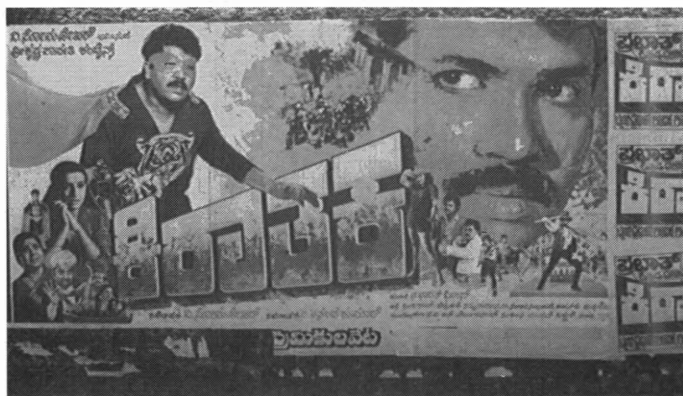




Mytologi, effekter og Alle disse sange

Den indiske populærfilms blanding af Ramayana og rajasjang

'Filmen er landets stærkeste kulturelle faktor', udtalte premierminister Indira Gandhi engang. Hver uge går mellem 80 og 100 millioner indere i biografen, men det er i langt overvejende grad hindifilmen – 'the All-India film' fra Bombays store filmby – der bliver set. Af de over 800 spillefilm, der produceres årligt i Indien, vil 40% typisk være hindifilm, 30% vil være fordelt over andre 15 delstater. Hindifilmen har et specielt stort tag i befolkningen fordi den kombinerer religion og traditionelle fortællemåder med modekultur og underholdning.

'Indisk film', plejer man at sige, 'er det ikke noget med en masse sang og dans?' Og sangen og dansen – som regel seks-syv stk. i en gennemsnitshindifilm af cirka tre timers varighed – er da også et af den kommercielle hindifilms fornemste karakteristika og ikke så lidt medvirkende til dens store popularitet i hele Indien og store dele af den afrikanske og arabiske verden.

Man kan opfatte sang- og danse-numrene som utidige afbrydelser i filmfortællingen. Dog har det vist sig, ved forsøg på fraklipning af disse muntre sekvenser – med henblik på tilpasning til vestlig smag og udvidelse af markedet – at resultatet bliver om muligt endnu mere uspiseligt. Sagen er, at sangsekvenserne, hvor ufilmiske vi end måtte opfatte dem, er en vital del af den indiske hindifilms diskurs, og bidrager i højere

af

Ulla Skram-Jensen

grad til fortælleplanets dynamik og helhed end filmmusik sædvanligvis gør.

Som al anden filmmusik kan hindisangen (og dansen) være incidental eller tematisk. Som et typisk eksempel på det første, ser vi en flok sortklædte whisky-drikkende skurke tvinge heltinden til at danse for sig. Som et eksempel på det sidste, hører man en af hindifilmindustriens cirka 200 faste playback-sangere synge om hendes triste skæbne, hvilket skurkene ikke formodes at høre.

Herudover bruges sangen til at fortælle om personernes karakter, sindelag og indbyrdes relationer: be-

syngelse af venskab, den elskede, livet (godt humør) og skæbnen (dyb depression). Det er nemmere og hurtigere end hvis det samme skulle fortælles i billeder og trods alt smidigere end hvis personerne i tale og med replikker skulle gengive det samme banale indhold. Det *virker* med andre ord og, talt ud fra personlig erfaring, kan sagtens accepteres som konvention efter længere tids tilvænning.

Man kan også tale om hindifilm-sangens metaforiske og metonymiske, fortættende og forskydende, værdi: I *Trishul* (= trefork – symbol for guden Shiva) fra slutningen af halvfjerdserne bliver heltens vækst fra foster til fuldvoksen præsenteret i løbet af et enkelt sangnummer. I løbet af opvæksten (sangen) dannes der en 'hellig' pagt med moderen, som dør, misbrugt og forladt af fade-

ren, der gik efter et andet ægteskab med en større medgift. Sangen, der synges af moderen, er på én gang den hellige pagt, opvæksten, hadet til faderen og igangsætter af plottets udvikling og det velkendte vendetta-tema. At den også ville være guf for freudiansk tænkende er en anden sag.

