

Satyajit Ray og den hvide verden

Søren Birkvad

Når Satyajit Ray nu på 27. år opretholder sit monopol som indisk films eneste egentlige internationale statussymbol, skyldes det i følge visse kritikere, at han er den mindst indiske i branchen. Skønt landet som bekendt råder over verdens største, nationale produktion af spillefilm – ca. 900 i 1980 – er det under denne synsvinkel ikke på trods af, men i kraft af sin outsider position i indisk filmindustri, at Ray har opnået sit omdømme som filmhistorisk klassiker og vestlig filmkritiks kæledægge. Rays rolige, poetiske skildringer af indisk hverdag står ikke blot i kontrast til den enorme masse af kommerciel virkelighedsfortrængning, der udgør langt det meste af den indiske filmproduktion. De appellerer tillige til vestlige yndlingsideer om kunsten som dybest set overnational og socialt uidentificerbar. I Rays tilfælde har man hæftet sig ved det »almenmenneskelige« på bekostning af det »indiske« i hans filmkunst.

Det universelle aspekt ved Rays film hænger dog i mine øjne uundgåeligt sam-



men med deres regionale særpræg. Rays berømte landsbyfilm »Pather Panchali« handler ikke, som man kunne forvente det, om indisk fattigdom, men om det menneskelige i fattige, bengalske omgivelser. På samme måde er »Devi« ikke alene en blotlæggelse af menneskeofring inden for indisk religion, men en allegori om forpligtelsen til at opgive et forrynderisk system, inden man giver op i det.

I begge tilfælde appellerer de enkle temaer og stærke følelser til alverdens omtanke og indfølelse, men universaliteten har intet at gøre med det forgyldte tomrum, som f.eks. John Russell Taylor forsøger at placere Ray i: »There is nothing in his films which has to be related to anything but his own artistic development and taste as an individual. Like any artist he is finally independent of his background.«¹⁾

Ray er angiveligt så afhængig af sin baggrund, som bl.a. hensynet til de særlige indiske emner og miljøer, det lokale publikum og censuren tilsiger ham at være! I den realistiske/humanistiske tradition, som Rays film indgår i, er det almene i øvrigt kun troværdigt og moralsk gyldigt i sin specifikke form. Kunsten bliver meningsløs eller blaseret, hvis den ikke fæster lid til håndgribelige mennesker i tid og rum, her: indere i Indien.

Det har at gøre med dette både-og, når Ray uvægerligt kammer over i provinsialisme, så snart han forsøger sig i bred, international stil (jvf. hans naive crime stories). Selv om hans film i høj grad er gennemsyret af klassisk, vestlig fortællestil og humanisme, er hans bedste film båret af et temperament, der ikke blot er indisk, men angiveligt først og fremmest bengalsk. Som hans landsmand og ven Chidananda Das Gupta gør opmærksom på i sin nøgterne analyse af Rays film, »The Cinema of Satyajit Ray«, er det i instruktørens hjemstat, at trådene samles: i den vestlige imperialismes gamle hovedsæde, det nuværende Vest-Bengalen²⁾.

Ray nærer som venstreorienteret en tragisk tro på individets valg, men hans antydningstrige og ambivalente fortolkning af Indiens overgang fra gammelt til nyt er næppe, som visse af hans radikale landsmænd hævder det, udtryk for politiske undvigemåder. Hans bløde form, blandingen af enkelhed og nuancerigdom, der især dominerer de første to tredjedele af hans produktion, er først og fremmest udtryk for en personlig modvilje mod alt for skarpe kanter i virkelighedsopfattelsen. En trang til skønhed og forståelse, en manglende vrede i det sociale engagement, der er påfaldende, når man betænker, hvilket ekstremt modsætningsfyldt samfund han har med at gøre. Forklaringen vedrører imidlertid, som Das Gupta gør opmærksom på, Rays egen sociale og kulturelle baggrund: de bengalske mellemklasser, som bærere af vestlig tankegang og indisk samvittighed.

AFHÆNGIGHED

Satyajit Ray er født i 1921 i British Indias gamle hovedstad Calcutta og er som sådan et barn af denne bys særlige, koloniale kultur. Hans slægtshistorie markerer en række

af de stadier, der med hovedvægten i det 19. århundrede udviklede nye, højere mellemklasser blandt inderne under massiv engelsk påvirkning. I Ray-slægtens tilfælde medførte ekspansionen fra East India Company, at tidligere tiders embedsmænd blev afløst af ny-rige *zamindarer* (godsejere) for i de sidste tre-fire generationsled at forfine sig i stadig mere omnikulturne, kunstnerisk retning (Rays far og bedstefar er berømte forlæggere og forfattere)³⁾. Det særlige dannelsesideal, som i Rays familie blev praktiseret med sans for Ibsen, Beethoven og bengalsk egetværd, skulle så at sige institutionaliseres for ham, da han som ung malerelev blev optaget på bengaleren Rabindranath Tagores kosmopolitiske »Tagore University«.

Tagore (1861-1941) havde på dette tidspunkt opnået international berømmelse som digter og filosof – han modtog Nobelprisen i 1914 – men fremstod herudover som ledende talsmand for et bredt, progressivt-liberalt opør med indisk feudalisme og for en anti-imperialistisk forening af østlig og vestlig kultur, der som historisk epoke er blevet kaldt »The Bengal Renaissance«. Tankegangen var hos Tagore nok rationel og reformistisk som i klassisk, vestlig humanisme, men begreber som lighed mellem kønnene, national selvbestemmelsesret og politisk demokrati skulle senere blive nok så selvstændigt videreudviklet af Tagore-inspirede personligheder som Mohandas Gandhi, Jawaharlal Nehru, Indira Gandhi – og Satyajit Ray.

Tagores historier er ikke blot gjort til genstand for en række Ray-filmatiseringer (»Teen Kanya«/»Two Daughters«, »Charulata«) og for instruktørens portræt- og hyldestfilm i anledning af 100-året for læremesterens fødsel (»Rabindranath Tagore«). Herudover er Ray fundamentalt et produkt af samme historiske paradoks som Tagore: tilegnelsen af en imperial kultur, herunder moderne liberalisme og humanisme, der indebærer frigørelsen fra samme.

Indien har som bekendt en lang tradition for at ignorere det praktiske, sociale liv til fordel for det åndelige. I forholdet mellem denne tradition og den vesterlandske materialisme er Ray – som tidligere Tagore – formidler. En socialt bekymret mellemklass-intellektuel, der gennem vestlige retfærdighedsbegreber og indisk traditionsfølelse søger at favne sit lands modsætninger, sommetider ved at underspille dem.

Dialektikken ligger i selve Rays forhold til den vestlige filmteknologi, der fik den unge stifter af The Calcutta Film Society til at henrykkes over navne som Renoir, de Sica og Chaplin, men som senere skulle blive hans personlige medium for indisk identitet. Den typisk indiske film, som Ray i 1955 brød med, var dengang som nu en blanding af Hollywood-klicheer og tilsyneladende stilsatte, indiske folkekomediekonventioner. Med hans egne ord: »songs (six or seven?) in voices one knows and trusts (via sangstjernerens eftersynkronisering, min anm.), dance-solo or ensemble – the more frenzied the better, bad girl, good girl, bad guy, good guy, romance (but no kisses), tears, guffaws,

fight, chases, melodrama, characters who exist in a social vacuum, dwellings which do not exist outside the studio floor...«⁴⁾.

Selv om Ray i forhold til disse formulærer hævder sig som selvbevidst feinschmecker og auteur (han kontrollerer alle led i produktionen), er hans følelsesfulde, enkle – men – seriøse film efter eget udsagn tillempt et hjemmepublikum, der i bredden består af to tredjedele analfabeter uden synderligt kendskab til radio og TV! Reelt er Rays film i høj grad båret frem og beskyttet af international prestige, men hans generelle forbehold over for europæisk avantgardisme og hans rastløse forbrug af diverse underholdningsgenrer (detektiv-, eventyr-, horror-film m.m.) skal uden tvivl forstås på indisk baggrund.

På samme måde aner man sommetider censurkravene bag Rays højt besungne »Calm without, fire within« – bag hans indirekte form, politisk og erotisk. Når parret i »Devi« for eksempel kysser hinanden i et long-shot i silhouet bag et mosquitonet virker det nok som en lise for et pornografihærgt vestligt publikum, men for Ray har det oprindeligt været hans personlige bud på de statslige formula-påbud!

