

Hagyomány és emancipáció kortárs indiai és indiai vonatkozású nyugati nagyjátékfilmekben¹

Az indiai filmstúdiók százával ontják a filmeket, de ezekből még mindig viszonylag kevés – bár kétségtelenül egyre több – jut el a nyugati mozikba. Az ismeretlenség egyik oka, hogy az indiai filmipar főleg a helyi igényeket igyekszik kielégíteni, és lássuk be, az indiai filmkultúra meglehetősen szokatlan a nyugati (európai és észak-amerikai) mozinézőknek. Egyrészt egy nagyjátékfilm átlagos (!) hossza három óra, és ehhez igazodnak a mozis szokások is: a filmvetítések alatt szünetek vannak, mint nálunk a felvonások között a színházban; ha a mozigépész úgy látja, hogy a közönségnek nagyon tetszett egy jelenet, akkor szívesen visszatekeri a filmet, és újból lejátssza a kedvelt jelenetet. Másrészt egy forgatókönyvből több nyelven is készülhet szöveggönyv, és így több stúdió is leforgathatja „ugyanazt” a filmet eltérő minőségben; a színészeket szinte bálványként imádják, akár templomot is szentelnek nekik, és népszerűségüknek köszönhetően nem ritkán aratnak politikai sikereket is. Nem utolsósorban, ne lepődjünk meg, ha egy akció-thriller filmben is zenés-énekes-táncos jelenetekkel találkozunk, mert a zene és a tánc nagyon szorosan kötődik a filmhagyományokhoz, és mivel a mozilátogatás családi program, egyszerre több generáció ízlését is figyelembe kell venni. Már csak ebből a rövid felsorolásból is nyilvánvaló, hogy a nyugati mozirajongók nagyrésze nem fogadná pozitívan ezeket a filmeket. A hozzánk eljutó filmek között azonban akad jónéhány olyan alkotás, amely nemcsak a kritikusok tetszését nyeri el, hanem az amerikai és európai moziközönségnek is emészthetőnek, illetve műfajtól függően szórakoztatónak bizonyulnak.

Az utóbbi évtizedekben kifejezetten érezhető a nyugati és az indiai filmes világ egymás iránti érdeklődése. Ez nemcsak a helyszínválasztásokban, hanem sokkal mélyebben a témaválasztásban is megmutatkozik. Az indiai szuperhős-, akció- és történelmi filmek mellett jelentős csoportot alkotnak a nagyon is aktuális kérdéseket boncolgató alkotások. Ezekből egy átalakulóban lévő társadalom rajzolódik ki, ahol a hagyomány és a haladás elvei mentén alakulnak ki feszültségek. Az elemzésre kiválasztott dráma és vígjáték kategóriába sorolható filmek többsége a nők és a ki- illetve bevándorlók helyzetére fókuszál. De mielőtt az elemzésekbe fognánk, nézzük meg, milyen filmkultúrába ágyazódnak be ezek a kortárs alkotások.

A jelenleg elérhető legfrissebb adatok szerint Indiában 2007 és 2018 között évente átlagosan kö-

¹ A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

rülbelül 1600 filmet forgattak. Az utóbbi öt évet nézve 1800-2000 film került bejegyzésre évente.² Ezekből az adatokból könnyen leszűrhető, hogy Indiában a filmgyártás vezető üzletág, ami óriási felvevő piacra dolgozik. 2018-ban az 1 349 000 000 lakosú országban kb. 2 022 000 000 mozijegyet adtak el³, amelynek bevételét magyar forintban tizenöt számjeggyel tudnánk leírni (123,7 billió indiai rúpia). Köszönhető ez annak is, hogy a mozi közkedvelt nagyvárosi szórakozás, s bár a kalóz DVD-piac virágzik, internetes letöltés helyett a filmrajongók a 13 000 mozi (amelyek közül 10 000 egytermes mozi) valamelyikében nézik meg a filmeket. Így nem csoda, hogy például az *Uri: The Surgical Strike* című háborús akciófilm (r.: Aditya Dhar, 2020) a gyártási költségének 876%-át hozta vissza, de más műfajban sem ritka a busás megtérülés. A *Dream Girl* című vígjáték (r.: Raaj Shaandilyaa, 2019) 365%-ot termelt a gyártási költségéhez képest. A filmipar legjelentősebb bevételi forrása természetesen a reklám, amelyeket a mozikban vetítenek: 2019-ben 11 billió indiai rúpia, közel 4,79 billió magyar forint). Vélhetően a száraz számadatokból világosan kiderül, hogy miért van a huszonnyolc államnak és a hét szövetségi terület mindegyikének önálló filmipara, mintegy ezer filmstúdióval. A tizenhat hivatalos nyelv mindegyikén forgatnak nagyjátékfilmeket, de leginkább hindi, tamil, telugu, bengáli, urdu, layala, kannada, gudzsaráti, pandzsabi, orissza, marathi, bhappuri nyelveken. A legismertebb filmközpontok: Mumbai, Tollygunge, Chennai és Hyderabad.⁴

