

Huber Zoltán

A káosz urai.

A kortárs szuperhősök mesés terápiás ígéretei

Absztrakt

A szuperhősfilmek elsőpró közönségsikerének kulcsa, hogy olyan vágybeteljesítő hősmítoszokként működnek, melyeket a néző ma a leginkább relevánsnak érez. A szöveg arra a kérdésre keresi a választ, mik lehetnek e jelenség legfontosabb okai, és felvázol néhány kapcsolódó, továbbgondolásra érdemes szempontot. Központi feltevése, hogy a 2001. szeptember 11-ei terrortámadások olyan mélyreható kollektív traumát jelentettek, ami alapvetően átformálta a hollywoodi tömegfilm narratíváját. A szuperhősök a mozi biztonságos sötétjében az égből alászállva a végső pusztulástól mentik meg a világot. Míg Christopher Nolan *Batman*-trilógiája konkrét politikai allegóriaként beszél a terror elleni háborúról, a Marvel Studios új produkciós stratégiája a látszólag egymástól független történetek végül egymásba fonódó megnyugtató metanarratíváját kínálja.

Szerző

Huber Zoltán filmkritikus. Számos nyomtatott és internetes lapban, antológiakötetben jelentek meg írásai. A *Filmvilág* filmművészeti folyóirat, illetve a lap blogjának állandó szerzője.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.1>

A káosz urai.

A kortárs szuperhősök mesés terápiás ígéretei

A szuperhősök zűrzavaros időkben a legnépszerűbbek. A kanonizálódott, popkulturális ikonná vált jelmezes igazságosztók többsége a második világháború környékén vagy a forrongó hatvanas években született. Képregényeik művészi és kereskedelmi újjászületése a Reagan-korszak hidegháborús csúcspontjával esik egybe, a geek-kultúra szűkebb ketrecéből pedig az ikertornyok leomlása után törtek ki végérvényesen. Az álarcos félistenek néhány év alatt meghódították a közönséget. Nemcsak a multiplexek legnagyobb szenzációivá váltak, de manapság ők diktálják a tömegfilmes trendeket. A globális popkultúrára gyakorolt hatásuk soha nem volt még ennyire látványos és erőteljes.

A Marvel a mából boldog békeidőnek tűnő Clinton-éra közepén, 1996-ban majdnem csődöt jelentett. Egy évvel később a *Batman és Robin* (Batman & Robin. Joel Schumacher, 1997) totális bukása végleg megpecsételni látszott a szuperhősfilmek jövőjét. Bő egy évtizeddel később, a váratlanul kirobbant súlyos gazdasági világválság évében Christopher Nolan második Batman-filmje, *A sötét lovag* (The Dark Knight. Christopher Nolan, 2008) óriási kritikai és közönségsikert aratott. Ugyanebben az évben a Marvel saját filmes leányvállalata egy ambiciózus produceri terv első lépéseként csatába küldte az első repülő hőroszát. A *Vasember* (Iron Man. Jon Favreau, 2008) sikerével beköszöntött a szuperhősök újabb, minden korábbinál látványosabb aranykora.



Egyre többen vannak

A Marvel Studios tizenegy év alatt huszonhárom filmet készített. A hódító katonai hadműveleteket idéző, különböző fázisokra bontott produkciós stratégia célja egy önálló fikciós világ megteremtése volt, amit a cég röpké néhány év alatt hibátlanul teljesített. A Marvel filmes univerzuma (MCU – Marvel Cinematic Universe) a kiadó szuperhősei köré szőtt, kisebb-nagyobb történetívekkel és kereszthivatkozásokkal egyben tartott franchise. A szabadon bővíthető, bármilyen platformon bevethető, alkotóktól és színészekről független MCU ma a bölcsék köve, melyet a vetélytárs stúdiók alkimistái hatalmas igyekezettel próbálnak valahogyan maguk is előállítani.

Az MCU kereskedelmi sikere egészen elképesztő. A 2010-es évek világszinten legtöbb mozilátogatót vonzó tíz filmje közül öt a Marvel produkciója. A teljes széria globális összbevétele már most jóval meghaladta a huszonkétmilliárd dollárt. A lazábban összefüggő saga csúcspontjai, az egyes szuperhősöket összeterelő *Bosszúállók*-filmek rendre felbukkannak a legkülönbélebb jegyeladási statisztikák élmezőnyében. Az eddig épített metasztorit lezáró *Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony és Joe Russo, 2019) jelen állás szerint az inflációt nem kalkulálva minden idők legsikeresebb filmje lett. ^[1]

Ha a Marvel nézőszámaihoz hozzáadjuk a relatíve kevésbé sikeres, de még így is gigantikus tömegeket vonzó DC és a közvetlen versenytársaik adatait, felfoghatatlanul nagy számokat

kapunk. A szuperhősfilmek ma messze a legvonzóbb hollywoodi árucikkek, és egyre kevesebb alternatíva versenyezhet velük. A nézettségért folytatott harcban csak olyan jól bejáratott márkanevek rúghatnak labdába, mint a négy évtizede bővülő *Csillagok háborúja*, a teljesen más közönséget célzó Disney-mesék vagy a negyedszázada létező *Jurassic Park*. A szuperhősök dominanciája ráadásul nem jelent automatikusan mennyiségi dőmpinget, azaz más típusokkal összevetve relatíve kevés szuperhősfilm készül, de a túlnyomó többségük hatalmas közönségsiker. A jelenség tehát akkor is figyelemreméltó, ha egyszeri anomáliának, múló divathullámnak tartjuk.

A huszadik századi amerikai történelem minden nagyobb korszakának megvan a maga jellegzetes hollywoodi hőstípusa. A tragikus sorsú gengszter, a füledt nagyvárosi éjszakában bolyongó magánnyomozó, a szófukar vadnyugati pisztolyforgató, az izmos kommandós népszerűségük csúcsán más hősohknél érzékenyebben reflektáltak az uralkodó közhangulatra, így az adott éra popkulturális ikonjaivá váltak. Bár a szuperhősök kortárs dominanciájának távolról sem látszik a vége, az már most kijelenthető, a 2010-es évek fiktív hőset a repülő félistenekkel és emberfeletti igazságosztókkal azonosíthatjuk. Éppen ezért bármit gondoljunk róluk, érdemes nagyon is komolyan vennünk őket.



Egy régi vágású hős, a magányos lovas

A szuperhősök markáns mozgóképes áttörésére számtalan, egymással szorosabban vagy lazábban összefüggő magyarázat adható. A minden korábbinál élethűbb trükköket lehetővé tevő filmes technológiától a gyermeki lelkületét büszkén hirdető, mégis egyre idősebb közönségen és a rajongói kultúra fősodorba kerülésén át a hollywoodi üzleti modell változásáig a szuperhősfilmek forradalmi sikerében több tényező is komoly szerepet játszik. ^[2] Az eszképzizmus, a bizonytalan, fenyegető valóságtól való menekülés vágya és a közérthető, minél szélesebb tömegek számára hozzáférhető mitológia igénye szintén fontos faktorok, bár ezen érvek számos más műfajjal is összefüggésbe hozhatók.

„Az ezredforduló szembetűnő váltást hozott a sikerfilm-narratívák terén. A nyertes recept pedig egyetlen műfajban jelenik meg jóformán kötelező zsánerismérvként: a szuperhősfilmben.” [3] A filmtípus központi kritériuma a főszereplők szuperhős-státusza, ami markánsan kijelöli a történet alapvető szerkezeti elemeit. A szuperhősfilmek jellemzően a hőssé válásról, illetve az azzal járó felelősség megismeréséről és felvállalásáról szólnak, a jók útjában pedig a világukat elpusztítani igyekvő szupergonoszok állnak. A fő konfliktus így mindig kettős, „szakmai oldalról valamely rossz szándékú terv meggátolásáról szólnak, személyes részről pedig általában a »ki vagyok én?« identitáskrizisére épülnek.” [4]

A jelmezes igazságosztók a képregények lapjain hosszú évtizedek óta harcolnak a rosszakkal, és születésük óta rendszeresen kirándulnak a kisebb-nagyobb képernyőre. A keményvonalas rajongókat és a szélesebb közönséget egyaránt kiszolgáló látványos szuperhősfilmek szintén régóta készülnek. A *Superman* (Superman. Richard Donner, 1978) vagy a *Batman* (Batman. Tim Burton, 1990) a maguk idejében óriási sikert arattak, tartós trendet mégsem generáltak. A szuperhősök alternatív filmes valósága ma mégis az egyik legvonzóbb, komolyabb kockázatok nélkül fogyasztható kikapcsolódásnak számít szerte a világon. A kérdés éppen ezért az, vajon miért most, és miért ebben a formában varázsolják el ezek a figurák a közönséget? A kisebb közösség vagy város megmentése helyett a képregényekhez hasonlóan miért került előtérbe a vásznakon is a Föld, sőt, egyre inkább a teljes univerzum megmentése? Miért épp a színes gumiruhába öltöző önjelölt igazságosztókra és a Marvel receptjére rezonálnak a nézők, és mi olyat találnak ezekben a fikciókban, amit más fantáziákban nem kapnak meg?

