



# INDIJA SATYAJITA RAYA:

# film, ustvarjalnost in kulturni nacionalizem<sup>1</sup>

ashis nandy

Sayajit Ray je že pred smrtjo (1992) pri večjem delu indijskih filmskih kritikov zbuja mešane občutke. Res je, da so redki zanikali njegovo pionirsko vlogo pri indijskem filmu, toda zdi se, da se je že proti koncu njegovega življenja nekaj resnih filmskih kritikov spraševalo o njegovi viziji in daljnoročnem vplivu. Kar nekaj jih je Rayu očitalo, da je njegova Indija postala pravzaprav Indija internacionalnega filma. Sloviti izpad filmske igralka Nargis pred indijskim parlamentom, češ da Ray v svojih filmih izkorišča indijsko revščino zaradi tujega občinstva, je bil le malo manj oster izraz tega nelagodja.

Ta dvoumni odnos do Raya je imel več razlogov. Ray je bil humanist v času, ko so postala tveganja homocentrizma očitnejša, modernist, ko se je kriza modernizma poglobljala, in realist, ko se je trdnost realizma majala. Vseeno pa je bil najpomembnejši razlog za dvoumen odnos zmerom dvom o tem, ali je Ray zares indijski režiser. Je bil Ray zares Indijec? Ali pa je bil pravzaprav zelo vesterniziran, močno kozmopolitski človek, ki se je loteval indijskih tem zgolj zato, ker se je rodil kot Indijec in je po naključju živel v Indiji? Je bil – naj uporabim moderno krilatico – orientalist temne polti? Je snemal filme zgolj za zahodne filmske kritike in zahodno občinstvo? Ta vprašanja so postajala vse glasnejša, ko sta Rayeva slava in vpliv naraščala. Film je vsepovsod mikaven medij in življenjepisi slovitih filmskih režiserjev so zmerom predmet natančne raziskave in vztrajne medijske radovednosti. Poleg tega je bil Ray kulturni junak in je prihajal iz družine legendarnih književnikov. Ko so ljudje počasi spoznali njegovo osebno zgodbo in se navadili njegove navzočnosti v javnosti, so tudi zvedeli za njegovo fascinacijo s klasično zahodno glasbo in književnostjo, za njegovo nezanimanje za indijsko glasbo – za to glasbo se ni menil že od zgodnjih let – in bengalsko književnost; zvedeli so, da je bil v službi v modni oglaševalski agenciji, spoznali so celo njegov sofisticiran angleški naglas in “kozmpolitsko” vedenje. Ray je pri mnogih v resnici zbuja vtis, da sta Indija in celo Bengalija zanj območji, ki jih je sprejel šele pozneje. A mene ne zanima ta del zgodbe. Zame se v teh vprašanih skrivajo številne pomembnejše teme. Tukaj se bom lotil nekaterih in razjasnil naravo glavnega vprašanja, ki se skriva za njimi, ne zato, da bi odgovoril nanj, temveč da bi problematiziral povezave med politiko kulturne ustvarjalnosti in estetskimi izkušnjami velikih segmentov Indijcev. Vprašani indijskosti namreč ne moremo postavljati samo pri Rayu, pač pa tudi pri vsakomur, ki se zavestno umešča v ta model ustvarjalnosti in ki noče častiti kulturnega formata, sprejemljivega za to generacijo indijske buržoazije. Ta sprejemljivost se je oblikovala na vse bolj ozki definiciji javnega jaza, ki si ga je v zadnjih nekaj desetletjih zase izbral indijski srednji razred. Temu razredu se zdijo romanopisci kot, denimo, R. K. Narayan v opisih ruralne Indije preveč krotki in apolitični, zato zbuja pri kritikih strah glede svojega kritičnega jaza. Drugi, denimo, slikar Ravi Varma, pa zbuja pri umetnostnih zgodovinarjih drugačne vrste strah, namreč strah pred tem, da so preveč očitni posnemovalci in da razkrivajo temelje estetskega jaza samega zgodovinarja. Ko se človek sprašuje o Rayevi indijskosti, najprej zadene na zamolčano, latentno vprašanje o naravi ustvarjalnosti v Indiji. Ali je lahko močno

vesterniziran, urbani, kozmopolitski Indijec kreativen, ko se ukvarja z nečim, kar je značilno za to kulturo in kar je potemtakem zunaj obzora nekoga, ki iz prve roke slabo pozna ruralno Indijo, kastno družbo in kmečko življenje? S tega vidika je to vprašanje del zamolčanih dvomov, ki jih imajo o sebi indijski srednji razredi, vključno s tistimi, ki postavljajo vprašanje o lastnih kulturnih koreninah.

