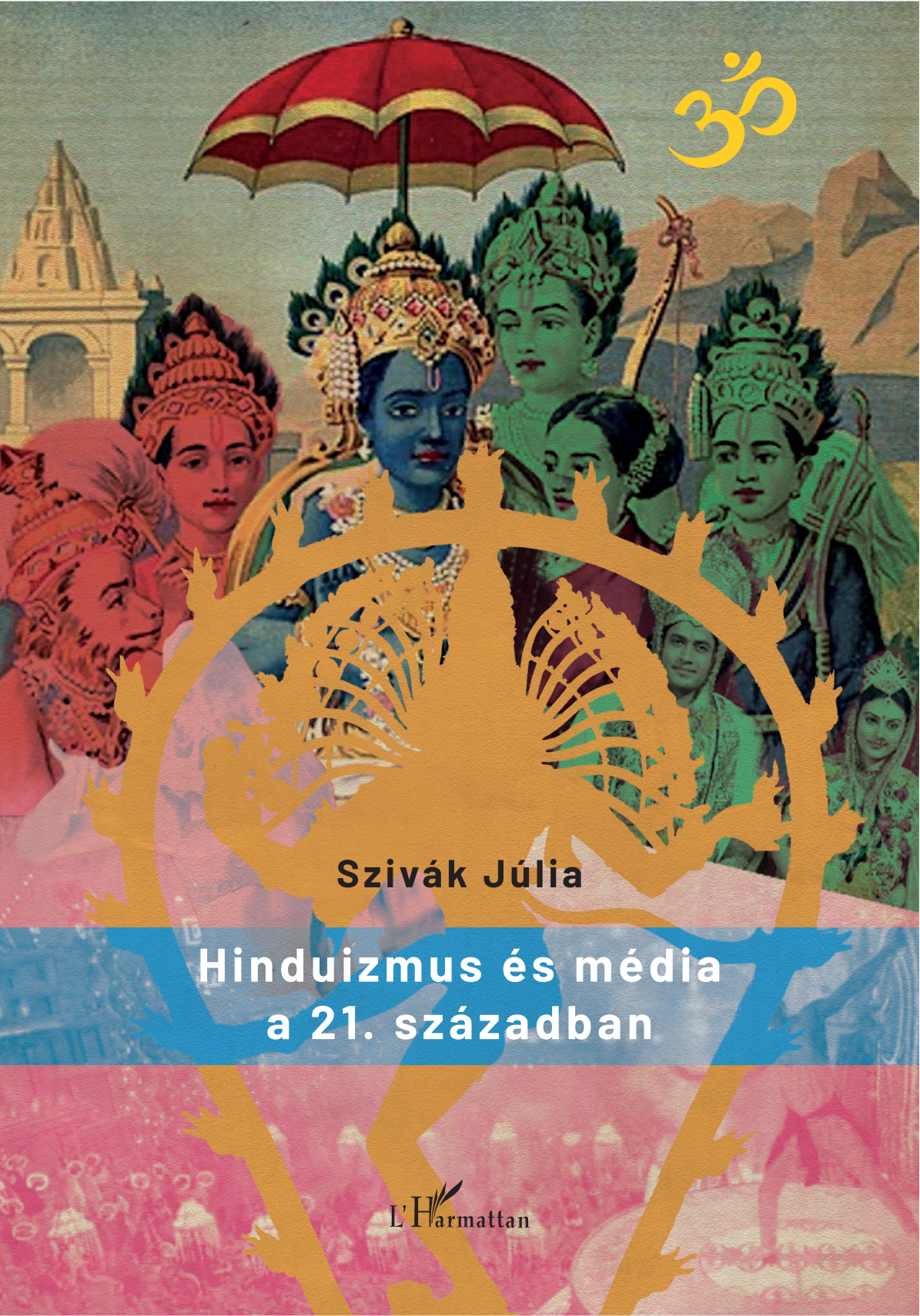


The background of the cover is a colorful illustration of several Hindu deities. In the center is Lord Krishna with blue skin, wearing a golden crown and holding a red and white striped umbrella. To his right is Lord Vishnu with green skin. Other deities with various skin tones and ornate crowns are visible. In the top right corner is a yellow Om symbol. Overlaid on the center is a large, stylized orange silhouette of a person in a yoga pose, with a blue silhouette of a person in a similar pose below it. The bottom of the cover has a pink background with a faint illustration of a temple and people.

ॐ

Szivák Júlia

Hinduizmus és média a 21. században

L'Harmattan

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Hinduizmus és média a 21. században

Hinduism and Media in the 21st Century

Szivák Júlia

<https://orcid.org/0000-0002-0631-7864>

Általános médiatudományok / Media studies (general) (12952), Film, rádió és televíziótanulmányok / Studies on Film, Radio and Television (13054)

média, India, hinduizmus

media, India, Hinduism

ISBN 978-963-646-351-9 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-079-2>

Open Access

<https://openaccess.hu/>

Hinduizmus és média a 21. században

SZIVÁK JÚLIA

Hinduizmus és média a 21. században

L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2024

Készült a Magyar Nemzeti Bank és a Magyar Vallástudományi Társaság támogatásával.



Szivák Júlia ORCID: 0000-0002-0631-7864

Szerkesztette: Szilágyi Zsolt

© Szivák Júlia, 2024

© L'Harmattan Kiadó, 2024

ISBN 978-963-646-079-2

TARTALOM

Bevezetés	7
I. A HINDUIZMUS A 21. SZÁZADBAN	9
Média és hinduizmus – történeti áttekintés	11
II. EPOSZOK A KÉPERNYŐN	19
Rámájának térben és időben	20
Ramanand Sagar Ramayanája: standardizáció	20
Sita Sings The Blues – Szítá bluest énekel	27
Rámájana Bollywoodban	34
Raavan – „Rávana vagy Robin Hood ő?”	39
Adipurush – az első férfi kudarca	44
Rámájának helyett Rámájana?	50
Mahábhárata	51
III. ISTENEK, DÉMONOK ÉS KÍSÉRTETEK A KÉPERNYŐN	56
Krisna, a szívek tolvaja	56
Krisna a filmdalokban	59
Az Istennő: engedelmes és bosszúálló megjelenések	67
A természetfeletti egyéb megjelenési alakjai	73
Boszorkányok és szellemek	74
Alakváltók és démonok	79
Az Istennő, akit a film tett népszerűvé	81
Filmvászonról a templomba	84
Isteni szuperhősök a képernyőn	86
IV. HINDÍ, HINDU, BOLLYWOOD	90
A filmipar jobbra tolódása	91
A revizionista történelmi eposz	95
Hindutva pop	100
Laxmi Dubey és a hindutva feminizmus	101
Sanjay Faizabadi és a bhódzspuri zeneipar	107
Digitális hindutva	110

V. KONKLÚZIÓ	116
Régi történetek modern köntösben	116
Férfi és női szerepek	117
Kinek a kultúrája?	118
Képjegyzék	120
Felhasznált irodalom	122
Videók, filmek	132

Narendra Modi 2014-es kormányra lépése óta heti rendszerességgel jelennek meg azok a hírek az indiai sajtóban, amelyek a hindu nacionalista politika előretöréséről, a hindu szimbolika megerősödéséről szólnak. Legyen szó a történelemkönyvek átírásáról, India potenciális átnevezéséről vagy a Modi által Joe Bidennek állami látogatása során adományozott hindu áldozati kellékekről, India hindu identitása egyre inkább előtérbe kerül. Ennek az identitásnak a megteremtésében, elterjesztésében vagy épp vitatásában kulcsszerepe van a médiának, legyen szó akár filmekről, sorozatokról, populáris zenéről, vagy közösségi médiáról, hisz Indiában a hétköznapi élet jelentős részét teszi ki a médiafogyasztás. Jelen kötet ezért arra törekszik, hogy bemutassa a világ harmadik legnagyobb, több mint 1,2 milliárd követővel rendelkező vallása, a hinduizmus médiával való kapcsolatának néhány szeletét.

Annak ellenére, hogy a technológiát általában hajlamosak vagyunk modern, szekuláris, progresszív jelenségnek, a vallást pedig hagyományosnak és néha archaikusnak tartani (De – Nandi 2019: 14), a tömegkommunikációs technológia fejlődése a világ minden táján figyelemreméltó hatást gyakorolt a vallásokra. Az elektronikus média, vagyis a rádió és televízió, illetve napjainkban az internetes „új média” más megnevezéssel a digitális média elterjedése új jelenségek kialakulását, vagy meglévő hagyományok átalakulását eredményezheti. Akár a latin-amerikai „televangelistákra”, televíziós hittérítőkre, akár a szefárd zsidók kalózárádióira vagy a különböző dzsihádisták honlapokra gondolunk, észrevehetjük, hogy az új tömegkommunikációs technológiák elterjedésével járó szélesebb nyilvánosság és az interaktív kommunikációs csatornáknak a vallás kontextusában is komoly társadalmi hatásai vannak. Az általános megközelítésekkel ellentétben tehát a technológia fontos eleme lehet a vallás 21. századi gyakorlatának is, hisz az új kommunikációs lehetőségek jelentősen átformálhatják a vallás társadalmi hatásmechanizmusát, mivel segítségükkel sokkal szélesebb körben és gyorsabban terjednek az információk.

Ezen írás földrajzi fókuszában India áll, ahol a hétköznapi élet szerves részét képezi mind a hindu hitvilághoz kapcsolódó szertartások, szokások és hagyományok szövevénye, mind pedig a kommunikációs eszközök mindent átható jelenléte. Amint azt a későbbiekben részletesen is tárgyaljuk, a hinduizmus igen heterogén vallás, amelynek nincs mindenki által elfogadott dogmarendszere, ellenben nagy különbségeket figyelhetünk meg a vallásgyakorlatban szektákként, régióként, de akár csak társadalmi rétegenként is. Épp ezért releváns a hinduizmus reprezentációját a tömegmédia viszonylatában vizsgálni, hisz a vallásos témájú sorozatok, filmek és egyéb médiatermékek napjainkban olyan széles közönséget tudnak elérni, ami a hinduizmus hosszú történetében teljesen egyedülálló.

Különösen érdemes a vallás és média metszetét az indiai társadalom tágabb kontextusában vizsgálni. Az ország az elmúlt harminc évben jelentős gazdasági átalakuláson és robbanásszerű modernizáción ment keresztül, amely az élet minden területére kihatott. Ez azonban a társadalmi különbségek növekedéséhez és a társadalom polarizálódáshoz is vezetett, amelynek egyik vetülete, hogy a technikai vívmányokhoz sem egyformán férnek hozzá az emberek. Míg az angolul beszélő, középosztálybeli programozók a világ informatikai szolgáltatószektorának élvoná-
lába emelték Indiát, addig a társadalom széles rétegei továbbra is írástudatlanok és a szegénységi küszöb alatt élnek, vagyis anyagi lehetőségeik, illetve számítástechnikai ismereteik és médiához való hozzáférésük terén igen korlátozottak.

A másik figyelemreméltó tényező pedig az, hogy Indiában az elmúlt évtizedekben a vallás társadalmi szerepe is megváltozott. 1947-ben, az ország függetlenné válásakor a vallások közötti egyenrangúságot hirdető szekularizmus vált a domináns ideológiává. Az 1991-es gazdasági nyitás nyomán bekövetkező társadalmi polarizáció azonban a vallás szerepének változását is elhozta. Előtérbe került a *hindutva*, vagyis a hindu nacionalizmus, amely az indiai társadalom egész szerkezetét kívánja átalakítani. A hindutva ideológiája, amellyel a későbbiekben részletesen is foglalkozunk, a hindu vallás és népesség társadalmi jelentőségének növelését propagálja, amely a hinduizmusnak a médiában betöltött szerepét is befolyásolja. Ezen kívül a hindutva a jelentős méretű indiai diaszpóra körében is egyre nagyobb népszerűsége tesz szert, ami visszahat az anyaország társadalmi folyamataira.

A társadalmi, gazdasági és technológiai változások, a globalizáció és migráció a hétköznapi élet, és így a hindu vallásgyakorlat minden aspektusára is hatott Indiában. Ebben a kötetben tehát a hinduizmus és média kapcsolatának különböző példáin keresztül mutatom be a vallás és média 21. századi kapcsolatának néhány szeletét. A későbbi elemzésekhez feltétlenül szükséges kontextus megteremtésének érdekében a következőkben röviden vázolom a hinduizmus 21. századi gyakorlatának legfontosabb elemeit, továbbá ezt követően a média és a tömegkommunikáció helyzetébe is bepillantunk.

*

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretnék köszönetet mondani szerkesztői munkájáért Dr. Szilágyi Zsolt-nak, a HUN-REN BTK Néprajztudományi Intézet tudományos főmunkatársának, aki egyben a könyv ötletgazdája is volt. Továbbá köszönet illeti a PPKE BTK Modern Kelet-Ázsia Kutatócsoportjának munkatársait, különös tekintettel Dr. Papp Bendegúzt a könyv megjelentetésében nyújtott hathatós segítségéért. Hálás köszönetem ezen kívül kedves barátaimnak, Nagy Ceciliának és Válóczy Róbertnek a kézirat elolvasásáért és javaslataikért. Ezen kívül köszönettel tartozom a kötet megjelenését lehetővé tevő Magyar Nemzeti Banknak, illetve a Magyar Vallástudományi Társaságnak.

I. A HINDUIZMUS A 21. SZÁZADBAN

A hinduizmus a legrégebbi, napjainkban is létező vallási rendszer, és története során jelentős földrajzi területen terjedt el, és a jelenben is nagy regionális különbségek figyelhetők meg a vallásgyakorlásban. Ennek egyik fő oka, hogy a hinduizmusnak sem alapítója, sem egységes dogmarendszere, sem mindenki által elfogadott kanonikus irodalma vagy egyházszervezete nincs, különböző irányzatait valójában csak a modern korban próbálták meg egységes világképként értelmezni. A hinduizmus alapvető jellemzője a szinkretizmus, amelynek okán sokféle helyi tradíciót olvasztott magába. Ennek révén a vallásgyakorlás különböző, lokális formái is fennmaradtak, így általános érvényű hitelvekről nehéz beszélni a hinduizmussal kapcsolatban.

Mindennek tükrében valójában talán helyesebb, ha a hinduizmusnak nem is a teológiai aspektusait állítjuk előtérbe, hanem az egyéni és társas életet meghatározó, hierarchikus társadalmi rendszerként gondolunk rá (Válóczi 2018: 18). Ennek alátámasztásához szemléletes példát nyújthat, ha néhány szóban említést teszünk a hinduizmushoz köthető talán leguniverzálisabb társadalmi gyakorlat, a kasztrendszer működési elvéről. A Nyugaton is jól ismert indiai kasztrendszer eredetével kapcsolatban számos mítosz, legenda és elmélet kering, azonban az egyértelmű, hogy bár régióként eltérő módon, de az idők során a hinduizmus egyik alapköveként funkcionált.

A kaszt vagy pontosabb kifejezéssel *dzsáti* hasonló logika mentén sorolja az embereket különböző csoportokba: a születéskor elfoglalt társadalmi rang megmásíthatatlanul határozza meg az egyén életét, legyen szó akár pályaválasztásról, párválasztásról, étkezési szokásokról, vagy különböző rituális tisztasággal és tisztátlansággal kapcsolatos tabukról, hiszen a különböző *dzsáti*k számára az idők folyamán eltérő kasztszabályok alakultak ki. Az, hogy egy hindu milyen kasztba született, társas életének ambícióit és lehetőségeit is meghatározta, tehát egyfajta keretet is nyújtott a hindu társadalom működésének. Az egyén ugyanis minden esetben egy társadalmi csoport, a kaszt tagjaként volt értelmezhető, hiszen a kasztszabályok a társas élet alapvető szabályrendszerét is jelentették. A kasztrendszer léte több szempontból is meghatározta a hinduizmus alapvető jellemzőit, ugyanis például pont a kasztrendszer miatt nem vált a hinduizmus térítő vallássá.¹ Sőt, az egyéni betérést a kasztrendszer létezése szinte el is lehetetleníti, hiszen a születéssel a társadalom koordinátarendszerében elfoglalt pozíció olyan szinten meghatározó, hogy ez egy későbbi betérés során nem reprodukálható. Azonban azt

¹ Legalábbis hagyományosan. Napjainkban léteznek olyan térítő irányzatok, mint például az ISKCON, akik kifejezetten térítő tevékenységet végeznek, illetve a hindu fundamentalistákkal kapcsolatba hozható szervezetek is igyekeznek, hogy azokat a muszlim, buddhista, keresztény közösségeket, amelyek véleményük szerint korábban a hinduizmusról tértek át ezekre a vallásokra, „visszatérítsék” (Katju 2015).

is fontos kiemelni, hogy Indiában még a muszlim népesség körében is megjelent a kasztrendszer, amely a jelenség vallásos értelmezésével szemben a társadalmi értelmezést támasztja alá (Gáthy 2017: 149).

A hinduizmus folyamatosan változva nyerte el mai alakját, ugyanis befogadó-képessége és ideológiai rugalmassága révén képes volt az időről időre felbukkanó más vallási irányzatokra és társadalmi jelenségekre reflektálva változni (Brockington 2007: 19). A ma hinduizmusként ismert vallási rendszer egyes elemei már ötezer éve részét képezik az indiai szubkontinens civilizációjának, azonban az idők folyamán jelentőségük gyakran megváltozott, és a vallásgyakorlatban is áthelyeződtek a hangsúlyok. A védikus kor (kb. i. e. 14. sz.) szent szövegei, a Védák, a védikus istenek és a védikus szanszkrit nyelv így manapság már inkább csak ritualisztikus szerepet töltenek be (Smith 2003: 36). Az epikus kor fontos szellemi termékei, a Rámájana és a Mahábhárata, amelyekkel a későbbiekben részletesen foglalkozunk, ezzel szemben a mai napig is élő hagyományt alkotnak. Bár nem a vallásos magaskultúra szanszkrit nyelvű verzióiban, de különböző vernakuláris nyelveken és változatokban a mai napig részét képezik az indiai hétköznapi és ünnepek körforgásának.

Hasonlóan meghatározó volt a hinduizmus mai formájának kialakulásának szempontjából a *bhakti* mozgalom, amely Dél-Indiából kiindulva a 12–18. századra egész India területén elterjedt. A *bhakti*, vagyis az isten személyének közvetlen, személyes imádata a *szúfi* iszlám hatásait is magába olvasztva napjainkig a vallásgyakorlat egyik legfontosabb elemét képezi. Amint ez ebből is látható, az indiai kultúrát és a hindu vallásgyakorlatot nagyban befolyásolja a külső kulturális hatásokkal, mint az iszlámmal és kereszténységgel való találkozás is (Smith 2003: 49). A szinkretikus hindu–muszlim spirituális kultúra a kora újkor esztétikáját határozta meg, a gyarmatosítás korában pedig a kereszténység is mély nyomokat hagyott a hinduk önképének alakulásán. Különböző reformmozgalmak alakultak, amelyek a kereszténység tanításaiból inspirációt nyerve igyekeztek változtatni a hinduizmuson is.

A 20. század jellemző társadalmi folyamatai, az urbanizáció és a globalizáció a hinduizmus gyakorlatát sem hagyták érintetlenül. A városiasodás többek között befolyásolja a már korábban példaként hozott kasztrendszer működését is. A nagyvárosokban a hinduizmus által érinthetetlennek tartott kasztok tagjait kevesebb diszkrimináció éri, sőt, a különböző kasztokhoz tartozó emberek is és könnyebben keveredhetnek egymással (Roberts 2015: 242). Emellett az indiai diaszpóra növekedése és földrajzi terjedése a hinduizmus globalizációját is magával hozta. Az indiai diaszpóra tagjai számára ugyanis gyakran a vallás, és így a hinduizmus jelenti a legkomolyabb kapcsolódási pontot a szülőhazához. A vallásgyakorlás formája az új környezetben gyakran megváltozik a helyi kultúrával kölcsönhatásba lépve,² de

² Ezt az USA-ban élő hindu közösség példája is jól mutatja, ahol egy olyan, hindu vallást és indiai kultúrát terjesztő vallásos oktatási rendszert hoztak létre a diaszpórában felcseperedő gyermekek számára, amely Indiában nem különösebben jellemző, azonban az amerikai keresztény közösségek között gyakori (Kurien 2016: 144).

a jelentősége felértékelődhet. Ezenkívül a hinduizmus hibrid formái Nyugaton, a diaszpórán kívül, nem indiai származású emberek között is elkezdtek terjedni. A legismertebb, nem indiai származású hindukat tömörítő szervezet az ISKCON mozgalom, a Krisna-tudat Nemzetközi Szervezete, amely Magyarországon is jelen van (Kamarás 1998).

Amint a bevezetőben említettük, India és a vallások 21. századi viszonyában különös fontossággal bír a hindu nacionalizmus, vagyis a hindutva megerősödése. A hindutvát egyfajta kulturális nacionalizmusként definiálhatnánk, amely az indiai eredetű vallások, elsősorban a hinduizmus felsőbbrendűségét hirdeti az Indián kívül eredő vallásokkal, például az iszlámmal és a kereszténységgel szemben. Ez nemcsak a hinduizmusnak az indiai társadalomban betöltött szerepére van hatással, de a diaszpórán keresztül India nemzetközi kapcsolatait is befolyásolja. A 2014 óta kormányzó párt, a *Bharatiya Janata Party* (Bhárátija Dzsantá Párti, Indiai Néppárt) politikáját is ez az ideológia határozza meg, amely így a közbeszédben is egyre nagyobb térhez jut. Nemcsak a politikai kampányokban és döntéshozatalban jelennek meg a hindutva gondolatai, de az Indiai Cenzori Hivatal és a filmkészítők öncenzúrájának révén a populáris kultúrában is egyre nagyobb teret nyernek, amelyet a továbbiakban részletesen tárgyalni fogunk.

Mindamellet fontos szerepet játszik a hinduizmus gyakorlatának és reprezentációjának 21. századi alakulásában a tömegkommunikáció változása is, hisz ennek terjedése révén a vallásos tartalmak is könnyebben hozzáférhetővé válnak egyre szélesebb rétegek számára. Mivel egy hosszabb folyamatról van szó, a következőkben röviden áttekintjük a technológia és vallás kapcsolatának történetét és jelentőségét.

MÉDIA ÉS HINDUIZMUS – TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

A hinduizmus és a tömegmédia viszonyának fontos kapcsolódási pontja, hogy mindkettőben igen fontos szerepet játszik a vizualitás. A hindu vallási hagyományban és különösen a hétköznapi vallásosságban a *darsan*, vagyis az istenség látása, a megtekintés aktusa igen meghatározó. A *darsan* hagyományos értelemben templomi látogatást és az istenség szobrának rituális megtekintését jelentette, hisz a hindu vallásfelfogás szerint az istenség benne lakozik az összes róla készült képmásban és szoborban. Napjainkra a *darsan* fogalmát sokkal szélesebben is értelmezhetjük. A nyomdai sokszorosítás, majd a televíziós műsorszórás révén az istenség látása sokkal szélesebb rétegek számára és új környezetben is lehetővé vált. A technológiai fejlődés következményeképp ma már létezik digitális műsorszórással, a templom szentélyéből az interneten vagy a kábeltévén közvetített *darsan* (McLain 2016: 231), de az istenekről szóló mitológikus sorozatok és filmek megtekintését is ide számíthatjuk. Az istenek ikonográfiai ábrázolása és a vizualitás kulcsszerepe azonban továbbra is megmaradt, ezért érdemes néhány szót ejteni erről a témáról is. A következőkben néhány olyan technológiai innovációt emelek ki, amelyek

jelentős hatással voltak a hétköznapi vallásgyakorlásra vagy a vallásnak a médiában betöltött szerepére és az ikonográfiai fejlődésre.

A hinduizmus modern vizuális kultúrájának kialakulásában nagy befolyással bírt a nyomdatechnológia fejlődése és az ehhez kapcsolódó naptárművészet. A 19–20. század fordulóján több indiai nyomda vallásos, mitológiai tartalmú képek tömegnyomtatásába fogott. Az istenábrázolások sokszorosítása egyrészt egyfajta ikonográfiai standardizációhoz vezetett, ugyanis India-szerte hasonló módon kezdték el ábrázolni az istenségeket. Másrészt pedig ezek a standardizált ábrázolások szélesebb társadalmi rétegek számára is elérhetővé váltak, ugyanis bár általában kaszthoz és nemhez kötött az, hogy ki teheti be a lábát a templomba, de a sokszorosított képek birtoklásával kapcsolatban ez a tabu nem áll fenn, így azok is részesülhetnek a *darsan*ban, akik hagyományosan nem vehettek ebben részt, például az alsóbb társadalmi rétegek, illetve a nők (Brosius 2005: 102). Az, hogy olcsó és széles körben elérhető nyomtatott istenábrázolások készültek, a *darsan* természetét is megváltoztatta, hiszen innentől fogva az istenségek könnyebben hozzáférhetőek és „hordozhatók” lettek. A híveknek többé már nem a templomokba kellett járni ahhoz, hogy az isten *darsan*jában részesülhessenek, hanem elegendő volt ezeket a hordozható képeket akár otthon, vagy útközben megtekinteniük.

Hasonlóan fontos paradigmaváltást jelentett a mozgókép megjelenése. A film elterjedésével a *darsan* élménye alapvetően megváltozott: immáron az emberek nemcsak statikus szobor vagy kép formájában, hanem mozgóképen is viszontláthatták az isteneket. Az istenek filmes ábrázolása meglehetősen hosszú múltra tekint vissza, ugyanis az indiai mozi története lényegében egyidős az indiai mitológiai témájú filmgyártással. Dadasaheb Phalke [Dádászáhéb Phálké], az első indiai filmkészítő az 1910-es években látott egy Jézus életéről szóló filmet, amely arra inspirálta, hogy az indiai mitológia történeteit is filmre vigye. A film ekkoriban kifejezetten a gyarmatosítók médiumának számított Indiában, és a külföldön készült filmeket csak egy szűk, elit réteg fogyasztotta. Phalke azonban karrierje során több mint száz hindu mitológiai témájú történetet vitt filmvászonra, amelyek ezt teljesen megváltoztatták. Mivel némafilmjeit a nemzeti angol helyett India vernakuláris nyelvein reklámozta, és gondoskodott arról, hogy művei a legtávolabbi falvakba is eljussanak, ezért sikerült egy új közönséget is kialakítania. Ezek a nézők egészen másként fogadták a filmeket, mint a nagyvárosi közönség. A kisvárosi és falusi nézők nem a nyugatias értelmiség sorából kerültek ki, így sokkal kevésbé kritikusan viszonyultak a vallásossághoz és a filmekhez is, és a hit szemszögéből közelítették meg a történeteket. Annak ellenére, hogy a későbbiekben a mitológiai filmek vesztettek a népszerűségükből, Phalke hozzájárulása elévülhetetlen, hisz nemcsak az indiai filmgyártás alapjait rakta le, de megalapozta a mozi és a formálódó indiai nemzettudat kapcsolatát is (Lutgendorf 2002: 12). A függetlenségi mozgalom idején gyakran mitológiai köntösbe öltöztetve jelentek meg a nemzeti egységet és függetlenséget hirdető allegóriák, a mozi, és különösen az indiai történelemlről és vallásokról szóló filmek pedig idővel a nemzeti identitás építésének fontos elemévé váltak, amelyről a továbbiakban részletesen beszélünk.

A vallásos témájú filmek tárgyalásánál fontos kiemelni azt is, hogy már létező előadóművészeti hagyományokra építettek, de realizisztikusabb formában tudták ugyanezeket a mitológiai történeteket prezentálni. A különböző mitológiai témákat feldolgozó vásári előadások esetében a színészek gyakran amatőrök voltak, és sokszor több szerepet is alakítottak egy előadáson belül, illetve férfiak játszották a női szerepeket is. A filmben azonban színészek kiválasztására is több lehetőség volt, valamint a smink és jelmez is lehetett kifinomultabb, mint egy színielőadásnál, hisz a közönségnek nem a távolból kellett beazonosítania a jól ismert szereplőket. Ezenkívül a készítők olyan speciális fény- és hangeffekteket, valamint kellékeket is tudtak használni, amelyek a mitológiai, földöntúli hatásokat is jobban érzékeltették, így az istenek csodatételei a filmvásznon is megjelenhettek. Ráadásul a jeleneteknek csak a végső, vágott és szerkesztett verziója került be a filmbe, tehát a filmek sokkal kifinomultabb esztétikai élményt tudtak nyújtani.

A film megjelenése után a következő paradigmaváltást a vallásos tartalmak televíziós műsorszórásának megjelenése jelentette. Indiában a televíziózás az 1950-es években, kísérleti jelleggel kezdődött, csupán napi két órányi, elsősorban oktatási célú sugárzással. Az állami televíziós szolgálat az 1970-es években jött létre, de ez sokáig elsősorban a falusi közönséget célozta meg földműveléssel, népességszabályozással és időjárás-előrejelzéssel kapcsolatos programjaival (Sengupta 2017: 153). A televíziózás igazi elterjedését az 1990-es évek gazdasági nyitása hozta, amely hatalmas befolyással volt a tömegkommunikációra is. Egyre több ember számára vált elérhetővé a televízió technikai vívmánya, így a nézők száma folyamatosan emelkedett (Farmer 1996: 106). A vallás és a televíziózás kapcsolata is ebben az időben változott meg.

Az állami televízió a függetlenség első húsz évében arra koncentrált, hogy egy új, nemzeti magaskultúrát hozzon létre,³ amelynek az egyik fő célja a szekuláris közsféra kialakítása lett volna. Ennek megfelelően nem sugároztak vallásokhoz köthető programokat. A gazdasági nyitás azonban ebből a szempontból is komoly változást hozott, ugyanis az állam hátrébb lépett a csatornák műsorának szabályozásától, tehát lehetővé vált a hinduizmushoz köthető tartalmak készítése és fogyasztása is. A szekuláris tartalmak kizárólagosságában a fordulópontot egyértelműen a később tárgyalt Rámájana-, illetve Mahábhárata-sorozatok jelentették az 1980-as évek végén. A hindu mitológia legfontosabb eposzait ábrázoló sorozatok nemcsak abból a szempontból számítottak mérföldkönek, hogy révükön megjelent a hindu mitológia a képernyőn, de felhívták a figyelmet az ezzel kapcsolatos hatalmas társadalmi igényre is. Napjainkra már kifejezetten nagy piaci részesedésük van a kizárólag vallásos tartalmakat sugárzó adóknak is, amelyek gyakran egy guruhoz vagy szektához köthetőek (Dubey 2019). Mi több, a vallási alapon működő cenzúra is visszatért, habár ellentétes előjellel. Míg a kilencvenes évekig nem sugároztak vallásos tartalmakat, napjainkra a vallásos érzelmeket esetlege-

³ Valójában a csatorna neve is erre utal, hisz a *dúrdarsan* szó egy szanszkrit eredetű neologizmus a hindí nyelvben, amely televíziót jelent.

sen megsértő műsorok kerülnek mind gyakrabban tiltólistára, az indiai politikai közbeszéd jobbra tolódásával párhuzamosan (Masani 2015).

A vizuális élmény mellett a hinduizmus gyakorlatában igen fontos szerepet játszik a zene is. A hindu mitológia szerint a zene isteni eredetű jelenség, patrónusa pedig Szaraszvatí, a bölcsesség és a zene istennője. Brahmá, a teremtető isten pedig a zenét jelölte meg az „ötödik Védaként”, ezzel a hinduizmus egyéb írásos forrásaival emelte egy szintre (Beck 2014: 358). A gyakran vallásos témákat feldolgozó magaskultúra (pl. indiai klasszikus zene és táncok) mellett a zene és éneklés fontos részét képezte és képezi a hétköznapi vallásgyakorlatnak is. A *bhadzsan*okkal, vagyis isteneket dicsőítő vallásos dalokkal később részletesen foglalkozunk, azonban itt érdemes ejtenünk pár szót a technológiai fejlődés vallásos zenére gyakorolt hatásáról is. A kazettatechnológia és a digitális reprodukció megjelenése alapjaiban változtatta meg a zenéhez való viszonyt is, hiszen innentől fogva az élő produkció jobban a háttérbe szorulhatott. Nem feltétlenül kell már a *bhadzsan*okat énekelni, de például a különböző vallásos böjtök, *vráták* idején sincs feltétlenül szükség arra, hogy egy hozzáértő személy recitálja a böjt történetét, a *vrat kathát*, elegendő lejátszani a megfelelő magnókazettát. A kazettaforradalom nyomán Észak-Indiában hatalmas piaca alakult ki a vallásos zenei tartalmaknak (Manuel 1993: 120), amely napjainkban is virágzik, és mindegyik regionális zenei piac legstabilabb szereplőjeként jelenik meg. Fontos megemlíteni a zene és mozgókép összefonódását is. Ugyan a témával a következő fejezetekben részletesen foglalkozunk, itt is fontos kiemelni, hogy Indiában a mozgóképes kultúra elengedhetetlen részét képezi a zene: az indiai filmeknek kifejezetten fontos elemét képezik a dalbetétek, amelyek gyakran a történetmesélésbe is integránsan illeszkednek. Amint azt a későbbiekben látni fogjuk, a filmdalok gyakran merítik szimbólumaikat vallásos történetekből, de ezen kívül a zene a mozgókép vallásos jelentőségét fokozó tényezőként is fontos lehet (Dwyer 2006: 58).

A televíziózás és még inkább az internet terjedése mélyreható változásokat indított el az indiai társadalom minden rétegében. Annak ellenére, hogy India még 2019-ben is csak a 129. helyen szerepel a világ 189 országát összesítő ENSZ által összeállított emberi fejlettségi index (HDI) listáján (UNDP 2019), figyelemre méltó, hogy az ország milyen tempóban tud lépést tartani a digitális technológiával. Ez elsősorban az elérhető árú, kifejezetten az indiai piacra fejlesztett okostelefonoknak és az olcsó mobilinternetnek köszönhető. A BBC 2019-es felmérése szerint Indiában a legolcsóbb a mobilinternet az egész világon, melynek következményében Indiában igazi okostelefon-forradalom zajlik (Roy 2019). 2023-ra már több mint 837 millió ember rendelkezett internet-kapcsolattal, és ezen felhasználók 60–80%-a okostelefonnal csatlakozott az internethez (The Wire 2023). Az indiai hétköznapi élet fontos elemét képezi a telefonos applikációk használata (Roy 2019), melyek közül kiemelkedik a WhatsApp üzenetküldő applikáció, amely sok esetben az üz-

leti kommunikáció elsődleges csatornája is,⁴ de a vallásos tartalmak, mint például videók, hangfájlok, és animációk terjedését is segíti. Ezen kívül fontos felülete a hindu jobboldal politikai és társadalmi térnyerésének is, ugyanis nemcsak egyszerűsíti a politikai szerveződést az ideológiával szimpatizáló önkéntesek számára, de a politikai propaganda és álhírek terjesztésének is kedvez.

Ezzel együtt természetesen a vallásos tartalmak fogyasztásának a módja is megváltozott. Ugyan a Rámájana- és Mahábhárata-sorozatok idejében még viszonylag kevés televíziókészülék volt Indiában és ezért sok helyütt nyilvános vetítésekre is sor került, azonban egyre inkább a privát szférába és családi körbe vonul vissza a mitológiai történetek fogyasztása (Dwyer 2006: 53). Az olcsó internet és elérhető okostelefonok megjelenése tovább erősíti ezt a tendenciát,⁵ az indiai médiafogyasztási szokások alapvető változásának lehetünk így szemtanúi. Annak ellenére, hogy továbbra is jellemző, hogy egy televíziókészülék van egy háztartásban, a mobil eszközök jelenlétével most már lehetséges az, hogy ki-kízlése szerinti tartalmat fogyasszon. Erre az úgynevezett OTT-platformok, vagyis különböző nem televíziós szolgáltatóhoz kapcsolódó streaming-szolgáltatók (pl. Indiában Netflix, Hulu, Amazon Prime, Hotstar) is építenek (Munshi 2020).⁶ Most már gyakori az, hogy egy háztartáson belül is különböző tartalmakat fogyasztanak egy időben, így a digitális *darsan* is egyéni módon történik.

Az indiai társadalom földrajzi mobilitása, vagyis az Indián belüli és a külföldre irányuló migráció nyomán a kapcsolattartás fontos eszközévé vált a digitális technológia (De – Nandi, 2019: 17). A diaszpóra esetében különösen érdemes vizsgálni a technológiának a vallásgyakorlásra gyakorolt hatását is. Az internet és a digitális média segítségével lehetségessé válik, hogy fennmaradjon a kapcsolat egymástól térben távol elhelyezkedő, mint például a diaszpórában és a szülőföldön élő vallási

⁴ Talán jól érzékelteti a modern kommunikáció fontosságát Indiában az az adat, mely szerint 2012-re az egy főre jutó telefonok száma meghaladta az egy főre jutó illemhelyek számát Indiában. Míg a háztartások 53%-a továbbra is a szabadban végezte a dolgát, a háztartások 75%-a rendelkezett valamiféle mobiltelefonos kapcsolattal (Jeffrey – Doron 2013). Ehhez természetesen hozzájárul az is, hogy különböző vallási, kulturális és anyagi okokból elsősorban a vidéki lakosság körében továbbra is a szabadtéri ürités népszerű, amely komoly kihívás elé állítja a kormányzatot és a közegészségügyi szerveket.

⁵ Azonban itt fontos visszautalni arra, hogy a gyors ütemű telekommunikációs fejlődés csak részben hidalhatja át a társadalmi szakadékokat, amely a város és a vidék, a gazdagok és szegények, az iskolázottak és iskolázatlanok, férfiak és nők között feszül. Kiemelendő, hogy az új internetfelhasználók közül sokan írástudatlanok, illetve amennyiben anyanyelvükön képesek is írni és olvasni, nem biztos, hogy a legtöbb okostelefon üzemeltetéséhez szükséges angol nyelvtudásuk megfelelő volna. Így Indiában különös jelentősége van a hangfelismerő szoftvereknek, a hangot szöveggé alakító programoknak, illetve azoknak, amelyek lehetővé teszik a videón keresztül történő kommunikációt (pl. YouTube, Tik Tok) vagy a hangüzenetek küldését (pl. WhatsApp, Facebook Messenger).

⁶ Érdekes sajátossága a fejlődő világban lévő új, növekvő méretű internetes felhasználói bázisnak, hogy az olcsó okostelefonokat és az elérhető mobilinternetet elsősorban szórakozásra használja, és nagy mennyiségben fogyaszt multimédiás tartalmakat (The Economist 2019). Ezek a tartalmak, mint a későbbiekben kiderül, gyakran vallásos, spirituális videókat, zenéket takarnak.

közösségek között. Az internet még az offline vallásgyakorlatra is hatással lehet, hisz bár az online közvetített vallásos szertartások jó lehetőséget biztosítanak a távolra szakadt hinduknak a szent helyek virtuális felkeresésére, azonban az is elképzelhető, hogy mivel ilyen módon lehetőségessé válik otthon nézni különböző szertartásokat a televízión vagy az interneten keresztül, többé azok a hívők sem járnak közösségbe, akik ezt egyébként megtehetnék (Rao 2016: 124).

Jelenleg két fő irányzatot figyelhetünk meg a hinduizmus és a digitális média kapcsolatában. Az egyik, amikor a digitális technológia megjelenése nem alakítja át alapvetően a vallásgyakorlat módját, csak az online térbe helyezi azt. Erre jó példa a digitális Durgá *púdzsá* esete, amely már évek óta létezik virtuális formában. A Durgá *púdzsá*, vagyis Durgá istennő ünnepe elsősorban a kelet-indiai, bengáli kultúrkörben jellemző őszi ünnep, amely alkalommal az istennő bivalydémon felett aratott győzelmére emlékeznek. A legnagyobb bengáli városban, Kalkuttában minden szomszédságban sátorszerű, díszes építményt, úgynevezett *pandált* emelnek, amelyben elhelyezik az istennő szobrát. A különböző *pandálok* pedig egymással versenyeznek szépségükben és díszességükben. A belföldi és nemzetközi bengáli diaszpóra számára már évek óta rendelkezésre állnak különböző honlapok és mobiltelefonos applikációk, amelyek élőben közvetítenek különböző nagy eseményeket a többnapos ünnepi sorozat kapcsán. Ez alapjaiban nem változtatja meg a vallásgyakorlás módját, csak szélesebb körben elérhetővé teszi a vallásos eseményt. A koronavírus-járvány miatt 2020-ban Kalkuttában is digitalizálták az ünnepet: a *pandálokban* zajló eseményeket lehetőség szerint kivetítőkön közvetítik, valamint a *pandálok* szépségversenye is online zajlott annak érdekében, hogy a koronavírus-járvány idején csökkenjen a társas érintkezés (The Statesman 2020).

A másik kategória, amikor a digitális technológia hatására a vallásgyakorlat átalakul és új tartalommal telítődik meg. A 20. század végén és a 21. század elején ez gyakran a vallás és a politika határmezsgyéjén történik, és a hindu nacionalizmushoz köthető. Különösen figyelemre méltó, ahogy a hindu jobboldalhoz kötődő szervezetek a digitális kommunikáció újításait stratégiájuk részévé teszik. Ezt olyan kutatók, mint Christiane Brosius (2005) és Purnima Mankekar (1999) már a legjelentősebb hindu eposzok, a Rámájana és Mahábhárata 1980-as évekbeli megfilmesítésében is tetten érték. Mind a ketten arra jutottak, hogy a széles körben ismert eposzok digitális formában történő terjesztése és standardizációja létrehozott egy olyan közös digitális valóságálapot, amelyre a hindutva képviselői saját propagandájukat építeni tudták. Később, az internet elterjedésével, a kommunikációs csatornák fejlődésével és az indiai diaszpóra kiterjedésével megerősödött a távolsági nacionalizmus és a hindutva világméretű mozgalommá növekedhetett. Az elmúlt évek sajátosan indiai jelensége az internetes hindutva trollok megjelenése, akik az internet kínálta anonimitással élve lényegében mindenféle következmény nélkül terjesztenek álhíreket, hajtanak végre kibertámadásokat, és igyekeznek a közvélemény lehető legszélesebb rétegét megnyerni a saját vallási és politikai ideológiájuk számára.

A digitális technológia és főleg az internet anonimitása különösen érdekes abból a szempontból, hogy első ránézésre ellentétes előjelű folyamatokat is lehetővé tesz. Egyrészt a radikálisabb vélemények kifejezésének az útjában kevesebb akadály van, és a névtelenség mögé bújó véleményvezéreknek semmiféle következménytől nem kell tartani, amint azt a fentebb említett hindutva-trollok esetében is láthatjuk (Rao 2015: 128). Másrészt ugyanez a névtelenség bizonyos mértékig demokratizálja is a továbbra is szigorú kaszthierarchia és tisztasági-tisztatálansági szabályok dichotómiája alapján működő hinduizmust. Például előfordul, hogy olyan hindu templomok szertartásait közvetítik, vagy olyan szentélyben készült fotókat töltenek fel az internetre, amelyekhez a hozzáférés a valóságban kaszt, nem vagy társadalmi rang alapján korlátozott volna, azonban ezek a feltételek a virtuális térben nem jelennek meg (Scheifinger 2011: 332).⁷

Ugyanakkor tévhit lenne azt gondolni, hogy a hinduizmusban kulcsfontosságú tisztasági-tisztatálansági előírások nyomtalanul eltűntek volna el a technológia változásának nyomán. Purnima Mankekar (1999) és Ursula Rao (2015) is beszámoltak arról, hogy a különböző vallásos tartalmú sorozatok, illetve szertartások nézői különböző rituális tisztító cselekményekkel készülnek fel a megtekintés élményére. Mankekar részletesen leírta, hogy a Rámájana mitológiai sorozat epizódjainak sugárzása előtt sokan olyan rituálét végeztek, mint a templomi szertartások előtt, például levették a cipőjüket, füstölőt gyújtottak, vagy a női nézők befedték a fejüket. Rao pedig arról írt, hogy az online vallási cselekmények előtt a hívek magát a számítógépet is igyekeztek úgy megtisztítani, hogy bezárták azokat a böngészőablakokat, amelyek nem kapcsolódtak a vallásos tartalomhoz, vagy a ház egy megszentelt sarkában helyezték el a számítógépet (Rao 2015: 133).

Jelen kötet tehát ebben a dinamikusan változó környezetben szemléli a hinduizmus és a média kapcsolatát a 21. század fordulóján az indiai társadalom kontextusába ágyazva. A következő fejezet áttekintést nyújt a hinduizmushoz kapcsolódó fő mítoszok és legendák képernyőn való megjelenéséről és azok társadalmi beágyazottságáról és társadalmi hatásairól is. Az első tematikus szakasz a Rámájana- és Mahábhárata-eposzok televíziós és filmes feldolgozásait tárgyalja, illetve kitér ezek politikai felhasználására is. Ezt követően az egyéb, hindu mitológiához kapcsolódó szereplők és történetek mozgóképes feldolgozását járjuk körül, illetve Szantósi Má istennő kapcsán kitérünk a vallásgyakorlat és a filmes reprezentáció kölcsönhatására is, aki a róla szóló film révén vált fontos szereplővé a hindu panteonban. A továbbiakban a politikai hinduizmus médiára gyakorolt

⁷ A templomokban zajló események digitális közvetítése olyan egészen kézzelfogható változásokhoz is vezethet, mint például a templomi felügyelők személyének megváltozása. Annak ellenére, hogy az 1940-es évek óta elméletileg állami kézben van a templomok vagyongazdálkodása – amely háttérbe szorította a hagyományosan domináns papi réteget –, egyre nagyobb befolyása van azoknak a fiatalabb generációknak, akik a templomi élő közvetítéseket töltik fel az internetre, és így képesek legalább részlegesen megszerezni a templomok feletti befolyást, és kiaknázni az ezzel járó bevételi lehetőséget (Rao, 2015: 132).

hatását vizsgáljuk, először a bollywoodi szórakoztatóiparban és a filmekben, majd pedig a hindutva saját kulturális közegében, a hindutva pop és a közösségi média bizonyos szeleteiben.

II. EPOSZOK A KÉPERNYŐN

Ebben a fejezetben a két nagy klasszikus eposz, a Rámájana és Mahábhárata televíziós és filmes adaptációit vizsgáljuk. Amint már a bevezetőben is említettem, a Rámájana és a Mahábhárata jelentősége egyedülálló Indiában. Az eposzok különböző verziókban, formátumokban és médiumokon keresztül egészen napjainkig befolyásolják az indiai kultúrkör önképét. Ez természetesen a filmek világára is igaz. Wimal Dissanayeke és Moti Gokulsing, a hindí mozi korai teoretikusai szerint a Rámájana és Mahábhárata négy különböző szinten befolyásolja a hindí filmeket: a témák, a narratívák, az ideológia és a kommunikáció szintjén. Ez alatt az eposzok történeteinek adaptálását, a jó és a rossz küzdelmét, a létező hierarchikus rend fenntartását és a sok kitérővel, mellékszereplőkkel és oda nem illő epizódokkal való történetmesélést értik (1998: 17)

Bár a későbbiekben látni fogjuk, hogy ez a négy szint valóban jelen van, azonban az idők folyamán az ideológia szintjén komoly kritikák is megfogalmazódtak az eposzok társadalomképeivel és történelmi hatásával kapcsolatban, amely szintén kihatással vannak a populáris kultúra reprezentációjába. Továbbá azt is fontos hangsúlyozni, hogy az elmúlt időszakban a Rámájana és Mahábhárata történetének és szereplőinek megjelenése, felhasználása, és szimbolikus jelentősége a technológiai fejlődésnek és társadalmi változásoknak köszönhetően sokat változott azáltal, hogy egyre szélesebb közönséghez juthatott el az eposz egy-egy változata, és a politikai hinduizmus felerősödése miatt ez a közéletben is egyre fontosabb szerepet tölt be. Különösen jelentős a tény, amiről már a történelmi áttekintésnél is szó esett: a hinduizmus médiarepresentációjának egy fontos mérföldköve is a Rámájana-hoz kapcsolódik, hiszen az eposz alapján készült sorozat sugárzása alapjaiban változtatta meg az indiai közmédia vallásokhoz és vallásos tartalmakhoz való hozzáállását, valamint az idők folyamán megannyi változatban létező Rámájana-történet modernkori irányadó változatának kialakítása szempontjából is fontos szerepet játszott.

Így a fejezet először a Rámájana 1987-es, az indiai közszolgálati *Doordarshan* [Dúrdarsan] csatornán sugárzott *Ramayana*⁸ sorozatot (rend.: Ramanand Sagar) tárgyalja, a többi esettanulmány pedig jórészt ennek a hegemonikus Rámájana-olvasatnak a különböző kritikus recenziót járja körül. A feminista kritikák témakörében az amerikai Nina Paley *Sita Sings the Blues* (2008) című animációs filmje jut főszerephez, amely Szítá nézőpontján keresztül ismertette meg az eposz történetét az indiai kultúrkörön kívül eső szélesebb közönséggel is. Az osztály-,

⁸ A különböző filmek, sorozatok és dalok címét széles körű elterjedésüknek megfelelően angolos átírásban közlöm, azonban a magyar fordításban is elérhető irodalmi műveket a magyaros átírás szerint. A *Ramayana* tehát innentől fogva specifikusan a Ramanand Sagar-féle sorozatot jelöli, a Rámájana pedig az eposzra utal.

illetve kasztalapú kritikák közül pedig Mani Ratnam hindi-tamil nyelvű filmjeit, a *Raavan/Raavanan* ([Rávan/Rávanan], 2010) filmeket tárgyalom. Itt a Rámájana regionális kritikája, és a hosszan tartó Észak-Dél, centrum-periféria ellentét kerül előtérbe. A Ramanand Sagar-féle feldolgozás napjainkban is fennálló egyeduralkodó szerepét pedig az *Adipurush* ([Ádipurus], „Az első férfi”, 2023, rend.: Om Raut) című bollywoodi feldolgozás megdöbbentő kudarcával szemléltetem, amelyben már a kötet későbbi részeiben még fontosabbá váló hindutva politikai ereje is szóba kerül. Ezen kívül egyéb, szimbolikus kölcsönzések és adaptációk példáján keresztül mutatom be a Rámájana központi szerepét az indiai kultúrkörben.

RÁMÁJANÁK TÉRBEN ÉS IDŐBEN

Ramanand Sagar Ramayanája: standardizáció

Annak ellenére, hogy a *Ramayana* filmsorozat 1987-ben került az indiai állami televízió műsorára, a mai napig a valaha volt legnagyobb hatású televíziós műsorként gondolnak rá India-szerte. A sorozat 78 epizódjának műsorideje alatt az egyébként nyüzsgő indiai utcák kiürültek, és az egész nemzet egy emberként nézte a tévét. A Ramanand Sagar-féle *Ramayana* még 2020-ban is az egyik legnépszerűbb tévéműsor volt. Amint 2020 tavaszán kezdetét vette a koronavírus miatti igen szigorú országos lezárás, amely hónapokra otthonába kényszerítette egész Indiát, az állami televízió újra sugározni kezdte a sorozatot. A csatorna nézettségi mutatói azonnal megugrottak és magasak maradtak egészen a sugárzás végéig, utána azonban újra meredeken zuhanásnak indultak, amiből világosan látszik, hogy a sorozat három évtized távolságából sem veszített népszerűségéből (Dutta 2020). De minek tulajdoníthatjuk a sorozat páratlan hatását?

Elsőként a Rámájana univerzális, különböző vallási szektákon átívelő relevanciáját szükséges említenünk. A Rámájana, vagyis Ráma herceg utazásainak és tetteinek története India- és világszerte jól ismert, kozmológiai magyarázatot adó, erkölcsi jelentőséggel felruházott metanarratíva. A Rámájana középpontjában Ráma herceg, az ideális uralkodó, és felesége, Szítá, az ideális nő története áll, akik bizonyos Rámájana-verziók szerint valójában Visnu isten és felesége, Laksmi istennő földi megtestesülései voltak. Az észak-indiai Ajódhjá város királyának legidősebb fiaként Ráma herceg gyermekkorától készült az uralkodói szerepre. Mindenben megfelelt az elvárásoknak, és ő volt a lehető legkiválóbb férfiú mind a harcművészetekben, mind az uralkodás tudományában. Családi ármánykodás következtében Ráma kénytelen volt erdei száműzetésbe vonulni, ahová öccse, Laksmana, valamint hűséges és erényes felesége, Szítá is elkísérték. Miközben Ráma és Laksmana az erdőben éltek, megpillantotta őket Súrpanakhá, és olthatatlan szerelemre gyúlt Ráma iránt. Amikor azonban Ráma elutasította őt azzal, hogy már házas, Súrpanakhá szerelme Szítá elleni gyűlöletté változott. Laksmana büntetésből megcsónkította Súrpanakhát, aki bátyjához, Rávanához sietett. Ráva-

na, Lanká szigetének királya, a ráksaszák fajához tartozik, és bár kiváló művész és tudós, ráadásul Siva odaadó híve, Súrpanakhá sérelmén, valamint Szítá földöntúli szépségén felbuzdulva elrabolta Szítát.

