



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Małgorzata Straszewska

Uniwersytet Jagielloński

WYJŚCIE Z TAMILSKIEGO „GETTA” — O PRZEKRACZANIU GRANIC W TWÓRCZOŚCI MANIEGO RATNAMA

Kino indyjskie, ze względu na swoje kulturowe zróżnicowanie, nie poddaje się jednoznacznym definicjom. Chociaż za jego symbol uznawany jest Bollywood — komercyjna kinematografia w języku hindi — nie można zapominać o lokalnych przemysłach filmowych, które produkują większość z magicznego tysiąca [źródło: Centralna Komisja Certyfikacji Filmów, www.cbfindia.gov.in] filmów rocznie. Yves Thoraval w książce pod znamienym tytułem *The Cinemas of India* pisze, że jeśli postrzegać kinematografię indyjską jako jedność, to przemawia ona wieloma głosami¹. Kulturowa dominacja Bollywoodu sprawia, że regionalne kinematografie pozostają w cieniu, są marginalizowane, a całe bogactwo, złożoność, etnolingwistyczne zróżnicowanie indyjskich tradycji filmowych znika z pola widzenia². Warto zauważyć, że indyjskie kinematografie pozostają z sobą w ciągłym dialogu: filmy są dubbingowane w wielu językach, powszechną praktyką jest również kręcenie różnych wersji językowych tych samych dzieł i obsadzanie w nich lokalnych gwiazd.

Największą spośród owych skrytych w cieniu Bollywoodu regionalnych kinematografii jest popularne kino ze stanu Tamil Nadu, powszechnie określane mianem Kollywoodu³. Kino tamilskie, podobnie jak inne regionalne kinematografie z połu-

¹ Y. Thoraval, *The Cinemas of India (1896–2000)*, New Delhi 2000, s. 219.

² S. Velayutham, *Introduction. The Cultural History and Politics of South Indian Tamil Cinema*, [w:] *Tamil Cinema. The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, red. S. Velayutham, New York 2008, s. 1.

³ Nazwa Kollywood powstała, tak jak Bollywood, przez złożenie słowa Hollywood i nazwy miejsca produkcji filmów. W tym wypadku chodzi o filmową dzielnicę stolicy Tamil Nadu, Čennaju (niegdyś Madrasu) — Kodambakkam.

dnia Indii⁴, różni się znacząco od eskapistycznego, ponadnarodowego kina hindi. Tamilowie bardzo bronią swojej narodowej odrębności, zatem fundamentem tamtejszej kultury, a co za tym idzie — kina, jest podkreślanie drawidyjskiej⁵ tożsamości, a nawet nacjonalizm. Filmy, mimo rozrywkowej formuły zbliżonej na pierwszy rzut oka do bollywoodzkiej (mieszanka gatunków, ważna rola muzyki ilustrowanej widowiskowymi teledyskami), mają bardzo wyraźny społeczny i polityczny wydźwięk, a ponadto często obfitują w sceny przemocy. Kollywood, jako kino przeznaczone wyłącznie dla widzów narodowości tamilskiej, ma charakter bardzo hermetyczny.

Jednak u progu lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawił się ktoś, dzięki komu kino tamilskie zyskało szersze uznanie. Twórca, który zmienił utrwaloną relację między Kollywoodem a Bollywoodem. Mani Ratnam jest nie tylko najbardziej znanym tamilskim reżyserem, uważa się go także za jednego z najwybitniejszych współczesnych twórców w całych Indiach. Ratnam zrewolucjonizował Kollywood przede wszystkim dlatego, że w swoich filmach pokazał kwestie narodowościowe z perspektywy całych Indii, a nie tylko Tamil Nadu. Ponadto udało mu się połączyć surową kollywoodzką estetykę z lepszą stylistyką kina hindi⁶. Jego filmy stanowią wyważoną mieszankę autorskiego kina artystycznego (którego symbolem jest w Indiach legendarny Satyajit Ray) z komercyjną formułą kina popularnego.

Mani Ratnam, a właściwie Gopala Ratnam Subramaniam Iyer, urodził się w 1956 roku w Maduraju, świętym mieście stanu Tamil Nadu, w rodzinie braminów. Jego ojciec, Gopal Ratnam Iyer, był dystrybutorem filmowym. Ratnam wkroczył jednak w kinowy świat bez profesjonalnego wykształcenia filmowego — ukończył studia o kierunku handlowym, zrobił również dyplom MBA⁷ na uniwersytecie w Mumbaju. Początki jego kariery nie zapowiadały filmowego geniuszu — Ratnam poszukiwał stylu, próbując sił w południowoindyjskich kinematografiach. Debiut *Pallavi Anu Pallavi* — poruszający temat miłosnej relacji między młodym mężczyzną i dojrzałą kobietą — nakręcił w 1983 roku w języku kannada. Kolejny film — *Unaru (Rise Up — Powstań, ale i Weź udział w powstaniu/rebelii, 1984)* powstał w języku malajalam i opowiadał o problemach społecznych w stanie Kerala. Zarówno te, jak i następne dwie produkcje, zrealizowane już w rodzimym języku

⁴ Chodzi o kinematografie w językach drawidyjskich: tamilskim, telugu, malajalam i kannada.

