



Shree 420 (1955) af den populære instruktør og skuespiller Raj Kapoor

Fra masala til modernisme

- Indisk film mellem kitsch og kunst, øst og vest, hindifilm og parallelle film

af Ulla Skram-Jensen

Den franske filosof Gilles Deleuze har engang udtalt, at filmmediet kan synliggøre tiden. Det vil enhver hindifilm-tilskuer sikkert gerne skrive under på, idet hindi-filmen er vant til på kun 3-4 timers fortælle-tid at presse helt urimeligt store tids-afsnit sammen, så man ofte kan betragte helten og heltinden med en stadig frisk

erindring om deres forældre og måske allerede så småt danne sig et omrids af den kommende generation. Herudover ville ovennævnte hindifilmtilskuer sikkert med lige så stor overbevisning hævde, at filmmediet også kan synliggøre det guddommelige.

De indiske filmgenrers storhedstid. Det var de gudelige temaer, der for alvor fik inderne til at tage filmmediet til deres hjerte, så det nu, små halvfems år efter den første egentlig indiske fiktionsfilm og guderne må vide hvor mange hindifilm efter, trækker 25 millioner tilskuere til landets ca. 14.000 biografer hver evig eneste dag, i fjernsynets bedste sendetid. Filmskuespillere er genstand for stærk idoldyrkelse, og (playback)musikken fra hindifilmene lyder fra alle landets radioer og kassettebåndoptagere.

Det var hinduismens mytologiske skikkelser som f.eks. kong Harischandra - der er en slags ækvivalent til Det Gamle Testaments Abraham, idet han ofrede sin søn, sin egen jordiske lykke, i en større sags tjeneste - der først fremstilledes på de indiske filmværksteder. Den hinduistiske mytologi, som f.eks. sagnet om kong Rama og den onde dæmon Ravanna, der røver hans kone Sita, betragtes ikke kun som underholdende litteratur. Det er religion.

Derfor fik filmmediet da også straks lidt af en særstatus, f.eks. i forhold til det indiske folketeater, hvor gudeillusionen var knap så lydefri.

Mytologi-filmene og den nært beslægtede *devotional*-film, der som betegnelsen indikerer handlede om særligt gudshengivne individer og helgener, udgjorde 70% af det samlede filmudbud indtil 1930.

Da det ellers temmelig store filmatiseringspotentialer, der lå i de to store nationalepos *Mahabharata*, der er verdenslitteraturens længste digt (otte gange så langt som *Iliaden* og *Odyseen* tilsammen), og *Ramayana*, hen mod 1920ernes begyndelse syntes at være noget udpint, introduceredes stunt-filmene. Stunt-filmens helte var ikke guder og helgener, men som genrebetegnelsen mere end rigeligt

antyder, var det stadig de overmenneskelige bedrifter, der var på programmet. Den indiske stunt-film havde sit store forbillede i Douglas Fairbanks-film som *Thief of Bagdad* (1924).

Social-genren, der opstod i slutningen af 20'erne, hentede også sin inspiration fra Vesten, angiveligt fra kriminalfilmen; med en dyster storbykildring som baggrund og samfundsrelaterede temaer. Genren fik formodentlig sit navn p.g.a den sociale uret/skæbne, der i Indien var og er visse befolkningsgruppers lod (lavkastepersoner og kvinder f.eks.), og som udgjorde et glimrende kildemateriale til disse tragiske melodramaer. Som noget helt nyt og ganske revolutionerende i indisk sammenhæng havde socialfilmen ofte en tragisk slutning, som i *Untouchable Girl* (1936), hvor heltinden, der er uhelbredeligt forelsket i en ung mand fra brahminerkasten, bliver kørt over af et tog. Men hindusamfundets normer, den moralske lov *dharma*, der bl.a. dikterer, at man ikke gifter sig på tværs af kaster, og som var mytologigenrens bagvedliggende ideologi, havde også gyldighed i socialfilmene og har det den dag i dag i hindifilmene, hvad enten den omhandler krig eller kærlighed.

Social-instruktørerne kom ofte fra det traditionelt moderne-intellektuelt orienterede Bengalen (den region fra hvilken også instruktører som Satyajit Ray, Mrinal Sen og Ritwik Ghatak stammer) og har vel nok også været en rig inspirationskilde for de senere regionale 'nybølge'-film, der dog i øvrigt ikke ellers har så forfærdeligt meget tilfælles med socialfilmen, som jo var en sangfilm.

For nu at fuldende omtalen af de tidlige indiske filmgenrer bør også den noget senere *historical*-film kort nævnes. De såkaldte historiske film, stort opsatte episke film, som f.eks. *Sikander* (1940, Alexander)

og *Mughal-e-Azam* (1960), der mere eller mindre frit gengav de spændende historier fra den ikke helt så fjerne fortid, som f.eks. Mogulriget 1500-1700, havde sin blomstringstid 1940-1960. Også her var inspirationen fra Hollywood mærkbar - især fra film som Cecil B. DeMilles *Cleopatra* (1935), *The Crusades* (1936) og *The Ten Commandments* (1956).

Sangfilmens og hindipop'ens triumf.