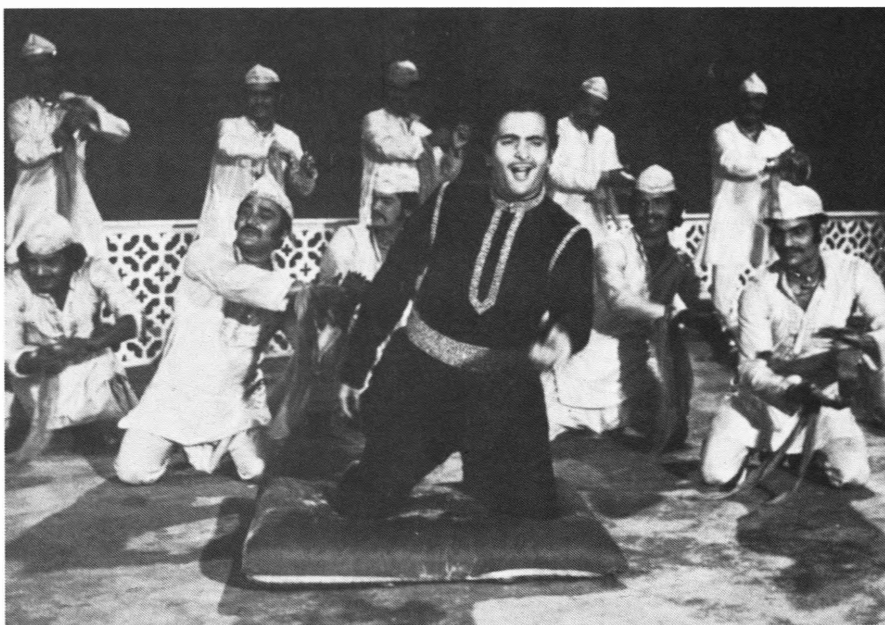
Rent formelt bruges sang- og dansenumrene ofte i forbindelse med flashbacks eller drømmesekvenser, hvor den markerede overgang i filmens tid og rum varsler større friheder i brugen af filmsproget: dobbelt-eksponeringer, kamera-karruselture, 'rytmisk' zoom og et sandt overflødhedshorn af special effects. Alt sammen med et hidsigt applauderende publikum til følge.

Selve musikken/sangen er karakteristisk indisk, med brug af citar og tabla (et slagtøjsinstrument), de til stadighed recirkulerede passager og en monoton, oftest skinger, stemmeføring. Purister ville dog sige, at denne filmmusik – også kaldet hindipop – intet har med ægte indisk musik (raga'er) at skaffe, ligesom også dansen nu om stunder har større slægtskab med discodans end den klassiske indiske 'performance'.

Man vil kunne støde på imitationer af vestlig musik – lige fra Mozart til Michael Jackson. Indien har endda fået sin egen Madonna! Alisia hedder denne bar-mavede mørke skønhed, der dog er en noget mere blufærdig udgave af fænomenet – dvs. ligesom musikken tilpasset indisk kotume.

Hindipop'en er hele Indiens, men især de unges musik, og filmen er dens medium. Kassettebånd bliver altid udsendt i forbindelse med en filmpremiere. Der er således hverken brug for musikvideoer eller musikhuse i særlig stort omfang – playback-systemet taget i betragtning. En sjælden gang bliver Indien besøgt af rockkunstnere – som da Bruce Springsteen spillede i New Delhi i 1988. I dét tilfælde var det dog i anledning af et verdensomspændende hjælpeprogram – og med verdensomspændende TV-transmission! Indien er stort set 'selvforsynende' og, især i forhold til den vestlige verden, lukket om sig selv. Tilsyneladende har Gandhi ikke spundet sit garn forgæves, når det 'homemade' (måske lige med undtagelse af Pepsi Cola) stadig er at foretrække.

Enhver nyere hindifilm skal indeholde mindst ét superhit for at være sikret mod underskud – et sådant



Rishi Kapoor i *Deedar-E-Yaar* fra 1982. Side 28: Et eksempel på en typisk indisk filmplakat.

hit er nemlig ensbetydende med at publikum ser pågældende film gentagne gange.

Tilbageblik

Der var dog engang, hvor der i sagens natur ikke kunne være sangnumre i den indiske film. Stumfilmen i Indien var genremæssigt set enten en 'stunt' eller en 'mythological'. Det er karakteristisk, at indisk film allerede dengang gik egne veje og dannede sine særegne genrekategorier.

