

A daljelenetek változó szerepe a bollywoodi filmben

TDK dolgozat

Írta: Tóth Luca

Témavezető: dr. Vajdovich Györgyi, egyetemi adjunktus

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Filmtudomány Tanszék

2012

Tartalomjegyzék

Bevezető	2
I.	3
Bollywood	3
Bollywoodi daljelenetek.....	5
Bollywood és a musical.....	8
A daljelenetek kultúrtörténeti gyökerei.....	12
II.	17
Korszakok.....	17
Kutatási módszer és korpusz	21
A daljelenetek gyakorisága és időbeli aránya	23
Ének és tánc a daljelenetekben.....	26
A daljelenetek szerepe a cselekményben	31
Kitekintés	37
Konklúzió	39
Mellékletek	42
Bibliográfia	50
Filmográfia	52

Bevezető

A globálisan is egyre ismertebbé váló bollywoodi film legsajátosabb és legközismertebb elemei a jellegzetes énekes-táncos jelenetek. Bár nyugati filmes szempontból ezek a daljelenetek első ránézésére egyszerű esztétikai díszítőelemnek tűnhetnek, melyek időről időre megtörik a film cselekményét, valójában az énekes-táncos szekvenciák sokkal összetettebb szerepet töltenek be a bollywoodi filmekben. Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy ezek a szerepek hogyan változnak Bollywood filmtörténeti korszakaiban.

Kutatásom alapvetően két részre tagolódik. Az első rész egy részletesebb, összefoglaló bevezető a kutatásomhoz. Ebben először tisztázni fogom a téma részletesebb vizsgálatához szükséges alapfogalmakat és felvázolom a mindenkori bollywoodi daljelenetek hagyományos szerepeit. Ezt követően pedig részletezni fogom a bollywoodi daljelenetek és a musical műfajának kapcsolatát, valamint ismertetem Bollywood kultúrtörténeti gyökereit. A dolgozat első részének célja, hogy megalapozza a kutatás létjogosultságát, azaz, egyrészt, hogy bebizonyítsam a bollywoodi film művészeti autoritását, másrészt pedig, hogy bemutassam a daljelenetek kitüntetett pozícióját a hagyományos bollywoodi filmben.

Dolgozatom második és egyben meghatározó részének fókuszában az egyéni kutatásom áll. Ebben három kiemelt filmtörténeti korszak filmjeinek daljeleneteit fogom vizsgálni: a klasszikus maszáláfilmek időszakát, azaz a 70-es évek Bollywoodját, a hagyománytisztelő és családközpontú kilencvenes évekbeli bollywoodi filmeket, valamint a 2004 után készült, a nyugati tömegfilmes mintákat a bollywoodi hagyományokkal keverő filmeket. A hipotézisem az, hogy a dalok szerepe a különböző filmtörténeti korszakok között jelentősen megváltozik és mivel ezek a jelenetek hagyományosan a bollywoodi filmek legjellegzetesebb ismérvei, ezért átalakulásuk általánosságban a bollywoodi film fejlődéséről is sokat elárul.

Míg módszerét tekintve a dolgozat első része leíró-jellegű, a második rész alapvetően kvantitatív elemzésre fog támaszkodni: a három kiválasztott filmtörténeti korszak daljeleneteiről összefoglaló statisztikát készítek. Ehhez minden korszakból tíz-tíz filmet vizsgálok meg részletesebben és mivel dolgozatom alapkérdése elsősorban a fősodorbeli filmekhez kapcsolódik, ezért ezeket a filmeket bevételük, azaz a kvázi populáris státuszuk alapján választottam ki: az 1970 és 1979 közti időszak, az 1994 és 1999 közti időszak, valamint a 2004-től 2010-ig tartó időszak 10-10 (inflációval átszámított) legnagyobb bevételt hozó filmjét fogom vizsgálni. A daljelenetek számosítható jellemzőit három nagyobb témakörben fogom vizsgálni. Elsőként azt, hogy az adott filmekben milyen gyakorisággal és

milyen (időbeli) arányban szerepelnek a daljelenetek. Ezután a diegetikus ének és a tánc szerepét és tulajdonságait fogom vizsgálni az egyes korszakokat reprezentáló filmek daljeleneteiben. Végül pedig az énekes-táncos jelenetek a film cselekményben betöltött szerepét fogom összehasonlítani a három filmtörténeti korszakban, azaz azt, hogy az egyes daljelenetek mennyiben törnek meg a tér és az idő folytonosságát, mennyire viszik előre a cselekményt és hogy maga az éneklés és táncolás aktusa kap-e valamilyen magyarázatot vagy kontextust a film világán belül.

Összefoglalva, az a célom, hogy Bollywood egyik legsajátosabb elemének, a daljeleneteknek a kiemelésével és konkrétan filmes példákon való részletes elemzésével mutassam be a bollywoodi film változását, három filmtörténeti korszakon át.

I.

Bollywood

A Hollywood és Bombay szavak összeolvasásával képzett „Bollywood” kifejezést gyakran azonosítják India teljes filmművészetével – ami egyfelől érthető a kifejezés nehezen behatárolható volta és definiálhatósága miatt, ám ilyen formában nem teljesen helytálló. Vincze Teréz megfogalmazása szerint „*a »Bollywood« kifejezéssel leírható jelenség egyszerre kötődik egy gyártási helyhez (Bombay), egy filmgyártási nyelvhez (hindi), és ugyanakkor egy sajátos filmkészítési stílushoz is (énekes-táncos jelenetekkel tűzdelt, látványos kiállítású filmek, melyek rendkívüli hangsúlyt helyeznek a sztárrendszerre)*”.¹ Annak ellenére, hogy a bollywoodi filmeket nehéz besorolni, és az utóbbi években-évtizedekben egy igen erős globalizálódási folyamaton esnek át, mégis nagyon sajátos, a nyugati film konvencióitól eltérő és alapvetően egységes stiláris és strukturális jegyekkel rendelkeznek.

A bollywoodi és a hollywoodi film legfontosabb strukturális különbsége, hogy a kontinuitás szervezőelve alapvetően eltérő: míg a nyugati filmek a motiváció folyamatosságára (azaz a cselekmény ok-okozati láncolatának töretlenségére), valamint a tér és idő egységének fenntartására törekszenek, addig Bollywood ezeknél fontosabb elemként kezeli a film érzelmi folyamatossága által létrejövő koherenciát.² Részben ebből következik az a különbség, hogy a két filmtípus másként hitelesít: míg a hollywoodi filmekben

1 Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 9.

2 Ibid. p. 17.

elsősorban maga a hihetőség az elsődleges szervezőelem, addig a bollywoodi filmekben sokkal fontosabb szerepet kap a morális és emocionális tartalom – ami mellett (vagy annak részeként) természetesen szintén jelen van a hihetőség szándéka is, de kevésbé kizárólagos pozícióban. A harmadik alapvető különbség az indiai és a nyugati tömegfilmek között az, hogy míg a hollywoodi filmek alapvetően egy történetet, azaz egy vizuálisan megjelenített narratív egységet közvetítenek, addig a bollywoodi filmekben a narratívánál erősebb hangsúlyt kap (pont az érzelmek központi szervezőelemként való működése miatt) a látvány.³

A bollywoodi és hollywoodi filmek közti megnevezett különbségek összhangban vannak azzal a ténnyel, hogy Indiában a filmeket nem egyszeri megtekintésre szánják: míg egy nyugati filmet alapvetően a történet megismerése miatt néz meg valaki, ezért aztán egy megtekintés után a néző a filmet megismerte, „letudta”, addig egy bollywoodi filmre sokkal inkább az érzelmi azonosulás és a látvány miatt váltanak jegyet – akár négyszer-öttször vagy még többször – a nézők. Ebből következik, hogy az indiai mozikultúra teljesen eltérő a nyugatitól.⁴ A filmeket többször megtekintő közönség aktív módon vesz részt a mozinézésben: tapsol, énekel, a színészekkel együtt mondja a poénokat, a számára unalmas részeknél pedig egyszerűen kimegy a teremből beszélgetni. A mozizás Indiában nemcsak szórakozás, hanem társadalmi esemény; egy közös ünnep, melyen a család tagjai (ami hagyományos többgenerációs családmódellet jelent) együtt vesznek részt. Továbbá ebből a sajátos filmkultúrából is következik, hogy a filmek közti átjárhatóság sokkal szabadabb, mint a nyugati filmek esetében, hiszen a bollywoodi filmek közönsége sokkal jobban, bensőségebben ismeri a filmeket, ezért például idézetre, utalásra épülő poénokra sokkal nagyobb igény van.

Míg a nyugati tömegfilmek a jól bejáratott műfaji sémák alkalmazásával célközönség-specifikusan tudnak működni, addig a bollywoodi filmeknél, pont a színes nézőközönség állandó jelenléte és a szelektív filmnézés (azaz, hogy nem mindenki nézi feltétlenül végig a teljes filmeket, hanem csak az őt érdeklő részeket) miatt más „stratégiával” próbálnak népszerűek lenni a filmek. Az indiai filmekben – azok témájától és történetétől függetlenül – mindig található (gyakran minden átmenetet nélkülöző váltásban) szerelmi románc,

3 Dwyer, Rachel – Patel, Diwia: *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*; London: Reaktion Books Ltd, 2002.

4 Srinivas, Lakshmi: The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture and Society* 24 (2002) pp. 155-173. [Magyarul: Srinivas, Lakshmi: Az aktív közönség – Nézőség, társadalmi kapcsolatok és filmélmény Indiában. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 9.]

melodráma, zenés jelenet, humoros geg és akciójelenet, melyek mellé még gyakran csatlakoznak más műfajokat megidéző elemek is. Azokat az indiai filmeket, melyekben a különböző műfaji-jellegű elemek úgy vannak jelen, hogy egyik sem válik túlhangsúlyozottá, kimondottan dominánssá, hanem a filmben egymásután (sokszor különösebb váltás vagy átvezetés nélkül) jelennek meg, azokat maszálá-filmeknek nevezik.⁵

Összességében tehát elmondható a bollywoodi filmekről, hogy annak ellenére, hogy a hollywoodi filmgyártáshoz hasonlóan piacorientált tömegfilmekről van szó, Bollywood a nyugati filmes konvencióktól mind stílári és formai, mind pedig strukturális és narratív szempontból is eltér. A jelen tanulmány szempontjából ezzel kapcsolatban az a legérdekesebb, hogy az imént felsorolt tulajdonságok, melyek a bollywoodi filmet meghatározzák (és a nyugati filmművésztől elválasztják) legjobban észlelhetően vagy legtisztább formájukban a bollywoodi filmek egyik leglényegibb elemét jelentő énekes-táncos jelenetekben fedezhetőek fel.

Bollywoodi daljelenetek

A jellegzetes énekes-táncos jelenetek (vagy másképp: daljelenetek) mellett, hogy valószínűleg Bollywood legközismertebb vonásai, igen fontos szervezőelemei a hagyományos bollywoodi elbeszélésmódnak. Egyszerre foglalnak el kitüntetett szerepet a film narratívájában és a filmstílusban, ami mellett önállóan értelmezhető művészi egységként is működnek, így játszva nagyon fontos szerepet a film eladásában is. Mindeközben pedig a daljelenetek egyben össze is foglalják, egybegyűjtik Bollywood specifikus sajátosságait és így a bollywoodi filmek emblémájaként is értelmezhetőek.

A nyugati musicalek daljeleneteihez hasonlóan a bollywoodi filmek énekes-táncos jelenetei is többé-kevésbé jól leválasztható rövid (nagyságrendileg körülbelül öt perces) részei a filmnek, melyeket a diegetikus (azaz a film világán belül létrejövő) zene jelenléte határoz meg. Jellemzően ezekben a jelenetekben a történet szereplői énekelnek és táncolnak – sok esetben kiegészülve egy tánckarral, a bollywoodi filmekben általában nagyságrendileg 6-8 daljelenet van. Az énekes-táncos jelenetek általában könnyen lehatárolhatóak, de a kevésbé egyértelmű kivételek esetében azokat a filmrészleteket tekintetem daljelenetnek, melyekben jelen van a diegetikus ének (illetve annak hiányában diegetikus zene vagy tánc), és a részlet

⁵ Pendakur, Manjunath: *Indian Popular Cinema. Industry, Ideology, and Consciousness*. Creskill, New Jersey: Hampton Press, 2003. vagy Thomas, Rosie: *Indian Cinema: Pleasure and Popularity*. In: *Screen* (1985) No. 3-4.

hosszúsága nem elenyésző, azaz nem csak egy rövid és ebből következően mellékes jelenet. A daljelenetek igen fontos szervezőelemei a bollywoodi filmeknek, többek között műfaji, dramaturgiai, stiláris és gazdasági szempontból is.

A műfajkeveredéses maszáláfilmekben a zenés-táncos jeleneteknek kitüntetett a szerepe. Rajinder Kumar Dudrah úgy foglalja össze, hogy ezek a jelenetek azok, melyek a különböző stílusú, műfajú, hangulatú és nyelvezetű jeleneteket összefűzik, azaz a maszáláfilmekben „a történetmesélés e különféle módozatai a dalok révén állnak össze koherens egésszé”⁶. Vajdovich Györgyi pedig azzal magyarázza a daljelenetek kitüntetett pozícióját a műfajkeveredéses maszáláfilm esetében, hogy míg „a nyugati közönség napainkban jellemzően csak kivételes szuperprodukciók esetében lelkesedik a musicalért, és más műfajokkal való keverése gyakran inkább a másik műfaj iránt érdeklődőket is elriasztja a filmtől, addig Bollywoóban a zenés-táncos jelenetek a siker legalapvetőbb biztosítékai”⁷, azaz utal arra, hogy a daljeleneteknek a bollywoodi filmekben sokkal többoldalú és lényegibb a szerepe, mint akár – az alapvetően a zenés jelenetek köré épülő - musicalekben.

A maszáláfilmekben betöltött szerepük mellett, a daljelenetek kulcsfontosságúak a film dramaturgiájának szempontjából is, ugyanis a klasszikus bollywoodi filmek esetében ezek azok a részek, melyekben a néző „a történet mögé” láthat. A film cselekményében a daljeleneteknek sokféle szerepet tölthetnek be - a hollywoodi musicalek daljeleneteihez hasonlóan Bollywoóban is a leggyakrabban a romantikus érzelmek vizuális megjelenítésül szolgálnak, de emellett lehetnek a közösségi összetartás vagy más érzelmi állapot explicit megjelenítői is. Az érzelmek megjelenítése mellett pedig természetesen konkrét szerepet is betölthetnek a jelenetek a cselekményben. (Például a bollywoodi filmek között is megtalálhatóak azok az alkotások, melyek történetének fókuszában valamilyen produkció létrehozása áll⁸ - a showmusicalekhez hasonlóan - melyekben a daljelenetek így fontos szerepet játszanak. Illetve ehhez hasonló módon működnek azok a daljelenetek,

⁶ Dudrah, Rajinder Kumar: Singing for India: Songs in the Bollywood Film. In: Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. New Delhi-Thousand Oaks-London: Sage Publications, 2006. pp. 47-64. [Magyarul: Dudrah, Rajinder Kumar: Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben. In: *Metropolis* (2007) no.1. p. 24.]

⁷ Vajdovich Györgyi: Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical. In: *Metropolis* (2008) no.3. p. 70.

⁸ Például táncverseny a *Dil To Pagal Hai* és a *Rab Ne Bada Di Jodi* esetében és zenés-táncos színházi előadás az *Aaja Nachle* című filmben.

melyek Bollywood-specifikus módon valamilyen hagyományt - leggyakrabban vallási szertartást – jelenítenek meg.) Azaz, a néző az énekes-táncos jelenetekből - az érzelmek és kulturális tartalmak vagy más jellegű többlettartalmak megjelenítésének köszönhetően - olyan információkhoz juthat, melyek nem derülnének ki a történésekből. Jellemzően például a szerelmesek dalban vallják meg – korábban még ki nem mondott – szerelmüket. Ez azt támasztja alá, hogy bár felületesen szemlélve az énekes-táncos jelenetek szerepe megkérdőjelezhető „töltelékszerep”, de valójában ezek a részek előremozdítják az elbeszélést, sőt a cselekmény fontos mozgatórugói.

A cselekménybeli szerepükhöz hasonlóan az énekes-táncos jelenetek igen sokoldalú szerepet töltenek be a film egészében stiláris szempontból is. Nem meglepő, hogy a daljelenetek koreografált, színes, mozgó képsorai nagyon hangsúlyos esztétikai elemei a filmeknek. Ráadásul a látványosság mellett a hagyományosan Bollywood esetében a díszítettség bírhat további jelentéssel is - például a daljelenetek túltelítettsége szimbolizálta hagyományosan a szerelmespár érzelmeinek mértékét.

A felsorolt filmben betöltött szerepek mellett a daljelenetek értelmezhetőek önálló egységekként is, melyeknek kitüntetett a gazdasági szerepe az indiai filmforgalmazás és promóció folyamatában. Míg a nyugati filmgyártásra a hangosfilm megjelenése óta jellemző a kép egyértelmű dominanciája a hang felett, addig a bollywoodi filmek esetében a hang – azaz a dalok – igen fontos szerepet töltenek be, többek között üzleti szempontból is.⁹ Az indiai zeneipar és filmipar sokszorosan összenőtt: a rádióban szinte kizárólag a filmek énekes-táncos jeleneteinek slágerei mennek, a zenecsatornák pedig magukat a filmes daljeleneteket vetítik klipekként, így a filmek üzleti sikerének igen jelentős részét képezi a daljelenetek népszerűsége. Valamint, hagyományosan az énekes-táncos jelenetek közül a leglátványosabbakat a film elkészítése előtt leforgatnak (ezek az úgynevezett *item songok*), hogy egyrészt ezzel bizonyítsanak a megrendelőknél vagy pont, hogy ezzel keressenek új mecénásokat, másrészt ezzel promotálják a rádióban és tévében a filmet a premier előtt a nézők felé is. (Jól mutatja a daljelenetek fontosságát gazdasági szempontból, hogy a filmkészítési folyamat egyik legfontosabb eseménye a *music launch*, a zenebemutató.) Azaz látható, hogy a daljelenetek gazdaságilag is igen fontos szerepet töltenek be Bollywoodban.

⁹ Ganti, Tejaswini: The Production and Distribution of Popular Hindi Cinema. In: Ganti, Tejaswini: *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2004. [Magyarul: Ganti, Tejaswini: A hindi nyelvű közönségfilm gyártása. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 120.]

Az énekes-táncos jelenetek tehát nagyon fontos elemei több szinten is a bollywoodi filmeknek, amit az is jól mutat, hogy Bollywood sajátosságai közül sok a daljelenetekben figyelhető meg legtisztább formájában vagy a legmeghatározóbb módon. A Bollywood általános jellemzéséről szóló részben arról volt szó, hogy a nyugati filmművészettől alapvetően az különbözteti meg Bollywoodot, hogy a legfontosabb szervezőeleme nem a kontinuitás, hanem az emocionális folyamatosság és a látvány – ezek pedig az énekes-táncos jelenetekben érhetőek leginkább nyomon: a daljelenetek az esetek nagy részében kilépnek a film valóságából (azaz megtörik a tér és idő folyamatosságát és a kauzalitást), hogy – mint ahogy erről szó volt – teret engedjenek a látványnak és az érzelmek ábrázolásának. Ennek fényében látható, hogy az, hogy az énekes-táncos jelenetek a bollywoodi filmek legjellegzetesebb alkotóelemei nem pusztán azt jelenti, hogy felületesen a Bollywood-fogalmat leggyakrabban ezekkel a jelenetekkel azonosítják, hanem egy sokkal mélyebb kapcsolatra is utal. Ez a mélyebb kapcsolat visszavezethető arra is, hogy a daljelenetek a bollywoodi filmek azon részei, melyekben legjobban tetten érhető a filmet megelőző indiai művészet hagyományainak a továbbélése is és az a sajátos kultúrtörténeti háttér, melyben a bollywoodi film kifejlődött.

Bollywood és a musical

Mielőtt azonban rátérnék a bollywoodi film kultúrtörténeti gyökereinek bemutatására, érdemesebb kicsit részletesen foglalkozni a Bollywooddal igen gyakran összefüggésbe hozott nyugati filmes műfajjal, a musicallel. Mint ahogy az előző fejezetből is már kitűnik, az énekes-táncos jelenetek vizsgálatakor a musical műfaja egyértelműen kínálkozik mint összehasonlítási alap, hiszen a közismert nyugati filmműfajok közül ezekben a filmekben találhatóak a bollywoodi daljelenetekhez hasonló diegetikus énekes jelenetek. Ez a hasonlóság azonban több kérdést is felvet – mint például, hogy besorolhatóak-e a bollywoodi filmek a musical műfajába a formai hasonlóság miatt vagy hogy érdemes-e egyáltalán összehasonlítani két ennyire más kultúrából kinövő filmcsoportot.

