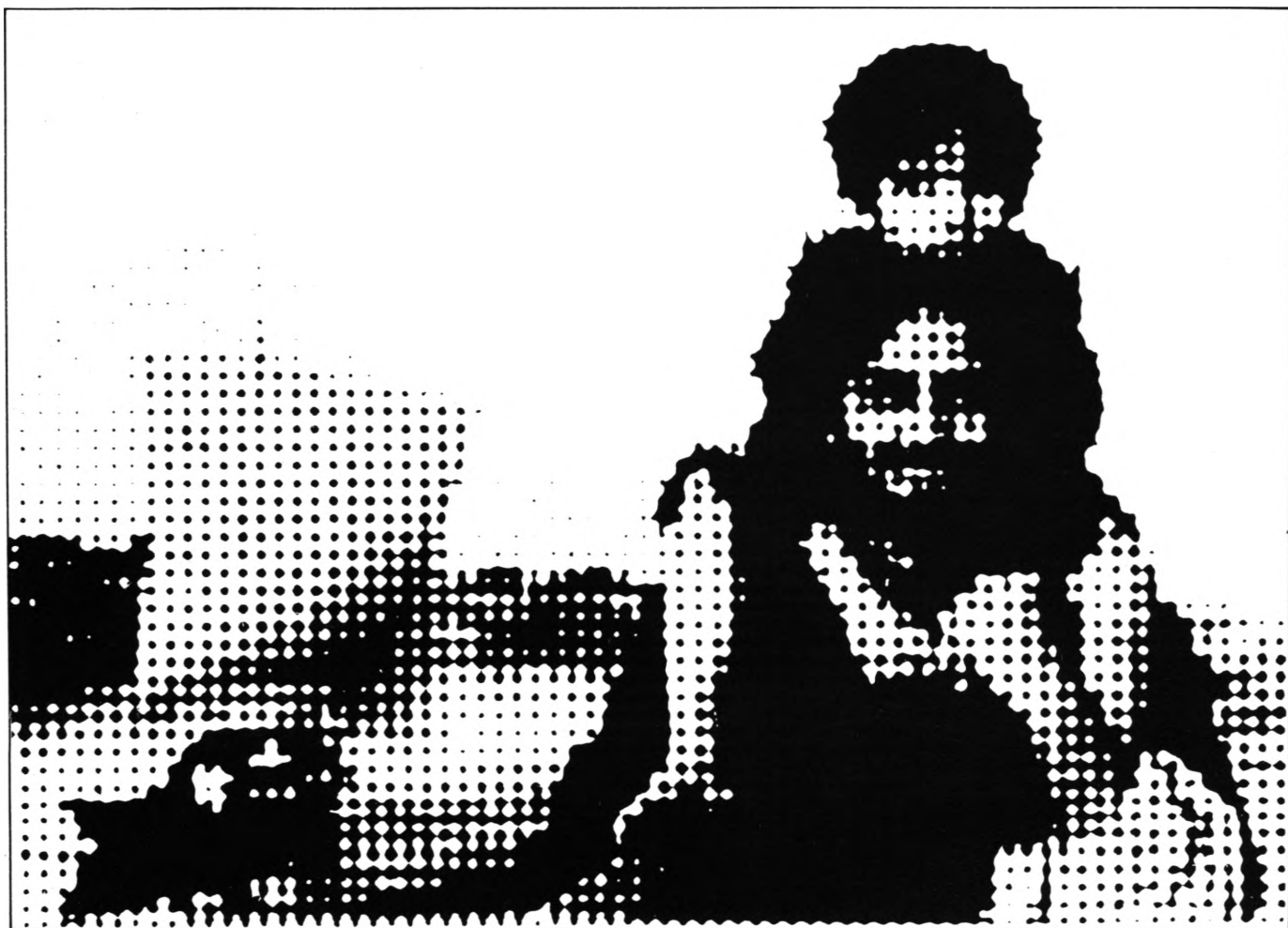


# DØDEN / FLODEN / TOGET

*Søren Kjørup analyserer  
en række motiver i  
Satyajit Rays tre film  
om drengen og manden Apu*

*Af forunderlige grunde har vi herhjemme fået præsenteret Rays trilogi i omvendt rækkefølge, og endnu har kun én biografdirektør vovet at kaste sig ud i eksperimentet at præsentere hele trilogien samlet og forfra. Og det endda på trods af, at det kunne klares i en lang week-end eller såmænd blot på en lørdag aften. Hele trilogien varer trods alt ikke længere end f. eks. Wagners »Tristan und Isolde«. Men har man én gang set Apu-trilogien på denne måde, står det også klart, at det er den frugtbarste måde at se den på. Hvilket naturligvis ikke udelukker, at den enkelte film kan ses med stort udbytte løsrevet fra sammenhængen.*



