

Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar

Doç. Dr. Murat İRİ

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
mirim@istanbul.edu.tr

Abstract

Bollywood Cinema: Notes on India's Motion Picture Industry

Cinema as an art and medium is a rich field that enables to analyze the interaction between ideological reproduction and commercial production. This article aims to investigate this interaction through the Bollywood cinema. Within the colonialist and post-colonialist process, the effects of the censorship and globalization have constituted a nationalist stream in Bollywood. In this context, this article firstly describes the historical development of the Bollywood cinema. Afterwards, the commercial dimensions of this cinema in today's global conditions are introduced. The findings support the notion that the postcolonial state reproduces an anti-colonial nationalism out of Bollywood cinema as a postcolonial social practice.

keywords: *Bollywood, colonialism, postcolonialism, globalisation, anticolonial nationalism*

Résumé

Cinéma Bollywood: notes sur l'industrie des images animées de l'Inde

Pour comprendre l'interaction entre la reproduction idéologique et la dimension commerciale, le cinéma est un domaine riche en tant que art et média. Dans cet article, l'interaction en question sera explicitée en détail à travers le cinéma de Bollywood. Durant la période de colonialisme et de postcolonialisme par l'effet de la censure et de la globalisation, le cinéma de Bollywood s'est orienté vers un certain trajet qui l'amenait ainsi vers le nationalisme. Dans cette optique, au premier abord, nous allons traiter de l'historique du cinéma de Bollywood, pour ensuite mettre à jour les conditions actuelles dues à la globalisation qui ont influencé les dimensions commerciales du cinéma de Bollywood. En dernier nous tenterons d'expliquer comment le nationalisme anticoloniale est projetée dans le cinéma bollywoodien en tant que pratique sociale postcoloniale.

mots-clés : *Bollywood, le colonialisme, le postcolonialisme, la globalisation, le nationalisme anticoloniale*

Özet

Sinema, ideolojik yeniden üretim ve maddi kazanç elde etme arasındaki etkileşimi anlayabilmek için verimli bir sanat ve medya alanıdır. Bu yazıda Bollywood sinemasında yeniden üretilen ideoloji ile bu sinemanın ticari boyutu arasındaki etkileşim açığa çıkarılmaktadır. Sömürgeci ve postsömürgeci süreçte sansür ve küreselleşmenin etkileri ile Bollywood sinemasında milliyetçi bir damar inşa edilmiştir. Yazıda önce Bollywood sinemasının tarihsel gelişimi üzerinde durulmuş, sonra günümüz küresel koşullarında bu sinemanın içinde bulunduğu ticari boyut ele alınmıştır. Postsömürgeci bir toplumsal pratik olarak Bollywood sineması dolayımı ile postkolonyal devlet antisömürgeci bir milliyetçiliği yeniden üretmektedir.

anahtar kelimeler: *Bollywood, kolonyalizm, postkolonyalizm, küreselleşme, antisömürgeci milliyetçilik*

Giriş

Sinema ideolojik yeniden üretim ve maddi kazanç elde etme arasındaki etkileşimin açığa çıkarılabileceği verimli bir medya ve sanat alanıdır. İdeolojik yeniden üretim ile maddi kazanç elde etme birbirine sınımsız bağlıdır, birbirini tamamlar. Bu yazıda Bollywood filmlerinde yeniden üretilen ideoloji ile bu sinemanın ticari boyutu arasındaki etkileşimi, önce tarihsel olarak sonra da globalleşme sürecinde günümüz Bollywood filmlerinin yapımlarını özelliklerini tartışarak açığa çıkarmak istiyorum. Postkolonyal egemenlik ilişkilerini yeniden üreten sansür ve globalleşme son dönem Hint sinemasında milliyetçi bir damar oluşturmaktadır.

Çalışmada önce sinemanın Hindistan'a girmesinden 1931'de ilk sesli Hint filmi *Alam Ara*'ya kadarki dönemi irdeliyorum. 1940'lardan günümüze kadar olan süreci de kronolojik bir sıra gözeterek aktarıyorum. Araştırmayı daha anlaşılır kılabilmek için, sadece Türkiye'de tanınan yönetmen Satyajit Ray'ın, oyuncular Raj Kapoor ve Amitabh Bachchan'ın önemli filmlerine odaklanmayıp, aynı zamanda bu sinemayı Hollywood ile de karşılaştırıyorum. Bunu yaparken sansürün yapımlarında ve ideolojik yeniden üretimde nasıl işlediğine değiniyorum. Günümüz Hindistan sinemasına Hindistan dışında yaşayan Hintlerin ve global ortaklıkların etkisi üzerinde durarak, güncel sansür uygulamaları ve milliyetçi damar arasındaki ilişkiyi ele alıyorum.

Erken Dönem Hint Sinemasında Anlatı ve Uyuşum

Hint sinema endüstrisi Britanya İmparatorluğu'nun kolonyalist seyrinde gelişmiştir¹. Burada Elleke Boehmer'in (1995: 2) 'Kolonyal Edebiyatı' kavramıyla ele aldığı sürece bakmak gerekir. Kavram Hindistan'daki sinema endüstrisine de atfedilebilir, çünkü kolonyalizm ve postkolonyalizm sürecinde doğan ve gelişen bir kültürel, metinsel sanat formunu temsil etmektedir². Boehmer'in kuramı, Bombay'ın kentsel ağının içinde ve çevresinde endüstrinin gelişimi ile uyum sağlar. Boehmer'e göre Kolonyal Edebiyatı "...genel bir kavramdır. Kolonyalist algılamayla sadece metropollerde (yani *Büyük Britanya'da*) yazılmış deneyimleri değil, kolonyalist dönemlerde yerlilerin (yani *Hindistan* halkının) deneyimlerini de kapsar".

1 Britanya İmparatorluğu'nun Hindistan'daki kolonyalist seyri baharat ticaretini ele geçirmek için 1600'de İngilizlerin kurduğu Doğu Hindistan Şirketi ile başlamış, 1947'de Hindistan'ın bağımsızlığını ilan etmesi ile resmen *-ama fiilen değil-* son bulmuştur.