Az első némafilm (*Raja Harishchandra*, r.: Dadasaheb Phalke, 1913), az első hangos film (*Alam Ara*, r.: Ardeshir Irani, 1931) és az első színes film (*Kisan Kanya*, r.: Ardeshir Irani, 1937) után az indiai film az ország függetlenné válása után, az 1950–1960-as években élte aranykorát. A *csavargó* (*Awaara*, r.: Raj Kapoor, 1951), a *420-as urak* (*Shree 420*, r.: Raj Kaoor, 1955), a *Mother India* (r.: Mehboob Khan, 1957), a *Madhumati* (r.: Bimal Roy, 1958) indították el azt a hagyományt, amely 1982-ben a *Patkány-csapda* (r.: Adoor Gopalakrisman) című filmnek meghozta a Brit Filmművészeti Akadémia nagydíját.⁵ A kortárs indiai filmeket két nagy csoportra lehet osztani. Az elsőbe tartoznak a tömegfilmek, amelyek üzleti alapokon, nagy költségvetéssel készülnek, és még nagyobb bevételre számítanak. A tömegigényeknek megfelelően ezeknek harcos, hősies, fordulatos, érzelmes, drámai cselekményük van, amelyet a már említett zenés-táncos jelenetek tarkítanak. A másik vonulat a kisebb költségvetésű művészfilmek, amelyek azonban jelentős mondanivalóval rendelkeznek az általuk feldolgozott társadalmi és/vagy po-

2 2019 májusi adatszolgáltatás: <https://www.statista.com/statistics/252727/leading-film-markets-worldwide-by-number-of-films-produced/> (Utolsó letöltés ideje: 2020.02.10.) Az összehasonlítás kedvéért: ugyanebben az időszakban az Amerikai Egyesült Államokban átlagosan évente 700 film készült, az Egyesült Királyságban 285, Franciaországban 270, Németországban 225, Olaszországban 180, míg Spanyolországban 220. Látjuk tehát, hogy a leforgatott filmek számát tekintve közel háromszor annyi filmet forgatnak Indiában, mint az USA-ban. (A jegyeladások tekintetében és a lakosságra számított mozik számában azonban India messze elmarad az észak-amerikai számoktól.)

3 Minden számadat forrása: <https://www.statista.com/topics/2140/film-industry-in-india/> (Utolsó letöltés ideje: 2020.02.10.)

4 A produkciós központok többsége Hollywood mintájára kitalált nevékről is ismert, például Bollywood, Kollywood, Tollywood, Gollywood.

5 Az indiai filmekről bővebben lásd Zsugán István: Az ezer film országa. *Filmvilág*, 1985/10. 28. Érdekes, hogy ugyancsak 1982-ben készült Richard Attenborough *Gandhi* című filmje is, ami mutatja az egykori gyarmatosítók fokozott érdeklődését az indiai történelem és kultúra iránt.

litikai kérdésekben.

A korpuszt a szűkebb téma szempontjából vizsgálva célszerű jelezni, hogy az emancipáció fogalmának számos értelmezési lehetősége közül kettőt fogunk használni. Az *emancipáció* szó jelentése, mint tudjuk, az ókorba nyúlik vissza, és eredetileg a fiú föloldását jelentette az apai hatalom alól háromszoros eladás-visszaadás formájában. Ez a jelentés bővült később úgy, hogy egyének vagy csoportok jogi egyenlőségért, önállóságért folytatott harcára értették. Mai értelemben legtöbbször a férfi és a nő közötti egyenjogúságot, illetve bármiféle (nemzetiségi vagy nemi) egyenjogúságot értünk alatta. Az itt következő elemzések során emancipáció alatt egyrészt a nők függőségi helyzetében bekövetkező változásokat értjük, másrészt tágabb értelemben véve egy kisebbségi kultúrából érkező egyén felemelkedését a befogadó, többségi társadalomban. Ez utóbbi azért fontos, mert ez a ritkábban használt jelentésmező ugyanúgy vonatkozhat férfiakra, mint nőkre – sőt, ahogyan későbbi példáinkban látni fogjuk, inkább férfiakat érint.

Az elemzésre választott mozifilmek egyik része tehát a női emancipáció témaköre köré csoportosul, így a nők hétköznapi, családi, párkapcsolati és egzisztenciális nehézségeiről nyújt képet. Az özvegyekre vonatkozó évszázados hagyományok és a kasztrendszer miatt érzelmeikkel vívódó szerelmesek (*Víz/Water*, r.: Deepa Mehta, 2005), az önbizalomért és elismerésért küzdő családanya (*English Vinglish*, r.: Gauri Shinde, 2012), a látásmódjukban változó jegyesek (*Queen*, r.: Vikas Bahl, 2014) jelenítik meg a társadalom egészét érintő lassú változásokat, vagy legalább is az azokra irányuló igényt, illetve a jövőbeni lehetőséget.

A hagyománytisztelet és az emancipáció egymásnak ellentmondó törekvéséből fakadó feszültségét megindítóan érzékelteti az 1938-ban játszódó *Víz* című alkotás. Döbbenetes valósággal találjuk magunkat szemben, ha összeolvassuk a film elején és végén látható szövegkockákat. Ezek a film magyar nyelvű verziójában így hangzanak:

(1) Ha egy nő férje meghalt, kedve szerint sanyargathatja saját testét.

A jó feleség, ha férje halála után megtartja szüzességét, a mennybe jut.

Az a nő viszont, aki megcsalja férjét halála után, egy sakál méhében születik újjá.

Idézet Manu törvényéből.

(2) A 2011-es népszámlálás adatai szerint több mint 34 millió özvegy él Indiában.

Sokan továbbra is társadalmi, gazdasági és kulturális nyomorban, ahogyan azt 2000 évvel ezelőtt Manu törvénykönyvében megírták.

