

Veronika Zakonjšek

SATYAJIT RAY:
MOČ TIŠINE
IN POGLEDA



VELEMESTO | 1963

»Vsi ključni trenutki v filmu bi se morali zgoditi brez besed,« svojo naklonjenost do prizorov, ki zasidrani v geste, držo telesa, obrazne poteze in v bližnji plan ujete poglede presegajo simbolno polje jezika, leta 1964 povzame bengalski režiser Satyajit Ray. Povzetek se nanaša na film **Osamljena žena** (Charulata, 1964), ki ga v svetu dokončno afirmira kot režiserja z izostrenim čutom za ženski pogled in subjektiviteto, ujeto v tradicionalne okove indijske patriarhalne družbe. A prizorov, ki z uporabo filmskega jezika v tišini ubesedijo celo polje čustev in pomenov, v obsežni filmografiji enega največjih imen (svetovne) kinematografije 20. stoletja pravzaprav ne manjka. Odsotnost dialogov tako le leto pozneje v kratkem filmu **Dva** (Two, 1965) postane osrednji element zgodbe o dveh dečkih, ki s spopadom svojih igrač utelesita stratifikacijo in razredno segregacijo sodobne Indije, v kateri hrup bogatih vselej preglaši glasbo revnih, kot si tudi orožje vladajočih zmeraj podredi orodje zatiranih. Satyajit Ray, ki mu (domači) kritiki sicer pogosto očitajo romantiziranje indijske kulture za tuje, zahodno občinstvo, v svojih filmih raziskuje družbene institucije in strukture moči, na katerih slonijo, ter skozi intimne zgodbe obravnava konflikte in vprašanja svojega časa, ki jih v navzkrižju tradicij in modernizma, odtisov kolonializma in (na novo) neodvisne države naplavlja na površje.

Je bil Ray »zares indijski režiser? Ali je bil le močno vesterniziran, kozmopolitski človek, ki se je indijskih tem loteval zgolj zato, ker se je rodil kot Indijec?«¹ Pred skoraj dvema desetletjema je s tem vprašanjem indijski teoretik Ashis Nandy v *Ekranu* odprl svoj esej o režiserju, ki je v teku štiridesetletne kariere spravil v dilemo veliko kritikov, zadržanih do njegove fascinacije nad evropsko klasično glasbo, študija na zasebni Tagorejevi univerzi, sofisticiranega britanskega naglasa in ustvarjalnih začetkov v britanski oglaševalski agenciji. A Raya je treba brati predvsem kot »izdelek kulturne implozije, ki jo v Bengaliji v 19. stoletju sproži britanski kolonialni vdor, zaradi katerega je evropska renesansa nedvomno zasidrana v njegovi zavesti.«² Odkrito zadržan do prevladujočih indijskih estetskih vrednot, ki že takrat poganjajo bengalski komercialni film, svoj navdih raje črpa iz evropske filmske umetnosti – liričnosti Jeana Renoirja in prijeme italijanskega neorealizma – ter jih senzibilno prelija v svet indijskih zgodb in hindujske kulture. Ko s svojim prvencem **Pesem ceste** (Pather Panchali, 1955)³ revolucionira bengalsko kinematografijo ter indijski film v *Cannesu* prvič postavi na zemljevid sveta, se ta na zahodu hitro ujame v lečo orientalizma⁴, ki vzbudi skeptičnost domačega občinstva ter Raya za trenutek pusti v zadregi, kako nadaljevati kariero.⁵