A Bosszú Angyalai

A 2001. szeptember 11-ei terrortámadások után nemcsak New York vagy az Amerikai Egyesült Államok polgárai, de mindenki sérülékenynek, kiszolgáltatottnak és bizonytalanak érezhette magát. Az új millennium hajnalán többé korántsem tűnt egyértelműnek, hogy a világ minden egyes nappal élhetőbbé és szabadabbá válik. A lángoló tornyokkal a harmonikus együttélés, a multikulturalizmus, a töretlen fejlődés optimista ígéretei is romba dőltek. Az emberiséget a jók és rosszak két egymással kibékíthetetlen táborára osztotta a közbeszéd. A katonák és civilek, a háborús zóna és békés háttér között végleg elmosódtak az egyértelmű határok. A terror fenyegetése állandó szorongássá fajult, a merényletekre adott válaszlépések megosztották a társadalmat, a demokrácia intézményét pedig komoly kihívások érték.

A gépeket eltérítő öngyilkos merénylők a szimbolikus célpontok kiválasztásával a konkrét pusztításon túl elsősorban a nyugati világ önképét próbálták szétzúzni. „A jelek szerint, tökéletesen ismerték azt a nyelvet, a hollywoodit, amelyen Amerika kommunikál [...] Az üzenetet – Amerika nem sebezhetetlen! –, melynek három megrendítő erejű robbanás felkiáltójele adott nyomatékot, tökéletes drámaisággal komponálták tévéképernyőre.” [5] Az élőben közvetített, később

ismétlődően a „korábban elképzelhetetlen” jelzővel illetett tragédia alapjaiban rázta meg és formálta át a világot.



Mindenkit megrázó trauma

9/11 szörnyű tragédiája a Kaja Silverman által domináns fikciónak nevezett nagy társadalmi metanarratívát kezdte ki. *Male Subjectivity at the Margins* című könyvében a feminista teoretikus Silverman amellet érvel, hogy az emberek öntudatlanul hisznek bizonyos kollektív fantáziákban és vágyképekben, vagy legalábbis reflektálatlanul jóváhagyják azokat. „A domináns fikció azon képek és történetek összessége, melyeken keresztül egy társadalom konszenzusra jut.” [6] Az egyén e domináns, azaz a többség által elfogadott fikcióhoz viszonyulva határozza meg a saját identitását, ami így az uralkodó világgép alapvető mintázatait is kijelöli. Silverman a marxizmus és a pszichoanalízis elméleteiből kiindulva a domináns fikciót egy több szinten is vizsgálható ideológiai tükörként fogja fel, melyben a társadalom és a benne élő egyén önmagukat szemlélik. Egy „olyan stabil központi mag, mely körül egy nemzet és egy időszak »valósága« összeállhat”. [7]

A domináns fikció az időben természetesen folyamatosan változik és formálódik, hirtelen megrendülése azonban a többség által elfogadott világgépet, az uralkodó társadalmi rendet kérdőjelezi meg. A szeptember 11-ei támadások a nyugati világ társadalmi „valóságát”, a sebezhetetlen szuperhatalom státuszába, a liberális demokrácia és a nyugati életforma elsőségébe vetett hitet rázták meg. Az Egyesült Államok területét korábban soha nem támadták meg ellenséges katonák, a gépeltérítők tehát a biztonságos, békés háttérország és az örök stabilitás mítoszát is lerombolták. Az amerikai álm töretlen önbizalma súlyos sebet kapott, ami csak

mélyebb önvizsgálattal, a tragédia és a sokk kibeszélésével, a roncsolódott ideológiai tükör terápiás helyreállításával gyógyítható.

Silverman „történelmi traumának” nevezi azokat az eseményeket, melyek hatására a „társadalmi alakzatok hirtelen konszenzusteremtő mechanizmusok nélkül maradnak”.^[8] Az emberek a megváltozott helyzetben kénytelenek felülvizsgálni a korábbi hiteiket. A történelmi trauma feldolgozásával lehetséges magyarázatok után kutatnak, és újradefiniálják a szörnyű eseményeket. Olyan fantáziákat és vágyképeket keresnek, melyek a kialakuló társadalmi konszenzussal újra egyensúlyba hozzák az egyéni és kollektív önkép széttöredező elemeit. A populáris kultúra, különösen a tömegfilm trendjei és divathullámai élesen tükrözik a komplex folyamatot. Az eladott jegyekből élő Hollywood a domináns fikció minél közvetlenebb és hatásosabb megragadásával keresi a kenyerét. A történelmi trauma hatására a domináns fikció átalakul és megújul, ahogyan többek között a második világháború, Vietnam vagy 9/11 után megfigyelhettük.

Hiába vált egyre standardizáltabb árucikké és készül egyre inkább a világpiacra, a hollywoodi tömegfilm trendjeit amerikai alkotók diktálják. A filmesek különféle narratívákat kínálnak a nézőnek, a közönségsiker pedig annak a csallhatatlan fokmérője, mennyire érzik relevánsnak az adott fantáziát. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a sikerfilmekből egyszerűen kiolvasható az adott korszak „valósága”, csupán annyit, hogy e produkciók egyértelműen a szociokulturális környezetük függvényei.^[9] A tömegfilm a történelmi traumák hatására törvényszerűen felülvizsgálja a korábbi sikerreceptjeit, és organikus szerepet vállal a kollektív ideológiai tükör megszilárdításában. Hollywood oda csoportosítja az erőforrásait és azt a fikciót termeli újra, ahol a legtöbb nézőt sejtí.^[10] Azaz amit épp dominánsnak érez. Mindez persze nem azt jelenti, hogy végül egyetlen uralkodó fikció marad. A folyamat evolúciós, mely kitermeli az egymással versengő fikciókat, melyek között ott a terepet domináló csúcsragadozó.

A szuperhősök régóta velünk vannak, a gyökereik pedig egészen az ősi mitológiákig nyúlnak vissza, mégis 9/11 történelmi traumája után váltak igazi globális szupersztárokká. Jelenleg ők a domináns fikció kulcsfigurái, akik a népmesék szereplőihöz hasonlóan egyetemes formákba öntik a kollektív félelmeinket és vágyainkat. A közönség ma a fizikai valóság felett álló félistenek csatájára szavaz, ahol az átlagembernek legfeljebb a szemtanú vagy a megmentett áldozat passzív szerepei juthatnak. „A szuperhős meséiben a világ mindig újra visszahull a káoszba, melyből a szuperhősnek kell mindig újra kiemelnie őt.”^[11]



„Pókember is gyászolta a romba dőlt ikertornyokat”

A klasszikus mozihőssel ellentétben a szuperhős „civilben” nem cselekedhet, csak a jelmezét felöltve segíthet másokon. A mellkasán viselt logó, a gondosan kiválasztott színek a személyiségét tükrözik, a tudatosan választott szuper-alteregó ismertetőjegyei egy tudatosan megkomponált imázs részei. A szuperhős mindig képvisel valamit és kiáll valamiért, a hétköznapi ember a jelmezben elpusztíthatatlan szimbólummá változik. Ahogyan a szuperhős felölti a köpenyét, és félistenné válik, a közönség is hátrahagyja a hétköznapi kusza valóságát, és a csodák birodalmába lép. Egy olyan isteni világba, ahol a hősök azonnal felismerhetők, az ellentmondások feloldódnak, és végül minden korábbi tragédia és tépelődés értelmet nyer.