⁵ Drawidowie to ludy zamieszkujące południowe Indie i północną Sri Lankę, posługujące się językami drawidyjskimi; uważani są za twórców kultury Indusu. Najliczniejsze ludy drawidyjskie to Tamilowie, Keralczycy, Telugowie i Tulu. Blisko 75% ludności Indii zamieszkującej centralne i północne rejony kraju posługuje się językami indoeuropejskimi, mającymi swoje korzenie w sanskrycie, klasycznym religijnym języku hinduizmu. Pojawienie się ich w Indiach związane jest z inwazją Ariów około dwóch tysięcy lat p.n.e. Ariowie zepchnęli rdzenną drawidyjską ludność na południe Półwyspu Indyjskiego.

⁶ V. Devadas, S. Velayutham, *Encounters with India*, [w:] *Tamil Cinema...*, s. 165–166.

⁷ MBA — Master of Business Administration (pol. magisterskie studia menedżerskie), poddyplomowe studia z zakresu zarządzania.

reżysera — tamilskim, *Pagal Nilavu* (*Moon at Noon, Księżyc w południe*, 1985) i *Idaya Kovil* (1985), nie przyniosły mu jednak rozgłosu.

Przełom nastąpił w 1986 roku wraz z *Mouna Raagam* (*Cicha symfonia*) — kameralnym i wyrafinowanym filmem opowiadającym historię pewnego małżeństwa. Diwja (Revathy) wychodzi za mąż wbrew swojej woli i opuszcza rodzinne Tamil Nadu. Nie potrafi zaakceptować męża, ponieważ kocha innego mężczyznę. Na początku małżonkowie żyją ze sobą jak obcy ludzie, jednak stopniowo z biegiem czasu bohaterka odnajduje spokój. Godzi się ze śmiercią ukochanego i zaczyna inaczej patrzeć na męża. Ratnam w subtelny sposób ukazuje proces zrywania z przeszłością i narodzin nowego uczucia. *Mouna Raagam* wpisuje się w konwencję indyjskich filmów o sile przeznaczenia i potędze małżeńskiej miłości. Jednak tym, co sprawia, że przelamuje ten schemat, jest nacisk położony na psychologię postaci, wgląd w bogactwo emocji bohaterów. Realistyczne kreowanie postaci stanowi jeden z najważniejszych elementów stylu Ratnama, który zainicjował w *Mouna Raagam*. Dzięki temu filmowi, będącemu początkiem owocnej współpracy reżysera z P.C. Sriramem — jednym z najwybitniejszych indyjskich operatorów — Ratnam wreszcie stał się rozpoznawalnym twórcą.

Rok później powstał *Nayakan* (*Bohater*, 1987), który odniósł ogromny sukces w całych Indiach. Dzięki niemu nazwisko Ratnama stało się marką. Był nie tylko indyjskim kandydatem do Oscara, ale trafił na listę stu najlepszych filmów w historii kina według magazynu „Time”⁸. *Bohater* jest remakiem amerykańskiej trylogii *Ojciec chrestny* Francisa Forda Coppoli. Tytułowym bohaterem jest Tamil Saktiwelu (wybitna rola Kamala Hasaana), który jako mały chłopiec trafia do slumsów Bombaju. Tam, dzięki swojej odwadze, szybko zyskuje szacunek wśród tamilskiej społeczności, stając się kimś w rodzaju lokalnego Robin Hooda, a wkrótce — mafijnym bossem. Saktiwelu, choć sieje postrach, nie jest postacią negatywną — widz w pełni utożsamia się z nim jako człowiekiem miotającym się między dobrem a złem. Ratnam nie koncentruje się na tempie akcji i budowaniu napięcia, nie interesują go również mechanizmy władzy — na pierwszym miejscu stawia rozterki i emocje głównego bohatera. Saktiwelu ma swój pierwowzór w prawdziwym tamilskim gangsterze działającym w Bombaju, Varadarajanie Mudaliarze — Mani Ratnam miał okazję poznać go osobiście, zanim film trafił na ekrany⁹.