De velkendte skikkelser fra indisk mytologi – som f.eks. Krishna – var det populært at fremstille på lærredet, og inden for den indiske gude- og helgenverden fandtes en sand guldgrube af legender som mythological-genren kunne øse af i en uendelighed.

Som genrebetegnelsen 'stunt' bærer vidnesbyrd om, var der alligevel visse elementer i den amerikanske film, der også kunne bruges i Indien – og 'action' i alle afskygninger var et af indisk films største aktiver i stumfilmperioden. For begge de nævnte genrer gælder det således, at billedsiden mestendels bestod i en række opvisninger af overmenneskelige præstationer, mirakelmageri og fantastiske scenerier. I overensstemmelse med Méliès-traditionen kunne filmmediet trylle og tryllebandt let et publikum, der i langt overve-

jende grad var umedieret mirakeltroende og stort set foruden andre kulturelt-normgivende instanser (hvis man undtager Koranen og Bhagavad-Gita). Filmen var et 'kultisk' snarere end et kulturelt fænomen, idet den blev tilbudt (ofte i bogstaveligste forstand), men ikke vurderet som medium.

Selvom den indiske film kunne finde på at 'låne' både måder og manerer fra amerikanske film, gav resultatet ikke udseende af nogen egentlig inspiration: Udgangspunktet for den indiske film var et kulturelt-kunstnerisk paradigme, der lå langt fra det vestlige, og hvor eksempelvis realismen havde haft en forsvindende lille plads. Filmene, generelt meget teatraliske, var præget af teorien om de ni 'rasa'er' (stemninger), der ideelt set skulle fremstilles inden for enhver fortælling. Det etisk-kosmologisk og allegoriske, stod over plot og handling og filmene afstak følgelig i mange henseender fra de aristoteliske formprincipper. Ifølge Peter Brooks¹ blev behovet for plot først for alvor etableret i oplysnings-tiden og romantikken, hvor historie erstattede teologien som overordnet diskurs. Dette er måske een af årsagerne til indisk films – set fra en vestlig synsvinkel – relativt uudviklede humor, der sjældent overskrider Gøg & Gokke-planet. Værd at notere i denne forbindelse er også den generelle ignorering af detektiv- og science fictiongenren, der jo som regel byder på et noget trøstesløst billede af samtiden/fremtiden i modsætning til at have den ideelle verden, fra før den gik af lave, som skueplads.

Det religiøse indhold havde fra 1913, hvor den første helt igennem indiske spillefilm, *Raja Harishchandra*, fik premiere, været overvejende hinduistisk med de nationale eposer *Mahabharata* og *Ramayana* som forlæg. Realismen og den store muslimske minoritet blev stærkere repræsenteret i 30erne, hvor lydfilmen var kommet til Indien. Bengalen, den nordøstlige region, der deltes ved uafhængigheden og blev til Øst-Pakistan og siden Bangladesh, husede især mange berømmede lyrikere og moderne prosaister af muslimsk herkomst. Mange knyttedes til filmen, som forfattere af sange såvel som manuskripter. 30ernes og 40ernes film, der kan siges at være forstadier til hindifilmen, udvidede det indiske genrerregister og forandrede også filmfortællingens indholdsside.

Den første indiske spillefilm Raja Harishchandra (1913) instrueret af D. G. Phalke.



Med den såkaldte 'historical', der i stil kom tæt på Cecil B. DeMilles bibelsk-episke storfilm, var den fortalte tid rykket fra tidernes morgen op til det muslimske stormogulvælde, der holdt sig indtil briternes kolonialisering. Historical-filmen samt den muslimske 'social' – den forholdsvis realistisk-debatterende samtidsskildring med litterært (bengalsk) forlæg – var afholdt af både den muslimske og hinduistiske del af befolkningen, der faktisk levede i større harmoni dengang de havde en fælles fjende i englænderne.

