

A műfajiság kérdései Bollywoodban

Az esküvős film mint zsáner

Jancsó Dorottya

témavezető: Dr. Vajdovich Györgyi

ELTE BTK Filmtudomány MA

2019

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
A hindu esküvő (<i>Vivaha</i>)	4
Az esküvős filmek történeti áttekintése	6
Az 1990-es évek bollywoodi mozija.....	7
A 2010-es évek romantikus filmjei.....	8
Műfaji kérdések.....	10
Filmműfajok meghatározása	11
A bollywoodi esküvős film műfaja.....	14
Esettanulmányok.....	18
Konklúzió.....	24
Bibliográfia	25
Filmográfia.....	26

Bevezetés

Bollywood és a műfajiság kapcsolata nem újkeletű kérdés, azonban annál komplikáltabb. A Bollywoodban készült filmek műfaji besorolása a nyugati értelemben vett műfaji jegyek és meghatározások alapján több problémába is ütközik, amelynek központjában a merőben eltérő esztétikai, történetvezetési és filmkészítési attitűdök figyelhetők meg. Ennek hátterében egészen egyszerű okok állnak: alapvetően a kulturális különbségek jelentik a legnagyobb eltérést. Mindenekelőtt szeretném tisztázni Bollywood helyzetét az indiai filmiparon belül, mert ez gyakran megtévesztő a közönség számára. Bollywood nem foglalja magában a teljes indiai filmipart, kifejezetten a hindí nyelvű populáris produkciók sorolhatók be alá. A mozi előzményei a 19. század végi és 20. század eleji gyarmati Indiában eredeztethetőek: ekkor az iparosodás és az új technológiák megjelenése tökéletes táptalajt nyújtott új művészeti formák kialakításához. Ez pedig a Bombayban intézményesült párszi színházban központosult. A párszók egy perzsa eredetű népcsoport, akik nagy számban telepedtek le India nyugati partjain. Már maga a párszi színház is egyfajta hibridnek számított, mivel játékaikban európai drámák adaptációira épültek, kiegészülve a városi színházakra jellemző zenével és tánccal.¹ A másik, igen fontos tényező, amely átszővi nemcsak a bollywoodi filmeket, hanem nagy általánosságban az indiai populáris filmeket, az indiai dráma és színjátszás hagyománya, melynek központjában nem az újdonság igénye, hanem a már jól ismert (leginkább vallásos témájú) eposzok újabb és újabb bemutatása áll. Ebből kifolyólag a hangsúly az előadás módján és a történet adaptálásának minőségén van, így gyakorlatilag a „remake-ek” hagyománya játszik nagy szerepet – ahogyan az a filmekben is jól látszik.² Egyértelmű tehát, hogy az indiai populáris filmek egy, az európaiaktól merőben eltérő struktúra alapján kezdtek el működni, ezek a kulturális örökségek pedig a mai napig aktív szerepet töltenek be a Bollywoodban készült filmek esetében is.

További fontos tényezőként érdemes megemlíteni a Bollywood védjegyévé vált zenés-táncos jelenetek jelenségét is, amely a korábban említettek mellett hatalmas szerepet játszik abban, hogy megnehezítse a filmek nyugati műfaji struktúrákba való beillesztését. Mivel ezek a zenés jelenetek a narratíva szerves részét képezik, olyan többlettartalmakkal és kulturális

¹ VARIA 2012, 5.

² VARIA 2012, 14.

utalásokkal rendelkeznek, amelyek a nyugati filmkultúrákban nem feltétlenül találhatók meg, ez pedig tovább nehezíti a műfaji meghatározást.

A fentiek fényében dolgozatomban központi témája a következő: amennyiben elfogadjuk azt, hogy a bollywoodi filmek nem feltétlenül sorolhatók be a nyugati típusú műfaji rendszerbe, alkalmazhatjuk-e a nyugati műfajelmélet metodológiáját arra, hogy Bollywoodon belül készült filmeket önálló műfajokba soroljuk? Ez a kérdés főként a romantikus tematikájú filmek esetében áll fent, a populáris szférán belül maradva, hiszen például véve a bűnügyi műfajokat, azok egyértelműbben inkább a nyugati szabályokat követik. Ami az érdeklődésemet különösen felkeltette ezen a témán belül, azok a bollywoodi esküvős filmek, amelyek az 1990-es években váltak népszerűvé (nem csak India-szerte), ugyanakkor a legfrissebb alkotásokban is megfigyelhetők azok a jegyek, amelyek már a kezdetekben rögzültek az esküvős filmek esetében – gondolva itt a karakterekre, konfliktusokra, a történet terére és idejére vagy a tárgyi világra. Ezek fényében úgy gondolom, érdekes és izgalmas vállalkozás lehet, hogy kísérletet tegyünk arra, hogy önálló műfajként határozzuk meg a bollywoodi esküvős filmeket. Ezt pedig a hindu szertartások és a hindu esküvő felépítésének és kulturális jelentőségének bemutatása után, valamint a műfajok meghatározásának nyugati mintáját vizsgálva több esettanulmányon keresztül szeretném megkísérteni, mind az esküvős filmek virágkorának számító 1990-es évekből, mind a jelen évtizedből származó filmekkel.³

A hindu esküvő (*Vivaha*)

Mindenekelőtt szeretnék egy rövid leírást adni arról, hogy miért is számottevő az esküvő eseménye és hagyománya(i) a hinduizmusban. Annak ellenére, hogy a hindu vallás talán az egyik legszabadabb vallás (minden hívő kiválaszthatja, mely istennek vagy istennőnek mutat be áldozatokat) számtalan szabályrendszerrel és leírással rendelkezik. Ezeket a szabályokat összefoglaló néven *Samskaráknak*⁴ nevezik, amelyek utat mutatnak abban, hogy a fogantatástól kezdve egészen a halálig, milyen különböző szertartásokat kell elvégezni, ezeket pedig részletekbe menően meg is fogalmazzák. 16 ilyen *samskara* létezik, amelyeket akkor kell

³ Az 1990-es évekből származó filmeket a dolgozatban következetesen *klasszikus* romantikus filmekként fogom említeni, a 2010-es évek filmjeit pedig a *kortárs* film jelzővel, az egyszerűség kedvéért.

⁴ A *devanagari* betűkészletet használó hindí és szanszkrit nyelvű szövegek átírását a dolgozat során minden esetben az angol átírás szerint fogom használni, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy mind a filmek címe, mind pedig a szakirodalom ezt az átírást használja.

bemutatni vagy elvégezni, amikor az ember élete egy új szakasz elé ér, illetve az is meg van határozva bennük, hogy mely szertartásokat kell nőknek és férfiaknak elvégezni.⁵

Az esküvői rituálék sorozata is a 16 *samskara* egyike, a *Vivaha* nevet viseli, és ebben az esetben is leírásra kerül, hogy mely szertartást mely családtag végzi el. Az esküvő szertartása több okból is az egyik legfontosabb *samskarának* tekinthető. Egyrészt, *vivaha* az élő test utolsó szertartása, másrészt pedig a *vivaha* két test egyként való egyesülését foglalja magában. Ez azért kiemelkedő, mert egy férfi nem képes a felesége nélkül vallásos felajánlásokat tenni és áldozatokat bemutatni, viszont a nők szempontjából is érdemes megközelíteni ezt a témát, ugyanis egy nő életének minden szakaszában férfiaknak van alávetve, így az esküvő után már nem az apja, hanem a férje (és annak családja) felelős érte.⁶

Az esküvői rituálékot nem szeretném részletekbe menően bemutatni, már csak azért sem, mert ezeknek egy jelentős részét régióként eltérőképpen mutatják be. Ugyanakkor elkerülhetetlennek tartom, hogy az alapvető szertartásokról ejtsek néhány szót – igyekszem azokra szorítkozni, amelyek a legtöbb filmben is láthatóak. Maga az esemény legalább 5, legfeljebb 12 napig tart (nyilvánvalóan ez nagyban függ a családok anyagi helyzetétől) és 6 nagyobb szertartást foglal magába. Az első a *maadhuparka*, amely során a vőlegény és családja elvándorol a menyasszony családjához kikérni a menyasszonyt, amelyet a második, a *kanyaadaana* követ, amennyiben az lány apja beleegyezik a frigybe. A következő a *paanigrahana*, amely során a vőlegény a köteléket szimbolizálандó nyakláncot adományoz a menyasszonynak. Ezek után a családtagok megmossák a menyasszonyt és a vőlegényt is (általában vízzel és illatos olajokkal), valamint a menyasszonyt jókívánságok közben egy kurkumás-olajos keverékkel kenik be. A legfontosabb és egyben leglátványosabb szertartás az ún. *saptapadi*, amely során a menyasszony és a vőlegény ruhájukat összekötve hét kört tesznek meg a tűz körül. Fontos, hogy csak a hetedik kör után érvényes a házasság. A körökre több értelmezés is él, az egyik szerint ez a jelképe annak, hogy 7 életen át vannak összekötve az esküvő által, más értelmezések szerint pedig ez a házasság során követendő 7 értéket jelenti.⁷ Ezeket a szertartásokat pedig természetesen végigkíséri a közös ünneplések minden velejárója is, így a legtöbb hindu vallásos ünnephez hasonlóan létrejön egy hangos, színes kavalkád.

