

Benke Attila

Lehet-e egy népszerű tömegfilm baloldali, sőt antikapitalista?

Baloldali eszmék a műfaji filmekben akkor és most

Korunk meghatározó, jóllehet, már közel sem olyan jövedelmező műfaja a képregényfilm. Hollywood két nagy stúdiója, a Disney és a Warner Bros. Discovery ezeket a filmeket tekintik prioritásnak már a 2000-es évek eleje óta, és ahogy azt a különféle rendezvények, mint a Comic-Con is bizonyítják, a szuperhősök ma ugyanúgy tömegeket képesek megmozgatni, akár az ó-Hollywoodban a westernek, melodrámák és musicalek. Nyilvánvalóan már csak a jellemzően a nézők által jól dekódolható populáris műfajokra (fantasy, bűnügyi filmek, akciófilm, vígjáték, horror stb.) alapozó tömegfilm fogalmából következően is ellentmondásnak tűnhet a felvetés, hogy lehet-e a tömegfilm antikapitalista, hiszen Hollywood a kapitalista tömegtermelés része, műfaji filmjeit elsősorban az anyagi haszonszerzés reményében gyártja. Hollywoodban a profitmaximalizálás végett is legalább az 1930-as évektől, az úgynevezett „Hays-Breen-kódex”, a tulajdonképpeni öncenzúra kodifikálásától kényszerülnek arra, hogy a filmek ne legyenek felforgatók, ne kezdjék ki a hagyományos ideológiai apparátusokat (család, egyház, kormányzat stb.). Ezért az amerikai tömegfilm története jellemzően úgy alakult, hogy a stúdiók az adott politikai széljárásnak megfelelően engedtek be (új) baloldali vagy (új) jobboldali eszméket a filmekbe: a hatvanas-hetvenes évek előbbi, a Reagan-korszak utóbbi ideológiáinak kedvezett. A 2016-os *Amerika Kapitány: Polgárháború* ha burkoltan is, de konfrontálja ezeket a szemben álló oldalakat, a jobboldali republikánus és a baloldali demokrata eszméket a rendpárti technokrata Vasember és a törvényen kívüli, a társadalmi igazságosságért küzdő Amerika Kapitány konfliktusában.

Ebben az esszében azt a kérdést járom körbe, hogy lehet-e a széles közönségréteghez szóló tömegfilm antikapitalista, egyáltalán képes-e befolyásolni, a társadalom, a rendszer megváltoztatására sarkallni egy film tömegeket. Baloldaliság alatt kevésbé politikai ideológiákat, inkább eszmei-filozófiai törekvéseket értek: szociális érzékenységet, jobbító szándékot, a társadalmi egyenlőség érdekében tett pozitív lépéseket, a fennálló kapitalista társadalmi-gazdasági rend emberségesebb, igazságosabb és racionálisabb alternatíváinak a kutatását. Nevezzük ezt „progresszív baloldaliság”-nak.

Szuperhős-filmek és társadalomkritika

A nyolcvanas évek tömegfilmjeit elemző Judith Hess Wright nyomán[1] megállapíthatjuk, hogy alapvetően a szuperhős-filmek is a *status quo*, vagyis a társadalmi rend, illetve a kapitalizmus fenntartását szorgalmazzák. Közel sem tekinthetők pusztán eszképpista, üres szórakoztató alkotásoknak, mivel sokuk, ha mégoly indirekten is, de reflektál az aktualitásokra, így például a 9/11 traumájára vagy arra a kollektív paranoiára, hogy a modern technikai eszközök révén ismeretlen, rejtett erők vagy maga a kormányzat lehallgatja az embereket. Christopher Nolan *Sötét lovag*-trilógiájában (2005–2012) hangsúlyos, hogy a gonosztevők (Rasz al-Gúl, Joker, Bane) terrormerényleteket és puccsot hajtanak végre, az *Amerika Kapitány: A tél katonája* (2014) és a *Polgárháború* gyakorlatilag politikai thrillerekként működnek beépülő „téglákkal” és az amerikai politikára vonatkozó ideológiai kérdésekkel, Zack Snyder *Batman Superman ellen* című filmjének (2016) nyitójelenete pedig magát a 2001. szeptember 11-ei terrortámadás traumatikus képeit eleveníti fel Bruce Wayne szemszögéből, Superman és a betolakodó destruktív idegen, Zod tábornok küzdelmében. A legfrissebb példa a 2023 júniusától a Disney+-on látható minisorozat, a *Titkos invázió*, amelyben a skrull nevű alakváltó faj Földön élő menekültjeinek radikális csoportja készül különleges képessége révén átvenni a hatalmat a bolygón.