A bollywoodi filmeket csak felületesen érintő diskurzusok gyakran hivatkoznak Bollywoodra – az énekes-táncos jelenetek miatt – mint hindi nyelvű musicalre. Ez a daljelenetek meghatározó szerepe miatt legitim megközelítésnek tűnik, ugyanakkor fel is veti a kérdést, hogy lehet-e a bollywoodi filmet – egy alaposabb műfaji vizsgálat után is – a musical egy sajátos lokális alműfajának tekinteni. A legtöbb műfajjal szemben a musicalt leggyakrabban nem tartalmi, hanem formai elemei által szokták definiálni. Rick Altman épp

ezért a musical műfajának meghatározásakor elkülönítette a zenés film [musical film] tágabb, formai hasonlóságon alapuló műfajcsoportját (ami nagyjából megfelel a musical köztudatban élő fogalmának), valamint a filmmusicalt, mely filmes csoport a musical műfaji kánonjának legtipikusabb reprezentánsaiból áll össze, amikben a formai hasonlóság mellett tartalmi hasonlóság is megfigyelhető.¹⁰ Ezek alapján zenés (azaz musical) filmnek tekinthető minden olyan film, melynek meghatározó részét teszik ki azok a jelenetek, melyekben diegetikus (a filmben látható szereplők által játszott) zene van. Ez a leírás ráillik a bollywoodi maszáláfilmekre, így valóban besorolhatóak a nyugati műfajtipológia ezen csoportjába, de fontos rámutatni, hogy tehát az énekes-táncos jelenetek megléte miatt az altmani rendszerben csak zenés filmként értelmezhetjük a bollywoodi filmet és nem egyből filmmusicalként, mivel ahhoz a formai kritériumok mellett több más szempontnak is meg kell felelnie.

A musicalfilm műfajának fókuszában tartalmilag mindig a heteroszexuális szerelem ünneplése áll, a filmek története egy romantikus pár kialakulását beszéli el, a film megoldásában pedig beteljesedik a szerelem. A bollywoodi filmek ehhez nagyon hasonlóan működnek, mivel bár a bollywoodi filmekben sok más történettípus is megjelenik, de a legmeghatározóbbak a szerelmirománc-történetek, illetve a más tematikájú filmekben is mindig hangsúlyos a szerelmi szál. Bollywood legfontosabb alapmítosza az egyetlen szerelem (azaz, hogy mindenkinek egyetlen egy szerelme lehet életében), így tartalmilag hasonlóan konzervatív értékeket (mint például a hagyományos családmodell) képvisel, akárcsak a musicalfilm. Az alaptörténethez hasonlóan a musicalfilmek jellegzetes narratívája is hasonlít a bollywoodi filmekére: a filmmusicalek kettős fókuszú elbeszélése (azaz a középpontban nem egy karakter, hanem két személy – a kialakuló pár két tagja – áll) ugyan nem jellemző kimondottan Bollywoodra, viszont ehhez hasonlóan működik az elbeszélés olyan módon, hogy itt sem egy szálú cselekményről lehet beszélni, mivel a bollywoodi narratíva jellemzően nagyon elágazó, vagyis sok mellékszálal rendelkezik.¹¹ A hasonlóságokkal szemben, a filmmusical és a bollywoodi filmek között alapvető különbségnek látszik, hogy a bollywoodi film – mint ahogy erről következő részben szó lesz – nagyon erősen kapcsolódik a hagyományos indiai művészetekhez, azaz egy alapvetően más kultúrtörténeti hagyományból származik, mint a nyugati musical. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a nyugati

¹⁰ Altman, Rick: A musical. In: *Új Oxford Filmenciklopédia*. Glória Kiadó, 2003. p. 303.

¹¹ Vajdovich Györgyi: Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical. In: *Metropolis* (2008) no.3. p. 80.

musicalfilmek alműfajai¹² is visszavezethetők más művészeti hagyományokhoz (a tündérmese-musicalok a bécsi operett hagyományából, a showmusicalok a kabaréhagyományból, a folk-musicalok pedig a csoportos folklór táncok és folklór dalok hagyományából építkeznek), sőt a kultúrtörténeti eredet az egyik legfontosabb szempont az alműfajok megkülönböztetésében, így akár ebből a szempontból is értelmezhetőek lennének a bollywoodi filmek a filmmusicalok egy alcsoportjaként. Ugyanakkor mindezek ellenére a bollywoodi film mégsem sorolható be egyértelműen a filmmusicalok közé.

A bollywoodi filmek filmmusicalként való besorolásának legfontosabb akadályai a sajátos műfajkeveredéses forma. Ahogy erről már korábban szó esett, a maszálá formájú filmek alaptulajdonságaiknál fogva nem kompatibilisek a hollywoodi műfajrendszerrel, így egyetlen műfajba való besorolásuk is problematikus. De emellett más érvek is azt támasztják alá, hogy műfaji szempontból a bollywoodi film nem illeszthető be a nyugati filmes paradigmarendszerbe, így egyszerűen a filmmusical alcsoportjaként sem értelmezhető. A filmmusical hagyományos formája nagyon erősen kötődik egy térben és időben jól lehatárolható filmtörténeti korszakhoz (1930-as és 1950-es évek közti Észak-Amerika) és bár kultúrtörténeti eredet szempontjából különböző pontokról eredeztethetőek az alműfajok, de érvényességükben mind ehhez a korszakhoz és helyszínhez kötődnek. Így tehát például a musicalfilmek által képviselt konzervatív értékrend ugyan hasonló a bollywoodi filmekéhez, de valójában mindkét filmes csoport esetében egy sajátos – egymástól eltérő – térben és időben meghatározható társadalmi állapot és világnézet tükröződéséről van szó (a korabeli amerikai középosztály családcentrikus felfogása és a hindu valláson alapuló hagyománytisztelő indiai értékrend), melynek hasonlósága inkább tekinthető véletlen egybeesésnek, mint valamilyen öröklődési folyamat eredményének. Azaz, bár mind formailag, mind tartamilag sok közös vonás figyelhető meg a filmmusical és a bollywoodi maszáláfilm között, a bollywoodi film mégsem sorolható be a filmmusicalok közé, melynek fő oka, hogy Bollywood esztétikai hagyománya alapjaiban a nyugati tömegkultúrától függetlenül, egy sajátos lokális kulturális folyamat eredményeként alakult ki és így állandósult a bollywoodi filmek énekes-táncos formája, nem pedig a nyugati műfaji mintákból került át.

A tartalmi és formai filmes eszközök öröklődése, illetve örökölhetősége, valamint a nyugati műfajok dominanciája felvetik a témával kapcsolatos legfontosabb kérdést, hogy

¹² Vincze Teréz: A filmmusical. In: *Mozinet* (2008) no. 1. pp. 49-51.

lehetséges-e és szabad-e egyáltalán bármilyen összehasonlítást is végezni a saját kultúrtörténeti eredettel rendelkező bollywoodi film és a nyugati filmművészet között. Az 1980-as évek óta létező interdiszciplináris posztkoloniális elmélet¹³ a gyarmatosító hatalmak és a gyarmatosított társadalmak között létrejövő kulturális oda- és visszahatásokat vizsgálja, hangsúlyozva azok kétirányúságát. Bár Bollywood az egyik legjobb példa a kulturális gyarmatosításból fakadó filmművészeti kölcsönhatások által létrehozott sokszínűsége (maga a maszálá-fogalom is erős allegóriája a kulturális keveredésnek¹⁴), de az európai és észak-amerikai szemszögű nyugati filmelmélet kategóriáinak fenntartás nélküli kiterjesztése a bollywoodi filmekre tulajdonképpen nem más, mint kulturális gyarmatosítás, és épp ezért kerülendő. Azaz, az indiai filmművészet elemzésekor ugyan kikerülhetetlen a nyugati filmelmélet eszközeivel élni, de fontos ezzel párhuzamosan folyamatosan figyelembe venni a vizsgált filmművészet lokális kultúrtörténeti gyökereit és kapcsolódási pontjait. E tanulmány esetében például a musical közismert műfajával való párhuzam és ellentét felállítása segíti Bollywood bizonyos tulajdonságainak bemutatását, de az én meglátásom szerint helytelen lenne a bollywoodi filmek daljelenetei kizárólag a musicalhez képest vizsgálni. És ehhez hasonlóan a későbbiekben több szempontból is hivatkozni fogok a nyugati filmművészet konvencióira (mint később látható lesz, a globalizációs folyamat az egyik legerősebb módosítója a hagyományos bollywoodi filmművészetnek), de a céloom ezekkel sem a bollywoodi film nyugati szemszögű definiálása, hanem Bollywood belső fejlődésének, alakulásának jellemzése és értelmezése. Bollywood autonóm filmművészet¹⁵: a nyugati művészettől való független önállósága leginkább azzal bizonyítható, hogy – mint ahogy arra már többször utaltam – Bollywood nagyon mélyen és nagyon sokféle módon gyökerezik a lokális hagyományos kultúrában, azaz a klasszikus indiai művészetek kultúrtörténeti hagyományaiban.

¹³ Stam, Robert: *Film and the Postcolonial*. In: *Film Theory. An introduction*. Blackwell Publishing, 2010. pp. 292-298.

¹⁴ *Ibid.* p. 297.

¹⁵ Ami részben abból következik, hogy egészen a kilencvenes évekig Bollywood teljesen önfenntartó módon működött, így nem kellett megfelelni a külföldi piacok elvárásainak.

A daljelenetek kultúrtörténeti gyökerei

Mint ahogy erről szó volt, Bollywood autonómitása annak köszönhető, hogy az indiai filmművészet esztétikai hagyománya egy sajátos lokális kulturális folyamat eredményeként alakult ki – amihez hozzátartozik a bollywoodi filmek énekes-táncos formájának állandósulása is. Azaz a bollywoodi film – különösen a daljelenetek – egyedi jellemzői szinte teljes mértékben visszavezethetőek a filmet megelőző indiai klasszikus művészetek hagyományaira. A sajátos tulajdonságok forrásai a legkülönbözőbb művészeti ágakban lelhetőek fel.

Az indiai művészetek közül a legegységesebb (és legkorábbi) hatást a bombayi fárszi színház gyakorolta Bollywoodra, mely már a legelső indiai hangosfilmben, az 1931-es *Alam Arában* is tetten érhető (sőt, ez a film gyakorlatilag teljes mértékben a fárszi színház hagyományait vitte filmre).¹⁶ A fárszi színházra nem egy összefüggő, kompakt történet előadása volt jellemző, hanem a műsor egymást váltogató dalok, táncok és humoros jelenetekből állt össze.¹⁷ (Ez a forma, azaz az énekes és táncos jelenetek kitüntetett pozíciója, valamint az összefüggő történettel szemben előnyben részesített rövid történetek elbeszélése, a fárszi színházon kívül más – a bollywoodi filmre erősen ható – indiai drámai hagyományra is igaz, például a maráthi *nátjaszangíta* vagy a bengáli *játrára*, a hindi *nautankíra*, a rádzsasztháni *khjátra*, a Madhja Pradésból származó *manycsra* vagy a gudzsarati *bahváira*.¹⁸) Azaz, ahogy Asha Kasbekar megfogalmazza: „a drámai előadás lényegi elemének számít a szangíta, vagyis a dal, a hangszeres zene és a tánc”¹⁹. Ez a színházi hagyomány a bollywoodi filmben legjobban a daljelenetek szerepében érezhető: pont úgy, ahogy a több ezer éves múltira visszatekintő színházi hagyományban, úgy a filmekben is szervesen összekapcsolódik a zene és a próza, az énekes-táncos jelenetek állandó részei a filmnek.

¹⁶ Dudrah, Rajinder Kumar: Singing for India: Songs in the Bollywood Film. In: Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. New Delhi-Thousand Oaks-London: Sage Publications, 2006. pp. 47-64. [Magyarul: Dudrah, Rajinder Kumar: Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben. In: *Metropolis* (2007) no.1. p. 25.]

¹⁷ Booth, Gregory D.: Traditional Content and Narrative Structure in Hindi Commercial Cinema. In: *Asian Folklore Studies*, Vol. 54 (1995) no. 2. p. 172.

¹⁸ Vajdovich Györgyi: Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical. In: *Metropolis* (2008) no. 3. p. 72.

¹⁹ Kasbekar, Asha: An introduction to Indian Cinema. In: J. Nelmes (ed.): *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 1996. p. 369.

A színházi hagyományok mellett más művészeti gyökerei is vannak Bollywood sajátos esztétikájának. Ravi Vasudevan például amellett érvel, hogy a filmek sajátosságai részben a klasszikus indiai festészet frontális stílusára vezethetők vissza, olyan módon, hogy Bollywoodra is jellemző a felfokozott stíláriis ábrázolás (mely a felszín egysíkú ábrázolásával hozható párhuzamba a festészetben), szemben a nyugati művészetek perspektivikus látásmódjával.²⁰

Az énekes-táncos jelenetek kultúrtörténeti eredetének feltárása szempontjából a festészeti hatásnál relevánsabb a hagyományos indiai táncművészetek hatása a bollywoodi filmre. Különösen, mivel a klasszikus indiai táncművészetek legtöbbször (a klasszikus nyugati táncokkal, például a balettel szemben) narratív művészet²¹, így még inkább érthetővé válik, hogy miért olyan szervesen épülnek be a bollywoodi filmekbe a táncjelenetek, hiszen az elbeszélés és a koreográfia összetartozása már – a bollywoodi énekes-táncos jelenetek előképét jelentő – klasszikus táncművészetekben is megfigyelhető. Emellett a klasszikus indiai tánc filmművészetre gyakorolt hatása abban is megfigyelhető, hogy a narrativitás ellenére a hagyományos táncművészetek sajátosan viszonyulnak az eredetiség kérdéséhez. Vajdovich Györgyi azzal indokolja ezt, hogy míg tipikusan a nyugati művészetben az eredeti ötlet, az újszerű előadásmód és történet az elsődleges érték, addig az indiai táncművészetben a cél a mesterről tanítványra öröklődő régi darabok előadása a lehető legtökéletesebb technikával.²² A bollywoodi filmekre szintén jellemző az, hogy az eredeti történetek helyett inkább már korábban is létező alaptörténeteket mesélnek el újra és újra, az újszerűség helyett a kivitelezés módját priorizálva, mely természetesen kiemelten is igaz a sokszor rendkívüli mértékben látványközpontú daljelenetekre.

²⁰ Vasudevan, Ravi: *The Melodramatic Mode and Commercial Hindi Cinema: Notes of Film History, Narrative and Performance*. In: *Screen* (1989) no. 3. p. 33.

²¹ Vajdovich Györgyi: *Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical*. In: *Metropolis* (2008) no. 3. p. 72.

²² *Ibid.* p. 72. (Az erről szóló rész végén Kay Ambrose szövegére hivatkozik ezzel kapcsolatban: „A művész, miután tökéletesen elsajátította mestersége kifejezőeszközeit és technikáit, képessé vált azoknak a lélekben rejlő transzcendentális minőségeknek a kifejezésére, melyeknek semmi közülük a testfelépítéshez vagy a mesterségbeli tudáshoz (...) Ezért egyértelmű, hogy minden indiai művészetet spirituális minősége alapján ítélnék meg abban a hitben, hogy a szépség az ember elméjében jön létre. A technikai tudás csak annyiban érdekes, amennyiben az az ideál kifejezésének eszköze.” Ld. Ambrose, Kay: *Classical Dances & Costumes of India*. London, A. & C. Black, 1950. pp. 23-24.)

Az újra és újra elmesélt alaptörténetek az indiai klasszikus művészetekben nem meglepő módon leggyakrabban mítoszok vagy vallásos történetek (általában a hindu mitológiából). A szakrális tartalom állandósult jelenléte a művészetben a filmre is átöröklődött, mely többféle módon is megjelenik a filmművészetben.²³ Egyrészt, a korai indiai filmek közül a legnépszerűbbek a kifejezetten vallásos, valamilyen mítoszt vagy mondát megjelenítő filmek voltak, melyek ugyan idővel veszítettek népszerűségükből, de elemeikben mind a mai napig felfedezhetőek a más témájú filmekben is (sőt a hindu mondákon túl, később a bollywoodi filmek beemelnek mohamedán és keresztény vallási motívumokat, valamint az egyes területekre, népekre jellemző történeteket és népmeséket is)²⁴. Másrészt, sok későbbi, nem mitikus témájú film ábrázolja a vallási rituálék széles palettáját a komplett szertartásoktól és ünnepektől kezdve egészen az étkezési szokásokig és öltözködésig (ez kifejezetten igaz a kilencvenes évek filmjeire, mint erről később szó lesz). Végül pedig a szakralitás nagyon erősen jelenik meg (mind vizuálisan, mind nyelvileg) a filmeket átszövő metaforákban, melyek pont az énekes-táncos jelenetekben a legerősebbek. Rajinder Kumar Dudrah szerint a bollywoodi filmek szereplői túlnőnek az általuk megformált karaktereken és mitikus alakokká válnak azáltal, hogy közvetlenül is visszautalnak valamilyen vallásos történetre és így jól ismert vallási alakokkal (például Rámával és Szítával vagy Sívával és Párvátival vagy Rádával és Krisnával) azonosulnak.²⁵ A daljeleneteknek ebben a folyamatban több módon is kitüntetett szerep juthat. Egyrészt, mivel ezek a részletek sok esetben a film teréből és idejéből kilépve önálló egységként működnek, ezért egy – nem vallásos témájú – filmbe is be tudnak emelni egy rövid vallásos epizódot, ami által egyértelművé válik, hogy a film szereplői melyik mitikus pár történetét „játsszák újra”. Másrészt sokszor a vallásos rituálék is énekes-táncos jelentek formájában interpretálódnak a filmekben (például olyan módon, hogy az ének és tánc valamilyen filmbeli szertartás részei). Harmadrészt pedig a daljelenetekben elhangzó énekek maguk is sokszor szakrális tartalommal telítődnek a költői dalszövegeknek köszönhetően.

²³ Ibid. p. 73.

²⁴ Ibid. p. 73.

²⁵ Dudrah, Rajinder Kumar: Singing for India: Songs in the Bollywood Film. In: Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. New Delhi-Thousand Oaks-London: Sage Publications, 2006. pp. 47-64. [Magyarul: Dudrah, Rajinder Kumar: Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 25.]

A legdirektebb művészeti hatást kétségtelenül a klasszikus indiai zene és a költészet gyakorolta Bollywoodra, hiszen az énekes-táncos jelenetekben ezek az első hangosfilmekből kezdve mind a mai napig jelen vannak a dalok formájában. A hagyományos indiai zene – a nyugati klasszikus zene szabályosságától élesen eltérő – hangzásvilága mintegy védjegye a bollywoodi filmeknek: annak ellenére, hogy az indiai filmrendezők már évtizedek óta alkalmaznak nyugati zenei elemeket is, mind a mai napig szinte minden bollywoodi daljelenetben felfezhetőek a klasszikus indiai zene alapjai.²⁶ Az indiai zenei hagyomány legérdekesebb tulajdonsága, melytől (és a sajátos tipikusan indiai hangszerek használatától) a nyugati hallgató számára kifejezetten idegennek tűnik, hogy kevésbé kötött²⁷: nincs kotta, a nyugati zenében megszokott fél- és egész hangkülönbségek helyett negyed, harmad és hatod hangközöket használ és részben pont ezek miatt sokkal nagyobb teret enged az improvizációnak.²⁸ A bollywoodi filmek zenéje (ami hagyományosan az énekes-táncos jelenetek dalait jelenti) tekinthető a bollywoodi filmművészet előképének is annyiban, hogy az ezredforduló utáni Bollywoodra jellemző erős hibriditás (azaz, hogy a filmek a klasszikus bollywoodi elemeket szinte egyenlő arányban ötvözik a Hollywoodtól átvett filmes eszköztárral) a zenében már sokkal korábban is megfigyelhető volt: már az ötvenes évek filmdalaiban megjelentek a nyugati hangszerek és az egész hangos skála, melyek – keveredve az indiai zenei hagyománnyal – sajátos, félig indiai, félig nyugati hangzásvilágot szültek.²⁹

A hagyományos indiai költészet – azon belül is elsősorban a rendkívül metaforikus és művészi urdu költészet – jelenléte a bollywoodi filmekben segít megvilágítani az énekes-táncos jelenetek és a hozzájuk tartozó dalok rendkívül kitüntetett szerepét. Részben a zene és a próza a már korábban tárgyalt kultúrtörténeti összetartozása miatt a bollywoodi filmekben a dalszövegek igen fontos pozícióban vannak és ennek megfelelően önmagunkban is művészeti

²⁶ Vajdovich Györgyi: Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical. In: *Metropolis* (2008) no. 3. p. 74.

