

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Milojev-Ferkó Zsanett

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Kortárs felnővekedéstörténetek

- 6 Bevezető a Kortárs felnővekedéstörténetek összeállításához
- 8 Benke Attila: Érettségi férfiasságból
Maszkulinitás és család a kortárs magyar felnővekedéstörténetekben
- 20 Bácskai-Nagy Barnabás: Limbó és libidó
A démoni megszállottság és a boszorkányság alakváltozatai
a coming-of-age horror monstrumtipológiájában
- 32 Csomán Sándor: A formálódó tudat misztériuma
Identitáskrizis, egyén és közösség perspektívái a kortárs
felnővekedéstörténetekben
- 42 Varga Bence: Felnővekedéstörténet mint traumafeldolgozás
a kortárs amerikai szuperhősfilmekben
- 53 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Fekete Émi

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:

Nagy Tamás

A Metropolis megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A Metropolis előfizetési díja 4
számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 4/A.), az Írók
Boltjában, vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

valamint az ELTE Folyóiratfejlesztési Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

SZERZŐI FELNÖVEKEDÉSTÖRTÉNETEK
A FILMES REMAKE
ÖKOFILMEK

*A címlapon a Larry egy képkockája,
a hátsó borítón a Közel egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: LARRY © MOZINET

HÁTSÓ BORÍTÓ: LUKAS DHONT: CLOSE © KRIS DEWITTE-MENUET

NAGY ZOLTÁN: SZÉP CSENDEN (2019) © VERTIGO MÉDIA

BERNÁTH SZILÁRD: LARRY (2022) MOZINET

GUDMUNDUR ARNAR GUDMUNDSSON: CSODÁLATOS TEREMTMÉNYEK
(BERDREYMI, 2022) © JOIN_MOTION_PICTURES_STURLA-BRANDTH-GROEVLEN

LUKAS DHONT: KÖZEL (CLOSE, 2022) © KRIS DEWITTE-MENUET

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1997. tél –		2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1998. nyár	Narratológia / Szóts István	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2011 no. 4.	Michael Haneke
1998. tél –		2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2012 no. 3.	Melodráma
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
1999. tél	Jean-Luc Godard	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2000 no. 2.	Orson Welles	2013 no. 3.	Film/test/film
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2001 no. 2.	Új képfajták	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2015 no. 2.	Hang a filmben
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2015 no. 3.	Magyar animáció
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2003 no. 1.	Fotó és film	2016 no. 2.	Kortárs román film
2003 no. 2.	Science fiction	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2003 no. 3.	Szabó István	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2017 no. 3.	Film és érzelem
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2017 no. 4.	Transznacionális film
2004 no. 4.	Jeles András	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2005 no. 1.	Varratelmélet	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2005 no. 3.	Gaál István	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2006 no. 1.	A horrorfilm	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2006 no. 2.	Lars von Trier	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2007 no. 1.	Bollywood	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2007 no. 3.	A thriller	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2021 no. 3.	A filmelmény kognitív magyarázatai
2008 no. 1.	Film és tér	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2008 no. 2.	Film és építészet	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2008 no. 3.	A filmmusical	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2009 no. 1.	Az animációs film	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2009 no. 2.	Robert Altman	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2009 no. 3.	Magyar filmkánon	2023 no. 4.	Filmarchívum
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2024 no. 1.	Gyarmathy Livia
2010 no. 1.	Magyar műfaji film	2024 no. 2.	Magyar történelmi és kalandfilmek

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[Kortárs felnövekedéstörténetek]

Bevezetés a Kortárs felnővekedés-történetek összeállításához

A *Metropolis* soron következő két lapszáma hazánkban elsők között szentel filmtudományos figyelmet a fiatalokról szóló változástörténetek témájának (lásd még a *Fiatalságkonstrukciók a magyar filmtörténetben* című 2023. őszi *Filmszem-összeállítást*). Az első, *Kortárs felnővekedés-történetek* című számunkban megjelent tanulmányok magyar, izlandi, belga, dán és amerikai alkotásokon keresztül mutatják be a fiatalokról szóló változástörténetek stílár és tematikus sokszínűségét.

