

Az indiai préri mítosza

Székely Dávid Attila

Témavezető: Dr. Vajdovich Györgyi PhD., egyetemi adjunktus

ELTE BTK

Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Filmtudomány Tanszék

2012

1. A Sholay: interkulturális fúzió

A *Sholay* (1975) vitathatatlanul az indiai filmtörténet legnagyobb hatású, legsikeresebb tömegfilmje. Dolgozatomban arra mutatok rá, hogy a film sikerének egyik legfőbb tényezője az alkotók által megvalósított sikeres interkulturális fúzió. A *Sholay*ban először adaptálták sikerrel a western műfajt indiai közegbe.

Hogyan illeszkedett be ez a rendkívül erős archetípus-rendszerrel rendelkező nyugati műfaj az indiai filmek különleges hagyományrendszerébe? Köszönhetően a műfaj tematikájában és struktúráiban rejlő lehetőségeknek, a *Sholay*, cselekményén keresztül, univerzális szinten oldja meg a korszak kétségbeejtő társadalmi problémáit. Ez a legfőbb oka a film megkülönböztetett státuszának. Meglepő módon azonban ezeknek az összefüggéseknek a körültekintő értelmezésére a szakirodalomban eddig egyáltalán nem került sor. Pedig a *Sholay* filmtörténeti jelentőségét kár lenne alábecsülni! Gyors és hatásos akciójelenetei, nagy népszerűségnek örvendő dalai és a színészek játéka miatt nem csupán a hetvenes évek legnagyobb bevételét hozó indiai filmje¹, hanem a leghosszabb ideig játszott indiai film is.² Elemzését nehezíti, hogy a *Sholay* sikerét nehéz demonstrálni a megszokott mérőszámok segítségével, mint például a nézők száma, bevétel, kópiaszám stb. Ugyanis India gazdasága és filmipara jelentős mértékben fejlődött az elmúlt pár évtizedben.

A *Sholay* 250 kópiával került forgalmazásra, amely saját korában soknak számított. A kortárs indiai sikerfilmet, az *Ek Tha Tiger*(2012)-t ezzel szemben 1850 kópiával mutatták be összesen 3500 vásznon.³ Tehát a különbség nagyságrendi. Ezeket a számokat a nyugati arányokkal pedig különösen nehéz összevetni, hiszen az indiai vetítőtermekbe átalagosan 600-2500 fő zsúfolódik be.⁴

¹ A Box office india internetes ranglista szerint a *Sholay* áll a bevételi lista csúcsán
<http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=124&catName=MTk3MCOxOTc5>

² Egy mumbai moziban például öt és fél éven keresztül játszották megszakítás nélkül (forrás: <http://sholay.movies.deepthi.com/>). Az első film, amely elérte a 25 hetes ezüst jubileumot több mint száz moziban (pedig akkoriban jóval kevesebb indiai mozi volt!), de átalagosan is legalább 50-60 hétig az indiai mozik műsorán volt megszakítás nélkül.

³ <http://daily.bhaskar.com/article/ENT-ek-tha-tiger-breaks-all-records-earns-30-crore-on-first-day-3656816.html>

⁴ Tejaswini Ganti: A hindi nyelvű közönségfilmek gyártása és forgalmazása. *Metropolis* 2007/01, 110. oldal

A Sholay hatása a mai napig vitathatatlan, 1975-ös bemutatása óta szerves részét képezi az indiai populáris kultúrának. Hatásának felmérésére és megértésére először az indiai befogadói magatartást kell értelmezni!

Az indiai közönség tradicionálisan az európai normáktól eltérő filmnézési szokásokat követ, a mozizást az autentikus közösségi élmény szintjén tartva. A vetítéseket a közönség aktív és heves reakciói kísérik, füttyögések, bekiabálások. A szélsőséges véleménynyilvánítás nem ütközik elvi akadályokba. A filmnézés esemény és közösségi ereje révén, nem hiábavaló újra átélni. A sikeres filmeket a nézők többször újranézik, újraélik, akár évekkel a film bemutatása után is.⁵

Mivel alapvetően más a befogadói magatartás, a filmkultúra más alapokra épül; egy-egy sikeres alkotást szinte kívülről ismernek az indiai filmnézők. Ezért az indiai filmek az intertextualitás terén komplexebbek a nyugati alkotásoknál. A filmek közti kapcsolatrendszer a közönség gyorsan átlátja, köszönhetően a sikerfilmek kulturális súlyának. A félmondatokba sűrített utalások, más filmekre vonatkozó poénok, megjegyzések emiatt rögtön felismerhetővé és értelmezhetővé válnak. Ilyen explicit és kevésbé egyértelmű idézetekkel a bollywoodi filmek bőségesen rendelkeznek. Nem kérdéses ugyanis a készítők számára, hogy melyek azok a filmek, amelyek olyan szinten részesei a populáris kultúrának, hogy szinte minden néző ismeri őket. A Sholay egyike ezeknek, ezért rengeteg kortárs filmben található olyan motívumok és idézetek is, amelyek a *Sholay*-ra utalnak. Például a Sholay híres víztornyos jelenetét a következő filmekben is idézik: a *Hum Aapke Hain Koun...!*-ban (1994), a *Yamla Pagla Deewana*-ban (2011), a *Mere Brother Ki Dulhan*-ban (2011). A *Main Hoon Na*-ban (2004) feltűnik a Sholay moziplakátja, és a Sholay főgonoszának, Gabbar Singhnek az árnyéka vetül rá a film gonosz karakterének arcára. A Sholay egyik dalának címe lett Yash Chopra új filmjének címe: *Jab Tak Hai Jaan* (2012). De ez csupán pár kiragadott példa a jelenség érzékeltetésére!

Az indiai filmipar univerzális sikerfilmek készítésére törekszik, amelyek mindenki által közérthető és értékelhető formával és tartalommal rendelkeznek. Ez az egyik oka annak a sajátos „műfaji” hozzáállásnak is, amely az indiai mászála filmek sajátossága, és amelyre még a későbbiekben sokszor

⁵ Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén: Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. *Metropolis*, 2007/1, 17. oldal

vissza fogok térni Az univerzalitásra törekvés eredménye az is, hogy a sikeres filmek nagyon hamar bekerülnek a köztudatba és beépülnek a populáris kultúrába.