A rendezőnő, Deepa Mehta egyik interjújában ezzel kapcsolatban még nyomatékosabban kifejti:

A víz vagy folyik, vagy áll. A cselekményt az 1930-as évekbe helyeztem, de a film sze-

replői úgy élnek, ahogyan azt egy vallási szöveg előírta több mint kétezer évvel ezelőtt. Az emberek mind a mai napig követik ezeket a szövegeket, s ez az egyik oka annak, hogy még mindig sok millió özvegy él így. Szerintem ez egyfajta állóvíz. Úgy vélem, hogy a hagyományoknak nem lenne szabad ennyire rugalmatlannak lenniük. Változniuk kellene, mint ahogyan az újra és újra töltődő víz folyik.⁶

A gyerekfejjel, nyolcévesen özvegyen maradt Chuyia sorsát követve nyerünk bepillantást egy olyan világba, amelyet mi nézők is gyermeki naivsággal kérdőjelezünk meg. Hindu hagyomány szerint egy özvegy – ha nem égette el magát férje halotti máglyáján – egy *ashramban* (itt: kizárólag özvegy nők által lakott menedékház) élhet tovább, ahol élete végéig teljes önmegtartóztatás, teljes nélkülözés, gyakran éhezés az osztályrésze. Chuyiára is ez a sors vár, amikor az előírásoknak megfelelően férje halotti szertartását követően leborotválják szép, hosszú haját, megfosztják karpereceitől, az örök gyász jeleként fehér szárit kap, és apja elkíséri a folyón túl lévő, omladozó házba, ahol az ott élő özvegyek gondjaira bízva. Chuyia természetesen lázad: tiszteletlen, engedetlen, haza akar menni, és amikor elmagyarázzák neki, hogy egy özvegnő már félig halott, ő dacosan visszavág, hogy „vagyis félig még él”! Sőt, naivan azt is megkérdezi, hogy „és hol van az özvegy férfiak háza?”, ami persze nem létezik. A menedékházban élő özvegyek mindegyike egy-egy aspektusát képviseli a hagyománytisztelő társadalom igazságtalansága miatt nyomorgó nőknek. Van, aki már beletörődött, hogy itt fog meghalni, és már csak egy utolsó *laddu*-ra (golyó alakú ünnepi édességre) vágyik; van, aki hajlott kora ellenére még mindig átkozódik gyermekkori emléke miatt, ahogyan állatias férje meghalt... éppen rajta. Ez utóbbi Madhumati, a főnőkasszony, aki mindenkiel goromba, emiatt egyetlen jó ismerőse Gulabi, a kerítőnő, jobban mondvá *hijra* (transzmemű), aki titokban még „jótékony” hatású füvet is hoz neki.

Az özvegyek között két nő segít Chuyiának elviselni az első napokat, és lassan megszoknia a megváltoztathatatlan helyzetet. Ők a női emancipáció szempontjából is jelentős szereppel bírnak. Shakuntala azonnal megtalálja a hangot Chuyiával, és hol vidítja, hol vigasztalja a kislányt. Shakuntala középkorú, éleselméjű, bölcs nő. Pontosan érzi közös sorsuk igazságtalanságát, és elegendő indulattal viseltetik helyzetük iránt ahhoz, hogy kellő pillanatban akár a főnőkasszonyuk ellen is forduljon, és nőtársai érdekében cselekedjen. Ugyanakkor mélyen vallásos, szívesen hallgatja Sadananda (pap) magyarázatait a szent szövegekről, de fel is teszi neki kérdéseit, és ennek köszönhetően megtudja, hogy létezik egy új törvény, miszerint az özvegyek újra házasodhatnak – csak éppen erről nem akar tudni senki, de főleg nem akarják, hogy az özvegyek tudjanak róla. „Ami nem szolgálja a javunkat, arról nem

⁶ „Water can flow or water can be stagnant. I set the film in the 1930s but the people in the film live their lives as it was prescribed by a religious text more than 2,000 years old. Even today, people follow these texts, which is one reason why there continue to be millions of widows. To me, that is a kind of stagnant water. I think traditions shouldn't be that rigid. They should flow like the replenishing kind of water.” Emanuel Levy: Water: Interview with Director Deepa Mehta, April 24, 2006. <https://emanuellevy.com/interviews/mehta-iwateri-6/> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.25.) Deepa Mehta, 2016. Saját fordítás.

is akarunk tudni. Tudunk róla, de nem ismerjük meg.” – mondja a vallási vezető. A filmből nem derül ki, hogy Shakuntala milyen közegeből került a menedékházba, mindenesetre ő az egyetlen az *ashramban* élők közül, aki tud olvasni.

Chuyia másik segítőtje, a fiatal és szépséges Kalyani, aki szomorú okokból élvez bizonyos kiváltságokat az *ashramban*. Neki lehet hosszú, ápolt haja, átjár a folyón túlra, és a többi nőtől elkülönülve, egy emeleti szobában él. A főnökasszony utasítására neki kell ugyanis fenntartania a házat és eltartania a ház lakóit, még hozzá úgy, hogy Gulabi előkelő férfiaknak közvetíti ki, és az ellenszolgáltatásként kapott keresetből élnek mindannyian, hiszen a többiek csak koldulni tudnak. Kalyani engedelmes fiatal lány, és igyekszik megtalálni a vidámságot keserű sorsában. Mindaddig elfogadó a helyzetével kapcsolatban, amíg meg nem ismerkedik Narayannal, egy jóképű, Gandhi tanai iránt rajongó, tanult, udvarias fiatalemberrel, aki kitünteti figyelmével. Kalyani vonakodva enged az érzelmeinek, félve egyezik bele Narayan házassági tervébe. A fiatal fiú előkelő származása csak akkor derül ki Kalyani szármára, amikor Narayan áttevez vele a folyón, hogy bemutassa szüleinek. A ház láttán azonban Kalyani minden reménye szertefoszlik: már távolról ráismer a helyre, ahová rendszeresen járnia kellett – ezek szerint Narayan apjához. Egy pillanat alatt megvilágosodik, hogy szerelmük soha nem teljesezhet be, ezért magyarázat nélkül visszaviteti magát az *ashram* oldalára, majd nem sokkal később kétségbeesésében a szent folyóba öli magát.