Isto vprašanje lahko morebiti postavimo drugače: včasih to naredijo sociologi. Ne mislim na tiste vrste vprašanj, ki jih postavljajo kulturni antropologi, ko govorijo o kategorijah, veljavnih znotraj neke kulture, in kategorijah, ki so zunanje tej kulturi, kategorijah *emskega* in *etskega*\*. V mislih imam sloviti prispevek Roberta Mertona o pogledu od znotraj in pogledu od zunaj, v katerem se sprašuje, na primer, ali lahko beli Američan ustvarjalno piše o ameriških črncih, če uporablja kategorije *etskega* ali *emskega*. V tem trenutku je strukturalni funkcionalizem precej nemoderen, toda ena linija argumentacije, ki jo Merton upošteva, a je ne uporablja, se mi zdi pomembna še zlasti v družbah, kakršna je indijska, ki je preprejena z brezštevilnimi razlikami. Namreč, da se lahko ideja o *outsiderju* in *insiderju* logično konča le v *reductio ad absurdum*. Na primer: ko rečeš, da beli ameriški znanstvenik ne more zares ustvarjalno pisati o ameriških črncih, ker je empatija omejena in ne more nadomestiti neposredne udeležbe in – zgodovinske ali sodobne – izkušnje, lahko isti kulturni argument razvija še naprej. Tako lahko rečeš, da črni moški ne more ustvarjalno pisati o izkušnjah črne ženske. In, med črnimi ženskami, da odrasla črna ženska ne more občutiti tesnobe odraščajočega črnega dekleta. In tako naprej, dokler ne ugotoviš, da nihče ne more seči čez kulturne meje in pisati o izkušnji nekoga drugega in da živimo v kulturno solipsističnem svetu. Naj priredim Berkleyjev sloviti aforizem: nihče ne more občutiti tujega zobobola.

Do globine ali dosega Rayevih kulturnih korenin pridemo lahko tudi tako, da si ogledamo, kaj o tem pravijo sami njegovi filmi. Tukaj nas čaka presenečenje: Rayevi največji in najbolj ustvarjalni filmi so tisti, v katerih se loteva obdobj, družbenih plasti in problemov, s katerimi je imel najmanj neposredno in osebno izkušnjo. Trilogija o Apuju, *Glasbeni salon* (Jalsaghar/The Music Room, 1958), *Boginja* (Devi/The Goddess, 1960) nikakor ne govorijo o svetu, v katerem je Ray živel.<sup>2</sup> Dvomim tudi, da je imel Ray, preden je posnel *Pesem ceste* (Pather Panchali/Song of the Little Road, 1955), zadosti osebne izkušnje o življenju na indijskem podeželju, da bi lahko prišel kot socialni antropolog na še tako neugleden oddelek za antropologijo.<sup>3</sup> To anomalijo moram pojasniti.

A to je anomalija samo za filmske kritike, ne za študente ustvarjalnosti. V tem namreč Ray ni izjema; to velja za številne pisatelje in umetnike. Joseph Conrad je v *Srcu teme* boljši romanopisec kakor tedaj, ko piše romane, ki se dogajajo v njemu znanih okoljih; Pablo Picasso je bolj ustvarjalno uporabil afriško ljudsko umetnost kakor veliko afriških modernih slikarjev. Logika fantazijskega življenja in preseganja samega sebe ni logika vsakdanjega življenja in zdrave pameti, pa naj Freud reče,

\* Kategoriji sta iz lingvistike (fon-etsko/fon-emsko) prišli v antropologijo in dobili pomen “pogleda od znotraj” in “pogleda od zunaj”.

kar hoče. Odsotnost neposredne izkušnje pogosto omogoči svobodnejše fantazijsko življenje in zato globlji dostop k skupnim mitom in izkušnji kulture, ki se prenaša po drugih kanalih kakor tisto, čemur radi rečemo neposredna izkušnja ali univerzitetna izobrazba. Če umetnik uporablja ustvarjalno domišljijo, lahko pogosto delno preseže omejitve, ki mu jih postavljata pomanjkanje osebne izkušnje in empiričnega znanja in celo družbena določnost umetnosti. V nekaterih kontekstih je omejenost celo prednost.<sup>4</sup>

Je potemtakem mogoče vprašanje o kulturni avtentičnosti in "grundiranju" postaviti še na tretji način? Ali lahko rečemo, da so bile Rayeve estetske, še zlasti filmske vrednote zahodne, četudi so bile vsebine in njihova obdelava indijske? Navsezadnje film ni zgolj odkritje modernega Zahoda; paradigmatični način samoizražanja je postal na Zahodu 20. stoletja. To vprašanje je pomembno, vsaj *prima facie*. Človek bi pravzaprav lahko upravičeno trdil, da so nekatera vodilna načela Rayevih estetskih strasti in celo nekateri glavne življenjske vrednote prišli iz evropskega razsvetljenstva. Ray je bil izdelek kulturne implozije, ki se je zgodila v Bengaliji v 19. stoletju – sprožil jo je britanski kolonialni vdor –, in evropska renesansa je bila nedvomno močno zasidrana v njegovi zavesti.