⁵ Például az *upanayana* szertartását kifejezetten felsőkasztbeli, ún. *brahman* fiúk végezheték el, ez a *dvija*, vagyis a „kétszerszületettség” megkezdését jelenti. A hindu hagyományok szerint az „első megszületéskor” csak az ember teste születik meg, ahhoz pedig, hogy a második megszületés, az elme megszületése is megtörténjen hosszú évek felügyelt tanulására van szükség. Gyakran ezt közvetlenül az esküvő előtt végzik el. (NICHOLAS, 1995. 139.)

⁶ NICHOLAS, 1995. 140-141.

⁷ MITCHELL, 2008.

Esztétikai szempontból ez az, amitől az esküvő a filmben abszolút sikernek örvend: minden rituáléhoz kapcsolható egy-egy daljelenet, amelyek kifejezetten látványosak már csak a különleges száríkba öltözött nők, színes turbánokat viselő férfiak és a végtelen mennyiségű aranyékszer miatt. Kifejezetten a bollywoodi filmekben ábrázolt esküvők ehhez annyiban járulnak hozzá, hogy rendszerint vagyonos, felső-középosztálybeli családok állnak a történet középpontjában, így a helyszíneket jellemzően hatalmas családi villák és paloták adják, ahol több generáció él együtt. Ahogyan Rustom Bharucha fogalmaz a *Hum Aapke Hain Koun..!* című filmmel kapcsolatban, ezek a filmek tökéletesen leírhatók úgy, mint „a nevetés, ételek, zenék és táncok véget nem érő hullámvasútja, amely a romantika keretrendszerén belül működik”.⁸ Emellett pedig természetesen politikai céljai is voltak az esküvő és a család értékeit gyakorlatilag promótáló filmeknek: a hindu vallás tradícióinak terjesztése nem titkoltan pedagógiai célból a fiatalabb és főként a diaszpórákban élő indiaiak számára.

Az esküvős filmek történeti áttekintése

A különböző hindu szertartásokat és a hindu esküvőt középpontba állító filmek nem számítanak újkeletű dolognak, kis számban mindig jelen voltak a bollywoodi filmgyártásban. Ugyanakkor az 1990-es években történt egy ugrásszerű mennyiségi növekedés⁹ a hindu értékeket közvetítő filmek tekintetében, amelyhez az aktuális politikai ideológia mellett hozzájárul az is, hogy egy olyan generáció kezdett el ilyen szuperprodukciókban dolgozni, akik már filmes gyökerekkel rendelkeznek és a mai napig jelentős részét képezik az indiai filmes szakemberek világának. Fontos ugyanakkor megemlíteni azt is, hogy ez a tematika nem veszett ki a kortárs érában sem, bár némileg átalakult (főként a filmek játékidejének és a zenés-táncos jelenetek mennyiségének és minőségének tekintetében), és már nem uralják ezek a filmek a piacot, azért egyértelműen megállapítható, hogy a filmes termésnek továbbra is egy igen jelentős részét képezik. Ez a két korszak tehát, amelynek a filmjeiről külön szeretnék beszámolni, mivel a 2000-es évek filmjei egyfajta átmenetet képeznek a kettő között: az évtized első felében inkább az 1990-es évek mintájára készült filmek jellemzők. A második felében viszont bár még burkoltan, de megjelennek azok a társadalmi problémák, amelyek a 2010-es

⁸ BHARUCHA, 1995, 1.

⁹ Pontos adat sajnos nem áll rendelkezésre, egyrészt azért, mert az esküvős film műfaja eddig nem került definiálásra, másrészt pedig abból az okból kifolyólag ütközik nehézségekbe ez a törekvés, mert csak Bollywoodban közel 1000 film készül el évente.

években már expliciten vannak ábrázolva ezekben a filmekben (előre elrendezett házasság, a lány/nő társadalmi szerepe, stb.)

Az 1990-es évek bollywoodi mozija

Az 1990-es években a házasságot középpontba állító filmek nagyon elburjánzottak. Ugyanakkor megállapítható, hogy ezek a filmek lendítették fel újra az egyébként gyengélkedő filmipart. Ezek a filmek bemutatják a családi élet próbáit és győzelmét Indiában és a diaszpórában melodramatikus elbeszéléseken és látványos dalszekvenciákon keresztül, amelyek a hindu házasság értékeit és rítusait ünneplik.¹⁰ A mögöttük álló társadalmi-politikai vonatkozásokról Rachel Dwyer egy, a korszakról átfogó képet alkotó tanulmánya alapján szeretnék leírást adni.¹¹ Amint írja, az 1980-as évek óta a filmekben megjelenő szimbolikus nyelv és a rituálék a *hindutva*¹² ideológia terjesztését szolgálják. A hindu nacionalizmus felemelkedése egy időre tehető a média térhódításával (szatellitek, kábeltévé) és a kommunikáció forradalmával (mobiltelefon és internet). Ezek jó alapot szolgáltattak arra, hogy a politikusok, vagy pártok átadják üzeneteiket az embereknek, így a BJP (Bharatiya Janata Party, a *hindutva* elvek politikai pártja) létrehozta az úgynevezett „vallásos szappanopera” műfaját, amely nem direkt módon közvetített politikai tartalmakat, hanem a már korábban említett szimbólumrendszer által közvetítette a nacionalista és vallásos értékeket. Az 1990-es évek populáris filmjei tehát azt mutatják be, hogyan *képzelik el* a vallást, a kultúrát és a politikát egy-egy produkcióban.

A korszak populáris hindí filmjei nagy többségükben az epikus melodráma vagy a romantikus vígjáték formáját követték. A történetek központjában általában egy egymásnak teremtett pár áll, akik egy tradicionális úgynevezett *joint family*ben¹³ élve tartják ünnepségeiket és ünneplik életvitelüket és mindennapjaikat. Ennek a típusú filmkészítési attitűdnek a csúcspontja a Sooraj Barjatya által rendezett *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994). A film történetének egésze az eljegyzés, házasság, gyermekáldás és halál szertartásaira és ünnepségeire épül. A filmben megjelenő fiatal generáció jó példát mutat a szerető és támogató

¹⁰ GOPAL, 2011, 61-62.

¹¹ DWYER 2006, 273-279.

¹² A *hindutva* diskurzusok már létező formái egy olyan szubjektum kifejezésének, amely az egyén, a közösség és egy olyan nemzet kommunális identitására épül, amelyben a muszlimok Másként vannak beállítva. (DWYER 2006, 275.)

¹³ A *joint family* azokra a tradicionális indiai családokra használt kifejezés, ahol a teljes nagycsalád egy házban lakik. Ez értendő generációk tekintetében „felfelé” is, tehát az apa, akár nagypapa testvérei és családjaik is együtt élnek a fiúgyermek által a családba hozott feleséggel és későbbi gyermekekkel is.

családjuk érdekében tett önfeláldozásról, így ők kerülnek a film középpontjába. Ez pedig gyakran társul a diaszpórából hazatérő indiai képével, akik speciális csoportját képezik a társadalomnak. Ez a csoport később a hindu értékek támogatásával és terjesztésével foglalkozott, középpontba állítva a családot, az ételeket, a hindu vallást és a nacionalizmust, mint az a *Hum Aapke Hain Koun...!* című filmben is reprezentálódik.

Az esküvők a moziban gyakran azonosíthatók a túlélés és gyarapodás lehetőségével azáltal, hogy „etnikai” csoportok fenntartják és gyakorolják tradicionális családi struktúrát akár a távolság ellenére is (gondolva itt a diaszpórákban élőkre). Az esküvők továbbá funkcionálhatnak a heteronormativitást alkotó társadalmi és etnikai hovatartozás jelképeiként is. Más szóval, az esküvős film azzal, hogy megerősíti a heteroszexualitás elvét, teljesíti a néző kulturális tradíciók utáni vágyait a narratíván keresztül. E filmek funkciói közé sorolják továbbá, hogy performatívan és pedagógiai jelleggel oktatják a különböző rituálékat, tradíciókat és közösségi normákat. A filmek nézése közben a közönség egyfajta tanuló magatartást vesz fel, mely során Indiáról és kifejezetten a hindu kultúráról szerez tudomást. Ebben az értelemben a vizuális média, különösen a mozi jelentős szerepet tölt be a hagyományokkal, családdal és kultúrával kapcsolatos diskurzusok megalkotásában és terjesztésében.¹⁴

Az „elrendezett szerelmi házasság”¹⁵ vászonra vitele a rendezők egy fiatal generációs csoportjához köthető, akik *Bollywood Brat Pack* néven váltak ismertté. Ebbe a csoportba tartozott Sooraj Barjatya, Aditya Chopra, Karan Johar és Dharmesh Dharshan is. Az ő kezük alól kerültek ki az 1990-es évek legnagyobb népszerűségnek örvendő filmjei, mint a *Dil to Pagal Hai* (1997), a *Pardes* (1997), a *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994), a *Kuch Kuch Hota Hai* (1998), a *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) vagy a *Kabhie Khushie Kabhie Gham* (2001).