Chuyia elveszíti tehát jóbarátját, egyik fő támaszát. De más szempontból is súlyos következményre bír Kalyani halála az ő sorsára. A legfiatalabb lévén, a főnökasszony Chuyiát küldi a fizetővendégekhez anélkül, hogy a kislány felfogná, hogy mi is történik vele. Sajnos Shakuntalának is későn jut tudomására, hogy hová vitték a kislányt, és túl későn érkeznek, mert a vízen már visszafelé jön a csónak. A következmények visszafordíthatatlanok: Chuyia szinte ájultan fekszik a csónakban, testileg-lelkileg meggyötörve. Shakuntala anyja helyett anyjaként veszi a karjaiba, és egész éjszaka a folyó parti lépcsőn ülve öleli magához, majd napközben a tömeg kiáltozását meghallva viszi a vasútállomásra, hogy Mahatma Gandhi áldását kérje rá. Gandhi ünnepélyes keretek között távozik a városból, a vonatvagonok tömve vannak követőivel. Shakuntala hirtelen ötlettől vezérelve üvöltve kéri a vonaton csüngő embereket, hogy vigyék magukkal a félig ájult kislányt. Az utolsó képkockákon azt látjuk, hogy a vonatperonon kapaszkodó Narayan felismeri Chuyiát, és elviszi magával. Nyitott kérdés marad, hogy jóra fordul-e Chuyia sorsa, hogy felépül-e testi-lelki megpróbáltatásaiból. Mindenesre egy nagyon halvány reménysugarat jelent, hogy Shakuntala egyedül tér vissza az *ashramba*: ha neki nem is adatik meg a jobb élet, hátha a kislánynak sikerül! A fent már említett utolsó felirat azonban egyértelműen azt jelzi, hogy nem hogy 1938 óta, de kétezer éve sem változott a megözvegyült nők nagy többségének helyzete Indiában.

De vajon teljesen gondtalan-e egy indiai nő élete, ha házasságban él és családjá van? Gauri Shinde önéletrajzi ihletésű filmje, az *English Vinglish* vígjáték formában dolgozza fel a rendezőnő édesanyjáról

mintázott főhős, Shushi emancipációját.⁷

A film nyitójelenete félreérthetetlenül érzékelteti Shushi státuszát a családban. A családban ő ébred elsőnek, teát készít a konyhában, a velük egy háztartásban élő anyósát kiszolgálja, és éppen leülne ő is újságot olvasás közben meginni a reggeli kávéját, amikor felharsan ébredező férje hangja: „Shashi, teát!”. A feleség engedelmesen leteszi az újságot, és kiszolgálja a férjét, majd a reggelinél a két gyereket is. Shashi a háttérrel biztosító, gondoskodó feleség, anya, meny – és alázattal végzi feladatait. Reggeli közben azonban történik valami, ami nagyon megzavarja, és annyira kibillent a megszokott nyugalomból, hogy tulajdonképpen a cselekmény mozgatórugójának is tekinthetjük. Egy generációk közötti feszültségre derül fény, ugyanis Shashi olyan viccesen ejti ki a „jazz dance” szavakat, amikor lánya tanórái kerülnek szóba, hogy mindkét gyerek nevetésben tör ki. A kisebbik gyerek, a kisiskolás Sagar elnézően javítja ki anyja angolságát. A kamaszlány, Sapna már nem ennyire kíméletes. Apja cinkos pillantásától felbátorodva fuldoklik a nevetéstől, és a film első felében több jelenetben is egyértelművé teszi, mélyen szégyelli, hogy édesanyja nem tud sem társalogni, sem olvasni angolul. Pedig Shashinak talán ez az egyetlen „hibája”. Gondoskodó anya és feleség, és mivel nagyon jó főz, ezt máshogyan is kamatoztatja. Azon kívül, hogy a családot ellátja, amíg a férje, Satish dolgozik és a gyerekek is iskolában vannak, *laddu* golyókat készít rendelésre, kiszállítja őket, és a kapott pénzt saját megtakarításként szorgalmasan gyűjtögeti. Ez a tevékenysége azonban nemcsak anyagi haszonnal jár, de elismerést is jelent neki – bár sajnos nem a nagyon elfoglalt, „sokkal fontosabb” munkát végző férje elismerését. Shashi békében él hagyományos női feladataival, de érzi, hogy az amúgy jóra való, becsületes férjével nem az igazi a kapcsolatuk, és kezdi zavarni, hogy gyenge angol nyelvtudása miatt műveletlennek tartja még a saját családját is.