Ráma végül szövetségeseivel, a vánarák seregével együtt Szítá megmentésére sietett, ahol Brahma nyilának felhasználásával végül győzelmet aratott. A történet bizonyos változataiban a boldog végkifejletnek azonban útjába állt a házastársak közötti feszültség: Ráma annak ellenére sem bízott meg újra Szítában, hogy tűzpróbával bizonyította hűségét. Így ugyan Ráma elfoglalta méltó helyét Ajódhjá trónján, és beköszöntött a város lakói számára az aranykor, de feleségét száműznie kellett. Ugyan a későbbiekben újra találkoztak, de Ráma még mindig nem hitt Szítá hűségében, ezért örökre elvesztette őt. A történet nyugati szemmel tragikus végkifejlete az indiai közönség számára eltörpül a történet erkölcsi aspektusai mellett, és Ráma herceg a népe érdekeit mindenekelőtt szem előtt tartó uralkodó ideáltípusaként jelenik meg. Szítá pedig a férje utasításait ellenvetések nélkül elfogadó, a társadalmi hagyománynak behódoló nő ideáltípusa, akit gyakran állítanak példaképként általánosságban a nők elé.

Emellett a történetnek fontos aspektusa a jó és a rossz, az erkölcs és az erkölcstelenség, a tisztaság és tisztátalanság, valamint a fény és a sötétség küzdelme is, amely megannyi Rámájánához kapcsolódó népszokásban is megjelenik. Indiában ugyanis a hétköznapi élet, és különösképp az ünnepek sorát is átszövik Ráma herceg történetének motívumai.⁹ Az őszi időszakban megrendezett *navarátri*, vagyis kilenc éj ünneplésének során például Észak-India-szerte elengedhetetlen a Rám-líla, vagyis a Ráma-játék előadása. Hagyományosan kilenc éjszakán keresztül mutatják be Ráma és Rávana harcát, amely a jó és a rossz küzdelmét szimbolizálja ebben a kontextusban. A szereplők általában a helyi közösségből származó amatőr színészek, de a produkció színpadra állítása az egész közösséget megmozgató aktus, és a különböző szomszédságok versenyezni szoktak, hogy kinek a Rám-líla látványosabb. A tizedik éjszakán, amely egyben a *dasehrá* ünnepe is, sok helyütt rituálisan elégetik Rávana életnagyságúnál is nagyobb figuráját, és ezzel megsemmisítik a gonosz erőket. Nem sokkal ezután következik a *díválí*, vagyis a fények ünnepe, amely azt ünnepli, hogy Ráma és Szítá a száműzetést követően visszatértek Ajódhjá városába. Ezenkívül a hétköznapi élet számos aspektusában megjelennek Ráma és Szítá történetének különböző motívumai, például, ha a hinduk között népszerű „Rám, Rám” köszönési formára gondolunk, amelyet talán a magyar „Adjon Istennek” feleltethetünk meg. További példa lehet a *laksman rékhá* kifejezés széleskörű elterjedése, amely az eposzban a Laksmána herceg által Szítá

⁹ Nem csupán Indiában, de a délkelet-ázsiai régióban is több művészeti hagyomány nyeri inspirációját ezekből a történetekből. A lankái csatáról szóló domborművek ma is a kambodzsai Angkor Wat egyik fő látványosságának számítanak, de Mianmarban és Thaiföldön is találhatunk nagy művészettörténeti jelentőségű templomokat, amelyek a Rámájánából merítenek. Számunkra relevánsabb az eposz előadóművészeti hagyományban játszott szerepe, amely szintén nem csak Indiára korlátozódik. Indonéziában például a wayangban, az árnyékbábok hagyományos művészetében népszerű téma a Rámájana.

védelmére húzott mágikus vonalat jelöli, de a közbeszédben mindenféle szimbolikus jelentőségű határvonal jelölésére használatos, sőt, még csótányok távoltartására szóló rovarriasztó krétát is elneveztek róla (Flueckiger 2015: 67).

A Rámájana széleskörű elterjedtségének köszönhetően nehéz volna kiragadni egyetlen kanonikus verziót a sokrétű, és tartalmát tekintve igen változatos Rámájana szöveghagyományból. A legjobban ismert szanszkrit nyelvű szövegváltozat, amelyet a Kr. e. 5. századtól a Kr. u. 1. századig datálnak, a Válmiki-féle recenzió.¹⁰ A legnépszerűbb népnyelvi szöveghagyomány, amely a legnagyobb hatást gyakorolta napjaink vallásosságára, pedig avadhí nyelven, a 17. században Tulszidász által írt *Rámcsarit-mánasz* („Ráma tetteinek tava”), amely tízezer soron keresztül tárgyalja Ráma és Szítá történetét.¹¹ A két változat sokban eltér egymástól. A Rámcsarit-mánasz a regionális és népi hagyományokból merítve kiegészítő történeteket is elmesél más istenekről és mitológiai alakokról, valamint a történet is a Ráma és Szítá dicsőséges ajódhjai visszatérésevel fejeződik be, és nem tartalmazza Szítá újabb száműzetését és ezt követő próbatételeit. A legnagyobb különbség azonban az, hogy ebben a verzióban Ráma már nem egy különleges képességekkel és adottságokkal rendelkező földi herceg, hanem maga a megtestesült istenség. Így a Ráma és Rávana közötti harc valójában a jó és gonosz közötti kozmikus harccá nőtte ki magát ebben a recenzióban. Ezekben a recenziókon kívül megannyi köznyelvi változata is létezett az eposznak, amelyek történeti jelentőségéről napjainkban már viszonylag keveset tudunk (Singh 2009: 169).

Az eposz népszerűségét tekintve nem meglepő, hogy a Ramamand Sagar-féle *Ramayana* nem az első alkalom volt, amikor Ráma herceg története valamilyen formában megfilmesítésre került. 1961-ben már készült egy nagysikerű filmváltozat, amely a *Sampoorna Ramayana* [Szampúrna Rámájana], vagyis a „Teljes Rámájana” címet viselte (rend.: Babubhai Mistry), amelyet szintén sokan néztek, azonban mégsem ért el olyan népszerűséget, mint Ramanand Sagar *Ramayanája*. Az utóbbi sorozat népszerűsége és jelentősége ugyanis nagymértékben kötődik ahhoz a történelmi pillanathoz és ahhoz a társadalmi-politikai légkörhöz, amelyben létrejött.

Már a bevezetőben is említettem, hogy az 1980-as és 1990-es évek fordulója egybeesett az indiai gazdaság reformjával, amely a telekommunikációs eszközök terjedését vonta magával. Ezzel együtt a társadalom is változásnak indult, és a gyors globalizáció és nyugatiasodás nyomán egyfajta társadalmi szintű bizonytalanságérzet jelent meg. A társadalmi átalakulásban szerepet játszott a televíziókészülékek számának emelkedése és a kábeltelevízió megjelenése is, ugyanis immáron újfajta viselkedési és fogyasztási minták jelentek meg a köztudatban. Mivel a korszakban egyre szélesebb körben terjedő videókazetták és kábelcsatornák konkurenciát jelentettek az addig monopolhelyzetben lévő *Doordarshan* számára, az állami

¹⁰ Válmiki Rámájánája Rámát nagyrészt földi herceggént kezeli, és a legtöbb filológus egyetért abban, hogy a Rámát Visnu földi megtestesüléseként ábrázoló részek csak későbbi betoldások (Seely 2004: 49).

¹¹ A kötet a legtöbb észak-indiai hindu háztartásban megtalálható, jelentősége a nyugati kultúrkörben a *Bibliához* hasonlítható (Tiwari 2019: 3).

televíziós csatorna is kénytelen volt reklámok sugárzásával, valamint külső tartalomgyártó cégek bevonásával magasabb nézőszámokat és bevételeket produkálni. A legnépszerűbbnek a vallásos tartalmak bizonyultak (Lutgendorf 1995: 220–221) annak ellenére is, hogy a csatornának elméletileg továbbra is szekuláris tartalmakra kellett volna koncentrálnia.

A *Ramayana* készítésekor tehát annak érdekében, hogy elejét vegyék a kritikáknak, igyekeztek a Rámájánát egyes vallásokon túlmutató, általános emberi történetként beállítani. Az érvelés szerint ez nem pusztán egy bizonyos vallás központi istenalakját mutatja be, de az indiai nemzet általános kulturális örökségét alkotja. Ennek alátámasztásaként az epizódok a következő szöveggel indultak:

„A Nagy Eposz, a RÁMÁJANA, a végtelen idők kezdetétől világítja meg az emberiség útját. Nem régmúlt idők halott irodalma ez, hanem évezredek óta befolyásolja és formálja az emberek életét, és napjainkban is élő erő az indiai tudatban.”

Ugyan itt is tetten érhető a műsor készítőinek fentebb említett, Rámájánát vallások felé emelő szándéka, mindennek ellentmond azonban, hogy a sorozat képi világa és szimbólumrendszere egyértelműen a hinduizmus vizuális kultúrájába és hagyományrendszerébe illeszkedik. Bár ez ellenkezett az állami televízió műsorkészítési elveivel, de a gyors népszerűvé váláshoz is hozzájárult, hisz a nézők széles rétegei számára az ismertség érzését nyújtotta a képi világ és szimbólumrendszer, mivel a Rámájana történeteinek fogyasztása egyébként is leggyakrabban vallásos kontextusban történt. A sorozat készítői pedig erre tapintottak rá és innovatív módon ötvözték a jól megszokott elbeszélés- és ábrázolásmódot a modern stúdiótechnika által nyújtott új lehetőségekkel, így hidat képeztek a hagyományos elbeszélésformák és a modern technológia között. Ráma herceget egyértelműen Visnu megtestesüléseként ábrázolták, isteni mivoltához kétség sem férhetett, de egyéb jellemzőket is fellelhetünk a képi és zenei világában, valamint a nyelvezetben, amelyek mind a hindu tradíciókhoz kapcsolták a sorozatot.

A szereplők megjelenése és ruházata a hindu istenségeket ábrázoló népszerű naptárművészetre nyúlt vissza, amelyről már a bevezetőben ejtettünk néhány szót. Ugyan a naptárművészet egyéb témákat, mint például hazafias témákat, filmposzttereket vagy tájképeket is magába foglalt, de Raja Ravi Varmának [Rádzsá Ravi Varmá], a naptárművészet fontos alakjának fő témái közé az isten- és istenőábrázolások tartoztak. Gyakran és szívesen jelenítette meg a Rámájana és a Mahábhárata eseményeit, amelyek a függetlenségi törekvés idején megteltek gyarmatosítás-ellenes tartalommal is, vagyis komoly szerepet játszottak a nemzetépítésben is (Insaf 2012).



1. Raja Ravi Varma *Ramapanchayan* című litográfiája (1848), melynek középpontjában Szítá, Ráma és Hanumán állnak.

Ezek az ábrázolások a nyomdai sokszorosítás lehetőségének köszönhetően széles körben elterjedtek, és hozzájárultak az istenábrázolások standard formájának kialakulásához. A sorozat jelmeztervezői is elsősorban a naptárművészetből merítettek ihletet, és mint az alább látható jeleneten is megfigyelhetjük, Ráma és Szítá ruhája, ékszerei, testtartása és általános ábrázolásmódja tekintetében felismerhetők a naptárművészet hatásai, ugyanis követik a jól bevált ikonográfiai standardokat. Ennek köszönhetően a sorozat szereplői könnyen beazonosíthatóvá váltak a nézők számára, amely megkönnyítette a megértést és az érzelmi kötődést is (Brosius 2005: 102).



2. Szítá és Ráma a *Ramayana*-sorozatban.

A *Ramayana* nyelvezete is a szereplők isteni mivoltát igyekezett kihangsúlyozni, ugyanis párbeszédek szanszkritizált hindí nyelvűek és kerülik a köznyelvi fordú-

latokat. Így a szövegkönyv élesen elkülönült a hétköznapi nyelvhasználatától és vallásos pátozt sugároz, ezzel utalva a szanszkrit nyelv szintén fontos szerepére a hinduizmusban. A vallásos hangulatot tovább fokozta a sorozat zenei világa is: az epizódok fontos részét képezték a dalbetétek, amelyek a legnépszerűbb észak-indiai Rámájana-változatból, a *Rámcsaritmánasz*ból származtak.

A színészek is páratlan népszerűsége tettek szert, ám személyük összeforrt az általuk játszott istenségekkel.¹² Ramanand Sagar neve pedig a mitológiai sorozatok szinonimájává vált, és még egy tucat hasonló témájú munkát készített (pl. *Alif Laila*, *Shri Krishna*, *Luv aur Kush*).¹³ Ugyan egyik sorozat sem érte el a *Ramayana* népszerűségét, Ramanand Sagar mégis legendás alakká vált egy ország tévénézői számára is, és többször is hősöknek, istenségeknek, vagy jelentős politikusoknak dukáló felvonulás keretében vonulhatott be Ráma legendás városába, Ajódhjába (Sharma 2018). Ez elsősorban annak volt köszönhető, hogy Ramanand Sagar korábban a hindí filmiparban dolgozott, így tudta vegyíteni a hindí filmek formavilágát a jól ismert népi elbeszélésmódokkal, és ezt a modern technika eszközeivel volt képes megjeleníteni (Manekar 1999: 189). Az, hogy a sorozat a legnépszerűbb hindu eposzt dolgozta fel, ráadásul a naptárművészet vizuális kultúrájából építkezett, az észak-indiai vallásos zene formakincséből merített, és a hindu vallásosság nyelvén szólt a nézőkhöz, azt eredményezte, hogy a nézők máshogy viszonyultak a sorozathoz, mint egy átlagos szappanoperához: sokan vallásos cselekedetnek fogták fel a sorozat megtekintését (Juluri 2013: 121).

A sorozat univerzális népszerűségéhez az is hozzájárult, hogy a készítőik kicsit változtattak a jól ismert történeten, és kihagyták azokat az elemeket, amelyek az 1990-es években morálisan ellentmondásosaknak számíthattak. Így a *Ramayana* története bár elsősorban az eposz megannyi változata közül a Tulszidász-féle *Rámcsaritmánasz*-változatot veszi alapul, kihagyta Ráma és Szítá kapcsolatának kritizált aspektusait, amely a modern kor nézőjében ellenérzést kelthettek volna, úgymint Szítá Ajódhjából való száműzését. Ezekkel a módosításokkal Ramanand Sagar tulajdonképpen egy új Rámájana-verziót is létrehozott amellet, hogy a tulszidászi mű ismertségét is tovább növelte. A sorozat így egyfajta közös valóság alapot is teremtett, hisz a tömegmédia segítségével az eposz keletkezése óta először jutott el egy időben, ilyen széles rétegekhez a szereplőknek és az eseményeknek egy azonos fajta ábrázolásmódja.

Fontos szerepet játszott a sorozat által prezentált világkép is, ugyanis a Ramanand Sagar-féle *Ramayana* India múltjának egy dicsőséges szeleteként mutatta be

¹² Az anekdoták szerint a Ráma herceget játszó színésznek, Arun Govilnak még a dohányzásról is le kellett szoknia emiatt, ugyanis a közönség nem tudta elfogadni, hogy egy istenség ilyen káros szokásoknak hódoljon. Az összeolvadás hatására a színészek nem is kaptak más, későbbi produkciókban szerepet, azonban a politikai pályán mérsékelt sikereket elérhettek. A Szítát és Rávanát alakító színészek később parlamenti képviselők lettek a BJP színeiben (Sood 2020).

¹³ A 2008-ban Ramanand Sagar fia, Anand Sagar is elkészítette el a Rámájana újabb televíziós feldolgozását, ezzel is jelezte, hogy a Sagar-család egyfajta monopóliumra tett szert a Rámájana televíziós adaptációi terén (Narain 2008).

Ráma herceg történetét, amely a nézők szempontjából azt bizonyította be, hogy a Rámájana olyan univerzális értékeket tartalmaz, amelyek a modern indiai társadalom és a szélesebb világ számára is példát mutathat. Ennek különösen nagy jelentősége volt az 1980-as évek végén, amikor az ország épp jelentős gazdasági és társadalmi változásokon ment keresztül, és a társadalom nagy erővel kereste azt az identitást, amely az ezredfordulón is segíthetett volna eligazodni (Dwyer 2006: 53).

Ez a világkép és a sorozat széles körű ismertsége tette lehetővé a hindutva politikai erői számára, hogy a későbbiekben a sorozatot egyfajta referenciapontként használják politikai kampányaik kialakítása során. Ez egyébként is illeszkedik a hindu jobboldal profiljába, ugyanis mivel a hindutvát alapvetően kulturális nacionalizmusként határozhatjuk meg, ezért a tömegkultúrának és a vizuális kultúrának nagy szerep jut az eszmék terjesztésében is. A hindutva ideológusai különösen szívesen merítenek inspirációt a populáris kultúra formakincséből és vizuális világából, hiszen egyik fő érvük a modernitás és a hagyomány dichotómiájára utal vissza, ugyanis szerintük Indiának olyan típusú jövőképre van szüksége, amelyet nem szennyez be a nyugati világ értékrendje. A Ramanand Sagar-féle *Ramayana*, amely egy velejéig indiai történetet mutatott be az akkori legmodernebb technológiával, pontosan ilyen volt, és a BJP ki is használta ezt a saját politikai céljainak támogatása érdekében.

Ráma herceg alakja különösen fontos a hindutva ideológia szempontjából, ugyanis narratívájukban Ráma herceg uralkodása testesíti meg az aranykort, amikor a hagyománytisztelő uralkodó képes volt maradéktalanul betartatni a *dharmát*, az isteni törvényt, minden alattvalója elfogadta a kötelességeit és végrehajtotta azokat. A sorozatban Ráma egyértelműen tévedhetetlen istenséggént és uralkodóként jelent meg, aki engedelmes népét az erkölcs útján vezeti. Saját megítélése szerint pedig a BJP is hasonló módon képzei el az indiai politikum ideális helyzetét, tehát mindenképpen logikus volt felhasználni ezt a népszerű megjelenítést.

Az ideálkép konkrét politikai célokra való felhasználásának lehetőségét az Ajódhjá-mozgalom támogatása teremtette meg a BJP számára az 1990-es évek elején. Ajódhjá város mint Ráma herceg szülővárosa az eposz különböző változataiban is megjelenik, de a legendás alak konkrét szülőhelyét csak a különböző 19. és 20. századi politikai mozgalmak igyekeztek beazonosítani.

Bizonyos hindu szélsőjobboldali szervezetek szerint a Ráma szülőhelyén felállított templomot a 16. században lerombolták a muszlim hódítók, és a helyére a Bábri mecset néven ismert mecsetet építették. Az Ajódhjá-mozgalom célja tehát az ajódhjái Ráma-templom (újra)felépítése, és ezzel a szent hely hinduk számára történő visszaszerzése volt, tágabb szimbolikus jelentősége pedig nyilvánvalóan a hindu vallás felsőbbrendűségének kifejezése és a muszlim közösségek megfélemlítése volt. Ez a cél egybecsengett a BJP elképzeléseivel, és így a párt is beállt a mecset lerombolását és a helyén egy Ráma-templom építését szorgalmazó csoportok mögé.

A párt vezetői, L.K. Advani vezetésével egész Indiát bejáró szekérfelvonulásra indult, melynek különböző állomásain beszédeket mondtak és igyekeztek a hallgatóságot mozgósítani. Mozgalmukhoz felhasználták a sorozat népszerűségét is, és

különösen azt, hogy a *Ramayana* révén Ráma Ajódhjához fűződő kapcsolata sokkal egyértelműbbé vált (Farmer 1996: 103). A hindu vallási ünnepek által inspirált szekereken ráadásul gyakran megjelentek a sorozat kosztümjeit imitáló jelmezbe öltözött Ráma- és Szítá-alakok is, így is ráerősítve a párt és sorozat kapcsolatára.

A konkrét ábrázolásokon kívül a sorozat általános világképe is az Ajódhjá-mozgalom céljait erősítette, ugyanis megannyi szimbolikus jelenet felhasználásával járult hozzá ahhoz, hogy az addig elvont és mitikus Ajódhjá koncepciója konkrét, Ráma herceghez köthető földrajzi helyé alakuljon a közgondolkodásban. Talán a legszimbolikusabb ezek közül az volt, hogy az egyik epizódban például Ráma egy Ajódhjából származó földgörgyghöz imádkozott. A sorozat ezenkívül is segített abban, hogy Ráma uralkodása az ideális politikai modellként jelenjen meg a közbeszédben. Ráadásul azzal, hogy a hindu kultúrát, mint összindiai, szekuláris kultúrát mutatta be, sokat tett a hegemonikus hindu narratíva normalizálásáért is.

Ugyan a sorozat népszerűsége és az ezt meglövelő politikai opportunizmus nyilvánvalóan nem az egyedüli oka a BJP sikerének, de jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy 1992-ben a párt és egyéb testvérszervezetei által felbujtott hindu nacionalista tömegek megrohanták és lerombolták az ajódhjái Bábri-mecsetet. Az esemény országszerte hindu–muszlim zavargások kirobbanásához vezetett, és hosszú távon is polarizálta az indiai társadalmat. Az Ajódhjá-mozgalom hatásai még napjainkban is jól megfigyelhetők: 2020-ban Naréndra Módi miniszterelnök közreműködésével megtörtént az ajódhjái Ráma-templom alapkövetétele is, azonban az ügy egészen napjainkig megannyi zavargásnak, lincselésnek és politikai konfliktusnak az eredőjét adja. Természetesen mindez nem a Ramanand Sagar-féle *Ramayana* sorozat eredménye, de a sorozat kétségtelenül fontos építőelemét képezi a BJP által támogatott indiai identitásnak és történelemszemléletnek (Brosius 2005: 103). A sorozat tehát páratlan népszerűségével és szimbólumrendszerével nemcsak az indiai televíziózás, de az indiai politikai élet terén is hozzájárult a vallási alapú politizálás előtérbe kerüléséhez.

Sita Sings The Blues – Szítá bluest énekel

A Ramanand Sagar-féle *Ramayana*-t követően az alábbiakban a Rámájana-eposz egy másik mozgóképes adaptációjával foglalkozunk, amely mind műfajában, mind tartalmában jelentősen különbözik a kanonikus változattól. Nina Paley amerikai animátor rajzfilmje, a *Sita Sings the Blues* (2008) Szítá, Ráma feleségének szempontjából és különböző művészeti stílusok ötvözésével mutatja be a jól ismert történetet. Ugyan az eposz fő történéseit Paley is követi, de azzal, hogy Szítá szemszögéből értelmezi az eseményeket, kifejezetten kritikusan viszonyul a történet etikai aspektusához.

Fontos kiemelni azonban, hogy nem ez az első alkalom, amikor a Rámájana történetét alternatív módon értelmezték volna, és a nemi szerepek ábrázolása okán is sok kritika érte a Válmíki és Tulszídász nyomán elterjedt Rámájana-verziókat.

Szítá mind a Válmíki-féle Rámájában, mind a *Rámcsaritmánasz*ban saját boldogságát és méltóságát feláldozva alárendelte magát Rámának. Rávana és Ráma versengésében csupán áldozat volt, de hűségét újra meg újra bizonyítania kellett. Az első próbatételen ugyan már akkor átment, amikor önként követte Rámát az erdei száműzetésbe, de Rávana fogságában is mindvégig kitartott férje mellett. Ráma győzelme után ennek ellenére mégis azt várta el Szítától, hogy lépjen tűzbe, és így bizonyítsa a hűségét. Bár a tűzpróbával egyértelműen bizonyította hűségét, nem sokkal később Ráma mégis kételkedni kezdett Szítában. Az uralkodó ekkor úgy döntött, hogy fontosabb számára az, hogy alattvalói szemében megőrizze a méltóságát, mint hogy kiálljon Szítá mellett, és várandós feleségét az erdőbe száműzte. Szítá itt Válmíkinél, a Rámájánát a legenda szerint később lejegyző remetenél talált menedéket saját maga és ikerfiai számára. Sok évvel később Szítá és Ráma később a két fiú kapcsán találkozott újra: Ráma néminemű megbánást tanúsítva arra kérte Szítát, hogy tartson vele Ajódhjába, de Szíta immár önként vállalt egy újabb próbatételt hűségének bizonyítására: édesanyját, a Földet hívta tanúbizonysággul. Mivel Szítá valóban hűséges maradt Rámához, a föld igazat adott neki, megnyílt és örökre elnyelte. Ráma idealizált imázsát ez sem rengette meg, uralkodása hátralevő idejében is az eszményi király példáját testesítette meg népe szemében, és a Szítával szembeni viselkedése nem ejtett csorbát hírnevén.

Ez, valamint az eposz többi nőalakját, többek között Rávana nővérét, Súrpanakhát ért méltánytalan bánásmód és ezek társadalmi elfogadottsága jó indikátora a nők indiai társadalomban hagyományosan betöltött szerepének. Nina Paley *Sita Sings the Blues* című animációs filmje ezt kritizálja feminista nézőpontból. Ugyan Paley nem tér el a Válmíki- és Tulszídász-féle történettől, de a hangsúlyt a jó és gonosz epikus küzdelme helyett Szítá és Ráma kapcsolati dinamikájának ábrázolására helyezi. A történetnek ez az aspektusa az eposz szöveges változataiban, illetve egyéb mozgóképes feldolgozásaiban a háttérbe szorult a pár isteni természetének és cselekedeteinek kiemeléséhez képest. Az animációs filmben Paley a felek egyenlőtlenségére koncentrál, de azt is hangsúlyozza, hogy az áldozattá váláshoz Szítá döntései vagy azok hiánya is hozzájárultak. Paley kritizálja a Rámájana legelterjedtebb változatainak férfiközpontúságát, és megkérdőjelezi azt az univerzálisan elfogadott igazságot is, hogy Ráma nemcsak az eszményi uralkodót, de az ideális férfit is megtestesíti, ugyanis Paley olvasatában Ráma kifejezetten messze áll az ideális férj szerepétől. Nemcsak a történetmesélés tér el a hagyományosabb feldolgozásoktól, de az animációs film vizuális világa is újszerű. Paley különböző, képi világában és hangulatában is eltérő szálakra bontja a történetet, amelyeket narrátorok és dalbetétek fűznek össze. Az animáció eklektikus jellege és a brikolázs technikája gyakran eredményez a szürrealitásból táplálkozó megdöbbentő és humoros megoldásokat. A párhuzamos képi világok mellett a Rámájana történetiségére is utalnak, hisz a különböző animációs stílusok olyan történeti korszakokhoz köthetők, amelyek során a Rámájana fontos kultúrtörténeti szerepet töltött be.

A kerettörténet az univerzum keletkezését mutatja be Visnu és Laksmi megidézésével. Az isteni alakok megjelenítése egyúttal a nagyobb narratívában is elhelyezi Rámát és Szítát, ugyanis emlékezteti a nézőket arra, hogy az eposz főszereplői ezen istenségek megtestesülési formái. Ezek a képsorok a klasszikus kor művészeti tradícióit idézik: az animáció a hagyományos ikonográfiát mutatja be modern eszközökkel. Visnu a világóceánban lebegve az őskígyón pihen, köldökéből a világlótusz nő ki, amelyből Brahmá, és így a többi világ is született. A hátradőlő Visnu kezében diszkosz és a csigakürt van, figyelmét teljesen lefoglalja a világ teremtése és fenntartása. A lótuszokkal ékített, már-már eltűzött nőies Laksmi mindeközben a lábát masszírozza, de Visnu jól láthatólag ügyet sem vet rá.



3. Visnu és Laksmi a világ teremtésekor.

A kerettörténet klasszikus ikonográfiából merítő ábrázolásmódja.

A kozmológiai keret bemutatását követően Szítá szenvedéstörténetét több síkon ismerjük meg, amelyeket audiovizuális elemek, például az eltérő narrátorok, zenei motívumok, illetve animációs stílusok is megkülönböztetnek egymástól. Az eposz fő történéseit három árnybáb meséli el, amelyek stílusukkal a Rámájana-hagyomány számtalan előadóművészeti hatására utalnak. Ezzel szemben akcentusuk nagyvárosi, feltételezhetőleg középosztálybeli, értelmiségi indiai beszélőket feltételez, ezzel hangsúlyozva a Rámájana napjainkig tartó kultúrtörténeti relevanciáját Indiában. A különböző bábnarrátorok azonban gyakran egymás szavába vágva vitatkoznak össze. Ez nemcsak állandó humorforrás a film során, de reflektál is a Rámájana hagyományozódásának módjára, hisz annak ellenére, hogy léteznek kanonikusnak tekinthető változatok, a szájhagyomány útján terjedő eposznak kis túlzással annyi változata létezik, ahány mesélője van. Ez többször megerősítést nyer az animációs film során is, hisz annak ellenére, hogy a történet fősodratát illetően a narrátorok nagy vonalakban egyetértenek, előfordul, hogy kulcsfontosságú részletekre is eltérően emlékezhetnek, akárcsak az eposz különböző hagyományai eltérően őriznek bizonyos momentumokat.



4. Két báb-narrátor vitatkozik Súrpanakhá nevének helyes alakján.

A narráció alatt a képernyőn brikolázs-technikával megjelennek a szóban forgó események és szereplők is. Paley ekkor Szítát, Rámát és a többi karaktert a 19–20. századi naptárművészetben megszokott ikonográfiával ábrázolja. Ugyanakkor a pop-artból merítve gyakran színes hátterek elé helyezi a szereplőket vagy oda nem illő tárgyakat montázsol a vászonra, így ezek a jelenetek meghökkentő és humoros összehatást keltenek. Az alábbi kép azt a jelenetet ábrázolja, amikor Ráma kételkedni kezd Szítá hűségében, ezért az animátor vegyveszély és nukleáris veszély jelekkel látja el Szítát, ezzel utalva a vélelmezett rituális tisztátalanságára.

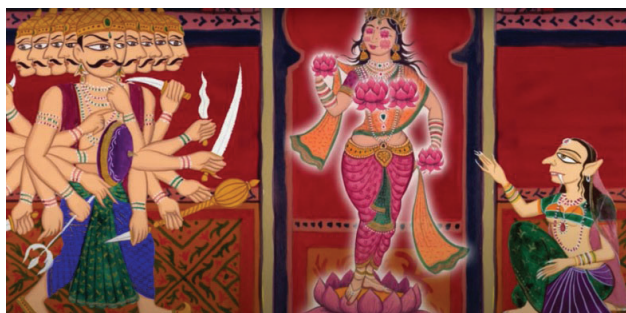


5. A báb-narrátor Szítá beszennyeződéséről mesél.

A film harmadik rétegét azok a jelenetek alkotják, amelyek során nem narrátorokon keresztül követjük az eseményeket, hanem Szítá és Ráma maguk is beszélő szereplőkké lépnek elő. Ezen jelenetek általában a rádzsput miniatűrök stílusát követik. Ez a stílus egy újabb művészettörténeti kort von be a történetmesélésbe, arra utalva, hogy a 16–17. századi Észak-Indiában milyen népszerű téma volt a Rámájana a miniatúrafestő művészek között. Ennek megfelelően az animációs filmnek ez a része a korszakból fennmaradt illusztrált kéziratok esztétikai hatását igyekszik feleleveníteni. A háttér ezekben a jelenetekben teljesen statikus, a profil-

ből ábrázolt szereplők is a lehető legkevesebbet mozognak, ezért tulajdonképpen kimerevített jelenetek sorának tűnnek ezek az epizódok. Szítá és Ráma ekkor is a kor szépségideáljait szimbolizálják, a háttérzenét pedig hagyományos indiai hangszerek, mint például a szitár és a tablá szolgáltatják.

Habár első ránézésre úgy tűnhet, hogy ezek a jelenetek követik leginkább a Rámájana történetmesélési és ábrázolási hagyományát, valójában görbe tükröt is tartanak a szanszkrit és óhindí epikus hagyománynak. Jó példa a szanszkrit irodalmi toposzok kifaragására az a jelenet, amikor Rávana húga azzal igyekszik rábeszélni Rávanát Szítá elrablására, hogy Szítá szépségét dicséri. Súrpanakhá a klasszikus indiai irodalmi hagyományoknak megfelelően Szítá arcát, szemét, keblét és lábát is lótuszhoz hasonlítja, mire Paley ténylegesen lótuszokat montíroz Szítá különböző testrészeire, így hangsúlyozva az irodalmi nyelvezet és a valóság közötti kognitív szakadékot (Chanda 2011: 4).



6. Szítá különböző testrészei lótuszokhoz hasonlítva.

A vizuális világ negyedik rétegét a film címét is adó dalbetétek képezik, amelyek az indiai filmek hagyományát követve összekötő szerepet játszanak a különböző szakaszai között. Ezek a dalok Szítá szempontjából reflektálnak a különböző eseményekre, illetve Szítá érzelmeit jelenítik meg, vagyis betöltik azt a tátongó űrt, amelynek megléte a feminista olvasatok szerint igen problematikus. A dalbetétekhez a zenét Annette Hanshaw, az 1930-as években népszerű amerikai jazzénekesnő dalai szolgáltatják, amelyeket a bollywoodi filmek formuláját követve Szítá ad elő. Hanshaw keserű dalai általában egy olyan férfihoz szólnak, aki csak kihasználja a nő kötődését a saját kényelme szolgálatában, amely Paley szerint találoan párhuzamba állítható a Rámájánával. A *Sita Sings the Blues* cím tehát nemcsak arra utal, hogy Szítá ténylegesen énekel a filmben, de az angol nyelvben a vágyódást és melankóliát szimbolizáló *blues* szónak ezt a jelentését is a nézők elméjébe idézi.



7. Szítá énekel.

A dalbetétekben Szítá animált figurája meglehetősen sok hasonlóságot mutat az amerikai Betty Boop-figurával: eltúlzottan nőies alakja a férfiak szempontjából ideális nő attribútumait jeleníti meg vizuálisan is, Szítá példakép-percepciójára reflektálva. A nagy, izmos felsőtesttel és keskeny csípővel rendelkező Ráma, az ideális férfi, pedig Johnny Bravót, az amerikai popkultúra másik ikonikus alakját idézheti emlékezetünkbe (Chanda 2011: 5). Ezek a dalok nemcsak, hogy a Rámájana-ból hiányzó érzelmi dimenziót pótolják, de a filmet jobban az indiai elbeszélő tradícióhoz is kapcsolják, hisz a dalbetétek az indiai színház és film elengedhetetlen részét képezik. A dalbetétek további jelentőségét mutatja, hogy az egész projekt ezekből nőtt ki, ugyanis az indiai kultúrával ismerkedő Paley úgy érezte, hogy komoly áthallások vannak Annette Hanshaw dalai és Szítá Rámához fűződő kapcsolata között, ezért a Rámájana szereplőit felhasználva néhány animált videóklipet készített Hanshaw dalaihoz. A rövid videók gyorsan nagy népszerűsége tettek szert különböző videómegosztó portálokon, és ez motiválta Paley-t arra, hogy egy nagyobb volumenű projektbe is belefogjon (Singh 2009: 171).

A végső, egész estés rajzfilm azonban nem csak a Rámájana feldolgozását tartalmazza, hanem a készítő élettörténetének néhány szeletét is. Ezek a jelenetek nemcsak a történet korokon és kultúrákon átívelő, univerzális jellegét hangsúlyozzák, hanem megmagyarázzák Paley motivációját a film elkészítésére is. Amint a Paley-ről szóló jelenetekből kiderül, Nina Paley programozó férje először feleségét hátrahagyva Indiába költözött munkaügyben, majd nem sokkal később szakított is vele. Paley az elhanyagolt és eltaszított nő élethelyzetében nyilvánvalóan más szemszögből közelítette meg a történetet, mint a középkori férfi költők vagy a modern indiai szerzők. Az eposzt így elsősorban mint érzelmi elhanyagolásról szóló, Szítá számára tragikus történetet értelmezte, és a hangsúlyt a Szítá és Ráma közötti érzelmi különbségekre helyezte. Mindaz, hogy ez a többezer éves eposz ennyire passzolt az aktuális élethelyzetéhez, arra utal, hogy a történet bár korokon és kultúrákon átívelve is megszólít embereket, mindenkinek mást jelent.

A szokatlan és minden pátoszt nélkülöző feldolgozás és átértelmezés, illetve a modern kori párhuzamos történet természetesen sokakban ellenérzést váltott ki, elsősorban azokban, akik számára a Rámájana megkérdőjelezhetetlen, rendalkotó szöveg. Számukra különösen azok az elemek tűntek kifogásolhatónak, amelyek Ráma tévedhetetlenségét cáfolták, illetve azok a vizuális ábrázolások, amelyek Ráma és Szítá viszonyát élesen kritizálták.¹⁴ Ezen kívül Paley írt egy saját dalt is a filmbe, amelyet Ráma és Szítá fiai az erdőben énekelnek apjuk tiszteletére:

*“Sing his love, sing his praise,
Rama set his wife ablaze.
Got her home, kicked her out,
To allay his people’s doubt.
Rama’s wise, Rama’s just,
Rama does what Rama must.
Duty first, Sita last,
Rama’s reign is unsurpassed.”*

Zengd a szeretetét és dicsőítő éneket,
Ráma felgyújtotta a feleségét.
Hazavitte, majd jól kirúgta,
Hogy eloszlassa népe gyanúját.
Ráma bölcs, Ráma igazságos,
Ráma azt teszi, amit kell.
Első a kötelesség, utolsó Szítá.
Ráma uralmát semmi sem múlhatja felül.
(A szerző fordítása.)

A dalszöveg kritikus hangvétele, a gyerekversszerű rímek és egyszerű dallam még inkább erősítik a komikus hatást, amely sokak szerint nem megengedhető egy ilyen nagy vallási jelentőséggel rendelkező történet esetében. Főleg a hindutva amerikai és indiai követőit háborították fel ezek a jelenetek, így ők a film betiltását is követelték. Nemcsak a Ráma tökéletességét kritizáló hangvétel zavarta őket, de Paley olyan változtatásokat is eszközölt a történetben, amelyek nyilvánvalóan nem férnek bele a hindu mitológia szűk, hindutva-kompatibilis értelmezésébe. Erre talán a legjobb példa a film utolsó jelenete, amely megfordítja és keretbe foglalja az egész történetet. A film utolsó perceiben ismét Laksmi és Visnu térnek vissza, de immáron Visnu masszírozza Laksmi lábát, mellyel Paley azt sugallja, hogy Visnu–Ráma lehet, hogy tanult Szítá utolsó áldozatából, és isteni formájuk visszanyerése után talán jobban értékeli Laksmi–Szítát. Ez a feminista és revizionista álláspont

¹⁴ A dalbetétekben előfordul, hogy Ráma Szítá hátán lovagol, míg felesége csillogó szemmel lesi minden igényét, illetve egy olyan jelenet is van, amelyben Ráma lábbal rúgja ki a várandós Szítát a palotájából.

nyilvánvalóan teljesen elfogadhatatlan a hindutva konzervatív és patriarchális szemüvegén keresztül nézve.

A film fogadtatását övező vita azonban valójában többről is szól, minthogy Rámát mennyire ítéljük jó férjnek a 21. században. A kérdés sokkal inkább az, hogy ítélkezhetünk-e Ráma fölött egyáltalán, vagy tévedhetetlen istenséggént tartsuk számon, amely sokkal jobban megfelel a hindu jobboldal elképzeléseinek. Továbbá az a kérdés is felmerül, hogy egyáltalán kinek van joga értelmezni a hindu szent iratokat. A hinduizmus nativista értelmezését valló hindutva-követők számára elfogadhatatlan az, hogy egy zsidó származású, fehér, amerikai nő készítsen feldolgozást a Rámájánából, ugyanis ebben a kulturális kisajátítás gyarmatosító szándékát látják. Valamint azt a hindutva körökben népszerű álláspontot is megerősítve látják, hogy a világ az angolszász kultúrákövetítők túlságosan nyugatias és liberális szemüvegén keresztül eltorzítva látja az ősi indiai bölcsességet (Dodd 2009:3).¹⁵ A film természetesen ettől függetlenül nagyon népszerűvé vált, sőt, a nemzetközi közönség körében elképzelhető, hogy többet tett a Rámájana történetének megismertetéséért, mint a hindutva ízlésének jobban megfelelő Ramanand Sagar-féle sorozat. Jelen tanulmánynak természetesen nem célja ebben a vitában állást foglalni, azonban az eposz globális jelentőségének, illetve a szöveghagyomány rugalmaságának bemutatására mindenképp alkalmas.

Rámájana Bollywoodban

Természetesen a Rámájana története az indiai filmipar legnagyobb képviselőjére, a bollywoodi filmiparra is nagy hatással volt. Mint arról már a korábbiakban is szó volt, a Rámájana által teremtett kulturális univerzum, illetve a jól ismert toposzok gyakran megjelennek nem vallásos filmes kontextusban is. Kifejezetten gyakori, hogy a filmek csupán inspirációt merítenek az eposz történetéből, de nem feldolgozást készítenek. A Rámájana története és különböző motívumai így gyakran megjelennek a kortárs indiai populáris kultúrában is, akár egészen szimbolikus, vagy modern köntösbe bújtatva. Fontos megjegyezni azonban, hogy Ráma és a Rámájana idézése sosem értéksemleges: vagy a fennálló rend, az igazságosság szimbóluma, vagy pedig egy kritikus olvasat során az igaztalan női szenvedést jeleníti meg.

Az eposz hegemónikus olvasatának idézésére jó példa a *Ram Teri Ganga Maili* című film ([Rám, téri Gangá mailí], Ráma, bemocskolódott a Gangeszed, 1985, rend.: Raj Kapoor), amelyben Ráma mint megmentő jelenik meg. A filmben, ami egyébként a később tárgyalt Mahábhárata eposzban is jelenlévő, Sakuntalá

¹⁵ Gyakoriak a nyugati szanszkritológusokkal szembeni kritikák is. Wendy Doniger, Sheldon Pollock és Audrey Truschke kedvelt célpontjai a hindutva trolloknak az online és offline térben egyaránt, mivel kutatásaikban gyakran fogalmaznak meg olyan nézeteket, amelyek a hindu nacionalizmus alapvetéseit, a dicsőséges, egységes és univerzális hindu politikumot kérdőjelezzik meg.

felismerése történetét idézi, a körülmények áldozatul esett fiatal anya, Gangá16 Rámához könyörög a film címét is adó dalban. Ebben elpanaszolja, hogy a Gangesz, bár tiszta forrásból ered, bemocskolódott azzal, hogy lemosta az emberek bűneit. Hasonlóképp, az ő becsületén is folyt esett, szintén önhibáján kívül. A dal éneklésekor épp saját, elvesztettnek hitt férje esküvőjén kell kurtizánként énekelnie, és valóban, csak isteni közbenjárásra alakulhat szerencsésen a történet vége. Hasonlóképp, a néhány évvel később készült *Khal Nayak* című ([Khalnájak], „Az antihős”, 1993, rend.: Subhash Gai) nagy sikerű filmben a főszereplőnőt szintén Gangának hívták, és a Rám nevű főhőstől várta, hogy megmentse az erkölcsi romlástól (Gera Roy 2017: 174).¹⁷

A 2004-es *Main Hoon Na* ([Me hú na], „Én itt vagyok” című film (rend.: Farah Khan) Rámát mint a társadalmi rend fenntartóját és a gonosz erőinek legyőzőjét idézte meg, miközben a jó és rossz harcát az indo-pakisztáni konfliktus kontextusába ágyazva mutatta be. Ehhez segítségül hívta az eposz bizonyos elemeit, többek között a Ráma–Laksmána testvérpáros harcát a sötétség erőivel szemben. Ebben a 20. századi történetben egy terroristavezér rabolja el egy politikus lányát egy bentlakásos iskolából, és a Ráma–Laksmána (a filmben Ram és Lucky) testvérpárosnak őt kell kiszabadítania a fogságból (Vajdovich 2018).

A *Hum Apke Hain Koun...!* ([Ham ápké hain koun], „Ki vagyok én magának?”, 1994, rend.: Sooraj Barjatya, ezután HAHK) című filmben a Rámájana mint fennálló társadalmi rend szimbólumának használata jellemző. A HAHK, amely az 1990-es évek egyik legsikeresebb hindí filmje volt, és az esküvős filmek műfajteremtő darabja, két fivér és két nővér életének összefonódásáról szól. A film során az idősebb fiú, Rádzsés és az idősebb lány, Púdzsá annak rendje és módja szerint, a hindu szokások betartásával elrendezett házasságot kötnek, melynek előkészületei során Púdzsá húga, Nisá, és Rádzsés öccse, Prém is egymásba szeretnek. A dupla családi idillt váratlan tragédia szakítja félbe, amikor Púdzsá életét veszíti egy balesetben, a családok pedig úgy döntenek, hogy Nisának kell nővére helyét átvéve Rádzséshez feleségül mennie. A fiatalabb szerelmespár úgy dönt, hogy feláldozzák szerelmüket a családi kötelességek oltárán, és csupán csak a család kutyájának Krisna istenség által inspirált „deus”¹⁸ ex machina közreműködésén múlik, hogy nem hiúsul meg a boldog befejezés.

¹⁶ A Gangesz, vagyis a hindu vallás egyik szent folyójának szanszkrit/hindí elnevezése, tehát szakrális konnotációt hordoz.

¹⁷ Érdekes, hogy mindkét film különösen népszerűvé vált az erotikus töltetű jelenetek miatt: a *Ram Teri Ganga Maili* című film megalkotta a vizes szári jelenséget, a *Khal Nayak* pedig a provokatív *Choli ke peeche kya hai* („Mi van a blúzomban?”) című dallal robbant be a köztudatba. Mindkét filmben az erotikus tartalom az egyébként erkölcsös és „jó” nők szexuális kiszolgáltatottságának bemutatásával jelenik meg, amit a film története bár elítél – de gyakorlatilag mégis élvezettel mutat be.

¹⁸ Illetve a canis ex machina ebben az esetben helytállóbb kifejezés volna. A fiatalabb lány, Nisá és az idősebb fiú, Rádzsés esküvői előkészületei során Duffy, a kutya Krisna isten szobrával teremt szemkontaktust, majd odaadja a vőlegénynek Nisá szomorú szerelmes levelét, amelyben



8. A boldog és hagyománytisztelő hindu nagycsalád a *Hum Aapke Hain Koun* című filmben.

Heidi Pauwels egyértelmű Ráma–Szítá felhangokat azonosít a filmben, véleménye szerint Púdzsá és Rádzsés Szítá és Ráma alakját testesítették meg a méltóságteljes kötelességtudatukkal. A filmben Púdzsá a férje iránt odaadó szeretettel és gondoskodással viseltető hindu nő ideálját testesítette meg, és bár Nisá eleinte játékosabb és szokimondóbb volt, idővel ő is megkomolyodott, és felnőtt a rá ruházott felelősség terhe alatt. A film során mindkét női karakter a család szentségéért, a szeretett férfiért minden áldozatra kész Szítá-jellegű alakként jelent meg (Pauwels 2008: 147). Anjali Gera Roy szerint az idealizált nagycsalád, amelyben különösen jelentős szerep jut a szoros sógor–sógornő kapcsolatnak, Szítá és Laksmana kapcsolatát idézte fel. Ezenkívül a Rámához kapcsolódó különböző vallásos helyszínek és tárgyak is gyakran megjelentek a filmben. Az idősebb testvér-pár megismerkedése egy Ráma-templomban történt, az eljegyzést pedig a *Wah wah, Ramji* ([Váh, váh, Rámdzsi], „Micsoda munka, ó, Ráma!” című dal kísérte, amely Ráma érdemének tudta be az eljegyzést (Gera Roy 2020: 10).

A 2013-as *Goliyon Ki Raasleela – Raam Leela* ([Gólijón kí rászílálá] – Rám Lílá, „A golyók rászílálája – Rám és Lílá története”, rend.: Sanjay Leela Bhansali) című film, amely bár a Shakespeare-féle Rómeó és Júlia történet indiai feldolgozása, bőven merít a Rámájana formakészletéből. A férfi főhőst szintén Rámnak¹⁹ hívják és az egyik helyi gengsztercsalád egyik fő alakjaként az igazságos uralkodó alakját testesíti meg. Ebben az olvasatban azonban Ráma, a tökéletes férfi a 21. század szépségideáljának megfelelő testépítő fizikummal rendelkező nőcsábász, aki bizonyos szempontból még Krisna istenség pajkos, udvarlós modorát is beolvasztja alakjába. Azonban Rám bemutatkozó daljelenete egyértelművé teszi, hogy miért is kapta ezt a nevet. A háttérben zajló *Rámlíla*-előadás jellemző figurái jelennek

igazi szerelmének, Prémnek vall arról, hogy szerelmük ellenére a család érdekében kénytelen feláldozni kapcsolatukat és Prém bátyjához hozzámenni.

¹⁹ A szanszkritos „Ráma” alak a modern hindí nyelvben „Rám” formában található meg.

meg, akik körbetáncolják Rámot. A film tehát egy igen férfias, nőkre és férfiakra egyaránt nagy hatást gyakorló, különleges fizikumú egyént jelenít meg, amely figyelembe veszi és tovább gondolja a hindutva politikai ideológiája által propagált izmos, harcias Ráma alakját (Chakraborty 2021: 101).



9. A Goliyon ki Raasilila: *Raam-Leela* című film főszereplője, *Ram*, a *Tattad tattad* című dalban.

A hegemonikus olvasatokkal szemben azonban előfordultak olyan filmek is, amelyek kritikusabban közelítették meg az eposz néhány elemét, melyek közül a leggyakoribb a Szitával való bánásmód volt.

Az 1951-es *Awaara* ([Ávárá], „Csavargó”, rend.: Raj Kapoor), a hindí mozi egyik legnagyobb klasszikusaként számontartott film, Szitá meghurcoltatását emeli ki. A film háttértörténetében egy gazdag, ám kegyetlen bírót ismerünk meg, aki mélyen hitt abban, hogy aki bűnözőnek születik, az bűnöző is marad. Ezért lényegében bizonyítékok nélkül elítélt egy banditát, akit egy nő megerőszakolásával vádoltak. A bandita később bosszúból elrabolja a bíró várandós feleségét, azonban szabadon is engedi, amikor megtudja, hogy a nő gyermeket vár. A bíró azonban eltaszítja feleségét, ugyanis arra gyanakszik, hogy a bandita gyermekét hordja a szíve alatt. A film további részében a számkivetett gyermek hányattatott felnőttkorába pillantunk bele, melynek során végül apjának is bizonyítja, hogy az emberi lélek sokkal bonyolultabb annál, mint amilyennek első pillantásra tűnik. A film tehát a meghurcolt és eltaszított feleség és apa nélkül felnőtt gyermek nehéz életének bemutatásával utal a Rámájana-történet egy keveset tárgyalt aspektusára,

Szítá és gyermekei lelki fájdalmaira és társadalom peremére szorított szerepére. A Rámájana-párhuzamot tovább erősíti az, hogy a bíró neve a filmben Raghunáth, amely szintén Ráma herceg egyik neve (Dywer 2013: 22), illetve a feleség utcára kerülését egy Szítáról szóló dal kíséri.²⁰ Mivel az *Awaara* lényegében a szekuláris, szocialista, frissen független néhrűi India programfilmjének is tekinthető, különösen izgalmas a Rámájana megjelenítése, azonban nem meglepő, hogy a morális szempontból megkérdőjelezhető elemet emelték ki. A film progresszív társadalmi üzenetéhez jól illeszkedett ez a motívum, amely a hagyományok negatív szerepét és a társadalmi igazságosság fontosságát hangsúlyozta.