Pri tej konceptiji pa ne smemo pozabiti na dve zadevi. Prvič, pri Rayu je veliko prvin, ki jih nikakor ne moremo pojasniti z zahodno estetiko. Z indijsko estetiko ni mogoče pojasniti vsega Raya, z njenim zahodnim polom pa si še manj pomagamo. Filmi kot, na primer, *Osamljena žena* (Charulata/The Lonely Wife, 1964) ali *Boginja* zanesljivo niso zgolj proizvod zahodnih estetskih vrednot, četudi imajo v njih zahodne družbene vrednote pomembno vlogo.<sup>5</sup> To še zlasti velja za filme, v katerih je bila njegova ustvarjalnost na vrhuncu. Trdil sem, da je v teh filmih Ray ustvaril močan anti-jaz, ki je kljuoval vsemu njegovemu družinskemu ozadju, osebni življenjski filozofiji in celo njegovim idejam o družbeni in politični racionalnosti. Kakor da je postavil ta anti-jaz, da bi dal polnejši izraz svoji (pod-socializirani) domišljiji in segel vse tja do svojega latentnega kulturnega jaza. Rayeve vrednote, vrednote, ki jih je menda zavestno gojil, so dosti bolj neposredno izražene v njegovih manj resnih delih – v zgodbah za otroke, znanstveni fantastiki in kriminalkah. V njih je dajal duška svojemu modernističnemu jazu.<sup>6</sup> Nedvomno lahko rečemo, da je Ray, tako kakor številni drugi ustvarjalci, morda imel več jazov in del njega je bil tako globoko indijski, kakor je bil drugi del globoko zahodnjaški.

To ni nesmiseln komentar, ki ga je mogoče na lahko odpraviti. Če Satyajit Ray v sebi ne bi mogel prenesti tolikšne pluralnosti, bi sicer za-

dostil merilom, ki so jih postavili nekateri naši najbolj glasni in samozavestni filmski teoretiki, tisti, ki iščejo v filmu "čisto" Indijo in indijskost – tako kakor je Rudyard Kipling, ki so se mu upirali bikulturni babuji, polni dvomov o imperializmu, vse svoje življenje iskal prave Indijce, ki bi bili apolitični plemeniti divjaki –, a bi izdal svojo kulturno in urbano dediščino srednjega razreda. Ray je bil navsezadnje avtentičen kolkatski babu in je bil lahko v svoji umetnosti zvest lastnemu kulturnemu jazu le, če je bil bikulturn – in potemtakem nezvest tradicionalni Indiji. Paradokso: to je bila njegova "vernakularna" dediščina.

S tega vidika naše na novo postavljeno vprašanje pokaže na spopad med avtentičnostjo in indijskostjo v okoliščinah, v katerih mora vsak Indijec srednjega razreda – da bi bil zares indijski v svojem ustvarjalnem slogu, in to po merilih, ki jih narekujejo novi privrženci etničnega šika – zavreči vso indijsko izkušnjo zadnjih dvestotih let. Prav ta dvestoletna izkušnja – z dvoumno zvezo z Zahodom vred – je omogočila, da imajo vsi Indijci v svoji osebnosti močno bikulturno komponento. To, česar so se nekoč naučili kot tehnike preživetja, je zdaj postala karakterna poteza, del družbenega kulturnega repertoarja in osebnega "karakternega grba".<sup>7</sup> Prepričan sem, da bo manj defenzivna raba te bikulturalne komponente še naprej glavni vir indijske ustvarjalnosti tudi v prihodnje. Res je, "bikulturalnost" je bila nekdanj vsiljena. Tudi drži, da se je zaradi tukajšnjega kolonializma zasidrala v indijski kulturi in zavesti. A nesmiselno bi bilo trditi, da v tem delu sveta trpljenje družbe ni odprlo možnosti za kulturne eksperimente, kakršni na kulturno hegemonističnem, vse bolj monokulturnem Zahodu niso več mogoči. Obdržali smo delce Zahoda, ki so za Zahod že izgubljeni. Medtem ko se zavedamo, kako patološka je kulturna mimikrija, ki jo je potrdil kolonializem, ne moremo spregledati ustvarjalnih potencialov, ki so pogosto spodbudili nasprotje te mimikrije.<sup>8</sup>

Še dve manj pomembni vprašanji. Prvič, tisti, ki kritizirajo Raya, češ da ni zadosti indijski, so sami pogosto del visokoletnega sveta filmske kritike, močno odvisne od zahodnih filmskih teoretikov – tako glede mega filmskih teorij kakor glede njihovih mikro teorij o kulturnih analizah. Zahteva, naj Ray postane bolj indijski, se je okrepila že v času Rayevega življenja, ko je etnično postalo na Zahodu bolj moderno in ko je zahodni *establishment* umetniškega filma vse bolj pogosto omenjal "glasove tretjega sveta". Prav tako so pritiskali nanj, naj postane bolj družbeno angažiran – taki so bili namreč od 60-ih let tako zahodni kakor indijski radikalc. Vpliv teh dvojnih zahtev na Rayevo delo ni bil dober. Tu in tam so ga prisilili, da je dal kakšen zmeden ali rahlo krčevit družbeni komentar. Tu se ne bom ukvarjal s tem vplivom. Hočem le povedati, da