A coming-of-age műfaj – amelyre a továbbiakban a felnővekedéstörténet megnevezést használjuk, mintegy kanonizáló jelleggel – irodalmi előképeként a fejlődési vagy nevelődési regényt jelölik meg a szakirodalomban. Wilhelm Dilthey *Élmény és költészet* (1925) című munkájában a Bildungsroman egy olyan fiatalember története, aki az élet különböző szakaszaiban bizonyos változásokon megy keresztül (szerelem, barátság, harc), és végül megtalálja a helyét a világban. Jeffrey Sammons (1981) is a változás fogalmát emeli ki mint a(z angol) fejlődésregény esszenciáját: hangsúlyozza, nem az számít, hogy a Bildung folyamata sikeres-e, avagy a hős elbukik, hanem az, hogy transzformációja mindenképpen együtt jár az ében bekövetkező változással. A gyerekekről és/vagy fiatalokról szóló filmekre számos elnevezést találunk a filmtudományos szakirodalomban (lásd például teenfilm, teenpics, rites de passage filmek, cinematic Bildungsroman, youth film, child adult film); emellett abban sincs tudományos összhang, hogy a coming-of-age terminust milyen értelemben használják. Anne Hardcastle (2009) például alműfajként, Anders Lysne (2016) és Carlos-Menendez Otero (2015)

narratív szerkezetként utalnak rá; mások, mint például P. S. Maslin (2018) vagy Matthew P. Schmidt (2002) amellett érvelnek, hogy részben megegyezik a gyermek- és ifjúsági film műfajával. A tudományos életben e fogalom használatát jellemző szétartás azért alakulhatott ki, mert a coming-of-age műfajának mindkét alapköve – a fiatalság és a változás kardinális jelentősége – meglehetősen általános jegye a történeteknek, hiszen műfaji sémától függetlenül a filmekben rendszerint egy vagy több szereplő változása áll az elbeszélés fókuszában. Király Jenőt idézve úgy is fogalmazhatunk, hogy a felnővekedéstörténetek genológiai szubsztanciája túl általános, amennyiben a fiatalság és a változás az a két tényező, amely immanensen a műfaj sajátja. Mindenesetre jelen összeállításban a felnőtté válás tematikájának általános rugalmasságát hangsúlyozzuk, amiből az következik, hogy a műfaj könnyen adaptálható, és erős műfajvonzalommal bír (pl. tinihorror, tinivámpírfilm), és kiinduló definícióként az Anne Hardcastle szerkesztette *Coming of age on film: Stories of transformation in world cinema* című 2009-es tanulmánykötetben szereplő meghatározást javasoljuk, amely szerint egy tipikus coming-of-age filmben a serdülő szereplőből felnőtt lesz, ennek során pedig önmagával és a világ érzékelésével kapcsolatban markáns változást él meg.

Érdemes tehát különbséget tenni aközött, hogy gyerekekről és fiatalokról szóló filmet vagy nekik szóló alkotásokat értünk a fogalom alatt. Az első kategóriába tartozó alkotások egy csoportja esetében (pl. „child adult film”) hangsúlyos lehet az erőszak, a szexualitás, az abúzus, a drog, az alkohol, a prostitúció; ezek miatt nem ajánlott a

fiatal korosztály számára. Ezzel kapcsolatban lehet az is, hogy a műfaji vagy szerzői filmek esetében vizsgáljuk a coming-of-age narratívát: az előbbihez tartozhatnak a gyermek- és ifjúsági filmek, míg az utóbbihoz a nem (csak) nekik készült, hanem róluk szóló kvázi autobiografikus alkotások modern rendezők kameratöltőtollából. Nincs konszenzus a korosztály meghatározásának tekintetében sem: például Don Lort *Coming of age: Movie and video guide* (1997) című könyvében fiatalnak a nyolc és tizen-nyolc év kor közöttieket tekinti, a WHO tíz és tizenkilenc év közöttieket, míg Philippa Zielfa Maslin doktori disszertációjában (2018) a tíz és huszonöt év közötti korosztályról szóló filmeket veszi alapul vizsgálataihoz.

