

## AJANTRIK

Indien 1958, Produktion: L & M Films International; Regie, Buch: Ritwik Ghatak, nach einer Geschichte von Subodh Ghosh; Kamera: Dinen Gupta, Ton: Mrinal Guha Thakurta, Satyen Chatterjee; Musik: Ali Akbar Khan; Ausstattung: Ravi Chatterjee; Schnitt: Ramesh Joshi; Darsteller: Kali Bannerjee (Bimal), Ganesh Mukherjee, Satindra Bhattacharya, Gangapada Basu  
Originalfassung (Bengali) mit deutschen Untertiteln  
Format 35 mm, Schwarzweiß  
Länge 102 Minuten

### Inhalt:

Bimal ist ein Taxifahrer in einer kleinen Provinzstadt des Staates Bihar. Bei seinen Fahrten lernt er Menschen und Landschaften kennen. Er sieht die durch Bergbau und Industrie sich allmählich verändernde Landschaft und die Natur der Dinge mit anderen Augen als andere. Bimal's einzige Freundin, Gefährtin und Ernährerin ist Jagaddal, seine Droschke - ein bejahrtes, unökonomisches Gefährt. Bei einer seiner Überlandfahrten entdeckt er eine sonderbare Parallele zwischen seiner animistischen Weltanschauung und den Stammesritualen der Oraon: seine Autohupe klingt wie ein Oraon-Horn. Aber der Wandel, ausgelöst durch den Vormarsch der Maschinerie, ist unaufhaltsam und unerbittlich. Die Natur weicht vor den Bulldozern zurück; die Stammesangehörigen geraten miteinander in Streit, und sein Gefährt gibt den Geist auf. Am Ende zerstört er es aus Verzweiflung und verkauft die Einzelteile an einen Schrotthändler. Doch die Hupe, die ein Kind im Staub der Straße findet und mit der es spielt, läßt den Ruf der Oraon ertönen, der eine andere Zukunft zu verheißen scheint.

Der zweite Film von Ritwik Ghatak, einem Pionier des neuen indischen Kinos.

### Einige Anmerkungen zu AJANTRIK

Ritwik Ghatak

Zwölf Jahre lang habe ich über das Thema von AJANTRIK nachgedacht. Schon vor der Verfilmung hatte mich die Geschichte fasziniert. Als ich sie zum ersten Mal hörte, hatte ich gerade das Studium beendet, und die goldenen Jugendtage waren für mich nicht bloß eine Erinnerung. Aber das Auftauchen von AJANTRIK war zufällig und un-

verhofft. Zehn Tage lang dachte ich unaufhörlich an AJANTRIK.

Über diese 'Frage' nachzudenken, bedeutete für mich nicht etwas Neues. Ich hatte es früher bereits getan, aber die Idee hatte noch keine Form angenommen. Es waren nur bruchstückhafte Dialoge ohne Zusammenhang. Die tiefere Philosophie der Geschichte hatte mich sehr verstört. Außerdem spürte ich, daß die Geschichte in dem literarischen Basar unseres Landes eine andere Bedeutung annehmen würde. Jene Geschichte enthüllte eine Wesensart und eine Sprache, die uns bis dahin unbekannt waren. Von unserer Literatur wird der Konflikt, der im Verhältnis von Mensch und Maschine liegt, nie behandelt. Im engen Kreis der Familie gab es keinen Platz für diesen Konflikt. In den heiligen Texten unserer Literatur haben die Maschinen nur eine Bedeutung: Sie sind unmenschliche Schöpfungen.

Die enge Assoziation der Maschinen mit den negativen Werten des Lebens hat uns stets daran erinnert, daß eine mechanistische Kultur nur innere Leere und Verzweiflung bedeuten kann. Die Spannungen, die zwischen den Maschinen, unserer Vergangenheit und den Systemen des heutigen Lebens bestehen, haben die Ausmaße eines grundsätzlichen Konflikts angenommen.

Natürlich bin ich kein Soziologe und kann daher den Problemknoten nicht lösen. Aber es sieht so aus, als hätten wir Maschinen mit absoluter Gleichgültigkeit und wissenschaftsfeindlich betrachtet, weil sie in unserem Land von den westlichen Kolonisatoren benutzt worden sind. Die Leere des westlichen Lebens hat eine entsprechende Reaktion in unseren Köpfen hervorgerufen. Indiens Gegenwart und Zukunft können aber nicht einer derart defensiven Haltung verhaftet bleiben. Wir müssen die technologischen Erneuerungen mit unserem traditionellen Wissen verbinden und darum sollten wir über das Verhältnis von Mensch und Maschine nachdenken.

