

Neues Kino in Indien

Vom Beginn ihrer Arbeit an haben die "Freunde der Deutschen Kinemathek" dem indischen Kino besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht. Schon auf unserer dritten Veranstaltung im Juli 1963 zeigten wir den damals in der Bundesrepublik noch unbekanntem Film PATHER PANCHALI von Satyajit Ray. 1972 brachten die "Freunde" in Zusammenarbeit mit Film Niryat, Bombay, zum ersten Mal eine "Woche des jungen indischen Films" ins Arsenal-Kino nach Berlin, auf deren Programm 8 Titel standen (darunter der Film SAMSKARA sowie Werke von Sukhdev, Mrinal Sen, Girish Karnad und B.V. Karanth). Von dieser Woche her rührt auch unsere Bekanntschaft mit dem Werk von Mrinal Sen, dessen spätere Filme verschiedentlich auf dem Internationalen Forum des Jungen Films gezeigt wurden, so EK ADHURI KAHANI (Eine unvollendete Geschichte, 1973) und CHORUS (1976). Auf dem Forum liefen aber auch indische Filme von Nina Shivdasani, Mani Kaul und der Yukt-Kooperative aus Bombay. Die meisten dieser Filme sind auch im Verleih der "Freunde". Daraus ergibt sich schon eine Kontinuität des Arbeitens mit indischen Filmen. Ihre Funktion hierzulande kann als Informationsträger gesehen werden, aber auch als anregendes Moment zur Entdeckung neuer Filmformen.

Die Zusammenstellung indischer Filme, die auf dem Internationalen Forum des Jungen Films 1979 gezeigt wird (sie kam durch freundliche Unterstützung des Directorate of Film Festivals in New Delhi zustande und wurde teilweise aus den Filmen ausgewählt, die im Januar 1979 auf dem Delhi-Festival liefen), reflektiert natürlich nicht die Gesamtheit des indischen Kinos. Indien ist heute bekanntlich das größte Filmland der Welt, dort werden jährlich über 600 Spielfilme hergestellt. Die Produktion ist weitgehend kommerzialisiert und wird durch den stereotypen (aber sehr populären) Hindi-Film beherrscht. Es gibt ein Star-System, das manche Ähnlichkeiten mit dem Hollywood-Film der vierziger und fünfziger Jahre aufweist. Dieses populär/kommerzielle indische Kino (das auch einmal eine Darstellung lohnen würde) ist in unserem Programm nicht vertreten, sondern vielmehr die Bewegung des "unabhängigen" oder "parallelen" Kinos, man kann auch sagen: der indische Autorenfilm. Diese Filme haben in Indien in weit stärkerem Maße um ihre Existenz und Anerkennung zu ringen, als wir es uns in unserem subventionierten Kino-System vorstellen können; deswegen ist eine Präsentation im Ausland auch für die Hersteller der Filme von Bedeutung. Zwei Regisseure, die die jüngere Generation ambitionierter indischer Filmemacher vertreten, sind vor allem in unserem Programm vertreten: Mrinal Sen und Shyam Benegal, von ihnen laufen zwei bzw. drei Filme, so Mrinal Sens legendärer BHUVAN SHOME, hierzulande noch nie gezeigt, der zu einer "Etappe" in der Geschichte des unabhängigen indischen Kinos wurde. Einen Film zeigen wir von Ritwick Ghatak, den die jungen Inder als ihren Lehrmeister rühmen (er verstarb 1976). Die übrigen Filme wurden nach den Kriterien einer realistischen und engagierten Widerspiegelung indischer Verhältnisse sowie nach der Neuartigkeit oder Prägnanz ihrer filmischen Sprache ausgesucht; wobei wir eines bedauern: daß diese Übersicht über den neuen indischen Film nicht noch etwas umfangreicher ausfallen und sich zeitlich ausdehnen konnte. Wir hoffen, daß diese Präsentation nur ein Anfang ist und die Filme auch an anderen Orten der Bundesrepublik gesehen werden können. Diese Dokumentation soll aber auch darüberhinaus einen bleibenden Wert als Referenz-Quelle haben.

Ulrich Gregor

INHALT

Vorwort	3
Zeittafel des indischen Kinos	5
Das Kino der vielen Sprachen - Jürgen Berger	7
Frauen im Indischen Kino - Feroze Rangoonwalla.....	9
Über die Filmclubs - Ajoy Dey/Mohammad Zamir	13
Über das Schreiben von Drehbüchern - Satyajit Ray	17
Ritwick Ghatak und seine Filme - Subrata Banerjee	23
Ritwick Ghatak, eine Studie - Swadesh Pal	26
Interview mit Ghatak - Ravi Ohja/Judhaji Sakar	28
Der Einfluß der Umwelt - Mrinal Sen	31
 <u>Die Filme</u>	
Pather Panchali (Satyajit Ray)	37
Jukti, Takko aar Gappo (Ritwick Ghatak)	41
Bhuvan Shome (Mrinal Sen)	45
Mrigayaa (Mrinal Sen)	51
Oka Oorie Katha (Mrinal Sen)	53
Bhumika (Shyam Benegal)	55
Anugraham (Shyam Benegal)	59
Kodiyettom (Adoor Gopalakrishnan)	61
Dooratwa (Buddhadeb Dasgupta)	65
Arvind Desai ki Ajeeb Dastan (Saeed Akhtar Mirza)	67
Prisoners of Conscience (Anand Patwardhan)	71
 <u>Biofilmografien</u>	
Shyam Benegal	75
Buddhadeb Dasgupta, Ritwick Ghatak	76
Adoor Gopalakrishnan	77
B.V. Karanth, Girish Karnad	78
Mani Kaul, Anand Patwardhan	79
Satyajit Ray	80
Mrinal Sen	81
Nina Shivdasani	83
 Verleihliste	 84
 Bibliographie	 87

ZEITTADEL DES INDISCHEN KINOS

- 1896 7. Juli, erste Filmvorführung durch die 'Cinématographe'-Filmgesellschaft der Brüder Lumière in Bombay
- 1897 COCOANUT FAIR, erster in Indien registrierter Film
- 1899 Harishchandra S. Bhatvadekar dreht den ersten indischen Kurzfilm
- 1901 Hirlal Sen dreht den ersten bengalischen Film für die 'Royal Bioscope'
- 1905 ein politisches Ereignis - eine Demonstration des 'Bengal Partition Movement' wird von Jyotish Sarkar gefilmt
- 1912 erster Spielfilm nach einer literarischen Vorlage: PUNDALIK von von R.G. Torney und N.G. Chitre
- 1913 RAJA HARISCHANDRA von Dadasaheb Phalke (1870-1944), dem ersten berühmten Regisseur. Er drehte hauptsächlich Filme nach Hindu-Epen mit starkem mythologischen Elementen: MOHINI BHASMASUR (1914), SATYAVAN SAVIRTI (1914), LANKA DAHAN (1917), KALIA MARDAN (1919)
- 1917 erster bengalischer Spielfilm: SATYAWADU RAJA HARISCHANDRA der J.F. Elphinstone Bioscope Company
- 1918 'Indian Cinematograph Act', der das Zensursystem und die Lizenz für die Kinos regelte; rechtliche Anerkennung der Industrie
- 1919 in Madras dreht Nataraj Mudaliar KEECHAKA VADHAM
- 1920- die Filmproduktion beschränkt sich fast ausschließlich auf Bombay
1931 und Kalkutta; noch keine fest etablierte Filmindustrie
- 1921 ENGLAND RETURNED, erste sozialkritische Satire über den westlichen Einfluß in Indien; Regie Dhiren G. Ganguly
- 1924 erste Koproduktion mit einer italienischen Firma: SAVITRI
- 1925 Baburao Pinters SAVKARI PASH, eine sozialkritischer Film über die Ausbeutung der Bauern.
Fatma Begum, die erste Produzentin/Regisseurin etabliert sich.
- 1926 LIGHT OF ASIA, Regie Himangshu Rai und Frank Osten wird ein großer Erfolg im Ausland; eine Koproduktion zwischen Great Eastern Corporation, Delhi und Emelka Film, München
- 1927 'Cinematograph Enquiry Committee' beginnt seine Arbeit
- 1931 14. März, Premiere des ersten Tonfilms ALAM ARA, Regie Ardeshir M. Iran, in Hindustani, der Sprache, in der bis Mitte der vierziger Jahre die meisten indischen Filme gedreht werden
- 1932 Gründung der 'Motion Picture Society of India'
- 1935 DEVADAS, Regie P.C. Barua, eine Anklage gegen arrangierte Heirat
- 1936 SANT TUKARAM, Regie V.G. Damle und S. Fatehal
- 1937 die herausragenden Filme dieses Jahres sind DUNIYA NA MANE (The Unexpected), Regie Shantaram, wie DEVADAS eine Anklage gegen arrangierte Heirat; P.C. Baruas MUKTI und Debaki Boses VIDYAPATI. Indiens erster Farbfilm KISAN KANYA, Regie Moti B. Gidwani, und der erste Film, der ohne die üblichen Lieder und Tanznummern auskommt, NAVJAWAN, Regie J.B.H. Waidas
- 1939 die indische Filmindustrie feiert ihr silbernes Jubiläum
- 1941 von 1931 bis 1941 Konsolidierung der Filmindustrie; die Spielfilmproduktion steigt von 38 Filmen im Jahre 1931 auf 145

'Information Films of India' und der 'Indian News Parade'
arsystems, das bis heute die indische Filmszene beherrscht
(Children of the Earth), Regie und Produktion K.A. Abbas,
e bengalische Hungersnot
c Indiens
'Films Division' des Government of India
HANDRALEKHA wird der erste in Madras produzierte Film
sprechenden Markt
atograph (Amendment) Act', Regelung der Altersgrenze für
1
ung der Zensur; die Zeitschrift 'Screen' erscheint zum
ründung der 'Film Federation of India'
ationales Filmfestival von Indien
V, Regie Bimal Roy, mit starkem Einfluß des Neorealismus
PATHER PANCHALI (Song of the Road) macht mit einem
lischen Film im Ausland bekannt
egie Raj Kapoors und APARAJITO (The Unvanquished), Regie

AH HAATH, Regie V. Shantaram
cs AJANTRIK (The Pathetic Fallacy)
Film der Apu-Trilogie APUR SANSAR (Apus World)
Großproduktion Indiens MUGHAL-E-AZAM, Regie K. Asif
r (The Big City) erhält den Goldenen Bären in Berlin
szeichnung für Rays CHARULATA
A (Two Brothers), Regie Mrinal Sen
sitz von Mrinal Sen bildet sich eine Gruppierung unab-
smacher, die sich 'New Cinema Movement' nennt
Regie Ritwick Ghatak
Regie Mrinal Sen, ist der erste Film der 'Neuen Welle'
INTERVIEW
e T. Pattabhi Rama Reddy; VAMSHA VRIKSHA, Regie Girish
V. Karanth
Regie Kumar Shahani
Regie Adoor Gopalakrishnan; DUVIDHA, Regie Mani Kaul;
Regie M.S. Sathyu; ASHANI SANKET (Distant Thunder), Regie

DAS KINO DER VIELEN SPRACHEN

Die Filmproduktion der indischen Bundesstaaten

von Jürgen Berger

In den acht indischen Küstenstaaten - Gujarat, Maharashtra, Karnataka, Kerala, Tamilnadu, Andrah Pradesh, Orissa und Bengalen, und im Inlandstaat Assam, werden Filme in fünfzehn verschiedenen Sprachen gedreht. 1978 wurden 619 Filme produziert: die größte Filmproduktion der Welt.

Nach Sprachen geordnet waren dies 123 Film in Malayalam (der Sprache von Kerala), 122 in Hindi-Urdu, 105 in Tamil (die Sprache von Tamilnadu), 94 in Telugu (Andrah Pradesh), 54 in Kannada (Karnataka), 37 in Bengali (West-Bengalen), 32 in Gujarati (Gujarat), 15 in Marathi (Maharashtra), 15 in Oriya (Orissa), 8 in Punjabi, 6 in Assamesisch, 3 in Tulu (einem Dialekt von Karnataka), 2 in Englisch und je einer in Konkani (einem Dialekt von Karnataka), in Bhojpuri (einem Dialekt von Uttar Pradesh) und in Nepalesisch.

Malayalam - Filme

Malayalam wird in Kerala, dem kleinsten Staat der indischen Union gesprochen. Seit 1938 gibt es eine nationale Filmproduktion. Bis 1960 wurden ca. 4 Filme pro Jahr gedreht, deren Zahl seit Beginn der 60er Jahre rapide anstieg. 1978 war Kerala der größte regionale Filmproduzent.

Malayalamische Filme werden meistens an Originalschauplätzen gedreht, da erst seit 1972 ein Studio zur Verfügung steht. Der Realismus der Filme korrespondiert mit den Themen, die behandelt werden: zeitgenössische soziale und ökonomische Probleme von Bauern und Arbeitern.

Von seinen jüngeren Regisseuren sind Ramu Kariat, Adoor Gopalakrishnan, P.A. Backer und Aravindan zu nennen.

Hindi - Filme

Hindi-Kino ist das typische kommerzielle Kino Indiens. 1951-1970 wurden 65 Prozent der 6062 Spielfilme in Bombay produziert. Satyajit Rays Charakterisierung des Hindi-Films trifft auch heute noch zu: "Zu einem durchschnittlichen Hindi-Film gehören folgende Ingredienzen: Farbe (man bevorzugt Eastman); Lieder (sechs oder sieben?), gesungen von bekannten und verlässlichen Personen; Tanznummern - solo oder mit Ballett, je ausgefallener, desto besser; bad girl - good girl; bad guy - good guy; ein gehöriges Maß an Romantik (aber ohne Küsse); Tränen, Lachen, Kämpfe, Verfolgungsjagden, Melodramen; Charaktere, die in einem sozialen Vakuum existieren; Wohnungen, die es außerhalb des Studios nicht gibt; Schauplätze in Kulu, Manila, Ooty, Kashmir, London, Paris, Hongkong, Tokio - was soll man noch mehr sagen? Von drei Hindi-Filmen haben zwei mit Sicherheit alle diese aufgelisteten Ingredienzen". (In: Satyajit Ray: An Indian New Wave? In: Filmfare vom 8. 10. 1971. Zitiert nach Gaston Roberge: Chitra Bani. A Book on Film Appreciation. Kalkutta 1975.)

Seit der ersten Welle des 'Parallel Cinema', hat sich eine Reihe von Regisseuren etabliert, deren Filme realistisch sind und sich kritisch mit der Gesellschaft auseinandersetzen: Mrinal Sen, Basu Bhattacharya, Basu Chatterjee, Asit Sen, Gulzar, Shyam Benegal, B.R. Ishara, M.S. Sathyu, Bhim Sain und Muzaffar.

Tamil - Filme

Madras, das Filmzentrum von Tamilnadu, produziert neben Bombay die meisten indischen Filme; nicht nur in der Landessprache, sondern in Hindi. Die Produkte sind standardisiert: melodramatische Großproduktionen mit vielen Liedern und Tänzen, die ihre Themen häufig aus der Mythologie nehmen. Regisseure, die in der Landessprache drehen, sind selten: Jayakanthan, John Abraham und K. Balachandar.

Telugu - Filme

Auch hier wieder das gleiche Bild: die Filme plagieren erfolgreiche Hindi-Produktionen mit vielen Stars, musikalischen Extravaganzen und einer absoluten Realitätsferne. Mythologische Themen stehen im Vordergrund.

Shyam Benegals ANUGRAHAM und Mrinal Sens OKA OORIE KATHA sind absolute Ausnahmen der durchschnittlichen Produktion.

Kannada - Filme

Kannada-Kino ist das lebendigste indische Kino. Erst in den letzten Jahren stieg die jährliche Produktion auf ca. 40 Filme. Neben remakes oder Plagiaten erfolgreicher Filme aus anderen Sprachen gibt es eine große Zahl von low-budget-Filmen mit starkem neorealisticen Einschlag.

Aus der Kombination von genauer Beschreibung der sozialen Zustände und hohem Unterhaltungswert ist eine Art Volkskino geworden.

Zentrale Figur der Filmszene von Kerala ist der Schriftsteller, Komponist und Filmemacher Girish Karnad. Neben ihm stehen Regisseure wie B.V. Karanth, M.S. Sathyu, V.R.K. Prasad, Girish Kasavaralli, T.S. Ranga und P. Lankesh.

Bengali - Filme

Durch die Trennung in Ost- und Westbengalen sank die Filmproduktion im Jahre 1947 um über die Hälfte. Heute werden in Kalkutta jährlich ca. 30 Filme gedreht. Sie haben eine enge Beziehung zur bengalischen Literatur: sie sind wortreich und theatralisch. Dramen und Familientragödien sind ihre Hauptthemen. Neben den politisch stark engagierten Regisseuren Ritwick Ghatak und Mrinal Sen, neben Rajen Tarafdar und Tapan Sinha ist Satyajit Ray der bekannteste bengalische Filmemacher.

Gujarati - Filme

Die Filmindustrie von Gujarati steht noch in ihren Anfängen. Da Hindi in Gujarat verstanden wird, gab es lange Zeit keine eigenständige nationale Filmproduktion. Erst seit 1972 in Baroda ein eigenes Studio zur Verfügung stand, stieg die Zahl der in Gujarati produzierten Filme auf ca. 30 pro Jahr. Technisch sind es drittklassige Filme, da das Studio schlecht ausgerüstet ist; ein Tonstudio fehlt ebenso wie ein Kopierwerk.

Shyam Benegals MANTHAN, von den Mitgliedern einer Milchkooperative produziert, bildet die rühmliche Ausnahme.

Marathi - Filme

Indiens erster großer Regisseur Dadasaheb Phalke stammte aus Maharashtra, dem Geburtsort des indischen Kinos. In den Dreißiger Jahren waren Marathi-Filme führend in Indien, da sie eine starke literarische Tradition und eine lebendige Verbindung zum Volkstheater besaßen.

Die an der Mittelklasse orientierten Filme waren hauptsächlich soziale Dramen, in denen Nationalismus, die Unverletzlichkeit der Familie und eine Idealisierung des ländlichen Lebens im Mittelpunkt standen.

Nach dem Krieg sank die Produktion zur Bedeutungslosigkeit. Die heutige Produktion orientiert sich stark am Hindi-Film, da Bombay, das Filmzentrum der Hindi-Produktion, in Maharashtra liegt.

Ihre Filme sind Komödien oder Melodramen. Murlidhar Kapdi, Babasaheb S. Fatehal und die Regisseure der YUKT-Kooperative versuchen, diesem Trend entgegenzuarbeiten.

Frauen im Indischen Kino

GUT, ZU GUT

SCHLECHT, ZU SCHLECHT

von Feroze Ragoonwalla

Jede Diskussion um das Bild der Frau im indischen Film sollte von drei grundsätzlichen Fragen ausgehen. Was ist die indische Frau? Welche Frauentypen zeigt das indische Kino? Welche Frauenbilder möchte das indische Publikum sehen und welche akzeptiert es?

Eine Prüfung dieser Fragen hilft uns eher der Wahrheit näherkommen als subjektive Untersuchungen anhand einiger neuer, zufällig ausgesuchter Filme. Was einige Filme beschreiben oder nicht beschreiben, ist nicht so wichtig wie das, was unser Kino als Ganzes tut; wie es das breite Spektrum indischer Frauen ganz verschiedener Schichten darstellt und die Frage, wieviel davon vom Publikum akzeptiert oder abgelehnt wird.

Es ist leicht nachzuweisen, daß die Frauen im indischen Film falsch dargestellt werden. Man hat sie in bestimmte Prototypen eingeteilt, die man für typisch für die kulturellen Ideale und Traditionen Indiens hält. Sie wurden den Kinogängern beider Geschlechter über Charaktere, Situationen, Dialoge und Songs eingebläut; sie gingen in ihr Bild von Gut und Böse ein. Aber es ist sehr schwer zu sagen, wie weit die wirkliche indische Frau von der im Film gezeigten entfernt ist. Wollte man den grundlegenden Versuch machen, die Frauen nur nach Bildung, ökonomischer Lage, Urbanität, Progressivität, Karrierestreben oder Unterordnungsbereitschaft, moralischen Überzeugungen und traditionellem Glauben zu differenzieren, nicht zu sprechen von den Unterschieden, die durch Religion, Gemeinschaft, Kaste, Klasse oder Regionen hervorgerufen werden, dann würde sich zeigen, daß tiefe Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen existieren.

Welche Frauengruppe oder welchen Frauentyp kann das indische Kino, speziell das Hindi-Kino, auf die Leinwand bringen, die allgemein akzeptiert werden? Es ist offensichtlich, daß jede Gruppe ihre eigenen Werte, Normen und Lebensformen hat, die von der anderen Gruppe möglicherweise völlig abgelehnt werden.

Was für eine Frau gut ist, ist für eine andere Gift. Und Filme müssen eine relativ große Menge von Leuten zufriedenstellen, um die hohen Produktionskosten, die selbst bei einem Film mit niedrigem Budget verhältnismäßig groß sind, wieder einzuspielen. Als unabhängiges Massenmedium muß sich das Kino selbst erhalten, im Gegensatz zu Fernsehen und Rundfunk, die von Regierung oder Werbung unterstützt werden. So teilen die indischen Filme die Frauen im großen und ganzen in Gute und Böse ein, ins Extrem gesteigert. Die guten Frauen sind zu gut und die Schlechten zu schlecht. Die meisten der bestehenden Frauentypen, die das Kino zu beschreiben wünscht oder wagt, werden auf diese Weise getrennt und an der Grenze zwischen Realität und Kinotradition gehalten. Bevor wir unseren Filmen den alten Vorwurf machen, sie verdrehten die Realität, müssen wir anerkennen, daß sie Normen gesetzt haben wie Opferbereitschaft, Menschlichkeit, Familienehre und Moral, die immerhin für die breite Masse der indischen Frauen Geltung haben.

Eine allgemein festgestellte Deformation der indischen Filmheldin ist deren exzessive Unterwürfigkeit, eine Tugend, die bis zum Laster gesteigert wurde, wenn wir an Emanzipation, Gleichheit und Fortschritt denken. Aber es handelt sich nur um das überzeichnete Bild vieler Frauen, die immer noch wirklich den Eltern, dem Bruder, dem Ehemann oder dem Sohn untergeordnet sind. Einige Frauen zeigen ziemlich viel Fähigkeit zum Protest oder gar Bruch mit ihren Lebensbedingungen (vor allem durch Scheidung), fallen dann aber wie-

der zurück in den schützenden Kokon eines Mannes. Wirklich falsch ist es, wenn Filme Fügsamkeit und Unreife als die Wesensmerkmale der Heldin glorifizieren.

Früher wurde das in den sozialen und Familiendramen bis zum Exzeß getrieben, in den Hindi-Filmen mit dem 'Devi'-Bild und in den Muslim-Filmen mit ihrem 'Pakeezah'-Bild. Der Ehemann war im wesentlichen der 'Devata', 'Bhagwan' oder 'Malik', dessen Name nicht ausgesprochen werden durfte und über den die Ehefrau kein schlechtes Wort sagte, auch wenn er alle Laster der Welt auf sich vereinigte hätte. Indische Frauen, die dieses Bild ins Wanken bringen, scheinen in der Minderheit zu sein, denn die tränenseligen Melodramen des beschriebenen Typs erfreuen sich bei einer großen Zahl weiblicher Kinobesucher großer Beliebtheit. Das ist nicht nur eine Sache der Vergangenheit. Der neue, überraschende Kinohit JAI SANTOSHI MAA zeigt eine Frau, die Unrecht erleidet und von den Verwandten ihres Mannes gequält wird, während dieser sich mit einer anderen Frau abgibt.

Diese ängstliche, hilflose, tränenvergiessende Frau, die ihr ganzes Vertrauen auf ein Wunder ihrer Gottheit setzt, wurde von tausenden Frauen in ganz Indien angebetet. Es tauchten sogar plötzlich Tempel dieser speziellen Göttin auf. Können wir nicht daraus schließen, daß das Gezeigte in hohem Maße Realität ist, und daß das Kino diese nur in vergrößerter Weise widerspiegelt?

Auf einer ganz anderen Ebene haben sogar die Filme der 'Neuen Welle' oder die Kunstfilme Mitschuld an diesem demütigen Frauenbild. Es kommt aus der populären indischen Literatur, am deutlichsten sichtbar in den Erzählungen Sarat Chandras. SWAMI, ein großer Erfolg besonders bei Frauen, zeigt ein gebildetes Mädchen, das am Ende in eine arrangierte Heirat einwilligt, die sich als sinnlos erwiesen hat, statt mit dem Mann, den sie wirklich liebt, davonzugehen. In USKI ROTI wartet eine Frau endlos lange auf der Straße auf ihren Ehemann, der sich mit einer anderen Frau vergnügt, um ihm sein Essen zu bringen.

Ein deformiertes oder falsches Bild der Frau zeigen sogar Filme wie SARA AKASH (die stumm leidende Frau), GARM HAWA (das mißbrauchte Mädchen, das Selbstmord begeht), MAYA DARPAN (die mit ihrem Einverständnis ausgebeutete Dienerin), NISHANT (die entführte Frau, die fast Partei ergreift für ihre Entführer), MANTHAN (die Analphabetin vom Dorf, die eine Romanze mit dem Mann aus dem Stadt hat).

Gleichzeitig ist aber noch nicht alles verloren; es gibt eskapistische und ungewöhnliche Filme, die zunehmend unabhängige, kluge und sogar rebellische Frauen zeigen: phantasievolle Frauen, wie die hitzköpfigen Zigeunerinnen aus DHARAM VEER, feuerspeiende Jongleusen (CHAALU MERA NAAM), widerspenstige Diebinnen und Schmugglerinnen (AMAR AKBAR ANTHONY; CHORI MERA KAAM), zähe Wirtinnen (CHACHA BHATIJA), kühne Tangawalinnen (SHOLAY), usw. Diese Frauen sind zumindest nicht unterwürfig und abhängig, sondern verdienen ihren Lebensunterhalt selbst und haben ihren eigenen Willen. Es sind fantastische Frauen, die sich gewaltig von denjenigen Frauen unterscheiden, die ihren Männern zu Füßen hocken oder die Rolle des Hausmädchens spielen, indem sie gebückt dem Mann die Schuhbänder aufknoten und seine Verehrung als Kult betreiben.

Die besser gemachten neuen Filme zeigen Frauen als hilfsbereite 'bessere Hälften' (ARJUN PANDIT; YEHI HAI ZINDAGI; ZINDAGI), als Menschen, die sich ihren Lebenspartner selbst wählen wollen (CHIT CHOR), die sich von einem schlechten Beruf lösen wollen (meistens Filme, deren Heldinnen Tänzerinnen oder Prostituierte sind), die intelligenterweise in der zweifelhaften Vergangenheit ihres Mannes stochern (SHAQUE), die ein Leben ohne Ehe wagen

(KARM), die versuchen, mit körperlicher Behinderung fertigzuwerden (KOSHISH), die sich gegen die sexuelle Tyrannei einer Männerwelt wehren, auch wenn sie teuer dafür bezahlen müssen (CHAANI).

Es ist wichtig zu bemerken, daß ein Medium wie das Kino Dramatik, Konflikte und visuelle Attraktivität braucht, die es im Leben der normalen Durchschnittsfrau nicht immer gibt. Tatsächlich hat sich das Kino überall auf der Welt überwiegend mit dem Ungewöhnlichen und Abweichenden beschäftigt. So kann man ihm nicht den Vorwurf machen, keine alternden häßlichen Frauen gezeigt zu haben oder das ereignislose Leben einer braven Ehefrau. Wir können uns sogar an Beispiele von demütigen, einfältigen Frauen und ihrer Probleme erinnern in Filmen wie MAIN BHI LADKI HOON, TEEN BATTI CHAR RASTA, CHAR DIL CHAR RAAHEN, SOORAT AUR SEERAT, NAMAK HARAM. Andere Filme betonen die Individualität der Frauen sowie ihre Fähigkeit, abschreckende Probleme anzupacken, wie die älteren Filme ACHUT, DUNIYA NA MANE, AURAT und SWAYAM SIDDHA und in jüngerer Zeit MOTHER INDIA, SEEMA, ANURADHA, ANUBHAV und ANDHI. Dazu kommen Filme über das Leben großer Frauen. Das Dilemma der arbeitenden Frau der Mittelklasse ist nie besser gezeigt worden als in Satyajit Rays bengalischen Film MAHANAGAR.

Was den zentralen und allgemeinen Vorwurf der Ausbeutung der Sexualität betrifft, so muß sich das Kino schuldig bekennen, kann aber zu seiner Rechtfertigung die schon erwähnten strukturellen und ökonomischen Gründe ins Feld führen. Die Leute gehen ins Kino, um etwas zu sehen, was sie sonst nicht zu sehen bekommen, was ihnen fehlt oder was sie gerne sehen möchten. In einer restriktiven Gesellschaft wie der unseren, in der das Zusammensein der Geschlechter schon nur auf kameradschaftlicher Ebene kaum toleriert wird, wird der Film zur 'avenue of catharsis' durch seine Bilder, die Erleichterung schaffen.

Das Kino dient als Ventil für die Wut des 'Nicht-Habens' und für die Wucht der unterdrückten Emotionen. Das hilft dann mehr oder weniger, den status quo zu bewahren und gößere Ausbrüche schlechten Benehmens oder die Zerstörung des Familienlebens zu verhindern. Auch für die normale angepaßte Zuschauerin sind die 'sexy' Phantasiegestalten auf der Leinwand Ventil für eigene heimliche Wünsche, die in Bezug auf Kleidung, Aussehen, Verhalten aufgrund der sozialen Tabus schwer zu erfüllen sind.

Wieviel vom Körper gezeigt wird hängt auch vom Typ Frau ab, die im Film portraitiert wird. Wenn die Heldin oder die normale Ehefrau mit zuviel Glamour wie verführerischen Gewändern, romantischen Gesten, pseudoerotischen Situationen oder freizügigen Liedern und Tänzen ausgestattet wird, muß das kritisiert werden.

Aber es gibt tatsächlich in unserer Gesellschaft Frauen, die aus Gewohnheit oder aus Zwang ihre körperlichen Vorzüge einsetzen, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen. Wenn ein Film z.B. eine 'schlechte' Frau zeigt (der 'Vamp' der Filmsprache hat viele Gesichter), eine Kabarettänzerin, ein Callgirl oder ein gefallenes Mädchen, dann ist es verzeihlich, daß Sex zur Charakterisierung benutzt wird, obwohl das wieder in einer übertriebenen Form geschieht. Natürlich ist die Überbetonung der Sexualität im Film und ihre Ausbeutung aus rein kommerziellen Gründen anstößig zu nennen. Das muß man kritisieren und beheben, wie es bereits durch die Zensurbehörde geschieht, wenn auch halbherzig und inkonsequent. Außerdem muß die Lieblingsvorstellung des indischen Kinos verschwinden, daß alle europäisch beeinflussten Frauen schlecht und verkommen sind, mit den unvermeidlichen Lastern wie Trinken, Rauchen, Glücksspiel usw.

Bei allem, was das Kino als teures Massenmedium unternimmt, ist die Zustimmung der Zuschauer auf lange Sicht das Wichtigste. Erst die sozioöko-

nomischen Veränderungen an der Basis - Alphabetisierung, besseres Einkommen, höherer und überhaupt menschenwürdiger Lebensstandard, ungezwungenere freundliche Interaktion der Geschlechter - können die bestehende Atmosphäre nach und nach verändern und den Frauen einen gleichberechtigten Status geben.

Wenn das geschieht und auch die Rezeption des Publikums sich ändert, werden sich auch die Filme wandeln und die 'neue' indische Frau in der richtigen Perspektive widerspiegeln.

Bis dahin muß das Kino sich selbst kontrollieren, und die Frauen entweder zu gut oder zu schlecht, zu weich oder zu hart darstellen.

In: The Filmmaker, Vol.3, Nr. 10, Januar, Bombay 1979

VIELE FILME, ABER NICHT GENUG KINO

Über die Filmklubs

von Ajoy Dey und Mohammad Zamir

Filmklubs spielen eine wichtige Rolle in Indien; wir haben keine Filmkunsttheater, und die wichtigste Stelle für ernstzunehmende Filme sind die Filmklubs, sowohl für die Filmemacher als auch für die Zuschauer.

