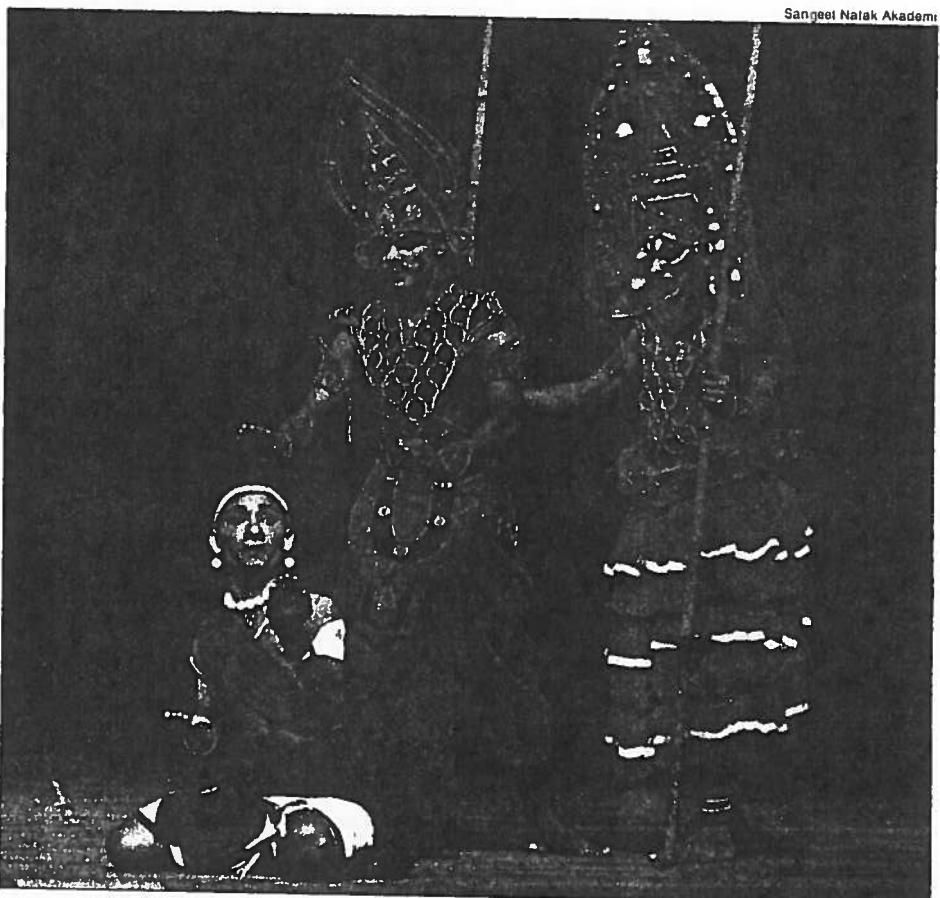
Often, these plays have become no more than emporium theatre, boosted by government grants and peddled abroad. "The urban artiste has become exploitative, a kleptomaniac," complains playwright Eklunchwar. "He steals song, dance, colour from the rural. He lifts bits of tradition and then decorates his art with it. Like icing on cake."

Tanvir, who delved deep into the traditions of the tribals of the Chhattisgarh region and came up with original theatre like *Mitti ki Gadi* and *Charan Das Chor*, is also sceptical. "What seems to be folk-oriented is actually imitative. I don't see why we should not oppose imitation of Indian rural by the Indian urban and vice versa. We have to produce a play related to our cultural ethos."

One reason for the lack of growth is this inability to examine the contemporary urban or rural Indian. Says G.P. Deshpande, playwright and professor of Chinese at Jawaharlal Nehru University, whose play *Uddhwasta Dharmashala* was staged: "It is only now that we are beginning to come to terms with modern man." Volatile actor-director M.K. Raina feels that the turn to the classical or to the folk is an escape from reality. "Look at any of the plays in the festival. Do they deal with any of our concerns today?"

For Shyamanand Jalan, from Calcutta, the only relevant theatre is the popular. He describes traditional theatre as "laboratory theatre". Says he: "In the villages there is no audience for them. Is it for drama critics and for seminars?"

Played out, too, is the naturalist theatre which came out of the European mould of Ibsen and Shaw. Those like Karnad believe that this form does not work for Indian realities. "The naturalist form is constricting. Ours is a far more complex society. People just don't come and sit on the sofa and talk," says Karnad. "Indian society does not express itself totally in eloquent words. In Shaw's plays everyone was capable of expressing his woes in eloquent terms. But here the daughter-in-law is not going to speak in front of her mother-in-law. In a sense we are more like Chekhov where people want to say but can't say—the 19th century feudal family." But there are



Scene from *Urubhangam* (above); and Naseeruddin Shah in *Andha Yug*

those like Eklunchwar who are quite comfortable with the living-room. His reasoning: "We are in the proscenium and I see no reason to go out of it. We have not really tapped the strength of Indian prose."

But the biggest problems are financial. There is no equivalent of the National Film Development Corporation. Complains actor Mohan Agashe: "This is the only country where there is no subsidy for theatre. Nor is there a national association of actors." Even places to rehearse in are difficult to find. Says Eklunchwar: "All the halls are rented out for weddings today."

However, most damaging has been the exodus of talent to television and cinema. The best playwrights—Tendulkar, Jabbar Patel, and Karnad—today concentrate on these mediums. So do actors with long standing theatre links like Naseeruddin Shah and Amrish Puri.



Sangeet Natak Akademi

So theatre remains an amateur effort. Nobody draws a salary. Says Agashe: "We don't even get pocket or smoke money." Result: theatre is treated like a hobby, or a part-time job. The Theatre Academy of Pune for instance is made up of bankers, architects, teachers and doctors. Says actor Manohar Singh, who has taught at the National School of Drama: "Do we expect actors to starve or stand outside on the road? How long can you be *qurban* (martyr) for theatre?"

Many dramatists believe that eventually something might emerge out of the present chaos. Says Tanvir: "The abundance of cultural things throws up high quality. Our fiction is strong. There are lots of little groups in small towns trying new things. Something will come up. Whether it is from street theatre or the Indian People's Theatre Association (IPTA)."

What also interests him is that even the die-hard Sanskrit scholars, who blindly followed the line of thought drawn by the occidental orientalists like Max Mueller that Sanskrit could only deliver poetry and not drama, have come on stage. "Now Sanskrit pundits are also acting and producing plays," adds Tanvir.

A fresh wind is also blowing in from the streets. Coincidentally, next door to Kamani Hall—where the Akademi staged its plays—political satire adorned Chauraha, the first All India Street Theatre festival. And the audience shuttled between the two.

Thirteen groups participated in the three-day festival. Corruption, superstition, dowry deaths, environment were some of the themes examined. Among the more effective was the play on communalism by the Lucknow IPTA group—a brilliant send up of "computer baba" who recommends pitting pundits against mullahs as the quickest route to electoral victory.

Indian theatre will have to soon find an exit from the impasse it's in. And in a country in which various centuries exist side by side, it is a variety of forms of expression that will provide the answer.

—MADHU JAIN

## TAMIL THEATRE

# Breaking Fresh Ground

Search for a new idiom

**I**T was once the fountainhead of the arts. The medium that most easily bridged the gap between the creator and his audience. But now in Tamil Nadu, theatre finds few creators and a smaller audience.

This may appear paradoxical since the so-called mainstream theatre activity is burgeoning—it is being patronised by hundreds of sabhas (some 150 in Madras alone) which regularly book amateur and professional theatre groups to stage their plays. These plays are mostly reworkings of mythological themes or facile farces. Socially-relevant plays like Komal Swaminathan's *Thaneer, Thaneer* (Water, Water) and experimental drama are rarities.

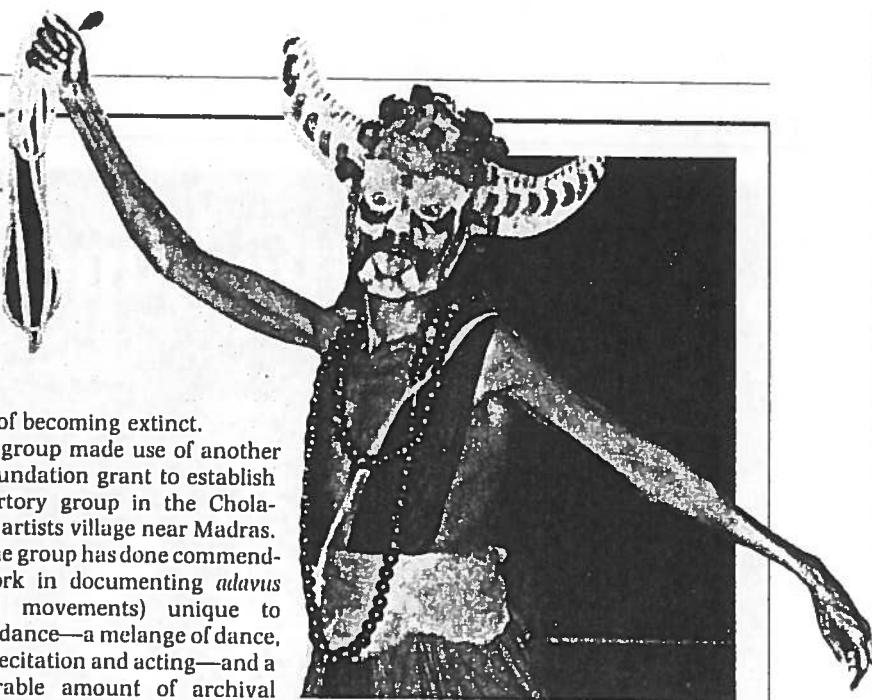
In the face of such a serious literary drought, the efforts of the Koothuppattarai Repertory Group stand out. Recently it staged a Tamil adaptation of Seigfried Lenz's *Time of the Guilty, Time of the Guiltless* (*Nirabarathigalin Kalam* was the Tamil title). Lenz's play is an examination of the question of collective guilt. The powerful theme was explored with a great deal of sensitivity and was undoubtedly a rare experiment with form and content. The play can in fact be seen as a curtain-raiser to a new stage in the evolution of Tamil theatre.

How is the Koothuppattarai style unique? N. Natesh, son of the group's founder N. Muthusamy, says that the style of acting is very physical as dance, *Kalaripayattu* (a martial art) and the like are harnessed to give meaning to an actor's performance. Music is used as an integral element, not as an adjunct.

This is not the first time that the group is trying to shatter existing norms and experiment with new idioms in theatre. In 1980, Koothuppattarai received a grant from the Ford Foundation to evolve a method for training actors in traditional theatre and document certain traditional art forms which were in

danger of becoming extinct.

The group made use of another Ford Foundation grant to establish its repertory group in the Cholamandal artists' village near Madras. More, the group has done commendable work in documenting *adavus* (stylised movements) unique to Koothu dance—a melange of dance, music, recitation and acting—and a considerable amount of archival



Scenes from *Mutrugai*  
by Koothuppattarai



material, all of which have been videotaped.

The group was established in 1976 by the writer N. Muthusamy, the publisher S. Ramakrishnan and noted painter and art director P. Krishnamurthy. The initial desire was just to preserve Koothu and in the early days they worked in tandem with another traditional theatre group run by Purisa Natesa Thambiran. Later of course, Koothuppattarai set itself a more ambitious goal—that of evolving a new theatrical idiom incorporating the creative elements of Koothu.

In the early '80s ideological differences led to a split in the group. Some of the members led by a well-known writer Veerasamy felt the group was pandering to middle class values in theatre. But the group got over teething troubles. Says N.V. Sankaran, 35, one of the early

members who broke away to form his own group, Pareeksha: "Despite my reservations about the group, I will concede that it is still doing worthwhile work in the area of experimental theatre."

The glorious period for the group and for modern Tamil theatre was between 1978 and 1982 when many brilliant original plays written by people like Indira Parthasarathy, Jayanthan and Ambai were staged to wide acclaim. But soon Tamil

writers started looking to the West for inspiration and what followed was a series of adaptations. "All of us in experimental theatre were reduced to adapting Brecht, Ibsen, Chekov and the occasional Lenz," says Sankaran.

The debate about the Tamil experimental theatre apart, the recent efforts by the group come like a burst of arc-light on a dark stage. The group has roped in some of the most renowned names in theatre, music, and dance—the director is V. Dhanushkodi who has been in theatre for 30 years—for its ambitious Cholamandal project.

"Our repertory will be very active. Have no doubts on that score," says Natesh. If they emerge from the inspiring ambience of Cholamandal with more plays in the calibre of *Kalam* and *Mutrugai*, Tamil theatre would have acquired a new idiom. —GUHA PRASAD

JOSEPH KA MUQQUDDAMA

# Despair of the Times



**I**N the end, the corrupt, salivating politician Raghupati; the cloying, unprincipled Uncle; the dehumanised constable Farman Ali; the phalanx of women—a Haryanvi battle-axe, lascivious Salma Tarafdar, vixen Chammi, decaying Srimati Raghupati; and the worm-like, sycophantic Raunaklal surround the anguished protagonist, while the featureless, cardboard cut-out visage of the Judge looks on from above. And in the shifting light as the spectral figures sway toward him, the quarry screams: "Anyone can be the victim but you. And that is because in this play you have chosen the better part—you have assumed the role of the accuser, and to me given that of the accused." The reply of the wraiths is a swaying motion.

Shades of Kafka. Quite. In *Joseph Ka Muquddama*, a superb stage adaptation in Hindi of Franz Kafka's *The Trial*, the meaning of the timeless quality of genius becomes clear. Instead of being drafted in 1915 in war-ridden Europe, the bizarre story of Joseph K. could easily have been written in New Delhi yesterday for today's India. The triumph of Mohan Maharishi's adaptation, performed by the National School of Drama Repertory Company in New Delhi last fortnight, is that you do not need to have read *The Trial* to relate to *Muquddama*.

The plot of the classic—adapted for the stage earlier by Orson Welles and

Vyas (left) and Trivedi in the play: eerie

Andre Gide—is of course simple, but winds in a way to ask questions and seek meanings that have invited unrivalled exegesis, and little consensus. Plainly, Joseph K., a bank manager, wakes up one morning to find himself under arrest for a crime that is not specified. Thereon begins the nightmare odyssey marked by the easily graspable and the totally opaque. This is the quality of Kafka's prose that Maharishi must have found most difficult to translate onto stage. While there is complete lucidity about everything material, while there is no sentence that wavers in uncertainty and abstraction, the uncertainties and abstractions pile up relentlessly. And nothing for a moment pierces the opacity of: What has K. been held culpable for?

*Joseph Ka Muquddama* does not overtly concern itself with Kafka's obsessive preoccupation with immanent guilt—"Guilt is never to be doubted": *In the Penal Colony*—choosing instead to focus on the question of the innocent victim, always vulnerable to gratuitous treatment, and powerless against an intransigent and perverse system. So powerless as to be even denied the right of knowing the nature of his crime.

While maintaining full fidelity toward the original, Maharishi—he has both scripted and directed the play—has

managed to Indianise it extremely successfully. Indian parallels are found for all the characters, and barring K. all the names are changed. Accurately, Maharishi says: "To have changed K.'s name would have killed *The Trial*'s essence." K. also retains his Christian identity, for Maharishi felt that in India this immediately makes him an island, effortlessly laying out the premises of the play. As for the others, the Advocate who is approached by K.'s dubious Uncle becomes the politician Raghupati, the Commercial Traveller who like K. is the accused of an unspecified crime spending his every hour cultivating contacts that "may one day be of use" becomes the near-demented Raunaklal, and the rest become distinctly Indian *chaprasis*, clerks, constables, shrews and sirens.

Characters and scenes have also been successfully created. Raghupati's wife is one with the degeneration around, and a sequence in Raghupati's ante-room, where a hysterical allottee afraid of losing his flat runs around begging for succour, is aptly surreal.

The sets are done imaginatively, the lighting is good, and the performances of a high quality, with Anupam Shyam, Ravi Khanwilkar and Lokendra Trivedi excelling as the Uncle, Raghupati, and Raunaklal respectively. Shrivallabh Vyas, as K., finely emotes a vacuous bewilderment alternated with anger, but mars it with a hint of hamming. Surprisingly, there are moments where the absurdity of the ongoing action provokes the audience to laughter. But the eeriness merely distends, not cracks.

Where Maharishi founders is in the climax. Deviating from the original, he puts the entire cast on the stage even as K.'s fact-less trial commences and the doomed bank manager embarks on a long monologue. These deviations take away from the nightmare quality of the play, and the monologue is a compromise to audience comprehension: the action has said it all, K.'s rhetoric is redundant and out-of-character. And, anyway, Maharishi has already shown us what the Indian situation can easily be seen as: Kafkaesque.

—TARUN J. TEJPAL

## Historische wortels

Het moderne, politieke straattoneel is in India niet als een volkomen nieuwe theatervorm uit de lucht komen vallen. Een aantal groepen, met name in de grote steden, zijn ontstaan uit onvrede met het westers georiënteerde podium-toneel dat slechts voor een elitair publiek toegankelijk is. Zij wilden met hun toneel de man in de straat bereiken en daarom zochten zij de straat zelf als werkterrein op.

Het straatoneel vertoont overeenkomsten met traditionele vormen van volkskunst die zich op straat, op gelijk nivo met de toeschouwers afspelen. Voor beide is spontane en directe kommunikatie met het publiek essentieel. Het spel of de voorstelling waarin traditionele elementen van zang, dans en toneel door elkaar heen gebruikt worden, heeft een tamelijk losse structuur met allerlei mogelijke variaties, waarbij de uiteindelijke vorm voor een goed deel bepaald wordt door de kontekst van het optreden.

Iedere streek heeft zijn eigen vormen van volkstheater. De stukken worden gespeeld door rondreizende professionele groepen op melas (een soort kermissen), bij religieuze feesten, en bij huwelijksfeesten en andere dergelijke gelegenheden. Het publiek reist soms grote afstanden om de opvoeringen bij te kunnen wonen. De onderwerpen zijn meestal van historische, religieuze of romantische aard, maar soms komen ook eigentijdse sociale en politieke onderwerpen aan bod. Het laatste is bijvoorbeeld het geval bij de Kariyala-stukken in Himachal Pradesh, die zijn opgebouwd rond stereotypte personages met hun kenmerkende manier van doen, zoals de politieambtenaar en de belastingambtenaar. En bij Bhikhari Thakur, een halfgeletterde auteur van lange kaste, die met zijn in het Bhojpuri-dialekt geschreven volksdrama Bidesia over het lot van een jonge dorpsvrouw wier man vlak na hun huwelijk naar Calcutta getrokken is om geld te verdienen, zoveel sukses had dat bidesia de naam van een heel genre van volksstukken geworden is.

Volkstoneel en andere vormen van volkskunst hebben in tegenstelling tot klassieke kunst altijd onafhankelijk van de steun van vorsten en andere machthebbers kunnen bestaan. Niet zelden geven zij uitdrukking aan maatschappelijke onvrede en kritiek op de machthebbers die onder het volk leeft. Tijdens de Britse overheersing zijn veel liederen gemaakt door regionale kunstenaars die oproepen tot verzet tegen het koloniale bestuur. Harikatha (het muzikaal vertellen van verhalen) in Uttar Pradesh en het Tamashatoneel in Maharashtra stonden met name bekend om hun subversieve, anti-Britse strekking. Volkskunstenaars hebben juist vanwege hun economische onafhankelijkheid van officiële personen en instanties altijd een maatschappijkritische rol kunnen vervullen. Na het bereiken van de staatkundige onafhankelijkheid van India in 1947 is door een aantal factoren de onafhankelijkheid van de volkskunstenaars juist sterk aantast en daarmee is niet alleen hun kritische functie, maar zelfs het voortbestaan van hun kunst in gevaar gekomen. Het doordringen van de

## Louk Vreeswijk STRAATTONEEL

### India in beweging

Een buurtstation ergens in Bombay. Mensenmenigten die een trein uitstromen, op weg naar een arbeiderswijk. Er is een oploop en een politieman baant zich een weg tussen de mensen door om te kijken wat er aan de hand is. De oorzaak is een groep van twaalf mensen die, omringd door toeschouwers, de noodtoestand in India naspeilen: mannen leggen een weg aan en skanderen "Lang leve Indira Gandhi". Maar als ze van uitputting in elkaar zijn gezakt, beginnen ze elkaar te vragen: "Wat is ons minimumloon?" "Heb jij al een regemokoming voor je schulden gekregen?" "Nee." "Wat is er van alle belofte terechtgekomen?" "Kom op, laten we ons organiseren!" Als ze weer opstaan en een militante demonstratie beginnen, wendt een autoritair kijkende vrouw zich tot twee andere acteurs, wijst naar de demonstranten en roept: "Schei!" De twee brengen hun hand in aanslag - slechts een paar acteurs hebben rekwiisten en geen enkele is verkleed. Als de demonstranten vallen wil de echte politieman tussenbeide komen, maar de mannen die politieagent spelen springen in de houding en beginnen een klapblad te zingen: "In deze kapitalistische wereld moeten wij mensen doden, hoe erg we 't ook vinden, toch moeten we ze doden." ... En de politieman stopt en blijft pijzend staan tussen de arbeiders die toekijken hoe de geschiedenis van de onderdrukking sinds de afkondiging van de noodtoestand en de politieke wederopstanding van Indira Gandhi wordt nagespeeld door twee vrouwen die op de ruggen van twee knielende acteurs klimmen nadat ze zich in een diskussie hebben afgewraagd waarom ze te slecht georganiseerd en te verdeeld zijn om zelf het land te besturen ... Het stuk eindigt met een strijdlied gebaseerd op een volksliedje van Bombayse vissers: "Wees op je hoede!"

Op verschillende plaatsen in India zijn de laatste vijf à tien jaar toneelgroepen opgekomen die zich in hun stukken toeleggen op een kritische analyse van de Indiase maatschappij en die zich hiermee niet in een theater, maar op straat, direkt tot het volk wenden.

Er zijn straatoneelgroepen actief in grote steden als Calcutta, Delhi en Bombay, maar ook op het platteland van bijvoorbeeld Maharashtra, Karnataka en Kerala. Zij spelen hun stukken op plaatsen en tijden waarop zij het beoogde publiek gemakkelijk kunnen bereiken, tijdens de middagpauze in de buurt van kantoorkomplexen, tegen de avond voor bus- en treinstations; op de campus van universiteiten; in arbeiderswijken en op dorpspleinen.

Het doel van deze groepen is maatschappelijke missstanden aan de kaak te stellen en hierover met en onder het publiek een diskussie te stimuleren. Zij hopen zo dat publiek te activeren in de strijd voor sociale verandering.

film als populair vermaak tot in alle hoeken en gaten van India heeft natuurlijk de vraag naar traditionele volkskunstenaars doen afnemen, maar een even grote bedreiging vormt ongetwijfeld de inkapseling door overheid en bedrijfsleven. Deze hebben in diverse vormen van volkskunst bruikbare instrumenten ontdekt voor het maken van propaganda en reclame voor eigen doeleinden in het grotendeels ongeletterde India. Traditionele verhalenvertellers die worden ingehuurd om het volk te onderwijzen over de vijfjaarplannen van de overheid; volkszangers die de vooruitgang in hun regio, of de noodzaak van gezinsplanning, of de superioriteit van een bepaalde politieke partij in opdracht bezingen; poppenspelers die gedurende enige jaren door een levensverzekeringsmaatschappij worden aangesteld om het nut van een levensverzekerking aan het volk uit te leggen, enz. Er zijn legio voorbeelden van dergelijke instrumentele en commerciële toepassingen van volkskunst die in de laatste dertig jaar deze populaire kunstvormen en de integriteit van hun beoefenaars enorme schade hebben toegebracht.