Mimo że *Nayakan* nawiązuje do hollywoodzkiego klasyka, jest filmem na wskroś indyjskim, a właściwie — tamilskim. Jak słusznie zauważa Yves Thoraval, *Nayakan* nosi znamiona antypółnocnych, nacjonalistycznych, tamilskich filmów politycznych¹⁰.

⁸ Pełna lista filmów: http://www.time.com/time/2005/100movies/the_complete_list.html (dostęp: lipiec 2010).

⁹ Wywiad z Mani Ratnamem, <http://www.rediff.com/movies/2008/apr/30mani.htm> (dostęp: lipiec 2010).

¹⁰ Y. Thoraval, *op. cit.*, s. 339.

Historia prowadzona jest w nich z perspektywy tamilskiej społeczności, z powodu różnicy kulturowej i językowej żyjącej w izolacji od wrogiego otoczenia. Wyraźny jest również negatywny stosunek do władzy (policjanci to w większości czarne charaktery), która nie respektuje praw niewykształconych, ubogich obywateli, nie mówiąc już o imigrantach z południa kraju. Saktiwelu na własną rękę zajmuje się zatem wymierzaniem sprawiedliwości i dbaniem o interesy uciśnionych ziomków.

Nayakan, film utrzymany w surowej estetyce, w którym nie brak realistycznych scen przemocy, mieści się jednak w komercyjnej indyjskiej formule zakładającej obecność piosenek. Muzyczne przerywniki nie spełniają tutaj jednak roli ucieczki od rzeczywistości, są integralną częścią filmowej narracji. Mani Ratnam w większości swoich filmów wykorzystuje piosenki w ten właśnie sposób.

Później przyszedł czas na eksperymenty formalne w filmach *Agni Nakshatram* (*Planeta ognia*, 1988) oraz *Anjali* (1990) — wzruszającej opowieści o upośledzonej dziewczynce — Ratnam duży nacisk położył tu na teledyski stylizowane na zachodnie klipy rodem z MTV, bawiąc się montażem, a nawet sięgając po efekty specjalne. W 1989 roku wyreżyserował swój jedyny film w języku telugu *Gitanjali* (1989), kameralną historię miłosną, której bohaterami jest para nieuleczalnie chorych młodych ludzi.

Kolejny film, *Thalapathi* (*Dowódca*, 1991), jest interesujący z tego względu, że Ratnam, dotychczas współpracujący z mało znanymi aktorami, w głównych rolach obsadził dwóch południowoindyjskich supergwiazdorów — Rajnikantha z Tamil Nadu oraz Mammootty'ego z Kerali. Fabularnie *Dowódca*, będąc nawiązaniem do eposu *Mahabharata*, wpisuje się w wielokrotnie eksploatowany w popularnym kinie indyjskim schemat dramatycznych opowieści o przeznaczeniu, lojalności, honorze i poszukiwaniu tożsamości. Główny bohater Surja (Rajnikanth), porzucony przez matkę tuż po narodzinach, wyrasta na szlachetnego, nieustraszonego obrońcę uciśnionych w slumsach. Pewnego razu na swojej drodze w dramatycznych okolicznościach spotyka mafijnego bossa Dewradźa (Mammootty), z którym połączy go wielka przyjaźń. Kiedy Ardżun (Arvind Swamy), nowy oficer policji zamierza aresztować Dewradźa za działalność przestępczą, oddany Surja postanawia go zabić. Nie wie jednak, że policjant jest jego przyrodnim bratem. W tle przewija się wątek niespełnionej miłości Surji do bramińskiej dziewczyny, która poślubia... Ardżuna. Co zatem sprawia, że *Dowódca* różni się od wielu podobnych filmów? Przede wszystkim Ratnam złamał obowiązującą konwencję i skoncentrował się na psychologii postaci, głównie przez odpowiednie poprowadzenie aktorów. Rajnikanth zdążył przyzwyczaić widzów do gwiazdorskiego stylu gry opartego na charakterystycznej manierze. Tymczasem w *Dowódcy* widzimy dręczzonego sprzecznymi uczuciami Surję, a nie popisującego się gwiazdora. Ratnam, nawet opowiadając typową dla kina popularnego historię z gwiazdorską obsadą, konsekwentnie unika rozpowszechnionego w indyjskim kinie ekspresyjnego, czę-

sto przerysowanego aktorstwa na rzecz stonowanej gry, pozwalającej w subtelny sposób kreować wiarygodnych bohaterów.

Do tej pory Mani Ratnam dał się poznać jako twórca południowoindyjski, jednak w 1992 roku zyskał uznanie na całym subkontynencie, wypełniając przepaść między hermetycznym Kollywoodem a ponadnarodowym Bollywoodem w filmie *Roja* (*Róża*, 1992), otwierającym trylogię poświęconą terroryzmowi, na którą składają się również filmy *Bombay* (1994) i zrealizowany w hindi *Dil Se* (*Z całego serca*, 1998).