Die Struktur der Geschichte, ihr Stil der Beschreibung vermitteln uns eine überraschend vertraute Welt. Eine Wirklichkeit hat sich der Ethik unseres Landes vollständig anverwandelt.

Doch das ist nicht alles. Die Geschichte basiert auf einer tiefen Wahrheit des Lebens. Für mich lebt jede einzelne Zeile. Ich habe Personen wie Bimal im täglichen Leben kennengelernt, und darum schien mir jede seiner Erfahrungen plausibel. Die Stärke der Geschichte beruht auf ihrer Authentizität.

Als sich mir die Gelegenheit bot, den Film zu drehen, griff ich sofort zu. Die ganze

Angelegenheit war sehr amüsant, und sie ist es immer noch, denn der Film ist kein Spekulationsobjekt.

Ich hatte gute Gründe, den Film zu drehen. Zuerst einmal stellt die Geschichte Personen eines Gebietes vor, das uns praktisch unbekannt ist. Das Tal von Chotanagpur bot sich uns in seiner ganzen Vielfalt an. Warum, fragte ich mich, sollte man nicht mit diesem Reichtum der Natur etwas anfangen? Die Leute der Flußniederung werden diese Sprache einer neuen Welt zu schätzen lernen.

Außerdem hat uns das Leben der *adivasis* (Ureinwohner) immer interessiert. Der Film handelt von den eigentlichen Herren dieses Gebietes. Sie herauszunehmen, würde die Bedeutung der Geschichte, die sehr einfach ist, verkürzen. Wer außer einem Exzentriker kann glauben, daß eine von Gott verlassene Maschine, ein Auto, ein eigenes Leben führt? Wer kann so etwas für wahr halten?

Sie nicht und ich nicht. Kinder können das glauben, einfache Bauern und *adivasis* mit ihrem Geisterglauben. Für uns Stadtbewohner sind solche Legenden belanglose Dummheiten. Außerdem gelten die Vorbehalte in erster Linie den Autos, das ist das Problem. Es hätte keine Schwierigkeiten bereitet, wenn wir die Geschichte einer Kuh oder eines Elefanten erzählt hätten. Oder die eines Flusses. Wir aber sprechen von einem Fahrzeug, einem Auto. Und hier begannen die Einwände.

Für die einfachen Ureinwohner sind diese Fragen unwichtig. Sie verarbeiten in jedem Augenblick etwas Neues. Wenn man das Leben dieser Menschen betrachtet, stellt man fest, daß es aus einem steten Verschmelzungsprozeß von Altem und Neuem besteht.

Für die Urbevölkerung Zentralindiens ist dieser Vorgang ganz eindeutig. Ich wollte das anhand des Lebens der Oraon aufzeigen. Ich hatte, als ich einen Dokumentarfilm drehte, bereits einmal fünf Jahre unter ihnen gelebt. Ich kannte sie gut, ich war vertraut mit dem Ausmaß und der Kraft ihres Widerstandes. Sie hatten keine Schwierigkeit, Bimal zu verstehen.

Es besteht sogar eine Entsprechung zwischen ihrer Einstellung zur äußeren Welt und der Mentalität von Bimal, folglich waren sie für den Film unverzichtbar. In den Filmaufnahmen habe ich ihre Art zu leben und zu denken gezeigt. Ich habe ihre *baikaris*, ihre hohen Fahnen, aus verschiedenen Blickrichtungen aufgenommen. Sie vermitteln einen Eindruck von ihren künstlerischen Vorstellungen, auch wenn diese Symbole keineswegs universelle Wahrheiten geworden sind. Vielleicht hätte eine größere Beach-

tung dieser Symbole ihnen erlaubt, über ihre 'angestammten' Grenzen hinaus mit neuen Bedeutungen eine größere Wirkung zu erzielen.

Ein dritter Gesichtspunkt war, daß eine der Hauptpersonen der Handlung ein kaputtes Auto ist. Schon die Anwesenheit dieser Figur bietet viele Möglichkeiten. In *AJANTRIK* habe ich gezeigt, wann Jagaddal, das Auto, kaputtgeht und wann es plötzlich stirbt.

Viertens, ich mußte mit einer veralteten Ausrüstung arbeiten. Jeder Augenblick war wie eine Herausforderung. Ständig flüchte ich über mich und zugleich kamen mir viele Einfälle.

Alle diese Beweggründe veranlaßten mich, den Film zu drehen, und darum nutzte ich die erste Gelegenheit, um damit zu beginnen.