²⁷ Annak ellenére, hogy az európai klasszikus zenéhez képest kötetlennek tűnik, természetesen a klasszikus indiai zenei hagyománynak is komoly szabályai vannak – a hagyományos hindu zenét és annak előadását meghatározó rendszer (rága) már az ókorban kialakult. (Ld. Schmidt-Jones, Catherine: *Indian Classical Music: Tuning and Ragas*. <http://cnx.org/content/m12459/latest/> (Utolsó letöltés dátuma: 2010. 11.02.))

²⁸ Schmidt-Jones, Catherine: *Indian Classical Music: Tuning and Ragas*. <http://cnx.org/content/m12459/latest/> (Utolsó letöltés dátuma: 2010. 11.02.)

²⁹ Skillman, Teri: The Bombay Hindi Film Song Genre: A Historical Survey. *Yearbook for Traditional Music* 18 (1986) pp. 139-140.

értéket képviselnek. Míg nyugaton a filmzene alapvetően a vizualitás és a próza kísérője csupán, így igen kevés szerephez jut a dalszöveg – ami alól csak a zenés filmek képezhetnek kivételt. De még ezekben a filmekben sem jellemző a dalszövegekre az a fajta művészi igényesség, költőiség, mint hagyományosan a bollywoodi daljelenetek szövegeire. A költői hivatás mind a mai napig megbecsült foglalkozásnak számít az indiai kultúrában és a dalszöveg szerzői ennek a hagyománynak a folytatói, azaz szintén megbecsült művészek (sőt, a legismertebb dalszövegírók közül sokan eredetileg költők voltak). A dalszövegek fontos pozícióját jól tükrözi, hogy a legfontosabb indiai filmes díj, a Filmfare kategóriái között megtalálható külön a legjobb dalszövegeknek járó díj is és a legtöbb díjat elnyert rekorder (Gulzar³⁰) maga is dalszövegíró. A tény, hogy a dalszövegek önmagukban is megbecsült művek még inkább emelik az énekes-táncos jelenetek értékét, de emellett rávilágítanak arra is, hogy a daljelenetek milyen kitüntetett figyelmet élveznek és hogy ez rendkívüli pozíció összefügg azzal a kulturális örökséggel, amiből a bollywoodi film kialakult.

Összefoglalva, tehát látható, hogy a bollywoodi film nagyon sok szállal kötődik a klasszikus indiai művészethez, ami bizonyítja Bollywood autoritását és meg is magyarázza Bollywood – a nyugati filmkultúrától merőben eltérő – sajátos tulajdonságait is, visszavezetve őket az indiai film kultúrtörténeti előzményeihez. A fárszi színház és a klasszikus indiai dráma, a frontális stílusú festészet, a klasszikus indiai táncművészetek hatása, a mitikus alaptörténetek, a hagyományos zene és a költői dalszövegek beépítése mind hozzájárultak a sajátos bollywoodi filmkultúra kialakulásához. És mint ahogy látható volt, szinte minden művészeti ág öröksége az énekes-táncos jelenetekben található meg legerősebben. Ezek alapján tehát elmondható, hogy kultúrtörténeti szempontból a bollywoodi filmek legtipikusabb, azaz a bollywoodi film sajátosságait legjobban reprezentáló elemei az énekes-táncos jelenetek.

³⁰ A 78 éves Gulzar művésznevű Sampooran Singh Kalra 10 díjat nyert a dalszövegeivel és ezzel holtversenyben vezet a zenei rendező A. R. Rahman-nal.

II.

A bollywoodi filmek – azon belül is a daljelenetek – eddig ismertett szerepei, tulajdonságai általánosan igazak a mindenkori filmekre – de ez nem jelenti azt, hogy Bollywood filmtörténeti korszakai között ne lennének különbségek, vagyis hogy az említett tulajdonságok dominanciája, aránya ne változna és a daljelenetek szerepei ne alakulnának. A bevezető részben többször felhozott „hagyományos” jelző egyszerre több jelentéssel is bír: egyrészt utal egy időbeliségre, vagyis azokra a korai filmekre, melyek a már a hangosfilmgyártás kezdetekor kialakuló filmes konvenciókat legtisztábban mutatják fel. Másrészt utal a Bollywood-fogalommal leginkább azonosított korszakra, a hetvenes évek bollywoodi filmjeire. Emellett pedig a hagyományos bollywoodi filmek elnagyolt kategóriája egyszerre jelöli magát azt az általánosságot, tipikusságot, ami közös a mindenkori bollywoodi filmekben, azt, amihez képest a különböző filmtörténeti korszakok eltérnek. Dolgozatom további részében nem e tág gyűjtőkategória jellemzését fogom folytatni, hanem azt fogom vizsgálni, hogy Bollywood egyes filmtörténeti korszakainak daljeleneteiben hogyan alakulnak és változnak meg ezek a „hagyományos” tulajdonságok. Ehhez három konkrét filmtörténeti korszakot fogok részletesebb vizsgálat alá vetni.

Korszakok

Mint ahogy általánosságban a filmtörténetre is igaz³¹, Bollywood esetében sem lehet élesen tagolódó korszakokról beszélni, hiszen a filmtörténeti fejlődés, alakulás folyamatos. Mégis a bollywoodi filmek között is megfigyelhetők olyan filmes csoportok, melyek tagjainak közösek a sajátosságai és időben is egyszerre jönnek létre. Ezek közül pedig egyes csoportok sajátosságai elég meghatározóak és állandónak, időbeli kiterjedésük és hatásuk pedig elég meghatározó ahhoz, hogy – erős egyszerűsítéssel élve – filmtörténeti korszakokként lehessen őket értelmezni. Mivel a bollywoodi filmgyártás alapvetően bevétel-orientált tömegfilmes ipar, ezért ezeket a korszakokat formai és tartalmi hasonlóságok mellett olyan közös külső tulajdonságok is meghatározhatják, mint a közös célközönség (illetve a formai és tartalmi hasonlóságok visszavezethetőek részben ezekre). Emellett a nézettség- és

³¹ Michèle Lagny: *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et l'histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. Ch. 2. Le découpage de l'histoire du cinéma. pp. 87–125. [Magyarul: A filmtörténet felosztása (trans. Bajomi Lázár Dávid és Bajomi Lázár Péter) In: *Metropolis* (1997) Vol. 1. pp. 8-29.]

bevételekcentrikus filmgyártásnak köszönhető, hogy sokkal könnyebb objektíven kijelölni az adott filmkorszakok legmeghatározóbb darabjait, hiszen az adott korszak kiemelkedő nézettségű (vagyis anyagilag is rendkívül sikeres) filmjei – szinte minden esetben – filmművészetileg is meghatározóak, hiszen az azokat követő filmek is másolni próbálják a sikerreceptjüket. Mindezek fényében Bollywood három – időben legközelebbi – karakteres filmtörténeti korszakát fogom vizsgálni: a klasszikus maszáláfilmek nagy korszakát, a hetvenes évek filmjeit, a hagyomány-centrikus konzervatív családi filmek időszakát, a kilencvenes éveket, valamint a nyugati tömegfilmes mintákból erősen merítő, ezredforduló utáni filmek korszakát.

Az első általam vizsgált filmtörténeti korszak tehát az 1970-es évek, melyre sokan úgy hivatkoznak, mint Bollywood és a maszáláfilmek aranykorára. Az ekkor készülő filmek minél szélesebb közönségréteget próbálnak megszólítani, ezért is állandósul a műfajkeveredés maszáláformája, ami pont azt a célt szolgálja, hogy minden korú, nemű és érdeklődésű néző megtalálja benne a preferált történeteszálat, fordulatokat. Ugyanakkor, a széles célközönség ellenére, ebben az időszakban a filmek piaca – szinte kizárólag – India és a környező keleti országok. Ezek mellett pedig fontos eleme a hetvenes évek bollywoodi filmjeinek az új fajta hőstípus, a dühös fiatal lázadó [angry young man] figurája³². Erre a korszakra, tehát a maszálá legtisztább formája jellemző (azaz, minden filmben felváltva jelentkeznek az akció-, a romantikus-, a vicces és a drámai jelenetek), a lokális nemzeti közönség, valamint a lázadó fiatal férfi főhős. És ez az a filmtörténeti korszak mely a köztudatban leggyakrabban azonosítanak Bollywood filmművészetével, így ez áll a vizsgált korok közül a legközelebb a „hagyományos bollywoodi film” fogalmához.

Az 1990-es évek filmtörténeti korszaka élesen leválik az azt megelőző filmtörténeti hagyományról – ezt jól mutatja az a tény, hogy az új korszakot jelző első filmek 1994-es megjelenése a nézettségi és bevételi adatokban éles vízvonalat jelent³³. A korszak népszerűségének egyik legfontosabb oka, hogy az indiai célközönség mellett ezek a filmek

³² Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 14.

³³ A bollywoodi filmek bevételét nyilvántartó Box Office India az évtizedek szerinti bevételi listái között egyedülálló módon ketté lett bontva 1994 előtti és utáni évtizedre az adott időperiódus, mivel az új típusú filmek annyival népszerűbbek lettek, hogy a listán utolsó (25.) film bevételük is több, mint kétszerese a legnagyobb bevételhez vezető 1990 és 1994 között készült filmnek. Ld. <http://goo.gl/vyAz> (Utolsó letöltés: 2012. 11. 04.)

sikeresen céloztak meg egy újabb csoportot, a korábban külföldön letelepedett indiai (NRI³⁴) nézőket, akik próbálják összekötni kivándorlásuk végállomásának lokális kultúráját a sajátjukkal.³⁵ (Bollywood hamar felismerte a remek piaci lehetőséget az NRI-ok filmigényében, hiszen bár számszerűen nem lenne a külföldi indiaiak száma meghatározó Bollywood közönségéhez képest, de az Amerikában vagy Nyugat-Európában eladott mozijegyek ára akár ötvenszerese is lehet az Indiában eladott jegyekének.) Épp ezért ezek a bollywoodi filmek hihetetlenül nagy hangsúlyt fektetnek a klasszikus és hagyományos indiai értékrend, valamint a kultúra és vallási rituálék ábrázolására. Az ebben a korszakban készült filmek egy utópisztikus álom-Indiát ábrázolnak (mellőzve a reális társadalmi problémák említését) az akár többedik generációs honvágys NRI-ok számára, akik a filmekén keresztül tartják fent a kapcsolatot hazájuk hagyományaival. Ezek a filmek műfajilag visszafogottabb, módosított maszáláfilmek, melyek lényegesen kevesebb akciót vonultatnak fel, viszont sokkal több bennük a rendkívül látványos énekes-táncos jelenet, melyek sokszor valamilyen családi vagy vallási szertartás kontextusába ágyazódva jelennek meg. A filmek cselekménye a nyugati néző számára konfliktusmentesnek tűnhet, mivel a konfliktusok forrása ezekben a filmekben teljesen hétköznapi. Főhőseik jellemzően rendkívül gazdag, (ki nem mondottan) a legfelső kasztból származó, hindu vallású, leggyakrabban Pandzsábból származó, mélyen hagyománytisztelő karakterek, akik az indiai többgenerációs családmodell idili változatát jelenítik meg. Tehát, a kilencvenes évek bollywoodi filmjeit legerősebben az határozza meg, hogy a külföldön élő indiai nézőket célozzák meg és ezért a hagyományok és szertartások ábrázolása, valamint a konzervatív családközpontú értékrend képviselése válik a filmek elsődleges szervezőelemévé.

A 2004 után készült bollywoodi filmek meghatározó tulajdonsága egyfajta hibriditás, azaz a bollywoodi hagyományok és a nyugati tömegfilmes minták vegyítése. Ennek több oka van, az egyik, hogy a nyugati kultúra is egyre nagyobb érdeklődést mutat Bollywood iránt.³⁶

³⁴ NRI: Non-Residential Indian, azaz nem az anyaországban élő indiai.

³⁵ Ezt Vincze Teréz így fogalmazza meg: „Vagyis ezek a filmek mintha már valóban sokkal inkább szólnának a diaszpórában élő, anyagilag sikeres, ám egykori hazájuk, kulturális gyökereik és egy lehetséges nemzeti identitás iránt nosztalgiát érző indiai származású, közép- és felsőosztálybeli nézőknek, akik szívesen merülnek el az anyaország egzotikus helyszíneinek és szokásainak színes képeskönyvében.” Ld. Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. In: *Metropolis* (2007) no. 1. p. 15

³⁶ Hogan, Patrick Colm: *Understanding Indian Movies: Culture, Cogniton, and Cinematic Imagination*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2008.

Az már a kilencvenes évek filmjeinél is látható volt, hogy anyagi okok miatt rendkívüli nagy figyelem esik a potenciális nyugati (elsősorban angliai és amerikai) felvevőpiacra a komoly bollywoodi blockbusterek esetében – ez pedig még inkább igaz akkor, ha a potenciális nézőközönség nemcsak az Indiából kivándorlókat jelenti, hanem a bollywoodi kultúra iránt érdeklődő külföldieket is. A hibriditás tehát egyrészt magyarázható azzal, hogy szélesebb külföldi nézőközönséget céloznak meg, másrészt ugyanígy Indián belül is nagyobb hangsúly helyeződik a nagyvárosi multiplexmozik (kiseb számban képviselt, de több pénzt hozó), modernebb életvitelt élő, globalizáltabb nézőire, mint a vidéki filmszínházak – az Indiai hagyományokhoz közelebb álló – közönségére.³⁷ Az ezredforduló után készült filmek tehát egyre több és több nyugati elemet vesznek át, illetve a hagyományos bollywoodi filmes megoldások alkalmazásakor sokszor tapasztalható egyfajta felülemelkedett önirónia, a „nyugati tekintet”.³⁸ Ez a félutas pozíció, (azaz, hogy a filmek félig ugyan megfelelnek a bollywoodi konvencióknak, de már legalább olyan mértékben viselik magukon Hollywood nyomait is) a filmekben többféle módon is megjelenik. Ez tükröződik a filmek műfajiságában is: 2004-től kezdve gyakran a hagyományos maszáláformában uralkodóvá válik egy-egy műfaj, mely háttérbe szorítja a többit, illetve megjelennek új műfaji elemek is a műfajkeveredéses formájú filmekben. A daljelenetek pozíciója is problematikussá válik, összességében egyre kevesebb énekes-zenés jelenet található a filmekben és ezek kevésbé jól elkülöníthetőek, mint a korábbi korszakok filmjeinek esetében. A főhős- és konfliktustípusok minden eddiginél szélesebb felhozatala található a legújabb bollywoodi filmekben, de közös ezekben, hogy sokkal kevésbé domináns ezekben a hagyományos indiai konvenció, azaz gyakori a nyugati vagy nagyvárosi főhős és történet. Illetve szintén nyugati hatásként értelmezhető, hogy maguk a filmek is rövidebbekké válnak. A korszakhatár meghatározása kevésbé egyértelmű, hiszen a kilencvenes évek családi filmjei közül készül több is még 2000 után és a félutas filmek megjelenése nem olyan élesen kimutatható, hanem egy több éves átmeneti folyamat eredménye – a 2004-es korszakhatár (mely a félutas filmek első tipikus

³⁷ Rai, Amit S.: *Untimely Bollywood. Globalization and India's New Media Assamblage*. London: Duke University Press, 2009.

³⁸ Ezek a filmek sok esetben egyszerre működnek klasszikus bollywoodi filmként és egyúttal a klasszikus maszálá nyugati nézőpontú paródiájaként is: például minden idők második legnézettebb indiai filmje jelenleg a 2010-es *Dabangg*, amelynek túljátszott, nagyon erősen látványközpontú akciójelenetei egyszerre élvezhetőek az indiai kislelkes nézőinek is mint igazi verekedős-jelenetek (hiszen ők ehhez hasonló akciójeleneteken nőttek fel) és a nyugati nézők számára is akciófilmparódiaként (sőt valószínűleg ez az önellentmondásos kétutasság okozta részben a film átütő sikerét is).

filmjeinek (*Main Hoon Na* és a *Dhoom* széria első része) megjelenési éve) tehát nem jelent éles határ, hanem csak egy „filmtörténeti segédvonal”. Összességében tehát a 2004 utáni filmtörténeti korszak a bollywoodi hagyományok és a nyugati filmes hatás hibridizációjával jellemezhető, melynek oka a külföldi és a nagyvárosi nézőközönség kitüntetett megcélzása.

Összefoglalva, látható tehát, hogy a három részletesebben vizsgált filmtörténeti korszak, az 1970-es évek klasszikus maszáláfilmjeinek korszaka, a kilencvenes évek családi filmjeinek időszaka, valamint a 2004 után megjelenő félutas filmek korszaka mind jól elkülönülő filmtörténeti időszakok, melyek részben magukon viselik a hagyományos bollywoodi filmek sajátosságait, részben pedig – különböző pontokon és különböző mértékben – el is térnek attól.

Kutatási módszer és korpusz

Dolgozatom alapvető célja, hogy a bollywoodi filmtörténet idáig taglalt korszakainak énekes-táncos jeleneteit vizsgáljam, hogy egymással összevetve azokat, a daljeleneteknek – és magának Bollywoodnak – az alakulását, fejlődését mutassam be. Ennek függvényében, a részletesen vizsgált filmek korpuszának és a konkrét kutatás módszerének kiválasztásában arra törekedtem, hogy egyszerre tudjak objektív és részletgazdag, ugyanakkor átfogó és összefoglaló képet adni a témáról.

A korpusz kiválasztásában ez a kettős célkitűzés ellentmondásossá vált, mivel a filmkorszakok átfogó jellemzéséhez a lehető legtöbb film együttesének vizsgálata szükséges, míg a részletekbe menő kutatás lényegesen kisebb korpuszt feltételez. Az ellentmondás feloldásaként olyan megközelítést választottam, hogy korszakonként ugyan csak 10-10 filmet fogok részletesen vizsgálni, de a kiválasztott filmek súlyozott reprezentánsai az adott filmtörténeti korszaknak: a három korszak legnagyobb bevételt elérő alkotásait fogom vizsgálni. Bár az anyagi sikeresség nem feltétlenül jelent művészeti értéket is, ám mivel Bollywood piac-alapú populáris filmkultúra, így a bevétel (és az ezzel többé-kevésbé egyenesen arányos nézettség) ezeknek a filmeknek az esetében értelmezhető kvázi populáris státuszként, vagyis, az én meglátásom szerint, Bollywood esetében a fősodorbeli, kiugró népszerűségű filmek alkalmasak egy teljes korszak jellemzésére, mivel a magas bevétel egyféle objektív sikerességet jelent. Dolgozatom vizsgált filmjeinek korpuszát tehát az 1970-

1979 közti időszak, az 1994-1999 közti időszak, valamint a 2004-től 2010-ig tartó időszak 10-10 (inflációval átszámított) legnagyobb bevételt hozó filmje képz. (Ld. 1. melléklet.)³⁹

A konkrét korpuszt elemző vizsgálatom módszere a filmek statisztikai elemzése, azaz a témához kapcsolódó számszerűsíthető adatok összevetése és értelmezése. Vagyis annak érdekében, hogy minél objektívebben elemezzem az egyes filmtörténeti korszakok tendenciáit, konkrét számszerű adatokkal dolgozom, annak érdekében pedig, hogy összefoglaló módon alkossak képet, statisztikai eszközökkel, arányaikban vizsgálom a daljeleneteket és filmeket. Emellett pedig értelmezem és kontextusukba helyezve meg is magyarázom a kapott eredményeket.