A felnőtté válás jelensége nemcsak műfajelméleti, hanem pszichológiai vagy antropológiai fogalmak mentén is értelmezhető. Erik H. Eriksson pszichoszociális fejlődéslméletében a serdülőkor időszaka az identitáskrizisről szól, amelynek során az egyén feladata, hogy megtalálja önmagát mind az egyéni, mind a társadalmi szférában. Arnold van Gennep francia etnográfus az átmenet rítusait (rites of passage) használja arra a folyamatra, amikor az egyén egyik társadalmi szerepből egy másikba jut el (pl. születés, serdülőkor, ifjúvá avatás, házasság), gyakran kulturálisan szentesítve az átlépés mozzanatát.

Jelen számban Benke Attila tanulmánya a kortárs magyar nagyjátékfilmben vizsgálja a felnőtté válás jelenségét, összefüggésben a maszkulinitás és a család fogalmaival. A tanulmány kérdése az, hogy a kétezres évek után készült, fiatal fiúk felnővekedéstörténeteiről szóló filmekben a hősök mennyire tartják követhetőnek az apák és makro-

közösségük maszkulinitásképét, és ez mennyire konform a társadalom és a politika által közvetített férfiasságképpel. Bácskai-Nagy Barnabás szövegében a horror két ikonikus toposzának, a démoni megszállottságnak és a boszorkányságnak a fogalmain keresztül, illetve a feminista filmelmélet terminusait mozgósítva bizonyítja be, hogy a női felnőtté válás zsigeri tapasztalata miképpen reprezentálódik a horror műfaji elemein keresztül. Csomán Sándor a felnővekedéstörténetek kurrens trendjeit vizsgálja meg izlandi, belga és dán filmes példákon. A szerző a kamaszkor szövevényes időszakának pszichológiai háttérét felvázolva mutat rá a felnőtté válás küszöbén álló fiú hősök érzelmi dilemmáira, érzéketesen felvillantva ezek formai ábrázolásának összetettségét. Varga Bence a kortárs szuperhősfilmeket analizálva ismerteti, hogy milyen összefüggés van a szuperhősképeség elsajátítása, a traumafeldolgozás folyamata és a felnőtté válás között, reflektálva az átmenet rítusainak sajátos interpretációjára a vonatkozó korpuszon belül.

Ez a hiánypótló összeállítás rávilágít a felnővekedéstörténetek kortárs filmkultúrában betöltött jelentős szerepére, egyúttal felhívja a figyelmet a fiatalok útkeresésének országhatárokon átívelő, összetett társadalmi és pszichológiai jelenségére. Következő számunkban a szerzői filmek felnővekedéstörténeteivel folytatjuk a téma körüljárását.

A szerkesztők

Benke Attila

Érettségi férfiasságból Maszkulinitás és család a kortárs magyar felnővekedéstörténetekben

A 2010-es évek második felében indult #MeToo-mozgalom heves vitákat generált a hagyományos vagy domináns maszkulinitással és a nőkkel szembeni erőszakkal kapcsolatban. Magyarországon is készült néhány film, amely csatlakozott ehhez a diskurzushoz: Schwechtje Mihálytól a *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* (2018), Nagy Zoltántól a *Szép csendben* (2019) és Hartung Attilától a *FOMO – Megosztod és uralkodsz* (2019). Ebben a három magyar filmben közös, hogy hőseik kamaszok, a néző pedig részben vagy egészben a fiúk perspektívájával azonosul: a *Szép csendben* hőse a tinilány áldozat kérésére nyomoz zaklatással vádolt férfi tanáruk, példaképe ellenében, míg a *Remélem...* és a *FOMO* egyenesen a tinédzserkorú zaklatók nézőpontjából bontja ki a cselekményt. Mindhárom alkotás tekinthető felnőtté válási vagy felnővekedés-, azaz coming-of-age történetnek, mert tétjük, hogy főszereplőik felismerik-e a negatív példákat férfivá érésük küszöbén. Életükben először szembesülnek súlyos döntéshelyzetekkel és azzal, hogy tetteik komoly testi és lelki kárt okozhatnak a másik embernek, valamint bizonyos értelemben az apa mítoszával is leszámolnak.