Men i 1947 opstod kaos, Jinnah fik sit Pakistan og som Salman Rushdie beretter om i *Shame* blev selv det at gå i biografen en politisk handling: 'The one-godly went to these cinemas and the washers of stone gods to those; movie-fans had been partitioned already, in advance of the tired old land. The stone-godly ran

the movie business, that goes without saying, and being vegetarians they made a very famous film: *Gai-Wallah*. Perhaps you've heard of it? An unusual fantasy about a lone, masked hero who roamed the Indo-Gangetic plain liberating herds of beef-cattle from their keepers, saving the sacred, horned, uddered beast from the slaughterhouse. The stone-gang packed out the cinemas where this movie was shown; the one-godly riposted by rushing to see imported, non-vegetarian Westerns in which cows got massacred and the good guys feasted on steaks. And mobs of irate film buffs attacked the cinemas of their enemies...'²

Alt blev delt – ligefra våbenlagre og national-klenodier ned til den usleste kontorstol – i forholdet 1:3. Men filmindustriens talenter kunne selvsagt ikke deles fuldt så rationelt og den indiske film oplevede en veritabel 'brain drain', da næsten hele dens stab af manuskriptforfattere drog til Pakistan.

I krigens og delingens kølvand florerede sortbørnshandlen. De sorte penge blev i vidt omfang investeret i film – eller rettere: filmstjerner, der så ikke længere fandt det fordelagtigt at være tilknyttet et fast filmselskab med fast gage. Filmstudierne, der før havde specialiseret sig i bestemte genrer, opløstes. I stedet opstod det helt private initiativ og een overordnet genre: hindifilmen. Hindi referer til sproget, der tales (og synges) i filmene og som blev Indiens officielle sprog i 1947 til mange regioners forbitrelse. Hindi er efterhånden blevet lige så udbredt som urdu – den tidlige tonefilms og Pakistans nationalsprog – var det før delingen.

De gamle indiske filmgenrer levede videre, men som regel kun i hindifilmens konglomerat af stilarter og temaer. En hindifilm kunne f.eks. tage sig ud som en 'social', men afstak så fra genrekriterierne ved at vægte og tolke det 'sociale' anderledes glamourøst, og inddrage elementer, der ikke just skulle opfordre til debat.

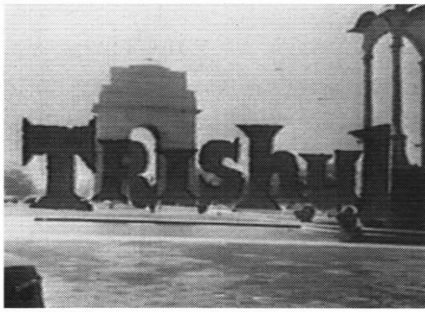
Som i så mange andre lande opstod der i 60erne en nybølge-bevægelse i Indien, et modspil til den kapitalstyrede og etablerede hindifilm. Udspillet kom i nogen grad fra ungdommen, hvor Satyajit Ray var bannerfører i *The Film Society Movement*. Dog havde Indien ikke noget egentligt ungdomsoprør: unge blufærdige indere så måbende til, mens vester-

landske hippier ikklædte sig munkegevanter eller boltrede sig helt uden noget på i de indiske bølger (unge indiske piger bader stadig uden at fjerne en beklædningsgenstand). Og det egentlige initiativ kom fra den socialistiske regering, der ikke havde det bedste forhold til filmindustrien og dens stjerner, med hvem den kæmpede en evig og ulige kamp om skattepenge.

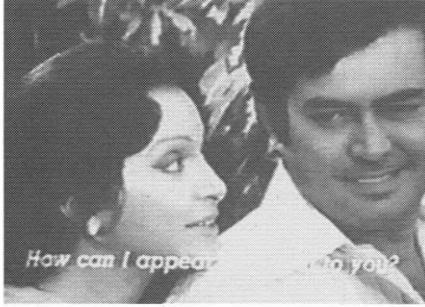
Der blev oprettet en filmskole til at uddanne instruktører (et væsentligt skridt, når man betænker, at det hidtil havde været filmstjerne, der 'kunstnerisk' prægede og signerede filmen), et filmarkiv, et finansieringsorgan til alternativt indstillede, men ubemidlede unge instruktører, og biografer, hvori kreationerne kunne vises med staten som garant.

Man kan sige, at disse nybølgefilm genremæssigt ligger tæt på 30ernes og 40ernes 'social', men med den relativt større enmæssige frihed, som er vundet med tiden, og det større fortællemæssige raffinement, er de elementært mere spændende. Samfundets sociale og økonomiske uretfærdigheder visualiseres i små langsomt fremadskridende hverdags-poetiske skildringer. Til forskel fra hindifilmens overfladiske storby-miljø, er det det regionalte særegne, der fokuseres på, hvorfor nybølge-filmene ofte har et provinsielt præg i både sproglig og kulturel henseende.