Szítá alakjának egy másik, sokkal élesebben kritizált megjelenési formája Deepa Mehta 1996-os *Fire* („Tűz”) című filmjében tűnik fel, ahol Szítá mint egy leszbikus pár egyik fele jelent meg. A film a hagyományos, észak-indiai nagycsalád viszonyaiba enged betekintést, ahol az új meny, Szítá érkezésekor azzal szembesül, hogy egyedül maradt problémáival újdonsült családjában. Férje egyáltalán nem törődik vele, ezért egyetlen szövetségese sógornője, a család idősebb menyje, Rádhá lesz. A két nő bensőséges barátsága gyorsan szerelemmé válik, amelyet a megsejyenyülésstől félő, konzervatív család megpróbál tűzzel-vassal kiirtani. Szítá ebben az esetben is egy eltaszított, semmibe vett női alakot testesít meg, akit a társadalom kettős mércéje hoz nehéz helyzetbe, de a *Fire* Szítája nem passzív szemlélője az eseményeknek. Összecsomagol és szerelmét, Rádhát is az értelmetlen hagyományok és a konzervatív társadalom által a nőkre kényszerített rabszolgaszerep elleni lázadásra buzdítja, és ezzel kilép a nők számára hagyott szűkre méretezett szerepből. Természetesen Szítá szerepének ilyen mértékű újraértelmezése nagy felháborodást szított bizonyos vallási körökben, a hindu szélsőjobb szerint egyenesen szégyent hozott a hinduizmusra, ami miatt a készítőket különböző atrocitások is érték (Nath 2016).²¹

Mindebből is láthatjuk tehát, hogy a Rámájana lényegében megkerülhetetlen az indiai kultúrában, elemei akár szimbólumként, akár inspirációként továbbra is fontos szerepet játszanak. Nem ritka azonban az sem, hogy filmkészítők tényleges Rámájana-adaptációkat készítettek. Az adaptációk elsősorban tamil és telugu nyelveken jellemzőek, de a hindí filmipar is tett néhány kísérletet. Az alábbiakban két ilyen filmről lesz szó, a 2010-es tamil-hindí *Raavan* (illetve a tamil verzióban *Raavanan*, rend.: Mani Ratnam), illetve a 2023-as bollywoodi szuperprodukció, az *Adipurush* (rend.: Om Raut) kerül középpontba.

²⁰ *Pativarta Sitamai ko tune diya banwas...* kezdetű dal, amelynek jelentése „A hűséges feleség, Szítá anyácskát erdei száműzetésbe küldted...” (A szerző fordítása).

²¹ Hasonló helyzetbe kerültek a *Goliyon Ki Raasleela: Raam Leela* alkotói is, akik bár eredetileg a két főszereplő nevének összevonásából kialakult *Raam – Leela* címet szerették volna adni a filmnek, bizonyos önjelölt cenzorként funkcionáló szélsőjobboldali hindu szervezetek tiltakozása miatt kénytelenek voltak megváltoztatni a címet, hogy az ne ennyire egyértelműen a *Ráma-mondakörhöz* kapcsolódjék (Chakraborty 2021: 95).

Raavan – „Rávana vagy Robin Hood ő?”

Az alfejezet címét adó idézet a 2010-es *Raavan* [Rávan] című film hindí változatából származik, amely akkor hangzik el, amikor a film városi szereplői, Ráginí, Dév és Hémánt Bíráról, a helyi kiskirályról beszélgetnek. Bár Dévnek, a városból falura kihelyezett rendőrnek az a legfőbb célja, hogy elpusztítsa a bandavezért, azt sem hallgathatja el, hogy a falusiak között Bír nagy népszerűségnek örvend. Ráginí, Dév felesége ekkor teszi fel a kérdést Bír jellemével és társadalmi megítélésével kapcsolatban, amely végül a film központi kérdésévé is válik.

Bár a főszereplőket nem Rámának, Szítának és Rávanának hívják, a film címe és a film során elhangzó intertextuális utalások sora egyértelművé teszi, hogy egy Rámájana-adaptációról van szó. Méghozzá a korábban tárgyalt alkotásokhoz hasonlóan a Rámájana morális támadhatatlanságát megkérdőjelező történetek sorába illik, miközben modern környezetbe és a jelenkor problémáinak kontextusába helyezi a jól ismert történetet. A film Szítá és Rávana kapcsolatának szempontjából közelíti meg az eseményeket, és az eposz egyik visszatérő elemével, Rámának Szítá jellemével, hűségével és tisztaságával kapcsolatos kétségeivel foglalkozik. Az eposz szerint ugyanis Ráma végül nem tudta megbocsátani Szítának, hogy bár önhibáján kívül, de egy másik férfi házában is élt. Ez először Szítá száműzetéséhez, majd halálához is vezetett, annak ellenére, hogy Szítá többször is bizonyította Ráma iránti hűségét. A *Raavan* tulajdonképp Ráma féltékenységét gondolja tovább, és azzal a gondolattal játszik el, hogy mi is történt volna, ha Szítá és Rávana között ténylegesen romantikus kapcsolat alakul ki. Továbbá egy politikai-társadalmi szempontból is jelentős konfliktust, a törzsek és állami szervek közötti összetűzéseket is a film témájává teszi a rendőrkapitány és törzsi lázadó szembeállításával.

A film ezzel a Rámájana kortárs, rigid értelmezését kérdőjelezi meg, amely szerint Ráma, mint a higgadt, *dharma* törvényei alapján cselekvő hős áll szemben Rávana túlzásokba eső, élvhajhászó, bűnös mentalitásával (Castro 2021: 47–48). A *Raavan* tehát ezeket az egyértelmű kategóriákat bonyolítja meg azzal, hogy Rávana alakját és motivációit állítja az előtérbe, azzal, hogy megindokolja Bír tetteit, bemutatja Ráginíval való kapcsolatát és megkérdőjelezi Dév jellemének makulátlanságát.



10. Rávana, a vad törzsi lázadó alakjában.

Birá, a történet Rávanájának alakja kifejezetten árnyalt, és nehezen helyezhető el a jó és rossz kizárólagos kategóriáiban. Egyrészt kegyetlen, törvényt nem tisztelő bandavezérként ismerjük meg, aki gyakran nyúl erőszakhoz céljai megvalósítása érdekében. A film elején még Ráginít is képes volna megölni, pedig halála csupán a bosszú eszközét jelentette volna számára. Azonban a film során megismerjük Birá másik oldalát is: kiderül, hogy a központi állam által cserbenhagyott törzsi területeken ő és a bandája alkotják az egyetlen ütőképes erőt, akik segíteni tudnak (és akarnak) a helyi lakosokon. A törzs tagjai félik Birát, de szeretik is, hálásak azért a vezető szerepért, amit ő játszik.

A film második felében pedig arra is fény derül, hogy mi áll a Dév–Birá konfliktus hátterében. Megtudjuk, hogy a rendőrök betörték Birá hűgának esküvőjére annak érdekében, hogy Birát elkaphassák. A lövöldözésbe torkolló esküvő során Birá súlyosan megsérült, hűga pedig a rendőrök fogságába esett, akik csoportosan megerőszakolták őt. Birá hűga ezt követően öngyilkos lett, Birá pedig kis híján esztétét vesztette a fájdalomtól és büntudattól, és elhatározta, hogy bosszút áll Déven. Ennek megvalósítását Ráginí elrablása jelentené, azonban Ráginí szépsége és bátorsága keresztülhúzza Birá tervét és végül lassan beleszeret. A lehetőségekhez mérten tisztelettel bánik Ráginíval és végül szabadon is engedi.

Ráginí és a néző is akkor értik meg igazán Birá viselkedését, amikor fény derül tetteinek okára, a szerető fivér bosszújának indokára. Bár Ráginí már a nagy leleplezés előtt is meglátta Birá vezetői kvalitásait és tiszteletet váltott ki belőle az a gondoskodás, amit a törzs tagjai iránt tanúsított, azonban ez az a fordulópont, amely végképp megváltoztatja véleményét. Hasonlóképp, az epikus Rávana uralkodói erényei és testvéri szeretetének hangsúlyozása más Rámájana-feldolgozásokban is megjelent már.

Az idők során készült revizionista irodalmi és filmes feldolgozások gyakran arra hívták fel a figyelmet, hogy a hindu kánon részévé vált recenzió korántsem az egyetlen létező értelmezési mód. Ezen kívül azt is hangsúlyozták, hogy a *Rám-csarit-mánasz* a létező tekintélyelvű hatalmi struktúrát fennmaradását segítette elő azzal, hogy erkölcsi példaként mutatta be az észak-indiai, felső kasztbeli, férfi-ideálként tisztelt Rámát és kasztalapú uralkodását. A 19. század közepén Michael Madhusudan Datta [Madhusudan Datta] bengáli költő írta meg a *Mégghnad badh kávjá* („A Mégghnad megöléséről szóló hősköltemény”) című eposzt, amelynek főszereplője Mégghnad, Rávana egyik fia volt.²² Ebben a változatban Ráma nem tévedhetetlen istenséggént és Rávana sem gonosz démonként jelent meg, így Datta

²² Ez a fajta nézőpont egyértelműen a 19. századi Bengál intellektuális környezetéből, a bengáli reneszánsz áramlatából táplálkozott: az angolos műveltségű Datta a nyugati irodalom klaszszikusainak példáját követve írt, nagy előképei Homérosz *Iliásza* és *Odüsszeiája*, Vergilius *Aeneasa*, Dante *Isteni színjátéka* és John Milton *Elveszett paradicsoma* voltak, célja pedig az volt, hogy a nyugati eposzköltészet szintjére emelje a vernakuláris indiai eposzköltészetet is. Michael Madhusudan Datta, mint a neve is sugallja, áttért a kereszténységre, ami szintén nagyban befolyásolta nézőpontját a Rámájánával kapcsolatban.

sokkal inkább a küzdelem emberi oldalára helyezte a hangsúlyt, sőt: Rávanát és a *rákszaszák*at sem egyértelműen gonoszként ábrázolta. (Seely 2003: 50).

Hasonló koncepció mentén értelmezte az eposzt E.V. Ramasamy (1879–1973) vagy másként a Periyar néven ismert tamil író és politikus is, aki az észak-indiai bráhmána dominanciával küzdő dél-indiai dravida nacionalizmus egyik legjelentősebb alakja volt. Az ő értelmezése szintén korának terméke volt, ugyanis a függetlenség elnyerését követően Dél-Indiában komoly bráhmána- és hindí-ellenes mozgalmak zajlottak, amelyek az Indiai Unió felbomlásával fenyegettek. Periyart elsősorban a Rámájána kultúrföldrajzi aspektusa ragadta meg: az, hogy Ráma észak-indiai herceg, aki a délen élő *rákszaszák* leigázásával szerzett magának hírnevet, számára az évszázados északi igát és a sötétebb bőrű, őslakos dél-indiaiak demonizálását szimbolizálta. Periyar azzal érvelt, hogy Ráma herceg isteni szintre való emelése valójában azt a célt szolgálta, hogy a dravidák önbizalmát elvegyék, és tovább erősítsék az északi bráhmanák Indián belüli dominanciáját. Magát Ráma herceget se istenségnek, se követendő példának nem tartotta, és úgy vélte, hatalomvágya és a nők iránti tiszteletének a hiánya, amely többek között Szítá eltasztításához is vezetett, azokat az észak-indiai felső kasztbeli attitűdöket tükrözi, amelyek eltorzítják az indiai társadalmat. Rávanában ezzel szemben a dél-indiai kultúra megtestesítőjét látta, akit csupán az észak-indiaiak torz világgépe ábrázolt démonként, annak érdekében, hogy a kultúrharc minden szintjén legyőzhessék a dravidákat (Richman 1991: 187).

A dél-indiai nézőpontnak megfelelően a tamil és telugu filmek is gyakran ennek megfelelő narratívát alkalmaztak, Ráma feljebbvalóságát kérdőjelezték meg és Rávana jó tulajdonságait is hangsúlyozták. Különösen a tamil filmiparban gyakori Rávana mint művészi viná-játékos és államférfi ábrázolása. Ezekben a filmekben nem ritka az sem, hogy Laksmana, Ráma öccse felkeresi a haldokló Rávanát, hogy leckéket vegyen tőle uralkodásból. Szítá elrablása során tanúsított negatív tulajdonságát ellensúlyozza műveltsége, Siva iránti odaadó tisztelete és művészi tehetsége. A Súrpanakhá iránti szeretetből Ráma ellen felkerekedő Rávana szintén ezekben a filmekben jellemző (Prahlaad 2021: 10).²³

A *Raavan* esetében tehát Rávana viszonylag pozitív színben való feltüntetését érdemes a rendező, Mani Ratnam tamil származásának és a dél-indiai kultúrpolitikai hagyomány kontextusában is szemlélni, amelyet alátámaszt a hindí és tamil nyelvű filmváltozatok közötti különbség is: a tamil dalszövegek Bírā érdemeit dicsérik, és egy esetben még Ráma alakjával is összemossák (Castro 2021: 51).²⁴ Bírā

²³ Súrpanakhá áldozatként és nem erkölcssten csábítóként való bemutatása pedig egyre gyakoribb a modern Rámájána-értelmezésekben is, amelynek oka feltételezhetően az erőszakos bűncselekmények női áldozataival való egyre nagyobb társadalmi szolidaritás (Pillai 2020: 172).

²⁴ Érdemes megemlíteni a film fogadtatásának regionális eltéréseit is. A két nyelven és két szereposztással készült film nem vált különösebben sikeressé a hindí közönség körében, amelyben talán szerepet játszhatott az is, hogy Rávana szerepét Abhishek Bachchan, kevésbé népszerű színész játszotta, de feltételezhetjük, hogy az eposz revizionista ábrázolásmódja is közreműködhetett ebben. A tamil verzió ezzel ellentétben anyagi és kritikai értelemben is sikeressé

így egy személyben testesíti meg a jó és rossz erőit is, amelyet tovább hangsúlyoz az, hogy nehéz döntések meghozatalakor, például Rágini megölése vagy életben hagyása kapcsán skizofrén párbeszédet folytat magában. A természetfeletti elemeket nélkülöző *Raavan*ban ez a belső dialógus helyettesíti a más filmekben, például a később tárgyalandó *Adipurush*ban a vizuális effektusok révén ténylegesen megjelenő tíz fejet, amelyek eltérő álláspontokat képviselnek.

Mindennek fényében kevésbé meglepő, hogy a történet Rámája, vagyis Dév szintén nem az észak-indiai Rámájának feddhetetlen államférfiját testesíti meg. Dévről a film során kiderül, hogy nem a felesége iránti szerelem vezérelte tetteit, hanem csupán Bírá legyőzésére koncentrált. Miután Bírának köszönhetően visszakapja Ráginit, először hazugságvizsgálós vizsgálatnak veti alá feleségét, majd azt hazudja neki, hogy Bírát állítása szerint viszonyuk is kialakult fogsága alatt. Mikor a felháborodott Rágini Bírát keresésére indul, akaratlanul is nyomára vezet Dévnek, aki kíméletlenül leszámol ellenfelével. Dév tehát ezzel ugyanúgy a bosszú eszközeként használta fel Ráginit, és figyelmen kívül hagyta érzéseit. A film így sok feminista kritikushoz hasonlóan azt sugallja, hogy annak ellenére, hogy Ráma az ideális férfi és az ideális uralkodó, attól igen messze áll, hogy az ideális férj is ő legyen. Dév jellemére ezen kívül Bírát hűgának bántalmazása is árnyékot vet, amelyben bár ő maga nem vett részt aktívan, de hallgatólagos beleegyezése nélkül nem történhetett volna meg. A Dév által megjelenített Ráma tehát rideg és számító személyiség, aki saját céljai érdekében bárkit feláldoz.

Ugyanakkor Dév viselkedése nem írható csupán az egyéni jellemhibák számlájára, ugyanis tágabb társadalmi konfliktusok is vannak a Dév–Bírát szembenállás hátterében: a törzsi társadalom és a magas kasztbeli állami tiszttségviselők problémás viszonya. Számtalan tragikus eset bizonyítja azt, hogy a törzsi etnikai háttérből származó nők gyakran esnek szexuális erőszak áldozatául, sokszor felső kasztbeli elkövetők által, így a *Raavan* ezen eleme valós társadalmi problémákból merít inspirációt (Pillai 2020: 167). A film társadalmi-politikai mondanivalója tehát elsősorban a Ráma–Rávana hatalmi centrumok szembenállásával kapcsolatos, bár nem kifejezetten egy észak–dél ellentét keretében, hanem sokkal inkább centrum–periféria, és magas–alacsony kaszt szintjén.

Bírát az alacsony társadalmi állású, de önérzetes, igazságos törzsi társadalmat képviseli, Dév pedig a csak saját céljaira fókuszáló, tágabb kontextust figyelmen kívül hagyó végrehajtó szerepét tölti be. Ebben az ábrázolásmódban megjelenik a természeti népek idealizált ártatlansága, a civilizáció romlottságával szemben ellenállása is, azonban egyes értelmezések szerint valós politikai állásfoglalást is jelent a naxalita²⁵ mozgalom törekvései mellett (Basole 2010: 25). A film a Rámájána jól bevett fekete-fehér morális univerzumát kérdőjelezi meg azzal, hogy a központi

vált (The Telegraph 2010), amelyben akár a Rámájána eltérő értelmezésének hagyománya, akár a déli szupersztárok megjelenése is fontos lehetett.

²⁵ A naxalita mozgalom egy lazán összefüggő, maoista ideológiát valló törzsi félkatonai mozgalmat takar, amely a központi állammal szemben igyekszik megvédeni az őslakosok földjeit és jogait. Elsősorban Kelet-Indiában vannak jelen, Orisha, Bengál és Cshattíszgarh tagállamban.

hatalom, az állam és a fennálló hatalmi struktúrák által az autoritás pozíciójába helyezett embert kritizálja. Ugyan a filmben, akárcsak az eposzban a hatalom és status quo ágensei aratnak győzelmet, de a Rámájana központi fogalmai, az igazságosság és becsületesség nem kísérik tetteiket (Castro 2021: 25).

Végül érdemes néhány szót szólni Ráginí Szítá alakjáról is. Míg az eposz korábbi változataiban Szítá általában passzív szerepet töltött be, és tétlenül várta Ráma megmentő akcióját Lankán, az erdőben foglyul ejtett Ráginí tevékenyen igyekszik alakítani sorsát. Annak ellenére, hogy városban szocializálódott, felső kasztbeli és jó családból származva feltételezhetőleg nem sok köze volt a világ dolgaihoz, mielőtt Dév feleségül vette volna, talpraesetten igyekszik kikeveredni az áldozat szerepéből. Bírát tiszteletét is ezzel vívja ki: amikor Bírát a film elején le akarja löni Ráginí, ő inkább a mélybe veti magát egy vízesés tetejéről, bizonyítva, hogy szívesebben megöli magát, mint hogy Bírát kezére kerüljön. A film első felében többször próbál elszökni, még kezét is emel a nála jóval erősebb Bírára, valamint a tetteken túl szavakkal is ellenszegül. A film tragikus végkifejletét is Ráginí aktív közreműködése segíti elő, hisz akarátán kívül ő vezeti Bírát nyomára a rendőröket.



11. Bírát és Ráginí vonzalmára fény derül a *Ranjha*, *Ranjha* című dalban.

A film központi bonyodalma, Bírát és Ráginí egymás iránt érzett szerelme pedig a hindí film több sablonos elemét felhasználja, hogy megkérdőjelezze a Szítá–Rávana viszony domináns olvasatát. Bírát és Ráginí szerelembe esése viszonylag hagyományos ívet követ: a férfi viszonzatlan szerelmet táplál a nő iránt, akit először zavar a férfi közeledése, de egy olyan helyzetet követően, amikor a férfi bebizonyítja, hogy hatalma van a nő fölött, a nő is elkezdni más színben látni a férfit. Az ezt követő románc során továbbra is a férfi aktív közeledéséé a főszerep, míg a nő általában szégyenlősen visszahúzódik. A *Raavan* is hasonló dinamikát ábrázol, bár itt a hatalmi egyenlőtlenség sokkal hangsúlyosabb, hisz a vágyott nő a férfi foglya. A szerelembe esés további toposzai is hasonlóan kifordított formában figyelhetőek meg. A *Ranjha*, *Ranjha* című dal, amely a pandzsábi kultúrkör tragikus szerelmespárját, Hírt és Rándzshát²⁶ idézi meg, bemutatja, ahogy Ráginí egyre inkább Bírát hatása alá

²⁶ A legenda szerint Hír és Rándzshá egymásba szerettek, de Hír nagybátyja féltékeny volt, és rossz szemmel nézte a románcot. Rándzshá fájdalmában vándoraszketává vált, majd miután sok év után visszatért a faluba, Hír szülei végre érdekesnek találták arra, hogy hozzáadják

kerül, azonban előrevetíti azt is, hogy ezek a szerelmesek sem lehetnek egymáséi. A dal Rágini kétségbeesett küzdelmét ábrázolja Bírával szemben: kézzel, faággal próbálja megtámadni Bírát, azonban Bírát nem üt vissza, erőszakmentesen reagál Rágini próbálkozásaira. Rágini is egyre erőtlenebbül próbálkozik, és a nézőben felmerül a kétely, hogy valójában mi is az, ami ellen Rágini küzd: a fogva tartása vagy a fogvatartója iránt érzett érzelmei? A dal megannyi toposzt használ fel: míg a filmekben gyakori, hogy a hóli ünnepének hagyományos festékdobálását kihasználva a szerelmesek egymáshoz érnek, itt színes festékpórák helyett Rágini faforgáccsal dobálja meg Bírát. Az erotikus vágyat illusztrálva a szerelmesek folyóparton vagy vízesés alatt játszadoznak gyakran, itt bár megannyi vízesés és forrás jelenik meg a dalban, mindkét fél sebekkel van borítva és közeledésük balsejtelmű aurát áraszt. A dal tehát a halálra ítélt vonzalmat ábrázolja és előrevetíti a szerelmesek tragédiáját.

A *Raavan* ezúton meglehetősen új fényben mutatja be a jól ismert szereplőket, és foglalkoztatja a gondolat, hogy mi is történhetett valójában Szítá és Rávan között. Kísérletet tesz arra is, hogy a modern társadalmi problémák kontextusában értelmezze újra az eposzt, méghozzá a jelenkor morális kódexének megfelelően, amely azzal is tisztában van, hogy a történelmet a győztesek írják, azonban ez nem menti fel őket a morális felelősség alól. A film szerint a 21. században már nem elegendő a példakép szerep eléréséhez, hogy Ráma kövesse a törvény betűjét: jó embernek is kellene lennie, aki a nőket és a társadalom peremére szorult csoportokat sem használja ki. A film Szítája pedig igyekszik saját kezébe venni a sorsát, bár a korrupt társadalmi rendnek ő is áldozatává válik és elbukik, de kevésbé passzívan, mint az eposzi Szítá. A film címszereplője, Rávana pedig valamennyire rehabilitálódhat a nézők szemében.

Adipurush – az első férfi kudarca

Az *Adipurush* ([*Ádipurus*], „Az első férfi”, 2023, rend.: Om Raut)²⁷ című film Bollywood eddigi legnagyobb szabású kísérlete volt a Rámájana történetének feldolgozására – és az indiai filmtörténet egyik legcsúfosabb bukásává is vált. Ez meglepő lehet egyrészt abból a szempontból, hogy a film szándékai szerint a tradicionális, Ráma-centrikus, erkölcsi szempontból fekete-fehér világot hirdető világképet közvetítette, másrésztől, hogy a BJP 2014-es hatalomra jutása óta a hindu mitológia szempontjából fontos történetek reneszánszát figyelhetjük meg. A film a valaha készült egyik legdrágább indiai produkció volt, amit egyszerre forgattak hindí és telugu nyelven, valamint 3D-ben is, a vizuális effektek minden

lányukat. A boldog befejezésnek a nagybácsi állt az útjába, aki inkább megmérgezte Hír ételét, minthogy hozzámeessen Rándzshához. Amint fény derül a tragédiára, Rándzshá megesi a maradék mérget, hogy legalább halálában együtt lehessen szerelmével.

²⁷ A Rámájanát szokás *ádikávjaként*, vagyis első költeményként, Rámát pedig *ádipurusként*, első férfiként tisztelni (Castro 2021: 33).

csínját-bínját csatasorba állítva. Azonban a várt siker nemcsak, hogy anyagi szempontból maradt el,²⁸ az interneten megannyi mém és kritikus, gúnyolódó tartalom is pellengérre állította, a készítőik ellen pedig több oldalról is gyűlöletkampány indult (Sebastian 2023). Mégis, hogy történhetett ez? Az alábbiakban megkísérlem az *Adipurush* kudarcát értelmezni, amely ismételten bizonyította, hogy a Rámájának sokszínűségének kora a politikai hinduizmus térnyerésével leáldozott.

Om Raut rendezőnek nem volt célja, hogy egy szubverzív Rámájana-feldolgozást készítsen, igyekezett az eposz hagyományos értelmezését követni és ezt a kortárs technikai eszközök segítségével bemutatni. Saját bevallása szerint évtizedek óta dédelgette magában a film ötletét, és egy 1992-es japán Rámájana-feldolgozás ihlette meg. A *Ramayana: The Legend of Prince Rama* című japán–indiai koprodukcióban készült film anime formájában mutatta be a történetet. A rendező, Yugo Sako Válmíki és Tulszidász változatát is alaposan megismerte, illetve a műfaj kereteihez képest a lehető legjobban követte az indiai kultúra és szokások autentikus ábrázolását.²⁹ Bár a Kongresszus Párt és később a Visva Hindu Parisad ellenállása miatt sosem mutathatták Indiában, hamarosan kultikus státuszra tett szert (Karkare 2007). Om Raut számára a hagyománytisztelő hozzáállás és különleges műfaji elemek vegyítése volt a cél a modern technológia felhasználásával és a kortárs igények figyelembevételével.

Az *Adipurush* készítésének körülményeiről sokat elárul az, hogy bár az elmúlt néhány évben kifejezetten megnövekedett a hinduizmus dicső periódusait és szereplőit tárgyaló filmek száma, amelyek közül néhányat a későbbiekben tárgyalni is fogunk, az ezeken a filmekben megsértődő emberek száma sem maradt el mögöttük. Hiába van szándék arra, hogy hindu tartalmak jelenjenek meg a filmvásznon, a politikailag terhelt légkörben a filmkészítőknek igen óvatosan kell eljárniuk, nehogy magukra haragítsák nézőiket. A film készítői jól láthatóan igyekeztek ezt elkerülni, ugyanis egy közel egyperces, felgyorsított beszédtempójú nyilatkozatot is elhelyeztek a film elején, amelyben arról nyilatkoznak, hogy mindenféle vallásos érzelem megsértését igyekeztek elkerülni.

Valóban megtettek olyan óvintézkedéseket, amelyek más esetekben már sodortak bajba filmkészítőket, például nem „Rám” és „Szítá” néven nevezték meg a főszereplőket, hanem Rághav és Dzsánakí néven hivatkoztak a párra, az antihős Rávan pedig Lankés néven szerepelt. Igyekeztek elkerülni egyéb potenciálisan felháborító elemeket, mint például Rághav és Dzsánakí szerelmének túlságosan hétköznapi megjelenítését is. Így Rághav és Dzsánakí annak ellenére sem énekelnek, hogy a romantikus érzelmek elsődleges kifejezései formája a hindí filmek világában a közös duett eléneklése szokott lenni. A férfi és női főszereplő általában egymásnak énekelve és együtt táncolva fejezik ki bimbózó vagy épp gyümölcsöző

²⁸ A film körülbelül 5 milliárd rúpiás költségvetéssel készült (2023-as árfolyamon kb. 21,5 milliárd forint), de nagyjából 3,5 milliárd rúpiát sikerült begyűjtenie (kb. 15 milliárd forint) (Pinkvilla 2023).

²⁹ Érdekes megemlíteni, hogy Ráma herceg hindí szinkronhangja Arun Govil, aki a Ramanand Sagar-féle *Ramayanában* is Ráma herceg szerepét alakította (IMDB).

szerelmüket. A „*Tu Hai Sheetal Dhaara*” ([Tú hai sítal dhára], „Te vagy a hűs forrás” című dal bár a hindí filmek szinte összes romantikus toposzát megjeleníti, így a természet csodáit a szerelem szépségeihez hasonlító háttér vagy a világ szépségeit az ártatlan hősnőnek megmutató hős szerepeltetését is, Rághav és Dzsánaki távol tartják magukat az éneklés morálisan megkérdőjelezhető tevékenységétől, romantikus érzelmeiket csupán a háttérben játszódó férfi–női duett érzékelteti.³⁰ Szintén elmarad az erotikusan túlfűtött táncolás: Dzsánaki és Rághav egymáshoz sem érnek a dal során, még a hindí filmek explicit tartalmaktól tartózkodó módján bevett, hírhedt „erkölcsös csókjelenete” sem szerepel, amikor a férfi szereplő a daljelenet katartikus pillanatában nem szájon, hanem arcon vagy nyakon csókolja a hősnőt. A dal elején ugyan egymás felé fut a két szereplő, de még az ölelés előtt megtorpannak, és a továbbiakban is inkább csak Dzsánaki elragadtató pillantásai árulkodnak a két szereplő közötti bensőséges viszonyról.



12. Rághav és Dzsánaki visszafogott szerelme.

A továbbiakban a szereplőket igyekeztek a konzervatív ábrázolásmód jegyében megjeleníteni. Dzsánaki a hagyományos Szítá-szerepet testesíti meg: elsősorban erkölcsös és visszafogott szépsége teszi vonzóvá. Ezzel kifejezetten a hindí filmek hagyományaiba illeszkedik, hisz a hősnőknek hagyományosan gyakran csak dekorációs szerep jut: szépségük okán tudnak nyomot hagyni a filmben, ugyanis szerepük általában rendkívül csekély. Az *Adipurush* is ezt a mintázatot követi, Szítá legfeljebb a szépséges katalizátor szerepét tölti be, de nem járul hozzá tevékenyen az események alakításához. Rághav ábrázolásmódja is követi az eposzi és filmes konvenciókat: a legszebb, legjobb és leghősiesebb férfiként ábrázolja a film. Emberfeletti képességeivel már a kezdőjelenetekben is találkozhatunk: a gonosz erőinek első támadása idején épp a víz alatt meditál anélkül, hogy lélegeznie kellene. Kül-

³⁰ Különösen érdekes ez annak fényében, hogy ezzel szemben Rávana többször is dalra fakad, Sívát dicsóító, baljós dalokat énekelve. Ez amiatt izgalmas, mert a hindí filmekben jellemzően az antihős az, aki nem érdemli meg, hogy énekeljen, míg a főszereplő pár számára a dalbetétek jelentik érzéseik elsőszámú kifejezését. A dalokhoz való tradicionális szerepek felcserélődése szintén a vallásos érzelmekhez való óvatos hozzáállásból eredhet.

lemét és udvarias viselkedését a film során megannyiszor dicséri a többi szereplő. Ez feltehetőleg valamelyest a közönség számára is szól, ugyanis Rághav szerepét a telugu filmipar szupersztárja, Prabhas [Prabhász] alakította, amely kifejezetten ritka a hindí filmek világában. Prabhas szerepeltetése azon túl, hogy a dél-indiai nézők moziba csábításának célját is szolgálta volna, a film vizuális világára is hatást gyakorolt. A telugu filmek előszeretettel alkalmaznak olyan különleges effekteket, kameratechnikákat és beállításokat, amelyek tovább hangsúlyozzák a főhős testi erejét és szépségét. Ezek a technikák, mint például a lassított felvételek, a VFX segítségével feljavított teljesítmények ábrázolása vagy a magányos hős és számtalan ellenség szembeállításai, bár a telugu moziból kölcsönzött elemek, összességében Rághav embernagyságúnál is jelentősebb hősiességét illusztrálták. Fizikai erején túl azonban a fókusz egyértelműen Rághav igazságos természetére került, amelyet az is szemléltet, hogy a film során többször is nagyívű beszédekkel mond az igazságszágról és a jóságról. Példát is statuál: amikor tudomására jut, hogy katonai táborába egy kém furakodott, Rághav nem öli meg a kémeket, hanem a vendégnek kijáró tisztelettel kezeli. Sajátjaival is tisztelettudó, még a beszéd szintjén is: Rághav saját seregének katonáit és tábornokait is magázza, ellentétben Lankéssal, aki mindenkit alattvalójaként tegez.³¹

A készítő a legszabadosabban Hanumán és Rávan, vagyis Lankés ábrázolásához álltak. Hanumán – bár külsejében a korábbi ábrázolásokhoz hasonlít – hangvételével és szókincsével sokakat meglepetéskeltő, ugyanis a Mumbai környéki szleng, a *tapóri* regiszterében beszélt a film első változatában. A forgatókönyvíró, Manoj Muntashir Shukla eredeti elképzelései szerint a film Hanumán által képviselt fiatalos nyelvezete azt a generációt is megszólította volna, aki nem olvasta a Rámájánát, vagy nem látta a mérvadónak tartott Ramanad Sagar-féle sorozatot (Khurana 2023). A szlengbe hajló nyelvezetet azonban sokan tiszteletlenségnek, míg mások nevetségesnek találták, és mémek ezrei öntöttek el az internetet már a bemutató napján. A botrány tovább dagadásának elkerülése érdekében a készítő újraszinkronizáltak bizonyos gyakran kritizált sorokat (Indian Express 2023), így az OTT-platformokra már csak a szanszkritis, fennkölt regiszteres verzió került fel. Mindhiába: a kár addigra már megesett, megerősödött egy olyan felfogás, amely szerint a film nem vehető komolyan és sértő a hinduk érzéseire nézve.

A másik újraértelmezett karakter, Rávan, vagyis Lankés a film egyértelmű anti-hőse, aki az eposzsal ellentétben itt kizárólag negatív tulajdonságokkal rendelkezik. A film a bőjtölő Lankés bemutatásával indul, aki hosszú éveken tartó önsanyargatásának hála azt a kegyet nyerte el Brahmától, hogy sem isten, sem ember nem ölheti meg sem az égen, sem a földön. Rávan már ekkor gonosz szándékait sejteti sátni kacajával, továbbá prémekbe burkolt teste és sötétre festett szeme is fenyegető benyomást kelt. Annak ellenére, hogy jól láthatóan a bráhma számára fenntartó szent fonalat viseli, illetve homlokán is a hívő hinduk szimbólumát, a

³¹ Akárcsak a magyarban, a hindí nyelvben is erősen formalizált a tegeződés–magázódás, amely a társadalmi viszonyokat is jól jelzi. Napjainkban is ritka, hogy egy ennyire hierarchikus viszonyban kölcsönös magázódás alakuljon ki.

tilakot figyelhetjük meg, megjelenésében elsősorban a történelmi filmek muszlim antihőseire emlékeztet. Ezt megerősíti az a film történetéhez képest külsődleges tényező, hogy a szerepet játszó színész, a muszlim származású színész Saif Ali Khan gyakran játszik negatív karaktereket. Erre lehet példa a rendező előző történelmi filmje, a *Tanhaji* ([Tánhádzsí], 2020, rend.: Om Raut) című eposz is, amelyet a későbbiekben részletesen tárgyalunk. Lankés külsejében tehát a muszlim gonosz archetipusát testesíti meg. Ráadásul a fenyegető jellegét kihangsúlyozandó a vizuális effektnek köszönhetően jóval magasabb is, mint mindenki más a filmben, vagyis még Rághav fölé is magasodik. Időnként különböző személyiségekkel rendelkező kilenc feje is megjelenik, amelyek egyre szörnyűbb tettekre sarkallják. Lankés így minden elemében a mindig igazságos Rághav ellenpólusa. Ennek megfelelően Rághav és Rávan világa vizuálisan is eltér egymástól. Míg Rághav erdejében örök, szemképráztató naplemente honol, a CGI teremtette dús természet az *Avatar* (2009, rend.: James Cameron) Na'avi törzsének bolygójára emlékeztet, addig Rávana egy szürke, gránitból épült városban lakik, amelyből láthatólag mind a növény-, mind az állatvilág hiányzik.

Közös azonban mind a pozitív, mind a negatív szereplők világában, hogy fő jellemzője a monumentalitás. Rághav erdeje túlbuzgánzik: szemképráztató szentjánosbogarak, flamingók és gyönyörű virágok borítják, míg Lankés gránitvárosa az égig ér, seregei végeláthatatlanok, templomai pedig hatalmasak és fenyegetőek. Ennek ellenére a film látványvilága igen sajátos, ugyanis a helyszínek és mellékszereplők megannyi, nyugati populáris kultúrából ismerős elemre hasonlítanak. A már említett Na'avi bolygón kívül észrevehetjük, hogy Rávan húsevő, denevérfejű sárkányon utazik, amely a *Trónok harcát* (2011, rend.: David Benioff) idézi, Dzsánaki és Rághav barlangját a *Harry Potter*-filmekre (2004, rend.: Alfonso Cuarón) emlékeztető dementorszerű lények támadják meg. Rávan birodalma a *Gyűrűk ura* (2001, rend.: Peter Jackson) Vasudvard részére, katonái orkokra, míg a *vánarák*, Hanumán majomszerű népének tagjai a *Majmok bolygója* (2011, rend.: Rupert Wyatt) majmaira hasonlítanak. Ezenkívül pedig végigvonul a filmen egyfajta túlzó esztétika is, amely szándéka szerint a történet és a szereplők rendkívüliségét hangsúlyozza, de a valóságban művi hatást kelt. A főszereplők is inkább tűnnek számítógép által generáltnak, mint valós emberek által játszott alakoknak, amely összességében egy furcsa, elidegenítő hatást okoz. Nem meglepő módon a film nyelvezete és a párbeszéd mellett a nyugati popkultúra által inspirált vizuális elemek kapták a legtöbb kritikát és indítottak el egy komolyabb párbeszédet az indiai filmes világban a vizuális effektek megfelelő felhasználásáról.

A filmben a vizuális effekteken túl egyéb kortárs elemek is megjelennek, különösen a politikai hinduizmusra reflektálva, az *Adipurush* ugyanis kifejezetten a hindutva ízlésvilágának megfelelően igyekezett bemutatni a történetet. A film zenéjének nagy részét *bhadzsanok* vagy egyéb vallásos ihletésű dalok teszik ki. Továbbá a hindutva ideológia direkt módon is megjelenik a filmben, hisz Rághav a végső összecsapás előtt arról tart beszédet, hogy azért kell harcolniuk, hogy majd később is az ő történetüket meséljék az elkövetkező generációk, illetve, hogy

hírt vigyenek arról, hogy mielőtt India (Bhárát) bármelyik lányára kezét emelne egy férfi, akkor tudja, hogy milyen bosszúra számíthat. Feminista nézőpontból is elég sok problémát felvet ez az atyáskodó álláspont, azonban sokkal érdekesebb a történelmi anakronizmus okán, ugyanis India/Bhárát mint társadalmi-politikai egység ekkor még nem is létezett, tehát ez egyértelműen a mai közönségnek címzett kiszólás. Rághav és a jelen politikai irányzatainak kapcsolatát hangsúlyozandó, ezt követően megemlíti a sáfrányszínű zászlót is, amelyet az ellenség szívébe kell szúrni. A sáfrányos zászló mint a harcos hinduizmus szimbóluma gyakran megjelenik a kormánypárt retorikájában, azonban ebben a kontextusban azért is különösen érdekes, mert egyenlőségjelet tesz a hindu vallás szimbolikája és a moralitás közé – annak ellenére, hogy az ellenfél is elkötelezett Siva-hívő,³² tehát szintén hindu.

Így a film készítésének és fogadtatásának kontextusa is érdekes lehet filmtörténeti szempontból. Egyrésről a filmbe befektetett tőke nagysága, illetve a filmet övező figyelem is amellet tanúskodnak, hogy a Rámájana továbbra is aktuális és fontos része a közbeszédnek, különösen a politikai hinduizmus által átjárt légkörben. Viszont megfigyelhetjük azt is, hogy a hindutva ideológiája által teremtett légkört kiszolgálja kíváncsi filmkészítők mennyire borotvaélen táncolnak. Olybá tűnik, hogy az eposzokhoz csak az nyúlhat hozzá, akit erre a politikai elit felhatalmaz, különben kénytelenek elviselni a politikai támadásokat, bojkottokat és akár életveszélyes fenyegetéseket is – ahogy ezt a *Sita Sings the Blues* vagy a *Fire* című film esetében is láttuk. Kifejezetten érdekes a film fogadtatását ebben a kontextusban is megvizsgálni, ugyanis bár a filmkészítők mindent megtettek annak érdekében, hogy a kurrens politikai ízlésnek megfelelően készítsék el a filmet, valójában kifejezetten rosszul jöttek ki a helyzetből. Az anyagi veszteségen túl személyes félelmek is felmerültek, Manoj Muntashir Shukla dramaturg például már az életét féltette a rengeteg fenyegetés hatására, és védelmet kért és kapott a mumbai rendőrségtől (Khuranna 2023).

Továbbá pedig abból a szempontból is figyelemre méltó, hogy az *Adipurush* megerősítette a Ramanand Sagar-féle Rámájana-feldolgozás kanonikus jellegét, ugyanis a kritikák nagy része ehhez hasonlította, és azt sérelmezte, hogy nem sikerült megütnie a *Ramayana* által felállított mércét. Tovább erősítette a párhuzamot, hogy a *Ramayana*-sorozat színészeit, illetve Ramanand Sagar rendező fiát is megszólították az ügyben, és mindannyian elítélően nyilatkoztak a filmről (Indian Express 2022).

Az *Adipurush* tehát bár az eposz hagyományos megközelítését igyekezett a legmodernebb technológia és a nyugati filmes műfajok, elsősorban a *fantasy* elemeivel vegyíteni, a közönség körében nem vált sikeressé. Ettől függetlenül érdemes foglalkozni ezzel a próbálkozással, elsősorban a film tágabb kontextusát figyelembe véve. Kiemelhetjük azért, mert a dél-indiai filmiparra jellemző történelmi kalandfilmek műfaját igyekezett hasonlóan monumentális látványvilággal a hindí

³² Ennek ékes bizonyítéka, hogy néhány jelenettel korábban még arról volt szó, hogy amíg Sivának szánt áldozatát nem mutatja be Lankés, addig nem fog semmilyen más tevékenységbe belefogni, tehát megtámadni is ekkor érdemes.

filmvászonra átültetni. Ezt a bollywoodi filmipar Covid-19 utáni útkeresésének kontextusában értelmezhetjük, amikor is a csökkenő nézőszámok és a streaming szolgáltatók előretörése a bollywoodi filmkészítőket is arra készteti, hogy a korábban lenézett, de továbbra is sikeres déli filmiparok formulájának nyomába eredjen. A dél-indiai filmsztárok szerepeltetése és a dél-indiai formulák importálása minden bizonnyal a közeljövőben is jellemző lesz a bollywoodi filmekre.

Rámájának helyett Rámájana?

A fentebbi filmközpontú áttekintésből is egyértelmű, hogy a Rámájana az indiai és különösen hindu kultúrtörténet megkerülhetetlen toposza, a jó és rossz univerzális története, amely különböző inkarnációkban a populáris kultúrában is megjelenik. Megannyi hindí film utal az eposz szereplőire, történeteire, ha mással nem, akkor csak olyan kifejezések felemlegetésével, amelyek egyértelműen az eposzhoz kapcsolják.³³ Bár a Rámájánát az idők folyamán sok szempontból érték kritikák, akár a történet nőalakjainak ábrázolásmódja, akár a kasztalapú szemlélete okán, az eposz az idők folyamán megannyi változatban létezett, lehetőséget kínált a különböző értelmezésekre, és talán pont ennek köszönhetően – megőrizte relevanciáját. A 20. század során azonban ez a nyitottság megváltozni látszik. Azzal, hogy a *Ramayana*-sorozat a technológiai fejlődésnek köszönhetően egyszerre érte el az indiai társadalom széles rétegeit, egy olyan változatot teremtett, amely megkerülhetlenné vált és létrehozta a Rámájana kanonizált változatát.

Bár azóta is készültek olyan feldolgozások, amelyek kevésbé követték az eposz domináns értelmezését, mint például az itt is tárgyalt *Sita Sings the Blues* vagy a *Raavan*, ezek nem váltak széles körben népszerűvé, különösen pedig a hindí övben nem. A jelenség hátterében felfedezhetünk egy indiai társadalomban régóta is jelenlévő észak-dél szembenállást is, illetve a nők helyzetének 21. századi normáinak megfelelő újragondolása és az ezzel kapcsolatos ellenérzések is megjelennek. A hindutva ideológiája a megsértődés politikájával karöltve veszélyes tereppé tette a Rámájana feldolgozását. A konzervatív hindu körök véleménye a női emancipációról továbbra sem kedvező, különösen, ha ezt külföldi művészek és értelmiségiek vetik fel. Gyakran még a konzervatív értelmezések is kritikához vezetnek. Az *Adipurush* ugyan megpróbált minden konvenciót betartani, de a nyugati *fantasy*-filmek vizuális világát felhasználva modernebb látványvilágot teremteni. Ez nem lenne precedens nélküli, hiszen a *Baahubali* vagy a *Ponniyin Selvan* ([Ponniyin Selvan] 2022, rend.: Mani Ratnam) című dél-indiai filmek is fantasztikus látványvilágot teremtettek, azonban úgy tűnik, hogy a Rámájana történetének feldolgozása esetében a Ramanand Sagar által megteremtett értelmezés egyeduralkodó megdönthetetlen. Hiába univerzális emberi történet tehát a Rámájana, ha a hindu kulturális hagyomány

³³ A *banvász*, az erdei száműzetés mindenféle számkivetettség szinonimájává vált, míg a *laksmanrékhá*, a Laksmána által Szitá védelmezésére húzott vonal mindenféle védelmező és egyúttal restriktív intézkedés szinonimája.

részét képező, vallásos tisztelet által övezett eposz elemeit és szimbólumait használó filmek értékítélete nem egyezik domináns politikai csoportok világnézetével, azok gyakran kerülnek viták középpontjába.

MAHÁBHÁRATA

Természetesen a Rámájanán kívül egyéb mitológiai történeteket is nagy sikerrel filmesítettek meg az idők folyamán Indiában. A másik meghatározó hindu eposznak, a Mahábháratának is születtek feldolgozásai, bár ezek médiatörténeti jelentősége nem hasonlítható a Rámájanához. A Mahábhárata megfilmesítését nehezíti, hogy mivel a szöveg jóval szerteágazóbb korpust alkot, mint a Rámájana, a központi történeten kívül számos mellékszál található benne. A kerettörténet egy család két ága között zajló viszályról szól: a Pándava és Kaurava fivérek küzdenek az észak-indiai Hasztinápur királyságának trónjáért. A szerző-szerkesztő, a legendás Vjsza egyértelműen állást foglalt az öt Pándava-fivér, Judhisthira, Bhíma, Szahadéva, Nakula, és Ardzsuna mellett és a Kauravákat ábrázolja trónbitorlókként. A fő cselekményszál azt követi, ahogy a kényszeres kockajátékos Judhisthira eljátssza az egész birodalmát, majd négy fivérének, saját magának és végül közös feleségüknek, Draupadínak a szabadságát is. Kénytelenek száműzetésbe vonulni, és tizenhárom évig tartó vándorlásuk során számos kalandos megpróbáltatáson mennek keresztül. Végül Krisna, Ardzsuna kocsihajtójának segítségével (aki a *dharma* és a *karma* kapcsolatáról szólva előadja a hindu irodalom talán leghíresebb részletét, a *Bhagavad gítát*, vagyis a *Magasztos Szózatát*) legyőzik a Kaurava fivérek a kuruksétrai csatában, és visszaszerzik a birodalmukat. Mellékszálként viszont számos vers, himnusz és egyéb mitológiai történet is bekerült az eposzba, sőt, a Rámájana egy korai verziója is részét képezi a Mahábháratának. A Mahábhárata kultúrtörténeti jelentősége tehát valójában abban rejlik, hogy a hindu mitológia egyfajta foglalatának tekinthető.

A Mahábhárata kerettörténetének, tehát a Pándava–Kaurava viszálynak megannyi televíziós feldolgozása született, amelyek közül több változat is népszerűsége telt szert.³⁴ 1988–89-ben a *Ramayana* sikerét meglovagolva, Ramanand Sagar közreműködésével készült el a *Ramayana* nézettségi rekordjait is megdöntő, B.R. Chopra rendező által készített *Mahabharata* sorozat. Bár később, további feldolgozások is készültek, ezek kevésbé lettek sikeresek. Ekta Kapoor [Éktá Kapúr], az indiai televíziózás nagyszónya által készített, *Kahani Hamare Mahabharat Ki* ([Kaháni hamaré Mahábhárat kí], „A mi Mahábháratánk története”) címmel. Annak ellenére, hogy Ekta Kapoor az egyik legsikeresebb televíziós producer, akinek a sorozatai

³⁴ Ez különösen érdekes annak fényében, hogy egy gyakori babona miatt a Mahábhárata könyv változatát hindu családok nem tartják az otthonukban. Ugyanis úgy vélik, hogy ha a háborúban végződő családi viszályt taglaló történetet beviszik a házba, ez otthon is békétlenséghez fog vezetni (Chowdhury – Ghosh, 2020). Azonban ugyanezt a korlátozást nem alkalmazzák a megfilmesítésre vagy a sorozat verziójára, és szívesen és gyakran fogyasztják azt.

hosszú évadokon keresztül futnak különböző indiai televíziós csatornákon, az eposz ezen feldolgozása kevésbé váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Valószínűleg azért, mert túlságosan követte a szappanoperák és a filmek vizuális nyelvezetét, és a feldolgozás meglehetősen hasonlóságot mutatott Ekta Kapoor egyéb sorozataival, amelyek általában az anyós–meny konfliktus különböző aspektusait tárgyalják. Ez visszaszűrt érzést váltott ki a nézőkben, akik spirituálisabb és emelkedettebb élményre vágytak. Különösen sok kritikát kapott a sorozat azért, mert nem egy „autentikus”³⁵ verzióját készítette el a Mahábháratának, hanem a díszletekben és jelmezekben is a nyugati kosztümös filmeket, például a *Tróját* (2004, rend.: Wolfgang Petersen) másolta (Roy 2008).³⁶

A Mahábháratából jóval kevesebb filmes feldolgozás készült. A Mahábháratát egyetlen, direkt filmes adaptációja így Peter Brooks angol rendező 1989-es produkciója, amely azonban az indiai közönség körében nem lett népszerű. Feltételezhetőleg azért, mert a rendező a történet kultúrákon átívelő, morális aspektusaira koncentrált, és így figyelmen kívül hagyta az indiai konvenciókat, amelyeket pedig az ilyen nagy kulturális jelentőséggel rendelkező történet ábrázolásánál elvárt volna a közönség. Különösen elidegenítő hatással bírt, hogy a szereplőgárdát is nemzetközi mezőnyből állította össze. A kulcsszereplők főként európaiak voltak, de a mellékszerepekben is túlnyomórészt afrikai, illetve ázsiai színészek tűntek föl, indiaiak szinte meg sem jelentek, ezért a vallásos megtekintési élmény, amely a *Ramayana*, illetve B.R. Chopra *Mahabharatája* esetében olyan fontos volt, egyáltalán nem volt jelen.



13. A Pándava-fivérek Peter Brook Mahábháratá-adaptációjában.

³⁵ Érdekes megjegyezni, hogy az autenticitás itt elsősorban az 1988-as *Mahabharata*-val kapcsolatban értendő, vagyis a régi sorozat itt is kialakított egy olyan formanyelvet, amelyhez a későbbi feldolgozásokat mérik.

³⁶ Amint azt a fentebbiekben láthattuk, fontos kérdéskör a feldolgozások tekintetében a modernitás és autenticitás kérdése. Hisz míg a *Ramayana* azért lett népszerű, mert modern köntösben mutatta be a klasszikus eposzt, a *Mahabharata* pont, hogy túl modernnek számított és túlságosan nyugatiasnak. Feltételezhetjük tehát, hogy létrejött egyfajta közmegegyezés a közízlésben, hogy mi számít még elfogadhatónak. A külföldi rendező által, külföldi szereplőkkel forgatott Mahabharata-film pedig teljesen kívül esik ezeken a konvenciókon.

