

FILM JE BIL POLITIKA

olaf möller



Mati Indija



Guide

Začnimo z avtobiografsko anekdoto. Pred dvema letoma sem v kölnskem Filmclub 813 predstavil kratko serijo bollywoodskega filma, v prvi vrsti posvečeno sodobni produkciji, ob kateri pa sta bili prikazani tudi dve klasiki: ena v pravem pomenu besede – *Mati Indija* (Bharat Mata/ Mother India, 1957) Mehbooba Khana – in ena “dejanska” – *Confluence* (Sangam, 1965), prvi barvni film Raja Kapoorja in eden prvih indijskih filmov, ki so bili deloma posneti na eksotičnem ozadju Evrope. Vse je potekalo po načrtu – kino poln, občinstvo srečno –, dokler ni prišel na vrsto *Mati Indija*. Ne moremo ravno trditi, da so bili domači gledalci po konfrontaciji z enim od nesporno najbolj priljubljenih filmov na indijski podcelini jezni, le popolnoma zmedeni so bili. Tipično je bilo vprašanje mlade dame, ki je želela vedeti, zakaj neki smo v serijo bollywoodskega filma vključili tako resen umetniški film. Omenjena dama je bila potem nekoliko zmedena – in sicer eksistencialno zmedena: globoko zakoreninjena gotovost je razpadla, takšen je bil vsaj izraz na njenem obrazu –, ko sem ji še enkrat povedal, o čemer sem govoril že v svojem uvodu: da je namreč *Mati Indija* eden najuspešnejših indijskih filmov vseh časov in da Indijci ta film gledajo tako, kot pri nas (če si pomagam s standardno primerjavo) ljudje gledajo *V vrtincu* (Gone With the Wind, 1939) Victorja Fleminga (in kakšnih osmih drugih režiserjev) – če želimo ostati pri kulturnih filmih, pa četudi je vsaj ta konkretni zdaj le še golo “dejstvo”, torej filmskozgodovinska referenčna točka, ki za sodobnost in zdajšnjo prakso filma ni relevantna in ki torej ni nič živega, kar pa za *Mati Indija* ne velja –, in da lahko očitno Indijci srečo najdejo v tragični teži, takrat najbrž še posebno tudi zato, ker se je materino trpljenje skladalo z bolečinami, kontrakcijami in konvulzivnim trzanjem preobražajoče se, pozabljaajoče, hrepeneče in za svoj prostor v svetu boreče se, še tako mlade, komaj deset let stare Indije z njenimi tisoče let starimi kulturami; ob tem pa takšna občutenja niso nič specifično indijskega, saj so, denimo, naše stare starše ganile povsem resne, družbeno-kritične melodrame ali pa jih je prevzelo veselje ob subverzivnih podtonih sveže-friholnih komedij – gre za filme avtorjev, kot so William Wyler ali Yves Allegret ali Imai Tadashi ali Luigi Comencini ali Wolfgang Staudte (le nekaj imen, nič drugega ...; in povsem zavestno izključno režiserji, ki niso (več) kanonizirani) –, kar je izhajalo iz tega, da takrat kinematografija še ni bila razcepljena in da je vsak film znal in smel, včasih pa tudi moral biti vse in da občinstvo še ni bilo popredalčkano in da je bil kino javen in s tem političen prostor in da so ga tako tudi dojemali; in da bi /prej omenjena dama, op. prev./ zdaj mogoče vendarle morala malo razmisliti, kaj pomeni to, da je zanjo – kot se zdi – kino konec koncev

življenju odtujen, da občuti tri ure trajajoč tralala o izmišljenih problemih – v dragih materialih, številnih barvah in z veliko glasbe –, katerih ilustracija ima s tem, kar jo sicer obdaja, malo skupnega; da /omenjena dama, op. prev./ občuti to nadatrakcijo v svetu atrakcij kot nekaj popolnoma normalnega in sprejemljivega, nasprotno pa film, v katerem gre za družbene in politične tokove, za družinske razmere in razmerja odvisnosti in v katerem se razmišlja o ceni napredka kot tudi o njegovi nujnosti, a ne za vsako ceno, torej film, ki naj bi ga vsak kolikor toliko politično ozaveščen človek občutil kot normalnega, ona vidi kot nenormalnega, kot nekaj, kar je vzeto iz vsakdanjega diskurza in kar je treba osamiti v geto umetniškega kina, zato da se s tem ukvarjajo specialisti, tako kot specialistom prepuščamo, da rešujejo naše zadeve, ki so naša življenja, tudi zato, da imamo vedno razlog za nezadovoljstvo in da lahko na koncu krivdo zmeraj kam preložimo; in ali je nič ne plaši to, da so ljudje pred približno pol stoletja umetnost dojemali kot neko vrsto temeljne pravice in od umetnikov pričakovali ustrezno odgovornost do nje, za njo /mlado damo, op. prev./ pa očitno to ne velja več?