I forhold til disse påvirkninger – arven fra Tagore, hensynet til filmkommercialismen, censuren, det uhomogene publikum – er Ray ikke uafhængig. Hans praktiske forsøg på hele tiden at ramme balancepunktet mellem hensyn og holdning, skønhed og sandhed er lige så meget hans klasse-mæssige begrænsning, som de er hans styrke og dialektiske særpræg.

De lever deres usynlige liv i filmene på samme måde som de ikke-tilstedeværende europæere gør det.

APU-TRILOGIEN: ET EKSEMPEL

Da debutfilmen »Pather Panchali« (»Sangen om vejen«, 1955) året efter sin fremkomst belønnedes med en pris i Cannes, var det for den unge art director og reklamemand Satyajit Ray en personlig triumf – efter mere end tre års slid med et ikke-professionelt team, med primitivt, lejet udstyr og minimale økonomiske midler. Med filmen, der senere skulle efterfølges af »Aparajito« (belønnet med Venedig-festivalens Gyldne Løve i 1957) og »Apur Sansar« i den såkaldte Aputrilogi, havde Ray banet vejen for efterfølgere som f.eks. Mrinal Sen ved at være en korrumpert, hjemlig filmverden foruden og skabe sig et marked uden for Indien.

Trilogien er baseret på en berømt, bengalsk roman af Bibhuti Bandyopadhyay og handler om en ung mand i århundredets begyndelse, Apu, der som dreng udvandreren fra sit landsbymiljø for siden, efter en eksistentiel krise, at vende tilbage til sine rødder og begynde forfra.

Historien har mytens karakter og afvikler sin cyklusbevægelse – hjemstavn – opbrud – afklaring – i en form, der afspejler stadierne: fra den løse, lyriske stemningsladede impressionisme i »Pather panchali« til »Apur Sansar«s klare, velstrukturerede epik⁵⁾.

»Pather panchali« blev fra starten sammenlignet med italiensk neo-realisme, men

lighederne til trods – autentiske miljøer, ikke-professionelle skuespillere, den poetiske varme i det halvdokumentariske – er der langt til sydeuropæisk samfundskritik. Med filmens flimrende, sociale realisme introduceredes en moderne indfaldsvinkel, der må have virket som et chok i forhold til den fatalistiske og lummerheroiske menneskeopfattelse i den typisk indiske film. Men om traditionsløshed er der ikke tale. Tværtimod overskuer den alvidende fortæller livets stille, sindige gang som et kontinuum af fødsel og død, fylde og tab i klassisk, indisk perspektiv.

Apus familie er i »Pather panchali« underlagt den gamle naturens og overlevelsens kultur. Tilværelsen består primært i at afværge sult, sygdom, uvejrs lemlæstelser og i at strides med udsugende husværter. På samme måde er hakkeordenen overskuelig og kun tilsyneladende paradoks: faderen, den gældstyngede præst Hari, er formelt familiens overhovede, men reelt lige så uansvarlig som hierarkiets laveststående, den gamle, groteske tante. De dør begge i Apus barndom som repræsentanter for en hensygnende kultur. Den ene drømmer brystsvagt om at gendigte de klassiske historier, men går til grunde i byen, den anden lever livsglad fra hånden og i munden (hun tigger og står i ledtog med børnene, når de stjæler frugt).

Kontrollen og harmonien er ikke knyttet til den gamle verden, men til den kommende, håbefulde: i suset fra de elektriske master, som børnene låner øren, i Apus, den lille kunstspires ildfulde indtryk fra en teaterforestilling, i lyden og synet af et tog, der som på luft suser forbi de små.

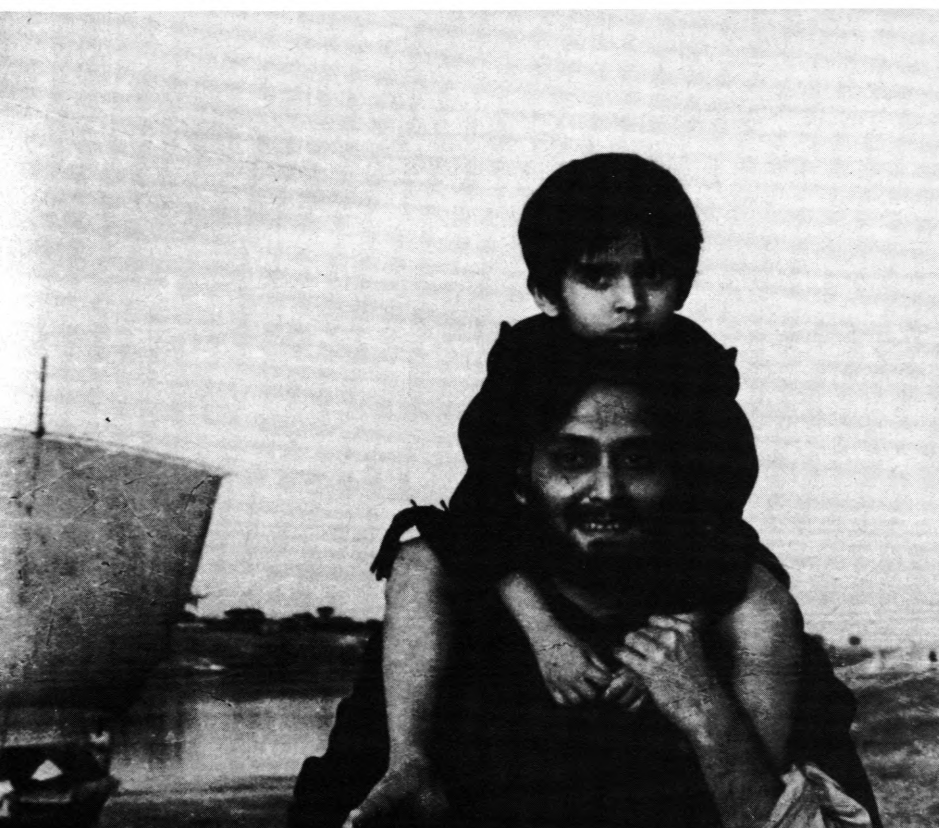
Mellem faderens og tantens gamle verden og børnenes nye befinder moderen sig. Og dermed tragedien. Hun er ikke en harmløs egocentriker som de førstnævnte, men familiens ryggrad, der målrettet indtil det brutale beskytter sine børns interesser. I og med sin praktiske omsorg opnår hun en vis, moderlig kontrol med verden, men herfor falder hun også senere i afmagt. Apus frigørelse fra hende opstår nemlig af selvsamme moderkærlighed.

Det klassiske skisma udspiller sig i efterfølgeren til »Pather panchali«, den på én gang gribende og langt mere konventionelle »Aparajito« (»Den ubesejrede«, 1956). På dette tidspunkt i trilogien er moderen blevet alene med den 10-årige Apu, efter at hendes mand og ældste datter er bukket under for sygdom. Mulighederne for at bedre familiens økonomiske situation i præstebyen Benares, som familien flyttede til i slutningen af »Pather panchali«, er dermed opbrugt, og mor og søn er flyttet tilbage til landet.

Moderens ydmyge sider dominerer i »Aparajito« på bekostning af de mere sammensatte og aggressive, men filmen balancerer i mine øjne akkurat på grænsen til det sødladene (i hjemlandet vakte den ligefrem opsigt ved sin manglende sirup i mor-søn-skildringen!) I forhold til den stadig mere selvstæn-



En scene fra »Aparajito«, den mellemste film i Apu-trilogien



dige søn må Apus mor bestandig hænge sin selvagtelse op på hans påskønnelse af theen og maden, ligesom hun forgæves sætter sig til nødværge, da han som 15-årig ønsker at flytte hjemmefra for at studere i byen.

Apu er begyndt at underkaste verden sin kontrol. Han er som student i Calcutta selvisk på sin vej opad, på samme måde som moderen er det på sin vej nedad. Begge er de uden ondskab i deres egoisme. Selv om Apu i sin intetanende distraktion forårsager sin mors frygt og ensomhed, er han i sin barnlige uskyld repræsentativ for mange af Rays milde personer. En Papageno med hænderne fulde af liv, ivrig efter kontrol, fuld af ubekymret selvfølelse, men uden egentlig selv- og kollektiv bevidsthed.

Indtil moderens død i slutningen af »Aparajito« har Apus figur været påfaldende diskret markeret. I trilogiens første del stod kollektivet, familiens fællesskab, i centrum, i anden del var moderen filmens psykologisk-suggestive midtpunkt.