A továbbiakban az említett példák mellett olyan kortárs, moziban bemutatott és öt-hat évnél nem régebbi, tehát az aktuális társadalmi-politikai klímára reflektáló magyar felnővekedéstörténeteket elemzek, amelyekben kamasz fiú vagy fiatal férfi a főszereplő, valamint a családi kapcsolatok is kulcsfontosságúak a kibontakozó drámában. Ezek a filmek a következők: Bernáth Szilárd: *Larry* (2022), Kerégyártó Yvonne: *Együtt kezdtük* (2022), Baranyi Gábor Benő: *Zanox – Kockázatok és mellékhatások* (2022), Deák Kristóf: *Az unoka* (2022), Reisz Gábor: *Magyarázat mindenre* (2023). Fő kérdésem az, hogy ezek az alkotások mennyiben tartják elfogadható-

nak elsősorban az apák, másodsorban a makroközösségük értékrendjét, valamint mennyiben konformok a hagyományos maszkulinitáskonceptióval, amelyet a politikai hatalom is közvetít az emberek felé. Ha a filmek elutasítják a tradicionális maszkulinitást, illetve azokat a destruktív viselkedésmintákat, amelyeket kimondva-kimondatlanul a hagyományos férfiasság eszményével legitimálnak az apák és az antagonisták, akkor feltűnnek-e ezekkel szemben pozitív alternatívák? Állításom az, hogy egyrészt a kérdéses filmekben maszkulinitások versengenek egymással, másrészt a többség nem teszi le a voksát a tradicionális maszkulinitás pozitív értelmezése mellett sem. Végül arra is megkísérek válaszolni, ennek mi lehet az oka.

Felnőtté válási drámák a magyar filmtörténetben

A magyar filmtörténetben a fiatalság és a felnőtté érés témája a hatvanas évektől vált népszerűvé, többek között annak köszönhetően, hogy egy új fiatal generáció lépett színre (köztük a filmek rendezőivel), amelynek tagjai már nem feltétlenül tudtak azonosulni az apák értékrendjével, másképp tekintettek a történelemre és a társadalomra. A helyzetet komplikálta, hogy a közelmúlt krízisei (második világháború, a Rákosi-diktatúra, 1956-os forradalom és szabadságharc, illetve ennek megtorlása) miatt az apák sok esetben testileg és lelkileg is megtörttek, sőt különböző okokból kifolyólag (elestek a fronton, disszidáltak, börtönbe kerültek stb.) eltűntek családjuk, gyermekeik életéből. „Apa csodálatos erő. De miért nincs bátorságom egyedül is, nélküle?” – ez az egyik kulcsmondata a korszak rep-

rezentáns filmjének, Szabó Istvántól az *Apának* (1966), amelyben a főhős Takó még kisgyerek korában elveszíti az édesapját, így nem emlékszik rá, a politikai hatalom által közvetített (fals) heroikus ideálokból, majd tragikus narratívákból (holokauszt) próbál magának összerakni egy apaképet, amelyhez képest kialakíthatja az identitását (iskola)társaival folytatott interakciói során. Ám az ötvenhatos forradalom idején olyan helyzetbe kerül, amelyben az apa ideáljára nem alapozhat, saját magának kell akcióba lendülnie és hőstettet végrehajtania. Szabó művének tehát az apák értékrendjétől és a hamis maskulinitáskonceptiótól való elszakadás a tétje, a saját, önálló identitás kialakításának ez a kulcsa.¹