Det betyder heller ikke, at udviklingen hos hovedfiguren Apu ikke ledsages af en stilistisk udvikling i filmene. Noget forgrovet kunne man måske tværtimod sige, at filmene hver for sig repræsenterer et lyrisk, et dramatisk og et episk stadi – i hvert fald om man holder fast ved, at der under alle omstændigheder er tale om en lyrisk, dramatisk eller episk *poesi*. Hvad enten det er den lyrisk-impressionistiske skildring af Apus barndom, den dramatiske skildring af hans brud med moderen eller fortællingen om hans udvikling fra drømmeri over lykke og fortabelse til engagement i tilværelsen vi følger, så er udviklingshistoriens første element til stadighed poesien.

Poesien og roen. Poesien og følelsen. For hvor paradoksalt det end må lyde, er Apu-filmene en udviklingstrilogi næsten uden hændelser, eller måske rettere en trilogi, hvor tytte hverdagsskildringer, tidløst badet i poesi, nok veksler med voldsomme, ekspressionistisk skildrede begivenheder, først og fremmest dødens indgreb, men hvor disse begivenheders vigtigste betydning i filmene næppe er den ydre ændring i livsvilkårene, de fører med sig, men den store følelse, de fremkalder og ledsages af.

Durgas død fører ganske vist til familiens flytning fra landet til byen, faderens død til moderens og Apus vendte tilbage til landsbylivet, moderens død til Apus endelige forbliven i byen og Aparnas til Apus opgivelse af kunstnerdrømmene og hans strejfen om i 4-5 år. Men disse vendinger i fortællingens forløb – måske, typisk nok, med undtagelse af den sidste – er ikke dødsfaldenes første og vigtigste mening i filmene. Personernes død er først og fremmest de poetiske og menneskelige, de følelsesmæssige højdepunkter, ikke handlingens vendepunkter.

Således ses det da også, at filmens første død, børnenes første bekendtskab med døden, da de møder den siddende, indsovede tante ude i skoven, netop intet vendepunkt medfører. Og dog er netop tantens død måske den – man kvier sig ved at skrive det – smukkeste, den rene opbyggede i filmene: forberedt fra det første billede af den ældgamle tante; foregribet gennem tantens egne udtalelser og sange; fastslået i den fantastiske scene, hvor hun er kommet tilbage »for at dø i sin familie«, men hvor hun afvises af moderen og dårligt nok kan få lidt vand, mens skygge og sol opfører et eventyrligt spil over hendes ansigt; fuldbyrdet som forsteningen i skoven, der vælter og taber sin snart eneste ejendel, den lille krukke. Og ført til ende da liget bæres ud af landsbyen, ad den sti, der gang på gang dukker op i »Pather Panchali« i nøjagtigt samme billedvinkel og mere *betyder* »vejen ud af byen« som på et maleri eller på en teaterscene end den er det – ledsaget af tantens egen stemmes sang.

Men selv om tantens død måske er den smukkeste opbyggede i filmene, står de andre dødsfald, der vender tilbage som et stadigt omkvæd, en stadig mindelse om et elementært livsvilkår og for de tilbageblevne en række af uafvendelige begivenheder, ikke meget tilbage herfor. Således foregribes Durgas død i den regnvejrsscene, der forekommer mig ikke at være forstået til bunds af de fleste kritikere. Naturligvis er det rigtigt, at regnvejrsscenen er en af de smukkeste i fil-

mene, i sig selv vidunderligt opbygget fra de første dråbers fald – på en skaldet isse – frem til slutningen, og at hele scenen kommer som en befrielse oven på den lange tørke. Og naturligvis er Durgas dans i regnen af en vidunderlig kraft og med en mængde overtoner, også af erotisk art: scenen udvider sig fra ungdommelig livsglæde til en slags rituel erotisk indvielse, parallelliseret med venindens bryllup. Men dansen er samtidig en indvielse til døden, og hvad der forekommer mig ubemærket i scenen er netop den grundtone af en ulykkessvanger dødsbevidsthed, den rummer. På lydsiden indledes scenen således med en meget mørk trommen ledsaget af dybe toner på sitarens basstreng. Og fra Durgas dans – og vi ved på forhånd, at Durga er svagelig – klippes hele tiden op til Apu under træet, hvor han ryster af kulde, indtil scenen afsluttes med, at Durga nysner to gange, hvorefter der tones direkte over til den næste scene: Durga er syg til døden.

