



Shahrukh Khan og Manisha Koirala i Mani Ratnams *From the Heart (Dil se ..., 1998)*

Made in Kollywood

Mani Ratnam og den tamilske populærfilm

Af Jesper Andersen

I de senere år har der været stigende interesse i Vesten for indiske ”synge-danse-film”, og ikke kun hos det indiske diaspora-publikum. Bollywood-filmen *Devdas* (2002) blev som den første indiske populærfilm nogensinde præsenteret i det officielle program ved filmfestivalen i Cannes i 2002, festivalerne i Berlin og London har kommercielle indiske film på programmet, og herhjemme har NatFilm Festivalen i de senere år vist Bollywood-film med stor succes. *Lagaan* (2001) og *Devdas* vandt således publikumspriserne i henholdsvis 2002 og 2003, og *Lagaan* kom senere i dansk biografdistribution.

Bollywood-filmene produceres som bekendt i Mumbai (det tidligere Bombay), men også Chennai (det tidligere Madras), som er hovedstad i delstaten Tamil Nadu i

det sydlige Indien, er storproducent af populærfilm, såkaldte Kollywood-film. Navnet Kollywood er afledt af Kodambakkam – et område i Chennai, hvor der er en høj koncentration af filmstudier og mennesker, som arbejder i den tamilske filmindustri.

Branchefolk i Chennai vurderer, at omkring 800.000 personer lever direkte eller indirekte af indtægter fra filmproduktionen i Kollywood, hvor der hvert år produceres cirka 140 film, hvilket nogle år er flere, end der laves i Mumbai. Af de i alt omkring 750 film, der hvert år får premiere i hele Indien, er cirka en femtedel optaget på en blanding af hindi og urdu (hindustani). De to søstersprog tales i seks nordlige indiske stater og forstås af over 500 millioner mennesker, mens tamil ’kun’ tales af cirka 50 millioner i Sydindien, fire millioner på Sri Lanka, en

million i Malaysia, samt af mindre grupper over hele Sydøstasien. Det var derfor ikke uden grund, at hindustani blev populærfilmens foretrukne sprog, da talefilmen kom til Indien i 1931. Hindi-filmen, som i vidt omfang er synonym med Bollywood, har også erobret det pan-indiske marked og det store marked blandt NRI'erne (Non Resident Indians) i lande som England, USA, Canada, Sydafrika og Saudi-Arabien. Den tamilske filmindustri afsætningsmarked har hovedsagelig været begrænset til det tamilske sprogområde, men populære tamilske film er ofte blevet dubbet til andre indiske sprog eller *remade* på hindi.

I Tamil Nadu er der en overordentligt stærk sammenhæng mellem film og politik. En række indiske filmstjerner har forsøgt sig som politikere, men ingen med så stor succes som den legendariske tamilske filmstjerne og politiker Maradur Gopalamenon Ramachandran, der er kendt over hele Indien under initialerne MGR. Han var superstjerne i tamilsk film i over 30 år, før han blev politiker. Fra 1967 til sin død i 1987 var han Chief Minister i Tamil Nadu. Da han lå for døden, begik 22 tamiler selvmord, i håb om at deres ofre ville redde ham, og begravelsesoptøget blev fulgt af to millioner mennesker.

Siden 1967 har Tamil Nadu haft i alt fem Chief Ministers, der alle har haft baggrund i filmverdenen. Et andet fællestræk er, at de alle har været en del af den dravidiske bevægelse, der har bekæmpet den markante nordindiske dominans i det indiske samfund. Dravidisk er kun en benævnelse for en sprogstamme og ikke for en kulturel eller racemæssig enhed, men det politiske liv i Tamil Nadu har i mange år været domineret af dravidiske partier, bl.a. DMK (Dravida Munnetra Kazhagam), der blev dannet i 1949 med det formål at frigøre Sydindien for "nordindisk tyranni".

DMK anvendte tidligt filmmediet til at bringe partiets politiske budskaber ud til folket og hverve medlemmer og tilhængere. MGR blev medlem af DMK i 1953, hvorefter han begyndte at optræde i kostumer domineret af DMK-farverne rød og sort. I de fleste af de film, han medvirkede i, er tillige indlagt en solopgang – symbolet på DMK. MGR spiller i sine 120 film næsten altid manden på gulvet, der kæmper de fattiges sag mod repræsentanter for et undertrykkende system. Filmene glorificerede den tamilske kulturarv og vendte sig mod sociale 'sygdomme' som kastesystemet, overtro, afgudsdyrkelse og sortbørshandel.