Pesem ceste, meditativno v opazovanju podeželskega življenja, počasnem montažnem ritmu in avtorski glasbi Ravija Shankarja, ki sliko mehko dopolnjuje s preigravanjem tradicionalnih indijskih inštrumentov, prežema dokumentaristično opazovanje narave in človeških odnosov, ko se ti observacijsko plastijo z odraščanjem dečka, ki mimo težkega, zgaranega vsakdana svoje arhetipsko požrtvovalne matere raziskuje okoliške gozdove, rabuta sadje, radovedno obiskuje potujoče gledališče in pozdravlja vlake, ki s svojim hrupom in hitrostjo razbijajo monotonost podeželskega vsakdana. Inspiriran z naturalističnim pristopom **Tatov koles** (Ladri di biciclette, 1948) Vittoria De Sice film v celoti sloni na igri naturščikov, snemanju na lokaciji in lovljenju vihravih vremenskih pogojev ter čudežev narave, kot je posnetek plesa kačjih pastirjev nad vodno gladino v zatišju pred nevihto. »Gre za kinematografijo, ki teče s spokojnostjo in plemenitostjo velike reke,«⁶ o opusu Satyajita Raya leta kasneje zapiše Akira Kurosawa, ki v režiserju hitro prepozna avtorja z močno noto humanizma in umetniške odgovornosti. Ta se navsezadnje kljub medlim odzivom bengalske publike na **Nepremaganega** (Aparajito, 1956) in **Apujev svet** (Apu Sansar, 1959), ki zaokrožata trilogijo o odraščanju mladega Apuja, nikoli ne ukloni nareku (množičnega) okusa, temveč vizionarsko vztraja v svojem liričnem pristopu, počasnem pripovednem ritmu ter intelektualnem premisleku, ki likom vselej odmerja prostor in čas, da se razvijejo v kompleksna in zaokrožena človeška bitja.

1 Nandy, Ashis. »Indija Satyajita Raya: film, ustvarjalnost in kulturni nacionalizem«. *Ekran*, marec/april 2004, str. 25.

2 *Ibid.*, str. 26.

3 Film je zaradi Rayeve režijske neizkušenosti, finančnih zapletov in službe, ki mu je snemalne dni omogočala le ob vikendih in praznikih, nastajal tri leta. Za dokončanje produkcije je vzel osebne kredite, prodal ženin nakit ter se ločil od svoje zbirke knjig in gramofonskih plošč.

4 Filmski kritik Bosley Crowther je film ob ameriški premieri za *The New York Times* pokroviteljsko pohvalil kot »enega redkih eksotičnih ogledov, ki nekaj subtilne kompenzacije ponudi vsakomur, ki ima s filmom potrpljenje preživeti nekaj manj kot dve uri«.

5 Arun, A. K. »A Single Dewdrop: The Pleasures of Satyajit Ray«. *Mubi Notebook*, 29. 4. 2022. Dostopno na: <https://mubi.com/notebook/posts/a-single-dewdrop-the-pleasures-of-satyajit-ray-miscellany>; pridobljeno 24. 3. 2023.

6 Rafferty, Terrence. »The Apu Trilogy: Every Common Sight«. *The Criterion Collection*, 17. 11. 2015. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/3798-the-apu-trilogy-every-common-sight>; pridobljeno 26. 3. 2023.

Satyajit Ray s prehodom v 60. leta prejšnjega stoletja nekoliko spremeni fokus ter začne v ospredje postavljati družbene probleme sodobnega časa, ki s presenetljivo feministično senzibilnostjo in zgodovinskim razumevanjem bengalske ženske, užete v patriarhalni pogled indijske maskulinnosti, razbijajo hindujske ideale.

Ko se **Nepremagani** z revnega podeželja najprej premakne v mesto Varanasi, preden Apuja štipendirani študij ponese v Rayevo rodno Kalkuto, se njegov filmski opus (do)končno premakne v urbano okolje, ki ga tudi sam dobro pozna in v katerem se kot režiser (naj)bolje znajde. A še preden nato s sklepnim **Apujevim svetom** preko iskanja zaposlitve, dogovorjene poroke, ženine smrti in očetovstva, ki odpira prostor novemu ciklu življenja, upodobi dečkov prehod v odraslost, Ray zbega kritike s filmom **Glasbeni salon** (Jalsaghar, 1958). Ta nastane kot odgovor indijskim distributerjem, ki v njegovih filmih kritizirajo manko glasbe in plesa, a Ray tudi tokrat pomembno subverzira tradicijo indijskega filma, ko glasbeno-plesne vloške, pod katere se podpisuje bengalski maestro Vilayat Khan, v film vpenja kot sestavni del narativnega dogajanja, ustvarjanja razpoloženja in psihološkega raziskovanja protagonista.⁷ Film se tudi tematsko izrisuje kot odklon od lirično-meditativnih začetkov, ko v ospredje postavi fevdalnega posestnika, ujetega v zaprašene spomine svoje nekdanje veličine. Iz njegove razpadajoče palače odteka še zadnji delci bogastva, ko prične na sosednji posesti rasti nova rezidenca. Satyajit Ray v nasprotju z junaškimi epi, ki veljajo za enega najbolj značilnih žanrov indijskih kinematografij (Bollywooda, Tollywooda, Kollywooda ipd.), aroganten spopad »starega« in »novega« denarja postavi v luč plehkosti in krhkosti moškega ega. Rayevi moški, kot kasneje demonstrira s filmi, na primer **Strahopetcem** (Kapurush, 1965) in **Junakom** (Nayak, 1966), namreč vselej bivajo v zavetju hegemonskih struktur in patriarhalnega *statusa quo*, zaradi česar se kot (prave) junakinje njegovih filmov kmalu vzpostavijo ženske.