A szuperhősök korántsem függetlenek a valóságunktól, hisz a jellemvonásaik és dilemmáik velünk együtt változnak. „A szuperképesség nemcsak felelősséggel jár, de ez a felelősség élet és halál kérdése.” [12] A félistenek személyes döntései, a látványosan előtérbe helyezett gyengeségeik, kétségeik és konfliktusaik a világ sorsát alapvetően meghatározó tényezők, így ezek a történetek közvetetten a hatalom természetét boncolgatják. Privát útkereséseik a kollektív kihívásokra adott modellértékű, azonosulásra alkalmas válaszok. A nézőcsalogató attrakció nem a látványos akció, hanem a személyes és közösségi problémákon felülemelkedő főszereplők ereje és állhatatossága. [13]

A kortárs szuperhősfilmek a maguk sajátos módján a 9/11 utáni évtizedek ideológiai felfordulását, a trauma feldolgozását, az önbizalom helyreállítását, a megújulás kacskaringós útkeresését tükrözik. A nyugati világnak a terror árnyékában újra kellett definiálnia önmagát, legyőzhetetlen szuperhatalomként és egyéni-kollektív identitásként egyaránt. [14] A gyorsan dominánssá váló

filmtípus az ezzel kapcsolatos vágyakat és félelmeket tematizálva olyan látványos és lehangoló fantáziákat kínál fel, ahol a szuperhősök önmagukra találva visszaveszik az irányítást a saját életük és nem mellesleg a világ sorsa felett. „A szuperhős-mitológia olyan én konstrukcióját foglalja magában, amelynek sikerült kivetítenie és szembeállítania magát a pusztító és szervezetlen erő, bár meg nem szabadult tőle, továbbra is szakadatlanul küzdenie kell ellene.” [15]

A szuperhősfilmek „a bolygónk nosztalgikus harmóniáját szándékoznak helyreállítani.” [16] Míg 9/11 előtt a szuperhősök elsődleges feladata a pusztítás elkerülése vagy megelőzése volt, a kortárs szuperhősfilmekben a realiztikusan bemutatott támadás és veszteség a cselekmény elmaradhatatlan katalizátora. A katasztrófa életre hívja a hőst, összekovácsolja a csapatot, a szörnyű eseményekre az álarcos igazságosztók kénytelenek reagálni. Hőseink fizikai-lelki sebeket kapnak, és feltárják a gyengeségeiket, az ellenfeleikkel pedig jóval összetettebb és ellentmondásosabb a viszonyuk, mint korábban. Az újjászületett szuperhősök a 9/11 utáni félelmekre és kétségekre reagálnak. A romba dőlő városok képei a mozi biztonságos sötétjében felidéznek a traumát, majd a jók komoly küzdelmek árán ugyan, de helyrebillentik a kizökkent világot.

Önzetlen milliomosok

A szűk kilenc hónappal a támadások után bemutatott *Pókember* (Spider-Man. Sam Raimi, 2002) megmenti ugyan New York városát, de a Világkereskedelmi Központ ikonikus épületei a film egyetlen képkockáján sem láthatók. Két évvel később azonban már egy olyan szuperhős bukkan fel, aki konkrétan a terror elleni háború kínzó ellentmondásaival kénytelen megbirkózni. Az első fecske ráadásul egy olyan jelmezes igazságosztó, aki a szó szigorú értelmében nem is szuperhős. A filmtípus gyors felfutása szempontjából kifejezetten beszédes, hogy néhány évvel később a Marvel sikerszériáját is egy olyan hős indította, aki szintén átmenetet képez a hétköznapi halandók és az isteni lények között.

Az éjjelente Batmanné változó Bruce Wayne és a Vasemberként repkedő Tony Stark nem idegen bolygóról jött szuperlények vagy különleges mutánsok, ahogyan baleset sem érte őket, és nem is kísérleteztek rajtuk. Az egyetlen, hétköznapi halandók által elérhetetlen adottságuk a hihetetlen gazdagságuk és hírnevük. Wayne és Stark a komoly apai örökséghez kénytelenek felnőni. A két férfi átlag feletti intelligenciával rendelkezik, és más okokból ugyan, de mindketten egy szörnyű trauma hatására veszik a saját kezükbe az igazságszolgáltatást.

A *Batman: Kezdődik!* (Batman Begins. Christopher Nolan, 2005) szerteágazó története a félelem motívuma köré szerveződik. [17] A meggyilkolt szüleit gyászoló Bruce Wayne fél szembenézni a múltjával és önmagával, Batman pedig a saját félelmeiből születik. A titokzatos Árnyak ligája vallásos tisztelettel övezi a félelmet, a szervezet ideológiája a félelem megismerésére és fegyverként való használatára épül. A pszichológus Doktor Crane is hasonló módszerekkel kísérletezik, de képtelen uralni a félelmet, ezért az örült Madárijesztővé változik. Gotham romlása szintén az általános szorongásnak és rettegésnek köszönhető. A korrupció és bűnözés pestisként

terjed, a nagyvárost bénító apátiába taszítja és a teljes pusztulás szélére sodorja a mindent átható félelem.

Christopher Nolan friss nézőpontból és eltérő hangsúlyokkal mesélte újra a Denevérember ismerős eredettörténetét. Batman figurájának állandó középponti kérdése, hogy vajon mi készíthet egy művelt, ereje teljében lévő hírneves milliommost arra, hogy éjjelente repülő emlősnek öltözve rója a zsúfolt metropolisz utcáit. Nolan értelmezésében Batman születése nemcsak a személyes gyászmunka és sajátos önterápia, de egy tudatosan kidolgozott stratégia eredménye. Bruce Wayne ezer szállal kötődik a városához, a személyes harca és a közösség küzdelme ezért szétszalazhatatlan. Wayne megismerte és legyőzte a félelmeit, saját gyógyulásreceptjét a társadalom számára is hasznosnak, sőt, Gotham kilátástalan helyzetében az egyetlen lehetséges útnak tartja. Míg az orvos apja adakozással és vasútépítéssel mutatott példát az elitnek, a fiúnak jóval drasztikusabb eszközökhöz kell nyúlnia. A félelem korában az embereket csak egy szuperhős, a Sötét Lovag rázhatja fel.

Nolan filmjében Bruce Wayne nem egy konkrét hőst, hanem egy annál jóval hatalmasabb szimbólumot teremt. A férfi tudja, hogy Batman rendkívül ellentmondásos, távolról sem ideális válasz a problémákra, ám ez az egyetlen lehetősége. Wayne a félelem bénító érzéséből olyan jelképet farag, ami rettegést kelt a terroristákban és bűnözőkben, miközben hitet ad a jók csapatának. A denevérsziluett egy olyan szimbólum, ami gyorsan háttérbe szorítja a mögötte meghúzódó igazságot. Batman tökéletes brand, hatásos franchise, amit felkaphat a média, és amit szó szerint az égre lehet vetíteni.^[18] Ha elég sokan hisznek a jelképben, Batman tulajdonképpen létezése és konkrét kiléte tökéletesen lényegtelen.



A Denevérember kiléte tulajdonképpen lényegtelen

Nolan nemcsak rendkívül árnyalt és összetett figurákat vonultat fel, de a mesés Batman-univerzumot is minden korábbinál közelebb hozza a saját hétköznapi valóságunkhoz. Bruce Wayne a vállalata titkos katonai fejlesztéseit használva tűnhet emberfeletti embernek, ám valójában csak azért válik hőssé, mert a törvényes rendet megkerülve a saját kezébe veszi az

igazságszolgáltatást. Nolan e kulcsfontosságú döntés személyes vetületei mellett kiemelten foglalkozik a kapcsolódó intézményrendszerek és a közösség reakcióival. Batman működését számtalan mellékszereplő szemszögéből vizsgálja, komplex körpanorámát vetítve a hős mögé.