A Mahábhárata kerettörténetének adaptációjaként szokták említeni a *Kalyug* ([Kaljug], „A sötétség kora”) című 1981-es filmet, amelyet Shyam Benegal rendezett. Ez a film két igen sikeres üzletember versengő családjairól szól, akik egymás vesztét okozzák a vagyon kergetésével. A film címe egyszerre utal a Mahábháratához való kapcsolódásra, illetve az üzleti élet erkölcstelenségére, ugyanis a *kaljug* a hindu időfelfogás szerint az a világkorszak, amikor a *dharma* a legkevésbé érvényesül, és ez a Mahábhárata nagy háborújával vette kezdetét (Lutgendorf 2007: 21). A közel harminc évvel későbbi *Raajneeti* ([Rádzsníti], „Politika” 2010, rend.: Prakash Jha) című film kortárs politikai játszók világába ülteti át a történetet. Mindkét film modernizálta a szereplők foglalkozását és társadalmi helyzetét, de az alapvető motívációk és rokonsági szálak változatlanul maradtak. Az üzleti világ és a politika az uralkodás modern szimbólumaként jelennek meg, és mindkét film meglehetősen kritikusan áll a hatalom utáni vágyakozáshoz, amely akár még családi kapcsolatokat is képes romba dönteni. Ezek a filmek azért is figyelemreméltóak, mert az indiai filmek csak ritkán foglalkoznak a politika működésének kérdéskörével, ezért ez az állásfoglalás kifejezetten elgondolkodtató.

A Mahábháratában szereplő melléktörténetek közül több is felbukkan motívumok vagy szereplők szintjén különböző filmekben. Ezek közül a Sakuntalá, Szávitri és Ékalavja történetével foglalkozunk részletesebben. A Mahábháratában szereplő eredeti Sakuntalá-történet Sakuntalá, az erdőben élő ártatlan lány és Duszanta király szerelméről szól. Találkozásukkor a király megesküdt, hogy ha Sakuntalá gyermeket szül, az ő fia lesz a trónörökös. Sakuntalá valóban életet adott egy fiúgyermeknek, azonban amikor később felkeresik a királyt, úgy tesz, mintha nem emlékezne sem Sakuntalára, sem az ígéretére. Végül egy égi hang emlékezteti a királyt az ígéretére, amelynek eleget is tesz. A történet legszelebb körben ismert feldolgozása azonban Kálidásza, a nagy szanszkrit költő és drámaíró nevéhez fűződik, aki a Mahábháratában szereplő történetet hosszabban kidolgozta és némileg meg is változtatta. Kálidásza művében a király egy gyűrűt adott Sakuntalának szerelme zálogául, azonban egy átok következtében elfelejtette Sakuntalát és a házasságkötést is. Sakuntalá pedig elveszítette a gyűrűt, amelyet a királytól kapott, de csak akkor egyesülhetett újra a család, amikor a gyűrű újra előkerült, és megtört az átok. A történet és dráma sokféle feldolgozásban jelent meg, többek között V. Shantaram 1943-as filmjében is (Chatterjee 2007:66), valamint a már korábban említett *Ram Teri Ganga Maili* című filmben, ahol a főhős kénytelen elhagyni vidéki szerelmét és csak nagy nehézségek után tudnak újra együtt élni.

A másik gyakran előkerülő Mahábhárata-történet Szávitri és a Szatjaván herceg története. Szávitrinak lehetősége nyílt arra, hogy saját férjet válasszon, ő pedig a minden szempontból kivételes adottságokkal rendelkező Szatjaván herceget választotta annak ellenére, hogy a bölcsek jóslata szerint a herceg egy évvel a házasságkötésük után meg fog halni. Szávitrit ez sem tántorította el, boldogan éltek férjével, míg a megjósolt napon Jama, a halál istene meg nem jelent, hogy elvigye magával Szatjavánt. Szávitri hű asszonyként követte férjét az alvilágba, és olyan ékesszólásról és elkötelezettségről tett tanulságot, hogy Jama több kegyet

is adott neki, melyek közül a legutolsó Szatjaván élete volt. Ezt követően Szávitri és Szatjaván továbbra is boldogan éltek együtt, Szávitri pedig a hinduizmus egyik ideálképévé vált, hindu asszonyok gyakran mutatnak be *púdzsát* a tiszteletére annak érdekében, hogy az ő férjük élete is biztonságban legyen Jamától.

A férje életéért magával a halállal is szembenéző nő motívuma különösen népszerű a hagyományos női szerepeket propagáló indiai moziban. Az 1920-as évektől kezdve több feldolgozása is született a történetnek, azonban talán a legnépszerűbb változat az 1992-es *Roja* ([Ródzsá], „Rózsza” című tamil film, amelyet Mani Ratnam rendezett. A film a kasmíri konfliktus kontextusában meséli el a férjét megmentő nő történetét. Amikor a fiatal és ártatlan tamil házaspár, Ródzsá és Risi Kasmírba kerülnek, Risit elrabolják a Pakisztánhoz való csatlakozást szorgalmazó kasmíri terroristák. Az indiai állam képviselői nem veszik komolyan a helyzetet és nem sietnek Risi megmentésére. Ródzsának emberfeletti erőfeszítések árán kell meggyőznie a vezetőket arról, hogy szabadítsák ki Risit. Azzal, ahogy a saját biztonságát és kényelmét feladva kampányol férje életéért, egyfajta modern Szávitrívá válik.³⁷

Az *Eklavya: The Royal Guard* (2007, rend.: Vidhu Vinod Chopra) című film a Mahábhárata Éklavja-történetét dolgozza fel, amely a kasztkülönbségek és a dharma fenntartásának egyik legikonikusabb története. Éklavja, a kaszton kívüli törzsi társadalomból származó fiú szeretett volna megtanulni íjászkodni Drónától, a Pándava és Kaurava fivérek oktatójától, azonban származása okán ebben nem lehetett része. Ezért az erdőben faragott magának egy Drónát ábrázoló szobrot, és azt fogadta el gurujaként. Mikor a Pándava fivérek megtudták, hogy a szempontjukból alantas származású Éklavja túlszárnyalta a világ legjobb íjászának hírében álló Ardzsunát, azt követelték Drónától, hogy állítsa vissza a társadalmi hierarchiát. Dróna így kénytelen rendet tenni: azt kéri Éklavjától, hogy vágja le mutatóujját és azt adja neki *gurudaksina*, vagyis a guru számára felajánlott ajándék gyanánt. Ezzel egy időre megfosztja Éklavját az íjászkodás képességétől, és lehetővé teszi Ardzsuna számára, hogy továbbra is ő legyen a legjobb íjász. A film érdekes módon értelmezi újra a klasszikus történetet, ugyanis a modern adaptációban Éklavja egy elszegényedett királyi család hűséges őre, és titokban a trónörökös vér szerinti apja is. Amikor a trónörökös merényletet szervez a király ellen, Éklavjának a *dharma* fenntartása érdekében meg kellene ölnie saját fiát, azonban erre nem képes. Vijay Mishra szerint ezzel a film a *dharma* fogalmát a 21. század számára értelmezi újra, amikor már nem létezhetnek abszolút igazságok (Mishra 2011: 585).

Amint azt a fentebbiekben láthattuk, a Mahábhárata populáris kultúrára gyakorolt hatása elsősorban a benne foglalt megannyi rövidebb történet megtermékenyítő ereje miatt jelentős. Ezek a történetek gyakran általános érvényű igazságokat fogalmaznak meg a különböző kasztok, illetve nemek számára előírt

³⁷ A film az önfeláldozó nő alakjának idealizálásán kívül különösen érdekes az indiai nacionalizmus szempontjából is, ugyanis tárgyalja az észak- és dél-indiai kulturális különbségeket, és emellett érvel, hogy a dél-indiaiak számára is ugyanolyan fontos India egysége. Emellett megteremtette a Kasmír-filmek egy új műfaját, amelyben a földi paradicsomként ábrázolt Kasmír-völgy idealizált szépségét állítja szembe a terrorizmus poklával (Szivák 2021: 21).

viselkedéssel kapcsolatban, amely jó kiindulópontként szolgálhat a filmkészítők számára abban az esetben is, ha megerősíteni, illetve akkor is, ha kritizálni kívánják ezeket az álláspontokat.

III. ISTENEK, DÉMONOK ÉS KÍSÉRTETEK A KÉPERNYŐN

Annak ellenére, hogy a Rámájana és a Mahábhárata gyakorolták a legnagyobb hatást a populáris kultúra termékeire, egyéb mitológiai szereplők is gyakran megjelennek a filmvászonon. Ennek jelentősége nemcsak abban áll, hogy demonstrálja a hindu mitológia hétköznapi életre gyakorolt hatását, sokkal inkább abban, hogy egy meglévő szimbólumkészletet felhasználásával képes releváns társadalmi üzeneteket közvetíteni. Ez természetesen nem feltétlenül tudatos szándék a filmkészítők részéről, azonban a mitológiai történetek átértelmezése, példaként statuálása izgalmas terepet nyújt a modernitás és hagyomány összefüggéseinek tanulmányozására.

A fejezet során elsőként Krisna és Rádhá, a hindu mitológia isteni párjának reprezentációját vizsgáljuk. A pajkos istenség és szeretőjének története az indiai művészet minden ágára kihatott, így a filmek világában is előkelő helyet foglal el. Rádhá és Krisna alakjának megjelenését elsősorban a filmdalok kontextusában vizsgáljuk. Ezt követően az Istennő különböző megjelenési formáit tekintjük át, amelyek a filmek és a társadalmi nem ábrázolásának kapcsolata szempontjából jelentősek. Az Istennő békés és haragvó alakjai egyaránt példaképként szolgálnak a filmekben szereplő földi nők számára. Hasonlóképp, egyéb mitológiai lények, mint például a boszorkány és kísértet alakjai gyakran lehetővé teszik, hogy a készítő a nők helyzetével kapcsolatos társadalmi üzeneteket fogalmazzanak meg.

A fejezet végén pedig kitekintünk a filmes reprezentáció és a vallásgyakorlás metszetére is, megvizsgáljuk, hogy a képernyőn látott vallásos tartalmak mennyiben befolyásolják a hétköznapi élet folyását. Elsősorban Szantósi Má kultuszáról lesz szó, aki sokkal kisebb jelentőségű istennő volt, mielőtt filmvászonra került volna a története, azóta azonban töretlen népszerűségnek örvend a film világán kívül is. Végül pedig az istenek és a modernitás kapcsolatát tárgyaljuk az isteni szuperhősökről szóló alfejezet során. Ez a rész előrevetíti a következő fejezet témáját is, amely a hindutva, a modernitás és a kulturális hagyomány átértelmezését tárgyalja.

KRISNA, A SZÍVEK TOLVAJA

Krisna, Visnu nyolcadik földi megtestesülése, vagyis *avatár*ája az indiai mitológia egyik legnépszerűbb alakja. Igen szerteágazóak az életével és tetteivel kapcsolatos legendák, ugyanis akárcsak Visnu, Krisna alakja is több helyi istenség összeolvadásából jött létre. Krisnát tehát egyszerre tisztelik csodás erejű csecsemőként, huncut kisgyermekként, csábító ifjúként, bölcs tanácsadóként és igazságos királyként is. Fiatalkoráról számos népmese és legenda szól, míg felnőttkorát elsősorban a Mahábhárata tárgyalja.

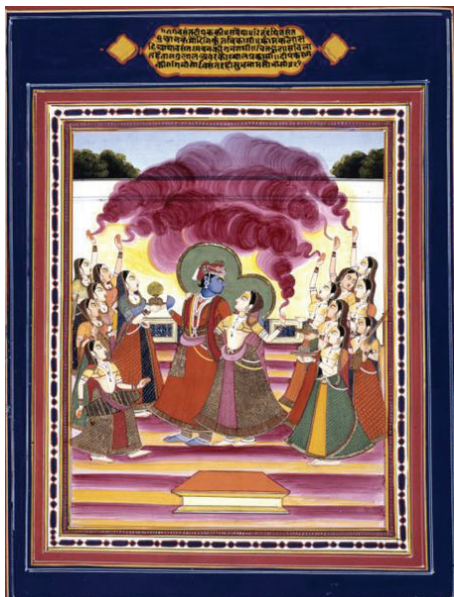
A legenda szerint Krisna Mathurá királyságában született, de miután a zsarnok uralkodó, Kansza egy jóslatból megtudta, hogy Krisna felnőve le fogja őt győzni, megkísérelte elpusztítani a gyermeket és szüleit is. Krisna azonban azért született a Földre, hogy megölje Kanszát, ezért a gonosz terv természetesen nem sikerülhetett. Apja kimenekítette a csecsemő Krisnát és testvérét, Balarámát a városból és a környékben élő tehenpásztorok gondjára bízta. Krisna így a faluban nevelkedett fel, mit sem sejtve királyi származásáról. Huncut gyermekké cseperedett, aki minden adandó alkalmat kihasználta különböző csínytevésekre. Szerette megdézsmálni a frissen köpült édes vajat és egyéb tejtermékeket is, nem kis bosszúságot okozva a faluban élő asszonyoknak. Isteni eredetéből fakadó bájának és szépségének hála azonban senki sem tudott rá tartósan haragudni (Hawley 1989: 8–9). Különösen, hogy a gyermek Krisna isteni természete és földöntúli képességei több helyzetben is megmutakoztak: egyszer egy egész hegyet emelt meg pusztán a lábujjával azért, hogy a hegyet esernyőként a falu népe fölé tartva megvédje őket a haragos viharisten, Indra zivatarától. Más alkalommal pedig a folyóban élő, legyőzhetetlennek hitt kígyódémon fölött győzedelmeskedett játékos módon (Bangha – Déri 1998).

Az idő múlásával érdeklődése a tejtermékek felől a tehenészlányok, a *gópík* irányába fordult. A dél-ázsiai udvarlási szokásoknak megfelelően vonzalmát leginkább azzal fejezte ki, hogy folyamatosan zaklatta őket, néha még a fürdőző *gópík* ruháit is ellopta, csak hogy gyönyörködhesen meztelen testükben (Hawley 1989: 15). Egy alkalommal pedig Krisna addig nem engedte a *gópíkat* útjukra, amíg nem dézsmálhatta meg a vajat és aludtتهjet, amivel a tehenészlányok épp a piacra siettek. A tehenészlányok ellenálltak, ezért Krisna eltörte üveg karpereceiket, megtépte fátylukat és blúzukat, és szétzúzta agyagedényeiket is. Mi több, vizet fröcskölt a ruhájukra, hogy az nedvesen rájuk tapadjon és szemügyre vehesse idomaikat (Du Perron 2007: 43). Gyakran csalta őket lépre a kútnál vagy a folyóparton is, ahová vizet meríteni mentek. Kezdeti ellenállásuk ellenére Krisna emberfeletti csáberejének köszönhetően hamarosan maguk mögött hagyták a világi elvárásokat és átadták magukat az isteni szenvedélynek (Pauwels 2010: 9).

Annak ellenére, hogy Krisna bárkit megkaphatott, az egyetlen *gópí* aki őt is tartósan érdekelte, az Rádhá volt. Ugyan Rádhá egy idősebb, férjes asszony volt, azonban a legendák szerint ez nem állt szenvedélyes viszonyuk útjába. Rádhá féltékenyen őrizte Krisnát, aki viszont továbbra is szívesen játszadozott a többi tehenészlánnyal is. Különösen akkor bolondultak utána a *gópíknak*, amikor Krisna furulyáján játszott nekik. Ekkor az összes tehenészlány körtáncot járva táncra perdült Krisna körül, a furulya isteni erejének és Krisna emberfeletti vonzerejének hála mégis mind azt gondolták, hogy Krisna csak velük táncol (Ions 1987: 67).

A Krisna és a *gópíknak* közötti szerelmi játékok állnak a *hólí*, az Európában is jól ismert színek ünnepének középpontjában. A legenda szerint a sötét bőrű Krisna azért kente be különböző színes festékekkel Rádhá világos bőrét, mert féltékeny volt az indiai szépségideál szerint kívánatosabb fehér bőrre, és azt akarta, hogy Rádhával jobban hasonlítsanak egymásra. Indiában a mai napig él a *hólí* társadalmi konvenciókat áthágó jellege, és továbbra is egy olyan napként ünneplik, amikor

sokkal több mindent megengedhetnek maguknak a résztvevők, mint egyébként, legyen szó nemek közötti kapcsolatról vagy illegális szerek fogyasztásáról.



14. Rádhá és Krisna hólí játéka a gópiák körében.
19. századi festmény, a rádzsasztháni iskola alkotása.

Krisna, Rádhá és a *gópík* játékos évdése megannyi szépirodalmi és népköltészeti alkotás középpontjában állnak, elsősorban a *bhakti* mozgalom terjedésének köszönhetően. A *bhakti* a választott istenséggel ápolt személyes kapcsolatot helyezi a vallásgyakorlás középpontjába, amelynek kulcseleme az odaadó szeretet. Mivel ez lehet gyermeki odaadás, de romantikus szerelem és eksztatikus rajongás is (Dwyer 2006: 67–68), ezért a *bhakti* keretében elsősorban Krisnának a kisgyermek és a csábító fiatalember megjelenési formái kerültek előtérbe. A szépirodalom és a népköltészet is nagy előszeretettel nyúlt a Krisna gyermek- és ifjúkorát feldolgozó legendákhoz, és cserébe az irodalom is megtermékenyítőleg hatott a népköltészetre és később a populáris kultúrára is. A két legjelentősebb szerző, akiket Krisnával kapcsolatban említeni szokás, Szúrdász és Mírá báí. Eltérő témájuk mellett közös a két szerzőben és művészetükben, hogy az istennel való kapcsolatukat emberi érzelmek és kapcsolatok dimenziójában határozták meg. A találkozás örömről, az elválás fájdalmáról és az újbóli találkozás reményéről írtak (Booth 2000: 131), az egyesülés iránti vágyakozást pedig abból eredeztették, hogy az ember lelke az isteni lényeggel akar összeolvadni (Pauwels 2010: 9).

Szúrdász, a 16. századi vak költő elsősorban Krisna gyermekkorát dolgozta fel *Szúrszágár* című verseskötetében (Pauwels 2010:9). Mírá báí ezzel szemben Krisna

ifjúkorára fókuszált, és verseiben Krisnát szerelmeként szólította meg. A legenda szerint ez több volt, mint a versek kedvéért felvett költői pozíció, ugyanis a költő-nő megannyi társadalmi elvárást áthágott azért, hogy Krisnát követhesse és róla énekeljen. A királyi származású Mírá báí udvari életét hátrahagyva vált vándor aszkétává és a középkori indiai irodalom egyik napjainkig legmeghatározóbb alakjává (Dwyer 2006: 68). Mírá báí verseiben és dalaiban Krisna szeretőjeként és feleségeként beszél magáról, és az isteni iránti rajongásnak egy olyan személyes formája jelenik meg a költeményeiben, amely párját ritkítja.

„Ó, kedvesem, jelenj meg! Nélküled én hova menjek?
A lótusz víz nélkül elhal, az éjjel hold nélkül,
nélküled vége életemnek.
Ó, kedvesem, jelenj meg! Nélküled én hova menjek?
Elgyengülve, szomorúan vergődöm éjjel,
a vágy kínja mardossa bensőmet.
Ó, kedvesem, jelenj meg! Nélküled én hova menjek?
Se nappal étvágy, sem éjszaka álom...
Nincs vége-hossza gyötrelmemnek.
Ó, kedvesem, jelenj meg! Nélküled én hova menjek?”
(Bangha Imre és Déri Balázs fordítása, 1998)

Szúrdász és Mírá báí verseit gyakran meg is zenésítették *bhadszanok*, vagyis a dicsőítő himnuszok formájában, amelyek napjainkig jól ismertek Észak-Indiában. Széles körű elterjedésüket közkedvelt témájuk mellett az is segítette, hogy könnyen megjegyezhetők és megzenésíthetők voltak, egyszerű, de költői és zenei nyelvezetük révén, amely számos rímet és refrént tartalmaztak (Hawley 2005: 117). A bollywoodi filmdalokra is nagy hatást gyakoroltak, amelyet részletesebben az alábbiakban vizsgálunk meg.

Krisna a filmdalokban

A Krisna életéről szóló legendák, különösen azok az epizódok, amikor Krisna vajat lop vagy megvédi a falu népét a különböző katasztrófáktól, India-szerte megtalálhatóak a különböző előadóművészeti formákban, így például a klasszikus táncokban. Ezenkívül különösen népszerűek még az észak-indiai, vagyis hindusztáni zene bizonyos műfajaiban, például a félklasszikus *thumrí*-ben is. Ez a női énekes műfaj, amely a 19. századi kurtizánkultúrában virágzott, komoly befolyással bírt a filmzene alakulására is, ugyanis a korai női filmzeneénekesek közül sokan ilyen háttérből érkeztek a filmes világba. A *thumrí* dalok gyakran a *bhakti* költészetre építenek, leggyakoribb témáik a távollét vagy elválás (*viráha*) és a távoli szerető utáni vágyakozás, illetve Krisna csínytevései. A *thumrí* dalok gyakran egyes szám első személyben mesélik el a Krisna után vágyakozó szerető fájdalmait, és általában

a legjobban ismert legendákon alapuló standard képészlettel dolgoznak. Ezeket a képeket minden hallgató olyan jól ismeri, hogy az énekesnek elég csak utalnia Krisna életének bizonyos részleteire ezekkel a jelzőkkel (pl. Krisna neve helyett azt a jelzőt használni, hogy Hegytartó vagyis Giridhar), a hallgatók fantáziájában ez előhívja az egész mitológiai történetet Indra isten haragjáról és a hegyről, amelyet Krisna a lábujjával tartott meg (Du Perron, 2007: 10, 14).

A filmdalok dalszövegei is hasonlóképp működnek. Itt Krisna alakja szintén gyakran jelenik meg, különösen a Rádhával való kapcsolat és a vágyakozás kontextusában. Gyakran találhatunk Krisna tetteit felidéző dalokat olyan filmekben is, amelyek egyébként modern környezetben játszódnak. Ennek az elsődleges oka az előbbieken említett kiterjesztett jelentéstartalomban keresendő. Amennyiben egy filmdal Krisna és Rádhá évődéséről szól, akkor a nézők körében a jól ismert mitológiai asszociációk révén egy extra jelentéstartalom is kialakul, és felidézik az egész mitológiai környezetet és az átvitt jelentéstartalmat is. Amikor egy lány tehát Krisnának szólítja a szerelmét, akkor a néző rögtön tudni fogja, hogy a filmkészítők féltékenységet akarnak ábrázolni vagy esetleg szerelmes és erotikus hangulatot akarnak megidézni. Mindez elsősorban akkor érdekes, ha figyelembe vesszük az indiai társadalmat és különösen az indiai filmkészítést jellemző prűdériát. A házasságon kívüli szerelmi kapcsolatokat továbbra is elítéli a társadalom konzervatív rétege. Így Krisna és Rádhá szerelme több okból is igen problematikusnak számíthatna a hagyományos indiai társadalom felfogása szerint: Rádhá jóval idősebb volt Krisnánál, és a legtöbb legenda szerint férjezett asszony is volt. Ezenkívül nemcsak, hogy sosem léptek házasságra, de még csak monogám kapcsolatra se korlátozták magukat. Krisna és Rádhá kapcsolata tehát így azon kevés szerelmi viszonyok közé tartozik, amelyek bár áthágnak minden társadalmi szabályt és szokást, mégis az indiai psziché és közös kulturális tudat elfogadott részének számítanak. Bár az indiai társadalomban a nők erénye még mindig mindennél többet számít, a frigy fenntartása pedig akkor is fontos, ha az teljesen működésképtelen, igen meglepő az, hogy Krisna és Rádhá konvenciókat áthágó kapcsolata általánosan elfogadott, mi több, szentként tisztelt. Az elterjedt teológiai okfejtés erre azonban az, hogy mivel Krisna valójában a legfőbb istenség földi megjelenési formája, ezért a gópík és Rádhá szerelme nem számít transzgresszívnek, csupán azt jelképezi, hogy az isten lényének való behódolás elkerülhetetlen.

Ez az általános elfogadás azt is jelenti, hogy a szent és világi szerelem párhuzamba állítása nagy potenciált rejt magában, amelyet a filmdalokban is fel tudnak használni. Rádhá és Krisna legendás szerelme és ennek modern, szimbolikus értelmezése így egyfajta hidat képez a modern és hagyományos indiai értékrend között a szerelmi és szexuális kapcsolatok ábrázolását illetően. Napjaink Indiájának moralitásában ugyanis továbbra is egyfajta kettősséget figyelhetünk meg: a viktoriánus erkölcs még mindig fontos szerepet játszik, a nemek gyakran egymástól elzárva nevelkednek föl, és a házasság előtti kapcsolatokra gyakran nem néznek jó szemmel a szülők, illetve a társadalom szélesebb rétegei. Továbbra is fontos a szerzett házasság szerepe, és a házasság elsősorban két család és nem két egyén

kapcsolatát jelenti. Mindezek mellett a globalizáció és az individualizmus egyre inkább jelen van az indiai társadalomban. Különösképp a bollywoodi filmekben, amelyek gyakran törekszenek arra, hogy egy olyan világot ábrázoljanak, amely a kivételezett kevesek életstílusát tükrözi, akár anyagi, akár társadalmi szempontból. Így a bollywoodi filmek gyakran inkább egy képzeletbeli Indiát ábrázolnak a valóság helyett. Ez a férfiak és nők közötti kapcsolatra is igaz: a filmekben kiemelt szerephez jutnak a szenvedélyes szerelmi történetek is.

A filmgyártást felügyelő Indiai Cenzori Hivatal azonban éberrel ügyel arra, hogy az erotika és szexualitás ábrázolása kellőképpen konzervatív maradjon, például ne szerepeljenek csókjelenetek a filmben, vagy a főhősök ne valljanak túlságosan explicit módon érzelmeikről. A szerelem hevének érzékeltetésében így jelentős szerephez jutnak a kevésbé szigorúan cenzúrázott filmdalok: gyakran ezekbe sűrűsödik össze a szerelmes, erotikus tartalom, amely a film törzsidejébe a cenzorok miatt nem került be.

A bollywoodi filmek általában öt-hat dalbetétet tartalmaznak, amelyek nem háttérzeneként funkcionálnak, mint ahogy azt a nyugati kultúrkörben megszoktuk. A színészek adják elő ezeket a dalokat a filmben, amely a gyakorlatban azt jelenti, hogy éneklést mímelve tátognak a zenére, és táncolnak (Booth 2000: 143). A dalokat gyakran tánckar által előadott bonyolult koreográfiák kísérik, gyakran előfordul, hogy egy számon belül többször is változik a helyszín, a jelmezek és díszletek. Nem ritkán olyan dolgok is megtörténnek a dalbetétekben, amelyek egyébként a filmben csak nehezen megmagyarázható váltást jelentenének, például más történelmi korszakba vagy más helyszínre ugranak át (Dudrah 2006: 52).

Nemcsak a filmzene felhasználási módja, de a filmdalok funkciója is más, mint a nyugati filmekben: a dalok egyszerre játszanak fontos szerepet a történetmesélésben, és adnak lehetőséget a fantáziával való játékra. Tartalmazhatnak olyan információt is, amely a filmben egyébként nem szerepel: például általában a filmdalok ábrázolják azt a pillanatot, amikor a főhős és a főhősnő rádöbbennek egymás iránt érzett szerelmükre. Az is előfordul, hogy a film főhőse és főhősnője más, ismert alakok, mint például Krisna és Rádhá bőrébe bújnak. Ezzel egy olyan szimbólumrendszerbe helyezkednek bele, amelynek tartalmát a nézők külön magyarázat nélkül is megértik. Ez a Krisna–Rádhá megszemélyesítés kapcsán azt is jelenti, hogy a filmben anélkül jelenhet meg egyfajta erotikus felhang, hogy a főhős és főhősnő ténylegesen áthágnák a társadalmi elvárásokat. Ebben segít a filmdal köztes pozíciója is: hisz a filmdal része is a filmnek, de bizonyos szempontból mégis elkülönül a történettől. Jól megérthetjük, hogy pontosan milyen tág az a kulturális univerzum, amire ezek a dalszövegek utalnak, és mennyire sokszínűen lehet felhasználni a mitológiai történeteket, amennyiben megvizsgálunk néhány konkrét példát, amelyek a Rádhá–Krisna legendákat veszik alapul.

Az első filmdal a *Morey Piya* ([Móré pijá], „Az én kedvesem” című dal a 2002-es *Devdas* [Dévdász] című filmből (rend.: Sanjay Leela Bhansali). A film Sarat Chandra Chattopadhyay [Sarat Csandra Csattópádhjá] klasszikus, 1917-es, azonos című regényének számos filmes feldolgozása közül a leghíresebb, és Dévdásznak, az

elkényeztetett, gazdag fiatal férfinak és szomszédjának, a bájos, ámde szerényebb körülmények közül származó Páronak a tragikus szerelmi történetét meséli el. Dévdász és Páro gyermekkorukban legjobb barátok voltak, mígnem Dévdász külföldre nem ment tanulni. Mire visszatér a faluba, már kifinomult úriemberré, Páro pedig kivételes szépségű fiatal nővé cseperedett, így szinte természetes, hogy egymásba szeretnek. Dévdász családja rossz szemmel nézi a kapcsolatot nemcsak a vagyoni, de társadalmi különbségek miatt is, különös tekintettel arra, hogy Páro édesanyja kurtizánok leszármazottja. Dévdász családja így nyilvánosan megalázza Páro családját azzal, hogy elutasítják a frigyet. Dévdász sértetten elhagyja a szülői házat, és egy bordélyházban keres vigasztalódást, Párot pedig szülei férjhez adják egy idősebb és gazdagabb férfihez, aki csupán reprezentatív feladatokat is ellátó házvezetónőként számít rá. Annak ellenére, hogy a bordélyban Dévdásznak nagy szeretettel viseli gondját Csandramukhi, az arany szívű kurtizán, Dévdász egyre mélyebbre süllyed az alkoholizmusba, amely végül a vesztét is okozza. Utolsó útja Páro házához vezet és Páro férjének küszöbén éri a halál, anélkül, hogy utoljára találkozhattak volna.

A film első felében még van remény arra, hogy a társadalmi különbségek ellenére Páro és Dévdász szerelme beteljesülhessen, és a Rádhá–Krisna dal pontosan abban a pillanatban hangzik el, amikor a szerelmesek még elhiszik, hogy van számukra jövő. Azonban mindeközben a nézők számára világossá válik, hogy Dévdász és Páro valójában családi ármány áldozatává váltak, és nem lehetnek egymáséi. A *Morey Piya* című dal két párhuzamos tér- és idősíkon játszódik, amelyet azonban összeköt a Rádhá–Krisna szál és a történetmesélési hagyomány ábrázolása.

Az egyik síkon Páro és Dévdász évődnek egymással, pontosan úgy, ahogy a legendák alapján Rádhá és Krisna tették azt. Ugyan a film a 20. század elején játszódik, de időben és térben is máshová repíti a főhősöket. A dal éjszaka, egy folyó partján, a természet ölen játszódik, távol a társadalom és család figyelő tekintetétől. Itt Páronak és Dévdásznak nem kell az illemmel foglalkoznia, mi több, Krisna és Rádhá bőrébe bújva olyan érzéseknek is hangot adhatnak, amelyre egyébként nem lenne lehetőségük. A társadalomtól és a valóságtól való elszakadást a videó bukolikus hangulata is hangsúlyozza, amely élesen elkülönül a film 20. századi eleji, felső középosztálybeli miliójétől. Páro és Dévdász éjszaka, az ezüstös fényben fürdő folyó partján találkoznak. Páro finom selyem *szárit* és dús ékszereket visel, fején vizeskorsókat egyensúlyoz, Dévdász pedig a folyó túlpartjáról, a bokrok rejtekéből figyel, ahogy Páro keccsen vizet merít.

Valójában a dal allegorikus jellegét már a kezdő jelenet is megalapozza, hiszen felettébb valószínűtlen, hogy a felső középosztálybeli Páronak ilyen jellegű házimunkát kelljen végeznie, ráadásul éjszaka. A dal beillesztésének célja egyértelműen az tehát, hogy a nézők képzeletébe idézze a Rádhá–Krisna-mítosz szimbólumrendszerét. Már maga a dal helyszíne is jelentőségteljes: Páro és Dévdász vízzel játszadoznak, amely gyakori eleme a Krisna-mitológiának is. Mint már említettem, Krisna nagy előszeretettel fröcskölte a *gópíkat*, de a tehenészlányok is gyakran próbálták vízzel lehűteni a túlfűtött Krisnát. A mitológiai asszociációkon kívül a

hátterben csobogó vízésés arra a filmes hagyományra is emlékeztet, amely a férfiak szexuális beteljesülésére utal különböző vízésésekkel, szökökutakkal és hasonló vízőszlopok bemutatásával.

A szerelmespár viselkedése is igen tipikusnak mondható. Páró, a szende szűz társadalmi elvárásainak megfelelően, a *gópí*khöz hasonlóan eleinte próbál méltóságteljesen ellenállni Dévdász közeledésének: lefröcsköli és faképnél hagyja, Dévdász azonban figyelembe sem veszi az ellenállását. Mindeközben azonban Páró tüskébe lép, és addig nem tud továbbmenni, amíg Dévdász ki nem húzza azt a lábából, ő pedig kiélvezi azt, hogy Páró ideiglenesen a fogságába került. Hátracsavarja a karját, és egyesével leveszi a mozgásképtelen Páró ékszereit. Páró nem is mutat különösebb ellenállást, alig leplezett élvezettel tűri, hogy Dévdász megfossa ékszereitől. Hasonló jeleneteket gyakran láthatunk a filmek nászéjszakát ábrázoló jeleneteiben, amikor az újdonsült pár fizikai közeledésének első lépése, hogy a férj eltávolítja a nehéz esküvői ékszereket feleségéről, miközben az új asszony lesütött szemmel, szégyenkezve tűri ezt. Dévdász és Páró ennél tovább is mennek, Dévdász még Páró fátylát is lerántja, és végül a folyópartra fekteti, hogy kihúzza a lábából a tüskét. A tüske szimbolikus jelentéstartalma is fontos a dalban, ugyanis gyakran szimbolizálja a szíven a szerelem következtében esett sebeket, de sokkal direkter erotikus konnotációja is lehet, és azzal, hogy Páró lábába tüske állt, valójában akár azt is kifejezhetik, hogy Páró és Dévdász egymáséi lettek. Ezt a benyomást erősíti Páró viselkedése is. Az ékszerek, illetve a fátyol úgy hagyják el Páró testét, mint Páró–Rádhát a társadalmi elvárásokhoz való ragaszkodás. Viselkedése igencsak ellentmondásos: bár valamilyen szintű ellenállást mutat Dévdász közeledésével szemben, láthatólag élvezi is a férfi lehengerlő közeledését.

Mindeközben a Shreya Ghoshal énekesnő magas, kislányos hangját kölcsönözve arról énekel, hogy a kedvesnek el kellene engednie a karját, ugyanis ez az agresszív közeledés félelmet kelt benne. A dalszöveg régies hindí nyelvezeten íródott, amely a *bradzs* nyelvű, Krisnához kapcsolódó költői nyelvet imitálja.

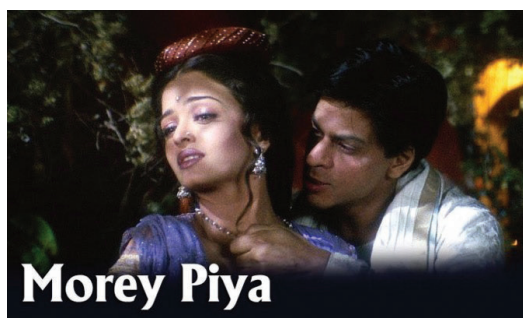
*"Ne szorítsd a karom, eltölt a szégyen,
Nagyon kérlek hagyj elmenni,
Ne legyél ilyen makacs, engedj el, kedvesem, [...]
Nézd, hogy reszket a szívem, szerelmem [...]"³⁸
(A szerző fordítása.)*

Modern, nyugati nézői szemmel Dévdász viselkedése meglehetősen agresszívnek tűnik, hiszen Párónak egyrészt fizikai fájdalmat okoz, azzal, hogy hátracsavarja a karját, valamint nem húzza ki a lábából a tüskét, másrészt pedig azt sem veszi figyelembe, hogy Páró akaratán kívül történnek ezek az események. Fontos megjegyezni azonban, hogy az indiai filmekben bemutatott udvarlási szokásoknak

³⁸ "Na bahiyan dharo aati hai mujhe sharam/Haan chhod do tum ko hai meri kasam/.../ More piya darta hai dekho mora jiya." (Forrás: <https://lyricsoff.com>)

ez teljes mértékben megfelel. A bollywoodi filmek világában gyakran előfordul, hogy a nők ellenkeznek a férfiak közeledését látva, de ezt a férfiak sosem veszik komolyan, mi több bátorításként élik meg, és kitartó, erőszakos próbálkozásaikkal általában a hösnőt is megtörik. Különösen az 1990-es évekig kifejezetten gyakori motívum volt az erőszakos házasságkötés, asszonyrablás és romanticizált nemi erőszak bemutatása is. A férfiak viselkedése a filmvásznon most már kicsit szelídült, ám Dévdász udvarlási stílusa továbbra is elfogadhatónak, megszokottnak, mi több, romantikusnak számít.

Sőt, amennyiben Krisna viselkedésével vetjük egybe, aki a *gópíkat* mai fogalmaink szerint rendszeresen szexuálisan zaklatta, akkor tulajdonképpen ezt elfogadottnak is tekinthetjük. A Rádhá–Krisna párhuzam tehát a mitológiai párhuzamokat felhasználva lehetőséget nyitott a filmkészítők számára, hogy szuggesztív tartalmat mutassanak be, amely azonban mégsem botránkoztatta meg sem a nézőket, sem a cenzorokat. Emellett abba a hosszú tradícióba is illeszkedik, ahogy az indiai filmkészítők a cenzori elvárásoknak megfelelően, szimbolikus formában mutatják be az erotikus vágyakat és a beteljesülés pillanatait.



15. Jelenet a *Morey Piya* című dalból.

Dévdász megfosztja a fogságába esett Párót az ékszereitől.

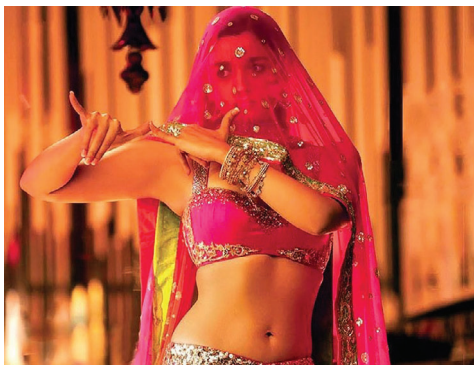
A daljelenet másik síkján Páro édesanyját láthatjuk, aki valójában azt a Rádhá és Krisna szerelméről szóló dalt énekli, amelyre Páro és Dévdász játszadoznak a folyóparton és megalapozza a Rádhá–Krisna/Páro–Dévdász asszociációt is. A dalszöveg először az éjszaka szépségeit írja le: megszemélyesíti a holdat meg az éjszakát és egymás iránt vágyakozó szerelmesekként jeleníti meg őket. Ezután Rádhá és Krisna táncáról énekel, amelyet a dalban Dévdász és Páro folyóparti enyelgése illusztrál. A dal egyszerre szemlélteti és alakítja is a film eseményeit. Ugyanis azon túl, hogy beszámol Páro és Dévdász mint Rádhá és Krisna vágyairól és szerelméről, egy diegetikusan, vagyis a film keretében előadott dalként is funkcionál: Páro édesanyja egy vendégségben énekli és táncolja el a történetet, ahol Dévdász rokonai is jelen vannak. Annak ellenére, hogy a rokonok szórakoztatónak találják a produkciót, az előadással valójában aláassa Páro és Dévdász esélyeit, hiszen azzal, hogy nő léteire vendégek előtt szerepel, rossz hírnevet hoz

a családjára, és a *thumrí*-éneklő kurtizánok szintjére süllyed. A már nem fiatal nő eltúlzott táncmozdulatai, harsány éneklése karikatúraszerű, komikus hatást keltenek, és arról győzik meg a fiús családot, hogy amennyiben beleegyeznek ebbe a kapcsolatba, az egyértelműen rangon aluli házasság lesz.

Így a Dévdász és Páró, valamint Krisna és Rádhá közötti párhuzam szinte próféciává is válik, hiszen Rádhá és Krisna sem házasodtak össze soha, csak a házasságon kívüli szerelmi kapcsolat kötötte össze őket. A dal végén Páró anyjának házassági ajánlatát is elutasítja Dévdász családja, vagyis örökre a transzgresszív, szenvedélyes szeretők kategóriájába számúzik őket. A filmben ez a dal tehát arra szolgál, hogy szembe állítsa a fiatalok egymás iránt érzett szenvedélyes szerelmét és a társadalmi hierarchia ridegségét, de ezen túl erotikus tartalmat is szolgáltat a film számára. Azonban ahelyett, hogy a szenvedélyes pillanatok a film főszövegében jelentek volna meg, egy dalba kerültek, így nem akadtak fent a cenzori testület szűrőjén.

Szintén a szexualitással kapcsolatos modern és hagyományos felfogások közötti ellentét ábrázolására szolgál a *Radha* című dal a *Student of the Year* című filmből (2012, rend.: Karan Johar), azonban itt más szögből vizsgálhatjuk meg a Rádhá–Krisna kulturális univerzum felhasználását. A *Student of the Year* egy kamaszok felnőtté válásáról szóló, napjainkban játszódó, amerikai tinifilmek által inspirált film. A történet egy előkelő bentlakásos magángimnáziumban játszódik, ahol a legnépszerűbb, legszebb és leggazdagabb fiúk és lányok versengenek az „év diákja” címért. Teljesen felborítja az addigi erőviszonyokat, amikor a verseny közepén megérkezik a szegény, de vonzó új fiú, Abhi, aki szerény családi háttere miatt emberileg is sokkal szimpatikusabb, mint az addigi főszereplő, Róhan. Abhi kedvességével Róhan elhanyagolt barátnőjének szívét is megnyeri. Fontos szál így a népszerű fiú, Róhan és hasonlóképp népszerű barátnője, Senájá párkapcsolati válsága, ami ennek a konkrét dalnak a szituációját is adja: Senájá nagyon sérelmezi, hogy Róhan egyidejűleg más lányoknak is csapja a szelet. Így az új fiúval, Abhival karöltve előad egy esküvői fogadáson egy Krisnáról szóló dalt.

A *Radha* című dalban, a *bhakti*, *thumrí*, illetve népköltészet hagyományaihoz hasonlóan az énekes egyes szám első személyben panaszolja el a Krisna hűtlensége és csapodársága felett érzett bánatát. Senájá a filmben egyébként tőle karakteridegen módon a kihívó, nyugati dizájnerruhák helyett hagyományos jellegű, indiai öltözetben áll a színpadon. Arcát fátyol takarja el, kezével pedig furulyajátékot mímél, amely minden klasszikus- és néptáncban Krisnát idézi föl. Dalában arról énekel, hogy Krisna megannyi *gópíval* játszik az erdő mélyén, és nem veszi figyelembe azt, hogy Rádhá érzéseit ezzel mennyire megbántja.



16. Senájá a gópiakat idéző öltözetben Krisna csapodárságáról énekel.

Radikális fordulat azonban, hogy az első néhány sor után a Senájá általa megszemélyesített Rádhá nemcsak panaszkodással reagál Krisna hűtlenségére, hanem ő maga is újabb udvarlók után néz. Amikor a népdalokat idéző bevezető taktusok után modernebb hangzásvilág jelenik meg, a főszereplő attitűdje is megváltozik. Senájá felsorolja Krisna összes bűnét, a vajtolvajlástól a szívtoolvajlásig, és jelzi, hogy számára ez a kapcsolat ebben a formában nem megfelelő. Krisna udvarlását nem tartja elégségesnek, mert a dal refrénje szerint „Rádhá többet akar”. A dal refrénje a régies hindí nyelvét idéző bevezető sorokkal ellentétben már nem is hindíül, hanem angolul van, és azt tárgyalja, hogy Rádhá a táncparketten épp újabb partnert keres, mert Krisnát már unalmasnak tartja. A Rádhá és Krisna mítosz használata így virágnyelven figyelmezteti a csalfá férfit, hogy emberelje meg magát, különben elképzelhető, hogy a modern Rádhá egy új Krisna után fog nézni.

A dalban a három főszereplő, Senájá, Róhan és Abhi egymással táncolnak, és Senájá először Abhit próbálja meggyőzni arról, hogy legyen az új udvarlója a hűtlen Krisna–Róhan helyett. Abhi azonban igyekszik felhívni Senájá figyelmét arra, hogy Krisnából is csak egy van, és a hibái ellenére sem fog ugyanolyan csodás férfit találni magának, mint Krisna. Ehhez csatlakozik Róhan is, aki Krisna nevében jelzi, hogy Rádhá attitűdjét más férfi sem viselné el, és különben sincs rászorulva arra, hogy őt próbálja megbékíteni, amikor annyi más *gópí* lesi a kegyeit. Róhan kezdeti hozzáállása és Abhi húzódozása ellenére Senájá terve azonban mégiscsak működik, eléri azt, hogy Róhant sikerül valamennyire féltékennyé tennie, és egy kis időre Senájára figyel a többi lány helyett.

Annak ellenére azonban, hogy a dal végére Senájá–Rádhá és Róhan–Krisna kibékülnek, a dalszöveg mégiscsak egy újfajta, kritikusabb szemléletmódot villant fel, és felteszi azt a kérdést, hogy vajon Rádhának miért is kellene ölbe tett kézzel várnia a csalfá Krisnára. Ez a modern értelmezés természetesen nem nyerte el mindenki tetszését, hiszen – mint azt már tárgyaltuk – a Rádhá–Krisna féle transzgresszív kapcsolat az idők folyamán mégis a szentté vált. Tehát az, hogy a dal refrénje Rádhá szépségére úgy utal, hogy „Rádhá szexi testét” említi, közharagot váltott ki, és a

készítők kénytelenek voltak egy töltelékszóval helyettesíteni a „szexi” kifejezést.³⁹ Ettől függetlenül, a szereplők az isteni páros féltékeny évődésének megidézésével egy olyan szimbolikus nyelven voltak képesek az érzéseiket kommunikálni, amely a közönség számára is jól érthető.

Amint azt a fentebbi példákból is láthattuk, a Rádhá–Krisna mítosz jól ismert és érzelmileg összetett fordulatai tehát minden néző számára ismerősek, sőt, emiatt jól használhatóak a történetmesélés tömörítésére vagy szimbolikussá tételére. A szimbólumrendszer használata miatt a filmbeli helyzetet sem kell részletesen elmagyarázni, mert a kulturális kontextus ismeretéből a nézők azt is ki tudják következtetni, hogy a filmben épp mi történik. Ezáltal sokkal finomabban tudnak a filmkészítők üzeneteket közvetíteni, a nézőknek is öröme telik a párhuzamok felfedezésében, és még a cenzori hivatal sem szólhat bele a túlzottan szabados vagy erotikus tartalom közlésébe, hiszen mindez a mitológia köntösében történik, isteni szereplők történeteit imitálja csak. Hasonló szimbolikus és referenciapontként szolgáló szerepet töltenek be a filmekben egyéb mitológiai szereplők is. A következőkben egy komplexebb alakkal, az Istennő különböző megjelenési alakjaival foglalkozunk.

AZ ISTENNŐ:

ENGEDELMES ÉS BOSSZÚÁLLÓ MEGJELENÉSEK

A populáris kultúrára hatást gyakorló mitológiai szereplők között megkerülhetetlenül fontos, ám nehezen megragadható Dévi, vagyis az Istennő alakja. Az Istennő a hinduizmusban inkább gyűjtőfogalomként szolgál: mindazokat a női energiákat magába foglalja, amelyek az évezredek folyamán a hindu mitológiában megjelentek. Az Istennő alakja így egyesíti a pusztító és teremő energiákat, valamint a materiális és szellemi világot is (Sankaran 2016: 452). Az Istennő megjelenési formáit két csoportra oszthatjuk: az elsőbe tartoznak azok az istennők, akik elsősorban férfi istenpárjuk női energiájaként jelennek meg, mint Laksmi, Párvatí vagy Szaraszvatí. A második csoportba pedig azok az istennők tartoznak, mint Káli és Durgá, akik domináns szerepet töltenek be, gyakran démonokat, szörnyeket győznek le, és férfi párjukhoz való alárendeltségük nem olyan hangsúlyos, illetve bizonyos hagyományok szerint a férfi isteneknél is nagyobb hatalommal rendelkeznek.

Az elsősorban társként funkcionáló alakok az Istennő jóságos megtestesülései. Égi és földi megtestesülései, illetve a hasonló tulajdonságokat hordozó mitológiai alakok, mint Draupadí, Szávitrí a férj és a család jólétét, valamint a kötelességet helyezik minden elé. Ők a *pativraták*,⁴⁰ „férjfogadalmúak”, vagyis

³⁹ A szó a „dészi”, ami nagy vonalakban ’hazai, saját, indiai’ jelentéstartalommal bír, gyakran jelenik meg bollywoodi dalokban a megfelelő szótagszám létrehozása érdekében.

⁴⁰ Hagományosan öt vagy hét istennőt tisztelnek *pativratáként*: a lista tagjai Szítá, Ráma felesége; Szávitrí, Szatjaván herceg felesége, Arundhatí, Vasistha bölcs felesége; Anaszúja, Atri bölcs felesége; and Damajanti, Nala király felesége (Kang 2015: 206).

férjüknek hűséget és alázatot fogadó nők. Fő felelősségük a létező társadalmi rend fenntartása, a férjükről és családjukról való gondoskodás, ők a patriarchális, bráhmánikus társadalom nőideáljai (Gamberi 2014: 357). Ezen női szerepek az indiai populáris kultúrára is rányomták a bélyegüket, nemzedékeken keresztül az ideális hindu nő alakját mint az önfeláldozó, a férj és a család boldogságát előtérbe helyező személyként határozták meg, aki a szenvedés és lemondás által spirituális tisztaságra is tesz szert (Gupta 2015: 109). A korábbiakban ugyan már esett szó Szitá filmbeli megjelenéseiről, azonban a továbbiakban láthatjuk, hogy az eposzok és legendák konkrét feldolgozásán túl is nagy hatást gyakoroltak a hindí filmek hősnőinek megjelenésére.

Talán a leghíresebb önfeláldozó, otthoneremtő hindu Istennő-referencia az 1957-es *Mother India* („India anya”, rend.: Mehboob Khan) című filmben jelenik meg, amely nemcsak a vallás, de a nacionalizmus témáját is az előtérbe hozza. A film címe egyrészt utal a függetlenségi mozgalom idejére is, amikor az újonnan formálódó nemzetállam gondolatát, Indiát anyaistennőként személyesítették meg, másrészt a frissen függetlenné vált India szocialista-nacionalista értékrendjét igyekezett összeegyeztetni a hindu ikonográfiával. A film főszereplője, Rádhá valójában több önfeláldozó istennő tulajdonságait egyesítette. A film kezdeti jeleneteiben a földistennővel, Bhúdevivel azonosítják, de az engedelmes, kötelességtudó nő alakja Szitát is a nézők képzeletébe idézi, aki szintén kapcsolatot ápol az anyafölddel (Dwyer 2009: 154).⁴¹

Az otthoneremtő hindu istennőnek modernebb megjelenési formái például a már korábban említett *Hum Aapke Hain Koun...!* című filmben is megfigyelhetők. A Szitá-párhuzamot már korábban tárgyaltuk ezzel a filmmel kapcsolatban, azonban egy másik hindu istennő, Laksmí is megjelenik a film főszereplőnői, Púdzsá és Nisá anyjának ábrázolásában. Az édesanyát Laksmíhoz hasonlítja újdonsült násza, amely igen érdekes képzettársításhoz vezet. Laksmí, vagy más néven Srí istennő Visnu felesége, akit a hatalom, szerencse és a vagyon istennőjeként tisztelnek, aki az egyik hindu teremtésmítosz szerint a Tejóceán kiköpülésekor jelent meg az istenek világában.⁴²

Laksmí Visnu odaadó párjaként a végtelenség kigyóján fekvő Visnu lábát masszírozza (Válóczi 2018: 24). Az önfeláldozás és odaadás akkor is meghatározó tulajdonsága, amikor Szitával azonosítják. A HAAHK kontextusában is Laksmí ezen kvalitásai állnak a központban. Nisá és Púdzsá édesanyjáról a film során csak azt tudjuk meg, hogy tartja a vallásos börtöket, illetve, hogy reggelente eljár a hindu templomba. Az *Aaj humaare dil mein...* („Ma a szívemben...”) című dalban viszont

⁴¹ Szitát hagyományosan a Földistennő gyermekeként tisztelik, akit királyi nevelőszülei egy barázdában találtak.