Satyajit Ray s prehodom v 60. leta prejšnjega stoletja nekoliko spremeni fokus ter začne v ospredje postavljati družbene probleme sodobnega časa, ki s presenetljivo feministično senzibilnostjo in zgodovinskim razumevanjem bengalske ženske, užete v patriarhalni pogled indijske maskulinnosti, razbijajo hindujske ideale. Če ti ženske protagonistke sicer priklepajo v vloge mater

in žena, se Ray osredotoča na njihov intelekt, vzdržljivost, integriteto in pot v emancipacijo.⁸ Ko se Charulata v uvodni sekvenci **Osamljene žene** brezcilno spreha po dolgih hodnikih in razkošnih sobah svojega doma, se pred nami izriše zamejen svet bengalske ženske, ki ji hindujski kodeks poznega 19. stoletja zapoveduje, da zunanji svet opazuje diskretno in z distance. Tako hrepenče tava od okna do okna in z opernimi očali skozi priprta polkna opazuje ljudi, ki se prosto gibajo po soncu. Družbeno življenje, v katerem kot (poročena) ženska ne sme sodelovati, ji dom prepušča kot edini svet, po katerem se lahko potepa, s tem pa razkošje njene viktorijansko-bengalske palače vse bolj spominja na kletko, kamor mož, (pre)obremenjen s svojim delom urednikovanja političnega časopisa, zaklepa svojo lastnino. Rayeva kamera, ki ji ves čas sledi in jo opazuje preko rame, ter kadriranje, ki jo pogosto uokvirja med vrata, hodnike in stene, tako tudi vizualno poudarjata njeno ujetost v hindujski patriarhat, ki od indijske žene pričakuje pasivno oklepanje moškega sveta ter hranjenje moževega ega s svojo lepoto in občudovanjem.⁹ Charulata, pametna in izobražena, do neke mere pravzaprav subverzira tudi Virginio Woolf in njeno sobo; ko se ustavi pred domačo knjižnico, namreč v hipu zaznamo brezbržnost nekoga, ki je prelistal že vse njene knjige, kot je preigrala tudi že vse klavirske tipke in v blago izvezla vse možne vzorce. Ne potrebuje svojega prostora, bolj hrepeni po pogovoru, izmenjavi mnenj ter diskurzu o književnosti in poeziji. Ko mož v hišo povabi svojega bratranca,¹⁰ nadobudnega pisatelja, ki jo intelektualno izziva in spodbuja k pisanju, se zato med njima hitro stke ljubezenska naklonjenost. Charulata se (v njegovem spremstvu) končno premakne na vrt, na sonce, na gugalnico, kjer se kot iz kletke izpuščena ptica prepusti svobodi, prepeva in se zaljublja.

Film, ki ga Ray uvršča med svoja najbolj brezhibna dela, tako s kontemplativnim osredotočanjem na intimna čustva in misli protagonistke, ki se pogosto v tišini izrisujejo čez obraz izjemne igralko Madhabi Chakraborty, odstira delovanje kulturnih sil, ki žensko prizadevanje za samouresničitev, iskanje lastnega

⁷ Kemp, Philip. »The Music Room: Distant Music«. *The Criterion Collection*, 19. 7. 2011. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/1930-the-music-room-distant-music>; pridobljeno 2. 4. 2023.

⁸ Cooper, Darius. *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, str. 4.

⁹ *Ibid*, str. 75.