16

A 2010-es évek romantikus filmjei

Sangita Gopal vizsgálta 2011-ben megjelent *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema* című könyvében az „Új Bollywood” jelenséget, és ahogy írja, a

¹⁴ DESAI 2004, 199-218.

¹⁵ Az „elrendezett szerelmi házasság” fogalma alapvetően azokra a házasságkötésekre vonatkozik, amelyek a szerelmi házasság és az elrendezett házasság közti középutat képviselik. Ez a következőképpen jelenik meg a filmekben: a pár egymásba szeret, eltervezi, hogy összeházasodik, majd hosszú bonyodalmakon keresztül a család is áldását adja a frigyre.

¹⁶ CHAUDHURI 2005, 158-165.

klasszikus hindi filmek ezredforduló után elkezdtek klasszikus hollywoodi mintákat követni az. Amíg a klasszikus mozi olyan szerelmi történetek elmesélésével foglalkozott, amelyek esküvővel (vagy halállal) végződtek, a kortárs filmek egy részének narratívája már eleve házaspárokkal kezdődik.¹⁷ Ugyanakkor a 2010-es években ezek mellett megtalálhatóak a klasszikus filmek tematikáját követő alkotások is, amelyben az esküvő eseménye hangsúlyos. Ezek legtöbbször kicsapongó fiatalok történeteit mutatják be, akik végül mégis amellett döntenek, hogy összekötik életüket a másikkal, vagy beleegyeznek egy elrendezett házasság megkötésébe. Az érdekesség ezekben a filmekben, hogy sokkal nagyobb hangsúly kerül a női karakterekre, így például a 2017-es *Veere Di Wedding*, amely amellett, hogy egy esküvőt, annak előkészületeit, nehézségeit veszi a középpontba, 4 barátnő kapcsolatának bemutatásán alapszik. Emellett pedig megjelenik a filmben a főhősnő vívódása, valamint a film egy pontján láthatjuk, amint megfutamodik a házasságkötés elől. Hasonlóképpen a szintén 2017-ben bemutatott *Lipstick Under My Burkha* című filmben megjelenő 4 történetből az egyik, amely egy előre elrendezett házasság megkötésére kényszerített lány ellenérzéseit mutatja be részletesen.

A 2010-es években bemutatott romantikus filmek esetében azonban, ami a legnagyobb változást jelenti az 1990-es évekhez képest, az a dalszekvenciák eltérő használata. A már korábban említett klasszikus esküvős filmek esetében minden egyes rituáléhoz, vagy akár új karakterek bemutatásához is ilyen zenés jeleneteket alkalmaztak, a hozzájuk tartozó hatalmas díszletekkel, rengeteg táncossal, impozáns helyszínekkel, díszletekkel és jelmezekkel. Ez a kortárs filmek esetében másként jelenik meg: legtöbb esetben azt láthatjuk, hogy kontextualizálták ezeket a jeleneteket, így gyakran csak akkor láthatók/hallhatók a nagyszabású dalszekvenciák, amikor a narratíva és a környezet indokoltta teszi (pl. bulikban, bárokban, ünnepségeken, előadásokban). Ez több szempontból is érdekességnek számít a bollywoodi filmek esetében, mivel a dalokat a filmek alapvető „kereskedelmi” elemeként tartják számon. A mainstream filmek világában alkotó szakemberek a filmzenét a szélesebb közönség elérése céljából (is) használták. Tejaswini Ganti álláspontja szerint a dalok kihagyása úgy értelmezhető, mint egy ellentétes álláspont a klasszikus filmkészítési attitűddel szemben.¹⁸ Ezzel az állásponttal valamilyen szinten vitába szállnék, két okból kifolyólag is. Az egyik, hogy attól, hogy a dalok nem a klasszikus módon láthatók szekvenciákként beleépítve a narratívákban, egyértelműen jelen vannak a filmekben kísérőzeneként. Itt az alapvető

¹⁷ GOPAL, 2011, 2.

¹⁸ GANTI, 2004. 79.

különbség szerintem az, hogy eltávolodtak attól az attitűdtől, hogy a színész „énekel”¹⁹ és így „előadja” a dalt. A másik aspektus pedig, hogy a filmzenét továbbra is albumokon adják ki/el, így továbbra is szolgálnak kereskedelmi és reprezentációs célokat. Ugyanakkor a változás, illetve az erre való igény (mind a közönség mind az alkotók szempontjából) valóban szembeötlő. Bollywood hagyományos narratív formájának egy ilyen kulcsfontosságú elemének elutasítása annak a lendületnek vagy új iránynak a részét képezi, hogy a filmipar képes követni a közönség új igényeit – belföldön és nemzetközi szinten is. Azonban a filmzene továbbra is jelen van a populáris filmekben, más köntösbe bújtatva.²⁰

A dalszekvenciák részleges átalakulása vagy eltűnése azonban egy másik következményt is maga után vont: megváltozott a filmek narratív struktúrája. Ebben az esetben felmerül a következő kérdés, miszerint mennyiben érvényesek még a klasszikus bollywoodi romantikus és esküvős filmek szabályai és jegyei a 2010-es évek filmjeire, vagy egyszerűen az átalakulásnak köszönhetően hollywoodi értelemben vett romantikus komédiává váltak?

Műfaji kérdések

Kush Varia álláspontja a bollywoodi filmekkel kapcsolatban, hogy leginkább zenés melodrámaként (musical melodrama) lehet definiálni őket. A melodramatikus keretrendszereknek megfelelően a filmekben megjelennek az érzelmektől túlradó jelenetek, egyszerű, tárgyilagos dialógusok és a teátrális színészi játék. A narratíva zenés betétekkel tarkított, amelyek gyakran megtörik a lineáris történetvezetést, fantasztikus elemeket tartalmaznak, beleértve a helyszínek és jelmezek változtatását is. Sok esetben ennek a célja, hogy a protagonista belső érzelmi világát mutassa meg és ezzel egyidőben kielégítse a közönség attrakció iránti igényét. Emellett gyakran megjelenik a filmekben a cselekménynek egy mellékszála is, amely a komikus karakterek és jelenetek integrálását biztosítja. Mindezek eredményeként kijelenthető, hogy a narratíva eltávolodik a lineáris történetvezetéstől, ugyanakkor a hollywoodi mintáktól eltérően itt egyfajta epizodikus struktúra figyelhető meg, hasonlóan a mozi előtti hagyományokhoz, mint az opera.²¹ Egy másik megközelítés, amely Bollywood és a műfajiság kérdésével foglalkozik Jigna Desai és Rajinder Dudrah nevéhez fűződik: ők a sokak által használt *masaala* kifejezésből indulnak ki mint műfaji meghatározás

¹⁹ A bollywoodi filmek zenés-táncos jeleneteinél hagyományosan nem a vásznon látható színész éneklő a dalt, hanem playback technikát használnak, így a színész csupán tátog egy profi énekes által előre rögzített hangsávra.

²⁰ GARWOOD, 2006. 170.

²¹ VARIA, 2012. 32.

és azt boncolgatják tovább. Mint írják, a nyugati nézők nagyrészt magát Bollywoodot egy szilárd műfajként azonosítják, amely minden indiai filmet magába foglal. Ebben nagy szerepet játszik az, hogy már magukat a zenés-táncos jeleneteket a masala film műfaji jegyeként értelmezik és annak ellenére, hogy több alműfaj is megkülönböztethető (mint a történelmi film, gengszterfilm vagy a kurtizánfilm) Bollywood továbbra is elsősorban egy rögzült formákkal rendelkező zenés műfajként van kezelve. Ezzel szemben számos műfaj és alműfaj megfigyelhető a populáris hindí filmek mezsgyéjén belül, így például a mitologikus vagy vallásos filmek, amelyek klasszikus eposzokat dolgoznak fel (pl. *Raamaayana*, *Mahaabhaarata*) vagy a történelmi filmek, amelyek leggyakrabban az 1947-es függetlenedés előtti korokban játszódnak. A társadalmi film (social film), amelyek inkább az 1947 utáni időszakokban identitásukat kereső indiaiakról, reményekről és ígéretekről szólnak – ezek közül a filmek közül többet is a félművészfilmek közé sorolnak. A társadalmi film alműfajaként megjelenik a muszlim társadalmi film, amely az 1960-as években virágzott, központjában pedig a 16-18. századi urdú szerelmi költészet hagyománya áll. Megjelennek a romantikus filmek, amelyek univerzális szerelmi történeteket mutatnak be; valamint az NRI filmek (Non-resident Indian), amelyek egyértelműen a diaszpórákban élő indiaiak történeteit és az anyaországhoz fűződő kapcsolatukat viszi vászonra.²² Összességében tehát elmondható, hogy Bollywood esetében létezik ez a lehetőség, hogy a nyugati műfajoktól eltekintve saját műfajrendszer lehessen alkotni.