A felismerés után személyiségfejlődésének és egyben emancipációjának újabb lépcsőfokát jelenti az, amikor New Yorkban élő testvére meghívja a családot az unokahúg esküvőjére. Az előkészületekben elkel a segítség, ezért életében először repülőre ül, ráadásul egyedül. A tervek szerint férje és a gyerekek csak az esküvő előtt közvetlenül mennek majd utána. A hosszú és unalmas repülőút csak azért kalandos Shashinak, mert minden mozdulatából naivitása és tapasztalatlansága derül ki: fogalma sincs, hogyan működik a biztonsági öv; unatkozik, mert csak öt film nézhető hindiül, azokat pedig már látta, a százötven angol filmet viszont nyelvi okokból nem tudja megnézni; és szomszédja (a cameoszerepben felbukkanó, Indiában népszerű színész Amitabh Bachchan) unszolására életében először megkóstolja a bort. A reptéri útlelvizsgálathoz ismét megalázva érzi magát, amiért minden igyekezete ellenére képtelen angolul elmondani jövedele okát. Micsoda megkönnyebbülés megölelni testvérét, Manut és unokahúgait, Meerát és Radhát, akikkel a saját nyelvén beszélhet! A várost járva kapja az utolsó döfést az önbizalmát

⁷ Többek között itt olvasható egy teljes filmkritika: Lisa Tsering: *Film Review: English Vinglish*, 10/9/2012. <https://www.hollywoodreporter.com/review/film-review-english-vinglish-377518> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.15.)

illetően, amikor egy kávé és egy szendvicset szeretne vásárolni egy bárban, és a türelmetlen pultos az amerikaiak felsőbbrendűségérzésével gúnyolódik Shashi nyelvi, majd szó szerinti botladozásán. Shashi teljesen megalázva, éhesen sír egy utcai padon, és érzi, hogy ez nem mehet így tovább. Egy férfi, aki éppen utána vásárolt a szendvicsbárban, vigasztalóan hozza utána az ott felejtett kávé. Ő Laurent, a francia séf, aki később gyengéd érzelmeket kezd táplálni Shashi iránt, és bár sohasem kezdődik közöttük románc, nyílt rajongásával nagyban hozzájárul Shashi önbizalmának helyreállításához és nőiségének megéléséhez. Az első találkozásukig többször zavarba került, megalázott, kigúnyolt Shashi, akinek ad-digra romokban hever az önbizalma, kapva kap egy nyelviskolai hirdetésen, ahol négy hét alatt ígérnek használható nyelvtudást. Megtakarított és dollárra átváltott kevéske pénzét tehát tanulásra költi, és titokban eljár az angolórákra. A nyelvtanfolyam résztvevői mind bevándorlók, nagyon hasonló cipőben járnak, és ez máris önbizalomnövelő hatással van rá. Hát még, amikor bemutatkozásakor megtudja, hogy ő nemcsak háziasszony, hanem a *laddukészítés* miatt tulajdonképpen „entrepreneur” (vállalkozó) is! Hosszasan ízeletti a szót, ami végre más megítélés alapján határozza meg a személyét. Látszólag minden adott ahhoz, hogy Shashi hátra hagyja régi életét, de neki nem ez a célja. Nem elfordulni akar férjétől és gyerekeitől, nem „önmegvalósítani” akar, hanem megbecsülést szeretne kivívni szerettei körében. Ez valójában bölcs megoldás, hiszen kibékíti a hagyományos társadalmi szerepe és az egyéni vágya közötti feszültséget. Nagyon szereti a családját, szereti a férjét, és lelki békéjét akkor nyeri vissza, amikor az otthonteremtő és mindenkit kiszolgáló feleség és háziasszony szerepe mellett megérzi férje és kamaszlánya elismerését. Ők ketten megértik, hogy gúnyolódásukkal, lenézésükkel és szégyenérzetükkel mennyire megbántották Shashit, és őszintén megbánják, hogy így viselkedtek vele. Így tehát ebben a komoly aktuális kérdéssel foglalkozó vígjáték végére egy egyensúlyi helyzet alakul ki, és nyugodt szívvel látjuk a családot visszautazni Indiába, mert tudjuk, hogy életük gyökeresen megváltozott, és Shashi tanulási vágyának köszönhetően a továbbiakban megbecsülés, kölcsönös odafigyelés és elismerés határozza meg a családi légkört.

A *Queen* (Királynő) című filmben ennél egy fokkal radikálisabb a főhősnő emancipációja.⁸ A címadó Ráni egyszerű, a hagyományos értékek és női szerepek tiszteletére nevelt fiatal lány. A film elején ennek megfelelően izgatottan készül többnapos esküvőjére, de a nagy előkészületek közepette a Londonból az esküvőre visszatért vőlegénye, iskoláskori szerelme, Vijah felbontja az eljegyzést mondván, hogy ő már nem érzi képesnek magát arra, hogy egy ennyire hagyományos indiai lánnyal élje le az életét. Öltözetében, látásmódjában sokat változott, amióta Angliában tanul. Ráni önbecsülését ezzel a földbe tiporja, aki emiatt szégyenében bezárkózik a szobájába, majd többnapos sírás után azzal a kéréssel áll elő a szüleinek, hogy hadd menjen el egyedül álmai városába, Párizsba, ahová már megszervez-

⁸ A filmről többek között a *The Times Of India* napilapban jelent meg elismerő kritika:

<https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/movie-reviews/queen/movie-review/31528654.cms> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.15.)

ték a nászutukat. Látva Ráni lelkiállapotát, a család beleegyezik, és a repülőúttal elkezdődik a főhősnő belső utazása is. A film cselekményének helyszíne innentől kezdve áttevődik Európába, egész pontosan Párizsba és Amszterdamba, és a továbbiakban annak lehetünk szemtanúi, hogy a távoli kultúrából érkező, tulajdonképpen teljesen önálló lány hogyan válik az új ismeretségek és átélt kalandok során magabiztos, öntudatos és érzelmileg ismét független, büszke lánnyá, és hogyan jut el arra a pontra, hogy amikor egykori vőlegénye – akinek természetesen tetszik Ráni modernebb arca – visszakozni próbál az esküvővel kapcsolatban, Ráni határozottan visszautasítja. A film végére biztosan lehetünk abban, hogy Ráni megfontoltan fog férjet választani: olyan férfit, aki nőként tiszteli, becsüli és elismeri. Ráni emancipációján keresztül képet kapunk a mai fiatal generáció rendkívül nehéz helyzetéről, tudniillik nekik egy hagyományokhoz kötődő, ugyanakkor modern társadalomban kell megtalálniuk a helyüket, ami bizony nem könnyű feladat.