A nyugati filmelméletírók is kezdik feltérképezni és értelmezni az indiai filmek óriási és különleges világát. Tekintettel az indiai közönség hatalmas méretére ez egyáltalán nem meglepő. Azon kívül, hogy az indiai piac jelentősen kibővült, amit jól érzékeltet a mozik számának növekedése, a nagyobb kópia- és nézőszám is, az indiai filmek nyugati jelenléte is megerősödött. Az indiai filmek bevételének egyre nagyobb hányada származik a nyugati piacokról.⁶

Bollywood (az indiai filmgyártás) és Hollywood (az amerikai alapokon nyugvó filmipar) között egyre intenzívebb a kölcsönhatás. ⁷ Az indiai filmipar két irányba globalizálódik. Egyrészt kezd átvenni nyugati mintákat számos területen: a filmgyártástól kezdve a történetmodellekig bezárólag számos területen. Másrészt (részben ennek köszönhetően) nyit a nyugati piac felé, ahol a bollywoodi filmeknek újonnan kialakuló sajátos trendje, piaca van. Így az indiai piacon belül is egyre több a nyugati befektető, szponzor.

Ez az új interkulturális összjáték egyik alapja annak, hogy egyre többen foglalkoznak indiai filmekkel. Az elemzéseket nehezíti az európaiól, nyugatitól alapjaiban különböző kulturális háttér és hagyományrendszer.

Ez a különbözőség azonban az elemzés előnyére is válhat bizonyos helyzetekben! Ilyen témám is, ahol, mivel az interkulturális vonatkozásokon van a fő hangsúly, a legfőbb kérdés az, hogy hogyan adaptálták sikeresen a nyugati mintákat.

A *Sholay* az indiai filmben korábban megszokottnál jóval nagyobb teret engedett egy, az archetipikus hősök kultuszára hagyatkozó, erős műfajnak, a westernnek. A western műfaj a nagy mítoszok magját is képező erőpolarizációs (pl: jó és rossz; társadalmon belüli és kívüli)

⁶ „A 90-kilencvenes évek elejéig a filmek bevételeinek jó része, mintegy 79%-a, az Indián belüli jegyeladásokból származott, a fennmaradó részt pedig a zenei jogok tették ki. (Ld. Deshpande, Sudhanva: *The Consumable Hero of Globalised India*. In: Kaur, Ramnder — Sinha, Ajay J.: *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi — Thousand Oaks — London: Sage Publications, 2005. p. 191.) Ezzel szemben, ha megnézzük a 2000-es évtized eddigi 10 legsikeresebb filmjét, akkor csak a jegyeladásokon belül a nyugati piacok aránya már 24%, és ehhez jönnek hozzá az újfajta bevételi források, mint a video- és DVD-forgalmazás bevételei, a kábeltévé-sugárzási jogok, a filmen belüli reklámhelyek díja, a merchandising jogok stb.” In: Vajdovich Györgyi: *Műfajváltozat és műfaji keveredés. A bollywoodi film és a musical. Metropolis 2008/3*. 87. oldal

⁷ Lásd Tejaswini Ganti: *A hindi nyelvű közönségfilmek gyártása és forgalmazása. Metropolis 2007/01*, pp. 106-127.

alaplíntákon alapul. Ezek ősi, az emberi tudatban mélyen gyökeret eresztett alapképletek, archetípusok, ezért egyes felhasználásuk is kortalanabbá teszi a művet, hiszen túlmutat az aktualitásokon. Gondoljunk például Hollywood egyik nagy mítosza, a *Star Wars* (1977) és a western rokonságára! A *Sholay* alkotói is ügyesen ötvözték a kortárs westernfilmek világát az indiai hagyományokkal, kidomborítva a hasonlóságokat.

A *Sholayt* interkulturális filmként, egy műfaj interkulturális adaptációjaként értelmezem, rámutatva a filmben a westernfilmek sajátosságaira, és arra, hogy ezek hogyan ötvöződhetnek sikeresen az indiai filmek hagyományaival, gondolatiságával. Vizsgálom, hogy ez a már megnevezésében is nyugati műfaj hogyan illeszkedett a tőle független közegbe, illetve hogy miként hatottak rá vissza az indiai kultúra sajátosságai.

2. A Sholay: Maszálá-film és western

A klasszikus bollywoodi filmekkel kapcsolatban a nyugati filmek műfajbesorolásait keretnek tekintő elemzés kudarcot vall. Az indiaiak szabadabban kezelik a műfajokat, nem cél egy film nyugati értelemben vett műfaji koherenciája; egymástól elütő jellegű, hangulatú részek éles váltásokkal követik egymást.

Maszálá-filmeknek nevezzük az indiai filmek sajátos „műfaját”⁸. Ez a kifejezés eredetileg indiai fűszerkeveréket jelöl, átvitt értelemben a filmekkel kapcsolatban a műfaji jegyek keveredésére utal. A hagyományos maszálá-filmben az európai néző számára meglepő módon, átvezetés nélkül állnak egymás mellett az olyan filmes szekvenciák, amiket a nyugati filmelmélet különböző „erős műfajokhoz”⁹ sorolna. Bárgyú és parodisztikus jeleneteket követhetnek grandiózus zenével szentesített drámai események vagy vad tempójú csatározások. Vígjáték, akció, dráma, melodráma, musical és sok más egyéb műfaj egyaránt, bár eltérő mértékben, mellérendeltségi viszonyban alkotják az indiai filmeket.

⁸ A műfaj kifejezést a mi fogalmaink szerint nehezen alkalmazhatjuk a maszálá-filmre, ezért is tettem idézőjelbe.

⁹ Erős műfajokról lásd pl.: Király Jenő: *Mágikus mozi, Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó, 1998.

A jelenetek között éles határok húzódnak, úgy érezzük, minden átmenet nélkül egyik műfajból a másikba csöppenünk. Az indiai zenés jelenetek és az amerikai musicalek között nehéz rokoni párhuzamot vonni. A bollywoodi filmek zenés betétei általában nem kontextualizáltak, sokszor a film narratív szövetébe álomvilágként illeszkednek. Rég halott szereplők táncolnak együtt fiktív tájakon. Nincs lehetetlen a zenés betétek világában, keveredhetnek a különböző idő és térsíkok. A tánc és a zene esztétikai rendezőelvei felülírják azokat a realizmus logikájához köthető szálakat, amelyek pl. egy nyugati musical zenés jelenetét legitimizálják. A zenés részek során a szereplők jelleméről, érzéseiről többlet információkhoz juthatunk.