De kracht van volkskunstenaars heeft altijd gelegen in de onafhankelijkijke, bijwijken subversieve manier waarop zij maatschappelijke verschijnissen van commentaar voorzagen en daarmee uiting gaven aan onder het volk levende gevoelens. Het huidige straatoneel kan men als een kunstvorm beschouwen die de mogelijkheden in zich draagt tot een nieuwe volkskunst uit te groeien. Een andere wortel en inspiratiebron van het moderne straatoneel is te vinden in de geschiedenis van de *Indian People's Theatre Association* (IPTA). De IPTA is een beweging van progressieve toneelschrijvers, musici en acteurs en actrices, die vooral in de jaren veertig en vijftig in enkele delen van India actief en populair is geweest. De beweging is anti-fascistisch en anti-imperialistisch van karakter en kan min of meer beschouwd worden als een kulturele organisatie van de toenmalige Kommunistische Partij van India. Met stukken over bijvoorbeeld de Bengaalse hongersnood van 1943 en over de met volksverhuizingen en slachtpartijen gepaard gaande scheiding van India en Pakistan in 1947 werden op realistische wijze aktuele thema's aan de orde gesteld. Via kontakten met vakbonden werden deze stukken voor arbeiders gespeeld. Een belangrijke samenbindende kracht in de beginjaren van de IPTA vormde de allesoverheersende strijd tegen de Britse koloniale machtshebbers. Na 1947 viel deze impuls weg en in de jaren vijftig begonnen zich binnen de Kommunistische Partij de ideologische verschillen af te tekenen die in 1964 tot splitsing van de partij zouden leiden. Onder invloed hiervan desintegreerde de IPTA als beweging en bleven her en der splintergroepen over.

In het strijdbare politieke karakter van de IPTA uit de vroege jaren veertig en in haar suksevolle pogingen om toneel voor het volk te maken, vinden veel straatoneelgroepen van tegenwoordig een stimulans voor hun eigen activiteiten.

#### Het moderne straatoneel

Om een duidelijker beeld te kunnen vormen van het politieke straatoneel in het huidige India zal ik van een paar groepen verspreid over het land een indruk geven van de stukken die zij spelen en de manier waarop zij werken.

#### JANAM

*Jana Naya Manch (JANAM)* is één van de ongeveer tien straatoneelgroepen in Delhi. De groep bestaat uit voormalige studenten van de universiteit van Delhi. Allen waren lid van de linkse Student Federation of India, van waaruit JANAM in 1973 werd opgericht. De eerste jaren hield de groep zich met podiumtoneel bezig. Door vakbonden van studenten en arbeiders werden zij voor optredens ingehuurd met hun verplaatsbare podium en alles wat er aan rekwijsiten was nodig. Tijdens de Noodtoestand (1975-77) raakten veel vakbonden in financiële problemen en konden zij de onkosten voor een optreden van JANAM niet meer betalen. Om deze reden én vanwege de beperkte politieke vrijheid in deze jaren werd de groep inaktief. Onder de druk van de omsandigheden is JANAM zich na de Noodtoestand op straatoneel gaan toeleggen. Zonder podium en met een minimum aan rekwijsieten konden zij hun produktiekosten terugbrengen en behalve op aanvraag nu ook op eigen initiatief gaan spelen. Tijdens een grote arbeidersdemonstratie in 1978 in Delhi, die gericht was tegen de invoering van de voor de arbeiders zeer ongunstige Industrial Relations Bill, speelde JANAM haar eerste straatoneelstuk Machine: over het verzet tegen deze wet. Het duurde slechts 12 minuten en was een groot succes. Sinds de eerste voorstelling in 1978 heeft JANAM Machine meer dan honderd keer gespeeld in arbeiderswijken van Delhi en omstreken. Na Machine heeft JANAM in de loop der jaren een tiendelige vrouwendag in 1980 en het stuk over korruptie was onderdeel van een actie tegen het wanbeleid en dientengevolge prijsverhogingen van het openbaar vervoer in Delhi. Van dit laatste stuk van ongeveer 10 minuten heeft de groep binnen drie dagen meer dan vijftig voorstellingen gegeven bij alle grote bushaltes van de stad. Een deel van de prijsverhogingen werd door deze actie ongedaan gemaakt. Ondanks de soms specifieke aanleidingen voor hun stukken stijgen deze naar vorm en behandeling van thema meestal boven de direkte aktualiteit uit en behouden zij gedurende jaren hun kritische, bewustmakende werking. JANAM is een kollektief van 15 à 20 mensen die te zamen verantwoordelijk zijn voor inhoud en vorm van hun stukken. Vrijwel allemaal

bcoefenen zij het straattoneel op vrijwillige basis naast ander -betaald- werk. Zij treden op in hun vrije tijd, tijdens lunchpauzes en na het werk, bij fabrieken en kantoren, en verder bij allerlei politieke manifestaties. Om de onkosten van hun voorstellingen te dekken gaan zij met de pet rond. Het merendeels stedelijke publiek en de critici beschouwen JANAM in artistiek opzicht als de meest succesvolle straattoneelgroep van Delhi. Sommige stukken van JANAM zijn gepubliceerd in tijdschriften en worden door andere groepen in Uttar Pradesh en Bihar gespeeld. Zelf hebben zij in vier jaar tijd meer dan 500 voorstellingen gegeven.

#### Jagar

*Jagar* betekent ontwaking en is de naam van een kleine straattoneelgroep in Bombay. De groep bestaat uit acht personen, voor het merendeel handarbeiders, die sinds 1980 in hun vrije tijd toneel spelen. Hoewel zij in de stad wonen, hebben zij tot nu toe vooral op het platteland van Maharashtra opgetreden. Hun thema's ontlenen zij aan werkelijke gebeurtenissen die zij in de eerste plaats visueel herkenbaar proberen te verbeelden. Taal is voor hen sekundair en zij werken met improvisatie, zonder geschreven skript. De ervaring leert Jagar dat het publiek hun bedoelingen heel snel begrijpt en dan onmiddellijk reageert: 'het publiek is onze regisseur'.

Het belangrijkste doel van Jagar is de mensen behulpzaam te zijn in hun strijd tegen het onrecht dat hen wordt aangedaan. Als onderwerpen voor hun spel kiezen zij bij voorkeur gebeurtenissen waarbij het protest tegen het onrecht effectief is geweest.. Zo ontstaat een positief beeld van de mens en zijn mogelijkheden. Een voorbeeld is hun stuk over het bruidsschatsysteem en het geweld tegen vrouwen dat dit met zich meebrengt. Het spel is gebaseerd op de geschiedenis van een vrouw, die de folteringen en vernederingen haar door haar man en schoonfamilie aangedaan, trotseert. Nadat zij het huis is uitgegooid, verzamelt zij al haar krachten en gaat zij in de mijnen werken. Zo wordt zij tenslotte onafhankelijk.

Een ander stuk van Jagar heeft als thema de suksesvolle manier waarop mensen in Maharashtra actie hebben gevoerd voor hogere prijzen voor hun landbouwproducten, namelijk door hun eisen kracht bij te zetten met het blokkeren van wegen en spoorlijnen. Evenals JANAM in Delhi heeft ook Jagar stukken over de onderwerp werkloosheid, korruptie en communuaal geweld op het repertoire staan.

Vóór Jagar op een bepaalde plaats gaat spelen, kondigen zij zich aan door zingend de buurt rond te trekken. Hun lied vertelt waar zij gaan spelen en over welk onderwerp het zal gaan. Hun optreden duurt meestal 45 à 60 minuten en na afloop gaan zij met de pet rond. Zo hebben zij in de loop van twee jaar ongeveer 200 voorstellingen gegeven.

#### KSSP

De *Kerala Sastra Sahitya Parishad* (KSSP) is een organisatie in de deelstaat Kerala in Zuid-India die wetenschappelijke ideeën en inzichten onder het volk probeert te verspreiden. Onder het motto 'wetenschap voor het volk' publiceert de KSSP tal van goedkope boeken en tijdschriften waarin wetenschap, in de ruimste zin van het woord, in de taal van het volk wordt gepresenteerd. Via een uitgebreid netwerk van kontaktpersonen worden deze publikaties over heel Kerala verkocht, meestal tijdens culturele manifestaties, tentoonstellingen op scholen en dergelijke.

Sinds 1980 organiseert de KSSP jaarlijks een programma van toneel, zang en dans waarmee twee groepen KSSP-leden vijf weken lang de hele deelstaat rondtrekken. Zij geven dan gemiddeld vijf voorstellingen per dag, steeds op een andere plaats. De route die de groepen nemen is bij aanvang bekend en komt tot stand doordat lokale organisatoren in de dorpen van te voren een voorstelling hebben besteld. In ruil voor een voorstelling moeten zij voor een bepaald bedrag aan KSSP-boeken verkopen.

Het totale programma van toneelstukjes, liederen, volkskunsten en dergelijke duurt meer dan zes uur, waaruit per voorstelling een keuze van een uur wordt gemaakt. Belangrijke thema's zijn onderwijs, gezondheidszorg, milieu, armoezie, bureaucratie, communuaal geweld, die alle op kritische en soms humoristische wijze worden behandeld. Het thema gezondheid kwam in 1980 bijvoorbeeld aan de orde in een toneelstukje over de strijd tussen zwarte magie en wetenschap bij de behandeling van rabies; in een stuk over de invloed van multinationale geneesmiddelenconcerns op de gezondheidszorg; in een toneelstuk én in een traditionele dans- en vertelykorm (Ottamthullal) die op realistische en humoristische wijze de wantoestanden in overheidsziekenhuizen beschreven.

In het eerste jaar (1980) waarin de KSSP een zogenaamde jatha door Kerala gende jaren in het sukses van de jatha's nog verder toegenomen.

In vergelijking met de alternatieve, politieke film heeft het straatoneel, dat tegenwoordig op zoveel plaatsen in India als wapen in de politieke strijd wordt aangewend, een aantal duidelijke voordeelen. Het is veel goedkoper om te produceren en het is flexibeler van vorm. De mogelijkheid tot kommunicatie tussen spelers en publiek, waarbij beiden direct op elkaar kunnen reageren, garandeert als het ware de discussie en het proces van bewustwording die men met het straatoneel wil bewerkstelligen.

Een ander voordeel boven film is het ontbreken van overheidscensuur, waardoor de vrijheid van meningsuiting bij het toneel voortalsnog beter gewaardeerd is dan bij film. Er zijn echter tekenen die erop wijzen dat de overheid

SAFDAR HASHMI SAMAROH

# A Creative Uproar

Death of activist sparks off solidarity—and controversy

**T**HIE night the news came that Safdar Hashmi lay dying in a Delhi hospital, several of his friends rushed to the spot. A strange and varied crowd was building up outside. So was the frustration and anger and cynicism. Theatre doyen Ebrahim Alkazi climbed on to a table and gave one of the most passionate speeches of his life.

No one quite realised, then, the impact that the murder of the CPI(M) theatre activist by Congress (I) goondas while he was performing in Sahibabad would have. "There has been no coming together of this type," said theatre artist Habib Tanvir. "A great force of artistes, intellectuals and painters has gathered spontaneously."

Three months later it crystallised as the Safdar Hashmi Samaroh, with 25,000 street theatre performances across the country, the largest art auction ever held in the capital—and over 100 poets who flew into Delhi at their own expense, some of them old men who had not been seen reciting in the last decade. A fragmented artist community was unified by a collective fear: who is safe anymore? As poet Javed Akhtar said: "People are here not because it's happened for the first time. But because it's happened once too often. This was the last straw. Now we must speak up."

Once before, the community had collected: during the 1984 riots. But this time it was different: this time it was one of their own. "The St Stephens-educated left winger doesn't get killed coldly on the streets," said a journalist. Hashmi's death captured the imagination of what is called the "artist elite"—this was the death that finally came home.

In the four days—April 12 to 16—of the samaroh, a tremendous amount of art was generated: puppeteer Dadi Padamjee and modern dancer Astad Deboo both created pieces based on Hashmi's death. Jatin Das and Akbar Padamsee made paintings on him. PTV's Shashi Kumar brought out a warm film on his life. Somnath Hore sculpted *Comrades*: a faceless character holding on to a person with a battered face, just as Hashmi's was.

A variety of people, including Majrooh Sultanpuri, Rajeev Sethi, Romi Khosla,

zich over de omvang van het mogelijk subversieve effect van het straattheel zorgen maakt en daarom ook het toneel aan een verplichte censuur wil onderwerpen. In Delhi is om die reden in 1981 de oude, in 1876 door de Engelsen uitgevaardigde Dramatic Performances Act weer van stal gehaald. Deze verplicht een toneelgroep voor elke voorstelling een vergunning aan te vragen en geeft de politie de macht om toneelvoorstellingen op tamelijk willekeurige gronden te verbieden. Een vergunning wordt volgens deze wet pas gegeven als het script is goedgekeurd door een speciaal aan te stellen raad. Met andere woorden: verplichte censuur nu ook voor het toneel. Na hevig protest vanuit de hele toneelwereld werd de wet voorlopig teruggenomen, maar zelfs als deze censuur er in de toekomst mocht komen, dan nog zal een effektieve controle over het straattheel veel moeilijker te realiseren zijn dan over de alternatieve film. Het politieke, onafhankelijke straattheel dat de gevestigde orde ondermijnt zal ook, en misschien wel juist in tijden van toenemende repressie een moeilijk te onderdrukken vorm van sociaal protest kunnen blijven.

PRASHANT PANJAR



Hashmi's poems being read

P.N. Haksar, Martand Singh—and ice cream vendors who donated their proceeds to the cause—also joined in. "Safdar has become a symbol of freedom," said film-maker Ramesh Sharma. "We are rallying around it."

There is no simple answer to why Hashmi, 34, has become a phenomenon. There is a certain time, place and circumstance when a death becomes evocative. "Sumeet Singh—Avtar Singh Pash—Safdar Hashmi, who's going to be next?" said Ameeta Chand, a writer. "The horror increases every time." People are fed up with what they call a "goonda-oriented" culture. "When my art becomes inconvenient to you, you don't argue," said Akhtar. "You kill me."

Anything that gets too close to the capital also affects the psyche in a unique way. As a film-maker said: "Suddenly it is right where the power emanates. You almost feel a silent sanction."

Then the critics started. What about Ram Bahadur, the factory worker killed along with Hashmi? Hadn't the CPI(M) orchestrated this whole show for political gain? Had too many artists jumped on to the fast-moving bandwagon? Had a low-

key, dedicated Marxist been marketed much like an American pop star? Had Hashmi, in fact, become—a button?

A verbal duel that broke out between Rajesh Joshi, a *Jansatta* reporter and M.K. Raina, an organiser, blew into a full-fledged controversy when Joshi filed an FIR accusing Raina of intent to kill. Raina denied having touched him.

Anything political tends to get messy. Many felt this was the most successful show organised by the CPI(M), an organisation that has a shameful double-face when criticism comes into its own room. Last fortnight, in

SAIBAL DAS



Kerala, the party organised scores of street plays in memory of Hashmi. Earlier, it had arrested 27 theatre activists belonging to its rival CPI(M-L) group.

Many participants observed that they were part of the samaroh not necessarily because of the CPI(M)—but in spite of it. It went so much beyond the CPI(M) barrier, that the party itself felt sidelined. Its attempt to get mileage was restricted to the red flag that draped Safdar's body. Said Tanvir: "Most of the Safdar Hashmi Memorial Trust (SAHMAT) members belong to no party and do not want to."

However, there is no denying that a protest of this size was possible only because of the party's organisational

JAGAN NEGI



Auction of paintings; and (left) street show in Calcutta

strength. It crystallised the feelings into action. Said a SAHMAT member: "The CPI(M) itself is undergoing a *perestroika*-like change. It will get *dandas* (beaten) if it ever repeats its actions in Kerala."

Hashmi has become a phenomenon also because of his own personality. He was a committed worker who resigned a government job to devote all his time to street theatre, political plays of protest, grabbing people as they waited for buses. He had been attacked twice before.

It was during the '84 riots that many people got to know him—and like him. "He worked his feet off at that time," said a friend. He also loved children and wrote funny poems for them. "He would make funny faces at a child on a bus and strike up a friendship," says his wife Moloyashree. His friends talk about his warmth and kindness. On the day he died, he died after having saved six lives. And a few hours later, Moloyashree was going around begging doctors to take his kidneys and eyes: it was a pact Safdar had made long ago with his wife.

Still, there were many who did not know him, but who jumped on to what had become a fashionable bandwagon. During one meeting—held amid fire torches—a film-maker mounted his camera and struck a pose. Another commented: "He won't get any shots. The lighting isn't right but he wants to be

part of the event." And there was M.F. Husain dedicating a painting to Safdar's death—that was painted before he died.

It was inevitable that so many artists joined the movement, the way so many journalists collected to protest the Defamation Bill. "People need rallying points, they need symbols," said Sharma.

And yet a certain, almost fashionable, elitism had crept into the samaroh. The organisers insist that this was only meant to be a fund-raising event, "and the elite have the money". The aim is to acquire a van for mobile theatre and for the janotsav, a people's festival, that was Safdar's dream. Said painter Vivan Sundaram: "The fact that the paintings sold for much more than their market price also shows a solidarity in the buyers." The T-shirts and badges—or the "yuppifying" of Hashmi—were part of the same fund-raising process.

But two people died that day. There is criticism that the poor one has been forgotten while Hashmi has been raised to the level of cultification. This is a question that irritates the artists who insist that the samaroh represents only the curb on artistic freedom. Bahadur's death expresses a curb on the very right to live. "SAHMAT has at least taken up one person's cause," said a member. "Why doesn't the public do anything about Ram Bahadur?" He remains, as one observer noted, "the faceless anti-hero, a symbol of the wretched of the earth who are killed daily in places like Bihar for whom no elitist tears are shed."

There are no easy answers but it is important to raise questions, nevertheless. Questions that sandpaper the skin: that friction, too, is part of the democratic process.

—SIMRAN BHARGAVA

## THEATRE

# Working Out

## Group activity gains vogue

**T**WO strangers sit back-to-back and describe intimate details of their lives: anxieties, fears, doubts. Twenty men and women lie on their backs and gaze at the ceiling, while an instructor teaches them to look, listen and trust. Fifty people crowd in a hall and recite pre-determined passages, walking in their own rhythm, oblivious of the surreal image they create.

These are not scenes from avant-garde theatre, nor from group therapy sessions assuring a one-way ticket to nirvana. These are theatre workshops which do not promise to take you to the stratosphere of self-esteem. But are there, to quote veteran theatre personality Pearl Padamsee, so that you "get out of your own orbit, touch other clouds, and come out with one or two good friends". And in pursuit of this aim, hundreds of individuals—travel agents, estate managers, students, copy-writers, lawyers, salesmen, and accountants—are signing up and participating.

There are workshops of every kind. If playwright-director Satyadev Dubey holds a free-of-cost workshop specifically on *riyaz* for acting, Padamsee concentrates on issues: sati and war-and-peace, for example. Visiting companies chip in—the British Cafe Theatre, for instance, conducted workshops last December for women, children, professionals and college students.

The Leicester Haymarket Theatre, which toured India recently with *Julius Caesar* and Stephen Spender's *Creon* organised workshops for vernacular stage professionals, technicians, and local theatre personalities. In Vashi, Amrita Singh runs a workshop for children. And Karnataka Association's Sulochana Kotur is organising one this month for Kannada theatre enthusiasts in Bombay.

Clearly, theatre workshops are emerging as an exciting place where the young and the old go to pay obeisance to a long dormant interest in literature; to develop acting skills and talents; or simply to make new friends.

That's what happened to lawyer Rajni Iyer. She participated in two work-



Two workshops: Padamsee's (above) and Cafe Theatre's

If Padamsee deals with psychological issues, Derek Woodward's Cafe Theatre workshops stress the universality of "acting" as a communication tool. There are no 'musts', and emphasis is placed on body language. Woodward's workshops for sales personnel lay stress on the concept of territory—where the meeting occurs between a businessman and a client—and the role-play situations enable the Oberoi group to implement the idea of positive feedback between sales and operations staff.

Patel questions such role-play situations: "Do we need grown-up men and women to play roles to understand?" But to some it is advantageous: a writer, Kamla Ramchandani, who could never address a crowd, shed her diffidence. The workshops are serious business for the theatre practitioner too. Kotur, a Reserve Bank employee, who participated in Dubey's workshop, which encouraged her to organise one in Kannada, says: "Workshops are useful for working people who can't find the time otherwise to pursue their interest."

But the workshops have their pitfalls too. Patel warns: "If a workshop only perpetuates mindless group myths, then it fails." And Padamsee cautions: "My aim is not therapy. If people get therapeutic value out of it, more power to them. They have absorbed a flow of energy which is the undercurrent of every workshop."

—SALIL TRIPATHI

shops conducted by Padamsee, discovered her potential as a writer, heightened her awareness and made new friends. For several, workshops afford catharsis, enabling them to reach a decision on nagging personal problems.

Curiosity brought a Catholic priest to Padamsee's workshop. And discontent brought an engineer, who decided to make a job-switch after undergoing "an awakening experience". Explains Padamsee: "You come to terms with the resentment and anxieties of childhood." From primordial times, individuals have sought groups for reasons such as safety, identity, need for conformity. Explains psychoanalyst Udayan Patel: "A group fulfills a need within us." Loneliness and doubts are assuaged by groups.

ASSAM

# A Delight on Wheels

## Mobile theatre strikes deep roots

**A**s winter throws its shroud over the hills of Assam, for thousands of families this spells fun-filled evenings. Huddled together in hastily set up tents, they are transported into a delightful world of make-believe. The phenomenon of mobile theatre is still comparatively new and last fortnight, as audiences eagerly watched plays ranging from the mythological to political satires, it was evident that this medium has come to stay.

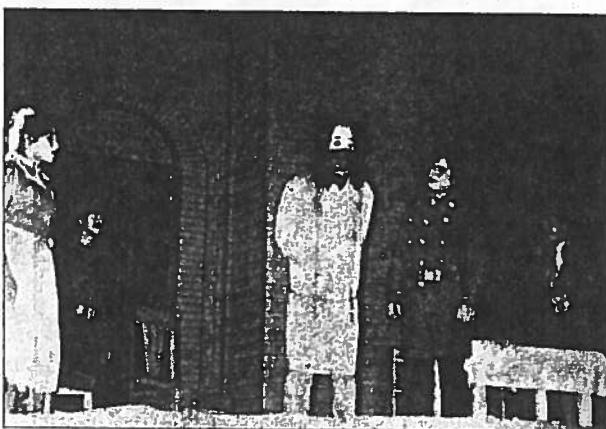
When Jatra organiser Achyut Lahkar set up a mobile theatre in 1963, there was little to indicate that it would stir public imagination. But his venture marked the birth of a vibrant new theatre form as also the demise of the traditional Jatra in the state. Lahkar and others like Brajanath Sarma reoriented the Jatra and presented it on stage. Today, there are over 30 mobile theatre groups in Assam, most of them based in Pathshala (population: about 30,000) in Barpeta district.

In mid-September, after two months of rigorous rehearsals, the groups begin their seven-month odyssey through Assam. Each troupe, employing some 100 people, performs in at least 50 places, and cash registers don't stop ringing. While the television and video boom may have depressed the market for films, mobile theatre carries on unperturbed. "It is unlikely that we will be affected since we adapt to changing times," says Ratan Lahkar, owner of the leading Kohinoor Theatre. As an example, while performing in predominantly Bangladeshi areas, their plays portray emigrants' insecurity and fears.

Modern stage techniques do the rest. Double or treble stages are put up to change scenes without losing time or even to show two events at the same time. Lighting and sound techniques are also used adroitly. A director can get the special effect he demands, be it clouds, smoke, fire or even sea waves. "These plays are sometimes more gripping than films," says Sangeet Natak Akademi award-winner and celebrated dramatist

Satyaprasad Barua.

The medium has steered clear of vulgarity mainly for business reasons. Operators know that the theatres patronised by families would be repelled by obscenity. Yet another reason is the fact that the movement has attracted talented actors, directors and writers. Cele-



JAYANTA DUTTA



brated film actors from Assam like Suren Mahanta, Nipon Goswami, Bijoy Shankar Das, Biju Phukan, Bidya Rao, Runu Devi and Pranjal Saikia perform for these groups nine months in a year. The state produces about 10 films annually and actors are paid Rs 20,000 to Rs 60,000 per venture. But theatre operators pay well: Mahanta, for example, earns over Rs 1 lakh per season.

