

glasbeni salon: satyajit ray

in filmska publika zahoda



produkcija Satyajit Ray **scenarij in režija** Satyajit Ray **umetniško vodstvo** Bansi Chandragupta **glasba** Vitayat Khan **montaža** Dulal Dutta **igrajo** Ghabi Biswas (Biswambhar Roy), Padma Devi (Mahamaya, Royeva žena), Gangapada Basu (Mahim Ganguli), Kali Sarkar (kuhar Ananta), Tulsi Lahin (upravnik Taraprassan), Roshan Kumari (plesalec), Begum Akhtar (prvi pevec), Ustad Wahid Khan (drugi pevec)

Vsebina filma

Biswambhar Roy je "zamindar", fevdalni posestnik, zadnji v vrsti aristokratov angleške Indije. Njegovi predniki so v treh generacijah pridobili veliko premoženje in številne ugodnosti. Četrta generacija je skušala to blagostanje ohraniti, peta in šesta pa ga zapravljata, prepuščata se lenobnosti in ekstravagantnemu življenju. Tako se tudi dediščina Biswambharja Roya ob njegovem razsipnem življenju hitro spreminja v vrsto dolgov. Biswambhar Roy se v svojem podedovanem ponosu ne zaveda propada, ki mu grozi. Proslavlja sveti obred, prirejen v čast odrasčajočemu sinu – pred vstopom v njegovo študentsko obdobje. Za slavje, v skladu z ustaljeno razsipnostjo, zastavi vrsto družinskih draguljev. Nekaj dni kasneje Royeva žena, Mahamaya, skupaj s sinom odpotuje na obisk k svojemu očetu. Oče

matjaž klopčič

ji naroči, naj Roya posvari, da mora varčevati z izdatki. V času ženine odsotnosti Mahim Ganguli, bogati trgovec, ki posoja denar, Roya povabi na slovesnost ob otvoritvi razkošne, moderne stavbe.

Biswambhar težko prenaša njegovo bahavost; ob njej se zave svoje revščine, zato povabilo zavrne. Mahim užaljen odide. Kljub svarilom Biswambhar zastavi še zadnje družinske dragocenosti, da bi pripravil veliko slavlje ob vrnitvi žene in sina. Vendar se ladja, s kateto se vračata domov, potopi v viharju. Novica o njuni smrti Biswambharja povsem zlomi.

Štiri leta pozneje je Biswambhar ob vso svojo posest. Pustijo mu le košček zemlje, ki jo ohranja kot "sebaid", božji sluga po odloku državnega zbora. Na posestvu sta samo še upravnik Tarraprasan in kuhar Ananta, najbližji zamindar v okolici pa je Mahim Ganguli. Biswambhar priredi slavlje v svojem "glasbenem salonu" in nanj povabi tudi Mahima. Slavlje je še edina rešilna bilka, ki se je Biswambhar ves čas oklepa, zato nastopajoči plesalki podari še svoj zadnji zlatnik. Nato pijan osedla najboljšega konja, Toofana, s katerim odgalopira v smrt.

Namesto uvoda

Film oživlja aristokratske navade, ki so jih prevzemali in tradicionalno gojili zamindarji, nekdanji lastniki posestev in pokrajini v Indiji. V njihovih ogromnih rezidencah je bil vedno prostor tudi za glasbeni salon. Vanj so vabili prijatelje in sodelavce, peli in plesali pa so jim najboljši umetniki tistega časa. Biswambhar Roy, junak filma, je eden izmed zamindarjev, ki se strastno oklepajo tradicije glasbenih praznovanj. Prav s temi slavji si je Biswambhar nakopal tudi dolgove, zato je na robu finančnega propada. Film se odvija v ruralnem Bengalju, v začetku stoletja.