Obwohl schon 1942 in Bombay ein Filmklub gegründet wurde, (fast 20 Jahre nach dem ersten englischen Filmklub), faßte die Filmklubbewegung in Indien erst mit dem Filmklub Kalkutta Fuß, der 1947 von Satyajit Ray und Chidananda Das Gupta gegründet wurde.

Nach Chidananda Das Gupta betrachtete man den Film in Indien nur zögernd als Kunstform, da "der Film ein Import aus dem Westen war, ein Fremdkörper in einem System, das auf seine Integration nicht vorbereitet war." Im Westen wurde die Entwicklung des Kinos vom Konflikt zwischen Humanismus und Technologie vorangetrieben: man mußte eine Form finden, in der technische Mittel in großem Umfang für humanistische Ziele eingesetzt werden konnten. In Indien war die Technologie noch nicht so weit entwickelt: Kino war eher Novität denn Notwendigkeit. Uns erscheint diese Erklärung zu begrenzt. Rußland war technologisch nicht fortgeschrittener als Indien, aber es stürzte sich auf das Kino und drehte Filme wie BRONENOSEZ POTJOMKIN. Wäre Indien nicht englische Kolonie geblieben, sondern hätte es wie die Russen eine Revolution gemacht, dann hätte auch unser Kino machtvoll werden können.

Filmklubs hatten auch mit Opposition von Seiten der Filmverleihfirmen und der Tugendwächter zu rechnen.

Satyajit Ray schreibt: "In den ersten beiden Jahren hatten wir nur 25 Mitglieder, nicht mehr. Unser Enthusiasmus bekam einen Hauch von Zynismus. Wir hatten nicht gerade ein großes Feld zu bearbeiten. Außerdem waren wir einer doppelten Attacke ausgesetzt. Die eine kam von den Verleihfirmen, die das Gerücht in Umlauf setzten, eine Gruppe von subversiven jungen Leuten mache auf Meetings und in Seminaren die bengalischen Filme schlecht. Die andere ging vom Vermieter eines unserer Klubmitglieder aus. Es war ein Einzelfall, doch hätte er auch typisch sein können. Besagtes Mitglied bot uns sein Wohnzimmer als Treffpunkt an. Da wir keine eigenen Klubräume hatten, stellten die Mitglieder reihum Räume in ihren Häusern zur Verfügung. Bei dieser Gelegenheit wurde unser Freund zum Hausbesitzer zitiert, der ihm mitteilte, er werde nicht dulden, daß Filmleute den Frieden seines Hauses störten. Wir wurden an die Luft gesetzt."

Dieses "Bewußtsein" ist typisch indisch; es resultiert aus der traditionellen Unfähigkeit der indischen Gesellschaft, auf experimentelle und wissenschaftsorientierte Kultur einzugehen. Filme waren "unrein", machten aber auch Spaß. Der Durchschnittsbürger hatte ein heimliches Vergnügen an Filmen; die Elite ging nicht ins Kino.

Zu den Mitgliedern des ersten Filmklubs der Welt gehörten so illustre Leute wie G.B. Shaw, H.G. Wells, J.B.S Haldane, Julian Huxley, Augustus John, J.M. Keynes, H.F. Rubinstein - in Indien jedoch blieb die Gründung und Entwicklung dieser Bewegung ein paar Filmenthusiasten überlassen. Die Filmklubbewegung entstand in Indien in einem nicht gerade ermutigenden Klima, und sie muß noch immer um Unterstützung und Zugang zu Filmen kämpfen.

Das 'Film Enquiry Committee' von 1951 lenkte die Aufmerksamkeit von Regierung und Öffentlichkeit auf das Bedürfnis nach Filmklubs. Das Filmfestival von 1952 stimulierte sowohl die Produktion von Filmen als auch die Filmklubbewegung. Im Juli 1959 wurde mit sechs Klubs die "Federation of Film Societies of India" gegründet. Aktivitäten wie Seminare, Diskussionen, die Publikation von Zeitschriften, das Vorführen von Filmen sowie eine gelegentliche Unterstützung seitens der Regierung und Presse ließen die Bewegung wachsen, und 1965 hatte die Federation bereits 50 Mitgliedsgesellschaften. Anerkennung kam von der Zentralregierung - sie hob die Zensurpflicht für jeden Film auf, der vom Präsidenten der Vereinigung empfohlen wurde. Die Bewegung wuchs, unterstützt von den Internationalen Festivals der Jahre 1962, 1965, 1969 und 1975 und durch die internationale Anerkennung, die einige indische Filme erlangten. Weltweit gab es ein größeres Interesse an indischen Filmen; die Filmklubbewegung wuchs rasch. Anfang 1978 stieg die Zahl der Klubs auf 160, mit ungefähr 60 000 Einzelmitgliedern in 18 Regionen.

Seit 1973 war die Entwicklung der Filmklubs in den vier südlichen Regionen Keral, Karnataka, Andhra Pradesh und Tamil Nadu besonders stürmisch. Bezeichnenderweise war dies die Periode, in der die Filme dieser Regionen realistischer wurden. Viele der neuen Filmemacher waren von den in den Klubs gezeigten Filmen beeinflusst. Das Nationale Filmarchiv in Puna förderte die Entwicklung, indem es in großem Umfang an die Klubs Filme verlieh.

Vor ein paar Jahren drehte der Filmklub Kalkutta drei Kurzfilme und das Film-Forum Bombay einen. Der Chitralekha-Filmklub bildete eine Kooperative, die ein Sprungbrett für neue und junge Filmemacher darstellte. Cine Central, Kalkutta, hat gerade einen Kurzfilm fertiggestellt. Letztes Jahr hat der Suchitra Filmklub ein Film-Workshop in Banglore veranstaltet. Die Federation veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem Nationalen Filmarchiv und dem Institut für Film und Fernsehen Puna Filmkurse in Trivandrum, Kalkutta, Madras und Vijayawada.

Filmklubs hatten stets lebhaften Anteil an Produktionen in den Regionalsprachen. Sie haben ihre Filme gezeigt oder in Zusammenarbeit mit der 'Film Finance Corporation' (FFC) auch Festivals veranstaltet. Aber ihre Anstrengungen, regionale Filme in ganz Indien bekannt zu machen, waren nicht sehr erfolgreich.

Zu Beginn dieses Jahres wurde in Bombay der Filmklub Drishti gegründet mit dem Ziel, "das beste Kino zu fördern, das Indien zu bieten hat." Die Tatsache, daß sich ein Filmklub ausschließlich indischen Produktionen widmet, weist auf die Qualität und Vielfalt unserer Filme hin. Im April 1978 organisierte dieser Klub in Bombay ein Festival mit Filmen der Provinz Kannada. Es wurde ein voller Erfolg, sowohl fürs Publikum als auch für die Industrie. Die Bewegung wird weiter wachsen. Über dreihundert Aufnahmeanträge liegen den regionalen Büros der Federation in Neu Delhi, Kalkutta, Madras und Bombay vor. Es klingt ironisch, aber gerade jetzt steht die Existenz der Klubs auf dem Spiel. Mehr Klubs brauchen auch mehr Filme.

Die ausländischen Botschaften, die wichtigste Bezugsquelle der Filmclubs, können nur eine bestimmte Anzahl Filme liefern. Die Abhängigkeit von den Botschaften beschränkt und beeinflusst die Auswahl der Filme durch die Federation. Die einzige Alternative besteht im Import von Filmen. Anfang der Sechziger Jahre konnte die Federation ein paar Filme einführen. Nun hat die 'Film Finance Corporation' beschlossen, selbst Filme für die Filmzirkel an den Universitäten und die Klubs zu importieren. Die Verhandlungen zwischen Federation und der "Film Finance Corporation" sind allerdings wegen der Leihgebühren in eine Sackgasse geraten.

Obwohl die Federation seit einigen Jahren Filme vom Nationalen Filmarchiv bekommt, ist dieses nicht in der Lage, seine Funktion als Archiv für die Filmklubs voll auszufüllen. Es sind ihm natürlich finanzielle und administrative Grenzen gesetzt.

Die anderen Schwierigkeiten beschrieb ein Verbindungssekretär der Federation: "Geld ist knapp. Ebenso die Zahl der Leute, die zu arbeiten bereit sind. Kein Klub hat eigene Räumlichkeiten, um die Filme zu zeigen. Einige wenige haben das Glück, Projektoren zu besitzen. Die meisten müssen sich mit den Dingen begnügen, die ein oder zwei Individuen in ihrer privaten Kollektion haben." Das Budget der Filmklubs stammt aus den Beiträgen der Mitglieder. Diese gehören, mit Ausnahme einiger städtischer Gebiete, meistens zur Mittelklasse. Nur wenige haben Geld.

In Indien haben Filmklubs die Funktion von Filmkunsttheatern: sie zeigen Filme aus aller Welt.

Wir brauchen eine Kette von Filmkunstkinos, die durch eine Zusammenarbeit zwischen den Klubs, den regionalen Regierungen und der FFC eingerichtet werden könnten.

Die Verleihfirmen haben die Filmklubs anfangs für subversiv gehalten. Die Situation war in Großbritannien zu Beginn der Filmklubbewegung auch nicht besser, aber es hat sich dort bald geändert. Wie Lord Bernstein, ein Gründungsmitglied der London Film Society sagt: "Die Verleihfirmen haben festgestellt, daß ein kontroverser Film, solange er künstlerischen Wert besitzt, nicht unbedingt völlig unkommerziell sein muß." Für ein riesiges Land wie Indien hätte diese Einsicht früher kommen sollen, denn hier könnten die Filmklubs alternative Spielstätten für das "andere Kino" sein.

Die Federation ist der Internationalen Filmklubvereinigung angeschlossen. Vielleicht könnten sich die indischen Klubs mit anderen Klubs aus Afrika, Australien und Japan zu einem regionalen Zentrum zusammenschließen. Ein derartiges Zentrum könnte die 'Filmkultur' dieser Länder fruchtbar beeinflussen und sollte daher von der indischen Regierung (und möglichst auch von der UNESCO) unterstützt werden.

In: Uma da Cunha (Hrsg): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979

ÜBER DAS SCHREIBEN VON DREHBÜCHERN

Satyajit Ray in einem Gespräch mit Gaston Roberge

Als ich begann, Filme zu drehen, war der schwächste Punkt der bengalischen Filme das Drehbuch. Seitdem hat sich die Situation nicht grundlegend geändert. Natürlich gibt es einige Ausnahmen unter den bengalischen Filmemachern: Ritwick Ghatak und Mrinal Sen haben Filme gedreht, die ausgezeichnete Passagen enthielten.

Der indische Künstler hat sich noch nicht an die Idee einer unveränderbaren formalen Zeitstruktur gewöhnt. Unsere vornehmliche Kunstform ist die Musik, und unsere Musik wird improvisiert. Eine Musik-Aufführung kann bis zu drei Stunden dauern, das hängt ganz von der Stimmung der Musiker ab. Aber so kann man natürlich keinen Film machen. Viele unserer Romane besitzen keine Struktur, die man analysieren kann. Der Roman "Pather Panchali" zum Beispiel ist diskursiv, episodisch. Er ist fast zu lebensecht in seinem Rhythmus und Tempo. Gelegentlich findet man eine Reihe bemerkenswert gut strukturierter Romane von Schriftstellern wie Bankim Chandra, Manik Banerjee und Tagore. Aber die Haupttendenz besteht in einer episodischen, diskursiven Erzählweise; im Film hat das noch nie funktioniert. Die Folge davon war, daß unsere Filme konturlos und unbefriedigend blieben.

Das Kino wurde im Westen geboren, wo es immer schon eine starke Affinität zur westlichen Musiktradition hatte. Die meisten großen Filmpioniere waren sehr musikbewußt. Denken Sie zum Beispiel an Griffith, der sich dauernd auf Beethoven bezog, oder an Eisenstein. Die westliche Musik hat mit Sicherheit einen Einfluß auf die Entwicklung der Filmsprache. Diese Art von Tradition kennen wir in Indien nicht. Ich war von meinem fünfzehnten Lebensjahr ab mit westlicher Musik vertraut, der Sonatenform, der gesamten Klassik und der Romantik. Ich glaube, man muß dieses Gefühl einer Zeitstruktur lernen; einer Struktur, die man nur nach einer gewissen Zeit verstehen kann, einer Struktur, die starr und unveränderlich ist und doch eine befriedigende Form und Rhythmus hat.

Im Westen und sogar hier schreiben Regisseure selten ihr eigenes Drehbuch, mit Ausnahme von Bergman, Fellini, Antonioni und einigen wenigen anderen. Aber auch Regisseure, die ihre Drehbücher selbst verfassen, lassen sich meistens die Dialoge von anderen schreiben. Meiner Meinung nach sollte ein Regisseur auch sein eigener Drehbuchautor sein, da nach der ersten Grundkonzeption die Hauptarbeit das Szenario ist. Wenn jemand anders das Szenario für den Regisseur schreibt, sollte er auch als Drehbuchautor genannt werden.

Einige Regisseure scheinen ein Drehbuch überhaupt nicht zu brauchen; sie improvisieren nur. Man weiß nie, ob ein Film improvisiert ist oder nicht. Der Regisseur kann einige Szenen ausführlich durchdacht haben, ohne daß diese Gedanken niedergeschrieben wurden. Es läuft auf dasselbe hinaus. Auch wenn man improvisiert, hört in dem Moment, wo die Kameraeinstellung festgelegt wird, das Improvisieren auf. Die Schauspieler können ihren Dialog improvisieren; diese Szenen müssen aber nicht notwendigerweise im fertigen Film auftauchen. Man wird auf alle Fälle etwas herausschneiden. An einem gewissen Punkt der Arbeit muß eine Ordnung in das vorhandene Material gebracht werden. Ob diese Ordnung nun vor Drehbeginn festgelegt war, oder erst beim Schneiden, macht keinen großen Unterschied. Griffith hatte nie ein geschriebenes Drehbuch. Er hatte es im Kopf. Er wußte, was er zu tun hatte. Natürlich kann man das machen; man kann ohne Konzeption arbeiten und das tun, was einem Spaß macht (ich habe Filme gesehen, die größtenteils auf Improvisation beruhten, wie SHADOWS von John Cassavetes). Ich hätte nichts dagegen, dies ab und an auch einmal auszuprobieren, um zu

sehen, was dabei herauskommt, aber das dürfte zu teuer sein.

Das Schreiben des Drehbuchs

Ich habe immer meine eigenen Drehbücher geschrieben. Schon vor meinem ersten Film schrieb ich Drehbücher zum Zeitvertreib. Ich nahm mir einen Roman, der verfilmt werden sollte, und schrieb ein Treatment, das ich mit dem fertigen Film verglich. Das war sehr lehrreich. Für mich wird es immer eine absolute Notwendigkeit bleiben, ein eigenes Drehbuch zu erarbeiten. Nur bei PATHER PANCHALI kam ich ohne Buch aus, da ich den ganzen Film im Kopf hatte.

In den vergangenen Jahren bis 1964 etwa schrieb ich meine Drehbücher außerhalb der Stadt. Ich ging gewöhnlich an einen einsamen Ort am Meer, nach Gopalapur oder Puri. Dort arbeitete ich allein, ohne fremde Hilfe. Weder meine Frau noch mein Sohn begleiteten mich. Dort konnte ich schnell und ergiebig arbeiten, bis zu siebzehn Stunden am Tag. Nach Beendigung der Arbeit wußte ich genau, welche Geschichte ich verfilmen wollte. Ich brauchte nie länger als zehn Tage für das Drehbuch. Danach mußte noch der Dialog überarbeitet und verbessert werden. Heute habe ich mich an den Lärm hier gewöhnt. Ich höre einfach nicht mehr hin.

Vom ersten Tag an schrieb ich meine Drehbücher selbst, da ich keine Person kannte, an die ich mich wenden konnte. Ich dachte auch nie daran, ohne Drehbuch zu arbeiten. Auch heute schreibe ich aus verschiedenen Gründen meine eigenen Drehbücher: erstens habe ich eine bestimmte Arbeitsmethode, zweitens ist es zu teuer, kein Drehbuch zu haben. Mein Drehverhältnis bei PATHER PANCHALI war 7:1. Für KANCHENJUNGHA war es nur 2.5:1. Das war mein niedrigstes Drehverhältnis. Gewöhnlich drehe ich im Verhältnis 4:1. Aber da KANCHENJUNGHA in Farbe und daher auch teuer war, arbeitete ich auch disziplinierter. Ich hatte ausgezeichnete Schauspieler, darunter den verstorbenen Chhabi Biswas. Die Schauspieler kannten ihre Rollen, wenn sie vor die Kamera traten. Auch die Debutanten waren wunderbar.

In einem Interview mit Antonioni las ich, daß er mit Befriedigung erklärte, sein Drehverhältnis läge bei 10:1. Ich habe nichts gegen ein hohes Drehverhältnis, um eine Perfektion zu erreichen, die man wünscht. Aber manchmal muß man sich aus anderen Überlegungen heraus einschränken. Wenn es jedoch um etwas anderes als Perfektion geht, sollte man solange drehen, bis man das gewünschte Ergebnis hat. Um genaue Anschlüsse in einigen Szenen von PATHER PANCHALI zu bekommen, mußte ich zehn oder zwölf takes drehen.

(...)

Meine Arbeitsmethode resultiert aus gewissen Überlegungen. Unsere Filme sind für einen sehr begrenzten Markt mit einem speziellen Publikum bestimmt. Mein eigentliches Publikum ist noch kleiner, da ich sehr persönliche, manchmal auch sehr ernsthafte Filme drehe, die sich vom normalen Filmangebot unterscheiden. Zuallererst sind meine Filme für mein indisches Publikum bestimmt, und dies kann ich nicht ignorieren. Meine Zuschauer sind nicht nur die Filmbesucher in den großen Städten, sondern auch in den kleinen Vorstädten, der kleinste gemeinsame Nenner. Das Problem ist, Filme zu drehen, die vom einheimischen Publikum nicht abgelehnt und doch gleichzeitig in Venedig, Cannes oder Berlin und auch im übrigen Europa akzeptiert werden. Dies ist ein intellektuelles Publikum. Könnte ich eine dieser beiden Gruppen vernachlässigen, ich wäre freier. Wenn ich mein Publikum in Indien vergessen würde und nur noch Filme für den Westen drehte, so subtil wie möglich; wenn ich schwierige Themen behandelte, die darüberhinaus noch freizügig, intellektuell und komplex wären, ich würde andere Filme drehen, Filme mit anderen Geschichten.

Da man aber als Regisseur die meiste Zeit fremdes Geld ausgibt, hat man auch sofort eine gewisse Verantwortung. Man wartet immer auf den nächsten Produzenten, der einem das gewünschte Geld anbietet. Dieser Mann investiert eine Menge Geld in der Hoffnung, es auch wieder zurückzubekommen. Deshalb sage ich meinen Produzenten zuerst, was sie von meinen Filmen zu erwarten haben. Meinem Produzenten von CHARULATA sagte ich: "Dieser Film kann im Ausland Preise gewinnen, aber ich bin mir nicht sicher, ob Sie einen Profit davon erwarten können." Er antwortete: "Das ist mir egal, mir gefällt Ihre Geschichte, machen Sie Ihren Film." Hätte er nein gesagt, hätte ich diesen Film nicht drehen können.

(...)

Meine Methode

Meine Arbeitsmethode hat sich über die Jahre nicht sehr verändert, ich habe mir nur eine gewisse Routine angeeignet. Der Arbeitsprozeß blieb mehr oder weniger immer gleich: nach dem groben Gesamtkonzept die Feinarbeiten bis hin zum Drehplan.

Das Schreiben der Dialoge hat sich enorm verbessert. Anfangs schrieben wir zu viel Dialog. Auch heute kann es noch passieren, wenn auch nicht mehr so häufig wie früher, daß eine Szene zu viel Dialog enthält. Vielleicht kann eine Geste, eine Bewegung die Dialogstelle ersetzen. Die Hauptschwierigkeit ist, zu viel Dialog zu schreiben, da unser visuelles Vorstellungsvermögen beim Schreiben nur zu einem geringen Teil beansprucht wird. Man muß sich die Szenen bildlich vorstellen, die Schauspieler in den Dekorationen oder an den Originalschauplätzen ihre Szenen durchspielen lassen. Wenn man Dialoge schreibt, denkt man gewöhnlich an Schauspieler, die sich unterhalten, und das ist falsch. Deswegen probe ich mit Schauspielern nur am Drehort oder im Studio, wenn die Dekoration vollständig fertig ist und ich genau weiß, wie die Schauspieler sich bewegen, was sie tun werden, etc. Jede Handlung beeinflußt den Dialog. Man kann unkonzentriert gewesen sein, und man wiederholt etwas zuvor Gesagtes. In einer Szene muß alles berücksichtigt werden, sogar die Jahreszeit, da man sich im Winter anders unterhält als im Sommer. Auch ist man zu gewissen Zeiten entspannter. Dein Gemütszustand, die Gegenstände, die dich umgeben, deine Arbeit, all dies hat Einfluß auf den Dialog.

Meine Dialoge werden immer lebensechter. Dies ist kein Naturalismus, sondern eine Art selektiver Realismus, der nur für eine bestimmte Szene taugt; ein Dialog, den die Schauspieler leicht sprechen können. Ein leicht sprechbarer Dialog verbessert die Arbeit der Schauspieler, da sie wissen, daß sie keine rhetorischen Phrasen, sondern eine natürliche Sprache sprechen.

Auch im Hinblick auf die Struktur meiner Filme habe ich Fortschritte gemacht. In PATHER PANCHALI und in APARAJITO mußten einige Szenen herausgeschnitten werden, Szenen, die überflüssig oder zu schwach waren. Das Drehbuch war nicht genau genug geschrieben. In einigen anderen Fällen konnte ich aus Geldmangel nur Teile von Szenen drehen, die nachher dann vollständig der Schere zum Opfer fielen. Einige davon waren sehr gut. Hätte ich sie vollständig drehen können, ihr Platz im Film wäre ihnen sicher gewesen.

Die Apu-Trilogie hat einen besonderen Charakter; sie war nicht als zusammenhängende Geschichte geplant. Sie besitzt eine biographische Qualität, die eine besondere Art von Drehbuch benötigte. Hätte ich eine genau vorgegebene Struktur gehabt, ich wäre anders vorgegangen. Seit der Trilogie habe ich keinen biographischen Film angefangen, der sich am Lebensrhythmus orientiert und nicht an einer vorstrukturierten Geschichte.

Wie ich ein Drehbuch schreibe

Wenn ich an der Geschichte eines anderen Autors arbeite, um daraus ein Drehbuch zu entwickeln, bedeutet dies zuerst einmal, die Geschichte in eine filmische Form zu übertragen. Dadurch verändert sie sich ein wenig und erhält einen anderen Rhythmus und eine unterschiedliche Szenenabfolge. Es sei denn, das Original ähnelt stark einem Film-Treatment. Dies ist selten der Fall. Oft muß die Geschichte erheblich bearbeitet und verändert werden. Ich schreibe die Buchvorlage in eine Filmgeschichte um. Das ist keine literarische Arbeit und daher für mich sehr unbefriedigend. Es ist eine Art zu schreiben, die ich für unliterarisch halte. Ich fertige nur ein grobes Treatment an, das so kurz wie möglich ist.

Die Arbeit am Drehbuch ist dann beendet, wenn das fertige Endprodukt zufriedenstellend ist. Feste Regeln kann man dafür nicht aufstellen. Ein gewisser grammatischer Grundstock ist notwendig, den kann man erlernen, indem man sich Filme ansieht. So haben wir es gemacht. Wir gingen in Filme, die uns gefielen, auch mehrmals in schlechte Filme, um herauszufinden, was an ihnen nicht stimmt. Gute Filme sahen wir bis zu siebenmal. Ich machte mir sogar im Kino Notizen.

Dreht man eigene Filme, kann man dies alles im Hinterkopf haben, aber dein Stil, deine Schnittmethode, deine Kameraeinstellungen werden dir von dem vorgegebenen Material diktiert. Und dafür gibt es keine Regeln. Ausschlaggebend ist das Thema deiner Geschichte. Regeln wie 'Man schneidet nicht von einer Totalen auf eine Großaufnahme' sollte man besser vergessen. Niemand nimmt dies mehr ernst, da eine emotionale Kontinuität viel wichtiger ist als eine Kontinuität der Bewegung.

Ich stelle mir alles sehr genau bildlich vor, so daß ich nur noch diese Phantasiebilder auf die Leinwand bringen muß. Oft drücke ich mich bildlich aus. Alle Regisseure, die eine ausreichende Kontrolle über ihr Material haben, tun dies auch. Ich fertige kleine Skizzen meiner Einstellungen an. Dies ist dann das endgültige Drehbuch. Es ist nicht identisch mit dem hektographierten Buch, das meine Crew erhält. Es besteht aus Zeichnungen der Einstellungen, in die Dialog und Kamerabewegungen eingezeichnet sind. Sie geben auch den Bildausschnitt und die Einstellungsgröße an. Das erleichtert die Diskussion mit dem Bühnenbildner und dem Kameramann.

Die Musik wird nicht von Anfang an mitgeplant. Wenn ich das Drehbuch schreibe, merke ich, daß einige Szenen Musik benötigen könnten. Wenn ein bestimmtes Thema oder Motiv dazu paßt, notiere ich es am Rande des Drehbuchs. Oder mir fällt plötzlich eine Melodie ein, die zu einer bestimmten Situation paßt. Im allgemeinen benutze ich Musik als Leitmotiv. Nicht für jede Szene wird eine eigene Musik komponiert, sondern aus dem vorgegebenen thematischen Grundstock mit ein oder zwei Hauptthemen werden Variationen gemacht, wie in CHARULATA. Dort ist der Vorgang sehr eindeutig. Ich besitze auch ein besonderes Notizbuch mit Hinweisen meiner Mitarbeiter. In diesem Buch notiere ich mir Themen, nicht für einen besonderen Film, sondern für ein zukünftiges Projekt. Es sind musikalische Ideen, wie ein Notizbuch. Ich besitze drei oder vier solcher Bücher. Sie enthalten Melodiefragmente, manchmal mit Vorschlägen für eine geeignete Instrumentierung, da eine Melodie nicht von allen Instrumenten gespielt werden kann. Manchmal besteht der Eintrag lediglich aus ein paar Noten, manchmal bereits vollständig orchestriert.

Der Drehplan

Der Drehplan muß sehr genau geplant werden: welche Szene zuerst gedreht wird, in welcher Dekoration, welche Außenaufnahme. Dies ist sehr arbeitsintensiv. Man muß die richtigen Drehorte finden, mit dem Bühnenbildner entscheiden, welche Dekorationen gebaut werden müssen, und wenn in einem Studio

gedreht wird, den genauen Zeitplan abstimmen. Wenn man an Originalschauplätzen dreht, wie in PATHER PANCHALI, müssen geeignete Drehorte und Schauspieler gefunden werden. Erst am Ort haben wir uns über die Art und Weise des Drehens entschieden, mit welcher Szene wir beginnen, usw. Ich habe den Drehplan geschrieben. Bei Außenaufnahmen ist man flexibel, da die Umgebung dauernd zu neuen Ideen anregt. Man verändert seinen Kamerastandpunkt, um besseres Licht zu haben; oder nach einem Windstoß sieht man einen besseren Kamerastandpunkt, dann verändert man halt die Kamera. Oder man macht eine Kamerafahrt anstatt einer festen Einstellung. Wenn es Schwierigkeiten bei einer langen Fahrt gibt, kann die Einstellung auch in fünf Einzeleinstellungen zerlegt werden.

Die Arbeit im Studio ist eine schwierige Angelegenheit, da man in Dekorationen dreht: mit nur drei Begrenzungswänden sind die Möglichkeiten, die Kamera zu plazieren, beschränkt. Ein Kamerawinkel muß ausgeleuchtet und dann auch gedreht werden, bevor man zur nächsten Einstellung übergeht.

In meinem Drehbuch lasse ich immer Raum für Dialogimprovisationen. Vor allem, wenn man mit nichtprofessionellen Schauspielern dreht, können bestimmte Worte, bestimmte Sätze unnatürlich klingen, so daß man sie verändern muß; man vereinfacht, man streicht oder ergänzt Worte.

Von der Geschichte zum Drehbuch

Wenn man eine literarische Vorlage in ein Drehbuch verwandelt, kann es manchmal vorkommen, daß sich die Charaktere zu verändern beginnen. Dadurch wird das Schreiben am Drehbuch ein Prozeß der Kritik am Original, da einige Charaktere, vorausgesetzt, man macht sich Gedanken über den Fortgang der Geschichte, nicht mehr zu überzeugen vermögen. Es beginnt ein Prozeß der Veränderung, dessen Resultat, das Drehbuch, sich von der literarischen Vorlage unterscheidet. Das passiert häufiger. Manchmal entdeckt man offensichtliche Fehler im Original und verändert die ganze Geschichte, da man sich etwas anderes vorgestellt hatte. Dies ist mir früher ein- oder zweimal passiert. Ich hatte vor Jahren eine beeindruckende Geschichte gelesen. Dann las ich sie von neuem und bearbeitete sie im Hinblick auf ein Drehbuch. Ich fand Schwachstellen, die der Autor vielleicht nicht bemerkt hatte und die für ein literarisches Werk auch nicht so entscheidend sind.

(...)

Wenn mir eine Geschichte im Gedächtnis bleibt, lese ich sie gewöhnlich auch ein zweitesmal. Erst beim zweiten Lesen fällt einem der wahre Wert der Geschichte als Filmvorlage auf. Wenn sich dabei ein Film abzuzeichnen beginnt, hilft mir gewöhnlich nochmaliges Lesen, um mich zu entscheiden. Danach nehme ich das Buch nicht mehr zur Hand. Teilweise vergesse ich es auch. Mir macht es nichts aus, mich vom Original zu entfernen, auch wenn es sich um eine hochheilige Tagore-Geschichte handelt. Manchmal behalte ich jede Einzelheit der Geschichte im Gedächtnis: dann ist es fast schon ein Film, und es erleichtert die Arbeit. Aber man muß noch das filmische Äquivalent gewisser literarischer Eigenarten finden. Die ersten sieben oder acht Minuten von CHARULATA korrespondieren mit zwanzig geschriebenen Seiten. Der Beginn des Films sollte Charulatas Einsamkeit zeigen. Aber was ist Einsamkeit? Einsamkeit ist das Fehlen von Gesellschaft, der Mangel an Kommunikation. Dafür galt es ein filmisches Äquivalent zu finden. Ohne auf Kommentar oder Worte zurückgreifen zu müssen, wollte ich Charulatas Einsamkeit zeigen: Was tut eine einsame Frau? Wie verbringt sie ihre Zeit? Ist sie noch ein nützlicher Mensch? Es gibt zwei Arten von Einsamkeit: die Einsamkeit des Alters und die Einsamkeit der Jugend, wenn man noch den starken Wunsch nach Gesellschaft hat. Das war die Ausgangssituation in CHARULATA, und daran habe ich gearbeitet. Ich vergaß die ersten zwanzig Seiten von Tagore, da ich wußte, worum es in ihnen geht. Dieses Gefühl von Einsamkeit versuchte ich

darzustellen, damit das übrige automatisch folgte: die Ankunft des Schwagers, das Verlieben, der Ehemann... usw.

Trotz dieser freien Bearbeitung war der fertige Film eine Geschichte von Tagore. Er ist eine Interpretation, eine kreative Überarbeitung, keine Übersetzung. Ohne Tagore hätte es CHARULATA nie gegeben. Seine Geschichte hat mich inspiriert und war der Grund für meinen Film. Aus dem Original wurde viel für den Film übernommen. Wenn der Autor mit wunderbaren Worten einen Gefühlszustand beschreibt, so ist das im Film unmöglich. Ich mußte eine andere Methode anwenden. Tagore ist ein großer Dichter und Schriftsteller. Er gebraucht eine wunderbare Sprache, um die Einsamkeit zu beschreiben und all die kleinen Dinge, die einem im Kopf umherschwirren. Dauernd fand ich Dinge, die ich für CHARULATA verwenden konnte, um ihre Person zu charakterisieren. Das war die Herausforderung des Films.