Nepremagani



Glasbeni salon

so te zahteve nastale kot del tiste tradicije, za katero kritiki Raya obtožujejo, da je njen del. Drugič, film je totalni medij in tehnologijo zanj so razvili v glavnem na Zahodu. Vendar pa je v marsičem tudi odprt medij, ki omogoča, da se v določenih okoliščinah vanj prikradejo nenavadne oblike zavesti. Druge kulture qua kulture so vplivale na medij v glavnem s – oprostite za ta nič kaj elegantni izraz – “povezavo ali konvergenco estetik”. Film ni pluralen zgolj zaradi načina, kako režiser vodi in vključuje razne estetske forme, temveč tudi zato, ker daje drugim udeležencem v ustvarjalnem procesu – piscu glasbe, snemalcu, igralcem, umetniškemu direktorju itn. – nekaj umetniške avtonomije (pa četudi je ta avtonomija, tako je bilo vsaj pri Rayu, dana pomotoma). Film je morebiti res predvsem režiserjev medij, toda načela organizacije, ki jih režiser uporablja, so bržkone kulturno določena. (Na primer, vloga pisca glasbe in scenarista je v komercialnem hindujskem filmu popolnoma drugačna od vloge v kakšni drugi kinematografiji ali – celo – od vloge v indijskem umetniškem filmu.)

Ko kdo poskuša spodbijati Rayevo delo s kategorijo indijskosti, je v takem kontekstu potemtakem vedno nejasno, o katerem filmskem mediju govori. Rekel bi, da ne govori o kulturni občutljivosti dela *Osamljena žena* pisca Rabindranatha Tagoreja ali klasicizmu *Glasbenega salona* skladatelja Vilayata Hussaina Khana. Koliko pomena je treba dati raznim komponentam v totalni estetski izjavi, imenovani film? Ima v določanju tega pomena kakšno vlogo tudi kultura? Če je odgovor “da”, ali moramo resno upoštevati glasbo Ravija Shankarja, ko ocenjujemo kulturni status “trilogije o Apuju” in pravzaprav tudi samega Raya? Ali lahko sam koncept režije – še zlasti prioritete, ki jih ta daje različnim elementom v filmski obrti – odseva nekaj indijskega kulturnega sloga? Odgovor prepuščam bolj usposobljenim.

Ali lahko naše začetno vprašanje drugače postavimo? Ali ga lahko tako razširimo, da bo zajelo tudi tisto, kar so si nekateri predani kritiki že od nekdaj želeli vprašati: so miti in arhetipi, ki jih je Ray vključil v svoje delo, kaj manj indijski kakor, denimo, tisti, ki jih uporablja drugi veliki predstavnik indijskega filma Ritwik Ghatak? Zdaj smo prišli na še težavnejše področje. Najboljši preskus tega, ali je ustvarjalno delo avtentično indijsko ali ne, je sprejem, ki ga doživi pri Indijcih. Ta uspeh nima veliko opraviti z učbeniškimi definicijami indijskosti in filmske obrti. Sodba o tem navsezadnje ne more biti zgolj umetniška in ne more je izreči edinole specialist; biti mora kulturna. Če Raya njegovi sonarodnjaki razumejo in če njegova umetnost v njih odmeva, pomeni, da je na vprašanje odgovoril na en način. Če pa se mu tako razumevanje ni posrečilo, je na vprašanje odgovoril na drug način. To ni nespameten popu-