Gotham metropolisza hangsúlyozottan konkrét észak-amerikai nagyvárosok helyszíneiből lett összeállítva, a realiztikus hangvétel mégsem a közönséget lenyűgöző hitelesség miatt fontos. Nolan e döntésével Batman születése, küzdelme és felemelkedése az univerzális emberi dilemmákon túlmutatva a 9/11 utáni politikai-társadalmi közérzet átfogó állapotfelmérése lett. Gotham városa az akkori Amerika sötét tükörképeként funkcionált, amire a tengerentúli közönség rendkívül érzékenyen rezonált. Míg az első rész a terrorizmus új korszakával, a félelemre adott személyes és kollektív válaszreakciókkal, a folytatások az ellentmondásos következményekkel foglalkoznak. Batman a terror és félelem eszközeivel harcol, és bár a Gotham városát egy új kezdet nevében elpusztítani akaró Ra's al Ghul tervét megakadályozta, gyorsan a morál szürke zónájában találja magát. *A sötét lovag* azt a folyamatot tárja fel, ahogyan a terrorral vívott háború erodálja a törvényi és erkölcsi gátakat, *A sötét lovag – Felemelkedés* (The Dark Knight Rises. Christopher Nolan, 2012) pedig a szörnyű áldozatok árán kivívott egyensúly számvetése.

Wayne hisz benne, hogy a béke beköszöntével a korábbi törvények és normák ismét helyreállhatnak, de a helyreálló rend a félelemre épül. A második részben felbukkanó Jokert a Denevérember módszerei hívták életre, a rejtélyes múltú pszichopata ugyanis a rendszert támadó féktelen anarchizmus, az irracionális káosz, a terror új arca. Míg Wayne a becsületes ügyész, Harvey Dent felemelésével a Fehér Lovagot, azaz egy tiszta, törvényes szimbólumot kreálna önmaga helyett, Joker vigyorgó trollként a fennálló intézményrendszert kezdi ki, és megpróbál mindenkit a saját játéktérére kényszeríteni.

Az antihős szándékosan provokál, és végül majdnem totális győzelmet arat. Nemcsak az ügyészt kaparintja meg, de Batman is kénytelen relativizálni a korábban abszolútnak tartott erkölcsi normáit. Bár Wayne végül nem gyilkol, és a kiépített totális megfigyelőrendszert is megsemmisíti, a gonoszra váló Dentből kénytelen hősi halottat faragni. Nem véletlen, hogy a Joker figurája a Trump-érában minden korábbinál alkalmasabb a korszellemvadászatra. A *Joker* (Joker. Todd Phillips, 2019) végig földközelségen tartott paranoid örölete minden korábbinál kiábrándultabb képet fest Gotham városáról, és nem sok reménnyel kecsegteti a nézőt. A film ellentmondásos megítélése és hatalmas közönségikere önmagukért beszélnek.

A trilógia záródarabjában Batman jelképe a múlt kódéba vész, a városban uralkodó béke mégsem tartós, hiszen a Fehér Lovag hamis mítoszára épül. A várost megtámadó terrorista, Bane pontosan ezt használja ki, és leplezi le a hazugságot legitimáló vezetőket. Ha Gotham lakói bíznának a politikusokban és a rendfenntartó erőkből, Bane katonai diktatúrába forduló népi forradalma hamar elbukna. Ha Ra's al Ghul volt Oszáma bin Ládén, Joker pedig maga az Iszlám Állam, akkor Bane maga a testet öltött populizmus. Nolan csalhatatlanul ráértett azokra a mélyebb társadalmi-politikai folyamatokra, melyek csak a 2012-es film után törtek látványosan felszínre. A rendező

azonban alapvetően optimista, hiszen *A sötét lovag – Felemelkedés* küzdelmeiben Batman szimbóluma az ellenállás és az újrakezdés jelképe lesz. Gotham alapértékei elég erősek, a rendőrség és a katonaság nem omlik össze, és végül a rend is helyreáll.



Batman szimbóluma változhat, Gotham alapvető értékei elég erősek

A hatalmas kritikai és közönségsikert arató trilógia tökéletes látványfilmként, izgalmas erkölcsi parabolaként vagy izgalmas szerzői filmként is nézhető, a leghevesebb reakciókat a tengerentúlon mégis politikai allegóriaként váltotta ki. ^[19] Nolan maga többször is kategorikusan elzárkózott a trilógia társadalmi-politikai értelmezésétől, ^[20] de azt is elárulta, nagy örömmel követte a felzúdulást. ^[21] A három filmet politikai hovatartozástól és vérmérséklettől függően fasiszta fantáziaként, ^[22] neokonzervatív-kapitalista propagandaként, ^[23] Bush-párti és elleni portréként ^[24] és kiegyensúlyozott rendszerkritikaként ^[25] is értelmezték.

Az internetet lázban tartó, a mérvadó amerikai sajtótermékeket is elérő vélemények nem is magukról a filmekről, hanem a korszakról árulkodnak. ^[26] Még ha Nolan egyértelműen a 9/11 utáni helyzetből indul is ki, univerzálisan is érvényes, örökké aktuális társadalmi-politikai kérdéseket boncolgat. Bruce Wayne és Gotham városa a féktelen anarchia és a merev diktatúra között ingázik. A trilógia ezt a dilemmát veszi alapul, és nagyon is komolyan elmereng az egyik vagy másik út lehetséges egyéni és társadalmi következményein.

Nolan *Batman*-trilógiája épp azért lett az ezredforduló utáni tömegfilm megkerülhetetlen kulcsprodukciója és a szuperhősfilmek korszakalkotó mérföldköve, mert rendkívül árnyaltan és szerteágazóan tematizálja 9/11 traumáját, illetve az azt követő általános erkölcsi felfordulást. A trilógia egyrészt személyes azonosulási pontokat kínál fel, másrészt az egyszerű válaszok helyett egyenrangú partnernek tekinti és együtt gondolkodásra invitálja a közönséget. [27] Az elképesztő siker nemcsak a szuperhősfikciókban rejlő komolyabb potenciált igazolta, hanem azt is, hogy a közönség igenis nyitott a jóval rétegzettebb és komplexebb történetekre. Nolan trilógiája új fejezetet nyitott a szuperhősfilmek történetében, és egyértelműen előkészítette a terepet a Marvel szabadon bővíthető tüköruniverzuma számára.

Önző szuperemberek

A Marvel Studios tökéletesen ráértett, miként lehet hosszabb távon is fenntarthatóvá varázsolni a *Batman*-trilógia egyetlen rendezőtől függő, ezért sorozatgyártásra alkalmatlan modelljét. A Marvel-univerzum filmjei az egyediség, a relevancia és a komplexitás közönségcsalogató ígéreteit függetlenítik az alkotóktól. Az egymással összefüggő, egymást erősítő történetek hasonló alapsémát követnek. Hőseink egy minden korábbinál nagyobb fenyegetéssel néznek szembe, és a győzelem érdekében kénytelenek félretenni az egymással szembeni ellentéteiket és legyűrni saját démonaikat. A visszatérő recept persze némi karakteres műfaji ízt és halvány szerzőiséget mindig tartalmaz. A felkért rendezők bémunkát végeznek ugyan, de a kötelező elemek közé becsempészhetik a rájuk jellemző stílust, az őket izgató problémákat. A Marvel filmjei így a kiszámíthatóságot a kiszámíthatatlansággal, az újdonság ígérését az újrafelismerés biztonságával ötvözik. Ezt a produceri szemléletet Nolan után a rivális DC is megpróbálta átvenni, egyelőre mérsékelt sikerrel.

A filmfolyamot elindító *Vasember* könnyedebb hangneme, a világosabb, élénk színek és a laza humor határozott váltást jelentettek a Denevérember sötétebb tónusaihoz képest. Míg Christopher Nolan trilógiája elmosta a határt a jók és az egyenrangúnak ábrázolt rosszak között, a Marvel világában minden jóval átláthatóbb, közvetlenebb és egyszerűbb. A hedonista playboy Tony Stark nem törődik a világgal, tehetségét és apja örökségét felszínes dolgokra fecsérli. A háborús Afganisztánban egy jeges itallal a kezében viccelődik, és nem érdekli, kik vásárolják meg a fegyvereit. A felelőtlenségnek és egoizmusnak azonban súlyos ára van.

