



घाशीराम कोतवाल

Ghashiram Kotwal

K. Hariharan, Mani Kaul

Since the very first year of its existence, the Forum has tried to produce German-subtitled prints of all the films shown at the festival. This practice is now paying off. Many films have thus only survived thanks to their being in Berlin, including *Ghashiram Kotwal*, which is now being shown again in a new digital print. Produced by the Yukt Film Co-operative under the direction of K. Hariharan and Mani Kaul, it is based on the play of the same name by Vijay Tendulkar, whose real-life historical inspiration was the biography of influential minister Nana Phadnavis (1741–1800). It describes the development and fall of the Peshwa regime in western India before the backdrop of political intrigue and corruption that ravaged the country as the threat of colonialism continued to grow. In order to secure his power, Nana appoints Ghashiram as state chief of police and espionage. Just as he once suffered injustice and swore to take revenge, Ghashiram now begins exercising despotic power against the Brahmins, until they demand his execution. The film's experimental aesthetic was developed by exploring different fictional and documentary practices in theatre and film.

Stefanie Schulte Strathaus

Seit dem ersten Jahr seines Bestehens hat das Forum sich bemüht, deutsch untertitelte Kopien der Festivalbeiträge herzustellen. Diese Praxis zahlt sich nun aus: Viele Filme haben so nur in Berlin überlebt, darunter *Ghashiram Kotwal*, der nun in neuer, digitaler Fassung zur Wiederaufführung gelangt. Produziert hat ihn die Yukt Filmkooperative unter der Regie von K. Hariharan und Mani Kaul, basierend auf dem gleichnamigen Theaterstück des Autors Vijay Tendulkar. Es beruht auf der Biografie von Nana Phadnavis (1741–1800), eines einflussreichen Ministers, und beschreibt Entwicklung und Fall des Peshwa-Regimes in West-Indien vor dem Hintergrund einer Politik von Intrigen und Korruption, die während der wachsenden kolonialen Bedrohung das Land verwüstete. Um seine Macht abzusichern, ernannt Nana Ghashiram zum Polizei- und Spionagechef des Staates. Nachdem er einst Unrecht erfahren und Rache geschworen hat, beginnt Ghashiram, willkürlich Macht gegen die brahmanische Bevölkerung auszuüben, bis diese seine Hinrichtung verlangt. Der Film entwickelt seine experimentelle Ästhetik aus der Beschäftigung mit fiktionaler und dokumentarischer Praxis in Theater und Film.

Stefanie Schulte Strathaus

„Cinema was a cooperative art“

How did Yukt Film Cooperative Society come into being?

K. Hariharan: Yukt Film Cooperative Society had sixteen members including myself, Mani Kaul, Saeed Mirza, Kamal Swaroop, Rajesh Joshi, Virender Saini, Manmohan Singh, Binod Pradhan, Jethu Mandal, Ravi Gupta, Ashok Tyagi, AM Padmanabhan, Vinay Srivastava, CG Jain and Hitendra Ghosh. Mani Kaul and Vinay Srivastava are no more, and the rest have all moved on to become very successful in their independent careers. But the memories of their first venture will always remain their strong anchor in the huge ocean of Indian Cinema.

It was mid July 1976. India was in the grip of a state of emergency imposed by Prime Minister Indira Gandhi. Sadly, the people of a 26-year-old democracy called India had no idea what were the repercussions of a dictatorship and denial of human rights, most importantly the freedom of expression. By using Article 352 of the constitution, Indira Gandhi gave herself astonishing powers to launch a massive attack on civil liberties and all political dissent. She cut electricity to newspaper offices the day she ordered the state of emergency in June 1975 in order to impose a news blackout. The government used police forces across the country to place thousands of protestors and strike leaders under preventive detention. At that time, I was entering the final year of my film direction course at the Film & TV Institute of India (FTII) in Pune, where the government trained a few serious students each year to feed a huge film industry in sixteen different languages. Outside the FTII campus, the public happily watched a superstar called Amitabh Bachchan, and films like *Sholay*, which celebrated a 50-week run in several theatres across the country. Bachchan played the angry young man in every film, and in a special way helped overcome the fear and tensions of millions by simply annihilating evil forces on screen!

While audiences went back home each night feeling like Bachchan, a small group of students at the FTII realised that such escapism was no solution, and that filmmakers had to shoulder some serious responsibilities in a movie-mad nation like India. Along with me, the first group of amateur Marxists consisted of Saeed Mirza, Jethu Mandal, Padmanabhan, Ashok Tyagi, and Virender Saini. Our thirst for finding solutions for the unfortunate state of emergency politics in India was quite naturally quenched with drinking the cheapest alcohol provided by the state government! And it was during those angry inebriated discussions that we arrived at several conclusions. On top of the list was our firm belief that change within the film industry could not come about by merely filming new kinds of revolutionary stories. The change had to come first in the mode of production. Cinema was an industrial art form, and we, the filmmakers, had to join hands equally and in large numbers in order to make a film. All existing capitalist hierarchy inside a film unit had to be destroyed in order to evolve an organic cinema capable of providing industrial solutions to take the progressive working class forward. Cinema was a cooperative art, and the narrative on and off screen had to emerge only through the active cooperation of all unit members irrespective of their professional disciplines! The individualistic author had to die! We wanted

„Kino war eine kooperative Kunst“

Wie entstand die Yukt Film Cooperative Society?

K. Hariharan: Die Yukt Film Cooperative Society hatte sechzehn Mitglieder. Neben mir waren das Mani Kaul, Saeed Mirza, Kamal Swaroop, Rajesh Joshi, Virender Saini, Manmohan Singh, Binod Pradhan, Jethu Mandal, Ravi Gupta, Ashok Tyagi, AM Padmanabhan, Vinay Srivastava, CG Jain und Hitendra Ghosh. Mani Kaul und Vinay Srivastava leben nicht mehr, die übrigen haben seither sehr erfolgreich ihre jeweiligen Karrieren verfolgt. Aber die Erinnerung an ihr erstes Projekt bleibt bei allen ein starker Anker in dem riesigen Ozean des indischen Kinos. Es war Mitte Juli 1976, und in Indien hatte die Ministerpräsidentin Indira Gandhi den Notstand ausgerufen. Leider hatten die Bürger der damals seit 26 Jahren bestehenden Demokratie namens Indien keine Vorstellung davon, wie sich eine Diktatur und die Verweigerung der Menschenrechte auswirken würden, vor allem auf die Meinungsfreiheit. Gestützt auf Artikel 352 der Verfassung gab sich Indira Gandhi erstaunlich weitreichende Machtbefugnisse, um massiv gegen Bürgerrechte und die politische Opposition vorzugehen. Am gleichen Tag im Juni 1975, an dem sie den Notstand ausrief, ließ sie den Zeitungsredaktionen den Strom abstellen. Die Regierung setzte überall im Land Polizei ein, um Tausende von Demonstranten und Streikführern präventiv in Haft zu nehmen. Zu jener Zeit absolvierte ich das Abschlussjahr meines Filmregiestudiums am Film & TV Institute of India (FTII) in Pune, wo der Staat jedes Jahr ein paar engagierte Studenten für die in sechzehn Sprachen arbeitende Filmindustrie des Landes ausbilden ließ. Außerhalb des FTII-Campus bewunderte das Publikum einen Superstar namens Amitabh Bachchan und Filme wie *Sholay*, der landesweit in mehreren Kinos 50 Wochen lang lief. Bachchan spielte in jedem Film den zornigen jungen Mann; er linderte auf seine Art die Ängste und Befürchtungen von Millionen, indem er auf der Leinwand die Kräfte des Bösen einfach vernichtete!

