

## FÜLÖP JÓZSEF FORDÍTÁSA ÉS BEVEZETÉSE

Satyajit Ray: *A mi filmjeink és az ő filmjeik*<sup>1</sup>  
(részletek)*A fiatal Satyajit Ray pályaképe*

Satyajit Ray<sup>2</sup> (1921–1992) az északkelet-indiai Nyugat-Bengál fővárosában, Kalkuttában született. Illusztrátor, betűmetsző, rendkívül sikeres író,<sup>3</sup> autodidakta rendező és zeneszerző, akit rögtön első filmje a filmművészet egyik legnagyobbjává avatott. Nyugati műveltségű, a nyugati értékek iránti mindig élénken érdeklődő művész volt: „Jobban megértem az európaiakat, mint az átlagos európai vagy amerikai rendezők indiai forgatásuk alatt az indiaiakat.”<sup>4</sup> Családját ezernyi szál fűzte az indiai (bengáli) reneszánszhoz, amely kétségtelenül Ray szellemi világának háttérét jelentette, de sosem köteleződött el mellette egészen, és higgadtan ítélte meg: „Intellektuális mozgalom volt, amely a rossz társadalmi szokásokat, mint amilyen a *sati* [az özvegyégetés rituáléja], és a vallásos dogmákat kritizálta. A francia forradalom ihlette, valamint Rammohan Roy, aki az egyik ilyen mozgalom vezetője lett.”<sup>5</sup> Roy Tagore apjával, Debendranath Tagoréval együtt alapította meg a Brahma Samaj („a legfőbb lény híveinek közössége”) vallási reformirányzatát, amelynek oszlopos tagjaként tevékenykedett Ray két dédapja, Kalinarayan Gupta és Dwarkanath Ganguli az 1880-as évektől kezdődően; utóbbi második felesége, Kadambini Basu India első női orvosa volt.

Apai nagyapja, Upendrakishore Ray (1863–1915) festő, költő, zeneszerző, kivételes hegedűjátékos és feltaláló, számos nyomdatechnika (így az árnyaltos képekhez is kiválóan használható rácsmélynyomás) meghonosítója és az első bengáli gyermekújság<sup>6</sup> kiadója Indiában, akinek legkorábbi írásai közé tartoztak a *Rámájana* és a *Mahábhárata* gyermekeknek szóló átiratai.<sup>7</sup> Az unoka egészen az 1980-as

<sup>1</sup> A jogtulajdonossal minden igyekezet ellenére sem sikerült felvenni a kapcsolatot. – *A ford.* / Even after a reasonably diligent effort contact with the copyright owner could not be established. – *The translator.*

<sup>2</sup> Bengáli kiejtése: *sottodzsit ráj*. A tulajdonneveket a legtöbb esetben angolos írásmódjuk szerint használom.

<sup>3</sup> Közel harminc kötet detektívtörténet, sci-fi, mese stb. szerzője, és lefordította angolra néhány saját elbeszélését. Ray úgy gondolta, hogy 1962-ben írt, öt évvel később pedig forgatókönyvvé alakított, *The Alien* című hollywoodi filmlerve nélkül nem jöhetett volna létre Steven Spielberg *E. T. A földönkívülije* (1982). Spielberg visszautasította a plágiumvádát. Az *E. T.* bemutatásakor többek között az az Arthur C. Clarke is felhívta a figyelmet a párhuzamokra, akivel Ray a 60-as években többször konzultált tervéről.

<sup>4</sup> Bert CARDULLO (szerk.): *Satyajit Ray: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, 10.

<sup>5</sup> Uo., 195.

<sup>6</sup> Az 1913-ban alapított lap kiadása kétszer leállt, míg Satyajit Ray 1961-ben újra nem indította, és az újság ünnepelt szerzőjévé és illusztrátorává vált.

<sup>7</sup> A nagyapa öccse, Kuladaranjan megjelentette az *Iliász*, az *Odüsszeia*, a *Robin Hood* stb. bengáli átiratait és fordításait, továbbá indiai legendákat és népmeséket.

évek végig tervezte a két leghíresebb eposz legalább néhány részletének szélesvásznú megfilmesítését, sőt egy alkalommal még egy madrasi stúdióban is forgathatott volna, de nem tetszett neki sem a hússzoros költség, sem a producer javaslata, miszerint egy sereg tanácsadót kellene felkérnie a megvalósításhoz. Upendrakishore Ray barátja, Tagore ösztönzésére 1910-ben megjelentette bengáli népmesékből készített és klasszikussá vált mesegyűjteményét, amelynek egyes darabjait unokája fordította angolra. A család története szempontjából a nagypapa legfontosabb tette az 1895-ben megalapított nyomda és kiadó, a *U. Ray (and Sons)* létrehozása volt, amely évtizedekre biztosította megélhetésüket és jó hírnevüket. Az apa, Sukumar Ray (1887–1923), akit Ray kétévesen elvesztett, szintén igen sokoldalú művész és ismert írószemélyiség volt: több klasszikus mű szerzője, akit Tagore a legnagyobb szavakkal méltatott.<sup>8</sup> Az özvegyé vált asszony és a gyermek 1926-ban az egyik anyai nagybácsihoz költözött, ami néhány évre átformálta Ray szellemi környezetét: a művészettel való mindennapos találkozást a viszonylagos jómód szellemi kihívásokat nélkülöző hétköznapijait váltották fel. Az egykori családi nyomda és kiadó épületét ezután negyven évig nem is látja.

Ray-t a reneszánszot és az impresszionizmust átfogó nyugati festészet története mellett a nyugati zene is hatalmába kerítette: még az iskolában felfedezte Beethoven *Hegedűversenyének* egyik gramofonfelvételét, és e műnek köszönhetően vált később a nyugati zene rajongójává és avatott ismerőjévé. A család tagja volt egy kalkuttai gramofonklubnak, Ray saját kottagyűjteménnyel rendelkezett, és rendszeresen látogatta az ország első, nyugati zenét játszó zenekara, a Calcutta Symphony Orchestra<sup>9</sup> koncertjeit. A film iránti szenvedélye hamar megmutatkozott, szorgalmasan gyűjtötte a *Picturegoer* és a *Film Pictorial* számainak, sőt a filmekhez saját értékelési rendszert dolgozott ki. Láta Hollywood fénykorának kasszasikereit, *A bagdadi tolvajt* (1924), a *Ben Hurt* (1925) vagy az *Út a boldogság felét* (1920) Griffith-től, akit mindig nagyra tartott, és természetesen a burleszksztárokat Chaplintól Harold Lloydig. Évtizedekkel később is élénken emlékezett Ernst Lubitsch szellemes és sikamlós vígjátékaira: „tiltott világ volt, amelyet csak félig értettem, de bizsergető kíváncsisággal néztem.”<sup>10</sup> A bengáli filmek ebben az időben egyáltalán nem érdekelték, pedig látta neves rendező nagybátyja és hangmérnök testvére filmjeit. Nitin és Mukul Bose a kalkuttai New Theatres stúdiónál készített filmjeinek sablonossága és különösen a lapos és olcsó történetek taszították. A hazai alkotásokból visszaemlékezve csak ritkán emelt ki egy-egy emlékezetesebb darabot, így a Prabhat Film-társaságnál gyártott *Ramshastri* (1944) címűt vagy Shantaram<sup>11</sup> filmjeit.

<sup>8</sup> Apja népszerű nonszensz írásából Ray angol nyelvű válogatást készített (*Nonsense Rhymes*, Calcutta, Writer’s Workshop, 1970), 1987-ben pedig dokumentumfilmet szentelt munkásságának.

<sup>9</sup> A zenekar 2014-ben ünnepelte fennállásának 100. évfordulóját. A fiatal Ray a koncertlátogatásokon gyakran találkozott Nirad C. Chaudhurival (1897–1999), a bengáli irodalom prominens személyiségével, neves helyi irodalmi lapok alapítójával és szerkesztőjével, aki utolsó szövegeit 99 évesen írta.

<sup>10</sup> Idézi Andrew ROBINSON: *Satyajit Ray: The Inner Eye. The Biography of a Master Film-Maker*, London, I. B. Tauris & Co. Ltd, 2004, 38.

<sup>11</sup> Shantaram Rajaram Vankudre (1901–1990) társalapítója volt a Mahárástra állambeli Kolhápurbán

Ray a Tagore által alapított szántiniketáni<sup>12</sup> egyetem hallgatója volt. A költő többször kérte Ray anyját, küldje fiát az egyetemre, amire nem csak az sarkallta, hogy a két család régi barátságban állt egymással. Amikor Ray 1961-ben a költő-művész születésének centenáriuma alkalmából dokumentumfilmet készített Tagore életéről, a sok kutatás mellett hozzáfért a teljes hagyatékhoz, és dolgozhatott Tagore házában. Így talált rá arra az iratkötegre, amelyben a Tagore szeánszairól szóló feljegyzések voltak. Tagore ugyanis egy médium segítségével elhunyt barátaival és ismerőseivel szokott beszélgetni, így például Ray apjával, aki arra kérte, fogadja fiát az egyetemén.

Esztétikai érdeklődése Szántiniketánban alakult ki, és hamar megmutatkozott a rajzoláshoz való tehetsége. Művészettörténeti ismereteket szerzett, kedvenc nyugati festőit (Cézanne-t és Giorgionét) tanulmányozta. A indiai modern festészet és az ún. kontextuális modernizmus kiemelkedő alakja, Binode Bihari Mukherjee tanította; mestere előtt *The Inner Eye* című, 1972-es rövidfilmjében tisztelgett. A kínai művészetben, különösen a kalligráfiában az irányzat másik jeles személyisége, Nandalal Bose vezetésével mélyedt el; mi sem bizonyítja jobban a tanultak alaposágát és sikerességét, minthogy Ray a tusművészetről szerzett tapasztalatokból nem pusztán esztétikai-művészeti, hanem egyenesen életvezetési gyakorlatokat sajátított el.

A zene iránti rajongása kiteljesedett. Kotta- és lemezgyűjteményével együtt érkezett Szántiniketánba, ahol a zene révén baráti kapcsolatba került az angol és összehasonlító irodalmat oktató Alex Aronsonnal (1912–1995). Aronson a náci Németországból menekülven, Tagore meghívására érkezett az egyetemre 1937 novemberében – akárcsak néhány évvel korábban Germanus Gyula vagy a két magyar festő, Sass Brunner Erzsébet és lánya, Brunner Erzsébet –, ahol 1944-ig tanított.<sup>13</sup> Mikor a fiatal növendék megtudta, hogy Aronson zeneszerető ember, azonnal bekopogott hozzá Beethoven Op. 132-es, *a-moll vonósnégyesének* lemezével; esténként gramofonfelvételeket hallgattak, és a Tagore házában álló zongorát is használhatták. Ray az egyetem könyvtárában hozzáfért néhány filmelméleti alapműhöz. Tanulmányozta Vsevolod Pudovkin két fontos munkáját (*Film Technique*, 1933 és *Film Acting*, 1937), Paul Rotha *Film Till Now* (1930) és Lewis Jacob *The Rise of the American Film* (1939) című könyvét. Rudolf Arnheim tézisei a film és zene ritmikai és hangu-

működő Prabhatnak és az 1942-ben, Bombayben önállóan létrehozott Rajkamal Kalamandir Film-stúdióknak.

<sup>12</sup> A Nyugat-Bengál Birbhum körzetében fekvő kis helységet, illetve az (újabb nevén) Visva-Bharati Egyetemet a magyar közönség először Germanus Gyula (és felesége, Hajnóczy Rózsa) művéből, *A bengáli tűzből* (1944) ismerhette meg részletesen, de érdemes felidézni Sára Sándor 1997-ben készült, *A béke bajléka* (ezt jelenti a *szántiniketán* szóösszetétel) című rövidfilmjét is.

<sup>13</sup> Aronson hozta létre azt az archívumot, amely a költő nyugati utazásai nyomán megjelent sajtóanyagból és a kapcsolódó levelezésekből készült. Ebből a munkából született *Rabindranath through Western Eyes* (1943) című könyve, amit azután sok másik követett, például a 90-es években megjelent, háromkötetes önéletrajza. Aronson életéről és munkásságáról Tagore német fordítója és 1980 óta a Visva-Bharati Egyetem indológus kutatója, Martin Kämpchen közölt újabb írásokat.

lati összefüggéseiről kiváltképpen lenyűgözték. Az ötéves képzést azonban nem fejezte be, és lemondott arról, hogy festő váljék belőle, így 1942 decemberében visszatért Kalkuttába.<sup>14</sup>

Ray nemcsak a széles művészeti tájékozottságot és a nyugati kultúra átfogó és kiváló ismeretét köszönhette a Szántiniketánban eltöltött két és fél évnek, hanem ettől kezdve életében és alkotói tevékenységében is egyre szorosabb kapcsolatot ápolt tágabb és szűkebb hazájával, az indiai és a bengáli kultúrával: „A két és fél év alatt volt időm gondolkodni, és ráébredni arra, hogy – szinte anélkül, hogy tudatosodott volna bennem – ez a hely kitarta számomra a világot. Semmi ennyire nem tette tudatossá számomra kultúránkat, amelyről tudtam, hogy alapjául szolgálhat bármilyen általam gyakorolni vágyott művészeti ágnek.”<sup>15</sup>

Tagore rendkívüli életműve és személyes ismeretsége – jóllehet Szántiniketánban csak négy-öt alkalommal találkozott vele, és nem volt feltétlen híve minden tekintetben – egész pályafutása során gazdagította Ray imaginárius világát és életszemléletét: írásai nyomán több forgatókönyvet és filmet készített, Mukherjee mellett a legjelentősebb indiai kortárs festőt tisztelte benne, dalkompozícióiról pedig azt tartotta, hogy túlszárnyalják Schubert és Hugo Wolf nyugati művészetét.<sup>16</sup>

A grafikusművészet, a könyvkiadás és a tipográfia vonzották leginkább, így fél éven át tartó álláskereső után, 1943-ban a brit D. J. Keymer reklámügynökségnél helyezkedett el, ahol először illusztrátorként, majd művészeti vezetőként dolgozott egészen 1956-ig. Ebben a döntésében megerősítette filmes nagybátyja, Nitin Bose, aki lebeszélte a pályakezdőt a rendezésről (Ray első filmjét pedig majd nem győzi csodálni). A következő években Ray grafikusként és könyvillusztrátorként sikert sikerre halmozott: a kalkuttai Signet Press-nél modern címlapok, gazdagon, a legváltozatosabb stílusban díszített könyvek (mesék, Heine-versek, kortárs indiai költők antológiái vagy Rabindranath és unokafivére, Abanindranath Tagore művei) kerültek ki a keze alól. Nevet szerzett magának a tipográfiában négy latin betűs (*Daphnis*, *Holiday Script*, valamint a nemzetközi díjat nyert *Ray Bizarre* és *Ray Roman*) és számos bengáli betűtípusával.

1945–46 táján fogalmazódik meg benne először igazán komolyan a rendezés gondolata. Ekkoriban leginkább amerikai filmeket volt lehetősége látni (olyan rendezőktől, mint Raoul Walsh, Howard Hawks, Frank Capra vagy John Huston), néhány orosz<sup>17</sup> és angolt, ritkábban franciát, németet vagy olaszt. Folyamatosan a filmes szaklapokat és -könyveket tanulmányozta, így Eisenstein filmelméletét is. *A Sight and Sound*ot böngészve ébredt rá arra – barátjával, a későbbi neves filmtör-

<sup>14</sup> A festészettel való foglalkozással azonban soha nem hagyott fel, és egy ideig a 18–19. században Indiába érkezett festőkről (William Hodges-ról, James Forbes-ról vagy Thomas Daniellről) szeretett volna filmet készíteni.

<sup>15</sup> Satyajit RAY: *Speaking of Films*, New Delhi, Penguin, 2005, 8.

<sup>16</sup> ROBINSON: i. m., 47.

<sup>17</sup> Pudovkin *Vihar Azsia felett* (1938) című filmjét, Mark Donszkoy szintén 1938-as Gorkij-adaptációját, a *Gyermekéveimet*, valamint Eisenstein filmjeit. A *Rettegett Iván* (1945) első részében különösen a címszereplő, Nyikolaj Konsztantyinovics Cserkaszov játéka és Prokofjev kísérezeneje nyugozta le.

ténéssel és kritikussal, Chidananda Das Guptával (1921–2011) együtt –, hogy szakmai fórumot kell létrehozniuk az indiai filmesztétika minőségének emelése érdekében. 1947 végén másokkal összefogva megalapították a *Calcutta Film Society*-t a film mint művészeti forma tanulmányozása céljából. Ez volt az ország második filmszövetsége, az elsőt dokumentumfilmesek hozták létre. A tagok könyveket gyűjtöttek, szemináriumokat és vitaesteket tartottak egymás lakásán, állandó helyiség híján; a társaság közlönyét Ray tervezte. A társaságban többnyire külföldi filmeket néztek, a bengáli filmeket ugyanis nem találták elég tartalmasnak az elemzéshez. A hazai filmtermésből nagy érdeklődéssel nézték Bimal Roy átlagon felüli filmjeit (például az 1944-es *Udayar Pathey*-t vagy az 1949-es *Mantramugdhu*-t). Sikerült meghívniuk az Indiába látogató, neves külföldi személyiségeket, így Pudovkint, Szergej Eisensteint (először az 1925-ben készült *Patyomkin páncélost* mutatták be, amit Ray több tucatszor megnézett), Jean Renoirt, John Hustont, Verrier Elwint és Cserkaszovot. A szövetség az 1952-ben először megrendezett *International Film Festival of India* rendezvénysorozatát tanácsokkal segítette.

Ray megvette René Clair *Eladó kísértetének* (1935) könyv alakban kiadott forgatókönyvét (valamint egy filmes antológiát), amelyből igyekezett elsajátítani a forgatókönyvírás alapjait. 1948-tól elkészítette több olyan regény forgatókönyvét, amelyekről tudta, hogy megfilmesítik, így ellenőrizve magát. Egyik forgatókönyvét, melyet Anthony Hope népszerű kalandregénye, a *The Prisoner of Zenda* (1894) nyomán írt, Bimal Roy-nak mutatta meg először. Bár Ray-t illusztrátorként nagyra becsülte, az egyre sikeresebb rendező nem foglalkozott érdemben az ajánlkozással. Egy másik forgatókönyvét Tagore 1916-os, *Ghare Baire* című művéből készítette el, a filmet pedig egyik barátja, Harisadhan Das Gupta rendezte volna. A tervet azonban 1946-ban, több hónapon át tartó előkészítő munka után feladta, mert nem volt hajlandó elfogadni a producer feltételeit.<sup>18</sup>

Ezután döntött másik terve, Bibhutibhushan Bandyopadhyay<sup>19</sup> műve, a *Pater Panchali* mellett, ami először 1928-tól jelent meg sorozat formájában, és amit 1945-ben illusztrált. Azonnal felismerte, hogy kiváló alapanyag. A megvalósítás azonban sokáig váratott magára; egy év leforgása alatt több mint harminc producer utasította vissza Ray tervét. Érvelésük szerint lehetetlen filmet készíteni külső helyszíneken kezdő, ismeretlen színészekkel – zene és tánc nélkül. Ráadásul a kezdő amatőr Ray társrendezőt sem akart maga mellé fogadni.

Az első komoly bátorítást Jean Renoirtól kapta, aki *A folyót* (1951) forgatta az országban 1949–50-ben, és akitől korábban csak amerikai filmjeit látta: *Mindennapi kenyereink* (1945), *Ütött az óra* (1943). A szívélyes és közvetlen francia rendező, aki

<sup>18</sup> Az adaptációt végül Ray maga, illetve – rossz egészségügyi állapota miatt – fia, Sandip Ray készíti el 1984-ben. A *Ghare Baire* versenyben volt az Arany Pálmáért.

<sup>19</sup> Bandyopadhyay másik híres művének, a *Távoli mennydörgésnek* az adaptálását már 1958-tól tervezte, de csak 1973-ban készíthette el. A többek között Arany Medvével jutalmazott film az 1943-as bengáli éhínség előzményeit dolgozta fel. Az egyik főszerepet Soumitra Chatterjee, az Apu-trilógia befejező részének, az *Apu világának* (1959) a címszereplője játszotta.

filmtervét a legnagyobb nyitottsággal fogadta, döntő hatást gyakorolt Ray-ra: ez volt az első találkozása „egy világszínvonalú rendezővel.”<sup>20</sup> *A folyó* forgatókönyvét is áttanulmányozhatta, és meglepéssel látta, hogy néhány módosítási javaslatát átvezették a végleges szövegbe. Néhány alkalommal eljutott a Kalkuttától tíz kilométerre lévő forgatási helyszínre, de csupán megfigyelőként volt jelen.

1950-ben a reklámügynökség kiküldetésében Londonba utazott feleségével, Bijoy-ával (1948 októberében keltek egybe). A házaspár további egy-egy hetet töltött Salzburgban (az Ünnepi Játékokon, ahol Mozart *Varázsfuvoláját* Wilhelm Furtwängler vezényletével látták), Velencében (a biennálén) és Párizsban, ahol Ray lelkesen újra felfedezte magának Henri Cartier-Bresson művészetét, akinek néhány fotóját már ismerte korábbról.<sup>21</sup> Néhány hónapos angliai tartózkodása alatt kilencvenkilenc filmet nézett meg, néhányat Lindsay Anderson társaságában; baráti viszonyt alakított ki a brit *free cinema* programadó vezetőjével, aki történetesen Indiában született. Ray elragadtatással nézte Renoir francia alkotásait, a *Mezei kirándulást* (1936), az *Állat az emberbent* (1938) és a *Játékszabályt* (1939).

Ma már legendának számít: az eredeti külső helyszíneken játszódó, amatőr színészeket szerepeltető *Biciklitolvajok*<sup>22</sup> (1948) hatására saját filmjének megvalósíthatósága körvonalazódott előtte. A szakirodalomban gyakran megfogalmazták, hogy Ray első filmje (és maga a trilógia) a neorealista felfogás jegyében fogant, és hogy bengálként az olasz iskola követője vagy folytatója volt. Ray azonban nem volt elfogult a neorealizmussal szemben, hiszen a *Róma, nyílt város* (1945) Rossellinitől vagy a *Keserű rizs* (1949) De Santis-tól egyáltalán nem nyerte el a tetszését. Ráadásul már a Tagore-adaptáció ötlete is azzal az elhatározással született meg benne, hogy amatőr színészeket fog alkalmazni.<sup>23</sup> Tehát sokkal inkább arról van szó, hogy Ray De Sica filmje láttán megerősítést kapott: eredeti elképzelése valóra váltható.

Az apa-fiú viszonyt meghatóan ábrázoló *Biciklitolvajok* kapcsán több dologra lett figyelmes: a társadalmi viszonyok pontos és érzékeny bemutatására; a nagy igazságok apró történetekben és gesztusokban való megmutatására; Cesare Zavattini forgatókönyvének tiszta egyszerűségére és keresetlenségére. Továbbá észrevette, hogy De Sica tudatosan irányította az apát alakító színész játékát, így később maga Ray sem volt soha rest pontosan előírni a színészi játékot. A hazaúton nagy vonalakban kidolgozta első önálló filmje forgatókönyvét. 1951 folyamán támogatókat igyekezett szerezni tervéhez, ám sem pénzügyi, sem erkölcsi támogatást nem kapott hazájában. Elképzelése egyedülálló volt, ilyen jellegű filmet soha nem forgattak még Indiában.

<sup>20</sup> RAY: i. m., 14. Ray miniportrét írt a francia mesterről: „Renoir in Calcutta”. In Marie SETON (szerk.): *Portrait of a Director: Satyajit Ray*, London, Penguin Books, 2003, 335–341.

<sup>21</sup> Annak a kiállítási katalógusnak az egyik méltatását is Ray írta, amely Cartier-Bresson Indiában készített fotósorozatait tartalmazza (London, Thames & Hudson, 1987).

<sup>22</sup> De Sica nevezetes alkotása ihlette Bimal Roy 1953-as, *Do Bigha Zamin* című, többek között Cannesban jutalmazott és hamar klasszikussá vált filmjét, amely címét egy híres Tagore-vers nyomán kapta. Roy korszakos filmje megerősítette Ray-t saját első filmje elkészítésében.

<sup>23</sup> Vö. SETON: i. m., 52.

Operatőrnek Subrata Mitrát (1930–2001) kérte fel, aki huszonegy esztendő volt, és leszámítva azt a körülményt, hogy jelen volt Renoir indiai forgatásainál, ahol készített néhány állóképet, abszolút kezdő: még soha nem tartott filmkamerát a kezében. A forgatást egyetlen professzionális operatőr sem vállalta, mert lehetetlennek tartották, hogy külső helyszíneken, váltakozó erősségű természetes fénynél vagy esőben forgassanak. Ray abban is megállapodott Mitrával, hogy a fejében előzetesen megszületett elképzeléseket fogják beállításról beállításra megvalósítani. Nem csoda, hogy a film forgatókönyve sosem készült el teljesen.

Ray mindig nagy alázattal nyúlt tárgyához: filmjei valamennyi beállítását előre és aprólékosan kidolgozta, így a forgatásokon az improvizálásnak csak kis teret engedett. E tudatosan vállalt körülményekből született meg később a *bounced light*-technika (1954-től rendszeresen használták): a természetes fény erejét és eloszlását a forgatás helyszínén kifeszített nagy, fehér ruhaanyagokkal oldották meg – jóval azelőtt, hogy Sven Nykvist, Bergman szintén kivételes tehetségű operatőre, ugyanezt a technikát használta volna, elterjesztve nyugaton, a *Tűkőr által homályosan*ban (1961). Ray jogosan büszkélkedett újításukkal, ugyanakkor mindig a tisztelet hangján, hiszen egy, az 1980-as években készített interjúfilmben<sup>24</sup> kijelentette, hogy a mentorai közé sorolja De Sicát, Antonionit és Bergmant (hozzátette: a pályatársak közül igen figyelemreméltónak tartja még Luis Buñuel; az érzés kölcsönös volt, a szürrealista nagymester ugyanis Ray első filmjét őszinte tisztelettel emlegette).

A filmterv szűkös anyagi hátterét és eszköztárát 1952-re sikerült biztosítaniuk. A rendkívül alacsony költségvetés magától értetődően takarékos megformálást jelentett: hosszú beállításokat és kevés nézőpontváltást. Első befektetésük tíz tekercs Kodak Plus X negatív volt, és egy régi, bérelt 16mm-es Mitchell kamerával forgattak. A forgatás helyszínéül nem a regényben bemutatott eredeti falut, Gopalnagart, hanem a Kalkuttához jóval közelebb eső Boralt választották, ahol nem ért térdig a sár. A stábben mindössze néhányan voltak profik, így az apát és az iskolamestert alakító két színész, valamint Bansi Chandragupta, a díszlettervező, akinek Ray Renoir ismeretségét köszönhette. A nagynénit alakító Chunibala Devinek szintén volt némi színházi és még a némafilmes korszakból származó filmes tapasztalata. A nyolcvan esztendősi Devi vállalta, hogy a forgatás alatt reggel hatkor kel, és kétszer megteszi a tizenöt mérföldes utat otthona és a helyszín között. Az egyetlen kikötése a csekély fizetség mellett az volt, hogy biztosítsák számára a napi ópiumadagot, mert csak azzal képes végigcsinálni a forgatást. Az idős színésznő nemcsak alakításával, hanem alaposágával is kiváltotta a fiatal rendező csodálatát. Ray egyik visszaemlékezésében hangsúlyozta, hogy Devi „egészen elképesztő volt, és soha senki nem látott még ilyen idős nőt indiai filmben.”<sup>25</sup>

Az első forgatási nap 1952. október 27-én volt, míg a választott fő helyszínen, Boralban 1953 elején. A stáb tagjai a film kedvéért természetesen nem hagyhatták

<sup>24</sup> A kérdező Sharmila Tagore volt, a költő unokája, Ray filmjeinek egyik állandó sztárja.

<sup>25</sup> ROBINSON: i. m., 83.

ott foglalkozásaikat, ezért többnyire csak vasárnaponként és ünnepnapokon dolgoztak. Ray évekkel később bevallotta, hogy a rendezés alapvető mikéntjével, sőt nyelvezetével sem volt tisztában. Chandragupta segített neki felidézni az abszurd körülményeket: „Csak azt tudta, hogyan kell filmet készíteni, de fogalma sem volt arról, mit mond egy rendező.” Ray nevetve hozzátette: „Azt hittem, ha azt mondom, *Action*, azzal megijeszttem a színészeimet. Egészen a harmadik filmemig nem tudtam azt mondani, hogy *Cut*, mert nem tudtam, hogy úgy kell.”<sup>26</sup> Az első három hónapban háromezer méter nyersanyaguk volt, de a szakmát még mindig nem érdekelte a filmterv.

A kényszerleállás egy évig tartott. Ray eladta a könyveit, féltett lemezritkaságait, az életbiztosítását, felesége ékszereit pedig – az asszony beleegyezésével – zálogba tette, hogy nyersfilmet vásárolhasson, illetve szélhámos producereket fizethessen ki soha be nem váltott ígéreteikért. Reménykeltő fordulat volt azonban Monroe Wheeler kalkuttai felbukkanása 1954 áprilisában, aki a New York-i Museum of Modern Art igazgatójaként indiai tematikájú kiállítást tervezett, és meghívta Ray filmjét a rendezvényre. A stábnak minden erejét össze kellett szednie, hogy az alkotás elkészüljön a kiállítás kitűzött idejére, 1955 májusára. A szintén Indiába látogató és az *Aki király akart lenni* című filmjét előkészítő John Huston 20 perces (hang nélküli és vágatlan) részletet látott a készülő filmből; az ízelítő elnyerte tetszését, és bátorította Ray-t. Ray édesanyja sikerrel lobbizott fia félkész filmjéért: a Brahma Samaj híveihez tartozó főminiszter, Dr. B. C. Roy megtekintette a meglévő részleteket. A regényt bizonyára nem olvasta, mert valamiképpen félreértette a látottakat: úgy gondolta, dokumentumfilmet mutatnak neki a falusi élet fellendítéséért, ezért a bengáli kormány útfejlesztési programjának keretéből nyújtott támogatást a játékfilm befejezéséhez.

Ray hálásan gondolt vissza az évekig elhúzódó forgatásra, amit három csodával határos körülmény segített: „Egy: Apu nem kezdett el mutálni. Kettő: Durga nem nőtt fel. Három: Indir Thakrun [az idős nagynéni] nem halt meg.”<sup>27</sup> Ray és a későbbiekben állandó vágója, Dulal Dutta (1925–2010) az utolsó egy hétben vágta meg a filmet rendkívüli erőfeszítéssel. A 45 ezer láb hosszú anyagból végül 11 ezer lábnnyit tartottak meg – Ray nem is látta ezt a változatot –, amit *The Story of Apu and Durga* címmel nagy sikerrel mutattak be New Yorkban. Wheeler az indiai rendező elkötelezett híve és filmjeinek amerikai forgalmazója lett.

*Az út éneke* hazai vetítését Ray saját készítésű óriásplakátjai és neohirdetesei népszerűsítették. Az állam már az első tizenhárom hétben visszanyerte a támogatást a jegybevételekből, de a külföldi forgalmazást csak vonakodva engedélyezték (az 1960-as *Az istennő* is így járt), jogait pedig visszatartották a rendezőtől. Az 1956-os cannes-i nevezést Dzsaváharlál Nehru, a független India első miniszterelnöke

<sup>26</sup> SETON: i. m., 105.

<sup>27</sup> Idézi Andrew Robinson: *Apu Trilogy: Satyajit Ray and the Making of an Epic*, London – New York, I. B. Tauris, 2010, 60. Chunibala Devi a filmnek csak a felét láthatta, mert a stábvetítés helyszínén az elektromos hálózat felmondta a szolgálatot. Két hónappal az utolsó vágás után meghalt.



személyesen hagyta jóvá. Az Apu-trilógia első része egyre ismertebbé vált, Ray-t pedig mindinkább rendezőként tartották számon hazájában és külföldön.

1989-ben így vallott *Az út énekéről*: „Ennek az első filmnek a legfőbb ereje az ihletettség bizonyos különös pillanataiban van, mint amilyen Indir halála, Durgáé, az epizód a kígyóval a végén vagy az a szekvencia, amelyben Apu és Durga az elhaladó vonatot nézik. Egyik sem volt benne a regényben, és még ma is szívesen nézem őket.”<sup>28</sup>

\*

Satyajit Ray pályáját a folytonos megújulás jellemezte. Az Apu-trilógia után témában és stílusban egyaránt újra törekedett, és számos műfajban kipróbálta magát: rendezett drámát, komédiát, szatírárt, kaland- és fantáziafilmet, történelmi és ifjúsági filmeket. Ray számára a film olyan ösztönművészeti munka volt, amelyért csakis a rendező kezeskedhet minden tekintetben és teljes körűen. Abszolút önállóság, alkotói szabadság és a munkafolyamatok mindegyikének részletes áttekintése jellemzik rendezői munkastílusát. Több mint harminc játék- és dokumentumfilmjének készítése során egymaga végezte el majdnem az összes főbb feladatot: a forgatókönyvírást, a helyszínválasztást, a szereplőválogatást, a színészek instruálását (a mozgástól a hanghordozásig), a rendezést. A beállításokat mindig megvitatta az operatőrrel és a világosítóval, mindig jelen volt a vágásnál. Maga tervezte a filmjeit reklámozó posztereket és újsághirdetéseket. Miután az Apu-trilógia zeneszerzője, később a szitárjáték egyik ünnepelelt mestere (sőt sztárja), Ravi Shankar, és a szitár másik kiválósága, Ustad Vilayat Khan, valamint a mesteri sarodjátékos, Ali Akbar Khan a fél világ érdeklődését felkeltették,<sup>29</sup> és az indiai kultúra nagyköveteiként folyamatosan koncerteztek, a rendszeres zeneoktatásban sosem részesült Ray érett rendezőként maga kezdte el komponálni az aláfestő zenét filmjeihez. Nem túlzás azt állítani – vélekedik egyik értelmezője –, hogy ő volt az első indiai rendező, aki tudatosan összekötötte a zenét és a filmet, és megtanulta úgy megírni forgatókönyveit, hogy közben kiváltképpen a nyugati klasszikus zene struktúráit tanulmányozta.<sup>30</sup> Ray gyakran mondogatta, hogy valamennyi filmjét a szonátaforma vagy a szimfonikus építkezés szerint készítette el. Ifjúkori bálványától, Beethovenól később eltávolodott, de „Bach mindig jelen van, és rendkívül szeretem Mozartot. [...] A barokk zenét, leginkább Scarlattit, Rameau-t, Couperint, a korai barokkot, mint amilyen Schütz vagy Palestrina. És egyre inkább a gregoriánt és Monteverdit. Néhány modern zeneszerzőt. Nagyon szeretem Bartók kamaraműveit, a vonósnegyeseit.”<sup>31</sup>

Műfelfogása klasszikus: szervesen építkező, egységes és átlátható forma, amelyben mindenütt érvényesül a *pars pro toto* elve; narratív szempontból a cselekmény

<sup>28</sup> CARDULLO: i. m., 181.

<sup>29</sup> Shankar szerezte a *Zeneszálon* (1958), Khan *Az istennő* (1960) filmzenéjét.

<sup>30</sup> Vö. Indrani Majumdar: „Afterword”. In Seton: i. m., 311–332, itt 330.

<sup>31</sup> CARDULLO, 46.

szabályos ritmusban és tempóban történő, kontrapunktikus kibontása, vizuális és emocionális egyensúlyának megtartásával. „A művészi szempontból kielégítő film *sine qua non*ja valamennyi alkotóelem harmonikus elegyítése.”<sup>32</sup> Pedig Ray-ból avantgardista vagy új hullámos rendező is válhatott volna, lehetett volna az indiai filmet felforgató művészforradalmár. Hiszen szinte egyidős volt Lindsay Andersonnal, vagy a skandináv filmművészet megújítójával, Ingmar Bergmannel, pályája pedig egyszerre indult a modernitás kiválósága, Michelangelo Antonioni, vagy a mozi mágusa, Federico Fellini pályájával.

Ray hitvallása azonban a hazájáért és szűkebb nyelvi-kulturális környezetéért, Nyugat-Bengálért felelősséget vállaló művész hitvallása, aki határozott felvilágosító és népnevelő céllal alkot, tudatosan kerüli az avantgárd formai és tartalmi megoldásokat, az öncélú intellektualizmust, az önreflexív játszadozást vagy a technikai virtuozitást. Az új hullámosokat sem igazán kedvelte (kivétekként Truffaut *Négy száz csapása* említhető), és elzárkózott a *cinéma vérité* alkotóitól. Filmrendezői krédója szerint ugyanis elsődleges célközönségéhez, a bengáli mozilátogatók esztétikai és filmnyelvi szintjéhez kellett alkalmazkodnia: „Arra törekedtem, hogy a lehető legnagyobb tömörséget érjem el a külsőleg egyszerű narratív struktúrán belül. Nem a nyugati közönségre gondolok, amikor a filmjeimet készítem, hanem saját, bengáli közönségemre. Igyekszem magammal vinni őket, és ebben sikeres is vagyok.”<sup>33</sup>

Ray nem szereti a tanulságot vagy a végső üzenetet. A cselekményben megformált és kibontott igazságot azonban mindennél többre becsüli. Az igazságnak ezt a minőségét már fiatalon felfedezte Alekszandr Dovzsenko *Földjében* (1930), Jean Renoir *A délvidéki* című filmjében (1945) és Robert J. Flaherty-nél a *Nanuk, az eszkimóban* (1921) vagy a *Louisianai történetben* (1948). A *leggyőzhetetlen* velencei sikere nyomán az olasz lapok „indiai Robert Flaherty”-ként emlegették. Amikor az amerikai rendező özvegye erről tudomást szerzett, 1959 nyarán meghívta Ray-t az Egyesült Államokba, hogy előadást tartson a Robert Flaherty Seminar első külföldi vendégeként.<sup>34</sup>

Alapvetően realista, aki filmjeinek drámai ívét klasszikus elbeszélői stílussal és lírai módon árnyalt, néma érzelmekkel fűszerezett jellemábrázolással rajzolja fel, a technikát pedig alárendeli a történetmesélésnek, a valóság plasztikus filmes megformálásának és a kis pszichológiai igazságoknak (kivéve, ha a választott műfaj ellenkező szabályokat ír elő, vagy kivételes esetekben, amikor elszántabban igyekezett alakítani a bengáli közönség ízlését). Humanistának mégsem nevezi magát – a kritikusok tartják annak, tette hozzá iróniával, mert nem nevezhetik sem szocialistának, sem kommunistának –, ugyanakkor határozottan érdekli az ember, az emberi természet, az emberi érintkezés.<sup>35</sup> Ray nyilatkozata 1982-ből való: „Indiai

<sup>32</sup> Uo., 118.

<sup>33</sup> Uo., 132.

<sup>34</sup> Frances Flaherty így számolt be az eseményről: „Amikor beszélt, lenyűgöző fellépése a leggyönyörűbb angol beszédben öltött testet, amit valaha hallottam. Szavainak érzékeny pontossága pedig szintén azt világította meg előttem, hogyan készíthette el éppen *ő Az út énekét*.” Idézi SETON: i. m., 10.

<sup>35</sup> Vö. CARDULLO: i. m., 204.

közönséggel dolgoztam harminc éven át, és ez idő alatt a mozi általában véve semmit sem változott. Bengálban biztosan nem. Akadnak ott olyan visszamaradt, ostoba és hitvány rendezők, hogy nehezen hihető, hogy az ő műveik párhuzamosan születtek az enyéimmel. A körülmények arra kényszerítettek, hogy történeteimet egy ártalmatlan szintre szorítsam vissza. Annyit azonban tehetek, hogy filmjeimnek valódi jelentést, pszichológiai irányokat és árnyalatokat adok, és olyan egységes egészet alkotok, amely sok mindent képes közvetíteni sokaknak.”<sup>36</sup>

SATYAJIT RAY

*A mi filmjeink és az ő filmjeik*  
(részletek)

*Bevezetés*<sup>37</sup>

Filmrendező ritkán ír filméről. Vagy túlságosan lefoglalja a filmkészítés; vagy túlságosan boldogtalan, amiért nem készíthet; vagy túlságosan kimerült az utolsótól, amit elkészített. Cocteau írhatott rendezői naplót, mert amolyan elsőrangú dilettáns volt, aki sosem ismerte a hivatásos filmkészítés szüntelen fáradalmait. Eisenstein olyan gazdagon élt a szavakkal, mint a celluloiddal; inkább volt tanító és teoretikus, mint filmkészítő. Mások pályafutásuk végén írtak filmjeikről. Általában azonban a rendezők lemondanak arról, hogy lábjegyzeteket készítsenek saját művükhöz.

Ez a szüksézszerűség mindig is azt a rejtélyességet növelte, mely segített fenntartani a rendező egóját, miközben sebezhetőségét palástolta. Egója ugyanis nélkülözhetetlen része eszköztárának. A rendelkezésére álló temérdek pénz és tehetségének széles fegyvertára birtokában jóval tágabban értett hatalommal kell dolgoznia, mint bármely művésznek bármelyik másik területen. A „felvétel indul” felkiáltás ténylegesen úgy hangzik a szájából, mint egy katonai vezényszó. Nagyon is jól tudja, hogy amíg a film készül, elvárják tőle, hogy irányt szabjon.

De amint a filmet befejezték, hatalma elillan, és elfogja a tehetetlenség. Rájön, hogy a többi művészhez hasonlóan nemcsak a kritikusoknak kell megfelelnie, de annak is, aki az anyagiakat biztosította, és azoknak az arctalan millióknak is, akiknek a szívverésével együtt kell dobannia filmjének, nehogy alkotása kudarcot valljon, és elpusztuljon. Nem csoda, ha a rendezőt néma beletörődésre ítélik. Csak annyit tehet, hogy következő filmjétől várja egója helyreállítását azáltal, hogy újra magára öltheti a hatalom palástját.

A filmrendezők csak az utóbbi években kezdtek óvatosan megnyilatkozni. Jóllehet nem írásban, és nem is maguktól. Magnóval felszerelkezett, szívós kritikusok

<sup>36</sup> Uo., 132.

<sup>37</sup> Satyajit RAY: *Our Films, Their Films*, New Delhi, Orient Longman Limited, 1976, 1–24, 38–43. A kötetben olvasható írások többsége eredetileg a *Calcutta Film Society Bulletin*-ben jelent meg.

menedékeikből kicsalogatták és szóra bírták őket, hűségesen rögzítve és lejegyezve minden szót. Nyilvánvaló okokból csak határozott vonásokkal és széles táborral rendelkező alkotókat választottak ki e célból. Ha ez nem is vezetett az alkotás rejtélyének maradéktalan feltárásához, legalább felvillantotta munkamódszereik néhány érdekes részletét, ezzel részben demisztifikálva a filmkészítés folyamatát.

Az utóbbi időkben egyfajta fordított jelenség is megfigyelhető volt. Egy sor filmkritikus felhagyott az írással, és elkezdett filmeket csinálni. Franciaországban az ötvenes évek végén a *Cahiers du Cinema* csapatnyi kritikus a otthagytta az írásztalt, és elindította a mára híressé vált mozgalmat. Hasonló történt Angliában és máshol is. Érdekes megfigyelni, hogy a váltás után csak kevesek kezdtek el ismét írni.

Ha rajtam múlt volna, e könyv tanulmányainak zöme meg sem születik. Óvatlan pillanatokban, különböző magazinoknak és szervezeteknek adott interjúk és ígért cikkek következményei. Ezzel nem azt mondom, hogy megbántam őket. A bengáli filmkészítést befolyásoló sajátos körülmények között tapasztalataim és munkamódszereim néhány mozzanata értékes lehet, legalábbis azon honfitársaink számára, akik ugyanezt az utat járnák, de nem tudnak buktatóiról.

Azon problémák közül, melyekkel egy rendező szembesül, néhány általános jellegű, és egyetlen ember megoldásai mindenki másnak is segítenek. Egy film azonban meglehetősen gyakran támaszt sajátos nehézségeket. Némelyik könnyedén elintézhető, másokkal viszont meg kell küzdeni. Aztán vannak olyanok is, melyek teljesen megoldhatatlannak bizonyulnak. Szívósan hozzátapadnak a filmhez, és olyan hiányosságok válnak belőlük, amelyekről a rendező buzgón azt reméli, hogy észrevétlenek maradnak.

Számomra az a rendezésből levont tanulság, amit nem is igyekeztem leplezni, hogy a filmkészítés fizikailag messze a legkimerítőbb mindazon tevékenységek közül, melyeket a díszes „kreatív” jelzővel tüntetnek ki. A munkafolyamat egésze három nagy szakaszból áll: írás, rendezés, vágás. Mindhárom kreatív. De míg az elsőben és a harmadikban leginkább a fejünket használjuk, a második valamennyi – szellemi, fizikai és érzelmi – képességünket megköveteli, még hozzá mindvégig teljes gözzel. Az a filmkészítő, aki munka közben akárcsak egy kicsit is hasonlít arra a közkedvelt művésziideálra, aki zárkózott alkotóként elragadtatott közösségben él műzsájával, nyilvánvalóan munkakerülő, és halvány fogalma sincs a felvevőgépről.

Mégis, aki a kíméletlen nyomás kezdeti csapásait túléli, annak a filmkészítés semmihez sem fogható örömeket tartogat. Remélem, írásaimmal nyújthattam némi ízelítőt munkám kivételes izgalmából.

*Mi a baj az indiai filmekkel?*<sup>38</sup>  
(1948)

Korunk egyik legkiemelkedőbb jelenségének tartom, hogy a mozi a századforduló mechanikus játékából a század legjelentősebb és legsokoldalúbb művészeti formájává alakult át. Korai, kaméleonszerű korszakában a mozit különféleképpen használták: a festészet kiterjesztéseként, a színház és a varieté helyettesítőjeként vagy bűvészkellékként. A húszas évekre a cinikusok és a mindentudók abbahagyták a vigyorgást, és megvetően félrefordították a fejüket.

Ma a mozi ugyanolyan tiszteletet parancsol, mint a kreatív kifejezőmód bármely más formája. Kreatív folyamatának roppant összetettségében költészet, zene, festészet, dráma, építészet és egy sor kisebb-nagyobb további művészeti ág funkcióit ötvözi különböző mértékben. Hasonlóan elegyíti a tudomány hideg logikáját az emberi képzelőerő legfinomabb absztrakcióival. Mindegy, mi kerül bele a készítés során, vagy hogy ki és hogyan használja – egy producer pénzügyi haszon reményében, egy politikai szervezet propagandacélból vagy egy avantgárd értelmiségi esztétikai vágyát kielégítendő –, a mozi alapvetően egy vagy több elképzelés kifejezése esztétikai nyelven; azon a nyelven, amely létezésének rendkívül rövid ideje alatt kristályosodott ki.

Talán elkerülhetetlen volt, hogy a mozi Amerikában kapja a legnagyobb hajtóerőt. Egy mélyebb kulturális és művészeti hagyományokkal nem rendelkező ország tudta talán a leginkább objektívan megbecsülni az új médiumot. Hála az olyan úttörőknek, mint Griffith, és a hatalmas, szenzációt terjesztő és állandóan valami újat követelő közönségnek, a filmkészítés alapvető stílusa sokkal gyorsabban formálódott, és gyártási eszközei is sokkal gyorsabban tökéletesedtek, mint azt várni lehetett volna. A mozi napjainkra olyan fokra jutott, hogy ugyanolyan könnyedséggel bánik Shakespeare-rel, mint a pszichiátriával. A film technikája tökéletesen otthonosan mozog a fekete-fehér mezőben. Küszöbön állnak a színes film és a háromdimenziós fotózás újabb fejlesztései, és lehetséges, hogy a filmkészítés esztétikája még az évtized vége előtt gyökeresen megváltozik.

Eközben stúdiók „szökkennek szárba”, hogy egy amerikai szerzőt idézzek a *Screenwriter*ből, „még olyan valószínűtlen országokban is, mint India és Kína.” Futólag megjegyezhetnénk, hogy ez a szárba szökkenés Indiában közel negyven éve tart. Annak ellenére, hogy annyira félreeső ország, a filmgyártás Indiában meglepően korán kezdődött. Az első rövidfilmet 1907-ben készítették, az első játékfilmet pedig 1913-ban. A húszas évekre nagy üzletté vált.

Könnyű azt mondani a világnak, hogy a filmgyártás Indiában mennyiségileg a második Hollywood után; ez statisztikai tény. De elmondható-e ugyanez a minőségéről? Miért nem vetítik a filmjeinket külföldön? Pusztán azért, mert India poten-

<sup>38</sup> Ray legelső filmes írásának tetemre hívó jellege egész életművére nézve szimbolikus. A szöveg eredetileg a kalkuttai *The Statesman*ben jelent meg, India egykor legolvasottabb napilapjában.

ciális piacot kínál saját termékei számára? Talán filmjeink szimbolikája túlságosan érthetetlen egy külföldi számára? Vagy egyszerűen csak szégyelljük őket?

Ezekre bizonyára könnyen válaszol az, aki tisztában van a legjobb külföldi és indiai filmek relatív színvonalával. Nézzünk szembe az igazsággal! Nem készült még olyan indiai film, melyet minden szempontból elismertek volna. Amit más országok már elértek, ott mi csak próbálkozunk, és nem is mindig őszintén, így még legjobb filmjeinket is az a szelíden elnéző fenntartás fogadja, hogy „végül is indiai film”.

Az érettségnek ez a hiánya kétségtelenül több tényezőnek tulajdonítható. A producerek a *tömegnek* nevezett titokzatos dologgal fognak előhozakodni, amely „kedveli az ilyesmit”, a technikusok az eszközöket fogják hibáztatni, a rendező pedig a fejében meglévő, csodálatos elképzeléseket ragozza majd, amelyeket azonban a „feltételek” miatt nem tud megvalósítani. Ezek a protestálások igazak ugyan, de nem olyan mértékben, mint ahogy azt elvárják. Mindenesetre értek el jobb dolgokat sokkal rosszabb körülmények között. Példának okáért a nemzetközileg ünnepelet, háború utáni olasz filmben. A valódi ok tehát másban rejlik. Úgy gondolom, a filmkészítés alapjainál található.

Kezdetben a filmek nagyon hasonlóak voltak, függetlenül attól, hol készültek. Ahogy az úttörők megérették e médium különlegességét, a filmnyelv fokozatosan fejlődni kezdett. Ha pedig a mozi nagy jelentőségű funkcióját – például a mozgást – megértették, a stílus és tartalom kifinomultsága vagy a technika tökéletesítése már csak idő kérdése. Úgy tűnik, Indiában rendszerint félreértették a koherens, drámai szerkesztés időbeliségének alapvető koncepcióját.

Gyakran különös érvek mentén azonosították a mozgást az akcióval, az akciót pedig a melodrázával. A zenével való párhuzam esetünkben azért bukott meg, mert az indiai zene javarészt improvizatív.

Ez az alapvető félreértelmezés, valamint az amerikai film hatása az a két tényező, amely felelős az indiai film jelen állapotáért. Nem számított, mennyire idegenszerű a tartalom, hódolattal másolták az amerikai stílus külső jegyeit. Az amerikai film szinte valamennyi történeti szakasza megisméltődött az indiai film történetében. A sztorit hollywoodi sikerfilmek nyomán írták, a kliséket pedig gondosan megtartották. Még ott is, ahol eredeti indiai volt a történet, a háttérzene a jazzstílus iránti elfojthatatlan vonzalomról tanúskodott.

A regényadaptációk terén két utat követtek: vagy a sztorit ferdítették el a hollywoodi formula szerint, vagy az eredeti iránti oly jámbor hűséggel készítették el a filmet, hogy a filmes interpretáció szándéka meghiúsult.

Rá kell ébredni arra, hogy az átlagos amerikai film rossz modell, már csak azért is, mert a miénktől végletekig eltérő életmódot fest le. Azonkívül a hollywoodi szabványfilmek csúcstechnológiájának kifinomultságát lehetetlen elérni a fennálló indiai feltételek között. A mai indiai filmnek nem több csillogásra, hanem több képzelőerőre, nagyobb fokú következetességre és a médium korlátainak intelligensebb felmérésére van szüksége.

Elvégre rendelkezünk a filmkészítés elsődleges eszközeivel. Dacára a technikusok kifogásainak, az olyan mechanikai eszközök, mint a darufelvételek vagy a folyamatos felvétel hasznosak ugyan, de semmiképpen sem nélkülözhetetlenek. Ami azt illeti, meglévő eszközeinket alkalomadtán valódi hozzáértéssel használtuk. A mi indiai filmművészetünknek mindenekelőtt stílusra van szüksége, nyelvezetre, a film olyan ikonográfiájára, ami egyedülállóan és felismerhetően indiai.

Ennek vannak akadályai, különösen korunk ábrázolását illetően. A nyugati civilizáció hatása olyan anomáliákat okozott, melyek életünk szinte valamennyi színterén tetten érhetőek. Életünk részeként fogadjuk el a gépkocsit, a rádiót, a telefont, a modern építészetet vagy az európai öltözködést. De a képkockán belüli össze nem illésük olykor a burleszket súrolja. Emlékszem egy népszerű bengáli film egyik jelenetére: a hősnő keservesen zokog, miközben egy rádiót ölelget – gondolatban elhidegült szerelmét, egy rádióénekest azonosít a készülékkel.

Egy másik példa: tipikus hollywoodi finálé, a hősnő fényes kabriójában száguld, hogy utolérje csalódott szerelmét, aki gyalogszerrel hagyta el a várost; amikor meglátja a férfit, valamiféle szimbolikus gesztussal hátrahagyja a kocsit, és a maradék távot futva teszi meg.

Filmjeink többsége tele van ilyen „vizuális disszonanciával”. Uday Shankar *Kalpána* című filmjében<sup>39</sup> szándékosan és következetesen használta ezeket a disszonanciákat, így azok filmstílusának részévé váltak. De a valódi indiai filmnek kerülnie kell az ilyen ellentmondásokat, anyagát pedig az indiai élet alapvetőbb szemléletében kell keresnie, ahol szokás és beszédmód, öltözködés és illem, előtér és háttér harmonikus egészévé olvadnak össze.

Csakis a stílus és a tartalom drasztikus leegyszerűsítésében lakozik az indiai film reménye. Jelenleg úgy tűnik azonban, hogy szinte az összes uralkodó gyakorlat szembemegy ezzel az elképzeléssel.

A filmeket megfelelő tervezés, sőt néha forgatókönyv nélkül kezdik el készíteni; előszeretettel írnak bonyodalmas fő és ellentétes cselekményszálat erős, tisztán célirányos elbeszélés helyett; a legkevésbé lírai helyzetekbe zeneszámokat iktatnak be; műteremben forgatnak egy olyan országban, amely mindenütt csupa tájkép, még hozzá olyan korban, amikor minden ország a dokumentumfilm felé fordul inspirációért – mindez az összetéveszthetetlen honi filmstílus fejlődésének útjában áll.

Láttuk e felvilágosult szemlélet ritka felvillanásait néhány újabb filmben. Az IPTA<sup>40</sup> *Az élet vándorai* című filmje<sup>41</sup> az erős, egyszerű téma stílusos, őszinte és technikailag hozzáértő megvalósításának példája. Shankar *Kalpanája* utánozhatatlan

<sup>39</sup> A híres táncos, Uday Shankar (1900–1977) egyetlen, önéletrajzi ihletésű filmjét 1948-ban mutatták be a forgatókönyvíró–rendező és felesége főszereplésével. A 160 perces alkotásban Shankar a klasszikus indiai tánc és a modern nyugati táncformák ötvöztetésére tett kísérletet. Ray megvallotta: „Sosem hittem volna, hogy az indiai zene és tánc ilyen hatással lehet rám.” Idézi ROBINSON, 2004, 64.

<sup>40</sup> Az 1943-ban alapított művészeti szervezet (*Indian People's Theater Association*) elsősorban India színházi kultúráját újította meg, de jelentős változásokat hozott a filmművészet és a zenekultúra terén is.

<sup>41</sup> Az 1946-os filmet (*Dharti Ke Lal*) Khwaja Ahmad Abbas (1914–1987) rendezte. Az alkotás az 1943-as bengáli éhínségnek állított mementót, és megalapozta a kortárs indiai film realista irányzatát.

és merőben önálló kísérlet, mely a filmes mozgás megértését mutatja, valamint a hagyomány tisztelgetését, amely a film legjobb pillanatait a teljesítmény magas fokára emeli. A megfelelő fényképezés pedig, ami Paul Zils<sup>42</sup> az ENSZ-nek készített dokumentumfilmjeit jellemzi, azt mutatja meg, mire képes a biztos kamerahasználat az indiai tájképpel.<sup>43</sup>

A film nyersanyaga maga az élet. Valószínűtlen, hogy egy olyan ország, amelyik annyi festményt, zenét és költészetet ihletett, ne lenne képes alkotásra sarkallni a filmrendezőt. Csak nyitva kell tartania a szemét és a fülét. Hadd tegyen így!

### *Egy bengáli filmrendező problémái* (1958)

Úgy hiszem, a filmről tehető egyetlen kijelentés, amelynél nem kell tartanunk az önellentmondástól, hogy mindig és minden körülmények között bonyolult ügy. Eszközeinek ormótlansága, alkotófolyamatának töredékes jellege, a megannyi közreműködő és a rengeteg pénz – mindezek együtt a bizzar komplexitás légkörét teremtik meg körülötte.

Az avantgárd kísérletezőnek jobbra esztétikai jellegű kihívásokkal kell megbirkóznia, hasonlóan ahhoz, ahogyan a festő vagy a zeneszerző küzdi le a hangot, a textúrát és a formát. Lényegét tekintve szabad művész, aki kizárólag saját művészi lelkiismeretének tartozik felelősséggel.

Véleményem szerint sokkal bonyolultabbak azok a problémák, melyek a közönségfilmek komoly készítőjét gyötrik, neki ugyanis azon kell igyekeznie, hogy egy látszólag üzleti vállalkozást ösztönző kreatív tevékenységgé alakítson, és hogy a lehető legjobbat hozza ki belőle művészi és kereskedelmi szempontból egyaránt.

Eközben a legkülönfélébb problémákkal fog szembesülni. Vannak közöttük általános természetűek, olyanok, amelyek az országában uralkodó körülményeket érintik, és olyanok is, amelyek kifejezetten arra a filmre vonatkoznak, amit éppen készít. Jellegüktől függetlenül, bár különböző mértékben, de mindegyik hatni fog filmje végső formájára és minőségére.

Indiai rendezőként, méghozzá bengálként nekem is megvannak a magam művészi nehézségei, de azokat a filmkészítői problémákat is ismerem, amelyek Nyugat-Bengál sajátos körülményeiből fakadnak. Nyugat-Bengál ugyanis egyike annak a három államnak, ahol filmeket készítenek; a másik kettő Mahárástra és Tamilnádu.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Paul Zils (1915–1979) húsz éven át dolgozott Indiában, 1948-ban saját társaságot alapított (*Documentary Films of India*), és 15 éven át kiadója volt az *Indian Documentary* című, negyedéves magazinnak. Az ország egyik legjelentősebb dokumentumfilmeseiként közel negyven kisebb-nagyobb dokumentum- és játékfilmet készített.

<sup>43</sup> Ray feltehetően a *Mother–Child–Community* című trilógiára (1948) utal, amit Zils a Satara környékén fekvő falvakban forgatott.

<sup>44</sup> Mahárástra székhelye Bombay, Tamilnádué pedig Madrász. (1996 óta az előbbit Mumbainak, az utóbbit Csennainak hívják.)



Mi bengáli nyelven készítünk filmeket.<sup>45</sup> Bombayben a hindit használják, míg Madrászban a hindi mellett öt különböző dél-indiai nyelv közül választhatnak. A bengálit India lakosságának megközelítőleg tizenöt százaléka érti, amely roppant módon leszűkíti a bengáli filmek piacát.<sup>46</sup> Kiszámolták: ha egy bengáli film több mint 150 000 rúpiába kerül, tízből kilenc esetben nem hozza vissza az árát. Egy hindi film viszont hatszor ekkora költségvetéssel készülhet, mégis okkal számíthat profitra.<sup>47</sup>

Ennek az a következménye, hogy a bengáli filmekbe való befektetés megfontolt és korlátozott, az elmúlt húszegynéhány évben pedig alig történtek technikai fejlesztések. A stúdiók mindmáig csak részben felszereltek, a laboratóriumi munka továbbra is akadozó, a nélkülözés szelleme a gyártás valamennyi részlegét átjárja. Amit Nyugat-Bengál eddig elért, az inkább fakadt az emberi leleményességéből és a kemény munkából, mint a technikai források ügyes felhasználásából.

Államunkban a mozilátogató közönség körülbelül húsz százaléka írni-olvasni tudó. Renoir egyszer megjegyezte, hogy a francia publikum ébersége és érzékenysége tette lehetővé a francia film újjászületését a harmincas években. Nyugat-Bengálban az igazán komoly filmes vállalkozást támogatni hajlandó közönség oly kisszámú, hogy csak kététkerceses filmből válhat biztonságos üzlet. Aki kizárólag ennek a kisebbségnek készít filmet, az nyilvánvalóan szerelemből teszi. Valójában egyetlen rendező sem engedheti meg ezt magának, mert nyomban rásütnék az ezoterikusság bélyegét, a szakmában eltöltött napjai pedig meg lennének számlálva. Ha tehát továbbra is ebből akar megélni, nyilván meg kell próbálnia elérni a nagyobb, peremvárosi közönséget is.

Három ismert és jól kitaposott út áll előtte. Készíthet mitológiai témájú filmet, „vallásosat” vagy olyan „társadalmi” jellegűt – lehetőleg melodramát –, amelyben sztárparádét kell felvonultatni. Mindhárom típust a szokványos daloknak és táncoknak kell kísérniük, és nem lehetnek rövidebbek két és fél óránál. Utóbbi kikötés olyan szigorú, és a mozitulajdonos hite olyan rendíthetetlen benne, hogy az a film, amelyik figyelmen kívül merészeli hagyni, talán sosem kerül a közönség elé.

Szükségtelen hozzátenni: ezek a formulák nem működnek mindig, de ezek azok, amelyek a legrégebbek és a legjövődmezőbbek. Abból a gyakorlatból fejlődtek ki, hogy a producerek előre megfontoltan és kitartóan a *játrá* egyszerű hagyományán nevelkedett, roppant méretű és jámbor közönséget célozták meg; ennek a vidéki drámaformának a széles gesztusait, hangos retorikáját és egyszerű érzelmi motívumait őrizték meg a filmekben elképzeltetlen mértékig azok számára, akik

<sup>45</sup> Ray mindössze két hindi (és részben urdu) nyelvű filmet rendezett: *Shatranj Ke Khilari* (1977) és *Sadgati* (1981).

<sup>46</sup> A 2001-es indiai népszámlálás adatai szerint a bengálit India lakosságának 8,1%-a (83 millió ember) beszéli.

<sup>47</sup> A bengáli nyelvű filmek helyzetét csak súlyosbította, hogy az 1947-ben leválasztott és önálló közigazgatási területként működő Kelet-Bengálba (1955–1977 között Kelet-Pakisztán; ma: Banglades) és Pakisztánba nem importálhattak indiai filmeket, így le kellett mondani a bengálit beszélők igen jelentős részéről.

nem jártasak a filmkészítés e különleges formájában. A dalok és a táncok is a színházi-operai hagyomány örökségét képezik.

Elképzelhetnénk egy utópikus helyzetet, ahol az írni-olvasni tudás elterjedése kéz a kézben járhat a producerek azon igyekezetével, hogy eltérve a megszokottól valami sokkal érdemesebbet mutassanak a moziba járó közönségnek az agyoncsépelet, régi klisék átdolgozásánál. De ilyen nem történik, és aligha fog még néhány évtizedig, hacsak valamilyen véletlen fordulat ki nem váltja ezt a folyamatot. Így maradnak a mitologikus és vallásos filmek, és továbbra is ezek fogják nyújtani a legfőbb szellemi táplálékot a bengáli közönség túlnyomó részének. Mit tehet hát a komoly filmrendező? Elfogadja-e a helyzetet, és szentelje magát a *komoly* mitológiai és *komoly* vallási témáknak, megtartva a népszerű összetevőket, amiket a művésziég látszatába öltöztet? Ez nyilvánvalóan kiutat jelentene a zsákutcából, de felvet egy fontos kérdést: egy komoly filmrendező, aki Indiában dolgozik, megengedheti-e magának, hogy figyelmen kívül hagyja az őt körülvevő valóságot, amely annyira elevenbe vágó, és annyira igényli a filmes feldolgozást? Nem hiszem.

A valóban komoly, szociálisan tudatos művész nem vonulhat vissza tartósan a fantázia világába. Szembe kell néznie kora valóságának kihívásaival, meg kell vizsgálnia a tényeket, ki kell őket fürkésznie és rostálnia, és ki kell vonnia belőlük azt az anyagot, ami a film alapját képezheti.

Ezt teljes meggyőződéssel állítom, mert a magam egyszerű módján én is erre törekszem, és arra jutottam, hogy néha egyenesen megéri hajthatatlannak lenni, attól mindig jobban érzi magát az ember. Hadd beszéljem el röviden két első filmem tapasztalatait!

Amikor 1952-ben elkezdtem *Az út énekét*, tudtam, milyen következményekkel jár, hogy elhagytam a kitaposott ösvényt: más rendezők korábbi tapasztalatai figyelmeztettek erre. De rendíthetetlen voltam, mert nagyon hittem a történetemben, látszólag művészietlen egyszerűségében és könnyen felismerhető, emberi karaktereinek vonzerejében. Azt is éreztem, hogy ha a megszokottól való eltérés kellően művészi, talán szert tehet az újdonság varázsára, amely önmagában csalogató lehet a közönség számára.

Amikor a film felével már elkészültünk, és elfogyott a pénzünk, köteles voltam megmutatni az 5000 láb hosszú nyersanyagot az állam szinte összes forgalmazójának. Mindegyikük bizalmatlanul fogadta. De ez nem rendítette meg a hitemet a történetben, amit végül igazolt, hogy a filmet befejeztük, és kormányzati támogatással forgalomba hoztuk. *Az út éneke* siker volt a városokban. De a peremvárosokban is meglepően jól szerepelt.

A második filmmel merészebbé váltam, a következmények pedig kevésbé voltak örömteliek. Kereskedelmi szempontból ott hibáztam, hogy még jobban elrugaskodtam az eredetitől, mint *Az út énekében*, ami legalább a főbb vonásokat megőrizte. Így *A legyőzhetetlen*<sup>48</sup> cselekményével jobbára tisztában lévő városi közönséget

<sup>48</sup> Az 1956-ban bemutatott *A legyőzhetetlen* (*Aparajito*, illetve *The Unvanquished*) a trilógia második darabja, amelyben Ray a regény első kötetének második felét adaptálta.

felbosszantották az eltérések. A peremvárosokban pedig anya és fia viszonyának ábrázolása váltott ki döbbenetet, mivel oly éles ellentétben állt a kölcsönös gyengédség és odaadás hagyományos elképzelésével.

*A legyőzhetetlen* ráfizetés volt. Ekkor merültek fel lehetőségként az európai filmfesztiválok. A két film által elnyert díjak<sup>49</sup> új helyzetet teremtettek, és rájöttem, hogy egy bengáli rendezőnek nem kell kizárólag a hazai piactól függnie.

Most a következővel kell szembenoznünk: Nyugat-Bengálban morálisan és művészileg is arra vagyunk kötelezve, hogy az anyaföldben gyökerező filmeket készítsünk. Közönségünk természetének és a rendelkezésünkre álló források tudatában pedig arra, hogy általában egyszerű szemléletmódra törekedjünk. „Nagy” történetekről és nagy csillagokról sem beszélhetünk. A tömegek elérésének nehézségét még nem oldottuk meg, és ez addig így is marad, amíg az írástudatlanság nagy méreteket ölt. Ha az egyszerű, de komoly szemléletmód mozgalommá tud fejlődni, és nem korlátozódik egy maroknyi egyéni rendezőre, fennáll annak a lehetősége, hogy a közönségizlést nyitottá tegyük az újra, és elvetessük vele a régit.

Legnagyobb valószínűséggel a külföldi közönség oldhatja meg pénzügyi gondjainkat, de óvatosan és őszintén kell eljárunk. Nincs ok arra, miért ne húzhatnánk hasznot a külföldiek Kelet iránti kíváncsiságából. De ez nem jelentheti azt, hogy kiszolgáljuk a hamis egzotikum iránti szeretetüket. Számos, a hazánkról és népünkről való elképzelést kell eloszlatni, még ha könnyebb és – a filmkészítés szempontjából – jövedelmezőbb is lenne fenntartani a meglévő mítoszokat ahelyett, hogy lerombolnánk őket.

Nem számítunk gyors megtérülésre. Én magam szerencsés voltam az első két filmmel, de nem az azonnali siker az igazán fontos és izgalmas, hanem annak a hitvallásnak az eltökélt védelme, ami művészként a legfontosabb számomra: az igazság mellett hűen kitartó művészet végül elnyeri jutalmát.

<sup>49</sup> *Az út éneke* két díjat kapott Cannes-ban (1956), *A legyőzhetetlen* hármat Velencében (1957), köztük az Arany Oroszlánt. Továbbá *Az út éneke* az 1957-es San Franciscó-i Filmfesztiválon – ahol az igazgató, Albert Johnson ajánlásának köszönhetően szerepelhetett – elnyerte a legjobb filmnek és a legjobb rendezésért járó díjat.