Hvor afrundet denne optakt til Durgas død end er, kan man imidlertid nok mene, at hendes dødsnat er en af de få rigtigt mislykkede scener i trilogien. Selv om ekspressionismen på ingen måde er fremmed for filmene, der f. eks. i deres lyssætning oftere leder tanken hen på en neorealismens Visconti, specielt som i »La terra trema« end til en Rossellini eller en De Sica, så må dog et træk som dødens komme gennem den knirkende dør betegnes som faldende uden for filmenes stil i øvrigt. Men til gengæld får Ray oprejsning i den scene, hvor smerten over tabet af Durga endelig bryder igennem, – scenen ved faderens hjemkomst, der nok er en af de stærkeste scener i filmhistorien, måske ikke mindst fordi følelsesudløsningen kommer så sent. For selv i denne scene trækkes tiden jo ud, og først da faderen præsenterer den sari, han har købt til Durga med et bryllup i tankerne – igen denne erotiske indvielsesantydning – bryder moderen sammen i en utroligt stærkt virkende kamerabevægelse, samtidig med at den indiske violin bogstaveligt *skriger* på lydsiden – på samme måde som musikken pludselig bryder stilheden, da tanten falder i sin dødscene, og som effekten atter gentages ved faderens død i »Aparajito«.

At Ray også kan skabe en meningsfuld ekspressionistisk dødscene, viser han netop ved faderens død. Også denne er smukt forberedt, fra faderens begyndende svaghed og distraktion over hans fald på trapperne ved Ganges og frem til selve dødsscenen morgenen efter den store fest i Benares. Af meget stærk virkning er her klippet fra det øjeblik, hvor faderen har fået vand fra Ganges og pludselig lader hovedet falde tilbage med et smæld, til duerne, der letter fra trapperne ved floden, samtidig med at først en fløjte og derefter også strygeinstrumenter sætter ind. I hvert fald på mig virker dette klip ikke som en »patetisk fejlslutning« (Eric Rhode i *Sight and Sound*, sommer 1961), men som et fulgyldigt udtryk for dødens komme helt i filmens stil.

Imidlertid undgår Ray herefter de ekspressionistisk skildrede dødsscener – ja, faktisk ser vi slet ikke moderen (i »Aparajito«) og Aparna (i »Apar Sansar«) dø. Ganske vist skildres optakten til moderens død meget udtrykfuldt, med subjektivt kamera og med en suggestion af, at Apu kan komme frem fra mørket blandt de lysende insekter

over den lille dam hvad øjeblik det skal være. Men han kommer ikke, i hvert fald ikke før end det er for sent, og da er det tomheden, der insisteres på, tomheden, da Apu fulgt af kameraet i en temmelig virtuos panorerings kombineret med en sideværts køretur gennem det lille hus og rundt om det, indtil pludselig den gamle præste-onkel fanges ind og Apu forstår, at det *er* sket.

Ganske forunderlig er skildringen af Aparnas død – det eneste dødsfald i trilogien, der står stærkere i sin virkning på de andre personer, nemlig her på Apu, end ved sin egen poetiske kraft. Samtidig er denne scene ved sin placering et mønstereksempel på den raffinerede teknik, Ray bruger hele trilogien igennem til at forbinde de mange impressionistiske enkeltheder, således at filmene dog ikke bliver sammenhængsløse. Hele sekvensen begynder i det kontor, hvor Apu arbejder. Da han tager hjem, læser han i bussen Aparnas brev, eller rettere: vi hører hende læse det. Og da han kommer hjem, erfarer han om hendes død, reagerer først voldsomt, men synker derefter hen i fuldkommen passivitet, en passivitet, der via selvmordsøøget glider umærkeligt over i hans stærkt religiøst prægede strejfen om, mens skægget gror, og frem til hans ofring af kunstnerdrømmene: romanens blade, der spredes for vinden i en dal, fordi den historie, den skulle fortælle, om en ung mand, der ikke bliver kunstner, men dog beholder livsmodet, nu ikke mere er sand for ham. I den ene sekvens, der fører op til meddelelsen om Aparnas død, på denne ene dag, er altså samlet en skildring af Apus liv i byen under adskillelsen fra Aparna, af Aparnas liv på landet, af Aparnas død i barselseng og af Apus næsten gåen til grunde af sorg over meddelelsen. Og samtidig forstår vi, at vi har hørt Aparnas stemme *efter* hendes død, som vi hørte tanten synge sin egen dødssang.