lizem. Ne govorim o blagajniškem uspehu, čeprav Ray tudi pri tem ni bil od muh.<sup>9</sup> Govorim o sprejemu, ki ga je doživel pri velikem številu ustvarjalnih Indijcev, ki pogosto niso imeli nič opraviti s filmom. Govorim o sami Rayevi navzočnosti na indijskem umetnostnem prizorišču, ki je trajala malone štirideset let, navzočnosti, ki jo samodejno priznavajo celo tisti, ki ga morajo kritizirati štiri desetletja po tistem, ko je stopil v svet filma, desetletja, v katerih so mnogi izmed nekoč slovitih režiserjev že elegantno padli v pozabo. Ali nam to, da se Rayu ne moremo izogniti, kaj pove? To vprašanje je pomembno na drugačen način. Ko odpremo vprašanje indijskosti, lahko očitno govorimo o vsaj dveh oblikah indijskosti – eni, povezani z miti in arhetipi, in drugi, povezani s politično ideologijo. Raya navadno obsojajo, da ni zadosti indijski v prvem pomenu, ne v drugem. Prav narobe pa mu pogosto očitajo, da ni zadosti ideološki, to obsodbo pa podpirajo z doktrino zahodnega radikalizma, kar je seveda kontradikcija, o kateri moramo spregovoriti. Strokovnjaki, ki so Raya grajali, navadno najdejo svoje mite in arhetipe pri uvoženi filmski teoriji, saj imajo tesne zveze s sodobno zahodno psihologijo in antropologijo na eni strani in politično ideologijo na drugi. Ghataku so, na primer, oprostili to, da je neprimerno in pogosto nerodno uporabljal zahodno politično ideologijo, ki je bila velikokrat navskriž z glavno temo in moralnim nabojem njegovih filmov. Tega niso videli kakor Ghatakov odstop od indijskosti, bržkone zato, ker mu omogoča, da prikazuje indijskosti, ki se ujema z najnovejšimi prizadevanji zahodne filmske teorije. Ray pa je bil vsej svoji zahodnosti navkljub manj ukročeno politično bitje. Da, imel je svojo politično ideologijo in bila je zahodnjaška, a ni kdove kako zelo vplivala na njegovo filmsko sanjarjenje in vizijo.<sup>10</sup> Še dve sklepni besedi o naravi ustvarjalnega procesa. Skupni kulturni miti, o katerih govorimo, so samo delno zavestni; segajo globoko v našo osebnost in nezavedno. Ustvarjalni človek je človek, ki ima nekaj dostopa do tega nezavednega – Freud je v tem kontekstu včasih uporabil izraz “arhaični sledovi” – in lahko na dan privleče relevantne fantazije, ki so uporabne kot novi “skupni” kulturni miti. In ker navadno ne obvladuje vsega tega procesa, se ustvarjalni človek samo omejeno zaveda svojega početja. Zelo verjetno je, da bo ustvarjalni proces ohranil nekaj svoje nekdanje skrivnostnosti. Človek je lahko popolnoma nedvoumen samo glede končnega proizvoda tega procesa in *post facto* lahko pride do soglasja glede njegove kakovosti. Z drugimi besedami to pomeni, da človek ne more pričakovati po naročilu narejenega soglasja z vnaprej določenim kulturnim standardom; in da je tisto, kar je kulturno ali družbeno pomembno ali funkcionalno, lahko ustvarjalni ponaredek in *vice versa*. Na primer, prepričan sem, da nam imajo komercialni hindujski ali tamil-



Apujev svet

ski filmi veliko več povedati o indijski družbi in politiki kakor umetniški filmi. V nasprotju z nekaterimi sedanjimi kritiki pa ne verjamem, da so komercialni filmi zato ustvarjalno bolj sprejemljivi od resnejših umetniških filmov. Med režiserji, kakršen je bil Ray, in režiserji, kakršna sta bila Manmohan Desai in Ramesh Sippy, je kvalitativna razlika. Seveda pa to ne pomeni, da Ray nima nič opraviti z indijsko komercialno kinematografijo. Sovražil jo je, a ni vedel, da sovražstvo človeka zelo tesno poveže s predmetom sovražstva. Rayevi filmi so bili za velik del indijskega občinstva sistematična in duhovna negacija tako rekoč vseh estetskih vrednot, ki poganjajo indijski komercialni film. Pred kratkim sem slišal uglednega raziskovalca afro-ameriških subjektivitet in spiritualnosti Charlesa Longa govoriti o dobro znanem romanu *Texaco* pisca Patricka Chamoiseauja, napisanem v kreolščini in francoščini. Long je trdil, da Chamoiseau v svojem romanu zato tako drzno uporablja jezik, ker je najprej pokazal, da zna pisati elegantno pariško francoščino, zato si je lahko privoščil, da ni bil več odvisen od francoščine in je presedlal na kreolščino. Rayev odgovor na enako kulturno hierarhijo je drugačen. Kulturi svetovne kinematografije pripada, zato ker zavestno uporablja filmsko govorico, ki jo uporabljajo drugi velikani svetovnega filma. Toda njegova govorica ni mimikrija zato, ker je nevede sistematična negacija kreolščine, ki jo komercialna indijska kinematografija samozavestno uporablja in slavi. Zadnji ključ Rayeve enkratnosti je v tej specifično kulturni negaciji vernakularnega medija, ki prinaša preprosto mešanico vaškega semnja, ljudskega gledališča in karnevala.<sup>11</sup>