A hatvanas évek reményekkel teli korszakát a „szürke hetvenes évek” váltotta le az 1968-as reformmozgalmak bukása (például a prágai tavasz vérbe fojtása) és az új gazdasági mechanizmus zsákutcába futása után. A kilátástalanságról és az illúzióvesztésről a coming-of-age filmekkel rokonítható nemzedéki közérzetfilmek értekeztek direkten. Az egyik reprezentáns alkotás Gábor Páltól az *Utazás Jakabbal* (1972), amelyben egy húszas évei elején járó fiatalembert, Istvánt sikertelen felvételi után a befolyásos édesapja beprotezsálná az egyetemre. Ám az fellázad, és inkább beáll tűzoltókészülék-ellenőrnek, amelyet valószínűleg alantas és haszontalan munkának tart az apja. A hős tehát egyfelől elutasítja szülője értékrendjét, a protekciót, másrészt viszont idősebb, kiégett társa, akivel az országot járják, szintén nem tud pozitív példát mutatni neki. A címszereplő Jakab a maskulinitás kifejezetten negatív változatát képviseli: arra tanítja a fiatalembert, hogy a férfi számára az élet kaland, lerészegedésből és alkalmi szexuális kapcsolatokból tevődik össze, ebben az értékrendben pedig a nő csupán eszköz a vágykielégítéshez. Ugyan a főhős végül elutasítja ezt a maskulin identitást, amikor maga is szembesül Jakab agresszivitásával, de az utolsó jelenet erő-

sen azt sugallja, hogy a „hippi” életmódból való kiábrándulást követően István mégis aláveti magát az apa akaratának, azaz protekcióval továbbtanul.²

Gothár Péter klasszikusa, a *Megáll az idő* (1983) hőse, Dini már nem választhat, mivel forradalmi szerepvállalása miatt édesapja disszidálni kényszerül, így szocializációját meghatározza, hogy tudja: szülője magukra hagyta őket. Fals és követhetetlen ideálok tűnnek fel kamaszkorában. Az egyik negatív „példakép” édesanyja új élettársa, aki a diktatórikus rendszer csendes legitimálására, megalázkodásra és passzivitásra buzdítja Dinit, a másik végletet pedig az iskola szinte anakronisztikus lázadója, Pierre képviseli, akivé a főhős csak szeretne, de nem mer válni; többek között ezért sem disszidál vele Nyugatra a cselekmény végén. Így beledermmed abba a szerepbe, amit a pótapja kínált fel neki. Erre utal a kiábrándító utolsó jelenet, amelyben Dini már kiskatonaként és részegen vize az utcán, a másik oldalon pedig „élete szerelme” tol egy babakocsit, tehát útjaik elváltak, életük elszürkült.³

Sopsits Árpád *Céllövöldéjének* (1990) antihőse számára is megáll az idő már a felnőttkor hajnalán, de ő nem pusztán végignézi, ahogy az apa távozik az életéből, hanem ő maga iktatja ki. Feri számára nincs pozitív minta, mindkét szülője rossz példakép, de a legrosszabb az apa, aki a maskulinitás legnegatívabb változatát képviseli: a férfiaságot az öléssel és a szenvtelen, állatias, egyoldalú szexualitással kapcsolja össze. A puska erős szimbólum ebben a történetben, azt a káros értékrendet jelképezi, amelyet Feri szülője kényszerít a fiára, és amelyet a gyermek az apa ellen fordít. Sopsits értelmezésében tehát ez a fajta erőszakos férfi identitás minden férfira káros, de kiváltképp arra, aki továbbörökíti.⁴

Ugyan Török Ferenc a magyar filmtörténeti hagyományhoz kapcsolódó *Moszkva terében* (2001) már a puha diktatúra végnapjaiban játszódik a cselekmény, és a hősök

1 Néhány hasonló példa a hatvanas évekből: *Sodrásban* (Gaál István, 1964), *Álmodozások kora* (Szabó István, 1965), *Ezek a fiatalok* (Banovich Tamás, 1967), *Feldobott kő* (Sára Sándor, 1969).