Az ezzel a módszerrel megvalósuló kutatásom tematikailag három nagyobb részre osztható. Elsőként azt fogom megvizsgálni, hogy az egyes filmtörténeti korszakokban milyen az énekes-táncos jelenetek eloszlása és aránya, azaz többek között például azzal fogok foglalkozni, hogy mekkora részét teszik ki a filmidőnek a daljelenetek és összesen hány van belőlük, illetve hogy az egyes dalok a filmidőben hol helyezkednek el. A második nagyobb egységben arról lesz szó, hogy a daljelenetekben milyen szerepe van az éneknek és a táncnak, azaz azt fogom vizsgálni például, hogy része-e a vizsgált filmek daljeleneteinek a diegetikus zene, vagy hogy az egyes daljelenetekben szerepel-e tánckar. Végül a harmadik részben a daljelenetek elbeszélésben betöltött szerepét fogom vizsgálni, azaz azt, hogy megtörik-e az elbeszélés terét és idejét, hogy előre viszik-e a cselekményt, valamint hogy diegetikusan indokolva vannak-e. Összefoglalva, ebben a három nagyobb témakörben, statisztikai módszerrel fogom megvizsgálni a három kijelölt filmtörténeti korszak 10-10 filmjét és az azokban található énekes-zenés jeleneteket, hogy így összefoglaló képet alkossak a daljelenetek szerepéről és bemutassam ezen szerepek változását és alakulását.

³⁹ A konkrét korszakhatárok évszám szerinti kijelölésében és a konkrét filmek kiválasztásában az indiai filmek bevételi adatait listázó Boxoffice India nevű oldal adataira támaszkodtam. Ld. Boxoffice India <http://goo.gl/vyAz> (Utolsó letöltés: 2012. 11. 04.) Mindhárom filmtörténeti korszak esetében igaz, hogy hosszabb időszakot ölelnek fel (azaz a kijelölt határévszámok előtt vagy után is készültek még az adott korszakhoz tartozó filmek) és hogy nem meghatározható a korszakok pontos időbeli kezdeti és végpontja, mivel ezek kialakulása és eltűnése fokozatos filmtörténeti változások, folyamatok eredményei.

A daljelenetek gyakorisága és időbeli aránya

Bollywood legutóbbi filmtörténeti korszakainak vizsgálatakor az egyik legszembetűnőbb különbség az egyes korszakok között, hogy bár alapvetően mindegyikben fontos szerepet játszanak a daljelenetek, de mégis nagyon eltérő mennyiségben jelennek meg az egyes korszakok filmjeiben. Amennyiben elfogadjuk, hogy a jellegzetes énekes-táncos jelenetek Bollywood legmeghatározóbb jegyei közé tartoznak, akkor ezeknek a jeleneteknek a kiemelt használata vagy mellőzése igen fontos információt adhat a mindenkori bollywoodi filmek önmagukról és filmtörténeti hagyományairól való gondolkodásáról. Azaz, az a tény, hogy egy adott korszak filmjeiben dominánsak-e a Bollywood védjegyének tekinthető daljelenetek, fontos pontot jelent annak megítélésében, hogy az adott korszak mennyiben próbál megfelelni a hagyományos konvencióknak (és ezt mennyire akarja hangsúlyozni), így a korszak filmjeinek szándékáról, célcsoportjáról és karakteréről is sokat elárul, vagyis összességében a daljelenetek szerepeltetésének vizsgálata fontos pontja a filmtörténeti korszakok közti különbségek felderítésének. A téma vizsgálatát megkönnyíti, hogy a daljelenetek használatának gyakorisága (azaz, hogy egy filmben hány ilyen jelenet található és ezek időben hogyan aránylanak a teljes filmhosszhoz) objektíven mérhető és jól kimutatható.

Mint ahogyan erről szó volt korábban, hagyományosan hat (vagy esetleg egy-kettővel több) dal köré épült fel a bollywoodi film⁴⁰, mely konvenciókat jól képviselik az 1970 és 1979 közti bollywoodi korszak reprezentáns darabjai, melyekben átlagosan 6,6 daljelenet található. A kilencvenes évek bollywoodi filmjeiben ehhez képest az énekes-zenés jelenetek száma jelentősen megemelkedett: a tíz vizsgált filmben átlagosan 8,6 daljelenet található, ráadásul pont a korszakot elindító és nagyon erősen meghatározó⁴¹ filmben, a *Hum Aapke Hain Kaun..!*-ban 13 daljelenet található. Nemcsak ehhez képest, hanem a hetvenes évek eredményeihez, vagyis a hagyományosnak tekintett összeghez képest is erős csökkenés

⁴⁰ Dudrah, Rajinder Kumar: Singing for India: Songs in the Bollywood Film. In: Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. New Delhi-Thousand Oaks-London: Sage Publications, 2006. [Magyarul: Dudrah, Rajinder Kumar: Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben. In: *Metropolis* (2007) no.1. p. 25.]

⁴¹ A *Hum Aapke Hain Kaun..!* kiemelt státuszát jó mutatja, hogy a kilencvenes évek anyagi kettészakadása ezzel a filmmel magyarázható: rendkívüli anyagi siker volt, a bevétele több, mint a korpusz alapjául szolgáló tízes lista utolsó három darabjának összesen, és lényegesen több, mint az 1990 és 1993 között készült filmek legsikeresebb tíz filmjének összesen. Ld. Boxoffice India <http://goo.gl/AcAAm> (Utolsó letöltés dátuma: 2012. november 7.)

figyelhető meg a 2004 után készült filmekben: itt már csak átlagosan 5,3 daljelenet található filmenként. Ezek az adatok annyiban támadhatóak, hogy nem veszik figyelembe a daljelenetek és a filmek hosszát, vagyis félrevezethetőek lehetnek, mivel csak gyakoriságról beszélnek és nem arányos, időbeli szerepről. (Ld. 2. melléklet)

A daljelenetek számának változása kevésbé tűnik jelentősnek annak fényében, hogy a korszakok filmjeinek átlagos hossza is hasonló módon változik: a hetvenes évekhez képest a kilencvenes évek bollywoodi filmjei hosszabbak, a 2004 utáni filmek pedig jelentősen rövidebbek mind a két korszak vizsgált darabjainál. Ugyanakkor, maguknak a daljeleneteknek a hossza is eltér az egyes filmtörténeti korokban⁴², ami azt eredményezi, hogy az énekes-táncos jelenetek időbeli aránya a vizsgált korokat reprezentáló filmekben egybevág a daljelenetek száma által kirajzolt filmtörténeti változással. Az 1970 és 1979 közötti bollywoodi filmeknek átlagosan a 21,1%-át teszik ki a daljelenetek, az 1994 és 1999 közti filmekben ez a szám 24,3%-ra emelkedik, a 2004 utáni filmekben pedig már mindössze a filmidő 12,4%-át képezik a jellegzetes énekes-táncos jelenetek. (Ld. a 2. és 3. mellékletben.) Vagyis a daljelenetek időbeli aránya is azt a folyamatot rajzolja ki, ahogy a hagyományos bollywoodi konvenciókhoz képest a kilencvenes évek filmjeiben megugrik az énekes-táncos jelenetek szerepeltetése, a legújabb filmekben pedig még a megugrásnál is szembetűnőbb mértékben válik mellőzötté.

Az én meglátásom szerint mind a kilencvenes évek, mind a 2004 utáni filmek esetében a hagyományos konvencióktól (vagyis az ilyen szempontból azoknak megfelelő hetvenes évekbeli filmektől) való eltérés visszavezethető arra, hogy az egyes korszakok kiket tekintenek a filmek közönségének. Mint ahogy erről szó volt, az 1994 és 1999 közt készülő bollywoodi filmek tartalmi újításai magyarázhatóak azzal, hogy az ekkor készülő filmek az anyaországban (és környékén) élők mellett a külföldön élő indiaiakat is megcélozzák, egy szinte utópisztikus India képét sugározva. Az idealizált konzervatív hagyományközpontúság tartalmi felerősödésével párhuzamba állítható az a formai átalakulás, ahogy a filmek hosszabbra nyúlnak, a daljelenetekből pedig több szerepel, így nagyobb részét téve ki a filmeknek. Ahogy ezekben a filmekben tartalmilag is felfokozódik minden, ami az indiai kultúrához és hagyományokhoz kapcsolódik, úgy válnak dominánsabbá a bollywoodi film legtipikusabb formai vonásai is, azaz az amúgy is hosszú filmidő még hosszabbá válik, a

⁴² Érdekes, de komoly eltérést nem okoz, hogy a hetvenes évek filmjeinek daljelenetei hosszabbak a kilencvenes évek daljeleneteinél, a 2004 utáni filmekre viszont ismét jelentős rövidülés jellemző. Ld. 3. melléklet.

kulcsfontosságú daljelenetek szerepe pedig megnő, hogy így még a hagyományos bollywoodi filmnél is „tipikusabb” bollywoodi filmek jöjjenek létre. Vagyis a kilencvenes évekbeli daljelenetek gyakoriságának és időbeli arányosságának megnövekedése ugyanazzal magyarázható, mint a korszak más változásai is.

A kilencvenes évek bollywoodi filmjeihez hasonlóan, a legújabb filmek esetében kimutatott konvencióktól való eltérést is meg lehet indokolni a filmek célközönségének megváltozásával. Ahogy az egyes filmtörténeti korszakok jellemzésénél már szó volt róla, az ezredforduló után a bollywoodi filmek már nemcsak az indiai származású vagy az abban a térségben élő nézőknek szólnak, hanem külföldieknek (elsősorban európaiaknak és amerikaiaknak) is, valamint Indián belül is felülértékelődik nagyvárosi multiplexek közönsége. Ez a két folyamat ugyanazt eredményezi: az új bollywoodi filmek sokban felülírják a jellegzetes bollywoodi hagyományokat és egyfajta félutas megoldásként, átmenetként működnek a nyugati tömegfilmes konvenciók és a bollywoodi filmes eszköztár között, magukon viselve mindkét filmtípus jegyeit. A filmidő lerövidülése, a daljelenetek rövidülése és megritkulása mind magyarázhatóak azzal, hogy ezek a 2004 után készült filmek próbálják a hagyományos bollywoodi film tipikus tulajdonságait összeegyeztetni, felhívítani a nyugati filmes formával. Vagyis, pont ahogy a kilencvenes években az volt a cél, hogy minél jobban hangsúlyozzák Bollywood sajátosságait, úgy a legújabb filmek esetében azokat inkább feloldják, megpróbálják a hollywoodi film – globálisan „szabványosított” – formájával összhangba hozni.

A nyugati filmes minták ilyen szintű beemelése a bollywoodi filmművészetbe fontos kérdést vet fel a daljelenetekkel kapcsolatban. Mint ahogy a musical műfaja és a bollywoodi énekes-táncos jelenetek kapcsolatáról szóló részben is szó volt róla, a nyugati filmes kultúrában az énekes-táncos jelenetek más műfajokkal való keveredése kifejezetten elidegenítő lehet a nézők számára, míg Bollywood esetében teljesen természetes, hogy tematikától függetlenül minden filmben szerepelnek daljelenetek. Épp ezért problematikusá válik a daljelenetek pozíciója azokban az új filmekben, melyekben erősebben érvényesül a nyugati filmes hatás – különösen, ha ez a hatás műfajilag vagy tematikailag olyan módon érvényesül, ami a nyugati filmes paradigmák szerint kizárná az énekes-táncos jelenetek jelenlétét. A bollywoodi filmek között ugyan időről időre előfordult néhány példa mindig olyan filmekre, melyekben egyáltalán nem volt daljelenet⁴³, de a 2004-ben kezdődő

⁴³ Garwood, Ian: The Songless Bollywood Film. In: *South Asian Popular Culture*. (2006) no. 4. pp. 169-183.

bollywoodi korszakban több ilyen film is akad, ami kifejezetten sikeressé is tudott válni, nem csak kritikailag, hanem financiálisan is, mint például a sportfilmek műfaját meghonosító 2007-es *Chak De! India*, (mely a 12. helyen áll a korszak bevételi listáján). Ezeknek a filmeknek az esetében egy furcsa ellentmondás jön létre: bár művészeti szempontból a daljeleneteknek már nincs helyük a filmben, ugyanakkor – mint ahogy erről már szó volt korábban – a bollywoodi filmkészítésben az énekes-táncos jeleneteknek anyagilag is fontos a szerepe, mint a film eladásának egyik legfontosabb marketing eszköze. Ezt az ellentmondást a különböző filmek különböző stratégiával próbálják kibékíteni, a vizsgált filmek korpuszába tartozó 2010-es politikai thriller, a *Raajneeti* marketingkampánya például ugyanúgy egy fontos daljelenet (*item song*) köré épült, mint bármelyik másik filmmé, de a *Raajneeti*ben egyáltalán nem volt található más énekes-táncos jelenet, és ez az egy is csak jelentősen lerövidítve volt látható. Ennek az ellentmondásnak a feloldása nem csak a dalok számának radikális csökkentésében érhető tetten, hiszen például - mint ahogy később látható lesz - , a 2004 utáni filmtörténeti korszak filmjeire jellemző, hogy a dalokat sokkal erősebben próbálják beleszőni a cselekménybe és megindokolni, hogy így jobban megfeleljen a nyugati tömegfilmekhez szokott nézők elvárásainak.

Összefoglalva tehát, a három filmtörténeti korszak énekes-táncos jeleneteinek gyakorisága és azok időbeli aránya a filmekhez képest nagyon eltér. Míg a hetvenes évek daljelenetei megfeleltethetőek ilyen szempontból a hagyományos bollywoodi konvencióknak, addig a kilencvenes évek filmjeiben fontosabb szerepet kapnak a daljelenetek, míg a 2004 utáni filmekben háttérbe szorúlnak. És mindkét filmtörténeti korszak esetében ez a változás indokolható a filmek célcsoportjának alakulásával. Ezzel összhangban, nagyrészt ugyanezeknek a változási folyamatoknak a jelei olvashatóak ki a daljelenetek más szempontú jellemzőiből is, ugyanakkor pont a daljelenetek legalapvetőbb jellemzői, az ének és a tánc sajátosságai mégsem egyértelműen csak erről árulkodnak.

Ének és tánc a daljelenetekben

Maga az ének és a tánc értelemszerűen kitüntetett figyelmet érdemel a daljelenetek vizsgálatakor, hiszen – mint ahogy arról a daljelenetek általános ismertetésekor szó volt róla – ezek a szekvenciák pont a diegetikus ének és tánc által definiálódnak (amire maga az énekes-táncos jelenet megnevezés is tisztán rávilágít). Épp e kitüntetett szerep miatt érdemes az éneklés és a tánc szerepe részletesebb vizsgálatra is: mivel a daljelenetek legalapvetőbb részét képezik, így ezek szerepének, jellegének alakulásából sokat elárulnak az adott korszak

daljeleneteiről és így magukról a filmekről és filmtörténeti tendenciákról is. Ennek érdekében a három korszakot reprezentáló korpusz filmjein egyrészt azt vizsgáltam, hogy az egyes daljelenetekben van-e éneklés, amennyiben igen, akkor ez az éneklés diegetikus forrással rendelkezik-e (azaz a vásznon látható valamelyik szereplő tátog) és hogy az éneklő figura az az aktuális filmrészlet főszereplője-e. Másrészt pedig azt, hogy a daljelenetben látható-e tánc, és amennyiben igen, úgy az aktuális filmrészlet főszereplője táncol-e, illetve rövidebb vagy hosszabb időre kiegészül-e tánckarral, vagyis látható-e csoportos tánc is. (Ld. 4. és 5. melléklet.) Bár ezek az információk első ránézésre eléggé önmagukért valóknak tűnhetnek, de az egyes korszakok eredményeinek együtteséből – és azok egymással való összevetéséből – szintén lehet következtetni a bollywoodi film történeti változásaira.

A diegetikus ének alapvető követelménye a daljeleneteknek, így nem meglepő eredmény, hogy szinte mindegyik daljelenetben hallható éneklés (az elenyésző mennyiségű kivételt a tánc köré épülő tematikájú filmek (*Dil To Pagal Hai*, *Rab Ne Bada Di Jodi*) azon táncos jelenetei képzik, melyekben bár nincs dal, de a zene és a tánc hatására mégis egyértelműen daljelenetként működik az adott rész). Az éneklés diegetikusságának megítélése ezzel szemben nem ennyire egyértelmű: bár alapvetően feltétele a daljeleneteknek, hogy az ének forrása a film világában legyen és ennek legegységesebb eszköze a dalt előadó karakter megmutatása éneklés közben, mégis több olyan daljelenet található mindhárom korszak filmjeiben, melyekben a szereplők „nem tátognak”⁴⁴, azaz nem határozható meg egyértelműen az éneklés forrása, vagyis annak diegetikussága is bizonytalan. (Ezeket a problematikus jeleneteket azért tekintem mégis daljelenetnek, mert egyértelműen elkülönülnek a film többi részétől a zene és az azt kísérő tánc vagy más vizuális megoldás együttese által, sőt, a legtöbb esetben még az is igaz ezekre a rendhagyó jelenetekre, hogy bár nem látni az ének forrását, mégis egyértelműen kitűnik a jelenetből, hogy melyik karakter „énekli” – vagyis kinek a gondolatait, érzelmeit jeleníti meg az adott szekvencia.) A három vizsgált filmtörténeti korszak ilyen szempontból összefüggő tendenciát rajzol ki: a hetvenes évek bollywoodi filmjeire még csak elenyésző mértékben (5%) volt jellemző az olyan daljelenet, melyben nem volt látható a dalt éneklő szereplő, ezzel szemben a kilencvenes évek

⁴⁴ A bollywoodi filmek utószinkronnal forognak és a nyugati musical-hagyománnyal ellentétben itt nem a színészek éneklék fel a dalokat, tehát a daljelenetek esetében szó szerint is tátogásról van szó. Ld. Ganti, Tejaswini: *The Production and Distribution of Popular Hindi Cinema*. In: Ganti, Tejaswini: *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2004. [Magyarul: Ganti, Tejaswini: *A hindi nyelvű közönségfilm gyártása*. In: *Metropolis* (2007) no. 1. pp. 116-117.]

filmjeiben már 13% volt ez az arány és a legújabb filmek esetében pedig már az összes daljelenet negyedére igaz ez. Azaz az egyes filmtörténeti korszakok közt átívelő folyamatról van szó, az idő előrehaladtával folyamatosan növekvő arányban igaz a bollywoodi filmekre, hogy tartalmaznak olyan daljeleneteket, melyekben a diegetikus ének meghatározása problematikus. Ennek az én értelmezésem szerint az az oka, hogy az éneklés aktusa (minden kontextus nélkül) megtöri a film kontinuitását⁴⁵, melynél a hagyományos bollywoodi film esetében ugyan fontosabb az érzelmi folytonosság és a látvány, de az újabb, a nyugati filmes normákat beemelő bollywoodi filmek erre is próbálnak nagyobb figyelmet fordítani. Így a daljelenetek nyugati szemmel a nézőt kizökkentő tulajdonságait a tátogás, vagyis a diegetikus éneklés felfedésének kihagyásával enyhítik és oldják fel. (Mint a következő részből világos lesz, ez egyáltalán nem egy szeparált, egyedi jelenség, a daljelenetek más tulajdonságainak változásában is érezhető ez a törekvés.)

Ez a folyamat a daljelenetek pozíciójának megkérdőjelezése mellett más kérdést is felvet. Amennyiben ennek a tulajdonságnak az alakulását is párhuzamba állítjuk a bollywoodi filmek célközönségének változásával, úgy az 1994 és 1999 közti időszak filmjei nem illeszthetők be az eddig kirajzolódó ábrába. Míg más szempontokból erre az időszakra a hagyományos filmeknél és a hetvenes évek filmjeinél konzervatívabb, Bollywood-specifikusabb megközelítés volt jellemző, addig az énekek diegetikusságának megkérdőjelezése szempontjából pont ellentétesen működik, vagyis kevésbé tekinthető hagyományosnak, hiszen a legújabb filmek tendenciája felé mutat. Külön érdekes, hogy ezzel szinte tökéletesen egybevághat korszakonként azoknak a daljeleneteknek az aránya, melyben nem az adott filmrészlet főszereplője éneklé a dalt: a hetvenes évek daljeleneteinek alig 10%-ára jellemző ez, a kilencvenes években ez a szám megnőtt (16%) és a 2004 utáni filmeknek pedig már a harmadára igaz. Azt, hogy ez esetleg nem véletlen egybeesés, hanem ugyanannak a folyamatnak az eredménye, bizonyítja, hogy általában azok a daljelenetek, melyekben nem a főszereplők énekelnek, szintén arra vezethetők vissza, hogy a filmek megpróbálnak kicsit jobban megfelelni a nyugati filmes elbeszélés konvencióinak is. Azaz, ez a filmes megoldás a legtöbb esetben azzal magyarázható, hogy a főszereplő dalra fakadásánál kisebb törést okoz, hogyha egy másik karakter énekel, ráadásul általában ez a mellékszereplő a film világán belül indokoltan énekel, például mert énekes vagy más előadóművész, így összességében kevésbé

⁴⁵ Lalitha Gopalan többek között pont emiatt nevezi a bollywoodi filmet a „megszakítások mozijának”. Ld. Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Institute, 2002.

hat elidegenítően egy nyugati néző számára. Összességében azt, hogy miért viselkednek a kilencvenes évek filmjei ebből a szempontból máshogy, míg a másik két korszak filmjei a várt eredményeknek megfelelően alakulnak, nem lehet egyértelműen megmagyarázni, de valószínűleg azzal indokolható, hogy a bollywoodi filmek globálissá válásának folyamata, mely a 2004 után készült filmekben rendkívül szembeötlő, már korábban a kilencvenes években megkezdődött és bár az ekkor készült filmek a feltűnő tartalmi és formai megoldásaikban a hagyományosnál is hagyományosabb bollywoodi filmként működnek, de a kevésbé szembeötlő megoldásaikban, már érezhető a nyugati filmes hatás megjelenése. Érdekes módon, a tánc szerepének vizsgálatában a kilencvenes évek filmjeinek mind a két jellemzője kimutatható.