A klasszikus mászálá filmben a szerelmi románc, a humoros jelenetek, a melodramatikus részek és az akciójelenetek egymásnak mellérendelve szerepelnek, bár nem egyenlő arányban.¹⁰ Csak az utóbbi tíz év, modernizáló, nyugatiasodó indiai filmjei emelnek ki egy-egy műfajt és helyezik azt a többi fölé. A *Sholay* korában egy ilyen megoldás rendhagyó volt. A *Sholay* nem csupán erősen dominánssá teszi egy műfaj jegyeit a filmen belül, hanem az indiai film világtól addig idegen westernre esik a választás. Ez korszakalkotó megoldásnak tekinthető.

Az indiai filmeket rendszeresen azzal vádolják, hogy „lopnak” a hollywoodi filmekről, de a filmek valójában nem remake-ek vagy egyszerű másolatok, hanem motívumokat, cselekményelemeket vagy figurákat integrálnak.

Egy műfaj ilyen erős adaptációja, mint a *Sholay* esetében a westerné, az akciófilmekről eltekintve még manapság is ritka jelenség.

A western idegenségét nem nehéz értelmezni. Tipikusan amerikai műfaj, és bár különféleképpen lehet definiálni, akár korszakokra, akár tendenciákra bontva, de a következő fogalmak egy része előkerül: amerikai történelem, nyugati civilizáció hajnala, vadnyugat, préri, stb...

A western tipikusan amerikai mítosz és már a filmtörténelem hajnalán körvonalazódtak speciális jegyei illetve a hozzá társítható gazdag motívumrendszer.

¹⁰ Bővebben: Vajdovich Györgyi: Műfajváltogat és műfaji keveredés. A bollywoodi film és a musical. *Metropolis* 2008/3. 84 oldal

A hetvenes évekkel kezdődik el a western térhódítása, ekkor jelennek meg és nyernek értelmet olyan fogalmak, mint eurowestern és az italowestern. Az italowestern filmeket az amerikai western hagyomány anarchistább, pesszimistább továbbgondolásaként is interpretálhatjuk. A *Sholay* merít az italowesternek világából, de akárcsak a többi indiai filmben a jó és a rossz világosan elkülönül és a történetbe tagozódásuk a legnemesebb, klasszikus hagyományokat követi. Így nyoma sincs a kortárs italowesternnek gyakran nihilista, borongós világának, a *Sholay* mítikus megváltást kínál az indiaiaknak.

A fenti kijelentéseket tekintve úgy is tűnhetne, hogy a *Sholay* műfaji elemzése több akadályba ütközik. Azonban a *Sholay*ban található belső történethatárok talán még az indiai filmek világához képest is szokatlanul élesek. A történet a dalbetéteken kívül három fő részre, illetve azokat összekötő, átvezető részekre tagolódik. Az első főbb rész egy western jegyeket is magán viselő, heves akciókkal dúsított, epizódszerű bevezető rész- a western szálhoz kapcsolódik. A második fő rész egy ettől teljesen elkülönülő bohózat, börtönben játszódó diktátor-paródia, parabola. A harmadik fő egység pedig a *Sholay* „western”-je. Ez a rész sem „vegytisztá” western, különféle műfaji jegyek keverednek benne: humoros, melodramatikus, romantikus és zenés-táncos jelenetek tarkítják. Azonban olyan erősen magán viseli a western vizuális karakterjegyeit, archetipikus történet- és karakterkezelését, hogy nem hiábavaló a *Sholay*-t westernfilmként elemezni, csupán annyi kitételrel, hogy figyelembe kell vennünk, hogy egyben maszálá-filmről van szó.

3. A történet tagolása

A történet felelevenítése még a *Sholay* jól ismerők számára is szükséges, hiszen későbbi elemzésemben a több mint háromórás film azon részeire koncentrálok, amelyek az úgynevezett *western szál*at alkotják. Ezen kívül elkülöníték pár olyan epizódot, amelyek azon kívül, hogy a hősök rátermettségét bizonyítják, és rendhagyó képességeiket példázzák, nem hoznak fordulatot a történetben, nem befolyásolják a fő szálát.

A *Sholay*ban a zenés jelenetek nincsenek túlzott mértékben jelen, ráadásul a dalok mindegyike kontextualizált, a történetbe mereven illeszkedő. Általában a táncjelenetek is a feszültségkeltési mechanizmus részesei. A falusiak ünnepét bemutató zenés jelenet például az azt követő feszült és erőszakos harc ellentétpárja. Erre a jelenetre rímel az a jelenet, mikor a film pozitív hősei belopóznak a banditák táborába és tánc közben készítenek elő egy akciót.

A történet tagolásához szükséges, hogy azt elejétől végéig vázlatosan áttekintsük! Miközben időrendi sorrendben felvázolom a film cselekményét, kiemelem a szereplők viszonyrendszerét, illetve értelmezem a film motívumrendszerét.

A történet elején megismerkedünk az öreg *Baldev Singh*-el, akit *Thakur Sahib*-nak szólítanak¹¹. Pozitív figura: bátor, morális. Korábbi negatív tapasztalatai edzették keményre. Morális szitaként kiválaszt két embert, nem törődve azok társadalmi megítélésével, hogy aztán ezt a két hőst megbízza saját feladatának végrehajtásával. Ez a két hős, Jai és Veeru, a történet főszereplői. Egy visszaemlékezés során láthatjuk, hogy Jai és Veeru rabok, és Baldev Singh (Thakur), a történet szerinti megbízó, az őket kísérő egykori rendőrtiszt. Mikor a fegyenceket szállító vonatot banditák támadják meg, Baldev Singh (Thakur), mivel nincs más lehetősége, kiszabadítja a két rabot, hogy csapatként küzdjenek meg a banditákkal. Azon túl, hogy a hősök rendkívüli harci képességeiket és kivételes bátorságukat bizonyítják, az is kiderül, hogy remekül képesek csapatban dolgozni. Nem élnek vissza a kínálkozó lehetőséggel és a beléjük fektetett bizalommal sem.

¹¹ Magyarra így fordítható: tiszteletre méltó nagypapa, főúr

Miután Thakur megsebesül, ottmaradnak vele, hogy megvárják, amíg épségben kórházba jut. Látszólag a véletlenre, egy pénzérmére bízzák a döntést, valójában, mint az a történet későbbi pontján kiderül, az érme cinkelt. A hősök bizonyítottak *csapatként, erkölcsileg helyes döntéseket hozó emberekként és bátor harcosként* is. Itt ér véget az első fő rész.