Omtrent samtidig med lydfilmens opståen, dvs. i begyndelsen af 1930'erne, dannede de tekniske landvindinger - dvs. lydfilm - baggrund for det der i dag er hindi-filmens særkende og stolthed: sang- og dansesekvenserne.

Inderne er et sangelskende folk, der har en sang for en hvilken som helst lejlighed, for hver time i døgnet og for en hvilken som helst stemning, hvorfor sang da også helt naturligt blev en integreret del af filmfortællingen, da først lydfilm blev indført. Faktisk vil flertallet af den indiske befolkning nok ikke drømme om at gå ind og se en film, hvis den er uden sang og dans, dvs. hvis det er en udenlandsk film eller de ovenfor nævnte regionale nybølge-film, der også går under betegnelsen 'den parallelle film'.

Der kan sættes lighedstegn mellem hindifilmsangene, hindipop'en, og den store kommercielle succes der har været denne type indiske film til del, ikke blot i Indien men også i den afrikanske og arabiske verden.

Oprindeligt, i tidernes morgen, havde sangen og dansen udelukkende en religiøs funktion; ved ceremonier og i templer for de tusindvis af guder, som hinduismen rummer. En funktion, der dog gradvis blev tømt for sit religiøse indhold og erstattet af en mere 'underholdende', f.eks. ved stormogulernes hof.

Efter araberne kom englænderne, der tilsvarende har haft nogen indflydelse på indisk sang- og dansetradition, både hvad angår form og funktion. Karakteristisk for sangene i hindifilmen idag er deres evne til at inkorporere alverdens musiktraditioner på en måde så resultatet - en veritabel hybrid af gammelt og nyt, verdsligt og gejstligt, ghaseler, ragaer, disco, klassiske symfonier og direkte oversættelser af vestlige popnumre - alligevel fremstår som i allerhøjeste grad særegent indisk.

Der bliver brugt national- og lovprisningshymner, regional folkemusik, gamle vers af hellige mænd ikklædt nye, til tiden tilpassede toner, og sidst, men ikke mindst, bliver der komponeret originalmusik - sange, hvis popularitet blandt de unge indere helst ikke skal stå meget tilbage for den popularitet, der i den vestlige verden tilfalder *Barbiegirl* og lignende ørehængere.

Man kan således godt tale om en vis udvanding - purister ville snarere sige deflorering - af Indiens nationale sangskat. Men også i hindifilmsammenhæng er der sket ændringer i filmsangenes form og funktion fra den tidlige lydfilm til i dag: I disse tidlige film indså man ret hurtigt sangens værdi som fortællekomponent, hvorfor der blev lagt uhyre stor vægt på det verbale, tekstindholdet, i sangene. De indgik som en dynamisk del af filmfortællingen, enten som en fremdrifts-forstærkende faktor eller til at beskrive en persons sindelag og stemning.

Musikledsagelsen var sparsom, idet sangene blev værdsat efter deres semantiske indhold og deres egnethed i situationen. Det siger sig selv, at under sådanne omstændigheder, med en musikledsagelse der kunne bestå af blot et harmonium, en tabla eller en sarangi, var det begrænset, hvor meget man kunne lade sig inspirere

af udefrakommende musiktraditioner.

I 1960'erne og 1970'erne blev den instrumentale musiks og især rytmens andel af lydbilledet større og ordenes tilsvarende mindre. Nedenstående sangtekst, frit men pålideligt oversat fra hindi, er fra filmsuccessen *Sholay* (Flamme, 1975) og tjener som eksempel på den nyere tendens inden for hindifilmmusikken: At den snildt kan undværes, uden at den ringeste del af helheden eller meningen går tabt.

O my love! O my love!

Flowers bloom even in a desert!

You seem to me a unique flower in the
spring.

You seem to me as the moon among the
stars.

At the sight of you, I have a sinking feel-
ing in my heart.

O my love!...

Your love and your beauty!

Your smooth arms and bewitching eyes!
At the sight of you, I have a sinking feel-
ing in my heart.

O my love!...

Der var især to forhold inden for hindi-film-industrien der dannede grundlag for nutidens hindifilm, der qua sine mange 'ingredienser' også går under betegnelsen *masala* (dvs. karry) filmen: Studiesystemets ophør og playbackmusikkens indførelse. Før delingen af Indien i 1947 havde indisk filmindustri et studiesystem modelleret over det tidlige Hollywood. Dvs. hvert studie havde specialiseret sig i en given genre og havde en fast skuespillerstab tilknyttet. Dette system blev opløst, dels p.g.a. den massive udvandring til Pakistan af dygtige filmfolk, dels p.g.a. stjerneskuespillernes frafald; det var mere lukrativt at være til fals for højstbydende. Resultatet

blev, at det samlede filmudbud blev mere ensrettet - der var kun hindifilmen, med stort set de samme stjerner.