Netop tantens dødscene er et andet eksempel på en scene, der er en del af en sekvens, der atter i én dag – og her i den mest impressionistiske af de tre film – har forbundet væsentlige scener. Sekvensen begynder med, at Apu vil klæde sig ud som Prins (hvilket kæder den sammen med den foregående: teatertruppens besøg, der igen er foregribet i skolescenen osv.). Denne scene fører videre til Apus og Durgas skænderier og slagsmål og herfra ud til scenen, hvor Apu og Durga oplever toget. Og det er så på hjemvejen herfra, at børnene finder den døde tante i skoven. Fire helt forskellige elementer i barndomsbilledet er her, næsten umærkeligt og i hvert fald fuldkommen urealistisk, kædet sammen som én dags oplevelser: udklædning, skærmydsler mellem søskende, døden og *toget*, det tog, der atter er et så væsentligt gennemgående element i trilogien.

Hvis jeg ikke tager fejl, hører man for første gang toget i den helt sart poetiske scene, hvor hele familien for én eneste gangs skyld er lykkeligt samlet en aften: faderen, der arbejder med sine papirer, Apu med sine lektier, tanten, der prøver at træde en nål, og Durga, der får redt hår af moderen. »Det går os godt«, kommenterer faderen og beder Apu stave til »rigdom«. Og allerede her er toglyden i baggrunden ambivalent – på én gang af samme lyriske virkning som en cikade eller en fugl ville have haft i stilheden, og dog som et varsel om den ny tid, om familiens omplantning til Benares, om den



Satyajit Ray.

adskillelse, der vil følge på aftenens samvær. Typisk nok er det først og fremmest Apu, der reagerer på toglyden med et meget indest, lyttende blik.

Denne opfattelse af toget som ikke blot det forbindelse, men også det adskillende element understreges yderligere, da vi anden gang hører toglyden, samtidig med at der tales om Benares. Og helt klart bliver toget som symbol på den ny, frembrusende tid, som man ligefrem kan ane, om man lægger øret mod jorden, i scenen, hvor Durga har ført Apu ud at se den mægtige slange pløje sig larmende igennem den svajende bomuldsmark.

I »Aparajito« og »Apur Sansar« rykker da togbilledet helt frem i forgrunden, ja, man kan næsten mene, at der trækkes lovlig store vekslers på det i »Aparajito«. I modsætning til »Pather Panchali« begynder disse film med *establishing shots*: »Aparajito« med en skildring af Benares, men allerførst med at toget kører over en bro over Ganges, ind i Benares, samtidig med at en tekst siger »Benares 1920«; »Apur Sansar« med billeder af jernbaneterrænet nedenfor Apus værelse. Senere i »Aparajito« kører toget atter over den samme bro, da Apu og moderen vender tilbage til landet – og det forbliver i horisonten bag landsbyen som den streng, der forbinder moderen med Apu, da han er draget til Calcutta for at studere og i øvrigt for at erobre verden – med den lille kuffert i den ene hånd og den lille globus i den anden. I »Apur Sansar« kommer endelig toget atter til uomtvisteligt til at spille rollen som ulykkens bærer: det sidste vi ser til Aparna er, at hun tager toget for at rejse hjem og

føde, og senere forsøger Apu at begå selvmord foran et frembrusende tog – en scene, der bærer mindelser i sig om det første syn af toget i »Pather Panchali«.

I »Apur Sansar« fremhæves yderligere et motiv, som kun skitseres i »Aparajito« og som ikke findes i »Pather Panchali«: *floden* som modsætning til toget. Forbindelsen mellem flod og tog i »Aparajito« er kun den, at toget altså har besejret floden, kan krydse den over den moderne stålbro, men i øvrigt lever floden, den hellige Ganges, sit eget liv i denne film. Den er centrum for Apus oplevelser i byen, den er stedet, hvor traditionerne videregives fra de ældre vise til de yngre, og det er fra Ganges, at faderen får sin dødsdrik. At floden repræsenterer traditionen, det simple landlige liv, i modsætning til toget som symbol på den ny tid, kommer imidlertid først helt klart frem i »Apur Sansar«. Det understreges her, at forbindelsen til og fra Calcutta, byen, er toget, mens forbindelsen til og fra Aparnas familie på landet er floden. Det er ved floden, i et billede, hvor Apu smelter fuldkommen sammen med denne, at han beslutter sig for at gifte sig med Aparna, men det er på altanen ovenfor jernbaneterrænet, at han hører om Aparnas død. Det er ved en flod, der nu er tørrer ind til en bjergbæk, at Pulu forsøger at overtale Apu til at vende tilbage til sin søn, til at overtage de traditionelle forpligtelser, og det er atter ved floden, at Apu og sønnen endelig finder hinanden.