Also writing and directing plays are well-known literary names like Sahitya Akademi award-winner Dr Bhabendranath Saikia, Mahendra Barthakur, Arun Sharma, Kuluda Kumar Bhattacharya, Durgeshwar Barthakur and

Hemanta Dutta. The groups have also adapted well-known plays like *Othello*, *Cleopatra* and *The Mousetrap*.

The logistics of operating a travelling theatre are complicated. Both the equipment, actors and helpers like cooks and lighting boys have to be transported from one part of the state to another. So meticulous is planning that the stage and tent (capacity: 2000 people) are set up in a few hours. The theatres maintain two sets of equipment. While one is used, the other is transported to the theatre's next stop. This makes it possible to have shows seven days a week.

The results show in the account books. Established groups make a profit of Rs 2 lakh to Rs 4 lakh on an investment of about Rs 7 lakh a season.

The profits though have strengthened the criticism that mobile theatre aims only to make money and serves no social purpose. The groups have started responding to this criticism. Awahan is staging *Janmabhoomi* (written by Dr Bhabendranath

A play in progress  
and (below) getting ready:  
innovative ideas

Saikia), which deals with the futility of terrorism. Hengul, proposes to present Jyoti Prasad Aggarwal's *Karenger Ligiri*, considered one of the best Assamese plays. Kohinoor is staging, for the first time, a political satire, *Patal Bhairavi*, by Dr Laxminandan Bora, which is drawing crowds. But Ratan Lahkar feels that the change will have to be gradual. "We perform most of the time in villages where people are not yet ready for exalted themes like revolution," he says.

Few doubt that as time passes by, the turn that this vibrant movement takes will be only for the better.

—RAMESH MENON in Guwahati



DANCE-DRAMAS

## Visual Extravaganzas

Casting aside tradition, rising in popularity

**A** spellbound audience in Bombay watches Sita's *swayamvara* being enacted in movements that resemble the Chhau, an Oriya folk-dance. In Delhi, the popular month-long Ram-Lila ballet is staged for the umpteenth time for people who are too many to accommodate. In Calcutta, Ananda Shankar uses special light effects, gorgeous costumes and innovative body movements to depict non-violence in his *Atmoday*.

Whatever the theme, be it traditional or modern, ballet is increasingly being used as the medium to get the story across. Only a decade ago, the entire country could barely support 30 ballet (or dance-drama) troupes, and for most

putting up even a single production annually used to be a worrying business. Today, the audiences enthusiastically sustain more than a hundred such groups. And each of these groups, on an



Scenes from *Atmoday* (above); and (below) Ram-Lila ballet: full house

average, now turns out two productions every year. So keen has the public's interest in ballet become that this has not only prompted several innovations in dance styles, but has also given a fresh lease of life to the professional dancer.

Says Shobha Deepak Singh, director of New Delhi's Sri Ram Bharatiya Kala Kendra: "A decade back we were glad if the hall was half full. Today, people sit in the aisles to watch our productions." What is more, both the number of shows as well as ticket sales have grown considerably. Narendra Sharma, a well-known choreographer and owner of Delhi's Bhoomika dance troupe, remarks: "Five years ago we were happy doing 20 shows annually. Today we put up more than 60." Gate collections for the Ram-Lila production, again, have swelled over the last 10 years from Rs 3,000 per show to anywhere between Rs

20,000 and Rs 30,000 now.

Since these groups are spread over a dozen major cities, the performances are no longer restricted to the metros. They have filtered down to smaller towns and, in some cases, have even reached the village level. For example, Mamta Shankar's (Ananda Shankar's sister) Calcutta-based troupe has held several shows in distant collieries and in Santhal villages in West Bengal.

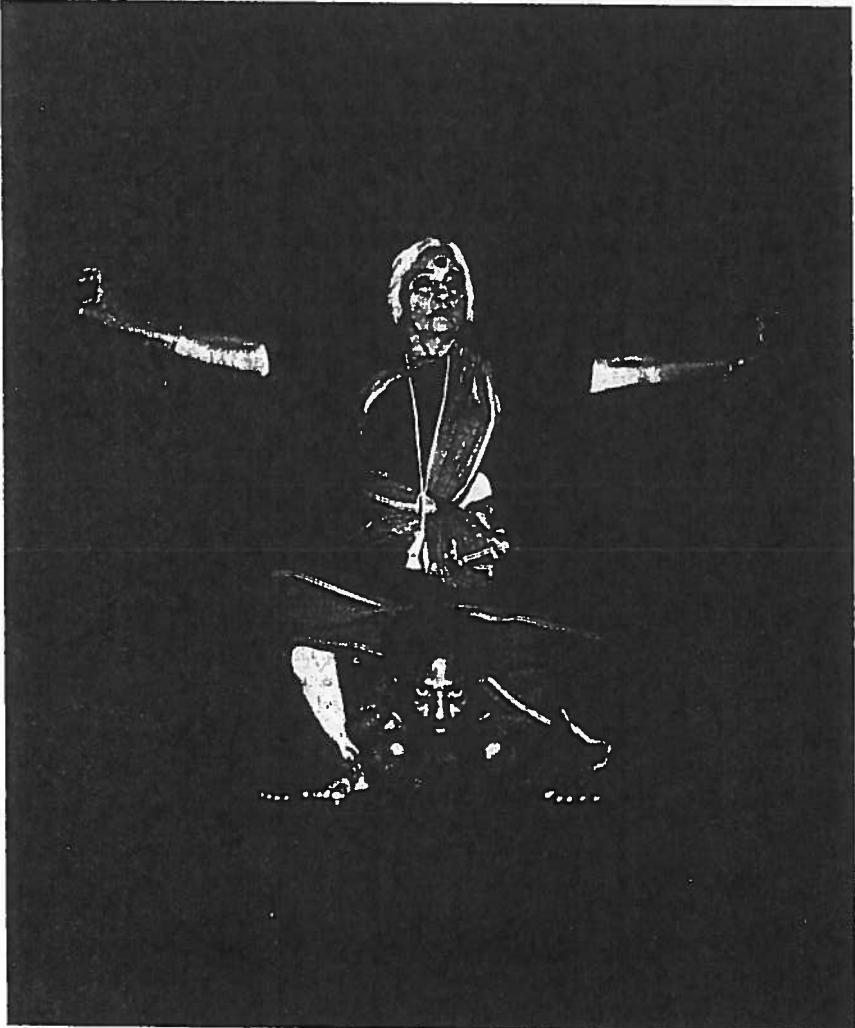
**W**HY the sudden public warmth towards dance-drama productions? "People want variety, something they can understand easily and which represents the present age," feels Ananda Shankar. Adds Mrinalini Sarabhai, who runs the Darpana Academy of Performing Arts in Ahmedabad: "It is the growing media publicity as a result of the festivals of India which has made people more conscious." Dance-dramas, unlike classical dance, have a

simple story-line or theme which even the uninitiated can enjoy. Novel light and stage effects, pleasant music and spectacular sets heighten the overall visual impact.

A more broad-based audience, though, also makes greater demands of entertainment. In order to communicate the theme simply, says Rajika Purie, a dancer and research scholar on the subject: "Dancers can no longer depend on shared understanding of lyrics and musical forms but must communicate through the body." For instance in *Antim Adhyaya* (the last lesson), Narendra Sharma explores death through a combination of vigorous body movements, facial expressions and subdued lighting. And in Madras, noted Bharatanatyam dancer, Chandrakha, breaks traditional barriers while adapting from Kalaripayattu, Kerala's martial art.

**Chandrakha: exploring body language**

RAGHU RAI



Even established dancers like Kathak exponent Uma Sharma don't mind trying out ingenious styles. She plans to use modern western dance and disco movements with a combination of Indian and western music for a ballet depicting the drug problem. "You cannot depict a modern theme through Kathak only," she explains. Ahmedabad-based Kumudini Lakhia, also a big name in Kathak, has however used the traditional style to paint a contemporary theme. In her dance-drama, *The Peg*, she puts across the dilemmas facing an individual in everyday life.

If choreographers are turning more ambitious, it is because their finances are stronger. True, production costs have increased manifold and can range anywhere between Rs 20,000 and Rs 2 lakh. But then, established troupes can demand Rs 15,000 to Rs 20,000 per show if performed in the group's home town. Outstation, the demand can shoot up to Rs 50,000 per show (excluding lodging and food costs). Several groups earn between Rs 50,000 and Rs 5 lakh per production.

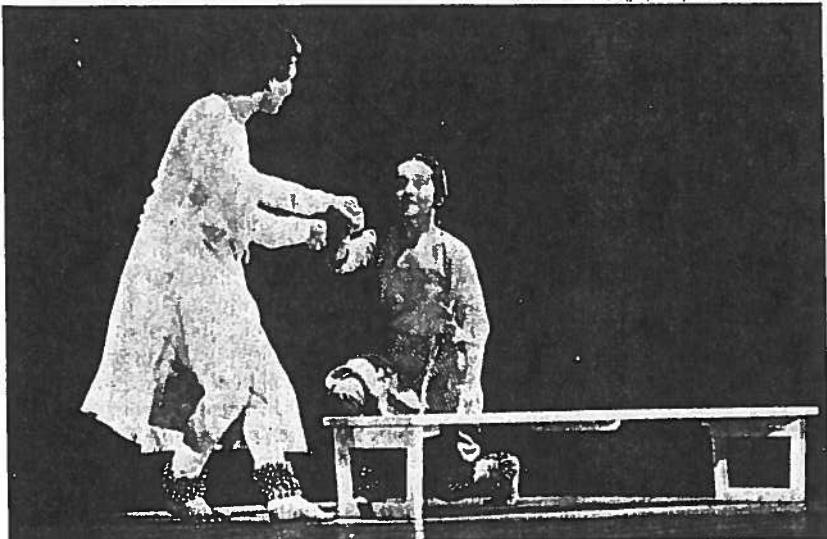
They can command these prices because of the wide range of patrons—be it private company clubs, cultural organisations or rich individuals. With international conferences, seminars and cultural festivals on the rise, there is no shortage of opportunities. OCM, Digjam, Telerama TV, the DCM group and Parle Exports are just some of the companies that have backed these shows.

India Tourism Development Corporation (ITDC), again, invites dance troupes to theatres in its hotels and shares proceeds from ticket sales. Says Chandni Luthra, ITDC's vice-president, public relations: "It's an effective way to promote tourism and encourage people to make hotel-going a habit."

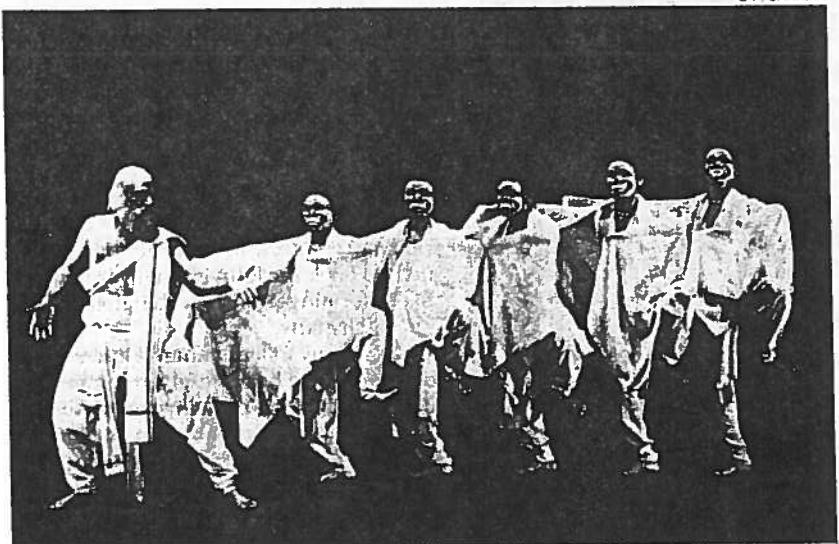
What is more, the performers are no longer entirely dependent on the Government to host shows abroad because of the positive response of a number of non-resident Indians. For instance, Bombay Entertainment—a show business company based in the US—sponsored Ananda Shankar's group, while Pramod Rawat, a rich patron of the arts, spent about Rs 1 lakh to book the John F. Kennedy Centre for Performing Arts in Washington DC for one such show.

At home, Doordarshan's interest in dance-dramas has also given a tremendous boost to this growing trend. About 50 such shows appeared on the small screen last year, in each case the troupes were being paid between Rs 10,000 and Rs 50,000. Uma Sharma is now busy choreographing the story of Alibaba for

Photographs by AVINASHI PASRICHA



O.P. SHARMA



Lakhia's ballet (left); a Chhau dance (middle); a scene from *Antim Adhyaya*

Doordarshan; several troupes are also getting into productions for children. Says Narendra Sharma, whose experiment with children in *Jutaa Avishkaar* (the discovery of the shoe) was a raving success: "Productions for children are very successful commercially since sponsorship from schools is assured."

The rising stakes have provided a good reason for greater professionalism. To give an example, the Sri Ram Bharatiya Kala Kendra now lays stress on exercises, discipline, diet and the necessity to learn at least two forms of dance as a part of the training programme. And in Payal, a school run by dancer Tanushree Shankar in Calcutta, rehearsals for a new production continue for more than 10 hours every day. Demands of this kind during training were unheard of until some years ago.

The tribe of professional dancers too is a rapidly expanding one. This is understandable because the heightened media awareness has meant that a dancer's chances of public recognition are better than they ever were. Besides, remuneration has improved. As Mitali Sarkar, a professional dancer from Calcutta points out: "It is satisfying to earn as much as people in other professions." A dancer with a large troupe receives Rs 1,500 to Rs 2,500 a month, apart from the extra income that can come from teaching dance.

Yet, not everyone is happy with the manner of developments. Even the Government is chary of sponsoring these productions and is content with sticking to the traditional folk or classical dancers for its festivals abroad. As a dance critic argues: "These innovations will only destroy the purity of our classical traditions."

But Ananda Shankar reflects the general reaction of creative choreographers to this criticism. Says he: "You cannot force classical dance—which has a limited patronage—down anyone's throat. A popular form which the masses can enjoy has to develop and must be encouraged." Others point out that even solo classical dancers are forming their own ballet groups to cash in on the new trend.

Considering the dance-drama's growing acceptance, the voice of the critics is likely to be drowned by the applause of the audiences and the ringing of the cash register.

—SURAJEET DAS GUPTA with bureau reports

# MODERNE LETTERKUNDE EN POËZIE

Theo Dansteeg  
GESCHIEDENIS VAN DE PROGRESSIEVE LITERATUUR IN  
INDIA

## India in beweging

Bij de verscheidenheid die India kenmerkt, niet alleen in kultuuruitingen maar ook in talen, is het niet eenvoudig te spreken van dé Indiase literatuur, in de zin van een literatuur die één coherente vormt. De Indiase grondwet noemt zestien talen, waaronder niet alleen de grote, min of meer regionaal gebonden talen (zoals Hindi, Bengali, Tamil), maar ook het Sanskrit (de klassieke taal) en het Engels. Moderne literatuur is er in elk van deze talen, behalve het Sanskrit; daarnaast bestaat ook literatuur in sommige regionale dialecten (zoals Bhojpuri, een dialekt van het Hindi). De ontwikkeling van deze literatuuren verloopt lang niet altijd langs eendere lijnen en als ik hier een beschets van progressieve literatuur in India, moet daarbij wel bedacht worden dat het nauwelijks mogelijk is het hele veld te overzien en dat er belangrijke regionale verschillen kunnen bestaan. Een ander probleem is de definitie van progressieve literatuur; ik zou hieronder willen verstaan al die literatuur die de lezer (of hoorder) bewust maakt van een maatschappelijk probleem, in de ruimste zin van het woord. Toepassing van dit criterium hangt natuurlijk nauw samen met de kennis die de lezer van de Indiase samenleving bezit: wat een westers lezer nauwelijks progressief lijkt (bijvoorbeeld een gezamelijke maaltijd van een Hindoe en een Moslim), kan dat in de Indiase kontekst wel degelijk zijn. Een bijzondere vorm van progressieve literatuur is de protestliteratuur naar aanleiding van incidentele regionale of nationale gebeurtenissen: bijvoorbeeld de Bengaalse hongersnood (1943), de politieke strijd in Bengal in de jaren zeventig, en de Noodtoestand (1975-1977).

### Mondelinge literatuur

In de literatuur van de gesproken talen bestaat verschil, in inhoud en vorm, tussen de vroeg-, 'middeleeuwse' literatuur en de moderne, die in het begin van de 19e eeuw opkwam, toen een groot deel van India onder Engelse overheersing stond. De vroeg literatuur werd grotendeels mondeling overgeleverd en bestond voornamelijk uit poëzie in metrische vorm; proza als literatuurvorm kwam pas in de moderne periode op, toen literatuur ook in drukvorm begon te verschijnen. In inhoud verschilt de moderne literatuur van de 'middeleeuwse' door invloed van de westerse cultuur. Progressive literatuur vindt we al in de vroege periode. In Noord-India kwam vanaf de 14e eeuw religieuze devotie-literatuur voor, waaronder de werken van de *sants*. De *sants* waren waarschijnlijk rondtrekkende predikers, afkomstig uit lage kasten, en hun leer omvatte onder andere verzet (met wisselende nadruk) tegen bepaalde religieus-maatschappelijke tradities zoals het gezag van braumanen, het *kastenstelsel*, en het principe van onaanraakbaarheid. Terwijl de werken van de meer traditionele religieuze richtingen altijd in het Sanskrit geschreven werden, en dus niet rechtstreeks toegankelijk waren voor ongeschoolden, stelden de *sants* hun boodschap in de volkstalen, en sommigen van hen in een taalvorm die niet te strak aan één streek gebonden was en in heel Noord-India begrepen kon worden. Bij het verkondigen van hun ideeën maakten zij gebruik van bestaande metrische volksliedvormen (zowel een korte, didactische als een langere, lyrische vorm), en inhoudelijk gezien werd bijvoorbeeld het *virha-thema* symbolisch toegepast. Al dan niet bewust sloten de *sants* ter verkondiging van hun boodschap aan bij populaire literaire tradities, een verschijnsel dat we ook bij de moderne literatuur nog zullen tegenkomen. De verzen van de *sants* zijn dan ook nog steeds populair bij de plattelandsbevolking, en soms letterlijk spreekwoordeijk geworden. Daarnaast leeft de sant-traditie nu nog voort in de Bengaalse Bauls, onkonventionele dichter-zangers uit de lagere kasten die de dorpen rondtrekken met een soortgelijke religieuze boodschap als de *sants*.

In de moderne periode is geschreven literatuur, bestemd om gelezen te worden in plaats van gereciteerd of gezongen, weliswaar sterk op de voorgrond gekomen, maar de mondelinge literatuur neemt relatief gezien toch nog steeds een belangrijke plaats in, zeker bij de niet-geschoolden. Slechts een deel van de Indiase bevolking kan lezen en schrijven: in 1971 bijna 30 percent (1961 24 percent), hetgeen wil zeggen dat er in 1971 386 miljoen ongeletterden waren, overwegend op het platteland en onder vrouwen. Bij het bespreken van de moderne periode zullen we dan ook het onderscheid hanteren tussen mondelinge literatuur, waaronder hier te verstaan literatuur primair gericht op ongeletterden (maar eventueel geschreven door geletterden), en geschreven literatuur voor geschoolden, welke de ongeletterden dus hoogstens indirekt, via geschoolden bereiken kan (een situatie die met name bij poëzie heel goed voorstellbaar is). Een kenmerk van mondelinge literatuur is het gebruik van regionale dialektvormen eerder dan de standaardtaal van het betreffende gebied. Eén van de vormen van mondelinge literatuur is het lied. Overal op het platteland (waar 70-80 percent van de bevolking leeft) worden bij allerlei speciale gelegenheden, maar ook gewoon onder het werk, traditionele liederen gezongen. Het ligt voor de hand dat het gebruik van de lied-vormen, die dan worden ingevuld met een nieuwe, progressieve inhoud, evenals in de tijd van de *sants* een goede manier kan zijn om een boodschap te verbreiden. Dit gebeurt dan ook in verschillende streken, waarbij, zoals blijkt uit een onder-

zoek in Maharashtra, de al dan niet kommunistisch getinte teksten geschreven worden door zowel leden van de plattelandsbevolking zelf als geletterden. Niet duidelijk is hoe de populariteit van deze progressieve liederen zich verhoudt tot die van de traditionele, en in hoeverre de progressieve liederen wellicht tot bepaalde groepen beperkt blijven. Overigens wordt voor deze liederen tegenwoordig ook wel gebruik gemaakt van de melodieën van populaire filmsongs.

Aan de tweede vorm van mondelinge literatuur, het volkstheater, is in dit artikel een apart artikel gewijd, zodat ik er hier niet verder op in hoeft te gaan.

**Geschreven literatuur**  
De positie van de *geschreven literatuur*, die zich in eerste instantie op de geletterden richt, is in India natuurlijk heel anders dan in westerse landen. Om eerst enig inzicht in de productie te geven: in het jaar 1965-66 werden in India in totaal 3.121 literaire werken gepubliceerd, waarvan Bengali, Hindi en Marathi elk vijf- tot zeshonderd titels telden en daarmee boven de andere talen uitstakken, die varieerden van 305 in Tamil tot 10 in Kashmiri. Factoren als het genoemde hoge aantal ongeletterden, het gebreigd worden van meer dan één taal, de slechte economische positie van veel geschoolden (weinig geld om boeken te kopen), de traditionele voorkeur literatuur te horen in plaats van te lezen, en het feit dat er nauwelijks een traditie bestaat voor de moderne, westerse literatuur-vormen, zijn niet bevorderlijk voor de moderne geschreven literatuur. India kent dan ook nauwelijks creatieve schrijvers die hun boeken kunnen leven en zich geheel aan het schrijven kunnen wijden. Voor de progressieve auteur geldt dit probleem zeker, omdat bij het publiek een voorkeur lijkt te bestaan voor behoudende literatuur: de conservatieve staat te explicet of provocerend uit, een probleem overigens dat mede wordt bepaald door de omstandigheden in elk van de deelstaten. Progressieve literatuur komt in alle genres (poëzie, roman, kort verhaal, drama) voor, maar een uitgebreide bespreking van alle genres zou niet zinvol zijn. Door het belang van een aantal ontwikkelingen enstromingen zal ik proberen een gloeilichten van een aantal ontwikkelingen enstromingen als geheel te geven.

baal beeld van de geschreven progressieve literatuur als geheel te geven. Eerder is al opgemerkt dat het literair gebruik van *proza* een gevolg is van westelijke invloed, en dat zal ook wel de reden zijn dat juist in het proza de vroegste voorbeelden van geschreven progressieve literatuur te vinden zijn, terwijl in de poëzie nog enige tijd alleen traditionele onderwerpen voorkeur hebben. De Engelse overheersing had tot gevolg dat het westers onderwijs voor Indiërs toegankelijk werd, en de kennismaking met de westerse cultuur en denkbeelden maakte enerzijds de nieuwe middenklasse die dit onderwijs

volgde bewust van het recht van ieder volk op zelfbestuur, zodat nationalistische literatuur ontstond, aanzienlijk vooral romans en toneelstukken (vaak door de Engelsen verboden), later ook poëzie. Anderzijds kregen sommigen het gevoel dat de traditionele Indiase samenleving gekenmerkt werd door een aantal onjuiste ideeën en instituties die om hervorming vroegen, hetgeen leidde tot de opkomst van sociale romans en toneelstukken, die overigens hun tegenpool hadden in literaire werken die de traditionele instellingen juist verdedigden. In verband met de Engelse censuur vonden de nationalistische gevoelens vaak uiting in historische romans (met onderwerpen die vaak ontleend werden aan Engelse historische studies over India), waarin vooral gebeurtenissen uit de middeleeuwse strijd van de Indiërs tegen de Moslim veroveraars geschildert werden en waarin het opwekken van nationalistische gevoelens belangrijk was dan historische juistheid.