Ich spürte ein starkes Verlangen, von diesen Leuten, von dieser Berglandschaft und von diesem wunderbaren Auto zu erzählen. Was ich zu sagen hatte, habe ich gesagt. Danach bleibt nur noch das Schweigen.

Heulich habe ich eine Weile vor einem Kino gewartet, in dem gerade *AJANTRIK* lief. Zu Werbezwecken hatte man auf der Straße Jagaddal auf einem Lastwagen aufgebaut. Als ich ihn mir ansah, bemerkte ich, wie ein winziger Sperling mit einem kurzen Ast im Schnabel versuchte, sich auf das Steuerrad zu setzen. Ich ging still fort. Ich wünschte mir, daß der Vogel sein Nest in Jagaddal bauen würde, ich hätte es nicht ertragen können, wenn mein Anliegen nicht erhört worden wäre. Es hätte mich unglücklich gemacht, wenn ich hätte sehen müssen, wie der Sperling auf einen Fenstersims oder eine Regenrinne fliegt, um dort sein Nest zu bauen, das hätte mir weh getan.

In der letzten Szene habe ich von Dauer gesprochen, von Kontinuität, als Bullake die Beständigkeit des Alten als Behaltnis des Neuen vergißt. Grausam ist die Szene, in der das Kind mit einem Rest der Hupe spielt und über Bimal lacht. Die Beständigkeit des Lebens flüchtet immer vom Neuen zum Aller-neuesten. In Jaggadals letzten Tagen wird das unklar und geht durcheinander. Damals, als ich in jenen anstrengenden Sommernächten mehrere Meilen fahren mußte, um nach Hause zu kommen, dachte ich viel an Jagaddal. Ich erinnerte mich auch meiner toten Mutter. Die Ähnlichkeit beider Erinnerungen werde ich nie erklären können.

Aus: *The Film and I*, in: *Filmfair*, Bombay 1967, zitiert nach: *Les aventureuses storie del cinema indiano*, Bd.2, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Juli 1985

#### Kritik:

Obwohl Ritwik Ghatak erst 1958 mit *AJANTRIK* berühmt wurde, liegen seine Anfänge sogar noch weit vor Satyajit Ray, dem Pionier des modernen indischen Films. Unglücklicherweise wurden seine beiden ersten Filme, darunter *Nagarik*, 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 konnte. 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 künstlich übertriebenen Vermenschlichung der Maschine resultiert. Nur ein Regisseur, der mit der Filmsprache umzugehen weiß, kann so etwas im Kino möglich machen.

Ritwik 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 Ritwik 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 Ritwiks - die Entfremdung, die aus dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft entsteht, besonders in West-Bengalen nach der Unabhängigkeit. Dies ist der persönliche Ausdruck seiner eigenen Entfremdung, die ihn praktisch außerhalb der Gesellschaft treten ließ. 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* und *Suvarna Rekha*. Beide Filme behandeln das Flüchtlingsproblem und die Schwierigkeiten nach der Abtrennung von Ost-Bengalen, dem heutigen Bangladesh.

Rani Burra, in: *Indian Cinema 77/78*, zitiert nach: *Der Film Indiens und Südasiens*, XXVIII Internationale Filmwoche Mannheim, 1979

#### Biofilmographie:

**Ritwik Ghatak**, geb. 1926 in Dacca/Bengalen. Studium der Theaterwissenschaft. Mitarbeit beim "Indian People's Theatre Movement"; Mitglied der CPI. Übersetzer von Brecht in Bengali. 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 Poona. Neben seinen Spielfilmen drehte er auch einige Dokumentarfilme. Alkoholkonsum und eine offene Tuberkulose trugen 1976 zu seinem frühen Tod bei.

#### Filme:

- 1951 *Bedani*
- 1952 *Nagarik* (The Citizen)
- 1958 *AJANTRIK*
- 1959 *Rari Thekey Paliye* (The Runaway)  
*Kato Ajanarey*
- 1960 *Meghe Dhaka Tara* (The Cloud-Capped Star)  
*Koma? Gandhar* (The Soft Ga of the Sargam)

---

1963 *Snissors*, Dok.film  
1964 *Suvarnarekha*  
1965 *Rendezvous*, Dok.film  
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 *Svaralipi* (Regie: Ashit  
Sen)  
1962 *Kumari Mon* (auch  
Darsteller, Regie:  
Chitranath)  
1963 *Dwiper Nam Teeya Raag*  
(Regie: Guru Bagchi)  
1965 *Raj Kanya* (Regie: Sunil  
Banerjee)

aufgegebenes Projekt:

1964 *Bagalar Banga Darshan*