Filmműfajok meghatározása

A filmműfajok meghatározását több szempontból szeretném megközelíteni. Ennek oka, hogy amint már korábban említettem is, nehéz kérdés egy a nyugati filmes mintáktól merőben különböző kultúra filmjeinek nyugati rendszeren alapuló műfaji besorolása. Így a célom, hogy a legmegfelelőbb módszert vagy módszereket megtaláljam, amely alkalmas lehet arra, hogy a bollywoodi esküvős film műfaját górcső alá lehessen venni. Ezek után pedig, ami a legfőbb kihívást jelenti, hogy a vizsgált szempontrendszerek alapján egy definíciót hozzak létre az esküvős film műfajának meghatározására.

Alapvetően a műfajokra és műfaji filmekre jellemző, hogy a néző azonnal felismeri, milyen műfajú filmet lát éppen. A közönség műfaji filmekhez fűződő szoros kapcsolata miatt a filmipar következetesen olyan filmeket gyárt, amelyek kielégítik a nézői igényeket és

²² DESAI-DUDRAH, 2004. 10-13.

vágyakat és reflektálnak is rájuk.²³ Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy mik azok a szempontok, amelyek ebben nagy szerepet töltenek be és lehetővé teszik a felismerést? Robert Stam *Film Theory: An Introduction* című könyvében Ed Buscombe elméletei alapján különbséget tesz egy műfaj külső és belső jegyei között. Külső jegyekként értelmezhetőek a filmek vizuális jegyei, belső jegyek alatt pedig ezen elemek használata értendő, amelynek célja az ismerősség érzésének megalapozása a nézőben.²⁴ Hasonlóképpen érvel Rick Altman is, amikor a műfaji filmek szemantikai és szintaktikai jegyeit és működésüket veti össze. A műfajok szemantikai és szintaktikai szempontokból történő vizsgálatának alapvető különbségei, hogy amíg a szemantikai megközelítés a műfaj építőköveit hangsúlyozza, a szintaktikai nézet azokat a struktúrákat vizsgálja, amelyekbe rendezték őket. Egy sikeres és stabilan megálló műfaj esetében a szemantikai és szintaktikai jegyeknek tökéletes összhangban kell állniuk egymással, csak bizonyos struktúrák képesek adott szemantikai környezetben megállni a helyüket és létre hozni egy műfajt. Például, ha túl hosszú időt vesz igénybe egy általános szintaxis megteremtése és látszólag ígéretes formulák mégsem képesek műfajt alkotni, annak hátterében ez a probléma állhat.²⁵ Így fontos megemlíteni a filmek stilisztikai vizsgálatát (világítás, plánok használata, zenahasználat, stb.), az ikonográfia jelentőségét, amely egy bizonyos műfajba tartozó filmeknél rendszeresen visszatérő elemek sorát jelenti. Ezek lehetnek képek, tárgyak vagy akár színészek/filmsztárok is, mint Judy Garland és Barbra Streisand a musical műfajánál vagy John Wayne és Clint Eastwood a western esetében. Ezek mellett pedig egyáltalán nem elhanyagolható tényező, ugyanakkor vitás kérdés is egyben az adott műfajba tartozó filmekben a cselekmény hasonlósága. David Bordwell és Kristin Thopson például azok közé tartoznak, akik nem tekintik a műfajiság szempontjából kiemelkedő vagy központi elemnek a film tárgyát, inkább a téma reprezentálásának módját és a kiváltott érzelmi hatást helyezik előtérbe. Ehhez a musical példáját említi, amelyben énekléssel, tánccal vagy egyszerre a kettővel fejezik ki magukat.²⁶

Az egyes filmek és műfajok alapvető, filmnyelvi elemeinek vizsgálatán túl elkerülhetetlen a funkcióról is beszélni, vagyis, hogy miért alakulhattak/alakulhatnak ki az egyes műfajok. Erre a válasz az adott földrajzi területen fekvő ország vagy kultúra történelmi és ideológiai múltjában és jelenében keresendő a válasz. Attól kezdve, hogy a műfaji filmek a populáris kultúra igen jelentős részét képezik, elkerülhetetlenné válik, hogy a politika vagy

²³ ALTMAN, 1984. pp. 9.

²⁴ STAM, 2000. pp. 126

²⁵ ALTMAN, 1984. pp. 10-16.

²⁶ BORDWELL-THOMPSON, 2012. pp. 328-349.

éppen regnáló rezsimnek befolyását figyelembe ne vegyük. Ezek a filmek tehát igen könnyűszerrel válhatnak és válnak a politikai hatalmak szócsövévé, hogy promóciós célokra használják őket.²⁷ Például a hollywoodi mozi struktúrái a rituális és az ideológiai funkciók közötti különbséget elfedve nem csupán hangot adnak a nyilvánosság vágyainak, és az sem mondható el, hogy egyszerűen csak manipulálják a közönséget. Éppen ellenkezőleg, a legtöbb műfaj egy adott időszakra vagy jelenségre reflektálva a lakosság vágyait a hollywoodi prioritásokhoz illeszti (és fordítva).²⁸ Ez a mentalitás pedig a bollywoodi filmipar esetében is megfigyelhető, gondolva itt konkrétan az 1990-es évek hindutva politikájára, amely a család egységét és a vallásos tradíciók tovább élésének igényét használja ki és fordítja pedagógiai célokra.

A különböző műfajelméletekkel és a műfajok meghatározásának mikéntjeivel természetesen több probléma is megfogalmazódik, hiszen nincsen egy biztos recept, amely alapján egyértelműen leírható lenne, mely filmszortok számítanak műfajnak és melyek nem, milyen kritériumoknak kell teljesülniük ehhez. Robert Stam *Film Theory: An Introduction* című művében külön kiemeli a műfajok vizsgálatakor felmerülő problémákat négy pontban összefoglalva. Az első ilyen probléma a kiterjedtség/kiterjesztés. Néhány műfaji címke, mint a vígjáték, túl tág fogalmak, míg például a földrengéses katasztrófafilm, túl szűknek bizonyulnak. A második a normativizmus veszélye: a „mit kellene szolgálnia a műfajnak” típusú kérdések feltevése ahelyett, hogy a műfajokra a kreativitás és innováció ugródeszkájaként tekintenénk. A harmadik probléma a műfaji szilárdságra és kötöttségre vonatkozik, amely úgy tekint a filmekre mint egy adott műfajba tartozó alkotásra. A szerző példaként hozza fel a bollywoodi filmeket, melyek több műfaj elemeit is tartalmazzák egyszerre, mint a melodráma erős érzelmi hatásai vagy a musical zenés-táncos jelenetei. Ezáltal felveti azt a problémát, hogy a kevert műfajú filmek értelmezhetőek-e rögzült műfaji keretek között. Végül a negyedik pont, amellyel a műfajkritikának foglalkoznia kell, a „biológiai” értelemben való hozzáállás a műfajokhoz, központban a ciklikussággal és a műfajok „élettartamával”. Mindezek mellett a műfajokban való gondolkodás Hollywood-centrikusságát is megemlíti, amely megnehezíti a nem nyugati típusú filmek esetében a műfajok meghatározását. Itt a szerző szintén kiemeli Bollywood problémáját, mellette pedig megemlíti a brazil *chanchadát*, a mexikói *cabaratera* film, az argentin tangófilm és az egyiptomi musical esetét is, amelyek egyszerűen a hollywoodi musical zsánerébe kerülnek besorolásra.²⁹ Steve Neale pedig ezt a gondolatot folytatva azt állítja, hogy a nem amerikai filmkultúrákban készült produkciókat nem lenne szabad a hollywoodi

²⁷ GRANT, 2007. pp. 6-21.

²⁸ ALTMAN, 1984. pp. 16.