Az addig figyelmen kívül hagyott külvilág szó szerint berobban a férfi életébe. Starkot a saját gyárában készült lövedék sebzi meg, egy repesz egyenesen a szívébe fúródik. A terroristák egy barlangba zárják, ahol olyan páncélt épít, amivel megállíthatja a testében mozgó halálos fémdarabot. Stark nem távolíthatja el a szilánkot, így az örökké a saját felelősségére emlékezteti. Az afganisztáni kaland hatására Stark megvilágosodik, ami a páncéljában szimbolikusan is kifejeződik: egy állandóan fénylő új „szívvel” gazdagodik, azaz érettebb, jobb emberré válik. A léha életnek vége, de a páncéllal megszületik a szuperhős, aki életben tartja az új Starkot, és nem

mellesleg a világra is vigyáz.

Az Amerika szívébe hatoló gépek sajgó sebére és az így kínálkozó újjászületésre a *Vasember* eredettörténeténél nehéz közvetlenebb analógiát kínálni. Míg Batman a félelmeivel és kétségeivel birkózott, a szívtelen és léha fegyverkereskedő egy csapásra a közjót vigyázó, a többség érdekeit szem előtt tartó világrendőrré változik. Mindketten az anyaméh életadó védettséget szimbolizáló barlang mélyén születnek újjá, de míg Batman felemelkedése kacsaringós és rögzös, tragédiákkal teli folyamat, a Marvel világában a trauma automatikusan legitimálja a hősöket. Neki nem kell titkolnia a kettős identitását, de „ami politikailag is érdekessé teszi, hogy szuperhősként tökéletesen tisztában van a hatalmával járó kivételezett helyzetével.” [28] Tony Stark azokra a milliomos cégvezetőkre hasonlít, akik önjelölt világjobbítóként különféle programokat hirdetnek a világ mentésére.



Tony Stark, a posztmodern kapitalizmus sikeres vállalkozója

A szuperpáncél segítségével Stark a világ bármely pontján percek alatt ott terem, és gond nélkül legyőzi a fejletlenebb hadseregeket. A *Vasember* a távirányítású katonai drónokat idézi, de az emberi formájú fémdarab mögött mindig látjuk az arcot is. Stark robotkatonája a véres harcok helyett precíz, tiszta sebészi beavatkozásokat végez, ami a terror elleni háború a valóságban persze soha meg nem valósult ideája. Stark egy totális háború kirobbanása vagy járulékos veszteségek nélkül, gyorsan és hatékonyan likvidálja a terroristákat.

A *Vasember* színre lépésével szép lassan felbukkannak a hozzá hasonló szuperlények. A Marvel fiktív univerzumában a S.H.I.E.L.D. nevű rejtélyes kormányzati szervezet fogja össze a háttérben a szálakat. A *Vasember* stáblistája után a figyelmes nézők megtudhatják, a titokzatos ügynökség a háttérben több szuperhőssel is kapcsolatban áll. A valódi szuperképességek nélküli Stark után Dr. Bruce Banner fizikussal találkozhatunk, aki egy félresikerült katonai kísérlet hatására időnként kontrollálhatatlan szuperlénné változik. A racionális, hidegfejű tudós az elfojtott harag és látens erőszak analógiájaként az érzelmi stressz hatására önfeledten tomboló, éppen ezért legyőzhetetlen

ösztönlénnyé mutálódik. Banner/Hulk Starkhoz hasonlóan szintén a saját kezébe veszi az irányítást, és menekül a szuperképességeit kihasználni akaró hataloméhes tábornok elől. *A hihetetlen Hulk* (The Incredible Hulk. Louis Leterrier, 2008) stáblista utáni jelenetében Banner és Stark találkoznak, amivel egy új tükörvilág születik.

Táguló univerzum

Míg Nolan esetében Gotham egyre jobban hasonlított a saját valóságunkra, a Marvel univerzuma fokozatosan tágult egy hatalmas galaktikus konfliktussá. Az isteni Thor egy másik világból pottyan a Földre, hogy itt érdemelje ki a királyi rangot. A szintén katonai kísérletben született Amerika Kapitány egy másik időből, a második világháború korából érkezik a jelenünkbe. A Marvel újraformált hősei mindannyian jellegzetesen 9/11 utáni önvédelmi fantáziák, de az ellenfeleik kezdetben nem a külső, idegen támadók, hanem a felelőtlenül fegyverkező és az antihősöket életre hívó katonai-védelmi ipar. A kormányzati irányvonal hivatalos megoldásaival és hatalmi machinációval szemben a jók a szívből jövő, valódi patriotizmust szimbolizálják. [29]

„A szuperhős az éneklődés illuzórikus – lelkesítő funkciója – előlegezése. Az én mint program.” [30]

¹ Az egyetlen Thor kivételével a köpenyes igazságosztók korábban a tudásuk vagy vagyoniuk ellenére is pontosan olyan állampolgárok voltak, mint mi magunk. Szuperhősként azonban hangsúlyosan megkülönböztetik magukat tőlünk. Nevet választanak, jelmezt húznak, és egy felhőkarcoló tetejére, egy világtól elzárt támaszpontra költöznek. Nincs szükségük az intézményrendszer támogatására, hisz saját maguknak köszönhetik a szuperképességeiket, és maguk viselik az azzal járó felelősséget.

Stark, Banner és a többiek erkölcsileg magasabb rendűnek tekintik magukat, és nem kérnek felhatalmazást senkitől. A vívódó Batman hangsúlyozottan a közösséget szolgálta, és mindig is át akarta adni a rendfenntartás feladatát a hivatalos szerveknek. A Marvel hősei ezzel szemben nemcsak a fennálló intézményeket kerülik meg, de a szuperképesség figyelmen kívül hagyása, az erőszakmentesség vagy a be nem avatkozás az esetükben már lehetséges opcióként sem merül fel. Mindez persze az ellenfelek fizikai megsemmisítésével és szörnyű járulékos veszteségekkel járnak, de a totális pusztulás réme minden döntésüket automatikusan igazolja. A Marvel univerzumában soha nem kérdőjeleződik meg, hogy hőseink az emberiség nevében harcolnak, bármit is jelentsen ez.

Míg mi gondtalanul éljük a hétköznapijainkat, ők tudják, hogy a háttérben hatalmas erők készülődnek ellenünk. Ők látják, hogy permanens, egyre fokozódó fenyegetéssel nézünk szembe. A kommunikáció, az egyeztetések helyett ezért azonnali tettekre van szükség, és akinek ez nem tetszik, vagy vitával húzza az időt, az az ellenséget segíti. A MCU szuperhősei és az elmúlt években látványosan előretörő populista politikusok hasonló érvrendszerek mentén definiálják önmagukat. A népszerűségük titka, hogy ugyanazokra a kollektív szorongásokra reagálnak, illetve igen hasonló vágyképeket és fikciókat kínálnak nekünk.

A S.H.I.E.L.D. e markáns egyéniségekből egy bármikor bevethető verhetetlen egységet farag. A *Bosszúállók* (The Avengers. Joss Whedon, 2012) cselekménye az egók ütközését, a csapattá válást és az összefogás nehézségeit követi. Az emberi drón (Vasember), a szabadjára engedett düh (Hulk), a háború ősi istene (Thor) és a testet öltött hazafiasság (Amerika Kapitány) kénytelenek együttműködni, mert csak együtt győzhetnek. A Földet, illetve annak kapuját, New York belvárosát egy agresszív idegen faj támadása fenyegeti, az épületeket rovarszerű űrhajók rombolják. A célzott érzékszervi hatásokkal és metaforákkal teletömött film „tökéletes 9/11-es bosszúfantázia” [31], hiszen hőseink végül sikeresen visszaverik a támadást, és nem mellesleg az ártatlan civileket is megmentik.



A Bosszúállók büszkén védik a hazát

A sötét lovag – Felemelkedés és a bő negyedévvvel korábban bemutatott *Bosszúállók* teljesen eltérő alkotói módszerekkel és végkimenetellel ugyan, de a saját fiktív univerzumaikban újra elvégezték 9/11 történelmi traumájának hősközpontú feldolgozását. Bruce Wayne Gotham megmentésével elérte a célját, az általa teremtett szimbólum életre kelt, és szögbe akaszthatta a köpenyt, a Marvel hősei csak a New York-i csata után találtak igazán magukra. A *Bosszúállók* cselekményében a korábban elszórt utalások, mellékszálak és stáblisták utáni jelenetek is végleg értelmet nyertek. Az addig építgetett csapat összeállt, a film óriási világsikere pedig fényesen bizonyította a Marvel-recept életképességét.