Jai és Veeru két laza stílusú bűnöző. A film során csak a következő bűnök elkövetése közben látjuk őket: egy motor elkötése, gyorskocsizás, manipulálás a rájuk kiszabott vérdíjjal, szökés a börtönből. Nem úgy ismerjük meg őket mint gyengék bántalmazóit, hanem a törvényen kívüli bohémok ideáljaiként. A bűnözés náluk társadalmi pozíció, nem pedig erkölcsi kategória. Valójában *társadalmon kívüli, renegát hősök*.

A történet következő részében, amelyet átkötő epizódnak tartok, elkötnék egy motorbiciklit, egy dalbetét következik, ahol egymás iránti elkötelezettségüket és szeretetüket fejezik ki.

Ezután megegyeznek egy kisszerű fakereskedővel. Börtönbe vonulnak, úgy tüntetve fel a helyzetet, mintha a fakereskedő kapta volna el őket, de az alku szerint szabadulásuk után felezik a vérdíjat. Az ezt követő börtönepizód különálló kisfilmként, bohózatként értelmezhető. Ez a történet második fő része, előzményeivel és a közvetlen következményekkel együtt körülbelül húsz perc a játékidőből. A két főhős különböző csínyekkel jár túl a chaplini diktátorfigurára hasonlító börtönparancsnok eszén. A szökés után visszatérnek behajtani a pénzt a kisszerű fakereskedőhöz. Azonban ismét elkapják őket és ezúttal kőfejtés a büntetés. Ebből a helyzetből kiút Thakur megbízása, aki megbízza őket egy veszélyes bandita, Gabbar Singh, egy kézre kerítésével.

A történetben tehát a két szembenálló fő erő: Thakur, az egykori rendőrtiszt, és Gabbar Singh az ördögi gonosztevő, az elemi ellentét köztük feszül. Thakur oldalán harcol majd a két főszereplő, Jai és Veeru, a feladatra felkért fegyverhősként.

A megbízással egyben elkezdődik a film harmadik fő része, ami egyben a western szál folytatása. Eltérő mértékben ugyan, de a történet ezután vígjátéki és melodramatikus elemekkel is rendelkezik a „kötelező” dalbetéteken túl.

Jai és Veeru a megbízást követően utazni kényszerül. A helyszín ettől kezdve egy rendhagyó és *speciális táj*. Homokos síkság, kopár sziklák, forró levegő. Ez a western környezete. Ezen tájon a hősök lóháton közlekednek, revolverekkel és néha szablyákkal csapnak össze, a gonosz katonái fülbevalós, bajszos haramiák.

Útközben mindkét főszereplő megismerkedik szívének leendő választottjával, Veeru a fecsegő kocsislánnyal, Basantival, Jai pedig Thakur házában élő szótlan gyászoló lánnyal, Radhával. *A szerelem két eltérő véglet felé húzza a bajtársakat.* Veeru érzései Basanti iránt pedig később *a pároson belüli konfliktusokhoz* is vezetnek.

Thakur a két hőst még egy *próba* elé állítja, meg kell küzdeniük embereivel. A szituáció teljesen váratlan. Utólag derül ki, hogy a verekedés egy olyan próba volt, amit a hősöknek azért kellett kiállniuk, hogy rátermettségüket ismét bizonyítsák. Így válik jogossá speciális státuszuk- a jó oldalán profi fegyverhősként küzdhetnek majd a gonosz ellen. Jai és Veeru eredetileg azt tervezik, hogy a küldetésükért felajánlott pénzzel elinálnak. A széf feltörése közben azonban rajtakapja őket Radha (a gyászoló családtag). Az ő csalódottsága és lemondása tükröt állít a banditák lelkiismerete elé, akik lemondanak az érdemtelenül szerzett pénzről, és úgy döntenek, hogy maradnak és becsülettel elvégzik megbízatásukat. Így végül nem csak szakmailag, fegyverhősként, hanem erkölcsileg is bizonyítottak és rátértek a törvényen kívüli, de *morálisan cselekvő hősök* útjára.

A megbízás szerint meg kell fékezniük az ördögi Gabbart, aki a közeli hegyekben tanyázik. Rettegésben tartja és kizsákmányolja a közeli kis falut. Katonáival megfélemlítik az ártatlan embereket, és azok élelmiszerét elkobozva élösködnek rajtuk. Az első konfrontáció akkor következik be, mikor Gabbar három katonája megérkezik a faluba begyűjteni a terményeket, de Jai és Veeru sikeresen elzavarja gonosztevőket. Gabbar fékezhetetlenségét példázza, hogy mikor először látjuk őt aktív cselekvőként, éppen saját kudarcot vallott embereit mészárolja le. Az öldöklést szórakozásnak tekinti. Orosz rulettet játszik velük, de miután emberei túlélnek a játszmat és fellélegeznek, felrúgva saját látszólagos játékszabályait váratlanul halomba lövi őket.

A filmben a negatív erők Gabbar Singh személyében összpontosulnak. Gabbar Singh a *negatív törvényen kívüli*. Rettegésben tartja és kizsákmányolja a kis falut. Gabbar kegyetlen és hatalmaskodó, látszólag megállíthatatlan. Módszere a megfélemlítés és környezete állandó rettegésben tartása. Egy konfliktust követően fény derül Thakur és Gabbar múltjára is. A rablók akkor támadják meg a közösséget, mikor ünnepelnek a falusiak. Egy különösen kiélezett szituációban Thakurnak látszólag lehetősége lenne segíteni emberén, Veerun, azzal hogy az előtte fekvő pisztoly odadobja neki. Ezt azonban elmulasztja, ennek

eredményeképpen kérdőre vonják. Thakur leveti magáról a testét örökké takaró leplet, és mindenki hatalmas megdöbbenésére kiderül, hogy nincsenek már karjai.

Ezután Thakur visszaemlékezik a Gabbar Singh és közte húzódó konfliktus kezdetére. Annak idején, mikor rendőri hivatását teljesítette, hősiiesen elfogta Gabbart, aki szörnyű bosszút esküdött ellene. Köszönhetően a korrupt és gyengekező indiai igazságszolgáltatásnak, a gonosz Gabbar könnyen szabadult a börtönből. Semmi sem állt útjába, hogy beteljesítse ördögi bosszúját. Thakur népes családját szinte kivétel nélkül lemészárolta, kivéve a jelenleg is gyászoló Radhat. Thakurt két kőszoszlop közé feszítve rituálisan megcsonkította, levágta a karjait.