Man kan ikke umiddelbart konkludere, at playback-systemet førte til en forringelse af indisk film. Selv den undertiden distraherende uoverensstemmelse mellem en given skuepillers og playback-sangerens respektive stemmer vil man jo kende fra så eminente og kunstnerisk-originale værker som Dennis Potters tv-serier *Pennies from Heaven* (1978), *The Singing Detective* (1986) og *Lipstick on Your Collar* (1993). Efter et stykke tid accepterer tilskueren, at sangen og fantasien har en lige så fremtrædende plads som hverdagsbeskrivelsen inden for fiktionen, og nyder filmen. Hindifilmens playback-sange fungerer stort set på samme måde. Det er 'blot' den gode tekst, den gode historie og humoren der mangler.

Det fjerne, det fremmede og det ualmindeligt fjollede. Det er meget karakteristisk for hindifilmen at blive blandet modtaget, sådan at forstå, at det der i Indien får rupeerne til at rulle, i lande som Danmark i bedste fald bliver modtaget med overbærende smil. Dog er det, indrømmet, næsten en umulighed at se bort fra det faktum, at hindifilmen umiddelbart synes at være en hån mod vores fatteevne (denne opfattelse deles nu også af mange indere).

I anden sammenhæng er det blevet nævnt, at hindifilmen på én gang virker bekendt og ufatteligt fremmed. Hindi-filmens sange som ovenfor beskrevet er en af de faktorer, der fjerner hindifilmen fra vestlige standarder og det vestlige publikum. Genresystemet er en anden.

Man kan hævde, at hindifilmen er en genre i sig selv. Men den har visse underafdelinger. De tidlige indiske filmgenrer er



Stjernen Smita Patil (1955-86) i Shyam Benegals *Bhumika* (1977)

ikke helt fyldestgørende i dag. Dog eksisterer mytologi-genren stadig. I 1989-90 vistest f.eks. *Ramayana* og siden *Mahabharata* i serieform på Doordarshan – det nationale indiske tv – og lagde gaderne øde (i sandhed et særsyn) i sendetiden.

Stunt-genren er afløst af actionfilmen, der ligesom stuntfilmen henter stor inspiration fra Hollywood. Hvad angår klippe-teknik, kameraføring, special effects og stunts står 'Bollywood' i virkeligheden ikke så forfærdelig meget tilbage for Hollywood. Dog er der sungen og moralen til forskel.

Historical-genren er sjælden i dag; det er som regel den statsfinansierede parallelle eller regionale film der går historiens ærinde, og instruktører som f.eks. Ritwik Ghatak (1923-76), Shyam Benegal (f. 1934),

M.S. Sathyus (f. 1930) eller Govind Nihalani (f. 1940) filmatiserer autentiske begivenheder fra kolonitiden, uafhængighedskampen eller delingen af Indien. Hindifilmen inddrager sjældent den autentiske virkelighed. Det fiktive univers fremstår løserevet fra historisk tid og rum. En undtagelse er hindifilmen *Safaroosh* (1987, *Patrioten*), der udmærker sig ved dels at anvende en decideret karakterskuespiller som Naseeruddin Shah, dels at have ulovlig våbensmugling som emne (hvor skurkene støttes af Pakistan selvfølgelig!). At filmen så også indeholder masser af sange og kærlighedsintriger er en anden sag.

Social-genren med den sørgelige slutning er ligesom den oprindelige *historical* meget sjælden. Det melodramatisk tragiske og de på skrømt samfundsdebatterende emner – arrangerede ægteskaber, sociale skel m.m. – er dog inkorporeret i næsten enhver hindifilm med respekt for sig selv.

Af genrer man aldrig ser – som undertegnede i hvertfald aldrig er stødt på i hindifilmsammenhæng – kan bl.a. nævnes gysergenren, herunder splatterfilmen, skønt 'splattereffekten' i hindifilmen til tider kan være udtalt, science fiction- og film noir/detektivgenren. Gældende for både gyser- og science fictionfilm er, at der næsten altid i disse på den ene eller anden måde er vendt op og ned på den herskende orden, hvorfor der gives visioner om alternative verdener, væsner og livsmåder. Hindifilmen udfordrer aldrig skæbnen med sligt 'afguder'. Dens fornemste egen-skab er bekræftelsen af gammelt-victori-anske dyder, en arv fra kolonitiden, og hinduistiske værdier – Barbara Cartland meets Lord Krishna.

Hvad angår film noir/detektivfilmen, skal jeg senere komme ind på, hvordan

det stramt komponerede plot og deduktionen som fremdrift harmonerer dårligt med hindifilmens episodiske struktur og utal af sidehandlinger.

Humor er notorisk svært at udtale sig om. Der hersker dog næppe tvivl om, at det vestligt-indstillede publikum og hindifilmens mere traditionelle publikum morer sig over hindifilmen på vidt forskellig vis. Man kunne måske gå et skridt videre og sige at hvor førstnævntes morskab overvejende beror på fortælleplanets tematisk motiverede 'kunstgreb', er det udelukkende handlingsplanets indhold og motiver, der får sidstnævnte til at klukle. I filmen *Raja Hindustani* (Konge af Indien, 1996) er heltinden på rejse til den by, hvor hendes højt elskede afdøde mor mødte faderen, og hvor hun også selv (naturligvis) siden møder sin tilkommende. Med på rejsen, der er en flugt fra stedmoderen, har hun to 'anstandsdamer': den ene er en kvinde, klædt i en slags mandetøj, den anden er en mand med en blomstret solhat. Dette skal ikke forlede én til at tro, at hindifilmen er blevet mere frisindet og nu inddrager homoseksuelle og *hijras* – indiske eunukker – i sit univers. Nej, det er MORSOMT.