Rad bi poudaril, da je večina Rayevih filmov za neindijskega gledalca težko sprejemljiva, saj gre za umetniška dela kulture, ki je zelo drugačna. Predvsem moram opozoriti na scene in detajle, ki imajo v indijski kulturi povsem drugačen pomen kot v naši. Poleg tega opozarjam na vprašanje ritma in tempa v filmski pripovedi: Rayevim filmom namreč mnogi očitajo, da so preveč počasni. Najhitreje bi lahko zavrnilo pripombo, ki jo navajam na drugem mestu. Ray se je namreč učil režije predvsem ob gledanju zahodnoevropskih filmov. Režiserji, ki so nanj najbolj vplivali, so: De Sica, Jean Renoir, John Ford in Frank Capra. Tako pravi Ray sam, občuduje pa tudi avtorje, kot sta Ingmar Bergman in Alfred Hitchcock.

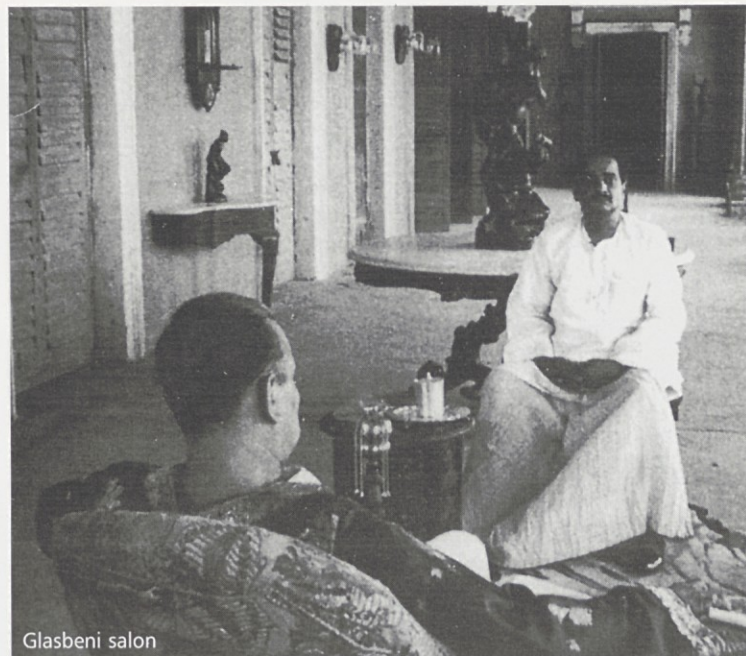
Pauline Kael je zapisala: "Tako kot Renoir in De Sica nam tudi Ray pripoveduje, da je življenje navdušujoče lepo, čeprav je seveda tudi težko. Nemogoče se je pogovarjati o umetnosti, ki blagruje življenje ob slutnji nevarne sentimentalnosti. Poznamo boljšo definicijo umetnosti – na platnu ali kjerkoli drugje."

"V filmu," pravi Ray, "moramo za kamero izbrati najbogatejše prizore življenja, ki nam odkrivajo njegovo pestrost in dragocenost." (Vsi odlomki Rayevih misli so iz knjige *Naši filmi, njihovi filmi*, ki je izšla leta 1982.)

Pripombe Satyajita Raya

Zamindarji so bili pomembni glasbeni mecen. Posestnik v filmu je predstavljen kot posameznik, ki propada, vendar v zadnjem trenutku filma še poslednjič vzplamti. "Za kontrastnega junaka sem potreboval izposojevalca denarja, človeka iz skupine novih bogatašev (*nouveaux riches*), ki se naseli v bližini. To je bogataš brez usakršne kulture, medtem ko je Biswambhar človek izrednih fines. Taka je osnovna konstrukcija filma in zato sem film predstavil v flashbacku, da bi ga lahko doživeli skozi mučno razpoloženje zadnjega večera. Vsi dogodki, ki so ga pripeljali v obupno stanje odvisnosti od vaških mogotcev, dosežejo višek na koncu: v Biswambharjevi divji ježi in smrti."

Glasbe za ta film ni prispeval Ravi Shankar, običajni komponist Rayevih filmov. Vendar je mojster sitarja Vitayat Khan, kot pravi sam Ray: "... morda še večji virtuoz kot Ravi Shankar. Tudi njegov oče je bil zamindar, podoben Biswambharju, človek, ki je izredno spoštoval tradicijo in ugled plemenitašev svojega časa. Zato Vitayat Khan ni prepoznal podtona dilma, ki nas opozarja, da fevdalizem v Indiji počasi izginja. Občudoval je junaka, ki ga je imel zelo rad, in je zanj ustvaril vrsto prekrasnih glasbenih tem ..."