Efter at hans mentor og grundlæggeren af DMK, C.N. Annadurai, døde i 1972, ragede MGR uklar med ledelsen og dannede derfor sit eget parti, All-India Anna Dravida Munnetra Kazhagam. I 1991 – få dage efter mordet på Rajiv Gandhi – vandt partiet valget i alliance med Kongrespartiet, og Tamil Nadu fik sin første kvindelige Chief Minister, J. Jayalalitha, som havde medvirket i 70 film allerede inden hun var fyldt 30. Bl.a. spillede hun den kvindelige hovedrolle i mange af de film, MGR medvirkede i. Hendes rolle var ofte at fragte den proletariske helt (MGR) over klasse- og kaste-barrierer.

Som følge af sin ekstravagante livsstil og forskellige korrupsionsskandaler tabte Jayalalitha i 1996 valget til DMK, hvis leder, M. Karunanidhi, arbejdede som manuskriptforfatter allerede i 1940'erne, bl.a. på en række af MGR's film. Men ved valget i 2001 kom Jayalalitha tilbage til magten, og hun optræder nu igen i sine store blå sari'er på kæmpestore billboards langs hovedvejene i Chennai ved siden af plakaterne for de nyeste filmproduktioner. Ingen steder i Indien eller resten af verden er de reklametavler, der præsenterer de nyeste film,



Gadebillede fra Chennai med reklame for Shankars nye film, *Anniyan* (2005), den hidtil dyreste tamilske film nogensinde. (Foto: Jesper Andersen)

så store og farverige som i Tamil Nadus hovedstad.

Også på lærredet forenes underholdning og politik ofte i Kollywood-filmene, undertiden så resultatet er unik filmkunst af høj karat. Det gælder ikke mindst instruktøren Mani Ratnams værker, som jeg skal vende tilbage om lidt. Men først en mere generel introduktion til den indiske populærfilm, som Ratnams film både er en del af og forholder sig kommenterende til.

Coitus interruptus. Da de færreste indere kunne drømme om at gå ind og se en film, der ikke er tre timer lang og indeholder mindst fem sang- og danse-sekvenser, er dans og musik i rundhændede mængder et helt centralt element i såvel hindi- som tamilfilmene.

Siden de tidligste tonefilm har sangene

været sjælen og hjertet i indisk film. De har ofte karakter af selvstændige attraktioner, der optræder mere eller mindre løsrevet fra selve fortællingen og filmens øvrige univers. Afstikkere og sidespring fra lineær storytelling er normen snarere end undtagelsen. For det meste er plottet dog heller ikke vigtigt; de indiske biografgængere accepterer generelt at blive præsenteret for de samme temaer og figurer igen og igen, men de forventer, at musikken, sangene og danseoptrinene er originale og nyskabende, ligesom de har en forventning om, at instruktøren har fundet på nye måder at håndtere de faste nøglescener på: introduktionen af helten, mødet mellem helten og heltinden – og skurkens død.

I tamil-instruktøren Shankars nye film, *Anniyan* (2005) – der har været to år i produktion og er den hidtil dyreste tamilske

film – er flere af sang- og dansenumrene optaget på 'eksotiske' locations i Europa. En af kærlighedssangene bevæger sig således frem og tilbage mellem en rismark i Tamil Nadu, en tulipanpark i Holland og en landsbygade i Sydengland. En af Shankars tidligere film, *Jeans* (1998), blev af produktionsselskabet fremhævet som den første indiske film, der havde en sang, som præsenterede alle verdens syv vidundere. I én og samme sang proklamerer heltens således sin kærlighed til heltinden (Aishwarya Rai) ved Den kinesiske Mur, pyramiderne i Egypten, Taj Mahal i Indien, Eiffeltårnet, Empire State Building, Det skæve Tårn i Pisa og Colosseum i Rom. Ved hver location optræder de elskende par i nye farvestrålende gevanter, der signalerer, hvilket land de nu befinder sig i. Sangen handler selvfølgelig om, at alt ved heltinden er et under, og at hun selv er verdens ottende vidunder. Denne sang, som må have kostet en formue at optage, blev det vigtigste element i markedsføringen af *Jeans*.