Først med »Apur Sansar« (»Apus verden«, 1959), der handler om hans voksenår, ses titelpersonen ikke blot som en figur i sammenhængen, men som en bærer af denne. Filmen fremstår da også i mine øjne som trilogiens mest samlede: æstetisk afklaret, uden »Pather panchali«s flakkende halv-dokumentarisme eller »Aparajito«s prosaiske handlingsskred, samt utrolig smuk i sin blanding af ømhed og nerver.

I filmens begyndelse har Apu afbrudt sine studier af pengenød og lever nu et fattigt, men tilsyneladende sorgløst bohemeliv i Calcutta. Når han i sin vestligt dannede blaserthed ironiserer over en strofe i et hjemstavnsdigt, »Free me from the prison of my mind«, rammer ordene ham selv. Han er offer for sin egen narcissisme, når han kønsforskrækket lukker vinduesskodderne til ved synet af en ung pige overfor og hengiver sig til sine dagdrømme om den store selvbiografiske roman, han vil skrive.

Da Apu imidlertid under et besøg hos sin ven Pulus familie bliver udset som stedfortræder for den unge giftefærdige datters – viser det sig – sindsforstyrrede brudgom, bøjer han af for familiens pres og gifter sig med pigen i en for ham selv irrationel trang til »at gøre noget ædelt«. Forholdet mellem de tvangsformælede er Rays hilsen til traditionen. Det er i Sumitra Chaterjee og den kun 14-årige Sharmila Tagores fremstilling skildret som et lykketræf for dem begge; som styret af en højere kærlighedens fornuft i ironisk overensstemmelse med de indiske ægteskabskonventioners totale mangel på samme! For Apu og Aparna er den nye, uvante tilværelse på hans ydmyge hybel et fælles afsæt fra ensomheden, liftligt gengivet, uden fysiske kærtegn, men som lutter indre glød, genert finfølelse og rørende, hastigt voksende iver efter at give sig til kende over for hinanden.

Med mødet med Aparnas lune og snusfornuft er Apus liv ledt ad kanaler, hvor hans

Øverst en scene fra »Pather panchali«, derunder en scene fra »Apur sansar«

romantiske præstationsforhøvelse atter lader sig omsætte i praktisk engagement. Jordforbindelsen skrider imidlertid totalt under ham, da hustruen under et barselsophold hos sine forældre dør under nedkomsten. Dermed er virkeligheden for første gang vokset verdensstormeren Apu over hovedet, og i bitterhed vender han den ryggen. Han strejfer formålsløst om i naturen, bortkaster som i trance sine romanfragmenter og afskriver sig ansvaret for sin nyfødte søn.

På dette tidspunkt er Rays tvesyn åbenbart. Trilogiens dominerende symbol, toget med dets både suggestive og skingre pift, tilbagelægger hans ambivalens i faser. Det indvarslede optimistiske den ny tid og familiens udflytning til byen i »Pather panchali«, mens det i »Aparajito« konkret og overført forbandt og adskilte mor og søn, da Apu var flyttet hjemmefra. I »Apar sansar« når symbolet sin negative pol: togets aggressive mislyd skræmmer Aparna, signalerer parrets adskillelse og Apus selvmordsforsøg.

På denne baggrund er det næppe en tilfældighed, at det netop er ved floden, traditionens og genfødselens sted, at Pulu foreholder den fremmedgjorte Apu hans arv og gæld i forhold til den nu femårige søn. Det var nemlig her, at Pulu overtalte ham til at gifte sig med Aparna, ligesom floden til slut danner baggrund for den befriende forening mellem far og søn.

Forinden er slægtsinstinktet vågnet hos Apu, da han under sit første besøg hos drengens plejefamilie på landet, Aparnas forældre, fyldes af ømhed ved mødet med den uindviede drengs frygtsomhed og latente identifikationsbehov. »Hvem er du?«, spørger sønnen appellerende i filmens slutscene. »En ven!«, svarer Apu, idet han løfter drengen op på sine skuldre for derved at besegle fordomsfriheden i det nyhervervede forhold.

Rays trilogi er ikke en reaktionært smægtende hyldelse til traditionen, men en betoning af kræfternes reformering gennem udvikling og tradition. Apus vildfarelse består i, at han alene tror verden lader sig bemægtige gennem den ny tids teknik, videnskab og »fordomsfrihed«, eller – da lykken fortæbes og virkeligheden splintres – lader sig fortrænge gennem meditatív forsagelse. Således fortolket er trilogien en udviklingshistorie, der foruden sin højst »u-indiske« accentuering af sam-livets og det praktiske engagements nødvendighed, lader det almene skinne igennem det individuelle. Et samfund, der ikke lader sig begribe i yderligheder, men i modningsprocessen mellem dem.

ZAMINDAR-FILM

Ligesom Mark Donskoj i Gorkij-filmen »Min Barndom« skildrer Ray i Apu-trilogien mødet mellem gammelt og nyt, følsomhed og brutalitet med en øm, humoristisk distance til såvel tabere som vindere i denne udvikling.

Det nærmeste, han i sin ambivalens kommer en ren fascination af den gamle, feudale kultur, er det sært inciterende kammerespil »Jalsaghar« (»The Music Room«), der blev udsendt året før »Apar Sansar«. Oprindeligt blev filmen til som en imødekommelse af den indiske producents profitbestemte for-

kærlighed for musik- og dansefilm, men for Ray personligt var den først og fremmest et dristigt forsøg på at imødegå (den vestlige) afbåsnig af ham som neo-realistisk fattigdomsskildrer. I modsætning til Apu-trilogien fremstår den da også som en koncertret, lyrisk meditation over et enkelt tema: en aristokrats (for)fald i det historisk-nationale krydsningspunkt mellem feudalisme og kapitalisme i århundredets begyndelse.

Hovedpersonen (spillet af Indiens store skuespiller Chabi Biswas) tilhører Zamindarerne, den rige godsejerklasse, men fra



Soumitra Chatterjee i »Samapti«

filmens start står det klart, at han i sit øde palads er ved at gå i materiel og åndelig opløsning. Indtil da har han formøbet hele sin formue gennem sin altopslugende lidenskab for klassisk, indisk musik og dans. Ja, mere end det: i et flashback viser det sig, at han i sin monomani har undslået sig følgeskab med hustruen og sønnen, da de drog ud på rejse, hvorved han har pådraget sig den moralske skyld for deres skibsførlis og død.

Da han nogle år senere afbryder sin selv-pålagte askese og bruger sine sidste, sparsomme midler og akkumulerede forfængelighed på at arrangere en storslået, privat koncert i det gamle »music room«, rammes han af nemesis. Han beruses af den genvundne prestige hos de lokale koncertgæster, hvorefter han under sin første ridetur siden sønnens død styrter af hesten og omkommer.

Med sin flashback-struktur er historiens psykologiske udfald givet på forhånd. Som skæbneanedote fremstår filmen derfor i et væv af stemnings-suggesterende, visuelle undergangssvarler: en død flue i bægerets vin, lysekronens lys, der langsomt brænder ud, edderkoppen på herremandens malede portræt.

Af langt grovere effekt forekommer personinstruktionens kontrastering af den gamle, stolte aristokrat og den ny tids mand, naboen, en vulgær, kapitalistisk self-made mand. Som »åndløs« er sidstnævnte en væsensfremmed for alt, hvad der er dyrebart for

herremanden. Kapitalisten majoriserer symbolsk en årtusind gammel kultur, da han i sin lastbil fræser mod godsejerens gamle huselefant i ørkenhorisonten!

Som en sidste repræsentant for overklassekulturens stolte ceremonier og kunstglæde er hovedpersonen skildret med smittende fascination for det på een gang patetiske og pompøse i hans forfald. En ambivalens, der er en Visconti værdig, men som antager karakter af objektivitet: fremskridtet proklameres ikke, forandringen står åben for vores fortolkning.

Langt skarpere i profilen er »Devi« (»The Goddess«, 1960), der henlagt omkring 1830 atter udspiller sig i Zamindar-omgivelser. Her står det traditionsrige miljø ikke i male-risk forfald, men repræsenterer med sin overtro og sit patriarkalske tyranni en åndelig middelalder, der i høj grad slår fra sig.