Roja to patriotyczna *love story* — młoda, naiwna wiejska dziewczyna Rodża wychodzi za mąż za pracującego dla rządu kryptologa Risiego. Kiedy tuż po ślubie Riszi zostaje wysłany przez swoich pracodawców do Kaszmiru, Rodża decyduje się mu towarzyszyć. Zaraz po przyjeździe dochodzi do dramatycznego zajścia, Riszi zostaje porwany przez islamskich terrorystów, w zamian za niego żądających uwolnienia swojego przywódcy. Rodża, nieznająca ani hindi, ani angielskiego, podejmuje heroiczną walkę o uwolnienie męża. Tym, co przesądziło o sukcesie filmu, był jednak nie tyle gorący temat konfliktu kaszmirskiego czy pokazanie, jak terroryzm odciska swe piętno na życiu jednostek (ten wątek został dość silnie zaakcentowany), ile jawne przedstawienie ponadnarodowej, ponadreligijnej i postkolonialnej wersji nacjonalizmu¹¹.

Roja osiągnęła wielki komercyjny sukces głównie dzięki temu, że została zdubbingowana w kilku językach, w tym w hindi. Nie sposób jednak nie zauważyć, że inne wersje językowe zmieniają pierwotny wydźwięk filmu. Przestaje w nich mieć znaczenie, że główni bohaterowie są Tamilami, którzy znaleźli się w bardzo odległym rejonie kraju, jak również ogrom przeciwności, z jakimi w związku z barierą językową musi zmierzyć się Rodża. Tamińska publiczność mogła utożsamiać się z zagubioną dziewczyną, nierozumiejącą obcego języka wojskowych urzędników. Celem Ratnama było pokazanie, jak dokonuje się pokonywanie regionalnych i językowych różnic, aby świętować triumf ogólnindyjskiego nacjonalizmu w obliczu terrorystycznego zagrożenia¹². Znamienne jest przecież, że to Tamil staje w obronie indyjskiej jedności zagrożonej przez separatystyczne zapędy Kaszmiru. Historia ta, opowiedziana na przykład w hindi, staje się tylko miłosnym dramatem rozgrywającym się na tle kaszmirskiego konfliktu.

Porzucenie w filmie wyłącznie tamińskiej perspektywy na rzecz ogólnindyjskiej powoduje zatarcie różnic między Kollywoodem a Bollywoodem, określających kino tamińskie jako regionalne, a przy okazji kwestionuje dotychczasowe rozumienie indyjskiego kina narodowego¹³. Warto zauważyć, że na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku ogólnindyjski wymiar narodu, jaki pokazał Ratnam w *Róży*, był wówczas Tamilom bardzo potrzebny w związku z odcięciem

¹¹ V. Devadas, S. Velayutham, *op. cit.*, s. 154.

¹² *Ibidem*, s. 155.

¹³ *Ibidem*, s. 165.

się indyjskich Tamilów od Tamilskich Tygrysów¹⁴ ze Sri Lanki, którzy w 1991 roku dokonali w Tamil Nadu zamachu na Rajiva Gandiego¹⁵.

Należy dodać, że ścieżka dźwiękowa *Róży* jest debiutem znanego kompozytora A.R. Rahmana — odtąd na stałe współpracującego z Ratnamem.

Zbliżoną tematykę podejmuje kolejna część trylogii, epicki *Bombay*, nawiązujący do zamieszek, które miały miejsce w Bombaju w 1992 roku w związku ze zburzeniem meczetu Babara przez hinduistycznych fanatyków. Film ten również można określić jako patriotyczną *love story*. Historia zaczyna się w Tamil Nadu, gdzie wyznający hinduizm dziennikarz Śakhar (Arvind Swamy) zakochuje się w muzułmance Śaili (Manisha Koirala). Para wbrew woli rodzin bierze ślub i wyjeżdża do Mumbaju (niegdyś Bombaju), tam rodzą się im bliźniaki. Dzieci są wychowywane w obydwu religiach. Wkrótce wybuchają zamieszki, co ma tragiczne skutki dla hindusko-muzułmańskiej rodziny. Ratnam stworzył obraz silnie oddziałujący na emocje, obfitujący w realistyczne sceny przemocy — oglądamy dramat zwykłych ludzi (w tym dzieci) w obliczu krwawego sporu religijnego. Choć w zamyśle film miał propagować idee jedności (wielka miłość hinduisty i muzułmanki) oraz wyrażać sprzeciw wobec religijnych konfliktów, wzbudził kontrowersje i na przykład w Malezji¹⁶ został zakazany. Powodem był sposób, w jaki zostały przedstawione rozruchy. Nie da się bowiem ukryć, że muzułmanie pokazani zostali jako bardziej agresywni, a całkowicie pominięto fakt, że inicjatorami zamieszek byli hinduiści.