A tánc szerepe a daljelenetekben az énekhez hasonlóan alapvető, ezzel együtt minden filmtörténeti korszakban nagyobb mennyiségben találhatóak olyan daljelenetek, melyek egyáltalán nem tartalmazzak táncot – bár sok esetben nehezebb egyértelműen megítélni a tánc jelenlétét, mint a viszonylag jól meghatározható éneket (például a hetvenes évek filmjeire jellemző dalelőadásmód a táncnál ugyan kevesebb, viszont az ének színpadias előadásánál több – így ilyen szempontból nehezen meghatározható). Az ének sajátosságaival szemben tánc szempontjából a kilencvenes évekből bollywoodi filmek ismét kiugró értékeket képviselnek: míg a hetvenes évekből daljeleneteknek csak 68%-ában volt tánc látható, a kilencvenes évekből daljeleneteknek a 86%-ban található, mely a 2004 utáni filmekben visszacsökken 72%-ra. Mivel magának a táncnak a jelenléte a daljelenetekben jellegzetes bollywoodi hagyomány, ezért az, hogy ennek nagyobb hangsúly jut a kilencvenes évek filmjeiben, majd valamelyest kevesebb a legújabb filmek esetében, összhangban van a daljelenetek filmbeli gyakoriságáról és időbeli arányáról szóló részben leírt kapcsolattal a filmek célközönségének megváltozása és a daljelenetek hagyományos tulajdonságainak felerősödése és háttérbe szorulása között. Ezzel párhuzamba állítható, hogy a táncjelenetekben a főszereplők is hasonló arányban vesznek részt (bár az eltérés az egyes korszakok között kevésbé erős), vagyis nem csak hogy a kilencvenes évek filmjeiben több táncjelenet található, de ezekben nagyobb eséllyel táncolnak maguk a főszereplők is.

A daljelenetekben szereplő táncosokkal kapcsolatban az igazán érdekes kérdés a táncosok vagyis a csoportos táncosok szerepe. A daljelenetekben megjelenő színes ruhás háttértáncosok látványos koreográfiája Bollywood legközismertebb vonásai közé tartozik, ennek ellenére meglepő módon a hagyományos bollywoodi film konvencióinak leginkább megfelelő hetvenes évekből bollywoodi filmek daljeleneteiben meglepően kis mértékben van csoportos

tánc (a vizsgált daljeleneteknek mindössze 21%-ában szerepelt meghatározó módon és 11%-ában mellékesen vagy rövidebb ideig tánckar). Ez – az én meglátásom szerint – nem függ össze teljes mértékben az idáig tárgyalt okozatisággal, ugyanis e tekintetben nem annyira tudatos döntésről van szó (azaz a bollywoodi sajátosságok tudatos mellőzéséről), hanem a filmnyelvi eszközök időközbeni felfejlődéséről és a látvány – vagyis konkrétan a csoportos tánc esztétikumának – felértékelődéséről. (Vagyis ebből a szempontból a vizsgálat konkrét számosítható adatai enyhén félrevezetőek lehetnek.) A kilencvenes évek filmjeiben – melyeknek alapvető tulajdonsága a látványcentrikusság és a Bollywoodspecifikumok hangsúlyos szerepeltetése – nem meglepő módon lényegesen több szerep jut a tánckarnak, a daljelenetek között kétszer annyi csoportos tánc található, mint a hetvenes évekbeli filmekben. Külön érdekesség, hogy sok esetben ezek a filmek annyira szerteágazóak és annyira sok szereplőt vonultatnak fel már-már tablószerűen, hogy – a vizsgált korok közt egyedülállóan – a csoportos táncos jelenetek egy részében a teljes tánckar nevesített szereplőkből áll össze. A legújabb filmek esetében viszont a csoportos táncok arányának vizsgálata nem a kiszámítható eredményre vezetett. Amennyiben a tánc jelenlétét a hagyományos bollywoodi eszköztár egyik legjellegzetesebb elemeként fogadjuk el, úgy az lenne a várható eredmény, hogy a hagyományokkal sokban szakító 2004 utáni filmekben lényegesen kevesebb tánckart felvonultató daljelenet legyen. Ennek ellenére, a korszak vizsgált filmjeinek korpuszában nem csökkent a csoportos táncok jelenléte, sőt, ezek a jelenetek több hangsúlyt is kapnak, mivel több olyan daljelenet található, melyben nem csak mellékesen vagy részleteiben található csoportos tánc. Ez felveti – a korábban már említett – ellentmondást, azaz a zene és a daljelenetek rendkívül meghatározó gazdasági szerepét a bollywoodi filmiparban, mely akár az eredeti művészeti döntéseket is felülírhatja. Vagyis, a csoportos tánc – és általánosságban maga a látványosság a daljelenetekben – amellet, hogy hagyományosan is Bollywood sajátossága, egyben igen komoly eszköz is a film előzetes reklámozásában és értékesítésében. Ez megmagyarázza, hogy bár az új filmekben egyre kevesebb daljelenet szerepel és ezek – mint ahogy a következő részben látható lesz – egyre többféle módon próbálnak minél jobban illeszkedni film világába, mégis meghatározó részük megmaradt rendkívül látványosnak, hogy így megkönnyítse az adott film promócióját és eladását.

Összefoglalva tehát a zene és a tánc működésének vizsgálatakor az egyes korszakok közti különbségek több filmtörténeti folyamatra is rávilágítanak, melyek bár látszólag teljesen ellentétesek, de valójában nagyon is összefüggnek. A diegetikus éneklés ábrázolása szempontjából a kilencvenes évek filmjeire nem a más formai és tartalmi szempontból

jellemző konzervatív hagyományőrzés jellemző, hanem Bollywood globalizációs folyamatának előképe, míg a tánc szerepeltetésének mennyisége alapján viszont nagyon is megfelel a hagyományos Bollywood-formának: ez a két jelenség ugyan ellentmondásos eredményűnek tűnik, de valójában csak látszólagos az ellentét, mely csak azt mutatja, hogy árnyaltabbak, több rétegűek azok a filmtörténeti folyamatok, melyek az elmúlt évtizedekben a bollywoodi filmet alakították. A csoportos tánc vizsgálatokor ehhez hasonlóan felvetődött a már korábban látott minták mellett egy új szempont beemelése a vizsgálati eredmények értelmezésébe, a daljelenetek látványosságának gazdasági szempontja, mely szintén segít megmagyarázni a látszólagos ellentmondásos eredményeket. Azaz összességében, bár a daljelenetekben szereplő diegetikus ének és tánc tulajdonságainak vizsgálata sok esetben komplex és látszólag inkoherens eredményt hoz, az én meglátásom szerint, ennek ellenére nagyon sok kiderül az egyes korszakok filmjeinek daljelenetei közti különbségekből az adott időszakok közt történő filmes változásokról. Ez a több rétegű olvasat a kulcsa a daljeleneteknek a film egészében betöltött szerepének az értelmezéséhez is.

A daljelenetek szerepe a cselekményben

Az énekes-táncos jelenetek jellemzésekor az egyik legfontosabb, ugyanakkor legnehezebben megfogható tulajdonság a jelenetek film cselekményben betöltött szerepe. Mint ahogy arról már korábban többször is szó esett, hagyományosan a bollywoodi filmeknek – a nyugati filmes normákkal szemben – nem feltétlenül a tér és idő egysége, valamint a kauzalitás a legfőbb szervezőeleme, hanem az érzelmi egység és a vizuális attrakció. Ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy egyáltalán ne törekednének a bollywoodi filmek a folytonosságra, ami különösen is igaz azokra a filmekre, melyek kisebb-nagyobb mértékben a nyugati tömegfilmes eszköztárból is merítenek. A daljelenetek alapvetően a bollywoodi filmek azon részei, melyek a legkézzelfoghatóbban törik meg ezt a folyamatosságot, így azok ilyen szempontú részletesebb vizsgálatából az egyes filmek – és összességében a korszakok – kontinuitáshoz való hozzáállásáról általános következtetéseket is le lehet vonni. Konkrétan a három kiválasztott filmtörténeti korszakot reprezentáló filmekben azt vizsgáltam, hogy az egyes daljelenetek mennyiben törik meg a film folyamatosságát (azaz egész pontosan a film terének és idejének egységét), valamint, hogy az énekes-táncos jelenetek pontosan milyen szerepet töltenek be a cselekményben (előre viszik-e azt, vagy csak független epizódként funkcionálnak), illetve hogy maga a dalszituáció indoklást nyer-e a film világán belül, és ha igen, akkor milyen módon és milyen mértékben.

A tér és idő folyamatosságának szempontjából tehát hagyományosan a bollywoodi daljelenetekre az jellemző, hogy többszörösen és látványosan megtörik azt az érzelmek látványos kifejezésének érdekében: a főhősök a valós (azaz, a film világán belül valós) térből és időből kilépve a legtávolibb és egzotikusabb helyszíneken, a legkülönfélébb ruhákban énekelnek – a film folytonosságába beilleszthetetlen módon. A hagyományos Bollywood sztereotípiáival szemben, meglepő módon a konkrét filmek vizsgálata mégis – hasonlóan a csoportos táncok szerepének vizsgálatához – alapvetően pont ellentétes eredményre vezetett, mint várható lett volna. A kontinuitás megtörésének feltárásához három szempontból vizsgáltam a konkrét daljeleneteket. Egyrészt – mint a meg nem magyarázott ugrások legegységesebb jele – megszámláltam, hogy egy daljelenetben hányszor cserélődik le a szereplők öltözéke. (Ld. 6. melléklet) Másrészt megvizsgáltam, hogy az egyes daljelenetek kilépnek-e a film idejéből és amennyiben igen, úgy milyen mértékben és formában történnek – például, hogy többszörösen és megmagyarázhatatlanul történnek az ugrások vagy csak egy időbeli ugrás található vagy valamilyen módon indokoltak az idő megtörései. (Ld. 7. melléklet.) Végül pedig azt néztem meg, hogy az egyes daljelenetekben találhatóak-e térbeli ugrások és hogy azokból mennyi található és indokolva vannak-e valamivel vagy akár kilépnek a film világának teréből is. (Ld. 8. melléklet.) Mind a három mérés ugyanazt a meglepő eredményt rajzolta ki. Egyrészt az derült ki belőlük, hogy - mindhárom filmtörténeti korszakra igaz, hogy – a hagyományos bollywoodi filmről alkotott általános képpel szemben – a legtöbb daljelenet egyáltalán nem töri meg a tér és idő folyamatosságát (igaz, ennek mértéke korszakonként és kategóriánként változik). Másrészt mindegyik szempontjából hasonló az egyes kategóriák egymáshoz képesti aránya is: az 1970 és 1979 között készült filmek daljeleneteire igaz legnagyobb mértékben a tér és idő egységének fenntartása, ezt követik az 1994 és 1999 között készült filmek és végül a 2004 utániak. Ezek az eredmények összefüggésbe hozhatóak az előző részben a csoportos táncok vizsgálatánál kifejtett okokkal: a daljelenetek látványossága az idő előrehaladtával egyre inkább felértékelődött az énekes-táncos jelenetek filmértékesítésben betöltött szerepének jelentőssé válásával. A legtöbb esetben daljelenetekben a többszörös öltözcseré és helyszínváltás (melyek gyakorlatilag minden esetben a film idejének megtörését is jelentik) alapvetően a jelenet látványosságát növelik. A távoli, sokszor egzotikus helyszínek megjelenítése és a színes, látványos ruhák vizuális esztétikuma pedig a film promotálásakor a film nivósságát hangsúlyozza.

Így alapvetően a tér és az idő daljelenetekben belüli egységével kapcsolatban is indokolható az egyes korszakok filmjei közti különbség a látványosság előtérbe kerülésével.

A filmtörténeti korszakok közti különbségek és alakulási folyamatok feltárásakor nem is ez az igazán érdekes ezzel kapcsolatban, hanem a radikális szélsőértékek (azaz a töretlen folytonosság és a sok film világán kívüli távoli helyszín közti ugrálás és átöltözés) közötti eltérések. A film világának teréből és idejéből való kilépés mindkét szempontjának vizsgálatában találhatóak olyan kategóriák, melybe az ilyen szempontból nehezen pozícionálható daljelenetek kerültek, vagyis azok, melyekben nem teljesen volt egyértelmű a folytonosság megtörése. Ezekben a kategóriákban a 2004 és 2010 között készült filmek daljelenetei szerepelnek legmagasabb arányban. A film terének szempontjából olyan daljelenetek tartoznak ide, melyekben ugyan több helyszín látható, de mégsem törik meg erősen a film folyamatosságát (például mert ugyan több helyszínen játszódtak, de a helyszínek között látható volt a szereplők utazása), az idő folytonossága szempontjából pedig azok, melyekben nem egyértelmű az idő megtörése és azok a képsorok, melyek időszűrés céljából törik meg a film valós idejét, vagyis elsősorban a (többé-kevésbé) montázsszekvenciaként működő daljelenetek tartoznak ide. A nyugati filmes eszköztárnak régóta része az a megoldás, hogy a hosszabb időintervallumot összefoglaló filmrészleteket valamilyen domináns – általában nondiegetikus – zene segítségével kötik össze. Bollywood esetében a daljelenetek ilyen módon való „felhasználása” és beépítése a film egészébe nem egészen új keletű: a hetvenes évek és a kilencvenes évek filmjeiben is találhatóak olyan énekes-táncos jelenetek, melyek hosszabb időszakot foglalnak össze egy dal hangsávja alatt. Ugyanakkor ezen korszakok daljeleneteiben ez az időszűrés sokkal inkább csak szimbolikusan, jelzésértékű illusztrációkban jön létre, míg a 2004 és 2010 között készült filmek időszűrésű daljelenetei közül sok lényegesen egyértelműbben és tisztábban követi a nyugati filmből megszokott zenés montázsszekvenciák mintáját, a bollywoodi daljelenetek hagyományait részben felülírva. (Ld. 10. melléklet.) Ennek az oka szintén a kortárs bollywoodi filmek globalizációs törekvése: a már sokszor említett anyagi haszon és az esztétikai érték miatt nem éri meg a filmeknek teljesen szakítani a daljelenetek hagyományával, de igyekeznek azokat jobban beleszőni a filmekbe, még ha nem is a legegyszerűbb módon (azaz nem diegetikusan indokolva az éneklést) – a zenei montázsszekvencia pedig erre jó lehetőséget biztosít. A film folytonosságának szempontjából ez egy félutas megoldást kínál a bollywoodi és a nyugati filmes minták között, mivel lehetőséget biztosít a daljelenetek szokásos szerepének, azaz a szereplők érzéseinek látványos közvetítésére, ugyanakkor az időszűrés indokolt, így nem olyan direkt a film terének és idejének törése, valamint ezek a jelenetek előre is viszi a cselekményt. Ezek alapján elmondható, hogy a 2004 után készült bollywoodi filmek montázsszekvenciaként is működő daljelenetei azok, melyek az egyik legegyszerűbben

bizonyítják a korszak félutas pozícióját a bollywoodi filmes hagyományok és az átvett nyugati tömegfilmes megoldások között.

A montázsszekvenciaként működő daljelenetekről írtakkal egybevág az énekes-táncos jelenetek filmcselekményben betöltött szerepének vizsgálata is: a legújabb filmek daljelenetei között található a legtöbb (többek között leggyakrabban a zenés montázsszekvenciákra is jellemző) olyan jelenet, mely alatt az énekléstől függetlenül történik valamilyen – a cselekmény előrehaladása szempontjából fontos – esemény. (Ld. 9. melléklet.) Alapvetően, cselekmény szempontjából a bollywoodi filmek hagyományosan ellentmondásos helyzetben vannak, ugyanis bár fontos szerepet töltenek be az elbeszélésben, mint az ábrázolt eseményen túli érzelmi többletinformációk közvetítői, de szigorú értelemben véve mégis a film cselekményét megtörő, önálló epizódokról van szó, melyekben nincs előrevivő történés, azaz direkt módon nem mozdítják előre a cselekményt. Ezzel a hipotézissel összhangban az az eredmény, hogy a vizsgált filmek korpuszában, mindhárom korszak daljelenetei között egyformán alacsony arányban voltak találhatóak olyanok, melyek szerves részét képezik a cselekménynek. Ugyanakkor ha azt vesszük, hogy összességében milyen azoknak a daljeleneteknek az aránya, melyek semmilyen módon nem viszik előre a cselekményt, akkor abból már kirajzolódik az egyes korszakok közti különbség. A hetvenes évek eredményeihez képest a kilencvenes évek filmjeiben lényegesen több, a 2004 utáni filmekben pedig kevesebb a cselekményt egyáltalán nem mozdító daljelenetek aránya, ami szintén indokolható azzal a folyamattal, ahogy az egyes filmtörténeti korszakokban megváltozik a bollywoodi hagyományokhoz való hozzáállás. Vagyis ebből a szempontból is érezhető, hogy míg a hetvenes évek a „hagyományos” Bollywood archaikus megjelenítője, a kilencvenes évek filmjeiben érezhető a törekvés, hogy még ennél is jobban hangsúlyozzák a bollywoodi sajátosságokat, a 2004 utáni filmekben pedig pont ennek az ellentéte látható, azaz a Bollywood-specifikus megoldások kevésbé intenzív használata. Összefoglalva, a cselekmény szempontjából tehát a vizsgált bollywoodi daljelenetek azt mutatják, hogy – ahogy a daljelenetek gyakoriságának vizsgálatakor ez bővebben kifejtésre került – az egyes korszakok közti különbségek egy része visszavezethető a filmek elsődleges célcsoportjának megváltozására.