Op veel terreinen van kultuur werd de westerse invloed het eerst door Bengalen verwerkt, en ook deze literatuur, die overigens de relatie tussen de Hindoes en de Moslims niet ten goede kwam, verscheen het eerst in het Bengali: één van de vroegste Indiase romans over een dergelijk thema was *Durgesınāndīni* (1865) van de Bengaalse schrijver Bankimcandra Cāttopadhyay, de 'vader van de Indiase roman'. Van hem is ook de historische roman *Anandmath* (1882), waarin het bekende lied *Bande mataram* ('Ik buig voor de Moeder', 'nietlijk India') voorkomt, tot 1947 India's nationale lied. Bankimcandra schreef ook enige sociale romans, waarin echter verzet tegen het invoeren van sociale hervormingen, zoals het recht van weduwen om te hertrouwen, tot uiting kwam. Ook bij de productie van sociaal drama liep Bengalenvooruit op de tachtig Bengali-toneelstukken die tussen 1856 en 1865 werden geschreven, gingen er zestig over eigentijdse sociale problemen zoals kinderhuwelijk, de positie van weduwen, en polygamie. Uit 1860 dateert het bekende stuk *Nildarpan* ('Blauwe spiegel') van Dinabandhu Mitra, over de elitaire indigo-verbouwers te Ijiden hadden door het Engelse monopolie op indigo: in slechts 16 procent van de in 1879 geschreven Bengali drama's kwamen ze aan de orde. In het Hindi zien we in dezelfde tijd, onder Bengaalse invloed, vooral Harisicandrā (1850-85) als schrijver van moderne toneelstukken. In Bengalen toonden Rabindranath Tagore's (1861-1941) korte verhalen, die vanaf 1891 verschenen, een duidelijk beseif van sociale wantoestanden, speciaal wat betreft de positie van de vrouw. Vooral in zijn latere verhalen werden soms radikale oplossingen gesuggereerd, bijvoorbeeld wanneer een vrouw haar man en gezin verlaat om te protesteren tegen het huwelijksysteem. Het lot van de vrouw is een thema dat ook in Tagore's poëzie, die in dezelfde tijd begon te verschijnen, regelmatig voorkwam, naast bijvoorbeeld realistische

schilderingen van het landleven. Ook schreef hij nationalistische, duidelijk anti-Engelse poëzie, en toen Bengalen in 1905 door de Engelsen verdeeld werd in een oostelijk Moslim- en een westelijk Hindoe-deel, nam Tagore actief als organisator deel aan het verzet, terwijl hij ook met nationalistische liederen de bevolking inspireerde. Tijdens de onafhankelijkheidsstrijd van Oost-Pakistan, het huidige Bangladesh, in 1971 vormden dichtregels van Tagore en een andere Bengaalse nationalistische dichter Kazi Nazrul Islam (geboren in 1899) nog een bron van inspiratie toen ze op spandoeken werden meegevoerd. Tagore schreef ook niet-progressieve, spirituele lyrische poëzie, en het was voor een Engelse vertaling van die gedichten dat hij in 1913 de Nobelprijs ontving, terwijl de rest van zijn werk nauwelijks bekend raakte in het Westen. Na die tijd werd Tagore ook uitgenodigd om in het buitenland lezingen te houden bijvoorbeeld in 1916-17 in Japan en Amerika, waar hij het westers imperialisme aan de kaak stelde, maar ook India's sociale instituties, die hij in de eerste plaats als reden zag van de achtergebleven positie van het land. In 1930 bracht Tagore een bezoek aan Rusland, waar hij onder de indruk raakte van de prestaties vooral op het gebied van landbouw en onderwijs. Tagore sprak zich niet uit voor het communisme, maar een Engelse vertaling van zijn enthousiaste reisverslag werd verboden. De reis leidde tot een nog scherpere houding tegenover de Engelsen; opnieuw begon Tagore actief deel te nemen aan protesten, en opnieuw kwam sociaal bewustzijn sterk naar voren in zijn werk.

De beroemde Hindi proza-schrijver Premcand (1881-1936) is stellig door Tagore beïnvloed in het schrijven van realistische literatuur. Aanvankelijk waren zijn korte verhalen nationalistisch, met historische onderwerpen, en zijn eerste verhalenbundel (1907), onder pseudoniem geschreven, werd door de Engelsen verboden. Latere verhalen bekritiseerden sociale wantoestanden zoals korrumptie, uitbuiting, communalisme (Hindoedisme-Islam), kaste-systeem en onaanvaardbaarheid, vaak in overeenstemming met de ideeën van Mahatma Gandhi, en hadden anderzijds betrekking op Gandhi's tactieken in de onafhankelijkheidsstrijd. Ook zijn romans, waarvan de laatste (Godan, "De schenkking van een koe", 1936) de beroemdste is, handelden over deze onderwerpen. Godan verhaalt hoe een landbouwer, door traditie ertoe gedreven om een koe te kopen, die hij bij zijn dood aan een brahmaan schenken kan, na vergifting van de koe door een jaloerse buur en andere ongelukkige gebeurtenissen zozeer in de schulden raakt dat hij daar uiteindelijk, arbeider geworden, onder bezwijkt. De roman is onvergetelijk door zijn schildering van het dorpsleven. Premcand's werk toont invloed van Gandhi's ideeën, zoals gezegd, en in zijn eigen leven blijkt deze invloed uit het feit dat hij in 1921, als gevolg van een oproep van Gandhi, bij wijze van boycot tegen de Engelsen ontslag nam uit regeringsdienst. Ook in de werken van Premcand's tijdgenoten vinden we invloed van Gandhi's ideeën over bijvoortbeeld geweldloosheid, maar anschetsen als "idealistisch realisme", bij andere auteurs vinden we wat

derzijds werd gewelddadige onafhankelijkheidsstrijd voorgestaan door de Hindi-auteur Ajneya, die een aantal jaren gevangen zat om zijn betrokkenheid bij bommaanslagen tegen de Engelsen.

#### All India Progressive Writers' Association

Godan verscheen in 1936, en in hetzelfde jaar werd onder voorzitterschap van Premcand in Lucknow de eerste vergadering gehouden van de All India Progressive Writers' Association (PWA). De in 1923 gevormde Bengaalse dichtergroep Kalol, die sterk beïnvloed was door communistische kunsttheorieën en zich wilde inzetten voor de armste lagen van de bevolking, kan als voorloper gezien worden, maar de vorming van de PWA zelf begon met een manifest van vier Urdu-auteurs (Urdu is nauw met Hindi verwant, maar heeft veel Arabisch/Perzisch vocabulair) dat in april 1933 in de krant The Leader (Allahabad) verscheen en waarin gesuggereerd werd een Bond van Progressieve Schrijvers te vormen. Dit manifest werd gevuld door een ander, in 1935 in Londen opgesteld door een aantal Indiase schrijvers uit verschillende taalgebieden (onder hen één van de vier Urdu-auteurs), waarin schrijvers opgeroepen werden "uitdrukking te geven aan de veranderingen in het Indiase leven, en de geest van vooruitgang in het land te helpen door in de literatuur wetenschappelijk rationalisme te introduceren". De literatuur moest volgens het manifest in nauw contact met het volk gebracht worden, en diende de basisproblemen van het bestaan te behandelen: "honger en armoede, kastenstelsel, communalisme, en politieke onzelfstandigheid. Kommununistische inspiratie is hier duidelijk aanwezig, maar gewezen moet worden op een afwijkende interpretatie van verschillende internationale termen in India. Premcand suggererde in zijn romans en verhalen nooit een revolutionaire oplossing voor maatschappelijke problemen, maar ging uit van een innerlijke verbetering van de individuele mens. Hierin behoorde hij nog tot een Indiase literaire stroming die in het begin van deze eeuw ontstaan was en die "utopisch idealisme" genoemd kan worden. Toch werd hij in India als progressief schrijver beschouwd, evenals bijvoorbild Tagore (die in 1937 voorzitter was van de PWA vergadering), omdat hij zich verzette tegen conservatief Hindoeïstische instutties en tegen de Engelse overheersing. In zijn rede tot de vergadering stelde hij dat de term "progressief schrijver" onjuist was: naar zijn mening kon in die tijd een schrijver niet anders dan progressief zijn, van nature al, dat wil zeggen strevend naar verbetering van de mens volgens de traditie van het utopisch idealisme. Geen begrip bestond bij de belangrijkste schrijvers in India voor marxistische theorieën, die in strijd waren met Indiase filosofische theorieën en met de eigentijdse visie op de politieke situatie van India op dat moment, waarin de geweldloosheid resultaten leek af te werpen. Kan het werk van Premcand en anderen, gebaseerd op het utopisch idealisme, gekscherst worden als "idealistisch realisme", bij andere auteurs vinden we wat

“realisme” genoemd werd, een term die geïnterpreteerd werd in de zin van negatief realisme: het onvoorwaardelijk tekenen van alles dat lelijk en afstotend is, waarbij men geen reden tot optimisme zag. Ook deze vorm van realisme sloot niet aan bij het marxistisch realisme, dat in essentie altijd positief moet zijn. Het is dus duidelijk dat we bij de PWA, ondanks communistische invloed, niet persé moeten denken aan dogmatisch marxistische literatuur. Premcand te kiezen tot voorzitter van de eerste vergadering, hoewel in feite berustend op een “misverstand”, had wel tactische voordelen: hij stond op het hoogtepunt van zijn roem, en zijn voorzitterschap (en later dat van Tagore) maakte de beweging voor vele auteurs acceptabel. Toch werd de eerste vergadering, waar het Londens manifest werd overgenomen, niet door veel schrijvers bijgewoond: slechts ongeveer vijftig, uit verschillende delen van vooral Noord-India. De beweging kreeg gaandeweg meer invloed op de schrijvers, maar verloor deze weer toen na 1947 de PWA steeds meer door de kommunistische partij beheerst werd, hoewel sommige auteurs (in het Hindi onder andere Yaspal en Rangey Raghay) ook in de jaren ’50 de politiek van de Communist Party of India in hun werk verdedigden.

#### De Indo-Engelse roman

Eén van de Indiase auteurs die in Londen het progressief manifest mede had opgesteld was Mulk Raj Anand, internationaal bekend om zijn in het Engels geschreven romans, die deel uitmaakten van de Indo-Engelse literatuur, welke na 1930 tot een zekere bloei kwam. Anand’s eerst roman Coolie verscheen in 1933, Untouchable (in het Nederlands uitgebracht onder de titel Bakha, aan de hand van de herziene editie van 1970: Baarn, 1976) in 1935; beide zijn geschreven terwijl de auteur in Engeland woonde, en werden door de Engelse redeling in India verboden. Om begrijpelijke redenen heeft de Indo-Engelse literatuur in het buitenland veel meer aandacht gekregen dan de moderne literatuur in de Indiase talen (waarvan in het algemeen pas de laatste jaren vertalingen verschijnen), en daarom is het zinvol om de positie van de Indo-Engelse roman binnen het geheel van de Indiase literatuur nader te bekijken, waarbij het onderzoek van K. Steinworth (*The Indo-English novel*, Wiesbaden, 1975) een leidraad zal vormen.

Het Engels is, samen met het Hindi, nog steeds de officiële taal van de staat India. Veel kranten worden in het Engels gepubliceerd, Engels is de hogere onderwijsstaal voor veel vakken, en in het algemeen neemt het de plaats in van prestige-taal. Deze positie van het Engels staat in schril contrast tot het relatief aantal sprekers: slechts 2,5 percent (ruim 16 miljoen sprekers), die bijna allen Engels als tweede taal spreken, terwijl het Hindi (met enkele nauw verwante talen) 45,5 percent van de Indiase bevolking omvat, van wie slechts 2,1 percent het als tweede taal spreken. Een aantal van 16 miljoen sprekers lijkt de Indo-Engelse literatuur een goede markt te bieden, temeer daar alle

sprekers het ook lezen kunnen (hetgeen bij de andere talen niet het geval hoeft te zijn) en ze bovendien in het algemeen tot de welgestelden behoren. Toch neemt in de grote Engelstalige boekproductie in India de literatuur slechts een gering deel in (in 1965/66 slechts 173 literaire werken op een totaal van 10.347 boeken), in tegenstelling tot bijvoorbeeld het Hindi (491 literaire werken op 2.376 boeken totaal). Hieruit blijkt dat het Engels de taal bij uitstek is van niet-literaire, wetenschappelijke lektuur, en de Indiërs dient als intellektuele, rationele taal, in tegenstelling tot hun moedertaal. De Engels lezende Indiër zal zich dan ook niet snel aangetrokken voelen tot Indo-Engelse literatuur, die zijn gevoelsleven in het Engels verwoorden wil. Verreweg de meeste belangrijke Indo-Engelse auteurs publiceren hun werk dan ook eerst in het Westen (Engeland of Amerika), en blijken pas daarna acceptabel te zijn voor het Indiase publiek.

Het ligt voor de hand dat deze situatie invloed heeft op de manier van schrijven: Indo-Engelse auteurs als Anand richten zich niet in de eerste plaats op een Indiaas publiek, om het te overtuigen of bewust te maken, maar hebben veeleer de neiging om terwijl van de westelijke lezer het exotische van India te benadrukken, datgene waarin India van het Westen verschilt, en de westse lezer daarover te informeren. Aspekten van India die vaak behandeld worden zijn bijvoorbeeld godsdienst, dorpsleven, en armoede, maar de beschrijvingen zijn vaak oppervlakkig en weinig subtiel. Bij een analyse van een aantal Indo-Engelse romans blijkt het dorp meestal bevolt te worden door stereotiepe personages: de slechte geldschieter tegenover de goede landarbeider, terwijl in romans in de Indiase talen, bestemd voor het Indiase publiek zelf, het beeld veel subteler is. Het is waar dat Anand één van de eersten was die over oonaanraakbare schriften (hoewel Premcand hem daarin voorafging), maar bij het lezen van Bakha blijkt hoe geïdealiseerd het beeld is dat hij van deze straatveger geeft, en hoe ver de auteur boven zijn personage verheven staat. Door de twee genoemde factoren (de positie van het Indo-Engels als literatuurtaal en de weinig subtile uitwerking van motieven) lijkt de waarde van Indo-Engelse progressieve literatuur voor India zelf niet groot. Wat de uitwerking van motieven betreft vormt Salman Rushdie’s boek *Midnight’s children* echter een gunstige uitzondering. Het is een zeer sfeervolle en subtiele schildering van de ontwikkelingen in India sinds 1947 en maakt, hoewel in het Engels geschreven, niet de indruk vooral op een buitenlands publiek gericht te zijn.

#### Hindi-literatuur

De in de PWA tot uiting komende tendensen leiden tot een grotere aandacht voor het leven op het platteland (waar 70-80 procent van de bevolking leeft), en dit heeft een interessante ontwikkeling in de Hindi-literatuur tot gevolg gehad, namelijk de regionale romans en verhalen. Deze ontwikkeling begon met Phanisvarnath Renu’s voortreffelijke roman *Maila amcal* (letterlijk ‘Vuile

"rand", 1954) over een konflikt tussen een grootgrondbezitter en landarbeiders in een nauwkeurig beschreven fiktief dorp gesitueerd in Bihar. Evenals Renu's andere werk kenmerkt deze roman zich door subtiel taalgebruik in dialogen, dat is gebaseerd op regionale varianten van standaard Hindi en de lezer soms pas echt duidelijk wordt wanneer het hardop gelezen wordt. Voor de lezer dus een "terugkeer" naar de mondelinge literatuur, een terugkeer die versterkt wordt doordat Renu's taalgebruik niet alleen herinnert aan de "middeleeuwse" Hindi-literatuur (die op dezelfde regionale varianten gebaseerd is), maar ook door zijn veelvuldig gebruik van traditionele gezegden en "kank-spelletjes" die in die literatuur voorkomen. De weg terug naar de mondelinge literatuur wordt ook bereid door de liederen van verschillende aard: filmliedes, "middeleeuwse" liederen, volksliederen en moderne politieke liederen, die alle op structurele, zinvolle wijze verwerkt zijn. Ook de vertelwijze van de roman, met korte, op het eerste gezicht van elkaar losstaande episodes, herinnert aan de traditionele Indiase verhalen. Terwijl een subtiel beeld geschetst wordt van de dorpsgemeenschap als geheel, vanuit verschillende standpunten, wordt de lezer door de genoemde technieken als het ware ongemerkt het dorp binnengevoerd en bewust gemaakt van de denkpatronen op het platteland, waarmee een tot elkaar komen van de twee polen van de Indiase kultuur: het dorp en de stad, bevordeerd wordt. Hierin is het dat de schrijver hoop ziet voor India's toekomst. Hoewel de plot daar aanleiding toe geeft, is de oplossing van de problemen niet gezocht in een socialistische revolutie, terwijl de auteur in zijn beschrijvingen evenmin armoede en wantoestanden meer benadrukt dan nodig is. Veelal legt hij subtiel nadruk op het belang van onderling begrip voor het overwinnen van tegenstellingen. Hoewel niet alle regionale romans de hier genoemde kenmerken in dezelfde mate bezitten, en niet alle schrijvers ervan Renu's visie op de maatschappij delen, kan toch wel van een stroming gesproken worden die voortbouwt op de eigen Indiase tradities en daarmee een uiterst treffend en vaak ook inspirerend beeld van de Indiase realiteit weet te geven, en één van de meest succesvolle richtingen in de progressieve literatuur lijkt te zijn.

Tot slot nog enige woorden over de ontwikkelingen in de Hindi-poëzie. Na 1936 (PWA!) kwam de "progressieve school" op, met gedichten die zich expliciet richten tegen armoede en andere misstanden. Vaak echter maken deze gedichten een weinig geïnspireerde indruk, en al in de tweede helft van de jaren '40 ontstond een reactie, de "nieuwe poëzie", die vaak zeer individualistisch van aard is en waarin maatschappijkritiek eerder impliciet is. Dit had in de jaren '60 het ontstaan van twee nieuwe richtingen tot gevolg. Van deze twee uit de "anti-poëzie" zich sterk negatief, met opzet schockend. De "poëzie der jongeren" anderzijds beperkt zich niet tot negatieve uitingen, maar roept ook op tot verzet. Opvallend is dat één van de dichters van deze richting, Dhumil, besproken in een doktoraal skriptie van R. Boverhuis, in taalgbruik en symboliek eenzelfde verwevenheid met het platteland toont als zojuist gekonstateerd voor de regionale roman; vraag is echter nog in hoeverre dit ook geldt voor andere dichters van deze school.

## Satanic or Angelic? The Politics of Religious and Literary Inspiration

Peter van der Veer  
Department of Anthropology  
University of Utrecht

The publication of Salman Rushdie's *The Satanic Verses* is clearly a major political-literary event. In India, it was banned by the Finance Minister – in Iran, the Guide of the Islamic Revolution issued a death sentence against the author and his publishers; in Holland, the Finance Minister – previously not known for his literary judgment – declared that he did not like the book; and in England, "Maggie-the-bitch," whose wax image was melted in the novel, had to defend the author 'as a British citizen'. The Indian immigrant community in England, whose plight is eloquently described in the novel, sees its publication as a racist attack on its values. Indeed, as Vinay Dharwadker shows, Rushdie's magical realism makes a raid on reality, but reality hits back with a raid on fiction. Rushdie's political-literary aim seems to be accomplished. The boundaries between religion, culture, fiction – in short, between ideas – are questioned, and the game we are in is political. That sooner or later the 'imaginary world' of Rushdie's fiction would clash with the 'real world' of political power is not surprising to anyone who has read *Midnight's Children* (1981) or *Shame* (1983). The question, however, is: why does it happen now and with such vehemence? The answer must lie both in the novel itself and in the political context in which it exploded in everyone's face (including that of its author).

Rushdie's literary project refutes V. S. Naipaul's claim that Indians have to get rid of their mythical fantasies to be able to use the novel as a social and political enquiry in the real world. It is often said that Rushdie's literary device is the traditional frame-story containing myths, family chronicles and all kinds of other digressions, but to me it resembles most the Bombay Hindi movie in its emphasis on dialogue. I felt it very appropriate that Gibreel, the central character in *The Satanic Verses*, is a movie actor who has played all the mythological figures in Bombay's dream factory, but now starts to dream of himself as the archangel Gibreel. However, attempts are made to prevent the reader from getting lost in the dream-world. The author intrudes regularly in the text; sometimes to discuss his right to speak about the lives of others (e.g., in *Shame*: "Have only the dead the right to speak?"), sometimes to remind the reader that what he reads is an authored text. In *The Satanic Verses*, he does so at several points, but most strikingly in a vision of Gibreel, who sees God

sitting on a bed, a man of about the same age as himself, of medium height, fairly heavily built, with salt-and-pepper beard cropped close to the line of the jaw. What struck him most was that the apparition was balding, seemed to suffer from dandruff and wore glasses. This was not the Almighty he had expected. 'Who are you?' he asked with interest. 'Ooparvala', the apparition answered, 'The

Fellow Upstairs'. 'How do I know you're not the other One', Gibreel asked craftily, 'Neechayvala, the Guy from Underneath?'

In this short, funny, but, if you wish, blasphemous passage, Rushdie shows a God who strikingly resembles the author. Indeed, whatever Gibreel sees or does in dreaming or in waking originates in the imagination of his creator, so that we are reminded that we are reading a novel. This technique of intruding in the story was used in *Midnight's Children* and *Shame* to point out that the political reality of India and Pakistan was even more bizarre than what happened in the story. In *The Satanic Verses*, it serves a more ambitious goal: to show that there is no clear boundary between religion and fiction as products of the imagination.

This brings us to the first of a set of three interrelated themes in *The Satanic Verses* which deserve our attention: inspiration/imagination; migration/transformation; love/jealous possessiveness. What is the difference between Muhammad's inspiration and Rushdie's imagination? A Muslim might argue that in the case of Muhammad we have absolute truth revealed to Muhammad by God through Gibreel, while Rushdie's imagination seems, at least partly, inspired by Satan. In the episode on Mahound the Messenger, the ambiguity of the revelation is shown (and as a real trickster Rushdie makes use of authentic Islamic tradition to do so). Mahound lives in a town in which three goddesses are worshipped (among them Al-Lat), while he propagates one male god, Al-Lah. The leaders of the town offer a compromise: they will worship Allah, if three of their goddesses are given the status of 'exalted birds'. Mahound accepts the compromise as a revelation of God, but later retracts it as a mistake, an inspiration from the devil: satanic verses. Another demonstration of the ambiguity of the revelation is the episode about the scribe Salman (!), who has to record the revelations as narrated by the illiterate Mahound. Salman starts to mistrust Mahound when he notices that the revelation is always to his personal advantage. Out of chagrin he begins to change the text, but it is not noticed by Mahound:

So here I was, actually writing the Book, or rewriting, anyway polluting the word of God with my own profane language. But, good heavens, if my poor words could not be distinguished from the Revelation by God's own Messenger, then what did that mean? What did that say about the quality of the divine poetry? Look, I swear, I was shak'en to my soul. It's one thing to be a smart bastard and have half-suspicions about funny business, but it's quite another thing to find out that you're right.

If the sources of revelation are as ambiguous as those of fiction, the question becomes: what kind of idea is it (or in terms of the novel in which persons are ideas: what kind of idea is *he*?)? There appears to be a major difference between revelation and fiction. While Submission (Islam) claims the absolute Truth, Rushdie's fiction is relativistic, questions moral absolutism, and ultimately, arises from loss of faith. Prophets and writers are enemies. The scribe Salman says about Mahound: "It is his Word against

mine" and when the poet Baal is caught and waits for his execution, he addresses Mahound: "Whores and writers, Mahound. We are the people you can't forgive. Mahound replies: Writers and whores, I see no difference here."

The second theme is that of transformation/migration. The main 'carrier' of this theme in the novel is Saladin Chamcha. When he loses his faith in his father and thereby in his religion, he decides to change his identity. He invents himself as an English gentleman, but, typically, can only find a living as an imitator of voices on television, for example in "The Aliens Show." Believing that accent conveys social identity, he marries a British wife with an upper-class accent despite her attempts to get rid of her background. This is the world of make-believe, of an attempt to assimilate, but reality is different, as Chamcha realizes when he falls from the sky on the English coast. The story that he has safely floated down from a jumbo-jet that had been blown apart above the English Channel is laughed away by the policemen who come to arrest him as an illegal immigrant. By falling on the coast instead of landing at Heathrow his carefully constructed identity falls apart. He becomes quite literally a devil with goatish features, 'demonized' by the police who treat him brutally. His wife does not want him back and so he ends up among 'his own people' in Brixton (Brixton and Southall), where he witnesses how the police create racial riots. Thatcher's England is a long way from what he had imagined as his new homeland. In the end, he decides to make it up with his father and become Indian again. The migrant has to redefine himself, but it is not entirely a self-definition. Others redefine him also and in many cases in a racist sense. What Rushdie seems to point out is that the older self – the relation with childhood, with the father – remains a significant part of the transformation of the migrant. The language of the novel is certainly "This Angrezzi I am forced to write" (in *Shame*), but delightfully ethnicized. It can be argued that in theme and technique there is what Michael Fischer has called "an insistence on a pluralist, multidimensional, or multifaceted concept of self" as a critique of racist and religious rhetorics of domination (Fischer 1986: 196-198).