A Marvel univerzumában New York inváziója meghatározó jelentőségű középponti esemény, ami nemcsak az egyes folytatásokban köszön vissza, de a filmeket összekötő átfogó történetív alapját jelenti. A támadás kovácsolja össze végleg a csapatot, de a szörnyű esemény folyamatos önreflexióra és különféle döntésekre kényszeríti őket, melyek a terror elleni háború árnyoldalaira utalnak. Tony Stark a *Vasember 3.* (Iron Man 3. Shane Black, 2013) elején súlyos poszttraumás stresszben szenved, pánikrohamok és álmatlanság gyötrik. Az *Amerika Kapitány: A tél katonája* (Captain America: The Winter Soldier. Joe Russo, 2014) igen határozott egyenlőségjelet tesz a modern hírszerző apparátus, a kiépülő totális megfigyelőrendszer és a fasizmus közé.

A *Bosszúállók: Ultron kora* (Avengers: Age of Ultron. Joss Whedon, 2015) az állandósult félelem és az elhatalmasodó paranoia toxikus hatásait demonstrálja. Az újabb támadástól rettegő Tony Stark megalkotja a tökéletes védelmi rendszert, ami öntudatra ébred és a szuperhősök ellen fordulva megpróbálja elpusztítani a világot. A jók csapata a csatát ugyan megnyeri, de a képzeletbeli Szokovia fővárosát a teljes lakosságával kénytelenek feláldozni. A Föld megmenekül, de a tipikusan kelet-európai, a kommunizmus vizuális toposzait magán viselő Novi Grad helyén egy hatalmas kráter tátong.

A civil áldozatok száma sokkolja a szuperhősöket. A csapatot majdnem felőrli a nagy erkölcsi vita, hogy a nemesebb cél érdekében elfogadható-e a járulékos áldozat. Míg Tony Stark az ENSZ felügyelete alá, tehát törvényes keretek közé terelné a szuperhősködést, és minden igazságosztót regisztrálna, Amerika kapitány attól tart, a rendszer előbb-utóbb a saját céljaira használná és korrumpálná őket. Az *Amerika kapitány: Polgárháború* (Captain America: Civil War. Joe és Anthony Russo, 2016) a „biztonság versus szabadság” ellentmondásos kérdését tematizálja és a pró és kontra véleményeket képviselő figurákkal szó szerint is ütközteti az érveket.

Az afganisztáni barlangban született fegyvergyáros alig egy évtized alatt egy folyamatosan bővülő szuperhős-szövetség vezető egyéniségévé nőtte ki magát. A Vasember és társai egy gyorsan eszkalálódó galaktikus háború kellős közepében találják magukat, melynek a Föld (azaz New York) az első számú csatatere. A Bosszúállók talán nem mindenben értenek egyet, de az nem kérdés, hogy a vérontás elkerülésével védenének meg minket. A Vasember mentorként, a csapat nagyköveteeként és kvázi vezetőjeként szinte minden sztoriban feltűnik, így Tony Stark maga a testet öltött Marvel-franchise. A fiktív univerzum a legtökéletesebb metaforája mégsem ő, hanem az a Stephen Strange, aki a saját eredettörténetében kizárólag úgy győzheti le ez ellenségét, ha egy

végtelenségig ismétlődő időhurokban újra és újra átéli a saját vereségét. ^[32]

Strange, a Föld Legfőbb Varázslója és az időt uraló „végtelen kő” őrzője a *Doctor Strange* (Scott Derrickson, 2016) nagy összecsapásában pontosan azt teszi, amit a szuperhősök 9/11 történelmi traumájával. Hősünk tudja, hogy a veresége elkerülhetetlen, ezért a saját javára fordítja a tragédiáját. “A mesékben benne van annak a lehetősége, hogy mindazt, ami a világban rosszul működik, meg lehet változtatni.” ^[33] A Marvel filmjeiben a látványos városrombolásokkal újra és újra átélhetjük 9/11 tragédiáját, miközben a szuperhőseink egyre gigantikusabb összefüggéseket és komolyabb tanulságokat szűrhetnek le a repetitíven ismétlődő drámai eseményekből. Az értelmetlen és megmagyarázhatatlan így egyre újabb jelentésekkel bővül, a felmerülő dilemmák pedig az összeálló totálképet árnyalják.

Talán minden másnál jelképesebb, hogy a MCU első nagy ciklusát lezáró filmek a *Végtelen háború* (Avengers: Infinity War. Anthony és Joe Russo, 2018) és a *Végjáték* alcímeket kapták. A Marvel korábbi sikereit messze felülmúló zárlatában minden addigi esemény a helyére kerül, de a tétek is jóval nagyobbak. A *Végtelen háború* ismerős képekkel nyit. Manhattant ismét megtámadják, az emberek fejvesztve menekülnek a ledőlő felhőkarcolók elől. Az idegenek visszatértek, és totális pusztulással fenyegetik az emberiséget. Kiderül azonban, hogy az eddigi történések mögött álló valódi ellenfél Thanos, aki az univerzum születésekor keletkezett „végtelen köveket” akarja megkaparintani, melyek korlátlan erőt biztosítanak annak, aki birtokolja őket.



Thanos akár bolygókat mozdit el

A háttérből előlépő antihős fanatikus megszállott, aki meg van győződve arról, hogy neki kell egyetemes egyensúlyt teremtenie úgy, hogy a kövek segítségével minden második élőlényt elpusztít. Thanos a fanatizmus örületére és a klímaváltozás szorongására is reflektál, de szuperhőseink a nagy fináléban így magával a halálösztrönnel (Thanatosz) csapnak össze. A *Végtelen háború* fellebbenti a fátylat a háttérben tevékenykedő gonoszról. Mindenki számára világossá válik,

hogy a *Bosszúállók* ős-traumája, az első New York-i invázió Thanos galaktikus népiirtó tervének volt a része, csak ezt akkor még senki nem tudhatta. A *Végjáték* során hőseink Stark eszének köszönhetően visszatérhetnek 2012-be, és bár megváltoztatni nem tudják az eseményeket, a kitüntetett pillanatban három „végtelen kő” is a városban van, amivel a jövőben legyőzhetik a minden korábbinál hatalmasabb ellenfelüket.

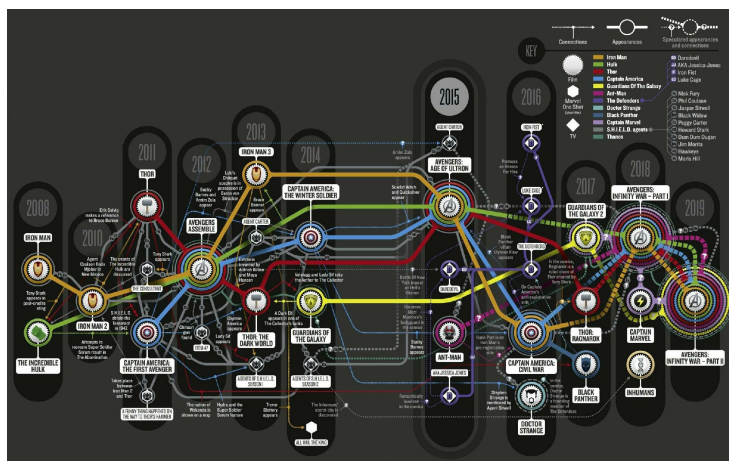
A beavatottság mámorító érzése

A szuperhősök én-alapú domináns fikciója a kiválasztottság, a határozott, azonnali tettek, a belső erkölcsi iránytű és a paternalizmus populista ideáit éltetik. A Marvel világában csak a szuperhősök érthetik meg a teljes képet, csak ők ismerik a világot fenyegető univerzális fenyegetést, és csak ők képesek megmenteni minket, egyszerű földi halandókat. Ha ugyanis nem tartozunk a S.H.I.E.L.D. vagy a Bosszúállók elit kötelékébe, nem is tudhatjuk, miféle galaktikus csaták zajlanak a fejünk felett. Nézőként azonban a szuperhősök mellett vagyunk, és a bennfentesség jóleső érzésével követhetjük az eseményeket, miközben a felelősség nem minket terhel. Megérthetjük, miért támadták meg New Yorkot, és ujjongva figyelhetjük, ahogy a félistenek jogos bosszút állnak értünk.