²⁹ STAM, 2000. pp. 126-129.

műfajrendszerek alapján besorolni, így annak ellenére, hogy elismeri, a műfajok egyszerűen azonos vagy hasonló jegyekkel rendelkező filmeket foglalnak magukba, nincs rá logikus indíték, hogy kiterjesszük ezt a fajta metodológiát például az indiai mitologikus filmekre vagy a japán szamurájfilmekre.³⁰

A műfaj mint kifejezés használatával kapcsolatban tehát két tradicionális irányvonalat lehet meghatározni: az első a befogadói szemlélet, amely minden filmet műfajokba sorolva képzel el; a második pedig szigorúbban közelít a hollywoodi filmműfajok elméletéhez, amely esetben a műfaj inkább egyfajta intézményi ráhatásként értelmezhető.³¹

Úgy vélem, hogy a bollywoodi esküvős film műfajának meghatározásához a felsorolt szempontrendszerek ötvözésére van szükség, mivel egy olyan zsáner definiálásáról van szó, amely merőben eltér a nyugati mintáktól. Így az egyik legfontosabb elemnek a film és a társadalom viszonyáról alkotott elméleteket, illetve szorosabban nézve az ideológiai vagy pedagógiai nevelésre való törekvést tekintem. Ezek mellett pedig természetesen az ismétlődő jegyek és ikonográfia jelentőségét szeretném kiemelni, valamint a filmek érzelmi hatásainak vizsgálatát. Továbbá Robert Stam a műfajok életciklusairól alkotott véleményét is számításba fogom venni, jelen esetben annak a kérdésnek a megválaszolására, miszerint a kortárs esküvős filmek tekinthetőek-e a műfaj egy új életciklusba lépésének. Végül pedig törekszem arra, hogy a posztkoloniális és Hollywood-centrikus aspektusokat minél inkább mellőzzem. Ennek oka, hogy teljes mértékben egyetértek Neale azon álláspontjával, miszerint nem indokolt a nem Amerikában készült populáris filmek hollywoodi műfajrendszerbe való beillesztése, mivel ez a kulturális különbségekből fakadóan kevés esetben lehetséges. Éppen ezért szükséges az egyes filmkultúrák műfajait a saját keretrendszerükön belül meghatározni, elvonatkoztatva a nyugaton rögzült sémáktól.

A bollywoodi esküvős film műfaja

A fentiek tekintetében úgy vélem, hogy a bollywoodi esküvős film műfajának meghatározásakor a következő elemeket kell figyelembe venni: *konvenciók, tér és idő, ikonográfia, tematika és konfliktusok, karakterek*, valamint *az ideológiai háttér*. Ezeket a jegyeket az esküvős filmek elterjedésének időszakában, azaz az 1990-es évek filmjeiben lehet egyértelműen megtalálni. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy ez a műfaj továbbra is életben

³⁰ NEALE, 2000. pp. 7-11.

³¹ STAM, 2000. pp. 125.

tudott-e maradni a kortárs érában, vagy a filmek a stilisztikai és strukturális változások miatt egészen egyszerűen hollywoodi típusú romantikus komédiákká váltak?

1. Konvenciók

A filmek stilisztikai és narratív struktúrájára jellemző konvenciók abszolút meghatározóak, ugyanakkor elmondható, hogy ezek az 1990-es évek populáris hindí filmjeinek legtöbbszörére ráillenek. A legfontosabb elem egyértelműen a lineáris narratíva hagyományának figyelmen kívül hagyása: a bollywoodi filmek esetében igen gyakoriak a flashbackek az epizódok és természetesen a nélkülözhetetlen zenés-táncos szekvenciák. Emellett fontos elem a bollywoodi filmekben megjelenő *Intermission/Interval* jelensége, amelyek a filmek hosszából adódóan is a cselekmény legfőbb fordulópontjánál egy szünettel szakítják meg a filmeket. Ezen felül az esküvős filmeknél rendkívül sok esetben megjelenik egy narrátor a film elején, aki gyakorlatilag összefoglalja a film ideológiai üzenetét. Ez a narrátor a filmbéli karakterek egyike és leggyakrabban a férfi főszereplők (apa, vőlegény) töltik be ezt a szerepet.

A dalszekvenciákra visszatérve, szintén különleges jelenség figyelhető meg ezekben a filmekben: az *item girl* és *item boy* hiánya. Az item song rendszerint egy olyan kiemelkedő zenés jelenet, amely látványosan eltér a filmben található többi szekvenciától: lényegesen nagyobb, profi tánckarral dolgozik, a jelmezek és a díszletek is sokkal inkább kidolgozottak és gyakran olyan színész (item boy) vagy színésznő (item girl) adja elő, akinek a film cselekményében nincs más szerepe. Az item songok a kereskedelmi célok kiszolgálásában játszanak kiemelkedő szerepet azzal, hogy a film leglátványosabb jelenetét képezik, ugyanakkor az 1990-es évek filmjeiben nem találkozunk efféle jelenetekkel, vagy csak nagyon ritkán (ebben az esetben a főcím alatt hallhatóak a dalok).

Stilisztikai jegyek közül mindenképpen szeretném kiemelni a díszleteket és a világítást. Az 1990-es évek filmjeinek belső és gyakran külső jelenetei is épített díszletben játszódnak, amelyeknek köszönhetően a világítás is mesterséges módon van megoldva.

2. Tér és idő

A tér és idő kérdése közül az idő az, ami könnyebben megfogható: a filmek cselekménye alapvetően az adott kornak megfeleltethető, amikor készül a film – emellett, ahogyan már korábban említettem, nagyon gyakori a flashbackek használata is.

A tér viszont egy izgalmasabb eset. Az esküvős filmekben az esküvő jelenetei kivétel nélkül Indiában, leggyakrabban Pandzsáb államban játszódnak. Ugyanakkor több filmben is (ahogyan azt esettanulmányaimban bővebben ki fogom fejteni) megtalálható az „európai

utazás” valamilyen formában, gyakran pedig az NRI-k térnek haza az esküvő kedvéért. Ennek a szükségessége a filmek ideológiai hátterében keresendő: az első és második generációs NRI közönség kiszolgálása.

3. *Ikonográfia*

Az ikonográfia esete egy igazán érdekes téma, mivel annak ellenére, hogy modern környezetben játszódnak a történetek, hiányoznak a modernitás eszközei. Így mindamellett, hogy a családok pénzügyi hátterét reprezentálni hivatott villák tömve vannak különböző műtárgyakkal, a családot ábrázoló portrékkal, hangszerekkel, embernagyságú isten- és istennőszobrokkal, alig vagy szinte soha nem látunk a képernyőn televíziókészüléket, számítógépet csak irodai környezetben, de még mobiltelefont is csak elvétve. Ezek ellenére előfordul, hogy a fő karakterek magánrepülőgépekkel és helikopterekkel közlekednek európai kiruccanásaikra és nem sajnálják költeni a pénzt – amit szintén kevés alkalommal láthatunk direkt módon. A filmekben bemutatott családok gazdagságának az eszközei tehát nagy szerepet kapnak: a járművek és villák mellett nagy jelentőséggel bírnak az ékszerek és jelmezek is. Amit ezen kívül szeretnék kiemelni az a hindu vallási rituálék gyakorlásához biztosított eszközök megjelenése, mint a szobrok és istenképek, harangok, festékek, virágfüzerek, mécsesek és édességek.

4. *Tematika és konfliktusok*

Az esküvős filmek esetében fontosnak tartom a tematikus jegyek pontos leírását, amely elválasztja az esküvős filmet a családi filmtől³² (family film). Az én álláspontom szerint két kritériumnak kell egyszerre megfelelnie a bollywoodi romantikus filmnek, hogy esküvős filmnek lehessen nevezni. Az egyik, hogy az esküvő a cselekményben meghatározó szerepet tölt be, fordulópontot jelent a narratívában. Az alapvető különbség itt az, hogy míg a nyugati, főként hollywoodi romantikus filmekben az esküvő legtöbbször a megoldást jelenti és a film végén található, itt maga az esküvő (a szervezés, a lebonyolítás, a családon belüli vagy épp családok közti összetűzések) jelenti magát a konfliktust. A másik fontos összetevője pedig az esküvős filmek tematikus meghatározásának, hogy az esküvő szertartása részletesen ábrázolásra kerüljön: egyes rituálék bemutatása az eljegyzéstől a szertartásig megjelenjen. Ennek megfelelően azokat a filmeket én nem tekinteném esküvős filmnek, amelyekben

³² A családi film vagy family film fogalma több szerzőnél (Ravi Vasudevan, Tejaswini Ganti vagy Ajay Gehlawat) is felmerült már az 1990-es évek hindi filmjeivel kapcsolatban, ugyanakkor eddig nem készült átfogó leírása ennek a típusú filmnek.

találkozunk esküvővel, ugyanakkor azok nem bírnak akkora jelentőséggel, hogy a karakterek jellemében vagy a történetben fordulópontot jelentsenek.

A fő konfliktus pedig a tematikából fakadóan az előre elrendezett házasság és a szerelmi házasság ellentéte, valamint az ezekhez társuló problémák, mint a család és az idősek tisztelete, a hagyományokhoz fűződő viszony vagy a férfi-női szerepek az indiai társadalomban.