Während so jeden Abend die Zuschauer nach Hause gingen und sich wie Bachchan fühlten, erkannte eine kleine Gruppe von Studenten am FTII, dass ein derartiger Eskapismus keine Lösung war und Filmemacher in einer so filmverrückten Nation wie Indien ernsthaft ein wenig Verantwortung übernehmen sollten. Mit mir bestand die erste Gruppe von Amateurmarxisten aus Saeed Mirza, Jethu Mandal, AM Padmanabhan, Ashok Tyagi und Virender Saini. Unser Bedürfnis, einen Ausweg aus der unglückseligen Notstandssituation in Indien zu finden, wurde natürlicherweise erst einmal mit dem billigsten Alkohol beschwichtigt, den die Regierung verkaufen ließ. Während unserer zornigen, alkoholisierten Diskussionen gelangten wir aber immerhin auch zu verschiedenen Schlussfolgerungen. Ganz oben auf unserer Liste stand die feste Überzeugung, dass sich Veränderungen in der Filmindustrie nicht einfach mit Verfilmungen von neuartigen, revolutionären Geschichten bewirken ließen. Vielmehr musste es zunächst um eine Veränderung der Produktionsweisen gehen. Das Kino war eine industrielle Kunstform, in der wir, so dachten wir, als Filmemacher gleichberechtigt zusammenarbeiten müssten. Wir gingen davon aus, dass alle existierenden kapitalistischen Hierarchien innerhalb einer Filmcrew zerstört werden mussten, damit ein organisches Kino entstehen konnte, das industrielle Lösungen liefern würde, um die progressive Arbeiterklasse voranzubringen. Das Kino war eine kooperative Kunst, und entsprechend sollte das Ergebnis auf der Leinwand aus der aktiven Zusammenarbeit sämtlicher Crewmitglieder hervorgehen, ungeachtet ihrer beruflichen Spezialisierung! Der individualistische Filmautor musste sterben!

Wir wollten politisch gegen den Notstand kämpfen, aber auf dem Campus gab es einen Lehrplan, der erfüllt werden musste. Glücklicherweise hatte das Institut aber einen Direktor, NVK Murthy, der mit uns sympathisierte und auch gute Kontakte zu führenden Mitgliedern der

to be out there fighting political battles against the state of emergency, but there was a curriculum in place on campus, though fortunately headed by a sympathetic director called NVK Murthy who had healthy connections with senior leaders of the Communist Party of India. It was in one of the discussions with him that the idea of forming a film cooperative took shape.

Can you tell us some more about how the cooperative society movement in India facilitated filmmaking during the socialist period?

One of the most important foundations of Indian socialism was the food distribution system run entirely by the ration shops under the department of cooperatives. By the late 1960s, the milk cooperative in Gujarat had become a huge success, and this powerful story was made into a kind of docudrama called *Manthan*, directed by Shyam Benegal. Also, in the early 1970s in Kerala, the famous filmmaker, Adoor Gopalakrishnan, managed to convince the communist government in his state to set up a film cooperative called 'Chitrallekha' to promote Malayalam cinema. And then in the state of Maharashtra, where the FTII was located, the co-op movement also became very popular in the field of sugar and textile production. So, the Maharashtra cooperative officials were therefore willing to listen to our ideas with such precedence already in place in the states of Gujarat and Kerala.

So how did Mani Kaul, who was already quite an established filmmaker in the 1970s, become involved with Yukt?

As we were working out the registration formalities to set up a cooperative, the legendary 'auteur' of avant-garde Indian cinema, Mani Kaul, visited the FTII campus. He was in an ebullient mood, working on a Nehru Fellowship to study the various syntactic connections between Indian mythology and the performing arts. He saw some of our student films and late into the night we discussed the role of the filmmaker as 'artist' within a serious state of emergency that had throttled the nation. After two days he asked us, 'Can I be a part of your film cooperative?' This request was a bolt from the blue and it worked like magic. Mani Kaul's films such as *Uski Roti*, *Ashaad Ka Ek Din*, and *Duvidha* experimented with complex visual structures seeking to define the semiotic core of the filmic experience. Unlike other filmmakers like Shyam Benegal or Satyajit Ray, he was more interested in pursuing the language of formal cinema rather than mimicking the literary world of stories with actors performing them in a so-called naturalistic manner. In short, he was completely against the 'realistic' mode of narration but preferred the more 'stylised' technique of Eisenstein, Dovzhenko and Bresson. And this suited our temperament perfectly! While theatres in India would not dare show his films, Mani Kaul was very popular at international venues like Berlin, Venice and Chicago. He was indeed a celebrity, but he had none of those airs when he sat down to work on adapting our favourite stage play, *Ghashiram Kotwal*, for the screen.

How did all of you collectively decide that Ghashiram Kotwal, a radical Marathi play, should be the first Yukt production?

Kommunistischen Partei Indiens hatte. In einer unserer Diskussionen mit ihm entstand die Idee zur Gründung einer Filmkooperative.

Inwieweit hat die Genossenschaftsbewegung in Indien die Filmproduktion während der sozialistischen Periode erleichtert?

Eine der wichtigsten Errungenschaften des indischen Sozialismus war die Nahrungsmittelverteilung, die ganz in den Händen der genossenschaftlich geführten Läden lag. In den späten 1960er Jahren war die Milchgenossenschaft in Gujarat ein großer Erfolg, der filmisch in ein Dokudrama namens *Manthan* unter der Regie von Shyam Benegal mündete. In den frühen 1970er Jahren überzeugte der berühmte Filmemacher Adoor Gopalakrishnan die kommunistische Regierung des Bundesstaats Kerala davon, zur Förderung des Kinos in Malayalam die Filmkooperative Chitrallekha zu gründen. Im Bundesstaat Maharashtra, wo das FTII seinen Sitz hatte, war die Genossenschaftsbewegung ebenfalls sehr beliebt, vor allem im Bereich der Zucker- und Textilproduktion. Da es schon Vorbilder in den Staaten Gujarat und Kerala gab, war die Genossenschaftsführung in Maharashtra bereit, sich unsere Ideen anzuhören.

Wie kam es zur Beteiligung von Mani Kaul bei Yukt, der in den 1970er Jahren schon ein recht etablierter Filmemacher war?

Als wir gerade dabei waren, die Registrierungsformalitäten zur Gründung der Kooperative auszuarbeiten, besuchte Mani Kaul, der legendäre *auteur* des indischen Avantgardekinos, den FTII-Campus. Er war in überschwänglicher Stimmung, weil er gerade ein Nehru-Stipendium erhalten hatte, um die diversen syntaktischen Verbindungen zwischen der indischen Mythologie und den darstellenden Künsten zu untersuchen. Er sah sich einige unserer Studentenfilme an, und bis spät in die Nacht diskutierten wir über die Rolle des Filmemachers als Künstler in einem Land, das von einem Notstandsregime gewissermaßen erdrosselt wurde. Nach zwei Tagen fragte er: „Kann ich bei eurer Filmkooperative mitmachen?“ Diese Frage kam ganz unerwartet und begeisterte uns. Mani Kauls Filme wie *Uski Roti*, *Ashaad Ka Ek Din* oder *Duvidha* experimentierten mit komplexen Bildstrukturen in dem Versuch, den semiotischen Kern des Filmerlebnisses zu definieren. Anders als Filmemacher wie Shyam Benegal oder Satyajit Ray war er vor allem daran interessiert, die formale Filmsprache weiterzuentwickeln, statt die Welt der Literatur mit Schauspielern nachzuahmen, die die Geschichten in ‚naturalistischer‘ Manier ausagierten. Kurzum, er war vollständig gegen die sogenannte realistische Erzählweise und zog die ‚stilisierte‘ Technik von Eisenstein, Dowschenko und Bresson vor. Das wiederum entsprach vollkommen unserer Einstellung! Die Kinos in Indien wagten es nicht, Mani Kauls Filme zu zeigen, aber auf internationalen Filmfestivals wie in Berlin, Venedig oder Chicago wurde er sehr geschätzt. Er war eine wirkliche Berühmtheit, zeigte aber keinerlei Allüren, als er sich daranmachte, unser Lieblingstheaterstück *Ghashiram Kotwal* für die Filmleinwand zu adaptieren.

Wie hat das Kollektiv dann entschieden, dass Ghashiram Kotwal, ein radikales Schauspiel in marathischer Sprache, die erste Produktion von Yukt werden sollte?

Wir hatten dieses sehr erfolgreiche experimentelle Musiktheaterstück in der Regie von Jabbar Patel in einem nahegelegenen Theater gesehen. Der schiere Umfang der Produktion, bei der mehr als 40 Schauspieler und Sänger auf der Bühne standen, und die komplexen Bedeutungsschichten, die der Autor des Stücks, Vijay Tendulkar, auf sehr unterhaltsame Art vermittelte, hatten uns tief beeindruckt. Eine narrative Revolution für uns, die in direkter Verbindung mit den berühmten Stücken von Bertolt Brecht stand. Wir erkannten das darin liegende Potenzial, konnten aber keine passenden Lösungen finden, um dieses

We went to see the very successful experimental Marathi musical play *Ghashiram Kotwal*, directed by Jabbar Patel, in a nearby theatre. The sheer production scale, with more than forty actors singing and dancing on stage, and the complex layers of meanings articulated by playwright Vijay Tendulkar, albeit in a very entertaining manner, made a strong impact on each of us. We were actually witnessing a sort of narrative revolution along the lines of the famous plays of Bertolt Brecht. We saw the potential in it, but we were unable to find the appropriate solutions to link this phenomenon with what we were actually capable of as filmmakers. And to add to our dilemma was the necessity of finishing all our regular coursework as students coming from various disciplines in a film school.