2 Kolonyalizm, başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak tanımlanabilir (Loomba 2000: 19). Emperyal tahakkümün bir çıktısı olarak kolonilerde olup bitenler kolonyalizmdir. Postkolonyalizm, kolonyalizmin mirasını sorunsallaştıran bir dizi felsefi teoriyi kapsayan bir edebiyat kuramı ve eleştirel yaklaşım olmakla birlikte, bu yazıda, Ania Loomba'nın çalışması (2000) kerteriz alınarak, kolonyalizmin geride bıraktığı çeşitli miraslarla kapitalizmin günümüz global işleyişini kavramaya yarayan, değerlendirme amaçlı değil betimleme amaçlı bir terim olarak da kullanılmaktadır. Edward Said'in *Oryantalizm* adlı çalışması bu edebiyat kuramı ve eleştirel yaklaşımın baş eseri olarak kabul edilir.

Kolonyalist dönemde, kolonyalist efendilerin bastırarak yasakladığı geleneksel sanat formlarında ve dilde uyanış yaşanır³. Hint Avrupa dil ailesinin Hint-İran koluna bağlı en eski lisanı olan Sanskritçe'yi konuşan matbaacı ve düşünür Dhundiraj Govind Phalke, Hint öykülerinin sinemada yeniden anlatılabilme potansiyelini görür. Bunu yavaştan hayata geçirir ve kısa sürede sinemadan para kazanmaya başlar. 1910'da İsa'nın Hayatı adlı kısa Fransız filmi izlerken Krishna gibi Hint dinî figürleri üzerine de filmler yapılabileceğini düşünür. Birkaç kısa filmden sonra 1912'de ilk uzun filmi *Kral Harischandra*'yı yapar. Film 1913'te gösterime çıkar ve gişede muazzam bir başarı elde eder (Barnouw ve Krishnaswamy 1980) ve 2013 yılı Bollywood'un 100. yılı olarak kutlanır.

Film kolonyalist bir metindir ve Phalke'nin 1912-1937 yılları arasında yaptığı 80 film neredeyse bu filmin fotokopisidir. Dönem, Hindistan üzerinde Britanya kontrolü dönemdir⁴ ve Phalke, Hint geleneklerini ve öykülerini Batılı sessiz uzun film formatıyla birleştirmektedir. Bu, yeni bir kültürel kimliğe ve sanatsal harekete yönelik gelişimin ilk adımıdır.

İkinci adım, 1931'de yapılan ilk sesli Hint filmidir. Böylece artık postkolonyal tarzın temellerini atan yeni bir anlatısal form belirir. Yeni bir kültüre doğru hareket başlamıştır, bu artık bağımsızlıklarına yaklaşılmaya başlayan ülkelerde ortak tavidir. Kolonyalist efendilerin hasar verdiği geleneklere dönüşmeye başlanır. Hintler kendi öz kültürlerine modern bir Hint yaratmaya çalışmak için dönerler. Kolonyal egemenliğe karşı çıkan bu muhalif dönüğe çağdaş dünya düzeninin haksızlıklarıyla başa çıkmaya yönelik bir tasarı öneremeyen milliyetçi mücadele biçimleri öncülük eder (Loomba 2000: 31). Anti-kolonyal milliyetçiliğin hayal ettiği cemaatler ise genellikle dinsel ya da irksal bir kimlikle eşanlamlı görülen müşterek bir geçmişe ya da kültürel öze başvurur (Loomba 2000: 221).

1920'lerin ortalarıyla beraber Hint sineması yılda yüzden fazla film üretir. Bu sayı İngiltere, Fransa ve SSCB sinemasından bile fazladır. Aynı dönemde günümüzde olduğu gibi Hollywood en büyük sinemadır ve başarılı bir film endüstrisi için örnek oluşturan şu kurallar geçerlidir; oyuncular stüdyoyla sözleşmelidir, stüdyo mekânın ve aygıtların sahibidir, endüstri yapım-dağıtım-gösterim süreci üzerine kuruludur. 1920'lerde Hint sineması kendine bu yapıyı örnek alır. Buna bağlı olarak Amerika'dan ses sistemleri getirilir ve Kalküta kentinde Tollygunge adında bir stüdyo kurulur.

Stüdyo 1931'de ilk sesli film *Alam Ara*'yı (Dünya Güzeli), Ardeshir İrani yönetiminde üretir. Film hem ilk sesli filmidir hem de bildik popüler Hint filmlerinin

3 Kuşkusuz kolonyalist tarih temiz bir mazi ile başlatılmamalıdır. Kolonyal egemenlikten önce ne olduğunu, hangi yerli ideolojiler, pratikler ve hiyerarşilerin kolonyalizmle birlikte var olduğunu ve etkileşime girdiğini sorgulamak gerekir (Loomba 2000: 35). Dolayısıyla koloni öncesi geçmişe methiyeler düzme ya da yerli kültürü romantikleştirme eğilimine düşülmemelidir.

4 Hindistan yarımadasında 1858-1947 tarihleri arasındaki Britanya yönetimi dönemine Britanya Hindistanı (British Raj) denir.

ilkidir. İrani popüler Hint eğlencesinde müziğin öneminin farkındadır. Müziğin ve dansın anlatıda önemli yer tuttuğu Pers tiyatrosunun temel yapısını kullanır. Müziği doğru kullanabilmek için de kompozitör Ferozshah Mistri'den yardım alır. Bu ortaklık ile, Pers tiyatro oyunlarına eşlik eden Hindistan popüler müziği, Bollywood filmlerinin de müziği olur.

Mehboob Khan ve *Hindistan Ana (Mother India)*

Hint entellektüeller Batılı tarzda öğrenim görmüş olmalarına ve İngilizleşmelerine rağmen, tiyatro oyunları, filmler, romanlar ve sanat aracılığıyla özgün nitelik taşıyacak bir estetik alan yaratmaya çalışmışlar, farklı eğitim kurumlarının inşasına öncülük etmişlerdir⁵. Aile ve kadınlar kolonyal otoritenin denetimi dışında kalacak olan bu manevi alana kesin bir biçimde oturtuldukları için, kadınların bu tarz okullara gitmelerine izin verilir. Kadınların konumlarının "reformu", kolonyal yönetim açısından da temel bir önem kazanır. Milliyetçiler bunu kolonyalist bir müdahale olarak görmüşler ve bu sorunlara yalnızca kendilerinin müdahale etme hakkına sahip olduklarını iddia edip kendi reformlarıyla yanıt vermişlerdir. Hem geleneksel değışkelerden hem de Batılı değışkelerden farklı "yeni bir kadın" ve yeni bir aile yapısı milliyetçi bir ideal olarak tasarlanır (Loomba 2000: 218).