Na kratko si stvari pogledajmo še z druge strani, preden se posvetimo hvalnici indijske kinematografije 50. let, njeni predvideni (in popolnoma resnični) zlati dobi ter njenim najvidnejšim predstavnikom – na prvem mestu gospodom avtorjem Mehboobu Khanu, Bimalu Royu, Guruju Duttu in Raju Kapoorju –, *en passant* (če ne kar *en détail*) pa tudi drugim relevantnim režiserjem/*entrepreneurjem*, kot so Dev & Vijay Anand ali Nitin Bose ali Khwaja Ahmed Abbas ali pa triumvirat za zgodovinske spektakle – Kamal Amrohi & Karimuddin Asif & Sohrab Merwanji Modi. Bollywoodski *hype* v tukajšnjih regijah – njegove korenine so sicer zunajfilmske, izvirajo namreč iz glasbe, iz dela različnih britanskih DJ-ev indijskega ali pakistanskega porekla, ki so svoje mikse organizirali okrog *bolly sounds* (ni čudno, da ljudje filme, ki “spadajo zraven”, gledajo kot glasbene spote) – je nastopil v zgodovinsko tako značilnem kot tudi brizantnem trenutku: sceno na eni stani obvladujejo neizmerna ideološka skrupulara – enkrat komunitarne, drugič brahialno nacionalistične narave (glej na primer zadnja dela J. P. Dutta in Vidhuja Vinoda Chopra) –, na drugi strani pa neokonservativen film – s produkti režiserjev *nouveau riche vague* na čelu (Sooraj Barjatya & Karan Johar & Aditya Chopra z adlati) –, ki skuša združiti zunanje odlike Zahoda s “tradicionalno domačimi” vrednotami, poleg tega pa si prizadeva priti na mednarodno tržišče, in sicer na vseh frontah – od komercialne pa vse do umetnosti; film, ki se ne ozira zgolj na izkustveni svet NRI-jev, tem-

JUTRIŠNJEGA DNE



Veliki mogul

več naj bi bil takšen, da bi ga lahko konsumirali res Vsi – in zdi se, da zaradi tega postopoma izgublja vse, kar je izvorno, tako da na koncu od “tradicionalno domačega” ostanejo le še obrisi kot lažna folklorna forma; avtor, kot je Mani Ratnam, navzlic vsem vsebinskim problemom (pri njem kljub vsemu najdemo protislovja) deluje kot aberacija. Lahko bi torej rekli: Zahod se je – četudi zgolj za kratek čas in okorno površno – začel za Bollywood zanimati, ko je indijska kinematografija dosegla zgodovinsko dno, Indija pa se je pričela pogrezati vse globlje v miazmo uničujoče samokritike in ekonomske odvisnosti; v trenutku torej, ko se ni bilo več treba ukvarjati z vsebinami (opravka imamo vendar skoraj samo še s hitenjem in konsumentsko somo) in se je bilo treba veseliti zgolj formalizmov. Kar je na zunaj delovalo kot odpiranje, je bilo konec koncev samo ponižanje: predstavitev filma *Devdas* (2002) stremuškosleparskega Sanjaya Leele Bhansalija na posebni projekciji v okviru canskega tekmovalnega programa je bila morda največja žalitev, ki je je bila v zadnjih letih deležna kakšna filmska kultura (ali tudi preprosto zgolj izraz kulturne ignorance, katere banavzarstvo pa je vrglo zanimivo luč na tekmovalni program ...); če bi Cannes resno zanimalo vključiti bollywoodsko estetiko, tj. potencial klasične indijske estetike, v uradni kanon formalnih strategij – o vsebinah zaenkrat tu sploh ne želimo govoriti –, potem bi bilo zagotovo bolj smiselno, če bi v tekmovalni program vključili, recimo, kakšen film Manija Ratnama (ostanimo pri tem zgledu, tudi zato, ker gre za mednarodno najbolj znanega bollywoodskega avtorja), in to ne le enkrat, ampak večkrat, kajti samo tako, da pokažemo zanimanje za kontinuiteto, signaliziramo relevantnost, do česar pa v tem primeru očitno nikomur ni, saj drugače predstavitev filma *Devdas*, letnik 2002, ne bi ostala takšna osamljena izjema. Najpomembnejše pa je naslednje (povsem brez vrednotenja): Zahod se je za Indijo, za Bollywood brigal v tistem trenutku, ko je bila ta kinematografija moralno pretežno uničena in je postala popolna perverzija vsega tistega, o čemer so sanjali mojstri zlate dobe; če to kinematografijo propada, hibridnosti obravnavamo kot normo, potem lahko dragoceno integrativno estetiko klasičnega indijskega filma danes občutimo le še kot motečo, kar pa vendar ni nujno najslabše – in morda je korak od klasičnega indijskega filma k Bollywoodu res premik od integracije k propadu, ki se je začel s tem, da so indijsko kinematografijo razdelili na umetnost in komercialo, kot pri nas, in s tem filmarje razbremenili odgovornosti, hkrati pa tudi občinstvo razdelili in ga razbremenili odgovornosti ter naredili dobro obvladljivo, kar drži še danes; samo primerjajmo, recimo, jezne proteste privrženecv “filmske umetnosti”, ko se je