A filmben a pozitív és negatív oldal harca tehát *kétfelől is motivált*. Egyrészt *az arctalan közösség megvédelmezése a gonosz játékaitól, másrészt a személyes bosszú beteljesítése* is cél. De mivel Thakur egyúttal a törvényességet, a jót, az erkölcsösséget képviseli, Gabbar pedig a kíméletlen, önző gonoszságot, a személyes bosszú is az univerzális megtorlás szintjére emelkedik.

Miután Jai és Veeru megtudják Thakur sorsát, és látják az addig titkolt (köpennyel fedett) megcsonkított testet, tovább emelkednek az erkölcsi létrán. Nem hajlandóak már pénzt sem elfogadni a küldetésért. A kezdetben az anyagi haszonszerzés által motivált hősökből így válnak *felelősségtudó harcosokká*. Érzik képességeik által nyert *speciális helyzetüket*, és ennek segítségével az eddig teljesen kirekesztett hősök, újra kapcsolatba kerülnek a társadalommal: *egy közösség élére állnak*. A rendőrség és a büntetés-végrehajtás tehetetlen a Sholay által reprezentált világban. Ezt a pozitív és negatív hősök is bizonyítják, akik egyaránt szöktek már meg börtönből. A rendőrség örül annak, hogy nem kell beleavatkoznia a sivatagos tájon játszódó harcba, a kirendelt rendőrtiszt felismeri saját tehetetlenségét.

Az addig elkötelezetlen, csupán egymáshoz hűséges hősök a megváltozott, a western környezetben hirtelen újra rengeteg kapcsolódási pontot találnak a külvilággal. Szerepük fontossá válik, hiszen ártatlan emberek élete függ tőlük. Azzal, hogy visszatalálnak a társadalomhoz és megtalálják a hozzájuk illő szerepkört, meggyengül a köztük lévő kapcsolat. Jai és Veeru korábban egymás sziklaszilárd támaszai voltak. Családi háttérükről semmit nem tudhatunk. Egymáshoz tartozóként ismerjük meg őket. Azonban, mikor Veeru beleszeret Basantiba, Jai ezt rossz szemmel nézi. A házasság meggátolása a célja, lehetőleg nem túl konfrontatív módon. Az érzelmeknek azonban nem lehet gátat szabni. Így kezdődik el az a szétválási folyamat, amely a hősöket különböző végzetük felé vezeti.

A kis falu ellen elkövetett atrocitásért cserébe Jai és Veeru egy epizódszerű táncos-zenés részben felrobbantja Gabbar lőszerraktárát.

A közösség bizalma ezután egy ponton meginog. A falu lakói közül a történet kiemeli a vak iszlám igehirdetőt és fiát. Miután a fiút Gabbar emberei bosszúból meggyilkolják a falusiak megrettennek. A gyászoló apa azonban ellenállásra szólít fel, így a szava sorsdöntővé válik.

A harcok során a szerelmesek, Veeru és Basanti, fogságba esnek és éppen válogatott kínzásoknak kezdik őket alávetni, mikor Jai a megmentésükre érkezik. Pénzfeldobással dönt arról, hogy ő fedezi barátját, amíg az a faluba visszatér erősítésért. Ezzel halálra ítéli magát, miután lőszerei elfogynak, súlyos találatokat kap. Halála után derül ki, hogy pénzérméje cinkelt volt.

Ki kell emelnünk pár lényeges különbséget a főhősök szerelmeivel kapcsolatban. Veeru szegény lányba, Basantiba szeret bele, így tehát a házasságnak nincsenek társadalmi akadályai. Azonban Jai szíve választotta, Radha, több okból is elérhetetlen számára. Egyrészt társadalmi pozíciója jóval magasabb, így tehát a szerelem társadalmi osztálykorlátokat sért. Másrészt özvegy asszony újraházasodása a hindu normák szerint tiltott.¹² Tehát az esetleges házasság társadalmi és vallási tabukat is sértene. Így a szerelem kudarcra ítélt, így a hősnek, hogy elérje a beteljesülést a tragikus halál a sorsa, szerelmének pedig a folyamatos tragédia, ismét el kell veszítenie valakit, aki számára fontos.

A film legvégén a két fő pólus is összecsap. A kéz-nélküli Thakur megküzd Gabbarral. Az összecsapás helyszíne ugyanaz a hely, ahol Thakurt annak idején lefogva, kifeszítve megcsonkolták. Azonban ő pozitív hős, nem erre rímelve kívánja lezárni a történetet. Szemtől-szembe küzd meg Gabbarral, egyenlő feltételeket biztosítva a másik félnek. Látszólag hátrányból indul, önmaga árnyékaként-kezek nélkül, még ellenfele is kineveti. Lábán azonban speciális szöges cipő van, és ezzel mér csapásokat ellenfelére. Nagyságát és a jó törhetetlenségét bizonyítja, ebből a látszólag esélytelen helyzetből is győztesként kerül ki.

¹² „A bollywoodi szerelemmítosznak az amerikai filmekétől eltérő másik sajátossága az a hit, hogy az ember csak egyszer lesz szerelmes, és az első szerelmének kell élete társának lennie (amely mítosz nyilvánvalóan az előre elrendezett házasságot támogató, a válást mélységesen ellenző és hagyományosan az özvegyek újraházasodását is tiltó hindu valláson alapuló társadalmi normák támogatására jött létre).” In: Vajdovich Györgyi: Műfajváltozat és műfaji keveredés. A bollywoodi film és a musical. *Metropolis* 2008/3. 78. oldal

3. Az elbeszelt történet strukturalista elemzése

A *Sholay* westernfilmként definiált részét érdemes alávétetni strukturalista vizsgálódásnak. A történet formailag és felépítésében is számos klasszikust idéz, például a *Hét mesterlövészt*, de erős a párhuzam az italowesternekkel is, például a *Volt egyszer egy vadnyugattal*. Nem a hasonlóságok konkrét felsorolása az elsődleges célom, hanem az, hogy rávilágítsak arra, hogy ezeknek a hasonlóságoknak azért szembeötlőek, mert a cselekmény felépítése is bizonyos western sémákhoz igazodik.

A *Sholay* cselekménye strukturálisan beleilleszkedik a western filmek egy nagyobb csoportjába. A western műfajon belül nemcsak a hőstípusoknak van egy archetipikus sémák alapján megközelíthető, átlátható rendszere, hanem a történetek is hasonlóan strukturáltak. A műfaj történelmét végigkövetve a különböző időszakokban különböző cselekménysémák váltak népszerűvé. A *Sholay* elbeszelt történetének strukturalista elemzéséhez, egy mára klasszikussá vált elméleti írást veszek alapul. Ez *Will Wright: A Hatlövetű és a társadalom*¹³ című írása.