Tam da bu dönemde *Hindistan Ana* filmi gündeme gelir. 1947'de Hindistan'ın bağımsızlığa kavuşmasının ardından Hint sinemasında Mehboob Khan dönemi, yönetmenin işini Batı'ya başarılı bir biçimde taşımasında ilklerden biri olması nedeniyle önemlidir⁶. 1957'de çektiği *Mother India (Hindistan Ana)* nesiller arası izleyici farkına rağmen bugün hâlâ ülkenin favori filmlerindendir. Fakir bir köyde yaşayan Radha'nın hayatı anlatılır. Filmin anlatısı müzik, romans ve gurur üzerine kurulu bir karışımıdır.

Khan uzak bir köy olan ve *Hindistan Ana*'da kullandığı Billimoria'da doğup büyür. Dinî bütün bir Müslümandır. Metro Goldwyn Mayer'ın kükreyen aslanı gibi, Khan da filmlerinde "Allah'ın sesi"ni kullanır. Her filmin başlangıcında ses, "her ne kadar yüzlerce hastalıktan şikayetçi olsanız da, başınıza geleni sadece Allah'ın isteği belirler" der. 1934'te *Allah'ın Hükmü* adlı filmi yapar. Film Roma İmparatorluğu ile imparatorluğun yönetiminde ortaya çıkan Müslüman krallıklar arasındaki çatışma üzerinedir. Khan bu tematik yaklaşımını zaman zaman filmlerinde kullanacaktır. Hatta 1940 yapımı *Kadın* filminde açıkça bunu tekrarlar (Fay 2011: 37).

Ancak Hint sinemaseverleri ele geçiren film Khan'ın kendi stüdyosunda ürettiği *Hindistan Ana* filmidir. Film Hint milliyetçilerinin bağımsızlık sonrası kullandıkları en önemli figürlerdendir. Kadın namusu, milliyetçilik ve ahlak

5 Anti-kolonyal milliyetçilik Avrupa kaynaklı politik ve düşünsel tarih tarafından olanaklı kılınmış ve şekillendirilmiştir. İlk Hint milliyetçilerinin birçoğu İngiliz eğitiminden geçmiş ve hatta bağımsızlığı savunmak için İngiliz literatürüne başvurmuşlardır (Loomba 2000: 114).

6 Film 1958'de en iyi yabancı film oskarını alır.

kavramı filmin merkezidir. Film geleneksel olanı güzellerken, modernizme ve endüstrileşmeye karşı oldukça çelişkilidir. Kadın teması erkek egemen bir toplum yapısında, erkek merkezli bir sinemada anne, vefalı eş, fahişe ya da bakireye indirgenir. Filmde ideal Hint kadını vefalı eş olarak tarif edilir (Sayın 2010: 109).

Yıldız Olarak Raj Kapoor'un Yükselişi

Raj Kapoor'un Hindistan sinemasının gelişimindeki önemi yabana atılamaz. Charlie Chaplin'den etkilenerek Bollywood'a sıradan insanı kazandırmıştır. "Büyük Hint şöveni" (Bose 2006: 172) olarak tanımlanır ki Hindistan'ın en ünlü aktör, yönetmen ve stüdyo sahiplerinden biridir. Başarısının altındaki en büyük etken, babası Prithviraj Kapoor'dur. Kapoor'lar Hindistan sinemasının ilk sinemacı hanedanıdır⁷.

Oğul (Raj) Kapoor oyunculuk kariyerine babasının tiyatrosunda 1935'te başlar. 1947'de üç filmde oynadıktan sonra 1948'de Raj Kapoor (RK) stüdyosunu kurmak için Prithvi Tiyatrosu'nu terk eder. İlk filmi *Aag* (Yangın)'dır. RK asıl ününü 1951 yapımı *Awara* (Avare) filmi ile kazanır. Film sadece Hindistan'da değil, Türkiye ve SSCB de dahil tüm Doğu'da büyük iş yapar. Kapoor'un sıradan insan karakteri artık stardır. Bu film Kapoor'un "idealist bir Chaplinvari sıradanlık" (Thompson ve Boardwell 2003: 409) fikrini açıklamasına yol verir. Aslında Kapoor, Chaplin ve dönemin Hollywood yıldızlarına takıntılıdır. İlk filmlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkileri görünse de sonraki filmlerinde sahip olmanın ya da olmamanın sosyalist damgasını taşıyan bir hissiyat vardır. Khan gibi Kapoor da komünist sempatisini sürekli inkar etmesine rağmen Avare'nin senaryosu Marksist bir yazar olan Khwaja Ahmed Abbas tarafından kaleme alınmıştır. Filmin ticari bir filmde beklenmeyecek kadar ilerici olması Abbas sayesinde. Abbas'ın bir Marksist olarak fikirleri yazılarında mutlaka okunur ve böylece Kapoor, Abbas'ın iyimser ülküleri dolayısıyla popülist izleyiciye ulaşabilmiştir.

Amitabh Bachchan: Bollywood'un En Büyüğü

Bachchan klasik formüle uyan bir Hint süperstar değildir, çok uzun ve zayıftır, solgun deri rengi ona Latin ya da Akdenizli havası verir. 1969'da o zamana dek uğraştığı ticaret işini bırakır ve Bombay'a bir Bollywood oyuncusu olmaya gider. Tabii ki diğer pek çoğu gibi Bombay caddelerinin altınla kaplı olmadığını anlar. Kariyerinin erken döneminde oldukça başarısızdır, ilk filmlerinin çoğu fiyaskodur. 1970'te dönemin Hint sineması tanrısı Rajesh Khana ile *Anand* filminde oynar ve umut veren bir oyunculuk sergiler. Hatta en iyi yardımcı oyuncu ödülü alır.

⁷ 1944'te baba, Kapoor Prithvi Tiyatrosu'nu kurar. Prithviraj da 1931'de yapılan ilk sesli Hint filmi *Alam Ara*'nın yıldızıdır. Hindistan'ın ilk sesli filminin kahramanı günümüz Hint sinemasının hâlâ kalbindedir çünkü ailesi Bollywood'un şöhret salonunun başköşesindedir.