Hindifilmen er fuld af den slags små 'gimmicks'; folk der taler med fordrejet stemme, ruller med øjnene og bevæger sig rundt i gakket gangart uden noget som helst formål. Det er bare for sjov. Hindifilmens 'humor', samt dens mangel på en ellers velkommen selvironi, er nok hovedårsagen til den vestlige verdens manglende respekt.

Den parallelle film. Tredje verdens-landene har som hovedregel en mindre generøs politik, hvad angår filmkulturens fremme, end de europæiske, formentlig fordi film ikke i samme grad som f.eks. opførel-

sen af en dæmning, et industrielt kompleks eller blot en brønd i en landsby er en regeringsbedrift i en moderniseringsproces. Herudover kan man sagtens forestille sig en vis sårbarhed fra officiel side overfor den kritik der måtte komme fra den alternative filmkunst.

Indien er undtagelsen, der bekræfter reglen; og det har muligvis at gøre med den årelange og ganske ulige kamp den indiske regering har ført med hindifilmproducenterne, der unddrager sig betaling af millioner af skatte-rupees fra indtjeningen på hindifilm. Og hvorfor den forståeligt nok ikke har været fremmed overfor at støtte en alternativ filmkunst.

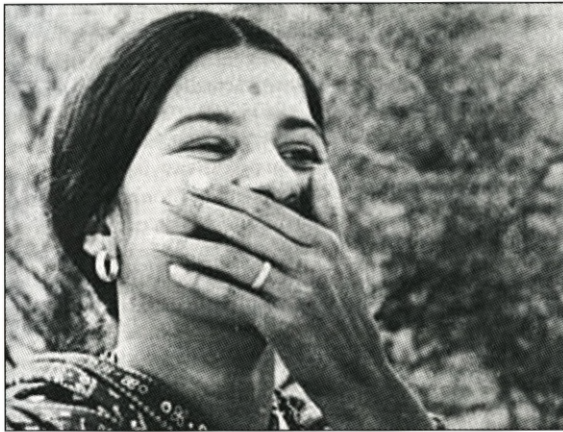
I begyndelsen af 1950'erne dannede lokale regeringer (økonomisk) grundlag for en alternativ indisk film. Den første gnist opstod i Vestbengalen, som er berømt for sin intellektuelle elite, der søgte at genskabe en oprindelig indisk kultur som modstykke til populærkulturens mix af det værste fra både Østen og Vesten, jvf. Raja Ravi Varma's mytologiske situationsbilleder i klassicistisk stil.

Den første internationale filmfestival blev således afholdt i Bengalen i 1952. Festivalen, der især havde italienske og japanske film på repertoire, f.eks. Akira Kurosawas *Rashomon* (1950), blev en stor inspirationskilde for unge filminstruktører in spe.

Den (vest)bengalske regering sponsorede også Satyajit Rays (1921-92) *Pather Panchali* (1955, *Sangen om vejen*), der vandt prisen som 'Best Human Document' i Cannes i 1956. Hermed blev vejen banet for Rays Film Society Movement, der var dannet allerede i uafhængighedsåret 1947, men som i sine første år ikke havde nydt særlig stor bevågenhed og hvis forevisning af censurerede, notorisk skamløse vestlige film var et yndet an-



Første film i Satyajit Rays Apu-trilogi, *Pather Panchali* (*Sangen om vejen*, 1955)



Bhuvan Shome (1969, *Mr. Shome*), instrueret af Mrinal Sen

grebspunkt.

Det senere Federation of Film Societies havde Satyajit Ray som præsident og selveste Indira Gandhi som vice-præsident, hvorved mange traditionelle hurdler - som importtilladelse, censur m.m. - blev overvundet. Indvielse af Filminstituttet/ Film and Television Institute of India (FTII) i Poona i 1961 og Filmarkivet i 1964 var endnu en fjer i hatten for de indiske 'modstrøms'-filminstruktører, der

nu kunne studere alverdens film og selv uddanne sig til instruktører, manuskriptforfattere m.m.

I det på mange måder skelsættende år 1968 begyndte også det centrale regeringsorgan The Film Finance Corporation (FFC) - der i 1980 blev til National Film Development Corporation (NFDC) - at give støtte til den regionale film i Indien. Bengaleren Mrinal Sen (f. 1923), der nu betragtes som en af Indiens fineste instruktører, fik *Bhuvan Shome* (1969, *Mr. Shome*) statsfinansieret som den første. Filmen, der på stille og underfundig vis skildrer en bureaukrats 'omvendelse' ved mødet med en uspoleret, naturlig landbefolkning, vandt guld i Venedig.

I 1969 fulgte Mani Kauls *Uski Roti* (Dagligt Brød). Den filmskole-uddannede og yderst produktive Mani Kaul (f. 1940) vil man i Danmark måske kende for hans bidrag, *Lette gevandter*, til filmen *Danske piger viser alt* (1996), der bestod af 20 kapitler med hver sin instruktør.