Will Wright ebben az írásában a korabeli sikeres westernek történetének sematizálásával határoz meg különböző tendenciákat és közös pontokat. A különösen érdekes az, hogy az a cselekményséma, amelyet Wright profi cselekményként definiál, majdnem tökéletesen illeszkedik a *Sholay* western szálának cselekményére. Ezzel tehát a film erős rokonságot mutat a '60-as évek amerikai westernjeivel, amelyek pár kivétellel ebbe a kategóriába tartoznak Wright szerint. Többek között a következő filmeket sorolja ebbe a kategóriába: *Rio Bravo* (1959); *Vad banda* (1969); *A jó, a rossz és a csúf* (1966); *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* (1969).

A *Sholay* cselekménybeli azonossága ezekkel a más kulturális közegben fogant filmekkel lehet a konkrét motívumok átvétele miatt is. De azzal, hogy bizonyos konkrét motívumokat

¹³ Wright, Will: A hatlövetű és a társadalom. In: *A western. Antológia* (szerk. Berkes Ildikó). Budapest, MFIFA, 1981. pp. 20–51

átvett valójában egy uralkodó tendenciát követett. Pár apró eltéréstől eltekintve az Wright által kiemelt jellegzetességek igazak a *Sholayra* is.

Wright a profi cselekményt a következő pontokra osztja fel:

- „1. A hősök profik.
2. A hősök elvállalnak egy munkát.
3. A gazemberek nagyon erősek.
4. A társadalom nagyon tehetetlen, nem képes megvédeni önmagát.
5. A munka harcba viszi a hősöket.
6. A hősöknek speciális képességeik vannak és speciális státuszuk.
7. A hősök csoportot alkotnak a munka elvégzésére.
8. A hősök mint csoport kölcsönösen tisztelik és szeretik egymást és lojálisak egymáshoz.
9. A hősök mint csoport függetlenek a társadalomtól.
10. A hősök megküzdnek a gazemberekkel.
11. A hősök legyőzik a gazembereket.
12. A hősök együtt maradnak /vagy halnak meg/.”

Ezt a felosztást nem nehéz témánkra vonatkoztatni. Végighaladva a felsorolt pontokon, de már a *Sholay* cselekményére vonatkoztatva az állításokat:

1. Jai és Veeru szakmailag (mint fegyverharcos) többszörösen bizonyítanak. Azonban ahogyan Wright is írja, eredendően a pénzszerzésben érdekeltek. Egynél több hős van, szemben a klasszikus western narratívával. „A hős nem magányos idegen [...] egy csoport tagja.” Jai és Veeru verhetetlen párosként veszik az akadályokat.

2. A munkát elvállalják, de eleinte csak a pénz érdekli őket. Azonban minél inkább felismerik a feladat fontosságát, annál inkább érdekeltek lesznek annak elvégzésében, egy idő után már a haszonszerzés miatt, hanem emocionálisan is.

3. A gazemberek, élükön Gabarral rettegésben tartják a környéket. A börtön nem tarthatja fogva Gabbart, aki számtalan ember haláláért felelős. Gabbar azonban klasszikus gonosztevő, velejéig romlott. Gyakran motiválatlanul is a rossz felé hajlik, pontosabban fogalmazva: a rossz motiválja.

4. A társadalom itt felismeri saját tehetetlenségét, és beletörődne. A Sholay társadalma két héjből áll. A külső társadalom, ami távol esik a western miliőtől, a rendőrök, fakereskedők és börtönök világa.

Ez a társadalom korrump és értéktelen. Kihaszználók és kihasználtak népesítik be. A belső, lokális társadalmat a helybeliek alkotják, amit kívülről a sziklák között élő banditák szabályoznak. Ez a társadalom a film csatateré.

5. E hősök által vállalt új harc már igazi harc, nem csak esetleges, portyázás vagy rövid feladat, hanem kulcsszerep két erő ősi viaskodásában.

6. Hőseink bátrak és a speciális státuszukban rejlő lehetőségeket folyamatosan ismerik fel.

7. Vei és Veeru eddig is együtt voltak, most összefognak Thakurral és a helyiekkel, majd Basanti is a segítségükre lesz.

8. Egymás iránti elkötelezettségüket az új feladat és a új szituációk folyamatosan próbára teszik, azonban az erős kötelék kiállja a próbát.

9. Hőseink függetlenek a társadalomtól. A külső társadalomtól is, amely csak teret adott szabad életüknek. És a western társadalomtól is, amely egyaránt teret ad kibontakozó új értékeiknek és korábbi képességeiknek.

10. A hősök több szinten győzik le a gazembereket. Végül a kijelölt két fő pólus is összecsap, ebben különbözik ez a film a profi amerikai westernektől.

11. A megbízó természete és emiatt a megbízás jellege is más, de a végső leszámolás (showdown) a fő pólusok között zajlik, mely során a gonosz erők legfőbb képviselője (Gabbar) is életét veszti

12. Kizárólag a történet vége nem teljesül. Bár bizonyos értelemben a hősök együtt maradnak, a befejezés drámai, Jai meghal a harcban. Ezzel szerepe is felértékelődik, akár csak az ártatlan

fiatal fiúból, belőle is mártír lesz. A halál oka részben a már említett beteljesületlenségre ítélt tragikus szerelem. Az indiai erkölcsi normák ezen a ponton felülírják a western sémákat.

A *Sholay* sok filmből emel át konkrét motívumokat, de elsődlegesen a western filmeknek ehhez a sajátos, hatvanas években kialakuló csoportjához tartozik, amelyek a mítoszt ilyen módon reprezentálják. A történet egyes pontjai hangsúlyosabbak, mint a nyugati vagy italowestern hagyományokban. A hősök egyértelműen próbáknak vannak kitéve, ahol bizonyítaniuk szükséges. Ilyen módon rendkívül plasztikusan körvonalazzák saját státuszukat és archetipikus sémákhoz igazodó szerepüket.

Az amerikai profi cselekményű filmeknek anarchikus, önző hősei vannak, akiket a pénzszerzés motivál elsősorban, a kihívások és a képességek bizonyítása főként technikai jellegű. A *Sholay* hősei klasszikus hősök. Tehát a Wright által leírt profi cselekményű filmekkel tényleg csak a cselekmény szerkezetében egyezik a *Sholay*.