Glasbeni salon

Če bi vi sami pisali glasbo, bi jo morda bolj ironično povezali z zgodbo?

"Verjetno bi že začetek predstavil s slutnjo prekletstva, ki bo na koncu ogrozilo zamindarjev položaj. Za Khana pa ni bilo podobnih slutenj: vsepovsod je videl samo ubranost in veličino svojega rodu ..."

Film – presenečenje

Rayevi filmi so v naše, zahodno sprejemanje in vrednotenje filmov vstopali z drzno svežino na novo odkrite Indije, o kateri poznamo le osupljiv podatek, da je njena produkcija skoraj enaka Hollywoodu in nešteto večja od naše. Rayevi filmi so neverjetno povezani z okoljem, iz katerega so izšli, in imajo zato posebne odlike, na katere je nekoč opozarjal Dovženko.

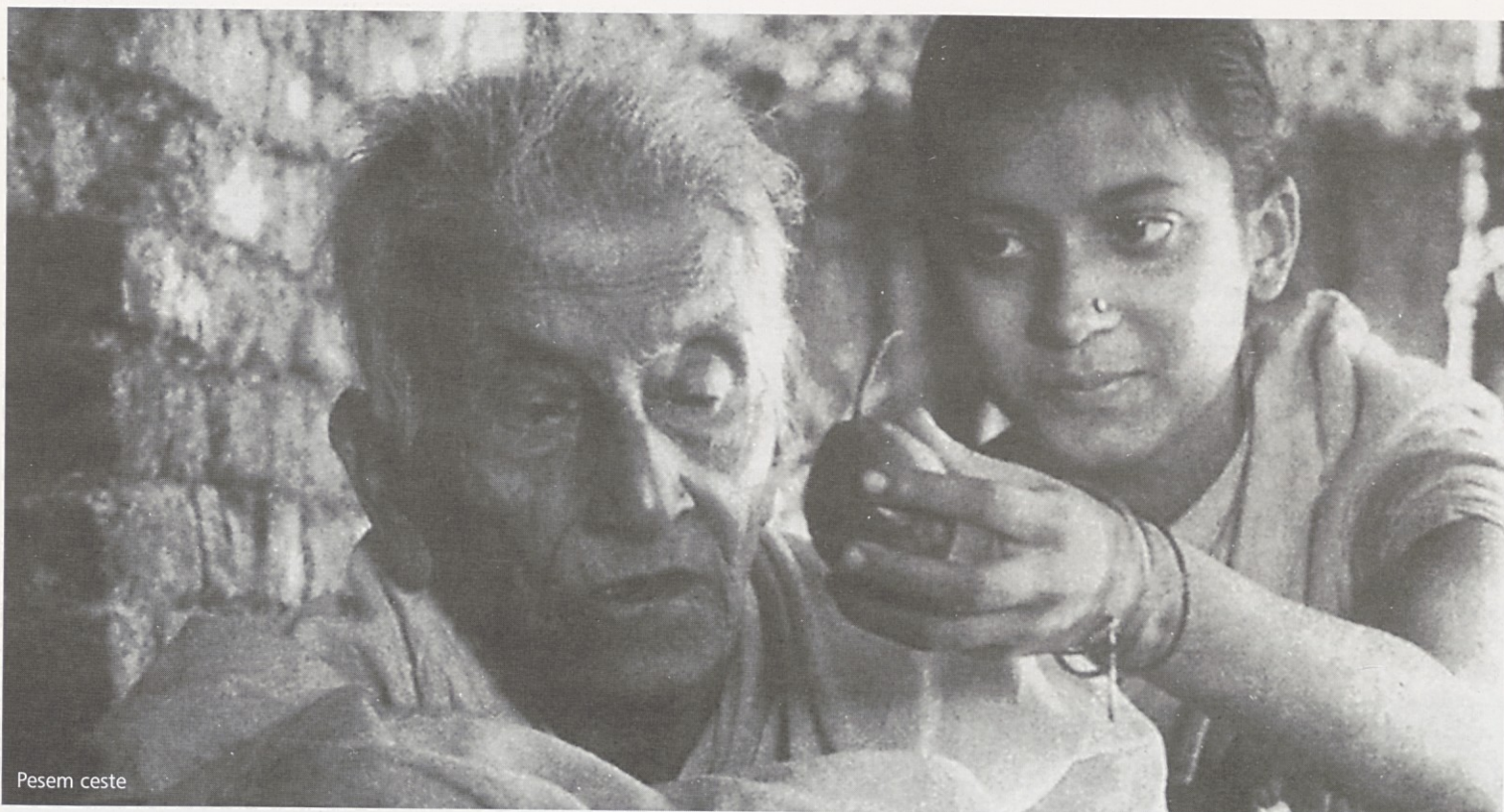
Rayev film *Glasbeni salon* sodi med velike, redke in dragocene klasike ekrana. Izvrstna redukcija oseb in skopa, izredna uporaba redkih, a še kako pomembnih simbolov, ki zaključujejo življenje ponosnega zamindarja, morda od daleč spominjajo na konec življenja Williama Faulknerja. Atmosfera je podobna Češnjevemu vrtu Čehova: spogledovanje z lastno podobo, družinskimi portreti in vnašanje mračnih slutenj z nevihto in razkolom horizonta, ki se lomi v viharjih bliskih in nas pripravlja na tragedijo, usodno slutnjo poslednjega praznovanja.