Finally, sexual relations are problematic for Rushdie's characters. In an interview I had with Rushdie for a Dutch newspaper in 1985, he argued that the relations between men and women in India and Pakistan were deeply disturbed as a result of sexual segregation. This theme is central in *Shame*. The daughter of General Hyder (Zia Ul Haq) is the embodiment of Shame. Her blushes can cause fire, since her shame not only goes inward, but also outward. The more her father restrains women and female sexuality through his Islamic laws, the more frightening becomes his daughter, who ends as a monster wandering through Pakistan beheading men and drawing out their entrails like a Muslim version of the Hindu goddess, Kali. The political theme of Islamic dictatorship, and the cultural theme of shame and honor are not separate. On the contrary. If you can speak of an argument in a novel, it is Rushdie's argument that the repression of women in Pakistan engenders

## Satanic or Angelic?

other types of political repression. However, this can never succeed in the end. "It is commonly and, I believe, accurately said of Pakistan that her women are much more impressive than her men...their chains, nevertheless, are no fictions. They exist. And they are getting heavier. If you hold down one thing, you hold down the adjoining. In the end, though, it all blows up in your face." In *The Satanic Verses*, the poet Baal makes a dangerous satire on the sexual politics of the Prophet. He invents an imitation of Mahound's seraglio in a brothel where the twelve whores take up the names and attitudes of the twelve wives of the Messenger. It is a tremendous success amongst the males of the city who have started to complain that the Prophet is allowed to have more wives than the others. The brothel is called "The Curran," an obvious reference to the effect on male sexual fantasies of the system of female seclusion. Islam is the religion of the male Al-Lah that subjugates the religion of the female Al-Lat. Islam is a celebration of female submission. The novel shows a relation between the ideology of seclusion and the jealous possessiveness which drives Gibrel crazy.

*The Satanic Verses* gives ample room to interpret it as an attack on at least two aspects of Islam: its moral absolutism and its treatment of women. Repressive ideologies of one's past, such as Islam, as well as repressive ideologies of one's present, such as racism, are the object of a cultural critique. I think that Rushdie must have had some foreboding of how such a critique would be received, although I do not want to suggest that the categories of prophet and novelist are indistinguishable. What could be expected from Imam Khomeini, who is portrayed as follows: "the Imam grown monstrous, lying in the palace forecourt with his mouth yawning open at the gates; as the people march through the gates he swallows them whole." This is an apocalyptic vision of revolutionary Iran, but not unrealistic. The Imam declares History as the creation and possession of the Devil, of the great Shaitan, the greatest of the lies – progress, science, rights and announces that

He was an immensely popular leader of the Iranian masses, and his appeal went far beyond the boundaries of Iran. His kind of Islam is a real force in the world and we have to take sides here. Relativism is a nice thing, but there are limits. Not all Muslims followed Khomeini. In Gujarat, where I lived with Sunni Muslims during the height of the controversy, everyone condemned the death sentence. Indian Sunnis see him as a typical Shi'a who wants to usurp the place of the Prophet and as such a much greater danger for Islam than Rushdie. However, nobody had read the book and I expect that their opinion about the death sentence would change after reading it.

Rushdie has written a book which demystifies the inspiration of the Prophet and satirizes important aspects of Islam. Book burnings are not a typical reaction of Muslims to a critique of Islam. For example, V. S. Naipaul's *Among the Believers* did not create a reaction anywhere similar to this one. Rushdie's earlier novel *Shame* went far in decrying Islamic sexual politics and, though it was banned in Pakistan and some other Muslim countries, it did not raise an outcry. However, *The Satanic Verses* addresses what I believe to be the most basic emotion among Muslims, their devotion to the Prophet as a guideline for life, and the episode about Mahound is felt as an unbearable insult to Muslim sensibilities. The reaction of Islamic nation-states to ban the book is therefore justifiable, just as is the outrage of Muslims in general. That it is not banned in secular nation-states is also justifiable, since not Islam but the freedom of expression is of crucial importance here. However, the world is not a simple sum of autonomous nation-states. This novel by an apostate Muslim from India is constructed to be an attack by the Christian West on the Islamic East. Thus constructed, it exacerbates a long-standing feeling of embattlement among Muslims, while at the same time it acts as a self-fulfilling prophecy. This is unfortunately especially the case among Muslim minorities in secular nation-states. Islamization is a transnational process recognizable all over the world among these minorities, and ironically it is fueled by a novel that deals with the construction of identity. The demonization of 'the alien' is a major concern in the novel, but its effect has been just that.

The editors of *Public Culture* question whether we have to take sides. I would argue that we must take sides against Khomeini's version of Islam, but certainly not against Islam. For many Muslims this novel must be offensive, and their outrage is also understandable by this non-Muslim. Nevertheless, we must take sides here for the right of an apostate Muslim to write it and for anyone who wants to read it. Whether we like it or not, the freedom to doubt is at issue here and rightly, the editors emphasize that freedom. At the same time, however, we have to take seriously the feelings of embattlement felt by many Muslims. This novel made them surface, but their origin cannot be reduced to it.

## REFERENCE

after the revolution there will be no clocks; we'll smash the lot. The word clock will be expunged from our dictionaries. After the revolution there will be no birthdays. We shall all be born again, all of us the same unchanging age in the eye of Almighty God.

A quite different vision of revolutionary Iran as Islamic paradise where everyone will be young forever, but, we must admit, much less realistic than Rushdie's vision. For Imam Khomeini, Rushdie has done the unforgivable and, if he had read the book, he could have used the words of Mahound: "Your blasphemy, Salman, can't be forgiven. Did you think I would not work it out? To set your words against the Words of God." One could say that Rushdie had already written Khomeini's part.

So much for Khomeini's Iran. My sympathies here are clearly on Rushdie's side and not only because the dictator has died already. We must, however, not make the mistake of seeing Khomeini as an isolated autocrat.

## II. PREEMTSJAND : LEVEN EN WERK.

Toen Professor J. Ph. Vogel (Leiden) enkele jaren geleden voor het eerst een bundel novellen van Preemtsjand in het Nederlands vertaalde (*De zeven lotusbloemen*, Leiden E. J. Brill 1948), liet hij aan deze vertaling een uitstekende levensschat en beoordeling van de schrijver voorafgaan. Niet alleen kunnen wij de lektuur van deze bladzijden ten zeerste aanbevelen; zij laten ons meteen toe ons hier te beperken tot het vermelden van enkele typische bijzonderheden die Preemtsjand als mens of als auteur karakteriseren.

Niets liet aanvankelijk vermoeden dat de jonge Dhanpat Raaj, die op 31 juli 1880 nabij Paandepoer in het district Benares geboren werd, eenmaal de *Oepanjaas samraat*, de „Romankeizer” van India zou worden. Zijn vader was een eenvoudig klerk op het postkantoor, een bediening waarvoor zelfs nu nog een zeer karig loon wordt betaald. Toen hij nauwelijks acht jaar oud was overleed zijn moeder; haar plaats werd echter al spoedig door een stiefmoeder ingenomen. Een tiental jaren later stierf ook zijn vader en — zoals dat in India gebruikelijk is — werd Dhanpat Raaj als nieuw hoofd van de „joint family” ook verantwoordelijk voor het financiële beheer van de familie. Dit was op zichzelf reeds een zware last voor een nog niet eens twintigjarige knaap. Maar Dhanpats be- trachtingen gingen verder dan dat: hij wilde ten allen prijs aan de universiteit studeren en er een graad behalen, en ook dat kostte geld!

Dagelijks legde hij verscheidene kilometers te voet af om door het geven van lessen enkele luttels ropijen (per maand!) te verdienen. Daarenboven schreef hij artikels in Oerdeel weekbladen en van 1907 af ook novellen in dezelfde taal. En intussen slaagde hij er in door naarstige studie de zo begeerde graad van B. A. (Bachelor of Arts) te behalen. Een betrekking van „Deputy Inspector of Schools” kwam toen ook in zekere mate de financiële zorgen verlichten.

Een feit dat niet onvermeld mag blijven omdat het zo kennschetsend is voor de opvattingen van onze auteur, is zijn tweede huwelijk. In de Hindoese maatschappij gold het als heel gewoon dat de weduwnaar een tweede huwelijk aanging, maar hetzelfde was niet waar voor de vrouw na de dood van haar man. De weduwe gold nu eenmaal als zijnde de oorzaak van het vroegtijdige overlijden van haar echtgenoot en het betaamde dan ook dat zij voor de rest van haar leven boete deed voor dit vergrijp, een boete waarvoor haar omgeving wel zorgde dat zij voldoende streng zou zijn. Men moest al een uiterst „verlicht” Hindoe zijn om het tegen de Oude heilige voorschriften in voor het lot van de weduwen te durven opnemen; onnodig te zeggen hoeveel moed er nodig was om zelf het voorbeeld in zulke delikate aangelegenheden te geven. Dit deed nochtans Dhanpat Raaj toen hij de weduwe Sjiwrânie huwde als tweede vrouw. En het dient gezegd dat deze Sjiwrânie er in hoge mate heeft toe bijgedragen niet alleen om zijn literaire loopbaan te doen uitgroeien tot wat zij uiteindelijk geworden is, maar ook om zijn patriottische gevoelens aan te wakkeren.

In het licht van dit patriotisme moeten wij Dhanpat Raajs beslissing zien om ontslag te nemen uit de (Britse!) staatsdienst om zich volledig te kunnen wijden aan de dienst van zijn volk. Dat het hierbij niet, zoals dat bij een aantal orthodoxe Hindoes het geval was, zijn bedoeling kon zijn na de vrijmaking van India aan te sturen op een terugkeer tot de zgn. ideale Indische Oudheid hoeft wel niet gezegd nadat wij zijn verlichte opvatting over het huwelijk van de weduwen hebben leren kennen. Dhanpat Raaj had heel terecht begrepen dat de wederopstanding van India in de eerste plaats moet bewerkten worden door geestelijke ontwikkeling en sociale verheffing van de onwetende en verdrukkte massa. Van nu af zou zijn streven er op gericht zijn hiertoe een bijdrage te leveren in de vorm van een bijna eindeloze reeks geschriften die alle verschenen onder de schuilnaam Preemtsjand, letterlijk „de maan van liefde”.

Kenschetsend ook voor zijn patriotisme is de keuze van de taal waarin deze geschriften zijn gesteld. Hij die in zijn jeugd toch vooral een op het Perzisch georiënteerde opvoeding had genoten en dienvolgens zijn eerste werken in het Oerdeel schreef keert reeds vroeg deze taal en het geïmporteerde Arabisch schrift de rug toe ten voordele van het Hindie en het Oude inheemse Dewanâgarie schrift. Toen Preemtsjand deze beslissing nam was men nog ongeveer vijfendertig jaar verwijderd van het ogenblik waarop artikel 343 van de Grondwet zou worden geredigeerd, maar het probleem van de nationale taal had zich ook toen reeds gesteld en het is een van zijn grootste verdiensten op de oplossing van dit vraagstuk in hoge mate te hebben vooruitgewerkt.

De taal van Preemtsjand houdt inderdaad het natuurlijke midden tussen de beide evenzeer geaffekteerde vormen van Sanskrit Hindie en Perzisch Oerdeel. Het is Hindoestânie in de echte zin van het woord en daarom heeft Prof. Vogel in 1948 ook terecht *De zeven lotusbloemen* „uit het Hindoestaans vertaald”. Vermits deze taal sedert 1949 echter officieel Hindie genoemd wordt hebben wij er de voorkeur aan gegeven Preemtsjands novellen „uit het Hindie” te vertellen.

Twee andere gebeurtenissen in het leven van de auteur karakteriseren eveneens uitstekend zijn geaardheid. In beide gevallen gaat het om een mislukking bij een poging om ook eens een extra financieel succes te oogsten. De oprichting van de drukkerij

Saraswatie liep op een mislukking uit ten gevolge van het gebrek aan zakenbeleid en het werk voor een filmmaatschappij in Bombay — tegen een zeer hoge maandwedde — werd een diepe ontgoocheling.

Toen Preemtsjands literair talent nauwelijks zijn hoogtepunt ging bereiken overleed hij reeds op 24 juni 1936 ten gevolge van waterzucht. Hoezeer hij toen reeds als een nationale held werd beschouwd blijkt duidelijk uit de door Prof. Vogel (blz. xxiv-xxv) verzamelde beoordelingen zowel van Mohammedanen als van Hindoos.

Preemtsjand was ongetwijfeld een uiterst vruchtbare auteur. Wij bezitten van zijn hand enkele toneelstukken en verschillende uitvoerige romans. Vooral de laatste roman, *Godaan*, die slechts korte tijd vóór zijn dood werd beëindigd, bewijst hoe de schrijver nog grotere hoogtepunten zou bereikt hebben indien zijn ziekte hem niet zo ontijdig had neergeveld. Meer echter dan auteur van drama's en romans is Preemtsjand — in de woorden van Dr. T. Grahame Bailey — „the greatest of Hindi short-story tellers”. In dit genre bracht hij niet minder dan tweehonderdvijftig stukken op zijn naam. Wij hebben getracht een vijftal van deze novellen in Nederlandse vertaling aan te bieden, daarbij onze keuze zo bepalend dat de vertaalde stukken meteen enkele uiteenlopende kenmerken van de kunst en van de opvattingen van de auteur naar voren brengen.

Misschien is het niet overbodig de lezer vooraf in zekere zin te waarschuwen. Preemtsjands novellen vertonen inderdaad weinig overeenkomst met de korte verhalen zoals die tegenwoordig in Europa worden geschreven en zij voldoen wellicht niet aan de eisen die wij gewoon zijn aan produkten van dit genre te stellen. Vergeeten wij echter niet dat onze auteur, afgezien van persoonlijke lektuur van de Westerse literatuur en afgezien ook van het zeer geringe kontakt met de Britse administratie en de dragers ervan, een zuiver exponent is van de Indische maatschappij van het begin van deze eeuw; vergeeten wij ook niet dat hij schreef voor Indische lezers, en vergeeten wij vooral niet dat hij handelt over Indische problemen.

„De sattie” is een historische en tegelijk een patriottische novelle.

blemen behandelen speelt de aktie zich in dit geval af „meer dan twee eeuwen geleden”, en een waardige dochter van de Raadzjpoeten is er de heldin van. Het historische kader dient echter uitsluitend als achtergrond ; het is de zielestrijd en de heldhaftigheid van de heldin die het hoofdthema vormen. En toch is de novelle ook weer niet bedoeld om de Indische gewoonte van de weduwenverbranding te idealiseren ; dat ware onmogelijk bij iemand die zelf een weduwe huwde. Het verhaal is geworden tot een idealisering van de onthechting en de heldhaftigheid *per se* en het was klarblijkelijk bestemd opdat deze eigenschappen als voorbeeld zouden gesteld worden in een tijd waarin die idealen in India gezegd worden volkomen te zijn uitgestorven.

Uiterst aktueel daarentegen is de tweede novelle, „Rust”. Het is een strenge satire van een sociale klasse waarvan de beschrijving de Westerse lezer wellicht wat karikaturaal mag toeschijnen, maar die ieder, die in het moderne India heeft geleefd, steeds weer zal treffen door haar rake en realistische typering. De jonge man heeft aan de op Westerse leest geschoeide universiteit gestudeerd en is vol bewondering voor de Europese letterkunde en voor wat hij beschouwt als de Europese beschaving. In zijn huwelijk, dat immers door zijn ouders buiten hem om werd geregeld, vindt hij een echtgenote die in alle opzichten datgene vertegenwoordigt wat een vrouw volgens hem niet moet zijn, en die van haar kant evenmin haar echtgenoot kan en durft volgen. Hij doet zijn best om ook zijn vrouw te leren wat „fashion” is ; hij tracht haar meer Europees, d.w.z. minder Indisch te doen leven. Een breuk met het ouderlijk huis volgt en het jonge paar slaat zijn tenten op in de grootstad te midden van een „society” van huns gelijken. Financieel zijn zij echter niet opgewassen tegen dit mondaine leven dat hun weldra oppervlakkig en zinledig gaat toeschijnen. Het is de man die eerst tot deze bevinding komt en een heftige mentale inzinking moet doorbijten ; de vrouw daarentegen — „de vrouwen houden van overdrijvingen” — heeft zich veel beter aan het nieuwe milieu leren aanpassen en het is *zij* die ditmaal pleit om het niet te moeten verlaten. Ten slotte geeft *zij* toe en men keert terug naar het ouderlijk huis en naar de vroegere gewoonten om tot het besluit te komen dat alleen daar de „rust” kan gevonden worden. Een satire tegen een zekere Indische sociale klasse, inderdaad, maar meteen een gelegenheid om een aantal bezwaren tegen het Westen naar voren te brengen ! En hier is Preemtsjand wel een zeer typisch vertegenwoordiger van een India, dat in de eerste plaats in aanraking kwam met de dragers van het koloniale beheer, die niet steeds ijverden om vooral het beste wat de Oude Wereld te bieden heeft naar andere continenten over te brengen.

„De tempel van Doergā” stelt een probleem, dat minder specifiek Indisch en meer algemeen menselijk is dan dat van de vorige novelle ; Indisch daarentegen is stellig de oplossing die er aan gegeven wordt. Pas zijn na het vinden van een kleine schat de eerste verleidingen overwonnen en is de vinder besloten het geld bij de politie te brengen, wanneer hij voor een nieuw groot probleem gesteld wordt : mag hij de aflevering een dag uitstellen om er inmiddels een in nood verkerende vriend mee te helpen ? De redenen waarom hij tot het uitstel besluit zijn moreel weinig verantwoord : een zekere ijdelheid tegenover de arme vriend en een kleine wraakneming op zijn vrouw, die weigert het geld voor te schieten. De straf blijft niet uit : als de vriend het geleende niet terugbrengt moet onze held overwerk doen om het terug te winnen ; hij wordt ziek en het is slechts dank *zij* de tussenkomst van de populaire godin Doergā, dat de eigenaar van het geld ontdekt wordt, dat de vinder genceest en dat het gevondene kan worden teruggegeven. Het optreden van Doergā als een soort *dea ex machina* en het daardoor geleverde bewijs dat goedheid uiteindelijk toch beloond wordt is een toegeving van de auteur aan het grote vertrouwen dat het volk in de godin heeft. Zei Preemtsjand zelf niet dat volgens hem de goddelijke macht zich niet inlaat met de menselijke problemen ? „The importance which we have given to ourselves has no justification” (Vogel, blz. xxvi).

De langste novelle van deze verzameling, „Het faillissement van de Bank”, ontleent op uitvoerige wijze de ingrijpende ommever in het karakter van de rijke prins nadat een vergissing van zijn voorganger een Bank heeft doen springen en een aantal kleine

Singh veel minder geslaagd mag heten dan bv. deze van de echtgenote uit „Rust”. Dit is één van de talloze voorbeelden waaruit blijkt dat Preemtsjand slechts op zijn best is als hij leden van de gewone middenstand beschrijft, de stand die hij trouwens best kent ; daarentegen — naar de woorden van Dr. Grahame Bailey — „he is immature when he describes sections of society that he does not know” (Vogel, blz. xxvii). Sommige passages zijn ongetwijfeld veel te lang uitgesponnen ; wij denken bv. aan de bijna eindeloze monoloog die aan het besluit van de prins voorafgaat en die dit besluit moet motiveren. Hier treedt een ander algemeen kenmerk van Preemtsjand op de voorgrond : de soms overdreven tendenz naar het moraliserende en het didaktische. Nogmaals moeten wij er echter de aandacht op vestigen dat de opvattingen over het wezen en het doel van de letterkunde verschillen in Oost en West : van het Pantisjatantra af kan de Indiër zich verhalende literatuur niet anders dan moraliserend voorstellen. De Indiër oordeelt niet zoals wij dat Raamtsjandra, Bhiesjma of Rānā Prataap bij een faillissement eigenlijk weinig te pas komen ; hun vermelding in dit kader past uitstekend bij zijn opvatting over de heldenverering en ... vleit niet weinig zijn nationale trots. Preemtsjand, zelf Indiër, kon dit best weten.

De Westerse lezer krijgt wellicht de indruk dat „Het spel der wanhoop” al te zeer naar het tranerige overhelt. Het behandelde probleem is echter eenmaal niet van aard om tot een opgewekte beschrijving aanleiding te geven. De toestand van de weduwe is al niet zeer benijdenswaardig als zij haar echtgenoot tijdens het huwelijksleven ziet sterven ; hoeveel erger is het dan niet wanneer een jong meisje haar zgn. echtgenoot verliest nog vóór zij ooit goed de betekenis van het woord „echtgenoot” heeft leren kennen ! Niet zonder reden kan men in deze novelle — zoals ook elders — Preemtsjand van overdrijving beschuldigen. Ook hier is het de auteur echter minder om de lotgevallen van het individu Kailaaskoemârie dan om een idee, in casu deze van het kinderweduwschap, te doen. En het is een bijzonder verheugend verschijnsel dat de didaktische en moraliserende strekking van Preemtsjand zich niet, zoals dit in India maar al te vaak het geval is, beperkt tot het ophemelen van de glanspunten van de Hindoese beschaving, maar

dat hij het ook aandurft tegen de uitwassen ervan ten strijde te trekken. Niet alle weduwen zullen weliswaar in even vele uitersten vervallen als Kailaaskoemârie. Talrijk evenwel zijn diegenen voor wie het weduweschap ten minste tot één van deze wantoestanden leidt. Preemtsjand heeft de verschillende mogelijkheden enkel in een soort climax gerangschikt : het onschuldig streven naar vermaak, de wereldverzaking, het overdreven dienstbetoon en eindelijk de opstandigheid tegen de superioriteit van de man. En aan dit alles zou door één enkel middel kunnen verholpen worden, maar ... liever dan door zijn personages heeft Preemtsjand hier zelf het gedurfde voorbeeld willen stellen !

Ten slotte nog één enkel woord over de vertaling. In de eerste plaats is het onze bedoeling geweest een getrouw beeld te brengen van de novellenliteratuur die tegenwoordig in India zowat als het *nec plus ultra* wordt beschouwd. Nergens werd ook maar iets weggelaten of toegevoegd ; zelfs de scheiding van de zinnen werd zorgvuldig bewaard. Alleen daar waar het ons als filoloog aan het hart ging te moeten vaststellen hoe in zulke recente teksten als deze reeds zovele afwijkende lezingen zijn ingeslopen hebben wij de vertaling moeten richten naar die lezing die ons de beste toescheen en hebben wij van de tekst van de andere uitgaven moeten afwijken. Aan de andere kant hebben wij er evenzeer naar gestreefd een leesbare Nederlandse tekst te bieden ; wij hopen dat wij er in geslaagd mogen zijn bij de lezer niet voortdurend het besef levendig te houden dat hij bezig is een vertaling te lezen.

Om een zo vlot mogelijke lezing te bereiken hebben wij de noten, die vanzelfsprekend onmisbaar waren in een tekst waar zovele personen en zaken uit een andere wereld worden ten tonele gebracht, tot het strikte minimum beperkt. Een term wordt slechts eenmaal in dezelfde novelle verklaard. Keert hij in een volgende novelle terug, dan wordt opnieuw naar de eerste verklaring verwezen ; hiermede werd beoogd ook de lezing van de afzonderlijke stukken zonder moeilijkheden te laten geschieden.

# Tussen Tantra en Picasso

## Moderne kunst uit Zuid-India

In Madras ligt Cholamandal. Els van der Plas bezocht deze kunstenaarskolonie en bekeek het werk van de bewoners. In het najaar exposeert Kasteel Arcen bij Venlo werk van een graficus, een beeldhouwer en twee schilders die in Cholamandal leven. Een reportage uit het zuiden van India.