None of us spoke Marathi, the original language of the play *Ghashiram Kotwal*, so the playwright, Vijay Tendulkar, was kind enough to rewrite his own play with our input for the screen version. At heart, he too had become a member of the cooperative. Coincidentally, this was also the period when FTII received a lot of films from Eastern European nations with which the Indian government had developed bilateral economic relations. And in these film packages were the films of Miklos Jancso, whose amazing use of long takes portraying landscapes, folk theatre and music, inspired us all enormously.

We also realised there was no point in simply working out a screenplay without the necessary financial backing. Fortunately, by now the cooperative society formalities were getting completed and Mani Kaul christened it 'YUKT' meaning joint or fused together. Thus the 'Yukt Film Cooperative Society' was registered with fifteen existing students and one celebrity senior – Mani Kaul! Since we were registered as an industrial cooperative we could actually have access to public funds from banks or other financial institutions. Mani Kaul was a good friend of Dr Haridas Swali, the chairman of a prominent bank in Bombay. He agreed to give us the generous sum of 160,000 rupees, (about 12,000 DM in those days and 2,000 euros at today's value) to do a whole feature-length film, start to finish!

Can you tell us some more about the original play, and why it was considered controversial? Was it a complicated process to adapt the play into a screenplay?

Although the story is set in a specific period of Indian history, the original playwright Vijay Tendulkar has obviously taken several liberties to transform his primary theme and concern into an amazing theatrical template never witnessed before on the Indian stage. According to us, one of the most important elements we perceived was the fact that the politics of dictatorship always looked very attractive, almost sexy, while cleverly concealing all the hatred and intrigues that were actually its driving power. For us, the character of Nana Phadnavis resembled the political power of Indira Gandhi – extremely brilliant but devious to the core. It was this kind of political power that wanted to forever draw upon the sympathies of the people, while setting up their cruel hounds to hunt you down and destroy your independence. It was these people who chose to create mirror images of themselves, letting them loose into the social milieu in the garb of policemen, lawyers and bureaucrats. They made sure that you would hate these mirror

Phänomen mit unseren Möglichkeiten des Filmemachens zu verknüpfen. Außerdem standen wir unter dem Druck, unsere Abschlussarbeiten an der Filmschule fertigzustellen.

Keiner von uns sprach Marathi, die Sprache, in der das Drama *Ghashiram Kotwal* geschrieben war. Der Autor Vijay Tendulkar war so freundlich, sein Stück für die Filmfassung mit unseren Anregungen umzuschreiben. Im Herzen war auch er zu einem Mitglied der Kooperative geworden. Durch Zufall erhielt das FTII zu jener Zeit eine größere Anzahl von Filmen aus osteuropäischen Staaten, mit denen Indien damals bilaterale Wirtschaftsbeziehungen unterhielt. Zu diesen Filmpaketen gehörten auch die Filme von Miklós Jancsó, der uns alle mit seinen ungewöhnlich langen Einstellungen von Landschaften und Volkstheater- und Musikszenen sehr inspirierte.

Wir erkannten, dass es sinnlos sein würde, ein Drehbuch auszuarbeiten, ohne über die erforderlichen finanziellen Mittel zur Realisierung des Projekts zu verfügen. Glücklicherweise war der Antrag zur Gründung der Kooperative so gut wie angenommen, und Mani Kaul gab ihr ihren Namen: „YUKT“ bedeutet so viel wie verbunden oder verschmolzen. So wurde also die „Yukt Film Cooperative Society“ mit fünfzehn Studenten und einem berühmten Profi – Mani Kaul – registriert! Da wir nun eine Industriekooperative waren, konnten wir öffentliche Mittel von Banken oder anderen Finanzinstituten beantragen. Mani Kaul war mit Dr. Haridas Swali befreundet, dem Direktor einer bekannten Bank in Bombay. Er gewährte uns die großzügige Summe von 160 000 Rupien (das entsprach damals ungefähr 12 000 DM oder heute etwa 2000 Euro), um einen kompletten Spielfilm zu drehen.

Können Sie uns etwas über das Bühnenstück erzählen und warum es damals so umstritten war? War es ein schwieriger Prozess, das Bühnenstück in ein Drehbuch umzusetzen?

Die Geschichte spielt zwar in einer bestimmten Periode der indischen Geschichte, aber der Dramatiker Vijay Tendulkar hatte sich einige Freiheiten erlaubt, um sein Hauptanliegen in eine bemerkenswerte Theatervorlage zu verwandeln, wie man sie noch nie zuvor auf einer indischen Bühne gesehen hatte. Eines ihrer wichtigsten und interessantesten Elemente bestand darin, dass die Politik der Diktatur immer sehr attraktiv wirkte, geradezu sexy, während der ganze Hass und die Intrigen, die ihre eigentliche Triebfeder sind, geschickt versteckt wurden.

In unseren Augen hatte die Figur Nana Phadnavis Ähnlichkeit mit Indira Gandhi und ihrer Art der politischen Machtausübung: zugleich äußerst brillant und durch und durch hinterhältig. Politische Machtausübung dieser Art will immer die Sympathien des Volkes genießen, schafft sich aber zugleich eine grausame Meute, die die Menschen zur Strecke bringt und ihre Selbständigkeit zerstört. Sie erschafft Spiegelbilder von sich selbst und entlässt sie in die Gesellschaft als Polizisten, Rechtsanwälte oder Bürokraten. Diese Leute sorgen dafür, dass man die Spiegelbilder hasst und sich an ihnen abarbeitet. Dies war die Prämisse, anhand der wir die Figur des Ghashiram Kotwal entwickeln wollten: ein gewöhnlicher Polizist, der seinen Boss ernster nimmt als sich selbst.

Tatsächlich bewunderten zu jener Zeit sehr viele Inder aus allen Gesellschaftsschichten Indira Gandhi für die „Disziplin“ und „Ehrlichkeit“, zu der sie Regierungsbeamte zu motivieren verstand. Eher unpolitisch eingestellte Menschen verglichen ihre Herrschaft sogar mit der guten alten Zeit des „British Raj“! Mit unserem Film wollten wir ein Symbol für das Notstandsregime erschaffen, wie wir es erlebten. Der Notstand, die größte Herausforderung für Indiens demokratische Selbstverpflichtung, erwies sich letztlich als verwundbar durch die Manipulationen mächtiger Führer und abgekartete Zahlenspiele im Parlament.

images and lose your emotional energies on these targets. This was the premise on which we wanted to develop the character of Ghashiram Kotwal, an ordinary police inspector who takes his boss more seriously than himself.

In fact, large numbers of Indians across the nation admired Indira Gandhi, at that time, for the 'discipline' and 'honesty' she managed to inspire among government officials. The more apolitical types even compared her to the good old days of the 'British Raj'! Through this screenplay we wanted to present a symbol of the state of emergency that we were living through. The state of emergency, as the biggest challenge to India's commitment to democracy, ultimately proved vulnerable to the manipulation of powerful leaders and crooked numbers games that dominated the formation of the parliament.

The play focused more on the attractive and sexy nature of the politics of dictatorship by virtually locating Nana and his nobility in the burlesque world of bawdy songs, dance girls, promiscuity and nightly intrigues. Nana took advantage of his Brahmin cohorts by indulging them in this make-believe world, while his chief of police could spy on them and identify the variety of conspirators who crisscrossed the tenuous last decades of the Maratha Empire. We wanted Vijay Tendulkar to shift this emphasis to the politics of intrigue facing imminent threat from a variety of colonial powers devastating the landscape, ruled by a variety of chieftains, from petty nobles to emperors.