A fenti példák szemléltetik, hogy a szuperhős-filmek sem feltétlenül ringatják illúzióvilágba a nézőt, hanem szembesítik az aktuális problémákkal vagy a populista retorikában megjelenő félelmekkel. Persze az Amazon A Fiúk (*The Boys*, 2019) című sorozatát leszámítva, melyben a szuperképességekkel rendelkező sztárok a fogyasztói kapitalizmus gépezetét működtető, ellenszenves figurákként jelennek meg, a fősodor szuperhősei felülkerekednek ezeken a problémákon. A szuperhősök általában „rendpártiak”, akik ellenállnak a felforgató elemeknek, sőt azon dolgoznak, azért küzdenek a cselekmény során, hogy kiiktassák ezeket. A 2013-as *Az acélember* Zod tábornoka persze potenciális zsarnok, ahogy a 2018-as *Fekete Párduc* Koncolónak nevezett trónbitorlója is, aki illegálisan ragadja magához a hatalmat az afrikai Wakanda felett a jogos trónörököstől, T’Challától. A rendet veszélyeztető gonosztevőnek nincs igaza, még a *Bosszúállók: Végtelen háború* Thanosa is csak egy szimpla tömeggyilkos, mert az anyabolygóját az univerzum népességének megfelezésével akarja megmenteni.

A fősodorbéli sikerfilmek közül a legmesszebbre a „különutas”, csak tág értelemben szuperhős-filmeknek (inkább képregényfilmeknek) tekinthető 2019-es *Joker* és a 2022-es *Batman* merészkedtek. Batman ellenfele Rébusz, aki nem is olyan örült, mint amilyennek cselekedetei (gyilkosságai) alapján tűnik, sőt sok mindenben hasonlítanak a frusztrált igazságosztóval, például abban, hogy a rendőri korrupciót fel akarják számolni, illetve szembe

mennek a szegényeket elnyomó, a gazdagoknak kedvező törvényekkel, és így önbíráskodóvá válnak. Ám ahelyett, hogy a címszereplő Rébuszhoz hasonló anarchista lázadóvá érne Batman helyett Bosszú néven, a cselekmény végére belátja, hogy neki nem felforgatni kell a társadalmi rendet, hanem megvédeni, a békés és biztonságos konformizmusba kell vezetnie az embereket. Merészebb a *Joker*, ami már-már anarchista film. Megidézi a nyolcvanas évek amerikai rögválóságát, a Reagan-korszakban jellemző „önzóséget”, illetve azt, hogy a közönyös felső középosztály és a szegények között hatalmasra nőtt a szakadék. A címszereplő, a képregényekben alapvetően szimpla gonosztevő, a filmben sebzett lelkű, empátiára méltó antihős az elnyomottakat képviseli, sőt maga is marginalizált figura, sérelmei miatt kialakult örületében egy hatalmas elitellenes, anarchista tömegmozgalom élére áll. Ám a *Joker* sem merészkedik el addig, hogy működőképes alternatívaként mutassa be a lázadást, sőt kapitalizmuskritikáját is semlegesíti az által, hogy az egyszerre katartikus és rémálomszerű tömegtüntetést egy elmeógyógyintézeti zárójelenetben vezeti le.