Az indiai nők jelenlegi helyzetéről, emancipációs törekvéseiről és az azok során tapasztalt nehézségekről szóló filmeket hosszan sorolhatnánk. További elmélkedésre érdemes, nagyszerű alkotás vígjáték kategóriában a *Monsoon Wedding* (Esküvő monszun idején, r.: Mira Nair, 2001), a *Bend It Like Beckham* (Csavard be, mint Beckham, r.: Gurinder Chadha, 2002); dráma kategóriában pedig a *Vanaja* (r.: Rajnesh Domalpalli, 2006), a *Sir* (Tű, cérna, szerelem, r.: Rohena Gera, 2018), és a legfrissebb társadalmi aktualitással bíró *Chhapaak* (Splash, r.: Meghna Gulzar, 2020), amely az Indiában sajnos nagyon elterjedt savtámadások áldozataira hívja fel a figyelmet.

A filmek másik csoportja a nyugati és keleti világ találkozásán (East-meets-West) keresztül az eltérő kultúrák összeegyeztethetőségének (átmeneti vagy tartós) nehézségeit állítja a középpontba. Az indiai vonatkozású nyugati filmekkel kapcsolatban az emancipáció fogalmát tágabb értelemben kell vennünk: nem elsősorban a női felemelkedést, hanem általában véve, a férfiakat is érintő (sőt, talán elsősorban őket érintő!) társadalmi felemelkedést kell alatta értenünk. Igaz, hogy az előzőekben tárgyalt filmek közül az utóbbi kettőben (*English Vinglish*, *Queen*) beszélhetünk a férfiak társadalmi helyzetének változásáról is, hiszen a főhősnő személyiségfejlődésének és haladóbb gondolkodásának köszönhető pozitív társadalmi változás a férfiszereplőkben is gondolati fejlődést eredményez. Shashi férje is nagyon sokat tanul saját lekicsinylő viselkedéséből, és Ráni vőlegényének is rá kell jönnie, hogy egy nőt az egyéniségével együtt kell megismernie, és nem bánhat vele következmények nélkül éppen aktuális kedve szerint. Érdekes megfigyelni azonban, hogy a vizsgált angolszász filmekben, az indiai férfiak ugyanolyan alárendelt helyzetben érzik magukat, amikor bevándorlóként egy új közegben próbálnak boldogulni. Ugyanúgy éri őket a megbecsülés és a szakmai elismerés hiánya, az előítéletek miatti hátrány, mint saját társadalmukban a nőket. Talán éppen emiatt is nagyon tanulságosak ezek a filmek. Ugyanakkor ezek az alkotások az egykori gyarmatosítók szemléletváltásáról is tanúskodnak, miszerint a különböző kultúrák között nincs alá- és fölérendeltségi viszony, és a felsőbbrendűnek vélt nyugati

kultúra képviselői is bőven tudnak mit tanulni a keleti bölcsességből.

A *Dr. Cabbie* (r.: Jean-François Pouliot, 2014) férfi főszereplőjének, Deepak Veer Choprának meg kell élnie csalódást, hogy frissen szerzett, kiváló minőségű orvosi diplomájával a kezében a nyugati társadalom nem várja tárt karokkal.⁹ Már korábban emigrált (és vígjátékhoz illő módon beilleszkedett) nagybátyjának köszönhetően nem okoz nehézséget Torontóba jutnia édesanyjával, de a kezdeti állásinterjúk mind kiábrándítják: hol négyéves tartózkodást kellene igazolnia, hol nem fogadják el indiai diplomáját. Nem kell sok idő ahhoz, hogy belássa, az egyetlen boldogulási lehetőség, ha újdonsült barátja mintájára taxisofőrnek áll. Az indiai/pakisztáni taxisofőr sztereotípiája így itt keserédes humorral vegyülő toposzként jelenik meg. Ezzel persze Deepak nem adja fel gyerekkori álmát, hogy elhunyt édesapja nyomdokaiba lépve egyszer orvosként dolgozhasson. Egy véletlen folytán (tényleg bosszantóan sok ilyen véletlen van a filmben) a kávézóban látott, gyönyörű mosolyú Natalie Wilman, azaz Nellie váratlanul beindult szülését szerencsésen levezeti a taxiban. Ezen felbuzdulva ettől kezdve figyelmesen hallgatja és jótanácsokkal látja el egészségükre panaszkodó utasait, s mivel diagnózisai helytállóak, és a javasolt vizsgálatok, illetve gyógymódok eredményesek, egyre több törzsutasra tesz szert. Szinte észrevétlenül csúszik bele a törvénytelen gyógyításba és gyógyszeralkalmazásba, amivel le is bukik. Deepaknak a törvény előtt kell felelnie a hippokratészi esküjéhez hűen, de illegálisan végzett orvosi tevékenységéért és az engedély nélküli gyógyszerhasználatért. Váratlan fordulatként Nellie-ről kiderül, hogy jogi tanulmányai mellett dolgozik felszolgálóként a kávézóban, és nemcsak, hogy ügyvédként lép fel Deepak védelmében, hanem házassági ajánlatot is tesz, hogy ezzel Deepak Kanadában maradhasson. Az utolsó vádpontban, a törvénytelen gyógyszerhasználatban ugyanis az esküdtek bűnösnek találják, így a kitoloncolástól csak Nellie mentheti meg, akivel a kisbaba születése óta kölcsönösen gyengéd érzelmeket táplálnak egymás iránt. Deepak lánykérését követően – teljesen valószerűtlenül, a tárgyalás kétórás szünetében – gyorsan össze is házasodnak. Az utolsó jelenetben Deepakot fogadott fiával és a várandós Nellie-vel látjuk, így megnyugodhatunk, hogy a szakmájában kiváló bevándorló sikeresen megküzdött a társadalmi felemelkedésért, és végre révbe ért.