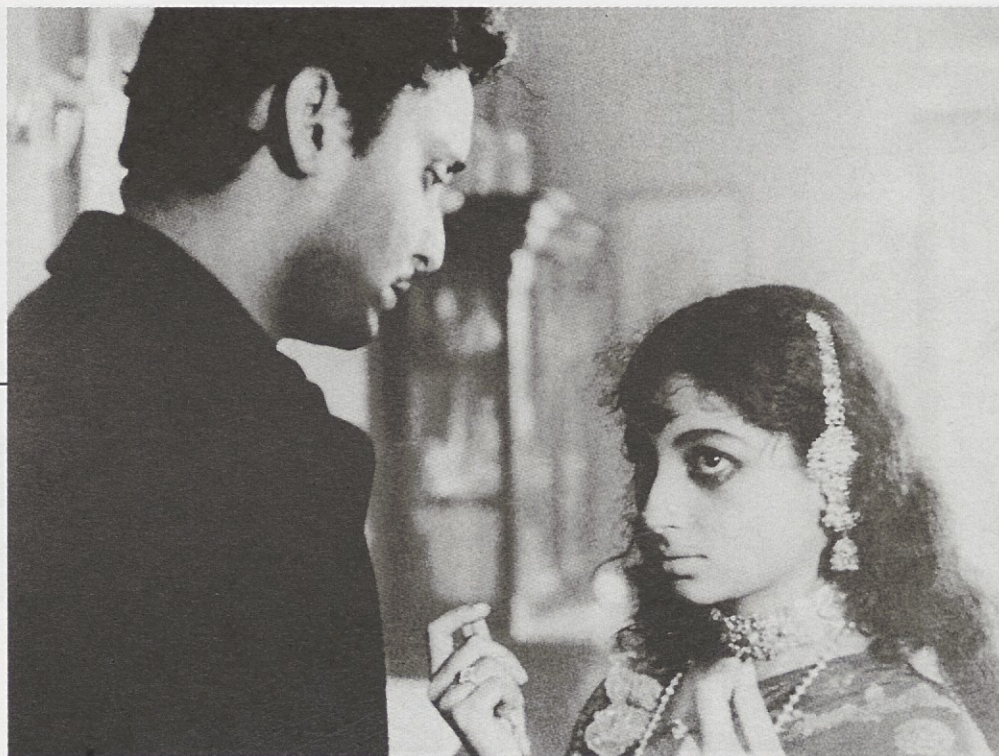
Na eni ravni je Ray manj informativen glede sodobne Indije, saj je predvsem mojster izbranega načina samoizražanja in je kot mojster udeležen pri določanju prostorskih in časovnih razsežnosti svoje kulture; širi meje svoje kulture, da bi svoje razumevanje Indije vključil v to kulturo kot njen stalni del. Rayevi kritiki so dvojno omejeni: najprej zato, ker ga morajo ocenjevati s standardi, ki jih je sam spremenil, da bi ustrezali njegovemu ustvarjalnemu slogu. Njegova kultura ga je ustrezno oblikovala ali pa ne – toda on je zanesljivo oblikoval svojo kulturo, ko ji je spremenil obrise. Zmožnost presegati ali na novo opredeliti svoj svet in uveljavljeno idejo sodobnosti – in celo merila za presojo sodobnosti – ni nekaj, kar bi se nam lahko smililo. Pač pa nekaj, česar se je treba veseliti.

In drugič: ker je človeška ustvarjalnost po definiciji psihosocialni proces – se pravi, če psihosocialna definicija ustvarjalnosti ni stvar individualne volje –, lahko pri umetniških prizadevanjih nekatere družbene zahteve opustimo. Kultura ali povezovanje kulture in osebnosti ali, če hočete, sistem povezovanja kulture in osebnosti uporablja umetnost, da eksperimentira z lastnim repertoarjem psiholoških spretnosti, zavedanji in vizi-

jami. V tem sicer ni vsa umetnost, je pa to pomembna vloga umetnosti v vsaki družbi. V tem povezovanju ne more biti nič takega, čemur pravimo družbeno nekritična umetnost, pa četudi sam umetnik razglša, da je njegova umetnost apolitična. V umetnini je kultura navzoča, če to umetnik hoče ali ne. Zavestna prizadevanja po tem, da bi bil človek družbeno kritičen, se lahko končajo edinole v komičnih grozljivkah, kakršna je bil socialistični realizem. Satyajit Ray je to tezo skorajda potrdil v filmu *Sovražnik ljudstva* (*Ganashatru/Enemy of the People*, 1989), ki sodi – po njegovem mnenju – med njegove najbolj družbeno-kritične filme in – po splošnem mnenju – med njegova najbolj "pretirano družbena" prizadevanja. Najprej, izviren zgodbo iz filma *Sovražnik ljudstva* – Ibsnova drama *Sovražnik ljudstva* – nima zadosti ustvarjalne moči, ki nekaterim umetninam omogoča, da se obogatijo z novimi interpretacijami, prihajajočimi iz kultur, ki so izvorno zunanje (denimo, Kurosawove interpretacije Shakespearovega *Kralja Leara* in *Macbetha*). Bolj pomembno pa je, da lahko v kontekstu Rayevega življenja in političnih vrednot film *Sovražnik ljudstva* gledamo kot zgodbo o praznoverju preprostih ljudi, ki jih vleče za nos pohlepen mali prevarant, ki govori v imenu vere, in o modernem zdravniku, ki temu junaško kljubuje. Žal je zgodba postavljena v čas, ko je sama moderna medicina postala drago, multinacionalno, korporativno podjetje, pri katerem veliki morski psi igrajo za velike vsote, kritje pa jim daje iracionalno porabniško iskanje popolnega zdravja, življenja brez bolečine in nesmrtnosti. Postavljena je v čas, ko je izjemno težko prepričati gledalce, da se lahko vsak vaški slepar, ki izkorišča praznoverje nedolžnih vernikov, pri zdravljenju meri s pohlepniimi multinacionalnimi farmacevtskimi velikani in ljubeznivimi, visoko profesionalnimi zdravniki.