Postopno utapljanje v dekadenci in samouničevalnih dejanjih sijajno ustreza občutju dvajsetega stoletja, tako da bi lahko imeli film za daljno različico *Sensa*, morda celo za varianto Faulknerjevega *Svetišča* in sploh mnogih romanov ameriškega juga.

Pauline Kael je v zvezi z zaključkom filma napisala naslednje vrstice: "Ko ustaja zora in Biswambhar zajaha belega konja ter v elegantno ukrojenem jahalni obleki galopira vzdolž rečne struge – v svojo smrt, ima Ray popolnoma prav. Ne le da prizor pravilno izpelje – to je predvsem čudovito lep konec filma. Prekrasen! Če Satyajit Ray ne bi posnel nobenega filma več, bi zaradi lepote in popolnosti tega posnetka zaslužil trajno slavo enega največjih filmskih mojstrov." (1963)

Poetika filma *Glasbeni salon*

V tem filmu je Ray prvič opustil intimni značaj svojih zgodb. Predstavil je spektakularen "salon za glasbo", žanr, kateremu se je dotlej izogibal. Po analizi dramaturgije film sloni na dveh motivih, ki si nasprotujeta: bahavo vedenje zamindarja, ki je zaradi velike ljubezni do praznovanj na poti samouničenja. Z razsipnimi navadami, ki jih je podedoval od svojih prednikov, se je ujel v finančno past, ki pa jo popolnoma prezre in še naprej zadovoljuje vse mogoče lastne in tuje potrebe. Dodatna ideja filma je oris propada stare aristokracije, ki ji nasprotujejo novi bogataši, zaznamovani s svojo vulgarno provenienco. Dramaturgija teh nasprotij se izvrstno prilagaja zgradbi filma, katerega glavna junaka sta Biswambhar Roy in Mahim



Pesem ceste

Ganguli. Oba značaja sijajno poudarjajo izbrani šumi njunega okolja in življenja: Biswambharja predstavlja usoda slona, Mahima pa ropot kamiona.

Konflikt propadajoče aristokracije in prihajajočih, manj kultiviranih nasprotnikov, tvori ozadje spora med vodilnima razredoma. Kar nas najbolj presune, pa je Biswambharjeva ljubezen do predstav glasbenega salona. V filmu so tri velike scene, ki se odvijajo v "salonu za glasbo", in vse tri so izredno natančno posnete. Morda lahko v njih vidimo portret samega umetnika, ki scenografijo ureja tako kot svoje življenje.