Wenn man eine literarische Vorlage verfilmen will, gefallen einem meistens nur Teile der Geschichte. Vielleicht faszinieren nur wenige starke Situationen, die man verfilmen möchte. Drehte man nach einer Originalvorlage und benutzte diese Szenen und Situationen, es wäre ein Plagiat. Deshalb wendet man sich an den Autor und sagt ihm, daß man beabsichtigt, einen Film aus seinem Buch zu machen und dafür ein eigenes Treatment zu schreiben. Ich werde die notwendigen Veränderungen durchführen. Er akzeptiert und wird dafür bezahlt. Er verkauft die Rechte. In MAHANAGAR wurden viele Teile des Originals verwendet. Da es sich aber um eine Kurzgeschichte handelte, begann ich, die Geschichte zu entwickeln. Ich begann dort, wo die Geschichte mich am meisten fasziniert hatte: die Frau muß arbeiten gehen, um ihre Familie zu ernähren. Davon ging ich aus. Was dann folgte, war die unausweichliche psychologische Entwicklung von Mann und Frau, die sich ihrer Lage bewußt werden. Der Mann fühlt sich unterlegen, mit all den psychologischen Komplikationen, die das beinhaltet; das Kind; die konservativen Eltern. Dies alles sind Elemente der Original-Geschichte.

(...)

Es gibt auch ähnliche Veränderungen in meinen anderen Filmen - in der Apu-Trilogie zum Beispiel. Ursprünglich waren die drei Filme nicht als Trilogie geplant. Als ich PATHER PANCHALI drehte, dachte ich nicht an APARAJITO, da ich zu dieser Zeit nicht über einen Film hinausdenken konnte. Ich kannte die Reaktion meines Publikums nicht. Erst nach dem Erfolg von PATHER PANCHALI dachte ich an einen zweiten Teil. Zu diesem Zeitpunkt stand ein dritter Teil nicht zur Diskussion. Auf APARAJITO folgten JALSAGHAR und PARASH PATHAR. Erst als APARAJITO in Venedig einen Preis gewann, dachte ich an eine Fortsetzung.

Als ich APARAJITO drehte, hatte ich natürlich PATHER PANCHALI im Kopf. Es war aber nie beabsichtigt, sie zusammen in einem einzigen Programm zu zeigen, als sechsstündiges Epos. Einige Symbole, wie z.B. den Zug, benutzte ich in allen Filmen. Musikalische Motive von PATHER PANCHALI tauchen in APARAJITO und auch in APUR SANSAR auf.

Am Ende von PATHER PANCHALI kriecht eine Schlange in das verlassene Haus von Apus Familie. Die Schlange kommt im Buch nicht vor. Ich brauchte ein stärkeres Bild als nur die Familie, die das Haus verläßt. Ich wollte jedem klarmachen, daß das Haus verlassen ist. Ich hätte nur das leere Haus zeigen können, aber eine Schlange, die zur Tür hereinkriecht, verstärkt das Gefühl der Verlassenheit.

In: Film Miscellany, Dezember 1976. Nachdruck in: T.K.N. Menon (Hrsg): Indian Cinema 1978. Cochin 1978

RITWICK GHATAK UND SEINE FILME

von Subrata Banerjee

Ritwick Ghatak kam von der Bühne zum Film. Um ganz genau zu sein, muß man noch weiter zurückgehen. Seine Erfahrungen der Kriegsjahre im ungeteilten Bengalen und die letzte Phase des Freiheitskampfes, der in der Teilung kulminierte, brachten ihn letztlich zum Film. Seine Theaterjahre waren nur eine wichtige Übergangszeit auf der Suche nach einem neuen Medium, das ihm ermöglichte, die Seele seines Volkes in Aufruhr und Leiden zu verewigen. Widerspruchsgeist und Sensibilität für menschliches Leiden ließen ihn zum 'Indian People's Theatre Movement' und zur Kommunistischen Partei stoßen. In jener Zeit konnte das Theater das Gewissen des Volkes wecken und die Massen aus ihrer Trägheit reißen. Deshalb schrieb Ritwick Theaterstücke, trat selbst in ihnen auf, führte in einigen Regie und zog von Dorf zu Dorf, wo er vor einem riesigen Publikum spielte. Von dieser direkten Kommunikation mit den Massen ging eine ungeheure Spannung aus.

Mit der Unabhängigkeit kam die Teilung, eine erschütternde Erfahrung für Ritwick, da seine ganze Person in dem Teil Bengalens verwurzelt war, der nun zum Ausland erklärt wurde. Es folgten Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Theatre Movements. Die gegenseitige Abneigung einiger Künstler, lange Zeit durch den gemeinsamen Anspruch eines Theaters im Dienste des Volkes unter Kontrolle gehalten, kam voll zum Ausbruch, als dieses gemeinsame Band durch autoritäres Verhalten und sektiererische Militanz zerbrach. In dieser Situation sah sich Ritwick nach neuen Möglichkeiten um. Das, was er zu sagen hatte, war direkt und dringlich. Im begrenzten Rahmen der Bühne konnte er das nicht voll ausdrücken. Dazu war ein geeigneteres Medium und ein breiteres Publikum notwendig. Das Kino schien ihm ein ideales Massenkommunikationsmittel zu sein.

Obwohl er erst 1958 mit AJANTRIK (The Pathetic Fallacy) berühmt wurde, liegen seine Anfänge sogar noch vor Satyajit Ray, dem Pionier des modernen indischen Films. Unglücklicherweise wurden seine beiden ersten Filme darunter NAGARIK (The Citizen) zu Lebzeiten nicht aufgeführt. Als Kritik der industriellen Kultur hat mich die Geschichte von Ajantrik beim ersten Lesen sehr beeindruckt. Unsere modernen Schriftsteller haben Schwierigkeiten, eine dramatische Geschichte aus der aufregenden Beziehung zwischen Mensch und Maschine zu entwickeln - eine Beziehung voller Widersprüche. Ich war jedoch der Meinung, daß man sie mit Erfolg in einen Film verwandeln könnte. Kritiker sahen in Ajantrik eine Studie menschlicher Besessenheit und sogar Elemente von Satire. Meiner Meinung nach haben sie seine grundlegende soziale Bedeutung nicht erkannt. Für mich war Ajantrik, diese Studie über den allmählichen Übergang einer vornehmlich agrarischen Gesellschaft zur Industriegesellschaft, eine reiche Erfahrung. Der Film behandelt sein Thema mit großer Zärtlichkeit und mit Humor, der aus der künstlerisch übertriebenen Vermenschlichung der Maschine resultiert. Nur ein Regisseur, der mit der Filmsprache umzugehen weiß, kann so etwas im Kino möglich machen.

Ritwick konnte mit dieser scheinbaren Unwirklichkeit zu Rande kommen, indem er die Geschichte auf dem Land mit seinen kindlichen und primitiven Mythen spielen ließ. Er versuchte durch die verschiedenen Episoden des Films anzudeuten, daß die Maschine sich loyaler verhält als die Menschen. Auch die letztliche Tragödie ist das Resultat des Verrats eines Menschen. Der Tod der Maschine ist nicht das Ende. Er ist nur der Anfang; das Leben geht weiter, wenn auch auf einer anderen Ebene, da der Junge mit der abmontierten Hupe des zerstörten Autos spielt. Auch wenn Ritwick menschliches Leiden und Tod, sogar gewaltsamen Tod, in den Mittelpunkt seiner Filme stellt, ist er kein Pessimist. Fast jeder seiner Filme endet mit dem Gefühl, daß das

Leben weitergeht: "Durch Verfall hindurch sehe ich Leben. Ich glaube an die Kontinuität des Lebens."

AJANTRIK behandelt das zweite Lieblingsthema Ritwicks - die Entfremdung, die aus dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft entsteht, besonders im West-Bengalen nach der Unabhängigkeit. Dies ist der persönliche Ausdruck seiner eigenen Entfremdung, die ihn praktisch außerhalb der Gesellschaft treten läßt. Dieses Thema taucht verstärkt in seinen späteren Filmen auf, genau wie seine tiefe Anteilnahme an den verheerenden Auswirkungen der Teilung auf das gesamte soziale Gefüge seines Heimatlandes, dem Thema seiner wichtigen Filme MEGHE DHAKA TARA (The Cloud-Capped Star) und SUVARNAREKHA. Beide Filme behandeln das Flüchtlingsproblem und die Schwierigkeiten nach der Abtrennung von Ost-Bengalen, dem heutigen Bangladesh.

Die Geschichte des Mädchens Nita aus MEGHE DHAKA TARA ist die Geschichte vieler Flüchtlinge, die Tragödie entwurzelter Heimatloser, für die die alten Werte jede Bedeutung verloren haben, die trotzdem in diesen Frauen noch weiterleben. So opfert Nita ihr Leben und ihre Liebe, um die Familie am Leben zu erhalten. Das Leben wird ein langsames Dahinsterben, und selbst im Moment des Todes schreit sie noch: "Ich will leben!"

KOMAL GANDHAR ist eine weitere komplexe Studie der Entfremdung. Er verarbeitet Ritwicks Erfahrungen mit dem 'Indian People's Theatre Movement' und ist gleichzeitig ein Portrait einer zerrissenen Zeit, in der die Ureinlichkeit des Menschen zu Tage kommt. Und doch geht das Leben weiter, als Anasuya sich entschließt, mit ihrer Vergangenheit Schluß zu machen und ein neues Leben mit Bhriгу zu beginnen, obwohl alles in Scherben liegt, das aufzubauen sie einmal geträumt hatten.

Die Suche nach etwas Anderem, jenseits der Entfremdung, findet in BARI THEKE PALIYE (The Runaway) durch die Sicht eines Kindes seinen Ausdruck.

SUVARNAREKHA ist eine brutale und offene Schilderung der sozialen Auswirkungen der Teilung. Am Ende der Tragödie beginnt das Leben für den Helden von vorn; das Kind seiner Schwester blickt am Ufer des Suvarnarekha erwartungsvoll in die Zukunft. Nach SUVARNAREKHA kam eine lange Pause - teilweise verursacht durch den Mangel an Möglichkeiten und auch die durch seinen rücksichtslosen Lebenswandel verursachte Krankheit. In dieser Zeit schrieb er einige Drehbücher, produzierte Werbefilme und war ein Jahr stellvertretender Direktor des Filminstitutes in Puna.

Der Freiheitskampf von Bangladesh verlieh ihm neues Leben, aber zur gleichen Zeit nahm sein Todeswunsch, der aus den Jahren der Krankheit und Entfremdung resultierte, die Oberhand. Ausgehend von diesen beiden Polen konzipierte er JUTKI, TAKKO AAR GAPPO (Reason, Debate and a Tale), der andere Aspekte des Aufbruchs, des Widerspruchs und der Entfremdung behandelte. Junge Leute sind in einem sinnlosen bewaffneten Kampf verwickelt. Ritwick fühlte sich zu den Naxaliten hingezogen, erkannte aber auch die Nutzlosigkeit ihres Kampfes. Sein eigenes persönliches Schicksal ging in den Film ein.

Bevor er diesen Film beenden konnte, rief Bangladesh. Ein junger Produzent aus Bangladesh bat ihn, TITAS EKTI NADIR NAAM (A River Named Titas) zu drehen, ein typisches Beispiel für die Entwicklung der Beziehungen zwischen Bangladesh und Indien, mit all ihren Hoffnungen und Widersprüchen. Ritwick nahm das Angebot selbstverständlich an und verschrieb sich mit Herz und Seele dem Projekt, das er beenden mußte, als bei ihm offene Tuberkulose ausbrach. Nach einer langen Pause vom aktiven Filmemachen mußte er sich vor sich selbst beweisen, mehr für seine eigene Moral, als für jene, die an ihn glaubten. Und das tat er auch.

Der Kampf ums Überleben eines ganzen Volkes war das Thema von TITAS. Der unaufhörlich dahinfließende Strom diente als Symbol des Lebens und auch des Unglücks. Ebbe und Flut, Überschwemmungen und Trockenheit bilden den Rhythmus des Films. Durch diese Arbeit hatte Ritwick die Existenz von bemerkens-

wertem schauspielerischem und technischem Talent in Bangladesh bewiesen, das nur darauf wartet, von einem sensiblen Filmemacher entdeckt zu werden. Auch TITAS endete mit Tod und gleichzeitigem Leben, die in einer bewegenden Sequenz ineinander verwoben werden.

Ritwicks Persönlichkeit und Charakter spürt man in allen seinen Filmen. Dies zählt zu seinen besonderen Qualitäten, die den Arbeiten anderer Filmemacher fehlen. Alle seine Filme sind von einer Art Romantizismus erfüllt. Manchmal sind sie melodramatisch und voller Leidenschaft. Ihr Rhythmus ist selten geschmeidig und oft vermißt man Zurückhaltung und Balance. Und doch atmet jeder seiner Filme eine leidenschaftliche Hingabe zum Leben, ein starkes Verantwortungsbewußtsein für und emotionales Engagement mit der zeitgenössischen Realität, vor allem ihren Kämpfen und Leiden.

Seine Filme sind Ausdruck einer gequälten Seele im Konflikt mit der Umwelt, und doch voll Vertrauen in die Kraft des Lebens, das sich behaupten wird. Die letzte Sequenz von TITAS ist eine genaue Beschreibung seiner Philosophie: die sterbende Heldin sucht auf ausgedörrtem Boden nach Wasser; sie hat die Vision eines Kornfeldes, das sich im Wind bewegt, und eines Kindes, das Flöte spielend umherläuft. Dies trifft den Kern von Ritwicks Lebensphilosophie, wie sie sich in seinen Filmen ausdrückt. Sie dienten ihm als kreatives Medium, um die Entfremdung zu überwinden, die er in seinem eigenen Leben nicht lösen konnte.

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

RITWICK GHATAK - EINE STUDIE

von Swadesh Pal

Antonioni! Bunuel! Cacoyannis! De Sica! Eisenstein! Fellini! Godard!
Fügen wir diesem Filmalphabet einen weiteren Buchstaben zu: G wie Ghatak!
Aber wieviele Kinogänger kennen Ghatak und seine Filme? Wird die Geschichte des indischen Films seinen Namen enthalten oder wird man sich seiner nur erinnern, wenn hier und da Filme von ihm aufgeführt werden? Ghatak hat lange Zeit keinen Film gedreht. Die Leute sagen, er sei am Ende. Aber vielleicht handelt es sich nur um einen nichtschöpferischen Abschnitt seiner Karriere. Wir dürfen uns bei der Einschätzung der Kreativität eines Künstlers nicht an inaktiven Phasen festhalten. Daß Ghatak Künstler ist, hat er durch seine fünf oder sechs Filme bewiesen. Das war nicht das einmalige Aufleuchten eines Talents. Soviel Humanismus, soviel Pathos, ein so tiefes Verständnis der menschlichen Natur kann niemals nur ein Blitz sein: wer das besitzt, ist damit geboren. Ghatak ist als Künstler Realist und kein realistischer Künstler kann verschwinden oder langsam untergehen. Wie Bunuel sagte: "Wenn wir Religion nicht haben können, dann aber Realismus, das Akzeptieren unserer wirklichen Bedingungen."

Diese Realität durchdringt alle Filme Ghataks. Seine Filme spiegeln die sozialen Bedingungen und soziales Bewußtsein. Seine Philosophie vom Filmmachen läßt sich mit logischen Termini nicht fassen. Er findet, daß "Kino eine Verbindung zur vernünftigen Wahrheit haben sollte, aber nicht zur Logik". Er befaßt sich nicht mit einfachem Handwerk. Ghataks Form ist der poetische Realismus mit starken literarischen Anklängen. Er hat gegen die Traditionalisten revoltiert. Seine Filme sind packende Porträts der Zerstörung durch die Natur; er bleibt dabei aber konstruktiver Künstler mit starken visuellen und sozialen Werten. Ein entscheidendes Kriterium für künstlerischen Realismus besteht darin, das menschliche Individuum in seiner tatsächlichen Perspektive zur Gesellschaft zu zeigen. Genau das leisten Ghataks Filme. Er hält uns wach und aufmerksam gegenüber der lebendigen Vergangenheit und der unbekannteren Zukunft unserer Gesellschaft.

Obwohl seine Filme tragisch enden, läßt er uns doch glauben, daß dieses Ende ein neuer Anfang ist, so wie das Leben mit seinem eigenen Rhythmus immer weitergeht. Ghatak wurde einmal gefragt, ob ihn der Verfall des Menschen interessiere. "In gewisser Weise, ja", antwortete er, "hinter dem Verfall sehe ich Leben, Wachstum, Gesundheit ... Ich glaube an die Kontinuität des Lebens. Eine Figur in meinem Film MEGHE DHAKA TARA schreit 'Laßt mich leben, laßt mich leben!' Sie schreit nach Leben, auch wenn sie stirbt. Es ist die Verteidigung des Lebens. Niemand will sterben."

Ghataks Hauptanliegen beim Filmmachen ist die umfangreiche Erforschung des historischen Wandels in der sozio-kulturellen Struktur einer bestimmten Gesellschaft einer bestimmten Zeit. (Vor allem in den Filmen MEGHE DHAKA TARA, KOMAL GANDHAR und SUVARNAREKHA). Aber wir finden darin die Probleme der menschlichen Gesellschaft aller Zeiten. Über seinen Film SUVARNAREKHA hat Ghatak gesagt: "Der Film befaßt sich mit den Problemen der Flüchtlinge. Aber der Begriff Flüchtling bezeichnet hier nicht nur Menschen, die aus Ostbengalen vertrieben wurden; der Terminus hat eine andere Ebene für mich. Was ich sagen will - irgendwie sind wir alle 'Flüchtlinge', flüchten vor dem Leben. Die Frage ist, wie man das Ergebnis von der rein geografischen auf eine höhere Ebene hebt. Sie finden diesen Gedanken in der Äußerung des Idealisten Harprashad 'Wir sind aus Luft geboren und brauchen keinen Schutz', oder wenn der Journalist zu Beginn des Films sagt: 'Flüchtling? Wer ist denn nicht Flüchtling?'"

Allen Figuren in Ghataks Filmen haftet dieser Schmerz um das verlorene Paradies an. Jede Szene läßt uns mit Trauer an das denken, was wir hinter uns lassen mußten. Seine Filme sind von Nostalgie durchzogen. In ihnen spürt man die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat.

Ghataks Kino beschäftigt sich mit dem Innenleben seiner Figuren. Wie schon in seinem Film mit dem symbolischen Titel KOMAL GANDHAR sind seine Charaktere verlorene Gestalten, aus dem Lebensrhythmus gerissen, den sie wiederzufinden suchen. Sie leben in zwei Welten - ihrer Vergangenheit und Gegenwart: dem verlorenen Leben und dem Traum vom Neubeginn, der verlorenen Liebe und der neuen, die kommen wird. Ihr innerer Kampf ist Ausdruck der sich selbstopfernden Seele, die zu keiner Lüge fähig ist. Sie singen Lieder von einer Einheit, die es nicht mehr gibt. Wenn sie nicht Theater spielen, diskutieren einige von ihnen über ihre Vergangenheit und Gegenwart, sie reden über das geteilte Land und die voneinander getrennten Freunde. Sie wollen ihre Vergangenheit in die Gegenwart hinüberretten.

(...)

In SUVARNAREKHA tendiert Ghataks Beharren auf der Realität der Existenz in der Charakterisierung ein wenig zum Absurden, wenn auch nicht durchgängig. Irgendwo ist dem Leben von Haraprasad und Ishwar die Kontinuität verloren gegangen. Sie sind beide in bestimmten Phasen ihres Lebens psychisch und physisch immer wieder aus der Bahn geworfen worden. Sie haben so viel Not erlebt, daß Ishwar, als er eines Tages etwas Geld hat, Haraprasad vorschlägt, die Stadt zu besuchen, um sich eine schöne Zeit zu machen. Sie verbringen in Kalkutta ein paar unbeschwerte Tage mit Essen, Trinken, leichten Mädchen und Pferderennen. Nathan A. Scott zitiert in seinem Buch über Camus aus dessen Werk 'Der Fremde', wo die Hauptfigur Meursault sagt: "Mir ist alles gleiches, macht keinen Unterschied. Ich sagte, es würde mir nichts ausmachen, ob sie drauf aus wäre, daß wir heirateten. Dann fragte sie mich wieder, ob ich sie liebte. Ich erwiderte, ähnlich wie zuvor, daß ihre Frage keine Bedeutung hätte, oder fast keine - aber ich glaube, ich tat es doch nicht. Wenn Du so empfindest, warum solltest Du mich dann heiraten?" sagte sie. Ich erklärte ihr, es hätte keine wirkliche Bedeutung, aber wenn es ihr Spaß machte, könnten wir sofort heiraten." Mit unerschütterlicher Verslossenheit begegnet er dem Schweigen der Welt, die ihn zum 'Außen-seiter', zum 'Fremden' macht. Ghatak bringt seine Helden am Ende mit einem genialen Streich ins normale Leben zurück.

(...)

Ghatak führt seine Helden auf verschiedene Art und Weise ein. Sie sind Symbole des menschlichen Kampfes um Glück und Hoffnung auf ein glückseliges Leben aller Menschen dieser Erde. So fällt unser Blick nicht nur auf das düstere Leben seiner Helden, sondern wir sehen auch einen Hoffnungsschimmer.

In: Close-Up Nr. 4, April, Bombay 1969

EIN INTERVIEW MIT RITWICK GHATAK

von Ravi Ojha und Judhaji Sarkar

Worin sehen Sie ihrer Meinung nach die Rolle des Künstlers, besonders eines Filmkünstlers?

Ich bin weder ein Künstler, noch ein Filmkünstler. Das Kino ist für mich keine Kunstform. Es ist ausschließlich dazu da, meinem Volk zu dienen. Ich bin kein Soziologe, habe auch keine Illusionen darüber, daß ich die Leute durch meine Filme verändern kann. Dafür ist das Volk zu stark. Es kann selbst Veränderungen hervorrufen. Ich verändere die Dinge nicht, ich zeichne nur das Geschehen auf. Für mich ist Kino nur eine Ausdrucksform. Es dient dazu, meine Wut über die Trauer und das Leiden meines Volkes aufzuzeichnen. Vielleicht gibt es in naher Zukunft ein anderes Medium als das Kino, das etwas verändern kann; das die Freuden, die Trauer, die Hoffnungen, die Träume und die Ideale des Volkes mit einer Kraft und Direktheit auszudrücken vermag, die stärker als Filme ist. Das wäre dann das ideale Medium.

Ihre Filme zeigen genaue politische Beobachtungsgabe. Trifft es zu, daß Sie der erste politische Filmemacher Indiens sind?

Ich weiß nicht. Warum fragen Sie mich so etwas? Wie soll ich das feststellen können? Es ist Sache meines Publikums, zu entscheiden, ob ich ein politischer Filmemacher bin; ob der erste oder der einzige, sie allein haben darüber zu entscheiden. Natürlich sind alle meine Filme irgendwie politisch, so wie es jede Kunst und jeder Künstler ist. Es hängt davon ab, welchen Begriff man dafür findet. Der eine Filmemacher nennt sich politisch, der andere nicht; aber letztlich dienen sie alle demselben Zweck. Filme dienen durch ihre verschiedenartigen Formen und Genres auch der Politik.

Was halten Sie von den modernen Tendenzen im Film, besonders der Auffassung, daß emotionale Identifikation mit den Hauptdarstellern ein bürgerliches Relikt ist, und daß der Regisseur diese Illusion zerstören sollte, um seine Überzeugung dem Publikum zu vermitteln?

Daran kann ich nichts Modernes finden. Das hat es schon immer gegeben. Haben Sie Aristophanes gelesen? Er lebte vor 2500 Jahren in Athen. Er hat es bereits so gemacht. Ich kann nichts Modernes daran finden. Es gibt halt verschiedene Kunstformen. Jean-Luc Godard hat einen bestimmten Stil, und vergessen Sie nicht, dieser Stil ist nicht modern. Viele unserer Romane sind voll davon - man spürt, wie der Autor zu seinem Publikum spricht. Dies ist auch die Absicht unserer 'jatras'. In der Kunst gibt es nichts Modernes. Alles ist modern. Wenn jemand in Anspruch nimmt, 'modern' zu sein, dann ist er ein Dummkopf, der hinter dem Mond lebt. Kunst verändert dauernd ihre Formen. Jede Form ist schon praktiziert worden, man hat mit ihr experimentiert und sie voll ausgeschöpft. Wir erfinden sie nur auf's Neue, das ist alles.

Wurde das indische Kino und Ihre Arbeit im besonderen von der mythologischen und dramatischen Tradition beeinflusst?

Es gibt eine epische Tradition, die die indische Mentalität beeinflusst. Sie hat sich in das Unterbewußtsein der Inder eingeschlichen. Es überrascht nicht, daß die Inder vom Mythologischen sehr angezogen werden. Ich bin selbst davon berührt. Ich kann nicht von mir selbst reden, ohne diese Tradition mitzureflektieren. Ich verdanke ihr alles. Sie gehört seit urewigen Zeiten zu unserer Zivilisation. In meinen Filmen verlasse ich mich hauptsächlich auf die Volkskunst. Das Bild der 'großen Mutter' existiert in seiner Doppeldeutigkeit in jeder Faser unseres Lebens. Dies versuchte ich in meinen Filmen MEGHE DHAKA TARA und auch in JUTKI, TAKKO AAR GAPPO darzustellen.

Welcher Filmemacher hat Sie am meisten beeinflusst?

Sergej Eisenstein. Er hat nicht nur mich beeinflusst, sondern alle großen Filmemacher. Er ist der Vater des Kinos. Sicher, es gab Griffith, aber der war nicht so bedeutend. Eisenstein gab uns das theoretische Fundament. Er war es, der uns die Filmsprache lehrte. Seine Vorläufer waren Edwin Porter - THE GREAT TRAIN ROBBERY - und dann Griffith. Aber diese beiden waren blinde Filmemacher, erst Eisenstein lehrte uns sehen. Er fand heraus, was Film ist, und was diese verdammte Kamera eigentlich macht. Er ist der Kalidass des Kinos - sein Theoretiker und Erfinder. Zu jeder Zeit gab es bedeutende und ausgezeichnete Filmemacher in der ganzen Welt, aber sie alle stammen von Sergej Eisenstein ab. Er steht über ihnen allen. Überall gibt es Film, Filmemacher aber sind Kinder von Eisenstein, der Führer und Vaterfigur war, der erste Mann des Kinos.

(...)

Das Flüchtlingsproblem ist ein häufiges Thema Ihrer Filme. Hatte dieses Problem eine direkte Bedeutung für den Film TITAS EKI NADIR NAAM, den Sie in Bangladesh drehten?

So direkt hat es mich nicht beeinflusst. Auf indirekte Weise ja, eher verschlüsselt. Das Filmemachen ist eine Frage des Unterbewußtseins, des Gefühls für Realität. Ich habe das Flüchtlings-'Problem', wie Sie es genannt haben, nicht als Flüchtlingsproblem behandelt. Für mich war es die Trennung von einer bestimmten Kultur, und das hat mich sehr schockiert. Während der Zeit der Trennung haßte ich diese anmaßenden Leute, die über unsere Unabhängigkeit und unsere Freiheit lamentierten. Ihr jungen Leute kennt mein Bengalen nicht. Ich beobachtete nur, was geschah, wie sich das Verhalten der Leute aufgrund dieses ungeheuren Verrats, der sich nationale Befreiung nannte, veränderte. Ich habe nur ausgesprochen, was ich fühlte. Heute bin ich nicht glücklich. Was ich bewußt oder unbewußt mitbekommen habe, ist in meinen Filmen verarbeitet. Meine Filme mögen zu schlagwortig oder unzureichend sein, aber der Kernpunkt ist: ich bin frustriert von dem, was ich um mich herum gesehen habe, und ich bin müde davon.

Glauben Sie, daß es in diesem Land talentierte junge Filmemacher gibt, oder ist die indische 'Neue Welle' nur viel Lärm um nichts?

Es gibt einige Talente, aber ich glaube, man leitet sie in die verkehrte Richtung. Ich spreche nicht von Kalkutta. Die Filmszene von Kalkutta ist meiner Ansicht nach völlig tot. Ich kenne nicht eine Person aus Kalkutta, die etwas Interessantes macht. In Bombay, in Kerala, in Kashmir, sogar in Assam passiert dagegen etwas. Satyadev Dubey hat Talent, aber er hat eine dumme Sache gemacht. Er hatte ein gutes Script, aber mit dürftigem Inhalt. Ich sagte ihm: 'Warum so viel Energie und Geld verschwenden wegen einer Geschichte über eine Frau, die von einem Faulpelz geschwängert wird? Warum SHANTATA COURT CHALU AHE? Warum nicht etwas, das mit dem wirklichen Leben der Leute zu tun hat?'

Meine Hoffnungen liegen auf Kumar Shahani, John Abraham und auf Mani Kaul, aber der neigt leider dazu, ein wenig umständlich zu sein und sich - genauso wie Ihr beiden - in Worte zu verlieben. Kumar Shahani ist mein bester Schüler. Warten Sie nur ab, bis er mit seinem ersten Film in die Kinos kommt.

Während Ihrer Tätigkeit als stellvertretender Direktor des Film und Fernseh-institutes von Indien in Puna haben Sie fast ein Wunder vollbracht, indem Sie einige junge Filmemacher inspiriert haben. Verraten Sie uns Ihre Methoden, wie Sie dies bewerkstelligt haben?

Zu mir kam eine Gruppe von Jungen und Mädchen, lebendig und kraftvoll, mit 'joie de vivre', und ich hatte vollkommen freie Hand, sie zu leiten. Niemand redete mir hinein. Ich versuchte, ihren Verstand und ihr Gefühl für das Filmemachen zu begeistern. Sie sollten sich fragen, warum sie Filme machen sollten. "Nicht um euretwillen", sagte ich Ihnen, "sondern um anderen zu dienen". Film ist nur ein Ausdrucksmittel, mit dem sie die Leute anzufeuern hätten. Ihre Filme sollten die Ursachen aufdecken, unter denen das Volk zu leiden hat.

Einige meiner Studenten nahmen den Rat an, andere natürlich nicht. Man kann nicht erwarten, daß alle Studenten ihre Examen mit der besten Note bestehen. Wenn zwei oder drei mit den höchsten Auszeichnungen bestehen, hat sich die Arbeit eines Lehrers mehr als genug gelohnt.

Halten Sie das Filminstitut in seinem jetzigen Zustand für eine fruchtbare Ausbildungsstätte für gute Filmemacher?

Ich weiß nicht. Ich urteile jetzt vielleicht ein wenig zu hart. Aber ich glaube, es gibt nur ein oder zwei Dozenten, die etwas zu verändern suchen. Gott möge ihnen helfen. Wenn sich das nicht ändert, wird das Filminstitut eine drittklassige Dienststelle der Regierung. Und wenn das passiert, wird es absolut statisch werden. Aus einer solchen Mühle werden keine Persönlichkeiten mehr hervorgehen. Es sind widersprüchliche Kräfte am Werk. Was letztlich daraus wird, kann ich nicht sagen; ich kann nur hoffen, daß etwas Gutes zustandekommt.

In: Film Miscellany, Dezember, Puna 1976. Nachdruck in: T.K.N. Menon (Hrsg): Indian Cinema 1978. Cochin 1978

DER EINFLUSS DER UMWELT

von Mrinal Sen

Da war dieser Krach. Ich saß gerade in einem typischen Teeladen an einer stark befahrenen Hauptverkehrsstraße. Der Laden summt von angeregten Gesprächen und die Kellner rannten fast um ihr Leben, um die Wünsche der Gäste zufriedenzustellen. Der Laden war angefüllt mit seltsamen Leuten; die Straße wimmelte gleichermaßen von Menschen und dem Lärm der Straßenbahnen und Busse. Der Ladenbesitzer saß ernst hinter seiner Kasse. Plötzlich gab es diesen Krach - die sich laut unterhaltenden Gäste schreckten für eine Sekunde zusammen. Ein unachtsamer Kellner hatte das Geschirr zu Boden fallen lassen. Alle schauten in seine Richtung. Auch ich. Wir betrachteten den Schuldigen, der das Tablett hatte fallen lassen, und nicht die zerbrochenen Geschirrtteile auf dem Boden. Der Mann hatte sich gebückt und sammelte die Scherben auf. In diesem Moment fiel mir ein Bild von Gandhi an der Wand auf - den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, ein gütiges Lächeln auf dem Gesicht. Ich hatte ernstlich das Gefühl, daß Gandhi an dem Vorfall Anteil nahm und ruhig sagte: "Siehst Du, jetzt hast Du es zerbrochen."