Míg tehát a cselekmény előrehaladása szempontjából a daljelenetek szerepe jól kirajzolja a vizsgált három filmtörténeti korszak fontos tendenciáit, addig a daljelenetek beillesztése szempontjából sokkal kevésbé egyértelműen értelmezhetőek a kapott eredmények. (Ld. 11. melléklet.) A daljelenetek beillesztése alatt pontosan azt értem, hogy

maga a diegetikus ének és tánc kap-e a film világán belül valamilyen magyarázatot, azaz hogy a szereplőknek van-e a film cselekményében valamilyen indokuk, hogy valóban énekeljenek és táncoljanak – ennek vizsgálatakor öt kategóriába soroltam a daljelenetek megoldásait. Hagyományosan a bollywoodi filmekre az első két kategória megoldása jellemző, azaz az, hogy az egyes daljeleneteknek semmilyen filmbeli kontextusa vagy magyarázata nincs, vagy, hogy egy jellegzetes álomszekvencia [dream sequence] formájában épülnek a filmbe. (Ez utóbbi Bollywood-specifikus jellemző, az érzelmi történések látványos kifejezésének legegységesebb módja: ezekben a daljelenetekben a szereplők kilépnek a film valós teréből és idejéből, hogy megjelenítsék vágyaikat és érzéseiket, azaz pontosabban szinte kizárólag a kialakuló pár egymás iránt érzett szerelmét.) Az előzetes feltevésnek megfelelően igaz mind a három filmes korszak daljeleneteire, hogy e két kategóriába sorolható egy komolyabb részük (mindhárom korszak esetében körülbelül az összes daljelenet fele esik együtt a két kategóriába), ugyanakkor egyrészt ez az arány annyira nem erős, másrészt pedig ezen belül is érdekes eltérések vannak az egyes korszakok között. Bár a jellegzetes álom-szekvenciák Bollywood egyik legsajátosabb jellemzői közé tartoznak, mégis a hagyomány-közeli hetvenes évekbeli filmekben a legalacsonyabb ezeknek az aránya (pedig az első kategóriában, azaz az egyáltalán nem indokolt daljelenetek között az elvárásoknak megfelelően ennek a korszaknak a daljeleneteiben van arányosan a legtöbb). Mivel az álomjelenetek szinte minden esetben a leglátványosabb daljelenetek közé tartoznak, ezért a hetvenes évekbeli bollywoodi filmek alacsony aránya ebben a kategóriában indokolható a daljelenetek látványosságának – már többször taglalt – felértékelődésével. A harmadik kategória, a daljelenetek beillesztésének ezektől legeltérőbb módja, az éneklés és táncolás diegetikus megindokolása (azaz például, hogy a film történetének része egy színpadi előadás, melyben a szereplő elénekli a daljelenetet vagy a szereplők szakmájához kapcsolódik a tánc és az ének). Ez a megoldás inkább a nyugati tömegfilmekre jellemző, mint a hagyományos bollywoodi filmekre, így arra lehetne számítani, hogy a 2004 után készült filmekben található a legtöbb ilyen daljelenet. Ehhez képest meglepő módon, a vizsgált filmek korpuszának arányai épp az ellenkezőjét mutatják (a hetvenes évekbeli filmek aránya 26%, a kilencvenes éveké 17%, a 2004 utániaké pedig mindössze 12%). Ennek értelmezéséhez fontos figyelembe venni, hogy egyrészt mindegyik korszakra igaz, hogy ebből a szempontból a daljeleneteket sok esetben nehéz besorolni egyértelműen, másrészt pedig érdemes figyelembe venni a negyedik kategóriába sorolt daljelenetek arányait, az előző bekezdésben tárgyalt montázsszekvenciákat. A két kategória együtt – az én értelmezésem szerint – rávilágít arra, hogy bár meglepő, hogy pont a hagyományos Bollywood-képhez legközelebb álló 1970 és 1979 közti filmekben található a

legtöbb diegetikusan indokolt daljelenet, ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy ez a korszak – a más szempontú vizsgálatok eredményeivel szemben – nagyobb figyelmet fordítana a daljelenetek alaposabb (vagyis modern, nyugati filmes hatású) indoklására, (ezt támasztja alá a montázs szekvenciaként működő daljelenetek rendkívül alacsony aránya). Végül, az ötödik kategóriába azokat a daljelenetek soroltam, melyek ugyan nem indokolják a diegetikus éneket és táncot, de valamilyen olyan kontextusba helyezik a film világában, ahol az valószínűbb, reálisabb. Ebben a kategóriában az igazán érdekes nem a három korszak daljeleneteinek aránya, hanem annak az összehasonlítása, hogy az egyes korszakokban mik konkrétan ezek a kontextusok. (Ld. 12. melléklet.) Látható, hogy ebből a szempontból a legradikálisabb az eltérés a három korszak között: a hetvenes évek filmjeiben leggyakrabban a daljelenetek kontextusa valamilyen vallási szertartás vagy imádság, a kilencvenes évek filmjeiben ez leggyakrabban valamilyen családi ünnepség, közösségi szertartás, az ezredforduló utáni filmek vizsgált korpuszában pedig kizárólag arra van példa, hogy az magyarázza meg az éneklést a film világában, hogy a szereplők valamilyen szórakozóhelyen vagy ünnepségen vannak. A vizsgálati eredmények közül ez utóbbi kategória mutat rá legnyíltabban az egyes bollywoodi filmtörténeti korszakok sajátosságaira – igaz itt nem is annyira formai sajátosságról, mint tartalmiról van szó. Az indiai nézőknek szóló hetvenes évekbeli filmek daljelenetei közül mindhárom kategóriában találhatóak dalok és ezek közül sokban a – a bollywoodi film kultúrtörténeti hagyományának megfelelően – fontos szerepet kap a vallásosság és a daljelenetek közti kapcsolat. A külföldre szakadt indiaiak számára idealizált India-képet sugárzó kilencvenes évekbeli bollywoodi filmekben a leggyakoribb daljelenet-kontextus már nem konkrétan a valláshoz kapcsolódik, hanem a hagyományokhoz. A legújabb filmekben pedig egyértelműen a globalizáció, azaz a nyugati filmes mintáknak való megfelelés eredménye, hogy a filmkészítők kihagyják a hagyományos indiai szertartásokat és ezekben a filmekben a daljelenetek hasonló kontextusaként kizárólag a szórakozóhelyek és partik közege szerepel.

Összefoglalva: a daljelenetek filmcselekményben betöltött szerepének különböző szempontú vizsgálata a kiválasztott korszakokat reprezentáló filmekben különböző eredményeket hozott, mely tovább árnyalja a daljelenetek szerepének alakulásáról formálódó képet. Az eredmények egy része indokolható a korszakok célközönségének alakulásával és az ezzel kapcsolatos bollywoodi hagyományokhoz való változó hozzáállással – ilyen a cselekményt egyáltalán nem előremozdító daljelenetek aránya és a daljelenet-kontextusok kedvelt típusai. Más mérések eredményei arra vezethetőek vissza, hogy a hetvenes évek

filmjeihez képest a két későbbi korszakban megnőtt a daljelenetek látványosságának értéke – ez a folyamat tükröződik a film terét és idejét sokszorosán megtörő daljelenetek és az álomszekvenciák korszakos arányában. Valamint felmerült bizonyos vizsgálatoknál az a magyarázati lehetőség is, hogy a legújabb filmek esetében nem a hagyományoktól való legradikálisabb eltérés, hanem a komplexebb, átmeneti megoldások használata árulkodik a nyugati filmes hatásról – a montázsszekvenciaként is működő daljelenetek aránya például ezzel indokolható. Azaz, bár látszólag szerteágazóak az eredmények, mégis megmagyarázhatóak Bollywood filmtörténeti fejlődésének különböző aspektusaival.

Kitekintés

A bollywoodi daljelenetek változásának vizsgálatára az általam választott módszer, szempont és korpusz mellett sok más lehetőség is lenne. Nagyon röviden kitérnék három olyan témára, melyek nem részei a kutatásomnak, de szorosan kapcsolódnak hozzá és bizonyos szempontokból alternatív megoldást kínálhatnának. Egyrészt röviden összefoglalnám a filmzene szerepének alakulását, másrészt kitérnék a korpusz kiválasztásának lehetséges alternatíváira, végül pedig a kutatásom lehetséges pontatlanságait foglalom össze.

Mivel konkrétan a bollywoodi filmek daljeleneteit vizsgálom, ezért a konkrét témának ugyan nem képezi részét a filmzene (vagyis – a dalokkal szemben általában nondiegetikus – kísérőzene vagy aláfestő zene), ugyanakkor mégis szoros összefüggésben áll vele. A kísérőzene jelenlétének gyakorisága és hangsúlyossága a filmben, illetve az, hogy a háttérzenében találhatóak-e jól kivehető témák (illetve azok tulajdonságai) sokat megmagyaráznak a daljelenetek szerepéről és az egyes korszakok különböző hozzáállásáról. (Ld. 13. melléklet.) A hetvenes évek bollywoodi filmjeinek aláfestő zenéje teljes mértékben instrumentális és bár többé-kevésbé erős és gyakori a jelenléte a filmben, mégsem meghatározó, mivel hiányoznak belőle a jól kivehető dallamok, motívumok, vagyis a témák – az aláfestő zene mellőzött pozíciója ebben a korszakban jól mutatja a daljelenetek hagyományos zenei dominanciáját. A kilencvenes években ehhez képet lecsökkent a kísérőzene szerepe (ami részben adódik abból, hogy a daljelenetek megnövekedett szerepe miatt arányosan kevesebb prózai jelenet van), viszont ebben az időszakban már megjelennek a jól kivehető zenei témák, igaz ezek szinte teljes mértékben a daljelenetek énekeinek részleteiből vannak kiemelve. Ebben a korszakban tehát a daljelenetek – még a hetvenes évekénél is erősebb – dominanciáját hangsúlyozza a filmzene, ami összefüggésbe hozható a

kilencvenes évek erős hagyománykereső attitűdjével. Az ezredforduló után készült bollywoodi filmek zenéje pedig szintén egyértelműen árulkodik a daljelenet szerepének filmtörténetbeli átértékelődéséről: ebben a korszakban kimagaslóan hangsúlyos az aláfestő zene és szinte folyamatosan szól, a zenei motívumok nagyon erősek és a dalrészletekből átemelt témák mellett megjelennek az önálló zenei témák is, melyek sokszor gyakorlatilag átveszik a hiányzó daljelenet funkcióját. Épp ezért sok esetben nehéz pontosan meghúzni a határt az énekes-táncos jelenetek dalai és a karakteres aláfestő zene közt (például egy montázsszekvencia jellegű daljelenet esetében), vagyis a kísérőzene tulajdonságai is növelik a daljelenetek elbizonytalanodó, kevésbé egyértelmű helyzetét. Azaz látható, hogy a filmzene is párhuzamosan változik a daljelenetek alakulásával, így annak részletesebb vizsgálata kiegészíthetné az énekes-táncos jelenetek vizsgálatát.

A korpusz kijelölésekor amellet érveltem, hogy mivel Bollywood alapvetően piacorientált tömegfilm, ezért a nézettség és a bevétel szempontjából legkiemelkedőbb filmek lehetnek az adott filmes korszakok legobjektívebb reprezentánsai. Ugyanakkor, ez a mintavétel nem az egyetlen lehetséges megoldás: az egyes időszakokat képviselő filmek kiválasztásának lehetne szempontja az adott filmek művészeti értéke is, konkrétan például a fesztiválsikerek. E megközelítés mellett szól, hogy – a vizsgálat során többször előkerült – anyagi és művészi érvek ütközésekor ezeknek a filmeknek az esetében feltehetően a gazdasági okoknál hangsúlyosabbak a művészetiek, azaz valószínűleg pont a daljelenetek változásainak egy részét pontosabban reprezentálták volna.⁴⁶ (Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy az indiai film esetében hagyományosan élesen elkülönül a művészfilm és a közönségfilm kategóriája, így a művészetileg elismert filmek vizsgálata egy alapvetően másik kutatást eredményezne.) Egy másik lehetséges megoldás lett volna, hogy a konkrét korpusz kijelölése helyett és az így leválasztott filmek statisztikus vizsgálata helyett minden kérdéskört és résztémát a hozzá tartozó legtipikusabb filmes példákkal segítségével vizsgálni. Ez utóbbi módszer mellett szól a filmtörténeti tendenciák sokkal egyértelműbb és áttekinthetőbb ábrázolása, viszont úgy vélem, hogy ez a megközelítés nem elég objektív és így nem a legalkalmasabb a valós átfogó kép létrehozására. Összességében, tehát lehetett volna másmilyen szempontokból is megközelíteni kutatásom témáját, melyek mellett ugyanúgy szólnak érvek és ellenérvek, mint a kiválasztott anyagi megközelítésű mintavétel mellett.

⁴⁶ Ezt támasztja alá például, hogy az utóbbi időszakban a daljelenetek pozícióját legradikálisabban leépítő filmek közül sok (például a *Rock On!!*, *Chak De! India*, *Peepli [Live]*) komoly kritikai elismerésben részesült.

Végül pedig az általam választott módszer és megközelítési mód esetében is több lehetséges elem vagy szempont lehet, mely pontatlan vagy félrevezető eredményhez vezet. Az első ilyen kritikus pont a korszakok kijelölése: bár a pontos korszakhatárok kijelölése szükséges volt, de – mint ahogy erről szó is volt – nem feltétlenül szerencsés, mivel a valóságban sokkal inkább folyamatokról és tendenciákról van szó, így az adott korszakok tipikus filmjei születhettek a határok előtt vagy után is⁴⁷. A második félrevezető elem a kutatásomban a korpusz mérete: tíz film nagyon kevés lehet az általános konzekvenciák levonására, hiszen már egy-két atipikus példa is komolyan befolyásolhatja a kapott statisztikai eredményeket⁴⁸. Valamint szintén problematikus lehet az elemzés aránytalansága is, azaz hogy bár bevételük alapján választottam ki az elemzett filmeket, ugyanakkor az így kijelölt 10-10 film között a vizsgálat során nem tettem arányosan kivételt. Azaz, a legnagyobb bevételű filmet is pont olyan mértékben vettem figyelembe, mint a hozzá képest akár kevesebb, mint harmadannyi bevételt generáló tizedik helyezettjét az adott időszaknak. Végül pedig szintén a kutatás eredményeinek pontatlanságát jelentheti, hogy a vizsgált filmek közül többnek léteznek alternatív változatai. (Ennek legtöbb esetben az az oka, hogy a filmet a televíziós és külföldi forgalmazhatóság érdekében újravágják.) Ez annyiban kritikusan is befolyásolhatta a kutatást, hogy jellemzően pont a daljeleneteket érintik a filmben belül, mivel leggyakrabban ezeket szokták kivágni a filmekből a filmhossz rövidítésének érdekében.⁴⁹ Összefoglalva tehát látható, hogy a kiválasztott kutatási módszeren belül is több kritikus pont lehetséges, amelyek félrevezethetik az eredmény objektívitasát.

Konklúzió

A kitekintésből látható, hogy kutatásom módszere nem feltétlenül az egyetlen lehetséges módja a változó szerepű bollywoodi daljelenetek vizsgálatának, sőt, lehetséges, hogy más megközelítési módokkal látványosabb vagy egyértelműbb eredményeket lehetett

⁴⁷ Például, a hetvenes évek filmtörténeti időszakának jellemzői még a nyolcvanas évek filmjeiben is dominálnak, valamint a kilencvenes évek korszakának is sok meghatározó darabja készült a kétezres évek elején (például a 2001-es *Kabhi Khushi Kabhie Gham*).

⁴⁸ Például sok szempontból ilyen kivétel volt a háborús tematikájú *Border* az 1994 és 1999 közötti filmek között.

⁴⁹ Például az általam elemzett verziójából a *Raja Hindustan*nak négy daljelenete is ki lett vágva (Pardesi Pardesi Jaana Nahi, Ho Meri Zindagi Mein, Kitna Pyara Tujhe Rab Ne Banaya, Pucho Zara Pucho Mujhe Kya Hua), a *Hum Aapke Hain Koun..!* hivatalos DVD-változatából pedig két daljelenet hiányzik a moziban bemutatott filmhez képest (*Chocolate Lime Juice* és *Mujhse Juda Hokar*).

volna elérni. Ugyanakkor ezzel együtt úgy gondolom, hogy összességében a kutatásom eredményesnek tekinthető és a kezdeti hipotéziseimet a kapott eredmények megerősítették.

Dolgozatom első – rövidebb – felében a Bollywood-fogalom és a daljelenetek sajátosságainak leírásával, valamint a daljelenetek kultúrtörténeti eredetének és pozíciójának jellemzésével két alapvető gondolatot bizonyítottam. Egyrészt, hogy Bollywood önálló, a nyugati tömegfilmes kultúrától független filmművészet, mely sok szállal és mélyen gyökerezik az indiai kulturális tradícióban. Ebből az következik, hogy a bollywoodi filmről nem külső szempontokkal és más filmművészetekkel összevetve lehet a legtöbbet megtudni, hanem saját kultúrtörténeti fejlődését érdemes vizsgálni. Másrészt pedig azt bizonyítottam, hogy a daljelenetek nemcsak a legközismertebb vonásai hagyományosan a bollywoodi filmnek, hanem nagyon sokszínű és fontos szerepet töltenek be a filmekben. Ez a kitüntetett szerep abban is megnyilvánul, hogy az énekes-táncos jelenetek a bollywoodi film legtipikusabb, legsajátosabb elemei. Ebből pedig azt következik, hogy a daljelenetek szerepének vizsgálatából a bollywoodi film tendenciáira is következtetni lehet.

Dolgozatom második részében három filmtörténeti korszak tíz-tíz reprezentáns mintaadó filmjén, kvantitatív módszerrel vizsgáltam különböző szempontokból a daljelenetek sajátosságainak változását és alakulását. A kutatással kapcsolatban az alapvető hipotézisem az volt, hogy mivel az énekes-táncos jelenetek a bollywoodi film legjellegzetesebb ismérvei, ezért a daljelenetek korszakonkénti változásai visszavezethetők a bollywoodi film alapvető tendenciáinak változására, mint például a filmek elsődleges célközönségének megváltozására vagy a bollywoodi hagyományok mellett a nyugati filmes minták beemelése.

Először azt vizsgáltam, hogy az egyes korszakok filmjeiben átlagosan mennyi daljelenet található (hány darab található filmenként és mekkora részét teszik ki a filmidőnek) és hogy ez az arány hogyan változik: ebből a szempontból a hetvenes évek daljelenetei megfeleltek a hagyományos bollywoodi konvencióknak, míg a kilencvenes évek filmjeiben fontosabb szerepet kapnak a daljelenetek, a 2004 utáni filmekben pedig háttérbe szorúlnak. Ez az eredmény indokolható a bollywoodi filmek elsődleges célcsoportjának alakulásával (azaz azzal, hogy míg a hetvenes években Bollywood még önfenntartó filmpiac, a kilencvenes években nyitottak a Nyugaton élő indiaiak felé, 2004 után pedig a filmek már a külföldi nézőket is megcélozták), így az eredmény alátámasztja a hipotézist, miszerint kapcsolat van a bollywoodi film tendenciái és a daljelenetek szerepének változása között.

Ezután a korszakok daljeleneteiben az ének és a tánc szerepét és sajátosságait vizsgáltam, pontosabban azt, hogy milyen arányban hiányzik a diegetikus éneklés és a tánc

hagyományos ábrázolása, valamint hogy milyen mértékben szerepelnek csoportos táncok a dalszekvenciákban. Ezeknek a tulajdonságoknak a korszakonkénti változása részben szintén a célközönség alakulására vezethető vissza, de emellett megfigyelhető a kutatás eredményeiben a bollywoodi filmek globalizációs folyamatának tükröződése is, valamint ezzel összefüggésben a daljelenetek látványosságának – anyagi megfontolásból történő – felértékelődésével is indokolható a kapott eredmények egy része. Azaz, bár ebből a szempontból a vizsgálat eredményei kevésbé koherensek és egyértelműek, mégis minden esetben visszavezethetőek a bollywoodi film alapvető tendenciáira.

Végül pedig az énekes-táncos jelenetek a film cselekményében betöltött szerepét hasonlítottam össze a három filmtörténeti korszakban, pontosan azt vizsgálva, hogy az egyes daljelenetek mennyiben törnek meg a tér és az idő folytonosságát, mennyire viszik előre a cselekményt és hogy maga az éneklés és táncolás aktusa kap-e valamilyen magyarázatot vagy kontextust a film világán belül. A három nagyobb szempontcsoport közül ennek az eredményei voltak a legszerteágazóbbak, ugyanakkor alapvetően ezek az eredmények is mind párhuzamba állíthatóak voltak Bollywood tendenciáival: a korszakok célközönségének alakulásával és az ezzel kapcsolatos bollywoodi hagyományokhoz való változó hozzáállással, azzal, hogy a hetvenes évek filmjeihez képest a két későbbi korszakban megnőtt a daljelenetek látványosságának értéke, valamint a legújabb filmekben felerősödő nyugati filmes hatással.

Azaz, bár összességében a kutatás eredményei nem feltétlenül a legeggyértelműbbek, mégis jól kiolvasható belőlük, hogy a daljelenetek időbeli alakulása visszavezethető Bollywood filmtörténeti változásának folyamatára és így a kapott eredmények rávilágítanak a daljelenetek kitüntetett szerepére a bollywoodi filmben.