1973'te on film yapmıştır ama başarısı hâlâ azdır. 14. filmi *Zanjeer* (Parhash Mehra, 1973)'dir ve bu film ile kariyeri süperstarlık kategorisine evrilir, kendisine kızgın genç adam şöhretini kazandırır. Filmde ebeveynleri gözü önünde öldürülen çıksız bir polisi canlandırır. Bu kızgın antikahraman seyircinin karanlık tarafına hitap eder. Bose'un dediği gibi film "Bachchan'ın sonraki filmlerinin kalıbını oluşturur, ve 1970lerin filmlerine kızgın genç adam adını verir" (2006: 267). Tüm zamanların en başarılı Bollywood filmlerinden biri de bir kızgın genç adam filmi olan *Sholay*, (Alevler; *Ramesh Sippy*, 1975)'dir. Bu film ile Bachchan Bollywood'un yeni starıdır. İlk Kōri-western tanımlaması bu film için yapılır, çünkü Hollywood westernlerine ve Sergio Leone'nin Spagetti westernlerine oldukça benzemektedir.

Film sadece Bollywood'un değil Hindistan kültürünün de yeniden tanımlanmasıdır. Bollywood gelenekleri içinde üretilirken Amerikan kültürel emperyalizminin tonlarını taşır. Örneğin trenli açılış sahnesi tamamen Hollywood'dan alınmış bir uyaşımdır. Aslında tren ideolojisi Hint sinema seyircisi için çok özel bir anlama sahiptir. Ülkeye yolculuk kavramını getirmiş, insanlara en yoksul köylerden en telaşlı kentlere göç etme imkanı sunmuştur. Buna bağlı olarak tren filmde önemli bir karakterdir.

1970'lerde Hindistan'da ekonomik bir felaket yaşanmaktadır ve bu döneme Aciliyet (the Emergency) dönemi denir. İthalat sıkı kontrol altındadır, ambargolarla en az seviyede tutulur. Devletin Aciliyet önlemleri ülkedeki bankacılık sisteminin millileştirilmesini de içerir ki, bu da doğrudan Batılı kültürel etkileri önlemeye yöneliktir. Örneğin Hollywood filmleri artık nadiren gösterilmektedir ve Hindistan ekonomik olarak ithal ikamecidir. ABD ile ilişkiler zayıflamış, SSCB ile güçlenmiştir. Diğer taraftan, Loomba'nın da dediği gibi "postkolonyal devlet kendi iktidarını perçinleyebilmek için anti-emperyalist bir milliyetçilik retorikine başvururken aslında çok uluslu çıkarlara devasa ödünler vermektedir" (2000: 233). Bu ödünlerin kanıtı 1950lerin iyi çekilmiş westernlerini taklit eden *Sholay* filmidir. Uzun kovalama ve kaçış sahneleri, çok uzun çekimlerle anlatılmış ve adeta ABD'li yönetmen John Ford'un filmlerine benzemiştir. Bose'un da dediği gibi "pek çok aksiyon sahnesi *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969)'in birebir kopyası gibidir" (2006: 294). Ayrıca bir haydutun köprüden atlayış sahnesi Charles Bronson'un *Once Upon a Time in the West* (*Bir Zamanlar Batı'da*; Sergio Leone, 1968)'de trenden atladığı sahne ile oldukça benzer.

Yönetmen Sippy filmi 35mm değil 70mm çekmek istemiştir. Ancak büyük sorunlarla karşılaşır. Hindistan'da 70mm kamera yoktur ve ithali de yasaktır. Sippy'nin çözümü 35mm baskıyı 70mm'ye büyütme. Bu işlem sırasında görüntü kalitesinde kayıp yaşanmaz ve film artık 70mm'dir. Ama yeni bir sorun yaşanmaktadır. Hindistan'da 70mm gösteren sinema salonu sayısı azdır. Dolayısıyla filmin iki negatifi üretilir. Biri 70mm'ye büyütülmüş 35mm, diğeri de Hindistan'da daha geniş gösterim alanı bulabilecek 35mm. İki negatif demek her çekimin iki kere filme alınması demektir. Buna bağlı olarak filmin prodüksiyonu iki yıl sürer.

Hindistan'da sansürün sinemaya hem milli hem yerel etkisi büyüktür. *Sholay* filminin sansür vakası da oldukça önemlidir. Ultra modern Batıyı utanmazca taklit ettiği ve otoriteye saygısızca yaklaştığı düşünülmüştür. Bazı sahnelerin kesilmesi istenmiş, en çok da filmin sonu tartışılmıştır. Bu sansür yöneliminin nedeni dönemin sosyo-politik ikliminde aranabilir. Dönem Aciliyet dönemidir ve ülke ciddi bir dönüşüm içindedir. Hint-Müslüman çatışması özellikle Hindistan'ın 1974'teki nükleer denemelerinden sonra Hindistan-Pakistan ayrışmasına yönelir. Yetkililer askeri ya da polis baskısı yerine sansür mekanizmasını işletir. Buna bağlı olarak da Sippy filmini yeniden çeker ve kurgular.

Sholay'ın izleyici sayısı oldukça yüksektir ama bu izleyicinin filme tepkisi bir şekilde suskundur. Film sessizce izliyor gibidir. Normalde Hindistan sinemaları gürültülüdür ve anlatı boyunca izleyici kahkahalarla, ıslıklarla adeta coşar. Ama *Sholay*'ın izleyicisi farklıdır. Sippy'e göre izleyici ana karakterle o kadar özdeşleşmiş ve sevmiştir ki ölümünü kabullenemez. Ancak izleyicinin bu tür bir ölümle daha önce hiç karşılaşmadığı için sessiz kaldığı anlaşılır çünkü çoğu filmi ikinci kez izlemeye gitmiştir, buna bağlı olarak da film beş yıl vizyonda kalır.