Alles passierte unheimlich schnell - das Geräusch des zerbrechenden Geschirrs, meine unmittelbare Reaktion, der Seufzer des Kellners, der sich niederbeugt und schließlich das Bild von Gandhi an der Wand. Vielleicht war es ein einziger Augenblick, aber ein Augenblick voll von Leben. Ein Moment, der sich aus einzelnen Bildern zusammensetzt. Für einen kurzen Augenblick hat das Geräusch des zerbrechenden Geschirrs alle anderen Geräusche des Ladens und seiner Umgebung zum Erliegen gebracht. In meiner Vorstellung konnte ich die Scherben auf dem Fußboden sehen, die Verwirrung des Kellners und den Zorn des Besitzers. Diese Bruchstücke, Momentaufnahmen aus der Umwelt, und ihre Geräusche wurden mir mit einem Male bewußt. Ich war bereit, zu reagieren. In diesem Moment schien mir Gandhis Bild keine leblose Reproduktion mehr zu sein, sondern etwas Lebendiges, das plötzlich durch die Atmosphäre, die es umgibt, zum Leben erweckt wurde. Mir schien es vollkommen natürlich, daß Gandhi aus seinem Rahmen trat und sagte: "Siehst Du, jetzt hast Du es zerbrochen."

Meine Vorstellung verschwand bald. Nur einen Augenblick später war Gandhi wieder ein gewöhnliches Foto an der Wand, und der arme Kellner bekam eine gehörige Ermahnung wegen seines unachtsamen Benehmens. Die Tatsache, daß Gandhis Foto lebendig wurde und in meiner Vorstellung ein Teil der geschäftigen Umgebung wurde, hat vom Standpunkt des Künstlers aus eine ungeheure Bedeutung. Oberflächlich besehen mag das nur eine Illusion gewesen sein, aber diese Illusion gibt jeder Kunstform ihre Kraft und ihren besonderen Charakter.

In den Anfängen des russischen Kinos fand der Regisseur Lew Kuleschow einige interessante Dinge heraus, als er mit verschiedenen Formen und Stilen experimentierte. In eine sehr bewegte Szene schnitt er die Großaufnahme des ausdruckslosen Gesichts eines Mannes und nach einer traurigen Szene folgte die gleiche Großaufnahme. In keiner Szene wirkte die Aufnahme störend oder widersprüchlich - einmal drückte sie Freude, ein anderes Mal Trauer und Niedergeschlagenheit aus. Das Bild war immer das Gleiche - die Großaufnahme eines ausdruckslosen Gesichts. Zwei unterschiedliche Umgebungen, zwei antagonistische Gefühle, in die ein lebloses und neutrales Bild eingeschnitten wurde, erweckte dieses Bild zum Leben und integrierte es in beide Umgebungen. Hätte man das Bild aus diesen Zusammenhängen gerissen, wäre es das Foto eines neutralen leblosen Gesichts. Das Foto blieb das Gleiche. Nur im Kontext erschien das Gesicht einmal Freude und im nächsten Moment Trauer auszudrücken. Genauso verhielt es sich mit dem gerahmten Foto von Gandhi an der

Wand. Das Geräusch von zerbrechendem Geschirr erzeugte eine Umgebung, in der Gandhi zu wirklichem Leben erwachte. Aber sobald diese Illusion sich verflüchtigte, nahm er wieder seine leblose Stellung auf dem Foto ein.

Aus beiden Beispielen resultiert, daß ein lebloses Objekt durch eine gewisse Atmosphäre mit Leben erfüllt werden kann. Jedes neutrale Bild kann durch einen Wechsel der Atmosphäre und der Umgebung vollkommen verändert werden. Zwei Fragen müssen wir uns stellen: Wie wichtig ist diese Fähigkeit auf dem Gebiet des Films? Ist es nicht überhaupt die Hauptaufgabe der Filmkunst, eine Atmosphäre zu erzeugen, in der normalerweise farblose und langweilige Objekte lebendig werden? Was Kuleschow auf seinem Gebiet entdeckte, ähnelt meiner damaligen Erfahrung im Teeladen.

In der Literatur und in anderen künstlerischen Aktivitäten wird diese besondere Fähigkeit angewandt. Jahrelang haben Schriftsteller und Künstler diese Methode erfolgreich benutzt, um ihre tiefsten Gefühle und emotionalen Konflikte austragen zu können. Ihre Gefühlsausbrüche haben dadurch der Umwelt Farbe, und Objekten, die normalerweise neutral und tot sind, Leben verliehen.

Ein einfaches Beispiel aus vielen soll genügen.

Die Nacht senkt sich. Ein Mann wird durch die rauhen Töne eines Weckers aus dem Schlaf gerissen. Vielleicht macht er sich fertig, um nach außerhalb zur Arbeit zu fahren. Ein Taxi wartet unten.

Eine ähnliche Situation in einer Winternacht beschreibt Rabindranath: "Das Taxi hält an der Tür. Seine Hupe klingt wie eine rauhe Männerstimme. Die ganze Straße ist in Schlaf getaucht. In der Ferne schlägt eine Uhr." Das Taxi ist leblos und zu keinem Gefühl fähig. Die nächtliche Umgebung gibt ihm jedoch einen Hauch von Leben; die Hupe klingt wie die Stimme eines autoritären Mannes. Die Phantasie des Dichters wird physische Realität in der Vorstellung des Lesers. Der Dichter drückt seine Gefühle vollkommen aus - eine Mischung aus Phantasie und objektiver Realität. Eliot sieht das leblose Taxi in einem anderen Licht - Beispiel eines anderen Gefühls: "Die menschliche Maschine wartet, wie ein Taxi, pulsierend, wartend." (Wasteland). Ein solches Taxi sehen wir fast jeden Tag an der Kreuzung Park Street, Chowringhee und Mayo Road. Wir sehen es an der Kreuzung Dalhousie Square und Council House Street. Nach Büroschluß sind die Straßen gerammelt voll mit Autoschlängen. Die Autos kriechen dahin, unentschlossen warten sie auf grünes Licht. In seinem Gedicht 'Nacht' beschreibt Jabananda das gleiche Auto. Es ist eine andere Nacht - spannend geheimnisvoll und atemlos: "Die Nacht legt sich lärmend auf die Stadt. Ein Wagen, Benzin ausspuckend, fährt davon." Der Wagen bekommt menschliche Attribute. Auch hier wird die dichterische Phantasie zur Realität für den Leser. Ein einsames Auto, ein lebloses Objekt in drei unterschiedlichen gefühlsmäßigen Situationen, wird durch den Einfluß der Umgebung eine physische Realität. Das war Kuleschows Entdeckung.

Wenn schon literarische Texte auf dieses Ausdrucksmittel zurückgreifen, warum sollten es Filme nicht auch können? Alle drei Dichter haben ihre Vorstellungen auf das Auto übertragen - Rabindranath schrieb über eine männliche Stimme, Eliot über eine pulsierende Maschine und Jabananda über ein spuckendes Objekt - alle drei Vorstellungen sind weder zu sehen noch zu hören. Der Film kann die Essenz beider Medien erfassen. Filme sind fast vollständig von der Kamera und dem Tonbandgerät abhängig. Die Kamera kann nicht nur wildbewegte Meereswellen vergrößern, sondern auch das leise Zucken der Lippen eines Kindes verändern. Das Tonbandgerät kann die lauteste Explosion und den schwächsten Herzschlag aufnehmen. Der Künstler oder Schriftsteller kann seine Gefühle durch Bilder oder durch lebhaftere Szenen ausdrücken. Überrascht es, daß die gleichen Gefühle durch Kamera und Tonbandgerät authentischer aufgezeichnet werden können?

Maxim Gorkis 'Die Mutter' ist ein gutes Beispiel. Nach der Verhaftung Pavels durch die Polizei hat seine Mutter schlaflose Nächte. Ein Gefühl von Hoffnungslosigkeit und Leere hat sich ihrer bemächtigt. Sie fühlt sich von allen verlassen. Mit Gorkis Worten: "Die Kälte seufzte und rüttelte an den Wänden. Der Wind pffiff in den Schornstein und etwas kroch unter den Fußboden. Regentropfen fielen vom Dach und ihr Geräusch vermischte sich mit dem Ticken der Uhr. Das ganze Haus schien leicht zu wanken, während die Trauer bekannte Umgebungen in etwas Fremdes und Lebloses verwandelt hatte."

Um den Gemütszustand von Pavels Mutter zu beschreiben, hat Gorki die Umgebung genau beobachtet und uns eine Beschreibung des unbarmherzigen Regens, der stetigen Wassertropfen, dem regelmäßigen Ticken der Uhr gegeben - alles Dinge, die mit Kamera und Tonbandgerät leicht aufgezeichnet werden können. Während Gorki Wörter benutzte, um seine Umgebung zum Leben zu erwecken, kann ein Regisseur Gefühle durch bestimmte filmische Methoden noch viel glaubhafter und authentischer darstellen.

(...)

Anthony ist der Held in Richard Eldingtons Roman 'All Men Are Enemies'. Anthony hat allen Glauben an die Menschheit verloren und leidet unter ständiger Ruhelosigkeit. Er meidet seine Freunde und Bekannten und ist ständig in Gedanken versunken. In dieser Stimmung geht er durch die Straßen Londons. Mit den Worten des Autors: "Anthony stand allein auf dem Bürgersteig vor der National Gallery und fühlte die unmenschliche Einsamkeit dieser großen Stadt. Er war nicht allein, aber einsam: er spürte keine Menschlichkeit, alle Vorbeigehenden waren anonym, von sich selbst eingenommen, gleichgültig... eine erdrückende Masse von Leuten, tote Schwärme von gleichgültigen Menschen... diese unmenschliche Menschheit war erschreckend... er kannte alle Straßen, aber sie kamen ihm trostlos und melancholisch vor."

Der Autor beschreibt ein lebendiges Bild des geschäftigen Lebens einer riesigen Stadt. Es ist wie an der Ecke der Esplanade in Kalkutta. Eldington hat seine Phantasie benutzt, um eine typische Szene zu beschreiben. In 'Jivan Smriti' hat Rabindranath diese Sehweise zu erklären versucht. Wenn er in der Sudder Street nahe dem Museum übernachtete, beobachtete er vom Balkon aus die geschäftige Stadt mit ihren wimmelnden Millionen. Er schreibt: "Als Kind benutzte ich kaum meine Augen, um die Landschaft zu sehen, heute fange ich langsam an, mein ganzes Bewußtsein dabei einzusetzen." Rabindranath sah nicht nur eine herzlose Stadt. Der 'elan vital' der Stadt war ihm eine Quelle tiefer und innerer Wonne. Was auch immer Anthonys oder Rabindranaths Erfahrungen gewesen sein mögen, eine wichtige Tatsache bleibt, daß beide ihren Verstand benutzten, um mit den harten Realitäten des Lebens fertig zu werden. Dies nannte Eisenstein eine intellektuelle Perzeption - durch visuelle Perzeption ist es möglich, die Grenzen seiner Gefühle abzustrecken. Eisenstein hat dieses Phänomen durch ein einfaches Beispiel erklärt.

Es ist drei Uhr. Was sieht man auf der Uhr? Man sieht zwei Hände - eine große und eine kleine Hand -, die zueinander in einem Winkel von 90 Grad stehen. Das ist die Botschaft, nur das wird durch die Bilder vermittelt. Wenn das Gehirn zu arbeiten beginnt, wird klar, daß es jetzt drei Uhr ist. Mit anderen Worten, durch intellektuelle Perzeption kommt man zu dem Schluß, daß das Bild drei Uhr darstellt.

Die Existenz dieser intellektuellen Perzeption wird an einer Stelle von Tolstois 'Anna Karenina' deutlich. Wronsky erfährt, daß Anna ein Kind erwartet. Er ist benommen und hilflos. Er ist so getroffen, daß er seine Sprache verliert. Seine Augen sind fest auf den Kirchturm fixiert. Er hört nicht einmal die Glocken. Alles was er sieht, sind zwei Hände, die sich bewegen.

Offensichtlich hatte Wronsky für einen kurzen Moment seine intellektuelle Perzeptionsfähigkeit verloren. Wie Rabindranath sagt, konnte Wronsky in diesem Augenblick nicht länger mit seinem "ganzen Bewußtsein" sehen.

Die meisten Leute verlieren diese Auffassungsgabe natürlich nicht. Ihr Fehlen ist unmenschlich und unnatürlich. Ein Mensch hält sich gerade deswegen für ein rationales Wesen, weil er durch die Aufnahme von Bildern zur intellektuellen Perzeption gelangen kann. So wie Eldingtons Held Anthony und Rabindranath an jenem Tag eine besondere Auffassungsgabe hatten, kann auch ein Filmemacher die unbelebte Natur mit einer gesteigerten Perzeptionsfähigkeit betrachten. Dies geschieht mit Hilfe der Kamera und des Tonbandgerätes. Stellen wir uns vor, der Filmheld steht an einem Abend an der Kreuzung der Esplanade. Was wird er sehen? Sehr wahrscheinlich sieht er den Straßenbahnen und Bussen nach, den vorwärtsdrängenden Massen, dem Spiel der Lichter und den tausenden funkelnden Neonreklamen. Hunderte Eindrücke verschiedenster Art stürzen auf ihn ein. Die Kamera hält diese Eindrücke fest. Das Tonbandgerät wird die vorbeihuschenden Geräusche aufzeichnen. Der Regisseur arrangiert Worte und Bilder und produziert dadurch jene gefühlmäßige Reaktion, die für ein tiefes Verständnis der Umgebung und der Atmosphäre notwendig ist.

Aus dieser Blickrichtung ist LADRI DI BICICLETTA (Die Fahrraddiebe) einer der erfolgreichsten italienischen Filme. Die Wünsche und Hoffnungen des Helden und seine Frustration haben ihren adäquaten Reflex in den Bildern. In den Straßen von Rom, den Märkten, den Kneipen, dem Quartier der Hellseher, den Spielplätzen finden die Gefühle des Helden eine Bleibe. Der Film ist von überschäumender Lebendigkeit. Diese Überschwenglichkeit macht LADRI DI BICICLETTA zu einem der bemerkenswertesten Filme des Jahrhunderts.

Ich habe mich kürzlich mit einem Freund über dieses Thema unterhalten. Er beklagte, daß Antonio seine Rolle zu unterkühlt spielt. Natürlich mußte er zugeben, daß ihn der Film tief bewegt hat. Wie aber war dies möglich, wenn er die schauspielerischen Fähigkeiten des Helden nicht entwickelt fand? Mein Freund war zu sehr vom Theater beeinflusst. Die Hauptperson des Films übertrug er auf die Bühne und beurteilte ihn nach Maßstäben, die nur beim Theater anwendbar sind. Wäre Antonio auf der Bühne aufgetreten und hätte nach den Regeln des Kino gespielt, er hätte mit Sicherheit seine Rolle unterspielt. Hätte man andererseits von ihm verlangt, im Film bühenmäßig zu agieren, wäre dies mit Sicherheit entsetzlich übertrieben gewesen.

Die Schauspieler tragen zum Erfolg eines Films in besonderem Maße bei. Doch wenn nur Schauspieler allein einem Film zum Erfolg verhelfen können, was hat es dann eigentlich mit der Entdeckung Kuleschows auf sich? Was für einen Wert hätte meine Erfahrung in dem Teeladen? Wenn eine Großaufnahme eines ausdruckslosen Gesichts oder Gandhis Foto an der Wand plötzlich Leben annehmen können, ist es nicht mehr überraschend, daß Antonio trotz seines sehr zurückhaltenden Spiels einen so starken Eindruck auf meinen Freund gemacht hat.

Wenn man in Kuleschows Experiment das Foto des ausdruckslosen Gesichts aus seinem Zusammenhang reißt, wird es vollkommen leblos so wie Gandhis Foto außerhalb der überfüllten und angeregten Atmosphäre des Teeladens eine ganz gewöhnliche leblose Reproduktion wird. Das gleiche passierte, als mein Freund die schauspielerische Darstellung Antonios außerhalb des Filmzusammenhangs beurteilte: sie mußte ihm unterspielt vorkommen. Aus der Kritik meines Freundes habe ich folgendes gelernt: die Erzeugung der richtigen Stimmung ist eine wichtige Existenzbedingung eines Films. Es ist schön, daß sich heute einige indische Regisseure und Künstler Gedanken über die Möglichkeiten des Kinos auf diesem Gebiet machen. Einige haben sogar schon erfolgreiche Experimente unternommen, die in diese Richtung gehen.

Unglücklicherweise beschreiben die meisten Filme Gefühle, die aus der Geschichte und den Charakteren resultieren, scheinbar losgelöst von Zeit und Raum, mit der Folge, daß reale Schauplätze bewußt gemieden werden und man das Gefühl nicht los wird, die Regisseure benutzten kaum ihren Verstand, um die Tiefe einer Szene auszuloten. Natürlich braucht man eine überzeugende Geschichte, aber gleichzeitig muß ein Regisseur auch bereit sein, filmische Methoden anzuwenden, um den Kern der Sache zu treffen. Das Gebot der Stunde ist, die richtige Atmosphäre zu erzeugen. In 'Japan Yatri' bezieht sich Rabindranath auf ein altes japanisches Gedicht, das nur aus drei Zeilen besteht:

"Ein alter Teich.

Ein Frosch springt.

Das Geräusch des Eintauchens."

Kern des Gedichts ist die Darstellung von Ruhe. "Dieses Gedicht hält sich nicht nur in der Sprache zurück, sondern zeigt auch, daß Gedanken ökonomisiert werden können. Diese emotionale Zurückhaltung in der Sprache steht nicht im Widerspruch zur inhaltlichen Überschwenglichkeit des Gefühls. Man kann dieses Kunstwerk eine wunderbare und seltene Beherrschung der Gefühle nennen." Um eine authentische Atmosphäre in einem Film zu erzeugen, benötigt man nicht nur diese 'Beherrschung der Gefühle', sondern auch Lebenserfahrung und die Gabe, Gefühle zu empfinden.

In: T.K.N. Menon (Hrsg): Indian Cinema 1978. Cochin 1978

PATHER PANCHALI

Song of the Road

Das Klage lied der Straße

Indien 1955. Produktion: Government of West Bengal. Regie: Satyajit Ray.
Buch: Satyajit Ray nach einem Roman von Bibhutibhusan Bandopadhyaya
(Bhibhuti Banerji). Kamera: Subrata Mitra. Ton: Bhupen Dutta. Musik:
Ravi Shankar. Schnitt: Dulal Dutta. Bauten: Banshi Gupta. Darsteller:
Kanu Banerji, Karuna Banerji, Chunibala, Ruki Banerji, Subir Banerji,
Umas Das Gupta, Chunibala Devi, Reva Devi, Tulsi Chakravorti.

Format: 35mm, schwarz/weiß, 1:1.33. Länge: 122 Minuten. Sprache: Hindi.

Inhalt

Im Mittelpunkt des Films stehen Apu und Durga, Sohn und Tochter einer armen Brahmanenfamilie in einem kleinen Dorf in Bengalen. Der Vater Harihar ist Laienpriester und Dorfdichter, schlecht bezahlt, oft ohne alle Einkünfte, ein Träumer, dessen Lebensfremdheit seine Familie in erniedrigender Armut hält. Die Mutter Sarbojaya hingegen ist eine praktische Frau, die sich verzweifelt bemüht, die Familie vor dem Verhungern zu retten. Weiter gehört zur Familie noch eine alte Tante, die in einer Hütte im Garten wohnt und sich fortwährend mit der Mutter zankt; doch Durga liebt diese Tante sehr.

Als Apu geboren wird, macht der Vater die schönsten Zukunftspläne. Das Haus soll ausgebessert werden, für Durga wird er einen Mann finden, Apu wird eine gute Schule besuchen, er selbst wird ein wundervolles Gedicht schreiben oder vielleicht ein Schauspiel. Auch die Mutter hat viele geheime Sehnsüchte, aber sie weiß schon jetzt, daß nichts von allem verwirklicht wird.

Jahre vergehen, und der Vater plagt sich noch immer in der gleichen, schlecht bezahlten Stellung. Alle Vorwürfe der Mutter können ihn nicht veranlassen, einen Entschluß zu fassen. Das Haus wird nicht ausgebessert, Apu besucht eine armselige Schule. Als die Tante mit zunehmendem Alter immer seltsamer wird, zerstreitet die Mutter sich endgültig mit ihr und fordert sie auf, das Haus zu verlassen. Die Kinder finden die Tante im Garten - sie ist tot.

Schließlich macht sich der Vater auf in die Stadt und verspricht, erst dann zurückzukehren, wenn er genug Geld verdient hat, um das Haus instandzusetzen. Die Mutter muß nun allein versuchen, ihre Familie vor dem bittersten Elend zu schützen.

Durga entgleitet ihr mehr und mehr. Sie muß sie bestrafen, weil sie stiehlt und mit den Nachbarn Streit beginnt. Als die Regenzeit kommt, wird das Mädchen krank. Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter bessert sich wieder, aber alle Pflege der Mutter kann Durga nicht helfen. Das verfallene Haus bietet keinen Schutz mehr gegen die heftigen Regenfälle, und Durga stirbt.

Als der Vater zurückkommt, um die Familie in die Stadt zu holen, erfährt er vom Tod seiner Tochter. Die Familie verläßt das Haus und das Dorf ihrer Vorfahren, um in Benares ein neues Leben zu beginnen.

In: Freunde der Deutschen Kinemathek eV (Hrsg):
Pather Panchali. Kinemathek Heft Nr. 3, Berlin 1963 (vergriffen)

PATHER PANCHALI

von Arjun Aiyer

Vor PATHER PANCHALI gab es bemerkenswert wenige ernsthafte Arbeiten im indischen Kino. Der durchschnittliche indische Film blieb immer noch eine miserable Collage aus einer unglaublichen Fabel, mit schwachen Schauspielern, schlechter Musik und plumper Regie. Als PATHER PANCHALI die Öffentlichkeit erreichte, wurde er von einem sehr großen Teil der Intelligenz als erfrischender Bruch mit der Tradition, als echtes Kunstwerk gelobt (aber charakteristischerweise erst, nachdem sein hoher Kunstgehalt vom Metropolitan Museum of Modern Art, New York und dem Filmfestival von Cannes anerkannt worden war). Die Reaktion des großen ländlichen Publikums der Unterhaltungsware Film war Bestürzung, vielleicht auch Verlegenheit. Die gemeinsame Reaktion des indischen als auch des ausländischen Publikums war, daß etwas Entscheidendes geschehen sei. Auf Satyajit Ray mußte man in Zukunft achten.

Es ist schon so viel über den Film gesagt worden in Begriffen wie "lyrisch", "poetisch" und "spontan", daß man sehr schwer einen neuen Begriffsrahmen findet, der dem Film gerecht wird.

Das allerwichtigste scheint mir zu sein, daß Ray uns in ein indisches Dorf führt, das man so noch nie vorher gesehen hat. Verschwunden sind die tanzenenden Schönheiten mit Schminke und Juwelen und der Bauer, der vor wogenden Kornfeldern für eine Aufnahme posiert. Man gewinnt Einblick in das Leben von Leuten, die sich untereinander kaum helfen, deren dauernde Eifersüchteleien und bedeutungslose Streitereien ihnen ihr Leben schwer machen. Aber das Leben des Dorfes ist wie ein See, und die Interaktion seiner Bewohner, Geburten und Todesfälle, werfen nur kleine Wellen, die sich bald verlieren.

In diesen größeren Rahmen des Dorfes stellt Ray seine Familie. Die Mutter, der erschöpfte Mittelpunkt der Familie; ihr Mann, der Idealist, der seine Familie nicht ernähren kann, und die zwei Kinder: Durga, das Mädchen, dessen noch unterentwickelte Züge durch die herannahende Jugend in strahlende Schönheit verwandelt werden, und Apu, der mit seinen großen leuchtenden Augen gerade die einfachen Wunder des Lebens zu entdecken beginnt.

Zunächst scheint der Film ein ausgezeichneter Dokumentarfilm zu sein. Aber das täuscht. Alle Hauptrollen werden von Schauspielern gespielt, die allesamt der gebildeten oberen Mittelklasse angehören. Die Tatsache, daß sie so ausgezeichnet und unauffektiert spielen, verweist nur auf Rays Fähigkeiten als Regisseur.

Ein Grund, warum Ray in das Feuer der ausländischen Kritik geriet, ist der Vorwurf der Prostitution von Indiens "Armutsbild", mit dem er unter dem Deckmantel der Kunst hausieren gehe. Dies ist eine kaum gerechtfertigte Anklage. Mir scheint, daß Rays Hauptaugenmerk auf der mißlichen Lage seiner Protagonisten liegt. Aber wenn seine Sympathie auch auf Mitgefühl beruht, so wird er doch nicht pathetisch, da er eine seltene Schönheit im Leben seiner Charaktere findet. Ray verlangt niemals vom Zuschauer, Apu und seine Familie zu bedauern, sondern er lädt uns lediglich ein, seine kühne künstlerische Einsicht in ihr Leben zu teilen.

Rays Kamera beschreibt die Häuser und das Dorf mit seltener Sicherheit. Die Kamera ist ein geringesehener Gast im Haus, der nicht viel verborgen bleibt. Doch die Kamera stellt nichts bloß, dunkle Ecken kommen nicht ins grelle Licht. Aber gelegentlich ist die Kamera so nah, um einige bezaubernde Momente festzuhalten: wenn das Baby Apu erwacht und wir in seine dunklen,

glänzenden Augen sehen, die mit einem Ausdruck der überschwenglichen Freude umherblicken.

Ray glaubt an die Macht des Bildes, um Geschichten zu erzählen. Oft erreicht er eine direkte Kommunikation zwischen Zuschauer und Bild. Der Film wurde auch oft wegen seinem unverhältnismäßig langsamen Tempo kritisiert. Aber dies ist Rays Absicht: zu zeigen, daß die Gemächlichkeit des Dorflebens dramatische Momente im Leben seiner Bewohner nicht ausschließt. Kritik in dieser Hinsicht ist unbegründet, da sie keine Zielrichtung hat.

Ravi Shankars Musik bedeutet ebenfalls einen Durchbruch. Zum erstenmal wird der Zuschauer nicht mit einer Musik bombardiert, die ihm vorschreibt, wie er den Bildern gegenüber zu reagieren hat.

In der Sitar-Musik verbindet sich klagende Eleganz mit stummer Tragödie. Niemals zuvor ergänzte die Musik so ausgezeichnet das Filmbild. Es ist schwierig, eine zusammenfassende Analyse der eigenen Reaktionen auf diesen Film zu geben. Man kann nur eine Reihe von Sinneseindrücken festhalten und hoffen, daß einige von ihnen den Leser erreichen.

In: Montage Nr. 5/6, Juli, Bombay 1966

PATHER PANCHALI

von L. Naronha

Es gibt viele Arten, eine Geschichte zu erzählen und viele Möglichkeiten, einen Film zu drehen. Darin liegt Satyajit Rays Genius: in der fast schon unheimlichen Fähigkeit, mit einfachsten Mitteln beides zugleich zu können. In der intelligenten und sensiblen Handhabung dieser Methode liegt seine meisterhafte Größe. (Dies geht so weit, daß fast alles andere in diesem Film vernachlässigt wird).

Visuelle Bildsprache - zwei Worte. Und ein Film hört auf, nur die Chronik des alltäglichen Dorflebens zu sein; er wird zu einem kleinen Meisterwerk... Die Bildkomposition wird zu einer lyrischen Etude, mehr als nur ein sozialer Dokumentarfilm über Armut und unterentwickeltes Indien.

... man erhält Einblick in das mühelos dahintreibende Dorfleben; in eine bäuerliche Atmosphäre, die wie ein zweites musikalisches Thema natürlich dahinfließt, gemächlich und unaufdringlich, und doch bleibt sie unauslöschlich im Gedächtnis.

... melodramatische Momente fehlen. Die Geschichte entwickelt sich spontan durch die visuelle Bildsprache; Bilder setzen sich zu dramatischen Einheiten zusammen - nahtlos konstruiert durch eine unsichtbare Struktur - wie das Picknick des Mädchens, zu dem das Salz vergessen wurde; die tödliche Krankheit der Tochter; der Besuch des Süßigkeitenverkäufers.

... Ray gelingt es durch Bilder, Töne zu erzeugen: die Kinder legen ihr Ohr auf den Boden, und man hört den Zug auf den Schienen näherkommen. Originalton und Geräusche werden sparsam und doch brilliant benutzt. Sie dienen nur zur Unterstützung der Bilder, das Visuelle hat immer den Vorrang. Wenn man das Geklapper der Kochtöpfe sieht und hört; wenn die tote Großmutter gefunden wird, und man ein kaltes Gefühl von Angst verspürt; wenn man die Atemzüge der Schwester in ihrem Todeskampf verfolgt.

... und schließlich fehlt erfreulicherweise jeder Symbolismus. Nur die berühmte Anfangsszene, in der die Kinder ihre Drachen steigen lassen, ver- selbständigt sich zu sehr, um eine bildliche Einleitung des Films zu sein.

Die hypnotische Qualität der Bilder, die mitreißen, aber bewußt kalkuliert sind, besitzt die Kraft, nicht nur Sympathie zu erwecken, sondern einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen; sie ziehen ein passives, aber doch beteiligtes Publikum in ihren Bann, so wie Eltern an den Spielen ihrer Kinder Gefallen finden. Achten Sie auf das Wort "passiv". Es gibt keine aktive Teilnahme oder Identifikation mit den Darstellern oder der Situation, sondern nur ein unterschwelliges Gefühl des Beteiligtseins. Eigentlich geht einen die Geschichte nicht wirklich an, aber man wird von ihr absorbiert, da sie überzeugend und lebensecht ist. Jean Renoir gebrauchte dieselbe Technik in THE RIVER (Der Strom), nach einem Roman von Rumer Godden.

Darin liegt auch der Erfolg von PATHER PANCHALI: eine visuelle Bildsprache, die weder ungewöhnlich, weder intellektuell noch emotional ist, sondern einfach menschlich.

In: Montage Nr. 5/6, Juli, Bombay 1966

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

BHUVAN SHOME

Indien: 1959. Produktion: Mrinal Sen. Regie: Mrinal Sen. Buch: Mrinal Sen nach einer Novelle von Banaphool. Kamera: K.K. Mahajan. Ton: Loken Bose, Devaprased Dutta. Musik: Vijay Raghava Rao. Schnitt: Gangadhar Naskar, Dinkar Saythe, Rajendra Naik. Darsteller: Utpal Dutt, Suhashini Mulay, Sadhu Meher, Sekhar Chaterjee, Rochak Pundit, Punya Das.

Format: 35mm, schwarz/weiß, 1:1.33. Länge: 105 Minuten. Sprache: Hindi. Englische Untertitel.

Inhalt

Der Film basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Banaphool. Buvan Shome ist der Name des Hauptdarstellers. Er ist ein übergenauer Bürokrat und hoher Beamter der Eisenbahn, ein Schrecken der jüngeren Angestellten. Da die Routine seiner Arbeit ihn ein wenig ermüdet hat, macht er Urlaub, um auf die Jagd zu gehen. Er kommt zu einem unbekanntem Land, wo man ihm erzählt, daß er alles haben kann, was er sich wünscht. Nach einer langen Reise kommt er an einen Ort, wo ein junges Mädchen, das mit einem Fahrkartenschaffner verheiratet ist, seine Gehilfin und Führerin wird. Er terrorisiert das bescheidene Mädchen natürlich nicht, und sie stellt ihm unbekümmert eine Reihe Fragen, die er nur ungern beantwortet. Der Mann des Mädchens ist angeklagt, Bestechungsgelder angenommen zu haben, und sie beklagt sich gegenüber dem Fremden: "Ein gewisser Shome Sahab ist hinter meinem Mann her". "Ist es denn ein Verbrechen, Geld für 'cha-pani' zu nehmen? "Kennst Du Shome Sahab?" "Kannst Du für meinen Mann um Milde bitten?"...

Der nach den Buchstaben des Gesetzes handelnde Bhuvan Shome beginnt langsam die Werte einer menschlichen Beziehung, von Mitleid und Liebe zu erkennen. Verändert und aufgeklärt kehrt er zu seinen Pflichten zurück. Er versetzt den Ehemann des Mädchens und zieht die Anklage gegen ihn zurück.

Aus: Basu Chatterji: Bhuvan Shome. In: Close-Up Nr. 4, Bombay 1969

VERBORGENER CHARME

BHUVAN SHOME entdeckt den verborgenen Charme und die Geheimnisse des indischen bäuerlichen Lebens, indem er poetische Momente mit einer neuartigen Agressivität in der Behandlung des Themas und der Darstellungsweise vermischt. Der Film wirft alte Techniken über Bord und verwendet neue, die dem modernen Kino der Welt entsprechen, um dieses kleine Märchen zu erzählen.