We wanted to see how cleverly the first forces of modernity could dislocate the Indian landlords, and eventually render them incapable of offering any form of resistance. In this race the colonial powers were one step ahead of Nana to catch him unawares. With firepower, advanced communications systems and tools of exact measurement, they could simply buy most of Nana's allies. Essentially, the film was going to be about conflicting perceptions of time. And by using a theatrical folk form, we were also dealing with two kinds of time, one historical and the other mythical.

Combining history, mythology, theatre and cinema is not exactly an easy task. How did you come up with a visual style?

We did some more research on the historical aspects of that period and used the silent cinema style of intertitles to contextualise the historical plane of the film. In our study we found more details about a Ghashiram Savaldas, an immigrant from Kanauj in northern India. We realised the importance of how and why wily administrators use outsiders as safe 'fronts' to attack their own people. And so, inside an old traditional house walled with mirrors, we decided to stage one of the most memorable scenes in the film, where Mohan Agashe, playing Nana Phadnavis, transfers his punitive powers to Om Puri in the role of Ghashiram by making him his beloved mirror image. We attempted several scenes in single takes in which we could delineate a foreground, middle ground and a background as different temporal zones of political action / inaction or oppression / resistance. We learned that several important resistance movements, like the protest poems of the medieval saint poets across India, have often been appropriated by religious institutions, thereby taking the sting out of their compositions. Ultimately, it is left to society whether to give the potential power back to those poems / movements or not.

Das Schauspiel konzentrierte sich mehr auf den attraktiven Charakter der Politik der Diktatur, indem es Nana und seine Adligen in die burleske Welt der Trinklieder und Tänzerinnen, der sexuellen Ausschweifungen und nächtlichen Intrigen versetzte. Nana nutzt seine brahmanischen Gefolgsleute aus, indem er sie diese Scheinwelt genießen lässt, während sein Polizeichef sie ausspioniert und die Verschwörer entlarvt, die in den angespannten letzten Jahrzehnten des Marathenreichs ihr Spiel trieben. Wir baten Vijay Tendulkar, die Politik der Intrige stärker in den Mittelpunkt zu rücken, unmittelbar bedroht durch diverse Kolonialmächte, die die Landschaft mit ihren diversen Herrschern – von Häuptlingen über kleine Adlige bis hin zu Kaisern - verwüsteten. Wir wollten sehen, wie geschickt die ersten Kräfte der Moderne es verstanden hatten, die indischen Landbesitzer aus dem Gleichgewicht zu bringen, so dass sie schließlich keinen Widerstand mehr leisten würden. Bei diesem Wettrennen waren die Kolonialmächte Nana einen Schritt voraus, sie trafen ihn unvorbereitet. Mit ihrer Feuerkraft, ihren fortschrittlichen Kommunikationssystemen und Werkzeugen zur exakten Vermessung konnten sie die meisten von Nanas Verbündeten schlicht kaufen. Im Wesentlichen ging es in dem Film um sich widersprechende Wahrnehmungen von Zeit. Indem wir uns auf eine Form des Volkstheaters bezogen, konnten wir auch zwei Arten von Zeit aufgreifen: die historische und die mythische.

Geschichte, Mythologie, Theater und Film zu kombinieren ist nicht gerade eine leichte Aufgabe. Wie entwickelte sich daraus ein visueller Stil?

Wir haben damals die historischen Aspekte jener Epoche genauer recherchiert und Zwischentitel als Stilmittel wie im Stummfilm benutzt, um die historische Ebene des Films zu kontextualisieren. Bei unseren Nachforschungen fanden wir weitere Details über Ghashiram Savaldas heraus, der aus Kanauj in Nordindien eingewandert war. Wir lernten, wie und warum gerissene Regenten Außenstehende als „sichere Angriffsfläche“ für ihre eigenen Leute einsetzen. Deswegen verlegten wir eine der denkwürdigsten Szenen des Films – die, in der Mohan Agashe, der Darsteller des Nana Phadnavis, seine Strafgewalt auf Om Puri in der Rolle des Ghashiram überträgt, indem er ihn zu seinem geliebten Spiegelbild macht – in ein altes, traditionell ausgestattetes Haus, dessen Wände mit Spiegeln bedeckt waren. Wir versuchten mehrere Szenen in Einzeleinstellungen, in denen wir einen Vordergrund, einen Mittelgrund und einen Hintergrund als unterschiedliche Zeitzonen der politischen Aktion / der Inaktivität oder Unterdrückung / des Widerstands abgrenzen konnten. Wir fanden heraus, wie wichtige Widerstandsbewegungen, zum Beispiel die Protestgedichte mittelalterlicher heiliger Dichter in ganz Indien, von religiösen Institutionen vereinnahmt wurden, wodurch diese Werke entschärft worden waren. Letztlich liegt es an der Gesellschaft, ob sie solchen Gedichten oder Bewegungen ihre potenzielle Kraft zurückgeben will oder nicht.

Um das dialektische Verhältnis zwischen Geschichte und Mythos genau zu verstehen, kamen wir auf eine interessante Methode, das Drehbuch aufzuzeichnen: Wir kauften eine Papierrolle, wie man sie damals für Fernschreiber benutzte, und markierten sie erst einmal nach dem Prinzip „ein Fuß pro Minute“. Auf dieser Rolle skizzierten wir die Landschaft und die Handlung. Mithilfe unterschiedlicher Farben konnten wir sichtbar machen, wie sich Geschichte und Mythen in den Jahren zwischen 1750 und 1800 zueinander verhalten haben. Die Rolle war ein Hilfsmittel bei der Produktion, das uns half sicherzustellen, dass wir die recht komplexe Geschichte innerhalb von 100 Minuten erzählen konnten. Nachträglich wundere ich mich darüber, wie wir, die Bürger einer postkolonialen Nation, so einfach den Grundsatz der Genauigkeit vergessen konnten, den uns die Briten hinterlassen haben.

Während wir im September 1976 am Drehbuch schrieben, erlaubte der Oberste Gerichtshof Indiens den Regierungen aller Bundesstaaten,

In order to understand the precise dialectical relationship between history and myth we arrived at an interesting method of drafting the screenplay itself. We brought a roll of paper used for telex-printers of the time and at first apportioned it as 'a foot for every minute'. On this scroll we drew the landscape and actions. By using different colours, we were able to see the history and myth of the years from 1750 to 1800, configuring them unique ways. At times they coincided, and at time they were contrapuntal. The scrolling idea was yet another production device to ensure that we could accurately time the shots and complete the rather complex story within 100 minutes. On further introspection, I often wonder how, as citizens of a post-colonial nation, we could so easily forget the principles of exactitude left behind for us by the British?

While we were writing the script in September 1976, the supreme court of India allowed all state governments to detain a person without the necessity of informing him of the reasons or grounds for his arrest, or to suspend his personal liberties, or to deprive him of his right to life, in an absolute manner. This was really getting scary. Was the film following India's politics or was the state behaving like our script? Resistance was, of course, slowly mounting across the nation and that idea manifested itself as the 'freezing' of action in many sequences of the film. In the statuesque pose, the real character emerged out of the actor to signify that non-participation or abstinence is as revolutionary as aggressive action. In a way, this was also the kind of protest that Mahatma Gandhi used against the British. He called it civil disobedience and 'Satyagraha' (Truth Force).

Seeking the 'truth' was a sort of existential motive for many new wave filmmakers after the Second World War. How did Yukt contextualise such a struggle?

Cinema can tell the truth only when it becomes transparent to reveal itself as a language and as an apparatus at the same time. Since the viewers have the ability to 'consume' all the elements in the image (actors, props, location) in a reasonably fast time, the long take makes the viewers realise the sheer physicality of the image or one's own sheer existence for its own sake. After a while, viewers are virtually staring at the image for the sake of the image without any expectations or motive, like a pure musical note or the long outstretched walls of an Indian temple. We wanted to seek a space and time which was its own form and content. Through this form and content we wanted to excite the viewer's need to slip out of the standard mythical story of heroes and villains and enter the greater domain of real history.