Az ember kényszeres vágyat érez arra, hogy megismerje a körülötte lévő világot és annak összefüggéseit, rendet rakjon a káoszban – vagy legalábbis fenntartsa magában annak illúzióját, hogy érti a világ működését. Ugyanis erre van szükségünk ahhoz, hogy magabiztosan mozogjunk a világban, és úgy érezzük, irányítjuk a saját életünket. Az összetett és bonyolult jelenségek megértésének vágya kínzóan erős akkor, amikor váratlan, rendkívüli és szokatlan esemény történik: hirtelen halálesetek, terrorcselekmények, válságok vagy akár természeti katasztrófák. ^[34]

A *Végtelen háború* és a *Végjáték* önmagukban nézve tökéletesen értelmezhetetlen, de a sorozat követői számára konstans relevációkat tartogató filmjei pontosan ezt a világmagyarázó illúziót nyújtják. Rendet raknak a káoszban, összekötik a távolinak tűnő pontokat, és megvilágítják a Marvel tükörvilágának működését. Nem mellesleg pedig értelmet adnak a nagy történelmi tragédiának.

A beavatottság, a titkos tudás állandó ígérete a Marvel metavilágának központi tartópillére és irigyelt csodafegyvere. A stúdió tudatos univerzumépítése pontosan azt a vágyunkat elégíti ki, hogy a kavargó információs hurrikánból végül egy mindent egységbe rendező nagy metanarratíva áll össze. Az egyre kaotikusabbnak tűnő valóságunkban nagyon jól jönne egy szuperhős, aki a vállára venne minket, és mutatná a helyes utat, a helyes megértést. Nem véletlen, hogy a Marvel-rajongás lényege a filmekben és a kapcsolódó mozgóképekbe rejtett utalások, kereszthivatkozások és információmorzsák nyomként való olvasása.



Az MCU nyomozati anyaga

Az álhírekből összeálló fikciók és összeesküvéselméletek hasonló ígéretekkel kecsegtetnek.

„Pszichológiailag kényelmesek abban az értelemben, hogy segítenek a »jó« és a »rossz« különválasztásában, megnevezik az »ismerős ellenségeket«, megszemélyesítve és csoporton kívül tolva az események felelőseit, lehetővé téve az ellenséges érzelmek levezetését. Összeesküvés-elméleteink segítségével fenntarthatjuk azt a nézetünket, hogy a világ alapvetően igazságos, csak a Gonosz Mások tehetnek arról, hogy a világban jó emberekkel rossz dolgok történjenek.” [35]

Nem pontos és tényszerű, hanem pszichológiailag kényelmes világmagyarázatokat kínálnak, és sok esetben vágybeteljesítő szerepük is lehet. A beavatottság, a valódi megértés érzésével ajándékoznak meg. „Az összeesküvés-elméletek és az álhírek azért keletkeznek és tudnak olyan népszerűsége szert tenni, mert kiszolgálják minket. Mindannyiunkat.” [36]

A Marvel egymással egyre szorosabban összefüggő filmjei azt ígérik, hogy aki figyel és kellően elkötelezett, az beavatott lehet, és kitalálhatja a sztori mélyebb, „valódi” jelentését. Az alkotók folyamatosan egyensúlyoznak a nézői elvárások tudatos kielégítése és a meglepetés kényszere között. Mindig úgy kell továbbírniuk a sztorit, hogy egyszerre tűnjön megújolhatónak és megújolhatatlannak. A Marvel filmfolyamának központi állítása ugyanis mindig az, hogy a különálló történetek végül egy irányba mutatnak, a szörnyű tragédiák és áldozatok magasabb célokat szolgálnak.

Tony Stark, akivel egy bő évtizede egoista milliommósként találkozhattunk először, a *Végjáték* fináléjában végül megpillantja és gondolkodás nélkül elfogadja a sorsát. A jóképű, vicces, intelligens, gazdag és családos Stark maga a vágyott amerikai álom, aki végül az életét adja az emberiségért. Stark szívében végül kihuny a fény, de már nyugodtan pihenhet, hiszen a szeretett világa biztonságban van. A szuperhősök csapata (soraiban a nézővel) végleg bebizonyította, megtanulta a leckét, és méltó a nagy örökségre. A Marvel univerzumában számtalan szereplő, konfliktus és történet szál bukkan fel, hogy végül mind ehhez a katartikus eseményhez vezessenek

minket. Stark az áldozathozatal pillanatában végleg önmaga lesz, és ezzel minden kisebb-nagyobb szereplő egyéni döntése, kétsége és reménye a helyére kerül. Minden csak és kizárólag így történhetett, mert ha csak egy picit máshogy történt volna, a gonosz végleg bekebelezi a világot.

A szuperhősfilmek az egyszerűnek tűnő, egyetemes érvényű struktúráik mentén aktuális társadalmi kérdéseket tematizálnak, és szorongásoldó, vágybeteljesítő fantáziaként vonzzák a közönséget, szerte a világban. E modern mitikus-népmesei funkciójuk a sorozatként működő MCU esetében különösen látványos, hiszen ebben a fiktív térben rendre ugyanazok a figurák térnek vissza. A folyamatosan terebélyesedő és a közönség számára egyre otthonosabb tükörvilágukban újabb kihívások és kalandok várnak rájuk. A sikerszéria kifulladásáig egyelőre megjósolhatatlan, hiszen amíg a „ki vagyok én?” és „hol a helyem a világban?” gyötrő kérdéseire a szuperhősök a releváns válasz illúziójával felelnek, a néző a halandó emberi alteregók helyett a modern angyalokat választja. E zűrzavaros időkben mintha már csak a szuperhősök vehetnék le a vállainkról az egyre elviselhetetlenebbnek tűnő terheket.

Jegyzetek

1. Az adatok forrása: <https://www.boxofficemojo.com/>
2. Burke, Liam: *Superhero Movies*. Harpenden, Pocket Essentials, 2008. 11-13.
3. Varró Attila: Jelmezek ellen – Szupergonoszok és műfaji identitás a Batman-mozifilmekben. *Prizma* 9, 2012. 9.
4. Varró Attila: i.m. 9.
5. Schubert Gusztáv: Képtérítők (Pokoli tornyok). *Filmvilág*, 2001/11. 9.
6. Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. New York, Routledge, 1992. 30.
7. Silverman: i.m. 15.
8. Silverman: i.m. 55.
9. King, Geoff: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. New York, I.B.Tauris, 2000. 6-7.
10. Franklin, Daniel P.: *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. 87-88.
11. Király Jenő: *A film szimbolikája. A fantasztikus film formái II/2*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, 2010. 317.
12. Kaveney, Roz: *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*. New York, I.B.Tauris, 2008. 112.
13. Gray, Richard és Kaklamanidou, Betty: Introduction. In *The 21st Century Superhero – Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011. 5.
14. Hassler-Forest, Dan: *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Zero Books, 2012. 3.
15. Király Jenő: i.m. 332.
16. Gray, Richard és Kaklamanidou, Betty: i.m. 3.
17. Ebiri, Bilge: Ten Years Later, “The Dark Knight” and Its Vision of Guilt Still Resonate. *The Village Voice*, 2018. július 18. URL: <https://www.villagevoice.com/2018/07/18/10-years-later-the-dark-knight-and-its-vision-of-guilt-still-resonate/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
18. Bowyer, Jerry: The Politics of Batman: The Dark Knight Of The Soul Rises. *Forbes*, 2012. július 19. URL: <https://www.forbes.com/sites/jerrybowyer/2012/07/19/the-politics-of-batman-the-dark-knight-of-the->

soul-rises/ Letöltés dátuma: 2019.08.03.