⁴² Tejóceán, amely rengeteg kincset rejtett magában a halhatatlanság itálát is tartalmazta, amelyhez az istenek csak úgy juthattak hozzá, amennyiben kiköpültek azt. A nagy köpülőtengelyt Visnu teknős alakú megjelenésének hátán forgatták, és sorban kerültek elő a különböző értékesebből értékesebb kincsek, így a szerencse és vagyon istennője is, aki az istenek királyának, Visnunak a felesége lesz, de a földi királyok számára is szerencsét hozó társként funkcionál.

jövendőbeli násza dicséri szépségét, valamint dolgosságát, melynek köszönhetően „a nászasszony maga Laksmi, akitől az otthon mennyországgá válik.”⁴³ A piruló nő erre a tisztesség jeleként érzékelt szégyenlősség kifejezésére befedi a fejét, és dalban biztosítja jövendőbeli nászát, hogy a lánya befogadásával az ő árnyéka is a fiús családhoz kerül, vagyis a lányába is hasonló értékeket nevelt, amelyekért most őt dicsérik. A film tehát az otthon fenntartójaként, eljövendő generációk erényes felnevelőjeként megkérdőjelezhetetlen morális felsőbbrendűséggel ruházza fel az önfeláldozó, vallásos asszonyt, azonban egyéni attribútumokkal nem siet ellátni őt (Malhotra és Alagh 2004: 29).

Ezzel szemben a hindu mitológiában megjelennek asszertívabb istennők is, akik gyakran a férfi istenpárjuk fölé is kerekednek, és az Istennő elrettentő alakját szimbolizálják. Ezek az istennők Sivához kapcsolódnak, és Káli és Durgá alakjában jelennek meg. Bizonyos értelmezések szerint Káli és Durgá is Párvatí, Siva feleségének különböző megjelenési formái. Az egyik történet szerint Káli az Istennő egy jóságos megtestesülésének haragjából született meg. Sötét bőrű, haja zilált és szájából vér csöpög, nyaka körül halott emberek koponyáját viseli. Nehéz megzabolázni és roppant vérszomjas. Káli, akit Csámundá néven is ismernek a Raktabídzsa nevű démon legyőzésével tett szert hírnévre. Az istenek ellen törő démon minden egyes földre hullott vércseppéből új démon kelt életre, és Kálinak végül úgy sikerült felülkerekednie rajta, hogy kiissza ellenfele véré. Egy másik hagyomány szerint Párvatí, az Istennő jóságos aspektusa alakult át Kálivá, aki azonban nem elégedett meg a démon elpusztításával, hanem már az egész világot fenyegette vad táncával. Ekkor Siva Káli lába elé vetette magát, így akadályozva meg az Istennő tombolását (Válóczi 2018: 21, 31). Káli azóta is a zabolázatlan erő szimbóluma, gyakran ábrázolják kilógó nyelvvel.



17. Káli istennő Raja Ravi Varma festményén.

⁴³ *“Laxmi hai samdhan ji, jinse ghar jannat hai.”*

Durgá az Istennő kevésbé vad, de hasonlóan mindenható megtestesülése. Jellemzően fehér szárít visel, és kibontott haja azt szimbolizálja, hogy kívül áll a társadalmi renden, nem kontyban vagy copfban hordja, mint a társadalmi rend szabályai által kötött földi nők. Durgát mint a bivalydémon, Mahisászura legyőzőjét tisztelik. Durgá Visnu, Brahmá és Siva energiájának kisugárzásából keletkezett, amikor a világ kozmikus rendje felborult, ugyanis a férfi istenségek által legyőzhetetlen Mahisászura az istenek ellen fordult, így a világ egy női megmentőre szorult. A ragyogó Durgá istennő ezért az összes isten erejéből kapott egy keveset, tíz karjában egy-egy ajándékba kapott fegyvert tart, hordozóállata pedig egy oroszlán, amely segíti őt a csatában. Mahisászurát végül a Sivatól kapott háromágú szigonnyal győzte le (Erndl 2013:3).

A hindí filmek gyakran hívják segítségül ennek a két istennőnek az alakját, amikor a társadalmi korlátokat áthágó, bosszúálló nőket ábrázolnak. Az alábbiakban két bosszúálló nő, Siváni és Vidjá alakját vizsgáljuk meg az *Anjaam* ([Andzsám], „A következmény”, 1994, rend.: Rahul Rawail), illetve a *Kahaani* ([Kaháni], „A történet”, 2012, rend.: Sujoy Ghosh) című filmekben. Közös ezekben a főhősökben, hogy mindketten családtagjaik elvesztése miatt állnak bosszút, és a folyamat során a haragvó istennők bizonyos tulajdonságait veszik át. Figyelemre méltó különbség azonban a két főhősnő sorsának és társadalmi elfogadottságának ábrázolása, amely a két film készítése között eltelt idő alatt bekövetkezett társadalmi változásoknak is köszönhető.

Az *Anjaam* főszereplőjének, Siváninak (amely szintén az Istennő egyik elnevezése) életét teljesen tönkreteszi zaklatója, Vidzsaj, aki módszeresen kivégzi Siváni összes családtagját, majd ártatlanul börtönbe is juttatja a nőt. Amikor a börtönben Siváni utolsó reményét, még meg nem született gyermekét is elveszti, átlényegül Csandí istennővé és bosszút áll mindenkin, aki tragédiájához bármilyen módon hozzájárult. Az átalakulás egy dalbetét során következik be, amely a film egyetlen kifejezetten vallásos tartalmú dala. A *Pratighat ki jwala*, vagyis *A következmény villáma* című dalt a börtönben ártatlanul fogva tartott nők éneklik Durgá istennő képe előtt. A dalszövegben Csandí és Dzsagadambiká néven illetik az ártatlanul vádolt és bántalmazott nők érdekében kiálló, bosszúálló Sivánit, aki ezzel lényegében istennővé válik. A dal képi megjelenítésében az együtt imádkozó elítélt nők átszellemült imádsága és Siváni bosszújának első állomása látható, melynek során agyonveri a korrupt börtönőrt, aki fizikailag és szexuálisan bántalmazta a rabokat. A film tehát az érdekeit erőszakkal érvényesítő nőt egyértelműen csak az isteni szférában tudja elképzelni, még hozzá továbbra is a feleség- és anyaszerepben, hisz Siváni is férje és gyermeke miatt áll bosszút (Erndl 2013: 23). Fontos megjegyezni, hogy a film végén azonban Siváninak is bűnhódnia kell, életével fizet azért, hogy Vidzsajon megfelelő bosszút áll. Az 1990-es évek filmkészítési konvenciói szerint tehát az asszertív és szeretteiért kiálló nő tehát nem léphette át szabadon a társadalom által előre kiszabott szerepeket. Érdekes ezt az ábrázolásmódot a kor filmjeinek fényében is olvasni: a korszakban készült filmekben kifejezetten gyakoriak voltak

az erőszakos, örült szeretők és véres leszámolások filmes megjelenítései, így a film lezárása sem lóg ki a sorból.

Sokat változott a közízlés és a filmkészítés a 2010-es évek közepére. A *Kahaani* című film is Durgá alakját idézi meg, azonban itt elsősorban a női szerepeken és a kelet-indiai Durgá-kultuszon van a hangsúly. A film csavaros történetében egy kétségbeesett terhes nő, Vidjá Bágcsi eltűnt férje utáni nyomozását nézzük végig Kalkutta városában a Durgá *púdzsá* idején. Vidjá először a rendőrség segítségét kéri, azonban női mivolta és az ünnep által okozott általános felfordulás miatt senki sem veszi igazán komolyan. Kénytelen így a saját kezébe venni a nyomozást, amely végül a törvénnyel is összetűzésbe hozza. A film végén kiderül, hogy Vidjá Bágcsi valójában végig az orránál fogva vezette a hatóságokat és a saját bosszúját hajtotta végre egy nemzetközi terrorszervezet ellen, akik évekkel ezelőtt férje és meg nem született gyermeke halálát okozták. A *Kahaani* az istennő legendájának haragvó és békés megjelenésének kettősségére utal a film poszterén is, ahol a terhes, tehát az istennő tápláló, anyai oldalát megjelenítő Vidjá mögött az istennő haragvó formájának lesújtani készülő karjai jelennek meg (Bose 2014: 399).



18. A *Kahaani* című film posztere

A film a Durgá *púdzsá* ünnepkörét választotta háttérnek, amelynek középpontjában Vidjá Bágcsi, az istennő harcos formájának földi megjelenéseként áll. A végső leszámolás során Durgához hasonlóan egyedül, férfiak segítségével arat győzelmet ellenfelén. Sikerül felgöngyölítenie azt a bűnügyet, amelyet a rendőrség és a titkosszolgálat éveken keresztül nem volt képes megoldani, sőt, még bosszút is áll, és megöli azt a „démont”, jelen esetben terroristát, aki olyan sokaknak okozott szenvedést.

A film vizuális világában is az istennőkultusz és a Durgá *púdzsá* ünnepkör jelenik meg: az Istennő ünnepére való készülődés és nyomozás aláfestéseként szolgál, és a katartikus befejezésre való felkészülést is jelenti. A film során a szereplőkkel együtt ellátogatunk az ünnep jellegzetes helyszíneire: Kalkutta Kumortuli városrészébe, ahol az ünnep középpontjában álló Durgá-idolok készülnek, a híres Kálighát-tempomba; valamint megjelennek a Durgá *púdzsá* Kalkuttára jellemző kellékei is: az agyagtálakban égő füstölővel járt *dhunucsi* tánc, a *dhak* dob jellegzetes hangja, valamint az *ululudhvani*, vagyis a bengáli nők által kiadott jellegzetes „ululu” hangot utánzó kántálás, amely a gonosz távoltartására szolgál.

Az ünnep várása és az egyre intenzívebbé váló készülődés a film cselekményét is előre lendíti. Vidjá és a terrorista közötti nagy leszámolás is az ünnep csúcspontján, a *vidzsajadasamí*⁴⁴ napján következik be, amikor a hívek az Istennő végső győzelmét ünneplik a gonosz erői felett. A *vidzsajadasamí*, az ünnepségsorozat tizedik napja, amelynek egyik fő momentuma az istennő szobrának vízbe bocsátása, melyet a férjes asszonyok rituáléja, a *szindúr khélá*, vagy bengáli nyelven *sindórkhélá* követ. Ennek során a házasság szentségét jelképező vörös festékpigmenttel, a szindúrral kenik össze egymás arcát, és a hosszú és boldog házasságukért imádkoznak. Ekkor hagyományosan a *lál pár* szárít, a vörös szegélyű szárít viselik. A férje halálát megbosszuló Vidjá Bágcsi is közéjük vegyül el, és a vörös-fehér szárít tengerébe olvadva menekül el a rendőrség elől, akik rádöbbennek tetteire – de már nem érik utol.



19. Vidjá elvegyül a Durgá *púdzsát* ünneplő nők tengerében.

A film a Durgá-mítoszt a nőiséghez kapcsolódó toposzok felforgatásához használja fel: a férfiközpontú társadalomban egyedül, a férfiak rövidlátását kihasználva érvényesülő nő alakja megannyi tabut áthág. Rögtön szembetűnik az, hogy a főszereplő nő jól láthatóan mindenórás terhes, és ahelyett, hogy a várandóságot övező tabuknak megfelelően az otthon négy fala között tartózkodna, tevékenyen részt vesz a világ dolgaiban. Ráadásul nincs vele a férje sem, sőt, az otthon védett teréből a *laksmánrékhát* elhagyva ő maga próbálja felderíteni hollétét. Hamarosan kiderül, hogy foglalkozását tekintve programozó, ami szintén nem hagyományos női foglalkozás. A film kezdeti szakaszában a segítségre szoruló, gyámoltalan nő hindí filmekben megszokott alakját jeleníti meg, azonban a film befejezése ezt a toposzt is a feje tetejére állítja, hiszen kiderül, hogy a segítségre szoruló, terhesnek tűnő nő valójában saját céljai érdekében használta ki a rendőrséget (Gupta 2015: 116). Kalkutta Durgá *púdzsá* ünnepkörében elmerült városa pedig cinkostársa ebben azzal, hogy megfelelő fedezetet biztosít Vidjá számára a mesteri terv végrehajtásához.

⁴⁴ *Vidzsaja + dasamí* (szanszkrit) = a győzelem tizedik napja.

A gyámoltalan, férjes, várandós asszony, aki valójában egyik jelzőnek sem felel meg, de kezébe veszi a sorsa irányítását, és még bosszút is áll, meglehetősen újfajta karakter a hindí filmek világában. Ugyan a bosszúálló nő toposza már korábban is megjelent a hindí filmekben, elsősorban az 1970-es években jellemző nemi erőszakot a középpontba állító filmekben, itt azonban gyakran a nők ellen elkövetett erőszak megjelenítése élvezeti értéket adott a filmhez. A *Kahaani*-ban ezzel szemben ténylegesen a bosszú megvalósítása a központi szál, és a film nem arra épít, hogy a nőt, mint erőszakos cselekmény áldozatát jelenítse meg (Gupta 2015: 108). A film sikere sok szempontból a főszereplő színésznő, Vidya Balan személyének is köszönhető, aki híres arról, hogy nem hagyományos szerepeket vállal Bollywoodban: filmjeinek gyakran ő az egyértelmű főszereplője, ami pedig a férfiközpontú hindí filmiparban kifejezetten ritka. A filmbeli karakter és a színésznő nevének egyezése sem véletlen, a hindí filmekben ugyanis gyakori, hogy ha a készítők szeretnék felerősíteni a főszereplő és színész közötti kapcsolatot, akkor a karaktert is a színésztől nevezik el (Majumdar 2003: 94).

Az *Anjaam* és *Kahaani* tehát meglehetősen más nézőpontból meséli el a családjától megfosztott nő történetét, azonban közös ezekben a filmekben, hogy a férfiak világában érvényesülő, bosszúálló nő alakját a kultúrában már régebb óta jelenlévő, isteni alakokhoz kötik. Ebből a szempontból kifejezetten hasonlítanak az istennő pozitív aspektusait megjelenítő filmekhez, amelyek szintén a társadalmi mintákat igyekeznek mitológiai háttérre visszavezetni.

A TERMÉSZETFELETTI EGYÉB MEGJELENÉSI ALAKJAI

Az eposzok és istenségek különböző megjelenési alakjainak tárgyalását követően érdemes a népi hiedelemvilág felé fordulni, amely szintén megtermékenyítőleg hatott az indiai populáris kultúrára. A természetfeletti jelenségek és különböző folklórszereplők, úgy, mint kísértetek, boszorkányok, szörnyek és a félig kígyó, félig női alakú *náginok* különböző műfajú művekben jelentek meg az idők folyamán. A kísértetek és szörnyek jellemzően horrorfilmekben szerepeltek, amelyek népszerűségük csúcsát az 1970–1980-as években a Ramsay-fivérek filmjeivel érték el, amelyek meglehetősen hasonló formula alapján készültek és a jó és a gonosz dichotómiájára épültek (Collins, Sen és Goldberg 2021: 2). A boszorkányok és náginok a 2010-es évekig jellemzően a B-kategóriás filmekben jelentek meg, amelyek elsősorban az alsóbb társadalmi és vagyoni rétegek szórakoztatását vették célba (Sen 2017:3).

Azóta a természetfeletti románcok és horrorfilmek, illetve horrorkomédiák műfaji elfogadottsága nőtt, tehát gyakrabban készülnek nagy költségvetésű filmek is ezekkel az alakokkal. A streaming platformok által gyártott eredeti tartalmak között is egyre gyakrabban fordulnak elő természetfeletti lények, így az ezekkel foglalkozó filmek és sorozatok száma folyamatosan gyarapszik. A televízióra készült sorozatok hangvétele általában eltér ezektől, a szappanoperák formátumát és műfaji

sajátosságait követve sok évadon keresztül taglalja a szereplők kalandjait. A vizuális világuk is igen különböző, a speciális effektekre sokkal kevesebb erőforrás jut, a végeredmény így gyakran kevésbé kifinomult, valamint a célközönség is elsősorban az angolul nem beszélő, kevésbé tehetős rétegek közül kerül ki.

Fontos megjegyezni azonban, hogy a produkciók mindkét kategóriájára jellemző, hogy a természetfeletti lények sosem semlegesek: vagy ártó, vagy jószándékú szereplőkként jelennek meg. Az ártó szándékú figurák általában női alakok, és nőiségük, az általuk betöltött női szerepek vagy pontosan ezek kudarca fontos szerephez is jut a történet során. Különösen igaz ez a boszorkány és kísértet határmezsgyéjén megtalálható *csurail* esetében, akivel az alábbiakban részletesen is foglalkozunk.

Boszorkányok és szellemek

A *csurail* az indiai népi hiedelemvilág egy különösen sokoldalú alakja. Minden esetben nőnemű, és általában valamilyen igazságtalan vagy tragikus haláleset után folytatják életüket *csurail*ként. A legendák szerint *csurail*lé válnak azok a nők, akik nem tudtak férjhez menni, és fiatalon meghaltak, esetleg várandósan vagy beteljesületlen szerelmükhöz kapcsolódóan vesztették életüket. Előfordul, hogy külsejükön is látszik túlvilági jellegük: világos bőrük, csomókban lógó hajuk és hátrafelé álló lábfejük messziről elárulja, hogy nem átlagos nők. Néha azonban képesek alakváltoztatásra is: szép, fiatal nő alakjában jelennek meg, és csak áldozatuk előtt mutatják meg igazi arcukat. Céljuk a pusztítás és a bosszú: általában nem válogatnak áldozataik között, bár néha specifikusan csak fiatal férfiakat ölnek (Khanna és Bhairav 2023: 165).

A *csurail* említés szintjén mindennapos használatban van a populáris kultúrában, hisz a szót leggyakrabban a hárpia jelentésmezéjében használják, így a „nehézzen kezelhető”, avagy „problémás” nők megnevezésére általánosan jellemző.⁴⁵ A filmekben és sorozatokban a *csurail* gyakran a bosszúálló nőt testesíti meg, akit életében igazságtalanság ért és halálában ezt igyekszik megbosszulni. Bár a téma mostanában kifejezetten népszerű a bollywoodi filmkészítők körében, az első ilyen témájú film 2011-ben készült el, a *Ragini-franchise* (*Ragini MMS*, 2011, rend.: Pavan Kirpalani; *Ragini MMS 2*, 2014, rend.: Bhushan Patel) részeként. Ezek a filmek a bosszú-, és vérszomjas női kísértet figuráját állítják a középpontba, azonban a horror és erotika köntösébe bújtatják azt. A szexualitás központi szerepet játszik a filmekben, ugyanis mindkét rész szexvideók forgatásáról szól. A *Ragini MMS*-ben egy csaló próbál elcsábítani és titokban levideózni egy fiatal lányt egy elhagyatott házban, amelyről később kiderül, hogy kísértetek járnak. A filmforgatás vérfürdőbe torkollik, a franchise második részének, a *Ragini MMS2*-nek főszereplői, egy felnőttfilmes stúdió stábjá pedig ezt az előtörténetet felhasználva próbálnak profi

⁴⁵ Pl. A *Delhi Belly* (2011, rend.: Abhinay Deo) című film betétdala *Jaa chudail*, vagyis „Menj a pokolba, boszorkány” címmel készült, amely egy erőszakos barátnő további közeledését utasítja el.

pornót forgatni ugyanott. Hamarosan kiderül azonban, hogy a házban előforduló magas halálozási rátáért egy meggyilkolt nő a felelős, akit a falusiak boszorkányság gyanúja miatt kínoztak halálra, és *csurail*ként visszatérve az egész világon bosszút akar állni.

A filmben a horror és az erotika kéz a kézben járnak, amely a siker fő okaként is azonosítható. A szexualitását elfojtó indiai társadalomban továbbra is nagy izgalmakat okozott, hogy a főszerepet Sunny Leone, egy népszerű kanadai–indiai pornósztár játszotta. Filmen kívüli személyiségére és sztárimázsára a film is rájátszott, ugyanis a történet szerint megszállja testét a házat uraló kísértet, hogy elcsábítsa és megölje a filmben szereplő férfiakat. A főszereplő személyén kívül a film címe is utal a szexuális konnotációra, ugyanis az MMS-üzenet neve Indiában összeforrott a közösségi médián továbbított, mobiltelefonnal rögzített szexvideókkal, ahol a résztvevők gyakran nincsenek tisztában azzal, hogy épp felvétel készül a történetekről. A *Ragini MMS* pedig az MMS-videók képi világának felhasználásával igyekszik azt a képi világot előállítani, amelyet az amerikai horrorfilmekben előforduló „előkerült”, „valódi” felvételek alapján igaz horrortörténetet ábrázol (Sen 2017: 155).

A *csurail* egyéb megjelenései sokszor szintén női szerepekhez kapcsolódnak, de általában nem a szexualitása áll a narratíva középpontjában. Különösen népszerű alak a streaming platformokra gyártott tartalmakban, ahol gyakran a társadalmi igazságtalanságok szimbólumaként jelenik meg. A *Stree* ([Sztrí], „Nő”, 2018, rend.: Amar Kaushik), *Roohi* ([Rúhí], 2021, rend.: Hardik Mehta) és *Bulbbul* (2020, rend.: Anvita Dutt) című filmek mind a *csurail* egyfajta rehabilitációjáról szólnak. A *Stree* című film a Karnátaka állambeli „*nalé bá*” legendát vegyíti a *csurail* mitológiával. A „*nalé bá*”, vagyis „holnap gyere” kifejezéssel illetett legendás alak megjelenése arra vezethető vissza, hogy a népi hiedelem szerint a karnátakai falvakat egy vérszomjas démon járja, aki minden ajtón bekopogtat, és az ott lakók rokonait imitálva próbálja őket kicsalni a házból. Ha valaki ajtót nyit neki, akkor a démon elragadja és kegyetlenül meggyilkolja őt. Ezt elkerülendő, a falusiak azt írják ki az ajtajukra, hogy „holnap gyere”. A démon ezt elolvassa, és bár másnap visszatér, ugyanezt a feliratot látva megint távozik, vagyis mindaddig elkerüli a helyieket, amíg a felirat a helyén van (Bangalore Mirror 2018).

A *Stree* című film ezt a legendát a fájdalomában pusztító *csurail* alakjával kombinálja, és észak-indiai környezetbe helyezi a történetet. A Madhja Pradésbeli álmos kisváros, Csandéri lakói minden évben négy napon keresztül rettegésben élnek, ugyanis ilyenkor jön el a Nő, aki elragadja az óvatlan férfiakat. Ezt megakadályozandó, minden ajtóra felfestik az „*Ó, Sztrí, kal áná*”, vagyis „*Ó, nő, holnap gyere!*” feliratot. Amikor a feliratból letörlődik a „holnap” szó és meghívássá változik a tiltás, a Nő valóban eljön, és elkezd átvenni az irányítást a helyi férfiak elméje fölött. Vicky, az egyetlen férfi, akire nem gyakorol hatást, megtudja, hogy a Nő azért kísérti a közösséget már évszázadok óta, mert annak idején a városiak tették tönkre az életét. A Nő Csandéri legszebb kurtizánja volt, akiért rajongtak a férfiak, míg egy nap úgy nem döntött, hogy férjhez megy. Az esküvője éjszakáján

a helyiek féltékenységből megölték az ifjú párt, a Nő pedig azóta igyekszik bosszút állni és megszerezni magának azt a vőlegényt, akit kiérdemel. Vicky arra jut, hogy az egyetlen megoldás, ha megkísérli feleségül venni őt, és ezzel elveszi a kedvét attól, hogy új férfiakat próbáljon erőszakkal megszerezni. Az esküvői szertartás során azonban levágja a nő copfját, amitől az elveszíti az erejét, így ideiglenesen megmenti a helyi férfiakat. Annak érdekében, hogy a következő évben is elkerüljék a problémát, a város határában felállítanak egy szobrot a Nőnek, és áldását és védelmét kéri a város lakóira.

A film tehát egyrészt kifejezetten szimpatizál a Nővel, és elítéli a vele szemben alkalmazott kegyetlen bánásmódot, másrészt a szörnnyel való brutális leszámolás helyett a megbékítést választja megoldásként. Kulcsfontosságú pillanat, amikor Vicky és barátai ellátogatnak a helyi paphoz, vagyis *pandithoz*, aki Csandéri krónikáját őrzi, és akitől tudomást szereznek a Nő tragikus történetéről. A *pandit* erőteljes kritikát fogalmaz meg a város társadalmával és a nők helyzetével kapcsolatban, ugyanis rámutat arra, hogy a képmutató erkölcsök tették tönkre a Nő életét. Prostitúáltként egyszerre volt osztályrésze a férfiak állandó vágyakozása és a társadalmi számkivetettség. Azonban míg prostitúáltként mindenki számára elérhető volt, addig tolerálta a közösség, azonban amint megpróbált a foglalkozása miatt számára elméletileg elérhetetlen „erkölcsös nő” státuszába lépni, életével kellett fizetnie a szigorú társadalmi normák megszegéséért (Karmakar és Pal 2022:7). A *csurail* alakja tehát a társadalmi igazságtalanság mementójaként is értelmezhető, amelyet alátámaszt az is, hogy a *csurail* „legyőzője”, avagy „megszelídítője” szintén egy illegitim kapcsolatból született férfi. Vicky édesanyja szintén prostitúált volt, amelyet az egész közösség és édesapja is titkoltak előtte. A prostitúált fia tehát kellő érzékenységgel tudott a bosszúálló szellemhez viszonyulni és az egész város figyelmét felhívni az igazságtalanságra.

A film társadalmi mondanivalóját emellett tovább erősíti a horrorkomédia műfaja is, ugyanis a humor forrásaként szinten minden esetben a patriarchátus szabályait diktáló férfiak szerencsétlenkedése és félelme jelenik meg. A Nő a film során első áldozatára egy eldugott házban zajló tivornya során csap le. Odabent egy táncosnő szórakoztatja az alkoholgőzös, kizárólag férfiak által látogatott esemény résztvevőit, míg az egyik férfi odakint könnyítve magán lemossa a „holnap” szót a védelmező feliratból. A Nő ezek után már el tudja ragadni, hiszen semmi sem akadályozza meg, hogy belépjen. A nagyon tipikus, toxikus férfiassághoz kapcsolódó viselkedésminta ilyen felhasználása egyrészt humoros benyomást kelt, másrészt pedig kihangsúlyozza a történetnek azt a vonalát, mely szerint a férfiak tevékenyen hozzájárultak ahhoz, hogy a Nő rettegetésben tartsa őket. A város népén általános félelem válik úrrá a Nő fenyegetése kapcsán, és az egyébként önmagukat a teremtés koronáinak tartó férfiak inkább női ruhát húznak, hogy elkerüljék a veszélyt. Ráadásul a Nő által elrabolt férfiak végül ruha nélkül kerülnek elő, amely kifejezetten megalázó számukra, a nézők számára pedig vidám pillanatokat szerez (Karmakar és Pal 2022:7).

A *Bulbbul* című film szintén az igazságtalan női sorsok vezérfonalára fűzi föl a *csurail* alakját, azonban itt a gyarmati kor bengáli arisztokráciájának kontextusába helyezi az eseményeket. Bulbbul, a gyönyörű, fiatal lány gyermekházasság útján kerül új családjához. Gyermekkorában testi-lelki jó barátok sógorával – akivel egyidősek és együtt írnak egy mesét egy titokzatos *csurail*ről. Bulbbul és férje között semmilyen érzelmi kapcsolat nem alakul ki, azonban amikor az immáron felcseperedett Bulbbulról kiderül, hogy sógora iránt gyengédebb érzéseket táplál, mint férje iránt, férje olyan kegyetlenül megveri, hogy Bulbbul járásképtelenné válik. Ezt követően személyisége jelentős átalakuláson megy keresztül, sokkal asszertívebbé válik az őt kihasználó rokonokkal szemben. Ezzel egy időben a faluban is megjelenik egy titokzatos erő, amely végez azokkal a férfiakkal, akik kegyetlenül bánnak a környezetükben élő nőkkel. Egy hasonló leszámolás során fény derül arra, hogy Bulbbul játszotta a *csurail* szerepét, és ő gyilkolta meg a falusi férfiakat. A kamera elidőzik hátrafelé fordult lábfejein, azt sugallva, hogy Bulbbul a kegyetlenkedések következtében ténylegesen *csuraillé* változott.

Amint azt már fentebb is tárgyaltuk, a *csurail* egyik legáltalánosabb ismertetőjele hátrafelé csavarodott lábfeje, és a női láb szimbolikája fontos szerepet játszik az egész film során. A film kezdetén megtudjuk, hogy gyermekkorában Bulbbul szeretett fára mászni, amit többször is a lábáról készített közeli felvételekkel illusztrálnak. Fontos pillanat a filmben, amikor az esküvő során Bulbbul piros festékbe mártott lábára felkerülnek a férjes asszony státuszát szimbolizáló lábujjgyűrűk. Később, férje kegyetlensége következtében is a lábfeje sérül. Járáskétségét nem is nyeri teljesen vissza, egy nyugatias gyógycipőt kell hordania, amelyet bizalmasa, a falusi orvos ír fel. Bulbbul lábának deformálódása tehát leképezi azt a kegyetlen folyamatot, melynek során az ártatlan kislányból bosszúálló *csurail* válik.

A *csurail* konkrét megjelenésén kívül is előfordul, hogy bosszúszomjas női kísértetek mozgatják a történet szálait, és ezek nagyon gyakran szintén a nők helyzetét érintő társadalmi igazságtalanságokhoz kapcsolódnak. A *Chhorri* ([Cshóri], „A lánygyermek/A lány”, 2021, rend.: Vishal Furia) című film is ebbe a kategóriába sorolható és a szelektív nemválasztás jelenségét tárgyalja. A törvényi tiltás ellenére a lánygyermeket érintő szelektív abortusz továbbra is gyakori jelenség India bizonyos területein, különösen Rádzsaszhán és Harijáná tagállamokban. Az abortusz célja az, hogy a családok elkerüljék a lánygyermek felnevelésével és kiházásításával járó tetemes költségeket, ezért a lányokat gyakran még születésük előtt vagy nem sokkal utána megölik. A megfontolás emögött az, hogy ők a későbbiekben sem a születési családnak fognak anyagi hasznot hozni, ugyanis a leánygyermek házasságkötése után a férj családjához költözve a férj családjának gazdasági egységében fognak működni.

A horrorfilm főszereplője egy várandós nő, akit férje egy rádzsaszháni faluba visz, hogy ott viselje gondját, míg ő a városban az ügyes-bajos dolgaikat intézi. A faluban egyre zavaróbb rémálmok és jelenések gyötrik a nőt, és lassan kiderül, hogy a jelenségek hátterében egy halott anya áll, aki igyekszik bosszút állni a még élőkon. A kísértet a férje családja kergette halálba, amikor nem volt hajlandó

elvetetni lánymagzatát, és azóta más nőket is arra próbál kényszeríteni, hogy öljék meg a meg nem született gyermekeiket. A film várandós főszereplője csak akkor tud szabadulni a lidércnyomás alól, amikor megesküszik rá, hogy hírét viszi a halott anya tragédiájának, leleplezi a bűnösöket és azon fog dolgozni, hogy a jövőben mással ne eshessen meg hasonló szörnyűség. A film mondanivalóját tovább hangsúlyozza, hogy a főszereplő férjéről is kiderül, hogy érintett volt a gyilkosságban, tehát arról is van szó, hogy az embertelen gyakorlatok gyakran olyan környezetben történnek meg, amelyre az ember nem is számítana.

A nők sebezhetősége megjelenik a *Talaash – The Answer Lies Within* („A nyomozás – Egy rejtély részletei”, 2012, rend.: Reema Kagti) című filmben is, ahol a bosszúálló meggyilkolt prostituált mozgatja a nyomozás szálait anélkül, hogy felfedné kilétét. A film erőteljes üzenetet közvetít a prostituáltak marginalizált helyzetével kapcsolatban, és rávilágít arra, hogy a társadalom befolyásos férfi tagjaival szemben még alapvető, élethez való jogukat sem tudják érvényesíteni. Hasonló kegyetlenség áldozatává válik Sántiprijá is, az *Om Shanti Om* (Óm Sánti Óm, rend.: Farah Khan) című film főszereplője, bár itt a reinkarnáció jelensége és a kísértet alakja együtt szolgálják a bosszú beteljesítését.

A *csurailek* és kísértetek tehát egyfajta mementóként szolgálnak a nők hátrányos társadalmi helyzetével kapcsolatban. A bosszúálló boszorkányok mindannyian valamiféle erőszak áldozatai lettek, és azzal, hogy a jelenben ártatlan emberek állnak bosszút, valójában a rajtuk esett igazságtalanság erejét érzékeltetik. A boszorkányos és kísértetes történetek csak akkor zárulhatnak megnyugtatóan, ha a társadalom magába néz, penitenciát gyakorol és megváltoztatja a viselkedését. A *Chhorri* című filmben a főszereplő menekülésének ára a lánygyermekek megölése elleni harc felvétele, a *Stree* című filmben is a bocsánatkérés és jóvátétel a megoldás, a *Talaash*ban pedig a prostituált holttestének megtalálása és tisztességes eltemetése. A lezárás és a kísértet vagy a boszorkány továbbhaladása csak akkor képzelhető el, ha az eredeti sérelem miatt megkapja az elégtételt.

Bár sokkal ritkább, de az is előfordul, hogy férfiak válnak kísértetté a filmekben, de ezekben a történetekben általában pozitív színben tűnnek fel. A *Bhootnath* ([Bhúthnáth], „A kísértetek ura”, 2008, rend.: Vivek Sharma) és a *Bhootnath Returns* (2014, rend.: Nitesh Tiwari) című filmekben Amitabh Bacchan, a hindí mozi rangidős szupersztárja alakítja egy jólelkű, de mogorva kísértet szerepét, akit végül egy kisfiúval való barátsága segít a továbblépésben. A *Paheli* ([Pahélí], „A rejtvény”, 2005, rend.: Amol Palekar) című film főszereplő kísértete egyértelműen a jó oldalon áll. A rádzsasztháni népmesei környezetet felhasználó történet szerint egy szellem beleszeret a magányos, fiatalasszonyba, Laccshiba, és felveszi a messzi földre távozott férje alakját, hogy vele lehessen. A szellemférj a valós férjjel ellentétben kedves, törődő és kifejezetten „emberi”, őt nem kötik a különböző társadalmi elvárások, amelyek szétszakítják a párt, vagy arra kényszerítik a férjet, hogy elutasító legyen feleségével szemben. Azonban a bosszúálló kísérteteket szerepeltető filmekhez hasonlóan a film itt is a szellem alakját használja fel arra, hogy egyfajta társadalomkritikát gyakoroljon a nemi szerepekkel kapcsolatban.

Alakváltók és démonok

A hindu mitológia fontos elemét képezik a különböző alakváltó mitológiai lények, amelyek közül a leggyakoribb az alakváltó kígyó, vagyis *nága* és *nágin* alakja. A kígyókat egyszerre övezi tisztelet és félelem, félistenként jelennek meg a hindu, buddhista és dzsaina mitológiában is. A populáris kultúrában elsősorban a *nágin*, a nőnemű alakváltó kígyó gyakori, bár régebbi hindí filmekben megjelent a *nága-nágin* szerelmespár is. Ők gyakran a természet ártatlanságát jelenítették meg, illetve lehetővé tették fantáziaelemek megjelenítését. Gyakori elem ezekben az ábrázolásokban a kígyótánc, amely lehetővé teszi az erotika cenzori testület számára is elfogadható megjelenését (Sen 2017: 91). A kígyóvá átalakuló nő vonaglása, illetve a kígyóbüvölő szerepét játszó férfi párosítása lehetőséget ad az olyan erotikus töltet kifejezésére, amely a film főszövegében nem jelenhetne meg. Ennek hatása a filmeken kívül is megjelenik a populáris kultúrában: például a kígyótánc napjainkban is népszerű eleme az indiai esküvőknek, illetve több popdal is készült a motívum felhasználásával.⁴⁶

Az elmúlt időszakban a *nágin* a televízió képernyőjén is megjelent, de általában, mint negatív szereplő vagy csábító nő. A 2005-ös *Naaginn*⁴⁷ – *Waadon Ki Agnipariksha* ([Nágin – vádon kíagniparíksá], „Nágin – az ígéretek tűzpróbája”) című sorozatot 2015 óta követi a *Naagin* [Nágin] és a 2016-os *Naag Kanya* ([Nág kanjá], „Kígyó lány”) című sorozat, amelyek közül az első az indiai televíziózás egyik legsikeresebb sorozatává vált. A természetfeletti elemeket beemelő sorozatok azóta is nagy népszerűségnek örvendenek az indiai televízióban. Különösen érdekes ebből a szempontból a 2011–2018 között futó *Sasural Simar Ka* ([Szaszurál Szímar Ká], „Szímar és a férjének családja”) című sorozat. Míg a történet a többi, hagyományosan megszokott indiai szappanoperához hasonlóan indult, és eleinte a szerzett házasság nehézségeit és az indiai sorozatoktól megszokott meny–anyós konfliktusokat tárgyalta az első évadban, a sorozat hamar átcsapott a mitológia és a fantasy világába. A második évadra a karakterek között megjelentek többek között kísértetek, alakváltó kígyónők, boszorkányok és maga a Sátán is, aki ráadásul teherbe is ejtette a főhősnőt. A szappanopera és az akkor újdonságnak számító természetfeletti tematika sikerét mutatja, hogy összesen 2054 epizód forgott le belőle.

Ugyan ezek a sorozatok egy nyugati néző szemével szokatlanok lehetnek a mitológiai motívumok bevonása, a természetfeletti és földi elemek gyors váltogatása, a kevésbé kifinomult forgatókönyv, illetve a vizuális effektusok okán fontos észben

⁴⁶ Pl. Aastha Gill és AKASA: *Naagin* (2019), Gurmeet Bhadana, Ishika Rajput, Monika Sharma: *Nach To Sahi Naagin* (2022).

⁴⁷ A hindí szavaknak viszonylag standardizált a latin betűs átírása, azonban amikor ettől jelentős eltérést találunk, pl. *Nágin* helyett *Naginn*, amely nem jelöl valós hosszú hangzót az eredeti szóban, akkor ennek általában számmisztikai okai vannak. Sok hindu mélyen hisz a számok erejében, és amennyiben egy jó azt állítja egy producernek, hogy bizonyos hangok kettőzésével szerencsésebb lesz a csillagok együttállása és komoly sikereket fognak elérni a jegypénztárnál, akkor minden további nélkül betoldanak vagy elvesznek hangzókat.

tartani a nyugati és indiai közönség elvárásai közötti különbségeket. Indiában a tévénezők legnagyobb része nem az amerikai, európai vagy akár Indiában gyártott, angol nyelvű produkciókra kíváncsi. A televízió nézői elsősorban továbbra is a háztartásbeli nők, akik jellemzően nem tudnak jól angolul, vagy legalábbis szívesebben néznek hindí vagy regionális nyelvű tartalmakat, mint nem indiai gyártmányú vagy nyelvű sorozatokat és filmeket (Bookwala 2018). A fordulatos, szerelmi szálakkal és bosszúval teli történet és a népi hiedelmekre épülő természetfeletti elemek mind a városi, mind pedig a vidéki közönséget megragadták, bár a televíziós sorozatok nézői elsősorban nők közül kerültek ki (Bansal 2016).

A hindu mitológia egyéb negatív alakjai, úgymint a hulladémon és az ártó szellemek inkább a hagyományosabb horrorkontextusban jelennek meg. A hulladémon, vagyis szanszkritul *vétála*, modern hindí alakjában pedig *bétál*, egy olyan démon, aki elsősorban a halottégetők területén fordul elő, vérrel és emberi hússal táplálkozik, és nagy előszeretettel szállja meg a holttesteket. A *pisácsa*, vagyis ártó szándékú démoni lény bár rendelkezik saját testtel, képes láthatatlanná válni vagy megszállni más testét is, gyakran okoz betegségeket. Ezek az alakok bár komoly mitológiai háttérrel rendelkeznek Dél-Ázsia különböző régióiban és vallásaiban, a horrorfilmek műfajában általában leegyszerűsítve, egyfajta földöntúli, fenyegető entitásként jelennek meg.

A hulladémon több sorozat keretében is megjelent a képernyőn. A Ramanad Sagar-féle *Ramayana* sikerét követően készült el a *Vikram Aur Betaal* ([Vikram aur Bétál], „Vikram és a hulladémon”, 1985, rend.: Ramanand Sagar) című sorozat, amely a *Hulladémon huszonöt meséje* című szanszkrit mesegyűjtemény történeteit dolgozta föl. A *Hulladémon* kerettörténetét Vikramádítja király és a hulladémon beszélgetései adják, melynek során a hulladémon feladványokat ad a királynak, akinek meg kell válaszolnia a történetek során feltett találós kérdéseket. Míg az 1985-ös sorozat a szanszkrit meséket dolgozta fel, a 2020-as *Betaal* ([Bétál], rend.: Patrick Graham és Nikhil Mahajan) című netflixes sorozat már csupán nevében kötődött a hulladémonhoz. A *Betaal* egy történelmi szálakat felvonultató zombisorozat, amelynek középpontjában a hulladémon erejét kihasználó élőhalott brit gyarmatosító katonatiszt áll, akit eddig a törzsi területeken élők varázslata tartott kordában, azonban a törzsi területek ásványkincseire törő kapitalizmus szabadjára enged. A hulladémon tehát itt eltávolodik az eredeti történetétől, sokkal inkább egy általános túlvilági negatív figurát szimbolizál.

Hasonlóképp jelenik meg a *pisácsa* is a képernyőn. Az *It Lives Inside* (2023, rend.: Bishal Dutta) című film az indiai diaszpóra kontextusában jeleníti meg a *pisácsát*, aki ebben a filmben lélek- és húsevő szörny. A főszereplő, Sam indiai származású amerikai család gyermeke, aki próbálja magát eltávolítani kulturális örökségétől a könnyebb beilleszkedés érdekében, azonban kénytelen újra kapcsolódni gyökereihez annak érdekében, hogy a hindu mitológiából származó szörnnyel fel tudja venni a harcot. A film címe így nemcsak a szörnyre, de a kulturális háttérre is vonatkozik: a bevándorló közösségek kultúrávesztését megbosszuló szörny azt szimbolizálja, hogy az örökség is az emberben él, szándéktól függetlenül (Crump 2023).

A hindu mitológia különböző szörnyei és démonai tehát a hagyományos jelentésmezőtől eltávolodva gyakran csupán szimbólum szintjén jelennek meg, a modern műfajiság követelményeinek megfelelően. A csábítás vagy a rettegés így válik kulturálisan relevánssá és a modernitás és kulturális hagyományokhoz való ragaszkodás határmezsgyéjének feltérképezését szolgálja.

AZ ISTENNŐ, AKIT A FILM TETT NÉPSZERŰVÉ

Amint már a bevezetésben említettük, a filmgyártás indiai megjelenését követően a mitológiai filmek nagyon népszerűek voltak, de a függetlenség elnyerése után a műfaj elveszítette jelentőségét a társadalmi mondanivalót propagáló filmekkel szemben. Többek között ezért érdekes annyira a *Jai Santoshi Ma* ([Dzsaj Szantósi Má], „Dicsőség Szantósi Anyácskának”) című 1975-ös film (rend.: Vijay Sharma), ugyanis ez a mitológiai témájú film nemcsak, hogy nagyon népszerű lett, de egy új vallási kultusz elterjedéséhez is vezetett. Szantósi Má, vagyis az elégedettség istennője korábban egy helyi, regionális istenség volt, azonban a film hatására egész Indiában ismertté és széles körben tiszteltté vált.

Maga a film egy alacsony költségvetéssel, ismeretlen színészekkel és filmkészítőkkel készült produkció volt, amely azonban az előzetes elvárásokkal ellentétben roppant népszerű lett a nézők, méghozzá specifikusan a nők körében (Lutgendorf 2002: 11). A film egy úgynevezett *vrat kathára*, vagyis fogadalmi történetre épül, amely a hinduizmushoz köthető folklór fontos eleme. A különböző, jól meghatározott cél elérését szolgáló *vraták*, vagyis fogadalmakról szóló történetek, azaz *kathák* megtalálhatóak mind a szanszkrit vallási hagyomány, mind pedig a vernakuláris vallásos népi irodalom termékei között (Waldley 2003: 631). A *vrat kathák* tehát általában az adott *vrata*, vagyis fogadalom eredetét, célját és a cél eléréséhez szükséges böjtök és szertartások pontos végrehajtási módját mesélik el. Szantósi Má *vrat kathájában* is a fogadalom eredetét ismerhetjük meg, mely szerint Szatjavatí az ártatlan, egyszerű és istenfélő lány viszontagságos életét változtatja meg Szantósi Má iránt érzett feltétlen odaadása és a megfelelő módon megtartott böjtje.

A böjt eredetén túl maga Szantósi Má származását is tisztázza a *kathá*, amire már csak azért is szükség volt, mert Szantósi Má alakja kevéssé volt ismert a film készítését megelőzően. A *kathából* kiderül, hogy ő Ganésa, az elefántfejű isten lánya. Az akadályok elhárítása és az elégedettség biztosítása így tulajdonképpen családi öröksége, hiszen Ganésát is nehézségek esetén szokták segítségül hívni. Szantósi Mához bármilyen kérdésben lehet fordulni, amennyiben a hívő hetente egyszer, péntekenként böjtöl, valamint elkerüli a savanyú ételek fogyasztását és felszolgálását a böjti napokon egészen addig, amíg a kívánsága valóra nem válik. Emellett még egy egyszerű *púdzsát* is el kell végeznie, amelynek során virágokat, füstölőt, nyers kókuszpálmacukrot és pirított csicseriborsót ajánl fel, valamint egy olajlámpást gyújt Szantósi Má képe előtt. A vágyott cél elérése után pedig egyfajta hálaadási ceremónián kell megvendégelnie nyolc fiút (Lutgendorf 2002: 25). A böjt,

a *púdzsá* és a vendégség általános elemei a *vratáknak*, azonban Szantósi Má böjtje azért is figyelemre méltó, mert különösen olcsó és egyszerű. Nincs szükség drága kellékekre, az előírt hozzávalók a legszegényebb otthonokban is megtalálhatóak, nem része időigényes zarándoklat, valamint a böjtölést a hétköznapi tevékenységek közben is el lehet végezni. Így a *vratát* bárki, akár még a családi kassza fölött jellemzően nem diszponáló háziasszonyok is elvégezhetik.

Annak ellenére, hogy az egyszerű rituálé már a *vvrat kathában* is hamar biztos eredményeket ígér, igazán csak a film hatására terjedt el a hívek körében.



20. A film plakátja. Középen Szantósi Má, jobb oldalt a gonosz sógornők, bal oldalt pedig Szantósi Má odaadó hívei, Birdzsú és Szatjavatí láthatók.

Szantósi Má eredettörténetének bemutatása után a film egy földi történetre koncentrál: az istennő két odaadó hívének, Birdzsúnak, a költőnek, és Szatjavatínak, az istenfélő hajadonnak a szerelmére és megpróbáltatásaira. Már megismerkedésük is Szantósi Mához köthető, hisz egy templomi szertartás során szeretnek egymásba, amikor Birdzsú az istennőt dicsőítő himnuszokat énekel, ami elbűvöli az egyébként is nagyon vallásos Szatjavatít. Házasságkötésük után nagy boldogságban élnek Birdzsú házában a nagycsaláddal együtt addig, amíg ármánykodó földi és égi nők nem állnak a boldogságuk útjába. A fő problémát, Laksmí, Párvatí és Szaraszvatí, vagyis a három legfontosabb istenség, Visnu, Siva és Brahmá feleségei jelentik, akik megirigyelik Szantósi Má földi befolyását és próbatétel elé akarják állítani Szantósit azzal, hogy megkeserítik legodaadóbb földi híve, Szatjavatí életét. Ez a földi világban úgy jelenik meg, hogy Szatjavatí sógornői féltékenyek Birdzsú művészkARRIERJÉRE, és megvetik, amiért ő nem a földeken végez kemény fizikai munkát, mint az ő férjeik, hanem Szantósi Máról énekel dicsőítő himnuszokat. Ezért kitervelik, hogy elüldözik a háztól, Szatjavatít pedig szolgáskorba taszítják.

Akaratán kívül Szatjavatí válik a konfliktus forrásává, amikor észreveszi, hogy sógornői maradékkal, vagyis a hindu rituális tisztasági előírások értelmében tisztátalan étellel etetik Birdzsút. Birdzsú önbecsülésén ezzel olyan folt esik, hogy Szatjavatít hátrahagyva messzi földön vállal munkát azért, hogy rátermettségét és szorgalmát bizonyítsa. Szatjavatí életét ezután igen megnehezítik irigy sógornői, elveszik ruháit és ékszereit, és vele csináltatják meg azokat a ház körüli munkákat, amiket senki más nem akar elvégezni. Mindeközben a féltékeny istennők mesterkedésének nyomán Birdzsú elfeledkezik feleségéről, és beleszeret egy másik nőbe. Ugyan Szatjavatí erről mit sem sejt, de sógornői kegyetlen viselkedése így is a metaforikus és valóságos szakadék szélére sodorja. Már ott tart, hogy leveti magát a hegytetőről, de megmenti az öngyilkosságtól egy isteni hírnök, aki arra buzdítja, hogy továbbra is higgyen Szantósi Mában, és végezze el Szantósi má *vratáját*.

A film innentől fogva nagy hangsúlyt fektet a rituálék bemutatására, így egyfajta megfilmesített *vrat* *kathaként* is funkcionál. Szatjavatí tizenhat pénteken keresztül böjtöl és imádkozik Szantósi Má szentélyében azért, hogy visszakapja férjét. Az istennők mindent megtesznek, hogy ez ne sikerüljön, de Szantósi Má az utolsó pillanatban beavatkozik. A böjt elvégzésével Szatjavatí álma ténylegesen valóra válik: visszakapja a férjét, becsületét és társadalmi rangját, azonban az utolsó lépés, a vendégség előtti pillanatban majdnem elveszít mindent újra. A végső, nagy szertartás a sógornők és az istennők miatt majdnem katasztrófába torkollik, ugyanis Szatjavatí véletlenül a böjt során tiltott, savanyú ételt szolgál föl. A büntetés hatalmas: a vendégül látott fiúk belehalnak Szatjavatí hibájába. Azonban végül Szatjavatí odaadását látva Szantósi Má maga száll le a Földre, hogy mindent rendbe hozzon. Birdzsú újra beleszeret a feleségébe, a sógornők megengesztelődnek, illetve az égben is helyreáll az egyensúly, amikor Szantósit elfogadja a többi istennő.