Bachchan daha sonra yönetmen Manmohan Desai ile çalışır. *Sholay* sonrası Bachchan'ın kariyerindeki en önemli yönetmen Desai'dir. Starlıktan süperstarlığa yükselir adeta. Dasgupta'nın dediği gibi "Desai, Amitabh'ı gerçekçi sinemadan alıp uylayışsal melodrama yerleştirmiştir" (2006: 42). Desai'nin yönettiği en önemli Bachchan filmi *Amar, Akbar, Anthony* (1977)'dir. Yanlış anlama/anlaşımlar, kaybolan ve bulunan kardeşler ve beklenmedik üstün başarılar filmin tematik yapılarıdır. Ayrıca bu filmdeki dinî sekülerizm de oldukça yankı bulmuştur. Her bir kardeş Hindu, Müslüman ve Hristiyan olmak üzere üç farklı dindedir. Filmde Hindistan insanların inançlarının önemi olmadan yaşayabilecekleri bir ülke olarak sunulur ve Bollywood da Desai'nin bu sekülerizme inancını dolaşıma sokabileceği güçlü bir araçtır. Ancak 1992 yılında Bombay'daki Babri Camii'nin yakılıp Hindu ve Müslümanların birbirini öldürmesinden sonra sinemada "laik Hindistan, her din bir arada ve kardeş" konulu filmler terk edilmiştir (Sayın 2010: 118).

Paralel Sinema ve Satyajit Ray

Paralel sinema, Bollywood'a alternatif olarak Batılı sanat sineması ile benzerlikler taşır. Bollywood'dan farklı olarak kesinlikle özgündür. Formüle dayalı dans ve şarkı sahneleri yerine izleyiciye bütünsel bir anlatı sunar. Hint edebiyatı, tiyatrosu, felsefesi gerçekçi bir gelenekten yoksundur, gerçekçilik ülkeye batı kaynaklı iki sanat dalı roman ve sinemayla girer. Satyajit Ray, Hindistan gerçekçi sanat sinemasının öncüsüdür. Filmleri Bollywood filmleri gibi egemen ideolojiyi yeniden üretmez, ülkedeki gerilimleri, karmaşıklıkları ve nüansları kodlar. Egemen ideolojinin aleyhine işler, onunla uzlaştırmayacak öğeler içerir.

Britanya egemenliği döneminde sansür Hindistan Sinematografi Komitesi tarafından uygulanmaktadır. Devlet polise yargı ve sansür yetkisi verir, polis de

filme gösterim izni verir ya da gerekli görürse yasaklar. O dönemde Hindistan'da güçlü sansürün gerekli olduğuna dair bir inanç vardır. Gandhi'nin Batılı değerlerden uzak durulması çağrısı, Batılı idealleri geleneksel yaşam tarzına bir tehdit olarak gören pek çok Hintin de ilkesidir artık⁸. Ancak Ray'in *Pather Panchali* (1955) filmi bu konuları dolaşıma soksa da, ironik bir biçimde sansürcülerin özellikle ülke dışında gösterilen Hindistan filmlerine yönelik görüşlerini değiştiren bir metin olmuştur.

Ray pek çok film yapar, ancak Batılı sinema meraklılarının imgelemine gerçekten ele geçiren *Pather Panchali* ve *Apu Trilogy*'dir. Dönem Avrupa'da Yeni Dalga dönemidir. İtalyan Yeni Gerçekçilik dehasından Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin popüler kültürle desteklenmiş atlamalı kurgu stiline yönelim yaşanmaktadır. 1956'da *Pather Panchali* Cannes Film Festivali'ne katılır ve En İyi Belgesel ödülünü alır. Film basitçe güzeldir. Amatör oyuncular oynar, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemadan etkiler açıkça görülür.

Pather Panchali filminin özgün dili Bengalcedir ve ülkenin diğer dillerine çevrilmemiştir. Bu dil, Hint yerli çoğunluğa yabancı bir dildir. Resmi dil olarak Hintçe, bir metni herkesin anlayabilmesine olanak tanırken ve popüler filmler sayısız farklı dilde seslendirilirken, *Pather Panchali* filmi buna tabi tutulmamıştır. Alt yazı kullanmak da gereksizdir çünkü pek çok insan okuma bilmemektedir. Buna bağlı olarak da film ancak pazar günleri ilk seanslarda gösterim imkanı bulur.

Sansür kurulu filmin başarısından yeni gerçekçi etkilere açık olabilecek diğer filmlerin yapımını hızlandırabileceği için korkar. Çünkü bu Hindistan'ın batıda inanılmasını tercih ettiği imgesine zarar verecektir. Dolayısıyla merkezi hükümet filmlerin uluslararası dağıtımı için yeni bir yaklaşım belirler. Buna göre yurt dışına gösterim için gönderilen filmler öncelikle merkezi hükümetin dışişleri politikasına uygunluğu açısından gözden geçirilecektir (Barnouw 1980: 232).

Hint sinemasındaki doğalcı yaklaşımın başarısı Ray'in başarısıdır ve farklı alanlardan beslenen Hint filmcilere öncülük yapar. Bunlara, Kaizad Gustard'dan topluma meydan okuyan gey haşarlığı *Bombay Boys* (1998), Shekar Kapur'dan rahatsız eden ve hayat dolu *Bandit Queen* (1994) ve Mira Nair'den el sanatı duyarlığında *Monsoon Wedding* (2001) örnek verilebilir.

Globalleşme Sürecinde Günümüz Hindistan Sineması

Göran Therborn globalleşme sürecini altı tarihsel dalga halinde dönemselleştirir⁹. Günümüze damga vuran altıncı dalga, önceleri 1980'lerde

8 Mohandas Karamçand Gandhi (1869-1948) yalnızca Britanyalıları değil, modern sanayi toplumunun tamamını düşman ilan etmiştir (Loomba 2000: 221).

9 Birinci dalga Hristiyanlık, Hinduizm, Budizm ve İslam gibi dinlerin yayılımıyken, ikincisi 15. yüzyılın sonlarında ve özellikle 1492'de Amerika'nın keşfi ile Avrupalı tüccar-askerlerin sömürü istilaları, üçüncüsü ilk küresel savaşlar olarak da adlandırılacak olan 1700-1815 tarihleri arasındaki İspanya Savaşları, Avusturya Veraseti ve Napolyon Savaşları, dördüncüsü 19. yüzyıl ortalarında

Reaganizm ya da Thatcherizm olarak da anılan neoliberal ekonomi politikaları çerçevesinde görülen, zamanla postmodernizm adı altında çok kültürlü, olabildiğince medyatik ve internet ile yayılımcıdan ziyade evrenselci ortamlar oluşturan, İngilizce egemen ortamlardır. Genellikle ABD ve İngiltere'den diğer ülkelere haber, müzik, film ve diziler gönderilir (Akşit 2006).