In the mid and late eighteenth century, around the time when the American War of Independence, the French Revolution and the Silesian wars between Prussia and Austria were being waged, the Maratha Empire was struggling to hold onto power with the British, French and Dutch knocking on its doors. The odd man out was Nana Phadnavis. He was not royalty, but an accountant who thought he could do a better job than his employers. With all good intentions of serving the people of the Maratha Empire, he was trapped in a web of conflict, and many of them were beyond his control. We tried to show in a stylised way his patriarchal attitude of letting his people free, but under the

Menschen zu internieren, ohne Gründe für die Verhaftung anzugeben, ihre persönliche Freiheit einzuschränken, ja, ihnen sogar das Leben zu nehmen. Das war wirklich erschreckend. Folgte unser Film der politischen Entwicklung in Indien oder verhielt sich der Staat wie unser Drehbuch? Natürlich regte sich überall im Land langsam der Widerstand; das spiegelte sich in dem „Einfrieren“ der Handlung in vielen Sequenzen des Films wider. In der statuarischen Pose zeigte sich der wirkliche Charakter des Schauspielers und machte deutlich, dass eine Haltung der Nichtbeteiligung, des Sich-Fernhaltens genauso revolutionär sein kann wie energisches Handeln. In gewisser Weise war dies die Protestform, die Mahatma Gandhi gegen die Briten eingesetzt hatte. Er nannte das *zivilen Ungehorsam* und *Satyagraha* (Kraft der Wahrheit).

Die Suche nach der Wahrheit war ein existenzielles Motiv für viele avantgardistische Filmemacher nach dem Zweiten Weltkrieg. Wie brachte Yukt sich in diesen Kampf ein?

Film kann nur dann die Wahrheit sagen, wenn er transparent wird und sich zugleich als Sprache und als Apparat zeigt. Da die Zuschauer alle Elemente des Bildes (die Schauspieler, Requisiten, Spielorte) in ziemlich kurzer Zeit „konsumieren“ können, erkennen sie bei langen Einstellungen die reine Materialität des Bildes oder werden sich ihrer selbst bewusst. Die Zuschauer schauen nach einer Weile auf das Bild um des Bildes willen, ohne andere Erwartungen oder Gründe – ähnliches geschieht beim Hören eines reinen, langanhaltenden Tons oder Ansehen der langgestreckten Wänden eines indischen Tempels. Wir strebten nach einem Raum und einer Zeit, die für sich selbst Form und Inhalt waren. Mittels dieser Form und dieses Inhalts wollten wir die Zuschauer dazu bringen, sich aus den typischen mythischen Erzählungen mit ihren Helden und Schurken zu lösen und sich auf den größeren Bereich der realen Geschichte einzulassen.

Im mittleren und späten 18. Jahrhundert, also in der Zeit der Kriege zwischen Preußen und Österreich um den Besitz Schlesiens, des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs und der Französischen Revolution, kämpfte das Marathenreich darum, seine Macht zu erhalten, während Briten, Franzosen und Niederländer an seine Tore pochten. Der Außen-seiter war Nana Phadnavis. Er war kein gekrönter Herrscher, sondern ein Schatzmeister, der glaubte, er könne die Aufgabe besser bewältigen als jene, die ihn beschäftigten. Trotz aller guten Absichten, dem Volk des Marathenreichs zu dienen, sah er sich in eine Reihe von Konflikten verwickelt, von denen sich viele seiner Kontrolle entzogen. Wir wollten auf stilisierte Art seine patriarchalische Haltung zeigen, die darin bestand, sein Volk freizulassen, aber zugleich der vollständigen Überwachung durch sein Alter Ego Ghashiram Kotwal zu unterstellen. Unglücklicherweise sorgte die „Exaktheit“, wie die Kolonialherren sie praktizierten, für präzise Maßsysteme, Berechnungen und Steuerungen, die sich als inhumaner und weit verheerender erwiesen als die Einschränkungen, die der vergleichsweise harmlose Ghashiram Kotwal den Menschen auferlegt hatte.

Es muss ein ziemlicher Kampf gewesen sein, einen Spielfilm mit begrenzten Mitteln zu drehen. Wie sind Sie mit diesen Schwierigkeiten umgegangen?

Alle hielten uns für verrückt! Wie sollten wir einen historischen Film auf 35 mm, mit 40 Schauspielern, zwölf Songs als Playback, Dutzenden von Kostümwechseln und extra eingerichteten alten Häusern an weit verstreuten Drehorten mit einem so kleinen Budget auf die Beine stellen? Aber als junge Leute, die vorher noch niemals über viel Geld verfügt hatten, kamen wir uns mit dem Budget, das uns zur Verfügung stand, geradezu reich vor! Wir reisten an alle Drehorte mit öffentlichen Verkehrsmitteln, und alle wollten uns helfen, wenn sie von unseren Träumen hörten. Alle Schauspieler akzeptierten einen Zahlungsaufschub, unsere Filmschule, das FTII, gab uns die Ausrüstung zum halben

complete discipline of his alter ego – Ghashiram Kotwal. Unfortunately the discipline of 'exactitude', as practiced by the colonials, ushered in precise measurement systems, calculations and taxation that were going to be inhumane and far more devastating than the strictures posed by a 'measly' Ghashiram Kotwal.

It must have been quite a struggle to make a feature film with limited finances. How did you negotiate such limited budgetary conditions?

Everybody thought we were crazy! How were we going to do a historical film on 35mm with forty actors, twelve songs for playback, dozens of costume changes and refurbishing old buildings in far-flung locations with such a measly amount? Honestly, for youngsters like us who were never used to the presence of much money, this capital made us feel wealthy! We travelled by public transport to all the locations, and everybody was willing to help us when they heard about our dreams. All the actors agreed to take deferred payment and our film school, FTII, gave us equipment at a fifty percent discount while we, the technicians, owned the film. After keeping aside some money for costumes and pre-recording all the songs, we had enough money to shoot for a total of ten days to complete a 100-minute film – three weekends and one Sunday! And you should know that when we said 'a day's shooting', it meant shooting for all twenty-four hours! The plan was to commence shooting on a Friday morning, and go on till the wee hours of Monday morning when everybody could go back to work! And then there was a snag! The songs could be played back but where was the money to do the dubbing for all the dialogue that would be spoken on location? We do not have much of a system in place even now for 'live' recording. With a cast of only first-time film actors, and a shooting ratio of 1:1.5, there was no way we could afford retakes if they fumbled their lines. Fortunately, our sound recordist, Padmanabhan, stumbled on an ingenious idea. If these actors are all capable of lip-syncing the songs that they have sung, why can't they lip-sync their dialogue if we play it back to them on location? The actors looked a bit baffled at the beginning, but after some time they saw the logic, and decided that it was possible to lip-sync dialogue on location itself. So we played back all the dialogue for the actors on location too! Additionally, this allowed us to get a fix on the total time that the final film would run. Apart from Mani Kaul, none of us had any experience in feature filmmaking. We had not even assisted anyone else yet, so as to at least get a taste of the complicated task we had taken upon ourselves. But it was the spirit of resisting the intolerant and fascist ways of the country under the state of emergency that motivated us all to enter the battlefield with very little ammunition, but lots of passion and 14,000 feet of the cheapest ORWO negative film stock tucked under our belts.

Was there a clearly defined division of labour amongst the cooperative members during the shoot?

Around mid-February 1977 we set out to shoot in a sleepy town called Wai, 100 kilometres away from Pune. This was around the time when Indira Gandhi had ordered fresh elections, and the opposition Janata Party gave a call to the nation to choose between democracy and dictatorship.

Preis, während uns, den Technikern, der Film gehörte. Nachdem wir eine Summe für Kostüme und die Aufnahme der Lieder beiseitegelegt hatten, verfügten wir noch über genügend Geld, um den 100-Minuten-Film an insgesamt zehn Tagen zu drehen – das waren drei Wochenenden und ein Sonntag! Dabei hatte ein Drehtag für uns 24 Stunden! Geplant war, mit dem Dreh am Freitagmorgen zu beginnen und ununterbrochen bis in die frühen Morgenstunden des Montag weiterzudrehen, wenn alle wieder zu ihrer Arbeit mussten!