Zanim powstała ostatnia część trylogii, a przy okazji pierwsza realizacja Ratnama w hindi — *Dil Se*, reżyser nakręcił jedno z bardziej istotnych dzieł w swojej karierze, *Iruvar* (*Duet*, 1997). Był to pierwszy film wyprodukowany przez własną wytwórnię Ratnama Madras Talkies. Jego wyjątkowość polega na nawiązaniu do historii Kollywoodu, do tego, co wyróżnia tę kinematografię spośród wszystkich innych na świecie, a mianowicie symbiotycznej relacji kina i polityki. Fabuła tego niezwykle efektownego, wabiącego kolorami filmu opowiada o relacji łączącej dwóch indywidualistów: marzącego o wielkiej karierze aktora Anandana (Mohanlal — największy gwiazdor kina malajalam) oraz rozpolitykowanego pisarza i poety Selwama (Prakash Raj). Bohaterowie zaprzyjaźniają się z sobą, gdy Selwam pisze scenariusz do ekranowego debiutu Anandana. Aktor pod wpływem przyjaciela również angażuje się w politykę i wstępuje do jego partii. Zdobywając coraz większą popularność, aktor oddziałuje na tłumy, staje się więc niezwykle użytecznym politycznym narzędziem. Wkrótce jednak, gdy Ajja Weluthambi, przywódca partii, umiera, para przyjaciół zaczyna rywalizować z sobą o władzę.

¹⁴ Tygrysy Wyzwolenia Tamilskiego Ilamu (LTTE) — organizacja terrorystyczna domagająca się utworzenia na terenie Sri Lanki niepodległego tamilskiego państwa — Ilamu.

¹⁵ V. Devadas, S. Velayutham, *op. cit.*, s. 166.

¹⁶ Dominującą religią w Malezji jest islam.

Chociaż reżyser zastrzega, że historia i bohaterowie są fikcyjni, nie sposób nie zauważyć, iż nawiązuje do prawdziwych postaci i wydarzeń. W 1944 roku E.V. Ramasamy Naicker założył nacjonalistyczną partię Dravida Kazhagam, sprzeciwiającą się dominacji języka hindi, agresywnie nastawioną do rządów brytyjskich, a przede wszystkim wychwalającą potęgę starożytnych Drawidów oraz bogactwo drawidyjskiej kultury. Kilka lat później, w przeddzień uzyskania niepodległości w roku 1947, z partii wyłamała się frakcja o bardziej demokratycznych poglądach, która utworzyła DMK — Dravida Munnetra Kazhagam (Drawidyjska Federacja Postępu), na której czele stanął charyzmatyczny scenarzysta C.N. Annadurai¹⁷. W *Duecie* odpowiednikiem tej postaci jest Ajja Weluthambi. W szeregach partii znalazło się wiele osób związanych ze światem filmu, między innymi scenarzysta M. Karunanidhi (Karunanidhi Muthuvel, obecny premier rządu stanowego Tamil Nadu, w filmie jego upostaciowieniem jest Selwam) oraz największy gwiazdor tamilskiego kina MGR (Maruthur Gopala Ramachandran, do którego nawiązuje postać Anandana). Organizacja DMK sprzeciwiała się systemowi kastowemu i w dużej mierze jej program zbliżony był do programu Dravida Kazhagam. Do propagowania swoich idei wykorzystywała rozmaite środki artystyczne, a najważniejszą funkcję pełnił film. Od tej pory kino stało się nierozzerwalnie związane z polityką. Od 1967 roku, kiedy nastąpił podział Indii na stany, wszyscy sekretarze-premierzy rządu stanowego Tamil Nadu związani byli ze środowiskiem filmowym. Kino zaczęło być narzędziem propagandy i politycznej promocji — politycy pisali scenariusze i reżyserowali filmy, jak również w nich występowali. „Twarzą” filmów spod znaku DMK był wspomniany już MGR, gwiazdor cieszący się fanatycznym uwielbieniem widzów, którego mauzoleum w Cennaju traktowane jest niczym świątynia.

Mimo że *Duet* wyraźnie inspirowany był prawdziwymi zdarzeniami, nie jest filmem historycznym. Ratnam koncentruje się na dwóch głównych bohaterach, ich relacji i bogactwie emocji, jakie przeżywają. Burzliwe koleje związku kina i polityki są tłem ich losów.