A *The Hundred-Foot Journey* (Az élet ízei, r.: Lars Sven „Lasse” Hallström, 2014) című film is egy mumbai-i család és az egyik fiúgyerek, a tehetséges szakács, Hassan emancipációjáról (is) szól.¹⁰ A csendes dél-francia kisvárosban (Saint-Antonin-Noble-Val) éppen száz láb választja el a Michelin-csil-

9 A Mafab filmadatlapja sajnos nem túl informatív erről a filmről, ezért külföldi forrásokból érdemes tájékozódni, ahol is vegyes kritikákat lehet olvasni róla. Elismerő kritika: <https://montrealrampage.com/review-of-dr-cabbie-immigrant-comedy-also-an-eye-opener/> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.10.). A negatív kritikák elsősorban a kiváló alapötletet elrontó, elnagyolt cselekményt és a kidolgozatlan jellemeket említik. Lásd például: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/dr-cabbie-rom-com-suffering-from-an-identity-crisis/article20669319/> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.10.), vagy <https://torontosun.com/2014/09/18/dr-cabbie-review-movie-is-never-as-funny-as-it-should-be/wcm/bc187d78-a517-4e5b-bfbd-bd82d4dd5015> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.10.)

10 A New York Times filmkritikusa banálisnak nevezi a filmet (<https://www.nytimes.com/2014/08/08/movies/in-the-hundred-foot-journey-kitchen-wars-break-out.html>), pedig bőven megállja a helyét az oly népszerű kulináris filmek között. (Utolsó letöltés ideje: 2020. 01. 10.)

lagos Le Saule Pleureur (Szomorú Fűz) nevű éttermet a Kaddam család által újonnan nyíló Maison Mumbai étteremtől, de a két tulajdonos közötti távolság ennél sokkal, de sokkal nagyobb. Versengés kezdődik a vendégekért: Mallory, a francia tulajdonosnő felvásárolja az összes alapanyagot, amire az új étterem nyitásához szükség lenne, s ez fondorlatos háborúhoz vezet. A Kaddam család felveszi a kesztyűt, de az idegengyűlölet magas fokra hág, amikor festékszóróval „Franciaország a franciáké” feliratot fújnak az éttermük kőkerítésére, illetve szét akarják verni a berendezést. Ezt már Mallory is embertelennek tartja, kirúgja az atrocitásért felelős szakácsát, segít a kár helyreállításában, és ettől a pillanattól kezdve elkezdődik a lassú közeledés a két rivális között. Ebben nagy szerepet játszik Hassan gasztronómiai tehetsége, amit még Mallory is kénytelen elismerni, s mivel szakács nélkül maradt, Hassannak lehetősége nyílik kuktáskodni Mallory mellett, s apránként bizonyítani valódi tehetségét. Olyannyira, hogy Mallory étterme megkapja az annyira áhított második Michelin-csillagot a francia és az indiai konyha ízeinek eredeti módon történő ötvözésért. Hassanra hirtelen az egész országban felfigyelnek, aminek köszönhetően egy párizsi étterembe kerül. A családi kötelék és Marguerite iránti érzelmei azonban visszahívják a vidéki kisvárosba. Végül Hassan tehetsége, szorgalma és alázata szakmai elismerések sorozatához vezet, ami biztosítja társadalmi felemelkedését. A film gyönyörű példát mutat arra, hogy a kultúrák találkozásából mindenki tanulhat valamit, ha sikerül legyőznie előítéleteit, és kellő nyitottsággal van az addig ismeretlen kultúra felé.

Szintén az indiai és a nyugati kultúra pozitív kölcsönhatása és a korábban már említett taxisofőr motívum egyik variánsa köszön vissza a *Learning To Drive* (r.: Isabel Coixet, 2014) című filmben, ami magyarul sajnos az elég suta *Volán és gyeplő* címet kapta.¹¹ A női főhős, Wendy, aki talpraesett könyvkritikusként dolgozik New Yorkban, kénytelen tudomásul venni, hogy házassága véget ért, és csak magára számíthat – többek között – abban, hogy távol élő lányát meg tudja látogatni. Emiatt úgy dönt, hogy megtanul vezetni. A rengeteg filmben kiválóan játszó (pl. a *Gandhi* címszereplője), mégis elsősorban színpadi színészként ismert Sir Ben Kingsley egy indiai származású szikh gépjárművezető-oktatót alakít. Az órák során Darwan és Wendy között kialakul egy személyes és bizalmas kapcsolat, ami nagyon ízlésesen mindvégig baráti viszony marad. Kettejük egyre elmélyültebb beszélgetéseiből egyaránt merítenek ők és a nézők. A finom utalásokból sok mindent megtudunk a szikh kultúráról, és az elvált, de idővel önmagára találó Wendy életével párhuzamosan lassan-lassan kirajzolódik Darwan magánélete is: éppen várja a távoli hazájából érkező menyasszonyát, akivel még sohasem találkozott, de a család döntésében bízva biztos benne, hogy a kölcsönös tiszteletre építve boldog házasságban fognak élni. Wendy rácsodálkozik a bölcsességre, amelyre házasságot lehet alapozni, és látva saját tapasztalatát Teddel, el kell ismernie, hogy a kölcsönös tisztelet minden tartós házasság alapja, és sok nehézségen

11 Bővebb filmkritikát itt olvashatunk róla: <https://www.theguardian.com/film/2015/aug/17/learning-to-drive-review-touching-insightful-occasionally-unpredictable> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.18.);

<https://www.nytimes.com/2015/08/21/movies/review-learning-to-drive-charts-a-culture-bridging-friendship.html> (Utolsó letöltés ideje: 2020.01.18.)