Aber dann gab es da ein Problem: Die Lieder konnten zwar Playback eingespielt werden, aber wo war das Geld für die Nachsynchronisation all der Dialoge, die während der Aufnahme gesprochen wurden? Noch heute haben wir nur wenige Geräte für Tonaufnahmen am Set. Angesichts einer Besetzung, die nur aus Schauspielern ohne Filmerfahrung bestand, und angesichts eines Drehverhältnisses von 1:1,5 konnten wir uns keine Wiederholung der Szenen leisten, wenn die Schauspieler Fehler beim Sprechen der Dialoge machten. Glücklicherweise hatte unser Tonmann Padmanabhan einen genialen Einfall: Wenn diese Schauspieler alle in der Lage sind, die Lieder, die sie gesungen haben, lippen-synchron zu wiederholen, warum sollte das gleiche nicht mit den Dialogen möglich sein, wenn wir sie vor Ort wieder einspielten? Die Schauspieler schauten anfangs etwas verblüfft, aber nach einiger Zeit sahen sie den Sinn ein und räumten ein, dass dies durchaus vor Ort möglich ist. Also spielten wir auch alle Dialoge vor Ort für die Schauspieler ein. Das erlaubte uns zusätzlich, die Gesamtdauer des Films genau festzulegen. Abgesehen von Mani Kaul hatte keiner von uns Erfahrung in der Herstellung von Spielfilmen. Wir hatten noch nicht einmal irgendjemandem assistiert, also gar keine Vorstellung von der komplizierten Aufgabe, die wir uns da gestellt hatten. Aber der Geist des Widerstands gegen die Anzeichen von Intoleranz und Faschismus, die im Land unter dem Notstandsregime grassierten, motivierte uns, das Schlachtfeld mit wenig Munition, aber viel Leidenschaft und 14 000 Fuß des billigsten ORWO-35-mm-Negativmaterials zu betreten.

Gab es eine klar umrissene Arbeitsteilung unter den Mitgliedern der Kooperative während der Dreharbeiten?

Ungefähr Mitte Februar 1977 brachen wir auf, um in der hundert Kilometer von Pune entfernten verschlafenen Kleinstadt Wai zu drehen. Das war die Zeit, als Indira Gandhi Neuwahlen angeordnet und die oppositionelle Janata-Partei die Nation aufgerufen hatte, zwischen Demokratie und Diktatur zu wählen. Überall kreisten die Gespräche um Politik, und alles, was wir machten, wurde ständig hinsichtlich seiner vorhandenen oder nicht vorhandenen politischen Bedeutung interpretiert. Unsere Produktion sollte der Freiheit und dem Recht auf freie Meinungsäußerung verpflichtet sein.

Der Drehplan war ganz klar festgelegt. Als Jüngster im Regieteam beschloss ich, die gesamten 72 Stunden an den Wochenend-Drehtagen wach zu bleiben. Die einzelnen Drehpläne waren genau ausgearbeitet, so dass jeweils nur die benötigten Beteiligten vor Ort waren. Om Puri, dem einzigen Schauspieler in der Kooperative mit Erfahrung, wurde die Aufgabe übertragen, für den Transport der Crewmitglieder und Schauspieler zu sorgen, die von Pune zum Drehort gebracht werden mussten. Jayu und Chinoo Patwardhan hatten die Kostüme für alle in Pune entworfen und markiert. Einer der Theaterschauspieler sollte die Ausgabe überwachen. Mitglieder der Theater Academy waren für die Bereitstellung von Verpflegung und Schlafgelegenheiten – in den Klassenzimmern einer örtlichen Schule – zuständig. Der Cutter Jethu Mandal war der Sekretär der Kooperative und zugleich hauptverantwortlich für die Negative. Seine Cutter-Kollegen hetzten zwischen Pune, Bombay und den Drehorten hin und her. Padmanabhan kümmerte sich zusammen mit CG Jain um den Ton und unterschrieb als Schatzmeister auch die Schecks. Ravi Gupta und Manmohan Singh kümmerten sich um alles

Everywhere the talk centred only on politics, and everything we were doing was being constantly interpreted in terms of its political significance or lack of it. So our production was going to be dedicated to the cause of liberty and the right to free expression.

The shooting drill was quite clearly defined. Being the youngest of the 'directing' team I decided I would stay awake for the entire seventy-two hours of shooting over the weekends. The shooting schedules were meticulously worked out to ensure we had only the required artists on location. Om Puri, the only actor in the cooperative, was assigned the task of handling transportation arrangements for all the crew members and actors who kept shuttling from Pune to the location. Jayu and Chinoo Patwardhan had designed and earmarked all the costumes for everyone in Pune, and one of the theatre actors was assigned to monitor the distribution. Members of the Theatre Academy were also responsible for catering food and handling the sleeping arrangements (which were in the classrooms of a local school). The editor, Jethu Mandal, who was also the secretary of the society, handled the negatives for the editing guys who would rush between Pune, Bombay and the locations. Padmanabhan handled the sound along with CG Jain, while also signing checks as the treasurer. Ravi Gupta and Manmohan Singh took complete care of the Bombay end, where the processing and printing of the rushes were done at the Filmcenter Lab. Saini and Joshi were in charge of the outdoor unit and electricity, while Binod Pradhan took charge of the camera guys. The inspiring banyan tree of the location was obviously Mani Kaul, who would conduct extensive improvisations with the actors on location to get the perfect synergy between the space they inhabited and the characters they projected. Kamal Swaroop was the one who played the unconventional ideator who provided concepts that were completely contrapuntal to the fundamental narrative drives in the play. He gave us the outer limits and challenged us to stretch out to reach the horizon that was not there! More often than not, he would simply laugh it away and dismiss his own ideas. But at times, the rest of us persevered and made it happen!

Interestingly, prior to the shooting, all of us from the cop and the theatre group went through some extensive acting workshops with the renowned Badal Sircar, the foremost leader in Indian experimental theatre. It was thanks to him that we learnt the importance of freezing action at appropriate moments in the film, as an interesting device to counter the idea and the basic activity of the motion picture itself. Why should the camera always capture only moving images, and what happens when an actor counters it? The decision on where the camera would be placed and how the shot would be taken was arrived at in extremely democratic ways. And this is where the limitation of time comes to the poor filmmaker's help! So all artistic decisions had to be taken correctly and quickly. As the executive producer I would try to take everybody's ideas forward, and with one eye on the clock and another on the budget, I would simply say 'Cut, that's it!'

During the end of February, when we were shooting on the third weekend, the national elections were held and the results were pouring in. Many of us had our ears glued to our tiny transistor radios when we were shooting the 'scorched

in Bombay, wo im Filmcenter Lab das Negativmaterial vom Vortag entwickelt und die Muster hergestellt wurden. Saini und Joshi waren für die Planung der Außenaufnahmen und für den Strom zuständig, während Binod Pradhan für die Kameralleute verantwortlich war. Unsere inspirierende Stütze war zweifellos Mani Kaul, der am Drehort mit den Schauspielern ausgiebig improvisierte, um die perfekte Synergie zwischen dem Raum, den sie ausfüllten, und den Figuren, die sie darstellten, zu erzielen. Kamal Swaroop spielte den unkonventionellen Ideengeber, der Vorstellungen einbrachte, die der grundlegenden Erzählrichtung des Stücks zuwiderliefen. Er brachte uns an unsere Grenzen und forderte uns auf, nach dem Horizont zu greifen, der gar nicht da war! In vielen Fällen wischte er schließlich alles mit einem Lachen beiseite und verwarf seine eigenen Ideen. Manchmal aber hielten wir dann daran fest und setzten sie tatsächlich um.

Interessanterweise hatte wir alle – die Mitglieder der Kooperative ebenso wie die Angehörigen der Theatergruppe – umfangreiche Schauspielworkshops bei dem angesehenen Badal Sircar absolviert, dem avantgardistischsten Vorreiter des experimentellen Theaters in Indien. Von ihm lernten wir die Wichtigkeit des Einfrierens der Handlung in geeigneten Momenten im Film, das ein interessantes Mittel ist, um der Idee und der grundsätzlichen Aktivität des Bewegtbildes etwas entgegenzusetzen. Warum sollte die Kamera immer nur bewegte Bilder zeigen, und was geschieht, wenn ein Schauspieler da nicht mitspielt? Die Entscheidung, wo die Kamera platziert und wie jede Einstellung gedreht werden sollte, wurde ganz demokratisch getroffen. Dabei kam der Zeitdruck den armen Filmemachern tatsächlich zu Hilfe. Alle künstlerischen Entscheidungen mussten schnell und präzise getroffen werden. Als Produzent versuchte ich, die Umsetzung aller Ideen zu ermöglichen, mit einem Auge die Uhr, mit dem anderen das Budget im Blick zu haben und zu sagen: „Schnitt, das war's.“

Ende Februar, bei unserem dritten Wochenenddreh, fanden die Parlamentswahlen statt, und die Ergebnisse sickerten allmählich durch. Viele von uns klebten geradezu an den winzigen Transistorradios, während wir nachts in einer abgelegenen Gegend die Sequenz „Verbrannte Erde“ drehten. Als um Mitternacht der Sieg der Janata-Partei verkündet wurde, fielen wir uns vor Freude in die Arme. Es war, als hätte diese Einstellung, in der die Landschaft mit Feuer übersät ist, das Recht jedes Inders auf die uneingeschränkte, staatsbürgerliche Freiheit verkündet! Als wir am nächsten Morgen nach Pune zurückkehrten, erfüllte uns alle ein tiefes Gefühl von Stolz und Erfolg: Wir hatten nicht vergeblich geträumt. Als Bürger hatten wir wieder einmal bewiesen, dass wir uns demokratisch gegen die schlimmste Tyrannei wehren können, solange wir nur innerlich mit dem verbunden sind, von dem wir glauben, dass es für alle gut ist. Das war das Grundgefühl der Kooperative.