Bu altıncı dalganın yaşandığı günümüzde Hindistan'da sinema sektörü, Hindistan eğlence sektörünün %13'lük kısmını kaplamaktadır. Sektörün finansal kazancı bireylere satılan biletler ve birlikler, şirketler, ortaklıklardan alınan vergilerden sağlanır. Buna bağlı olarak ülkedeki film üretim trendi büyük şirketleşmeler, yabancı yapımcılar (Warner Bros., DreamWorks), bölgesel alanlara egemenlik, bütçenin büyümesi ve kâr payının artması, yeni film çekme mekânları, diğer ülkelerle ortak yapımlar, 3 boyutlu filmler (*Ramayana The Epic*, 2010), dijital sinema ve sinema salonu kompleksleri üzerine inşa edilmiştir (Roadmap for single window clearance for film production in India: A prelude 2013).

Örneğin *RA One* (Anubhav Sinha, 2011) filminin her açıdan kampanyası yapılmış ve yirmi beşe yakın marka filmle çeşitli alanlarda ortaklıklar kurmuştur; ev gösterimi, sinema gösterimi, lisans hakkı, digital platform gösterimi, basılı malzemeleri, video oyunu, satışı (merchandising), masa oyunu ve heykelcikleri. Ayrıca film İngiltere'de çekilmiştir. Hindistan dışında çekilen filmlere örnek olarak, Almanya'da çekilen *Don 2* (Farhan Akter, 2011) ve Çek Cumhuriyeti'nde çekilen *Rockstar* (Imtiaz Ali, 2011) verilebilir.

Hindistan'da film çekmenin turizme, yerel film üretimine, iş sahası yaratmaya, ekonomiye, teknolojik ve kültürel kazanımlar sağlamaya faydası da oldukça büyüktür. Buna bağlı olarak film üretiminde dünyadaki ilk beş; Hindistan, ABD, Fransa, İngiltere, Japonya olarak sıralanır. Hindistan'da bu katkının %79'u gişeden, %15'i yan gelirlerden, %6'sı ev videolarından gelir. Hindistan içinde kazanç %89, Hindistan dışında %11'dir (From international blockbusters to national hits: Analyses of the 2010, Unesco Institute for Statistics survey on feature film statistics 2012).

Ülkede yaklaşık 400 irili ufaklı film yapım şirketi vardır. Bunların 30 tanesi kurumsal yapıdadır. En büyük üç şirket Eros, UTV Productions, ve Yash Ray Films'dir. Üçü 2010'da toplam 138 film üreterek endüstrinin %10'una hakim olmuştur. Karşılaştırarak söyleyince daha iyi anlaşılabilir, mesela Hollywood'un en büyük dört şirketi 50 film üreterek piyasanın %70'ine hakim olmuştur. Ancak Hindistan'da bir milyon kişiye 12 salon düşerken, ABD'de 117 salon düşer. Diğer taraftan bir ABD filmi yaklaşık 36 ayda planlanıp 12 ayda çekilirken, bir Bollywood filmi yaklaşık altı ayda planlanıp 18 ayda çekilmektedir. Yine de en büyük sorun,

başlayan ve 1918'de 1. Dünya Savaşı'nın bitmesi ile son bulan dönem, beşincisi 2. Dünya Savaşı ve peşinden gelen NATO-Varşova Paketi kutuplaşmasında oluşan Soğuk Savaş yıllarıdır (Akşit 2006).

ülkemize çok benzer bir biçimde, kayıt dışılık ve korsan dvd “sektörü”dür (Film industry in India: New horizons 2012). Hollywood-ABD ve Bollywood-Hindistan arasındaki en önemli ortak özellik ise, her iki ülkenin iç pazarlarında filmlerin maliyetlerini karşılayacak oranda yeterince gelir elde edilirken, ülke dışından elde edilen gelirlerin iç gelir üzerine adeta tuz-biber olmasıdır.

Hindistan Dışında Yaşayan Hintliler (HdyH) ve Hollywood’un Güncel Etkileri

21. yy’ın ilk on yılında Bollywood’u etkileyen iki önemli öge HdyH¹⁰ ve Hollywood’dur.

HdyH izleyiciye hitap eden iki önemli oyuncu *Akshay Kumar* ve *Hrithik Roshan*’dır. *Hrithik*’in babası *Rakesh Roshnan* 1970’lerden bu yana Bollywood’da oyuncu, senarist, müzisyen, yapımcı ve yönetmen olarak çalışan bir sinemacıdır. *Krrish* (2006) filminin de yönetmenidir, oyuncusu oğlu *Hritnik*’tir. Film Bollywood filmi değil adeta bir Hollywood bilim kurgu filmi gibidir. Filmin tamamına yakını Singapur’daki HdyHler arasında geçer. Bunun nedeni aslında filmi dünya çapında HdyH’ye satmaktır.

Akshay Kumar modern Bollywood’un ürünüdür. Aksiyon filmlerinin çok önemli bir oyuncusudur. *Namastey London* (2007) önemli filmleri arasındadır. Film Londra’da geçer ve Britanyalı HdyH’lerin hayatını işler. Kumar 1967’de doğdu ve Yeni Delhi’de geniş bir aile içinde büyüdü. 1980’lerin sonlarında Bombay’a taşındı ve savaş sanatları eğitmeni olarak çalıştı. 1991’de *Saugandh* filminde oynayarak sinema kariyerine başladı. Bir diğer önemli filmi *Blue* (2009)’dur. Filmde ünlü Avustralyalı şarkıcı *Kylie Minogue* ile başrolü paylaşır. Film Avustralya’da geçer, Kumar bir mafya babasını oynar. Filmin müziklerini yapan Hint müzisyen AR Rahman, Minogue ile çalıştığı için oldukça mutludur, “Kylie ile çalışarak fanlar için gerçekten eşsiz bir şey yarattım, filmin müziği anaakım pop, Hint ve Pencab müzik kültürününün karışımıdır” (Singh 2009) der. *Kylie Minogue* da şu sözlerle noktayı koyar, “filmi yaparken tanıştığım insanlar sayesinde Hindistan sıcaklığını ve profesyonelliğini deneyimledim. Buraya –Bollywood’a– geldiğimde bir yabancıydım ama ayrılırken ailenin bir parçasıyım” (Singh 2009). Anlaşılan o ki, Hindistan dünyanın batı dışı dört öncü ekonomisinden (BRIC-Brezilya, Rusya, Hindistan, Çin) biri olmasını global batılı yıldızlarla yapılan Bollywood ürünlerine de borçlu.