Mellékletek

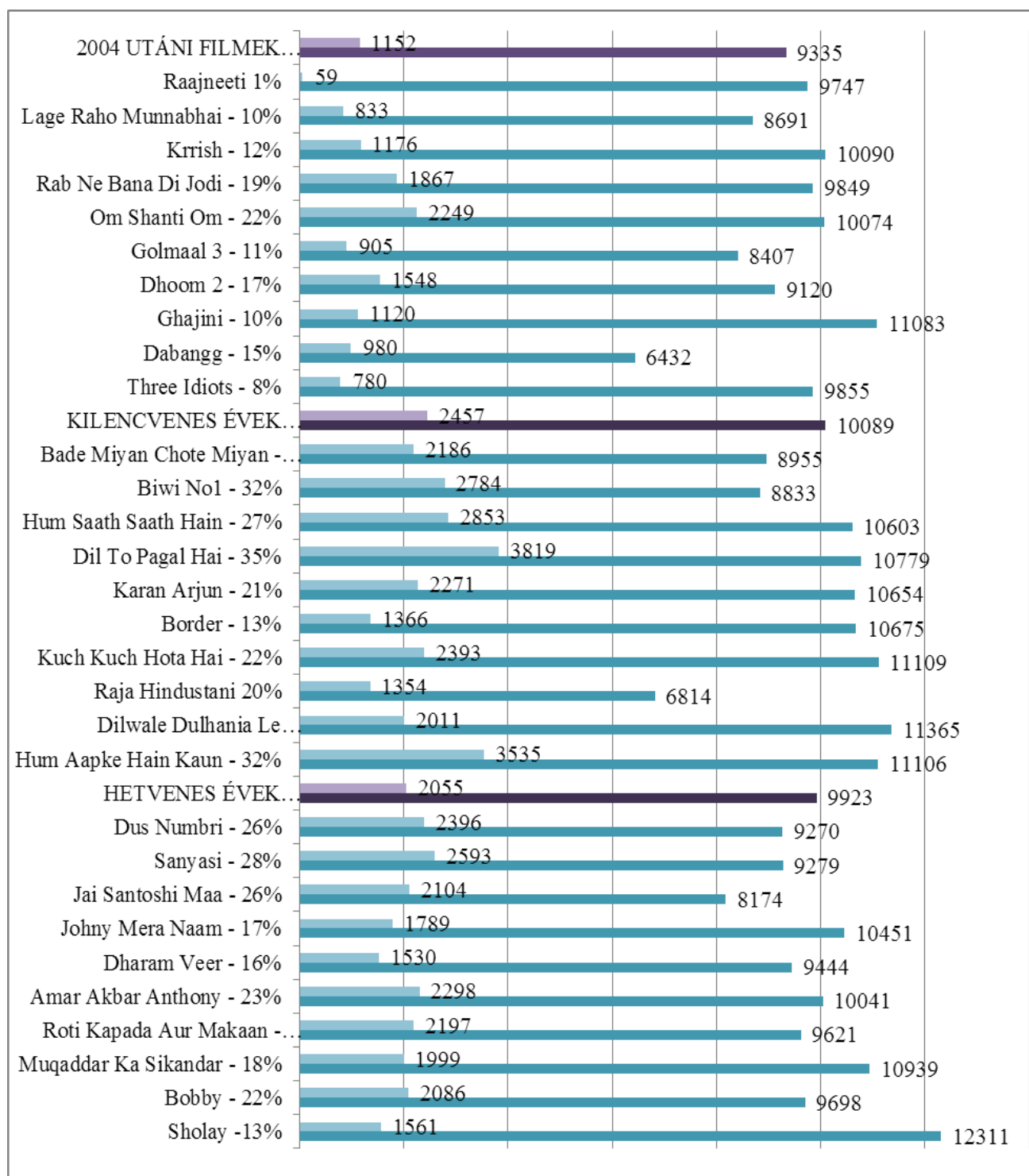
1. melléklét - A vizsgált filmek korpusza

A három kiválasztott filmtörténeti korszak legnagyobb bevételt hozó filmjeinek listája. A bevételi összegek inflációval átszámítva és indiai rúpiában (Ind Rs) értendők. Forrás: Boxoffice India <http://goo.gl/vyAz%20> (Utolsó letöltés: 2012. 11. 04.).

Legnagyobb bevételű filmek a hetvenes években (1970-1979)			
1	Sholay	1975	162,97,00,000 Ind Rs
2	Bobby	1973	85,25,00,000 Ind Rs
3	Muqaddar Ka Sikandar	1978	80,90,00,000 Ind Rs
4	Roti Kapada Aur Makaan	1974	76,98,00,000 Ind Rs
5	Amar Akbar Anthony	1977	74,21,00,000 Ind Rs
6	Dharam Veer	1977	69,09,00,000 Ind Rs
7	Johny Mera Naam	1970	68,89,00,000 Ind Rs
8	Jai Santoshi Maa	1975	67,81,00,000 Ind Rs
9	Sanyasi	1975	61,03,00,000 Ind Rs
10	Dus Numbri	1976	58,13,00,000 Ind Rs
Legnagyobb bevételű filmek a kilencvenes években (1994-1999)			
1	Hum Aapke Hain Kaun	1994	309,26,00,000 Ind Rs
2	Dilwale Dulhania Le Jayenge	1995	267,77,00,000 Ind Rs
3	Raja Hindustani	1996	207,78,00,000 Ind Rs
4	Kuch Kuch Hota Hai	1998	182,54,00,000 Ind Rs
5	Border	1997	149,11,00,000 Ind Rs
6	Karan Arjun	1995	120,69,00,000 Ind Rs
7	Dil To Pagal Hai	1997	117,33,00,000 Ind Rs
8	Hum Saath Saath Hain	1999	107,68,00,000 Ind Rs
9	Biwi No1	1999	92,63,00,000 Ind Rs
10	Bade Miyan Chote Miyan	1998	83,25,00,000 Ind Rs
Legnagyobb bevételű filmek 2004 után (2004-2010)			
1	Three Idiots	2009	269,50,00,000 Ind Rs
2	Dabangg	2010	187,50,00,000 Ind Rs
3	Ghajini	2008	170,50,00,000 Ind Rs
4	Dhoom 2	2006	146,78,00,000 Ind Rs
5	Golmaal 3	2010	144,00,00,000 Ind Rs
6	Om Shanti Om	2007	133,21,00,000 Ind Rs
7	Rab Ne Bana Di Jodi	2008	128,70,00,001 Ind Rs
8	Krrish	2006	127,40,00,000 Ind Rs
9	Lage Raho Munnabhai	2006	124,78,00,000 Ind Rs
10	Raajneeti	2010	124,78,00,000 Ind Rs

2. melléklet - A filmhossz és a daljelenetek összesített hosszának aránya

Az egyes filmek – és az egyes korszakok átlagos – hossza, valamint a filmekben található daljelenetek együttes hossza másodpercben. A kétféle százalékos arányt a filmcímek mellett.



3. melléklet – Összefoglaló táblázat a daljelenetek időbeli szerepéről

Korszakos átlagos a filmek hosszáról, valamint a filmekben található daljelenetek együttes hosszáról és a kettő százalékos arányáról, valamint a daljelenetek átlagos filmenkénti darabszáma és átlagos hossza.

	1970-1979	1994-1999	2004-2010
Daljelenetek száma átlagosan	6,6	8,6	5,3
Átlagos filmhossz	2:45:23 (9923 s)	2:48:09 (10089 s)	2:35:35 (9335 s)
Összesített daljelenetek hossza átlagosan	0:34:15 (2055 s)	0:40:57 (2457 s)	0:19:12 (1152 s)
Átlagos dalhossz filmenként	5:11 (311 s)	4:46 (286 s)	3:37 (217 s)
Filmhossz és dalhossz aránya	21,1%	24,3%	12,4%

4. melléklet – Összefoglaló táblázat az ének és tánc sajátosságairól

Korszakos átlagok a daljelenetekben található éneklés és táncolás sajátosságairól, az alul felsorolt kategóriákban. Az értékek a daljelenetek darabszámát jelölik.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1970-1979	66	66	63	59,5	45	46	7	14	1
1994-1999	87	82	75,5	73,5	75	68	17	35	11,5
2004-2010	53	52,5	39,5	36	38	37,5	5	27	0

A – Hány daljelenet található az adott korszak vizsgált filmjeiben összesen.

B – Az összes daljelenetből hányban található éneklés.

C – Hány daljelenetben található diegetikus éneklés (azaz tátogás).

D – Hány daljelenetben énekelnek a daljelenetek főszereplői.

E – Hány daljelenetben található tánc.

F – Hány daljelenetben a daljelenetek főszereplői táncolnak.

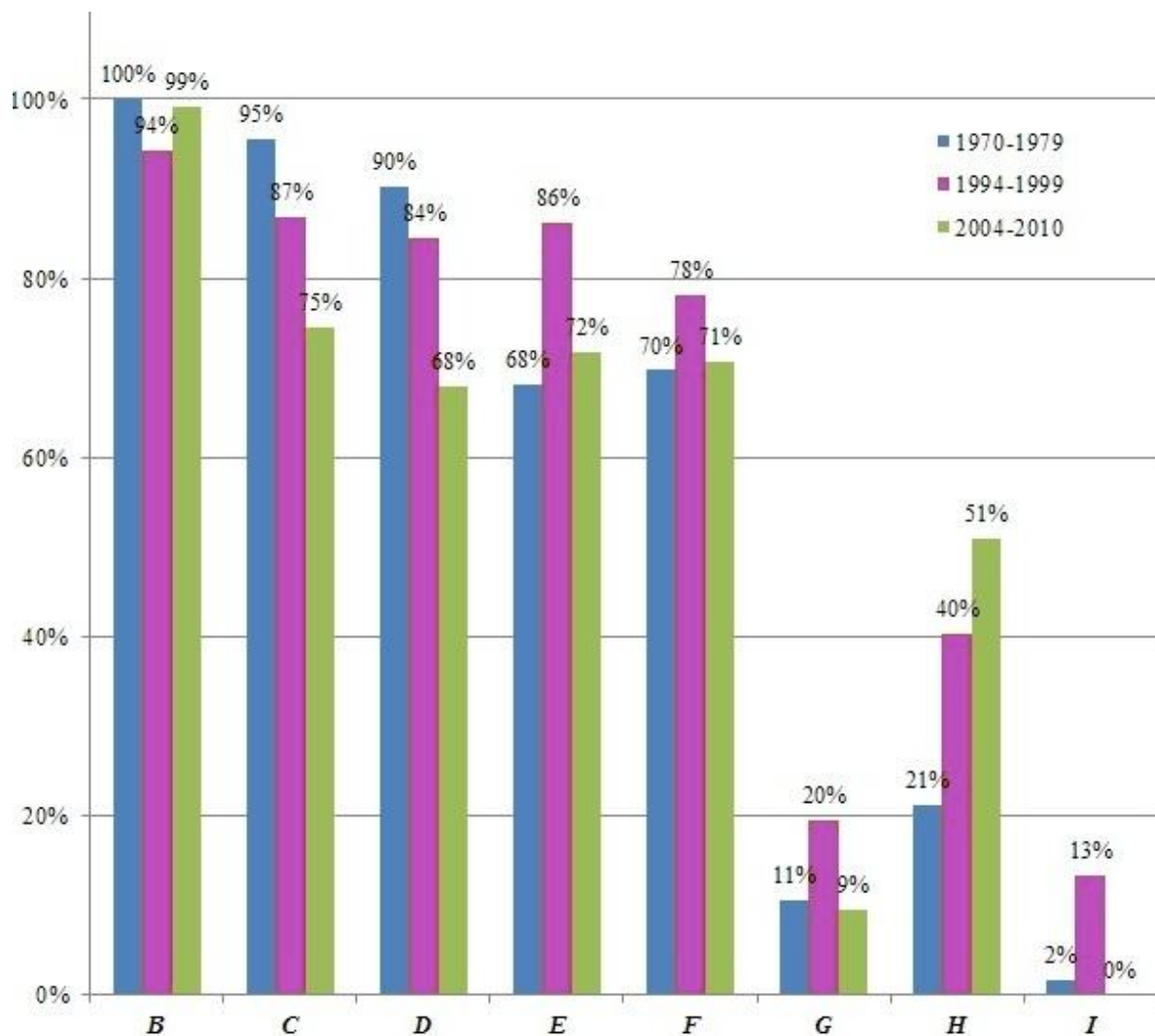
G – Hány olyan daljelenet található, melynek rövid részletében található csoportos tánc.

H – Hány olyan daljelenet található, melynek meghatározó részében található csoportos tánc.

I – Hány olyan daljelenet található, melyben a csoportos tánc tánckara csak nevesített szereplőkből áll.

5. melléklet – Arányos ábra az ének és tánc sajátosságairól

A daljelenetekben található éneklés és táncolás sajátosságaira vonatkozó korszakos átlagok (az alul felsorolt kategóriákban) százalékos aránya az adott korszak daljelenetéhez képest. Az értékek a korszakbeli daljelenetek összesített darabszámának és a 4. melléklet eredményeinek arányát jelölik.



B – Az összes daljelenetből hányban található éneklés.

C – Az összes daljelenetből hányban található diegetikus éneklés (azaz tátogás).

D – Az összes daljelenetből hányban énekelnek a daljelenetek főszereplői.

E – Az összes daljelenetből hányban található tánc.

F – Az összes daljelenetből hányban a daljelenetek főszereplői táncolnak.

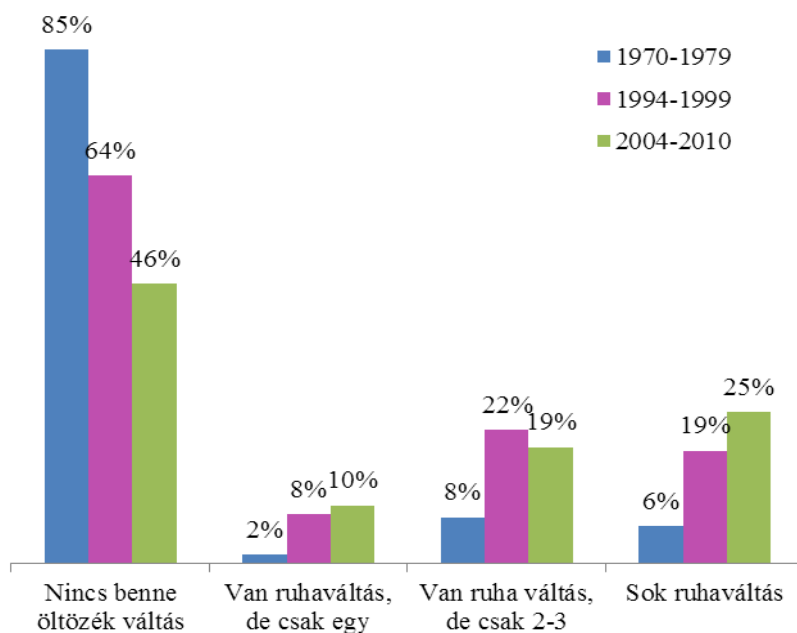
G – Az összes daljelenetből hány olyan van, melynek rövid részletében található csoportos tánc.

H – Az összes daljelenetből hány olyan van, melynek meghatározó részében található csoportos tánc.

I – Az összes daljelenetből hány olyan van, melyben a csoportos tánc tánckara csak nevesített szereplőkből áll.

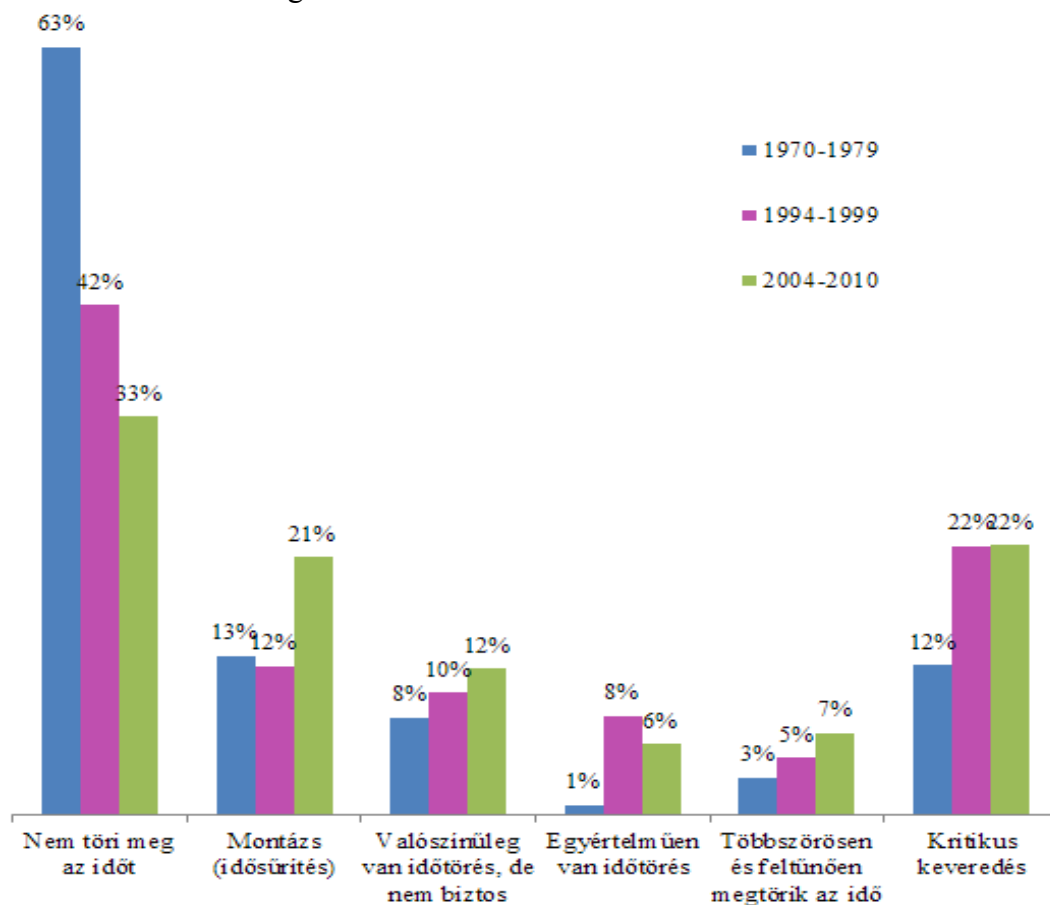
6. melléklet – Öltözkváltás a daljelenetekben

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljeleneteiben milyen arányban történnek a daljelenetben öltözkváltások.



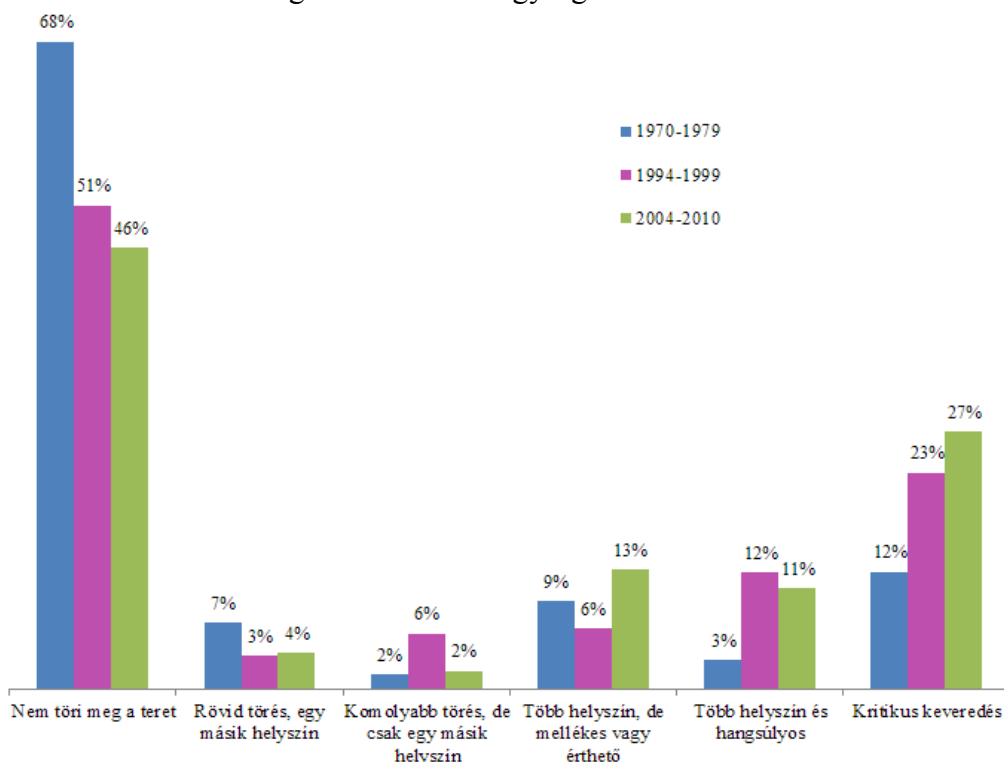
7. melléklet – A filmidő megtörése a daljelenetekben

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljeleneteiben milyen arányban és milyen mértékben törik meg a filmidő.