Smrtno fascinacijo zaslutimo v mežikajočem kristalnem lestencu, ki začenja in zaključuje film. Dragoceno razkošje, uvoženo iz Anglije, sije v tisoč lučeh. Najdemo ga v vseh palačah indijskih maharadž – kot znamenje njihovega bogastva in moči. V filmu *Glasbeni salon* se lesteneč ves čas ziblje in opozarja na nevarnost. Tu lahko poiščemo ključ filma, ki se pojavlja tudi v povezavi z bengaličnim ognjem, zrcalom, portreti prednikov in osvetljenim vodnjakom. V ugašajoči svetlobi lestence slutimo trenutek resnice; ta posnetek zaključuje film in nam v svoji fantastiki sporoča, da ne bo izginil, saj predstavlja najdragocenejše bistvo filmske umetnosti.

Satyajit Ray – življenje in delo

Satyajit Ray (1921–1992) je bil pisatelj, scenarist, avtor glasbe in indijski cineast. Večino življenja je preživel v Kalkuti, Bengalija. S skoraj prepozno finančno pomočjo države in ob neprijetnem posmehu domačih filmskih ustvarjalcev je mladi Ray v letu 1955 s težavami zaključil snemanje filma *Pesem ceste* (*Pather Panchali*, 1955) po bengalskem romanu Bibhutija Bhushana Banerjeeja (1899–1950). Film je bil predstavljen in nagrajen v Cannesu leta 1956. Sledila sta mu filma *Napremagani* (*Aparajito*, 1956) in *Apujev svet* (*Apu Sansar*, 1959), ki skupaj s prvim filmom predstavljata indijsko trilogijo, klasično in dragoceno mojstrovino za vsako kinoteko. Rayev sloves v Evropi se je kasneje izgubil, dokler ni v sedemdesetih letih s svojimi filmi dosegel mednarodnega ugleda.

Satyajit Ray pravi: "Po številu filmov, ki jih letno producira, je Indija takoj za Hollywoodom. Takšna je statistika. – Toda zakaj potemtakem naših filmov v tujini ne gledajo? Je vzhodnjaški simbolizem za Evropejce in Američane nedoumljiv? Se svojih filmov sramujemo? Ob primerjavi naših filmov z ameriškimi lahko ugotovimo, da noben indijski film še ni resnično dober. Našo kinematografijo v tujini sicer sprejemajo z dobrohotnostjo, ki nas lažnivo tolaži s pomilovalnim mnenjem: konec koncev, saj gre le za

indijski film ... Pomanjkanje naše zrelosti je rezultat mnogih dejavnikov. Producenti se še vedno oklepajo tistih gledalcev, ki jih imenujejo 'človeška masa', tehniki se pritožujejo nad pomanjkljivo tehniko ateljejev in studijev, režiserji pa govorijo o sijajnih motivih, ki jih niso mogli realizirati zaradi najrazličnejših okoliščin ..."

Izgovori so skoraj identični z našo, slovensko kinematografijo: kot da ne bi vedeli, da so vse številnejši motivi usmerjeni k enemu samemu glavnemu cilju: k neosvščnemu gledalcu, ki ga podpiramo in zavajamo s pritlehnimi, spogledljivimi naslovi. Slovenska kinematografija se v zadnjem času oklepa vulgarnega jezika in pozablja na dediščino prvih desetletij, ki je že tedaj razrešila vprašanje govornjene slovenščine v filmu.