5. *Karakterek*

Az esküvős filmek visszatérő karakterei leginkább a következőképpen írhatók le: adott egy család (általában joint family), amelyben kiemelt szerepet töltenek be a szülők és a nagymama (rezonőr szerep); adott egy fiú és egy lány, akik egy véletlen folytán egymásba szeretnek, mégsem házasodhatnak össze a társadalmi kötelezettségek miatt (kaszttrendszer, előre elrendezett házasságok). A fiatalok fontos vonása még, hogy bár tiszteletben tartják a hagyományokat, lázadó természetükből fakadóan többször a szülői akarat ellen cselekednek. A filmek végére jellemzően a szülők és a fiatalok is nagy változásokon mennek keresztül, így egyfajta középút kerül elfogadásra.

Az 1990-es években a fiatalok szerepére már bevált színészeket alkalmaztak, így fordulhat elő, hogy a legtöbb esküvős film férfi főszereplője Shah Rukh Khan vagy Salman Khan, a női főszerepet pedig gyakran Madhuri Dixit és Kajol játszották.

6. *Ideológia*

Az 1990-es évekbeli India politikai és ideológiai háttéréről már a korábbi bekezdésekben adtam egy átfogó képet, így most csak tételesen kiemelni és megerősíteni szeretném a fent leírt gondolatokat. Az 1990-es évek esküvős filmjei tehát azzal a nem titkolt szándékkal készültek, hogy az indiai (hindu!) értékeket hirdessék nemcsak az anyaországban, de a diaszpórákban élőknél is. Ebből fakadóan az érték az „indiai”, így gyakran találkozhatunk olyan karakterekkel, akik már a diaszpórákban felnőtt generációba tartoznak, így „helytelenül” vagy „tiszteletlenül” viselkednek, azonban amint visszatérnek Indiába, értékrendjük is átalakul. Emellett pedig érdemes szót ejteni az Indiában uralkodó patriarchális társadalmi berendezkedésről, amelyből egyenesen következik, hogy a családokban mindig az apa szava a döntő. A filmekben ez egyértelműen nyomon követhető, amelyet tovább erősít a konzervatív női szerepek megerősítése is.

Esettanulmányok

Az előzetes felvetéseim bizonyításaként öt filmen végeztem esettanulmányokat, amelyek közül három az 1990-es évekhez köthető, egy 2007-ből, az általam köztes időszakként meghatározott érából, illetve egy a jelen évtized filmes felhozatalából, amelyek a klasszikus esküvős film és a nyugati mintájú romantikus komédia kérdéseire keres választ. A filmek kiválasztásakor egyértelműen arra törekedtem, hogy az adott évtized vagy korszak legszélesebb körben (nemzetközi téren is) nagy sikert aratott alkotásai kerüljenek be a dolgozatba, mivel úgy vélem, ez fogja a leginkább reprezentatív eredményt mutatni. A filmeket egy általános cselekménymertetés után a műfaj definíciója során vázolt hat pont alapján elemzem.

Hum Aapke Hain Koun..! (Sooraj R. Batjatyia, 1994)

A *Hum Aapke Hain Koun..!* (továbbiakban *HAHK*) egy 1994-ben bemutatott film, amely legendássá vált abból a szempontból, hogy 3 óra 26 perces játékidőjében 14 dalszekvencia található, ezzel egyike a legtöbb zenés jelenettel rendelkező bollywoodi filmeknek. A film rendezője Sooraj R. Barjatya, aki a Bollywood Brat Pack generáció tagja, így közvetítője azoknak az ideológiáknak, amelyek uralták az 1990-es évek populáris filmes termését, a főszerepeket pedig Madhuri Dixit és Salman Khan játsszák. A történet Nisha (Madhuri Dixit) és Prem (Salman Khan) családjainak egyesülésével kezdődik, testvéreik elrendezett házasságával. A szertartások, az együtt eltöltött idő és az átélt nehézségek azonban egymás iránti szerelemre ébresztik őket.

Mint már korábban említettem, a *HAHK* két szempontból nagyon izgalmas a narratíva tekintetében, egyrészt maga a cselekmény úgy lett felépítve, hogy a lehető legtöbb samskara szertartásai bemutatásra kerülhessenek, másrészt ezek mindegyikéhez egy-egy daljelenetet is csatoltak, így a film története ezek nélkül a szekvenciák nélkül zavaros lenne. Ahogyan azt már bemutattam, az épített díszleteknek és a mesterséges megvilágításnak köszönhetően mindez erősen stilizált formában kerül ábrázolásra.

A film terének tekintetében elmondható, hogy a játékidő legnagyobb része egy pandzsábi villában játszódik (kihasználva annak minden részét), ez pedig az ikonográfiával is szoros összefüggésben áll: a családok gazdagsága és a fényűzés minden eszköze reprezentálva van a vásznon.

Tematikáját tekintve úgy gondolom, hogy a *HAKH* nem szorul magyarázatra vagy bizonyításra, több esküvő is látható benne, rendkívüli részletességgel bemutatva. A konfliktusok azonban érdekesebb részét képezik a történetnek, ugyanis minden szertartáshoz köthető egy. A sok közül egyet kiragadva: Nisha nővérének halála után a közösség döntése szerint Nishának kellene hozzámennie a megözvegyült férjhez, hogy a család egyben maradhasson és a gyermeket is felnevelhessék. Nisha vállalja is kötelezettségét egészen addig, amíg fény nem derül Premmel való szerelmére.

A karaktereket és az ideológiát górcső alá véve úgy vélem, hogy nem született más olyan film, amely ennyire közvetlenül a BJP hindutva ideológiáját. Azzal, hogy részletekbe menően mutatják be az emberi élet majdnem minden szertartását, tökéletesen szolgálják az NRI-k tanítását mint az ideológia egyik határozott irányvonalát.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (Aditya Chopra, 1995)

A *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (*DDLJ*) című film a mai napig rendkívüli népszerűségnek örvend, amelyet a történet és a halhatatlanná vált filmzenék tesznek lehetővé. A film rendezője Aditya Chopra, a főszerepeket pedig Shah Rukh Khan és Kajol játsszák. A történet szerint Simran (Kajol) és Raj (Shah Rukh Khan) mindketten második generációs londoni indiaiak, így bár szüleik révén még szorosan kötődnek az anyaország kultúrájához és hagyományaihoz, már más értékrenddel rendelkeznek. A történet első konfliktusaként Simran elrendezett házasságának tervezésével találkozhatunk, melynek során egy soha nem látott, Indiában élő férfihoz kellene hozzámennie a lány nem visel kitörő örömmel, így arra kéri apját, hogy az esküvő előtt barátaival elmehessen egy európai utazásra. Ezen az utazáson találkozik Rajdzsal, akivel kalandjaik során a kezdeti ellenszenvből szerelem szövődik, így még nehezebbé válik az indiai házasságkötés. Raj, fájdalomából fakadóan elindul Simran után Indiába, hogy megakadályozza az esküvőt és végül ő vehesse el a lányt, ez persze rengeteg bonyodalmat szül.

Konvenciók tekintetében már a film elején találkozhatunk a narrátor karakterével, akit Simran apja testesít meg, mondanivalójában pedig kifejti, hogy bár az élet elsodorta őt otthonától, az indiai értékek és hagyományok mindig a legfontosabbak lesznek számára. A *DDLJ* nem bővelkedik flashbackekben, ugyanakkor a dalszekvenciák által bemutatott álmjelenetek tipikus példái a klasszikus narratív struktúrának.

A film idejét tekintve a bemutatás idejében játszódik, a terek pedig tökéletesen mutatják be az esküvős filmekben fellelhető összes teret. Így megjelenik a diaszpóra (London), az egzotikus tájak (Európa nagyvárosai), külön kiemelve a svájci epizódokat; emellett pedig az indiai tájak és terek is nagy jelentőséggel bírnak: Pandzsáb végtelen virágos mezői és az óriási családi villa, ahol az esküvőhöz kapcsolódó jelenetek játszódnak. Különlegesség még a tér- és időkezelés szempontjából, hogy bár az esküvő a leginkább hangsúlyos esemény(sorozat) a cselekményben, csak az *Intermission* után térünk át Indiába (1:32:44), egészen addig az európai kalandokat láthatjuk.

Az ikonográfia a korábban leírtaknak megfelelően működik a filmben, így csak egykét jelenetben találkozunk a mobiltelefonnal, ezen kívül más technológiai vagy tömegkommunikációs eszköz nem jelenik meg.

A *DDLJ* tematikáját tekintve teljesíti az általam megfogalmazott követelményeket: ebben az esetben a film középpontjában áll az esküvő, és annak következtében, hogy az intermissiont követő rész kizárólag e körül forog, részletekbe menően mutatja be a különböző rituálékat.

A karakterek esetében szintén nagyon tipikus esetekkel találkozhatunk: a diaszpórában felnőtt lány, aki kötelességtudatból és szülei iránti tiszteletből nem tiltakozik az előre elrendezett házasság ellen, ám amikor szerelmes lesz, minden lehetőt megtesz az esküvő késleltetésére és megakadályozására. Apja szigorú és hagyománykövető, ám a film végére engedékennyé válik. Raj karaktere pedig a csapongó, lázadó fiúból tiszteletteljes indai férfivá válik. Ez pedig egyben az 1990-es évek ideológiájának közvetítését is szolgálja.