2 Néhány hasonló példa a korszakból: *Horizont* (Gábor Pál, 1971), *A sípoló macskakő* (Gazdag Gyula, 1972), *A kenguru* (Zsombolyai János, 1976), *Pókfoci* (Rózsa János, 1977), *A kis Valentino* (Jeles András, 1979).

3 Néhány hasonló példa a korszakból: *Ballagás* (Almási Tamás, 1981), *Cha-cha-cha* (Kovácsi János, 1982), *Szerencsés Dániel* (Sándor Pál, 1983), *Jób lázadása* (Gyöngyössi Imre – Kabai Barna, 1983), *Szerelmem első vérig* (Dobray György – Horváth Péter, 1986), *Szamárköhögés* (Gárdos Péter, 1987), *Túsz történet* (Gazdag Gyula, 1989).

4 Néhány hasonló példa a kilencvenes évekből: *Szédülés* (Szász János, 1990), *Sose halunk meg* (Koltai Róbert, 1993), *Witman fiúk* (Szász János, 1997).

a szabadság „pillanatait” élik, amikor még gyakorlatilag bárkivé válhatnak, a Dinit idéző apátlan hős, Petya hasonló sorsra jut: nem lesz belőle senki, mint arról a végső narráció értesíti a nézőt. Ráadásul az apafigura, Jancsi bá nem kínál pozitív példát: gátlástalan és agresszív vállalkozó, akinek a pénz az egyetlen érték, Petyát és annak nagymamáját is megvezeti, csak hogy rájuk szózzon egy rozoga autót. A film „Pierre-je”, Rojál pedig bűnre csábítja a főhőst, és össze is rúgiák a port. Pozitív maskulin példaképek tehát a Moszkva térben sincsenek a kamasz hős számára.⁵

A már bőven a fogyasztói kapitalizmusban élő huszonéves Áron Reisz Gábor korábbi coming-of-age filmjében, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlanban* (2014) gyerekpozícióban létezik, saját egzisztenciája és munkája nincs, sőt a cselekmény során még fel is sül, amikor szexuális együttlétre kerül a sor. A tradicionális maskulinitás ideológiája értelmében „feminin karakter”. Van ugyan édesapja, de az nem tud pozitív példaként funkcionálni: egyrészt mert inkább passzív, másrészt az anyával (és a már saját családdal rendelkező testvérrel) együtt csak a büntudatot kelti Áronban, amiért nem tudott magának saját egzisztenciát építeni. Ez ugyanakkor egy komplexebb, általánosabb probléma, ami például abból fakad, hogy Áron a szakmájában (filmelmélet és filmtörténet) nem talál munkát.⁶

Az apák és pótapák különböző okokból kifolyólag nem tudnak tehát követhető értékrendet közvetíteni a fiataloknak, így azok magukra maradnak az identitásépítésben a (közel)múlt magyar filmjeiben. Az újabb, kortárs coming-of-age drámák pedig lényegében ezt az örökséget viszik tovább.

Hegemón és destruktív maskulinitások

Az *Együtt kezdtükben* egykori középiskolai osztály tart tízéves találkozózt az egyik szerelmespár, Renátó és Juli esküvőjén, ahová a társai által tiniként még ügyeletes „mókamesternek”, felnőttként már meglehetősen modortalannak tartott Ádi is eljön. A fiú a lagzi másnapján egy komoly, gyerekvállalásról szóló beszélgetésbe is belerondít szerelmi bánatában (szerelmes a fiatal feleségbe), és amikor az egyik volt osztálytársnője közli vele, hogy ez női téma, akkor ő azt mondja: „Mér’, a gyerekcsinálásról van szó, nem? Ahhoz az anyagot ki szolgáltatja, hölgyeim? Az urak!” Ezzel Ádi a hagyományos maskulinitást idézi meg, amelynek ideológiájával próbálja alátámasztani arcátlan viselkedését. A fiú frusztrált, mert egyrészt a fiatal feleség, aki már Renátó gyermekét hordja a szíve alatt, több ízben visszautasította agresszív közeledését (Ádi megpróbálta megcsókolni, illetve még az érettségi banketten megfogta a fenekét is), másrészt másik volt osztálytársnőjétől, Gigitől van ugyan egy kislánya, de azt gyáva módon nem akarja felvállalni, amit bántó humorral és bunkósággal kompenzál. A fiatal férfinak tehát nincs egészséges önképe, és maskulinitásképzete sem.