Investeringen har sikkert kunnet betale sig, for filmmusik er en integreret del af indernes liv. Bryllupsorkestre, der tidligere spillede traditionelle bryllupssange, har nu de seneste filmhits på repertoire, og under valgkampene i Tamil Nadu producerer de politiske partier kassetter med deres politiske slogans udsat for populære filmmelodier. 80 procent af den musik, der sælges på kassetter og cd'er i Chennai i dag, er filmmusik. Rettighederne til filmenes soundtracks sælges ofte til musikselskaber for helt op til en fjerdedel af en films budget, og musikken er således særdeles vigtig for finansieringen af en indisk populærfilm.

Soundtracket er i handelen, flere måneder før den pågældende film får premiere, og kan være blevet et hit, allerede inden filmen kommer i distribution. Publikum køber ikke mindst billet til en premierefilm

for at se, hvordan sangene, som de kender i forvejen, er blevet "picturized". Det gælder også i nogle tilfælde for indiske film i udlandet. A.M. Rahmans soundtrack til Mani Ratnams *From the Heart (Dil Se..)*, 1998) var eksempelvis solgt i omkring 100.000 eksemplarer i England, før filmen fik premiere i landet. Her blev den i øvrigt den første indiske populærfilm, der opnåede placering på den engelske top 10 over de mest sete film i britiske biografer.

Ét er imidlertid, at sang- og dansesekvenserne i sig selv standser handlingen for en stund, et andet er, at afstikkerne, sidespringene og de abrupte overgange i mange tilfælde er udløst af den ganske skrappe indiske filmcensur. Efter Indiens uafhængighed i 1947 blev det forbudt at kysse på munden på film. I dag er der ikke nogen bestemmelser, der direkte forbyder læbekys eller intim kropsberøring i øvrigt, men begge dele har i den grad fået karakter af tabu, at det stadig er umuligt at forestille sig egentlige kysse-scener i indiske film. Det skorter dog ikke på kysse-referencer i sangene! "Lad os drukne i kys, lad os tage til himlen," hedder det f.eks. i sangen "Thee Thee" i Mani Ratnams *Thief Thief (Thiruda Thiruda)*, 1993).

Når de nu ikke kan vise *the real thing*, griber mange film til metaforiske omskrivninger – en teknik, som filmforskeren Lalitha Gopalan i bogen *Cinema of Interruptions – Action Genres in Contemporary Indian Cinema* har benævnt 'coitus interruptus': "Kameraet trækker sig tilbage, lige før der er lagt op til en dampende erotisk scene, og filmen erstatter den med optagelser af vandfald, blomster, torden, lyn og tropiske storme" (Gopalan 2002: 21). Interessant nok mener Gopalan, at netop disse afstikkere fra det lineære fortælleforløb er en af grundene til, at vi føler os tiltrukket af indisk populærfilm, selv om man måske

kunne have forventet, at de ville desorientere i alt fald et vestligt publikum.

Den statslige indiske filmcensur spiller imidlertid også en afgørende rolle for, hvilke emner man i det hele taget kan behandle i indiske populærfilm. Det er stadig sådan, at ingen instruktør må omtale eller kritisere det parti, der har regeringsmagten, eller beskæftige sig direkte med kontroversielle emner som f.eks. den revolutionære Naxalit-bevægelse i de nordlige provinser eller våbenhandelsaftalen mellem den indiske regering og svenske Bofors i 1980'erne. Det er ligeledes utænkeligt, at den indiske filmcensur ville tillade et 'realistisk' eller sympatisk portræt af separatismen i Kashmir eller acceptere film, der sætter spørgsmålstegn ved Indiens territorialgrænser.

Og alligevel er det lykkedes tamil-instruktøren Mani Ratnam at lave en række på én gang succesrige og politisk kontroversielle film. Meningsfulde film, som tager varme politiske emner op – uden at forlade populærfilmformatet.