Zahod začel navduševati nad Bollywoodom (silovitost jeze teh prijateljev “filmske umetnosti” je, kot se zdi, prišla do izraza celo v izdajateljski politiki BFI-ja: potem ko so tam objavili knjigo o Yashu Chopru – že samo po sebi nič kaj sijajna zamisel: to je tako, kot če bi želeli Hollywood vpeljati prek Georgea Sidneyja ... –, so se očitno čutili dolžne, da isti seriji hitro dodajo še knjigo o Shyamu Benegal, kot izravnavo; in tipično je nekako tudi to, da so potem razmeroma neposredno eno za drugo objavili knjigi o *The Brave-Hearted Will Take the Bride* (Dilwale Dulhaniya Le Jayenge, 1995) Aditya Chopra in o *Pesem ceste* (Pather Panchali/Song of the Little Road, 1955) Satyajita Raya).

Veličina in lepota indijske kinematografije v 50. in tudi še v 60. letih izhajata iz težnje iti naprej, iz obeta boljše prihodnosti, konca kolonialnega položaja in začetka neodvisnosti, ki naj bi – in ki sprva res je – prinesla tudi konec nasilja med različnimi narodi države in njenih regij, vse do nove pravičnosti med ljudmi, do konca zatiranja prek fevdalizma kot tudi kastnega sistema; gre za kinematografijo preloma, utopije. In ta utopija je bila levičarska, četudi na pogosto sentimentalni način: najbolj znan primer za to je verjetno uporaba kladiva in srpa za logotip produkcijske hiše Mehbooba Khana, ki ni bil komunist (čeprav so to kar naprej trdili), je pa zagotovo gojil simpatije do socializma, tako kot večina intelektualcev v tistem obdobju; kladivo in srp sta za Mehbooba, čisto preprosto, pomenila industrijski napredek in sposobnost preživljati se s pridelki lastne dežele, torej neodvisnost, kar spet niso nič drugega kot izrecni cilji Nehrujeve Indije; pravzaprav ni presenetljivo, da je bilo te utopije konec, ko je država postala odvisna od uvoza pšenice. Skoraj vsi pomembni gledališki in filmski ustvarjalci tistega časa so prišli iz okrilja ali vsaj iz bližine IPTA-ja (Indian Peoples' Theatre Association), leta 1943 ustanovljenega umetniškega združenja, ki je bilo blizu komunistični partiji (k njegovim prvotnim članom sodi poleg drugih Abbas – kot scenarist & režiser –, najpomembnejši predstavnik socialističnega realizma v indijskem filmu; njegova učenca sta Thoppil Bhasi in Utpal Dutt); predhodnik IPTA-ja oziroma navdih zanj je bilo leta 1935 ustanovljeno združenje PWA (Progressive Writers Association), ki se je konstituiralo po pariški konferenci združenja International Association of Writers for the Defence of Culture against Fascism; razvojna linija govori sama zase. Toda leviča tu pomeni ljudski boj za neodvisnost, ne pa nujno širšo politično filozofijo. Lik “awara” Raja Kapoora – kompleksna variacija Chaplinovega *trampa* – je prvo od popolnih utelešenj te levice, njene romantično-spiritualne strani; primerjajmo, na primer, nje-