Összességében a *Dilwale Dulhania Le Jayenge* című film egy tökéletes mintadarab lehet a bollywoodi esküvős filmek műfajának meghatározásához.

Kabhie Khushi Kabhie Gham... (Karan Johar, 2001)

A *Kabhie Khushi Kabhie Gham...* (*K3G*) főszerepeit a *DDLJ*-hez hasonlóan Shah Rukh Khan és Kajol játsszák, ugyanakkor mellékszereplőkként találkozhatunk olyan nevekkal is, mint Amitabh Bachchan (az apa), Jaya Bachchan (az anya), Hrithik Roshan (a fiú testvére) és Kareena Kapoor (a lány testvére), így gyakorlatilag a legnagyobb neveket sorakoztatja fel a film. A történet során Rahul (Shah Rukh Khan), apjának büszkesége nemet mond az előre elrendezett esküvőre és összeházasodik szerelmével, ami miatt kitagadják a szülői házból, így Londonba költözik feleségével, Anjalival (Kajol). A testvére, Rohan (Hrithik Roshan) indul utána, 10 évvel később, hogy hazahozza őket és kibékítse a családot.

A *K3G* is a *DDLJ*-hez hasonlóan narrátorral indul, amely ebben az esetben az apa és az anya karaktere, akik a szülő-gyermek közti feltétlen szeretetet hangsúlyozzák. A narratív szerkezet a *K3G* esetében több szempontból is izgalmas, mivel a film legnagyobb része flashback: több karakter visszaemlékezésein keresztül láthatjuk azt az utat, amely a jelen állapotához vezetett. Emellett pedig itt is megjelenik a dalszekvenciák szerepe a narratíva tekintetében: itt Rahul és Anjali szerelemre ébredésére gondolok, amely gyakorlatilag értelmezhetetlen lenne az ezt bemutató a zenés jelenet nélkül.

A tér és az idő tökéletesen beleillik a fent említettek sorába, valamint ugyanez mondható el az ikonográfiáról is. Azzal a különlegességgel, hogy ez az a film, amelyben magánrepülőgépekkel és helikopterekkel utazik a család.

Az esküvős tematika, bár nem jelenik meg olyan hangsúlyosan, mint a *HAHK*-ban és a *DDLJ*-ben, kiemelt fontosságú. Egyrészt egy dal során párhuzamos vágással láthatjuk Rahul és Anjali esküvői és Anjali apjának temetési rituáléját. Ugyanakkor elmondható, hogy a legfontosabb szertartások ábrázolásra kerülnek, illetve az esküvő szolgáltatója az alapvető konfliktust, mivel ebből kifolyólag kell Rahulnak elhagyni a szülői házat, mert egy rangján aluli lány feleségül vétele megalázó a családjá számára. Ezen kívül pedig láthatjuk Rohan és Pooja esküvőjét is, azonban ez a végfőcím alatt kerül vászonra.

A karakterek a *K3G* esetében indiai születésűek, (egy kivétellel) ott is nevelkedtek, így tisztában vannak a hagyományokkal, szokásokkal. Ugyanakkor a családnak okozott csalódást követően Londonba költöznek (pedig Indián belül bárhová mehettek volna), amely könnyen értelmezhető annak szimbólumaként, hogy a tradícióknak való ellentmondással száműzetésbe vonulnak. Ebben a filmben is a karakterek jelleme és annak változása közvetíti a leghangsúlyosabb ideológiai üzenetet, ez pedig Pooja (Kareena Kapoor) karakterén keresztül csúcsosodik ki. Pooja gyermekkorában költözött ki Anjalival és Rahullal Angliába, így a felnőtt Pooja már egy „elnyugatiasodott”, gyökereit elvesztő karakterré vált. Azonban Rohannal való találkozása és szerelemre ébredésük és a visszatérés Indiába visszatéríti Pooját a helyes útra.

Namastey London! (Vipul Amrutlal Shah, 2007)

A *Namastey London!* című filmet 2007-ben mutatták be Vipul Amrutlal Shah rendezésében, a főszerepeket pedig Akshay Kumar és Katrina Kaif alakítják. A film abban a „köztes időben” jelent meg, amikor már nem feltétlenül követik a filmek a klasszikus struktúrát, viszont elkezdene a társadalmat érintő problémákkal foglalkozni. A film története Londonban kezdődik, ahol megismerhetjük Jasmeetet (Katrina Kaif), akit apja mindenképpen szeretne

kiházásítani, a lány akarata ellenére. Jasmeet, aki mint mondja, már britnek tartja magát, sorra utasítja vissza a kérőket, kicsapongó életet él (bulizik, cigarettázik, iszik) és beleszeret egy angol fiúba. Apja ezt nem nézi jó szemmel, így elviszi lányát Indiába, a szülőfalujába, ahol mégis hozzáadják egy pandzsábi fiúhoz, Arjunhoz (Akshay Kumar). Miután a fiúval együtt visszatértek Londonba, a lány közli, hogy mivel csupán a hindu szertartások elvégzése Angliában nem egyenlő a bejegyzett házassággal, ő nem tekinti magát házasnak és hozzá fog menni az angol fiúhoz. Ez a törekvése egészen addig tart ki, amíg a templomi oltár elé nem kerül, amikor is rájön, hogy valójában Arjunnal szeretné leélni az életét, így elköltözik hozzá Indiába.

A film narratív struktúráját tekintve sokkal inkább közelít a lineáris történetvezetéshez. A dalszekvenciák a *Namastey London!* esetében már kontextualizálva vannak, így kifejezetten akkor találkozhatunk efféle jelenetekkel, amikor a leginkább indokolt: szórakozóhelyen. Szintén megfigyelhető, hogy a film legnagyobb része valós helyszíneken került rögzítésre, így az 1990-es évekhez képest egy sokkal realisabb képet sugároz. Emellett pedig a legszembetűnőbb változás a film játékidőjében figyelhető meg, ez mindössze 2 óra 8 perc, amely felfogható a klasszikus értelemben vett zenés-táncos jelenetek számában bekövetkező jelentős csökkenés következményeként is. Valamint szintén a rövidebb játékidőnek tudható be az intermission hiánya is.

Ahogy azt már említettem, a film legnagyobb része Londonban játszódik, így többnyire a diaszpórában élő dél-ázsiai közösségek működésébe láthatunk bele. Az idő pedig, ahogyan az már megszokható, a jelen.

A *Namastey London!* ikonográfiájáról azért érdemes szót ejteni, mert bár nem Indiában zajlik a cselekmény túlnyomó többsége, a mobiltelefont leszámítva továbbra sem láthatunk a vásznon semmiféle technikai eszközt az otthonokban. Ami azért is különleges, mert már nemcsak indiai villákban játszódik a történet, hanem fényűző brit kúriákkal is találkozhatunk. Ebből fakadóan kevesebb vallásos dísz tárgyat vagy rituális eszközt találunk, viszont annál több az angol nemességhez köthető berendezési tárgyat és műtárgyat a szalonokban. Fontos említést tenni az alkoholfogyasztás explicit ábrázolásáról, több jelenetben is találkozhatunk sört vagy vodkát ivó egyébként indiai karakterekkel, amely a vallásosságból és annak szabályaiból fakadóan nem egy bevett formula. A Pandzsábban játszódó jelenetekben viszont a már megszokott eszközkészletet láthatjuk.

A film tematikáját és központi konfliktusát tekintve ismét az előre elrendezett és a szerelmi házasság ellentétével találkozhatunk és két esküvőt is láthatunk a vásznon. Ennek az érdekessége, hogy ezek közül az egyik egy pandzsábi esküvő, a másik pedig angol, ugyanakkor

mindkettőnek végigkísérhetjük a szertartásait. Mindkét esküvő fordulópontot jelent a történetben: Jasmeet a pandzsábi esküvője után visszamenekül Londonba, viszont a londoni esküvőről megfutamodik, mert felébred benne „indiaisága”.

Jasmeet karakterének jellemfejlődésében a már korábban tapasztalt változásokat láthatjuk: az elzüllött, már külföldön született és magát nem indiainak valló lány végül mégis csak rádöbben, hogy gyökerei és hagyományai jelentik számára a legfontosabb értéket. Szintén izgalmas a *Namastey London!* karaktereivel kapcsolatban a pakisztáni család megjelenése, akik egy közösségben élnek az indiaiakkal. Ennek filmre vitele az 1990-es években szinte elképzelhetetlen lett volna egy populáris szuperprodukcióban. Ugyanakkor ezen a vonalon is megjelenik a család, a hagyományok és a vallás iránti tisztelet: Imran (Upen Patel) menyasszonya családjának kérését visszautasítva nem hajlandó megváltoztatni sem a nevét, sem a vallását. Ez a fajta vallási sokszínűség amellet, hogy egyáltalán nem volt megszokott dolog a BJP égisze alatt készült filmek tekintetében, tovább erősíti azt a mentalitást, miszerint a tradíciók jelentik a legnagyobb értéket.