Banaphools Novelle, die Grundlage des Films ist, hat keine feste Erzählstruktur, sondern liefert nur die Charakterisierung der Personen: des strengen und finsternen Bahnbeamten Bhuvan Shome, der auf eine mißglückte Vogeljagd in einem weit entfernten Dorf geht und mit Gottes eigenen Geschöpfen in Berührung kommt, und eines unschuldigen jungen Mädchens, dessen Ehemann er gerade wegen Bestechung aus dem Dienst entfernen will.

Die literarische Vorlage ist mehr eine Charakterstudie als eine dramatische Fabel. Zuerst wird Bhuvan Shome als ein einsamer, unverständener und unglücklicher Mann dargestellt, den die Umstände dazu verleitet haben, rücksichtslos und kalt gegenüber seinen Mitmenschen zu sein. Es wird gezeigt, wie er sich langsam verändert und vernünftiger wird, als er den wahren Wert von Freundschaft, Sympathie und Liebe erfährt. Am Ende ist Bhuvan Shome ein anderer Mensch. Er begnadigt den fehlgetretenen Angestellten, indem er ihn nur verwarnt und ihn versetzt, was jenem ironischerweise nur die Möglichkeit gibt, seinen Amtsmissbrauch in einem erheblich größeren Maßstab fortzusetzen, wie das Ende der Novelle als auch des Films vermuten lassen.

Der Regisseur/Drehbuchautor hat sich einige der Hauptthemen zunutze gemacht, als er gerade die ungewöhnlichen Aspekte der Geschichte für den Film auf poetische und neuartige Weise adaptierte. Für einen Hindi-Film besitzt BHUVAN SHOME zweifellos etwas Neues und Gewagtes. Es gibt eine Reihe von interessanten Szenen: wenn der hochtrabende Bhuvan Shome, der dauernd versucht, seine Würde zu bewahren, von einem autokratischen Büffel belästigt wird; von Vögeln, die sich nicht einfangen lassen; von sprachlos dreinschauenden Dorfbewohnern, und schließlich dem Mädchen, das ihn wegen seiner Niederlage auslacht und doch seinen Stolz nicht verletzt, als sich herausstellt, daß seine "Jagdbeute", ein Vogel, von seinem Schuß nicht getroffen, sondern nur durch den Knall betäubt wurde.

Beeindruckende Bilder

Darüber hinaus zeigt der Film die ländliche Szenerie, die Dorfbewohner wie auch die Figuren der Handlung in wunderschönen Bildern: die Fahrt im Ochsenkarren mit seinem geschwätzigen Fahrer; der Lauf durch das hohe Gras mit einem etwas zu klein geratenen Dorfbewohner als Führer und natürlich die schönen Sanddünen, wo die vergebliche Vogeljagd stattfindet. Obwohl das Mädchen verschiedene Tricks anwendet (sie tarnt ihn z.B. mit Blättern), bringen sie zwar nicht das gewünschte Resultat, reduzieren aber Shomes Würde auf ein annehmbares Maß.

Der Dialog ist eine lustige aber realistische Mischung aus Gujarati, Bengalisches, Englisch und natürlich Hindi, das im Falle des Mädchens auch plausibel erscheint.

(...)

Aus: Screen, Madras, 26. Juni 1970

BHUVAN SHOME

von Chidananda Dasgupta

BHUVAN SHOME ist ein bemerkenswerter Film, der sich erheblich von den bisher in Indien gedrehten Filmen unterscheidet, ein Meilenstein in Sens Arbeiten, die immer origineller werden. Durch seine Atmosphäre, durch seine Verschränkung zahlreicher Bedeutungsebenen und durch die Konfrontation von Tradition und Moderne verweist BHUVAN SHOME auf neue Wege, die zu hoffen geben.

Utpal Dutt ist der ideale Schauspieler für die Rolle des finsternen viktorianischen Bahnbeamten, dessen Lebenseinstellung freundlicher und humaner wird - durch die Erfahrung der Einsamkeit in der wilden Natur, wo er Enten schießt und ein junges Mädchen (die bildschöne Nachwuchsschauspielerin Suhashini Mulay) aus dem Dorf trifft, einer Welt, die ihm völlig fremd ist.

Der Film, eine unterhaltsame Mischung aus Burleske und ernstem Drama, ist witzig und modern komponiert, was jede sentimentale Anteilnahme an der Geschichte durch eine fast Godard'sche Art der Distanzierung verhindert. Die lange knochenschüttelnde Fahrt im Ochsenkarren durch die wilde Vegetation, die idiotische Flucht vor einem zahmen Wasserbüffel, die Begegnung mit einem tauäugigen Mädchen, der Versuch, sich mit Blättern zu tarnen, die mehrfachen (trotz Unterstützung des Mädchens) vergeblichen Versuche, einen Vogel zu schießen - diese Episoden werden so genau dargestellt, daß sie im Gedächtnis bleiben, trotz einiger Unzulänglichkeiten in der Entwicklung der Charaktere, der Überlänge einiger Episoden und einiger unnötiger Tricks.

Der Inhalt erinnert entfernt an Teshigaharas 'Frau in den Dünen', in der ein Professor gegen seinen Willen in die Hände einer Frau gerät. BHUVAN SHOME erinnert an die 'Nouvelle Vague', doch ist das Ergebnis völlig indisch und typisch für den neuen Mrinal Sen.

In: Sequence Nr. 2, Februar, Dakar 1970

ICH UND MEIN DOPPELGÄNGER

von Mrinal Sen

Nachdem er sich selbst "korrumpiert" hat, benimmt sich Bhuvan Shome, der strenge Bürokrat, bei seiner Rückkehr in sein Büro sehr seltsam. Allein mit sich selbst, beginnt er plötzlich, Lieder zu singen, zu tanzen, mit kindlicher Freude herumzuspringen. Bevor ihn die unaufhörlichen Telefonanrufe wieder zur Realität zurückholen, reißt er verschiedene Seiten aus seinen vertraulichen Akten und wirft sie in die Luft. Ein lustiges und äußerst ungewöhnliches Benehmen für einen Beamten wie ihn. Es dürfte schwierig sein, eine logische Begründung für das Verhalten des Bürokraten in dieser Schlussszene zu finden, wenn man Mr. Shome nicht ein wenig Verrücktheit zubilligt.

Wenn man diese Szene genauer betrachtet, findet man die gleiche Unberechenbarkeit und Unlogik auch im Schnitt. Aber dies war beabsichtigt und mit äußerster Sorgfalt und Präzision vorbereitet. Jacques Tati hat es mit dem erfrischenden Begriff "inspirierter Nonsense" bezeichnet. Als Regisseur des Films habe ich mir solchen "Nonsense" genau so erlaubt, wie mein Hauptdar-

steller im Film. Ich erwarte von meinem Publikum, daß es sieht, wie sehr der Bürokrat unter seiner Ausgelassenheit zu leiden hat, und daß es Anteil an seiner Einsamkeit nimmt, deren er sich sehr spät bewußt wurde.

Ich wünschte, jemand hätte mich vor zwanzig Jahren sehen können, als ich ein ähnlich verrücktes Erlebnis wie mein Hauptdarsteller hatte. Das war zu der Zeit, als ich als Arzneimittelvertreter die Apotheken von Uttar Pradesh bereisen mußte. Als ich nach Jhansi kam, war ich in dem seltsamen Zwiespalt, die Geschichte, die um mich herum passierte, faszinierend zu finden und gleichzeitig meinem Beruf als Arzneimittelvertreter nachzugehen. Ich fühlte mich schrecklich gelangweilt. Mit meinem Fahrrad fuhr ich eine lange Allee herunter und kam an einen lieblichen Ort, der nur von großen und kleinen Steinen umgeben war. Es war Abend, und der westliche Horizont wechselte dauernd seine Farben. Außer dem Himmel schien alles tot und verlassen. Ich konnte fast mein Herz schlagen hören. Es war schrecklich, es war unmenschlich, die ganze Atmosphäre kam mir unheimlich vor. Vor einer Stunde war mir fast schlecht geworden von all den Menschen, die mir so anonym vorkamen und so sehr von sich selbst eingenommen; und jetzt, wo ich die Einsamkeit genießen wollte, haßte ich sie.

In der Stadt schloß ich mich in meinem kleinen Hotelzimmer ein und stellte mich vor den Spiegel. Ich konnte mich in meiner ganzen Größe sehen und freute mich darüber. Als ich in die Augen meines Doppelgängers schaute, überkam mich sofort eine unheimliche Freude. Ich wollte mehr von meinem Double sehen. Ohne mich darum zu kümmern, wie ich mich benahm, gab ich mir einen Ruck und zog mich aus... Ich stand also meinem 'Double' gegenüber, nackt, von Angesicht zu Angesicht. War der Blick bedrohlich - seiner oder meiner? Ich kann mich nicht mehr erinnern. Nur das Gespräch, das ich mit 'ihm' hatte, blieb mir im Gedächtnis. Äußerst neugierig sagte ich:

"... Da stehen Sie nun, Herr Mrinal Sen. Einer, der viel über Film gelesen hat, der ganz annehmbar über Filmästhetik geschrieben hat und der verzweifelte Anstrengungen unternommen hat, andere zu beeindrucken! Das sind Sie nun, Herr Mrinal Sen - ein kleiner Arzneimittelhausierer. Und Sie wollten einmal Filmmacher werden! Haben Sie sich nicht einmal einen Finanzier engagiert und einen Film gedreht? Ehrlich, es war ein mieser Film, oder? Möchten Sie nicht ins Filmgeschäft zurück? Oh, nein. Dienen Sie weiter Ihrem Boss, schlagen Sie ihn übers Ohr, und versuchen Sie, eine höhere Provision zu bekommen. Sie haben keine Zeit, sich zu langweilen; Sie können es sich nicht leisten, oder doch?"

Als ich so redete, habe ich Grimassen geschnitten, lautstark geschrien, gekichert und gelacht und eine ganze Reihe absurder Bewegungen gemacht. War ich verrückt geworden? Die Entscheidung kann jeder für sich alleine treffen. Als ich zwanzig Jahre später an BHUVAN SHOME arbeitete, habe ich mich an die Geschichte aus jenen schlimmen Tagen in Jhansi erinnert. Und wenn ich heute im Kino sitze, habe ich oft das Gefühl, allein mit mir in meinem Hotelzimmer zu sein und in einen Spiegel zu schauen. Ein seltsames Gefühl.

Mich würde interessieren, ob Utpal Dutt (er spielte den Bürokraten), der alle seine Handlungen improvisierte, auch nur seine privaten Erfahrungen, so wie ich sie hatte, in seinem Spiel verarbeitete. Ich weiß es wirklich nicht.

Mrinal Sen: Views on Cinema, Kalkutta 1978 (Auszug)

NEUE KRÄFTE IM INDISCHEN FILM

von Mriganka Shekhar Ray

Im Frühjahr 1968 erklärte "The New Cinema Movement" unter dem Vorsitz von Mrinal Sen in ihrem Manifest:

"Der indische Film, insbesondere der Hindi-Film, ist heute an seinem Tiefpunkt angelangt. Ständig steigende Produktionskosten, in den Himmel schießende Gagen, von den Geldgebern geforderte übertriebene Zinssätze, das weit verbreitete Akzeptieren von Schwarzgeld-Transaktionen in allen Bereichen der Filmindustrie - dies alles in Verbindung mit einer unsinnigen Betonung alles Nebensächlichen sowie einem unglaublichen Mangel an Ideen und Phantasie in künstlerischen Dingen, hat die indische Filmindustrie zu einem traurigen Durcheinander schrumpfen lassen. Die meisten Filmschaffenden - Regisseure, Drehbuchautoren usw. - scheinen das Denken aufgegeben zu haben. Für nahezu jederman scheint das Filmen in der simplen Addition von beliebten Stars, kitschigen Szenerien und gelackter Farbe zu bestehen, dazu einer Unzahl irrelevanter Melodienfolgen und anderer billiger Standardbeigaben. Kaum einer versteht den Film als ästhetisches Erlebnis oder schöpferische Ausdrucksform. Selbst wenn unter den herrschenden Bedingungen ein Filmemacher die Möglichkeit findet, eine Arbeit von einigem künstlerischen Anspruch zu drehen, sieht er sich nach wie vor der Schwierigkeit gegenüber, einen Verleiher für sein Werk zu finden. Theoretisch würde das bedeuten, daß der unabhängige Filmemacher, will er ein Publikum für diese Art Film finden und erreichen, nicht nur sein eigener Produzent, sondern auch sein eigener Verleiher sein muß. Schließlich wird er ein Kino mieten müssen, in dem er seinen Film zeigen kann. Und selbst, wenn es ihm gelingt, diese drei Funktionen zu erfüllen, gibt das noch keine Garantie dafür, daß eine halbwegs angemessene Zahl von Besuchern in sein Kino kommen wird.

Die Erfahrung, vor nahezu leeren Theatern zu spielen, die manch guter unabhängiger Film machen mußte, hat ernsthafte Regisseure von dem Versuch abgehalten, wirklich bedeutende Filme zu drehen. Wenn die Zahl der kritischen Filmbesucher auf den ersten Blick deprimierend niedrig erscheint, so liegt der Grund darin, daß die von krassesten kommerziellen Erwägungen bestimmte etablierte Filmindustrie über Jahrzehnte hinweg die primitivsten Vehikel dessen, was ihrer Meinung nach Massenunterhaltung ist, dem Publikum vorgesetzt und damit den Geschmack der Mehrheit der Kinobesucher festgelegt hat.

Eine Gegenbewegung gegen die Vulgaritäten des etablierten kommerziellen Kinos gibt es seit mehreren Jahren in vielen Filmländern. Vielerorts hat sich daraus eine reguläre und bewußte Bewegung für ein besseres Kino kristallisiert. Diese Bewegung für einen neuen Film manifestierte sich in der 'Neuen Welle' in Frankreich, dem Underground-Kino in Amerika und weiteren, noch nicht klassifizierten Strömungen in anderen Ländern.

Die Zeit, ein solches Unternehmen in Indien zu starten, ist jetzt gekommen, denn wir glauben, daß das zu seiner Erhaltung notwendige Klima gegeben ist."

Heute, vier Jahre später, stellen wir fest, daß die indische Film-Szene radikale Umwandlungen durchgemacht hat. In den vergangenen vier Jahren sind mehrere Regisseure, Drehbuchautoren, Kameraleute und Schauspieler (in erster Linie Amateure) neu hervorgetreten. Über 30 Filme des "anderen Kinos" sind in dieser kurzen Zeitspanne gedreht worden; mehrere werden gerade gedreht und eine große Zahl weiterer Werke ist geplant. Filmkunsttheater - 1968 noch ein Traum - sind jetzt Realität. Man kann ein kritisches Publikum in Indien finden, mag es sich dabei auch um eine Minderheit handeln.

Die neuen Kräfte im indischen Film, die in den vergangenen vier Jahren in der Folge des 'New Cinema Movement' aus dem Boden geschossen sind, zeigen eine völlige Abkehr von den gelackten Traumstreifen à la Hollywood, die

in einer unechten und nachgestellten Welt, zwischen geschlossenen Studio-
wänden, unter künstlichen Sonnen und Monden produziert werden.

Mriganka Shekhar Ray - ein junger Filmkritiker aus Bengalen, dem Land von
Tagore und Satyajit Ray - ist der Spur der neuen Kräfte im indischen Film
nachgegangen:

Die späten sechziger Jahre wurden Zeugen einer wachsenden Unruhe im indi-
schen Filmgeschehen. Satyajit Ray zog als einsamer Stern am ansonsten
düsteren Firmament des indischen Films auf. Die neue Richtung, die er aus-
löste, fand nur wenige Anhänger, und auch sie waren trotz ehrlicher Be-
mühungen nicht in der Lage, weiter voran zu kommen. Hinzu kam, daß bis zu
dieser Zeit der Einfluß von Satyajit Ray kaum über die regionalen Grenzen
des bengalischen Kinos hinausreichen konnte, weshalb es ihm nicht gelang,
das Gesicht des indischen Films zu verändern.

Mittlerweile gewann die Unzufriedenheit mit dem bestehenden Film - beson-
ders mit den kommerziell ausgerichteten, aufwendig produzierten und Star-
überhäuftten Hindi-Extravaganzen, wie sie die Traumfabriken der Studios von
Bombay und Madras auf den Markt warfen - allmählich an Boden. Die Filmclub-
Bewegung hatte beträchtliches Gewicht erlangt; es entwickelte sich ein
Minderheitenpublikum, für dessen kinematographischen Appetit es wenig ein-
heimische Kost gab. Junge Filmemacher, die ihre Ausbildung am Staatlichen
Filminstitut in Puna erhielten und mit dem ambitionierten Film verschiedener
Länder in Berührung kamen, fanden es entmutigend, innerhalb der eng gesetz-
ten Grenzen eines kommerzialisierten Systems arbeiten zu müssen.

Um den nationalen Film aus seinen festgefahrenen Gleisen zu befreien, war
ein großer Anstoß nötig; ein kräftiger Schlag wie PATHER PANCHALI. Indien
brauchte eine starke Gruppe junger Filmemacher aus allen Teilen des Landes,
die Satyajit Rays Mission zu Ende führen konnten. Es galt, eine mutige Ent-
scheidung zu treffen, und man brauchte eine starke Führung. Für diese sorgte
Mitte 1968 Mrinal Sen, ein begabter Filmregisseur aus der Bengal-Schule, der
eine ganze Anzahl künstlerisch bedeutender Filme gedreht hatte, die aber
leider keine Kassenerfolge wurden. Es war ihm zu diesem Zeitpunkt nicht mög-
lich, von privater Seite Unterstützung für seine Projekte zu finden. Mit dem
Mute der Verzweiflung wandte er sich an die von der indischen Regierung ein-
gesetzte 'Film Finance Corporation', um einen Kredit von 150.000 Rupien zu
erhalten, damit er seinen Schwarzweißfilm BHUVAN SHOME in Hindi-Sprache
drehen konnte.

Der Beginn

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die 'Film Finance Corporation' hauptsächlich
die Filme der großen Produzenten finanziert, und sie war es gewohnt, den
Kreditnehmern ganze Serien von Sicherheiten und Garantien abzuverlangen,
die junge Filmemacher, die ihre eigenen Produzenten sein wollten, nicht bie-
ten konnten. Aber Himmat Singh, damals Präsident der Gesellschaft, wagte
einen riskanten Schritt, indem er im Fall von BHUVAN SHOME auf die Garantie-
klausel verzichtete. Der Kredit wurde bewilligt und die Dreharbeiten für
BHUVAN SHOME begannen.

Die Mogule der Bombayer Filmindustrie müssen bei dem Gedanken, ein Hindi-
Film könne mit einem so niedrigen Budget gedreht werden, gelächelt haben -
einer Summe, die normalerweise im Budget eines durchschnittlichen Hindi-Films
der kommerziellen Produktion unter der Bezeichnung 'Verschiedenes' läuft.
Der Film wurde jedoch ordnungsgemäß fertiggestellt und fegte wie ein fri-
scher Wind durch die muffige und künstliche Welt des von den Realitäten des
Lebens total abgeschnittenen Hindi-Kinos.

(...)

In: Hari Atma (Hrsg): India. The Other Cinema. Bombay 1972.

MRIGAYAA

The Royal Hunt

Die Königsjagd

Indien 1976. Produktion: Udaya Bhaskar International. Produzent: K. Rajeswar Rao. Regie: Mrinal Sen. Buch: Mrinal Sen, Mohit Chattopadhyaya nach einer Geschichte von Bhagbati Charan Panigrahi. Dialoge: Armi Kaul, Mohit Chattopadhyaya, Mrinal Sen. Kamera: K.K. Mahajan. Musik: Salil Choudhury. Schnitt: Gangadhar Naskar. Bauten: Surath Das. Maskenbildner: Debi Halder. Darsteller: Mithun Chakravorty, Mamata Shankar, Robert Wright, Sadhu Meher, Guanesh Mukherjee, Sajal Roy Chowdhury, Anup Kumar, Samit Bhanja, Sekhar Chatterjee, Asit Banerjee, Ajoy Banerjee, Miki Kidwai, Reba Roy Chowdhury, Anne Wright, Rekha Chatterjee, Arati Das, Gita Karmakar, Sambhu Bhattacharya, Mante Ghose, Gurudas De, Manu Mukerjee, Subtira Nath, Kshudirame Bhattacharya, Dipah Bhattacharya, Nimai Ghose, Santi Chatterjee, Nani Ganguly, Supantha Bhattacharya, Paritosh Roy, Girin Nitra, Badu Manda.

Format: 35mm, Farbe (Eastman Colour), 1:1.33. Länge: 110 Minuten. Sprache: Hindi. Englische Untertitel.

MRIGAYAA

von Saroj K. Choudhury

Obwohl sich Mrinal Sen während des Regimes von Indira Gandhi auf einen scheinbar sicheren politischen Pfad begeben hat, wenn er die Geschichte dieses Hindi-Films in die britische Periode zurückverlegte, ist es ein Film voll pulsierenden Lebens.

Technisch stellt der Film eine große Erleichterung für das Publikum dar, das sehr häufig unter Mrinal Sens filmischen Extravaganzen zu leiden hatte, wie jenen endlosen Eisenbahnschienen, oder wenn er mit der Filmsprache spielte, wie die Experimentatoren der frühen Stummfilmzeit. Angenehm überrascht, daß der Film nicht mit sterilen Schlagworten arbeitet. Dagegen wird das Wachsen eines kruden Feudalismus unter der direkten oder indirekten kolonialen Herrschaft mit bemerkenswerter Kraft und Genauigkeit dargestellt. Ein einfacher Bauernjunge, der etwas von einer Pantherkatze hat, (ausgezeichnet gespielt von Mithun Chakrabarty) tötet einen feudalen Lakaien, weil dieser seine Braut vergewaltigt hat (fehlerlos: Mamata Shankar). In ehrlicher Überzeugung glaubt er, ein wirkliches Tier getötet zu haben und sucht Gerechtigkeit vor dem Kolonialgericht. Der einäugige Richter verurteilt ihn zum Tod durch den Strang. Trotz einiger struktureller Mängel der Geschichte wird die antikoloniale Stoßrichtung klar. Unglücklicherweise wird die Überzeugungskraft des Films erheblich gestört, wenn Mrinal Sen unberechtigtweise von seinem Publikum verlangt, 'Stellung zu beziehen', vermutlich um den Mut der furchtlosen Seele, die gehenkt werden soll, zu ehren.

Der Film vermittelt jedoch auf eine ruhige Art die heutige Relevanz der kolonialen Besatzung, das heißt: die politischen Realitäten des modernen Indien unterscheiden sich wenig von denen der Kolonialzeit. Formal und inhaltlich ist dies unzweifelhaft Mr. Sens bester Film.

In: Sequence Nr. 1, Winter, Dakar 1977

INDISCHES GAMBIT

von Tom Milne

(...)

In seinem ersten Farbfilm MRIGAYAA kehrt Sen zu den Feinheiten von BHUVAN SHOME zurück, indem er seine politische Anklage dadurch verstärkt, daß er auch seine Bösewichte mit Charme und einer gewissen Menschlichkeit ausstattet. Die Königsjagd ist eine scharfe Satire über einen abgelegenen Dschungelstamm, dessen Leben durch das gütige Unverständnis des britischen Raj zerstört wird.

Der Anfang verschlägt einem die Sprache: eine subjektive Kamerafahrt durch die gespenstische Dschungelnacht, ein Dorfbewohner wacht vor Schreck auf, und beginnt auf einem leeren Benzinfäß Alarm zu schlagen, andere Bauern schließen sich an, und wenn der Vorspann erscheint, bricht die Hölle los. Wilde Schweine, so verlautet, sind in das Dorf eingefallen und haben die Ernte zerstört; ein weißer Sahib, der Verwalter auf einem Jagdausflug, reitet huldvoll vorbei und bewundert die idyllische Schönheit des Dorfes, beachtet aber dessen kleine Tragödie nicht weiter; die unglücklichen Dorfbewohner werden unerbittlich in die Hände von Geldverleihern getrieben.

Eine seltsame Sympathie, die auf dem gegenseitigen Respekt für den Mut des anderen beruht (vielleicht auch auf einer gewissen sexuellen Anziehungskraft) entwickelt sich zwischen dem bedrohlichen, ältlichen Verwalter und einem halbnackten, jungen Eingeborenen, einer perfekten Inkarnation des 'edlen Wilden'. Stolz aber zögernd bringt der Junge ein Reh, an das er sich herangepircht und das er lebend gefangen hatte, auf den Rasen der Residenz; der entzückte Verwalter zeigt ihm darauf die Sammlung seiner großen Jagdtrophäen; und ehe sich der Junge versieht, muß er mit seiner verschämten Braut für ein Bild posieren, während Memsahib ("Ein Meisterwerk, meine Liebe") sie feinfühlig skizziert. Aber diese anmutige und rührende Beziehung der fremden Kulturen ist auf Sand gebaut. Als ein wollüstiger Geldverleiher sich für eine nicht zurückgezahlte Schuld die Braut des Jungen nimmt, tötet der Junge ihn. In der Residenz verkündet er, daß er das wildeste Tier des Dschungels getötet hat. Nachdem man ihn den einheimischen Behörden überstellt hat, wird er trotz eines aufrichtigen Zeugnis seines Herrn, der seine Jagdleidenschaft bestätigt, rechtmäßig gehenkt. K.K. Mahajan hat den Film, in dem kühle Rasenplätze und der dampfende Dschungel sich eine unsichere Balance halten, ausgezeichnet fotografiert. Die königliche Jagd ist eine erschreckende Analyse des selbstzerstörerischen Mechanismus der Kolonisation.

(...)

In: Sight and Sound Nr. 2, London 1977

OKA OORIE KATHA

The Outsiders/The Marginal Ones/A Village Story

Die Außenseiter

Indien 1977. Produktion: A. Parandhama Reddy Productions. Regie: Mrinal Sen.
Buch: Mrinal Sen, Mohit Chattopadhyay nach einem Theaterstück von Prem
Chand. Kamera: K. K. Mahajan. Musik: Vijaya Raghava Rao. Schnitt: Gandadhar
Naskar. Darsteller: Vasudevo Rao, Mamata Shankar, Narayana Rao.

Format: 35mm, Farbe (Eastman Colour). Länge: 116 Minuten. Sprache: Telugu.
Englische Untertitel.

DIE KUNST DES ÜBERSCHWANGS

von Iqbal Masud

(...)

Mit dem Telugu Film OKA OORIE KATHA feierte Mrinal Sen ein glänzendes come-back. Der Film, nach der berühmten Kurzgeschichte "kafan" des bekannten Hindi/Urdu-Schriftstellers Prem Chand gedreht, beschreibt die Welt der tiefsten Armut im östlichen Uttar Pradesh. Vater und Sohn, von Natur aus parasitär und arbeitsscheu, die sich ihr Essen zusammenstehlen, warten, daß die Frau des Sohnes bei der Entbindung stirbt. Da sie doch sterben wird, warum sollte man sie leiden lassen, indem man sie gesund pflegt? Aus Anlaß ihres Todes betteln Vater und Sohn um Geld für einen Kafan, ein Leichentuch. Das Geld vertrinken sie im Schnapsladen des Dorfes. Die Geschichte ist direkt und brutal. Mit großem psychologischen Gespür entwickelte Mrinal eine diffizile Spannung zwischen den Personen und ihrer Umgebung. Der Rhythmus des Films besteht aus drei Bewegungen.

Vor der Heirat des Sohnes leben Vater und Sohn in einer glücklichen Partnerschaft - trotzig und faul. Sie machen sich über regelmäßige Arbeit lustig; im Rahmen ihrer Möglichkeiten beuten sie ihre Ausbeuter aus; laut- hals benehmen sie sich falsch - typische Symptome der universalen Kultur der Armut. Die Heirat des Sohnes bringt diese Ordnung durcheinander. Die Frau arbeitet, sie verabscheut den Vater Venkayya (der von dem ausgezeichneten Vasudevo Rao aus CHOMANA DUDI gespielt wird). Für den Vater ist dies eine zerstörende Anklage gegenüber seinem ganzen Lebensstil. Er kann nicht verstehen, daß sein Sohn zwischen einer Plackerei als Sklave in einem feudalen System und der früheren anarchistisch-animalischen Existenz hin und her schwankt. In den Szenen, die auf den Tod der Ehefrau folgen, weicht Mrinal erheblich von der literarischen Vorlage ab. Die Szene im Schnapsladen wurde fallengelassen, und durch ein Bild von Vasudevo Rao unter einem Baum ersetzt. Er hält das Geld umklammert und ruft: "Gebt mir Essen, Kleider, ein Haus!" und schließlich fleht er: "Macht sie wieder lebendig!" als ihm das Gesicht seiner toten Schwiegertochter vor Augen erscheint; ein beeindruckendes Bild.

Als ein Kommentar über die tiefste Armut findet KATHA im indischen Kino nicht seinesgleichen, gerade wegen seiner Zurückhaltung, seiner objektiven und genauen Beschreibung menschlicher Erniedrigung und wegen seiner umfassenden Einbeziehung aller Lebensumstände. "Den Schauplatz habe ich von Uttar Pradesh nach Telangana verlegt" sagt Mrinal, "aber das verändert die Geschichte nicht. Das Gesicht der Armut ist überall gleich."

Gab es Probleme für einen bengalischen Regisseur, einen Film in Telugu zu schreiben? "Ja, einige, das Drehbuch schrieb ich mit Mohit Chattopadhyay, dem berühmten Dramatiker, aber an der Telugu-Version arbeiteten mehrere Personen. Ein Lokalpolitiker, Krishnamurthy, der auch eine Rolle in dem Film spielt, bewahrte uns vor offensichtlichen Fehlern. Um den Dialekt habe ich mich nicht gekümmert - das war ein modischer Trick. Das Telugu, das man im Film spricht, wird in ganz Andhra verstanden. Für Vasudevo Rao entschied ich mich wegen seiner geballten Energie, seines Sarkasmus, seiner Wut".

(...)

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

BHUMIKA

The Role

Die Rolle

Indien 1977. Produktion: Blaze Film Enterprises, Bombay. Produzent: Lalit M. Bijlani, Freni M. Variava. Regie: Shyam Benegal. Buch: Girish Karnad, Pandit Satyadev Dubey, Shyam Benegal nach der Autobiographie "Sangtye Aika" von Hansa Wadkar. Dialog: Pandit Satyadev Dubey. Kamera: Govind Nihalani. Kamera-Assistenz: K. Kanti, Gyan Sahay. Ton: Hitendra Ghosh. Musik: Vanraj Bhatia. Liedtexte: Majrooh Sutanpuri, Vasanth Dev. Schnitt: Bhanudas. Schnitt-Assistenz: Ramnik Patel, Jagdish Mohite. Bauten: Shama Zaidi. Kostüme: Kalpana Lajmi. Make-Up: V. Govekar, Leelabi. Regie-Assistenz: Dayal Nihalani, Manohar Ghanekar, Swadesh Pal, Prahlad Kakar. Kontinuität: Nira Benegal. Aufnahmeleitung: Ishwarlai G. Sharma. Darsteller: Smita Patil, Anant Nag, Amrish Puri, Naseeruddin Shah, Sulabha Deshpande, Kulbushan Kharbanda, Baby Rukhsana, Amol Palekar, B.V. Karanth, Kusum Deshpande, Dina Pathak, Mohan Agashe, Rekha Sabnis, Baby Bitto, Sabina Baijai, Sunila Pradhan, Master Abhitab. H. Lani, Kiram Vairale, G.M. Durrani, Abhishek, Om Puri, Swadesh Pal, Sudarshan Dhur, Vijay Padukone, Santosh Sah, Benjamin Gilani.

Format: 35mm, Farbe (Estman Colour). Länge: 142 Minuten. Sprache: Hindi. Englische Untertitel.

DAS NEUE INDISCHE KINO

von Alexander Lipkow

(...)