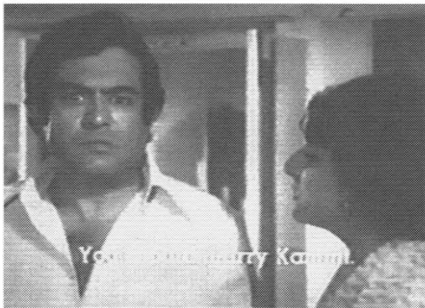
Kunstfilmen, som den kaldes i Indien, er kvantitativt og kvalitativt i stigning, men lever dog stadig en skyggetilværelse ved siden af hindifilmen. Den har mange odds imod sig af sproglig såvel som religions-sociologisk, økonomisk og fortællemæssig art (ingen sange). Kunstfilmkonceptionen i Indien er blevet 'boosted' gevaldigt af den interesse og berømmelse Satyajit Ray har nydt i vesten siden 1956, hvor *Pather Panchali* vandt Guld-Palmerne i Cannes (Ray, skønt aldrende og svækket, instruerer stadig. I *Ganashatru* (1989), er Ibsens *En folkefjende* kommet til at hedde Dr. Ashok Gupta og bor i Vest Bengalen). Også Mira Nairs *Salaam Bombay!* (1988), der var lige ved at vinde den Oscar, der gik til vores egen *Pelle Erobreren*, formåede at skabe interesse i hjemlandet for den alternative hindifilm (*Salaam Bombay!* er faktisk sprogligt set en hindifilm, selvom det kan virke lidt forstyrrende at hilse-ytringen 'salaam' er urdu!). Men der er snarere tale om undtagelsen, der bekræfter



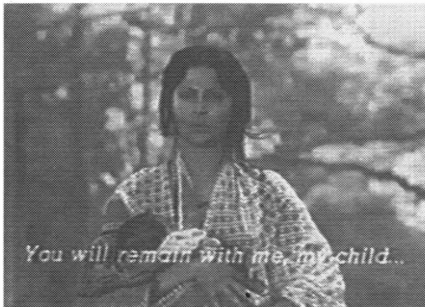
1.



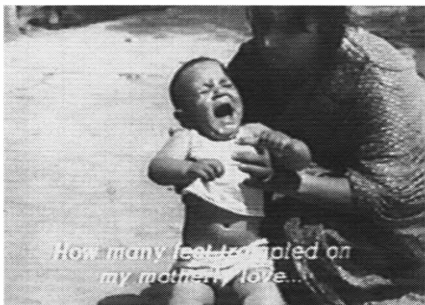
2.



3.



4.



5.

1. Trishul – en eksemplarisk hindifilm. Instruktør: Yash Chopra. Medvirkende bl.a. Amitabh Bachchan og Sashi Kapoor.

2. 'How can I appear beautiful to you'. Et ungt par mødes og 'sød musik opstår' (en for hindifilmen typisk toneklædning af det saneligt-erotiske). Alt er idel lykke og de to unge vil gerne giftes – indtil...

3. 'You should marry Kamini', siger moderen, der har det sidste ord at skulle have sagt i sådanne anliggender. Kamini er et helt anderledes godt parti – i kraft af sin højeste status og som datter af en hovedrig storentreprenør. Der er faktisk ikke rigtig noget at stille op overfor den 'moderlige betænksomhed'. Men...

4. 'You will remain with me my child', synger den vragede Shanti. De to unge har altså på et eller andet tidspunkt lavet andet end at synge kærligheds-duetter. Shanti er nu på vej til Langbortistan for at leve i dyster ensomhed og armod med sin søn.

5. 'How many feet trampled on my motherly love', synger Shanti videre, alt imens drengen vokser med rekordhastighed og endelig...

6. ...fremstår som superhelte-aksiomet Amitabh Bachchan. Den nu voksne søn arbejder med dynamit i et stenbrud, hvilket sindbilledigt set passer fortrinligt til hans 'eksplosive' temperament, hans dødsforagt og projekt (fader-detronisering). Han bliver kaldt hjem, da moderen ligger på sit yderste...

7. 'So never be weak in your life' – moderen har ikke rigtig kunne glemme den uret, der blev begået mod hende og opfordrer sønnen til at ihukomme hendes navn – og faderens...