Úgy tűnik tehát, hogy összességében igaza van Max Horkheimernek és Theodor W. Adornónak, akik szerint általában a tömegkultúra egyfajta szelepfunkcióval bír, azaz éppen, hogy nem készítet lázadásra, hanem legyen szó könnyűzenéről vagy moziról, megnyugtatja a közönséget és a „rebellis hangokat”, konformizmusra kondicionál.[2] A világ több tíz, sőt százmillió rajongója beöltözik kedvencének még felnőttként is, és ha nem is tudatosan, de ezáltal mintegy közösséget vállal a rendpárti superhősökkel. A Superman- vagy Amerika Kapitány-rajongók minden bizonnyal egyetértenek bálványozott fiktív hőrszakkal abban, hogy bármilyen módon is megkísérli valaki megbontani a hősök által védett rezsimegyensúlyát, azt ki kell iktatni. A tömegfilmnek lehet ilyen társadalmi hatása: ha nem is teljesen tudatosan, de az emberek belátják bálványozott kedvenceik történeteit, befogadva, hogy az újra és újra megvédett rend ellen nem érdemes lázadni. Hiszen nem lehet rossz az, amit a morálisan jó hősök megvéd, nem igaz?

De valóban minden műfaji film csak csitítja a kapitalizmuskritikát, illetve konformizmusra neveli a nézőt? A kérdésre a válasz természetesen nem, hiszen nem csak Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967), Ingmar Bergman (*Egy nyár Mónikával*, 1953), Pier Paolo Pasolini (*Teoréma*, 1968) vagy Michelangelo Antonioni (*Zabriskie Point*, 1970), a modern filmművészet nagyjainak a kiváltsága, hogy több alkotásukban is képesek voltak megkérdőjelezni, sőt kikezdeni és kritizálni a kapitalista politikai-gazdasági rendszert. Egyrészt a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi filmje, illetve egy bizonyos filmes áramlata, a „hollywoodi reneszánsz”, másrészt ugyanezen korszak olasz műfaji filmjei, különös tekintettel a westernekre jó példák a tömegfilm baloldaliságára és radikalizálódására.

Hollywood lázad: A hatvanas-hetvenes évek amerikai műfaji filmjei

A hatvanas évek során Hollywood válságba került, és az addigi stúdiórendszer stabilitása több okból is megrendült: a nagy stúdiók egy 1948-as bírósági trösztellenes döntés értelmében elveszítették mozihálózataikat, a televízió és kertvárosiasodás miatt megcsappant a mozifilmek iránti érdeklődés, sorra buktak meg a régivágású műfaji filmek stb. A stúdióvezetők tanácstalanok voltak, ezért több fiatal alkotónak (köztük Dennis Hoppernek és Peter Fonda-nak, az 1969-es *Szelíd motorosok* készítőinek) is lehetőséget biztosítottak, akik nyitottak voltak az ellenkultúrára, a hippimozgalomra, a hatvanas évek baloldali-liberális, sőt forradalmi áramlataira. Robert B. Ray filmteoretikus is amellet érvelt könyvében (*A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*), hogy alapvetően két műfaji-ideológiai áramlat alakult ki a korszakban Hollywoodban: a progresszív eszméket felvonultató és társadalomkritikát megfogalmazó „balos ciklus” és az inkább konzervatív, rendpárti „jobbos ciklus”. [3] Persze a jobboldali ciklus filmjei, mint Clint Eastwood *Piszkos Harryje* (1971) vagy Charles Bronson *Bosszúvágya* (1974) is társadalomkritikát fogalmaznak meg, de ez nem érik általános rendszerkritikává, hanem inkább a városi bűnözés, a gyenge kezű (nek tartott) „liberális kormányzat”, a rendőrség, és burkoltan, de az ellenkultúra ellen szólalnak fel (a *Piszkos Harry* és a *Bosszúvágya* gonosztevői is a hippiket idéző hosszú hajat és színes ruhákat viselnek).