10 Modern kolonyalizm fethettiği ülkelerin zenginliğini toplamaktan daha fazlasını yapmıştır, ekonomilerini yeniden yapılandırmış, böylece kolonileştirilmiş ülkeler ile kolonileştirenler arasında insan ve doğa kaynakları akışı başlamıştır. Artık ticaret dünya çapında devasa bir nüfus değişikliği içermektedir. Kolonileştirilenler yalnızca köle olarak değil aynı zamanda sözleşmeli işçiler, hizmetçiler, gezginler ve tacirler olarak yer değiştirir (Loomba 2000: 21) ve Hindistan dışında yaşayan Hintler toplumsal olarak vuku bulur.

Hollywood'un etkisi iki ayak üzerine bina edilmiştir. Biri Hollywood filmlerinde Bollywood etkisi, örneğin *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle-Loveleen Tandan, 2008) ya da *Avatar* (James Cameron, 2009) filminin 200 görsel efektinin Hint post-produksiyon firması Prima Focus tarafından yapılması. Diğer ise Hindistan'da çekilen ABD filmleri, mesela *Eat Pray Love* (Ryan Murphy, 2010), *Life of Pi* (Ang Lee, 2012), *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) ya da tersi, yani Bollywood filmlerinin ABD'de çekilmesi, *My Name is Khan* (Karan Johar, 2010) ve *Kal ho naa ho* (Nikhil Advani, 2003) gibi (Media and entertainment in India: Digital road ahead 2011: 25-31).

Son Dönemde Sansür ve Milliyetçilik

Hindistan'da Enformasyon ve Yayın Bakanlığı'na bağlı Film Onaylama Merkez Komisyonu'nun temeli 1952'de kabul edilen Sinematograf Yasası'na dayanır. Hindistan'da filmler ancak bu komisyonunun onayını aldıktan sonra gösterime girebilir. İki ana kıstas (Hindistan'ın birliği, beraberliği, savunması, güvenliği, egemenliği durumlarında) milli ve müstehcen/cinsel içeriktir.

2002'de Anand Patwarthan'ın yönettiği *War and Peace* (Savaş ve Barış) filmi nükleer deneme ve 11 Eylül saldırıları sahneleri olduğu için 21 yerinden makaslanmak istenmiş, ancak yönetmenin ısrarlı inadı sayesinde sansürsüz gösterilmiştir. 2003'te Hint transseksüelleri anlatan Sridhar Randayan yönetimindeki *The Pink Mirror* (Pembe Ayna) sansür kurulunca saldırgan ve kaba olarak tanımlanır ve yasaklanır. 2004'te Müslümanlar ve Hintler arasındaki çatışmayı anlatan *Final Solution* (Son Çözüm) yasaklanır. Gerekece filmin "ileri derecede provokatif ve huzursuzluğa, şiddete yol açabilir" olmasıdır. 2006'da yedi eyalet *Da Vinci Şifresi* (Ron Howard, 2006) filmi (ve kitabını) yasaklar. 2011 yapımı *Ejderha Dövmeli Kız* filmi bazı sahnelerindeki çıplaklık yüzünden beş yerinden makaslanır. Bunun üzerine yönetmen David Fincher filmi Hindistan'da göstermeme kararı alır. 2012 Nisan ayında 1980'lerin Hint bir soft porno yıldızının hayatını anlatan *The Dirty Picture* (Kirlili Resim) adlı film televizyon gösteriminden sadece saatler önce iki komisyon üyesinin itirazı sonucu yayından kaldırılır.

Ülke global sürece eklemlendikçe Komisyon daha liberal ve genç Hindistan'ın ihtiyaçlarını karşılayan ama bir yandan da toplumun derin muhafazakar tarafını sınırlandırmeyen bir tutum geliştirir. Eleştirel tavırlarıyla ünlü yönetmen K Hariharan denetçilerin filmi hakkındaki görüşlerini "ödevinin sonucunu bekleyen öğrenci asabiyeti ile" beklediğini belirtir. Sömürge döneminden kalma bir tavırla ifade özgürlüğünü sınırlayan bu komisyonun feshedilmesini savunur (<http://tribune.com.pk/story/544754/india-plans-to-relax-bollywood-censorship/>).

Her ne kadar Hindistan dışında yaşayan "azınlık" Hintler ile Hindistan'da yaşayan halklar bir kolonyal sömürü tarihini paylaşıyor olsalar, ortak kültürel kökleri olsa ve hatta kolonyal tahakküm mirasına birlikte muhalefet edebilseler de, tarihleri ve bugünkü kaygıları basitçe kaynaştırılmaz (Loomba 2000: 32).

Ancak sansürün de etkisiyle son dönem Hint sinemasındaki milliyetçilik damarının iki vechesi bu iki grubu kaynaşmış gibi gösterir. Vechenin biri HdyH kimliğini öne çıkarmaya yönelik istekleri karşılayan filmlerken, diğeri Hindistan tarihini, geçmişçi güzellercesine yeniden yorumlayan filmlerdir.

Daha önce sözettiğim *Krrish*, *Namastey London* ve *Blue* gibi HdyH'ye yönelik ve bu kimliği öne çıkaran filmlerde çocuklarını yurt dışında yetiştiren ailelerin isteği ile Hint kimliği, gelenekleri işlenir. Bu filmler Hint diasporasının evlerine, ülkelerine duydukları nostaljiye oynar. *Rang de Basanti* (Rakesh Omprakash Mehra, 2006) filmi Hint geleneklerini, feodal ilişkileri güzeller. *K3G* (Karan Johar, 2002) filminde Londra'da yaşayan kadın çocuğuna sürekli Hindistan'ın güzelliğinden bahseder, "Benim güzel, büyük Hindistan'ım" der.