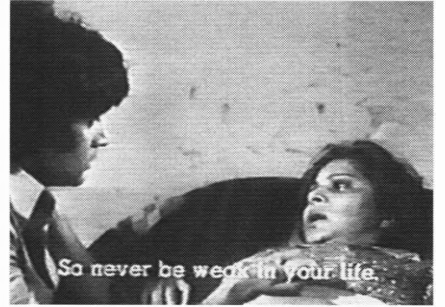
8. 'I have come to make this deal without one cent in hand'. Faderen, der ikke kender den unge mands sande identitet, skal snart forbløffes over hans evner og enterprise...

9. Helten fjerner egenhændig nogle væmmelige 'BZ'ere' fra en byggegrund, som faderen ellers havde opgivet. Herfra opbygger han en blomstrende virksomhed med det formål at udkonkurrere faderen...

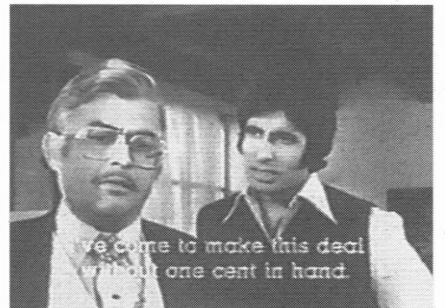
10. 'Forgive me if you can', siger den døende fader imellem sine to sønner – den udelige 'fars søn' fra ægteskabet med Kamini og den dygtige triumfator-søn fra det sande kærlighedsforhold (filmen kunne godt kategoriseres som 'social' idet både kaste-tabuer og det arrangerede ægteskab tematiseres i et negativt lys). To en halv time henne i filmens spilletid og mange bedrifter samt et par romancebetingede digressioner senere, er målet nået: 'Shanti Constructions' hedder heltens firma efter moderen, der således både symbolsk og på konkret vis har fået sin oprejsning.



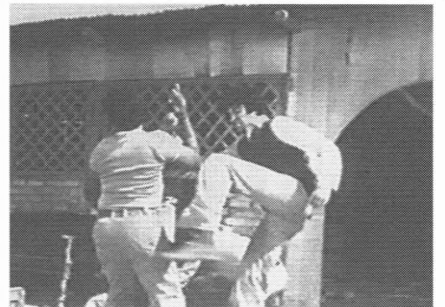
6.



7.



8.



9.



10.



reglen. Filmmagere som f.eks. Bresson-lærlingen Kumar Shahani eller den af Tarkovskij inspirerede Mani Kaul (begge uddannet på filmskolen i Poona) kan næppe vinde gehør uden for de intellektuelle mellemlag.

Hvorfor er hindifilm så populære?

En af hindifilm-industriens helt store og pengestærke instruktører, Manmohan Desai, har givet et bud på sin succes: 'People seem to like the same thing again and again, so I repeat it... but you always have to give them something different too... There can be no such thing as a 'formula' film – if there were, everybody would be making nothing but hits...'³

Det man fra en vestlig synsvinkel synes er det helt forfærdelige ved hindifilmen og den store filmisk-kunstneriske fejl, er dens totale forudsigtelighed i handlingsgangen – ingen 'surprise', ingen suspense.

I hindifilmens diskurs bliver der sjældent gjort brug af vekslede synsvinkler på det overordnede fortælleplan. Den alvidende fortæller er meget dominerende og partisk-moraliserende i forholdet til det fortalte, hvilket efterlader et overvældende indtryk af redundans. Forkla-

Salaam Bombay! fra 1988, instrueret af Mira Nair.

Nederst t.h.: *Sikander (Alexander d. Store)* en 'historical' af Sohrab Modi.

ringen på denne fortællemåde, der synes at ligge lige så langt fra et modernistisk formsprog som Calcutta fra Ølsemagle, må ligge i den indiske trivial-kulturs metafysisk-teologiske verdensbillede.

Da jeg i 1989 besøgte filmbyen i Bombay (også kaldet 'Bollywood') havde jeg mulighed for at overvære en dags indspilning af Jawaharlal Nehrus *Discovery of India* (*Bharat Ek Khoj*) for det indiske fjernsyn *Doordarshan*; og skuespilleren Roshan Seth, som biografgængere vil kende fra Attenboroughs Gandhi-film, havde endnu engang fået Nehru-kalotten på hovedet. Instruktøren, Shyam Benegal, der ellers udmærker sig ved at være en 'engageret' instruktør, sådan at forstå, at han ikke plejer at spekulere i hits (han har endda besøgt vores eget filmmuseum og studeret Dreyer), havde dog her øjensynligt valgt den populære modus. Selvom der berettes om Indiens sekulariseringsproces op til 1947, var Nehrus historiske og per-

sonlige distance til indisk mytologi ikke overført til filmen. Følgelig kom Krishna og kong Ramas medvirken i dannelsen af det stolte *Bharat Mata* ('Moder Indien') til at fremstå som historisk uomtvistelige facts. Ingen tvivl om, at *Discovery of India* har været en populær afløser til marathonserierne *Mahabharata* og *Ramayana*, der hvad seertække angår tåler sammenligning med *Dollars* og *Dallas*.