Po filmie na wskroś tamilskim Ratnam powrócił do ogólnoindyjskiej problematyki, realizując ostatnią część terrorystycznej trylogii *Z całego serca*. Poszedł tu o krok dalej, w filmie mówi się w hindi, a główną rolę zagrał bollywoodzki gwiazdor Shah Rukh Khan. Bohaterem jest reporter radiowy Aman zakochany w tajemniczej Meghnie (Manisha Koirala). Miłość ta nie ma jednak szans na spełnienie, jako że Meghna okazuje się kaszmirską terrorystką. Mimo zbliżonej tematyki *Dil Se* różni się od *Róży* i *Bombayu* przede wszystkim tym, że Ratnam zdecydował się na komercyjną konwencję *masala movie*, zatem osobista tragedia bohaterów nie ma już tak realistycznego wymiaru. Na pierwszym planie jest gwiazdor Shah Rukh Khan i efektowne teledyski (w tym słynny *Chaiyya Chaiyya* rozgrywający się na dachu jadącego pociągu).

¹⁷ R.L. Hardgrave, *Politics and the Film in Tamil Nadu. The Stars and the DMK*, [w:] *Tamil Cinema...*, s. 61.

W następnym filmie, tamilskim *Alai Payuthey* (Fale, 2000), Ratnam zastosował narrację nielinearną (dwa zbiegające się plany czasowe), by opowiedzieć nietypową, kameralną (choć obfitującą w kolorowe, efektowne teledyski!) historię miłosną. Punktem wyjścia jest moment, w którym większość komercyjnych *love stories* się kończy — małżeństwo. Karthik (Madhavan), chłopak z bogatej rodziny, zakochuje się w Śakti (Shalini), studentce medycyny pochodzącej z klasy robotniczej. Rodziny bohaterów nie zgadzają się na ich ślub, jednak zakochani pobierają się w sekrecie. Kiedy rodzina Śakti, niczego nieświadoma, aranżując małżeństwo jej siostry, postanawia wydać za mąż także i ją (za brata przyszłego szwagra), prawda wychodzi na jaw. Młodzi, odrzuceni przez obie rodziny, wyprowadzają się i podejmują próbę wspólnego, samodzielnego życia. Ich miłość w konfrontacji z prozą codziennego życia zostaje wystawiona na ciężką próbę.

Po raz kolejny na pierwszym planie pokazano dwoje głównych bohaterów i ewolucję łączącej ich relacji. Ratnam zrównoważył w *Falach* realizm i psychologię postaci (naturalne, stonowane aktorstwo oraz realistyczne ukazanie małżeńskich konfliktów) elementami typowymi dla kina komercyjnego (wpadające w ucho piosenki, solidna dawka oddziałującej na emocje dramaturgii, a zwłaszcza efektowny, zwieńczony happy endem finał). Warto jednak przy okazji zauważyć, że choć na pierwszy rzut oka historia pokazana w filmie wydaje się postępową jak na indyjskie standardy — małżeństwo wbrew woli rodziców — bohaterka zostaje ukarana za swoją decyzję. Najpierw obarcza się ją winą za niesfinalizowanie planowanego małżeństwa siostry, a później za śmierć ojca, z którym nie zdążyła ani razu porozmawiać po wyprowadzeniu się z domu.

Rok 2002 przyniósł kolejny przełomowy film w karierze reżysera — poetycki *Kannathil Muthamittal* (*Buziak w policzek*, 2002). Bohaterką jest mała Amudha, która w wieku dziewięciu lat dowiaduje się, że jest adoptowana. Jej biologiczna matka pochodzi ze Sri Lanki i należy do bojówki terrorystycznej Tamilskich Tygrysów. Dziewczynka bardzo pragnie poznać swoje korzenie, więc kochający ją przybrani rodzice postanawiają wyruszyć z nią w niebezpieczną podróż w poszukiwaniu kobiety. Ratnam, pokazując dramat rozgrywający się na wyniszczonej wieloletnim zbrojnym konfliktem wyspie, operuje kontrastami: sielskie dzieciństwo Amudhy zestawione jest z ciągłą walką o przetrwanie jej biologicznej matki, bajkowe, pocztówkowe krajobrazy Sri Lanki nagle zmieniają się w wojenne piekło. Choć, co typowe dla Ratnama, sytuacja na Sri Lance jest nie tyle głównym tematem filmu, ile tłem relacji łączących bohaterów, warto zwrócić uwagę, że *Kannathil Muthamittal* jest jednym z pierwszych tamilskich filmów poruszających w taki sposób kwestię diaspory, jak również wpływ konfliktu na Sri Lance na życie kobiet i dzieci¹⁸.