átsegíti a házastársakat, amiket nekik Teddel nem sikerült leküzdeniük.

Milyen következtetést vonhatunk le a társadalmi felemelkedés témájára szűkített filmelemzések-ből? Elsősorban azt, hogy a kortárs indiai filmművészet jelentős alkotásokkal járul hozzá a legégetőbb társadalmi kérdések felvetésében, azon belül a nők emancipációját, illetve a férfiakat is érintő társadalmi felemelkedést illetően. Az indiai közegben játszódó filmekből egyértelműen kitűnik, hogy az egyensúly megteremtése nem jelenti a hagyományok teljes figyelmen kívül hagyását, hanem a cél a hagyományok tisztelete és a társadalmi haladás összeegyeztetése. Továbbra is érték a párkapcsolat, a család, a nemzedékek közötti párbeszéd és együttműködés. Fontos azonban a nők házon belüli és azon kívüli munkájának nagyobb elismerése, hogy ne elnyomott, másodlagos polgároknak érezzék magukat a XXI. századi változó társadalomban. Az elemzett filmek nőszereplőire fókuszálva láthatjuk, hogy az emancipáció alapja a házon kívüli munkához való jog, a férjtől való anyagi függés csökkentése vagy megszüntetése. A filmekben fontos szerep jut az emancipációban a tanulásnak, a művelődésnek, az utazásnak, a világ megismerésének és az önálló tapasztalatszerzésnek. A nők önismerete, önbecsülése és öntudata helyzetük összehasonlításának lehetőségével és az új, önálló élmények hatására növekszik. De ha a nyugati, nem tudjuk, hová vezető feminizmust keresnénk ezekben a filmekben, semmit nem találunk belőle. Ezek a filmek valóban alapvető emberi jogok hiányáról tanúskodnak. Arról, hogy a kiskorú lánygyermekeket nem lenne szabad házasságba kényszeríteni; hogy az özvegyen maradt nőknek ne kelljen a világtól elrejtőzve élniük; hogy a hagyományos értékek mentén nevelkedett lányokat ne alázzák meg a nyugati mintákat látott férfiak; hogy a nem az angol „elit” kultúrán nevelkedett nők ne legyenek gúny tárgya.

Tudjuk, hogy a szent szövegekben leírt vallási szabályoknak valami társadalmi, gazdasági érdek vagy higiéniai megfontolás volt az alapja. A többnejűség a háborúk idején megcsappant férfilakosság és a férfiktól való függésben élő nők megélhetésének biztosítását szolgálta. Az indiai özvegyek perifériára tolása gazdasági érdek: cél, hogy ne kelljen senkinek eltartania az anyagi támasz nélkül maradt feleségeket. Mivel minden vallás hagyománytiszteletre épül, nehéz ezeket a szabályokat ésszerűen megváltoztatni akkor, amikor a körülmények már nagyban megváltoztak. Ráadásul más kultúrából nézve könnyű kritikát megfogalmazni, de valódi megoldást csak az adott társadalmon belülről lehet elérni. Ezekben a filmekben nagyon természetes módon ötvöződnek a kultúrát és a hagyományt képviselő elemek (gasztronómia, öltözködés, esküvői szokások, engedelmesség, szoros családi kötelékek stb.), valamint az emancipáció felé vezető lépések: az igazságtalanság elleni határozott felszólalás, az ismeretszerzés, az önállóságra való törekvés, az önálló jövedelem lehetőségének megteremtése stb.

A nem Indiában játszódó, hanem a kultúrák találkozását feldolgozó filmek tanulsága is többértű. Feltűnő, hogy csökkenni látszik a nyugati kultúra képviselőinek felsőbbrendűségi érzése. Helyébe lép a nyitottság, az odafordulás, a meghallgatás, az előítéletek legyőzése és az elfogadás. Ezeknek a filmek-

nek nyilvánvaló álláspontjuk, hogy mindenki tanulhat mindenkitől, és egyik kultúra sem tekinthető többnek vagy jobbnak, mint a másik.

Az indiai filmművészet ezen alkotásai maradéktalanul megfelelnek a *placere et docere* művészeti elvnek: ráirányítják a figyelmet aktuális társadalmi problémákra, és a szereplők sorsán keresztül nemcsak állást foglalnak, hanem megoldási javaslatokkal is élnek. Fontos megemlíteni, hogy a fenti filmek többsége női rendező alkotása, így művészi emancipációról is beszélhetünk. A nyugati filmszakmában talán kevésbé jelentős előre lépésnek számít, de az indiai kultúrában mindenképpen öröndetes, hogy egyre több női hangot hallunk, és egyre több női megközelítést látunk. Öröndetes, hogy ezek a filmek utat törtek maguknak a nyugati filmkultúrában, és a legmesszemenőben kielégítik a művészfilmeket kedvelő, igényes moziközönség esztétikai igényeit.