Können Sie uns etwas über die berühmte letzte Einstellung des Films erzählen?

Um die Idee der Kooperative noch rigoroser in die Praxis umzusetzen, stellten wir uns noch eine unmögliche Aufgabe. Wir fragten uns: „Wenn wir als Regisseure gemeinsame Entscheidungen treffen können, lässt sich dann nicht auch eine Einstellung gemeinsam von allen vier Kamerastudenten in unserer Kooperative filmen?“ Die Antwort lautete natürlich: „Warum nicht?“ Die letzte Einstellung des Films dürfte wohl die weltweit längste bleiben, die auf einer Standardrolle von 1000 Fuß von vier Kameralleuten zusammen gedreht wurde. Um diese Idee umzusetzen, fuhren wir gegen sechs Uhr zu einer 40 Kilometer von Pune entfernten Bergspitze, dem Sinhadag. Wir verbrachten vier bis fünf Stunden damit, das Gelände eben zu machen. Gegen zehn Uhr waren 35 Schauspieler fertig kostümiert und wir begannen, die komplexe Choreografie zu proben, bei der die Schauspieler sprechen, tanzen, kämpfen und zu Standbildern erstarren sollten.

earth' sequence by night on a remote landscape. And when the triumph of the Janata Party was announced we rejoiced at midnight hugging each other. It was as if this little shoot, with fires dotting the landscape, had announced the right to every Indian's absolute freedom to be an unfettered citizen! The next morning as we headed back to Pune, there was a deep sense of pride and fulfilment in each of us because we had not dreamt in vain. As citizens we had proved yet again that we could democratically oppose the worst of tyrants if only we felt emotionally attached to what we thought was good for all of us. Or in other words, that was the basic feeling of the cooperative.

Can you tell us a little more about the infamous final take of the film?

To put this 'cooperative' feeling into a more rigorous practise we came up with yet another impossible task. We asked ourselves, 'If, as directors, we could take joint decisions, is it possible to have one shot jointly filmed by all four camera students in our cooperative?' Fittingly, the answer was, 'Why not?' So in my opinion, the last shot in the film must remain the world's longest shot on a standard reel of 1,000 feet to be shot by four camera operators. To execute this idea, we went to a mountaintop called Sinhadgad, forty kilometres away from Pune at around 6 a.m. We spent a good four to five hours patting the ground to an even level. Around 10 a.m., thirty-five actors got ready with their costumes and we started rehearsing the complex choreography, involving actors in dialogue, fighting, dancing and even freezing.

The four camera students mounted the Mitchell camera with a 1,000 feet magazine on a MOY gear head with steel steering to pan the camera or tilt. The four of them positioned themselves in the four directions and kept steering the camera a full 360 degrees by panning or turning the camera over to the nearest partner. While one of them composed, the other took over follow-focusing and yet another took charge of the tilt steering to keep the landscape in balance. We were mentally ready to go for a retake since we had two cans of film. While we were having lunch, out of nowhere we saw a thick black cloud of rain advancing towards us from the next hill. Everybody jumped up and got ready for action. Ten minutes of uninterrupted performance! The shot was executed. The take was declared OK and by the time we took the camera to a safe position the rain slathered down and turned our levelled ground to mud!

That's a wonderful story! Was the film released in cinemas? How was it received?

Editing this film did not take long, obviously. We had comparatively very few shots; the sound track was ready. We added a bit more background music provided by a maestro called Bhaskar Chandavarkar. Around mid-July 1977, we screened it for a select bunch of film critics and cineastes in Bombay. The reaction was very mixed and not as encouraging as we expected, considering the kind of effort we had put into it. They were simply not prepared for a film like this. It was obviously not like the play; it was not a typical Mani Kaul film; it did not have a clear-cut message like most parallel films in India had, and the kind-hearted critics were at a loss for words and simply declared it 'too far

Die vier Kameraleute montierten die Mitchell-Kamera mit dem 1000-Fuß-Filmmagazin auf einen MOY-Stativ-Kurbelkopf, um die Kamera schwenken oder neigen zu können. Die vier positionierten sich um das Stativ und machten einen 360-Grad-Schwenk, indem die Kamera immer an den jeweils nächsten weitergegeben wurde. Während einer die Bildeinstellung machte, übernahm der nächste das Fokussieren, der Dritte behielt die Neigung der Kamera im Auge. Wir waren darauf vorbereitet, die Aufnahme wiederholen zu müssen: Wir hatten zwei Dosen Negativmaterial dabei. Während der Mittagspause bemerkten wir, wie sich uns aus dem Nichts dicke schwarze Regenwolken vom nächsten Hügel aus näherten. Wir sprangen sofort auf und machten uns wieder an die Arbeit. Die Aufnahme dauerte zehn Minuten. Die Einstellung wurde für gut befunden und war damit abgedreht. In dem Moment, in dem wir die Kamera in Sicherheit gebracht hatten, brach das Unwetter los, und das Gelände verwandelte sich in ein Schlammfeld.

Eine wunderbare Geschichte. Kam der Film in die Kinos? Und wie wurde er aufgenommen?

Der Schnitt des Films dauerte natürlich nicht lange. Wir hatten vergleichsweise wenige Einstellungen, und die Tonspur war schon fertig. Wir fügten noch etwas Hintergrundmusik hinzu, die ein Maestro namens Bhaskar Chandavarkar lieferte. Mitte Juli 1977 führten wir den fertigen Film ausgewählten Filmkritikern und Filmfreunden in Bombay vor. Die Reaktionen waren sehr zwiespältig und angesichts der investierten Arbeit nicht so ermutigend wie erhofft. Das Publikum war einfach noch nicht auf einen derartigen Film vorbereitet. Der Film unterschied sich offenkundig sehr von dem beliebten Theaterstück; es war kein typischer Mani-Kaul-Film; er hatte keine klar umrissene Botschaft wie die meisten indischen Filme der damaligen Zeit. Die freundlichsten Kritiker erklärten einfach, der Film sei seiner Zeit voraus. Das war nicht die Reaktion, die die Studenten der Kooperative erwartet hatten. Die meisten von uns waren Migranten aus anderen Teilen Indiens, und die gesamte nordindische Filmproduktion konzentrierte sich in Bombay. Dieser Film, das wurde deutlich, würde keinem von uns neue Aufträge einbringen. So trennten wir uns in aller Stille und gingen unsere eigenen Wege.

Auch die Janata-Partei, die unser Symbol der Hoffnung gewesen war, versagte innerhalb der folgenden zwei Jahre: Sie verwandelte sich in eine ausschließlich rechts ausgerichtete Gruppierung. Ende 1979 kam Indira Gandhi erneut an die Macht.

Wie kam der Film in das Archiv des Arsenal – Institut für Film und Videokunst?

Im Januar 1978 wurde der Film beim Indian International Film Festival in meiner Heimatstadt Chennai gezeigt. Glücklicherweise sah ihn dort Ulrich Gregor vom Internationalen Forum des Jungen Films aus Berlin. Ich kam selbst im Februar 1978 nach Westberlin, um die 35-mm-Kopie vorzustellen. Diese Kopie ist das einzige erhaltene Zeugnis dieser legendären Filmkooperative. Die Negative und alle weiteren Kopien in Indien sind so beschädigt, dass sie nicht mehr gerettet werden können.

Was bedeutet es Ihnen, dass es nach so vielen Jahrzehnten zu einer DVD-Veröffentlichung von Gashiram Kotwal gekommen ist?