Choć poza granicami Indii żyje aż osiem milionów Tamilów, w kinie tamilskim diaspora w praktyce nie istnieje. Jeśli już pojawia się jakiś należący do niej bohater,

¹⁸ S. Velayutham, *The Diaspora and the Global Circulation of Tamil Cinema*, [w:] *Tamil Cinema...*, s. 175.

jego rola jest marginalna, a on sam przedstawiony zostaje w sposób karykaturalny — jako ktoś zacofany i pozbawiony kultury, wyrzekający się własnych korzeni¹⁹. Prawdopodobnie wynika to z silnego nacjonalistycznego nastawienia tamilskiej kinematografii, filmy są bowiem skierowane do widzów mieszkających w indyjskim stanie Tamil Nadu. Natomiast współczesny Bollywood bardzo chętnie eksploruje temat indyjskiej diaspory, a popularność kina hindi wykracza daleko poza granice kraju. Kino południowoindyjskie zaś, mimo że produkuje najwięcej filmów w Indiach²⁰, niemal nie istnieje w świadomości zagranicznych widzów. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że Mani Ratnam zrewolucjonizował kino tamilskie, otwierając je na świat zewnętrzny.

Dwa lata po *Buziaku w policzek* Ratnam po raz pierwszy zdecydował się nakręcić równolegle dwie wersje jednego filmu: tamilską i hindi, obsadzając w nich różnych aktorów. Tak powstały *Młodość* (2004) i *Aayutha Ezhuthu* (*Trzy kropki*, 2004). Konstrukcja filmu może kojarzyć się ze słynnym *Amores perros* (2000) Alejandra Gonzáleza Iñárritu, bo podobnie jak w filmie meksykańskim wypadek krzyżuje ze sobą losy bohaterów wywodzących się z różnych grup społecznych. Michael (Surya Sivakumar) jest zaangażowanym politycznie społecznikiem, Ardżun (Siddharth) — bogatym, rozpieszczonym lekkoduchem planującym wyjazd do USA, a Allan/Inba (inne imiona w różnych wersjach filmu, Madhavan) brutalnym kryminalistą. *Młodość* i *Trzy kropki* to krok w stronę kina komercyjnego — przebojowa ścieżka dźwiękowa, efektownie poprowadzona nielinearna narracja (trzy powiązane z sobą i zbiegające się historie) oraz przekaz społeczny (młodzież i jej zaangażowanie w ważne problemy kraju). Zabieg wyprodukowania dwóch wersji językowych tego samego filmu był zapewne podyktowany chęcią dotarcia do jak najszerzej publiczności.

Od tego momentu daje się zauważyć zwrot Ratnama w kierunku Bollywoodu. Swoją następną film, *Guru* (2007), nakręcił w hindi z gwiazdorską obsadą, w głównych rolach wystąpili Abhishek Bachchan (w *Młodości* zagrał bandytę Lallana) i Aishwarya Rai (warto wspomnieć, że zanim stała się bollywoodzką gwiazdą, debiutowała u Ratnama w filmie *Iruvar*). *Guru* to historia Gurukanta Desai (Abhishek Bachchan), prostego, wiejskiego chłopaka, który dzięki uporowi i determinacji staje się jednym z najpotężniejszych potentatów przemysłowych w Indiach. Bohater na swej drodze do sukcesu nie zawsze postępuje etycznie, co prowadzi go przed sąd. Choć osią filmu są losy Gurukanta, to jednak, podobnie jak w poprzednim „podwójnym” filmie, Ratnam położył nacisk przede wszystkim na efektowną formę (wysmakowane zdjęcia i nastrojowa muzyka) oraz na silnie zaakcentowany społeczny przekaz — Gurukant podczas rozprawy sądowej wygłasza płomienną mowę na temat konieczności przebudzenia się biernego, apatycznego indyjskiego

¹⁹ *Ibidem*, s. 173.

²⁰ Chodzi o kinematografię: tamilską, telugu, malajalam i kannada.

społeczeństwa, które powinno wziąć sprawy w swoje ręce, zadbać o swoje interesy i stać się kapitalistyczną potęgą.