Politik i kærlighedsgevandter. Mani Ratnam (f. 1955) er den mest fremtrædende populærfilm-instruktør i Kollywood. Han startede med at instruere film på tamil og andre sydindiske sprog (Kanada og Malayalam), fortrinsvis om sydindiske temaer. Men i en række film – *The Rose* (*Roja*, 1992), *Bombay* (*Bumbai*, 1995), *From the Heart* (1998) og *A Peck on the Cheek* (*Kanathil Muthamittal*, 2002) – har han tillige beskæftiget sig med nationale politiske emner som forholdet mellem hinduer og det muslimske mindretal (der udgør godt ti procent af Indiens befolkning) og konflikterne i Kashmir og på Sri Lanka.

Ratnams gennembrudsfilm, *The Hero* (*Nayakan*, 1987), blev optaget på tamil og senere udsendt i en hindi-remake som Feroz Khans *Generous* (1988). *The Heros*

gangsterhistorie er inspireret af Coppolas *The Godfather* (1972), ikke mindst i skildringen af helten Velu/Nayakan, der ligner Al Pacino som ung og Marlon Brando (komplet med underbid og ru, hviskende stemme) som gammel. Velu er en ung tamil, der må flygte til Bombay efter at have slået sin fars morder ihjel. Her bliver han adopteret af en muslimsk fisker/smugler og senere godfather for den tamilske underverden i byens slumkvarter. *The Hero* er en kontroversiel film, der følger sig ind i en lang tamilsk tradition for 'politiske' film vendt mod Nordindiens dominans i det indiske samfund. Den appellerer direkte til anti-hindi-følelser, da helten efter at være blevet gennembanket af politiet siger på tamil til den hindi-talende Bombay-strømer: "Hvis jeg nogensinde får ram på dig, vil du dø".

Men de to film, der for alvor etablerede Mani Ratnam som et navn – ikke bare i Tamil Nadu, men i hele Indien – var *The Rose* og *Bombay*, der udgør de to første dele af Ratnams såkaldte 'terrorisme-trilogi'. De udspiller sig på baggrund af henholdsvis konflikterne i Kashmir og de voldsomme sammenstød mellem hinduer og muslimer i Bombay i december 1992. Begge film blev optaget på tamil, men med det samme eftersynkroniseret til hindi og en række andre indiske sprog.

The Rose er en kærlighedshistorie om forholdet mellem computeringeniøren Rishi, der afkoder meddelelser for den indiske hær, og landsbypigen Roja. Rishi må afbryde sine hvedebrødsdage for at tage på en mission til Kashmir, hvor han bliver kidnappet af muslimske separatister som gengældelse for, at deres leder er taget til fange af den indiske hær. Takket være indsatsen fra hans unge tamilske kone, som kæmper en indædt kamp med de nordindiske politikeres handlingslammede



The Rose/Roja (Mani Ratnam, 1992)

'vent-og-se-spil' (et tilbagevendende tema i indisk film), bliver Rishi til sidst befriet. Samtidig lykkes det ham at omvende sin barske muslimske fangevogter til ikke-vold i den gode sags tjeneste: et forenet Indien.

Filmen præsenterer en noget overfladisk og chauvinistisk version af indisk nationalisme, ikke mindst i betragtning af de reelle problemer med separatistbevægelser i Kashmir og andre udkantsområder i Indien. Men Ratnam forlader i *The Rose* næsten helt de anti-hindi- og anti-nord-markeeringer, som var fremtrædende i *The Hero*. Filmens heltinde (Roja) er ikke bare en selvopofrende kone/elskerinde, men også selve den indiske nation, som kæmper for at holde sammen på landet. Den tamilske synsvinkel fastholdes dog, i og med at Roja kommer som en fremmed til Nordindien og skal finde ud af at kommunikere med de

hindi-talende myndigheder.

The Rose blev en stor national publikumssucces, uden tvivl på grund af filmens nationale patos og de flot koreograferede, iørefaldende og nyskabende sange komponeret af tamilske A. R. Rahman. Rahman fik stjernestatus over hele Indien efter filmens premiere og har siden komponeret musikken til alle Ratnams film.

Bombay er en kærlighedshistorie om en hindu-journalist og en ung muslimsk kvinde, der kommer fra den samme landsby i Sydindien, men som på grund af religionsforskellene ikke må have noget med hinanden at gøre. De slår sig derfor ned i Bombay og bliver hemmeligt gift. Da de får to drenge, genoptager deres respektive familier forbindelsen, og der er lagt op til, at de nu skal leve et fredeligt, lykkeligt liv. Men så udbryder der voldelige uroligheder

i Bombays gader, og drengene, der er vokset op med både hinduistiske og muslimske traditioner, undgår med nød og næppe at blive brændt levende af de voldelige uro-stiftere, der vil have dem til at bekendtgøre deres religiøse tilhørsforhold. De to drenge bliver således filmens symbol på håbet om national forsoning.