A kis költségvetésű film igazi klasszikussá vált, és még mindig gyakran játsszák a televízióban vallásos ünnepek alkalmával.⁴⁸ Hihetetlen népszerűségét több oknak köszönheti, melyek közül elsődleges a gender kérdése, ugyanis az az 1970-es években főleg olyan akciófilmek domináltak az indiai filmvásznakon, amelyek igen agresszív és macsó férfiasságot hirdettek. Ezek főleg férfiak egymás közötti konfliktusairól és bosszúírói szövegetekről szóltak, így a nők csupán az áldozat szerepét tölthették be a filmekben. Azonban a *Jai Santoshi Ma* kifejezetten az átlagos női nézőknek készült, akik könnyen tudtak azonosulni a szenvedő nő történetével, akivel ugyan férje családja nem bánik jól, mégis kitartóan és elhivatottan teszi a kötelességét. A film fő konfliktusforrását jelentő élethelyzetek, mint a férj kegyetlen családja és a szinte szolgai sor, amibe az új asszonyok kerülnek, valós és vagyoni helyzetből függetlenül jelentkező problémát jelentenek az indiai társadalomban, akárcsak a nők biztonságára leselkedő számtalan veszély. Ugyan a valóságban ezek a létező társadalmi keretek között megoldhatatlan problémák, a film során Szantósi Má többször is csodát tesz: egy jelenetben megmenti Szatjavatít a nemi erőszaktól,

⁴⁸ Sőt, 2006-ban még egy modern adaptációja is készült (*Jai Santoshi Maa*, rend. Ahmed Siddiqui), illetve azóta több sorozat is feldolgozta a történetet (pl. A 2015–2017 között a ZeeTV-n futó *Santoshi Maa*, amelyet Rashmi Sharma rendezett).

míg másutt felhívja a figyelmet arra, hogy Szatjavatí kitarító munkája és odaadó magatartása megérdemli az elismerést. Mindezen csodás fordulatok reményt nyújthatnak a női nézők számára, hogy Szantósi Má segítséget fog nyújtani hasonló jellegű problémáik megoldásában, és egyszer az ő sorsuk is jóra fordul majd. A film emellett egyfajta magyarázatot is nyújt arra, hogy istenfélő és ájtatos emberek életében miért vannak nehézségek azzal, hogy Szatjavatí szenvedéseinek háttérét is bemutatja. A film szerint a megpróbáltatások okát az isteni világ ármánykodása és féltékenysége okozza, tehát nem feltétlenül a hívő által elkövetett hibák vagy mulasztások. A nézők így tulajdonképp az isteni világ működésébe is belelátanak, és megérthetik, hogy miért van tele életük nehézségekkel és kihívásokkal, még akkor is, ha egyébként előírászerűen tisztelik az isteneket és teszik a kötelességüket. (Rao 2017: 129)

A téma mellett a film sikeréhez hozzájárult az is, hogy a korábban már említett *darsan* élmény, vagyis az, hogy a megtekintés vallásos élménynek minősül sokak számára. Ebben fontos szerepet játszik maga Szantósi Má, aki gyakran teljes fegyverzetben és összes ikonográfiai jellemzőjével együtt jelenik meg a filmben. Azonban isteni alakját csak a nézők láthatják, a film szereplői vagy nem veszik őt észre, vagy pedig valamilyen álalakban, mint például kolduló szerzetesnőt látják. Az isteni beavatkozásokat kísérő különleges effektek is fokozzák a spirituális megtekintési élményt: Szantósi Má születését például különleges fényekkel és füst-effektek jelzik. A film dalai is fontos részét képezték a vonzerőnek, nemcsak a zeneszerzőt és az énekeseket tették páratlanul népszerűvé, de hozzájárultak a film kultikussá válásához, ugyanis templomokban és vallásos események során továbbra is gyakran játsszák őket különböző ártik bemutatásakor (Dwyer 2006: 47).

Megállapíthatjuk tehát, hogy mindezen tényezők eredményeképp az istennő elhagyta a filmvásznat és a tömegmédia széles elérésének hatására egy új vallásos jelenség jött létre. Ugyan Szantósi Má kultusza már a film megjelenése előtt is létezett, de a film sikerét követően vált igazán széles körben ismertté, és a filmben bemutatott böjtölési módszer is ennek nyomán terjedt el. A későbbiekben a filmben ábrázolt módon és formában tisztelték az istennőt, annak ellenére, hogy az eredeti nyomtatott *vrát kathá*kban más rituálék szerepeltek (Lutgendorf 2002). Így a médium jelentősége túlmutat a népszerűsítésen, sokkal inkább teremtő jellegű.

FILMVÁSZONRÓL A TEMPLOMBA

A *Jai Santoshi Maho*z hasonlóan népszerű, mitológia-teremtő erejű film nem készült azóta, viszont gyakrabban megfigyelhető jelenség a hindí filmeknek a vallásgyakorlásra gyakorolt szerepe. Ez elsősorban a különböző ünnepek kontextusában figyelhető meg. A legszembeötlőbb példa erre az hindu esküvők kérdése, amelyek bár hagyományosan is nagyszabásúak voltak, a bollywoodi filmek hatására számos olyan rituálét és dizájnelemet kezdtek használni, amelyek régebben inkább regionálisan voltak jellemzőek. Napjainkban kaszt és etnikai háttértől függetlenül

jellemző a hindu esküvőkre a pandzsábi kulturális elemek, például zene, rituálék és öltözetek felhasználása, amelyek a bollywoodi filmek hatására kerültek be a köztudatba. Hasonlóképp, bizonyos hindu ünnepek, például a Durgá *púdzsá* ünneplése kapcsán is megfigyelhetők az éppen népszerű hindí filmekből visszaköszönő dalok, viseletek és szokások.

Ez egyéb, vallásos jelentőséggel rendelkező ünnepek esetében is megfigyelhető, melyre talán legjobb példa a *karvá csauth* (*karvá* – kis agyagedény, *csauth* – negyedik, ugyanis Kártik hónap teliholdja utáni negyedik napon ünneplik) ünnepe. Ez szintén egy *vrata*, vagyis fogadalom, amelyet kizárólag a nők tartanak, és egy előre meghatározott napon böjtölnek a férjük egészségéért és hosszú életéért.⁴⁹ Ez eredetileg egy regionális, észak-indiai, elsősorban pandzsábi ünnep volt. Azonban az 1995-ös *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* ([Dilválé Dulhanijá Lé Dzsájéngé], „Aki bátor, azé a menyasszony”, rend.: Aditya Chopra) és a 2001-es *Kabhi Khushi Kabhie Gham* ([Kabhi khusi, kabhi gam], „Néha öröm, néha bánat”, rend.: Karan Johar) filmekben fontos szerepet játszott az ünnep, amelyet követően egész Indiában és a diaszpórában is népszerű lett (Sengupta 2020).

A filmvászon és a vallásos gyakorlat kapcsolatának kontextusában említésre érdemes még az indiai filmsztárok életnagyságnál nagyobb kultusza, amely gyakran már-már az istenek iránt érzett rajongással rivalizál. Az indiai filmfogyasztási kultúra fontos eleme a rajongás: nem ritka, hogy filmnézők elsődleges identitásai között szerepel az, hogy ők kinek a rajongói. Ennek időnként materiális megjelenési formái is vannak. A legnagyobb filmsztárok, Amitabh Bachchan [Amitábh Bacschan] és Madhuri Dixit [Mádhuri Díksit] templomokkal is rendelkeznek. Shalini Kakar a Madhuri-templom kutatója szerint a Madhuri-templom valójában csak a média által felfújt jelenség, sokkal inkább tekinthető Madhuri-múzeumnak, mint szentélynek (Kakar 2009: 392). Amitabh Bachchant viszont követői, az „Összindiai Amitabh Bachchan Rajongói Klub” tagjai a *kaljug*, vagyis a világ ciklikus előrehaladásának utolsó, legromlottabb fázisának Ráma hercegeként tisztelik kalkuttai templomában (Kakar 2023: 39).

Ugyan a könyv fő fókuszában Észak-India és különösen a hindí nyelvű szórakoztatóipar áll, mindenképpen érdemes említést tenni a dél-indiai filmsztárok kultuszáról, és ennek politikai vetületéről. Dél-Indiában nagyon közel van egymáshoz a politika és a film világa, amelyben a vallásos tematika is fontos kapcsolódási pontot jelent. NTR (N.T. Rama Rao), a híres telugu színész gyakran játszott különböző istenségeket vagy ezek reinkarnációit a filmvászonon, és a szerepeiben szerzett auto-

⁴⁹ A gyakorlat megítélése igen szélsőséges, sokan a patriarchátus megerősítését és a nők alárendelésének egy újabb eszközét látják benne, hisz a *karvá csauth* szokásával lényegében a nők vállára helyezik férjük hosszú életének biztosításának a súlyát. Mindennek ellenére ez az ünnep sok esetben az egy háztartáson belül élő nők közötti kapcsolatok megerősítésén túl a nők ünneplését is jelenti. A *karvá csauth* napján a böjtölő nők nem a konyhában és a háztartásban foglalatoskodnak, hanem szépítkezéssel és pihenéssel töltik a napot, a böjt megtörésekor pedig gyakran értékes ajándékokat is kapnak férjüktől. Ezen kívül bizonyos körökben az is elterjedt, hogy férfiak is megtartják a *karvá csauthot* feleségük hosszú életéért.

ritást és követői bázist sikeresen váltotta politikai tőkére. Az általa alapított Telugu Dészam Pártí Ándhra Pradés tagállam egyik vezető pártjává vált, amelyben fontos szerepet játszott NTR filmvásznon kialakított személyisége (Dwyer 2009: 149). Ennek a folyamatnak a következményeit napjainkban is láthatjuk, a híres tamil filmszínészek, mint például MGR (M.G. Ramachandra) vagy Jayalalithaa gyakran megjelentek bizonyos istenekkel azonosítva kampányaikban, vagy rajongóik által tisztelve (Sridhar 2014).

ISTENI SZUPERHŐSÖK A KÉPERNYŐN

Az sem ritka a hindu mitológia mozgóképes megjelenítésében, hogy különböző istenségek szuperhősként értelmeződnek újra a 21. században. A Shah Rukh Khan főszereplésével készült *Ra.One* [Rávan] című film (2011, rend.: Anubhav Sinha) a Rámájana feldolgozásával digitális világba helyezi át a jó és rossz küzdelmét. Egy számítógépes játék virtuális valóságában csap össze Ra.One (vagyis Rávan) és G.One (Dzsívan, vagyis „élet”). A film az eposz több fontos toposzát és ikonográfiai jellemzőjét felhasználja, a főszereplők azonban a modern kor elvárásainak megfelelően jóval inkább hasonlítanak szuperhősökre, mint istenekre (Vajdovich 2018: 181).

Sokkal erőteljesebben jelent meg a mitológia a 2022-es *Brahmastra – Part One: Shiva* ([Brahmásztra], „Brahmá fegyvere”, rend.: Ayan Mukherji) című filmben, amely az *asztraverzum* elnevezésű szuperhősvilág létrehozását is jelentette, melynek keretében sok elemet átvettek az amerikai szuperhős-kánonból, de ezeket a hindu mitológia köntösébe bújtatták. A COVID-járványt követően a bollywoodi filmgyártás válságba került és csak nehezen találta a kiutat, nem sikerült olyan témákat és történeteket találnia, amelyek igazán népszerűvé tudtak volna válni a nézők körében. Az egyik lehetséges megoldást a *fantasy*-filmek jelentették, még hozzá a hindu mitológia világának felhasználásával, amelyek látványvilágukkal arra csábították a nézőket, hogy mozijegyet váltsanak, és a filmvásznon nézzék a lenyűgöző látványvilágot. A *Brahmastra*, a valaha készült legdrágább indiai film⁵⁰ is ebben a filmkészítési kontextusban értelmezendő.⁵¹

Az *asztraverzum* középpontjában az *asztrák*, vagyis isteni eredetű, természetfeletti erővel rendelkező fegyverek állnak, amelyet kiválasztott hősök birtokolnak és használnak valamely karmikus cél érdekében. A film címét a legerősebb fegyverről, a *brahmásztráról* kapta (Brahmá+*asztra*), amely az univerzum létezését is veszélybe sodorja, amennyiben rossz kezek közé kerül. A film előtörténetében pontosan ez történt, ezért az *asztrákat* uraló bölcsek tanácsa, a *brahmáns* darabokra törte a

⁵⁰ Megközelítőleg 410 *karór* rúpiás büdzsével készült, világszerte 431 *karór* rúpiás bevételre tett szert a mozijegyek eladásából, azonban a lenyűgöző látványvilág mellett a kritikusok nem voltak megelégedve a történetmeséléssel (Bhandari 2022).

⁵¹ A *karór* az indiai számítási rendszerben a tízmillióval egyenértékű, 2023. augusztusi árfolyamon ez több, mint 18 milliárd forintos bevételt jelent.

brahmásztrát és különböző helyeken rejtette el. A film során a jó és gonosz erők is a *brahmásztra* darabjainak összegyűjtésére törekszenek annak érdekében, hogy saját céljaikra használják fel azt.

Az asztraverzum első epizódja a nézőket az univerzum alapvető tulajdonságaival, illetve a fő konfliktusával ismerteti meg. Az első epizód főszereplője, Sívá, a DJ, aki modern életvitele mellett szívesen jár hindu templomokba és zarándokhelyekre, valamint gyakran lép fel vallásos rendezvényeken is. Egy ilyen során pillantja meg a közönség soraiban Ísát, aki iránt azonnal olthatatlan szerelemre lobban. A navrátri-ünnepkör csúcspontja a *dasehrá* vagy *vijdzsajadasamí* ünnepe is, amikor Rávana életnagyságúnál nagyobb figuráját felgyújtják, ezzel ünnepelve a világosság sötétség felett aratott győzelmét. A filmben azonban Rávana szobra nemcsak, hogy felgyullad, de színpompás tűzijátékként lángol, amely nagy megrökönyödést kelt az ünnepély résztvevői között. Ahogy Sívá és Ísá kapcsolata egyre szorosabbá válik, úgy válnak egyre gyakoribbá Sívá körül a furcsa tüzesetek, amelyeket gyakran nyugtalanító álmok és látomások is kísérnek. Sívát azonban nem égeti meg a tűz, amely már csecsemőkorában is megmentette az életét, ugyanis Sívá édesanyja egy tűzvészben veszítette életét, amelyet Sívá sértetlenül túlél.



21. Sívá, a *dasehrá* ünnep közepén.

Sívá látomásai alapján kiderül, hogy a világban épp egy kozmikus méretű harc zajlik, melyben a sötétség erői igyekeznek elpusztítani a *brahmásztra* őrzőit azért, hogy a *brahmásztra* darabjait újraegyesítsék és saját céljaikra felhasználják. Sívá és Ísá ezt igyekeznek megakadályozni, és így eljutnak a *brahmáns* áramjába is, ahol megismerkednek a Guruvval, aki bevezeti Sívát az *asztrák* világába, amelyek isteni erőkkel és tulajdonságokkal ruházzák fel viselőiket. Sívá nagy nehézségek árán felfedezi, hogy ő csupán Ísá iránt érzett szerelmének felhasználásával képes irányítani képességeit, és végül egy világot pusztulással fenyegető összeecsapás során győzelmet arat a sötétség erői felett.

Ayan Mukerji, a film rendezője saját bevallása szerint a *Harry Potter*, *A gyűrűk ura*, illetve a Marvel filmes univerzuma is által is inspirálódott (Roy 2022). Ennek megfelelően a hindu szuperhősök története rengeteget merített a nyugati konvenciókból: a *Harry Potter* regényekből felismerhetjük az árva kisgyerek toposzát, akinek a szüleit a gonosz erők megölték, miközben őt nem tudták elpusztítani, de természetfeletti erőhöz juttatták. Az emberfeletti képességekkel rendelkező

fiatalokat képző, civilizáció peremén elhelyezkedő iskola pedig akár a Harry Potter világából, akár az *X-Men*-sorozatból ismerős lehet. A fiatalokat az erő útjára vezető bölcs, idős férfi alakja a *Csillagok háborúja* univerzumát idézi, különösen annak fényében, hogy Amitabh Bachchan karaktere, a Guru egy fénykardhoz hasonlatos eszközzel, a *prabhásztrával*, vagyis a fény fegyverével harcol.

Amellett, hogy a film a nyugati konvenciók és toposzok használatával kísérletet tesz az új generációs indiai szuperhősök⁵² létrehozására, igyekszik a hindu mitológiába keretébe is ágyazni a történetet. A hindu szimbolika a szereplők elnevezésében is tükröződik, hisz Sívá szerelme, Ísá, Párvatí istennő egyik megtestesüléséről kapta nevét, ezzel is utalva a két szereplő szerelmének karmikus jellegére. Sívá szülei is isteni nevekkal rendelkeznek, a Dév szó jelentése istenség, Amritá pedig az istenek nektárjának elnevezése. Az asztrák is a hindu mitológia szereplőiről kapták nevüket és tulajdonságaikat. A *vánar-asztrát*, Hanumán, a *vánara* harcos fürgeségét és ugrási képességeit adja viselőjének, a *nandi-asztrát*, amely Siva hátasállatának, Nandi bikának az erejét kölcsönzi viselőjének.

A hindu ünnepek is nagy szerephez jutnak a történet folyamán: a történet minden fordulópontja egy-egy hindu zárandokhelyhez vagy ünnephez köthető. Ísá és Sívá megismerkedése a Durgá *púdzsá* és *dassehrá* ünnepköréhez köthető. Szerelmük nemcsak, hogy karmikus, de az istenek által vigyázott: templomban kezdődik, vallási ünnepségeken folytatódik, Sívá és Ísá szerelembe esését ábrázoló dal is hindu szimbolikával átitatott. A *Kesariya* ([Készarijá], „Sáfrányszínű”) című dal a hinduizmus szent színét nevezi meg a szeretett nő színéként, Sívát és Ísát pedig a hinduizmus egyik legszentebb helyén, Váránaszíban ábrázolja. A pár tagjai többször is *púdzsát* végeznek együtt, hajóznak a Gangeszen, illetve a hindu ünnepek elengedhetetlen kellékével, körömvirág virágokkal és szirmokkal borítják egymást. A világ sorsáról döntő összecsapás pedig a Himalájában, a hindu mitológia szerint az istenek otthonában zajlik. A negatív szereplők ezzel szemben egyértelműen a muszlim kultúrából nyerik fő ismertetőjegyeiket. Dzsunún, Sívá fő ellenfele a megegyező hangalakú perzsa szóból nyeri beszélő nevét, amely megszállottság, rögeszme jelentéssel bír, és híven tükrözi a szereplő megszállott odaadását a *brahmásztra* megszerzésével kapcsolatban. Segítői, Zór és Raftár szintén urdu beszélő nevekkal rendelkeznek, az ő nevük erőt és sebességet jelent. Külsejükben főleg a feketével kihúzott szemük, sötét ruházatuk, illetve a nyakukban viselt *távíz*, vagyis muszlim szerencsehozó amulett kölcsönöz számukra muszlim konnotációt.

A *Brahmastra* tehát egyértelműen illeszkedik a hinduizmus modern kori szerepét és a hindu nacionalizmus modernitással való kapcsolatát tárgyaló művek közé. A hindu mitológia ősi erejének kortárs megjelenését mutatja meg, miközben az ellenséget pedig a muszlim kultúrájú szereplőkben jelöli meg, vagyis elég jól követi a domináns politikai irányzat Indiáról alkotott képét.

⁵² A 2000-es évek elején már elkészült a nagy sikerű *Krrish*-franchise (2003, 2006, 2013, rend.: Rakesh Roshan), amely egy Batman-szerű szuperhőst helyezett India és az emberiség megmentőjének pozíciójába, de ebben nem jelentek meg mitológiai elemek, sokkal inkább az amerikai típusú filmek hindí nyelvű verziójaként érdemes értelmezni.

A film promotálása is a hindu szimbolika jegyében zajlott. Ez önmagában nem szokatlan, hiszen a hinduizmus különböző szerencsét hozó rituáléi fontos szerepet játszanak a legtöbb filmforgatás során, a *muhurat* felvétel, vagyis az első felvétel asztrológiai számítások alapján, szerencsés időpontban történik, amelyet egy *púdzsá* kísér, illetve minden filmdíszleten megtalálható Ganésa istenség képe vagy szobra. A *Brahmastra* promóciója azonban igazán publikusan köteleződött el a hindu világlátás mellett, mert a film logóját a Mahá Sivrátri ünnepén, a hinduizmus legnagyobb vallásos búcsúján, a Kumbha Mélán mutatták be, ahol 150 drón rajzolta fel az égre a film címét. A film rendezője és főszereplői egy *púdzsán* is részt vettek a film címének bemutatása alkalmából (Hindustan Times 2019).

A hindu hagyományok megjelenítése reneszánszát éli a filmvásznon és a filmkészítők körében is, amelyet pedig egyértelműen érdemes a kortárs politikai ideológia szemüvegén keresztül is megvizsgálni. A következőkben a politikai hinduizmus és ennek populáris kultúrában leképeződő hatása kerülnek a középpontba.

IV. HINDÍ, HINDU, BOLLYWOOD

Amint arra a bevezetőben már utaltunk, Indiában a nyelvi és regionális diverzitása miatt lényegében nem létezik nemzeti mozi. Az indiai filmgyártás különböző regionális helyszínei közül a legjelentősebb központban, Mumbai-ban (korábban Bombay) forgatott, hindí nyelvű filmek, amelyeket az 1990-es évek óta bollywoodi filmekként is számon tartanak, azonban példátlanul széles közönséghez jutnak el, ugyanis kaszttól, nemtől, iskolázottságtól és kortól függetlenül mindenki számára elérhető szórakozást nyújtanak (Dwyer 2014: 384).⁵³ Annak ellenére, hogy mint azt már tárgyaltuk, kifejezetten mitológiai témájú filmek mostanában csak ritkán készülnek, a hinduizmus továbbra is fontos szerepet játszik a filmvásznon, azonban inkább az indiai nemzeti identitás kontextusában, az indiai kultúra integráns és történelemalkotó részeként jelenik meg. A „hinduság”, vagyis a hindu valláshoz és társadalomszerveződéshez kapcsolódó értékek, szertartások és a kulturális kódok egyre inkább alapértelmezett normaként kerülnek ábrázolásra (Dwyer 2006: 274). Emiatt a filmek narratívájában is általános megegyezéssé válik az, hogy India alapvetően egy a hindu kultúra által összekötött ország (Hirji 2008: 61). Ez jelentősen eltér a korábbi gyakorlattól, amikor alapvetően szekuláris, minden vallást – legalább az elmélet síkján – hasonlóan fontosnak tartó szemlélet uralkodott.

Vallásos témák és különösen vallási különbségek sokáig egyáltalán meg sem jelentek a hindí moziban, ugyanis a függetlenedést követő időszak politikai célja a sérelmek feledése és a nemzetépítés volt. Ennek megfelelően sokáig a filmvásznon is a hangsúly a vallási különbségeket háttérbe szorító, szocialista optimizmuson volt (Virdi 2003: 75). A nemzetépítési céltól függetlenül a filmekben ábrázolt „indiai nemzet” képe igen hangsúlyosan tükrözte bizonyos társadalmi csoportok, leginkább a filmkészítők világlátását és politikai beállítottságát, amely a filmek nézőpontján is érezhető (Dwyer 2010: 384). A legtöbb hindí film főszereplője észak-indiai, felső kasztbeli, felső középosztálybeli hindu férfi, és a nézők is ennek a főhősnek nézőpontján keresztül nyernek bepillantást a történetbe, vagyis az ő világlátásával azonosulnak. A filmekben bemutatott indiai nemzet képét is ez a látásmód befolyásolja, amely jórészt egybeesik a mindenkori indiai politikai elit által alkotott hazafiasság normatív elképzelésével is (Kumar 2008: 179). Ennek megfelelően a hindí filmek hagyományosan kevés figyelmet szenteltek az etnikai és vallási kisebbségek megjelenítésének, ezek ábrázolása gyakran a sztereotipikus, és már-már karikatúraszerű volt.

A kilencvenes években az indiai társadalomban és a hindí filmiparban is komoly változások következtek be. India belpolitikáját az ország határai mentén, Kasmírban,

⁵³ Természetesen nyelvi korlátok vannak, hiszen India lakosságának csak 43%-ának hindí az anyanyelve, de ettől függetlenül sok, nem hindí anyanyelvű nézőnek sem okoz nehézséget a hindí nyelvű párbeszédek követése, ugyanis rendelkeznek elegendő nyelvtudással ehhez.

Pandzsábben és az észak-keleti tagállamokban fellángoló szeparatista mozgalmak, valamint a hindu nacionalizmus hindu–muszlim ellentéteket tematizáló politikai diskurzusa forgatták fel. Ezek nemcsak a domináns nacionalizmusnarratívára, de ennek a filmes megjelenítésére is nagy hatást gyakoroltak: megjelentek a fragmentálódó nemzetet megvédeni kívánó, hős indiaiak alakjai. A világgazdasági nyitás következtében az indiai társadalom globalizálódása felgyorsult, és olyan anyagi, társadalmi és vallási törésvonalak kerültek előtérbe, amelyeket korábban a Kongresszus-rendszer részben elnyomott. A korábban propagált egységes, szekuláris indiai nemzeti identitást több politikai irányzat is megkérdőjelezte, egyrészt a vallásos felhanggal zajló pandzsábi és kasmíri szeparatista mozgalmak, másrészt pedig a szekularizmus állami ideológiáját a hindu nemzet eszményével helyettesíteni kívánó hindu nacionalizmus. Ezek a folyamatok a hindí mozira is befolyást gyakoroltak: népszerű témává váltak a terrorizmus és szeparatizmus aktuális kérdései, amelyekben fontos szerephez jutottak vallási különbségek és muszlim vallású szereplők is (Rai 2003: 5). Az egyre inkább átpolitizált indiai filmiparban nemcsak a filmek narratívái, de filmkészítés és a moziba járás is egyre inkább politikai állásfoglalásnak számítanak, ahol a nemzeti érzést hangsúlyosan ki kell fejezni, akár a pakisztáni színészek indiai filmekből való kitiltásával, akár a nemzeti himnusz filmvetítés előtti lejátszásával (Zaidi 2019). Az alábbiakban a hindí filmek és a hindu nacionalizmus kapcsolatát vizsgáljuk részletesebben.

A FILMIPAR JOBBRA TOLÓDÁSA

Annak ellenére, hogy a bollywoodi filmipart áthatják a hindu szokások,⁵⁴ általánosságban véve felettebb nyugatias és kozmopolita, sok a keresztény, párszi és muszlim vallású színész és filmipari dolgozó,⁵⁵ nem ritkák a vegyes házasságok sem. Azonban az elmúlt években Bollywoodban is egy erőteljes jobbratolódás figyelhető meg, amelyben nagy szerepet játszik a közösségi média is, amiről a későbbiekben részletesen szólunk. Narendra Modi miniszterelnök sok energiát fektet a közösségi médiában való megjelenésére és imázsépítésre, igyekszik kapcsolatot ápolni a bollywoodi színészekkel is. Gyakran posztol a filmszínészekkel készített szelfiket a különböző közösségimédia-oldalakon, ugyanis ezzel a hírességek

⁵⁴ Gyakori például, hogy egy új film forgatásának kezdetén a filmkészítők közösen feltörnek egy kókuszdiót. Ezzel Ganésa, az akadályokat elhárító istenség kedvében próbálnak járni, akinek ez az egyik kedvenc csemegéje. Gyakori szokás még az, hogy egy új film bemutatója előtt a film sztárjai felkeresik a mumbai Sziddhivinájak templomot és áldozatot mutatnak be Ganésának a film sikere érdekében.

⁵⁵ Ettől függetlenül érdemes megjegyezni, hogy mivel Indiában az ember családneve a kasztját és a vallását is elárulja, ezért egy sor muszlim vallású színész, mint például Dilip Kumar, Madhubala vagy Meena Kumari kénytelenek voltak hindu művésznevet felvenni a jobb érvényesülés érdekében. Napjainkban ez már kevésbé jellemző, például az 1990-es és 2000-es évek három legnagyobb férfi sztárja, Shah Rukh Khan, Salman Khan és Aamir Khan mind megtartották eredeti, muszlim származásukra utaló nevüket.

rajongótáborához is szól, valamint azt is jelzi, hogy a bollywoodi celebritások őt támogatják. Gyakran részt vesz hírességek privát rendezvényein, például esküvőiken is, amelyekről szintén szívesen posztol. Ez különösen fontos annak a fényében, hogy Modi és a hagyományos sajtó kapcsolata rossz: Modi lényegében sosem ad sajtótájékoztatót, és kizárólag a saját pártjához tartozó sajtó és a közösségi média révén tartja a kapcsolatot a választókkal (Mitra 286: 2021).



22. Narendra Modi és a bollywoodi filmszakma krémje.

A politika és a szórakoztatóipar összefonódásának jó lenyomatát adja a közösségi média, ugyanis a BJP szemmel láthatólag komoly támogatást vár el Bollywood prominens szereplőitől a világhálón is, akik kooperációjukért cserébe megmenekülnek a BJP-trollok és az államigazgatás által folytatott boszorkányüldözéstől. Közvetlenül a koronavírus első hulláma előtt nagy földművestüntetések zajlottak Delhiben és Észak-India több pontján, ahol a földművesek a BJP-kormány nagytőkés támogatóit kiszolgáló felvásárlási rendszer bevezetése ellen tiltakoztak. A tüntetések a külföldi sajtóban is nagy visszhangot keltettek és néhány nemzetközi híresség, mint Mia Khalifa és Greta Thunberg is kifejezte egyet nem értését. Amikor Rihanna, a népszerű barbadosi–amerikai énekesnő is tweetelt az esetről, akkor indiai internetes trollok ezrei lepték el Rihanna Twitter-fiókját. Ezen kívül számos bollywoodi híresség is felháborodott posztban reagált Rihanna tweetjére, amelyben ugyan nem nevezték néven az énekesnőt, de azokról a külföldi erőkről írtak, akik India szuverenitását veszélyeztetik és propagandát terjesztenek. Érdekes módon, ezek a hírességek szinte szóról szóra ugyanazt a posztot osztották meg az *#IndiaAgainstPropaganda* és *#IndiaUnited* hashtagekkel (The Wire 2021), feltételezhetőleg az indiai Külügyminisztérium buzdítására.

Az, hogy hírességek politikai kérdésekben állást foglalnak, Indiában egyébként sem ritka, valamint gyakori az is, hogy filmsztárok később politikai pályát választanak. Az elmúlt időszakban azonban különösen fontossá vált a kormány jól látható támogatása vagy legalábbis a konfrontáció nyílt kerülése (Mitra 2021). Az utóbbi években évben több botrány is megrázta Bollywoodot, amelynek során a leghíresebb színészek és rendezők ellen indult lejárató kampány – feltételezhetőleg azért, mert nem a regnáló politikai erőt támogatták, vagy csak nem tették ezt elég hangosan.

A 2021-es év elejét Sushant Singh Rajputnak [Szusánt Szingh Rádzspút], egy fiatal színésznek az öngyilkosságát követő médiafigyelem határozta meg, amely néhány héten belül a bollywoodi filmipar elleni lejárató kampánnyá változott. A szenzációhajász nyomozás során a kormány intézkedéseit kritizáló filmeseket hallgatott ki a drogellenes ügynökség, mint például Deepika Padukonet [Dípiká Pádukón], illetve a legbefolyásosabb filmkészítő, Karan Johar [Karan Dzsóhar] közvetlen környezetében is vizsgáldtak. Swara Bhasker [Szvará Bhászkar], kormánykritikus színész ellen az adóhivatal kezdett nyomozni, Anurag Kashyap [Anurág Kasjap] rendező ellen pedig szexuális zaklatás vádjait hozták fel. A legnagyobb port az 1990-es és a 2000 első évtizedének – nem mellesleg muszlim vallású – színészlegendája, Shah Rukh Khan [Sáhrukh Khán] fiával szembeni nyomozás elrendelése okozta. Aryan Khant [Árjan Khán] drogfogyasztás gyanújával vették őrizetbe, és tartották heteken keresztül előzetes letartóztatásban.

A bollywoodi hírességek világa eddig jórészt kívül esett az igazságszolgáltatás látókörén, és csak a legkritikább esetben fordult elő, hogy valamely híres színészt utolért volna a törvény keze. Ennek egyrészt a filmcsillagok általános tisztelete az oka. Ezen kívül a mumbai filmipar hagyományosan jó kapcsolatokat ápol a helyi, Mahárástra tagállam kormánypártjával, a szintén szélsőjobboldali, de a föderális kormányt vezető BJP-vel ellentétben álló Shiv Senával [Siv Széná] (Subramanian, Sahani, 2020). Azonban most, hogy a BJP elég erősnek érzi magát ahhoz, hogy megleckéztesse a hindu nacionalizmus hagyományközpontú, konzervatív ideológiáját sok ponton kihívó bollywoodi filmipart, valamint hogy a Shiv Senával is egyre jobban összetűzésbe keveredik, a bollywoodi filmes világ válik ennek egyik áldozatává (Mehta 2021).

Ezzel egy időben elkezdődött egyfajta alternatív, ideológiailag megfelelő filmkészítői gárda támogatása is, amelynek középpontjában Akshay Kumar [Aksaj Kumár], a 2000-es években főleg a harcművészeti tudásáról és középserű vígjátékairól ismert színész, valamint Kangana Ranaut [Kanganá Ranávat], a provokatív botrányaival nagy médiafigyelmet kiváltó és gyakran nem konvencionális nőket megformáló színész nő állnak. Az elmúlt néhány évben mind a ketten megváltoztatták a szereppreferenciáikat, és szinte kizárólag olyan filmekben szerepelnek, amelyek az indiai múlt újraértelmezéséről szólnak, vagy a BJP-kormány különböző kormányprogramjait népszerűsítik. Kangana Ranaut 2019-es *Manikarnika: Jhansi Ki Rani* ([Mainkarniká: Dzshánszí Kí Ráni], „Manikarniká, Dzshánszí királynője”, rend.: Kangana Ranaut, Krish) című filmje is ezek közé tartozik. A film az 1857-es britellenes szípojlázadásban vezető szerepet játszó Laksmí Báíró, Dzshánszí állam királynéjáról szól. A film megannyi jelenetéből visszaköszön a hindutva aktuális retorikája. Ez talán abban a jelenetben érhető a legjobban tetten, amikor a királynő inkább életét kockáztatva bocsátkozik közelharcba a britekkel, minthogy egy hindu templomot veszélyeztessen ágyútűzzel. A film ezen kívül párhuzamot von a húsevő britek erkölcsi romlottsága és a vegetáriánus és teheneket védelmező indiaiak morális integritása között (Maurya – Kumar 2020: 244). Ezen kívül

Kangana azóta is gyakran és szívesen foglal állást politikai kérdésekben, minden esetben a miniszterelnököt és ideológiáját támogatva (Pandey 2020).

Akshay Kumar filmjei rendszeresen a BJP különböző társadalmi programjait tárgyalják. Az egyik legszembetűnőbb példája ennek a *Toilet: Ek Prem Katha* ([Toilet: Ék Prem Kathá], „WC: egy szerelmi történet”, 2017, rend.: Shri Narayan Singh) című film volt, amely Modi *Swacch Bharat Abhiyaan* ([Szvaccsh Bhárat Abhiján], „Tiszta India Program”) című kampányát népszerűsítette. A film egy falusi környezetben kötött szerelmi házasságot mutat be, amely kis híján zátonyra fut, amiért az iskolázott feleség nem hajlandó belenyugodni abba, hogy a konzervatív tisztasági-tisztatálansági előírások miatt a férje háztartásában nincs illemhely, és ezért a mezőn kénytelen végezni a dolgát. Annak ellenére, hogy a miniszterelnök vagy a kampány neve nem hangzott el, a film egyáltalán nem csinált titkot abból, hogy Modi politikai programját támogatja azzal, hogy bemutatja, milyen nagy probléma a vidéki Indiában az elérhető illemhelyek hiányában a nyilvános ürítés, illetve hogy Modi személyesen milyen nagy változást tudott hozni ez ügyben. Amellett, hogy egy komoly társadalmi problémát igyekezett közérthető módon bemutatni, lényegében egyértelmű reklámfilmként is szolgált. Akshay Kumar ennél egyértelműbben is kifejezte Modi iránti támogatását, amikor a 2019-es választások előtt egy részletes és „politikától mentes” interjút készített Modival, amely kísérletet tett arra, hogy a választások és a kampány közepén Modit mint a nép fiát és egy jóindulatú, megközelíthető embert mutasson be (Mitra 2021: 288).

Bollywood és a fennálló politikai rend szimbiózisa nem maradt meg ennyiben. Modiról magáról is több film készült, és ezek száma különösen megnőtt a választás éveiben. A 2019-es indiai választás idején kifejezetten a közvélemény befolyásolása volt sok filmkészítő célja, például a Manmohan Singh [Manmóhan Szingh], Kongresszus-párti miniszterelnököt igen kritikus szemszögből bemutató *The Accidental Prime Minister* („A véletlen miniszterelnök”, 2019, rend.: Vijay Gutte) egyértelműen a BJP támogatására szólította fel a nézőket azzal, hogy a Kongresszus Pártot korruptként és dinasztikusként ábrázolta. A választást közvetlenül megelőzően több film és sorozat is készült magáról Modiról, például a *PM Modi* („Modi miniszterelnök”, 2019, rend.: Omung Kumar), de ezeket végül a bíróság döntése alapján csak a választásokat követően lehetett bemutatni (Chowdhury 2019).

Az indiai–pakisztáni kapcsolatokat is hasonlóan átpolitizált módon ábrázolják a legújabb, BJP-kurzus szája íze szerint készült filmek. Az *Uri: The Surgical Strike* („Uri: a sebészeti pontosságú csapás”, 2019, rend.: Aditya Dhar) remek technológiával és magas minőségben, a nyugati háborús filmekhez szokott közönség számára is élvezhető módon mutatja be a Modi-kormány egy mai napig nem bizonyított hőstettét, méghozzá azt, hogy 2016-ban az indiai Uri települést ért pakisztáni terrortámadás után az indiai csapatok – a Modi-kormány retorikájával élve – „sebészeti pontosságú légitámadást” mértek pakisztáni terroristákra a határon túl. Ugyan erre a Modi-kormánynak lényegében semmilyen bizonyítéka nincs, sőt a pakisztáni kormány szatellitfelvételekkel támasztotta alá, hogy a légitámadás csupán fákat ért,

a kormányzati propaganda és a film is megtörtént, hősies eseményekként mutatja be a katonai manővert (Das 2019).

A REVIZIONISTA TÖRTÉNELMI EPOSZ

A másik, a hindutva és a filmkészítés szempontjából említésre méltó folyamat az indiai történelemnek egy sajátos, sáfrányszínű ábrázolása a filmvásznon, amelyre a *Manikarnika* film kapcsán már utaltunk. A film- és a történettudósok között régóta zajlik a vita, hogy a történelmi filmnek vannak-e egyáltalán kötelezettségei a történeti hitelesség felé, és ha igen, akkor mik ezek? A vita tétjét az emeli, hogy a történelmi filmekről természetesen nem lehet ugyanazt a kritikai alaposságot elvárni, mint egy történettudományi tudományos munkától, de társadalmi hatásuk mégiscsak jelentős. A film sokkal szélesebb rétegekhez jut el, és adott esetben jobban befolyásolja a történeti eseményekről alkotott közgondolkodást, mint egy könyv vagy tanulmány. Indiában ez különösen igaz, tekintve, hogy az indiai moziközönség viszonylag kevésbé van otthon az indiai történelemmel kapcsolatos vitákban: nagy tömegek iskolázatlanok, míg a középosztály körében preferált angol nyelvű oktatási intézmények pedig elsősorban a reáltudományokra helyezik a hangsúlyt, a történelemoktatás pedig inkább az európai és észak-amerikai történelemre koncentrál.

További nehézséget jelent, hogy az indiai történelem korai korszakait illetően még a tudósok körében is sok a bizonytalanság. Az i. e. 3000–1000 közé datált, roppant fejlett, városias, Indus folyó mentén kialakult civilizációval kapcsolatban például alapvető problémát jelent, hogy a mai napig nem sikerült megfejteni az írásrendszerét, így csupán a régészeti leletekre támaszkodva lehet rekonstruálni a kultúra fő jellemzőit. Ez elég teret nyújt a rendelkezésre álló leletek szabad, politikai beállítottságnak megfelelő értelmezésére. Annak ellenére, hogy a történettudomány mai állása szerint az indusi civilizáció létrehozói feltételezhetően nem azonosak azzal az indo-árja néppel, akik a Védák szerzői, és akiket a mai észak-indiai népesség elődjének tekintenek, a politikai hinduizmusnak kifejezett célja az, hogy ezt az elméletet megcáfolja. Míg a tudományos álláspont szerint tehát a védikus vallás gyökerei Indián kívül erednek, a politikai hinduizmus ezt elutasítja. A hindutvának az az érdeke, hogy a védikus civilizáció gyökereit minél korábbra vezesse vissza, illetve őshonosként ábrázolják, így a lehető leghatározottabban tudják állítani, hogy az árják India őslakói, a hinduizmus pedig India területén létrejött, őshonos vallás, szemben a hódítók, legfőképp a muszlimok és keresztények „külföldi” vallásaival. Amennyiben ez az elmélet elfogadottá válna, a hindukat nem lehetne azzal vádolni, hogy ők is a muszlimokhoz, vagy keresztényekhez hasonlóan hódító kultúrával rendelkeznének. Ezt az elméletet nyelvészek, régészek és vallástudósok is egyöntetűen cáfolják, de például a *Mohenjo Daro* ([Móhendzsó Dáró], 2016, rend.: Ashutosh Gowariker) című film mégis tényként kezeli.

A *Mohenjo Daro* egyfajta revizionista és modernista szemléletet alkalmazva ábrázolja az indusi civilizációt, és egyértelmű állásfoglalást tesz amellett, hogy az indusi civilizáció lineáris elődje a védikusnak. A film középpontjában egy szegény indigófarmer áll, aki Móhendzsó Dáróba, a „bűnös városba” utazik a faluból, hogy kiálljon a saját igazáért. A film a nagyvárost elsősorban a kozmopolita és kapitalista behatások bemutatásával ábrázolja romlottnak és morálisan korruptnak, amelyet a vidéki, hagyományos értékeket képviselő főhős szemszögén keresztül mutat be. Ugyan a város–vidék szembeállítás egy gyakran használt szimbólum a bollywoodi filmekben, és gyakran egyfajta Nyugat-kritikaként jelenik meg, a film mégis figyelemre méltó a történelemszemlélet ábrázolása szempontjából. A főhős, Szarman, a film során nemcsak, hogy kiáll a szegények jogaiért, de kiderül, hogy valójában ő Móhendzsó Dáró jogos uralkodója, és ráadásul még egy bibliai méretű özönvíztől is képes megmenteni a város azon lakóit, akik bebizonyítják, hogy őket nem korrumpálta a nagyvárosi élet. A film kulcsjelenetében az áradás elmúltával Szarman újrannevezi a megszelídült folyót: a korábban Szindhu néven ismert Indus folyót Gangesszé, vagyis hindí-szanszkrit néven Gangává nevezi át. Ezzel teljesen egyértelmű kapcsolatot teremt az Indus és a Gangesz, vagyis két, egymástól egyébként több ezer kilométerre fekvő folyó között. Egyúttal párhuzamot von az egymástól minden tudományos bizonyíték szerint radikálisan különböző indusi, valamint a védikus civilizáció között, ezzel alátámasztva a hindutva történelemszemléletét.

A filmkészítők egyéb módokon is utalnak a kontinuitásra: például Hrithik Roshan [Hrithik Rósan], a Szarman alakító színész filmbeli megjelenése révén. Hrithik Roshan, aki egyébként is a bollywoodi filmipar „görög istenségeként” ismert az átlagos indiai külsőtől elütő klasszikus vonásai, zöld szeme és barna, göndör haja révén, ebben a filmben kiszőkített hajjal mutatkozik, erősen valószínűsítve valamiféle árja genetikai örökséget. A film történelmi hitelességének hiányát a lenyűgöző látványvilág feledteti, az indusi civilizáció pompája és feltételezett lakóinak grandiózus kultúrája a hollywoodi filmeket megszégyenítő díszletek, jelmezek és digitális technológia segítségével jelenik meg. Mindez nemcsak meggyőzi a nézőket arról, hogy hiteles történelmi ábrázolást látnak, de egy olyan látványvilágba is röpíti el őket, amely eleddig jórészt hiányzott az indiai moziból, és azt a benyomást kelti az indiai közönségben, hogy az ő történelmükre is lehet, és érdemes is büszkének lenni (Basu 2021: 186).

Azok a történelmi filmek, amelyek a hindu–muszlim kapcsolatokat is érintik, különösen érzékeny pontját jelentik a hindutva kultúrpolitikájának. Ennek fő okát a hindutva alapvetéseiből fakadó átpolitizált hindu–muszlim kapcsolatok és az ebből fakadó revizionista történelemszemlélet adják. Azok a filmek, amelyek nem felelnek meg a BJP vagy valamely, ideológiai szempontból rokon szervezet ízlésének, gyakran válnak retorikai, cenzori vagy fizikai támadások áldozatává. Ennek megfelelően komoly kálvárián ment keresztül a 2008-as *Jodhaa Akbar* ([Dzsódhá Akbar, rend.: Ashutosh Gowariker) című film, amely a Mogul-birodalom legnagyobb uralkodójának, a muszlim vallású Akbar császárnak (1542–1606) és hindu vallású királynőjének, Dzsódhá Báinak a szerelmét meséli el. A film a

felekezeti közti szerelem és házasság bemutatásán keresztül kampányol a vallási pluralizmus és szinkretizmus lehetősége és fontossága mellett. Azzal, hogy erre a harmonikus hindu–muszlim történetre fókuszál, azt is igyekszik bemutatni, hogy India szekuláris alkotmányának évszázados társadalmi hagyományai vannak. Fontos megjegyezni azonban, hogy a békés egymás mellett élés üzenetének propagálása ellenére több olyan jelenet is szerepel a filmben, amely Dzsódhá Báí hinduizmusát humánusabbnak és felsőbbrendűnek ábrázolja, mint Akbar iszlám hitét. Dzsódhá már a film elején kijelenti, hogy nem hajlandó áttérni az iszlámra és eltaszítani magától a szeretett isteneit. Hasonlóképp, amikor Dzsódhá és Akbar konfliktusa nyomán Akbar felajánlja Dzsódhának az iszlámban megengedett válás lehetőségét, a királyné ettől mereven elzárkózik. Dzsódhá a hindu asszonyok sírig, és ezen túl a következő hét életben tartó hűségét hozza indokként, ezzel a házasság iránti odaadást egyértelműen a hinduizmusból fakadó értéknek tünteti fel. Ugyan a film így egyértelműen sokkal szimpatikusabbnak ábrázolja a hinduizmust, mint az iszlámot, ennek ellenére különböző hindu szélsőséges szervezetek, mint például a Rajput Karni Sena ([Rádzspút Karni Széná], „A rádzspút Karni istennő serege”) tiltakoztak a film bemutatása ellen. Ugyan állításuk szerint a problémájuk az volt, hogy a filmben történeti hiteltelenségek vannak, amelyek miatt károsodhat a rádzspút hercegnő megítélése, de feltételezhető, hogy igazi problémájukat a hindu nő és a muszlim férfi filmvásznon ábrázolt szerelmi viszonya jelentette (Osuri 2016).

Főként annak tekintetében, hogy a hindutva ideológiája azt is megkérdőjelezi, hogy az indiai muszlimoknak egyáltalában van-e helyük a mai indiai társadalomban, különösen érzékeny pontot jelent számukra a hindu nő és a muszlim férfi közötti szerelmi kapcsolat pozitív ábrázolása. Ez ugyanis beleilleszkedik a hindu szélsőjobboldal „szerelmi dzsihadról” alkotott elképzelésbe. A kifejezés tartalma lényegében az, hogy muszlim férfiak azért udvarolnak hindu nőknek, hogy áttérítsék őket az iszlámra, és így ássák alá a hindu nemzet jövőjét azzal, hogy a hindukat kisebbséggé teszik Indiában. A szerelmi dzsihad koncepciója, amelyet elsősorban a BJP és a Szangh Parivár terjeszt, kétfajta bizalmatlansági érzést is kiaknáz, amely jelen van a hagyományosabb hindu közösségekben. Egyrészt a muszlimokkal szemben érzett látens ellenérzésekre, másrészt pedig a szabad szerelemmel és a nem elrendezett házasságokkal szembeni ellenállásra épít. Alapvető félelem a hindu feleség iszlámra való áttérése, amely által nemcsak a nőt, de születendő gyermekeit is elveszítené a hindu hit. Másodsorban pedig mivel az elrendezett házasságok az endogámia elvére épülve felekezeti és kastyú-szemponthoz is figyelembe vesznek, hétköznapi körülmények között tehát nem fordulhat elő, hogy hindu és muszlim vallású felek elrendezett házasságra lépjenek. Tehát amennyiben egy hindu nő és muszlim férfi házasodnak össze, ez minden esetben a saját döntésük, és elképzelhető, hogy szembe megy a szülők és a tágabb közösség akaratával. Ez a döntés így potenciálisan megkérdőjelezi a hagyományos társadalom modelljét és elvárásait is. Természetesen mindez Dzsódhá és Akbar esetében a legkevésbé sem volt igaz: ez a hindu–muszlim frigy politikai okokból és gondos mérlegelés után kötöttetett – ráadásul az sem teljesen egyértelmű, hogy Dzsódhá Báí valóban létező

történelmi személy volt-e (Ashraf 2008). Mindezek természetesen nem gátolták meg a propagandagépezet működését, hiszen a politikai hinduizmus ideológusai egyébként is gyakran aknázzák ki a gyorsan változó társadalmi folyamatok láttán érzett bizonytalanságból eredő félelmeket, amelyek közül a fiatalok szabad párválasztása könnyen megragadható elem (Mahaprastha 2020).

A *Padmaavat* ([Padmávat], 2018, rend.: Sanjay Leela Bhansali) című film a *Jodhaa Akbar*hoz hasonló hindu–muszlim szerelmi témát vetett fel, azonban tíz évvel később készült. A két film készítése között eltelt évtizedben jelentősen jobbra tolódott a politikai közbeszéd, amely jól látszik abból is, ahogy a film a hindu és muszlim szereplőket ábrázolja, és ahogy minderről a közvélemény nyilatkozott. Maga a film azt a népköltészetből jól ismert történetet mutatja be, hogy Aláuddín Khildzsi, a Delhi Szultánátus uralkodója beleszeretett a legendás rádźspút nemzetiségű királynéba, Padmávatíba, és megtámadta férje királyságát azért, hogy elragadhassa Padmávatít. Hiába győzte le azonban a hadjáratban a rádźspút seregeket, nem vette számításba a rádźspútok különösen szigorú morális kódexét, amelynek értelmében a férj halálát követően a még élő feleségnek is követnie kell férjét a halotti máglyára. Az özvegyégetés, vagyis a *szatí* gyakorlata ekkoriban még általánosnak számított a *ksatrija* kaszt tagjai között, így Aláuddín Khildzsi szerelme sem teljesülhetett be, hisz Padmávatí férje halálát követően azonnal máglyára lépett. Ezzel nemcsak saját, de férjének és az egész rádźspút klánnak is megvédte a becsületét.

A film jelentősen különbözik a Dzsódhá–Akbar történetétől abból a szempontból, hogy a muszlim vallású uralkodót velejéig romlott barbárként ábrázolják, és élesen szembeállítják a hindu vallású rádźspút arisztokrácia kifinomult eleganciájával. Összhangban a muszlimellenes hangok erősödésével az indiai társadalomban, Aláuddín Khildzsi ábrázolásmódja karikatúraszerűen követi a muszlimokról az indiai populáris kultúrában alkotott sztereotípiákat. Khildzsi szultánt szinte már állatiasan gonoszként ábrázolják, akit szenvedélyei és ösztönei vezérnek. Gyakran fogyaszt nyers húst és feleségével, aki láthatóan retteg is tőle, kegyetlenül viselkedik. Megjelenése is erősíti a barbár sztereotípiákat: sötét ruhákat és prémeket visel, de mindig mosdatlan és koszos. Ezzel párhuzamosan a film nagy hangsúlyt fektet a civilizált rádźspút társadalom moralitásának ábrázolására is. Az egész történet erkölcsi győztese pedig maga Padmávatí, aki végső, legnagyobb áldozatával nemcsak, hogy beteljesíti az ideális nő feladatát és önként követi férjét a halálba, de az egész állam és hindu közösség becsületét megvédi azzal, hogy inkább a halált választja, mint hogy elviselje azt, hogy a muszlim betolakodó meglássa az arcát, és ezzel megsértse az ő és a királyság becsületét. Megjelenik a szerelmi dzsihád tematikája is, és a film egyértelműen amellet foglalt állást, hogy a muszlim betolakodónak nincs joga birtokolni Padmávatít, továbbá ha ezt szimbolikusan kiterjesztjük, akkor Indiát sem.