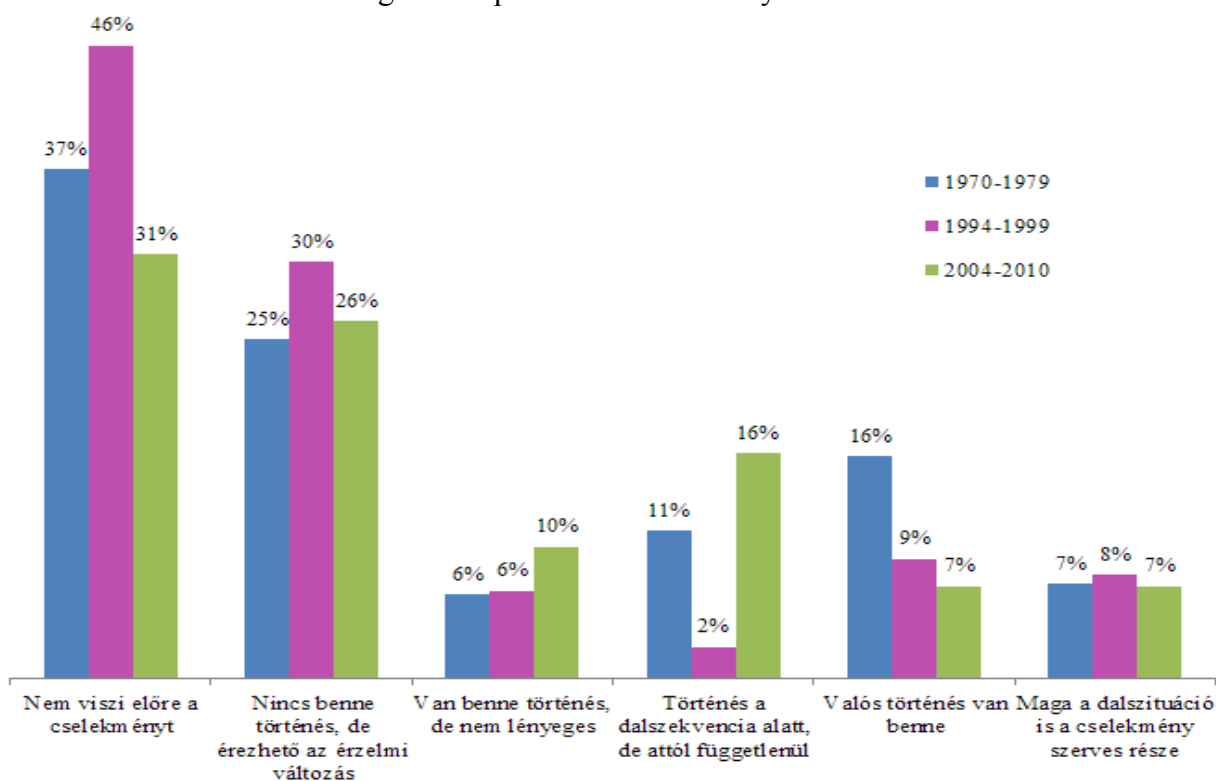
8. melléklet – A film terének megtörése

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljeleneteiben milyen arányban és milyen mértékben törik meg a film terének egysége.



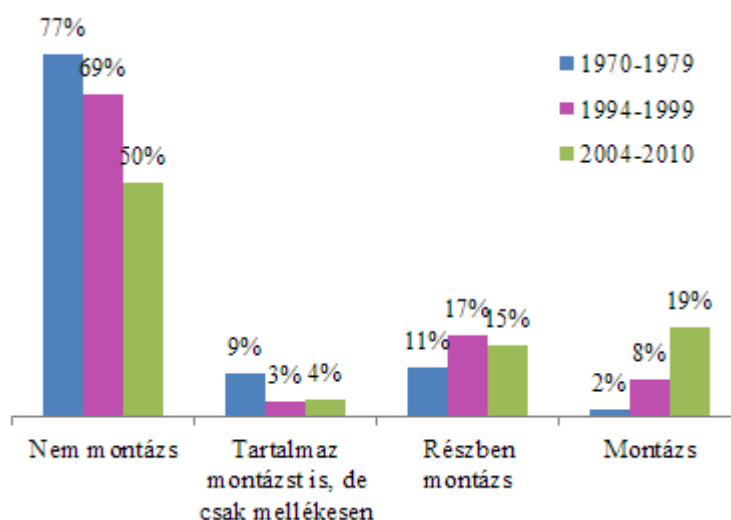
9. melléklet – A daljelenetek szerepe a filmcselekményben

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljelenetei milyen arányban töltenek be különböző lehetséges szerepet a film cselekményében.



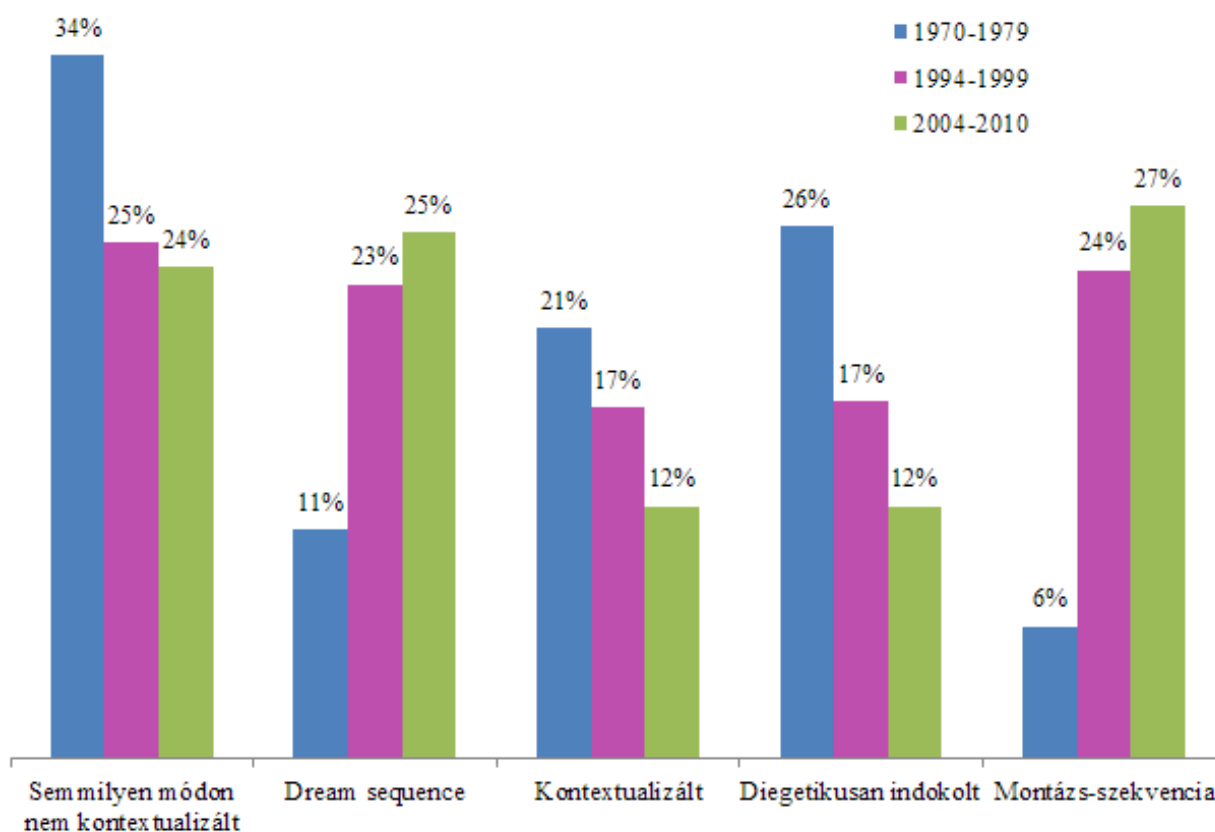
10. melléklet - A daljelenetek, mint montázssekvenciák

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljelenetei milyen arányban működnek montázssekvenciaként.



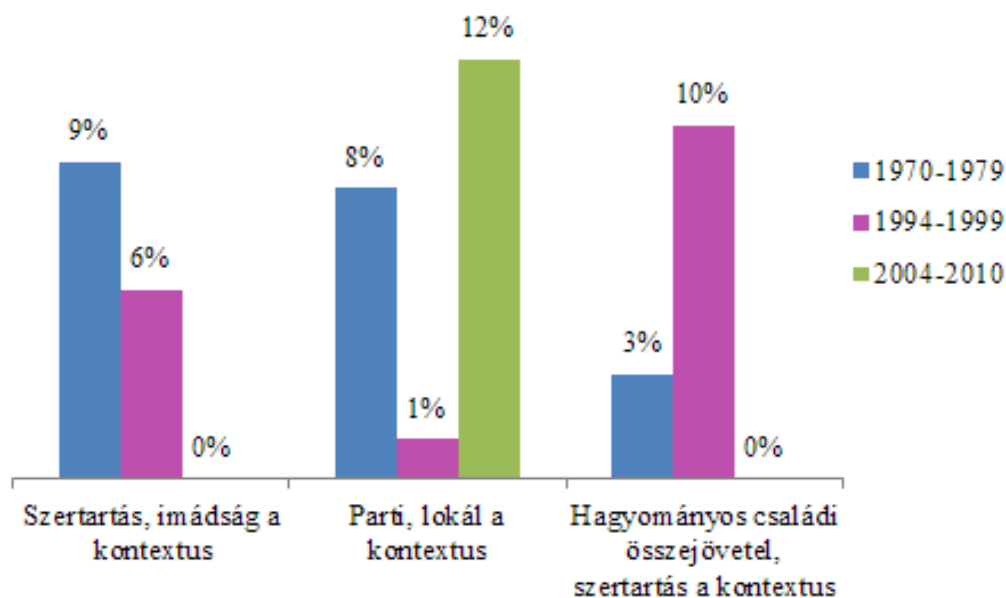
11. melléklet – A daljelenetek beillesztésének, indoklásának módja

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált daljelenetei milyen arányban és milyen módon illeszkednek a film egészébe, azaz, hogy mennyire és milyen módon indokolt diegetikusan a jelenlétük a film világában.



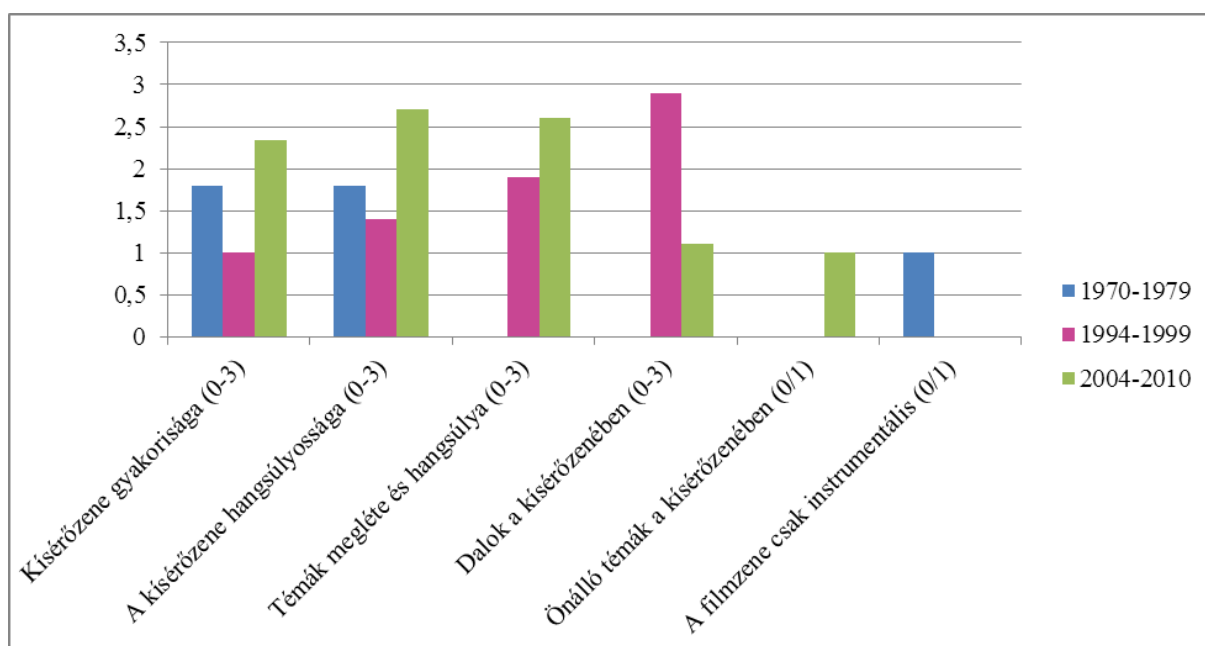
12. melléklet – Daljelenet-kontextusok

Összehasonlító ábra arról, hogy az egyes korszakok vizsgált azon daljelenetei közül, melyek diegetikusan ugyan nem indokoltak, de valamilyen diegetikus kontextus mégis részben indokolja a film világán belüli helyzetüket, milyen arányban milyen konkrét kontextusba illesztve indokolódnak meg.



13. melléklet - A filmzene jellemzői

A vizsgált filmek kísérőzenéjének (nondiegetikus háttérzenéjének) jellemzőinek korszakos átlaga.



Bibliográfia

1. Altman, Rick: A musical. In: *Új Oxford Filmenciklopédia*. Glória Kiadó, 2003.
2. Ambrose, Kay: *Classical Dances & Costumes of India*. London, A. & C. Black, 1950.
3. Booth, Gregory D.: Traditional Content and Narrative Structure in Hindi Commercial Cinema. In: *Asian Folklore Studies*, Vol. 54 (1995) no. 2.
4. Boxoffice India <http://goo.gl/vyAz> (Utolsó letöltés: 2012. 11. 04.)
5. Dudrah, Rajinder Kumar: Singing for India: Songs in the Bollywood Film. In: Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. New Delhi-Thousand Oaks-London: Sage Publications, 2006. [Magyarul: Dudrah, Rajinder Kumar: Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben. In: *Metropolis* (2007) no.1.]
6. Dwyer, Rachel – Patel, Diwia: *Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film*; London: Reaktion Books Ltd, 2002.
7. Ganti, Tejaswini: The Production and Distribution of Poular Hindi Cinema. In: Ganti, Tejaswini: *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2004. [Magyarul: Ganti, Tejaswini: A hindi nyelvű közönségfilm gyártása. In: *Metropolis* (2007) no. 1.]
8. Garwood, Ian: The Songless Bollywood Film. In: *South Asian Popular Culture*. (2006) no. 4.
9. Hogan, Patrick Colm: *Understanding Indian Movies: Culture, Cogniton, and Cinematic Imagination*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2008.
10. Kasbekar, Asha: An introduction to Indian Cinema. In: J. Nelmes (ed.): *An Introduction to Film Studies*. London: Routlege, 1996.
11. Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*; London: British Film Institute, 2002.
12. Michèle Lagny: *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et l'hirstoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. Ch. 2. Le découpage de l'histoire du cinéma. [Magyarul: A filmtörténet felosztása (trans. Bajomi Lázár Dávid és Bajomi Lázár Péter) In: *Metropolis* (1997) Vol. 1.]

13. Pendakur, Manjunath: *Indian Popular Cinema. Industry, Ideology, and Consciousness*. Creskill, New Jersey: Hampton Press, 2003. vagy Thomas, Rosie: Indian Cinema: Pleasure and Popularity. In: *Screen* (1985) No. 3-4.
14. Rai, Amit S.: *Untimely Bollywood. Globalization and India`s New Media Assamblage*. London: Duke University Press, 2009.
15. Schmidt-Jones, Catherine: *Indian Classical Music: Tuning and Ragas*.
<http://cnx.org/content/m12459/latest/> (utolsó letöltés: 2010. 11.02.)
16. Skillman, Teri: The Bombay Hindi Film Song Genre: A Historical Survey. *Yearbook for Traditional Music* 18 (1986)
17. Srinivas, Lakshmi: The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture and Society* 24 (2002) [Magyarul: Srinivas, Lakshmi: Az aktív közönség – Nézőség, társadalmi kapcsolatok és filmélmény Indiában. In: *Metropolis* (2007) no. 1.]
18. Stam, Robert: Film and the Postcolonial. In: *Film Theory. An introduction*. Blackwell Publishing, 2010.
19. Vajdovich Györgyi: Műfajkeveredés és műfajváltozat. A bollywoodi film és a musical. In: *Metropolis* (2008) no.3.
20. Vasudevan, Ravi: The Melodramatic Mode and Commercial Hindi Cinema: Notes of Film History, Narrative and Performance. In: *Screen* (1989) no. 3.
21. Vincze Teréz: A filmmusical. In: *Mozinet* (2008) no. 1.
22. Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. In: *Metropolis* (2007) no. 1.

Filmográfia

1. *Alam Ara*. 1931. Dir. Ardeshir Irani. Imperial Movietone.
2. *Amar Akbar Anthony*. 1977. Dir. Manmohan Desai. Manmohan Films.
3. *Bade Miyan Chote Miyan*. 1998. Dir. David Dhawan.
4. *Biwi No 1*. 1999. Dir. David Dhawan.
5. *Bobby*. 1973. Dir. Raj Kapoor. R.K. Films Ltd.
6. *Border*. 1997. Dir. J.D. Putta. J.P. Films.
7. *Chak De! India*. 2007. Dir. Shimit Amin. Yash Raj Films.
8. *Dabangg*. 2010. Dir. Abhinav Kashyap. Arbaaz Khan Productions. Shree Ashtavinayak Cine Vision.
9. *Dharam Veer*. 1977. Dir. Manmohan Desai. S.S. Movietone.
10. *Dhoom*. 2004. Dir. Sanjay Gadhvi. Yash Raj Films.
11. *Dhoom: 2*. 2006. Dir. Sanjay Gadhvi. Yash Raj Films.
12. *Dil To Pagal Hai*. 1977. Dir. Yash Chopra. Yash Raj Films.
13. *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. 1995. Dir. Aditya Chopra. Yash Raj Films.
14. *Dus Numbri*. 1976. Dir. Madan Mohla.
15. *Ghajini*. 2008. Dir. A.R. Murugadoss. Geetha Arts.
16. *Golmaal 3*. 2010. Dir. Rohit Shetty. Shree Ashtavinayak Cine Vision Ltd.
17. *Hum Aapke Hain Kaun...!* 1994. Dir. Sooraj R. Barjatya. Rajshri Production.
18. *Hum Saath Saath Hain*. 1999. Dir. Sooraj R. Barjatya. Rajshri Productions.
19. *Jai Santoshi Maa*. 1975. Dir. Vijay Sharma.
20. *Johny Mera Naam*. 1970. Dir. Vijay Anand. Trimurti Films Pvt. Ltd, Prasad Productions Pvt. Ltd.[1]
21. *Karan Arjun*. 1995. Dir. Rakesh Roshan. Film Kraft, Eros Entertainment.
22. *Krrish*. 2006. Dir. Rakesh Roshan. Filmkraft Productions.
23. *Kuch Kuch Hota Hai*. 1995. Dir. Karan Johar. Dharma Productions.

24. *Lage Raho Munnabhai*. 2006. Dir. Rajkumar Hirani. Vinod Chopra Productions.
25. *Main Hoon Na*. 2004. Dir. Farah Khan. Red Chillies Entertainment, Eros International.
26. *Muqaddar Ka Sikandar*. 1978. Dir. Prakash Mehra. Prakash Mehra Productions.
27. *Om Shanti Om*. 2007. Dir. Farah Khan. Red Chillies Entertainment.
28. *Peepli [Live]* 2010. Dir. Anusha Rizvi. UTV Motion Pictures, Aamir Khan Productions.
29. *Raajneeti*. 2010. Dir. Prakash Jha. Prakash Jha Productions, Walkwater Media Ltd, UTV Motion Pictures.
30. *Rab Ne Bana Di Jodi*. 2008. Dir. Aditya Chopra. Yash Raj Films.
31. *Raja Hindustani*. 1996. Dir. Dharmesh Darshan.
32. *Rock On!!* 2008. Dir. Abhishek Kapoor. Excel Entertainment, Reliance Big Pictures.
33. *Roti Kapada Aur Makaan*. 1974. Dir. Manoj Kumar. V.I.P. Films, Digital Entertainment, Eros Entertainment, Shiva Films, Spark Worldwide.
34. *Sanyasi*. 1975. Dir. Sohanlal Kanwar.
35. *Sholay*. 1975. Dir. Ramesh Sippy. United Producers, Sippy Films.
36. *Three Idiots*. 2009. Dir. Rajkumar Hirani. Vinod Chopra Productions.