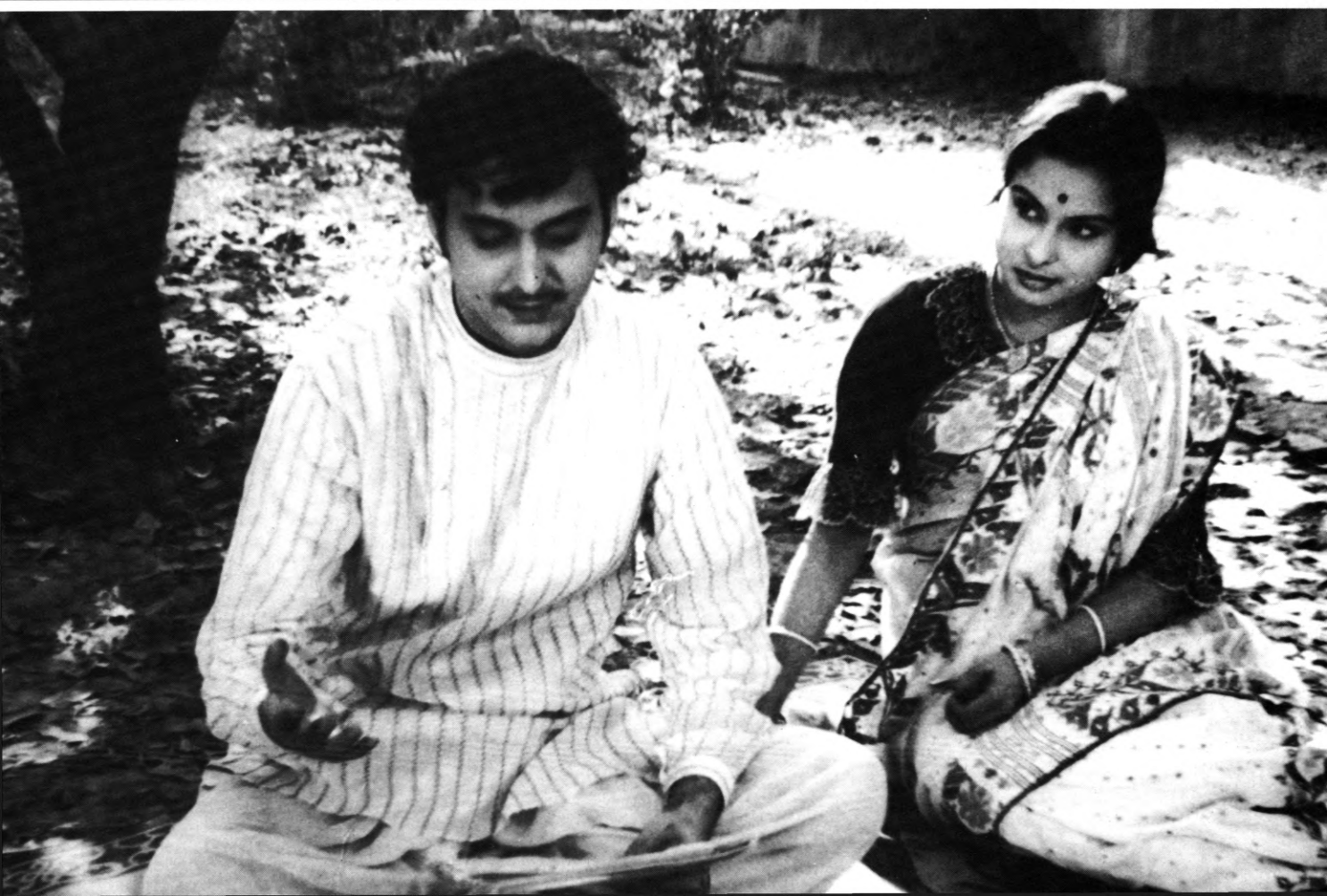
Titelpersonen er en ung pige, Daya, (Sharmila Tagore), der bliver gjort til genstand for frygtblandet tilbedelse, da hendes fanatiske svigerfar efter en natlig drøm tror, at hun er en reinkarnation af gudinden Kali. For Daya er modsigelse ikke mulig. Hun finder sig i sin skæbne i stum fortvivlelse, og da den hjemvendte, oprørte ægtemand (Sumitra Chatterjee) tilskynder hende til at stikke af, er hun allerede dybt inficeret. Under deres flugt opfatter hun et »Guds tegn« på hendes guddommelighed, hvorefter hun i angst beslutter sig for at vende tilbage. Da Dayas lille nevø senere rammes af sygdom og huslægen under henvisning til de ulige konkurrenceforhold afslår at behandle ham, sættes hun af svigerfaderen til at helbrede barnet! Familiedramaet udløses ved drengens død. Svigerfaderen og svigerinden udpeger hende som henholdsvis hævnende engel og heks, mens ægtemanden benytter lejligheden til at gøre definitivt op med faderen. Nu er det imidlertid for sent. Det sidste tågemættede billede efterlader den beslaglagte – og besatte – Daya i panisk, paranoid flugt fra livet.

I endnu en dobbelttydig hilsen til indisk fatalisme fremstiller Ray dramaet som en slags skæbnens straf over den »fri viljes« undladelsessynder. Daya er nemlig ligeså meget offer for sin mands ubeslutsomhed som for svigerfaderens despoti.

Som moderne, humanistisk type er ægtemanden klartseende, men handlingslammet i skismaet mellem storbyens »engelske« nonchalance og bindingerne til godsejerkulturens religiøse mørkeland. På samme måde kommer der ikke andet ud af hans brors oprørstrang end ynk og dekadence: han slår sig af lutter frustration på den hellige vin!

Set i dette lys er »Devi« en fængslende, stramt komponeret studie i det patriarkalske systems gennemslagskraft på trods af åbenbare forfaldstendenser. Trods alle sine nattesener, mørke silhouetbilleder og dunkle tempelmusik er filmen en sjældent klar og kraftfuld manifestation. På een gang

Øverst t.h. en scene fra »Devi«,
derunder en scene fra »Charulata«



sikker og nuanceret i sin afstandtagen fra forestillingen i den feudale verden og vankelmodet i den liberalistiske.

TAGORE-FILMATISERINGER OG UNDERHOLDNINGSFILM

Som nævnt lavede Ray i 1961 en dokumentarisk kortfilm om Tagore i anledning af 100-året for hans fødsel. Filmen blev oprindelig til på bestilling fra den indiske stat, men med Rays personlige, let patetiske følgekommentar og formens ambitiøse blanding af fotos, Newsreel-optagelser og rekonstruktioner med skuespillere, fremstår den tillige som instruktørens indføjte hyldest til sin lærer.

Foruden med dokumentarfilmen bidrog Ray til 100-året med en filmatisering af tre Tagore-historier. »Teen Kanya« betyder tre døtre, og filmen bestod oprindelig af tre historier, »The Postmaster«, »Samapti« (»The Conclusion«) og »Monihara«, hvoraf den sidstnævnte er blevet vist som selvstændig film uden for Indien. Pudsigt nok er heraf kun »Samapti« betydningsfuld i Rays Tagore-påvirkede univers. I en sådan sammenhæng står hans anden Tagore-filmatisering, »Charulata« (»The Lonely Wife«) fra 1964 i forgrunden. Jeg har ikke selv set den, men den regnes i almindelighed for at være et hoved- og mesterværk i Rays produktion: et forsøg på med sit ægteskabs- og emancipationsmotiv at danne bro mellem det harmonisøgende og det kontroversielle i Tagores og Rays fælles tanke-system.

Vedrørende trilogien først kort om »The Postmaster«. Historien er en stemningsmættet bagatel om det sarte venskab mellem en lille, forældreløs pige og en ung mand fra Calcutta, der er udstationeret som postmester i pigens landsby. Hun omfatter ham med moderlig, verdenskløgt omsorg, mens han på sin side oplærer hende i regning og skrivning. Og dog er deres fællesskab midlertidigt: de falder begge tilbage i ensomhed, da han efter kort tid forlader landsbyen.