Bolj pomembno je, seveda, da je v Rayevem utrujenem telesu in duhu ostalo zadosti prožnosti in je zato spet ujel korak – malo obotavljivo v filmu *Branches of the Tree* (Shakha Prashakha, 1990), a že bolj samozavestno v zadnjem filmu *The Stranger* (Agantuk, 1991), ki se neposredno postavlja po robu političnosti filma *Sovražnik ljudstva*.<sup>12</sup>

Ne glede na to, kako visoko je *The Stranger* kot ustvarjalna pustolovščina umeščen v svetovni kinematografiji, je zanesljivo mejni kamen na Rayevem potovanju h kulturni avtentičnosti. Je poročilo o kulturnem preživetju in hkrati zgodba o njegovem zadnjem poskusu, da bi presegel samega sebe. Film v glavnem protagonistu – antropologu, ki se potika po svetu in se ne znajde več v evropski razsvetljenski viziji sveta – prikaže močan Rayev anti-jaz, ki zanika mnoge med lastnimi vodilnimi vrednotami, zato da ostane zvest svojemu osrednjemu, a delno zavrženemu ustvarjalnemu jazu. Ray se tudi v svojih velikih filmih upira tem



Boginja



Osamljena žena

vrednotam, toda to upiranje ni namerno in – človek je v skušnjavi, da bi dodal – je pogosto usmerjeno zoper njegovo samoopredelitev.<sup>13</sup> V *The Stranger* to upiranje ni več nenamerno – kratko malo ni več mogoče reči, da gre za samoizražanje latentnega jaza, ki bi ga bil Ray rad zatajil. *The Stranger* morda ni velik film in morebiti tudi ne zadnja beseda o kulturni avtentičnosti, je pa zagotovo ganljiv testament in prepričljiv poskus soočenja s samim seboj.

Nekako tako je, kakor bi se Ray na koncu poti, v zadnjih letih, ki so mu še ostala, uprl prejšnji organizaciji svoje osebnosti in lastni ideji “duševnega zdravja” ter s poslednjim dejanjem ustvarjalnega poguma povezal razcep med svojim filmskim in svojim bolj obvladanim javnim jazom. •

Prevedla SE

#### Opombe:

1. Besedilo je popravljena in razširjena verzija kratkega članka, objavljenega z naslovom “How Indian is Satyajit Ray?” v reviji *Cinemaya*, poletje 1993, 20; in v reviji *Deep Focus*, 1996, 6. Hvaležen sem Aruni Vasudev za njen komentar prejšnje verzije, a tudi zato, ker je postavila prvotno vprašanje, na katero pričujoči prispevek malo širše odgovarja.

2. Pisatelj Sunil Gangopadhyay pravi, da je Ray prvič prebral sloviti bengalski roman *Pather Panchali*, ki je bil predloga za njegov prvi film, ko ga je Dilip Gupta iz Signet Press povabil, naj ilustrira otroško verzijo romana z naslovom *Am Antir Bhepu*. Filmska verzija romana *Pather Panchali* se zato zvesto drži otroške predelave. Sunil Gangopadhyay, “Priya Lekhah Satyajit Ray”, v: *Shyamalkanti Das* (ur.), *Lekhah Satyajit Ray*, Calcutta, Shivrani, 1986, str. 17–20.

3. Satyajit Ray, *Apur Panchali*, Calcutta, Ananda Publishers, 1995, še zlasti 3. pogl.

Ray neke reče: “Dotlej nisem imel neposredne izkušnje o tem, kar človek misli, ko reče “življenje na vasi” ... Nekoč sem v *Sight and Sound* /filmska revija/ napisal, da nisem dobro vedel, kaj bi bilo bistvo zgodbe. Zato sem se moral zanašati na opise v romanu. Knjiga je bila namreč enciklopedija vaškega življenja. Vedel pa sem tudi, da se ne smem zanašati samo nanjo. Veliko reči sem moral sam odkriti. Ko sem si prizadeval razumeti vaški življenjski slog, sem odkril, da se mi pred očmi odpirajo vrata v presenetljiv svet. Rojen sem bil v mestu in odraščal sem v mestu. Zame sta bila okus in struktura tega življenjskega sloga popolnoma nova; ta svet ima tudi drugačne vrednote.”

4. Cf. tudi: Ashis Andy, “The Imagination of the Village”, predavanje na Samskritishivira (delavnica o kulturnih študijih, ki so jo organizirali Ninasam, Heg-

godu in Karnataka in je potekala od 10. do 20. oktobra 1994). Objavljeno v: Vinay Lal (ur.), *Emergences*, 1995–96, posebna številka, 7–8.

5. Denimo: del estetske privlačnosti v Rayevem filmu *Boginja* izhaja iz tega, da režiser – in scenarist – absolutno ni vedel, da je interpersonalna dinamika, ki jo prikazuje v filmu – dinamika, ki pelje zgodbo h tragičnemu koncu –, spletena okoli neizrečenega erotiziranega razmerja med junakinjo in njenim tastom.

6. Ashis Nandy, “Satyajit Ray's Secret Guide to Exquisite Murders: Creativity, Social Criticism, and the Partitioning of the Self”, v: *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves*, New Delhi, Oxford University Press, 1995, str. 237–266.