¹⁰ Ena boljših vlog Soumitre Chatterjeeja, ki je z Rayem posnel kar štirinajst celovečernih filmov, začenši z odraslim Apujem v **Apujevim svetu**.



glasu ter (intelektualne) avtonomije vodi v zaskrbljujoče negotovo prihodnost. Navdihnjen s sklepnim kadrom Truffautovih **400 udarcev** (Les quatre cents coups, 1959) film zaključí z nizom zamrznjenih sličic: rok moža in žene, ki negotovo segata druga proti drugi. Ray odločitev o prihodnosti zakona prepušča gledalcu, kakor ga tudi z direktnimi pogledi uvodnih kadrov pogosto integrira v samo dogajanje filma. Kot v opombi revije *Kalkuta* pred desetletji zapiše njen urednik: »Ste videli Rayev najnovejši film? Oziroma – je Satyajitov film videl vas?«¹¹

Ko se **Boginja** (Devi, 1960), za mnoge Rayev prvi neposredno politični film, odpre s prizorom obrobljenih oči glinene boginje Durge,¹² se te berejo kot vzporednica Apuju, ko v **Pesmi ceste** izpod odeje prvič radovedno pogleda v svet. Oči, ki gledajo in s svojim pogledom ustvarjajo dialog, se vzpostavljajo kot pomemben element Rayevega opusa, ki ga s skritim pogledom skozi okna dokončno nadgradi uvodna sekvenca **Osamljene žene**. A oči v **Boginji** ne vabijo toliko k (v)pogledu v svet bengalske vasi Chandipur, takrat še britanske indijske province, ki se izrisuje pred nami, ampak bolj kot to opozarjajo na moč samega pogleda. Pogleda, ki časti in v iskanju božanskega hitro razčloveči. Pogleda, ki ustvari, a prav tako tudi uniči. Gre za spopad dveh generacij in diametralno nasprotnih pogledov na svet: vizije fevdalnega posestnika, ki svojo snaho na podlagi prejšnjih sanj spremeni v inkarnacijo matere boginje, in »zahodnjaškega« pogleda njegovega sina, ki verjame v moč izobrazbe, racionalne razlage in sodobne medicine. Njun ideološki razkol temelji v trenutku tranzicije, vznika bengalske renesanse ter impulza modernizma, ki ga v Indijo poznega 18. stoletja prinese stik z evropskim razsvetljenstvom. »Če delaš proti tradiciji, te bo življenje prizadelo,« odzvanja citat v filmu, ki se iz filma preliva tudi v Rayevo realnost. Ta zgodbo, prirejeno po romanu Prabhata Kumarja Mukhopadhyaya, sicer prestavi v stoletje kasneje; v čas, ko je v Indiji kolonialna vladavina že utrjena in med prebivalstvom povzroča vse večji odpor. **Boginjo** gre tako vsaj delno brati kot dialog z ustvarjanjem mitov, ki v 19. stoletju postanejo sestavni del nacionalističnega gibanja, in hindujskim gibanjem Brahma Samaj, v katerem je z zavzemanjem za liberalne reforme verskih tradicij, zavračanjem čaščenja malikov, kastnega sistema in sežiganja vdov vidno sodelovala tudi Rayeva družina.¹³

K spiritualnosti, ki temelji na (ne)človeški hierarhiji in kastnem sistemu, Ray kritično pristopi s filmom **Odrešitev** (Sadgadi, 1981), v katerem neizprosno obravnava materialno odvisnost duhovnikov, ki jim privilegiran družbeni status v celoti omogoča izkoriščanje dela in donacij nedotakljivih. A Rayeva ideologija, pogosto ujeta na presečišču tradicije in modernistične misli, gledalca še danes najbolj presune prav v njegovih femi-

Odkrito zadržan do prevladujočih indijskih estetskih vrednot, ki že takrat poganjajo bengalski komercialni film, svoj navdih raje črpa iz evropske filmske umetnosti ter jih senzibilno preliva v svet indijskih zgodb in hindujske kulture.

nističnih podtonih ter jasnem zavzemanju za izobraževanje in enakopravni položaj žensk. V **Boginji**, ki je gledana, opazovana in čaščena kot objekt, ko jo skozi okenske rešetke njenega svetišča doživljamo pomanjšano v razmerju do moških, ki jo obkrožajo (ter si jo lastijo), se Ray bržkone le bežno poigra z žensko perspektivo, ko Devi v ključnem trenutku pogleda nazaj. Tema ženske emancipacije postane njegov primarni fokus s filmom **Velemesto** (Mahanagar, 1963).