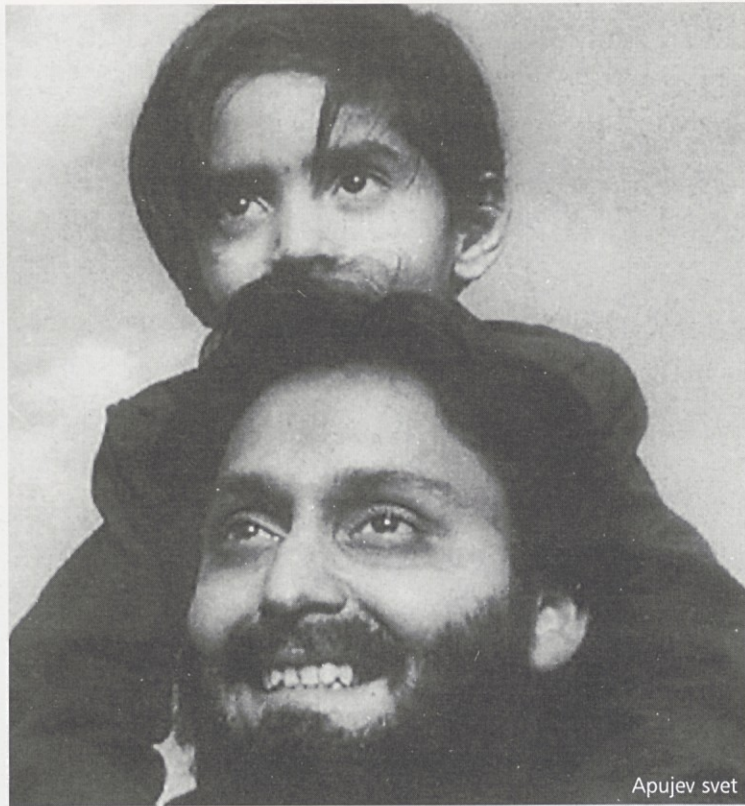
Ray nadaljuje takole: "Mnogo sijajnih izdelkov je nastalo v veliko težjih pogojih! Poglejmo samo izdelke italijanskega neorealizma, ki ga je občudoval cel svet! Vzrok leži drugje."

Ray je velik ustvarjalec in zato ne more biti podoben nikomur. Odlika največjih mojstrov je, da nas vedno nepričakovano prevzamejo – da nas presenetijo! Štirideset let po njegovem prvem filmu je Ray še vedno osamljena figura, edinstven talent v indijski kinematografiji. Njegovo nenavadnost je mogoče razložiti s koreninami njegove družine, za katero Marie Seton v biografiji o Rayu pravi, da njena kultura sega že petnajst stoletij v preteklost. V času svojega odraščanja je bil Ray deležen izredno bogate literarne vzgoje, vcepili pa so mu tudi občutek za visoko sofisticiran umetniški izraz. Ray je Bengalec, rojen v Kalkuti, in njegovi filmi so – glede na indijske razmere – filmi malega naroda. Rayeva filmografija v zadnjih letih pridobiva vse večji ugled, ustrezen njegovi mirni, samosvoji, izvirni in vedno zanimivi filmski pripovedi. Ray je izjemen avtor z izredno močjo in nedosegljivo širino; vedno nas preseneča in vznemirja. Njegovi filmi so izdelani zelo skrbno, režija je v vseh detajlih rafinirana. Celo najbolj predvidljiva oblika režijskih rešitev vsebuje možnost improvizacije v zadnjem trenutku. Te trenutke je moč zaslediti v vsaki sekvenci Rayevih filmov, treba jih je le znati "prečitati".

Ray je diplomiral iz ekonomije na univerzi v Kalkuti. Nato se je vpisal na študij grafike univerze v Santiniketanu, ki jo je osnoval Rabindranath Tagore; pesnik je bil tudi tesno povezan z njegovo družino. Ray se je preživljal z naročili v propagandi in ves čas spremljal filmsko produkcijo. Leta 1947 je ustanovil tudi prvi filmski klub v Indiji: Calcutta Film Society. Leta 1949 je spoznal Renoirja, ki je v Indiji pripravljaval snemanje svojega filma *Reka* (*The River*). Vpliv Renoirja je pri Rayu mogoče zaslediti v skrbi za izbrano uporabo filmskega jezika in glasbe.



Nepremagani



Apujev svet

Teško bi predstavili le enega ali dva tipična motiva Rayevega opusa, ki ga sestavlja vsaj 25 filmov. Ker sodobno življenje zahteva veliko poenostavljanj, se je Ray rajši ukvarjal s preteklostjo, ki je bolj ljubezniva, ponuja pa tudi večjo širino in poduk. Nikjer v Rayevih filmih ne zasledimo teatraličnosti, modrovanja posameznikov pa pogosto opremi s humornimi trenutki.