BHUMIKA ist dem äußeren Anschein nach ein lyrisches Kammerspiel. Es geht um das Schicksal einer Frau - um ihre persönlichen Probleme, Enttäuschungen in der Liebe und um familiäre Schwierigkeiten. Aber auch dieses Einzelschicksal stellt der Regisseur als Ausdruck sozialer Probleme dar. Es ist sicher kein Zufall, daß an der Herstellung des Films die Autoren von GODHULI beteiligt waren: der Drehbuchautor Girish Karnad und der Schauspieler Karant. Benegal sagt in einem Interview: "Es geht um die Probleme der Frau in unserer Gesellschaft, um ihre Suche nach dem eigenen Ich, um ihr Streben nach Unabhängigkeit."

BHUMIKA beginnt feierlich und pompös. Lächelnde Schönheiten in goldenen Saris tanzen zu fröhlichen Trommelklängen. Das ist die äußere Fassade der Heldin. So sehen die Zuschauer sie auf der Leinwand, auf den Plakaten, so stellen sie sich auch ihr Privatleben vor.

Das Drehen beginnt, der Kameramann ist bei der Sache. Da ist plötzlich eine Unterbrechung im Tanz, die Schauspielerin ist mit dem Fuß umgeknickt. Die Szene wird niemals auf der Leinwand erscheinen. Dieses prosaische "unästhetische" Detail paßt nicht zur schillernden Fassade, es gehört ins Privatleben der Darstellerin. Und das ist voller Schwierigkeiten und Unordnung, wie wir im Verlauf des Films feststellen können. Es sind Probleme, die im Leben jeder Frau auftauchen.

Mit Rückblenden wird gezeigt, wie die kleine Uscha von einem Freund der Familie, Keshav, ins Studio gebracht wird. Das kleine Mädchen gefällt und man fängt an, mit ihr Filme zu drehen. Die Geschichte, wie sie zum Film kam, ist frei von Romantik ... Kein Talent bricht sich Bahn ... und es ist auch kein glücklicher Zufall am Werk. Es ist alles ganz einfach: die Familie hat nichts zu essen. Der Vater ist nach langem Leiden gestorben. Die Mutter hat

als ehemalige Tänzerin selbst Erfahrungen mit dem Film gemacht, sie erwartet nichts Gutes davon. Aber da die Familie das Geld braucht, gibt es keinen Ausweg.

So wird die kleine Uscha zum Objekt der Ausbeutung - der soziologische Terminus ist an dieser Stelle durchaus angebracht. Keschav, der den Start ihrer Filmkarriere organisiert, tut das nicht uneigennützig. Er sieht in Uscha seine künftige Ehefrau, eine Ware, die Profit bringen wird. Ihre Ehe trägt denn auch den Stempel dieser egoistischen Überlegung. Uscha hätte gern das Filmen aufgegeben, um nur Frau und Mutter zu sein. Keschav läßt es nicht zu - er braucht das Geld. Sie wünscht sich ein zweites Kind - er zwingt sie fast mit Gewalt zur Abtreibung. Ein Kind würde nur die Karriere behindern.

Aber die Gewalt hat Folgen. Uscha will sich wehren. Schon die Heirat war Protest gewesen, Protest gegen die herrschsüchtige Mutter, die der Tochter verbot, Keschav zu treffen. Damit trieb sie Uscha regelrecht in dessen Arme. Wie geht es weiter?

Aus Eifersucht auf ihren Partner Radschen verprügelt Keschav Uscha. Uscha verläßt daraufhin ihren Ehemann und geht zu Radschen. Auch ihre Liebe zu dem Regisseur Sunil (er wird von dem uns bekannten Nasruddin Shah gespielt) ist von psychischer und physischer Gewalt geprägt. Wie schon Keschav zwingt Sunil Uscha zur Abtreibung.

Uscha wünscht sich ein wenig Liebe - und selbst das ist schon zuviel. Sie möchte ehrliche Beziehungen, möchte als Mensch anerkannt werden. Die Männer, mit denen sie das Schicksal zusammenbringt, sind dazu nicht fähig. Der Schauspieler Radschen kann sich nicht entschließen, die Verantwortung für ihr Schicksal auf sich zu nehmen, als Uscha sich zu ihm bekennt. Sunil, der Regisseur, will melodramatisch mit ihr zusammen Selbstmord begehen, zieht es aber dann vor, den Plan nicht zu verwirklichen.

Noch einmal wird die unüberbrückbare Kluft sichtbar, die Uscha von dem Mann trennt, mit dem sie ihr Leben verbinden will. Der Geschäftsmann Vinai scheint ein kluger und tiefsinniger Mensch zu sein. Er scheut sich nicht davor, ein Verbrechen zu begehen und auch die Verantwortung dafür zu übernehmen. Durch ihn kann Uscha sich endlich vom Film zurückziehen, sie muß nicht mehr ans Geldverdienen denken und kann ihr Leben leben. Vinai ist verheiratet, aber seine Frau ist seit Jahren krank und ans Bett gefesselt. Uscha kommt in die riesige Vorstadtvilla als Hausherrin. Bald schon wird sie sich über ihre wirkliche Lage klar. Als sie mit ihrem Sohn, einem Kind von Vinai, zum Jahrmarkt fahren will, weigert sich der Diener, ihr das Auto zu geben. Der Herr erlaube es nicht. Das sind Familientraditionen, die Frau darf das Haus nicht verlassen. "Die Hausherrin" begreift, daß sie Sklavin ist.

Lohnt es sich, dagegen zu protestieren? Sollte sie sich nicht lieber mit ihrem Schicksal aussöhnen? "Was wird sich denn ändern?" versucht Vinais Frau sie zu überzeugen. "Das Bett wird ein anderes sein, die Küche auch, und vielleicht ändert sich auch das Gesicht des Mannes. Und doch bleibt alles beim alten."

Aber die Entscheidung ist gefallen. Uscha geht. Ohne Wort nimmt sie Abschied. An der Treppe steht ein Polizist, von Keschav beordert. Vinais Gesicht ist steinern-unbeweglich. Uscha tritt zu ihm, verneigt sich bis zur Erde und dankt ihm für alles Gute, das er ihr getan hat. Dann stellt sie ein Kästchen mit Kostbarkeiten, ein Geschenk Vinais, auf den Boden und geht schweigend hinaus. Sie hat für immer Abschied genommen von Reichtum und Sklaverei.

Wie weiterleben? Sie weiß es nicht. Ihr Ehemann Keschav fordert sie auf, zurückzukommen. Radschen bietet ihr eine Rolle an. An den Häuserwänden hängen

Plakate ihrer Filme - sie locken in die märchenhafte Zauberwelt der Leinwand. Aber Uscha, die reale Uscha, ist wieder allein. Allein steht sie ungelösten Problemen gegenüber, vor allem der Frage - wie geht's weiter? Der Film endet mit einem Fragezeichen: Was wird die Zukunft bringen?

Die Uscha wird von Smita Patil gespielt, Shyam Benegal entdeckte sie beim Fernsehen (Smita war Ansagerin beim Sender Bombay) und gab ihr eine Rolle in DAS ENDE DER NACHT. Seit jener Zeit spielt sie in allen seinen Filmen. Die Rolle in BHUMIKA brachte ihr die Anerkennung der Zuschauer und Kritiker - 1977 wurde Smita Patil zur indischen Schauspielerin des Jahres gewählt.

(...)

In: Iskusstvo Kino Nr. 12, Moskau 1978

EIN INTERVIEW MIT SHYAM BENEAL

BHUMIKA basiert auf der Autobiographie der verstorbenen Schauspielerin Hansa Wadkar ("Santya Aika"). Im Gegensatz zu Benegals früheren Arbeiten spielt BHUMIKA im Filmmilieu einer Großstadt. Er handelt von dem Gefühlsleben eines Stars. Hier nun Benegals Ansichten über seinen neuen Film

Dies ist Ihr erster Film, der auf einem Buch beruht. Wird Ihr Film nicht dadurch zu literarisch?

Lassen Sie mich einem Mißverständnis vorbeugen. "Santya Aika" lieferte nur die Idee zu meinem Film; die Personen und Ereignisse aus Hansa Wadkars Leben tauchen nicht darin auf. Die Grundidee interessierte mich, und darauf habe ich den Film aufgebaut. Ich versuchte, herauszufinden, wie eine bestimmte Person in einer bestimmten Umgebung funktioniert - im Filmmilieu der dreißiger Jahre. Da dies mein erster Film ist, der durch eine Buchvorlage inspiriert wurde, bestand natürlich die Möglichkeit, literarisch zu werden. Durch einen verstärkten Gebrauch der Montage habe ich versucht, dem entgegenzuwirken.

Das Buch ist sehr naiv, phantasielos und schlecht geschrieben. Warum faszinierte Sie das Thema?

Der Beruf eines Stars erzeugt viele Probleme: er wird gezwungen, egozentrisch zu sein, da er mit der Außenwelt nicht mehr verkehren darf. In selbstsüchtiger Absicht ketten alle Medien den Star an sich und machen ihn zu einer egozentrischen Persönlichkeit. Und wenn er seinen Starruhm verliert, ist dies ein ungeheurer Verlust. In dem Film wächst das Mädchen in einem geschlossenen, orthodoxen System auf, und als sie daraus ausbrechen versucht, ist sie unzähligen Belastungen ausgesetzt. Deswegen faszinierte mich das Buch, da es von einer Frau handelt, die ihren individuellen Platz in der damaligen Gesellschaft zu finden suchte.

Man findet dieses "revolutionäre" Element in jedem Ihrer Filme. Interessiert Sie eine Revolution gegen Traditionalismus und Orthodoxie?

Natürlich! Interessiert es Sie etwa nicht? Das passive Ertragen des Lebens ist für keinen von Interesse, geschweige denn für einen Künstler. Eine dynamische Gesellschaft verändert sich dauernd, und es ist die Pflicht eines

jeden kreativen Filmemachers, jene katalytischen Elemente zu lokalisieren und zu identifizieren, die eine Veränderung in der Gesellschaft hervorrufen. Der vorliegende Film revoltiert nicht gegen Traditionalismus oder gegen die Gesellschaft. Sein Theme ist der individuelle Kampf um Freiheit.

Hat dieser Kampf einen Wert oder eine Relevanz für unsere heutige Zeit?

Nicht direkt. In einer sich verändernden Gesellschaft kann man nicht erwarten, daß Ideen, die in den dreißiger Jahren relevant waren, auch heute noch ihre Gültigkeit besitzen. Der Film soll eigentlich nur eine nostalgische Reise durch das Kino der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre sein. Er enthält Ausschnitte verschiedener Filme, die zur damaligen Zeit populär waren.

Es muß eine ziemliche Aufgabe gewesen sein, sich in die Atmosphäre der dreißiger Jahre zu versetzen?

Ja. Ohne Zweifel war es einer meiner schwierigsten Filme. Die Organisation war eine ungeheure Aufgabe, obwohl ich versucht habe, nicht zu komplex zu werden. Ich habe einige Sachen zum ersten Mal ausprobiert. Der Film enthält eine Anzahl Lieder; die ganzen Dreharbeiten fanden an vier verschiedenen Orten in Bombay, in Goa und in Puna statt - mit einer Drehzeit von insgesamt zweieinhalb Monaten. Seit November 1975 schrieb ich mit Girish Karnad und Satyadev Dubey an dem Drehbuch. Es war mein teuerster Film, da der "Film innerhalb des Films" sorgfältig ausgearbeitete Dekorationen verlangte. Um schließlich auch ein Gefühl für damalige Filme zu bekommen, haben wir uns eine Anzahl Filme der dreißiger Jahre angesehen, besonders jene, in denen Hansa Wadkar als Star auftrat.

In: Film World Nr. 1, Madras 1977

ANUGRAHAM (KONDURA)

The Boon

Der Segen

Indien 1977. Produktion: Raviraj International, Madras. Produzent: Venkatrama Reddy. Koproduzent: Varadha Reddy, Mallikarjuna Reddy. Regie: Shyam Benegal. Buch: Arudra, Girish Karnad, Shyam Benegal nach einem Roman von C.T. Khanolkar. Dialog: Satyadev Dubey (Hindi-Version), Arudra (Telugu-Version). Kamera: Govind Nihalani. Ton: Hitendra Ghosh. Musik: Vanraj Bhatia. Schnitt: Bhanudas. Kostüme: Nira Benegal, Smita Patil. Darsteller: Vanishree, Anant Nag, Smita Patil, Satyadev Dubey, Shekhar Chatterjee (Hindi-Version), Rao Gopal Rao (Telugu-Version), Sulabha Deshpande, Amrish Puri.

Format: 35mm, Farbe (Eastman Colour). Länge: 132 Minuten. Sprache: Telugu (Hindi). Englische Untertitel.

Inhalt

ANUGRAHAM erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der in dem Konflikt zwischen seinem freien Willen und dem Glauben an die vorherbestimmte Natur seiner Existenz gefangen ist. Parasuram, ein junger Brahmane, ist jung verheiratet. Sein älterer Bruder, der sich sehr über die Faulheit Parasurams ärgert, unterstützt die Familie. Nach einem Streit verläßt Parasuram seine Familie, um sein eigenes Glück zu suchen. Auf seinem Weg trifft er auf den berühmten Weisen Apikondaswamy, der ihm eine Wurzel als Glücksbringer gibt, die angeblich eine Schwangerschaft abbrechen kann. Er verlangt von Parasuram strenges Zölibat und die Rückkehr nach Hause.

Ehrfurchtsvoll kehrt Parasuram in sein Dorf zurück, im Bewußtsein seiner neuen Macht. Er beginnt seine erst vor kurzem geheiratete Ehefrau Anusuya zu vernachlässigen. In der Nacht hört er Tempelglocken. Aber außer ihm kann sie keiner hören, und seine Frau beginnt an seinem Geisteszustand zu zweifeln. Jede Nacht hört er die Glocken, als ob sie ihn riefen. Schließlich geht er zum Tempel. Die Priester warnen ihn, die Göttin anzusehen, sonst würde er blind. Aber er kann der Versuchung nicht widerstehen. Die Göttin hat eine unheimliche Ähnlichkeit mit seiner Frau. Anstatt ihn zu blenden, gibt sie ihm den Auftrag, den Tempel zu renovieren, um dem Bösen, das sich im Dorf verbreitet hat, Einhalt zu gebieten. Mit dieser Bitte geht der einfältige Parasuram zum örtlichen Großgrundbesitzer Bhairava Murthy, der sich bereiterklärt, die Renovierung zu finanzieren.

Die Zustände im Haus des Grundbesitzers sind sehr merkwürdig. Es wird bewohnt von Murthys kinderloser Ehefrau, von Vasu, einem verkrüppelten Sohn seines toten Bruders und dessen schöner Ehefrau Parvati. Durch Klatsch aus dem Dorf und von den Hausangestellten erfährt Parasuram, daß der Grundbesitzer für den Tod seines Bruders verantwortlich und der verkrüppelte Vasu sein eigener mißratener Sohn ist. Murthy wird auch beschuldigt, die Frau seines Sohnes zu begehren. Parasuram ist verwirrt. Kann dieser böse Mann helfen, den Tempel wieder aufzubauen?

Parasuram findet keine Antwort. Der Grundbesitzer setzt sein ausschweifendes Leben fort, während Parasuram in den Augen der Dorfbewohner ein Heiliger wird. Sogar seine Frau verehrt ihn als Heiligen. Obwohl er enthaltsam lebt, träumt Parasuram inniglich von Murthys Schwiegertochter Parvati. Kurz darauf erfährt er, daß sie schwanger ist.

Während der Zeremonie zur Feier von Parvatis Schwangerschaft versucht sich der Großgrundbesitzer an Anusuya heranzumachen. Sie ist schockiert und läuft davon. Später erfährt Parasuram von der Göttin, daß der Grundbesitzer der Vater von Parvatis Kind ist. Dieser leugnet auch die Anschuldigung nicht. Parasuram gibt Parvati die geheiligte Wurzel. Nachdem sie sie gegessen hat, erzählt der Grundbesitzer Parasuram, daß er steril ist und damit auch nicht der Vater von Parvatis Kind sein kann. Parasuram läuft in Panik zum Tempel und dann nach Hause, wo er sein Gelübde der Ehelosigkeit bricht. Am nächsten Tag findet er seine tote Frau Anusuya, die aus Angst, ihren Mann zu einem Sakrileg verführt zu haben, Selbstmord begangen hat. Parasuram verliert nun vollkommen den Verstand und macht sich schreiend auf die Suche nach dem Weisen Apikondaswamy.

In: Uma da Cunha (Hrsg): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979

DIE MACHT DES ABERGLAUBENS

von Ken Wlaschin

ANUGRAHAM, Shyam Benegals jüngster Film, ist der Schlußteil seiner vier Filme über das Dorfleben nach ANKUR, NISHANT und MANTHAN. Während jene drei Filme das traditionelle Dorfleben mit seinen Kasten, den Dorfvorstehern und den Kooperativen zum Thema hatten, behandelt ANUGRAHAM die viel sensibleren Themen Religion und Aberglaube. Der Film wendet sich nicht gegen Religion allgemein, sondern gegen die abergläubischen Vorstellungen, die mit ihr verbunden sind.

In dem Film treten die als Benegals stock-company bekanntgewordenen Schauspieler auf, darunter Anant Nag (er spielte in allen fünf Filmen von Benegal) und Smita Patil (die in den letzten vier spielte).

Der angebliche 'Segen' ist eine Wurzel, die Nag von einem alten Weisen vom Meer erhält. Er glaubt, damit seine schwierigsten Probleme lösen zu können - mit tragischen Ergebnissen. Derek Malcolm schrieb in 'The Guardian' anlässlich des Filmfestivals in Madras:

"Der Film (...) beobachtet die erschreckenden Auswirkungen der brahmanischen Kultur auf einen Dorfbewohner, der es zuläßt, daß Religion ihn von seiner eigentlichen Menschlichkeit ablenkt - ein weitverbreitetes Thema der indischen 'new wave', hier aber mit größerer Schärfe behandelt als gewöhnlich. Er sollte zur Diskussion anregen ..."

Benegals humanitäre, liberale Behandlung des Themas steht einer dogmatisch-politischen Kritik diametral entgegen. Der indische Kritiker Shankar Mennon schreibt: "Ein tief bewegender Film mit offenem Ende, der dem Zuschauer die Freiheit läßt, seine eigenen Schlußfolgerungen zu ziehen".

In: Programmheft des '22. London Film Festival'. London 1978

KODIYETTOM

Ascent

Der Aufstieg

Indien 1977. Produktion: Chitralkha Film Cooperative. Produzent: Kulathoor Bhaskaran Nair. Regie: Adoor Gopalakrishnan. Buch: Adoor Gopalakrishnan. Kamera: Ravi Varma. Ton: Ramachandran, Adoor Gopalakrishnan. Tonmischung: S.P. Ramanathan. Schnitt: M. Mani. Bauten: Sivan. Darsteller: Gopi, Lalita, Azeez, Kaviyoor Ponnamma, Adoor Bhavani, Vilasini, Suseela, Thikkurissi, B.K. Nair, P.C. Soman, Vempayam Thampi, Kavalan Ramankutty Nair, Varadarajan Nair, Adoor Pankajam, Somasekharan Nair, P.K. Venukutan Nair, Rahi, Raji, K.P.S. Kurun, Aranmula Ponnamma, Radhamoni.

Hilfe bei den Dreharbeiten: A. Meera, Martin Aloysius, Poojappura Gopi, R. Mukundan, P.J. Maryano, K. Purushothaman.

Format: 35mm, schwarz/weiß, 1:1.33. Länge: 130 Minuten. Sprache: Malayalam. Englische Untertitel.

DER WANDEL EINES TUNICHTGUTS

KODIYETTOM, Adoor Gopalakrishnans zweiter Spielfilm, ist ein weiterer beeindruckender Film des Regisseurs von SWAYAMVARAM, der 1972 vier nationale Preise gewann, u.a. den für die beste Regie. Im Gegensatz zu SWAYAMVARAM, der ein morbides Gefühl von Verzweiflung hinterläßt mit einem Helden, der einen pathetischen Tod stirbt, ohne daß seine Hoffnungen erfüllt werden, endet KODIYETTOM hoffnungsvoller. Der Held wandelt sich von einem naiven Tunichtgut in ein verantwortungsbewußtes Individuum.

KODIYETTOM ist in vieler Hinsicht ein bezaubernder Film, der die ruhige Schönheit des ländlichen Kerala mit seinem gemächlichen Tempo zum Leben erweckt. Der Hauptdarsteller Sankarankutty wirkt so überzeugend, daß man im Verlauf des Films mit ihm zu fühlen beginnt, ihn sympathisch findet, mit ihm lacht und weint und schließlich seinen Triumph mit ihm teilt, wie mit jemandem, den man auch im wirklichen Leben gut kennt.

Sankarankuttys Charakterstudie ist die überzeugendste, die in den letzten Jahren im indischen Kino zu sehen war. Er ist der typische Dorftrottel, ein zielloses Individuum, das von dem Verdienst einer jüngeren Schwester lebt, die als Hausmädchen in der Stadt arbeitet. Sie schickt ihm Geld und er gibt es für Alkohol und in Teeläden aus. Er lebt in den Tag hinein, aber niemand verachtet ihn deswegen. Ganz im Gegenteil, jedermann hat Sankarankutty gern, da er eine harmlose Seele ist. Er beobachtet eine Gruppe von Leuten beim Glücksspiel. Als man eine Polizeipfeife in der Nähe hört, fliehen alle Spieler. Nur Sankarankutty bleibt vollkommen verblüfft zurück und schaut ihnen nach, da er nicht weiß, daß Glücksspiel ein strafbares Vergehen ist. Der Polizist erwischt ihn, und er wird verhaftet. Als man ihn aus dem Gefängnis entläßt, sind die Dorfbewohner sehr mitfühlend, aber Sankarankutty ist nicht verbittert oder unglücklich. Er ist bereit, die ganze Geschichte zu vergessen.

Die Kinder des Dorfes lieben ihn, da er Zeit hat, ausgiebig mit ihnen zu spielen. In einer Szene versucht er, einen Papierdrachen einzufangen, der sich von der Schnur gelöst hat. Die Jagd geht durch Felder und Niederungen, und alle Kinder des Dorfes laufen hinter ihm her, bis der Drache in einen Bach fällt und davonschwimmt. Die ganze Jagd war umsonst, aber Sankarankutty bedauert das nicht. Ihm hat es großen Spaß gemacht. Mit diesen einfachen aber sehr überzeugenden Szenen und Situationen gelingt Gopalakrishnan eine genaue Studie von Sankarankuttys einnehmendem Charakter.

Man ist traurig über Sankarankuttys Einsamkeit, als seine Frau ihn berechtigterweise verläßt. Seit sie mit ihm zusammenlebt, hat er sie vernachlässigt. Sie mußte sich selbst ernähren, während er durch das Dorf und die Nachbarorte zog, Tempelfeste besuchte oder seine Zeit mit nutzlosen Dingen vertrieb. Er sieht den Arbeitselefanten des reichsten Mannes des Dorfes beim Baden zu oder sitzt im Teeladen herum und führt belanglose Gespräche. Oft reichen die Mahlzeiten nur für Sankarankutty, während die arme Santhamma leer ausgeht. Sankarankutty ist ein Vielfraß. Er liebt Essen und Schlagen. Santhamma verläßt ihn unter dem Vorwand, sie müsse wegen der Entbindung zu ihrer Mutter...

Nacheinander passieren einige Dinge, die Sankarankutty zu denken geben. Die Witwe Kamamma, die sich immer um ihn gekümmert hat, begeht Selbstmord, und Sankarankutty ist der einzige im Dorf, der weiß, warum sie sich getötet hat. Seine Schwester verheiratet sich und ihr Verhältnis ihm gegenüber kühlt merklich ab. Er fühlt sich unerwünscht. Um gebraucht zu werden, erkennt er, daß er sich selbst zu einem nützlichen Individuum entwickeln muß. Er nimmt eine Arbeit als Lastwagenreiniger an. Unter dem Eindruck der starken und männlichen Persönlichkeit des Lastwagenbesitzers sehnt er sich danach, selbst ein akzeptierter Mensch zu werden.

Der Prozeß der Umwandlung ist faszinierend zu beobachten. Das geschickte Gespür des Regisseurs für dramatische Momente und seine genaue Beobachtungsgabe helfen, dem Thema gerecht zu werden. Die übrigen Darsteller bilden eine Art Ring um die Person von Sankarankutty, der durch seine Einfalt und das Fehlen von Habgier im scharfen Kontrast zu allen übrigen Personen steht.

(...)

Der Regisseur hat keine Mühen gescheut, mit jedem Bild des Films kleinste Details einzufangen, die dem Film seinen Realismus und seine Nähe zum wirklichen Leben geben. In besonderem Maße trägt der Kameramann Ravi Varma dazu bei, der ein sehr kreativer Handwerker zu sein scheint. Angenehm überrascht das Fehlen der üblichen Musikeinlagen. Wer glaubt, daß ein indischer Film nur mit Liedern interessant sein kann, sollte sich KODIYETTOM ansehen, bevor er sich ein endgültiges Urteil darüber erlaubt.

In: Screen, Madras, 10. März 1978

KODIYETTOM

von Ramanarayanan

Ein Wimpel, der am glänzenden Fahnenmast emporfährt, setzt das Zeichen für den Beginn des alljährlichen Festes des Bauern-Tempel. Dieses Fest heißt Kodiyettom. KODIYETTOM erzählt die Geschichte des Erwachsenwerdens von Sankaran Kutty, der von seiner einzigen Schwester Sarojini unterstützt wird. Sankaran Kutty verdient seinen Hungerlohn durch gelegentliche Arbeiten. Während eines Besuches zu Hause überredet Sarojini ihren Bruder, Shanthamma zu heiraten. Aber selbst durch die Heirat wird sein Verantwortungsgefühl nicht geweckt. Erst als er als Lastwagenreiniger arbeitet, formen ihn die harten Erfahrungen endlich zu einem Individuum.

Das ist das Thema des Films - die Geburt eines Individuums. Sankaran Kutty steht ohne Bindungen da, als die traditionelle Dorfgesellschaft sich aufzulösen beginnt. Scheu und schüchtern versucht er sich vergebens dem Wandel um ihn zu entziehen. Durch den Druck der Zivilisation wird er zum Individuum, das stark genug ist, sich mit einer feindlichen Umwelt auseinanderzusetzen.

Der Film besitzt eine Reihe von ineinandergeschachtelten Parallelthemen - die Bindung an die matriarchalische Gesellschaft löst sich auf, neue Beziehungen in einer Periode sich wandelnder Werte bilden sich heraus. Vor dem Hintergrund der rauhen, auf Wettbewerb ausgerichteten maskulinen Welt der technologischen Zivilisation - und durch all diese intimen, privaten Details läuft die Sozialgeschichte von Kerala.

Mit KODIYETTOM dringt der malayalische Film in die Gegenwart, wo er sich mit anderen Kunstformen trifft. Lyrische Elemente verschmelzen mit Realistischen, ein Ziel, das seit den Anfängen der modernen malayalischen Literatur viele Schriftsteller zu erreichen versuchten. Subtilität ist die Stärke des Films. Die Kamera verbindet Fragmente der Realität - Stufen einer Treppe, die in einen Tümpel führen, welke Blätter im Wasser, die Veranda eines Ladens, durchnäßt vom Regen, die schwache Krümmung eines Baumstammes, der von einem Elefanten gehoben wird - zu einem auserlesenen Kunstwerk.

Die Hintergrundmusik besteht ausschließlich aus natürlichen Klängen. Die ganze Geschichte des sozialen Übergangs scheint aufbewahrt zu sein im überschwenglichen Rhythmus der Tempeltrommeln, die durch die Stille des Dorfes hallen, und dem kurzen Stückchen vulgärer Musik, das durch das Fenster eines vorbeifahrenden Lastwagens plärrt.

Der Film wird seinem Thema der universalen menschlichen Tragödie gerecht. Sogar im Moment der Erfüllung wird noch das stille Pathos spürbar, das ihn umgibt. Als die Kinder in die Risse eines ausgedörrten Feldes blicken, sehen wir eine unheimliche Dunkelheit, die sich unter dem festen Boden bewegt. KODIYETTOM ist ein ehrlicher Film, eine genaue Beschreibung des Lebens der Bewohner von Kerala.

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

DOORATWA

Distance

Entfernung

Indien 1978. Produktion: Buddhadeb Dasgupta. Regie: Buddhadeb Dasgupta.
Buch: Buddhadeb Dasgupta nach einer Geschichte von Sirsendu Mukherjee.
Kamera: Ranajit Roy. Musik: Ain Rasheed, Mahmud Mirza. Schnitt: Mrinmoy
Chakrabarty. Darsteller: Mamta Shankar, Pradip Mukherjee, Bijon
Bhattacharaya, Niranjam Roy, Singdha Banerjee, Provas Sarkar.

Format: 35mm, schwarz/weiß, 1:1.33. Länge: 96 Minuten. Sprache: Bengali.
Englische Untertitel.

Inhalt

Mandar Bose, der Held des Films, ist seit kurzer Zeit Professor an einem College in Kalkutta. Früher war er politisch in der linken Bewegung engagiert; jetzt hat er der Politik den Rücken gekehrt. Nripati, Mandars Freund, ist immer noch aktiv politisch tätig. Er bittet Mandar, einen Genossen zu verstecken, der untertauchen muß. Mandar ist nicht bereit, ein solches Risiko einzugehen.

Vor zwei Jahren ließ er sich von seiner Frau Anjali scheiden. Anjali war schon vor ihrer Hochzeit schwanger. Sie verschwieg es ihrem Mann bis einen Monat nach der Eheschließung. Amit, ein Freund von Anjalis verstorbenem Bruder, war der Vater. Anjali liebte Amit, doch dieser war nicht bereit, die Verantwortung für das Kind zu übernehmen. Anjali verschwieg die Wahrheit und heiratete Mandar. Sie wollte ihr Kind haben.

Nach der Scheidung arbeitet sie in einer Schule und übernimmt die Erziehung ihres Sohnes. Shaibal, Mandars jüngerer Bruder, ist Student und politischer Funktionär. Er ist der einzige in der Familie, der wagt, seinem Bruder Fragen zu stellen.

Mandar lernt Nandini kennen und kommt ihr nach und nach näher. Nandini ist ein Mädchen aus der Mittelschicht; sie arbeitet. Sie hat keinen Vater mehr und ihre Mutter ist psychisch labil; es besteht Selbstmordgefahr. Aus Angst, den häuslichen Frieden zu stören und aus Verantwortung der Mutter gegenüber verdrängt Nandini den Gedanken an eine Heirat. Aber die dauernde Frustration hat Nandini verhärtet. Mandar wird durch ihr Verhalten verstört. Nripatis Bitte um Asyl für einen revolutionären Kämpfer, seine eigene Vergangenheit sowie Shaibals abweisende Haltung rufen Mandar das Unrecht in Erinnerung, das er Anjali angetan hat. Er geht zu ihrer Wohnung, da er erkannt hat, daß er sich der Verantwortung nicht entziehen kann, das Kind gemeinsam aufzuziehen.

Presseinformation des '7. International Film Festival of India',
New Delhi 1979

RÜCKKEHR AUS DER EINSAMKEIT

von Iqbal Masud

Die Fabel von DOORATWA ist bewußt einfach gehalten. Mandar (Pradip Mukherjee), ein junger Dozent, hat sich von seinen linksgerichteten Vorstellungen losgesagt. Er hat sich von seiner Frau Anjali (Mamta Shankar) scheiden lassen, als er herausfand, daß sie bei der Eheschließung bereits von einem anderen Mann ein Kind erwartete. Der Film schildert Mandars Abstieg in Einsamkeit und Frustration und den langwierigen Prozeß der Umkehr, als er über eine mögliche Rückkehr zu Anjali und zu seiner politischen Partei nachzudenken beginnt.

Dieses auf den ersten Blick naive Thema behandelt der Film sehr intelligent. Ranjit Roy, Absolvent des 'Film and T.V. Institute of India', benutzt die Kamera in seinem ersten Spielfilm sehr bewußt und sensibel. Er scheint sich zum Nachfolger von Satyajit Ray zu entwickeln. Er bevorzugt lange Einstellungen: Kalkuttas Türme im Morgen; die schimmernden Lichter von Chowringhee, vom verdunkelten Ballygunge aus gesehen; Mamtas Hand, die über eine Balustrade streift. Wie Ray hat Ranjit Roy eine besondere Begabung, die Schönheit der indischen Frauen, von Mamta Shankar oder Snigda Banerjee etwa, herauszustellen. Buddhadeb und Ranjit Roy haben die Schäßigkeit, die freundliche Armut, das mühsam verdeckte Elend der Bhadraklok ausgezeichnet eingefangen, "ein überaus freundliches und doch unendlich leidvolles Bild."