19. Zuckerman, Esther: Watching *The Dark Knight Rises* and Seeing Politics. *The Atlantic*, 2012. július 17. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/watching-dark-knight-rises-and-seeing-politics/325760/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
20. Nolan, Christopher: The full interview. *BBC Newsnight*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VtH6kiPbMBw> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
21. Hiatt, Brian: Excerpt of the Christopher Nolan interview. *The Rolling Stones*, 2012. július 20. URL: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/christopher-nolan-dark-knight-rises-isnt-political-245401/> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
22. Fisher, Mark: Batman's political right turn. *The Guardian*, 2012. július 22. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/22/batman-political-right-turn> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
23. Žižek, Slavoj: The politics of Batman. *New Statesman*, 2012. augusztus 23. URL: <https://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
24. Payne, Rodger A.: The Dark Knight and the National Security State. <http://web.isanet.org/Web/Conferences/ISSS%20Austin%202014/Archive/a0c45e32-283d-4c38-80f2-b1b43a13be9e.pdf> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
25. Coates, Ta-Nehisi: No, *The Dark Knight Rises* Isn't a Right-Wing Opus. *The Atlantic*, 2012. július 30. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/no-the-dark-knight-rises-isnt-a-right-wing-opus/260511/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
26. Lethem, Jonathan: Art of Darkness. *The New York Times*, 2008. szeptember 21. URL: <https://www.nytimes.com/2008/09/21/opinion/21lethem.html> Letöltés dátuma: 2019.08.07
27. Muller, Christine: Power, Choice, and September 11 in *The Dark Knight*. In *The 21st Century Superhero – Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011. 46.
28. Spanakos, Anthony Peter: Exceptional Recognition – The U.S. Global Dilemma in *The Incredible Hulk, Iron Man, and Avatar*. In *The 21st Century Superhero – Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011. 20.
29. Spanakos, Anthony Peter: i.m. 15.
30. Király Jenő: i.m. 320.
31. Brody, Richard: "The Avengers": Not Unlike An F-16 Stunt Run. *The New Yorker*, 2012. május 4. URL:
32. Tait, Joshua: Marvel's War on Terror. *American Affairs*, 2019. május 7. URL: <https://americanaffairsjournal.org/2019/05/marvels-war-on-terror/> Letöltés dátuma: 2019.08.06.
33. Boldizsár Ildikó: *Meseterápia. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2019. 22.
34. Krekó Péter: *Tömegparanoia. Az összeesküvés-elméletek és álhírek szociálpszichológiája*. Budapest, Athenaeum 2000, 2018. 40-41.
35. Krekó Péter: i.m. 34.
36. Krekó Péter: i.m. 35.

Irodalomjegyzék

- Boldizsár Ildikó: *Meseterápia. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2019.
- Bowyer, Jerry: The Politics of Batman: The Dark Knight Of The Soul Rises. *Forbes*, 2012. július 19. URL: <https://www.forbes.com/sites/jerrybowyer/2012/07/19/the-politics-of-batman-the-dark-knight-of-the-soul-rises/> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
- Brody, Richard: "The Avengers": Not Unlike An F-16 Stunt Run. *The New Yorker*, 2012. május 4. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-avengers-not-unlike-an-f-16-stunt-run>
- Burke, Liam: *Superhero Movies*. Harpenden, Pocket Essentials, 2008.
- Coates, Ta-Nehisi: No, *The Dark Knight Rises* Isn't a Right-Wing Opus. *The Atlantic*, 2012. július 30. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/no-the-dark-knight-rises-isnt-a-right-wing-opus/260511/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
- Ebiri, Bilge: Ten Years Later, "The Dark Knight" and Its Vision of Guilt Still Resonate. *The Village Voice*, 2018. július 18. URL: <https://www.villagevoice.com/2018/07/18/10-years-later-the-dark-knight-and-its-vision-of-guilt-still-resonate/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
- Fisher, Mark: Batman's political right turn. *The Guardian*, 2012. július 22. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/22/batman-political-right-turn> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
- Gray, Richard és Kaklamanidou, Betty: Introduction. In *The 21st Century Superhero - Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011.
- Hassler-Forest, Dan: *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Zero Books, 2012.
- Hiatt, Brian: Excerpt of the Christophen Nolan interview. *The Rolling Stones*, 2012. július 20. URL: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/christopher-nolan-dark-knight-rises-isnt-political-245401/> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
- <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-avengers-not-unlike-an-f-16-stunt-run> Letöltés dátuma: 2019.08.06.
- Kaveney, Roz: *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*. New York, I.B.Tauris, 2008. <https://doi.org/10.5040/9780755696635>
- King, Geoff: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. New York, I.B.Tauris, 2000. Franklin, Daniel P.: *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. <https://doi.org/10.5040/9780755699315>
- Király Jenő: *A film szimbolikája. A fantasztikus film formái II/2*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, 2010.
- Krekó Péter: *Tömegparanoia. Az összeesküvés-elméletek és álhírek szociálpszichológiája*. Budapest, Athenaeum 2000, 2018.
- Lethem, Jonathan: Art of Darkness. *The New York Times*, 2008. szeptember 21. URL: <https://www.nytimes.com/2008/09/21/opinion/21lethem.html> Letöltés dátuma: 2019.08.07
- Muller, Christine: Power, Choice, and September 11 in The Dark Knight. In *The 21st Century Superhero - Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*.

- Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011.
- Nolan, Christopher: The full interview. *BBC Newsnight*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VtH6kiPbMBw> Letöltés dátuma: 2019.08.03.
 - Payne, Rodger A.: *The Dark Knight* and the National Security State. <http://web.isanet.org/Web/Conferences/ISSS%20Austin%202014/Archive/a0c45e32-283d-4c38-80f2-b1b43a13be9e.pdf> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
 - Schubert Gusztáv: Képtérítők (Pokoli tornyok). *Filmvilág*, 2001/11.
 - Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. New York, Routledge, 1992.
 - Spanakos, Anthony Peter: Exceptional Recognition - The U.S. Global Dilemma in *The Incredible Hulk, Iron Man, and Avatar*. In *The 21st Century Superhero - Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard Gray és Betty Kaklamanidou. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011.
 - Tait, Joshua: Marvel's War on Terror. *American Affairs*, 2019. május 7. URL: <https://americanaffairsjournal.org/2019/05/marvels-war-on-terror/> Letöltés dátuma: 2019.08.06.
 - Varró Attila: Jelmezek ellen – Szupergonoszok és műfaji identitás a Batman-mozifilmekben. *Prizma* 9, 2012.
 - Žižek, Slavoj: The politics of Batman. *New Statesman*, 2012. augusztus 23. URL: <https://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman> Letöltés dátuma: 2019.08.05.
 - Zuckerman, Esther: Watching *The Dark Knight Rises* and Seeing Politics. *The Atlantic*, 2012. július 17. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/watching-dark-knight-rises-and-seeing-politics/325760/> Letöltés dátuma: 2019.08.05.

Filmográfia

- *A hihetetlen Hulk* (The Incredible Hulk. Louis Leterrier, 2008)
- *Amerika Kapitány: A tél katonája* (Captain America: The Winter Soldier. Joe Russo, 2014)
- *Amerika kapitány: Polgárháború* (Captain America: Civil War. Joe és Anthony Russo, 2016)
- *A sötét lovag* (The Dark Knight. Christopher Nolan, 2008)
- *A sötét lovag – Felemelkedés* (The Dark Knight Rises. Christopher Nolan, 2012)
- *Batman* (Batman. Tim Burton, 1990)
- *Batman és Robin* (Batman & Robin. Joel Schumacher, 1997)
- *Batman: Kezdődik!* (Batman Begins. Christopher Nolan, 2005)
- *Bosszúállók* (The Avengers. Joss Whedon, 2012)
- *Bosszúállók: Ultron kora* (Avengers: Age of Ultron. Joss Whedon, 2015)
- *Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony és Joe Russo, 2019)
- *Bosszúállók: Végtelen háború* (Avengers: Infinity War. Anthony és Joe Russo, 2018)
- *Doctor Strange* (Scott Derrickson, 2016)
- *Joker* (Joker. Todd Phillips, 2019)
- *Pókember* (Spider-Man. Sam Raimi, 2002)
- *Superman* (Superman. Richard Donner, 1978)
- *Vasember* (Iron Man. Jon Favreau, 2008)

- *Vasember 3.* (Iron Man 3. Shane Black, 2013)

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.1>

Apertura.hu

Image not found or type unknown