Uski Roti handler i al sin enkelhed om landsbykvinden Balo, der hver dag går adskillige kilometer ad støvede veje til busstoppestedet for, som indisk tradition byder det, at bringe sin mand, buschaufføren, hans varme middagsmad. Et indisk parlamentsmedlem udtalte engang om filmen, at "det er den kedeligste film, jeg i mit liv har set" og "jeg vil aldrig glemme den". Begge dele er utvivlsomt sandt. Filmens essens er ventetiden. Som hos Tarkovskij søges der ind bag ord (som der er få af), handling, og ideologi til livets (i bredeste forstand) og tidens anatomi. Kauls puristiske tilgang til filmmediet åbenbares i udtalelser som "cinema is the only pure art" og "all the work that I have seen or read that has been created from within an ideology (...) has been purely illustrative. Such work is not strictly art-

istic.” (*New Indian Cinema*, red.: Uma da Cunha p. 113)

Mani Kauls æstetiske minimalisme, hvor den enkelte indstillings komposition i todimensionale flader er et værk i værket, giver mindelser til Robert Bresson og Carl Th. Dreyer, men er helt foruden den kristelige tematik så karakteristisk for både Bresson og Dreyer. Mani Kaul kan meget vel være Indiens bedste bud på en postmodernistisk filminstruktør – hans opgør med ideologier, helheder og kunstens forudsigelighed taget i betragtning.

NFDC stod bag fire produktioner i 1960'erne og havde fordoblet antallet af produktioner i 1970'erne, hvor nogle af de vigtigste debutfilm var: Kumar Shahanis *Maya darpan* (dvs. Spejlets blændværk, 1972), Avtar Kauls *27 Down* (1973), M.S. Sathys *Garam hawa* (Brændende vind, 1973), en af de i Indien sjældne film, der på autentisk-historisk vis skildrede delingen i 1947 af Indien i et Pakistan og et Indien, og den kollektive choktilstand, der fulgte i kølvandet. Af andre klassiske film om emnet kan nævnes *Titash Ekti Nadir Naam* (1973, En flod kaldet Titash) af Ritwik Ghatak, den nu afdøde professor fra Filminstituttet i Poona.

I 1980'erne producerede NFDC op mod 50 film, deriblandt Satyajit Rays *Ghaire Baire* (*The Home and the World*, 1984), en filmatisering af nobelprisvinderen Rabindranath Tagores roman af samme navn; et kærlighedsdrama med historisk turbulens under britisk herredømme anno 1905 som baggrund. Nævneværdig er også den lille fine komedie *Mirch Masala* (1986, Stærk Chili) af Kehtan Mehta om en lille landsbys særlige hævn over en skatteopkræver og med den i kunsthøjregi meget berømmede og nu afdøde Smita Patil i hovedrollen.

Særlig stor succes fik NFDC med



Salaam Bombay! (1988) af Mira Nair

Salaam Bombay! (1988) af Mira Nair (f. 1957), der havde det indiske fjernsyn, Doordarshan, samt Frankrig som co-producent. Filmen opnåede såvel Oscar-nominering som en *Caméra d'Or*-pris i Cannes 1989. Filmen skildrer den 10-årige *slum dweller* Krishna og hans verden og færdene i mange-millionbyen Bombay. Der er *hassling* og *hustling*, menneskeligt misbrug og forfald, men også menneskelig generøsitet. Mira Nair, der har en grad i sociologi fra Harvard, økonomiserer klædeligt med den sociale indignation og de løftede pegefingre. Filmens billeder, hvis uslebne realisme er et særsyn i indisk film, får lov at tale for sig selv.

Antallet af NFDC-produktioner i 1990'erne har oversteget de 60, af hvilke kun en forsvindende lille del er blevet vist i den vestlige verden, og da som regel kun i festivalsammenhænge - som f.eks. Kumar Shahanis (f. 1940) familiedrama *Kasba* (1990), en filmatisering af en Tjekhov-novelle, samt *Hkhagoroloi Bohu Door* (*It's a Long Way to the Sea*, 1995) af Jahnu Barua, der modtog en pris ved Chicago filmfestivalen. Alligevel fortæller det blotte antal af filmproduktioner, at



Mukhamukham (1984, Ansigt til Ansigt), instrueret af Adoor Gopalakrishnan

NFDC har nået sit mål – at skabe et føleligt alternativ til hindifilmen.

Ud over de af NFDC sponsorerede kunstfilm produceres der også årligt en håndfuld film af samme kvalitet, men i privat regi. F.eks. har nogle af Satyajit Rays film været produceret med støtte fra NFDC, andre ikke. Lige så med Shyam Benegals film, af hvilke der findes 60 (forskellige) inklusive en dokumentarfilm om Satyajit Ray (*Satyajit Ray*, 1987) og en tv-serie, *Discovery of India* (1990). I midten af 1990'erne fik Shyam Benegals tidligere assistent, Dev Benegal (f. 1960), stor international opmærksomhed med debutfilmen *English, August* (1994) om den unge Agastya Sen, der er hjemvendt fra England til en ansættelse som embedsmand i det landlige Andra Pradesh, og hvis væsen og verdensbillede ikke står mål med de problemer og 'personligheder' han kommer ud for. En klassisk fortælling som *Bhuvan Shome*, men med en humor og fortællestil, der i højere grad udtrykker 1990'ernes tidssånd.