Die Frage bleibt, ob es Buddhadeb gelungen ist, den Zusammenhang zwischen der emotionalen Sterilität der indischen Mittelklasse und ihrer politischen Abstinenz darzustellen. Mir scheinen diese Themen nicht umgesetzt worden zu sein. Auf jeden Fall hat Buddhadeb den Schmerz und das Leid zweier Menschen in der Hölle unserer Städte glaubhaft geschildert.

In: Uma da Cunha (Hrsg.): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979

DOORATWA

(...)

Der Film behandelt ein schwieriges Thema: die Ambivalenz der bengalischen Mittelklasse, die zur Bedeutungslosigkeit verurteilt ist, versehen mit einem dekadenten Romantizismus, der sie mit der Realität nicht zurechtkommen läßt, und den Zwängen einer Gesellschaft, die vom männlichen Chauvinismus geprägt ist. Buddhadeb versuchte, dem Thema auf mehreren Ebenen gerecht zu werden. Das ruhige Tempo des Films, nur durch plötzliche bewegte Szenen unterbrochen, ist dem Sujet des Films angemessen.

(...)

Verschiedene Themen werden angesprochen - der Widerspruch zwischen revolutionären Sprüchen und persönlichem Lebensstil, zwischen ideologischer Überzeugung und beruflichem Fortkommen, und die vergebliche Suche nach einer neuen politischen Zielrichtung. Der Widerspruch zwischen einem Dogma, das sich als falsch herausgestellt hat, und der gesellschaftlichen Wirklichkeit wird genau und pointiert dargestellt. In Buddhadeb hat Westbengalen seit langer Zeit wieder einen jungen Regisseur mit großem Talent.

(...)

In: The Economic Times, New Delhi, 14. Januar 1979

ARVIND DESAI KI AJEEB DASTAAN

The Strange Fate of Arvind Desai

Das seltsame Schicksal des Arvind Desai

Indien 1978. Produktion: Yukt Film Cooperative Society Ltd, Bombay.
Regie: Saeed Akhtar Mirza. Buch: Cyrus Mistry, Saeed Akhtar Mirza.
Kamera: Virenda Saini. Ton: A.M. Padmanabhan. Musik: Bhaskar Chandavarkar.
Schnitt: Ashok Tyagi, Kalamandra Mundul. Darsteller: Dilip Dhawan, Anjali Paigankar, Dr. Shreeram Lago, Vilom (Om) Puri, Sulabha Deshpande, Rajinder Jaspal, Sudha Shivpuri, Satish Shah, Deepak Seth, Abha Dhulia, Mohini Hattangadi.

Format: 35mm, Farbe, 1:1.33. Länge: 120 Minuten. Sprache: Hindi. Englische Untertitel.

DIE GESCHICHTE EINER DEKADENTEN GESELLSCHAFT

ARVIND DESAI KI AJEEB DASTAAN der Yukt Film Cooperative Society ist kein autobiographischer Film, obwohl der Titel dies vermuten läßt. Wer ist dieser Arvind Desai? Dies versucht Regisseur Saeed Akhtar Mirza zu erklären. Es ist nicht ausschließlich die Geschichte eines Einzelnen, stellvertretend für die jüngere Generation, sondern eine Analyse der dekadenten städtischen Gesellschaft, die sich ähnlich wie im Westen ausschließlich an materialistischen Dingen orientiert. Da es sich nicht um eine individuelle Geschichte handelt, gibt der Regisseur durch die Darstellung seiner Personen, die er mit der des Stadtlebens mischt, eine ernstzunehmende Analyse der städtischen Gesellschaft.

Auch wenn Arvind Desai die Hauptfigur ist, liegt das Hauptaugenmerk des Films auf der Stadt. Arvind ist ein untypischer Jugendlicher, voller Widersprüche und Unklarheiten. Seine Hauptschwierigkeit resultiert aus seiner Unfähigkeit, das leichtlebige Stadtleben mit gutem Gewissen zu akzeptieren.

Sein Vater Seth Dharamsee exportiert Kunstgegenstände. Arvind ist Manager des Geschäfts in der Stadt. Er hat kein Interesse am Geschäftemachen, da er weiß, daß die bäuerlichen Künstler, die Teppiche und andere Kunstgegenstände herstellen, unterbezahlt werden. Andererseits werden die ausländischen Käufer auch ausgebeutet, da man sie zu viel zahlen läßt. Diese Tatsache kann er mit seinem Gewissen nicht vereinbaren; er hat Schuldgefühle. Überall in der Gesellschaft, in der er lebt, passieren solche Geschichten. Er haßt seinen autoritären Vater und bedauert seine Mutter, die sich ihrem Mann unterordnet. Als sie Geld für gute Zwecke spendet, mурrt ihr Mann und beschuldigt sie der Verschwendung im Namen der Religion. Unterwürfig gibt sie nach und sucht Zuflucht in der Religion.

Arvinds Sekretärin Alice hat eine Affaire mit ihm. Sie muß seine Wutausbrüche ertragen, wenn er sie eine Hure nennt, da sie eine Familie, ihre alte Mutter, einen faulen Bruder und ihre Schwester zu ernähren hat. Arvind mag sie, aber gleichzeitig sieht er untätig zu, wie seine Familie für ihn eine Heirat mit der Tochter eines anderen Geschäftsmannes arrangiert.

Von seinem Freund, einem Linken, erhofft sich Arvind die Lösung seines Wissenskonfliktes, aber sein Freund hat eigene Probleme. Arvinds armer Cousin Mahesh arbeitet in seinem Geschäft. Als er herausfindet, daß Mahesh in betrügerische Geschäfte verwickelt ist, kann er ihn nicht rauswerfen, da sein Vater dagegen ist. Arvind geht häufiger zu Fatima, einer Prostituierten, die trotz ihres schlechten Gewissens ihren Körper verkauft.

Als er während einer Autofahrt die Straßen beobachtet, wird ihm bewußt, daß alles kommerzialisiert ist - der Schlangenbeschwörer und der Mann, der sich in der Öffentlichkeit für seinen Gott geißelt. Auch von der Frau seines Freundes erhält er keine Antwort.

Die Gesellschaft ekelt ihn an - eine Gesellschaft, die sich ohne Gewissensbisse für Geld verkauft. Er verabscheut diese ganze Maschinerie. Er kann sie nicht länger ertragen. Kurz tauchen in dem Film Arbeiter auf, die anfangen unruhig zu werden, da ihnen langsam der unerträgliche Grad ihrer Ausbeutung bewußt wird. Als letzten Ausweg sucht Arvind einen Fluchtweg aus dieser Gesellschaft.

Mirzas Regie ist peinlich genau. Die Bilder der Umgebung von Bombay während des Monsuns sind wunderbar. Mit dem pessimistischen Ende muß man nicht unbedingt einverstanden sein, aber Regisseur Mirza ist ein Filmemacher, mit dem in Zukunft zu rechnen sein wird. Der Film sollte jedoch ein wenig gekürzt werden, da die Beschreibung der städtischen Umwelt zuviel Gewicht hat, wodurch der Film streckenweise an Tempo verliert.

Die überzeugendste schauspielerische Leistung des Films kommt von Dr. Shreeram Lagoo als Seth Dharamsee und von Rajinder Jaspal als Alices Bruder. Dilip Dawan als Arvind Desai und Anjali Paigankar als seine Sekretärin halten sich sehr zurück. Om Puri als Rajan, Sulabha Deshpande als Alices Mutter, Deepak Seth als Gopal und Mohini Hattangadi als Shilpa spielen Nebenrollen. Der Film wurde von der 'Film Finance Corporation' unterstützt.

In: Screen, Madras, 9. Juni 1978

ANALYSE DES VERFALLS EINER STADT

von Bikram Singh

Eine lebendige und pulsierende Szenerie. Das Rot der Busse, das Grün des Fußballfeldes, die regennasse Straße, der Glanz auf einer Autokarosserie, sogar die billigen Kinoreklamen an der Oper - jedes Bild ist von einer atemberaubenden Eleganz. Fast sieht es so aus, als ob Maler am Werk waren, deren Arbeit darin bestand, die Bilder, die die Kamera einfing, zu retouchieren. Diese beeindruckenden Bilder stammen aus ARVIND DESAI KI AJEEB DASTAAN, dem ersten Spielfilm von Saeed Akhtar Mirza, einem Absolventen des Filminstitutes in Puna. Die verführerische Kamera bediente Virenda Saini, der wie Mirza am Filminstitut ausgebildet, es war auch sein erster Spielfilm. Dieser zweite Film der unternehmungslustigen Yukt-Filmkooperative (ihr erster war GASHIRAM KOTWAL) hat die Qualitäten eines bewußten, überlegt 'experimentellen' Films. Ambitionen eines Autorenkinos stören den Film - die Geschichte versucht, die Gefühle und Gedanken des Regisseurs über die städtische Warengesellschaft auszusprechen. Einflüsse von Ben Barkas LES MILLE ETE UNE MAINS und Antonionis ZABRISKIE POINT sind zu spüren. Das Drehbuch von Saeed Mirza und Cyrus Mistry unter der Mitarbeit von Vijay Tendulkar vermeidet eine gradlinige Geschichte.

Eine andere bewußte Abweichung von der Norm ist die Person des Hauptdarstellers - eine Art von Held, den man eher mißtrauisch betrachtet, als sich mit ihm zu identifizieren. Als Sohn eines reichen Geschäftsmannes, und sich "in keiner Weise von anderen jungen Männern seiner Klasse unterscheidend", führt Arvind ein buntes Alltagsleben: Geschäftsführer im luxuriösen Exportladen seines Vaters; eine romantische Affaire mit einer kleinen Sekretärin, eine Tändelei mit der Dialektik seines linksgerichteten Freundes, die Besuche bei seiner Maitresse in einem schäbigen Hotel. Er hat jedoch die Kraft, das "Wertsystem, nach dem er leben soll", in Frage zu stellen. Was das für ihn bedeutet, versucht der Film zu beschreiben.

Sehr subtil kritisiert der Film die Beziehungen zwischen den Personen, die Güter produzieren und den Leuten, die Profite machen. Der Held, ein "Ausbund an Widersprüchen", ist durch die Ausbeutung unbewußt verstört, die in der Natur der Geschäfte seines Vaters liegt, der kunsthandwerkliche Artikel billig einkauft und teuer verkauft. Der Rückzug, auf den der Held sich be gibt, hat etwas Farcenhaftes, und seine Unterordnung unter den status quo zeigt mechanische Züge.

Es gibt einiges, worüber man sich in dem Film streiten kann. Ob die versuchte Sozialkritik eindringlich genug ist, ob die Person des Hauptdarstellers und deren Widersprüche ausreichende Symbole eines "städtischen Niedergangs" sind, ob sich das Drehbuch auf der Höhe der ideologischen Anströbe bewegt, die das Thema enthält, dies alles sind Fragen, über die man heiß diskutieren kann. Der Film hätte eher von der Beschreibung der Zustände, in der sich die Schwester des Helden befindet, profitieren können.

Einen starken Eindruck hinterläßt die Szene des Films, in der sich die Angestellten der routinemäßigen Kleiderdurchsuchung unterziehen müssen, bevor sie das Geschäft verlassen. Die Offenheit der Einstellung und ihre brutale Bedeutung im Kontext des Films gibt ihr eine durchschlagende Kraft. Der lange Epilog des Films, der an Che Guevaras Bild am Ende des argentinischen Films LA HORA DE LOS HORNOS erinnert, erreicht nur durch die Bilder den wünschenswerten Sprung von grauer Dokumentation zu warmer Anteilnahme.

Auch wenn der Film dramaturgische Schwächen hat, beweist Saeed Mirza doch ein filmisches Talent, das man nicht übersehen kann.

In: Uma da Cunha (Hrsg): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979

PRISONERS OF CONSCIENCE

Gefangene des Gewissens

Indien 1978. Produktion, Regie: Anand Patwardhan. Kamera: Anand Patwardhan, P. Mathur, T. Venugopal, B. Salt, G. Gosh, S. Prakash, S. Verma. Lieder: 'We are the Stonebreakers Living Blindly Till Now' und 'Song to Kishta Gowd' (The Forest Weeps at the News of the Hero's Wounding), gesungen von Shamla und Freunden (in Telugu). 'Song From Midnapore Jail' gesungen vom 'Calcutta People's Choir' (in Bengali). Darsteller: Jasbir Singh, Dev Nathan, Vasanthi Raman, D.P. Tripathi, Mary Tyler, Pranab Mukherji, Nemaï Gosh, Subba Rao, Jayaprakash Narayam, Adhrishya Kumar. Dank an folgende Personen und Institutionen:

Bandimukti-O-Ganadabi Prastuti Committee. People's Union for Civil Liberties and Democratic Rights. Socialist Women's Forum. Amnesty International. Committee for the Protection of Democratic Rights. Economic and Political Weekly of India. Indian Express, India Today. Tarkunde Committee. Times of India. Organization for the Protection of Democratic Rights. Sunday Magazine.

C. Amar, H. Balanescu. P. Bartholomew, S. Benegal, S. Bhadoria, J. Chapman, S. Dasgupta, H. Gosh, J. Guha, M. Kaul, B. Karanth, P. Krishen, S. Mehta, M. Menon, K. Mukherji, M. Nair, A. Nangrani, S. Nene, G. Nihalani, S. Patwardhan, P. Prakash, R. Prakash, K. Priyadarshi, P. Sayani, U. Shankar, R. Sharma, K. Singh, S. Vaid.

Der Film ist dem demokratischen und revolutionären Volk von Indien gewidmet. Format: 16mm, schwarz/weiß. Länge: 40 Minuten. Sprache: Englisch. Deutsche Untertitel.

Inhalt

PRISONERS OF CONSCIENCE ist ein Film über die Lage der politischen Gefangenen in Indien. Der Film behandelt die Zeit vor, während und nach dem Ausnahmezustand. Er versucht, einen Zusammenhang herzustellen zwischen der Existenz politischer Gefangener und der andauernden Armut und Ungerechtigkeit, die im ganzen Gesellschaftssystem vorherrscht. Der Titel deutet darauf hin, daß Personen, die aus Gewissensgründen für einen sozialen Wandel kämpften und deswegen verhaftet wurden, nicht reine Gefangene des Staates sind, sondern Gefangene ihres eigenen Gewissens. Denn es war ihr Gewissen, das sie in den Kampf führte.

Wer sind diese Gefangene? Unter welchen Bedingungen hielt man sie gefangen? Warum sind einige von ihnen immer noch im Gefängnis? Wofür kämpfen sie? Dies sind einige der Fragen, die der Film durch Interviews mit entlassenen Gefangenen und durch Einblicke in die soziale Struktur, in der sie leben, zu beantworten sucht. Wenn auch die Niederschlagung des Ausnahmezustands keine vollen demokratischen Rechte für die Mehrheit des indischen Volkes brachte, wurden doch Erwartungen und Hoffnungen in dieser Richtung geweckt. PRISONERS OF CONSCIENCE ist der Versuch, einige dieser Bestrebungen zu artikulieren.

Produktionsmitteilung

AUSZUG AUS DEM TEXT DES FILMS

Kommentator: Die verfrühte Hoffnung auf Freilassung aller politischen Gefangenen und einer Wiedergutmachung trott, da man die Friedfertigkeit derer anzweifelte, die noch inhaftiert sind. Ihre Freilassung wird von einer Gewaltverzichtserklärung abhängig gemacht. Viele Gefangene weigern sich, zu unterschreiben. Wer übt hier Gewalt aus? Wer setzt sie fort? Wer sind die Opfer?

Auf dem Land: Grausamkeit gegen Arme und Landlose gehört zum täglichen Bild Indiens. Der Landbesitzer ist der unumschränkte Herr. Ihm gehört oftmals mehr als ein Viertel des Dorfbesitzes. Er beschäftigt Sklaven und Freie, im Haus und auf dem Feld. Arme Frauen mißbraucht er. Er hält sich eine Privatarmee, die mit Speeren, Latten und selbstgebastelten Waffen ausgerüstet ist. Er schießt mit illegalen Waffen und zeigt der Polizei die Pistole, für die er einen Waffenschein hat. Meistens bezahlt er die Polizei, gewöhnlich sind sich beide Parteien einig im Haß auf die Landarbeiter, die meistens den unteren Kasten angehören. Das kleinste Anzeichen von Widerstand wird als naxalitisch gebrandmarkt und gilt als Entschuldigungsgrund für Vergeltungsmaßnahmen.

In der Stadt: Die Arbeiter der 'Swadeshi Cotton Mill' verlangten die Auszahlung einbehaltener Löhne. Als bei einem Zwischenfall Steine geworfen wurden, drang am 6. Dezember 1977 die Polizei in die Fabrik ein und schoß. Die Arbeiter waren eingeschlossen. Die Schießerei dauerte zwei Stunden. Wieviele Arbeiter wurden getötet? Die Regierung sagt elf. Manche sagen: sechzig. In Kampur spricht man von einhundertfünf. Viele der 250 Arbeiter, die nach dem Vorfall verhaftet wurden, beschwören, daß sie gezwungen wurden, die Leichen aus der Fabrik zu beseitigen. Einige wurden in die Öfen geworfen, andere in den Fluß Jamuna.

Frage: Während des Ausnahmezustands vereinten sich viele Kräfte im Kampf gegen die Diktatur. Werden diese Kräfte auch nach dem Ausnahmezustand weiterhin zusammenhalten?

Dev Nathan: Nicht alle werden den Kampf um die Demokratie fortsetzen. Aber es bleibt eine breite Front von Arbeitern, Bauern, Angehörigen der Mittelklasse, sogar einigen wenigen patriotischen Kapitalisten, die sich gegen die ausländische Bevormundung wenden. Nur auf einer breiten Basis aller Kräfte, Parteien und Einzelpersonen können wir die demokratische Bewegung in unserem Land vorantreiben. Vasanthi Raman: Im Kampf gegen den Ausnahmezustand haben wir nur das Recht zurückgewonnen, zu kämpfen.

(...)

Kommentator: Das Ende des Ausnahmezustands bringt für die Demokratie neue Impulse. Der Bauer nimmt den Kampf gegen die feudale Unterdrückung wieder auf. Der Arbeiter verlangt, daß seine Arbeit nicht mit Kugeln, sondern mit einem gerechten Anteil am Erarbeiteten belohnt wird. Die Verteidigung demokratischer Rechte der Unterprivilegierten wird zum wichtigen Anliegen im öffentlichen Bewußtsein. Die Bemühungen um die Freilassung aller politischen Gefangenen dauern an.

(Der Übersetzung dienten die Untertitel von Gesine Stempel als Vorlage)

ZWISCHENTITEL DES FILMS

Die Personen, die in diesem Film interviewt werden, haben eins gemeinsam. Sie alle waren politische Gefangene im unabhängigen Indien.

Jasbir Singh, Jugendorganisation der 'Socialist Party'. Verhaftet 1975. Ohne Anklage in Haft. Freigelassen 1977.

Dev Nathan, Vasanthi Raman, 'Communist Party of India' (Marxisten-Leninisten). Verhaftet 1976. Ohne Anklage in Haft. Freigelassen 1977. (Als Folgen seiner Folterungen mußte Dev Nathan eine künstliche Schädeldecke eingesetzt werden. Seine Finger kann er nicht mehr benutzen.)

D.P. Tripathi, 'Student's Federation of India'. Verhaftet 1975. Ohne Anklage in Haft. Freigelassen 1977.

Mary Tyler. Verhaftet 1970. In Untersuchungshaft. Freigelassen 1975. (Das Interview fand während des Ausnahmezustandes statt.)

Pranab Mukherji. Verhaftet 1970, 1974. In Untersuchungshaft. Freigelassen 1978.

Nemai Ghosh, Redaktionsmitglied von 'Liberation'. Verhaftet 1970. In Untersuchungshaft. Freigelassen 1977.

Subba Rao, Mitglied der 'Revolutionary Writers' Association'. Verhaftet 1975. Ohne Anklage in Haft. Freigelassen 1977.

Jayaprakash Narayan, 'Ghandian-Socialist'. Verhaftet Juni 1975. Ohne Anklage in Haft. Freigelassen Oktober 1975.

Adhrishya Kumar. Verhaftet 1972. In Untersuchungshaft. Freigelassen 1974.

IM FILM ZITIERTE SCHLAGZEILEN

"Eine frühe Freilassung der Naxaliten ist möglich". Financial Express , 6.3.1977.

"Charan bestätigt die Freilassung aller Inhaftierten". 5.4.1977.

"Mögliche Generalamnestie für alle Naxaliten". Free Press , 11.4.1977.

"Wenn Fernandes freigelassen wird, warum nicht die Naxaliten?"

"Alle Naxaliten müssen befreit werden". Indian Express , 14.5.1977.

"Militärpolizei nicht an der Ermordung von Naxaliten beteiligt". 15.6.1977.

"Die Freilassung der Naxaliten: die Staaten haben das letzte Wort". 15.6.77.

"Mani: Freilassung der Naxaliten ist die Hauptsache".

"Naxaliten müssen zuerst bereuen, sagt CM". 23.7.1977.

"Gutsbesitzer erschlagen zwei Landarbeiter".

"Harijan-Frau auf Holi in Bihar lebendig verbrannt".

"Massaker in Pantnagar. Polizei verbrennt Leichen. Über 50 Tote: mehr Leichen im Zuckerrohrfeld". The Indian Times , 6. April 1977.

"Landarbeiter in Feuergefecht mit der Polizei getötet", 7.3.1977.

"Gedungene Männer stießen Eingeborene in den Fluß: 6 Tote". 17.8.1977.

"Polizei kommt den Gutsbesitzern zu Hilfe".

"Das Massaker von Kampur. Am 6. Dezember feuerte die Polizei auf Arbeiter der 'Swadeshi Cotton Mills' in Kampur. Es war der brutale Endpunkt einer typischen und schmutzigen Geschichte eines indischen Geschäftshauses. S. Ali, der die Untersuchung leitete, fördert die Korruption und die Unfähigkeit der herrschenden Kreise zu Tage".

BIOFILMOGRAFIEN

Shyam Benegal

Geboren am 14.12.1934 in Hyderabad. Student des Nizam College der Osmania Universität von Hyderabad. Gründete Hyderabads ersten Filmclub. M.A. in Ökonomie. Von 1959 bis 1973 zuerst als Assistent und Ideenschreiber, dann als Regisseur bei verschiedenen Werbefirmen tätig. In vierzehn Jahren drehte er über 600 Werbefilme und 26 Dokumentarfilme (Auswahl s.u.). 1969 Dozent am 'Film and T.V. Institute of India' in Puna und Dozent für Massenkommunikation am Bhavan College. Aufenthalt in Amerika und England. In Boston Koproduzent der Fernsehstation W.G.B.H., in New York Mitarbeit am 'Children's Television Workshop'. Mit seinen dortigen Erfahrungen drehte er 1974 in Indien fünf Vorschulprogramme für Kinder.

Dokumentarfilme

- 1967 A CHILD OF THE STREETS
CLOSE TO NATURE
- 1968 INDIAN YOUTH: AN EXPLORATION
SINHASTA OR THE PATH TO IMMORTALITY
POOVANAM (The Flower Path)
- 1969 HOROSCOPE FOR A CHILD
- 1971 PULSATING GIANT
STEEL: A WHOLE NEW WAY OF LIFE
THALA AND RHYTHM
SRUTI AND GRACES OF INDIAN MUSIC
RAGA AND THE EMOTIONS
- 1972 POWER TO THE PEOPLE
FOUNDATIONS OF PROGRESS
- 1974 THE QUIET REVOLUTION
BAL SANSAR
- 1976 TOMORROW BEGINS TODAY: INDUSTRIAL RESEARCH
EPILEPSY

Spielfilme

- 1973 ANKUR (The Seedling)
(auch Drehbuch)
- 1975 CHARANDAS CHOR (Charandas, the Thief)
NISHANT (Night's End)
- 1976 MANTHAN (The Churning)
- 1977 BHUMIKA (The Role)
(auch Co-Drehbuch)

- 1977 KONDURA (The Boon)
(auch Co-Drehbuch)
- 1978 JUNOON (The Possessed)
(auch Drehbuch)

Buddhadep Dasgupta

Geboren 1944 in Anara, einem Dorf des Purulia-Distrikts in Westbengalen. Er verbrachte seine Kindheit außerhalb Kalkuttas. Studium der Ökonomie. Abschluß mit einem M.A. Von 1968 bis 1976 Dozent in Ökonomie an der Universität von Kalkutta.

Einer der wichtigsten Schriftsteller der modernen bengalischen Literatur. Schreibt regelmäßig in bengalischen und englischen Zeitschriften über Film. Er drehte einige Dokumentarfilme (u.a. DHOLIYA RAJA) und Kurzfilme. DOORATWA (Distance, 1978) ist sein erster Spielfilm.

Ritwick Ghatak

Geboren 1926 in Bengalen. Studium der Theaterwissenschaft. Mitarbeit beim 'Indian People's Theatre Movement'. Er schrieb Theaterstücke (u.a. "Dalili" und "Galileo"), inszenierte und trat in seinen Stücken auch selbst auf. Mitglied der Kommunistischen Partei. 1947 Trennung vom IPTA. Regieassistent von Bimal Roy. 1951 erster Spielfilm BEDANI, der bis heute nicht aufgeführt wurde. Schrieb die Drehbücher aller seiner Filme. Drehbuchautor und Schauspieler anderer Filme. 1965 für ein Jahr stellvertretender Direktor des 'Film and T.V. Institute of India' in Puna. Neben seinen Spielfilmen drehte er auch einige Dokumentarfilme. Alkoholkonsum und eine offene Tuberkulose trugen 1976 zu seinem frühen Tod bei.

Filme

- 1951 BEDINI
- 1952 NAGARIK (The Citizen)
- 1958 AJANTRIK (The Pathetic Fallacy/The Non-Machine)
- 1959 BARI THEKEY PALIYE (The Runaway)
KATO AJANAREY
- 1960 MEGHE DHAKA TARA (The Cloud-Capped Star)
KOMAL GANDHAR (The Soft Ga of the Sargam)

- 1963 SCISSORS, Dokumentarfilm
 1964 SUVARNAREKHA
 1965 RENDEZVOUS, Dokumentarfilm
 FEAR, Dokumentarfilm
 1967 SCIENTISTS OF TOMORROW, Dokumentarfilm
 1973 TITAS EKTI NADIR NAAM (A River Named Titas)
 1974 JUKTI, TAKKO AAR GAPPO (Reason, Debate and a Tale)

als Drehbuchautor

- 1955 MUSAFIR
 Regie: Hrishikesh Mukherji
 1956 MADHUMATI
 Regie: Bimal Roy
 1961 SWARALIPI
 Regie: Ashit Sen
 1962 KUMARI MON
 (auch Darsteller)
 Regie: Chitrarath
 1963 DWIPER NAM TEEYA RAANG
 Regie: Guru Bagchi
 1965 RAJ KANYA
 Regie: Sunil Banerjee

aufgegebenes Projekt

- 1964 BAGALAR BANGA DARSHAN

Adoor Gopalakrishnan

Gopalakrishnan wurde 1941 geboren. Er gründete eine der ersten 'Film-Societies' in Kerala. Arbeit am Theater, als Schauspieler, Produzent und Dramatiker; er schrieb über ein halbes Dutzend Theaterstücke. Absolvent des 'Film and T.V. Institute of India' in Puna. Diplom als Drehbuchautor und Regisseur. 1965 gründete er in Trivandrum Indiens erste Filmkooperative, die 'Chitrallekha Film Cooperative Limited'. Der Kooperative, die bis jetzt zwei Spielfilme und 20 Dokumentarfilme produzierte, ist auch ein Verleih angeschlossen. Sie besitzt ein vollausgerüstetes Studio, ein kleines Kino, Schneidetische und ein Kopierwerk.

Für seine beiden Spielfilme schrieb Gopalakrishnan auch das Drehbuch. Neben seinen Langfilmen drehte er eine Reihe Dokumentar- und Kurzfilme.

Filme

- 1972 SWAYAMVARAM (One's Own Choice)
 1977 KODIYETTOM (Ascent)

B.V. Karanth

Karantb begann seine Karriere als Laufbursche bei einer volkstümlichen Kannada-Theatertruppe. Heute ist er Direktor der 'National School of Drama in Neu Dehli, die er vor 15 Jahren als Student besuchte. In Benares arbeitete er an einer Dissertation über die Indische Bühne und das Hindi-Drama. Er studierte unter Pandit Omkarnath Thakur klassische hindustanische Musik. Er war Schauspieler und Regisseur vieler Theaterproduktionen. Zusammen mit Girish Karnad ist er der wichtigste Vertreter einer realistisch-sozialkritischen, zugleich stark in der lokalen Themen- und Mythenwelt verwurzelten Strömung im südindischen (Kannada-)Film.

Filme

- 1971 VAMSHA VRIKSHA (The Family Tree)
Regie, Buch und Dialog mit Girish Karnad
- 1973 KAADU (The Forest)
(nur Musik)
Regie: Girish Karnad
- 1975 CHOMANA DUDI (Chona's Drum)
Regie und Musik
- 1976 CHOR CHOR CHUPJA (Thief, Thief, Run)
- 1977 GO-DHULI (The Cow-Bust Hour)
Regie und Buch mit Girish Karnad

Girish Karnad

Geboren 1938 in Karnataka. Studierte Mathematik und Statistik. B.A. an der Universität Karnataka 1958. Studium in Oxford. 1963 Abschluß mit einem "Bachelor of Arts" in Philosophie, Politik und Ökonomie. Von 1963 bis 1970 Geschäftsführer der "Oxford University Press" in Madras. 1974-75 Direktor des "Film and T.V. Institute of India" in Puna. Dramatiker ("Yayati" - 1961, "Tighlaq" - 1964, "Hayavadana" - 1970/71, "Anjumallige" - 1977), Drehbuchautor, Schauspieler und Filmemacher.

Filme

- 1970 SAMSKARA
(nur Drehbuch, Schauspieler)
Regie: T. Pattabhi Rama Reddy
- 1971 VAMSHA VRIKSHA (The Family Tree)
Regie, Buch und Dialog: mit B.V.Karantb
- 1973 D.R. BENDE, Dokumentarfilm
- 1973 KAADU (The Forest)
Buch und Regie
- 1975 NISHANT (Night's End)
(nur Schauspieler)
Regie: Shyam Benegal
- 1976 BHUMIKA (The Role)
(nur Co-Drehbuch mit Satyadev Dubey)
Regie Shyam Benegal

- 1976 MANTHAN (The Churning)
(nur Schauspieler)
Regie: Shyam Benegal
- 1976 KANAKAMBARA
(nur Schauspieler)
Regie: Sridhar Kshirsagar
- 1976 SWAMI
(nur Schauspieler)
Regie: Basu Chatterji
- 1977 KONDURA (The Boon)
(nur Co-Drehbuch mit Shyam Benegal und Arudra)
Regie: Shyam Benegal
- 1977 GO-DHULI (The Cow-Dust Hour)
Regie und Buch mit B.V. Karanth
- 1978 ONDANONDU KALADALLI (Once Upon a Time And Once Again)
Regie, Co-Drehbuch mit Krishna Basrur

Mani Kaul

Geboren 1942. Von 1963 - 1966 Ausbildung am 'Film and T.V. Institute of India' in Puna. Diplom als Regisseur und Drehbuchautor. Von 1966 bis 1969 drehte er verschiedene Kurzfilme. Seit 1970 Gastdozent für Regie am indischen Filminstitut in Puna.

Filme

- 1969/70 USKI ROTI
- 1971 ASHADH KA EK DIN
- 1973 DUVIDHA
Produktion, Buch und Regie
- 1974 PUPETEERS OF RAJASTHAN, Dokumentarfilm
- 1976 GHASHIRAM KOTWAL
Co-Regie mit Krishnan Harimaran

Anand Patwardhan

Geboren Bombay 1950. Von 1972 - 1974 Tätigkeit in einem 'voluntary rural education and development project' in Central India, dabei Herstellung eines 'film strip' (Ton-Dia-Schau) über die Behandlungsmethoden von Tuberkulose. 1974 Anschluß an die Bihar-Bewegung. Herstellung des Films WAVES OF REVOLUTION (30 Minuten lang, 16mm, unter Verwendung von 8mm-Material). Vorführungen in Indien während des Ausnahmezustandes im Untergrund. 1975 M.A. in Communications an der McGill University in Montreal. Nach Beendigung des Ausnahmezustandes 1977 Rückkehr nach Indien.