Ligesom »The Postmaster« er »Samapti«, den anden historie i »Teen Kanya«, et let mini-konglomerat af Ray-temaer, men modsat den foregående vender den sine motiver på vrangen i satirisk komedieform. Filmen spiller på den komiske kontrast i forholdet mellem den typisk storbyblege, unge student, Amulya, (Sumitra Chatterjee) og hans forelskelses genstand: den seksuelt suggestive, men »dyrisk« uansvarlige underklassepige, Mrinmoyee, (Aparna Das Gupta, datter af omtalte kritiker). I starten har hun overtaget – som tuset drillepind i forhold til den erotisk bevidste og dermed usikre Amulya – men efter brylluppet, der er højest upopulært hos såvel bruden som hos Amulyas enlige middelstandsmor, er det sidstnævntes småborgerlige værdier, der mases ned over »vildkatten«. Da hendes kæledyr, eger-net, senere afgår ved en symbolsk død, er det derfor borgerkone i hende, der udfries! Ved ægtemandens hjemkomst fra sit ansvarsforflygtigende eksil tager hun imod ham med en pludselig ømhed og et nyerhvervet forråd af kvindelige dyder: husmoderevner og gode manerer.

Set under denne synsvinkel er »Samapti« en indisk »Taming of the Shrew«. En ung kvindes gennemlevelse af faserne ubekymret naturtilstand, disciplinering, erotisk-personlig modning – og underkastelse, tør man for egen regning tilføje. Historiens happy end er imidlertid næppe blot reaktionært harmoniserende. Her som overalt rumsterer et – i dette tilfælde humoristisk – tvesyn.

Klovnens i denne sammenhæng er nemlig manden, den pseudo-avancerede Amulya, der plages af dårlig samvittighed over for sin tvangsformælede hustru, men som samtidig i det skjulte ærgret sig over ikke at slå til som autoritær patriark. I forhold til Rays på grænsen til det idealistiske, stærke og ærlige, instinktivt sensitive kvinder må hans splittede mænd gang på gang tage flugten, når det brænder på. De rejser langvejs og overlader problemerne til kvinderne, når de stilles over for kravet om ansvar og engagement. (Jvf. faderen i »Pather panchali«, Apu i »Aparajito« og »Apu sansar«, ægtemanden i »Devi«).

»Samapti«s muntre hilsen til den indiske ægteskabsinstitution er altså mildt sagt holdt ud i arms længde! En selvironisk kvalitet, som man kun i langt grovere udformning finder i »Monihara«, der udgør Tagore-trilogiens sidste del. Med god vilje kan man godt se historien, der bygger på Tagore-forlægget »The Lost Jewels«, som en moralitet om sammenhængen mellem materialisme og indre goldhed. Offeret i denne sammenhæng vil da i givet fald være historiens skvattede Zamindar, der bukker under for sin »ukvindelige« hustrus neurotiske mani for smykker: hun stikker af med familiens juvelskrin og hjem søger ham siden som spøgelse.

»Monihara« er imidlertid som en konventionel, lidt naiv horrorpastiche først og fremmest et eksempel på, at Rays ambitiøse forsøg i rene, vestlige underholdningsgenrer ofte falder klumpedumpe ud. Gysere, detektivfilm og farcer kræver en formens autonomi, som Ray ikke mestrer. Selv om han kan være en fremragende håndværker, falder en detektivfilm som »Joi Baba Felunath« (»The Elephant God«, 1978), f.eks. igennem i forhold til sine Sherlock Holmes-forbilleder. Her figurerer nemlig den fysiske action, de narrative tricks og den for Ray højest ukarakteristiske turist-eksotisme – ret ubehjælpeligt – på bekostning af det regionale og livsvigtige.

Det er således ikke handlingen i sig selv, men de psykiske eftervirkninger af den, der pryder Rays bedste film. Den æstetiske distance i et outreret u-land udgør samtidig hans typisk indiske dilemma. Det tør imidlertid nok antydes, at det bedre lader sig transcenderes gennem hans »hårde«, socialrealistiske film fra halvfjerdserne end gennem en primitiv, politisk farce som »Parash pathar« (»The Philosopher's Stone«, 1957).

Det er atter den gamle hovmod-fald myte. En frustreret småborger finder en magisk sten, der kan forvandle uædelt metal til guld. Ved hjælp af denne ender han hurtigt som snobbet rigmand og højststående politiker (hovedrolleindehaverens »Nehru-hat« beordres malet sort af censuren!), men da

han afslører stenen for andre, vækker han begær og kaos omkring sig, og han havner atter i sin muddergroft.

Filmen var Rays første storbyfilm og nutidsskildring, men med alt sit larmende overspil og sine mange effekter (fast motion, scenografisk stilisering, off screen-fortæller) virker den uhyre steds- og tidsbundet.

»Parash pathar«s overfladiske lighed med de Sicas »Miraklet i Milano« deler den med Rays største folkelige succes, eventyrfilmen »Goopy Gyne Bagha Bye« (»The Adventures of Goopy and Bagha«, 1968). Den er en filmatisering af et »eventyr for voksne« af Rays bedstefar, Upendrakishore Ray, om de to hjertensgode musikanter, der i gamle dage hvirvles ind i en krig mellem to rivaliserende konger, men som tryllebinder hæren og forener alle med deres musik. I mine øjne er »Goopy Gyne...« en livlig, surrealistisk blanding af »Fy og Bi«, »Asterix« og »Tryllefløjten«, men for Ray har den uden tvivl været det nærmeste han er kommet den kommercielle »Bombayfilm«s formuler. Komedie og romantik, flotte dekorationer og kostumer, dans og sang (sidstnævnte af Ray selv).

Som sådan er filmen charmerende, omend – ligesom »Parash pathar« – lovlig forhippet i sin naivisme. Det er, som om det barnlige i Rays personer ikke tåler forstørrelse. Igen er han bedst i sin begrænsning: filmenes venlige blanding af latter og vemod finder sit perfekte leje i den naturalistisk situationsbundne humor.

DE »MODERNE« FILM

De fjerne råb og slagord fra demonstrerende aktivister, der lød i baggrunden i »Apu sansar«s indledningsscene, angiver indirekte Rays eget forhold til det politiske engagement i denne fase af hans produktion. Hans humanisme ytrer sig indtil først og fremmest »Pratidwandi« (1970) med en vis grad af upartiskhed eller ambivalens.

Selv om de tidligt behandlede film tematiserer kulturbarriererne, indebærer deres klare, fremadskridende struktur og langsomme tempo samtidig en betoning af livets værdige gang i kontrapunktisk samklang med Døden (dødsfald figurerer med vældig konsekvens og poetisk effekt i næsten alle hans film). På samme måde spores det lyrisk harmonisøgende – som nogle kalder idealisering – i skuespillernes forfinede, introspektive skønhed og deres følsomme figurers nuancerede, men helstøbte karakterer, sommetider i letkøbt kontrast til de i øvrigt sjældent forekommende skurke.

Denne kræfternes neutralisering gennem kunsten og skønheden, der i almindelighed tør kaldes indisk, er det på én gang storslåede og problematiske i Tagores midtpunktsøgende idealisme. Heri ligger også Rays mangeårige betænkeligheder ved, skønt han selv er barn af den ny tid, at skildre generationen og den konflikthærgede tid efter Tagores æra og den politiske uafhængighed i 1947.

Med presset fra venstre og den almindelige forræelse i indisk samfundsliv i løbet af tresserne og halvfjerdserne undergår hans film imidlertid en forandring. I en række