Der bliver ikke produceret særlig mange deciderede 'mythologicals' mere – deres skæbne kan nok sammenlignes lidt med westerngenrens – men forklaringsmønstrene i hindifilmene er stadig mytologiske.

På et ganske åbenlyst plan fortæller hindifilmen – inklusive alle dens





subgenrer: 'social', 'romance', 'action' og 'curry western' – som så mange amerikanske b-film om den unge modekultur, rigdom, magtkampe og seksuelle spil (inden for blufærdighedens grænser). I løbet af de sidste årtier har der været en forøgelse af blodigheder og voldtægter på film; forklaringen kan være det større udbud af vestlige voldsvideoer (piratkopier fra Thailand), urbanisering koblet med større arbejdsløshed og frustration etc. Mens de 'sexuelle overfald' kun bliver antydnet, da alle kropslige obsceniteter bort-censureres – selv kysscener er stadig tabubelagt – kan alle variationer af menneske-destruktion passere uhindret. Volden er der egentlig ikke noget kontroversielt i – så længe misdæderne altid bliver straffet tilsidst.

De mytologiske størrelser opererer på et andet, intertekstuel og principielt plan. Projektet i det fortalte er som regel et 'familieprojekt'; flere generationers livsforløb og skæbne bliver udfoldet (det er derfor hindifilmen er så lang) før forløsningen indtræffer som resultat af den udvalgte helt og hans gerninger. Selve fremdriften i plottet er at indtræde i den rette højere orden i overensstemmelse med sit karma og at sikre slægtens 'genius' (kaste-tilhørsforhold) ved det rette (partner)valg.

Mehboob Khans 'social' klassiker Mot-her india fra 1957 var den første indiske film der modtog en Oscar-nominering.

Der er talrige referencer til den hinduistiske 'olymp' – gennem navne, klæder, gesti og ikke mindst de ideligt gentagne, nærmest aksiomatisk typer i hindifilmens univers. Her kan nævnes: den patetiske helt, der skal 'gøre op' med egne familie-medlemmer, og som er en parafrase over *Bhagavad-Gita*-helten Arjuna's felttog mod sine egne brødre; den voldtagne/kidnappede heltinde, der har en arkaisk lidelsesfælle i den skændede, men lydefri Sita fra *Ramayana*, og den gode moder, urmødereren kunti fra *Mahabharata* – hvis ord er lov og som er *det* faste hovedinventar i enhver hindifilm med respekt for sig selv.

Men når handlingsgangen og karakterernes beskaffenhed nogenlunde altid er den samme, hvad gøres der så for at give publikum 'something different too'? Rækkefølgen af de obligatoriske scener kan ændres – og det kan de forskellige locations også (en passant skal det nævnes, at hindifilminstruktøren Dev

Anand snart kommer til Danmark, med egen import af skuespillere, for at optage en hindifilm). Der kan spilles på hele filmmediets tekniske potentiale; som også den typiske hindifilm-poster synes at fremhæve, med sine i bybilledet stærkt dominerende, nærmest selvlysende kollager, er det rene sanse-bombardement en kvalitet i sig selv. Endelig er der filmstjernernes/popidolernes attraktionsværdi – og selvfølgelig: sangene!

Noter

1. Se Peter Brooks: *Reading for the Plot*, Alfred A. Knopf, 1984 New York p. 5.
2. Salman Rushdie: *Shame*, Pan Books Ltd. 1983 p. 61.
3. Se Rosie Thomas' artikel *Indian Cinema: Pleasures and Popularity*, Screen vol. 26 3-4 1985 p. 120.

For dem, der måtte være interesseret i at stifte yderligere bekendtskab med indisk film, kan anbefales *Asian Video Film Club*, Nørrebrogade 102, København, der har en lille beholdning engelsk-tekstede hindi- og regionale film.