A baloldali ciklus filmjei mások, alapjaiban támadják az amerikai politikai rendszert, a hagyományos amerikai értékeket, így a patriarchális családot, az „osztály nélküli társadalom” [4] és az individualizmus, az önmegvalósítás eszményét, sőt a westernnek az amerikai nemzeti identitás alapját képező történelmi ellentmondásokat (például az önazonosság és a rendszer megszilárdítása, illetve a társadalmi és gazdasági fejlődés az indiánok kiirtása árán) is láthatóvá teszik. Az 1969-ben bemutatott, a Columbia Pictures által felkarolt *Szelíd motorosok* hatalmas sikert aratott, pár százezer dollárból készült és 60 milliót termelt, ami azt jelzi, hogy a film rezonált az akkori fiatal közönséggel. Hősei inkább anarchistáknak tekinthetők, de leginkább a szabadságvágy motiválja őket, amikor motoron nekivágnak az országútnak, hogy eljussanak a New Orleans-i Mardi Gras fesztiválra. A cselekmény során belefutnak egy hippikommunába, ami gyakorlatilag a kommunista eszményeket hivatott megvalósítani önellátó gazdálkodással, a közösség tagjainak egyenjogúságával. Majd a cselekmény végén bigott, fasisztoid vidéki emberekbe botlanak, akik gyűlölik a hippiket és az ellenkultúrát, ezért meggyilkolják a szabadelvű főhősöket. Felmerülhet a kérdés, hogy nem rendszerpárti film-e Fonda és Hopper műve, hiszen az említett kommuna tagjai közel sem boldogan élnek, sőt küszködnek, így tulajdonképpen a kommunizmus mint működésképtelen alternatíva tárul a nézők elé, miként a

két szabadelvű anarchista hős életmódját sem életképes megoldásként mutatja be a film.[5] Emellett persze az is igaz, hogy a fennálló rendet az agresszív és fasisztoid csöcselék képviseli.

Szintén a Columbia áll a sikeresnek tekinthető (1,6 milliós költségvetés, 18,1 milliós észak-amerikai bevétel) férfimelodráma, az *Őt könnyű darab* (1970) mögött, amelyet az a Bob Rafelson rendezett, akinek gyártócége a *Szelíd motorosok* is dolgozott, valamint értelmiségi munkáshősét Jack Nicholson játssza, aki Dennis Hopperék művének legemlékezetesebb epizódszerepében tűnt fel. A film hőse, Bob Dupea határhelyzetű figura, aki értelmiségi családból származik, zongorázott is, de lecsúszott, kudarcot vallott, így olajmunkásként keresi a kenyerét. Bob hangsúlyosan frusztrált, mert nem tud megfelelni a hagyományos kapitalista amerikai ideálnak, az önmegvalósítás eszményének, ezért kifejezetten destruktív karakter, aki az egyszerű barátnője mellett nem találja a helyét, az értelmiségi körökben pedig nem is álmodhat arról, hogy családot alapítson. Bob a *Bonnie és Clyde* (1967) és a *Szelíd motorosok* lázadó hőseivel ellentétben nem bukik el, hanem bár a bizonytalan választva, de kilép addigi életéből, kamionstoppal hagyja ott várandós barátnőjét egy útszéli vendéglőben. Ezzel Bob szembemegy a klasszikus melodramák ideológiájával, miszerint a hősnek fel kell áldoznia magát és önös érdekeit a családért. Az *Őt könnyű darab* továbbá a hagyományos hollywoodi filmekkel ellentétben nem elfedi, hanem láthatóvá teszi a súlyos osztálykülönbségeket és a társadalmi igazságtalanságot, az értelmiségi réteg és a munkásosztály között tátongó szakadékot.

Arthur Penn Dustin Hoffman főszereplésével, Thomas Berger 1964-es regényéből készült *Kis nagy embere* (1970) közel sem volt olyan sikeres (15 millióból készült, 31,5 milliót termelt Észak-Amerikában), mint az eddig elemzett alkotások, gyártási-forgalmasági szempontból nem is hollywoodi, hanem független film (a National General Pictures forgalmazta), a filmtörténészek mégis a hollywoodi reneszánsz egyik legfontosabb alkotásának tartják. Penn műve következetesen szembemegy a hagyományos westernfilmek műfaji-ideológiai konstrukciójával, így az indiánok pozitív figurák, áldozatok, míg a lovasság tagjai – élükön a korábbi filmekben (például az 1941-es *Az utolsó emberigben*) nemzeti hősként ábrázolt, itt örült George Armstrong Custer tábornokkal – az elnyomó imperialista rendszer képviselői. Ugyan Hoffman hőse, Jack úgy kerül őslakosok közé gyerekkorában, hogy szüleit Pawnee indiánok mészárolják le, de a Cheyenne-ek befogadják. Az őslakosok a *Kis nagy emberben* többek között az ellenkultúrát szimbolizálják, működőképes és békés, a fehérekénél idillibb társadalmi, kommunista jegyeket mutató rendszerben élnek, amelyet a kapitalista Egyesült Államok agresszorai tarolnak le a cselekmény során. Jack is akkor az igazi önmaga, amikor az indiánokat segíti, közöttük él – amikor tipikus angolszász fegyverforgatónak öltözik, karikatúra