Pyasa/Eternal Thirst



Devdas

gov nadaljnji razvoj v liku Rajuja iz filma *The Land Through Which the Ganges Flows* (Jis Desh Mein Ganga Behti Hai, 1960) Radhuja Karmakarja, ki oznanja prihod novega kraljestva, ali pa njegovo apoteozo v filmu *Stay Awake* (Jaagte Raho, 1956) Sombhuja Mitra, kjer je trpeči in preganjani berač na koncu poistoveten z Jezusom. Drugo popolno utelešenje je seveda Nargisina Radha iz filma *Mati Indija* – ženska, ki se prepušča socrealistični kontemplaciji o ceni napredka, pri čemer pa je značilno, da tudi ona predstavlja razvoj, namreč razvoj protagoniste filma *Woman* (Aurat, 1940) Mehbooba Khana (utelešene v Sardar Akhtar), ki ji je bilo prav tako ime Radha; zanimivo je pri tem družbeno-kulturno ozadje zgodb obeh Radh: medtem ko je film *Woman* jasno umeščen v fevdalno kulturo severne Indije v času britanskega kolonialnega gospostva, so družbene strukture v *Mati Indija* zavestno manj lokalno specifične, saj tako omogočajo tudi refleksijo o združenih, neodvisni Indiji. Za nekoga, kot je Dev Anand – ob Guruju Duttu, Raju Kapoorju in Dilipu Kumarju najpomembnejši igralec 50. let –, pa je nasprotno, če sodimo po njegovih filmih, imela neodvisnost v najboljšem primeru le pogojno kaj opraviti z levičarsko politikom: bila je razlog brez cilja; Anandova režiserska dela, z začetkom v letu 1970, odlikujeta pravo desničarsko navdušenje nad avtoriteto in neprikrit šovinizem, tujina je zanj, če smo dosledni, zgolj nekaj tujega in kliše, namesto da bi bila prijateljica in obet. Film *Guide*, ki je pet let pred tem nastal v režiji njegovega mlajšega brata Vijaya, daje tudi slutiti, kaj si je mislil o ideji nacionalne kulture: tapeta; človek se vpraša, kaj je pri Anandu torej Indija: najbrž vera kot spomin, če sledimo *Guide*, v katerem se lik, ki ga igra Dev Anand, na koncu posti do smrti, zato da bi naredil konec suši – pod vplivom “Zahoda” skorumpirani človek najde svoje zveličanje in odrešenje v ljudskem verovanju. Pri tem je pomemben nek detajl: implicitno, prek nereflektiranega “empatičnega spominjanja” svojega protagonista Anand konstituira Indijo kot nedvoumno hinduistično državo ... Ampak to je že leto 1965 in razmere v deželi so zdaj že neurejene – kar se med drugim kaže tudi v liku, ki ga v filmu *Confluence* igra Kapoor in ki je najprej vzpostavljen kot šovinističen lik, zatem pa vprašljivo dekonstruiran; kar ostane, je enotnost, ki jo lahko prinese le smrt nekoga tretjega, prijatelj združenih, – in tako začnejo protislovja vse bolj odkrito prihajati na dan in vse rešitve postajajo vedno bolj popreproščene. Leto pred tem se je indijska komunistična partija razcepila, tri leta pozneje (1967.) pa bo radikalna levica, KPI (ML), v Naxalbariju izpeljala prvo pomembno demonstracijo (svojih načrtov kot tudi pričakovanih metod). Sama levica je medtem postala sumljiva, najpozneje s tem, ko je leta 1957 LR Kitajska “anektirala” Tibet – kar je bila očitna kršitev pogodbe o petih načelih miroljubnega sobivanja, ki sta jo Nehru in Mao Zedong pet let pred tem zasnovala in podpisala v Pekingju. Indija je nato sprejela na stotisoče beguncev, kar je pripeljalo do razkola med obema deželama; izhajati smemo iz tega, da sta velika pacifistična zvezdniška epa s preloma desetletja – že omenjeni, v inscenaciji pogosto osupljivo