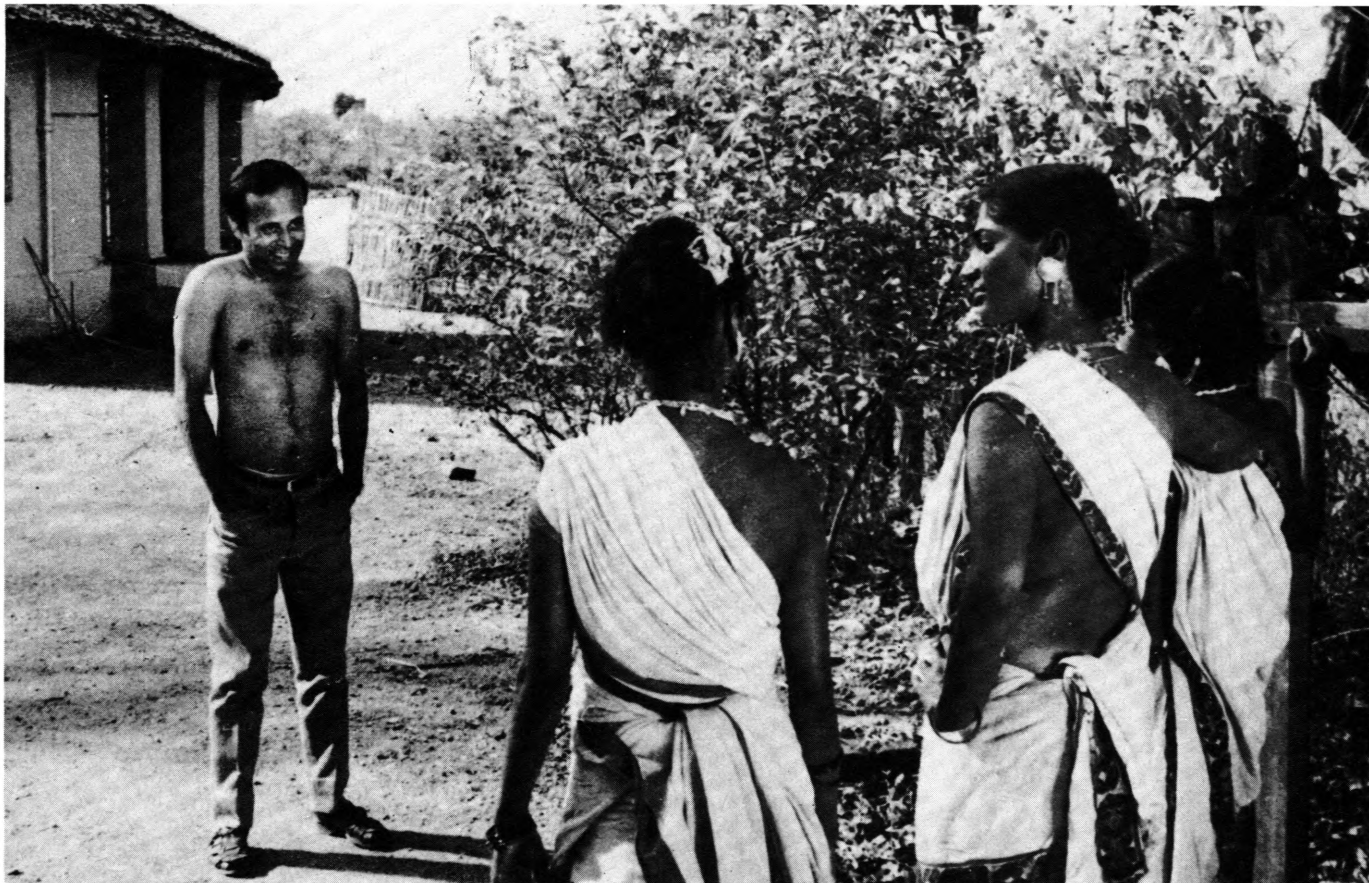
realistiske portrætter af moderne typer retter Ray sin opmærksomhed mod storbykulturen – den selverhvervende kvinde, playboy'en, den arbejdsløse, kapitalisten, ligesom samme kulturs angst og rastløshed spores i filmenes øgede tempo og deres »helte«'s disharmoniske og skyldbetyngede karakterer.

»Make-up is good for business« lyder det på uforfalsket engelsk i »Mahanagar« (»The Big City«, 1963), hvorved filmen angiver den optimistiske selvbevidsthed, der griber filmens heltinde, den dygtige dørsælger, i den moderne handelsliberalismes kølvand.

band – entry wife!« Som en parallel hertil bliver hustruens chef sat på plads af sin egen velopdrættede arbejdskraftreserve, da kvinden demonstrerer sin selvstændighed ved at sige sin stilling op i protest mod hans diskrimination af en »Anglo-Indian« i firmaet.

Filmen slutter lovlig glat med det arbejdsløse ægtepars forening og ukuelige optimisme på trods af alt. Indtil da har den som en varm, reformistisk hyldning til en kvindes frigørelse spundet et net af fine, humoristisk altsigende iagttagelser: den overflødiggjorte svigerfaders fnysende reaktion for eksempel, da den »skandaløse« svigerdatter tilla-

medhed og isolation og gennem deres respektive, erotiske affærer afslører byboerne sig én efter én. Ledertypen Ashim (Sumitra Chatterjee) opdager, at den aristokratiske nabodatter (Sharmila Tagore) rummer dybere lag, og han indser, at han selv må modnes i forholdet. Hans kammerat, Sanjay, viger frygtstomt tilbage, da den ensomme enke, som han har lagt an på, tilbyder sig uforbeholdent. Gruppens flab voldtager en luder og slås senere ned af en lokal stamme-mand, som mændene i deres brutale nedlædenhed har lejet – og siden fyret – som deres stik-i-rend-dreng.



En scene fra »Dage og nætter i skoven«

Indtil nu har Rays film givet eksempler på kvinder som ofre for et mandsdomineret system (»Devi«), eller på borgermødre, der i deres hierarkiske mellemposition forvalter samme system på det mest restriktive (»Samapti«). I »Mahanagar« – som siden i Tagore-filmatiseringen »Charulata« – går kvinden for første gang sin egen vej.

En bankfunktionær i Calcutta har svært ved at få pengene til at slå til, da han skal underholde hele familien. Han foreslår derfor sin kone (vidunderligt spillet af Madhabi Mukherji), at hun midlertidigt påtager sig et job som repræsentant. Da hun imidlertid efter den første tids tøvende frygtsomhed viser sig at triumfere i sit nye arbejde, og da familien senere – efter mandens afskedigelse – alene ernærer sig af hendes løn, opsummerer ægtemanden sin fortrydelse og sårede, mandlige forfængelighed i ordene »exit hus-

der sig at betale reparationen af hans briller!

Langt mere kølig og subtil i anslaget er den Tjekhov-lignende »Aranyer Din Raatri« (»Days and Nights in the Forest«, 1969), som skildrer en gruppe ældre playboys i Calcutta, der under et ferieophold på landet afprøver deres hidtidige livsstil og holdninger i mødet med provinsen og nogle tilfældige kvinder.

Med filmen, der af sin indiske samtid blev betragtet som frivol, vender Ray sig i sin ny identitetssøgen mod en generationgruppe efter 1947, der forholder sig sarkastisk-blasert til forældregenerationens politiske heroisme og småborgerlige livsstil. Som konsekvens af dette splintrede verdensbillede forlader Ray derfor sin sædvanlige individualiserende fortælleform med én identifikationsbærende hovedperson.

Med et minimalt plot koncentrerer filmen sig om indirekte at karakterisere de enkelte medlemmer af kollektivet. I skovens frem-

For disse brovtende, men svage bymænd udvikler deres skovtur sig som et opgør med egen uansvarlighed. Og i denne forbindelse er det næppe en tilfældighed, at det er de ligevægtige, underfundigt uforstyrrede kvinder, der formidler indsigten. På det historiske tidspunkt for disse fiktive, politisk bevidstløse personers eksistentielle modning gik der brand i spurvognene og de officielle bygninger i Calcutta som følge af den revolutionære naxalit-bevægelses voldsaktioner. Den rå, indiske virkelighed og de tidligere værdiers fald, som vi førhen har lært dem at kende hos Ray, bemægtiger sig op gennem halvferdserne hans film med en hidtil uset radikalitet. Film som »Ashani Sanket« (»Distant Thunder«, 1973) og »Jana-Aranya« (»The Middle Man«, 1975) har jeg ikke set, men efter sigende skal de med deres fokusering på profitjagten, hungersnøden, Calcuttas fysiske svineri og korrupte uduelighed være udtryk for et meget direkte virkelighedsengagement.

En lidt ældre film, der imidlertid peger i denne retning, er »Pratidwandi« (»The Adversary«, 1970), den anden film i Rays såkaldte »Moderne trilogi«, hvis første del er »Aranyer Din Raatri«. Her er hovedpersonen en ung mand, Siddharta, der efter sin fars død må opgive sine medicinske studier i Calcutta. Han mangler i sin kompromisløse ærlighed de indsmigrende evner og rette forbindelser, der kan skaffe ham et job. Til slut bliver hans egen rastløshed og storbyens kontraster og brutalitet ham for meget, og han flygter ud på landet.

Hovedpersonen er i »Pratidwandi« omgivet af typer, der hver på sin måde forholder sig praktisk til det undertrykkende samfund: den forrædede kammerat, den revolutionære bror, der forgæves opfordrer ham til at organisere sig, søsteren, der ligesom kvinden i »Mahanagar« tilpasser sig den ny tid, skønt i dette tilfælde ved moralsk at prostituere sig.

I forhold til disse personers monomane nutidsforankring er Siddharta en rodløs. Han føler sig magtesløs i verden, men gribes momentant af et desperat, moralsk oprør. I en fremragende scene giver han afkald på sine egne eventuelle chancer og går amok over for et direktionssudvalg, da det i sin arrogance har ladet ham og en kø af jobsøgere vente i timevis.