Ray pripoveduje takole: "Velikokrat je po čudnem naključju mogoče primerjati gibanje v filmu s principom dejanja, dejanje pa z motivi melodram. Vsaka analogija z uporabo glasbe je v Indiji nesprejemljiva, saj je glasba improvizacija. ... Tehnična popolnost ameriškega filma je za indijsko kinematografijo zaenkrat še nedosegljiva. Vendar pa tega indijski film niti ne potrebuje. Kar mu v resnici manjka, nikakor ni zunanji lesk ampak domišljija, poštenost opazovanja, široko razumevanje in spoštovanje umetniškega izraza. Manjka nam specifičen slog indijske kinematografije, filmski jezik in ikonografija, ki bi bila tipično naša, indijska, in zaradi tega občudovana tudi drugod po svetu. Indijski režiser mora opazovati življenje, resničnost socialnih problemov ..." (Rayeva izjava se lahko nanaša tudi na pogosto zgrešeno orientacijo slovenskih filmov.) Edini originalni scenarij je Ray napisal za svoj prvi barvni film, ki uporablja komorno glasbo in ilustrira slikovno poemo gore; to je film *Kanchanjuga* (1962). Satyajit Ray je kot velik ljubitelj klasične in lokalne glasbe komponiral tudi glasbo za nekatere svoje filme. Pri glasbi za film *Soba za glasbo* je vključil nekaj taktov Jana Sibeliusa, v naslednje delo *Dnevi in noči v vejah dreves* (1970) pa že Bacha in Bethowna. V manjši meri je uporabljal izrecno filmsko komponirano, torej napisano filmsko glasbo. Po njegovem mnenju glasba v filmih povezuje Orient z Zahodom. Znotraj filma nastopa kot nekakšna povezava, ki poudarja harmonično uglašenost problematike obeh svetov.

Satyajit Ray je že zaradi trilogije o Apuju vodilno ime indijskega filma, čeprav se moramo zavedati tudi možnosti napačne presoje. Tako smo, na primer, pred leti proglasili Kurosawo za največjega japonskega režiserja, šele kasneje pa smo spoznali Mizoguchija in Ozuja, ki sta morda mnogo pomembnejša za filmsko produkcijo Japonske. Ne smemo pozabiti, da je Ray svojo filmsko kultiviranost oblikoval tudi pri svojem delu z uporabno grafiko in knjižnimi opremami. Ob snemanjih filmov se je naučil še dodatnih veščin, in tako je od filma

Charulata (1964) svoje filme celo sam snemal. Ti podatki potrjujejo njegovo natančnost in bogato znanje, dokaz zanesljive in bogate vzgoje. V tem pogledu ga morda lahko primerjamo le z Viscontijem ali Charliejem Chaplinom.

Vsak Rayev film ima svoje mesto v zgodovini Indije. Njegovi intelektualci niso ne negativni ne pozitivni. Predvsem pa so vedno nekje *drugje*, kajti dežela se ves čas spreminja. Stara borba se nadaljuje, čeprav se vrednote ves čas menjavajo. Ray je vedno kontroliral produkcijo svojih filmov. Dokazal je, da je film v Indiji lahko izraz danosti indijskega življenja in – seveda – tudi fantazije; oboje je med seboj neločljivo povezano. Predvsem pa je Satyajit Ray odprl vrata ambicijam indijske kinematografije.

Film v Indiji

Letna produkcija v Indiji je 900-1000 celovečernih filmov; v državi jih predstavljajo v približno 1300 kinodvoranah, ki jih na leto obiše ogromno gledalcev (tri milijarde in pol). Indija je največji filmski producent sveta. Med filmskimi zvrstmi najpogosteje goji melodrame, glasbeni film in pustolovski žanr, ki ga gledalci najbolj občudujejo. Od leta 1968 država finančno pomaga mladim avtorjem, ki nato predstavljajo svoja dela na vseh festivalih sveta. Vendar je (z izjemo Satyajita Raya in danes še Mrina Sena) indijski film še vedno slabo poznan. Indijska filmska produkcija pa se nikakor ne utrjuje, kinematografi so vedno polni gledalcev in vstopnice se velikokrat prodajajo pod roko. In neverjetno: ameriški filmi predstavljajo manj kot 10% vseh, ki jih letno prikazujejo. •

Prihodnjic:

Sacha Guitry: *Roman goljufa* (Le Roman d'un Tricheur, 1936)