Bengalska renesansa¹⁴ resda prinese delno emancipacijo »nove ženske«, a od nje še vedno hkrati pričakuje polno predanost družini, veri in ohranjanju doma pred vplivi zahoda. **Velemesto** tako skozi kompleksno študijo družinskih odnosov, ki se sredi 50. let prejšnjega stoletja, kmalu po osamosvojitvi indijske podceline, pogajajo s svetom velikih družbenih sprememb, vzpostavi zgodbo o ženskem vstopu na trg dela in finančnem osamosvajanju, ki ogroža patriarhalno družinsko dinamiko. V ospredje tokrat prvič direktno stopi tudi Rayeva domača Kalkuta, a dogajanje, še vedno povečini omejeno na zaprte prostore skromnega doma in službenih pisarn, s prisotnostjo mesta sugerira predvsem njegove skušnjave in neskončne možnosti. Ekonomska in razredna struktura mesta odsevata v intimnih družinskih odnosih, pa tudi pozicioniranje osrednje protagoniste Arati

¹¹ Girish, Devika. »Devi: Seeing and Believing«. *The Criterion Collection*, 26. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/7585-devi-seeing-and-believing>; pridobljeno 31. 3. 2023.

¹² V hindujskem mitu sta Durga in njen jezni avatar Kali dve obliki vsemožečne matere boginje, imenovane Devi.

¹³ Girish, Devika. »Devi: Seeing and Believing«. *The Criterion Collection*, 26. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/7585-devi-seeing-and-believing>; pridobljeno 31. 3. 2023.

¹⁴ Kulturno, družbeno, intelektualno in umetniško gibanje, ki se v Bengaliji razmahne med 18. in zgodnjim 20. stoletjem in radikalno preobrazi indijsko družbo ter krepí njen odpor proti britanskemu kolonializmu.

(žene, ki ob moževi izgubi službe stopi v polje dela) v kadru postaja vse bolj enakovredno osramočenemu možu in tastu. Le kaj je večja sramota moškosti, kot da žena preživlja moža? Sveži bankovci, ki jih Arati prejme ob svojem prvem plačilu, tako simbolizirajo njeno (polno) integracijo v družbo, s tem pa tudi v sodobni kapitalizem, medtem ko rdeča šminka, ki jo nosi v službi in pred vrnitvijo domov vselej zbriše z ustnic, poudarja kulturno distanco med družbenima vlogama (tradicionalne) gospodinje in (moderne) delavke, med katerima neprestano prehaja.

Ko Arati, v izjemni vlogi Madhabi Mukhejee, tako izstopi iz sfere nevidnega in neplačanega dela ter vse bolj prehaja v svet finančne enakopravnosti in rednega plačila, jo na novo okuše na svoboda tako straši kot vznemirja. A ne le nje; ko film po prejemu srebrnega medveda za najboljšo režijo na berlinskem filmskem festivalu doživi premiero tudi v Daki, glavnem mestu bengalsko govorečega Bangladeša, takrat še vzhodnega Pakistana, pomanjkanje sedežev namreč sproži nemire in obračun s policijo ter distributerje prisili, da v naslednjem dnevu organizirajo deset dodatnih predstav.¹⁵ Vprašanje ženske avtonomije se tako pretanjeno plasti z Rayevim zanimanjem za družbene, psihološke in moralne razsežnosti dela in njegove odsotnosti, ko v jedro **Velemesta** počasi prodre tudi vprašanje vloge človeške morale v sodobni kapitalistični družbi. Za prelomnega velja element obravnavanja rasne diskriminacije, ki pa se v zgodbo še posebej nekonvencionalno zasidra, ko se preko stranskega lika Aratijine sodelavke Edith pripne na vprašanje spola. Kot pripadnici anglo-indijske skupnosti ji Britanci zanikajo enakost, a nanjo stigmo nemoralnosti in nepoštenosti pripenjajo tudi Indijci. Arati se tako z vstopom v kapitalistični ustroj družbe znajde pred težkim moralnim vprašanjem: obdržati službo ali preseči tovrstne rasne stereotipe?