Filme

- 1974 WAVES OF REVOLUTION, Dokumentarfilm
- 1978 PRISONERS OF CONSCIENCE, Dokumentarfilm

Satyajit Ray

Geboren am 2.5.1921 in Kalkutta. Sein Vater Sukumar Ray war ein bekannter bengalischer Schriftsteller, Maler und Photograph. Studium der Ökonomie am Presidency College der Universität von Kalkutta. Mit neunzehn B.A. in Ökonomie. Von 1940 - 1942 Studium der Malerei und Graphik unter Rabindranath Tagore an der Universität von Santiniketan. Von 1942 bis 1956 bei einer englischen Werbefirma angestellt, seit 1946 als ihr künstlerischer Direktor. 1947 gründete er zusammen mit seinem Arbeitskollegen Chidananda Dasgupta den ersten indischen Filmklub, die 'Calcutta Film Society'. 1950 Aufenthalt in London. Vittorio de Sicas LADRI DI BICICLETTA (Fahrraddiebe - 1968) wird der Kernfilm seines Lebens. Angeregt durch den italienischen Neorealismus und die Bekanntschaft mit Jean Renoir, der 1951 in Indien THE RIVER (Der Strom) drehte, beginnt er 1952 an den Arbeiten zu PATHER PANCHALI. Er ist Drehbuchautor aller seiner Filme. Seit TEEN KANYA schreibt er auch die Musik zu seinen Filmen selbst.

Filme

(Deutsche Titel entweder Verleihtitel (1), Fernsehtitel (2), oder Festivaltitel (3))

- 1955 PATHER PANCHALI (Song of The Road) Klagelied der Straßen (1)
Apus Weg ins Leben - 1. Auf der Straße (2)
- 1956 APARAJITO (The Unvanquished) Apus Weg ins Leben - 2. Der Unbesiegbare (2)
- 1957 PARASH PATHAR (The Touch Stone)
- 1958 JALSAGHAR (The Music Room)
- 1959 APUR SANSAR (The World of Apu) Apus Weg ins Leben - 3. Apus Welt (3)
- 1960 DEVI (The Goddess)
- 1961 RABINDRANATH TAGORE, Dokumentarfilm
TEEN KANYA (Three Daughters)
PORTRAIT OF A CITY, Dokumentarfilm
- 1962 KANCHENJUNGH
ABHIJAN (The Expedition)
- 1963 MAHANAGAR (The Big City) Mahanagar (2) Die große Stadt (3)
- 1964 CHARULATA Charulata (2) Die Einsame Frau (3)
- 1965 KAPURUSH-O-MAHAPURUSH (The Coward and the Saint)
- 1966 NAYAK (The Hero) Der Held (3)
- 1967 CHIRIAKHANA (The Zoo)
- 1969 GOOPY GYNE BAGHA BYNE (Goopy and Bagha)
- 1970 ARANYER DIN RATRI (Days and Nights in the Forest)
PRATIDWANDI (Siddharta and the City)

- 1971 SEEMABADDHA (Company Limited)
- 1973 ASHANI SANKET (Distant Thunder) Ferner Donner (3)
- 1974 THE INNER EYE, Dokumentarfilm
SONAR KELLA (The Golden Fortress)
- 1975 JANA ARANYA (The Middle Man)
- 1976 BALA, Dokumentarfilm
- 1977 SHATRANJ KE KHILARI (The Chess Players)
- 1978 JAI BABA FELUNATH (The Elephant God) Der Elefantengott (3)
- Musik
- 1965 SHAKESPEARE-WALLAH Shakespeare-Truppe (3)
Regie: James Ivory

Mrinal Sen

Mrinal Sen wurde 1923 geboren. "Ich kam auf Umwegen zum Film. Ich habe Physik studiert, interessierte mich für akustische Phänomene, und um diese eingehender zu untersuchen, arbeitete ich nach Beendigung meines Studiums in einem Filmstudio. Als ich dann in der Nationalbibliothek in Kalkutta meine Arbeit fortsetzte, begann ich auch Filmliteratur zu lesen - Schriften Sergej Eisensteins, die Arbeit seines Schülers Wladimir Nilsen, die Aufsätze Wsewolod Pudowkins.

Dann habe ich andere Sachen versucht, habe Korrektur gelesen und Artikel geschrieben und war kurze Zeit bei einer Theaterkooperative, dem 'Indian People's Theatre Movement'.

Ich begann für eine Zeitung der Kommunistischen Partei, deren Mitarbeiter ich war, Filmrezensionen zu schreiben."

1952 veröffentlichte Sen ein Buch über Charlie Chaplin. Um sich finanziell über Wasser zu halten, wurde er Vertreter einer Arzneimittelfirma, ein Beruf, "für den ich vollkommen ungeeignet war".

"Im Jahre 1956 erhielt ich die Möglichkeit, meinen ersten Film RAAT BHOORE zu drehen, ein schlechtes romantisches Machwerk, zurecht ein Mißerfolg. Nach diesem mißlungenen Debut war ich überzeugt, kein Talent zum Filmmachen zu besitzen, beschloß nie wieder einen Film zu drehen, und kehrte zur Filmpublizistik zurück. Hauptberuflich arbeitete ich in jener Zeit als Korrektor in einem Verlag für medizinische Literatur, obwohl ich von Medizin nicht das geringste verstand."

Seit 1959 dreht Mrinal Sen regelmäßig Filme nach eigenen Drehbüchern. Über seinen politischen Anspruch als Filmemacher sagt er:

"Ich möchte ein Kundschafter werden, der revolutionäre Gedanken ins Bewußtsein der Zuschauer 'infiltriert'. Ich wünschte, daß meine Filme die Zuschauer provozieren, sie aus ihrer Neutralität aufschrecken, daß sie

ihnen begreiflich machen - der denkende, fühlende Mensch kann nicht leidenschaftsloser Zuschauer des Lebens sein, er muß aktiv sein, muß eingreifen in die Wirklichkeit. Ich möchte die Eindrücke der Umwelt sammeln, und sie in eine richtige Perspektive stellen: so glaube ich, dem Zuschauer verstehen zu helfen, aber ohne ihm eine fertige Lösung anzubieten. Man sagt, daß ich mit meinen Filmen propagandistische Wirkungen anstrebe. Dem widerspreche ich nicht. Meiner Meinung nach ist Kunst immer Propaganda, aber nicht jede Propaganda Kunst."

Selbstzitate von Mrinal Sen zusammengestellt aus:
"Ich möchte ein Kundschafter werden." Interview mit Alexander Lipkow.
In: Film und Fernsehen Nr. 12, Dezember, Berlin 1975, Seite 36 ff.
Forrest Williams: The Art Film in India. Report on Mrinal Sen. In: Film Culture Nr. 48-49, Winter-Spring, New York 1970, Seite 62ff.
Marcel Martin: Nouvelle Vague Indienne. In: Cinema 70 Nr. 147, Juni, Paris 1970, S. 13ff.

Filme

- 1956 RAAT BHOORE (Night's End)
- 1959 NEEL AKASHER NEECHEY (Under the Blue Sky)
- 1960 BAISHEY SHRAVANA (The Wedding Day)
- 1961 PUNASCHA (Over Again)
- 1963 ABASHESHEY (And at Last)
- 1964 PRATINIDHI (The Representative/Two Plus One)
- 1965 AKASH KUSUM (The Daydream/Up in the Cloud)
- 1967 MATIRA MANISHA (Two Brothers)
5000 YEARS' HISTORY OF INDIA, Dokumentarfilm
- 1969 BHUVAN SHOME
- 1970 ICHHAPURAN (The Wish-Fulfilment)
- 1971 INTERVIEW
- 1972 CALCUTTA 71
EK ADHURI KAHANI (An Unfinished Story)
- 1973 PADATIK (The Guerilla)
- 1974 CHORUS
- 1976 MRIGAYAA (The Royal Hunt)
- 1977 OKA OORIE KATHA (The Outsiders/The Marginal Ones/A Village Story)
- 1978 PARASHURAM (The Man With an Axe)

Nina Shivdasani

Geboren 1946 in Bombay. Studium der Malerei in Bombay und am Beaver College in Pennsylvania (USA). Beschäftigung mit Fotografie. Stipendium des Whitney Museum of Art, New York. Filmbildung am California Institute of the Arts in Los Angeles.

Filme

- 1972 SOMETHING ABOUT TRANSFORMATION AND REDISCOVERY, Kurzfilm
BREAKING GROUND, Kurzfilm
- 1973 A WORLD OF ALL INTELLIGENCE, Kurzfilm
HOPE NO-ONE'S LISTENING, Kurzfilm
- 1975 CHHATRA BHANG
Regie, Buch, Schnitt

VERLEIHLISTE

Die nachstehend aufgeführten Filme befinden sich im Verleih der
"Freunde der Deutschen Kinemathek eV", Welserstr. 25, 1000 Berlin 30.

BADNAM BASTI (Die verrufene Straße)

Indien 1971. Produktion und Regie: Prem Kapoor. Buch: Prem Kapoor, nach
einem Roman von Kamleshwar.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 100 Minuten, Original (Hindi) mit englischen
Untertiteln.

Erstlingsfilm, der die unkonventionelle Erzählung - von den Problemen einer
Zweierbeziehung - in moderne und analytische Bilder umsetzt.

CALCUTTA '71

Indien 1972. Produktion: D.S. Pictures, Kalkutta. Regie: Mrinal Sen. Buch:
Mrinal Sen nach Novellen von Manik Banerjee und Mrinal Sen.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 124 Minuten, Original Bengali mit französischen
Untertiteln.

Die Wanderung eines jungen Mannes durch das Indien der Armut und seine Ge-
schichte, von der Apathie zur Rebellion.

CHHATRABHANG (Der stürzende Thron)

Indien 1976. Produktion: Sha Sheth, mit Unterstützung der Vashketu Founda-
tion und Nina Shivdasani. Regie, Buch, Schnitt: Nina Shivdasani.
Format: 35mm Lichtton, Farbe, 80 Minuten, Original mit deutschen Untertiteln.

Erstlingsfilm der einzigen indischen Filmemacherin über das Schicksal der
Unberührbaren in einem Dorf, denen die Brahmanen den Zutritt zum Brunnen
verweigern.

CHOMANA DUDI (Chomas Trommel)

Indien 1975. Produktion: Praja Films. Regie, Musik: B.V. Karanth. Buch:
Shivarama Karanth, nach seinem gleichnamigen Roman.
Format: 35mm, s/w, Lichtton, 120 Minuten, Original (Kannada) mit deutschen
Untertiteln.

Eine Attacke auf Kastensystem und Feudalismus. Chomas Trommel ist die Stimme
des Protestes gegen Ausbeutung und religiösen Aberglauben.

CHORUS

Indien 1974. Produktion, Buch, Regie: Mrinal Sen. Kamera: K.K. Mahajan.
Format: 35mm, s/w, 119 Minuten, Original (Bengali) mit deutschen Untertiteln.

Das Problem der Massenarbeitslosigkeit. Realistisch erzählte Einzelschick-
sale münden in eine phantastisch konzipierte Demonstration von Arbeitern und
Bauern.

DUVIDHA (Zwei Gesichter)

Indien 1973. Produktion: Mani Kaul/Film Finance Corporation. Buch, Regie:
Mani Kaul. Kamera: Navroze Contractor.
Format: 35mm, Farbe, 82 Minuten, Original (Hindi) mit deutschen Untertiteln.

In lyrischer Bildsprache erzählte Legende vom Ausbruchsversuch und der
schließlichen Unterordnung einer jungen Ehefrau, die - vom Mann jahrelang
allein gelassen - einen Baumgeist liebte.

EK ADHURI KAHANI (Eine unvollendete Geschichte)

Indien 1972. Produktion: Arun Kaul Productions. Buch und Regie: Mrinal Sen.
Kamera: K.K. Mahajan. Musik: Vijay Raghav Rao.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 115 Minuten, Original mit deutschen Untertiteln.

Indien 1929: Ein junger Akademiker aus Kalkutta, der in der Provinz eine Stelle als Kassierer in einer Zuckerfabrik findet, muß in einem Arbeitskampf entscheiden, auf welche Seite er gehört.

GHASHIRAM KOTWAL

Indien 1976. Produktion: YUKT Film Cooperative, Bombay. Regie: Mani Kaul, Krishnan Harimaran. Buch: Vijay Tendulkar, nach seinem gleichnamigen Theaterstück. Kamera: Mitglieder der Yukt-Kooperative.
Format: 35mm, Farbe, Lichtton, Original (Marathi) mit deutschen Untertiteln.

Aufstieg und Fall eines gesellschaftlichen Außenseiters zu Ende des 18. Jahrhunderts, während die einheimische Unterdrückung allmählich durch den Kolonialismus abgelöst wird.

HUNGRY AUTUMN (Hungriger Herbst)

Indien 1976. Produktion: Cine 74. Regie, Kamera: Goutam Ghose. Buch: Jagannath Guha, Goutam Ghose.
Format: 35mm, s/w, Lichtton, 30 Minuten, Originalfassung (englischer Kommentar).

Die Hungersnot in Westbengalen 1974 wird zum Ausgangspunkt einer sozio-ökonomischen Analyse der indischen Landwirtschaft, in der die Ursachen von Hunger und Armut benannt werden.

KANKU

Indien 1971. Produktion und Regie: Kantilal Rathod. Buch: Pannalal Patel nach seinem gleichnamigen Roman.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 110 Minuten, Originalfassung (Gurati) mit englischen Untertiteln.

Das Schicksal einer jungen Bauernwitwe, die eine Liebe mit dem vornehmen Geldverleiher hat und anschließend mit einem einfachen Mann verheiratet wird, um die "Affäre" aus der Welt zu schaffen.

MATIRA MANISHA (Zwei Brüder)

Indien 1967. Buch und Regie: Mrinal Sen, nach einer Novelle von Kali Chazan Panigrahi.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 120 Minuten, Originalfassung (Oriya) mit englischen Untertiteln.

Dem Zerfall der ländlichen Großfamilie infolge der gesellschaftlich technischen Entwicklung entspricht der bewußte Bruch des jungen Bruders mit der Tradition.

NINE MONTHS TO FREEDOM

Indien 1972. Produktion: United Film Arts, Bombay 18. Regie, Buch, Kamera und Schnitt: S. Sukhdev.
Format: 35mm Lichtton, Farbe, 68 Minuten, englisches Original.

Ein bewegendes Dokument über Leiden, Kampf und Sieg des Volkes von Bangla Desh.

SAMSKARA (Bestattungsriten)

Indien 1971. Produktion: Ramamanohar Chitra. Regie: T. Patabhi Rama Reddy.
Buch: Girish Karnad nach einer Novelle von Dr. U.R. Anantamurthy. Kamera:
Tom Cowan. Musik: Rajeev Taranath. Darsteller: Girish Karnad (Praneshacharya),
Snehlata Reddy (Chandri), Jayaram (Putta).
Format: 35mm Lichtton, s/w, 108 Minuten, Original (Kannada) mit englischen
Untertiteln.

Die Geschichte eines rebellischen Brahmanen, der sich den orthodoxen Ge-
setzen seiner Kaste ein Leben lang widersetzte. Darf er standesgemäß be-
graben werden?

SHANTATA COURT CHALOO AAHEY (Ruhe, das Gericht tagt)

Indien 1972. Produktion: Satyadev-Givind Productions. Regie: Satyadev Dubey.
Buch: Vijay Tendulkar. Kamera: Govind Nahlani. Musik: Jitendra Abhisheki.
Format: 35mm Lichtton, s/w, Original (Marathi) mit englischen Untertiteln,
95 Minuten.

Dieser Erstlingsfilm ist ein Protest gegen den Moralkodex einer Gesellschaft,
die eine junge Lehrerin verfolgt, weil sie als unverheiratete Frau ein Kind
erwartet.

PRISONERS OF CONSCIENCE (Gefangene des Gewissens)

Indien 1978. Produktion, Regie: Anand Patwardhan.
Format: 16mm, s/w. Länge: 40 Minuten. Sprache: Englisch. Deutsche Unter-
titel.

Dokumentation über die Lage der politischen Gefangenen in Indien, die ihr
Gewissen in den Kampf gegen das soziale Unrecht führten.

VAMSHA VRIKSHA (Der Stammbaum)

Indien 1971. Produktion: Anantalaxmi Films. Regie: Girish Karnad und B.V.
Karanth, nach einem Roman von S.L. Bhairappa. Kamera: U.M.N. Sharif.
Format: 35mm Lichtton, s/w, 125 Minuten, Original (Kannada) mit englischen
Untertiteln.

Die Schilderung des Zerfalls einer orthodoxen Brahmanenfamilie decouvriert
die angebliche Überlegenheit dieser Kaste, auf der das System der Ausbeutung
beruht.

BIBLIOGRAPHIE

1. Bücher und Aufsätze

- B.K. Adarsh: Film Industry of India. Bombay 1963
- Hari Atma (Hrsg): India. The Other Cinema. Bombay 1972
- Bibhutibhusan Bandyopadhyay: Pather Panchali. Song of the Road. A Bengali Novel. London 1969
- Tarachand Barjatya: A Handbook Detailing Some of the Problems of the Indian Film Industry. Bombay 1960
- Eric Barnouw, Subramaniam Krishnaswamy: Indian Film. New York, London 1963
- Aruna Basudev: Liberty and License in the Indian Cinema. New Delhi 1978
- Mohan Bawa: Actors on Acting. New Delhi 1978
- Mohan Bawa: How the Stars Ate a Reporter For Breakfast. New Delhi 1979
- B.D. Bharucha: Indian Cinematograph Year Book. Bombay 1938
- H.S. Bhola: Celluloid in Indian Society. New Delhi 1961
- Rani Burra (Hrsg): Indian Cinema '77/'78. New Delhi 1978
- Uma da Cunha (Hrsg): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979
- Rikhab Dass Jain: The Economic Aspects of the Film Industry in India. New Delhi o.J. (1961)
- Gopal Datt (Hrsg): Twentieth Anniversary Souvenir. Four Times Five. Films Division. Bombay 1969
- B.V. Dharap: Indian Films 1972ff. Puna 1973ff
- B.V. Dharap (Hrsg): Motion Picture Yearbook of India. o.O. 1940
- Balloon Dhingra: Le Cinéma indien et la civilisation indienne. Paris 1963
- Thorold Dickinson: Indian Spring. In: Roger Manvell (Hrsg): The Penguin Film Review No 6. London, New York 1948
- V. Doraiswamy (Hrsg): Asian Film Directory and Who's Who. Bombay 1956
- Y.A. Fazalbhoy: The Indian Film. A Review. Bombay 1939
- Y.A. Fazalbhoy: A Plea For Indian Newsreels. Bombay 1942
- Film Federation of India (Hrsg): Indian Motion Picture Almanac and Who's Who. Bombay 1953
- Film Federation of India (Hrsg): Indian Talkie 1931-1956. Silver Jubilee Souvenir. Bombay 1956
- Federation of Film Societies in India (Hrsg): The Memorandum of Association, the Rules and Regulations and Membership Entry Form. o.O. 1961
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg): Pather Panchali. Berlin 1963
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg): Woche des jungen indischen Films. Berlin 1972
- B.D. Garga: Kino Indiy. Moskau 1956
- Balwant Gargi: Folk Theatre of India. Seattle 1966
- Madan Gaur: The Other Side of the Coin. An Intimate Study of the Indian Film Industry. Bombay 1973
- Trishia Goyal: The Marketing of Films. A Panoramic Review of World Film and Motion Picture Including With Particular Reference to India. Kalkutta 1965

- Ulrich Gregor: Satyajit Ray. In: Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films. Gütersloh 1962
- (-) Handbook of the Indian Film Industry. Bombay 1949
- K.S. Hirlewar: The Place of Film in National Planning. Bombay 1938
- B. Jha (Hrsg): Bengal Motion Picture Diary. Kalkutta 1967
- B. Jha (Hrsg): The Indian Motion Picture Almanac 1974/75. Kalkutta 1974
- Ralph Keene: Cast and Caste. Some Problems of Making a Documentary in Assam. In: Roger Manvell (Hrsg): The Penguin Film Review No 4. London, New York 1947
- G.D. Khosla: Pornography and Censorship in India. New Delhi 1976
- Subramaniam Krishnaswamy, Eric Barnouw: Indian Film. New York, London 1963
- Rajendra Kumar: Indian Film. New Delhi 1972
- Hameeduddin Mahmood: The Kaleidoscope of Indian Cinema. New Delhi 1974
- Pathway Marg: Documentary Films of India. o.O. 1960
- Ministry of Information and Broadcasting (Hrsg): Indian Cinema 1965. New Delhi 1965
- Ministry of Information and Broadcasting (Hrsg): Indian Films 1960. New Delhi 1960
- (-) Report of the Enquiry Committee of Film Censorship. New Delhi 1969
- Jag Mohan: Two Decades of the Films Division. Bombay 1969
- Isak Mujawar: Maharashtra. Birthplace of Indian Film Industry. Bombay 1969
- Y.V. Narayana: Madras Film Diary. Madras 1960
- Dilip Padgoankar: L'esthétique traditionnelle indienne appliquée au cinéma. Paris, Dissertation 1968
- Dilip Padgoankar: Satyajit Ray et la renaissance du cinéma indien. Paris 1967
- Philippe Parrain: Regards sur le cinéma indien. Paris 1969
- N.K. Rahim: The Film in India. In: Roger Manvell (Hrsg): The Penguin Film Review No 4. London, New York 1947
- S. Rangaswami (Hrsg): Who is Who in Indian Filmland. Madras 1933
- Firoze Rangoonwalla: Indian Filmography. Silent and Hindi Films (1897-1969). New Delhi 1970
- Firoze Rangoonwalla: Indian Films index (1912-1967). Bombay 1968
- Firoze Rangoonwalla: Seventyfive Years of Indian Cinema. New Delhi 1975
- Satyajit Ray: Our Films, Their Films. Delhi, Bombay, Bangalore, Kampur, London 1976
- Satyajit Ray: Problems of a Bengal Film Maker. In: William Whitebait (Hrsg): International Film Annual No 2. New York 1958
- Satyajit Ray: Reply to a Questionnaire. In: Robert Hughes: Film Book 1. New York 1959
- C.K. Razdan (Hrsg): Bare Breasts and Bare Bottoms. An Anatomy of Filmcensorship in India. Bombay 1974
- Gaston Roberge: Chitra Bani. A Book on Film Appreciation. Kalkutta 1974
- R.M. Roy (Hrsg): Film Seminar Report. New Delhi 1955
- Kobita Sarkar: Indian Cinema Today. An Analysis. New Delhi 1975
- (-) Screen Yearbook and Who's Who. Bombay 1956
- Anil Sen (Hrsg): Chitrabikshan-Annual. Kalkutta 1975
- Marie Seton: The Film as an Educational Force in India. New Delhi 1956

Marie Seton: Portrait of a Director. Satyajit Ray. London 1971
Panna Shah: The Indian Film. Bombay 1950
Jerzy Toeplitz: Indian Films and Western Audiences. o.o. 1964
Robin Wood: The Apu Trilogy. New York 1971

2. Zeitschriftenaufsätze

William D. Allen: World's Second Biggest Film Maker. A Report From India on Her Film Industry. In: Films in Review Nr.1, Februar, New York 1950
K.M. Amladi: Letter From India. In: Take One, Vol.4, Nr.3, Montreal 1974
Hari Atma: Le nouveau cinéma indien. In: Cinéma 74 Nr.183, Januar, Paris 1974
Jacques Aumont: Satyajit Ray à la Cinémathèque. In: Cahiers du Cinéma Nr. 208, Januar, Paris 1969
James Beveridge: India's Mass Medium. In: Film Library Quarterly Nr.1, Winter 1968/69
R. Bishoff: Over de indische cinema. In: Skrien Nr.32, Januar, Amsterdam 1973
James Blue: 'I Have the Whole Thing in My Head all the Times - the Whole Sweep of the Film'. Satyajit Ray, the Famed Indian Director ist interviewed in His Calcutta Home. Biography. Filmography. In: Film Comment Nr.4, Summer, New York 1968
P.G. Bremer: Mythen in Technicolor. In: Film und Ton Magazin Nr.6, Juni, München 1973
Charles Cadoux: Uno sguardo al cinema indiano. In: Bianco e Nero Nr.1, Januar, Rom 1961
Peter Cargin, Bernard Cohn: Entretien avec Satyajit Ray. In: Positif Nr. 122, Januar, Paris 1970
Gianfranco Corbucci: I cinematografi in India prima forma di alienazione. In: Cinema Nuovo Nr. 219, September-Oktober, Rom 1972
Arlene Croce: Pather Panchali and Aparajito. In: Film Culture Nr. 19, New York 1959
Arlene Croce: The World of Apu. In: Film Culture Nr. 21, New York 1960
Chidananda Das Gupta: Film in Bengalen. In: Filmkritik Nr.9, September, München 1966
Chidananda Das Gupta: Indian Cinema Today. In: Film Quarterly Nr.4, Summer, Berkeley 1969
Chidananda Das Gupta: Ray and Tagore. In: Sight and Sound Nr.1, Winter, London 1966/67
Noel Devaulx: Cinéma indien: une liturgie du quotidien. In: Ecran 74 Nr.23, März, Paris 1947
Clyde De Vinna: India's Movie Industry. In: American Cinematographer Nr.7, Juli, Hollywood 1949
Ajoy Dey, Mohammad Zamir: Plenty of Films, not Enough Cinema. Film Societies. In: Uma da Cunha (Hrsg): Indian Cinema '78/'79. New Delhi 1979
Derek Elley: Rays of Hope. Alternative Indian Cinema. In: Films and Filming Nr.8, Mai, London 1973
Giuseppe Ferrara: Das Nirwana des indischen Films. In: Filmkritik Nr.11, November, München 1964

- Yonnick Flot: Le cinéma indien existe. In: Ecran 74 Nr.21, Januar, Paris 1974
- B.D. Garga: The 'Other' Cinema. Background to the Indian Film. In: Sight and Sound Nr.3, Januar-März, London 1954
- Hugh Gray: Satyajit Ray (Interview). In: Film Quarterly Nr.2, Winter, Berkeley 1958
- Sehedeve Kumar Gupta: 'New Wave' Cinema in India. In: Cineaste Vol.3, Nr.3, New York 1974
- Udayan Gupta: The New Indian Cinema. A Cinema in a Non-Revolutionary Society. In: Jump Cut Nr.8, August-September, Berkeley 1975
- Jean Herman: Le long métrage en Inde. In: Cinema 57 Nr.17, April, Paris 1957
- Penelope Houston: Ray's Charulata. In: Sight and Sound Nr.1, Winter 1965/66
- Jack Howard: The Film in India. In: Quarterly of Film, Radio and Television Nr.3, Spring, Berkeley 1952
- Neville March Hunnings: Indien. Kein Widerspruch. In: Filmkritik Nr.8, August, München 1965
- Internationales Forum des jungen Films/Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg): Informationsblätter zu indischen Filmen: Nr.29/1976 (Chhatrabhang), Nr. 36/1978 (Chomana Dudi), Nr. 28/1975 (Chorus), Nr. 27/1975 (Duvidha), Nr. 30/1973 (Ek Adhuri Kahani), Nr. 37/1978 (Ghashiram Kotwal)
- Folke Isaksson: Conversation With Satyajit Ray. In: Sight and Sound Nr.3, Summer, London 1970
- P.K. Krishnayya: Film in India. In: Film Culture Nr.3, New York 1955
- Edith Lauri: To Have Or Not to Have a Film Festival. In: Film Comment Nr.3, Summer, New York 1965
- Alexander Lipkow: 'Ich möchte ein Kundschafter werden...' Mit dem indischen Regisseur sprach Alexander Lipkow. In: Film und Fernsehen Nr.12, Dezember Berlin 1975
- Aleksandr Lipkov: Novoe indijskoe kino. In: Iskusstvo Kino Nr.12, Dezember, Moskau 1978
- Louis Macorelles: L'Inde sans mystères. In: Cahiers du Cinéma Nr.110, August, Paris 1960
- Marcel Martin: Nouvelle vague indienne. In: Cinema 70 Nr.147, Juni, Paris 1970
- Henri Micciollo: Le cinéma indien.L'ancien et le nouveau. In: Image et son Nr. 284, Mai, Paris 1974
- Tom Milne: Indian Gambits. In: Sight and Sound Nr.2, Spring, London 1977
- Sondernummer über Satyajit Ray von Montage Nr.5-6, Juli, Bombay 1966
- Harnam Motwane: Production in India Has an E.M. Forster Flavour. In: Films in Review Nr.7, Oktober, New York 1950
- M. Olmi: Hanno abbandonato gli dei per l'uomo. In: Cinema nuovo Nr.63, Rom 1955
- Swadesh Pal: Ritwick Ghatak - A Study. In: Close-Up Nr.4, April, Bombay 1969
- Baburao Patel: Stardom in India Has Perils We Wot Not of. In: Films in Review Nr.1, Januar, New York 1951
- Dayabhai Patel: Special Photographic Effects. In: American Cinematographer Nr.6, Juni, Hollywood 1957
- Rene Prédal: Fenêtre entrouverte sur le cinéma indien. In: Jeune cinéma Nr.77, März, Paris 1974

- Feroze Rangoonwalla: Women in Indian Cinema. Good, Too Good. Bad, Too Bad. In: The Filmmaker Nr.10, Januar, Bombay 1979
- T.M. Ramachandran: Flash sur le cinéma indien. In: Cahiers du Cinéma Nr.65, Paris 1956
- M.S. Ray: De nieuwe krachten in de indische cinema. In: Skrien Nr.32, Januar, Amsterdam 1973
- Satyajit Ray: De film en film. In: Cahiers du Cinéma Nr.175, Februar, Paris 1966
- Satyajit Ray: Extracts From a Benares Diary. In: Film Quarterly Nr.1, 1957
- Satyajit Ray: A Long Time on the Little Road. In: Sight and Sound Nr.4, Spring, London 1957
- Satyajit Ray: Pourquoi je fais des films. In: Cahiers du Cinéma Nr.208, Januar, Paris 1969
- Satyajit Ray: Quelques aspects de mon métier. In: Cahiers du Cinéma Nr.208, Paris 1969
- Satyajit Ray: Renoir in Calcutta. In: Sequence Nr.10, London 1950
- Satyajit Ray: Un film est né. In: Cahiers du Cinéma Nr.110, August, Paris 1960
- Eric Rhode: Satyajit Ray. A Study. In: Sight and Sound Nr.3, Summer, London London 1961
- Kobita Sarkar (= Rita Ray): Discovering India. In: Films and Filming Nr.3, Dezember, London 1960
- Kobita Sarkar: Indian Cinema Family. In: Films and Filming Nr.9, Juni, London 1960
- Kobita Sarkar: Quelques aspects du cinéma indien. In: Cahiers du Cinéma Nr.110, August, Paris 1960
- Kobita Sarkar: Room at the Top. In: Films and Filming Nr.11, August, London 1960
- Marie Seton: Journey Through India. In: Sight and Sound Nr.4, Spring, London 1957
- Marie Seton: Satyajit Ray at Work on His Film 'Kanchenjunga'. In: Sight and Sound Nr.2, Spring, London 1962
- V.S. Shankara: Sur le cinéma indien. In: Travelling Nr.40, Januar-Februar, Lausanne 1974
- Dore Silverman: No Rest for the Actors. In: Films and Filming Nr.2, November, London 1955
- R. Sobolev: Mnogolikij ekran indii. In: Iskusstvo Kino Nr.5, Mai, Moskau 1972
- A. Sofijan: Mir i geroi Sat'jadzita Reja. In: Iskusstvo Kino, Nr.2, Februar, Moskau 1975
- Alan Stanbrook: The World of Ray. In: Films and Filming Nr.2, November, London 1965
- Christian Braad Thomsen: Ray's New Trilogy. An Interview. In: Sight and Sound Nr.1, Winter, London 1972/73
- Forrest Williams: The Art Film in India. Report on Mrinal Sen. In: Film Culture Nr.48-49, New York 1970
- Ken Wlaschin: Birth of the 'Curry' Western. Bombay '76. In: Films and Filming Nr.7, April, London 1976

(zusammengestellt von Jürgen Berger)