benyomását kelti, ez az identitás határozottan fals kényszeridentitás az őslakosok kultúrájával szemben. Penn műve egyértelművé teszi, hogy ennek az alternatívának az elfojtása és az őslakosok erőszakos „pacifikálása” tette „nagyjá” Amerikát.

„Ne kenyeret vegyél, hanem dinamitot!” – Az olasz westernnek és a baloldal

Az olasz műfajfilmek a hatvanas-hetvenes években erősen politikusak voltak, sőt, a korabeli amerikai kritikusok által „spagettiwestern”-nek is csúfolt műfajváltozat kifejezetten baloldali indíttatású volt. Az italowesternek rendezői, mint Sergio Corbucci (*Django*, 1966; *A zsoldos*, 1968), Sergio Sollima (*Számadás*, 1966; *Szemtől szemben*, 1967) Damiano Damiani (*Golyó a tábornoknak*, 1966), Giulio Petroni (*Tepepa, a hős bitang*, 1968) és Giulio Questi (*Se sei vivo spara* [angol címváltozat: *Django Kills*], 1967) szocialistának vallották magukat. Ráadásul Petroni, Questi, Sollima és Franco Solinas, több western (*Számadás*, *Golyó a tábornoknak*, *A zsoldos*, *Tepepa*) és más politikai műfaji film forgatókönyvírója (*A kápó*, 1960; *Az algíri csata*, 1966; *Queimada*, 1969) még az antifasiszta ellenállás tagja is volt a második világháború idején. Az alkotók küldetésüknek tartották, hogy a maguk módján, filmjeikkel mint „röpiratokkal” kiálljanak a baloldali eszmék, az 1968-as mozgalmak mellett, felszólaljanak a neofasizmus és az amerikai imperializmus (így a vietnámi háború) ellen.

Sollima *Számadása* és *Szemtől szemben* című filmje már csak közös főszereplőjük, a forradalmi westernekben gyakran szereplő kubai színész, Tomas Milián miatt is szorosan kapcsolódnak. Milián előbbiben egy, a korrump hatalmasságok által gyilkossággal vádolt, üzött vaddá vált parasztot, Cuchillót, utóbbiban pedig egy anarchista banditaközösség vezérét, Bennetet játssza. A *Számadás* egyszerre kritizálja a kapitalizmus egyenlőtlen, kizsákmányoló osztályviszonyait és az amerikai imperializmust, illetve kolonializmust. A film másik főhőse *A pár dollárral többért* (1965) sztárja, Lee Van Cleef által megformált Corbett egy fejevadász, aki ugyan az uraknak pénzért dolgozik, de a Cuchillo utáni hajsza során rájön, hogy hazugságokkal áltatták őt megbízói. A *Szemtől szemben* középpontjában pedig Milián antihőse mellett a szintén Leone Dollár-trilógiájában is szereplő Gian Maria Volonté, egyébként elkötelezett, harcos baloldali színész-aktivista Brad Fletcher nevű tanárhőse áll. Brad alapvetően liberális és pacifista nézeteket vall, ezeket is tanítja diákjainak, ám a vadnyugaton szembesül az elnyomó hatalommal, amely ellen Milián hőséne, Bennet kommunája is harcol. Hozzájuk csatlakozik Volonté tanára, aki radikalizálódik és a forradalom vezérévé válik a cselekmény során, a társadalmi igazságtalanságok és a zsarnokság hatására.