umirjeno, dialektično-distancirano opazujoči *The Land Through Which the Ganges Flows* in pa *The Confluence* (Ganga Jamuna, 1961) Nitina Boseja z Dilipom Kumarjem v glavni vlogi – nastala kot odziv na to spreminjajočo se politično klimo: medtem ko Kapoor pridiga brezpogojni pacifizem in s tem presega razrednega antagonizma (kar je bržkone tudi pripeljalo do tega, da je bil ta film edino delo tovariša Aware, ki ni bilo prikazano v ZSSR), Bose & Kumar (producent & scenarist & glavni igralec filma /velja za Kumarja, op. prev./) konstatirata zlom na videz posvečene bande.

Če se podamo na metaraven, bi lahko tudi rekli, da je indijska kinematografija s Satyajitom Rayem in Ritwikom Ghatakom, torej z začetkom zavestnega umetniškofilmskega ustvarjanja, začela razpadati. Čeprav bi bilo to do obeh /režiserjev, op. prev./ nepravilno, saj lahko le pogojno vplivata na recepcijo svojega dela, zlasti v tujini: Ray je v svojem ustvarjanju neprimerno bolj kompleksen, kot mu priznavajo na Zahodu, najbrž zato, ker Zahod vse plati njegovega dela, ki so mu tuje in nerazumljive, preprosto ignorira; tako namerno ignorira celotne faze Rayevega ustvarjanja, na primer, prizadevanje za množični uspeh filma *Pesem ceste* – treba bi bilo razpravljati o tem, ali ni Zahod z oktroiranjem svojih recepcijskih vzorcev prek Raya prav odločilno soodgovoren za propad klasične indijske kinematografije, saj so se po Rayu in njegovih kot *world cinema* koncipiranih delih ljudje komajda še zanimali za druge forme, da sploh ne omenjamo na novo okrepjenega meščanstva, ki se je oziralo za možnostmi, kako bi se ločilo od ljudstva –, medtem ko je Ghatak skozi vse svoje ustvarjanje iskal alternativne oblike za ljudsko kinematografijo, oblike, ki so temeljile na zahodnih modelih in so se zlele z indijskimi, namesto da bi, kot je sicer običajno, indijske modele preoblikoval z zahodnimi strategijami.

Hrepenenje mlade Indije po enotnosti se kaže na različnih ravneh: povsem preprosto in silovito v prvih besedah filma *Veliki mogul* (Mughal-e-Azam/The Great Mughal; snemati so ga začeli 1951., končali pa 1960.) Karimuddina Asifa “Jaz sem Hindustan”, izgovorjenih nad zemljevidom dežele; sam film je – kot nekaj drugih velikih zgodovinskih spektaklov, na čelu s “pristavkom” Kamala Amrohija *The Pure Heart* (Pakeezah; začet leta 1958, končan leta 1971) – zaklinjanje te enotnosti v obliki tragične parabole o izgubi ljubezni in zaupanja, a tudi v sami formi, njeni zaprtosti, v formi, v kateri imajo svoj prostor in svojo avro elementi različnega kulturnega porekla; tako kot morda le še *Mati Indija* JE *Veliki mogul* Indija. Z *Veliki mogul* se konča tudi nek razvoj, ki se je začel s filmom *Imagination* (Kalpana, 1949) Udaya Shakarja, ki je povsem sam revolucioniral splošno koncepcijo plesnih in pevskih prizorov: kamera in montaža zdaj nista več zgolj registrirali dogajanja, temveč sta postali del koreografije. *Imagination* je film manifest, v katerem so elementi različnih lokalnih plesnih in glasbenih stilov spleteni v vizijo speci-