Veere Di Wedding (Shashanka Gosh, 2017)

A *Veere Di Wedding* (VDW) című film egy nagyon friss alkotásnak számít, 2017-ben mutatták be. A film Shashanka Gosh rendezésében, Kareena Kapoor, Sonam Kapoor, Swara Bhaskar és Shikha Talsania főszereplésével került vászonra. A VDW négy barátnő történetét mutatja be, akik mind eltérő életszakaszban tartanak, közülük pedig kiemelkedik Kalindi (Kareena Kapoor) szála, aki éppen az esküvője előtt áll. És bár a házasságkötés nem előre elrendezett, azonban a szülők akaratával így is meg kell küzdeniük a főhősöknek.

A film narratívája sok szempontból hasonlít a *Namastey London!*-éhoz a történetvezetés és a dalszekvenciák kontextualizálásának szempontjából is, valamint a VDW-ben is a valós helyszínek szerepeltek túlnyomó részt. Az ikonográfia tekintetében viszont az 1990-es évekhez hasonló eszközökkel és tárgyakkal találkozhatunk, amely az esküvői készülétek részletes ábrázolásakor kerülnek vászonra: a szülők által megálmodott tradicionális házasságkötésből kiindulva.

A VDW központjában tehát maga az esküvő, annak előkészületei és szertartásai állnak, amely a film fő konfliktusát is szolgáltatja egyben. Alapvetően ez a generációk közti különbségnek tudható be: a szülők ragaszkodnak az óriási, hagyományos esküvőhöz, a jegyespár pedig engedelmeskedve elfogadja mindazokat a módosításokat, amelyek

meglepetésként érik őket. Ezek közül egy példát szeretnék kiemelni: az örömanya kicseréli Kalindi gyűrűjét egy nagyobbra, mert úgy véli, az nem fejezi ki méltó módon a család gazdagságát. Amiben mégis különbözik ez a film, az az, hogy a menyasszony egy idő után besokall és lefújja az esküvőt – ami persze végül megkötetik, a szülők jobb belátásra térítése után.

A karakterek tekintetében a legérdekesebb, hogy a film négy női főszereplőre koncentrál és annak ellenére, hogy a központban az esküvő áll, a vőlegény mellékszereplővé válik. A négy lány mind különböző problémákat élnek át, ezeken segítik át egymást (válságba jutott házasság, válás, vívódás az elvárások és az álmok között). Ezáltal pedig felmerülnek olyan, az indiai társadalmat és a nők helyzetét érintő problémák, mint munkát vállalni feleségként, szexualitás házasságon belül, az önkielégítés kérdése a nők esetében, stb. Ebből a szempontból ez a film párhuzamba állítható a *Lipstick Under My Burkha* (2016) című alkotással, amely hasonló struktúrával, hasonló kérdéseket feszeget, talán kevésbé tradicionális köntösbe bújtatva.

A film és az ideológia kapcsolata a korábban említetteket figyelembe véve igen érdekes szituációhoz vezetett az elmúlt években Indiában. Egyrészt továbbra is nagyon erős a cenzúra a populáris kultúra termékeit illetően, mégis lehetővé válik efféle témák feszegetése most már nem csak művészfilmes környezetben, hanem a főszórbeli filmgyártásban is. Különösen pedig a nők helyzetét, jogait és lehetőségeit bemutató filmek megjelenésének esetében.

Konklúzió

Összegezve az eddig leírtakat, továbbra is úgy vélem, hogy van létjogosultsága műfajként kezelni a bollywoodi esküvős filmeket, kiváltképp az 1990-es évek hagyományának köszönhetően. Az egyértelműen visszatérő karaktereknek, ideológiai üzenetnek és konfliktusoknak köszönhetően az esküvős filmek nemcsak egy tematikus csoportot jelölnek, hanem lehetővé teszik, hogy műfajként tekintsünk rájuk.

A kifejtett pontok és a vizsgált filmek alapján az esküvős film műfaját a következőképpen definiálnám: az esküvős film egy, az 1990-es években elterjedt műfaj, amelynek központjában a részletesen ábrázolt tradicionális indiai (hindu) esküvő áll, mely vagyonos indiai családok összekötését jelenti. A filmek visszatérő konfliktusaként a generációs különbségek, a diaszpóra és az anyaország értékképviselőinek ellentéte, valamint az előre

elrendezett házasság problémája nevezhető meg. Narratívája epizodikus, amelyet dalszekvenciák szakítanak meg a különböző rituálékhoz kapcsolódóan, amelyek egyben a filmek ideológiai üzenetét is magukba foglalják.

A 2000-es évek második felében és az azóta készült filmek némileg átalakultak ehhez képest, leginkább a dalszekvenciák és a mögöttes ideológia szempontjából. Ugyanakkor úgy vélem, hogy továbbra is őriznek olyan tradicionális bollywoodi filmkészítéshez köthető elemeket, amelyek lehetetlenné teszik azt, hogy egyszerűen nyugati típusú melodrámaként kezeljük őket. A dalszekvenciák és zenés jelenetek átalakulása általános jelenséggé vált a jelen évtized bollywoodi fősodorbeli filmjeinek tekintetében, így azt gondolom, hogy a legtöbb Bollywoodon belüli műfaj nagy átalakulásokon megy keresztül. Ez alól az új típusú esküvős filmek sem élveznek kivételt, kezelhető ez a jelenség a műfaj egy új életciklusba való belépéseként is.

Bibliográfia

- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* (1984) vol.23. no.3. pp. 6-18. <https://www.jstor.org/stable/1225093> (utolsó letöltés: 2019.01.03. 12:06)
- BHARUCHA, Rustom. Utopia in Bollywood: „Hum Aapke Hain Koun..!”. *Economic and Political Weekly* (1995) vol.30. no.15. pp. 801-804. <https://www.jstor.org/stable/4402626> (utolsó letöltés: 2018.11.06. 13:37)
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. (10th Edition) New York: McGraw-Hill Education. 2012.
- CHAUDHURI, S. *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh University Press. 2006.
- DESAI, Jigna – DUDRAH, Rajinder. The Essential Bollywood. In: Jigna Desai – Rajinder Dudrah (ed.) *The Bollywood Reader*. London: Open University Press. 2004. pp. 1-20.
- DESAI, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Films*. New York: Routledge. 2004.
- DWYER Rachel. „The Saffron Screen? Hindu Nationalism and the Hindi Film” In: Meyer, B. – Moors A. (eds.): *Religion, Media and the Public Sphere* (2006) pp. 273-289.
- GANTI, Tejaswini. *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge. 2004.
- GARWOOD, Ian. The Songless Bollywood Film. *South Asian Popular Culture* 4 (2006) no.2. pp. 169-183.

- GEHLAWAT, Ajay. *Reframing Bollywood: Theories of Popular Hindi Cinema*. New Delhi: SAGE Publications India Pvt Ltd. 2010.
- GOPAL, Sangita. *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*. The University of Chicago Press. 2011.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press. 2007.
- MITCHELL, Katherine. *The Marriage (Vivaha) Samskara*. 2008.
<http://www.mahavidya.ca/2008/06/22/the-marriage-vivaha-samskara/> (utolsó letöltés dátuma: 2018.11.23. 12:34)
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge. 2000.
- NICHOLAS, Ralph W. The Effectiveness of the Hindu Sacrament (Samskāra): Caste, Marriage, and Divorce in the Bengali Culture. In: Lindsey Harlan – Paul B. Courtright (eds.) *From the Margins of Hindu Marriage: Essays on Gender, Religion and Culture*. New York: Oxford University Press. 1995. pp. 137-159.
- STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing Ltd. 2000.
- VARIA, Kush. *Bollywood: Gods, Glamour and Gossip*. Columbia University Press. 2012.
- WOOD, Robin. Ideology, Genre, Auteur. *Film Comment* (1977) vol.13.no.3. pp. 46-51.

Filmográfia

- Dil To Pagal Hai* (Yash Chopra, 1997)
- Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995)
- Dum Laga Ke Haisha* (Sharat Katariya, 2014)
- Hum Aapke Hain Koun..!* (Sooraj R. Barjatya, 1994)
- Kabhie Khushi Kabhie Gham* (Karan Johar, 2001)
- Kuch Kuch Hota Hai* (Karan Johar, 1998)
- Lipstick Under My Burkha* (Alankrita Shrivastava, 2017)
- Namaste London!* (Vipul Amrutlal Shah, 2007)
- Pardes* (Subhash Ghai, 1997)
- Veere Di Wedding* (Shashanka Gosh, 2017)