Det er klart, at denne gennemgang af de væsentligste hovedtemaer i Rays Aputrilogi kun har fået fat i enkelte af de uendeligt mange aspekter i disse så rige film. Allerede af gennemgående temaer finder der flere end disse tre – f. eks. fattigdommens tema, fattigdommen, der i første del mere er et

alment vilkår, en baggrund for det øvrige, og som får et så gribende udtryk eksempelvis blot i den lille ting, at børnene – og tanten, der på så mange måder ligner børnene – hele tiden spiser, hele tiden gnaver på et eller andet. Især i anden, men også i tredje del forbindes dette tema med nogle direkte sociale kommentarer: vi hører om arbejdsløshed, om arbejds lønninger og arbejds vilkår og også om spirende arbejderuro.

Der er også humoren i filmene, alle de ironisk opfattede sidefigurer som købmanden, der også er lærer, i »Pather Panchali« eller den drikke nabo-charmør med laksko i »Aparajito«, og alle de små karikerede situationer fra hverdagslivet. Og der er endelig sådanne mere formelle træk som den helt fremtrædende rolle musikken, og i det hele taget lydsiden, spiller i disse film, langt mere fremtrædende, end jeg her har kunnet give udtryk for.

Men filmene er også rige på motiver, som de hver for sig er alene om; stærkere forbundne er de dog ikke. Under trilogiens udvikling i grove træk fra det almene mod det specielle møder vi i den overvejende lyrisk-impressionistiske »Pather Panchali« først og fremmest en mængde af små barndomsoplevelser, der nok helt realistisk skildrer en barndom i Bengalen i begyndelsen af vort århundrede, men som måske netop derfor får et så stærkt alment præg. Tænk blot på den scene, hvor Apu er fuldkommen opslugt af at lege Robin Hood – eller hvad man nu leger med bue og pil i Bengalen – samtidig med at moderen løber efter ham og forsøger at made ham. På en eller anden måde har vi da vist alle en gang leget Robin Hood i Bengalen.

Endvidere kan man understrege som karakteristisk for kompositionen af »Pather Panchali«s mange små episoder, at den nok som jeg har antydnet holder dem sammen for tilskueren, så han ikke får et flimrende indtryk, mens han ser filmen, men at episoderne efter et eller kun få gennemsyn opløser sig i en mængde af indtryk, en mængde af situationer, som det ikke er til at få anbragt i kronologisk rækkefølge i hukommelsen – nøjagtig som ens egne barndomsindringer.

I »Aparajito« er der skildringen af den stadig almene konflikt forældre-børn, skildringen af opdragelsens smertelige paradoks, at jo mere man holder af sine børn, jo mere vil man forberede dem på livet; og jo mere man gør dem selvstændige herved, jo længere fjerner man dem fra sig selv. Men selv om denne film rummer moderens største smerte, er det dog også i denne film, at hendes ansigt fra tid til anden pludselig forskønnes og oplyses af et smil; jeg erindrer ikke at have set hende smile en eneste gang i »Pather Panchali«.

Rigest på egne motiver er dog den mest specielle af de tre film, »Apur Sansar«, med sin kunstnerproblematik, sin diskussion af engagement kontra meditation – et tema, der må være helt centralt i det moderne Indien – og sin fremstilling af Apu, der i »Aparajito« fik en præsteuddannelse, som transcenderende den tjenende rolle, præstens rolle, i religionen og nu optrædende som en inkarnation af den fløjtespillende gud Krishna. Som Eric Rhode gør opmærksom på, er det end ikke blot i det ydre, at Apu ligner guden, men selv hans kærlighedshistorie med Aparna har sin parallel i myten.