A spagettiwesterneken belül külön irányzatot képviselnek az úgynevezett Zapata-westernek (*Golyó a tábornoknak*, *A zsoldos*, *Tepepa*, *Egy kincskereső Mexikóban*, 1970; *Egy*

marék dinamit, 1971), amelyek az 1910 és 1920 közötti mexikói forradalom idején játszódnak (ezért is az elnevezés: Emiliano Zapata a leghíresebb, legendás mexikói forradalmár volt). Damiani, a *Golyó a tábornoknak* rendezője határozottan elutasította, hogy filmjét a westernek közé sorolják, mert szerinte a műfajfilmek eleve alkalmatlanok politikai kritika megfogalmazására.[6] Ez utóbbiban nincs igaza az alkotónak, a *Golyó a tábornoknak* felvonultatja a western tipikus jegyeit, vadon és civilizáció konfliktusával, akciódús lövöldözésekkel, a határvidékre (ebben az esetben Mexikóba) érkező idegennel, aki ezúttal egy amerikai kormány által megbízott bérgyilkos, Tate. Neki kell likvidálnia egy forradalmi vezetőt, a címszereplő tábornokot, csak mert az USA gazdasági-politikai érdekei ezt kívánják. Őt a radikális kommunista színész-aktivista, a svéd Lou Castel formálja meg. Társává válik a helyi mexikói bandita, a Tate által becsapott Chunchó (őt Volonté játssza), aki ugyan a forradalom ügye mellett áll, tudtán kívül mégis hozzásegíti a bérgyilkost a lázadó tábornok meggyilkolásához, amelyet követően, tetteivel szembesülve politikailag radikalizálódik, illetve öntudatra ébred. Ennek a változásnak a mottója Chunchó végső felkiáltása, amit egy, a Tate által lenézett vasútállomási cipőtisztítóhoz intéz, akit előzőleg alamizsnával szánt meg a hős: „Ne kenyeret vegyél, hanem dinamitot!” A filmet abban a „forró” korszakban mutatták be, amikor Olaszországban, Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban is utcára vonultak a baloldali érzületű fiatalok, hogy tüntessenek a társadalmi igazságtalanságok, az elnyomás, a kapitalizmus és az imperializmus ellen, különös tekintettel az egyre inkább elharapózó vietnámi háborúra, ami az USA részéről egyre nyíltabb beavatkozást jelentett a délkelet-ázsiai ország belpolitikájába (persze a másik oldalon, a Szovjetunió az észak-vietnámi kommunistákat támogatta).

Sergio Leone inkább cinikusnak és szkeptikusnak tartotta magát – az *Egy marék dinamit* is erről tanúskodik, amelyben keserűen ironikus ítéletet mondott a Zapata-westernekről –, így abban sem hitt, hogy a filmekkel képesek bármilyen hatást is gyakorolni a társadalomra. Damiano Damiani rendező éppen az ellenkezőjét gondolta ennek, így vélekedett erről a kérdésről, rációval ezzel a *Golyó a tábornoknak* kapcsán a műfajfilmekről tett állítására:

Meg tudjuk változtatni a társadalmat a film médiumával, ami maga is a terméke? Azt hiszem, igen, képesek vagyunk rá. Úgy vélem, ahhoz, hogy politikai értelemben öntudatra ébresszük a közönséget, egy olyan médiumot kell felhasználni, ami könnyen hozzáférhető az emberek számára.[7]

Az olasz westernek társadalomra gyakorolt hatását pedig a ZWAM nevű madagaszkári fiatal politikai mozgalom bizonyítja. A ZWAM a „Zatovo Western Andevo Malagasy” rövidítése, ami körülbelül azt jelenti, hogy „fiatal madagaszkári western-rabszolgák”. Ez az

1972-ben kibontakozott politikai diákmozgalom az autoriter elnök, Philibert Tsiranana ellen irányult, tagjai nagy rajongói voltak az olasz westerneknek, ezért a tüntetéseken Clint Eastwood Dollár-trilógiában látott hőséhez hasonló ruhákban vonultak fel. Azért Eastwood hőst választották példaképnek, mert úgy tartották, a filmekben ő képviseli a valódi igazságot a hivatalos törvényekkel szemben. Igaz, maga Eastwood amúgy jobboldali, republikánus nézeteket vallott (ma már inkább libertárius), ugyanakkor háborúellenes és antirasszista is volt.