### Els van der Plas

Het dorp Cholamandal is gebouwd op initiatief van K.C.S. Paniker (1911-1978), schilder en docent aan de Academy of Arts and Crafts te Madras. Deze academie is sterk beïnvloed door het Engelse onderwijsysteem, dat westerse opleidingssystemen en technieken in de Indiase kunstacademies introduceerde. Het naar de natuur tekenen en op realistische wijze weergeven van personen zijn belangrijke aspecten van deze kunstvisie, die in Engeland door Joshua Reynolds (1723-1792) enthousiast werd gepropageerd. Paniker werd geschoold aan deze academie en in zijn werk is de confrontatie van een Engels onderwijsysteem en Indiase opvoeding duidelijk. Panikers vroege werken zijn voorbeelden hiervan. In zijn tijd waren daarnaast kunststromingen uit Europa van begin twintigste eeuw zoals het impressionisme van grote invloed. Schilders als Cézanne, Manet en Monet waren favorieten en werden nagevolgd. De eeuwenlange Indiase kunstraditie was veel meer gericht op religieuze onderwerpen en oude, aan vele regels gebonden weergaven van goden en mythische figuren. Maar het kunstonderwijs aan de vrije academies hield zich daar minder mee bezig dan dat aan de kunstnijverheidscholen. Paniker werd zich bewust van de westerse kunstontwikkelingen en zijn eigen culturele wortels en richtte zich tegen de scheiding van de puur traditionele Indiase kunstvormen, die oorspronkelijk van leermeester op leerling wer-

den overgedragen, en het Europees georiënteerde werk. Hij wilde die twee aspecten in zijn werk combineren, met het accent op de Indiase kunstideeën. Het 'vrije kunstenaarschap', analog aan het beeld van Europese kunstenaars, stuitte op fundamentele obstakels voor Indiase schilders en beeldhouwers. Zij verdiennen hun geld vooral met kunstnijverheid, waardoor weergaven van vrije expressie moeilijk tot ontwikkeling kwamen. Paniker wilde deze situatie veranderen, niet alleen voor zichzelf maar ook voor zijn studenten en volgelingen. Vanuit deze onvrede ontstond het idee een kunstenaarskolonie op te richten. De kunstenaars die beïnvloed werden en nog steeds worden door de ideeën van Paniker en deze uitdragen, behoren tot de 'Madras Movement', een stijl die zich onderscheidt van bijvoorbeeld Noordindiase moderne kunst door het accent te leggen op de eigen culturele bagage. De Noordindiërs concentreren zich meer op de westerse kunstontwikkelingen.

Er werd een stuk grond gekocht ten zuiden van Madras. Het project werd gesteund door een aantal van zijn studenten en volgelingen, onder wie de schilders P. Gopinath en K. Jayapal Paniker, twee van de kunstenaars van wie werk te zien is in Arcen. Het kunstenaarsdorp Cholamandal moet van de grond af opgebouwd worden. Het gebied was niet bewoond en er was dus geen enkele voorziening aanwezig. De gekochte grond kon alleen te voet bereikt worden over de dertig kilometer lange strandstrook vanaf Madras richting zuiden. Een weg was er niet.



### Groepsbesef

Inmiddels is de nederzetting uitgegroeid tot een klein dorp waar zo'n vijfentwintig kunstenaars wonen en werken. De meeste kunnen leven van hun vrije werk. Gebonden werk zoals sieraden, gebatikte stoffen, keramiek en andere objecten worden wel gemaakt, maar dat neemt verhoudingsgewijs af.

Gopinath kan nu romantisch vertellen over zijn door hemzelf verbaardige hut die onder een banyan-boom stond en waar hij jaren woonde. Inmiddels leeft hij in een prachtig bakstenen huis, beneden ingericht als woon- en slaapvertrek, met boven een atelier. Vanaf het balkon dat aan zijn werkruimte grenst zie je over de zand- en duinvlakte de zee. Hij laat ons vele van zijn aquarellen zien die overal verspreid door het huis liggen. Zijn vroege werk is geïnspireerd op ideeën van de Franse impressionisten en later de kubisten. Zijn olieverfschilderij-

en worden laag op laag opgebouwd. De dunne doorschijnende verflagen geven het werk ruimtelijkheid en transparantie.

Gopinath schildert op alles wat hij om zich heen verzamelt, zoals uitnodigingen, briefpapier en verpakkingsmateriaal. Soms gebruikt hij het dessin of ontwerp van zo'n kaart of stuk papier als uitgangspunt voor zijn compositie. Hij refereert in verband met deze werken graag aan collagewerken van Picasso en Braque, die voor hem grote betekenis hebben.

Wat hem buiten de kunstzinnige uitingen van de kubisten en andere kunstenaars uit het begin van deze eeuw aanspreekt is het groepsbesef. Kunstenaars dienen

Rechts: kunstenaar in Cholamandal werkt aan een voorstelling op koperplaat

### Thee en koffie

S. Nandagopal, beeldhouwer en zoon van de stichter van het dorp, is opgegroeid in Cholamandal. Hij kan zich herinneren dat de drukbezette, vaak nog ongetrouwde kunstenaars een familie hadden ingehuurd om eten te koken en thee en koffie te zetten. In de nabije omtrek waren geen winkels en eettentjes waardoor alle ingrediënten en benodigdheden uit het verderop gelegen Madras gehaald moesten worden.

Dit is het begin geweest voor een nederzetting rond Cholamandal, die nu is uitgedijdt tot het dorpje Imjambakkam. Inmiddels is er een weg aangelegd van Madras naar het zuiden van de provincie Tamil Nadu, die langs het kunstenaarsdorp loopt in de richting van de beroemde tempelcomplexen Mahabalipuram en Kanchipuram en dan naar zee. Naast Imambakkam is bovendien het enorme Golden Beach gebouwd, locatie voor het opnemen van de in India razend populaire films. De hobbelige smalle weg is door de attracties een van de belang-

rijkste verbindingen in Tamil Nadu geworden waardoor Cholamandal ook meer bezoekers krijgt.

De bewoners van Cholamandal hebben naar aanleiding van de groeiende belangstelling een galerie gebouwd waar werk van inwonende kunstenaars tentoongesteld en verkocht wordt. Rond deze expositieruimte, onder de bomen, staan bankjes en krukjes waar de kunstenaars in het genot van de schaduw bij elkaar komen om thee of koffie te drinken en een praatje te houden. Het is het

len de afzonderlijke figuren, die gesamen het beeld vormen, het verhaal; vogels, vissen, bellen, vreemde figuren en symbolen verbeelden eeuwenoude sagen en sprookjes.

Het gesprek met de kunstenaar volgt een a-logische, anekdotische weg. Hij springt van de hak op de tak en associeert snel en intelligent. Hij zit nooit stil en biedt je tijdens een gesprek over Henk Visch thee aan, vraagt of je goed zit, hoe je India vindt, vertelt terloops over zijn ontmoeting met de vrouw van Duchamp, het bij-

refereren aan dit spirituele bewustzijn, dat in elke cultuur op een bepaalde manier aanwezig is. Een derde exposant in Arcen is de schilder Jayapal Panicker die in het begin ook in Cholamandal woonde, maar nu woont en werkt in Quilon in de zuidwestelijke provincie Kerala. Hij schildert met tempera op papier. Evenals Gopinath werkt hij met lagen verf over elkaar waardoor diepte ontstaat. In tegenstelling tot Gopinath komen zijn vormen en ideeën voornamelijk voort uit de Indiase filosofie. Hij baseert zijn

bruikt evenals Jayapal Panicker diagrammen en symbolen, maar vanuit een heel andere gedachte. De grafische werken zijn documentaties van zijn fantasieën en dromen over het reizen en vliegen door de ruimte, dromen die hij niet kan verwezenlijken. Zijn getuigenissen tonen kaarten, document-achtige informatie met zegels en cijfers. Deze aspecten wekken de indruk dat de kijker te doen heeft met een hoogst geheim document, dat over vele Indiase bureaus zijn weg heeft gevuld waar het voorzien is van stempels en handtekeningen, waarna het ongebruikt en onbeantwoord in een Indiase bureau-later is gekomen.

Ook hij maakt onderscheid tussen de *world of vision* en de *world of facts*. De formules en definities die hij gebruikt uit wis- en natuurkunde noteert hij intuïtief en in de nieuwe combinaties lijken ze belangrijk, maar ze geven in feite geen vorm van werkelijkheid weer. Wetenschap is voor hem een manier om de wereld te verklaren, maar wetenschap is geen ontdekkingstheorie. Wat wordt verklaard was reeds aanwezig.

Voor Palaniappan is de wetenschappelijke taal belangrijk aangezien deze universeel is. Ieder mens heeft bij het getal drie hetzelfde idee, terwijl het begrip 'tafel' cultuurgebonden is en persoonlijke interpretaties inhoudt. Met deze internationale taalkens en symbolen probeert Palaniappan werken te creëren die een universeel idee geven van begrippen als ruimte en tijd.

Wat deze vier kunstenaars verbindt is hun respect en diepgaande interesse in de eigen cultuur, vermengd met een grote belangstelling voor de westerse moderne kunst. Allen zoeken naar een mogelijkheid om deze twee aspecten te combineren. Tevens is de spirituele beleving die in India allesoverheersend is, zowel in het dagelijks leven als in het filosofische en religieuze denken, een uitgangspunt dat bewust en onbewust tot uiting komt in hun werk. De verstilling en inherente logica in Gopinaths werk, de symbolische tekens in de schilderijen van Jayapal Panicker, de barokke combinaties van religieuze vormen bij Nandagopals sculpturen en de fantastische kunstwerken van Palaniappan geven uiting aan deze spiritualiteit.

Kasteel Arcen bij Venlo, Limburg. Vanaf 3 november: moderne kunst uit Zuid-India, georganiseerd door Gate Foundation. Voor meer informatie: 020-208057.



De spirituele beleving komt tot uiting in al het werk van de kunstenaars van Cholamandal

FOTO MACHTELD STIKVOORT

centrale ontmoetingspunt van het dorp. Bovendien is er een Guesthouse, waar buitenlandse kunstenaars en studenten gebruik van kunnen maken als ze in een andere cultuur willen schilderen of schrijven.

Verspreid door Cholamandal staan resultaten van het jaarlijkse beeldhouwkamp; beelden van zowel Indiase als buitenlandse kunstenaars. Zo staat er bij de ingang een beeld van de in India wonende Duitse kunstenaar Thomas Link, en even verderop, waar de ingangsweg eindigt, staat een Nederlandse bijdrage uit 1988 van beeldhouwer Olaf Mooy.

De sculpturen van Nandagopal staan in zijn privé-galerie die hij naast zijn huis heeft ingericht. Door de witgekalkte muren lijken de grillige koperen beelden uit de muur gesneden. Ze zijn geïnspireerd op Indiase *Heroe-stones*; religieuze objecten die in tempels worden aanbeden. Het zijn stenen met teksten over goden en mythische figuren, helden en heiligen. Bij Nandagopals beelden vertel-

wonen van het filmfestival in Cannes en de inspiratie die hij ondervindt van het lezen en bekijken van internationale kunstbladen.

## Spiritueel

Zijn nieuwste werken, waarvan enkele op de tentoonstelling in Arcen, zijn gedeeltelijk geëmailleerd waardoor ze nog barokker worden. Felle kleuren combineren mooi met het glimmende en onafgewerkte koper. De Europese kijker associeert deze glistende, drukke werken wellicht met katholieke uitingen van extravagante en religiositeit. De glinstering van goud en edelstenen bij rooms-katholieke altaren en beelden vertoont overeenkomsten met de hang van boeddhisten naar felle kleuren en glanzende voorwerpen.

Religieuze objecten moeten tenslotte toegankelijk zijn, aanspreken en overtuigen. De intensiteit en het enthousiasme van Nandagopal veroorzaken beelden die

tekens en symbolen op de Indiase Tantra-leer, die uitgaat van de geestelijke lading en waarde van bepaalde vormen en diagrammen. Tantra omvat vele theorieën en verhandelingen. Voor Jayapal is vooral het metafysisch bewustzijn van de Indiër van belang, dat afneemt door de communicatiegolf vanuit het Westen.

Voor hem is spiritualiteit van even groot belang als wetenschap, voor hem is een feit even waardevol als een idee. In zijn werken ligt de nadruk op de spirituele symbolen zoals de koe, het heilige dier in India, en mantra's, meditatievormen die de gevoelige fasen van het lichaam uitdrukken. De gelaagdheid van zijn verf is niet alleen een structuuridee maar symboliseert ook de verschillende niveaus van het leven. Zijn werk toont bepaalde overeenkomsten met de in Madras wonende Palaniappan, die nooit in het kunstenaarsdorp heeft gewoond maar wel veel affinititeit heeft met de kunstenaars aldaar. Palaniappan is graficus en ge-

# DE TIMES OF INDIA

## **Indiase moderne kunst in het Centraal Station Bombay**

**12 maart 1989, Victoria Terminus  
(VT) Railway Station Bombay, India.  
10.00 p.m.**

Het eeuwenoude gebouw aan de Bahadurshah Zafat Marg, genoemd naar de Engelse koningin die ook haar naam gaf aan de bouwstijl van die tijd, is gelijk een protserig parlementsgebouw. Het is gebouwd door F.W. Stevens in 1878 en één van de meest imponerende Victoriaanse stations die de Engelsen in de wereld hebben achtergelaten. De groote en overdonderende barok-gothische stijl getuigen van de toenmalige zekerheid der Britten eeuwig heersers over India te blijven. Ze kwamen bedrogen uit.

Ze kwamen bedrogen uit.  
Het station is als vele Indiase stations  
bevolkt met duizenden Indiërs die  
zitten, staan, naar de perrons en  
treinen lopen, kaartjes kopen,  
kaartjes reserveren, wachten en  
lanterfanter. Het is uitkijken waar je  
loopt, anders stap je op een slapend  
kind, een zittende bedelaar of bots je  
tegen snel voorbijrazende mensen.  
Vandaag onderscheidt het station  
zich van alle andere stations in India  
en misschien wel in de wereld. Iets  
boven de hoofden van de reizigers in  
de grote vertrekhal hangen  
schilderijen van Indiase moderne  
kunstenaars. Een verrassing voor de  
stationsoccupanten, die met geheven  
hoofd de hedendaagse kunstobjecten  
met bewondering, verbazing en  
afschuw bekijken.

Schilderijen zijn in de immense ruimte aan het plafond bevestigd en hangen voor een vrijhangend stuk katoen dat in een passende kleur is geverfd. De stof is ruw geweven en in terracotta- en aardekleuren getint.

Perron 1 is ingericht als kunstgalerij. Het perron dat tegen de buitenmuur ligt en dus aan één zijde treinen ontvangt, leent zich voor een expositie. De inhammen in de muur dienen als aparte tentoonstellingsruimten. Elk kunstwerk wordt vergezeld van een zwart-wit portret van de maker/maakster dat op het achterhangende doek is bevestigd. Op perron 1 staat een lange tafel waarachter mensen zitten die informatie verschaffen betreffende het project. Er ligt een speciale editie van de Times of India die veel aandacht aan het project schenkt.

De Times of India viert haar 150 jarig bestaan. De titel van de tentoonstelling is Timeless Art en is op instigatie van de editor en journalist van deze krant, Prithish Nandi, uitgewerkt. De wat pocherige Nandi loopt druk heen en weer door het station en leidt ons naar de hal waar de boekingen plaatsvinden. Er is een openbare lezing gaande die gepaard gaat met dia's die in vogelvlucht de ontwikkelingen in de westerse moderne kunst markeren. Picasso, Van Gogh, Cezanne, Manet, Mondriaan, Gauguin en andere Europese kunstenaars worden in willekeurige volgorde getoond. Het verhaal in Hindi gebouwd op

veel wachtende toeschouwers een eerste kennismaking met de westerse kunstgeschiedenis, een tijdspasserig of een informatie die moeilijk te krijgen is in India.

De tentoonstelling duurt acht dagen. Elke avond is er een programma van lezingen en discussies met een forum van kunstenaars, kunstcritici en vip's. Elke dag komt er een speciale krant van de Times uit die geheel gewijd is aan het project. De gepubliceerde artikelen gaan over de kunstwerken, de kunstenaars, kunst in open ruimtes, kunst en kritiek, kunstveilingen en er is ook aandacht voor de protesten die deze tentoonstelling heeft opgeroepen. Zo verschijnt er maandag 13 maart een protestbrief van de IRPSA, Indian Radical Painters and Sculptors Association, die ook de stad beklaadden

Association, die ook de stad beklaadden met leuzen tegen dit evenement. Zij richten zich vooral tegen de Sotheby's veiling die 26 maart plaatsvindt op een schip in de haven van Bombay waar alle getoonde werken onder de hamer worden gebracht. De winst van de door de Times gekochte werken gaat naar een fonds dat de moderne kunsten in India zal stimuleren. Volgens de IRPSA heeft de krant door de veiling de basis gelegd voor een algemene imperialistische kunstgeschiedenis. Sotheby zou het kapitalistisch opgezette kunst-markt-mechanisme ook in de 'derde wereld' introduceren en de Times of India werkt mee aan dit nationale verraad ter meerdere glorie van zichzelf. Het koloniale verleden zit nog vers in het geheugen van deze communistische organisatie die kiest voor de boeren en arbeiders van India en waarschuwt voor een tweede invasie van imperialistische systemen en denkwijzen.

Nandi wuift de protesten weg en noemt het een dom protest. Het zijn tenslotte Indiërs die de selectie van de 35 meest bekende kunstenaars hebben gemaakt en die op hun beurt het idee vervolgens gesteund hebben. Maar de koloniale historie is nog zo aanwezig in India. Alleen al het station getuigt van de Engelse aanwezigheid. Daarnaast zijn de Engelse taal, die heel India heeft verbonden, en de krant zelf, littekens die de gewezen pijn benadrukken.

De Indiase moderne kunst wordt ook gekenmerkt door een Engels verleden. Het is een mengeling van een Indiase vormentaal en een door de Engelsen ingevoerd academisch kunstbesef. Vooral bij deze tentoonstelling, die figuratie als thema draagt, is deze invloed zichtbaar. De academische opleiding aan de kunstacademies, die de ideeën van de Engelse invloedrijke kunstenaar Joshua Reynolds propageerde, heeft 150 jaar geduurd en is een onderdeel geworden van een esthetisch besef. Een invloed die kunstenaars begin deze eeuw verwerken door het te verworpen of te integreren in hun werk. Grofweg is er een indeling te maken in de Noord-Indiase kunst, die de westerse moderne kunstinvloeden duidelijk heeft opgevoerd, en de Zuid-Indiase

respecteert.

Rameshwar Broota, één van de betrokken Delhi-kunstenaars, onderschrijft volkomen dit project. Z werk is een groot zwart-wit schilder van drie naakte mannelijke rompen. De mannen lijken gebukt te gaan onder een zwaar juk. De titel is 'Captive'. De vreemd afgesneden compositie doet in opbouw 'westers aan terwijl de uitwerking van het ide veel meer een Indiase gevoelswereld vertegenwoordigt. Het tonen van een sociale bewogenheid lijkt ook wel een leidraad in deze tentoonstelling en is een zeer Indiase eigenschap binnen moderne kunst. Zo zien we een schilderij van Vivan Sundaram 'Fisherwomen of Bombay', waarop marktvrouwen zijn afgebeeld voor wie het beroep zorgt voor de eerste levensbehoeften, en 'Freedom: A Tribute to Hashmi' van M.F. Husain becommentarieert de moord op een straatacteur die twee weken daarvoor had plaatsgevonden.

Nandi had als eis gesteld dat alle werken figuratief moesten zijn. Dat was het enige thema dat de kunstwerken verbond buiten het contemporaine aspect. De selectieprocedure leek gebaseerd te zijn op de bekendheid van de kunstenaar en de persoonlijke keuze van Nandi. Het maakt de investering van de Times redelijk veilig doordat de aangekochte werken hun geld wel gaan opbrengen aangezien het hier om de 35 meest bekende kunstenaars gaat.

Het aankopen van kunst is in India alleen weggelegd voor de happy-rich few. Het werk van de in 1915 gebore M.F. Husain wordt gezien als een belegging maar dat is eigenlijk de enige kunstenaar voor wie zo'n reputatie geldt. In de langwerpige, goed uitzende catalogus staan achterin de prijzen van de werken. Hiervan is het meeste geld waard. 650.000 roepies oftewel 90.000 gulden heeft zijn schilderij gekost; het enige bedrag van 6 cijfers in de catalogus, de overige kunstwerken komen niet boven de 15.000 gulden.

Ten kantore van British Nandi in het hoofdgebouw van de Times of India drinken we een kop koffie. Het kantoor is gedecoreerd met erotische werken van Husain. De leren fauteuils zitten comfortabel. Een schril contrast met de inrichting van het krantencomplex dat doet denken aan de film 'Citizen Kane' van Orson Welles uit de jaren 50. De enige computer die ik heb kunnen ontdekken staat op de kamer van de editor.

De Times of India heeft het jubileumjaar aangepakt om kunstevenementen in open ruimtes te organiseren. In september 1988 werd het eerste spektakel georganiseerd namelijk een festival van Indiase dans dat plaatsvond rond de GATEWAY of India te Bombay. Op deze plek raakt de zee het land. De Engelsen hebben hier een triomfboog neergezet om de toenmalige aankomst van koningin Victoria te vieren.

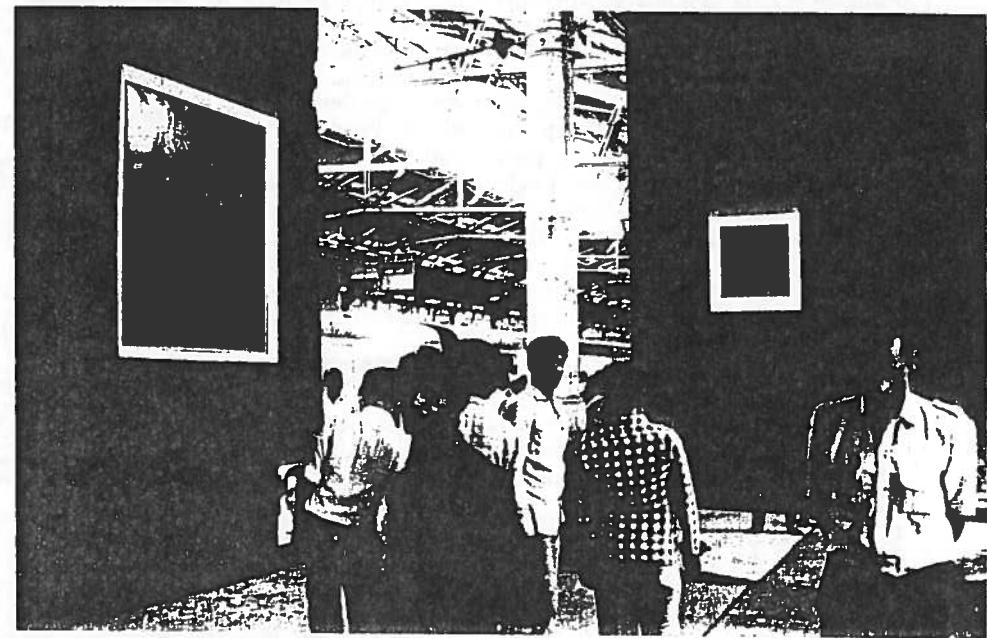
populaire, religieuze en meditatieve liederen, de raga's leden kon gratis kaartjes krijgen op het kantoor van de Times voor het in de openlucht gehouden concert dat de hele nacht duurde. De expositie in Victoria Terminal is de derde in de reeks gebeurtenissen. Een vierde plan is een groot filmfestival dat buiten plaats zal vinden en waar de Indiërs hun grote sterren in levende lijve kunnen ontmoeten.