Najnowsza, długo wyczekiwana produkcja Ratnama jest luźnym nawiązaniem do eposu *Ramajana*, opisującego dzieje księcia Ramy (siódme wcielenie hinduskiego boga Wisznu), któremu demon Rawana porwuje żonę. Ratnam znów sięgnął po sprawdzoną strategię i wyprodukował dwie wersje filmu: tamilską *Raavanan* (2010) i hindi *Raavan* (2010). Fabuła opowiada historię działającego poza prawem Biry/Viraiji (inne imiona w różnych wersjach), będącego kimś w rodzaju Robin Hooda, który rządzi małą wioską. Kiedy policjant Dew wchodzi mu w drogę, Bira/Viraija porwuje jego małżonkę, a następnie rozkochuje ją w sobie. Interesującym zabiegiem jest obsadzenie tamilskiego gwiazdora Vikrama w obydwu filmach w przeciwstawnych rolach: w *Raavananie* zagrał głównego bohatera Viraiję, natomiast w *Raavanie* — policjanta Dewa (jako bandyta Bira pojawia się Abhishek Bachchan). Postać kobiecą w obydwu filmach gra Aishwarya Rai. Film nie spodobał się krytyce — zarzuca Ratnamowi poddanie się bollywoodzkim konwencjom, a co za tym idzie, przerost formy nad treścią.

Chociaż ostatnio Mani Ratnam zwrócił się w stronę Bollywoodu, to jednak swoją pozycję osiągnął przede wszystkim jako twórca tamilski, a jego filmy hindi mają elementy typowe dla południowindyjskich kinematografii, jak choćby silny społeczny przekaz. Tworząc filmy w ramach hermetycznego tamilskiego przemysłu filmowego, nie bał się pokazać kwestii narodowościowych w zupełnie nowy sposób — w kontekście całych Indii. Nie wahał się także poruszyć nieobecnego w Kollywoodzie tematu mniejszości tamilskiej na Sri Lance.

Ratnam nie tylko przekracza granice istniejące między Bollywoodem a Kollywoodem, ale również między konwencjami rozrywkowego kina komercyjnego a autorskim kinem artystycznym.

Na pytanie zadane mu w wywiadzie przez indyjską pisarkę Anitę Nair, kim się bardziej czuje, artystą czy „zabawiaczem”, odpowiedział: „Po trochu jednym i drugim. Ważne, bym się czuł dumny z moich filmów. A kto powiedział, że wartościowe filmy nie mogą dostarczać rozrywki?”²¹.

Filmy Mani Ratnama dostarczają rozrywki przez efektowną formę oraz silne oddziaływanie na emocje. Wykreowani przez nie bohaterowie są wielowymiarowi, niejednoznaczni, przeżywają całą gamę skomplikowanych uczuć, poszukują swojej tożsamości. Choć zaangażowanie społeczne jest integralną częścią tamilskiego kina popularnego, Ratnam przemyca je w subtelny, wyważony sposób, stawia pytania, a nie wykląda nieuznających sprzeciwu tez.

W komercyjnym kinie indyjskim to nie nazwisko reżysera decyduje o frekwencyjnym i finansowym sukcesie filmów, lecz nazwiska występujących w nich

²¹ A. Nair, *Mani Ratnam — A Man in Full*, <http://www.anitanair.net/profiles/profile-mani-ratnam.htm> (dostęp: lipiec 2010).

gwiazd. Dlatego próżno szukać w nim wyróżniających się autorów, którzy nadał swym dziełom indywidualny charakter. Mani Ratnam to wyjątek — nie tylko stworzył swój własny styl, ze swojego nazwiska uczynił świetnie sprzedającą się markę, ale zyskał także uznanie zarówno wymagających krytyków (liczne nagrody na festiwalach, również zagranicznych), jak i kinowej publiczności. Najważniejszą jednak jego zasługą jest to, że zrewolucjonizował tamilskie kino. Nie tylko odświeżył jego formułę, ale przede wszystkim otworzył je na świat.

COMING OUT FROM TAMIL “GHETTO” — ABOUT CROSSING BORDERS IN MANI RATNAM’S FILMS

Summary

In my article I’m presenting works of Mani Ratnam — one of the most significant and unique film directors in the whole Indian film industry. What makes this Tamil filmmaker special is the fact, that he managed to combine entertainment with art cinema and blend regional character of Tamil cinema with aesthetics of Bollywood. In his films Ratnam often explores social and political issues (which is typical for south Indian cinema), however he focuses on emotional relations and psychological complexity of characters. The appearance of his films in the 1990s (especially “terrorist trilogy” *Roja* (1992), *Bombay* (1994), *Dil Se* (1998)) revolutionized Tamil cinema — for the first time Tamil filmmaker told stories from the perspective of the whole “Indian” nation, not only Tamil (which is specific for Kollywood). Soon he became one of the most famous and acclaimed Tamil directors in history.

In my article I’m observing how Mani Ratnam’s style has evolved through almost 30 years of his career. I especially wanted to focus on how he crossed the borders between Kollywood and Bollywood and blended roughness and hermetic “nationalism” of Tamil cinema with entertaining universal dimension of Hindi cinema.

Translated by Małgorzata Straszewska