Diğeri milliyetçi damar özellikle tarihi kişiliklerle aynı adı taşıyan filmlerde görülür, *Gandhi* (Jacob Stuart, 2009), *Bhagat Singh* (Rajkumar Santoshi, 2002) gibi. Yapıldığı yıl en iyi yabancı film oskarını alan *Lagaan* (Ashotosh Gowariker, 2001) filminde bağımsızlık öncesinde haksız vergiler koyan İngilizleri kriket oyunuyla alt eden köylüler anlatılır. Bu oyun Hindistan'da çok popülerdir ve özellikle Pakistan'a karşı yapılıyorsa milliyetçi duygular en yoğun haliyle yaşanır. Bu, filmde yeniden üretilmektedir. Filmin ekibi filmin başarısından sonra Coca Cola reklamında oynar (Sayın 2010: 125). New York Times gazetesi Batıda üretilmiş metaların Hindistan pazarını daha fazla kaplamasının ve yerel *orta sınıf tüketicilerin* bu mallara duyduğu arzunun daha demokratik bir dünyanın oluşması yönünde atılan bir adım olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer¹¹. Oysa bu durum global tüketim kapitalizmini sadece daha da yaygınlaştırmaktır (Loomba 2000: 285).

Sonuç

Bu yazıda Bollywood sinemasının bir sanat formu ve global bir medya olarak ne olduğunu anlamaya çalıştım, bunu yaparken yapım özellikleri, ticari boyutu, kolonyal ve postkolonyal egemenlik süreçlerini yeniden üreten sansür mekanizması ve globalleşme sürecinde uğradığı dönüşümler üzerinde durdum.

Bollywood sineması yılda bin civarında film üreten ve on milyar dolara yakın paranın döndüğü, yaklaşık beş milyon kişinin çalıştığı bir sektör. Melodramatik öyküleri, 'kusurlu' oyunculukları, asenkron dublajları, basmakalıp dans ve müzikleri, fanatik ulusal ve ulusaşırı izlerkitlesi olan bu sinemayı sistematik bir biçimde anlamaya çalışmak elbette kolay değil. Öte yandan filmlerdeki her şeyin çok stilize olması onu Hollywood'a benzer kılmakta ve anlaşılmasını kolaylaştırmakta. Hollywood'dan farklı olarak ise, Bollywood'un inandırıcılığa dair kaygılarının daha az olduğu söylenebilir.

11 Hint milliyetçiliği hakkındaki tarih yazımı "emekçi nüfus kitlesini yani halkı oluşturan alt sınıfları ve grupları" bir yana bırakıp görmezden gelmektedir (Loomba 2000: 225). ABD medyası da bu örnekten anlaşılabilceği gibi Hint milliyetçiliği tarih yazımını desteklercesine "orta sınıf"lar üzerinden konuşmaktadır.

1980 öncesi Hint sinemasında özellikle Ray'in filmlerinde yoksulları görmek mümkündü. Ancak günümüz ticari Hint filmlerinde hemen herkes zengin bir hayat yaşar. Son dönem filmlerde fiziksel çevre Hindistan'la sınırlı değildir, Londra, Paris, New York gibi Hindistan dışında yaşayan Hintlerin zengin çevreleri sıklıkla görüntülenir (*Namastey London*). Bunun kuşkusuz ideolojik yeniden üretim ve maddi kazanç ile ilgisi vardır. Diğer taraftan ülke gerçeklerini dert edinen, Paralel sinema çizgisinde filmlerin sayısı oldukça azdır ve ancak festivallerde gösterim imkanı bulabilmektedir (*Bandit Queen, Monsoon Wedding*). Ayrıca Hindistan'daki anti-kolonyal milliyetçi hareketlerin kendi soylarını yaratabilmeleri ve aynı zamanda kadınların faaliyetlerini hayali cemaatle sınırlandırmaları ve bu cemaat içinde denetlemeleri için sinemada Ana-olarak-Ulus imgesi sıklıkla kullanılır (*Gangs of Wasseypur*; Anurag Kashyap, 2012).

Yoksul insanları görmezden gelen bu milliyetçi tutumun nedeni sansür uygulamaları ve globalleşme sürecinde egemen olan neo liberal serbest piyasa ekonomisidir. Postkolonyal devlet genellikle çok uluslu çıkarlara devasa ödünler verirken, iktidarı "anti-kolonyal bir milliyetçilik retoriğinin sinema özelinde yeniden üretilmesi" ile perçinlenir.

Kaynakça

AKŞİT Bahattin (2006), "Küreselleşme, Kültür ve Uygarlık: Karşılaştırmalı Sosyolojik Araştırmalar için Bir Kuramsal Çerçeve Denemesi", **Uluslararası Küreselleşme ve Türk Uygarlığı Sempozyumu Bildirileri**, Bişkek: Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, ss. 27-41.

BARNOUW Erik and KRISHNASWAMY S. (1980), **Indian film**, Oxford: Oxford University Press.

BOEHMER Elleke (1995), **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors**, Oxford: Oxford University Press.

BOSE Mihir (2006), **Bollywood: A History**, Stroud Gloucestershire (England): Tempus Publications.

DASGUPTA Susmita (2006), **Amitabh: The Making of A Superstar**, New Delhi: Penguin Books.

FAY Garret (2011), **Studying Bollywood**, Wellingborough (UK): Auteur Publishing.

From International Blockbusters to National Hits: Analyses of the 2010 Unesco Institute for Statistics/UIS Survey on Feature Film Statistics (2012), UIS Information Bulletin, UNESCO.

Film Industry in India: New Horizons (2012), Ernst & Young Pvt. Ltd. Published in India.

India Plans to Relax Bollywood Censorship (2013, May 5), <http://tribune.com.pk/story/544754/india-plans-to-relax-bollywood-censorship/>

LOOMBA Ania (2000), **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Media and Entertainment in India: Digital Road Ahead (2011), Deloitte Touche Tohmatsu India Pvt. Ltd. and ASSOCHAM.

Roadmap for Single Window Clearance for Film Production in India: A Prelude (2013), Ernst & Young Pvt. Ltd. Published in India.

SAYIN Aylin (2010), **Hâlâ Uzak Hâlâ Umutlu: Hindistan Günlüğü**, İstanbul: Kalkedon.

SINGH Anita (2009, October 15), Kylie Minogue makes Bollywood debut with Chiggy Wiggy – **Telegraph**, [telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/bollywood/6338490/Kylie-Minogue-makes-Bollywood-debut-with-Chiggy-Wiggy.html) (July 25, 2010, <http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/bollywood/6338490/Kylie-Minogue-makes-Bollywood-debut-with-Chiggy-Wiggy.html>)

THOMPSON Kristin (2003), **Film History: An Introduction** (2nd edition), Boston: McGraw-Hill.