A történet morális fejlődést reprezentál, a hősök újra megtalálják a helyüket a társadalmi valóság viszonyrendszerében. A pozitív megtorlás mítoszához igazodnak, a jellemük magasabb szintre emelkedik társadalmi és egyéni perspektívából is, hogy küldetésüket teljesíthessék. Thakur emelte erre a szintre a korábban börtönben sínylődő főszereplőket. Thakur morális helyiértéke konstans, töretlenül a jó képviselője. Ezért kell neki megvívnia a végső harcot a gonosszal. Szemtől- szemben: ez a western leszámolás alapszabálya.

4. Archetípusok

A klasszikus western oppozíciós rendszere vadon és civilizáció szembenállásán alapul. A *Sholay* világában a kis falu és lakói képviselik a civilizációt. A banditák a hegyekben laknak, ez a terület már „vadon”, a banditák életmódja, viselkedése sem illeszkedik bele a társadalmi keretbe, nem tiszteli annak normáit. A főszerepben nem magányos hős áll, hanem egy duó, ők párban, vállvetve járják végig a magányos hősök útját. Társadalmon kívüliek, egyenrangúként már lehetetlen számukra beilleszkedni, és a történet végén sem tagozódnak, vágyaik ellenére.

A *Sholay* felvonultatja a western műfaj archetipikus karaktereinek egy részét. Az archetípusokat kiemelő, pszichoanalitikus szemlélettel rokon elemzésnek a célja, hogy felfedezze és felfedje a mítoszt, a konkrét karaktereken keresztül. A western

karaktárbrázolása nem részletes és realista, hanem a világban munkálkodó erókról és folyamatokról alkot modellt.

A jó és a rossz harca a Sholay egyik fő témája. Thakur először a törvény keretei között próbálja meg megfékezni a rosszat. Amikor az ügy felemészti személyes kötelékeit (családját), ő is átlép a törvényes ítelkezés határain. A harc természeténél fogva kilép a törvény keretei közt kezelhető kategóriából. Thakur korábbi élete véget ér, a bosszú élteti, küzdelme univerzálissá válik.

A western szál a *Sholay* „vadnyugatán” játszódik. Egy kies, kevésbé benépesült területen, amely távol van a bővebb értelemben vett civilizációtól, éppen ezért nem tud elérni idáig az igazságszolgáltatás keze. A távolállás eredménye nem a civilizációval való küzdelem, hanem a civilizáció szélsőértékeinek kijelölése. Ez az a hely, akárcsak a vadnyugat, ahol a küzdelem univerzálissá válhat. A gonosz itt igazán ördögi, és a jónak elszántnak kell lennie, hogy győzhessen, szinte mindenét fel kell áldoznia. A szélsőséges környezeti körülmények szélsőséges helyzeteket, karaktereket teremtenek.

A kettős ellentét: a Sholay „vadnyugata” a társadalom peremén helyezkedik el és ebben a világban húzódik a határvonal, harc dúl a két oldalán található erók között: civilizált és civilizálatlan között.

Thakur a történetben az igazi kítaszított. Küldetéstudata már a törvényes keretek között is túlmutatott a kisszerű spekuláción, ez okozza a hatalmas veszteséget is. A szüzsé elején még csak egy elhivatott halandó. Mire Jai és Veeru ismét találkoznak vele, hanghordozása, viselkedése és gesztusai megváltoztak. Kilépett a társadalmi kötelékekből és karaktere megközelített egy ideát, Thakur egy eszme végrehajtójává vált. A harcban a jót megsebeztek, fájdalom az osztályrésze. Az ártatlan is elbukik, de a hősök is csak nagy áldozatok árán győzhetnek. Veeru is elveszti társát, Jai-t. A fájdalom ebben a közegben hitelt ad a szavaknak. Mikor kiderül valakiről, hogy fájdalma, vesztesége nagy, szavainak ereje megsokszorozódik. Így van ez a gyászoló asszonnyal is: a hősöket lopási kísérleten kapja, csalódottsága láttán a hősök elszégyellik magukat és maradnak teljesíteni a feladatot. Thakur szavait is a fájdalom pecsételi meg. De gondolhatunk az öreg vak emberre is, aki miután elvesztette ártatlan fiát, szónoklatával egy közösség sorsa felett képes dönteni!

A két főszereplő múltját tekintve rossz. Nem erkölcsösek, de nincsenek megbocsáthatatlan bűneik, jól képzett tréfamesterként mutatja be őket a film, akik azonban veszélyesek. Az új

kaland és kihívás felszínre hozza mélyebb morális ítélőképességüket. Lassan túllépnek a korábbi célként kijelölt anyagi haszonszerzés dimenzióin és küzdelmük állásfoglalássá válik. Ez bizonyítja hozzáállásuk eredendően helyes voltát. Társadalmon kívüli kezdőpozíciójuk a körülmények eredménye, pillanatnyi morális megingásaik pedig ennek a múltnak a velejárói. A történet során ők lesznek azok a társadalmon kívüliek, akiknek szíve a helyén van, így a bűnös és korrump világtól távoli, szabad szellemként tevékenykedhetnek. Bennük még látni az individumot, alakjuk nem közelít annyira a magasabb szintű sémákhoz, mint Gabbar vagy Thakur figurája. Tehát a *Sholayban* sokkal erősebb és tisztább archetípusokat találunk, mint a hetvenes évek nyugati westernfilmjeiben. Bár Gabbar tettei lokálisan hatnak, egyértelműen általános erőt képvisel.

A történetnek fenyegető aktualitása volt a hetvenes évek indiai néző számára. A hetvenes években India egyes területein a filmben megjelenítetthez hasonló állapotok uralkodtak. A felszabadulást követő eufória és gazdasági fellendülés nem tartott sokáig. Hatalmas volt a szegénység Indiában az állam tehetetlensége miatt. Az emberek elvesztették a hitüket a kormányban és az államhatalom hatékonyságában.¹⁴ A gyengekező igazságszolgáltatás, törvénykezés helyett rablóbandák uralták a vidékeket. A rendőrség tehetetlen volt, a lakosság kiszolgáltatva érezte magát. A hetvenes évek filmjei gyakran reflektálnak erre az állapotra, újfajta törvényen kívüli hőstípusok válnak népszerűvé.¹⁵ Erre a konkrét szituációra, probléma-együttesre kínál megoldást a *Sholay* is, melyben az ösztönös igazságérzet elvárásaihoz igazodva a jó erői végül elhozták a vágyott megváltást.