Tijdens ons gesprek wordt Nandi gebeld door de kunstenaar Husain. Het gesprek gaat over het beeld van G. Ravinder Reddy, dat een liggende naakte vrouw in pop-art stijl uitbeeldt. Net als de Indiase godinnen-beelden heeft zij enorme borsten. Haar hoofd steunt op haar armen en zij kijkt vergenoegd de wereld in. De vorige avond was dit beeld onderwerp van discussie. De weelderige, lila gekleurde sculptuur was niet tentoongesteld aangezien er heftige reacties verwacht werden. Het beeld werd daarom eerst aan het publiek getoond alvorens het onderdeel van de expositie te maken. De meeste mensen reageerden positief. De reizigers en voorbijgangers zagen in deze vulpse dame de verpersoonlijking van hun moeders en dochters, slechts een enkeling vond het naakt aanstootgevend. Nandi moest hierom wat smalend lachen en speelde ondertussen met de haren van een langskomende journaliste die wat gegeneerd op de bank heen en weer wipte. Zij keek naar de covers van de Illustrated Weekly die boven Nandi's bureau hingen vanwaaruit sensuele dames het kantoor instaarden. Hij had absoluut geen problemen met vrouwelijk naakt.

Dat er gekozen is voor evenementen die kunst in open ruimtes presenteren heeft natuurlijk te maken met het gegeven dat het hier gaat om een jubileum van een krant. Een krant is bij uitstek een openbaar medium dat vele mensen bereikt. Daarnaast is het educatieve aspect van deze manifestaties een duidelijke keuze. Veel mensen komen zodoende in aanraking met kunstuitingen die anders slechts in ontoegankelijke musea of in dure theaters te zien zijn. De meeste mensen hebben hier noch het geld, noch de tijd voor. De Times sponsort wel meer kunstprojecten maar niet op deze schaal. Kunstsponsoring is nog niet gewoon in dit land hetgeen tevens te maken heeft met het relatief kleine kunstcircuit. Air India is één van de weinige bedrijven die regelmatig geld uitgeeft aan kunstprojecten door vliegtickets aan kunstenaars te verschaffen in ruil voor een kunstwerk of door tentoonstellingen te vervoeren. Tevens betalen zij soms de kosten van een catalogus. Daarnaast zijn er particuliere verzamelaars met hart voor de Indiase kunsten die geregeld werken kopen of geld geven. Er is wel een kentering gaande. Hedendaagse kunst wordt meer gewaardeerd en staat meer ter discussie dan zo'n 15 jaar geleden. Dit is ook dankzij de interesse die het buitenland toont voor de contemporaine kunsten uit India. Niet alleen landen in Azië tonen hiervoor belangstelling maar ook Europa en Amerika. Ook in Nederland



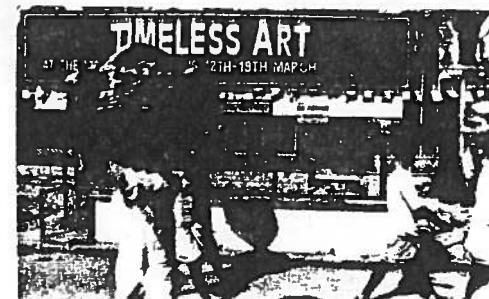
foto's Machteld Stikvoort



lijkt de interesse te groeien. Op dit moment is er bijvoorbeeld in Breda een tentoonstelling in het Rijksmuseum voor Volkenkunde van twee Zuid-Indiase moderne kunstenaars K.M. Gopal en M. Senathipathi. Bovendien komt er in de winter 1989 een grote expositie van vier Indiase kunstenaars in kasteel Arcen bij Venlo. Beide tentoonstellingen zijn georganiseerd door GATE foundation Amsterdam, een organisatie die een jaar geleden in het leven is geroepen en die als doelstelling heeft het contact tussen Aziatische en Europese moderne kunst te stimuleren, hetgeen tevens de veranderende houding ten aanzien van 'niet-westerse' moderne kunst markeert.

De tentoonstelling in het station te Bombay is bijzonder in opzet niet alleen omdat de Times deze heeft georganiseerd maar vooral door de presentatie. Het lijkt een uitdaging de perrons van het Centraal Station Amsterdam in te richten als groot openbaar museum. □

drs. Els van der Plas.



# Age of the Unknown Artists

For a new set of artists, it now seems like big times

**T**HE dark horse has slipped into the art race. Until recently, only the thorough breeds reached the winning post—and the sweepstakes. Today, coming up from behind is a new generation of artists who have, after long hard years of struggle, reached the green fields of success.

This new breed—some fresh out of art schools—has begun to sell well, sell a lot, and become conversation pieces. Says Arun Sachdev, the new impresario of the art world and the director of Bombay's dynamic and fast-growing Gallery 7 (reported annual turnover: Rs 1 crore): "The older artists, the big names had become complacent. They weren't showing any dynamism. They were just sitting on their laurels. But people like Arpita Singh, Sheela Gowda, Pushpamala, Navjot, B.V. Suresh really created a sensation. Their work was snapped up."

Something new and exciting has begun to happen in India's fragmented art world. It is now, however fleeting, the age of the unknown artist. They have come from every where. Interestingly enough, many of them are from the south, transiting through the Baroda School on their way to the limelight. Listing them all would be rather difficult.

Choosing a few even more so. But take Navjot, the intense Bombay painter almost unheard of outside Bombay and the art circles. During the now-legendary Christie's auction in India, she overtook almost all the big names when her painting went for Rs 85,000. When her near-pointillist studies of the world of working class children done with Hogarthian intensity, were exhibited at Bombay's Gallery 7, her oils were sold on the opening day.

Then there is Arpita Singh, the self-effacing Delhi painter with a delightful sense of humour who worked laboriously and largely unsung for many years. During the last few years she has zoomed to the top of the pantheon of artists. Her name is

spoken in hushed tones among the cognoscenti. Her works sell like hot-cakes during exhibitions, with queues waiting for the next batch. The Victoria and Albert Museum in London has bought her painting—their second purchase of contemporary Indian art (Baroda painter, Ghulam Sheikh's huge canvas is the first). And she was one of the three painters included in the contemporary art exhibition held at the Museum of Modern Art at the Centre Pompidou in Paris during the Festival of India.

Down at the unknown end of the scale is the 22-year-old sculptor Pushpamala from Bangalore. Some of her highly original terracotta sculptures

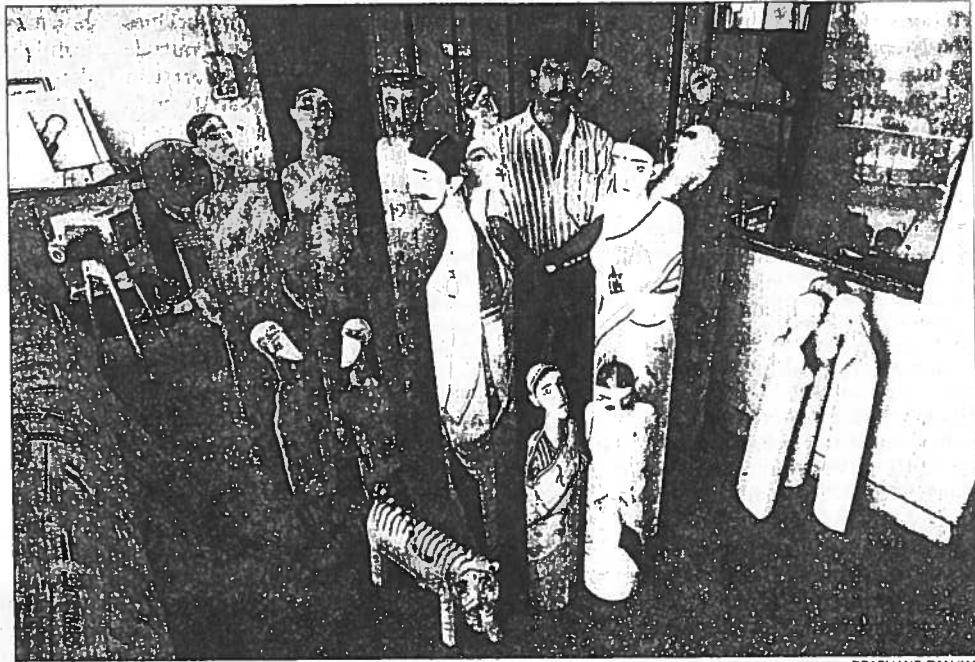
which she did as a student in Baroda in 1985 created quite a stir during the successful group show of seven sculptors organised by Vivan Sundaram a couple of years ago. Pushpamala's works were included in the last triennial and are widely appreciated by artists and buyers.

There is also Jagdish, a 32-year-old painter from Hyderabad who has been working in the Garhi studio complex in Delhi for the last four years. His inventive and striking huge paper sculptures—they



PRASHANT PANJAR

Arpita Singh (right);  
and Jagdish with his paper  
sculptures: the new rage



PRASHANT PANJAR

look like papier mache but are actually sculpted hard cardboard figures of men and women who seem to have emerged from the films of Shyam Benegal—sell as fast as he makes them. He is, as he says, a happy "freelancer" selling his paintings and paper sculptures all over the country. He feels that the older lot are now "stale and plagiarise the young".

What is adding impetus to the new trend is the fact that art galleries are now cropping up in the metropolises the way

fast food restaurants did in the '70s. Bombay has a new gallery in Bandra called Designscape and boutiques have started to sell paintings as well as handicrafts and designer clothes. A new commercial gallery, Arressa has in fact shrewdly put artists and designers together and come up with Art Wear. The fairly new promotional Sista Gallery in Bangalore run by the indefatigable Sara Abraham has attracted the best artists from all over India and held significant shows. Delhi has two new galleries and its hotels have taken on the role of art patrons. Calcutta's Chitrakut Gallery appears to have triggered a buying spree, albeit for the big names of art. Auctions for charity are *de rigueur*. They suit everybody: a good cause is served, the painter sells and the buyer gets a tax deduction for his philanthropic endeavours.

Moreover, artists themselves are increasingly renting commercial galleries to exhibit their works. The Triveni Gal-

lery in Delhi for example is booked until next summer. Art students not even out of college, some not even out of school are holding exhibitions of their work. And many of them sell.

Once, not too long ago, life in the art world moved at an even, taken-for-granted pace. There was, of course, the evergreen prima donna in front: M.F. Hussain with his flowing Moses-like white beard and his fastest-on-the-draw paint brush. In his wake followed the Krishan Khannas, the Akbar Padamsees, the Razas, the Gaitondes, the Sabavalas and a host of eminent fellow-travellers with miles of canvas behind them. And way, way behind trailed the struggling young and unknown artists. The pulse of the art market then was steady. Prices of canvases rose gradually, Hussain giving the occasional jack up in his inimitable ways. The art market held no surprises.

But now the market has gone haywire—upwards. Galleries report an increase of 25 per cent in the price of their works in the last year. And benefiting the most from the sudden flood of money gushing into the art world are the lesser-known artists whose prices are beginning to leap-frog. At the mammoth CRY exhibition last month in Bombay, 130 of the 180 works sold within a day. In fact, some mediocre works of well-known artists did not sell as well as the unknown artists who had sent in their best. Says Jyoti Baswan of CRY, Bombay: "It was heartening to see people genuinely appreciate painting for what it is without the odious

comparison with big names or western painters. People were not just buying safely. They were surprised to see so many new names and their works. They kept asking us: "Who are these artists? Why have we not heard of them before?" Some of these painters had never exhibited north of Hyderabad."

Why the mad rush? One answer: the art market now encompasses the upper middle and middle classes. Tiring of Czech crystal, endless reproductions of Cezanne's apples and second-rate imitation French period furniture—as one art watcher put it—Indians buying elite are looking at indigenous products. "It is now the in thing to buy paintings," explains Roshan Alkazi of Delhi's prestigious and pioneering Art



PRAGHANT PANJAR

Arpana Caur (left); and  
Atul Dodiya: urban angst  
and middle class themes





BENGAL PAINTERS

# A Brush with Bounty

Recognition, though late in the day, has given star status to the painters of Calcutta and a kiss of life to the city's art market. An exciting renaissance is on.

**S**UDDENLY, it's Oh, Calcutta—for art. It was slow, the transformation from wall flower of the art scene to belle of the ball. But Calcutta painters now have heads turning. Gallerywallahs from Delhi and Bombay come flocking there with long lists and exhibition dates. Collectors from other cities come and go, talking about Ganesh Pyne in hushed, reverent tones.

Midas has at long last visited Calcutta's almost-comatose art market—which has come alive with spanking new art galleries and doing brisk business. Last month, 45 minutes after the exhibition of Bikash Bhattacharjee's pastel drawings of women began, Gallerie 88 (which opened last summer) had sold his 14 works.

The city's annual art turnover—valued at just a few lakhs a few years ago—has now shot to over Rs 1 crore, according to water colour maestro Shyamal Datta Ray. Last month Rekha Mody, who owns Genesis Gallery in Calcutta, opened a new gallery in New Delhi, Habiart, which will highlight Bengal

painters. And in November this year, Chanakya, a Delhi gallery will mount a big exhibition of painters from the state.

Calcutta is the new vogue-city of the business of art. But far more important is the fact that something exciting is happening to art in the city which will soon turn 300. Clearly, there is a renaissance on. "The best work is being done here," says M.F. Husain. "The Calcutta painters have a feeling for human drama. Painters from cities like Bombay and Baroda are pseudo. Much of their narrative is in the

Hockney style and it looks borrowed, whereas these painters give you their own, felt experience."

It was, in fact, the peripatetic Husain who had first gushed in print about Calcutta and the painter-son the city is most proud of: Ganesh Pyne. Some years ago Husain put the shy, hermit-like painter on top of his list of the 10 best artists in the country. Pyne, with his masterful and highly structured renderings of myths and fantasies, and Bhattacharjee with his near-perfect brush strokes and idiosyncratic eye, are the two stars.

But there are other painters too who have made significant contributions to the Calcutta renaissance: Shyamal Datta Ray, Paritosh Sen, Amitabh Banerjee, Sunil Das, Ganesh Haloi, Veena Bhargav, to name just a few. Fresh breezes of inspiration are also coming from a revived Santiniketan with stalwarts like Jogen Choudhury, Suhas Roy, Lalu Prasad Shaw, Somnath

Photographs by SAIBAL DAS



Painting by Pyne: still the favourite of collectors

(Left) Khejriwal in his gallery: popularising Bengal art

Hore. Moreover, there is a galaxy of over 400 artists—which includes a host of young painters like Pradeep Moitra, Aditya Basak, Samir Aich, Jayashree Chakravorty, Chanchal Majumdar, who are already being critically acclaimed. "The new lot is dynamic," says Paritosh Sen, the *eminence grise* of painters.

But the recognition—including star-status for some—though welcome, comes a bit late in the day. "We worked slowly and for a long time according to our beliefs. The Delhi-based artists considered us backward at that time," says a somewhat cynical Bhattacharjee. Bhattacharjee is today "booked" for the coming year: barely does he put paint to canvas than buyers place their orders. But it was not always so. For 30 long years he had to struggle while painters in other parts of the country flourished.

Pyne's does only about five or six tempera paintings a year, but industrialists almost knock each other over to get the latest Pyne. Collectors from Switzerland and the US have also gravitated to the narrow, little green and pink house on Kaviraj Street where Pyne lives. But he too worked in relative anonymity for years. As did Datta Ray—before they became, as he says, "glamorous like movie stars". Datta Ray's studio is empty; his works are either sold, in museums, or now in Bombaria for a show at the Chemould.

Why Calcutta? Why now? One of the factors which sets most Calcutta painters apart is their pervasive concern with the human condition. There are few abstract painters. Expressionism has taken root in the Bengal landscape, but it has been indigenised and deals indirectly with human values and concerns. "The work of Bikash and Pyne may be expressionist on the surface with all that fantasy and imagery. But it is saying something obliquely about the human condition," says Paritosh Sen. "For example Pyne paints boats. But the ribs of the boat are like human ribs."

Calcutta artists are proud that they have never strayed from human concerns. "Thematically we have more social



"**W**e worked slowly and according to our beliefs. We were considered backward."

BIKASH BHATTACHARJEE

"**B**ikash and Pyne may be expressionist on the surface, but say something about the human condition."

PARITOSH SEN



content. On the face of the paintings you might not see this because we interiorise it," says Amitabh Banerjee, painter and print-maker.

Perhaps this overriding concern with man and his problems has something to do with the city itself. "Calcutta is the only real city. The problems here are singularly our own: we live with them and solve them in an Indian, Bengali way," says actor Victor Banerjee who started the Calcutta Art Gallery in 1980 when existing commercial art galleries closed down. The city for

him is the vanguard of any evolution of art. Adds Husain: "Calcutta itself is such a place. The Calcutta painters have so much turmoil, so much pain. You can smell the stink, the human misery here."

Another distinguishing feature of the Bengal painters is their resistance to fashionable trends. The winds of change coming in from the West did blow through Bengal, but blew right out again. Counteracting them were equally strong breezes from the Far East: Rabindranath Tagore had brought many painters from China to Santiniketan.

"We are a little orthodox. We don't accept foreign influences without indigenising them," explains Datta Ray. "We have never been very strong for abstract or pop art. No fads, no fashions; art is a part of our lives."

What Calcutta painters also have going for them is the old Bengal School and other traditions of Bengali art. Ironically enough, it was the legacy of this very school-dominated by Abanindranath and Gajendranath Tagore, Nanda Lal Bose, Ram Kinkar among others—which erroneously branded Calcutta painters as old-fashioned country cousins with rather fey, native floweriness in comparison with the Progressive Artists Group from Bombay. Says Amitabh Banerjee: "We are coming back. Not quite to the Bengal School, but there is a smell of Bengal painting."

The other smells coming strongly are from the two paths according to Dr R. Khejriwal, an art collector who started the Chitrakoot Gallery a few years ago and has played a crucial role in popularising Bengal painters. Bengal, he

## ARTS

explains, has had three waves: Kalighat path; Jamini Roy and the Bankura path; and the Bengal School which was influenced by miniatures and Chinese painting. "Present-day art is an amalgam of these and the western. From here they moved on to what they want to say."

Water colours, a medium which has always been a forte of the Bengal painters and especially of the Bengal School, is gaining currency again—it is used by maestros like Datta Ray to debutants like Pradeep Moitra. Says Datta Ray: "We now use water colours compositionally. Earlier, artists were influenced by Europe and England and they used to do landscapes and sketches."

The '70s was the lost decade. Serious work went on quietly. But Bengal went through a post-Naxal blues which affected all spheres of the arts, believes Paritosh Sen. Adds Bhattacharjee: "After Naxalism



### Datta Ray: significant contribution

there was demoralisation, a cut-off." Khejriwal, however, believes that the turning point was the '80s when the painters lost hope and realised that politics would not change anything. "Change they realised would have to come from elsewhere. So they stopped painting all the cripples and beggars."

There is another change in the Bengal landscape. Slowly, and a bit hesitantly, the spirit of Tagore—the painter, not the poet—seems to be hovering over some of the younger artists. Those strangely luminous forms emerging from other worlds are beginning to be seen again. Bengal painting, then, has had its kiss of life. Like the forms emerging from semi-darkness that characterise Tagore's works, Bengal painters are coming out of the shadows.

—MADHU JAIN in Calcutta

### DELHI

## On the Art Map

**D**ELHI has become India's gallery-city. At last count there were 17 art galleries; about twice as many as last year. In October alone, six opened their doors to swanky designer or rustic-chic interiors.

The list is long—the Gallery Espace flagged off by Renu Modi and Rashda Siddiqui with an autobiographical show of M.F. Husain; the Centre for Contemporary Arts (cca), which opened last month with Krishen Khanna's *Bandwallahs*; Habiart, a joint venture by HUDCO and Rekha Mody opened last fortnight; and the exquisite Display Gallery, opened by Hema Bawa. There's also Dolly Narang's quaint Village Gallery in Hauz Khas Village. And Ashok and Manju Batra have transformed their home into a storehouse of paintings shown "by appointment". With a growing middle class and a multiplying tribe of millionaires, there's certainly more wall space in India now.

There's money too. In the new age of art auctions, the law of supply and demand is spilling into the world of art. And the



Photographs by PRAMOD PUSHKARNA

Dolly Narang at the Village Gallery

painter is suddenly persona non grata. But money is not the only reason: a leg up the social ladder is. Says Khanna: "People who've made lots of money now want entree into interesting social circles." The fever infects all groups: real estate dealers, industrialist's wives, engineers. Have wall, will exhibit, in other words.

There is also renewed interest abroad in contemporary Indian art.

Renu Modi, Siddiqui at Gallery Espace



Says cca's Sadhvi Khullar, 21: "Galleries in Europe and America are showing a lot of interest in our artists." Most of the paintings in the Village Gallery's show of self-portraits were snapped up by foreigners.

The Government too is promoting promising artists. The ccm Gallery has held significant shows in the past two years and now HUDCO has jumped onto the art bandwagon. Foreign governments are also exhibiting Indian painters. Indian Eclectics, an exhibition of 16 young painters, was put up by the French Government and Sanskriti Pratishthan last month. Three have been chosen to work in Paris.

Says Jatin Das: "India has become an exhibitionist country.... Today they are not even out of art schools and they want to hold one-man shows."

Is this a freak boom? Roshan Elkazi, who runs Art Heritage, is happy about the crop of galleries, but hopes "they'll have staying power".

Some hope to make their galleries more than just walls to hang paintings on. Display Gallery plans to provide a meeting place for artists and Habiart and Village Gallery plan seminars and workshops.

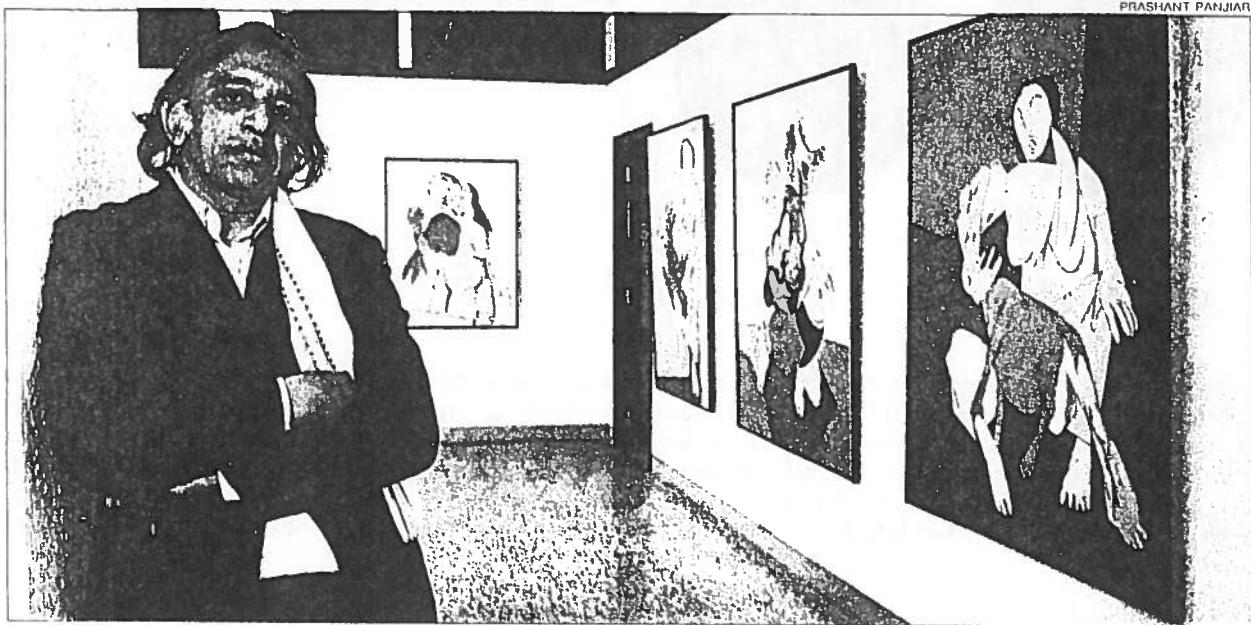
All roads on the art map now lead to Delhi. But it might in the end prove to be too much of a good thing.

—MADHU JAIN

TYEB MEHTA

# Finding a New Image

The painter discovers fresh inspiration in Kali



LIKE the Ancient Mariner's albatross, the haunting images followed Tyeb Mehta the length of his painterly journey. The trussed bull, the falling figure, the rickshawpuller, and all those distorted, silently screaming mouths and fragmented beings populated the violent world of alienation and *angst* the 65-year-old painter wanted to portray.