Den moderne fortæller vs. den divine diskurs. *Bhuvan Shome* m.fl. gjorde op med den etablerede hindifilm i mange henseender: Der var ingen sang- og dansenumre, ingen filmstjerner, ingen spektakulære locations, stunts eller special effects à la Bollywood. Manuskriptet var originalt, i begge ordets betydninger, uden de gennemkommene genkendelige temaer og hindifilmens genealogisk udstrakte handlingsplan, hvor flere generationers livsforløb og skæbne udfoldes. Filmen var med andre ord 'vestlig'.

Akira Kurosawa, for nu at tage et kendt eksempel, blev i mange år udsat for en lignende kritik af sine film, bl.a. af *Rashomon*. Angiveligt leflede hans film for et vestligt(sindet) publikum i modsætning til et japansk, som ifølge kritikken skulle være hans primære målgruppe.

Hvori består da det særlig vestlige islæt, når det hverken er sproget, kulisserne, kostumerne eller filmens forlæg og/eller manuskript, der er af vestlig oprindelse?

I *Bhuvan Shome* såvel som i *Rashomon* er den alvidende fortæller, som kendetegner mere 'arkaiske' fortælleformer, afløst af en registrerende personal og endog - i tilfældet *Rashomon* - upålidelig fortæller. Den registrerende, observerende fortællerinstans giver mindre fortalhedpræg og større virkelighedsautenticitet. Den personale fortæller - med skiftende subjektive og objektive synsvinkler - er samtidig også den instans, der giver en fortælling psykologisk vægt, hvorved de implicerede personer træder i karakter.

Den psykologiske udviklings- og karaktereskildring ses ofte blandt de regionale indiske film jvf. f.eks. Satyajit Rays Apu-trilogi fra 1950'erne eller de senere *Charulata* (1964), *Aranyer din Ratri* (1969), *Dage og nætter i skoven*) og *Agantuk*

(1991), *Ek Din Achanak* (1988, *Pludselig en dag*) af Mrinal Sen, eller i film af Adoor Gopalakrishnan som den i Danmark viste *Elippathayam* (1981, *Rottefælden*) om en ung velhaver, der i sin egen feudalistisk indstillede verden er ved at gå til af inerti og paranoia. Den dvælende klaustrofobifremkaldende kameraføring nærmest hypnotiserer tilskueren, der således trækkes ind i den sygeliges univers. Siden har Gopalakrishnan instrueret *Mukhamukham* (1984, *Ansigt til Ansigt*), der dels omhandler staten Kerelas politiske historie 1955-65, dels skildrer en politisk idealists deroute, og *Anantaram* (1987, *Monologue*) om en ung mand, Ajayan, der er født uden for ægteskabet og p.g.a. dette sociale stigma har vanskeligheder ved at definere sig selv i forholdet til det omgivende samfund og efterhånden bliver til særling. Det overordnede tema for stort set alle Gopalakrishnans film er individets utilpassethed til det omgivende samfund og de lidelser og mentale forstyrrelser, der bliver resultatet deraf. Som også gældende for Satyajit Rays og Mrinal Sens film formår Adoor Gopalakrishnan at give sine film et universelt-menneskeligt budskab på trods af de indisk kultur-specifikke emner.

Den regionale indiske (og den vestlige) films eksperimenteren med vekslende fortællerinstanser tilhører som stiltræk det 20. århundredes modernisme i den vestlige verden, som igen affødtes af oplysningstiden og ideerne om individets retigheder fra Den Franske Revolution - den vestlige civilisations og humanismens arne.

Hindifilmen har overvejende en mere 'arkaisk' alvidende fortællerinstans, hvor såvel fortælleren som publikum ved mere end personerne i filmen, hvilket har at gøre med dens karakter af 'episk' storfilm

med bred episodisk handling som *Gone with the Wind*, *Dr. Zhivago*, *Lawrence of Arabia*, *Ben Hur* m.fl., hvor det er begivenhedernes gang, legenden, der er det essentielle.

Hindifilmen har et nærmest barnligt-eventyrligt univers, der ikke stræber efter en autentisk, men derimod en ideel menneskeskildring, hvor karaktererne i dramaet refererer til såvel populærkulturens myter - jvf. f.eks. de såkaldte 'curry westerns' fra 1970erne og 1980erne, hvor helten var en blanding af Clint Eastwood og Kong Rama - som til de klassiske (hinduistiske) myter. Og når helten, den kække taxachauffør Raja fra *Raja Hindustani* (1996, *Konge af Indien*) bliver vækket og bruger udtrykket dæmoner om dem, der har vækket ham, vil den indiske tilskuer typisk associere til dæmonkongen Ravanna fra *Ramayana*.