Persze nem szabad túlértékelni a hatvanas-hetvenes évek „lázdó” amerikai és olasz műfaji filmjeit, mert ezeket legalább annyira katalizálták maguk a baloldali, ellenkulturális társadalmi mozgalmak, mint amennyire maguk a filmek és alkotóik népszerűsítették a tüntetéseket, illetve bátorították a forradalmárokat. Ugyanakkor meglátásom szerint arra kiváló példák, miként képviselheti hatékonyan a tömegfilm a baloldali ideológiákat. Visszatérve a kortárs fősodorbeli műfajfilmekhez, megállapítható, hogy a *Joker* ha mégoly bátoritanul, demonstrálja, hogy napjainkban is be lehet csempészni a baloldaliságot a mainstreambe. Ez a film nemcsak Oscar-díjat hozott Joaquin Phoenixnek, a címszereplőt játszó sztárnak, hanem hatalmas, megdöbentő sikert aratott: nagyjából 70 millióból készült és 1 milliárd dollár fölötti összevételt termelt. Ráadásul a filmben a lázdók által viselt maszkokat több valódi, közelmúltbeli tüntetésen (Chile, Hongkong) reprodukálták az utcára vonuló demonstrálók, tehát Todd Phillips műve inspirálta ezeket a bátor és felelős állampolgárokat. Ezért is múlik sok a 2024-ben érkező *Folie à deux* alcímű folytatáson, ám féltő, hogy a külsőségek (Phillips musicalként valósítja meg) és a *Joker* szerelmét, Harley Quinnt megformáló Lady Gaga sztárperszónája tompítják a társadalomkritikus élet.

[1] Wright, Judith Hess: A zsánerfilmek és a status quo. Ford.: Vermes Katalin – Toronyai Gábor. In: Nagy Zsolt: *Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. 76–88.

[2] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. Ford.: Bayer József. In: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990. 147–200.

[3] Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985. 269–325.

[4] Az amerikai kultúrkörben egészen mást jelent ez a fogalom, mint a marxista elméletben, illetve talán pontosabb lenne a „meritokrácia” kifejezés. Az amerikai szakirodalomban előforduló „classless society” inkább arra utal, amiről már Frederick Jackson Turner történész is írt 1893-as, a vadnyugati határvidék (frontier) lezárulását és az amerikai identitást értékelő

alaplívében, hogy az Egyesült Államokban nem a származás, hanem az akarat, a hit és a kemény munka számít. Turner szerint a sokféle országból származó telepesek Nyugaton, a civilizáció határmezsgyéjén a természettel és az őslakosokkal folytatott küzdelmek közepette saját identitást alakítottak ki, elszakadtak az európai gyökereiktől, így a tradicionális társadalmi osztálykülönbségektől is. Az amerikai ideál a „self-made man”, aki bármire képes, így kellő motivációval és kitartással felemelkedhet az alsóból a felső osztályba. Az „amerikai álom” tulajdonképpen erről szól, hogy mindegy, ki, minek született, ha kitartóan dolgozik, sikeres, gazdag emberré válhat. Bővebben: Turner, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History* In: *History, frontier and section – Three essays*. 1993. 59–92; Campbell, Neil – Kean, Alasdair: *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*. London/New York: Routledge, 2000. 1–19.

[5] Erről lásd bővebben Pápai Zsolt fejtegetését. Pápai Zsolt: *Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra. Filmvilág* 5. sz. (2008). 9–11.

[6] Fisher, Austin: *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2014. 121.

[7] Grant, Kevin: *Any Gun Can Play – The Essential Guide to Euro-westerns*. Farleigh: FAB Press, 2014. 194. (Fordítás tőlem.)