Et kunstværk af ydre og indre dimensio-



ner som Rays Apu-trilogi er vel udtømmeligt. Det sidste, jeg her vil trække frem, er atter blot enheden i trilogiens tre film, enheden trods udviklingen i stil og synspunkt filmene igennem. For bag trilogien ligger en stærk optimistisk tro på mennesket, på udviklingen, men også på gentagelsen, på videreførelsen af traditionen, men i ny generationer, på ny måder. Apu-trilogien begynder i virkeligheden før end Apu endnu er født, med en skildring af familien, som dog på en måde også er ham. Den præsenterer ham først som et sovende væsen, der vugges af familiens ældste, i et smukt billede af livets gang og fortsættelse af generationerne. Og her slutter trilogien også: gennem sin son vender Apu symbolsk tilbage til sin barndoms landsby og sin barndoms lege – forklædning, jagt – og sammen kan Apu og sønnen Kajol, sønnen på skuldrene af faderen som hans forlængede krop, drage ud i verden.

*Pather Panchali (Sangen om vejen)*  
Indien 1955

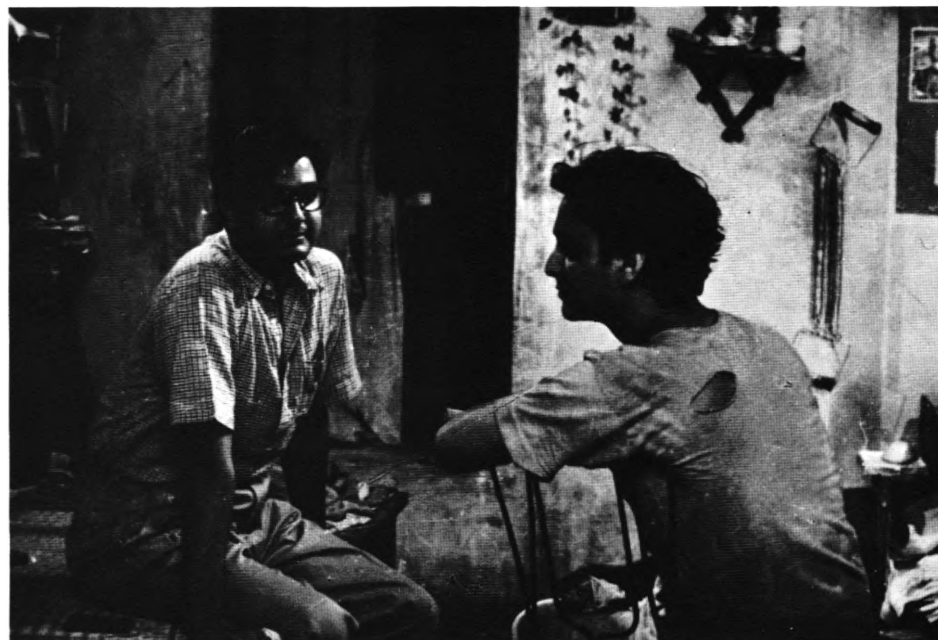
Prod.: Government of West Bengal.  
Instr.: Satyajit Ray. Manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandhopadhyayas bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Gupta. Medv.: Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Uma Das Gupta, Subir Bannerjee, Chunibala.  
Prem.: Vest-teatret, Brabrand 28. 6. 1968 – Camera 30. 8. 1968.  
Udl.: Camera.  
Længde: 115 min, 3435 m, rød.

*Aparajito (Aparajito - den ubesejrede)*  
Indien 1956

Prod.: Epic Films Private Ltd. Producer/instr./manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandapaddhays (Bandhopadhyayas) bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Chandragupta (Gupta). Medv.: Pinaki Sen Gupta, Kanu Banerjee, Subodh Ganguly, K. S. Pandey, Karuna Banerjee, Ramani Sen Gupta, Kali Charan Ray, Sudipta Ray, Smaran Ghosal, Charu Ghosh, Santi Gupta, Ajay Mitra.  
Prem.: Camera 26. 8. 1966.  
Udl.: Camera.  
Længde: 113 min., 2995 m, rød.

*Apur Sansar (Apus verden)*  
Indien 1958

Prod.: Satyajit Ray Productions, Calcutta. Producer/Instr./manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandapaddhays (Bandhopadhyayas) bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Chandragupta (Gupta). Medv.: Soumitra Chatterji, Sharmila Tagore, Shapan Mukerji, S. Alope Chakravarty.  
Prem.: Alexandra 19. 5. 1965.  
Udl.: Palladium.  
Længde: 106 min., 2905 m, rød.



Fra oven og ned: »Pather Panchali«, »Aparajito« og »Apur Sansar«.