And for long years—he's been painting fulltime since 1947, after a stint at the J.J. School of Arts—the images kept repeating themselves. Even the 16-minute award winning film, *Koodal*, that he made in 1971 had bulls at its kernel.

But now a new and potent image, the goddess Kali, has entered his tortured world with the force of a whirlwind, making his exhibition at Delhi's Art Heritage (the last in Delhi was 12 years ago) a turning point for him—and setting off murmurs of appreciation. "He's come through finally," says art critic Keshav Malik. "These are lasting works, unlike much of the work now inundating the galleries."

Kali might appear to have made a sudden, dramatic entry into Bombay-based Mehta's world. But she was only waiting in the wings: the goddess is the culmination of all he's done until now. Another vehicle to chronicle the national condition. Or of mankind itself. "These images go beyond mere social

Tyeb Mehta with some of his works at the exhibition

documentation," explains theatre personality E. Alkazi, now busy putting contemporary Indian art on the world stage. "Looking at these works you find yourself in a sort of echo-chamber of the history of human suffering."

The images echo and amplify the painter's first tryst with violence, an experience indelibly imprinted on his memory. Mehta with sad, drooping eyes hesitates to talk about his feelings. It was Partition. And on the Mohammadali Road in Bombay, where he lived with his conservative Bohra Muslim family, he saw "a man being slaughtered, his face being smashed with stones." Explains he: "I can never forget that image. Perhaps it was the conditions that I lived in, the life of closed community chawls."

Consequently, his earlier work was more expressionist: agitated surfaces structured by brush strokes. His sojourn in New York changed that, and he turned to what painter Gieve Patel describes as a "cooler language...a painterly yoga, employed to contain terror."

The terror today is no less. But he works by suggestion. "I walked to Meerut during the riots. But I didn't paint Meerut. That is the difference between being a painter and being a human being

and part of society," he says.

Today his surfaces are flat and shadowless, like glass paintings. "The light comes from within. These are calm surfaces, but the drama is transferred to the image by the colour proportions," says painter Krishen Khanna.

The image then becomes all. And with Kali, his search for the "primordial mother goddess" has finally ended. His Kali, painted in an extraordinary, magnetic Prussian blue is without her necklace of skulls. Nor does she hold a severed head in any of her many hands. Yet, she is no less the cosmic, fear-inspiring destroyer. But what makes his Kali so meaningful and powerful an image is that she appears simultaneously maternal and caring: the ample stomach, the lovely, calm blue—"the blue of Mary, of the heavens" as Khanna describes it.

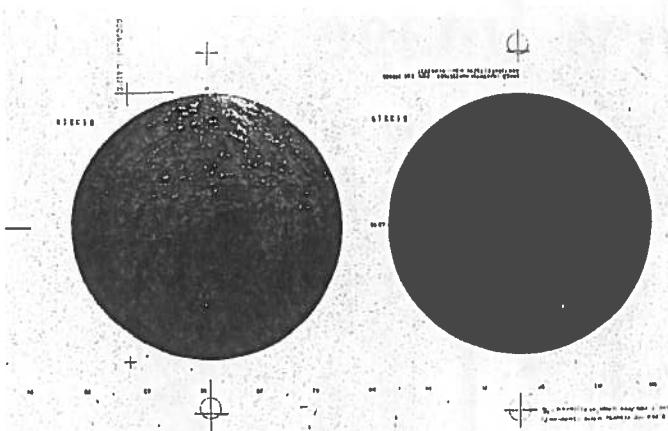
She is also the image of our times. "By transcending his deepest fears and successfully containing them in an icon that is ancient and also entirely modern, Tyeb Mehta has given our contemporary moment a great gift," claims Patel.

Kali is really the natural follow-up of his tied-up bull. Says Khanna: "This is not the trussed bull of Picasso, nor the miniature or the European bull, but the bull of sacrifice, an image of giving."

And perhaps the image of arriving.

—MADHU JAIN

## Tableau 1989 december



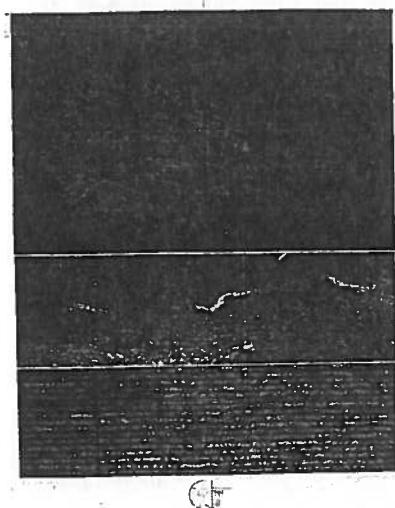
Rm. Palaniappan, Document of Alien Planets XL // B 22'E, 1988, mixed media,  
60.8 x 40.5 cm. (foto: Machiel Stikvoort)

Rm. Palaniappan is een graficus uit Madras, de hoofdstad van de provincie Tamil Nadu in het Zuiden van India. Hij is een van de kunstenaars die deelnemen aan de tentoonstelling van Indiase moderne kunst georganiseerd door Gate foundation, Amsterdam en Kasteel Arcen te Arcen (nabij Venlo) tijdens de wintermaanden. Palaniappan heeft eenmaal eerder in Nederland geëxposeerd en wel in het Museum voor Hedendaagse Kunst te Utrecht, georganiseerd door het LOGA te Utrecht (Landelijk Overleg Grafische Ateliers) in samenwerking met dit museum, in 1987. Gate foundation is met hulp van het LOGA in contact gekomen met deze bijzondere kunstenaar.

### Gate foundation

Gate foundation is een organisatie die de communicatie tussen Aziatische en Europese moderne kunst stimuleert door het organiseren van tentoonstellingen, voorstellingen, ontmoetingen en discussies, door het uitbrengen van publicaties en het initiëren van wetenschappelijk onderzoek. Met haar activiteiten probeert Gate foundation een wederzijdse informatiestroom betreffende hedendaagse kunstontwikkelingen op te zetten die zowel goed gedocumenteerde informatie van Europa naar Azië tot stand doet komen als omgekeerd. Gate heeft reeds een aantal activiteiten

Rm. Palaniappan, Document, 1985, mixed media,  
55.4 x 75.7 cm. (foto: Machiel Stikvoort)



georganiseerd. In maart dit jaar vond een tentoonstelling plaats in het Museon te Den Haag van twee Indiase kunstenaars M. Senathipathi en K.M. Gopal. Deze was verder te zien in september in het Volkenkundig Museum te Breda en in december zal die in het Soeterijntheater te Amsterdam plaatsvinden. In de zomermaanden van 1989 heeft Gate een groepsexpositie georganiseerd in Kasteel Arcen met de titel 'Nederland-Japan, wisselwerking in hedendaagse kunst en vormgeving'. Deelnemers waren Japanse kunstenaars die in Nederland wonen en werken en Nederlandse kunstenaars die zich op een of andere wijze inspireren op de Japanse cultuur. In het kader van deze tentoonstelling heeft Gate een catalogus uitgegeven. In het Koreaanse Culturele Centrum in Parijs is eind september de tentoonstelling van de twee Koreaanse schilders Namkan en Unjung beëindigd. Deze expositie van circa 50 kleurrijke werken was tot 16 november te zien in het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Breda, waarna de tentoonstelling door Europa trekt. Reeds enkele tijd is de stichting bezig met een onderzoek naar Aziatische kunstenaars in Nederland en Nederlandse kunstenaars die zich op een of andere wijze inspireren op Aziatische culturen. De resultaten van dit onderzoek zullen gepubliceerd worden en een overzichtsexpositie is gepland in de zomer van volgend jaar. Naast al deze activiteiten publiceert Gate foundation een serie uitgaven over Aziatische hedendaagse kunststromingen, gerelateerd aan de westerse kunstontwikkelingen. Na de Japan-catalogus volgt een publicatie die in het kader van de tentoonstelling van Indiase moderne kunst staat en die in november is uitgekomen.

### Rm. Palaniappan, graficus

Het concept van de tentoonstelling in Arcen is ontstaan na enkele reizen naar India door medewerkers van Gate foundation en naar aanleiding van adviezen van galeriehouders, museummedewerkers, kunstenaars en kunstcritici aldaar. Het is niet de bedoeling een overzicht van de Indiase

## RM. PALANIAPPAN 'I need the entire universe to create my pictures'

Els van der Plas

moderne kunst te laten zien maar de tentoonstelling toont werk van vier belangrijke kunstenaars van dit moment die deel uit maken van de hedendaagse kunstontwikkelingen in India. Deze stroming concentreert zich voornamelijk in en rond Madras.

Rm. Palaniappan is een van de vier geselecteerde kunstenaars. Hij is de jongste van de vier met de meest jonge ideeën. Zijn werk refereert aan Indiase gedachtengangen en westerse wijzen van representeren. Palaniappan werd geboren in een klein dorpje Devakottai, vlakbij Madurai, in de provincie Tamil Nadu op de derde juni van 1957. Hij was toen het vijfde kind van een familie van acht kinderen. Palaniappan is graficus. Hij benadrukt altijd de invloed van zijn familieleden op zijn keuze. Zijn vader startte in 1973 een drukkerij in Madras, die helaas door financiële problemen niet lang heel bestaan. Twee van zijn broers kozen een grafisch beroep, de een werd drukker, de ander vormgever. Tijdens zijn schooljaren woonde hij bij zijn grootvader in huis. Deze was een belangrijke stimulans in zijn kunstzinnige ontwikkelingen. Hij had veel belangstelling en compassie voor de kunstuitingen van Indiase kunstenaars en ambachtslieden en steunde Palaniappan in zijn keuze naar de College of Arts and Crafts in Madras te gaan, niet alleen moreel maar ook financieel.

Tijdens de academiejaren kreeg Palaniappan alle mogelijkheden om met verschillende technieken te werken, zoals keramische procédés, ets-, litho-, en aquarel-technieken. Zijn schilderijen waren in die tijd geïnspireerd door werken van Leonardo da Vinci en Michelangelo. De laatste om de lichtheid die zijn fresco's uitstralen, die Palaniappan de indruk gaven van zweven. Palaniappan is altijd gefascineerd geweest door vliegen en zweven. Hij herkende dit niet alleen in het werk van Michelangelo, maar vooral in de technische tekeningen van Leonardo da Vinci, die Palaniappan aanzetten tot het daadwerkelijk vormgeven van zijn eigen fantasieën. Leonardo's ontwerpen leken het onmogelijke mogelijk te maken. Palaniappan begon vanaf die tijd zijn dromen

over vliegen en door de ruimte zweven vorm te geven. Zijn schilderijen lieten afbeeldingen zien van zijn vliegende en zwevende machines en zijn ruimte-afbeeldingen. Dit heeft hij ontwikkeld tot de huidige voorstellingen van heelal, wereldbolletjes, planeetverbeeldingen en impressies van zijn vliegende fantasieën. Vliegen is een eeuwige wens van de mens. Het is een verlossing van ruimte en tijd. In zijn vroege werk gaf Palaniappan aan van waar tot waar de mens of een machine zich voortbewoog in de ruimte. De vrijheid die Palaniappan wil bereiken door de mens te laten zweven werd gecompenseerd door de lijnen en punten die hij aangaf waارlangs deze persoon zich voortbewoog. 'In 1979 I saw some Russian film in which people were marching with coloured uniforms and carrying coloured banners so that, when they moved into different positions, from the air you could see these shifting patterns of colour. I tried to explain these things to my friend, and after a long time I decided to draw it down to show him, I drew a graph with colours marked in certain places and drew arrows and wrote words on it to show him how these things changed when the banners and people moved. Immediately I became interested in what I had drawn to explain it to him and I liked how it looked.'

Deze tekening maakte hem geïnteresseerd in cartografie en gerelateerde onderwerpen. De bewondering voor de technische tekeningen van Da Vinci en voor de grafische manier van weergeven van landkaarten en militaire plannen, inspireerden Palaniappan tot het maken van zijn serie zwart-wit etsen 'Flying Man'. In deze serie zijn mens en machine één. De mens ziet eruit als een gevleugelde ijzeren constructie en omgekeerd lijkt de mens op een machine die de indruk wekt te kunnen vliegen. In deze tijd maakte hij gebruik van daadwerkelijke verbeeldingen van zijn wens om ruimtereizen te maken. In 1987 schreef Palaniappan: 'In my early works, most symbols represented physical reality. The formulae and mathematics or highly technical phrases, related to the material universe. Today these symbols too have evolved beyond material forms. They are psychological experiences transformed graphically a process of change that takes place through organization of such material as lacseal, rubber stamps, phrases, numbers, cellulose tape, stretched thread and so on.' Zijn directe weergaven van vliegtuigen en machines hebben zich gesubtiseerd tot meer symbolische en associative expressiewijzen. De symbolen en tekens die zijn ideeën kunnen weergeven zijn die uit de wis- en natuurkunde. Het gebruik van deze wiskundige formules en definities, symbolen zoals pijlen, strepen en plus- en min-tekens zijn de enige tekens die hij kan gebruiken aangezien ze universeel zijn; het getal 3 is voor alle mensen op de wereld in wezen hetzelfde, terwijl het object stoel duizenden variaties kan vertegenwoordigen van deze zitmogelijkheid. Getallen, lijnen, pijlen en diagrammen zijn neutraal, zij vertegenwoordigen reeds eeuwen een menselijke taal die naast de eigen taal bestaat. Zij geven Palaniappan de mogelijkheid internationale symbolen en berichten te creëren.

De composities van Palaniappans drukwerken laten verschillende niveaus zien. Sommige zijn in tweeën, andere in drieën verdeeld. Om deze indeling te begrijpen is het noodzakelijk de mentale scheidingen, die hij maakt te verhelderen. In het algemeen zijn er drie dimensies, de eerste is het concept van een lijn, de tweede is de afbeelding van die lijn, de derde is het volume van verschillende lijnen. Palaniappan voegt twee dimensies toe. De vierde is de intuïtieve tekening van een lijn, die hij de 'actieve lijn' noemt. Deze lijn represeneert voor hem het concept van vliegen, de niet-beredeneerde manier van kunst

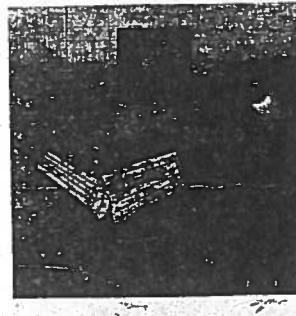
maken. Dit correspondeert met zijn idee van het 'onbekende'. De vijfde dimensie is de psychologische associatie die mensen hebben met lijnen, getallen en beelden. Dit is gelieerd met herinneringen uit het verleden. Deze vijf dimensies worden in zijn werken uitgedrukt door compositie, symbolen en kleuren.

In zijn zwart-wit etsen uit 1980 was de structuur van de compositie een formele keuze. Deze werken laten een compositie zien die verdeeld is in onderwerpen. Eerst zie je een machine, daarna een uitleg van de machine en ten derde is er een afbeelding van de werkende machine. Deze sectoren tesamen vormen het kunstwerk. Na deze serie begon hij met zijn 'ruimte-tekeningen'. Hier voor gebruikte hij foto's als voorbeelden voor de pictoriale delen van de ets. Hij begon kleuren te gebruiken, niet alleen uit een esthetisch oogpunt maar tevens vanuit een persoonlijke intentie. Het bovenste witte gedeelte stond voor de 'wereld van het onbekende', terwijl het kleiner gekleurde en lagere geplaatste deel 'het weten' symboliseerde. Palaniappan maakt een scheiding in 'the world of vision', het onbekende en 'the world of facts', de kennis. Beide werelden heeft hij nodig om het leven te begrijpen.

De twee dimensies die Palaniappan toevoegde (de vierde en de vijfde) zijn verbonden met de psyche van de mens. De symbolen die hij gebruikt langs de actieve lijnen zijn herinneringspunten, waarlangs hij intuïtief zijn verleden schrijft, met al de nodige psychologische betekenis. Zo reist de kunstenaar langs zijn eigen herinneringen om iets universeels te creëren dat het individuele overstijgt. Deze intuïtieve en persoonlijke manier van schrijven is een Indias gebruik. Schrijven was altijd een manier om zich uit te drukken, zowel in schrift als in beeld. Palaniappan heeft gekozen voor symbolen die worden gebruikt in wetenschappelijke verhandelingen en op landkaarten. Door het intuïtief gebruik van deze symbolen creëert Palaniappan een heel eigen taal die de illusie wekt van wetenschappelijke tractaten, geheime documenten en die de belangrijkheid van het geschrevene benadrukkent. Echter de gebruikte tekens betekenen in hun nieuwe combinaties en relaties niets meer dan hetgeen de maker en de kijker als interpretatie eraan geven. Tegelijkertijd is het een heel persoonlijke uiting van de kunstenaar wat opgevat kan worden als een soort bekentenis hergeven. Bekrachtigd wordt door de zegels en stempels die de documenten dragen en die ze een secretief karakter geven.

Al de gebruikte vormen en afbeeldingen zijn middelen om informatie communicatief te maken. Op deze manier zijn de kunstwerken van Palaniappan verklaringen van zijn gedachten en theorieën. Communicatie lijkt in het algemeen sneller en sneller te gaan. Communicatie van sateliet naar sateliet maakt het voor mensen in Madras mogelijk in korte tijd kennis te nemen van zaken die in Amerika gebeuren. Palaniappan denkt dat door de ontwikkeling en snelheid van communicatie de Indiase mens minder metaphysisch en meer praktisch is geworden. Hij ziet zichzelf dan ook niet als een typisch Indiase kunstenaar. Door alle informatie uit het buitenland weet hij ook wat er daar gaande is. Natuurlijk heeft de Engelse overheersing een belangrijke bijdrage geleverd aan de westelijke invloed in India. Maar Palaniappan maakt zijn kunst niet op de academische wijze die de Engelsen propageerden aan de Indiase academies. Hij is erg individualistisch in zijn wijze van conceptvorming. Zijn ideeën en bronnen zijn meer afkomstig uit de wetenschap en astrologie en uit zijn eigen fantasieën.

De niet-Indiase kunstenaars die hij bewondert zijn Marcel Duchamp, Max Ernst, Robert Rauschenberg, Muybridge, Cristo en Jasper Johns.



Rm. Palaniappan, *Blow Up*, 1983, ets, 29,8 x 30,1 cm. (foto: Machtel Stikvoort)

Deze kunstenaars bewondert hij om hun conceptuele en materiële experimenten. De manier waarop Duchamp illusies creëert, de wijze waarop hij de dingen ziet en zijn gevoel voor humor intrigeren Palaniappan. Hij gebruikt een zelfde satirische benadering. Zo bekritiseert hij met zijn werk de bureaucratie in India, die zich karakteriseert door bureaus die bezaid zijn met brieven, documenten en contracten. De papieren zijn voorzien van officieel uitzende stempels, zegels en handtekeningen. Helaas verdwijnt veel van deze papierberg in laden, die niet meer worden opengetrokken, behalve als ze er weer wat in stoppen. Naast deze kritische wijze van kunst maken is Palaniappan altijd geïntrigeerd geweest door het decomponeren van beweging, dat zowel Duchamp als natuurlijk Muybridge hanteerden. Dit maakte Palaniappan bewust van de illusie van beweging. Deze fascinatie voor beweging en voor de machinale vorming van een beweging, verklaart zijn interesse in film.

De belangrijke eigenschap van film is de factor tijd. De toeschouwer reist door de tijd, die gesuggereerd wordt door de lengte van de film, de opeenvolging van de scenes en de ketting van de gebeurtenissen. Film onderscheidt zich door de tijdsfactor van beeldende kunst. Een film heeft een bepaalde tijd nodig om gezien te worden. Deze kijktijd bepaalt het werk. In Palaniappan's werk wordt de kijktijd bepaald door de opbouw en de gedetailleerde uitwerking. Bovendien zijn vele etsen opgedeeld in twee of drie niveaus, waarlangs de kijker zijn/haar oog kan laten gaan. Vrijheid voor Indiërs wordt samengevat in het begrip Moksha. Dit is de verlossing van het aardse, zintuiglijke leven. De ziel dient zich los te maken van de lichamelijke gevangenis en kan dan vrij zijn. Voor Palaniappan geven de symbolen en getallen die hij gebruikt, door hun universele betekenis, deze Indiase uitleg van vrijheid weer, terwijl vliegtuigen en ruimteschepen, die de verlossing daadwerkelijk trachten te bereiken, helaas altijd weer moeten landen omdat de benzine op is. Maar beide thema's, met al hun nuances en associaties, zijn voor Palaniappan een mogelijkheid zijn verlangens weer te geven: te vliegen, te reizen door de ruimte en vreemde planeten te bezoeken, zichzelf los te maken van de aardse zaken en een definitie te zoeken die de relatie uitdrukt van de mens en het universum.

tot 15 januari 1990  
Kasteel Arcen  
Lingsforterweg 26  
Arcen

## LANDELIJKE INDIA WERKGROEP

Veel Nederlanders kennen India slechts als het land van de heilige koe, het kastesysteem, het hongerprobleem of de vele religieus-filosofische stromingen. Eigenlijk een onvolledig en eenzijdig beeld waar de Landelijke India Werkgroep (LIW) iets aan wil doen. De LIW is een vrijwilligersorganisatie die zich ten doel stelt kritische informatie te verspreiden over sociale, politieke, economische en culturele gebeurtenissen in India en de relaties tussen Nederland en India. Voorts probeert de LIW progressieve bewegingen in India te ondersteunen en bij de Nederlandse bevolking solidariteit met deze bewegingen te stimuleren.

De LIW is solidair met belangengroepen op basisniveau, met boerenbonden, vrouwenbonden en studentenbonden, met de progressieve culturele beweging, met linkse en onafhankelijke vakbonden, als ook met enkele progressive politieke partijen. Het zijn allemaal organisaties die strijden tegen onderdrukking en voor structuurveranderingen ten gunste van de grote groepen armen in India.

De LIW is grotendeels georganiseerd in regionale en themagroepen. De *regionale groepen* houden zich bezig met het geven van voorlichting in de regio, bijvoorbeeld op informatieavonden. Er kunnen zeer uitgebreide onderwerpen aan bod komen. Regionale groepen zijn er onder andere in Amsterdam, Nijmegen, Groningen, Hilversum, Leiden, Utrecht en Wageningen. De *themagroepen* hebben gekozen voor het uitdiepen van een bepaald thema. Zo zijn er groepen die zich bezig houden met vrouwenvraagstukken, milieu, kinderarbeid, gezondheidszorg en stedelijke problematiek.

Naast de voorlichting en studie van de genoemde groepen organiseert de LIW *landelijke activiteiten* zoals studiedagen en acties tegen het gevorderde ontwikkelingsbeleid.

Door de LIW wordt de tweemaandelijks verschijnende *India Nieuwsbrief* uitgegeven. Het voorliggende nummer bevat actuele artikelen over sociale, politieke, economische en culturele gebeurtenissen in India en over de handels- en hulprelaties van Nederland met India. Regelmäßig terugkerende onderwerpen zijn de vaktbeweging in India, de vrouwenvraag, politieke ontwikkelingen, verzet in India, een nieuwsoverzicht, culturele bijdragen en de activiteiten van de LIW. Op het landelijk secretariaat van de LIW in Utrecht is een uitgebreide

reeks publicaties verkrijgbaar. Daarnaast is er een voor iedereen toegankelijke bibliotheek. Ook is er audio-visueel materiaal (tentoonstellingen, video's, dia's) voor uitleen beschikbaar.  
De vereniging heeft een catalogus samengesteld getiteld 'India in Nederland'. Hierin bevindt zich een uitgebreid overzicht van audiovisueel materiaal, onderwijspakketten, literatuur, culturele organisaties, nuttige adressen alsmede reistips.  
Folders over de LIW (ook in het Engels) en het voorradige voorlichtingsmateriaal worden op aanvraag toegestuurd.

Inlichtingen: LIW, Oudegracht 36, 3511 AP Utrecht, telefoon: 030-321340.