For hindifilmens primære målgruppe findes der ingen rigtigt vægtige verdslige forklaringsmodeller, idet hinduisten betragter verden som rent *maya*, dvs. blændværk. Det ideelle liv opnås for enden af reinkarnationsrækken og ved en livsførelse i overensstemmelse med *dharma* (den moralske lov), *karma* og *varna* (kaste). Man kan sige, at hvor hindifilmens guddommeligt-fatalistiske diskurs reducerer det enkelte menneske til en (mere eller mindre viljeløs) brik i et større skæbnespil, hvis regler det ikke går at trodse, har den regionale film, ligesom den vestlige film, en mundan-historisk diskurs, hvor hverken religion eller samfundet er statiske størrelser og det enkelte menneske (som regel) har ansvaret for sit eget liv.

Aristoteles vs. Natya. Som bekendt er store dele af filmsproget et spørgsmål om konvention og tilvænning - jvf. de tidlige stumfilmdages rekvisitter som f.eks. den

ternede dug, der altid vidnede om et fattigt, men ærligt hjem. Hvis slige nationale fortællekonventioner brydes, måske endda i ren trods fra en instruktørs side, giver det i bedste fald anledning til refleksion, i værste fald til fejlfortolkning og mishag hos publikum.

Den vestlige films dramaturgi bygger på Aristoteles' dramateorier om virkelighedsefterligningen (*mimesis*) som en forudsætning for publikums indlevelse, samt på en plotorienteret struktur bygget op omkring en konflikt i et nøje afstemt årsag-virkningsforhold. Alt i det aristoteliske drama indgår i en større enhed og kan ikke så godt fjernes uden at helheden i fortællingen går tabt.

Såvel i Japan som i Indien er de klassiske nationale teatertraditioner - hhv. No og Natya - højt stiliserede musiske dramaformer, der ikke har meget tilfælles med det aristoteliske drama. Dramatraditionen Natya (= sanskrit for drama) byggede på teorien om de ni rasaer, de ni følelser eller stemninger, der skulle repræsenteres og dermed fremelskes i tilskueren i enhver forestilling: f.eks. kærlighed, had, offervilje, (guds)hengivenhed, vrede, skurkagtighed, hævnthirst, medfølelse etc. Følelsernes repræsentation var af større vigtighed end fortællingen selv, der i øvrigt også var publikum bekendt på forhånd. Essensen af dramaet var med andre ord musikken og skuespillernes sang, dans og gestik, hvormed de fortolkede de velkendte religiøse myter.

Ulig det japanske No-teater, der siden 1970'erne har oplevet en veritabel renæssance, er det oprindelige Natya-drama ikke længere en levende del af den hinduistiske kultur, med mindre man lader sig nøje med de spor den særlige Natya-tradition har sat i det hinduistiske folketeater - og i hindifilmen. I visse henseender er

hindifilmen måske mere beslægtet med den vestlige verdens klassiske opera end med dens film. Dvæles der i den vestlige film længere end strengt taget nødvendigt ved en tragisk eller lyksalig begivenhed, hvor stemningen måske endda er forstærket af smægtende underlægningsmusik, vil den til vestlige filmkonventioner tilvænne betragter stemple pågældende film som enten 'overkilled', smagløst sentimental, eller blot og bar kedelig.

I hindifilm-regi vil man betragte sådan et hastværk som forfærdelig kynisk - for hvorfor i alverden gå glip af en særlig sentimental stemning eller en sang for den sags skyld? Omvendt har fremdrift og plot vel kun status som en slags intermezzi mellem én sang- og dansesekvens og den næste. Dette kan også til en vis grad forklare, dels hvorfor stramt komponerede, plot-orienterede filmgenrer som detektivfilmen og science fiction-filmen ikke hører til blandt hindifilmens undergenrer, dels den massive udvandring, der i Indien finder sted under en hindifilmforevisning cirka 10 -15 minutter før filmen egentlig slutter: Der er ikke flere sangsekvenser, og slutningen - *And they lived happily ever after* - er jo allerede bekendt på forhånd. I hindifilmen er der altid - og somme tider i bogstaveligste forstand - en deus-ex-machina, der sørger for, at alt ender godt og i overensstemmelse med den moralske orden.

Hindifilmen

Er altid melodramatisk og episodisk-fragmenteret - med store spring i tid og sted og med et hav af indskudte afsnit.

Spilletiden er cirka 3 timer. Fortælleren er overvejende alvidende.

Fortælleplanet dominerer. Det stærke fortællerpræg ses bl.a. i den hyppige brug af slowmotion, 'frysninger', zoom, påfaldende klip og musikalske ledemotiver.

Der er endvidere en lystig brug af metaforer - tematisk motiverede motiver som f.eks. tordenvejrs som sindbillede på heftige passioner.

Logiske såvel som psykologiske urimeligheder er en del af hindifilmens præmisser. Ofte eksotiske, i hvert fald ikke landlige, indiske locations.

Som noget helt specielt indeholder hindifilmen mindst 6-7 sang- og danseafsnit, der kun løseligt er forbundet med handlingsplanet. Det er musik – indisk pop – der som regel er komponeret specielt til filmen. En hindifilm er afhængig af mindst ét kæmpehit for at sikre filmens gentagelsesværdi og dermed et overskud.