Nach 36 Jahren seit seiner Fertigstellung ist der Film nun in der digital restaurierten Fassung verfügbar, und wir stellen fest, wie viel sich inzwischen in Deutschland und in Indien verändert hat. Aber das vom Arsenal durchgeführte Berlinale-Forum setzt sich weiterhin für den Film als Kunstform ein, wofür ich – im Namen der gesamten Kooperative – nur ewig dankbar sein kann. Die Dialektik von Technologie und Ästhetik setzt sich fort und führt uns in neue Dimensionen des Ausdrucks. Nur die Geschichte wird am Ende wissen, was die Zukunft bringt.

Interview: Shai Heredia, 2014

ahead of its time! This was not the reaction the ragged Co-operative students were expecting. Most of them were migrants from other parts of India, and all north Indian film-making was concentrated in Bombay. And this was not the film that was going to fetch them new jobs. The sixteen of us split silently and followed our own destinies. On a larger level, the Janata Party, which was our symbol of hope, also floundered within two years and it transformed into an all-right-wing group. Indira Gandhi came back to power by late 1979.

How did the film end up in the Arsenal archive?

In January 1978 the film was screened at the Indian International Film Festival held in Chennai, my hometown. Fortunately it was seen by another celebrity, Ulrich Gregor from the International Forum of Young Cinema, Berlin. I came to West Berlin in February 1978 to screen the 35mm print and that copy remains the only 'preserved record' of this long saga of a cooperative. The negatives and all other copies in India have deteriorated beyond retrieval.

How do you feel about this DVD release so many decades later?

After thirty-six years, as this digitally restored copy is being made available, we realise so many things have changed both in Germany and in India. But the Forum at the Arsenal continues its dedicated love for cinema as an art in the sincerest ways for which, on behalf of the Cooperative, I must be eternally thankful. The dialectics of technology and aesthetics continue to play out their struggle, taking us towards newer dimensions of expression. And about the future, only history can tell!

Interview: Shai Heredia

K. Hariharan was born in Chennai in 1952. In 1976 he graduated from the Film and TV Institute of India in Pune and has since then made eight feature films and more than 350 documentaries and short films. K. Hariharan also taught courses on Indian cinema at the University of Pennsylvania from 1995 to 2004. Presently he heads the LV Prasad Film & TV Academy in Chennai, which was founded in 2004.

Films

1977: *Ghashiram Kotwal* (co-directed by Mani Kaul, Forum 1978). 1979: *Wanted Thangaraj* (92 min.). 1982: *Ezhavathu Manithan / The Seventh Man* (125 min.). 1983: *Understanding Cinema* (TV-series). 1986: *Crocodile Boy* (93 min.). 1987: *Take a Break with Hugh and Colleen Gantzer* (TV-series). 1992: *Current* (122 min.). 1997: *Frame by Frame* (TV-series). 1998: *Maale Manivanna* (TV-series). 2000: *Dubashi* (90 min.). 2001: *Darshanam*.

Mani Kaul was born in 1942 in Jodhpur, Rajasthan, India. He studied at the Film and TV Institute of India in Pune. He made several short films from 1966 to 1969, and in 1970, he directed his first full-length film, *Uski roti / A Day's Bread*. In addition to working as a director of documentary and fiction films, Mani Kaul also taught directing at the Film and TV Institute of India in Pune, and was a writer. He died on 6 July 2011.



K. Hariharan wurde 1952 in Chennai geboren. 1976 schloss er sein Studium am Film and TV Institute of India in Pune ab. Seitdem sind unter seiner Regie acht Spielfilme sowie über 350 Dokumentar- und Kurzfilme entstanden. Darüber hinaus gab er von 1995 bis 2004 Seminare zum indischen Kino an der University of Pennsylvania. Zurzeit leitet er die LV Prasad Film & TV Academy in Chennai, die 2004 gegründet wurde.

Filme

1977: *Ghashiram Kotwal* (Koregie: Mani Kaul, Forum 1978). 1979: *Wanted Thangaraj* (92 Min.). 1982: *Ezhavathu Manithan / The Seventh Man* (125 Min.). 1983: *Understanding Cinema* (TV-Serie). 1986: *Crocodile Boy* (93 Min.). 1987: *Take a Break with Hugh and Colleen Gantzer* (TV-Serie). 1992: *Current* (122 Min.). 1997: *Frame by Frame* (TV-Serie). 1998: *Maale Manivanna* (TV-Serie). 2000: *Dubashi* (90 Min.). 2001: *Darshanam*.



Mani Kaul wurde 1942 in Jodhpur, Rajasthan, Indien geboren. Er studierte am Film and TV Institute of India in Pune. Zwischen 1966 und 1969 drehte er einige Kurzfilme. 1970 entstand sein erster abendfüllender Film *Uski roti / A Day's Bread*. Zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Regisseur von Dokumentar- und Spielfilmen war Mani Kaul als Dozent für Filmregie am indischen Filminstitut in Pune und als Autor tätig. Er starb am 6. Juli 2011.

Filme

1966: *Yatrik* (20 Min.). 1970: *Uski roti / A Day's Bread* (110 Min.). 1971: *Ashad ka ek din / A Monsoon Day* (143 Min.). 1973: *Duvidha / In Two Minds* (82 Min., Forum 1975). 1974: *Puppeteers of Rajasthan* (20 Min.). 1977: *Chitrakathi* (18 Min.). 1977: *Ghashiram Kotwal* (Koregie: K. Hariharan, Forum 1978). 1980: *Satah se uthatha admi / Arising from the Surface* (144 Min.). 1980: *Arrival* (20 Min.). 1983: *Dhrupad* (72 Min., Forum 1984). 1985: *Mati manas / The Mind Of Clay* (91 Min., Forum 1986). 1988: *Aangan Birha / Before My Eyes* (10 Min.). 1988: *Nazar / The Gaze* (124 Min.). 1989: *Siddheswari* (123 Min., Forum 1990). 1991: *Idiot* (TV series / Fernsehserie). 1999: *Naukar Ki Kameez / The Servant's Shirt* (104 Min.). 2005: *Een Aaps Regenjas / A Monkey's Raincoat* (51 Min.).

Land: Indien 1977. **Produktion:** Yukt Film Cooperative Society, Chennai (Indien). **Regie:** K. Hariharan, Mani Kaul. **Buch:** Vijay Tendulkar. **Musik:** Bhaskar Chandavarkar.

Darsteller: Mohan Agashe (Nana), Om Puri (Ghashiram Kotwal), Mohan Gokhale, Rajni Chauhan, Mitglieder der Theaterakademie Pune.

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 107 Min. **Sprache:** Marathi. **Uraufführung:** Januar 1978, International Film Festival of India, Chennai. **Kontakt:** Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V., Berlin (Deutschland).

Films

1966: *Yatrik* (20 min.). 1970: *Uski roti / A Day's Bread* (110 min.). 1971: *Ashad ka ek din / A Monsoon Day* (143 min.). 1973: *Duvidha / In Two Minds* (82 min., Forum 1975). 1974: *Puppeteers of Rajasthan* (20 min.). 1977: *Chitrakathi* (18 min.). 1977: *Ghashiram Kotwal* (co-directed by K. Hariharan, Forum 1978). 1980: *Satah se uthatha admi / Arising from the Surface* (144 min.). 1980: *Arival* (20 min.). 1983: *Dhrupad* (72 min., Forum 1984). 1985: *Mati manas / The Mind Of Clay* (91 min., Forum 1986). 1988: *Aangan Birha / Before My Eyes* (10 min.). 1988: *Nazar / The Gaze* (124 min.). 1989: *Siddheswari* (123 min., Forum 1990). 1991: *Idiot* (TV series). 1999: *Naukar Ki Kameez / The Servant's Shirt* (104 min.). 2005: *Een Aaps Regenjas / A Monkey's Raincoat* (51 min.).

Country: India 1977. **Production company:** Yukt Film Cooperative Society, Chennai (India). **Director:** K. Hariharan, Mani Kaul. **Screenwriter:** Vijay Tendulkar. **Composer:** Bhaskar Chandavarkar.

Cast: Mohan Agashe (Nana), Om Puri (Ghashiram Kotwal), Mohan Gokhale, Rajni Chauhan, members of the Theatre Academy Pune.

Format: DCP, colour. **Running time:** 107 min. **Language:** Marathi. **World premiere:** January 1978, International Film Festival of India, Chennai. **Contact:** Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V., Berlin (Germany).