Siddharta er som en på én gang moderne og konservativ type en slægtning til Apu. Den ene figurs nervøsitet står dog i kontrast til den andens gammeldags ædelhed (jævnfør henholdsvis Dhritiman Chatterjis mutte, actors studio-agtige spillestil og den milde varme i Sumitra Chatterjees). Ekkoet fra Apu-trilogiens sandheds- og universalitetstro finder vi betegnende nok i »Pratidwandi«s (påklitrede) flashbacks til det tabte fællesskab i hovedpersonens barndom på landet!

Ray har selv udtalt om Siddharta, at »han tænkte selvstændigt og derfor led han. Desuden udfører han en protesthandling på et helt personligt plan, hvilket for mig er noget vigtigt, fordi det kommer indefra og ikke gennem en politisk ideologi«. Dermed har instruktøren angivet sin identifikation med og ømhed for alle figurens forgængere i Rays film. Og dermed har han samtidig forklaret, hvorfor han som 3. verden-kunstner ikke laver revolutionære blodoperaer à la Glauber Rocha!

Efter at have koncentreret sig om den arbejdsløses modløshed i »Pratidwandi« sætter Ray focus på arbejdsgiveren, den ny indiske overklasse, der opstod efter uafhængigheden, i »Seemabaddha« (»Company Limited«, 1971, udsendt i dansk TV i 1975 under titlen »En levende ung mand«).

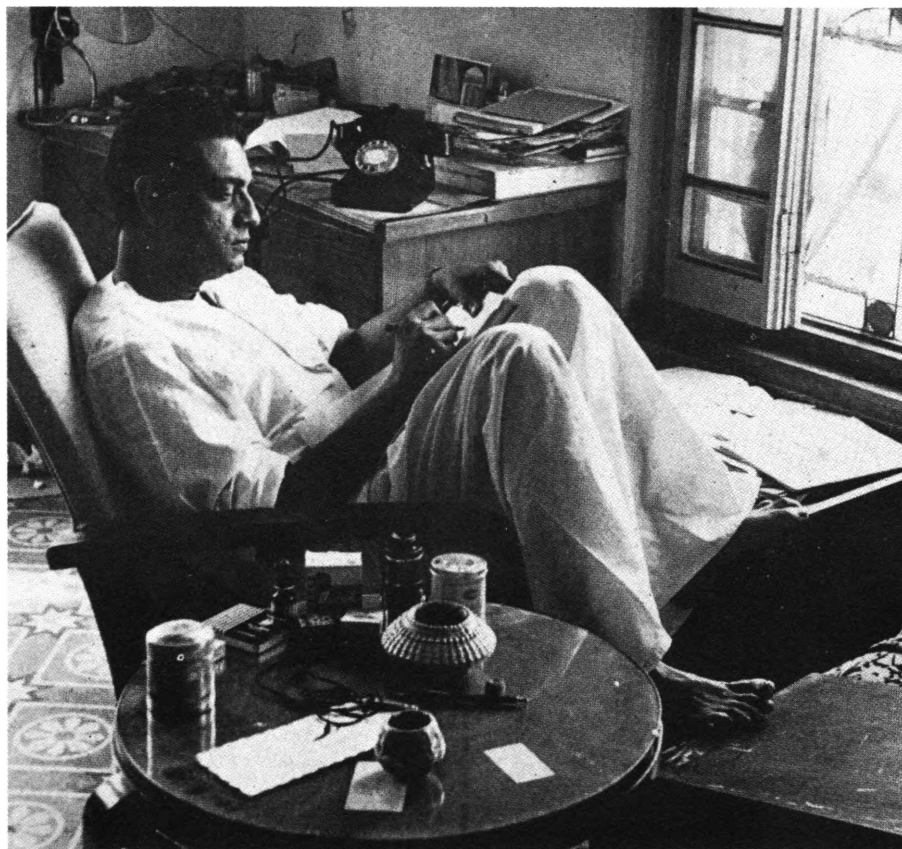
Filmen, der udgør sidstledet i den moderne trilogi, skildrer en yngre *sales manager* på vej opad (Barun Chanda). Bag sin venlige, kultiverede overflade viser han sig at være så besat af sin egen karriere, at han indlader sig på særdeles grumsede metoder for at beskytte den. Da han til sidst har afværget en personlig fadæse ved kynisk at manipulere med sit firmas arbejdere, er hans fremtid sikret, men hans rødder i et

bengalsk småkårs miljø er for bestandig skåret over.

»Seemabaddha« har fra et vestligt synspunkt alle de »rigtige« meninger, men savner netop på grund af det vestlige præg meget af den varme og det særpræg, vi kender fra tidligere. Filmens ironisk-kritiske ræsonnør og korrektiv til hovedpersonen er hans unge svigerinde (Sharmila Tagore), der til sidst vælger sin revolutionære boyfriend i skismaet mellem hans og svogerens livsværdier. Direktøren på sin side føler sig nok draget af den unge piges indiske temperament, men han har samtidig identificeret

historie. I de tidlige film, der udspiller sig i den historiske imperialismes epoke, er påvirkningen angivet poetisk diskret som en snigende tendens: moderne teknik, uddannelses-boom, indiske feudalprincippers forfald.

I de moderne film, der tager udgangspunkt i kolonitidens efterdønninger, er gennemslaget paradoksalt nok mere eksplicit gengivet. Her figurerer den vestlige dominans ikke blot socialt som hovedpersonens arbejdsgivere i »Seemabaddha«, men først og fremmest som en overflod af fremmede forbrugsgoder: solbriller og plasticrevolvere,



Satyajit Ray i tænkepause mellem optagelser

sig så meget med sin egen engelske overklasse-livsstil, at han under et cocktail-party genner sine gamle, landlige forældre ud i køkkenet! I sit selvbedrag er han fuld af smigret forlegenhed, da svigerinden udbryder: »Du tjener lige så meget om måneden, som Tagore modtog med Nobelprisen!

FORMENS ETIK

»What a delightful cow!«, lyder det henrevet fra nogle amerikanske skovturshippier i »Seemabaddha«. Som det er sædvanen i den indiske overklasse, slår også Rays halvdanede mellemlagsbengalere ofte over i Oxford-engelsk, når de skal være smarte, men det er kun i et sjældent tilfælde som ovenstående, at vi i Rays film hører sproget talt af en levende angelsakser.

Det vil formodentlig være fremgået, at det engelske kolonihærdomme er en blind pasager på Rays rejse gennem nyere indisk

Chopin og sherry, rock & roll og »ucensure-rede« svenske biograffilm.

Ray har selv udtalt, at han føler sig »mere beslægtet med en englænder end med en synder«⁷⁾, hvormed han hentyder til et atomiseret samfund, der alene sprogligt spænder over 13 officielle, regionale mål (hvoraf bengalsk forstås af ca. 15%). Ikke desto mindre har Ray vist sig at være den første filmskaber i en lang række af samvittighedsfulde, indiske kunstnere og intellektuelle, der gennem forskellige kunstarter har søgt et folkeligt knudepunkt.

Apu og herremanden i »Jalsaghar« viser med deres eksempler ikke blot, at livet ikke lader sig leve uden samliv med andre, men i denne forbindelse også, at kunsten ikke må blive selvrådigt, et flugtmiddel. Den skal

ikke tyrannisere, men transcendere. En etik, der udledes i Rays form: Apu-trilogien er for eksempel et udtryk for mytologisk erkendelse uden skår i realismen.

Rays praktiske afstandtagen fra klicheen Vold, Ondskab & Liderlighed, der på en vestlig biografgænger virker meget øjnedefaldende, kan som antydning ende i det kyske, men markerer samtidig en velgørende, let forståelig distance til effektmageri i amerikansk film eller forskruede studier i seksuel fremmedgørelse i europæiske ditto. Hans films blanding af rørelse, komik og menneskeligt drama er derimod i slægt med humanistiske, ikke-indiske fornøfts- og følelsetemperamenter som den »milde« Akira Kurosawa, dokumentaristen Robert Flaherty og de allerede nævnte Vittorio de Sica, Mark Donskoj og Jean Renoir (sidstnævnte tilskyndede i 1949 under indspilningen af »The River« i Indien den unge Ray til at lave »Pather panchali«).