Indijsko moškost, krhko, negotovo in poniž(a)no, nam skozi portret moža, ki se bori s svojo vlogo v družinski hierarhiji, dekonstruira že **Velemesto**, a ta tema polnokrvno zaživi šele s komorno dramo **Strahopetec**, v kateri se besede spet izkažejo za neuporabne in so pogledi edini, ki zares govorijo. Nekoliko manj prepoznaven zaradi nenavadne dolžine 69 minut, ki ga ob redkih retrospektivnih projekcijah tišči v tandem s satirično komedijo **Svetnik** (Mahapurush, 1965), film dokončno subverzira Rayev koncept moškosti ter mu odstre vso iluzijo herojstva, moči in odločnosti. Rayev moški (p)ostane izrazito človeški: v tej človečnosti pa je vselej tudi neodločen, izgubljen, strahopeten in (mentalno) šibek. A če **Strahopetec** strahopetnost nosi že v svojem naslovu, naslednji film **Junak** poskrbi za nekoliko ironičen preobrat. V ospredje tokrat stopi filmska zvezda¹⁶, ki svetu skozi iluzijo filmske umetnosti projicira glamuroznega

junaka, pod masko katerega se skriva človek. Človek, poln dvomov, tesnobe, osamljenosti in odtujenosti od ljudi, ki vanj ob vsakem koraku preslikavajo svoje želje, strahove in pričakovanja. Za mimoidoče ne predstavlja drugega kot dvodimenzionalno entiteto, a ko ujet na vlaku na relaciji Kalkuta–Delhi naleti na empatično novinarko ženske revije, se njun intervju zapelje v nepričakovano introspekcijo, polno podoživljanj spominov preteklosti ter raziskovanja kompromisov, bistva in pomenov delovanja v polju umetnosti.¹⁷

Tudi njegove poznejše filme, na primer **Dneve in noči v gozdu** (Aranyer Din Ratri, 1970), zaznamuje niansiran pristop k značaju, vedenju ter interakcijam med liki in njihovim okoljem, raziskal pa je tudi žanr muzikala in historičnega epa ter v filmu **Šahista** (Shatranj Ke Khilari, 1977), Rayevem edinem celovečercu v hindijščini, ponudil ironičen vpogled v vase zagledano indijsko plemstvo. O Satyajitu Rayu bi lahko pisali v neskončnost. Odtisa v indijski kulturi navsezadnje ni pustil le kot režiser, producent, scenarist, skladatelj in grafični oblikovalec, temveč tudi kot ilustrator in pisatelj znanstvenofantastičnih zgodb ter otroških detektivk; njegov preiskovalec Feluda na indijski podcelini bržkone uživa enakovreden status britanskemu Sherlocku Holmesu. A naj raje zaključim z mislijo Akire Kurosawe: »Kdor ni videl Rayevih filmov, živi na tem svetu, ne da bi videl sonce ali luno.«

Retrospektiva filmov Satyajita Raya bo med 30. majem in 10. junijem na ogled v Slovenski kinoteki, med 7. in 11. junijem pa na festivalu Kino Otok.

¹⁵ Sengoopta, Chandak. "The Big City: A Woman's Place". *The Criterion Collection*, 19. 8. 2013. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/2871-the-big-city-a-womans-place>; pridobljeno 15. 3. 2023.

¹⁶ Ray v iskanju avtentičnosti in metarazsežnosti v vlogo zvezdnika postavi enega najslavnejših igralcev v zgodovini bengalske kinematografije, Uttama Kumarja, ki se je do svoje smrti pri 53 letih pojavil v več kot dvesto filmih. Ko je leta 1980 umrl, se je v Kalkuti ustavil ves promet, danes pa se po njem imenujeta tako ulica v centru mesta kot podzemna postaja.

¹⁷ Iyer, Pico. "The Hero: Depths and Surfaces". *The Criterion Collection*, 22. 2. 2018. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/5413-the-hero-depths-and-surfaces>; pridobljeno dne: 5. 3. 2023.