Bombay er et bevægende drama om, hvordan landsbyer og samfund splittes af religionsforskelle, og især den lange sekvens, der rekonstruerer volden i Bombays gader, virker uhyre realistisk. Optagelserne foregik ganske vist i en stor dekoration i et studie i Chennai, men de var baseret på fotos fra de virkelige uroligheder i Bombay i december 1992, hvor det kom til vold-

somme sammenstød mellem hinduer og muslimer, efter at tusindvis af bevæbnede hindu-fundamentalister – mobiliseret af bl.a. det højreorienterede hinduistiske Shiv Sena-parti – havde ødelagt Babri-moskeen i Ayodhya i Uttar Pradesh.

Premieren på *Bombay* blev forsinket i to måneder, mens den indiske filmcensur, politiet og fremtrædende politikere studerede materialet. Censurmyndighederne fandt skildringen af lederen af Shiv Sena, Bal Thackeray, for ”stærk”, selv om dialogen angiveligt var hentet direkte fra Thackerays taler. Shiv Sena-partiet kontrollerede på det tidspunkt bystyret i Bombay og kunne uden tvivl have stoppet filmens premiere, men sagen endte med, at *Bombay* kom i di-

Bombay/Bumbai (Mani Ratnam, 1995)



stration, efter at dele af en af Thackerays taler var klippet ud.

Filmen provokerede også muslimske fundamentalister. Ratnam modtog dødstrusler, og hans hus i Chennai blev bombet, uden at nogen dog kom alvorligt til skade. Men der var også indiske intellektuelle, der kritiserede *Bombay* for at gøre det muslimske mindretal eneansvarligt for blodbadet. Bombays hindu-dominerede politistyrke skildres som neutrale beskyttere af lov og orden, selv om det ifølge den tamilske filmkritiker Venkatesh Chakravarthy er dokumenteret, at politiet stillede sig op på strategiske steder og skød mod flygtende muslimer.

Tredje del af terrorisme-trilogien, *From the Heart*, tager – ligeledes via en kærlighedshistorie – afsæt i den væbnede konflikt mellem den indiske hær og muslimske oprørsgrupper i Kashmir og Assam, samt i terrorisme og mordet på Rajiv Gandhi. Filmens heltinde er selvmordsbomber ligesom den unge kvinde, der i 1991 bøjede sig ned for at kysse Rajiv Gandhis fødder, mens han var på besøg i Tamil Nadu – og udløste sin bombe.

Til forskel fra Ratnams tidligere film – der som nævnt var produceret på tamil og relativt små budgetter og efterfølgende dubbet til hindi med henblik på et større marked – er *From the Heart* fra starten indspillet på hindi, og i hovedrollen har den store Bollywood-stjerne Shahrukh Khan. Forsøget på på én gang at understøtte Shahrukh Khans stjerne-image og behandle sociale og politiske emner falder ikke heldigt ud, og det er uden tvivl en af grundene til, at *From the Heart* ikke fremstår så helstøbt som *The Rose* og *Bombay*.

Også i *A Peck on the Cheek* anvender Mani Ratnam virkelige politiske begivenheder og konflikter som baggrund for en mainstream-film. Filmen handler om en

ni-årig srilankansk pige, Amudha, der er blevet adopteret af et indisk (tamilsk) par, forfatteren Thiri og hans kone, efter at Amudhas biologiske forældre er gået en uvis skæbne i møde under borgerkrigen på Sri Lanka. Da Amudha får at vide, at hun er adopteret, overtaler hun plejeforældrene til at tage med sig til Sri Lanka for at opsoge den biologiske mor, som viser sig at tilhøre De Tamilske Tigre, der kæmper for en selvstændig stat i det nordlige Sri Lanka. Også i denne film leder man forgæves efter en egentlig analyse af baggrunden for konflikterne. Filmens politisk bevidste stemme tilhører Thiri, der skyder skylden for de voldelige sammenstød på de lande, som sælger våben, og gør sig til talsmand for en generel ”hvorfors kan vi ikke bare alle sammen leve i fred”-filosofi.