I denne forbindelse skal det nævnes, at påvirkningen også er gået den modsatte vej: først og fremmest hos amerikaneren James Ivory, der i en række film har helliget sig studiet af indisk livsform. Han tematiserer ligesom sin indiske kollega mødet mellem gammelt og nyt, men i sin kendteste Indienfilm, »Shakespeare Wallah« (som Ray skrev musikken til og Subrata Mitra fotograferede), er det vel at mærke gjort med omvendt fortegn. Her er det melankolske perspektiv skildret fra europæernes point of view – en engelsk teatertrups, der oplever indernes forkastelse af Vestens kunsttradition og deres imitation af samme verdensdels popkultur som et infantilt træk.

Imitationsmekanismerne er i mine øjne skildret med større indforståethed hos Ray, skønt det i følge hans generelle indstilling må have krævet overvindelse for ham at lade den ny tids disharmoni forplante sig i formsprogets tiltagende brug af vestlige gimmicks. Hans moderne storbyfilm er i bemærkelsesværdig grad forsynet med diverse special effects, flashbacks og flashforwards, associationsklip og subjektivt kamera.

I de fleste – de mest smukke og originale – af Rays film hævder den vestlige indflydelse sig dog i formens rolige klassicisme. Ikke blot hviler hans film som regel på litterære, ofte klassiske forlæg, men de hylder tillige den traditionelle, naturalistiske romans realisme krav og klare, episke distance.

Poesien i Rays film er ikke romantisk sløret, men opstår objektivt og komprimeret med kameraets klare totaler (oftest skønt fotograferet i sort-hvidt og diskret, indirekte belysning – for Apu-trilogiens vedkommende af Subrata Mitra), eller af handlingsgangens konkrete, dagligdags situationer. Den første regndråbe på en skaldet isse, nærbilledet af et barns øje, da den lille overraskes i rævesøvn, en slange, der langsomt kryber over dørtærsklen til et tomt hus... (»Pather panchali«).

Sidstnævnte situation angiver den metaforiske vægt, Ray kan tillægge naturfænomener – sommetider overdrevent pointeret som den lænkede papegøje i »Devi« eller de

expressionistiske uvejrseffekter under de dramatiske højdepunkter som død og sygdom (jvf. »Pather panchali«, »Jalsaghar«, »The Postmaster«). Parallelt hermed kan tekniske fænomener og konkrete lokaliteter i det bengalske landskab fremstå som selvstændige karakterer: landsbyen, toget og floden i Apu-trilogien, villaen og den øde slette i »Jalsaghar«, skoven i »Aranyer Din Raatri«.

Når Rays film ikke lader sig tynde af deres poetiske ambitioner, skyldes det i høj grad, at han er en montages mester. Idylliske eller dramatiske montagesekvenser som dén om den lille Apus morgenritualer, eller om den voksne Apus ægteskabslykke eller senere selvmordsforsøg er perfekt suggerende i deres brug af overtoninger og underlægningsmusik.

Skønt klassisk, indisk musik mangler dramatisk fortælletradition, blev den genoptaget i Rays film fra første færd med kompositioner af blandt andre Ravi Shankar (Apu-trilogien) – og siden »Teen-Kanya« i 1961 udelukkende af ham selv. Den indgår ofte chokagtigt – men uden at ryste illusionen – under de følelsesmæssige kulminationer. Også i denne sammenhæng forekommer Apu-trilogien at være blomsten af Rays værk: da den døende far i »Aparajito« bringes det hellige vand fra Ganges, klippes der i dødsøjeblikket til duernes letten fra hustagene, mens en skinger fløjte – fantastisk effektivt – gennemtrænger strygernes brus på lydsporet!

Den visuelle metaforik udgør ligesom filmenes åbne slutninger og den langsomme, stemningsugerende klippertype Rays berømmede antydningens kunst. På denne baggrund virker det meget påfaldende, når Ray pludselig kammer over i syvtommerpointer gennem larmende dialog (i komedierne) eller visse af hans skuespilleres overspil. De mere moralsk tvivlsomme af hans birollefigurer besættes ind i mellem af skuespillere, der nøjes med at gengive elementære karakteregenskaber som for eksempel »sleskhed« med grotesk staccato-latter eller følelsen »forfærdelse« med vildt opspilede stumfilmsøjne! Den simple forklaring på den tidlige Rays brug af amatører er i øvrigt, at han fandt de professionelle skuespillere for ringe. Børneskuespillerens vidunderlige naturlighed i for eksempel Apu-trilogien står da også i kontrast til de efter sigende skabagtige, sentimentale børneskildringer i indisk film.

Ikke desto mindre har man generelt svært ved at følge Ray i hans erklærede misundelse over Ingmar Bergmans skuespillerstab. Dertil er forskellen mellem dem netop for generel – i skuespillertradition og indfaldsvinkel. Ray kan for eksempel via den helt særlige atmosfære i sine film fastholde sine personer i langsomme bevægelser som inaktive eller mediterende uden at kede.

Ray har selv gennem årene udviklet en fast stab af professionelle skuespillere og stjerner, der inden for de rette rammer – socialrealismen og den psykologiske allegori – inkarnerer hans univers på det mest betagende. I forholdet til dem kommer det

oprindelige i hans fiktionsverden til sin ret. Sjældent har man set rene følelser som sorg og bekymring gestaltet så umiddelbart gripende som i Karuna Banerjis (i øvrigt en amatør) moderfigur i Apu-trilogien, eller i Sharmila Tagores præstation som offerlammet i »Devi«. På samme måde er det skæbeneramte og sårbart naive hos Rays tilsyneladende rolige overklasse- og mellemlagsmennesker formidlet med stor kunst af mandlige stjerner som Chabi Biswas (»Jalsaghar«) og Sumitra Chatterjee (Apu-trilogien).

Suggestionskraften i disse fremmedartede skuespilpræstationer består ikke blot i deres indlysende, professionelle kvalitet, men i høj grad i det, der med et vagt udtryk kaldes for udstråling. En aura af optimistisk nærvær eller tragisk isolation, der afspejler indernes opvågnen til det tyvende århundrede.

FILMOGRAFI

- 1955: »Pather Panchali«/»Sangen om vejen«/»Song of the Road«.
1956: »Aparajito«/»Den ubesejrede«/»The Unvanquished«.
1957: »Parash pathar«/»The Philosopher's Stone«.
1958: »Jalsaghar«/»The Music Room«.
1959: »Apu sansar«/»Apu's verden«/»The World of Apu«.
1960: »Devi«/»The Goddess«.
1961: »Rabindranath Tagore« (dokumentarfilm).
1961: »Teen kanya«/»Two Daughters«.
1962: »Kanchanjunga«.
1962: »Abhijan«/»Expedition«.
1963: »Mahanagar«/»The Big City«.
1964: »Charulata«/»The Lonely Wife«.
1965: »Kapurush-o-Mahapurush«/»The Coward and the Holy Man«.
1966: »Nayak«/»The Hero«.
1967: »Chiriakhana«/»The Zoo«.
1968: »Goopy Gyne Bagha Byne«/»The Adventures Of Goopy and Bagha«.
1969: »Aranyer Din Raatri«/»Days and Nights in the Forest«.
1970: »Pratidwandi«/»The Adversary«.
1971: »Seemabaddha«/»Company Limited«.
1973: »Ashani Sanket«/»Distant Thunder«.
1973: »The Inner Eye« (dokumentarfilm).
1974: »Sonar Kella«/»The Golden Fortress«.
1975: »Jana-Aranya«/»The Middleman«.
1976: »Bala« (dokumentarfilm).
1977: »Shatranj Ke Khilari«/»The Chess Players«.
1978: »Joi Baba Felunath«/»The Elephant God«.

NOTER

- 1) John Russell Taylor: »Satyajit Ray«. I: »Cinema. A Critical Dictionary. The major film-makers. Edited by Richard Roud. Vol. two. 1980.
- 2) Chidananda Das Gupta: »The Cinema of Satyajit Ray«. Vikas Publishing House, 1980.
- 3) Se herom i: Marie Seton. »Portrait of a director: Satyajit Ray«. Dobson Books Ltd., 1971.
- 4) Satyajit Ray: »Our Films, Their Films«. Orient Longman, 1976.
- 5) Jvf. Søren Kjærups analyse, »Døden/Floden/Toget«, i Kos. 90.
- 6) »Politisk Filmkunst. Instruktør interviews«, ved Jan Aghed, Mette Knudsen, Chr. Braad Thomsen. Rhodos, 1973.
- 7) Jvf. note 6.