Kaagaz Ke Phool/Paper Flowers

fično indijske moderne. Značilno v tem kontekstu je tudi to, da je bil *Imagination* posnet v nekem tamilskem studiu, ki je še isto leto s filmom *Chandra* (Chandralekha) – na katerega je očitno vplival film *Imagination*, saj ju je naredila večji del ista ekipa, avtorsko pa ga je podpisal šef studia S. S. Vasan (Thiruthiraipoondi Subramanya Srinivasan Iyer) – lahko zabeležil prvi vseindijski uspeh tamilske produkcije; in tudi tu znova najdemo del zeitgeista v inovativnem detajlu: tako kot je Uday Shankar za *Imagination* ustvaril sintezo iz različnih regionalnih plesnih oblik, je skladatelj pri filmu *Chandra*, Saluri Rajeshwara Rao, predelal glasbo različnih regij in kultur – vizija moderne, ki je končno našla svoj čas (Rao je s takšnimi strategijami takrat eksperimentalni že okrog deset let). Tovrstne sinergije pa so iskali tudi neposredno na ravni produkcije – slavno je, denimo, muslimansko-perzijsko partnerstvo v ustvarjalnem jedru ekipe Mehbooba Khana: Khan si ni mogel predstavljati, da bi sodeloval s kakšnim drugim snemalcem kot s Faredoomom Iranijem. Hindujeec Kapoor pa se je glede scenarijev filmov, za katere je vedel, da bodo odločilni za njegovo kariero, pravzaprav vedno obrnil na muslimana Abbasa, kar je bila tudi pomenljiva kombinacija: romantik & *showman* (Kapoor) in (soc)realist s politično zavezo (Abbas); pri Kapoorjevih poznih delih – ki s svojim depresivnim cinizmom osupljivo spominjajo na istočasno narejena hongkonška dela po izgubi tajvanskega studia družbeno izkoreninjenega Lija Hanxianga – se nazadnje pokaže Abbasova zaslužnost za briljantnost mnogih njegovih glavnih del: brez Abbasove glave je Kapoor hitro zapadel v tarnanje in vulgarno-erotičen psevdomisticizem. Medtem ko sta Khan in Kapoor simbolizirala ideale tistih let, sta bila velika premišljevalca takratne realnosti Bimal Roy in Guru Dutt; da sta z *Devdas* (1955) oziroma s *Eternal Thirst* (Pyaasa, 1957) ustvarila dve res veliki romantični mojstrovini takratne dobe, ni protislovno: Roy in Dutt sta bila bolj kronista dvomov, protagonisti njunih filmov pa so bili zmeraj znova neuspešneži – pogosto pasivna središča, delujoča bolj kot katalizatorji –, ki jim je pošla vsa moč za boj. Poleg tega sta bila /Roy in Dutt, op. prev./ v svojem ustvarjanju bolj fleksibilna kot Kapoor in Khan: v njunih opusih najdemo vse razpoloženske lege – le jeze nikoli zares, zato pa neskončno veliko melanholije – in vse mogoče žanre, ki so jima nudili vedno nove projekcijske površine in

možnosti; da bi se tako kot Khan ali Kapoor zagrizla v lik oziroma konstelacijo likov, jima ni ležalo. Od te “bande četverice” je zdaj v splošni zavesti Roy najmanj prisoten: njegovi odkrito družbenokritični filmi danes veljajo za presežene, kar je neumno; tipično je, da je med njegovimi deli najpopularnejši *Devdas*, v katerem opisuje (ne da bi se zarekel) propad velike Nehrujeve družbe, s tem pa se Duttovim delom najbolj približa.

Leto dni preden je dokončal *Veliki mogul*, je Dutt naredil zadnji film, ki ga je uradno insceniral on sam – *Paper Flowers* (Kaagaz Ke Phool, 1959), adaptacijo *Devdas* v obliki filma o neuspehu režiserja pri adaptaciji *Devdas* – in s katerim bi bilo mogoče na drugačen način opisati konec te dobe: namesto zmagoslavja popolne forme kot simbola enotnosti (za katero pa se takrat že zdi, da je možna le v preteklosti) stoji razbita forma, katere paradoksalna popolnost je brezup razpadle dežele, ki jo je mogoče misliti kot enotno, ni pa ji tako mogoče vladati. Gre za realističen zaključek, na koncu katerega se zgodi samomor, ki pa danes deluje kot anticipacija samega Duttovega konca oziroma ki iz Duttovega samomora leta 1964 naredi samouresničujočo se prerokbo. Dutt je bil *Devdas* in *Devdas* je bil utelešenje tistih protislovij, ki jih je bilo nekaj časa mogoče ignorirati, vendar pa so se prepozno lotili njihovega razreševanja. Z Duttom se je končala indijska kinematografija – po tem sta bila le še Bollywood in umetniški film. •

Prevedla Anja Naglič