Érdekes módon, a hindu vallást és kultúrát dicsőítő üzenete ellenére a film már a forgatása során is nagy port kavart. Az előzőekben említett Rádźspút Karni Széná

többször is életveszélyesen megfenyegette a színészeket⁵⁶ és a rendezőt. Egyszer még a forgatásra is betörték, ahol szétverték és felgyújtották a díszletet, ami jelen-tősen visszavetette a film készítésének folyamatát. A negatív hatások mellett meg kell említeni, hogy a támadás természetesen reklámnak éppen nem volt rossz, hisz a készülő film rögtön az összes újság címlapjára került. Végül a további kellemetlenségek elkerülése érdekében a filmkészítők kénytelenek voltak különböző változtatásokat eszközölni, például a digitális CGI-technológia használatával utólag eltakarni Padmavati fedetlen törzsét, hogy jobban megfeleljen a konzervatív öltözködési elképzeléseknek, illetve utólag a rádvspút nők erkölcsére és morális kódexére vonatkozó párbeszédet helyeztek el a filmbe, amelyek egyértelműen „megvédték” a rádvspút hercegnő becsületét (Shandilya 2019: 100).

A film kapcsán különösen érdekes megvizsgálni a társadalmi vitát, amelyet kiváltott a hindu–muszlim kapcsolatok és az indiai történelem értelmezésével kapcsolatban. Egyrészt a film bemutatása előtt különböző jobboldali szervezetek tiltakoztak a film ellen, és jellemzően az angol nyelvű urbánus média és elit vette védelmébe a filmet a szólásszabadságra hivatkozva. Azonban a film megtekintése után a helyzet pontosan az ellenkezőjére fordult, tekintve, hogy az elkészült film több szempontból is igencsak regresszív. Az, hogy a muszlimokat sztereotip módon és meglehetősen negatív fényben mutatja be, valamint amellet is érvel, hogy a közösség becsülete függ a nők erkölcsös magaviseletétől, és hogy ennek fényében az özvegyek rituális öngyilkossága erényes és nemes tett, ellentétes azoknak az elveivel, akik egyébként a szólásszabadságra hivatkozva tiltakoztak a film cenzúrázása ellen. A liberális értelmiség tehát a bemutatót követően nagy számban elzárkózott a filmtől, és a BJP ideológiáját kiszolgáló törekvésként tekintenek rá (Shandilya 2019: 107).

Különösen nagy port kavart a *szatí*, vagyis az özvegyek rituális öngyilkosságának ábrázolása, amely a film végkifejletében is megjelenik. A *szatí* a feleség életeken át ívelő hűségének jelképe, amely a mitológia szerint a hindu istenek köréből ered, azonban a mögöttes okokat kutatva a spirituális és vallási magyarázatokon kívül gazdasági okokat is találhatunk: mivel a házasságkötéskor a nők a férj családjához költöztek, és elsődleges feladatuk a férj jólétének biztosítása volt, a férj halálát követően ez fölöslegessé vált, és pusztán eggyel több, keresettel nem rendelkező éhes szájat jelentett. A *szatí* gyakorlat különösen problémás abból a szempontból, hogy a nők szerepe az indiai társadalomban egyébként is másodrendű a férfiak után, amelyet megannyi – egyébként betiltott – társadalmi gyakorlat, mint a hozomány követelése, vagy a szelektív, csak lány magzatokat érintő abortusz is súlyosbít. Ez az elsősorban Észak-India különböző területein őshonos gyakorlat már a brit gyarmatosítók számára is elfogadhatatlan volt, és egy újabb szempontot jelentett abban az érvrendszerben, mely szerint az indiaiak „barbár” szokásai szükségessé teszik a nyugati beavatkozást, és egyfajta civilizációs misszióra jogosítják fel a briteket.

⁵⁶ A rendező Sanjay Leela Bhansalit bántalmazták, majd megfenyegették, hogy lefejezik, a főszerepet alakító Deepika Padukone-t pedig azzal fenyegették meg, hogy levágják az orrát (India Today 2017).

Végül 1829-ben be is tiltották a rituális öngyilkosságot, de még napjainkban is érkeznek beszámolók arról, hogy néhány asszony követi a férjét a halálba (Pachauri 2003: 254). Az, hogy a feleség élete olyan szinten a férjéhez van rendelve, hogy élnie sem szabad nélküle, elfogadhatatlan a modern feministák számára, és épp ezért a *szatí* filmvászonon történő látványos és impozáns megjelenítését is elítélik, amely a *Padmaavat*-ban pedig a morális felsőbbrendűség szimbólumaként jelent meg. (Qureshi 2018: 51).

Sanjay Leela Bhansali *Padmaavat*-ja tehát jól mutatja napjaink indiai társadalmának és a hindutva ideológiájának küzdelmeit, amelyek a fősodorbeli populáris kultúra területén bontakoznak ki. Mindebben fontos szerepet játszanak a hindu és a muszlim vallási közösségek, illetve a nők társadalmi szerepe és lehetőségei, illetve az öncenzúra és a cenzúra kérdésköre. A továbbiakban a populáris kultúra egy elszigeteltebb szeletével fogunk megismerkedni, amely kifejezetten a hindutva politikai céljainak propagálására készült.



23. A Sri Rádzspút Karni Széná tagjai tiltakoznak a *Padmaavat*i bemutatása ellen.

HINDUTVA POP

Következő témánk a kifejezetten a hindutva ideológiájának népszerűsítésére hivatott hindutva pop jelensége. Érdekes módon ez a zenei műfaj annak ellenére sem keltett tudományos érdeklődést, hogy az elmúlt években komoly produkciós ökoszisztémája alakult ki, és a YouTube-on és egyéb videómegosztó csatornákon a különböző hindutva pop daloknak több tízmilliós nézettsége van, tehát egy népszerű és közízlésre jelentős hatást kifejtő jelenségről beszélhetünk. A hindutva pop többfajta regionális és vallásos hagyományra építve kifejezetten a hindutva ideológiáját és a BJP politikáját népszerűsítő tartalmakat állít elő. A műfaj inspirációt merít a hagyományos vallásos dalokból, a *bhadzsanokból*, így könnyen megjegyezhető, könnyen énekelhető, fülbemászó dallamok jellemzik, bár itt a szöveg játssza a főszerepet, amely minden esetben hazafias, harcias és a hindutva alapelveit követi. Fontos hatásként jelenik meg még a bhódzspuri és a bollywoodi filmipar, amelyekről a későbbiekben részletesen is szólnunk.

Fontos jellemzője még a hindutva popnak, hogy a dalok elsősorban a különböző internetes videómegosztó oldalakon terjednek, nem a hagyományos zeneipari infrastruktúrán keresztül. A legnépszerűbb előadók, például Laxmi Dubey [Laksmí Dubé], Sanjay Faizabadi [Szandzsaj Faizábádi] vagy Akshara Singh [Aksará Szingh] azonban gyakran adnak élő koncerteket is, sokszor politikai kampányrendezvényeken jelennek meg. A hindutva popban az ideológiai indoktrináción kívül a daloknak gyakorlati szerepük is van, például különböző vallásos felvonulásokon gyakran szolgálnak aláfestő zeneként. A dalok harcias hangulata jól használható a tömeg érzelmeinek felkorbácsolására, így például tudjuk, hogy volt arra példa, hogy amikor muszlimok lakta városnegyedeken halad keresztül a menet, akkor ezeket a dalokat énekelték egyfajta erődemonstrációként (Purohit 2019).

A hindutva pop közönsége elsősorban az észak-indiai hindí övben, különösen Bihár, Dzshárhkhand, Cshattíszgarh és Uttar Pradés tagállamokban, tehát a szegényebb és vidékiesebb régiókban található. A hallgatók jellemzően az alacsonyabb társadalmi rétegek körébe tartoznak, pont ezért nem is szerepelnek a hagyományos zeneipar radarján (Bose 2019), amely megmagyarázhatja a tudományos érdeklődés hiányát is. A hindutva pop alternatív produkciós és terjesztési modelljei és a korszellemnek megfelelő ideológiája viszont igen széles rétegekhez tud eljutni és nagy népszerűsége tette szert, így a jelenséggel érdemes bővebben is foglalkozni. A következőkben két előadó, Laxmi Dubey és Sanjay Faizabadi munkásságán keresztül vesszük górcső alá a hindutva pop jelenségét.

Laxmi Dubey és a hindutva feminizmus

Laxmi Dubey talán a hindutva pop legérdekesebb arca, ugyanis nő léte képes olyan nézettségi mutatókat produkálni, amely a férfi előadókkal vetekszik. Ez azért is érdekes, mert egyrészt az indiai zeneipar legnépszerűbb előadói férfiak, másrészt pedig a hindutva kifejezetten férfiközpontú ideológia. Kevés nő van jelen vezető pozíciókban a pártpolitikában vagy akár a párt ideológiai holdudvarában, de Laxmi Dubey páratlan népszerűségnek örvend, és fontos szerepet játszik abban, hogy a BJP kialakítsa az indiai kultúra saját sáfrány színű változatát. Gyakran szerepel választási rendezvényeken, de falvakban is szokott turnézni. Közönsége gyakran nem is érzékeli, hogy fellépésének politikai színezete volna, pedig Laxmi Dubey felemelkedése egyértelműen politikai szerepvállalásának következménye.

2014-ben, a BJP hatalomra kerülését követően sikerült szert tennie nagyobb népszerűsége. Ugyan hagyománytisztelő, felső kasztbeli, *bhadzsan*-énekes családban nőtt föl, ahol a repertoárban szereplő dalok leginkább India egységét hirdették, Dubey hamar rájött, hogy az ő értékrendjének jobban megfelelnek a hinduk felsőbbrendűségét hirdető tartalmak (Schultz 2019). Még hozzá nemcsak fogyasztani, de készíteni is kívánta ezeket. Mindehhez a hindu vallás ikonográfiáját is igénybe véve alakította ki a megjelenését. Igyekszik a *szádhvík*hoz, vagyis női hindu aszkétákhoz hasonlítani. Haját nem kontyban vagy fonott copfban viseli,

mint a férjes asszonyok, hanem hosszan és kibontva hordja, mint az istennők és az aszkétanők. Ezzel is szimbolizálja, hogy ő a megszokott társadalmi struktúrákon kívül helyezkedik el, nem kíván az elterjedt társadalmi szerepeknek megfelelően viselkedni. Általában az aszkéták által viselt sáfrányszínű vagy vörös ruhákban mutatkozik, homlokán a spirituális harmadik szemet jelző *bindí* vagy *tilak* van. A spirituális összképet tovább erősíti az, hogy általában istenjelmezbe öltözött táncosok is vannak a kíséretében, akik eltáncolják a dalszövegek tartalmát. Mindezen következményeként közönsége sokszor nem is politikai, hanem vallásos eseményként tekint megjelenésére, főleg a falvakban.

Az aszkétaszerű benyomást tovább erősítik a magánéletével kapcsolatos nyilatkozatok is. Azoknál az énekeseknél, akik elsősorban vallásos tartalmakat gyártanak, általános társadalmi elvárás a visszafogott magánélet és a konzervatív külső megléte (Manuel 1993: 113), Laxmi Dubey azonban még ezt is elutasította, és radikálisabban követi az aszkéta-imázst: nem ment férjhez, hanem cölibátust fogadott. Mindezt a sors döntésének tartja, és ezt is, akárcsak a pályaválasztását isteni elhivatottnak tulajdonítja. Állítása szerint felsőbb hatalmak vezették a hindutvához és a zenéhez, ugyanis régebben újságíróként dolgozott, és megannyi, szerelmi dzsiháddal kapcsolatos történettel találkozott. Ezeken felháborodva úgy döntött, hogy muszáj a maga eszközeivel ez ellen harcolnia, vagyis dalokkal erősíteni a hinduk önbecsülését és megfelelő erkölcsi tanítással példát mutatni (Dua 2019).

Ikonikus dala, a *Har Ghar Bhagva Chayega* [*Har ghar bhagvá cshájégá*] („Minden házra felkerül a sáfrányszín zászló”) is erről szól. A dal alapvető üzenete az, hogy a hinduknak rá kell ébredniük a saját felsőbbrendűségükre, ellenségeiknek pedig fel kell ismerniük, hogy a hinduk milyen erősek is valójában. Mindebben segít nekik Ráma nevének kántálása, illetve az, ha sáfrányszínű ruhákba öltöznek és sáfrányszínű zászlókkal díszítik a házaikat is. A dal refrénje maga a dal címe, vagyis:

*Har Ghar Bhagva Chayega, [har ghar bhagvá cshájégá]
Ab Raam Raajya Ayega [ab Rám Rádzsja ájégá]*

Minden házra felkerül a sáfrányszín zászló,
Eljön végre Ráma birodalma!
(A szerző fordítása)

Mindezzel a hindutva egyik alapelvét, Ráma, az ideális uralkodó és az elveszett hindu aranykor visszatérének mítoszát erősíti. Visszatérő elem még a dalban a „*Dzsaj Srí Rám*”, vagyis „éljen Ráma urunk” felkiáltás is, amely népszerű hívószó a hindutva köreiből. A dal nagyon egyszerű, teleologikus szövege tehát lényegében a hindutva alapvető ideológia elemeit foglalja össze. A sáfrányszínű zászló felemelkedése egyértelműen a hinduizmus szent színének, a sáfránynak a hindutva számára történt kisajátítását és a hindutva hétköznapi életben történő előretörését visszhangozza. Ezzel egybecseng Ráma birodalmának eljövetele is, amelynek ideológiai töltetével az Ajódhjá-mozgalmat tárgyaló fejezetben már foglalkoztunk.

Ezen kívül kulcsfontosságú még a dal fő mondanivalója is, mely szerint az előadók célja a „hinduk felébredtése” abból az évszázados álomból, amelybe a különböző külső megszálló hatalmak, jelesül az angolok és muszlimok kényszerítették őket. A dalszöveg arra biztat, hogy a hinduk fedezzék fel magukban újra a harcos természetüket és tartsanak ki utolsó vérükig, így különböző fegyverek dicséretével igyekezik rábírni őket arra, hogy álljanak ki magukért. Ezzel egyértelműen a BJP és általa propagált „veszélyben lévő hinduk” narratívát folytatja, arra hívva fel a jóérzésű hindukat, hogy álljanak ki vallásuk védelmében. Erre nemcsak a külső ellenséggel, Pakisztánnal szemben van szükség, de a háttérben ólálkodó belső ellenséggel szemben is. A dal utal a Pakisztánnal kapcsolatos sérelmekre és ellentétekre: felszólít arra, hogy az India és Pakisztán által vitatott hovatartozású Kasmír minden völgyét borítsa sáfrány zászló, vagyis szüntessék meg a terület nemzetközi felosztottságát és birtokolja kizárólag India.

Az Indiában élő muszlimokat ugyan explicit módon nem említi, de kijelenti, hogy csak az élhet Indiában, aki hajlandó „*Vandé Mátaramot*” mondva Indiát éltetni. A kijelentés ellentmondásosságát a sor eredete és használati módja adja. A „*vandé mātaram*” szanszkrit nyelvű sor, amelynek jelentése „leborulok az anya előtt”, egy 19. századi bengáli nyelvű versből származik, amit Bankim Chandra Chattopadhyaya [Bankim Csandra Csattópadhja] írt, és amely a függetlenségi mozgalom idején vált igazán népszerűvé, a későbbiekben India nemzeti dalaként tartották számon. Annak ellenére, hogy a leggyakrabban idézett első sorból ez egyértelműen nem derül ki, nyilvánvaló, hogy az említett „anya” valójában az anyaistennőként megszemélyesített Indiát szimbolizálja. A monoteista muszlimok számára egyébként is problematikus a többistenhittel azonosulni, azonban még inkább ellenkezik meggyőződésükkel ellentétes módon más isteneket éltetni, ami ebben az esetben az elvárás volna velük szemben.⁵⁷ Ezenkívül pedig utal arra a gyakori sztereotípiára is, hogy az indiai muszlimokban nincs nemzeti érzés, és sokkal inkább azonosulnak a vallási közösségükkel, mint a nemzettel. Ez a hindutva retorikájában gyakran implicit vagy explicit módon párosul azzal a gyanúsítással, hogy a muszlimok valójában vallási és nem nemzeti alapon kötődnek, így a muszlim vallású Pakisztánhoz szorosabb szálak fűzik őket, mint a főként hindu Indiához.

Annak ellenére, hogy napjainkban körülbelül 138 millió muszlim él India területén, a szubkontinens történeti folyamatainak következményeként társadalmi megítélésük meglehetősen problémás. A hindu jobboldali politikai pártok szemében az iszlám és követői egyaránt idegeneknek vagy egyenesen betolakodóknak számítanak, ugyanis az iszlám eredete és szent helyei a hinduizmus, szikhizmus és buddhizmus, tehát az „őshonos” dél-ázsiai vallásokkal ellentétben nem Indiában találhatók. További érv, hogy maga a vallás hódító uralkodói dinasztiák idején terjedt el Indiában. Annak ellenére, hogy a muszlim lakosság egy része a terület felosztásakor Pakisztánba vándorolt, sokan nem tudták vagy nem akarták elhagyi-

⁵⁷ Ugyanez vonatkozik a „Dzsaj Srí Rám” felkiáltásra is, amellyel a későbbiekben még részletesen foglalkozunk.

ni lakóhelyüket, amely immáron Indiához tartozott. Ezen muszlim közösségek nagyon nehéz helyzetben találták magukat a független Indiában. Annak ellenére, hogy a szekularizmus hivatalos állami ideológiája a vallás kérdését egyértelműen a magánélet területére igyekezett szorítani, a felosztás keserű tapasztalatai után sokan vitatták, hogy a muszlimoknak joguk lenne indiai állampolgárnak lenni. A vallási hovatartozás sokak szemében összerosódott a politikai beállítottsággal, így szélsőséges esetben minden muszlimmal szemben fennállt a gyanú, hogy a két nemzet elmélet támogatója és titkon pakisztáni szimpatizáns (Kumar 2008: 177). Annak ellenére, hogy a Dzsaváharlál Néhrú miniszterelnök nevéhez kapcsolódó szekularizmus és szocializmus ideológiája igyekezett ezeket a törésvonalakat a háttérbe szorítani, az 1990-es években a világ gazdasági nyitás, a kasztkonfliktusok elmélyülése, a föderális államszervezet válsága, a kasmíri és pandzsábi regionális szeparatista mozgalmak megerősödése újra előtérbe hozta a vallás, állampolgárság és identitás kérdését, amelyet az ehhez hasonló kulturális termékek is hangsúlyoznak. A dalszöveg lényegében egyenként sorra veszi az összes iszlamoFOB sztereotípiát és ráerősít a veszélyben lévő hinduizmus narratívájára is. Ezt természetesen nemcsak a szöveg, hanem a videoklip is többféleképp alátámasztja.

A videó több különböző vizuális rétegből áll. Egyrészt különböző vallási és politikai eseményeket mutat, ahol emberek végeláthatatlan tömege hömpölyög. A horizonton sáfrányszínű zászlók lobognak azt sugallva, hogy ezek a tömegrendezvények a hindu jobbhöz kapcsolódnak, vagyis a hindu nacionalizmusnak széles társadalmi támogatottsága van. A felvonulásoknak egyfajta népünnepély jellege is van, amelyet nemcsak a jókedvű emberek bemutatása, hanem a tömeget szórakoztató, ünneplő ruhába öltözött zenészek felvonultatása is erősít. Különös hangsúlyt kap a sáfrányszínű turbánt és fehér ruhát viselő fiatal lányok menete, akik feltehetőleg a Durgá Váhiníhez, a paramilitáris Badzsrang Dal női ágához tartoznak. Közös jellemzője az ábrázolt felvonulásokon résztvevőkben, hogy szemmel láthatóan boldogok és büszkéek arra, hogy részesei ennek a tömegnek: vagy zászlót lengetve masíroznak, vagy önfeledt boldogsággal táncolnak egymással a tömegben.

A második réteg egyfajta vizuális segédanyagként működik, és illusztrálja a dalszöveg tartalmát. Amikor Laxmi Dubey Ráma birodalmának eljövételéről énekel, többször megjelenik egy Ráma herceget harcos hősként ábrázoló illusztráció vagy a „*Dzsaj Srí Rám*” dévanágári ábécével írt felirata is. Ez egyértelműen kijelöli a dal célközönségét is, vagyis az elsősorban hindíül író-olvasó, tehát feltehetőleg nem kozmopolita nagyvárosi közönség képe jelenik meg gondolatainkban, hanem azok a vidéken élő, alacsonyabb társadalmi osztályba tartozó észak-indiai hinduk, akik egyébként is szimpatizálnak a hinduk felébresztéséről szóló üzenettel. Más istenségek is szerepelnek a klipben, mintegy erősítve az isteni felhatalmazás és spirituális fensőbbiség üzenetét.

A Kasmír visszaszerzéséről szóló sorokat követően India térképe is feltűnik, amelyen India anya istennő is szerepel, a függetlenségi mozgalom korába kalauzolv

a nézőket, amikor India anyácska védelmének jelszavával mozgósítottak. Siva hatalmas szobra is többször felbukkan, illetve egyszer animáció formájában is láthatóvá válik az a mitológiából jól ismert pillanat, amikor Siva meditációját abbahagyva kinyitja a szemét azért, hogy a világ dolgaival foglalkozzon. Ez reflektál a hinduk felébredéséről szóló témára a dalszövegben. Akárcsak Ráma, Siva is harcias, izmos, félelmetes férfiként jelenik meg, aki készen áll megvédeni a hindukat bármilyen ellenségtől. Fenyegető jelenlétként mutatkoznak meg a félmeztelen, kidolgozott felsőtestű birkózók is, akik a hindu hitük különböző külső jegyeit is magukon viselik: homlokukon tilak van, nyakukban az istenfélő magatartást szimbolizáló imafüzér, arcukon pedig az indiai férfiaság elmaradhatatlan szimbóluma, a kackiás bajusz. A marátháktól elkezdve napjainkig tartó különböző történelmi korokból felbukkanó katonák is harcra készek, és utolsó csepp vérükig hajlandók a külső ellenséggel szemben védelmezni a hindukat.

A videoklip középpontjában azonban szimbolikusan és ténylegesen is Laxmi Dubey, az énekesnő áll. A beállítás egyértelműen rá fókuszál, és mögötte, a háttérben zajlanak az előbbieken elemzett események. Laxmi Dubey szerint egyaránt krónikása és mozgatórugója a hinduk ébredésének, egyfajta vátesz, aki lelkesíti és harcba vezeti a hindukat. Fejére sáfrányszín turbánt kötve és vállán sáfrányszínű, díszes zászlóval egyrészt hindu szent emberekre, másrészt azokra az istenszobrokra emlékeztet, amelyeket a hétköznapi vallásgyakorlás során hasonló sálakkal és ruhákkal díszítenek föl a hívők. Viselkedése azonban meglehetősen távol áll a békés szobrokétól, a jelenetek nagy része közről mutatja harcias tekintetét, amelyet testbeszéde is tükröz. Mozdulatai nagyok és határozottak, gyakran imitál kardforgatást vagy törvívást, annak megfelelően, hogy épp miről énekel. Hanghordozásában és gesztikulációjában a vásári előadókra emlékeztet, akik nemcsak szavakkal, de gesztusaikkal is mesélik a történetet, amely így még könnyebben érthető a közönség számára.

A dal rengeteg feldolgozást is ihletett, melyek közül sok már nem is elérhető a YouTube-on, ugyanis a közösségi irányelvek megsértése miatt eltávolították őket, hisz a szöveg és a tartalom csak egy lépéssel marad el az explicit iszlamofóbiától és a Pakisztán-ellenességtől. Azonban ennek ellenére gyakran hallani különböző vallási menetek vagy politikai gyűlések alkalmával. Feltételezhetően a dal megírásakor is ilyen célok lebegtek a szerzők szeme előtt, ugyanis egyik legfeltűnőbb jellemzője a gyors és határozott ritmusa, olyan mintha kifejezetten menetdalnak íródott volna. A dallam sem túl komplikált, könnyen megjegyezhető, sőt énektudás sem szükséges a közös elénekléshez, ugyanis Laxmi Dubey is inkább csak kántálja a dal repetitív szövegét. A formula sikeresnek bizonyult ugyanis, hogy 2019-ben megjelent a „*Modi Ka Abhinandan*” ([Módí ká abhinandan], „Modi köszöntése”) című dala, amely pontosan ugyanúgy kezdődik, mint a *Har Ghar Bhagva Chayega* című dal, leszámítva, hogy megváltozott a dalszöveg, amely immár így szól:

*Bharat ka parcham chhaya hai
Modi rajya ab aaya hai.*

Magasan lobog India zászlója,
Eljött végre Modi birodalma
(A szerző fordítása)

Ez alapján teljesen egyértelműen azonosítja a hinduizmus zászlóját India zászlójával és Modit mint Ráma földi helytartóját jelöli meg.



24. Pillanatkép a *Har Ghar Bhagva Chayega* című dalból, Laxmi Dubey épp azt imitálja, hogy Ráma íjával veszi célba a hinduizmus ellenségeit.

Dubey megjelenésével és politikai szerepvállalásával is azoknak a nőknek a sorát gyarapítja, akik a férfiközpontú hindutva ideológiában is megtalálták a helyüket, mint például Radhe Maa [Rádhé Má], Uma Bharti [Umá Bhártí] vagy Pragya Thakur [Pragjá Thákur]. Közös ezekben a nőkben, hogy mindannyian a hagyományos társadalom által a nők számára kijelölt világi feleség-anya szerepektől elforduló, spirituális, kissé excentrikus alakok, akik kritika és kérdés nélkül támogatják a politikai hinduizmus céljait. Érdekes azt vizsgálni, hogy minek köszönhető a nők számára csupán a feleség és anya szerepét szánó politikai hinduizmusban ezeknek a nőknek a sikere. Feltételezhetőleg ez részben annak köszönhető, hogy a BJP és a politikai hinduizmus ideológiájában integráns szerepet játszik a lemondást és világtól való elvonulást hangsúlyozó aszketikus vonal (Basu 1993: 27). Ezek olyan tulajdonságok, amelyeket maga Modi is gyakran és szívesen emel ki önmaga kapcsán. Azzal, hogy Dubey ennyire egyértelműen csak a szent célnak él, odaadó és elhivatott váteszként tudja pozicionálni saját magát, és nem kell szembesülnie azokkal a kihívásokkal, amelyekkel az indiai politikai életben jelen lévő nőknek általában meg kell küzdenie. A politikai hinduizmus pedig folyamatosan keresi a kultúrának és a közéletnek azokat a szegmenseit, amelyekben előretörhet, és ilyen módon támogató bázist nyújt a hasonló vállalkozásoknak.

Sanjay Faizabadi és a bhódzspuri zeneipar

Annak ellenére, hogy Laxmi Dubey dalai meglehetősen hasonlítanak egymásra, és a zenei világ helyett inkább a szövegtartalomra és a látványvilágra helyezik a hangsúlyt, a hindutva pop többi előadója nem tér el nagyban a bollywoodi zene vagy akár a kurrens popzenei irányzatok trendjeitől. Gyakran különösen sokat merítenek már létező populáris műfajokból, melyre érdekes példát jelent a hindutva pop és a bhódzspuri popzene kapcsolata. A bhódzspuri nyelvű popzene elsősorban az észak-indiai Bihár tagállamban készül, eladási számaikat tekintve az egyik legnagyobb regionális piac az indiai zeneiparban, azonban mivel a sztereotípiák szerint közönsége elsősorban a Bihár tagállamban és egyéb észak-indiai tagállamokban élő szegényebb és jellemzően iskolázatlanabb rétegek közül kerül ki, a bhódzspuri kultúra és annak fogyasztói gyakran válnak negatív sztereotípiák áldozatává (Kumar 2018: 62).

A bhódzspuri popzene hangzásvilágában a hindí pop régebbi korszakait idézi, legjellemzőbb hangszere a szintetizátor, ami azonban a legfontosabb, az az, hogy jól táncolható zenei műfaj. Nyelve bhódzspuri, a hindí egy kelet-indiai dialektusa, szövege pedig általában a női szépség különböző dimenzióit, illetve egyéb hétköznapi témákat dolgoz fel. Fontos eleme a látványvilág, szinte minden bhódzspuri videoklipben szerepel egy hastáncos ruhákba, vagy kihívó száríba öltözött teltebb táncosnő, akinek az énekes előadja dalát, illetve akivel a többi háttértáncos is táncolhat. Ilyen például a nagy népszerűségnek örvendő „*Lollypop lagelu*” [Lolipop lágélú] (kb. „Nyalókának tűnsz”) című dal (előadó: Pawan Singh, 2015), amely 2023 novemberében 226 milliós nézettségénél tart YouTube-on. A dalszöveg a videoklipben szereplő nő külsejét és vonzerejét dicséri: amikor ajkait vörös rúzzsal festi ki (jellemzően bhódzspuri kiejtéssel „lipishtick”, az angol / sztenderd hindí „lipstick” helyett), akkor olyan ellenálthatatlan, mint egy nyalóka, amikor pedig a csípőjét riszálja, akkor a bhódzspuri régió különböző részeit földrengésszerű sokkhatás éri.



25. Pawan Singh a *Lollypop lagelu* című dal videoklipjéből.

Különösen érdekes mindennek fényében, hogy e felettébb túlfűtött dálnak is létezik hindutva pop változata. A „*Pakistan hila denge*” [Pakisztán hila déngé], vagyis kb. „Felforgatjuk Pakisztánt” című dal dallamában szinte nincs változás a „*Lollypop*

lagelu”-hoz képest, azonban a dalszöveg tartalma, mondanivalója és a videóklip vizuális kultúrája igen eltérő. Az előadó szintén férfi, de a hasonlóságok sora itt véget is ér. A „*Pakistan hila denge*” előadója, Sanjay Faizabadi annak idején sikertelenül próbált felvételt nyerni mind az indiai hadseregbe, mind pedig betörni a bhódzspúri pop piacára, azonban a hindutva pop 2014 óta tartó felemelkedése végre megteremtette számára ennek a két érdeklődési körnek a metszetét, és azóta népszerű bhódzspuri popdalok hindutva-támogató feldolgozásaival keresi a kenyerét. A „*Pakistan hila denge*” lényegi mondanivalója az, hogy ha Modi miniszterelnök kiadja a parancsot, akkor a hindutva hű harcosai letörlik Pakisztánt a föld színéről.

Faizabadi megjelenése és viselkedése annyiban hasonlít Laxmi Dubeyhoz, hogy mind a ketten egyfajta militáns, fenyegető aurát sugároznak, és arra akarják felhívni a hindukat, hogy álljanak ki a saját érdekeikért és védjék meg magukat. Viszont Faizabadi statikusabb és kevésbé karizmatikus, mint Laxmi Dubey: Faizabadi az egész videó alatt egyhelyben áll egy mikrofon- és kottaállvány előtt, és időnként még a dalszöveget is papírról olvassa. Az egyetlen táncmozdulat, amit végrehajt, úgy tűnik, mintha Modi utánzása lenne, ugyanis a kettéosztott képernyő jobb oldalán Modi látható, amint ujját a magasba emelve mond beszédet, míg a képernyő bal oldalán Faizabadi teszi ugyanezt. A dal fő mondanivalója, hogy Modi hűséges hívei készen állnak Pakisztán lerohanására: ezt hangsúlyozandó, Faizabadi is katonai egyenruhát öltött, arcán pedig álcázó arcfesték van. Így ő maga is szimbolizálja azt a hősiességet, akinek meg kell védenie Indiát a különböző veszélyektől. Faizabadi feltételezhetőleg egy zöld vászon előtt áll, amelyre digitális technológiával különböző fegyvereket, harckocsikat és robbanásokat vetítenek, amelyek a dal ritmusát is követik. A többi jelenetben egy hosszú montázst láthatunk, amely a híres köztársaságnapi felvonuláson résztvevő indiai hadsereget és az indiai és pakisztáni határon lévő Vágáh-átkelő legendás határzárási ceremóniáját is ábrázolja. Emellett különböző filmekből is tartalmaz harcjeleneteket, illetve terroristák áldozataivá vált emberek haláltusáját, valamint még számítógépes játékokból is mutat részleteket, különös hangsúlyt fektetve a robbanásokra és rakétákra.



26. Sanjay Faizabadi a *Pakistan hila denge* videóklipjében.

A dalszöveg arról számol be, hogy India egyfajta alvó oroszlán, amelyet ellenségei ugyan tarthatnak gyengének, de tévednek, hisz amennyiben Modi parancsot ad, lerohanják Pakisztánt. Szó esik még az India anya teje által táplált hősookról és arról, hogy eleget folyt már az indiaiak vére, ezért eljött a bosszú ideje. Különösen érdekes mindezt a militáns tartalmat és megjelenést összevetni a dallamvilágot biztosító „Lollypop lagelu” verzióval. Míg a bollywoodi vagy bhódzspuri dalok gyakran erotikus témákat dolgoznak fel szuggesztív módon, addig a hindutva pop kizárólag vallásos, spirituális vagy hazafias témákat tárgyal. Ebben az esetben a nyalókához hasonlított nő helyét a tiszteletre méltó és erkölcsileg megkérdőjelezhetetlen India anya veszi át a dalszövegben. A dal zenei értéke azonban megmarad azzal, hogy hangzása továbbra is hasonlít a kipróbált és bevált slágerhez.

Ezenkívül érdemes figyelmet szánni a dal terjesztésének módjára is: megállapíthatjuk, hogy a hindutva pop készítői egyértelműen az új médiának köszönhetik a műfaj terjedését, ugyanis Instagramon, Facebookon, TikTokon és YouTube-on szerzik a követőiket, és nem használják a zenekészítés és terjesztés hagyományos infrastruktúráját. Ennek egyik oka, hogy a tartalomkészítők más közönséget céloznak meg, mint a nagyvárosokra fókuszáló hagyományos zeneipar. A videóklippek arra utalnak, hogy elsősorban olyan közönségnek szánják őket, aki hindíül ír és olvas, hiszen nemcsak a dalok címei, de metaadatai is leginkább a dévanágari ábécével írt hindí nyelven jelennek meg, ellentétben az angolosan írt bollywoodi dalcímekkel. A videók és a dalok esztétikai jellemzői alapján is feltételezhetjük, hogy nem a nagyvárosi, felső középosztálybeli rétegeket kívánják megszólítani, mint oly sok mai bollywoodi zenekészítő. Különösen a bhódzspúri zenéből merített inspirációból arra következtethetünk, hogy a célkeresztben elsősorban az a réteg van, akik az úgynevezett hindí övben⁵⁸ élnek, és egyébként is a hindutva támogatói közé tartoznak. Továbbá érdemes utalni a bhódzspuri zene és a politika összefonódására is, ugyanis Bihár tagállam legendásan híres arról, hogy a politikai patronázs az élet minden területét átszövi, és politikai hátszél nélkül akár még a zenében is nehéz érvényesülni (Kumar 2015: 84), így tehát a politikai hinduizmus és a popzene kapcsolata sem meglepő.

A hindutva pop sokak figyelmét megragadta Indiában, és természetesen kritikusai is lettek az irányzatnak. Egy Memestan nevű YouTube-csatorna például paródiát is készített „Eminem x Mandir Wahin Banayenge címmel” (2017), amely Eminem 8 mérföld című filmjéből (rend.: Curtis Hanson, 2002) vett jelenetre szinkronizál egy hindutva pop dalt. A jelenetben az látható, ahogy Eminem egy nagyobb tömegnek rappel, ami vele együtt énekel. A szinkronizált és sáfrányszínűre színezett dal az ajódhjái Ráma-templom felépítéséről szól, címe magyarul: „Ott fogjuk felépíteni a templomot”. A tömeg ebben az új verzióban azt skandálja, hogy *Dzsaj Srí Rám*, vagyis „Éljen Ráma urunk”. A videó így összességében azt a hatást kelti, mintha Eminem, a világhírű amerikai rapper is a Ráma-szülföldje ügy támogatója lenne.

⁵⁸ A hindí öv kilenc államot (Uttar Pradés, Madhja Pradés, Csahattisgarh, Bihár, Rádzsasztán, Harjáná, Dzshárhkhand, Himácsal Pradés, Uttarákhhand) és két nagyvárosi régiót (Delhi, Csandígarh) tömörít Észak-Indiában, amelyek fő beszélt nyelve a hindí valamely dialektusa.

A dolog pikantériája, hogy a videó a készítőik kommentjeinek tanúsága szerint paródiának készült, vagyis csak ki akarták figurázni azokat a hindutva pop videókat, amik láthatóan össze nem illő kép- és hangfelvételek összemontírozásból készültek. A hozzászólások tanúsága szerint azonban a legtöbb néző nem paródiaként, hanem komoly tartalomként fogta fel a videót, és nagy büszkeséggel töltötte el őket, hogy Eminem is támogatja a hindutva céljait.

A fentiekből is látszik, hogy a hindutva pop milyen fontos szerepet tölt be az új India kulturális önazonosságának kialakulásában abban a pillanatban, amikor új felhasználók milliói ismerkednek meg az internettel és keresnek olyan tartalmakat, amelyek megszólítják őket. Úgy tűnik, hogy a hindutva pop képes alternatívát nyújtani a nyugati vagy nyugatias populáris kultúrával szemben, amely a politikai hinduizmus és a konzervatívabb rétegek szerint túlságosan szabados, és hiányzik belőle az igazi tartalom, megfelelő lehet azonban azok számára, akik szerint a valláshoz hasonlóan a kultúrának is a szülőföldről kell származnia.

DIGITÁLIS HINDUTVA

Az internet új felhasználói és újfajta felhasználási módjai kapcsán érdemes a hindu jobboldal és a közösségi média kapcsolatát megvizsgálni. Mint azt már a korábbiakban is említettük, Narendra Modi sikerének és befolyásának egyik oka digitális kampányaiban rejlik, de ez egy nagyobb folyamat része is, ugyanis a BJP mint politikai szereplő különösen jól használja ki a közösségi média által nyújtott lehetőségeket. Ez Indiában különösen fontos, ahol a digitális jelenlétnek egyre komolyabb a szerepe. A Facebook és WhatsApp alkalmazások a mindennapi élet elengedhetetlen részét képezik. Az online pénzügyi platformok, mint a Paytm, GooglePay és egyéb online pénzügyi felületek fontosságát pedig tovább emeli, hogy ezek tették lehetővé az indiai gazdaság túlélését a 2016-os demonetizációs döntést követően (Nandi 2019). Ezen kívül megkerülhetetlen a gyakran telefonos applikációkkal működő, Uber, Ola, AirbNb és hasonló cégek által fémjelzett közösségi gazdaság kérdése is, amely az egyik leggyorsabban növekvő szektor Indiában (India Times 2020) és különösen a nagyvárosokban.

Ha a politika és a közösségi média kapcsolatáról beszélünk, akkor természetesen nemcsak Indiában van nagy jelentősége a közösségi médiának a különböző politikai mozgalmak esetében. Az arab tavasz felkelései, vagy akár az *Occupy Wall Street* mozgalom megszervezése mind a közösségi média segítségével voltak lehetségesek (Udupa 2018), azonban úgy tűnik, hogy Indiában a politikai hinduizmus felemelkedése és terjedése tartósan összekapcsolódott a közösségi média és az internet használatával. A politikai hinduizmus legnagyobb ereje egyébként is a szervezettségében rejlik. A hindutva ideológiájához kapcsolódó szervezetek egy esernyőszervezetbe, a *Sangh Parivarba* ([Sangh Parivár], „A Sangh Család”) tömörülnek. A Sangh Parivár vezető ereje a *Rashtriya Swayamsevak Sangh* ([Rástrija Szvajamszévák Sangh], „Nemzeti Önkéntes Szervezet”), avagy a jobban

ismert nevén az RSS. A Szangh Parivár tagja még a BJP, a hindutva fő politikai szervezete, valamint a *Bajrang Dal* [Badzsrang Dal], egy paramilitáris szervezet, emellett diákszervezetek, nőszervezetek, földművesszervezetek is tartoznak a családhoz, amely lényegében a társadalom és az élet összes szeletét lefedi. Az RSS története a függetlenség előtti időkre nyúlik vissza, azonban a függetlenség után is betiltották, ugyanis feltehetőleg részt vettek Mahatma Gandhi [Mahátmá Gándhí] meggyilkolásában. Ugyanakkor az 1970-es évek óta egyre jelentősebb szerepet játszanak az indiai politikában és közéletben, különösen a 2014-es és még inkább a 2019-es választások óta, amikor meg tudták ismételni választási győzelmüket. A BJP informatikai sejtje az elmúlt években hivatalosan is a párt és a holdudvar legütőképesebb részévé nőtte ki magát. Segítségével Narendra Modi, az ország miniszterelnöke és a párt első embere igazi internetes hírességgé vált nemcsak az indiai fiatalok, de a diaszpóra közösségének körében is (Udupa 2019: 456).

Modi közösségimédia-jelenléte különösen jelentős annak a fényében, hogy miniszterelnöksége elmúlt négy évében egyszer sem adott sajtótájékoztatót, ugyanis azt állítja, hogy az interneten keresztül folyamatosan közvetlen kapcsolatban van a választópolgárokkal, így semmi szükség a média közvetítésére. Ez a kép remekül beleillik a BJP azon populista narratívájába, miszerint a létező médiumok a korrupt, liberális, urbánus *establishment*et szolgálják, és szükség van egy új nyilvánosság kiépítésére (Pal *et al.* 2016). Mindez különösen fontos annak érdekében, hogy Modi egy olyan képet tudjon kialakítani magáról, mely szerint konzervatív értékrendje ellenére fontos számára a technológiai haladás, gazdasági növekedés és a modernitás, amellyel nemcsak a nagyvárosi, fiatal értelmiség, de a diaszpóra körében is sok támogatót szerzett magának (Rao 2018: 168). 2015-ben meghirdette a digitális India programját. Emellett a hinduizmus jól érthető vizuális nyelvét használva képes magáról olyan képet is vetíteni, amely a hagyományosabb értékrendű szavazókat is meggyőzi arról, hogy Modi nemcsak államférfi, de spirituális vezető is (Rao 2018: 172).

Ennek megfelelően a BJP és egyéb kapcsolódó szervezetei, mint például az RSS nagy súllyal vannak jelen a különböző közösségimédia-platfomokon. Összehangoltan és komoly stratégiával építik a hindutva támogatóinak körét, hiszen a közösségi média népszerűsége lehetőséget nyújt a hagyományos média kiiktatására és az emberekkel való közvetlen kapcsolattartásra. A BJP különösen szervezett ebben a tekintetben, 2016 óta hoznak létre különböző profilokat és csoportokat, gyakran komoly demográfiai tervezés után – például azonos kasztú vagy lakhelyű emberekből – állítanak össze csoportokat, amely sokkal hatékonyabb indoktrinációt tesz lehetővé (Ponniah, 2019).

Ezenkívül a BJP komolyan számíthat az online trollhadseregére is, elsősorban a Twitteren és Facebookon. A trollkodás az internetes szlengben alapvetően azt a jelenséget takarja, amikor egy párt vagy ideológia elkötelezett hívei olyan embereket támadnak meg online, akikkel nem értenek egyet. A trollok gyakran személyazonosságukat nem vállalva lehetetlenítenek el más politikai véleményű embereket. Indiában ez jellemzően a Twitter mikroblogging oldalán és a Facebook

közösségi oldalán zajlik, ahol a hindutva trollok veszik keresztűz alá a liberális, szekuláris véleményüknek hangot adó felhasználókat. Kommentjeik és üzeneteik célja az, hogy az illetőt kellemetlen helyzetbe hozzák vagy megalázzák, és rábírják véleménye megváltoztatására, esetleg a platform elhagyására. Különösen jellemző ez indiai női újságírókkal, írónőkkel, akadémikusokkal vagy akár színésznőkkel kapcsolatban, akikkel szemben már szinte rutinszerű a hindutva trollok szexuális töltetű zaklató tweetjeinek és kommentjeinek áradata. Ezekkel egyrészt mennyiségük miatt sem lehet felvenni a harcot, másrészt mivel Narendra Modi híradások szerint saját maga kezeli Twitter felhasználói fiókját és megannyi troll felhasználóval kölcsönösen követik egymást, több mint valószínű, hogy a trollhadserg bevetése mögött politikai akarat is húzódik, így igazából szándék sincs arra, hogy ezeket a trollokat megállítsák (Chaturvedi, 2016).

Az egyik legnagyobb és legszervezettebb internetes botrányt szintén BJP-támogatók okozták, akik létrehoztak több online árverési platformot, ahol licitálni lehetett különböző muszlim nők megvásárlására. Az áldozatok képeit a közösségi médiák felületein nyilvános információjából nyerték ki és különböző képekre és videókra montírozták. Tényleges emberkereskedelemre nem került sor, a „*Sulli*”⁵⁹ és „*Bulli Bai*” platformok a muszlim nők megfélemlítésére és megalázására jöttek létre, és különös előszeretettel vettek célkeresztbe olyan muszlim nőket, akik a közösségi médián keresztül is hangot adtak a hindutva terjedésével kapcsolatos aggályaiknak (BBC 2022).

A BJP közösségimédia-stratégiájának másik fontos eleme az álhírek terjesztése. Annak ellenére, hogy az álhírek terjedése és szándékos terjesztése minden közösségimédia-platfromon komoly problémát okoz, a WhatsApp üzenetküldő applikáció különösen gyakran kerül a rivaldafénybe ennek kapcsán, ugyanis sok esetben bizonyítható, hogy a szándékosan terjesztett álhírek nyomán vallásos erőszak tört ki Indiában. A Facebook által birtokolt WhatsApp legnagyobb piaca India, több mint 200 millió felhasználójuk van az országban, és a világon itt továbbítják a legtöbb tartalmat (Ponniah 2019).

A WhasAppen terjedő tartalmak természetesen nemcsak vallásos töltetűek, a felhasználók gyakran továbbítanak vicces videókat, humoros történeteket, csodálatos koronavírus-gyógymódokat, illetve spirituális magyarázatokat különböző hétköznapi eseményekre is. A WhatsApp üzenetküldő alkalmazás azonban különösen alkalmas álhírek gyors és egyidejű terjesztésére. Egy WhatsApp-fiók nincs a felhasználó személyazonosságához kapcsolva, csupán egy SIM kártya és egy telefonszám szükséges ahhoz, hogy valaki aktív felhasználóvá váljon, tehát biztosított az anonimitás, és egy ember lényegében tetszőleges számú felhasználói fiókot is üzemeltethet egyidejűleg. Ráadásul a legújabb felhasználói fejlesztéseket megelőzően korlátlan alkalommal lehetett médiatartalmakat továbbítani, anélkül, hogy az applikáció jelezte volna, hogy továbbított hírről van szó, tehát kifejezetten nehéz volt megítélni, hogy az üzenet kitől származik és van-e valóságtartalma.

⁵⁹ A *szulli* és *bulli* a muszlim nőkre használt pejoratív kifejezések a hindí nyelvben.

A felhasználók alkothatnak nagy létszámú WhatsApp csoportokat is, ahol az összes csoporttagot egyszerre lehet elérni egy üzenettel, ráadásul a felhasználó beleegyezésére sincs szükség ahhoz, hogy hozzáadják egy csoporthoz. Pontosan emiatt nagyon népszerű az alkalmazás a hagyományos indiai nagycsaládok, nagy baráti társaságok, iskolai évfolyamok, munkahelyek körében.

Az ártalmatlan és személyes tartalmak mellett azonban gyakran továbbítanak felvételeket különböző erőszakos cselekményekről, amelyekben hindu szélsőjobboldali elemek muszlimokat és dalitokat vernek és aláznak meg csoportosan, amelyre az ürügyet általában olyan rémhírek szolgáltatták, mint hogy az illető marhahúst fogyasztott vagy szállított. Ezen kívül gyakori még az is, hogy muszlimokat a „*Dzsaj Srí Rám*” skandalására kényszerítik, amely egyenlő hitük megtagadásával és a hindu vallás felsőbbrendűként való elismerésével (Banaji – Bhatt 2019: 9).

A hétköznapi atrocitások és gyanúsítgatások nem ritkán fulladnak ellenségeskedésbe vagy erőszakba, de sok esetben a következmények sokkal hosszabb távúak, mint egy konkrét erőszakos cselekmény lezajlása. Különösen jelentőségteljes eset, amely az Uttar Pradés tagállambeli Muzaffarnagarban a WhatsAppen továbbított álhírek nyomán fajult erőszakká a 2013-ban. A tagállami választásokra készülve a BJP és RSS helyi szervezetei az előző fejezetben említett szerelmi dzsiháddal kapcsolattal kapcsolatos álhíreket kezdtek szisztematikusan terjeszteni, abban reménykedve, hogy a hagyományos és erős kasztöntudattal rendelkező falusi lakosok között egyfajta morális pánikot tudnak generálni. Különböző „ismeretterjesztő” nagygyűléseket szerveztek és a közösségi médiát, különösen a WhatsAppet is bevetették a kampányban. A fő üzenet az volt, hogy felhívják a figyelmet a szerelmi dzsihád létezésére, valamint hangsúlyozzák veszélyeit. Az álhírkampány szerint a szerelmi dzsihád általában azokban a mobiltelefonboltokban veszi kezdetét, amelyet fiatal muszlim férfiak üzemeltetnek. Itt cserkészik be a hindu lányokat, akiket aztán majd később meggyőznek, hogy szökjenek meg a családjuktól, és térjenek át az iszlámra. A kampány odáig vezetett, hogy nemcsak sok, muszlimok által vezetett mobiltelefonbolt ment tönkre, de voltak falvak, ahol eltiltották a lányokat a mobiltelefon használatától.

Később egy hindu és egy muszlim csoport összeveszett egy motorbiciklin, aminek következménye az lett, hogy egy muszlim férfi meghalt, majd pedig rokonai bosszúból megölték a hindu gyilkosait. Nem kellett sokat várni arra, hogy az agitált és aggódó lakosok egymásnak essenek. A Szangh Parivár elkezdett egy olyan videót terjeszteni, amelyben tálibok lincselnek meg egy embert. Ebben azt állították, hogy ezek friss felvételek, és a környékbeli muszlimok láthatók rajtuk, amint két hindu férfit lincselnek meg azért, mert azok megpróbálták megakadályozni, hogy a húgaik a szerelmi dzsihád áldozatául essenek. Ezután nagy temetési meneteket szerveztek a meggyilkolt hinduk emlékére, és úgy alakították az útvonalat, hogy visszafelé a muszlim szomszédságokon keresztül vezessenek. A felhergelt hindu tömegek különböző muszlimellenes szlogeneket kiabáltak („Vagy Pakisztánba mentek, vagy a temetőbe!” „Egy halottért cserébe százat ölünk”), mecseteket gyújtottak fel és muszlim házakat raboltak ki.

A Szangh Parivár tovább öntötte az olajat a tűzre, „Mentsük meg lányainkat és menyeinkeket” címmel nagygyűlést szervezett, amelyen továbbra is a szerelmi dzsihad veszélyét hangsúlyozták, amely újabb zavargásokhoz és lincselésekhez vezetett. Ebből fejlődött ki Uttar Pradés elmúlt évtizedeinek legnagyobb népmozgása, és közvetlenül kihatott a választási eredményekre, amely a BJP elsőprő győzelmét biztosította a helyi választásokon (Mahaprasztha 2020). Azóta ezt a jól bevált narratívát az ország többi részén is igyekeznek felhasználni, és több helyütt már törvények beiktatását is fontolgatják a szerelmi dzsihad megállítására, melyből arra következtethetünk, hogy az indiai politika és különösen az identitáspolitikai alapjaiban változik meg a közösségi média hatására.

A WhatsAppen terjedő álhírek megállítására maga a cég is külön stratégiát dolgozott ki: komoly reklámkampányba kezdtek, amelyben fiatalok hívták fel idősebb rokonaik figyelmét arra, hogy nem kell mindent elhinni, ami az interneten van. Ez különösen azon indiai jelenség kontextusában értelmezendő, hogy az indiai nagycsaládok előszeretettel alakítanak családi üzenetküldő csoportokat, ahol a tekintélytisztelt a való élethez hasonló módon jelenik meg. Amennyiben a továbbított üzenet megbízható, idősebb rokonoktól, barátoktól származik, azok valóságtartalmát akkor sem illik megkérdőjelezni, ha az egyébként feltűnően valószerűtlen. (Ponniah 2019).