I 'terrorisme-trilogien' (*The Rose*, *Bombay* og *From the Heart*) anvender Mani Ratnam opblomstringen af separatistbevægelser i Indien som baggrund for melodramatiske kærlighedshistorier. Interreligiøs harmoni og tolerance har altid været et favorit-emne i Indiens kommercielle filmindustri, og Ratnams 'politiske film' kan siges at føje sig ind i af denne tradition. Som eksemplerne fra *Bombay* viser, går han imidlertid længere end de fleste indiske instruktører, når det gælder en realistisk gengivelse af historiske begivenheder.

Funktionelle ørehængere. Men Mani Ratnams film er også eminent underholdende udstyrsstykker, for som han siger: ”Jeg har valgt at lave film inden for mainstream-formatet og i et sprog, som er forståeligt for det indiske massepublikum – selv om det ville gøre mit liv meget lettere at lave film uden sang- og dansenumre.”¹

Ratnam er en mester i at kombinere visuel æstetik og musikalske stilarter fra Vesten med indisk fortælletradition og mu-

sik. Sammen med A.R. Rahman, der uden tvivl er landets mest nyskabende filmkomponist siden 1990'erne, har han udviklet sin egen stil. Et eksempel: I optakten til *From the Heart* møder Amar (Shahrukh Khan) den smukke og mystiske Megna på en vindblæst togstation. Han bliver med det samme forelsket i hende, men hun stiger på et tog, og han står alene tilbage på perronen. Herefter starter sangen "Thaiya Thaiya": Et overfyldt tog bevæger sig gennem smukke bjerglandskaber og tunneller, mens Shahrukh Khan og over 30 andre dansere bevæger sig rundt på toppen af toget til Rahmans iørefaldende popmusik. Ratnam veksler mellem nærbilleder af de dansende (ofte fra frøperspektiv) og totalbilleder, hvor kameraet i flotte kranoptagelser svæver hen over toget og de dansende. "Thaiya Thaiya", som ifølge Ratnam selv blev optaget på fire dage, er en af de flotteste og mest nyskabende sangsekvenser i indisk populærfilm. Efter sigende var den da også den direkte årsag til, at Andrew Lloyd Webber bad A.R. Rahman om at komponere musikken til musicalen *Bombay Dreams*.

"Thaiya Thaiya" er imidlertid også undtagelsen, der bekræfter reglen, for i modsætning til de fleste af sine kolleger gør Ratnam sig ellers store bestræbelser for at integrere sang- og dansesekvenserne i filmenes fortællestruktur og univers: "En film må have fem gode sange for at tilfredsstille publikum, og selv om de bringer noget abstrakt ind i fortællingen, skal de ikke sætte historien i stå, men bringe den videre. Jeg forsøger til stadighed at udvikle det fantastiske redskab, som sang- og dansenumrene er," siger han.

Ratnam bruger bl.a. sangene til at sammentrække længere tidsforløb og geografiske spring i handlingen eller, som han selv siger, til at "formidle bevægelsen fra ét

punkt til et andet i fortællingen". Et godt eksempel er den smukke, melankolske åbningssang i *The Hero*. I løbet af sangen flygter drengen Velu fra politiet i Tamil Nadu, ankommer til Gateway of India i Bombay, får en tamilsktalende ven og bliver adopteret af en muslimsk fiskerfamilie i byens slumkvarter. Sangen høres flere gange senere i filmen på tidspunkter, hvor Velu er i krise, og minder os om det liv, han levede, før han blev mafia-konge.

I *Bombay* har sangen "Hulla Gulla" en tilsvarende funktion. Den starter med, at Shaila føder tvillingedrenge, hvorpå man ser forældrene og børnene sammen i lykkelige øjeblikke derhjemme og ved Bombays forskellige vartegn. Ved sangens slutning er drengene fem-seks år. Ud over at komprimere et langt tidsforløb understøtter sekvensen også en følelsesmæssig stemning af harmoni og lykke, som kommer til at stå i stærk kontrast til de voldelige sammenstød i Bombays gader senere i filmen.

Sangene kan imidlertid også bruges til at karakterisere en person eller et miljø. Det er den første sang i *The Rose* et eksempel på. Efter en kort sort/hvid sekvens, der skildrer den indiske hærs tilfangetagelse af den muslimske terrorist Wasim Khan, blændes der over til landsbyen Sunderbhanpur i Tamil Nadu og sangen "Dil hai chota" ("Little Desires"), der er en af de smukkeste og mest iørefaldende sange i hele A.R. Rahmans produktion. Den er samtidig et fint eksempel på, hvordan Rahman kombinerer klassisk indisk folkemusik og vestlige rytmer og melodier i sine sange. Akkompagneret af et panfløjte-tema og reggae-rytmer (tilsat jazz, bebop og klassisk indisk musik) bevæger Roja sig rundt i den idylliske landsby, der er filmet i varme gule og orange farver. Vi ser hende bade i sin sari under et vandfald, køre

traktor med sin lillesøster, drille de ældre landsbybeboere, omfavne sin avislæsende far, danse rundt i gule, frugtbare marker, hvor kvinder er ved at plante ris, klæde sig ud i mandeklæder og drive en flok geder ned ad en bakke, samtidig med at hun synger "dette land er som himlen". Som i en række andre Ratnam-film er scenerne med markarbejde medtaget som baggrundsdækoration for at understrege heltindens letsind og mod på livet, og midt i Rojas sang er indlagt et flot mandskor til billeder af en landsbybeboer, der stager en båd gennem en rivende flod.

Sangens funktion er her at karakterisere Roja som person – en uskyldig landsby-skønhed, som senere må tilpasse sig Rishis overklasseliv i byen og gå så grueligt meget igennem i Kashmir og for at redde sin elskede. For en overfladisk betragtning kunne "Little Desires" måske ligne en af de såkaldte 'wet sari'-sange, der er indlagt i mange indiske populærfilm som erotisk teaser, men Ratnam udnytter blot konventionerne til sine egne formål. Her opnår han f.eks. at fremhæve Rojas uskyld ved netop *ikke* at udstille hendes krop.

Tilsvarende er bryllupsnatten et ofte anvendt element i indiske film, da den traditionelt har gjort det muligt for instruktørerne at berøre seksuelle emner uden at blive stoppet af censuren. I sangen "Rukmini, Rukmini" fra *The Rose* skildrer Ratnam forberedelserne til Rishis og Rojas bryllupsnat, men udfordrer samtidig grænserne for denne konvention. Til Rahmans meget rytmiske musik, der domineres af pauker og bongotrommer, bevæger en række unge og gamle dansere sig rundt på klippefremspring med et brusende vandfald i baggrunden. Omkvædet lyder: "Hvad sker der under vielsen og efter brylluppet?", og i teksten hedder det bl.a.: "Sengen knirker, og de trækker vejret hurtigere ... De

er i hinandens arme og mumler søde ord". De mandlige dansere udfører umisforståelige samlejebevægelser, samtidig med at der klippes frem og tilbage fra den tomme, blomsterdekorerede seng til de dansende, som i sammenhængen opfattes som landsbybeboere, der deltager i bryllupsfesten.

"Rukmini, Rukmini" er optaget i dramatisk modlys og varme orange farver. Mod slutningen af sangen slutter Roja og Rishi sig til de dansende, hvilket fremhæver dansen som surrogat for de elskendes seksuelle energi – eller i hvert fald for Rishis, da Roja har lagt sig på en madras på gulvet ved sangens slutning. Hvor sang- og dansesekvenserne som nævnt ofte fungerer som 'coitus interruptus', kan de altså også som her anvendes til at gå længere, end instruktøren ville kunne i det almindelige narrative forløb.

I det store hit "Humma, Humma" fra *Bombay* krydsklipper Ratnam ligeledes mellem en gruppe dansere og filmens to hovedpersoner for at skildre den seksuelle forening af de nygifte, der befinder sig alene i et andet rum end de dansende, men sensuelt efterligner de dansendes stadig mere pågående bevægelser. Under dansen går kameraet tættere og tættere på de elskende, der til sidst ses i kærlig omfavelse. Til sidst forlader Ratnam helt det nygifte par og koncentrerer sig om danserne, der optræder på en symbolsk baggrund af flammende ild. Her kan man tale om 'coitus interruptus' i den forstand, at kameraet trækker sig tilbage. Men meningen er tydelig for enhver.

I sang- og dansesekvensen "Anthi Mazhai" fra *The Hero* skildrer Mani Ratnam, som så mange andre indiske instruktører før ham, den hinduistiske nytårs- og forårsfest *holi*, der fejres over hele Indien i marts måned. Man synger og danser og dænger hinanden til med farvet vand og

rødt pulver. Den måde, festivalen præsenteres på i indiske film, har i de fleste tilfælde nok ikke meget at gøre med, hvordan den rent faktisk fejres i Indien, men den fungerer som et påskud til endnu en sang, samtidig med at den tilfører filmen fest og farver. I de fleste film fremstår *holi*-dansen som en iscenesat og koreograferet gruppedans, men hos Ratnam synes den energiske dans og ekstatiske hoppen rundt i den silende regn at opstå spontant blandt beboerne i det tamilske slumkvarter, hvilket gør scenerne meget levende og knytter dem tæt til det narrative forløb.

Selv i Ratnams dansesekvenser kan man således finde elementer af den realisme, som ellers er tydeligst i de politiske temaer, han behandler. Han følger de fleste af den indiske populærfilms konventioner, og hans film er da også næsten alle blevet store succeser, men samtidig bøjer han klischeerne, kommenterer dem og bruger dem til at 'sukre' et ellers ofte ganske kontroversielt politisk indhold. Det er netop denne kombination af samtidsrelevante temaer og en dyb forankring i populærfilmens former, der gør hans filmkunst så betagende og så unik – såvel i Indien som på den internationale filmscene.

Note

1. Artiklen er bl.a. baseret på interviews med instruktørerne Mani Ratnam og Sivakumar M, skuespilleren Madhavan, filmhistorikeren Theodore S. Baskaran og filmkritikeren Venkatesh Chakravarthy (Chennai, juni 2005). Hvor intet andet er anført, stammer citaterne i artiklen fra disse interviews.

Litteratur

Baskaran, Theodore S. (1996). *The Eye of the Serpent – an Introduction to Tamil Cinema*. Madras, East-West Books.

- Chakravarty, Sumita S. (2000). "Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema". In: Hjort, Mette og MacKenzie, Scott (red): *Cinema and Nation*, London, Routledge.
- Chakravarthy, Venkatesh (1999). "Eliminating Dissent: the Political Films of Mani Ratnam". In: *The Toronto Review*, vol. 17, nr. 3, sommer 1999, pp. 19-32.
- Ganti, Tejaswini (2004). *Bollywood – a Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London, Routledge Film Guidebooks Series.
- Gopalan, Lalitha (2002). *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London, British Film Institute.
- Kabir, Sasreen Munni (2001). *Bollywood – the Indian Cinema Story*. London, Channel 4 Books.
- Niranjana, T. (1994). "Integrating Whose Nation? Tourists and Terrorists in Roja". In: *Economic and Political Weekly* (29) 3, pp. 79-82.
- Pendakur, Manjunath (2003). *Indian Popular Cinema – Industry, Ideology and Consciousness*. New York: Hampton Press, Inc.
- Thoraval, Y. (2000). *The Cinemas of India*. New Delhi, Macmillan.

Filmografi – Mani Ratnam

- 1983 Pallavi Anu Pallavi
- 1984 Unaroo
- 1985 Pagal Nilavu
- 1985 Idaya Kovil
- 1986 Mouna Ragam/A Silent Symphony
- 1987 Nayakan/Hero
- 1988 Agni Nakshatram
- 1989 Gitanjali
- 1990 Anjali
- 1991 Thalapathi
- 1992 Roja/The Rose
- 1993 Thiruda Thiruda/Thief Thief
- 1995 Bumbai/Bombay
- 1997 Iruvar/The Duo
- 1998 Dil Se../From the Heart
- 2000 Alai Payuthey/Waves
- 2002 Kannathil Muthamittal/A Peck on the Cheek
- 2004 Yuva/The Youth
- 2004 Ayitha Ezhuthu

Jesper Andersen er programredaktør i Cinemateket, hvor han i september 2001 arrangerede en indisk filmfestival efter besøg i Mumbai og Sydindien. I juni i år var han i Chennai i forbindelse med sin tilrettelæggelse af Cinematekets retrospektive Mani Ratnam-serie i november.