Hindifilmens referenceramme/diskurs er religiøs-mytologisk.

Hindifilmen sværges til de genkendelige og traditionelle handlingsmønstre - formulæren. Gentagelse betragtes ikke som et onde. Menneskeskildringen er stereotyp og uden påfaldende individuelle visuelle karakteristika. Udtryksregistret er begrænset.

Filmen som medium eller kunstform vurderes ikke, tages ikke i betragtning, ligesom instruktøren også har en mindre fremtrædende rolle.

Den regionale film

Er overvejende realistisk og mere scenisk - dvs. den fortalte tid og fortællertiden er i højere grad sammenfaldende.

Spilletiden er cirka 100 minutter. Fortælleren er overvejende personal og/eller registrerende.

Handlingsplanet dominerer. Fortællerpræget er som regel begrænset; en 'slice of life'-struktur med lange low key-indstillinger .

Musikken kan være både incidental og tematisk - ofte original, dvs. skrevet direkte til pågældende film - men aldrig dominerende.

Den regionale film er ofte optaget on location i Indien med brug af amatører og/eller uddannede skuespillere, der ikke ses i hindifilm-regi. Den regionale film bliver støttet af regeringsorganet NFDC og er ikke afhængig af nogen specielle handlingstyper eller hits.

Den regionale film hylder ikke gentagelses- og formulaprincippet, men derimod det originale og det eksperimenterende både i tema og stil. Den udfordrer tilskueren og stiller krav (om refleksion). Menneskeskildringen er ofte empatisk og psykologisk problematiserende. Udtryksregistret - såvel skuespillerens som fortællerens - er præget af mangfoldighed.

Den regionale films overordnede referenceramme og diskurs er verdslig-historisk.

Instruktøren, der som regel er uddannet på filmskolen i Poona, inddrager filmmediets teori og historie i skabelsesprocessen, hvorfor intertekstualitet langt fra er et ukendt fænomen i den regionale film.

I omstående skema er nogle af de væsentligste forskelle på den regionale film og hindifilmen kort skitseret. Man kan konkludere, at det nationalt-kulturelle arvegods - myter, sang, dans og teatralisk gestik - lever videre i hindifilmen ikkædt vestlige poprytmer, læder og lårkort. Det er dog ikke den ekspressivt-teatraliske fortælle måde, der i sig selv er ensbetydende med et modsætningsforhold til kunstfilmen. Triviel bliver hindifilmen først, når denne fortælle måde kombineres med et forudsigeligt plot og de genkommende stereotype figurer og situationer.

Størstedelen af den indiske befolkning hilser hindifilmens myter velkommen, både dem, der har form af populærkulturelle drømmeforestillinger, og dem, der er overleveringer af klassiske hinduistiske forestillinger, og som låner lidt mening til en ellers udsigtsløs tilværelse som f.eks. skraldemand i Bombay. Heroverfor står den regionale film, der søger at afmytologisere den indiske drøm, nå ind bag det 'guddommelige' gloss og give et bud på en anden indisk virkelighed, ydre såvel som indre. Fortælleformen - stilen - bliver kaldt vestlig, men det er spørgsmålet, om man ikke lige så godt kunne sige, at den regionale film har bevæget sig ud over de populært-nationale fremstillingsformer til en mere almentmenneskelig og almentgyldig stil.

Det er i denne forbindelse både tanke-

vækkende og paradoksalt, at den visuelle stilart, i hvilken den hinduistiske mytologi bliver gengivet - på film, posters og postkort - og som af flertallet betragtes som den eneste gyldige, ikke stammer fra Ajanta-freskernes ideelle motiver, stenreliefferne af Vishnu og Shiva eller Rajputmaleriet for den sags skyld. Den stammer såmænd fra kolonitiden, hvor de europæiske realistisk-akademiske stilarter, affødt af den ny naturvidenskabeligt orienterede bevidsthed, kom til at dominere og næsten udradere de traditionelle indiske kunstarter.

Litteratur

- Armes, Roy (1987): *Third World Film Making and the West*. London: University of California Press.
- Banerjee, S (red.)(1982): *New Indian Cinema*. New Delhi: Directorate of Film Festivals.
- Barnouw, E. & Krishnaswamy, S. (1980): *Indian Film*. USA, Oxford University Press,
- Seton, Marie (1971): *Portrait of a Director - Satyajit Ray*. London: Dobson Books.
- Vasudev, A & Lenglet, P (red.)(1983): *Indian Cinema Superbazaar*. New Delhi: Vikas Publishing House.
- Willemsen, P. & Gandhi, B. (1980): *Indian Cinema* (BFI Dossier 5). London: British Film Institute.

Ulla Skram-Jensen er mag.art i Filmvidenskab med speciale i hindifilm (planlægger en follow-up om den regionale indiske film). Hun har boet i Indien og taget et diplomkursus i journalistik fra The Xavier Institute of Communications, Bombay. Bidrager til Filmleksikon og Den Store Danske Encyklopædi. Har tidligere skrevet artikler for Kosmorama, bl.a. om indisk film (nr. 196, sommer 1991).