Természetesen az álhírek terjedésében nem a WhatsApp az egyedüli ludas, hanem a jelenséget érdemes az indiai nyilvánosság átalakulásának kontextusában vizsgálni. A vallásos alapon uszító álhírek televíziós csatornákon, internetes oldalakon és egyéb applikációkon is terjednek, így tehát ha valaki ellenőrizni is szeretné bizonyos gyanús hírek valóságtartalmát, könnyen előfordulhat, hogy más médiumokon keresztül is megerősítést nyer a téves információ (Banaji – Bhatt 2019: 3). Ebben fontos szerepet játszik Indiában is a Facebook, nemcsak a jobboldali oldalak aktivitása miatt, de hivatalosan is megerősítést nyert az, hogy a Facebook indiai moderátorai gyakran hunynak szemet iszlamofób tartalmak felett (Christopher 2019), ugyanis a hatalmas indiai piachoz való hozzáférést nem meri kockáztatni a cég azzal, hogy nyíltan szembefordulna a domináns ideológiával.

2020 nyarán robbant ki a botrány annak kapcsán, hogy a Facebook-vállalat indiai képviselője, Ankhi Das ellentmondott a cég saját irányelveinek, és nem volt hajlandó eltiltani egy kormánypárti politikust a platform használatától, annak ellenére, hogy a többszázezer követővel rendelkező politikus rendszeresen muszlimellenes, vallási erőszakra uszító bejegyzéseket tett közzé (Purnell – Horowitz 2020). Az ügy minden lényeges politikai pártot megmozgatott, komoly politikai színezetet kapott, amely jogvitába is torkollott, és ugyan Ankhi Das távozásával fejeződött be 2020 novemberében, de az továbbra is igen kétséges maradt, hogy a lényeges változások be fognak-e következni a gyűlöletbeszéd és uszítás kettős mércéjével kapcsolatban.

A technológia és az indiai diaszpóra kapcsán érdemes kiemelni az amerikai Szilikonvölgyben élő indiai diaszpórát, akik elsősorban számítástechnikával foglalkoznak, gyakran konzervatív, felső kasztbeli családokból származnak, és

nagyon komoly befolyással bírnak a hinduizmus percepciójának alakulására az Egyesült Államokban. Különösen annak a fényében tűnik ez relevánsnak, hogy egyre több részlet kerül napvilágra a BJP indiai és amerikai szervezeteinek, illetve az amerikai Szilícium-völgynek az összefonódásáról. A világ technológia fejlesztési központjának számító Szilícium-völgyben jelentős számban dolgoznak első generációs indiai bevándorlók, illetve az indiai diaszpóra tagjai. Legtöbbjük hindu vallású és magas kasztba tartozik, amely valószínűsíti, hogy egyetértenek a BJP politikai irányvonalával.

Amint azt ebben a részben láthattuk, az egyre gyarapodó számú internetfelhasználó számára komoly kihívásokat okozhat az, hogy objektív hírekhez juthassanak abban a virtuális térben, amelyet a szervezett politikai erők és a nagyvállalatok összefogása igyekszik a saját ízlése szerint formálni.

RÉGI TÖRTÉNETEK MODERN KÖNTÖSBEN

A könyv keretében kísérletet tettünk arra, hogy a populáris kultúra különböző műfajainak vizsgálatán keresztül képet alkossunk arról, hogy a hinduizmus és a média milyen kapcsolatban állt és áll egymással a 20–21. század fordulóján. Először kitekintettünk az indiai kultúrát évezredek óta meghatározó nagy metanarratívákra, eposzokra és legendákra, amelyek a mai napig befolyásolják a hindu emberek önképét és az indiai társadalom valós vagy kívánt állapotáról alkotott elképzeléseit. Ezt követően megvizsgáltunk egyéb mitológiai szereplők ábrázolásmódját, akik gyakran eltávolodnak az eredeti háttértörténetüktől, de fontos társadalmi mondanivalóval rendelkeznek az új kontextusban. Végül a politika, hinduizmus és média összefonódását vizsgáltuk meg, amely bár nem most kezdődött, napjainkban talán mindennél fontosabb szerepet tölt be az indiai nemzet önmagáról való gondolkodásában. A politikai hinduizmus ideológiáját támogató kulturális termékek, legyen szó zenéről, filmekről vagy akár közösségimédia-hírekről, soha nem látott tömegekhez jutnak el a modern technológia és tömegkommunikáció eszközeinek segítségével.

A *Ramayana*-sorozat, később pedig a történelmi filmek és a közösségi médián terjedő hindutva-tartalmak kapcsán megfigyelhettük, hogy a hinduizmussal kapcsolatos történetek reprezentációja és elérése folyamatosan növekszik az 1990-es évek óta. Az elmúlt évek szédítő sebességű digitalizációja, az olcsó internet és a hinduizmushoz kapcsolódó tartalmak mennyiségének növekedése révén egyszerre, sokkal több ember fogyaszthatja ugyanazt a narratívát. Szantósi Má kultuszának elterjedése vagy a hindu ünnepek bollywoodiasodása mind ékes bizonyítékai ennek a folyamatnak. A tömegmédiában rejlő politikai potenciált a *Ramayana*-sorozat példáján keresztül is megfigyelhettük, amely azon kívül, hogy egyszerre gazdagította a megannyi Rámájana-verziót, egyfajta standardizációhoz is vezetett és leszűkítette a társadalmilag elfogadott Rámájana-feldolgozások körét.

Természetesen a mitológiai történetek meg is változnak a médiumokkal történő interakció hatására, új műfajok is jelennek meg. A hagyományos vallásos dalok, a *bhadszanok* mellett például megjelent a hindutva pop, amely a vallásos hagyományokra építve propagálja a politikai hinduizmus ideológiáját. Ide sorolhatjuk a *fantasy* határmezsgyéjére kerülő hindu mitológiából merítő szuperhős-történeteket is, ahol a szuperhősök és istenségek szerepe egyre hasonlóbba válik. Ugyan az *Adipurush* esetében láthattuk, hogy nem feltétlenül a siker záloga az, ha az istenséget a szuperhősök külső jellemzőivel látják el, de a *Brahmastra* hatalmas kasszasikerének hátterében a modernitás és a mitológia újfajta, nyugati standardoknak és indiai érzékenységnek is megfelelő vegyítése áll. Az újításokkal kapcsolatban a műfajiság kérdése is megjelenik: a *fantasy* és horror stílárís elemeit igyekeznek a

nyugati média nyomán olyan jellegű indiai tartalommal megtölteni, ami vonzó lehet az indiai közönség számára.

FÉRFI ÉS NŐI SZEREPEK

Az indiai társadalom nagy részét kitevő hindu közösség között a hindu mitológia meghatározó alakjai továbbra is fontos példaképként élnek a nemi szerepekkel kapcsolatban is, amelyre a média is ráerősít. Az ideális férfi alakját továbbra is az igazságos Ráma herceg jelöli ki, aki tökéletes uralkodó és beteljesíti a *dharmát*. Ez az aspektusa a politikai kommunikáció terén is megjelenik. A magánélet Ráma hercege sokkal komplexebb és problémásabb figura, így a szerelem terén általában Visnu másik megtestesülési formája, Krisna szokott modern médiaábrázolásban megjelenni. Krisna amellet, hogy bölcs tanácsadóként és igazságos királyként szerepel az indiai mitológiában, az egyik leghírhedtebb csábító is, akinek a neve összefonódott szeretőjével, Rádhával. Ennek a mitológiai történetnek az erotikus áthallásai ritka lehetőséget biztosítanak az érzékiség kifejezésére az egyébként kifejezetten prűd indiai társadalomban. A nemek szegregációját a végsőkéig kétségbeesetten fenntartani kívánó indiai társadalomban a szabad szerelem ábrázolása a populáris kultúrában is nehézkes, de a vallásos köntösbe bújtatott érzékiség egyfajta kibúvót jelenthet az erkölcsi korlátok alól.

A nők helyzete sokkal komplikáltabb ebben a koordinátarendszerben. A nő mint a társadalmi rend fenntartó pillére koncepció több elemből táplálkozik, amelyek gyakran a hindu mitológiához kapcsolhatók. Az önfeláldozó Szitá és India Anya továbbra is társadalmi etalonnak számítanak, akárcsak a történelmi alakok, akik a filmben gyakran a nemzet becsületének szimbólumaként jelennek meg. A női szerepekkel és a nők társadalmi helyzetével és a nők elleni erőszakkal kapcsolatos mondanivalót is gyakran a mitológiai elemek szállítják. Az indiai társadalomban a nemek közötti szakadék még mindig hatalmas, és a nők sokkal gyakrabban válnak erőszakos cselekmények áldozatává a való életben és a filmvásznon is. A filmekben a női szerepek gyakran eltörpülnek a férfi szerepek mellett, az ideális nő alakját még mindig az önfeláldozó, igazságtalan sorsát is hűséggel viselő Szitáról mintázzák. Akárcsak az ideális nő, a transzgresszív nő is gyakran mitológiai háttérrel rendelkezik, és az Istennő valamely haragvó megtestesülését, Durgát vagy Kálít idézi. Az Istennőt megtestesítő női alakok és szimbólumok gyakran olyan karakteríveket és megoldásokat tesznek lehetővé. Az Istennő megtestesüléseként azonban a filmek női szereplői ki tudnak törni azokról a társadalmi keretektől, amelyek egyébként fogva tartják őket. Hasonlóképp, az egyéb mitológiai alakok, úgymint a *csurail* vagy *nágin* is egy hétköznapiól eltérő nőiséget tesznek megjeleníthetővé, illetve a nők társadalmi szerepével kapcsolatos állásfoglalást is tesznek. A *csurail* és kísértethistóriák gyakran komoly társadalmi mondanivalóval rendelkeznek, és igyekeznek érzékenyíteni a közönséget a nőkkel kapcsolatos társadalmi problémákra.

KINEK A KULTÚRÁJA?

Fontos motívumként bukkant még föl a könyv írása során indiai és hindu kultúra közé egyenlőségjelet tevő tendencia. Ezt a *Ramayana*-sorozat esetében is megfigyelhettük, de a folyamat tovább erősödött egyéb mitológiai történetek képernyőn vagy filmvásznon történő ábrázolásával, amelyek egyre inkább a hétköznapi tömegkultúra részévé válnak. Nem is feltétlenül vallásos kontextusban, hanem morális kódként, mint a hindu családokról szóló szappanoperák esetében vagy kulturális kódként, mint a Rádhá–Krisna legendákat felhasználó erotikus dalszövegek vagy a mitológiai lényeket felvonultató sorozatok esetében. Jóval egyértelműbben jelent ez meg a bollywoodi filmek „sáfrányszínű” történelemábrázolásában, amellyel kapcsolatban megállapítottuk, hogy a történelmi filmek nézőpontja egyre inkább konvergál a növekvő befolyású politikai hinduizmus világképével.

Kitértünk ezenkívül a kritika szerepére és lehetőségére az indiai történelem sáfrányszínű értelmezésével kapcsolatban is. A Nina Paley-féle *Sita Sings the Blues* kapcsán felmerült a gyarmatosító nézőpont vádja, illetve a bollywoodi filmek kapcsán a kritikus hangok elhallgattatásának növekvő igénye és lehetősége. Nagy kérdés tehát, hogy annak ellenére, hogy a hindu kultúra egyre inkább univerzális indiai kultúraként jelenik meg, ki az, akinek jogában áll értelmezni és kritizálni ezeket a történeteket vagy ábrázolásmódjukat? Az *Adipurush* sikertelensége, illetve a megsértődés kultúrája, az önmagukat cenzori testületként szemlélő hindu nacionalista szervezetek jelensége is ide kapcsolódik.

Mindezt érdemes abban a kontextusban értelmezni, hogy a politikai hinduizmus vezető ideológusai és szervezetei számára a digitális világ a 21. század fordulóján már egyáltalán nem idegen és különböző alulról szerveződő, de komoly támogatásban részesülő kulturális mozgalmak, mint például a hindutva pop révén sikeresen terjeszti saját álláspontját a növekvő számú internetfelhasználó körében. Érintettük továbbá a közösségi média kulcsszerepét és azt, hogy a BJP stratégiai közösségi-média-használata képes hatékony intervenciót létrehozni a hagyományosan a nagyvárosi, liberális értelmiség által uralt hagyományos média diskurzusban és közvetlenül meg is szólítani azon választók tömegeit, akik nem feltétlenül érzik otthon magukat a nyugatias műveltségű elitek világképében.

Ha visszatérünk a bevezetésben felvetett modernitás és hagyomány közötti feszültség kérdésére, akkor arra juthatunk, hogy a hinduizmus és a média kapcsolata összefügg azzal a kérdéssel, hogy India hol szeretné magát látni a jelenben és a jövőben, és milyen képet szeretne alkotni magáról a 21. században. Ebben pedig a politikai élet polarizációjának révén egyre fontosabb szerephez jutnak a hindu identitáshoz kapcsolódó viták, és a gyors ütemű technológiai fejlődés révén egyre relevánsabb szerepet fog játszani a technológia és vallás kapcsolata.

A közösségimédia- és internetelérés, valamint a hindu jobboldal megerősödése olyan folyamatok, amelyek együttes terjedése alapvetően változtatja meg az indiai politikai élet összetételét és működését. Az, hogy az indiai politikai elit egy ősi, dicső hindu múlt képét igyekszik a legmodernebb technológiai eszközökkel lét-

rehozni és minél nagyobb körben terjeszteni, a nacionalista érzések, a társadalmi változások felett érzett aggodalommal karöltve a jelen posztmodern kontextusában azt a helyzetet eredményezik, hogy a vallás digitális térben való létezése a továbbiakban csak még relevánsabb lesz.

KÉPJEGYZÉK

1. Raja Ravi Varma *Ramapanchayan* című litográfiája (1848), melynek középpontjában Szítá, Ráma és Hanumán állnak.
2. Szítá és Ráma a *Ramayana*-sorozatban. A kép forrása: *India Today*. (<https://www.indiatoday.in/television/soaps/story/throwback-thursday-ramanand-sagar-s-ramayan-is-the-most-expensive-mythological-show-of-its-time-1659941-2020-03-26>)
3. Visnu és Laksmí a világ teremtésekor. A kerettörténet klasszikus ikonográfiából merítő ábrázolásmódja.
4. Két báb-narrátor vitatkozik Súrpanakhá nevének helyes alakján.
5. A báb-narrátor Szítá beszennyeződéséről mesél.
6. Szítá különböző testrészei lótuszokhoz hasonlítva.
7. Szítá énekel.
8. A boldog és hagyománytisztelő hindu nagycsalád a *Hum Aapke Hain Koun* című filmben.
9. A Goliyon ki Raaslila: *Raam-Leela* című film főszereplője, *Ram*, a *Tattad tattad* című dalban.
10. Rávana, a vad törzsi lázadó alakjában.
11. Bír és Ráginí vonzalmára fény derül a *Ranjha, Ranjha* című dalban.
12. Rághav és Dzsánaki visszafogott szerelme.
13. A Pándava-fivérek Peter Brook Mahábhárata-adaptációjában.
14. Rádhá és Krisna hóli játéka a gópik körében. 19. századi festmény, a rádzsasztháni iskola alkotása. A British Museum gyűjteményéből. <https://blog.britishmuseum.org/the-hindu-festival-of-holi/>
15. Képernyőfotó a Morey Piya című dalból (Forrás: <https://youtu.be/FNCOIR4mevU>). A jelenetben Dévdász megfosztja a fogságába esett Párót az ékszereitől.
16. Senájá a gópikat idéző öltözetben Krisna csapodárságáról énekel.
17. Kálí istennő Raja Ravi Varma festményén.
18. A *Kahaani* című film poszttere. A kép forrása: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/photo-features/small-budget-movies-that-ruled-the-box-office/kahani/photostory/52988950.cms?from=mdr>
19. Vidjá elvegyül a Durgá *púdzsát* ünneplő nők tengerében.
20. A film plakátja. Középen Szantósi Má, jobb oldalt a gonosz sógornők, bal oldalt pedig Szantósi Má odaadó hívei, Birdzsú és Szatjavatí láthatók.
21. Sívá, a dassehrá ünnep középpontjában.
22. Narendra Modi és a bollywoodi filmszakma krémje. A kép forrása: *The Indian Express*. <https://indianexpress.com/article/trending/trending-in-india/as-pm-modis-selfie-with-bollywood-celebs-go-viral-netizens-have-also-started-a-meme-fest-5533981/>
23. A Sri Rádzspút Karni Széná tagjai tiltakoznak a Padmaavati bemutatása ellen. A kép forrása: *The Indian Express*.

24. Pillanatkép a Har Ghar Bhagva Chayega című dalból, Laxmi Dubey épp azt imitálja, hogy Ráma ijával veszi célba a hinduizmus ellenségeit.
25. Pawan Singh a Lollypop lagelu című dal videóklipjéből. Forrás: https://youtu.be/Gr8G_ldltDE
26. Sanjay Faizabadi a Pakistan hila denge videóklipjében. Forrás: <https://youtu.be/JvfZ21ocZn>

- Ashraf, Firdaus S.: „Did Jodhabai really exist?” *Rediff News*, 2008. február 6. <https://www.rediff.com/movies/2008/feb/06jodha.htm>.
- Bangalore Mirror: „'Stree' movie promo brings back memories of 'Nale Baa' in Bengaluru.” *Bangalore Mirror*, 2018. augusztus 13. https://bangaloremirror.indiatimes.com/bangalore/others/modern-myth-to-bolly-flick/articleshow/65249590.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst
- Bangha Imre – Déri Balázs: *Távollét: Mírá hercegnő misztikus versei és legendája*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998.
- Banaji, Shakuntala – Bhat, Raghavendra – Agarwal, Anushi – Passanha, Neha – Sadhana Pravin: *WhatsApp vigilantes: an exploration of citizen reception and circulation of WhatsApp misinformation linked to mob violence in India*. Department of Media and Communications, London School of Economics and Political Science, London, 2019.
- Bansal, Shakuntala: „Why India Watches Naagin?” *Live Mint*, 2016. január 21. <https://www.livemint.com/Opinion/ET3XlK1jiSWb9wSPiSlBcM/Why-India-watches-Naagin.html?facet=amp>.
- Basole, Aditi: „Subverting Our Epics: Mani Ratnam’s Retelling of the Ramayana.” *Economic and Political Weekly*, 45. évf., 29, 2010, 25–26.
- Basu, Amrita: „Feminism inverted: The real women and gendered imagery of Hindu nationalism.” *Bulletin of Concerned Asian scholars*, 25. évf., 4, 1993, 25–37. <https://doi.org/10.1080/14672715.1993.10416136>
- Basu, Anustup: „Hindutva 2.0 as Information Ecology.” In Keul, István (szerk.): *Spaces of Religion in Urban South Asia*. Routledge, New York és London, 2021, 176–190. <https://doi.org/10.4324/9781003106067>
- Bhandari, Ankita: „Brahmastra OTT release: Here’s when and where you can watch Ranbir Kapoor-Alia Bhatt’s blockbuster film.” *Zee News*, 2022. október. 20. <https://zeenews.india.com/bollywood/brahmastra-ott-release-heres-when-and-where-you-can-watch-ranbir-kapoor-alia-bhatt-s-blockbuster-film-2524640.html>
- Bhayani, Harjivan C. – Yagnik, Harsha: Kṛṣṇa in the Gujarati Folk Song tradition. In Eck, Diana L. – Malison, F. (szerk.): *Devotion Divine. Bhakti Traditions from the Regions of India. Studies in the Honor of Charlotte Vaudeville*. Egbert Forsten, Groningen, 1991, 39–47.
- Beck, Guy L.: Hinduism and music. In Brown, Frank B. (szerk.): *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*. Oxford University Press, Oxford, 2014, 358–366. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.025>
- Booth, Gregory: „Religion, Gossip, Narrative Conventions and the Construction of Meaning in Hindi Film Songs.” *Popular Music*, 19. évf., 2, 2000, 125–145. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000088>

- Bose, Adrija: „Hindutva Pop. When Music Moves Mountains and Builds Temples in Pakistan.” *News18*, dátum nélkül. <https://www.news18.com/news/immersive/hindutva-pop.html>
- Bose, Nandana: „Bollywood’s Fourth Khan: Deconstructing The ‘Hatke’ Stardom Of Vidya Balan In Popular Hindi Cinema.” *Celebrity Studies*, 5. évf., 4, 2014, 394–409. <https://doi.org/10.1080/19392397.2014.917431>
- Bookwala, Farzana: „OTT Platforms Tap Into Growing Hunger For Local Content Among Indian Audiences.” 2018. július 31. *CNBCTV 18*. <https://www.cnbctv18.com/business/ott-platforms-tap-into-growing-hunger-for-local-content-among-indian-audiences-404591.htm> (utolsó megtekintés: 2021. november 3.)
- Brockington, John. L.: *A szent fonál*. General Press, Budapest, 2004.
- Brosius, Christiane: *Empowering visions: the politics of representation in Hindu nationalism*. Anthem Press, London, 2005. <https://doi.org/10.7135/UPO9781843313762>
- Castro, Gustavo: „Validating Demons. Recasting Ravana as a Leader of the Oppressed in Mani Ratnam’s Film Version of the Ramayana.” *Journal for Religion, Film and Media*, 7. évf., 2, 2021, 31–51.
- Census of India: *India at a glance: Religion*. 2011. https://censusindia.gov.in/Census_Data_2001/India_at_glance/religion.aspx (utolsó megtekintés: 2021. december 18.)
- Chakraborty, Chandrima: „Bollywood and Hindu Nationalism.” *Global Media Journal: Canadian Edition*, 13. évf., 1, 2021, 94–107.
- Chanda, Ipshita: „An Intermedial Reading of Paley’s Sita Sings the Blues.” *Comparative Literature and Culture*, 13. évf., 3, 2011, 1–9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1798>
- Chatterjee, Gayatri: Sakuntala: the look and the image in literature, theater, and cinema. In Heidi Pauwels (szerk.): *Indian Literature and Popular Cinema*. Routledge London and New York, 2007, 73–91. <https://doi.org/10.4324/9780203933299>
- Chaturvedi, Swati: *I am a troll: Inside the secret world of the BJP’s digital army*. Juggernaut Books, Delhi, 2016.
- Christopher, Nicholas: „TikTok Is Fuelling India’s Deadly Hate Speech Epidemic.” *Wired*, 2019. augusztus 12. <https://www.wired.co.uk/article/tiktok-india-hate-speech-caste>.
- Chowdhury, Arjun – Ghosh, Uddalak: „Indians know all about Draupadi and Sita, but ignore what was done to Subhadra in Mahabharata.” *The Print*. 2020. május 3. <https://theprint.in/opinion/indians-ignore-what-was-done-to-subhadra-in-mahabharata/413423/>
- Chowdhury, Sagnik: „Bollywood’s Propaganda Wheels Have Been Set in Motion.” *Economic and Political Weekly*, 54. évf., 21, 2019. <https://www.epw.in/engage/article/bollywoods-propaganda-wheels-have-been-set-motion>.
- Crump, Andy: „Get To Know The Pishacha-The Indian Demon In ‘It Lives Inside’.” *Joysauce*, 2023. szeptember 23. <https://joysauce.com/get-to-know-the-pishacha-the-indian-demon-in-it-lives-inside/>

- Das, Srijana M.: „Partition and Punjabiya in Bombay cinema: The cinematic perspectives of Yash Chopra and others.” *Contemporary South Asia*, 15. évf., 4, 2007, 453–471. <https://doi.org/10.1080/09584930701330048>
- Das, Samrat: „Bollywood and The Art Of Propaganda.” *Newslaundry*. 2019. február 5. <https://www.newslaundry.com/2019/02/05/bollywood-and-the-art-of-propaganda?fbclid=IwAR1GSwOE4U-Znlpe3-8jmKRaiVlApgj-mYwmy3Fa4DfD-PNHxBgo-tgsRoRE>
- De, Anindiya – Nandi, Rohit: What’s (up) with Hinduism? Digital culture and religion among Bengali Hindus. In Zeiler, Xenia (szerk.): *Digital Hinduism*. Routledge, London és New York, 2019, 13–34. <https://doi.org/10.4324/9781315107523-2>
- Dodd, Karl V.: „Sita Sings The Blues.” *Journal of Religion & Film*, 13. évf., 2, 2016, 1–7.
- Dua, Mihir: „Sound And Fury: The Voices Creating Aggressive Hindutva’s Soundtrack.” *The Indian Express*, 2019. január 22. <https://indianexpress.com/article/express-sunday-eye/aggressive-hindutva-soundtrack-fury-internet-5545915/>
- Dudrah, Rajinder K.: *Bollywood: Sociology goes to the movies*. Sage, London és New York, 2006.
- Du Perron, Lalita: *Hindi poetry in a musical genre: Thumri lyrics*. Routledge, London és New York, 2007. <https://doi.org/10.4324/9780203968062>
- Dutta, Amrita N.: „DD viewership down by nearly 50% after Ramayan ends, plans afoot to bring back Vishnu Puran.” *The Print*, 2020. április 30. <https://theprint.in/india/dd-viewership-down-by-nearly-50-after-ramayan-ends-plans-afoot-to-bring-back-vishnu-puran/412175/>
- Dwyer, Rachel: *Filming the Gods: Religion and Indian cinema*. Routledge, London és New York, 2006. <https://doi.org/10.4324/9780203088654>
- Dwyer, Rachel: Hinduism. In Lyden, John C. (szerk.): *Routledge Companion to Religion and Film*. Routledge, London 2009, 141–161. <https://doi.org/10.4324/9780203874752>
- Dwyer, Rachel: „Bollywood’s India: Hindi Cinema As a Guide to Modern India.” *Asian Affairs*, 41. évf., 3, 2010, 381–389. <https://doi.org/10.1080/03068374.2010.508231>
- Dwyer, Rachel: „Fire and Rain, The Tramp and The Trickster: Romance And The Family In The Early Films Of Raj Kapoor.” *The South Asianist Journal*, 2. évf., 3, 2013, 9–32.
- Dwyer, Rachel: *Bollywood’s India: Hindi cinema as a guide to contemporary India*. Reaktion Books, London, 2014.
- Dwyer, Rachel: „Calling God on the Wrong Number: Hindu-Muslim Relations in PK (2014) and Bajrangi Bhaijaan (2015).” *The Muslim World*, 2017, 107. évf., 2, 2017, 256–270. <https://doi.org/10.1111/muwo.12189>
- Erndl, Kathleen M.: „Woman Becomes Goddess in Bollywood: Justice, Violence, and the Feminine in Popular Hindi Film.” *Journal of Religion & Film*, 17. évf., 2, 2013, 1–30.
- Farmer, Victoria L.: Mass Media: Images, Mobilization and Communalism. In Ludden, David (szerk.): *Contesting the Nation: Religion, Community and the Politics of Democracy in India*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996, 98–115.
- Gamberi, Valentina: „Escaping from Rama: Portraits of Indian women.” *Culture and Religion*, 15. évf., 3, 2014, 354–372. <https://doi.org/10.1080/14755610.2014.945469>

- Gera Roy, Anjali: Hinduism and Popular Music. In Moberg, Marcus és Partdridge, Christopher (szerk.): *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. Bloomsbury, London, 2017, 131–143. <https://doi.org/10.5040/9781474237369.0019>
- Gera Roy, Anjali: „Consuming Bollywood.” *Journal of Religion & Film*, 24. évf., 2, 2020, 1–40. <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.24.2.004>
- Goldberg, Ellen – Aditi Sen – Brian Collins (szerk.): *Bollywood horrors: religion, violence and cinematic fears in India*. Bloomsbury Publishing, London, 2022.
- Gokulsing, K. Moti – Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. Trentham Books Ltd., Oakhill, 1998.
- Gupta, Sukanya: „Kahaani, Gulaab Gang and Queen: Remaking the Queens of Bollywood.” *South Asian Popular Culture*, 13 évf., 2, 2015, 107–123. <https://doi.org/10.1080/14746689.2015.1087107>
- Hawley, John S.: *Krishna, the Butter Thief*. Oxford University Press, Oxford és Újdelhi, 1989.
- Hawley, John S.: *Three Bhakti voices. Mirabai, Surdas and Kabir in their time and in ours*. Oxford University Press, Oxford és Újdelhi, 2005.
- Hindustan Times: „Brahmastra: Ranbir Kapoor, Alia Bhatt, 150 drones reveal first logo of Ayan Mukerji’s ambitious film at Kumbh 2019.” *Hindustan Times*, 2019. március 4. <https://www.hindustantimes.com/bollywood/brahmastra-ranbir-kapoor-alia-bhatt-150-drones-reveal-first-logo-of-ayan-mukerji-s-ambitious-film/story-PeJ3qzd64TtVcwidQo0y0I.html>
- Hirji, Faiza: „Change of pace? Islam and tradition in popular Indian cinema.” *South Asian Popular Culture*, 6. évf., 1, 2008, 57–69. <https://doi.org/10.1080/14746680701878562>
- Ions, Veronica: *Indian Mythology*. Newness Books, Twickenham, 1987.
- Indian Express: „Ramanand Sagar’s son reacts to Adipurush controversy, says he would’ve turned down project because of his ‘upbringing and culture’.” *Indian Express*, 2022, október 9. <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/ramanand-sagar-son-prem-sagar-reacts-to-adipurush-controversy-8197365/>
- Indian Express: „Adipurush makers to ‘revise’ dialogues after backlash.” *Indian Express*, 2023. június 19. <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/adipurush-dialogues-to-be-altered-after-audience-pushback-writer-manoj-mun-tashir-statement-8670670/>
- India Today Web Desk: „Padmavati Row: Karni Sena Threatens to Chop Off Deepika Padukone’s Nose.” *India Today*. 2017. november 16. <https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/padmavati-row-karni-sena-threatens-deepika-padukone-1087486-2017-11-16>.
- Insaf, Habiba: „Indian Calendar Art: The Popular Picture Story.” *Open India Online*, 2012. április 10. <https://www.opendemocracy.net/en/openindia/indian-calendar-art-popular-picture-story/>
- Kakar, Shalini: „Starring Madhuri as Durga: The Madhuri Dixit Temple and Performative Fan-Bhakti of Pappu Sardar.” *International Journal of Hindu Studies*, 13. évf., 3, 2009, 391–416. <https://doi.org/10.1007/s11407-010-9079-y>
- Kakar, Shalini: *Devotional Fanscapes: Bollywood Star Deities, Devotee-Fans, and Cultural Politics in India and Beyond*. Lexington Books, Lanham, 2023.

- Karkare, Aakash: „Protests by VHP activists meant that this gorgeous animated 'Ramayana' never got an Indian release.” *Scroll*, 2017. április 2. <https://scroll.in/reel/832996/protests-by-vhp-activists-meant-that-this-gorgeous-animated-ramayana-never-got-an-indian-release>
- Kang, Myungnam: „The making of Womanhood in Early India: Pativrata in the Mahabharata and Ramayana.” *Sri Lankan Journal of Social Sciences*, 2015, 206–212.
- Karmakar, Goutam – Payel Pal, Payel: „Framing the Feminist Horror: Repression, Revenge, and Retaliation in *Stree* (2018) and *Bulbbul* (2020).” *Quarterly Review of Film and Video*, 2022. <https://doi.org/10.1080/10509208.2022.2105623>
- Katju, Manjari: „The Politics of 'Ghar Wapsi'.” *Economic and Political Weekly*, 50. évf. 1, 2015, 21–24.
- Khanna, Rakesh – Bhairav, Furcifer: *Ghosts, Monsters and Demons of India*. London: Watkins, London, 2023.
- Khurana, Suanshu: „Manoj Muntashir Shukla - Adipurush dialogue writer whose politics has come full circle to haunt him.” *Indian Express*, 2023. június 23. <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/manoj-muntashir-shukla-adipurush-dialogue-writer-8682287/>
- Kumar, Anubha: *Provincialising Bollywood: Bhojpuri cinema and the vernacularisation of North Indian media*. Glasgow: University of Glasgow, Glasgow, 2015.
- Kumar, Priya: *Limiting Secularism. The Ethics of Coexistence in Indian Literature and Film*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- Kumar, Anubha: „Between Ramgarh and Bambai The Leftover Geography of Bhojpuri Cinema. In Translation.” *Summerhill IIAS Review*, 24. évf., 1, 2018, 59–64.
- Lichtner, Giacomo – Bandyopadhyay, Sekhar: „Indian Cinema and the Presentist Use of History: Conceptions of „Nationhood” in *Earth and Lagaan*.” *Asian Survey*, 48. évf., 3, 2008, 431–452. <https://doi.org/10.1525/as.2008.48.3.431>
- Lutgendorf, Phillip: All in the (Raghu) family: a video epic in cultural context. In Babb, Lawrence A. – Wadley, Susan S. (szerk.): *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995, 217–253. <https://doi.org/10.9783/9781512800180-014>
- Lutgendorf, Phillip: „A Superhit Goddess. Jai Santoshi Maa and Caste Hierarchy in Indian Films.” *Manushi*, 131. évf., 2002, 10–16.
- Lutgendorf, Phillip: Bending the Bharata. In Heidi Pauwels (szerk.): *Indian Literature and Popular Cinema: Recasting Classics*. Routledge, London és New York, 2007, 19–41.
- Madhok, Divya: „The future of Indian television lies between Naagin and Narcos.” *Quartz India*, 2017. április 3. <https://qz.com/india/947967/ekta-kapoors-alt-balaji-the-future-of-indian-television-lies-between-naagin-and-narcos/>
- Mahaprashta, Arvind Alok: „The History of 'Love Jihad': How Sangh Parivar Spread a Dangerous, Imaginary Idea.” *The Wire*, 2020. november 20. <https://thewire.in/communalism/love-jihad-anti-muslim-history-sangh-parivar>
- Majumdar, Neepa: „Doubling, Stardom, and Melodrama in Indian Cinema: the 'Impossible' Role of Nargis.” *Postscript*, 22. évf., 3, 2003, 89–103.

- Malhotra, Shubhra – Alagh, Tavishi: „Dreaming the Nation: Domestic dramas in Hindi films post-1990.” *South Asian Popular Culture*, 2. évf., 1, 2014, 19–37. <https://doi.org/10.1080/1474668042000210492>
- Mankekar, Purnima: *Screening culture, viewing politics: An ethnography of television, womanhood, and nation in postcolonial India*. Duke University Press, Durham, 1999. <https://doi.org/10.1515/9780822378242>
- Manuel, Peter: *Cassette culture: Popular music and technology in North India*. University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Maurya, Prashant – Kumar, Nagendra: „Manikarnika: The Queen of Jhansi and its topicality.” *South Asian Popular Culture*, 18. évf., 3, 2020, 247–260. <https://doi.org/10.1080/14746689.2020.1815452>
- McLain, Karlina: Visual and Media Culture. In Hatcher, Brian A. (szerk.): *Hinduism in the Modern World*. Routledge, London és New York, 2015, 227–242. <https://doi.org/10.4324/9780203362037>
- Mehta, Priyanka B.: „Crushing the Stars. What is the harassment of Aryan Khan really about?” *The Indian Express*, 2021. október 27. <https://indianexpress.com/article/opinion/columns/aryan-khan-harassment-drugs-case-7590556/>
- Mitra, Saayan: „#ModiWithAkshay: ‘Brand Modi’, social media and Bollywood star power.” *Celebrity Studies*, 12. évf., 2, 2021, 282–298. <https://doi.org/10.1080/19392397.2021.1912256>
- Mishra, Vijay: Understanding Bollywood. In Fortner, Robert S. – Fackler, P. Mark (szerk.): *The Handbook of Global Communication and Media Ethics*. Wiley Blackwell, Malden és Oxford, 2011, 577–602. <https://doi.org/10.1002/9781444390629.ch31>
- Narain, Priyanka: „Repackaged Ramayana Looks at Sita’s Perspective, Environmental Issues.” *Live Mint*. 2008. január 20. <https://www.livemint.com/Consumer/q07zOwt2la868EjC51YACI/Repackaged-Ramayana-looks-at-Sita8217s-perspective-green.html>
- Nath, Deepanjana: „Keeping the flame alive: What made Deepa Mehta’s Fire such a pathbreaking film.” *Indian Express*. 2016. március 20. <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/keeping-the-flame-alive-what-made-deepa-mehtas-fire-such-a-pathbreaking-film/>
- Osuri, Goldie: „Secular Interventions/Hinduized Sovereignty:(Anti) Conversion and Religious Pluralism in Jodhaa Akbar.” *Cultural Critique*, 81. évf., 2012, 70–99. <https://doi.org/10.1353/cul.2012.0024>
- Pal, Joyojeet, Chandra, Preeti – Vydiswaran, Vinayak: „Twitter and the Rebranding of Narendra Modi.” *Economic and Political Weekly*, 51. évf., 8, 2016, 52–60.
- Pandey, Geeta: „Kangana Ranaut: The Star on a Warpath with Bollywood.” *BBC*. 2020. szeptember 28. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-54321714>
- Pauwels, Heidi: *The Goddess as Role Model. Sītā and Rādhā in Scripture and on Screen*. University of Oxford Press, Oxford, 2008. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195369908.001.0001>
- Pauwels, Heidi: „‘The Woman Waylaid at the Well’ or Paṇagaṭa-līlā: An Indian Folk Theme Appropriated in Myth and Movies.” *Asian Ethnology*, 69. évf., 1, 2010, 1–33.

- Pillai, Sohini S.: From Villainess to Victim: Contemporary Representations of Śūrpaṅkhā. In Danuta Stasik (szerk.): *Oral-Written-Performed. The Rāmāyaṇa. Narratives in Indian Literature and Arts*. CrossAsia eBooks, Heidelberg, 2020, 159–176. <https://doi.org/10.11588/xabooks.530>
- Prahlad, Achintya: "The King with the Vinā Flag - Perspectives of Rāvaṇa in film." *Journal of Religion & Film*, 25. évf., 2, 2021, 1–46. <https://doi.org/https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.25.02.002>
- Pinkvilla. „Adipurush Box Office.” *Pinkvilla*, 2023. <https://www.pinkvilla.com/movie/adipurush/box-office>
- Ponniah, Kavitha: „WhatsApp: The 'black hole' of fake news in India's election.” *BBC*, 2019. április 5. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-47797151> (utolsó megtekintés: 2021. december 18.)
- Purnell, Newley – Horowitz, Jeff: „Facebook's Hate-Speech Rules Collide With Indian Politics.” *Wall Street Journal*, 2020. augusztus 14. <https://www.wsj.com/articles/facebook-hate-speech-india-politics-muslim-hindu-modi-zuckerberg-11597423346>
- Purohit, Kunal: „In Jharkhand, Ram Navami celebrations have become weaponised sites of communal tension.” *Scroll*, 2019. június 4. <https://scroll.in/article/925788/in-jharkhand-ram-navami-celebrations-have-become-weaponised-sites-of-communal-tension>
- Qureshi, Bilal: „The War for Nostalgia: Sanjay Leela Bhansali's Padmaavat.” *Film Quarterly*, 71. évf., 4, 2018, 46–51. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.71.4.46>
- Richman, Paula: EV Ramasami's Reading of the Ramayana. In Richman, Paula (szerk.): *Many Ramayanas: The diversity of a narrative tradition in South Asia*. University of Oxford Press, Oxford, 1991, 175–201. <https://doi.org/10.1525/9780520911758-011>
- Rai, Amit: „Patriotism and the Muslim Citizen in Hindi Films.” *Harvard Asia Quarterly*, 2003, 4–15.
- Rao, Ursula: Media Hinduism. In Sweetman, Will – Malik, Aditya (szerk.): *Hinduism in India: modern and contemporary movements*. SAGE Publications India, Újdelhi, 2016, 123–140.
- Rao, Shakuntala: „Making of Selfie Nationalism: Narendra Modi, the Paradigm Shift to Social Media Governance, and Crisis Of Democracy.” *Journal of Communication Inquiry*, 42. évf., 2, 2018, 166–183. <https://doi.org/10.1177/0196859917754053>
- Roberts, Nathaniel: From Village to City: Hinduism and the „Hindu Caste System. In Van der Veer, Peter (szerk.): *Handbook of Religion and the Asian City. Aspiration and Urbanization in the Twenty-First Century*. University of California Press, Oakland, 2015, 237–253. <https://doi.org/10.1525/california/9780520281226.003.0013>
- Roy, Prasun K.: „Kahani Manish Malhotra ke Mahabharat ki...!” *The Indian Express*, 2008. július 25. <http://archive.indianexpress.com/news/kahani-manish-malhotra-ke-mahabharat-ki...-/338931/>
- Roy, Prasanto K.: „Mobile data: Why India has the world's cheapest.” *BBC*, 2019. március 18. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-47537201>
- Roy, Srijoni: „'Brahmastra' Seems To Have Lost The 'Scriptastra' & It Shows: Our Honest Review Of The Film.” *IDiva*, 2022. szeptember 9. <https://www.idiva.com/enter->

- tainment/bollywood/movie-review-of-ayan-mukerji-directed-alia-bhatt-ranbir-kapoor-starrer-brahmastra-part-one-shiva/18041154
- Sankaran, Chitra: „Materiality, Devotion and Compromise: A Study of Goddess Films of South India.” *Material Religion*, 11. évf., 4, 2015, 443–464. <https://doi.org/10.1080/17432200.2015.1103470>
- Schultz, Kai: „India’s Soundtrack of Hate, With a Pop Sheen.” *The New York Times*, 2019. november 10. <https://www.nytimes.com/2019/11/10/world/asia/india-hindutva-pop-narendra-modi.html>
- Scheifinger, Helga: „Om-line Hinduism: World Wide Gods on the Web.” *Australian Religion Studies Review*, 23. évf., 3, 2011, 325–345. <https://doi.org/10.1558/arsr.v23i3.325>
- Sebastian, Maria: „Adipurush: Why audiences turned against this Bollywood epic?” *BBC*, 2023. június 24. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-65980227>
- Seely, Clinton B.: Introduction. In Datta, Michael M. (szerző): *The Slaying of Meghanada: A Ramayana from Colonial Bengal*. University of Oxford Press, Oxford, 2004, 1–110.
- Sen, Meheli: *Haunting Bollywood. University of Texas Press. Gender, Genre, and the Supernatural in Hindi Commercial Cinema*. University of Texas Press, Austin, 2017. <https://doi.org/9781477311608>
- Sengupta, Roshni: „Iconography of Violence in Televised Hinduism: the Politics of Images in the Mahabharata.” *Continuum*, 31. évf., 1, 2017, 150–161. <https://doi.org/10.1080/10304312.2016.1231791>
- Sengupta, Roshni: From Nationalism to Hindutva. Bollywood and the makings of the Hindu diasporic woman. In Gowrichan, Ruben (szerk): *Shifting Transnational Bonding in Indian Diaspora*. Routledge India, Újdelhi, 2020, 58–78. <https://doi.org/10.4324/9781003053804>
- Singh, Amardeep: „Animating a Postmodern Ramayana: Nina Paley’s Sita Sings the Blues.” *South Asian Review*, 30. évf., 1, 2009, 167–180. <https://doi.org/10.1080/02759527.2009.11932664>
- Shandilya, Kavita: „The gaze of the raping Muslim man: Love Jihad and Hindu right-wing rhetoric in Sanjay Leela Bhansali’s Padmaavat.” *Studies in South Asian Film & Media*, 9. évf., 2, 2019, 97–112. https://doi.org/10.1386/safm.9.2.97_1
- Sharma, Bhupendra – Sharma, Ritu R.: „Exploratory Study on Success of Mythological Serials. Smart Intelligent Computing and Applications.” *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 160. évf., 2020.
- Sharma, Monika: „30 years of DD’s Ramayana: The back story of the show that changed Indian TV forever.” *Hindustan Times*. 2018. január 13. <https://www.hindustantimes.com/tv/30-years-of-dd-s-ramayana-the-back-story-of-the-show-that-changed-indian-tv-forever/story-og0vbfSYwK7SZl7mQmdsjN.html>
- Smith, David: *Hinduism and Modernity*. Blackwell Publishing, Malden és Oxford, 2003. <https://doi.org/10.1002/9780470775707>
- Sridhar, Vijayalakshmi: „Hero-worship scales new heights in India.” *Al-Jazeera*, 2014. március 14. <https://www.aljazeera.com/features/2014/3/21/hero-worship-scales-new-heights-in-india>

- Sood, Samira: „Ramayan kept an entire country indoors 33 yrs ago, but some doubt if it can do it again.” *The Print*, 2020. március 27. <https://theprint.in/features/ramayan-kept-an-entire-country-indoors-33-yrs-ago-but-some-doubt-if-it-can-do-it-again/389593/>
- Subramaniam, L.: „A sad song of musical censorship in India and Pakistan.” *The Conversation*. 2016. november 11. <http://theconversation.com/a-sad-song-of-musical-censorship-in-india-and-pakistan-67738>
- Subramanian, Nirupama: „Picture abhi baaki hai: In Bollywood, a plot twist under BJP?” *The Indian Express*, 2020. október 11. <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/bollywood-sushant-singh-rajpoot-case-bjp-6720069/?fbclid=IwAR3lESOuWB-ydNzgQDQ8fp-0-reDDgizYlWhZjutmzpT2VgA8FpL7aNZ7TI>
- Talbot, Ian: *A History of Modern South Asia. Politics, States, Diasporas*. Yale University Press, New Haven és London, 2016.
- Tambiah, Stanley. J.: *Leveling Crowds: Ethnonationalist Conflicts and Collective Violence in South Asia*. University of California Press, Berkeley, 1996. <https://doi.org/10.1525/9780520918191>
- Tehelka: „Are social media platforms being misused in politics?” *Tehelka*, 2020. augusztus 13. <https://link.gale.com/apps/doc/A634054761/STND?u=uce&sid=STND&x-id=5d5a003a>
- Tiwari, Binita: Babri Mosque, Bollywood, and Gender: Ramcharitmanas as World Literature. In Seigneurie, Ken (szerk.): *A Companion to World Literature*. Wiley Online Library. 2020, 1–12. <https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwl0060>
- The Economist: „A global timepass economy.” *The Economist*, 2019. június 8. <https://www.economist.com/briefing/2019/06/08/how-the-pursuit-of-leisure-drives-internet-use>
- The Statesman: „State issues guidelines for Puja amid pandemic.” *The Statesman*, 2020. szeptember 29. <https://www.thestatesman.com/bengal/state-issues-guidelines-puja-amid-pandemic-1502926743.html>
- The Wire: „Section of Bollywood Celebs Back MEA Backlash Against Overseas Support to Farmers’ Protest.” *The Wire*. 2021. február 3. <https://thewire.in/politics/akshay-ajay-bollywood-support-mea-backlash-rihanna-greta-farmers-protest>.
- The Wire: „Despite More Time Spent Online, Internet Growth in India ‘Almost Flattened’.” *The Wire*, 2023. január 4. <https://thewire.in/tech/despite-more-time-spent-online-internet-growth-in-india-almost-flattened>.
- The Telegraph: „Going places.” *The Telegraph*, 2012. október 10. https://web.archive.org/web/20120619094839/http://www.telegraphindia.com/1101010/jsp/7days/story_13040099.jsp
- Udupa, Sahana: „Enterprise Hindutva and social media in urban India.” *Contemporary South Asia*, 26:4, 2018, 453–467. <https://doi.org/10.1080/09584935.2018.1545007>
- UNDP: *Human Development Index Ranking* 2019. <http://hdr.undp.org/en/content/2019-human-development-index-ranking>
- Vajdovich Györgyi: Isten, ember vagy szuperhős? Rámájana-átiratok a kortárs bollywoodi filmekben. In Válczi Róbert (szerk.): *Isten-Nő. A Dévi-kultusz és a hagyományos*

női szerepek Indiában. Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2018, 175–188.

Virdi, Jyotika: *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History.* Rutgers University Press, New Brunswick, 2003.

Waldley, Susan: Vrat katha. In Claus, Peter. J. – Diamond, Sarah – Mills, Margaret (szerk.): *South Asian Folklore: An Encyclopedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka.* Taylor és Francis, Abingdon, 2003, 631.

Zaidi, Mohammed. „Why can’t Pakistan afford to ban Indian movies?” *The New York Times.* 2019. július 1. <https://www.nytimes.com/2019/07/01/opinion/india-pakistan-movie-ban.html>

VIDEÓK, FILMEK

- Bhansali, S. L. (2002). *Devdas*. Mega Bollywood Pvt. Ltd. És Red Chillies Entertainment.
- Bhansali, S. L. (2018). *Padmaavat*. Bhansali Productions és Viacom18 Motion Pictures.
- Brooks, P. (1989). *Mahabharat*. Channel 4.
- Chauhan, Y. És Yadav, B. (2007). *Naaginn – Waadon Ki Agniparikshaa*. AK Films.
- Chopra, A. (1995). *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. Yash Raj Films.
- Chopra, B. R. (1988). *Mahabharat*. BR Films.
- Dhar, A. (2019). *Uri: The Surgical Strike*. RSVP Movies.
- Dubey, Laxmi (2018). *Har Ghar Bhagva Chayega*. Bhakti Mala. Elérhető itt: https://www.youtube.com/watch?v=KToZ2ruSSFo&ab_channel=BHAKTIMALA (utolsó megtekintés: 2021. december 18.)
- Dubey, Laxmi (2019). *Modi Ka Abhinandan*. Elérhető itt: https://www.youtube.com/watch?v=cgB4Y2Wq5WY&ab_channel=LAXMIDUBEYOFFICIAL (utolsó megtekintés: 2021. december 18.)
- Faizabadi, S. (2016). *Pakistan Hila Denge*. Sakshi Music. Elérhető itt: <https://youtu.be/JvfZ21ocZnU> (utolsó megtekintés: 2021. december 18.)
- Gowariker, A. (2008). *Jodhaa Akbar*. Ashutosh Gowariker Productions.
- Gowariker, A. (2016). *Mohenjo Daro*. Ashutosh Gowariker Productions.
- Gutte, V. (2019). *The Accidental Prime Minister*. Rudra Productions.
- Johar, K. (2001). *Kabhi Khushi Kabhie Gham*. Dharma Productions.
- Johar, K. (2012). *Student of the Year*. Dharma Productions.
- Kapoor, E. (2008). *Kahaani Hamaray Mahabharat Ki*. Balaji Telefilms.
- Khan, F. (2004). *Main Hoon Na*. Red Chillies Entertainment.
- Kumar, O. (2019). *PM Modi*. Legend Global Studio.
- Memestan (2017). *Eminem x Mandir Wahi Banayenge*. Elérhető itt: https://www.youtube.com/watch?v=Hv2XFbW1Cfw&feature=emb_logo&ab_channel=MEMESTAN (utolsó megtekintés: 2021. november 16.)
- Mistry, B. (1961). *Sampoorna Ramayana*. Basant Pictures és Wadia Brothers.
- Petersen, W. (2004). *Troy*. Warner Bros. Pictures.
- Paley, N. (2008). *Sita Sings the Blues*. Elérhető itt: https://www.youtube.com/watch?v=RzT-g7YXuy34&ab_channel=QuestionCopyright (utolsó megtekintés: 2021. november 16.)
- Rana, K. és Krishna, R. (2019): *Manikarnika*. Zee Studios.
- Singh, P. (2015). *Lollypop lagelu*. Wave Music. Elérhető itt: https://youtu.be/Gr8G_IdltDE (utolsó megtekintés: 2021. december 12.)
- Sinha, A. (2011). *Ra.One*. Red Chillies Entertainment.
- Sharma, V. (1975). *Jai Santoshi Ma*. Bhagyalakshmi Chitra Mandir.
- Sagar, R. (1987). *Ramayan*. Sagar Films.
- Sharma, R. (2011). *Sasural Simar Ka*. Rashmi Sharma Telefilms.

- Sharma, R. (2015). *Santoshi Maa*. Rashmi Sharma Telefilms.
- Siddiqui, A. (2006). *Jai Santoshi Maa*. Percept Picture Company.
- Singh, S. N. 2017. *Toilet: Ek Prem Katha*. Viacom18 Motion Pictures.

L'Harmattan France
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
www.harmattan.hu

Korrekter: Vincze Péter
Borítóterv: Vincze Judit
Tördelés: Kovácsné Daróczy Annamária
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter