

JUKTI, TAAKO AAR GAPPO

Reason, Debate and a Tale

Vernunft, Debatte und eine Erzählung

Indien 1974. Produktion: Film Finance Corporation Limited. Regie, Buch, Musik: Ritwick Ghatak. Darsteller: Ritwick Ghatak, Tripti Mitra, Saonli Mitra.

Format: 35mm, schwarz/weiß, 1:1.33. Länge: 118 Minuten. Sprache: Bengali. Englische Untertitel.

RITWICK GHATAK KURZ VOR DREHBEGINN ÜBER SEINEN FILM

"Es wird ein absolut politischer Film werden, nicht in dem Sinne, daß ich bestimmte Bindungen hätte, sondern daß ich zeigen werde, was zur Zeit in West-Bengalen passiert. Er wird JUKTI, TAKKO AAR GAPPO heißen. Idee, Buch, Regie und Musik stammen von mir. Ich werde die Hauptrolle spielen, meine Frau spielt meine Frau, mein Sohn meinen Sohn, meine Tochter meine Tochter. Die Geschichte beginnt mit einem Alkoholiker (mir), dessen Familie ihn gerade verläßt. Als sie gegangen sind, kommt ein junges Mädchen in einem zerrissenen Sari, einem Symbol für Bangladesh. Der Mann, das Mädchen und ein jüngerer Mann wandern durch Bengalen, durch seine Industriezone, durch seine kleinen Städte, seine Wälder und durch Kalkutta, bis sie in einem Wald auf einige Naxaliten treffen. Gegen Ende kommt es zur Konfrontation zwischen den Naxaliten und dem herabgekommenen trunksüchtigen Intellektuellen, in dem sie wenigstens für einen kurzen Moment eine verwandte Seele, einen Nonkonformisten erkennen."

Aus: Amita Malik: Bengal. In: Sight and Sound Nr.1, Winter, London 1971/72

"ICH BRENNE, ALLES BRENNT...DAS UNIVERSUM BRENNT"

von Kumar Shahani

(...)

Nilkantha Bagchi: "Für eine Flasche Lüge oder stehle ich, aber für einen Namen, für Ruhm oder eine Stellung - dafür werde ich nie lügen."

Junger Mann: "Du hast diese Pose so lange eingeübt, daß du selbst daran glaubst!"

Nalkanthi, lachend: "Du hast mich ertappt!"

(Ritwick Ghatak als Nilkanthi in JUKTI, TAKKO AAR GAPPO)

Dasselbe gilt für Ritwick. Es ist nicht die eitle Prahlerei eines narzisstischen Filmemachers. Seine Wahrheitsliebe für das Kino war total. So überrascht es nicht, daß er sich sogar im betrunkenen Zustand nicht schont, wenn er sich selbst spielt. Wie seine Generation ist er schuldig: ein Schwindler, dessen kindliche Forderungen niemals aufhören.

Er litt unter der Trennung (in Ost- und Westbengalen) und fühlte sich auch schuldig für die Zerstückelung seines 'Mutterbildes'. Er wünschte immer, versorgt zu werden, durch die Flasche, durch seine Frau - durch sein Bengalen. Er versuchte, jene zu bekämpfen, die die Einheit seines Mutterbildes verletzt und zerstört haben. In MEGHE DAKHA TARA leidet das Fruchtbarkeitsprinzip (s.u.) auf die gleiche dreigeteilte Art, wie es die bengalische Gesellschaft tat: die grausame Mutter, die sinnliche Tochter und die bewahrende Ernährerin, die dabei stirbt. Die Mittelklasse steht auf der schwankenden Spitze eines umgekehrten Dreiecks einer dreigeteilten Gesellschaft, die kein Gleichgewicht finden kann.

(Das Fruchtbarkeitsprinzip wurde ursprünglich dazu benutzt, mit Hilfe der Zeugungsaktivität, die bei der Muttergöttin eine zentrale Rolle spielt, die Kräfte der Natur zu verjüngen. Das Prinzip steht der auf eine andere Welt ausgerichteten Sichtweise der religiösen Eliten entgegen, die nicht in der agrarischen Produktion tätig sind. Um ihre kulturelle Dominanz aufrechtzuerhalten, haben die religiösen Eliten oftmals lediglich die Symbolik des Fertilitätsprinzips assimiliert, sie aber von der materiellen Zielsetzung, d.h. der Erhöhung der Produktion, losgelöst.)

In JUKTI, TAKKO AAR GAPPO ist der Kontakt mit dem Fruchtbarkeitsprinzip fast verloren. Die Ehefrau hat Nilkantha zu Recht verlassen. Das junge Mädchen, die künftige Mutter, wird unverfroren gefragt: Bist Du die Seele von Bengalen, wiederauferstanden nach dem Massaker von Bangladesh? Wird sie jene wieder zusammenführen, die sie aus egoistischen Bedürfnissen und Vorurteilen heraus schon früher verletzt haben? Wird ihre Sehnsucht nach dem jungen Mann, der ihre Gegenwart ablehnt, Folgen haben? Werden ihre Kinder, anders als Ritwicks Generation, sie nicht der Schande preisgeben? Vielleicht aber Ritwick macht sie nicht zu einer Person aus Fleisch und Blut. Und jene aus Fleisch und Blut werden eben durch diese Lage ihrer Menschlichkeit beraubt.

Nein, Ritwick nimmt keinen pessimistischen Standpunkt ein. Er erkennt lediglich, daß Gewalt nicht zu vermeiden ist. Und in diesem Kreuzfeuer gefangen stirbt nicht nur er allein einen unheroischen Tod, sondern auch jene jungen Helden, deren moralischen Mut er bewundert. Aber wenn er auf seine eigene Art und Weise ihre Menschlichkeit zu vertiefen sucht und sich selbst kritisiert, dann bekommt er zur Antwort: "Du hast diese Pose so lange eingeübt, daß Du selbst daran glaubst." Vielleicht wird das Symbol Bangladeshs jetzt ein Kind aus Fleisch und Blut gebären, das nicht nur eindimensionale Reinheit besitzt. Oder wird Grausamkeit und Gewalt, die in jeder Generation wiederkehrenden Träume der Jugend, sich nur einfach wiederholen? Ritwick scheint sich schon an der Betrachtung der Tatsache zu erfreuen, daß das Leben weitergeht: denn wenn es weitergeht, dann auf etwas Besseres hin, obwohl die Kenntnis des Prozesses ihm Angst macht.

Ritwick hatte die Welt satt, und das konnte er sich nicht verzeihen. Schließlich war er einer der widerstandsfähigsten Filmemacher, die Indien hervorgebracht hat. Anders als die anderen war er offen und rücksichtslos in der Analyse und Verdammnis des von ihm beobachteten Niedergangs der Gesellschaft. Die anderen Filmemacher, mit dem breiten Publikum im Auge, zeigten eher Karikaturen, indem sie nur Slogans prägten oder einfach zu mildem Humanismus aufriefen. Ritwicks Helden und Heldinnen haben eine innere Stärke, die ihnen zur Selbstbehauptung verhilft, auch wenn die Gesellschaft ihre Energien immer wieder zusammenschlägt, weil sie Wachstum nicht ertragen kann. (...)

Ritwicks Filme sind angefüllt mit Teilpanoramen, die zeigen, daß die Natur einfach zu groß ist, um dem Gefühl des Einzelnen noch Raum zu geben. Das ist schon in dem Widerspruch impliziert, daß die Helden oft ihre Gefühle und oft sogar ihr soziales Scheitern durch die Poesie der Natur ausdrücken. Diese pathetische Täuschung entpuppt sich als ein falscher Kunstgriff.

Aus diesem Grund kann ich Ritwick eines in seinem letzten Film absolut nicht verzeihen - die klischeehafte Sequenz der jungen Liebe. (...) Hier klafft ein gewaltiger Riß in seiner Ästhetik. Technische Mängel kann man verstehen. Er hatte mir erzählt, daß ihm das Geld ausging, und daß er Blut spuckte, als er den Film drehte. Vielleicht war er müde - das ist alles. Doch in den Szenen der Konfrontation mit seiner Frau, oder wenn die junge Frau aus Bangladesh auftaucht, zeigt der Film seine gewohnte Dynamik. Die Einstellung, wo er mit dem Rücken im Gegenlicht am Fenster sitzt und sein

Gesicht vor dem blassen Hintergrund wie ein Geist auftaucht, ist verwirrend eindrucksvoll. Seine Darstellung eines Betrunkenen hat nach meiner Meinung in der Filmgeschichte nicht ihresgleichen. (...)