Az amerikai westernfilmek bizonyos korszakokban nagy számban tartalmaztak aktuális politikai vonatkozásokat, direkt és indirekt társadalomkritikát, parabolákat. (pl. a *High Noon* (1952) direktén értelmezhető mint a McCarthy-féle politikai „boszorkányüldözés” elleni western) Azonban az általuk megjelenített konkrét szituációt ritkán lehetett ennyire sok szálon a valós szituációhoz kötni. Ugyanis az amerikai westerneknél eltolták az időt, korábbi korban játszódik,

A *Sholay* westernje nem újra felidézett korban játszódik, hanem a kortárs közegben találja meg a megfelelő miliót. Létező társadalmi szférát jelenít meg, amelyet az alkotók

¹⁴ Percival Spear: *A History of India*, Vol. II. From the sixteenth century to the twentieth century, 1978, New Delhi, Penguin Books India, pp. 264-270.

¹⁵ Erről bővebben, lásd: Tejaswini Ganti : *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, 2004, Routledge, 30-33 oldal.

transzformáltak a műfaji sémákhoz igazodva. A történetet mítosszá, a közeget mitikussá emelték. A valós helyzet reménytelenségébe hoztak egy már-már népmesei megváltást.

A *Sholay* pozitív megoldást prezentál, felerősítve ezt azzal, hogy általános mintákhoz kapcsolja. A jó győzelmét hirdeti. Sikerének oka tehát nem csak a műfaj körültekintő integrálása, hanem a műfaji sematika aktuális relevanciája és a westernmítosz segítségével univerzálissá fokozott konkrét helyzet.

5. A környezet

Mint láthattuk a *Sholay* cselekményvezetésében és archetípusaiban hasonlít a nyugati westernekre és italowesternekre. Ezen kívül vizuális jegyeiben és motívumhasználatában is követi a hatvanas-hetvenes évek tendenciáit.

Hőseink amint maguk mögött hagyják a köves utak világát, és újra belépnek a westernvilágba, ami a vonatjelenet és Thakur visszaemlékezéseinek is színhelye, a föld színe lesz az uralkodó. Szürkés, vörösesbarnás hátterek, hatalmas kövek, por és homok jellemzik ezt a környezetet. Gabbar a sziklák között táborozik, gazdagon felfegyverkezve. Életmódja állatias, csapata az italowesternek banditáihoz hasonlatos fegyveresekből áll. Lovak, puskák, kihalt, poros tájak... a *Sholay* összetéveszthetetlenül megidézi a westernfilmek közegét. Jay az egyik este magányosan ül és harmónikán játszik. Ez a késői westernek egyik tradicionális hangszere, melyről a hetvenes évek nézője azonnal a *Volt egyszer egy vadnyugatra* asszociál.

A táj tehát tipikus western-táj, a fegyverek western-fegyverek, és a filmben kiemelten szerepel egy hangszer, csak azért, hogy felerősítse és támogassa a western-érzést. A díszletek, kellékek jogossá teszik a műfaj dominanciáját. Bár a filmet Indiában forgatták, a *Sholay* helyszíne egyáltalán nem tipikus. Merőben eltér a hetvenes évek bollywoodi filmjeinek szokásos közegeitől, nem jellegzetes indiai táj. Ez a préri egy új mítosz szülőföldje, az indiai westerné, amely valójában a régi, örökös küzdelem új köntösben.

6. Összefoglalás

Dolgozatomban a Sholayon a klasszikus maszálá-film és a westernfilm jegyeit egyaránt bemutattam. Majd a cselekmény felvázolásával elkülönítettem azt a film cselekményéhez csak epizódként kapcsolódó néhány részletet, amelyekre nem alkalmazható a későbbi elemzés. A film nagy részét az indiai film sajátosságainak figyelembevételével könnyen alá lehet vetni műfaji elemzésnek, westernfilmnek tekintve azt. A cselekményen felismerhető a nyugati westernnek struktúrája. Archetípusai kissé mások, mint a kortárs westernké, azonban letisztultak és végletesek. Klasszikus alapelveket követnek. A szüzsé fordulatai és a (western) miliő formálja igazi archetípussá a korábban több karaktervonással rendelkező hősöket. A film motívumrendszere és környezete tudatosan épít a műfajból következő sémákra. A Sholay tehát egy különös variánsa a hetvenes évek westernfilmjeinek. Sikerének egyik legfontosabb tényezője ennek az indiai filmek világtól viszonylag szokatlan erős műfajnak, a westernnek a sikeres integrációja. A Sholay egy mítoszt formál újra. Ezek alapján könnyen értelmezhető egy különösen sikeres interkulturális műfaji fúzióként.

Források:

A *Sholay* különböző változatokban hozzáférhető, az ún. Director's cut verzió alapján írtam az elemzést.

A film adatai:

Sholay (1975)

Rendezte:	Ramesh Sippy
Forgatókönyvíró:	Salim-Javed
Operatőr:	Dwarka Divecha
Zeneszerző:	Rahul Dev Burman
Vágó:	M.S. Shinde
Főbb szereplők:	Amitabh Bachchan Dharmendra Sanjeev Kumar Hema Malini Amjad Khan
Játékidő:	204 perc
Bemutató dátuma:	1975.08.15

Felhasznált irodalom:

Banker, Ashok: *Bollywood: The Pocket Essential*, Trafalgar, 2002.

Buscombe, Edward: A western in: *Oxford Filmenciklopédia* (szerk. Geoffrey Nowell-Smith).

Budapest, Glória, 1998.

Dudrah, Rajinder Kumar: Bollywood és Hollywood között, s azon túl. *Metropolis* 2007/01, Bollywood. pp. 52-69.

Fagen, Herb: *The encyclopedia of western*, Checkmark Books, 2003

Ganti, Tejaswini : *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Routledge, 2004.

Ganti, Tejaswini: A hindi nyelvű közönségfilmek gyártása és forgalmazása. *Metropolis* 2007/01, pp. 106-127.

Király Jenő: *A film szimbolikája. III/1. A kalandfilm formái*. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.

Király Jenő: *Mágikus mozi, Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó, 1998.

Vajdovich Györgyi: Műfajváltozat és műfaji keveredés. A bollywoodi film és a musical. *Metropolis* 2008/3. pp. 86-88

Vincze Teréz: Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén: Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba. *Metropolis*, 2007/1, pp. 8-23.

Walsh, Margaret: *The American West. Visions and Revisions*, Cambridge University Press, 2005

Wright, Will: A hatlövetű és a társadalom. In: *A western. Antológia* (szerk. Berkes Ildikó). Budapest, MFIFA, 1981. pp. 20–51.