7. Pred kratkim sta Gustavo Esteva in Madhu Suri Prasad kritizirala mojo rabo izraza “bikulturalen”, še zlasti, ker menda implicira, da lahko človek živi z mitološkimi okviri dveh kultur in obe ustvarjalno uporabljata. Cf.: Gustavo Esteva in Madhu Suri Prasad, “Introduction”, v: *Towards a Politics of Visions: The Essential Ashis Nandy*, New Delhi, Oxford University Press, v tisku. Za zdaj se bom izognil temu vprašanju, poudaril bom le psihološko integrativne potenciale vizije, ki hkrati “prinaša smisel” ljudstvom, ki prihajajo iz različnih, pogosto neprimerljivih kultur.

8. O tem sem podrobneje pisal v knjigi *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, New Delhi, Oxford University Press, 1983.

9. Četudi se ne menimo za finančni uspeh filmov, kakršen je *Osamljena žena*, se film kot *Pesem ceste* ne more meriti z uspehom, kakršnega je imela uspešnica Ramesha Sippyja *Flames of the Sun* (Sholay, 1975); če pa upoštevamo počasen, a stalen dohodek, ki ga z vsega sveta prinaša *Pesem ceste* že skoraj štirideset let, potem se po dohodku lahko meri z najbolj uspešnimi filmi z bombayskega filmskega bazarja. Popularnost ni edinole to, kar prerez ljudi izbere v nekem trenutku. Pri tem gre tudi za časovno razsežnost.

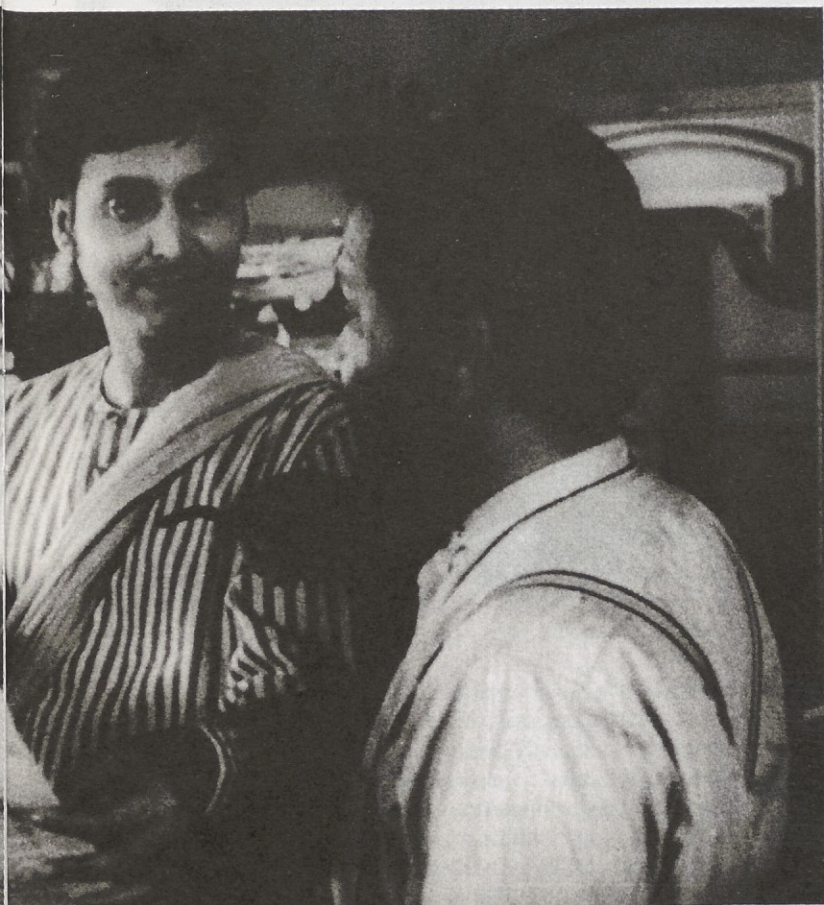
10. Nandy, “Satyajit Ray's Secret Guide to Exquisite Murders”, cf. op. 6.

11. Cf.: Ashis Nandy, “The Popular Hindi Film: Ideology and First Principles”, *India International Centre Quarterly*, 9, 1, 1981; in “An Intelligent Critic's Guide to Indian Cinema”, v: *The Savage Freud and Other Essays in Possible and Retrievable Selves*, New Delhi, Oxford University Press, 1995, str. 196–236.

12. Kazalnik te prožnosti je, da je Rayev zadnji nedokončani film tudi jasna negacija ideološkosti, ki se kaže v *Sovražnik ljudstva*.

13. Ashis Nandy, “Satyajit Ray's Secret Guide to Exquisite Murders”. Cf. op. 6.

objavljeno v: *Indian Summer – Films, Filmmakers and Stars between Ray and Bollywood*, edited by Italo Spinelli, 55. Festival internazionale del film Locarno. English edition (c) 2002 Fres srl – Edizioni Olivares, Milano (www.edizioniolivares.com)



Sovražnik ljudstva