Ist es Ritwicks Kommentar zu unserer Gesellschaft, daß moderne Heilige so sehr zum Alkohol oder ähnlichen Untugenden neigen, daß sie ihrer Kraft beraubt werden, bevor sie einen dauerhaften Schlag führen können? Sant Tukaram hat durch seine Lieder und die Legenden, die das Volk von Maharashtra über ihn erzählte, gelebt. Er hat einen dauerhaften Keil in das rigide Kastensystem getrieben. Ritwick muß gehofft haben, auf seine eigene bescheidene Art einen globalen Wechsel mitherbeizuführen. In den fünfzehn Jahren, in denen ich ihn kannte, versetzte ihn jede objektive Krise in einen Zustand der Euphorie. Seine kommunistische Erziehung hatte ihn gelehrt, in jeder Krise oder jedem Zusammenbruch mit neuer Stärke und Hoffnung zu handeln. Aber wie viele andere Schriftsteller konnte er nicht organisieren. Er äußerte sich lieber poetisch. Oder war das seine Art der Aktion?

Als ich ihn Anfang der sechziger Jahre kennenlernte, hatte er bereits einige der mechanistischen und irgendwie fremd gewordenen Methoden seiner Kollegen verworfen. Er war heftig enttäuscht von denjenigen Kollegen, die eine falsche Einheit aufrechterhalten wollten, und die unter der Zersplitterung aller sozialen und kulturellen Werte und Bewegungen offenbar noch nicht genug litten. KOMAL GHANDAR, der die Verwirrung und den gefühlsmäßigen Aufbruch der Helden mit der Teilung Bengalens und der kommunistischen Theaterbewegung verbindet, wurde von jenen Kollegen boykottiert, die gerade diese Situation herbeigeführt hatten.

Aber in dieser sozialen Notlage bezog er wieder Kraft durch den Protomaterialismus des Fruchtbarkeitskultes. Diese Tradition, die in säkularisierter Form den Film durch ihre komplexe Struktur transformiert, mag den Nichteingeweihten als bloßes Melodram erscheinen. Mehr noch, durch seine ungewöhnliche Verwendung des Tons und die Brutalität der Erzähltechnik bekommt das Melodram mehr epische als tragische Dimension. Seine Episoden werden mehr und mehr fragmentarisch und aus gefühlsmäßigen werden kommentierende Bilder. Die lächerlichen Elemente des kommerziellen Kinos und Theaters werden hier auf den Kopf gestellt und mit sublimer Brutalität gegeben. Fast das gesamte kommerzielle Kino läßt den Zuschauer durch die nichtgezeigte Sexualität das heimliche Gefühl von Inzest genießen. In Ritwicks Filmen, besonders in SUVARNAREKHA, wird Inzest als Akt der Gewalt benannt: er zerstört die eigentliche Basis von Familienunterhaltung.

Diese Faktoren lassen Ritwicks Filme zu einer lebensstärkenden Kraft für die Jugend werden. Er versteckt sich nicht hinter einer mittelalterlichen oder toten Vergangenheit oder einem dekorativen Indientum. Er ist auch nicht zufrieden mit der kritischen Tradition des Romans im 19. Jahrhundert, die sich vom romantischen zum bilderstürmerischen Wahnsinn des grundsätzlich anarchistisch-politischen Genres bewegte. Wenige nur unter Ritwicks Zeitgenossen haben diese Fallgrube vermieden, ob sie nun im Film oder in anderen Künsten, auf theoretischem oder praktischem Gebiet tätig sind. Die Konservativen haben die Vergangenheit auf dekorative und theologische Weise glorifiziert, während die Modernen die Tradition und Geschichte abgelehnt haben, um selbst der Gegenwart ihre Bedeutung zu nehmen. Die Probleme der Unterentwicklung haben sie dazu verleitet, sich mit Chauvinismus oder mit einem völlig fremden Bezugsplan zu zivilisieren. Es ist, als schämten sie sich heute ihrer selbst und ihrer wirklichen Geschichte.

Ich hoffe, daß die Jugend, die gerade im Begriff ist, Ritwicks Liebe zu erwidern, in Bezug auf sich und ihre Gesellschaft weder Scham noch Hochmut empfinden wird, sondern daß sie der Dunkelheit ringsum mit Ritwicks lebhafter Agilität begegnet.

Ich erinnere mich an Tage, als er den Institutskorridor entlangging und wir ihn als den Tiger aus Blakes Gedicht anredeten, das er gerne zitierte. In JUKTI, TAKKO AAR GAPPO scheint er auch daran gedacht zu haben, aber mit einer veränderten Bedeutung: "Ich brenne, alles brennt... das Universum brennt..."

In: Rani Burra (Hrsg): Indian Cinema '77/'78. New Delhi 1978