De mit jelent a maskulinitás? Valójában maskulinitásokról kell beszélni, hiszen – mint arra már több teoretikus is rávilágított⁷ – a férfiideál, illetve a férfi identitás társadalmi osztályonként és kultúráként eltérhet, lokális változatai vannak, sőt a sztereotípiákkal ellentétben egy homoszexuális férfi is lehet klasszikus értelemben „maskulin karakter”. A tradicionális, más elnevezéssel domináns vagy hegemon maskulinitás egy általános, a világon mindenütt dekódolható férfieszmény, amelyet például Pierre Bourdieu írt le sokat kritizált könyvében, a *Férfiuralomban*.⁸ A francia szociológus és antropológus ugyan tradicionális, törzsi életmódot folytató közösségeket tanul-

5 Néhány hasonló példa a kétezres évekből: *Torzók* (Sopsits Árpád, 2001), *Előre!* (Erdélyi Dániel, 2002), *Boldog születésnapot!* (Fazekas Csaba, 2003), *Egyetlenim* (Nemes Gyula, 2006), *Mansfeld* (Szilágyi Andor, 2006), *Tibor vagyok, de hódítani akarok!* (Fonyó Gergely, 2006), *Apaföld* (Nagy Viktor Oszkár, 2009).

6 Néhány hasonló példa a kétezertizedes évekből: *Utóélet* (Zomborác Virág, 2014), *Kút* (Gigor Attila, 2016), *Férfikor* (Politzer Péter, 2017), *Rossz versek* (Reisz Gábor, 2018), *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019).

7 Lásd erről: Hadas Miklós: A hegemon maskulinitás szociológiai konstrukciói. Férfikutatások a tudományos normalizálódás útján. *Replika* (2009) no. 69. pp. 27–41.

8 Bourdieu, Pierre: *Férfiuralom*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2000.

mányozott, de olyan hatalmi mintázatokat mutatott ki a két (társadalmi) nem (szexuális) kapcsolatában, amelyek a modern társadalmakban is tetten érhetők. Bourdieu rámutatott: a férfi- és nőideálok, illetve a férfi és női szerepek valójában ideológiák, szociális konstrukciók, amelyek testi adottságokat értelmeznek át, és ezáltal a nemek közti hatalmi viszonyokat igazolják. Az évszázadok során pedig a különféle reprezentációk és rítusok hozzájárultak ahhoz, hogy a mesterségesen létrehozott társadalmi különbség természetesnek, biológiai különbségnek tűnjön a tömegek szemében, legitimálva ezzel az „aktív, cselekvő férfi” uralmát a „passzív, befogadó nő” felett többek között a háztartásban, amire a nő szerepét korlátozza a hagyományos patriarchális ideológia. Ennek a viszonyoknak és a hatalomgyakorlásnak a legalapvetőbb formája Bourdieu szerint a szexuális aktus, amelyben közvetlenül megnyilvánulhat a férfierő, az uralom és a birtoklás. Ebből fakad, hogy a mi kultúránkat is máig kisebb-nagyobb mértékben meghatározó, tehát hegemon tradicionális maszkulinitás ideológiai rendszerében a férfi számára a legnagyobb szégyen, ha – akár szexuális, akár szimbolikus értelemben – női, feminin pozícióba kerül, ami ebben az értelmezési keretben hatalom- és presztízavesztést jelent. Bourdieu leírása szerint a modern társadalmakban a férfiuralom ideológiáját elsősorban a család (másodsorban mint makroközösség az egyház, az oktatás és persze az állam, a politikai hatalom) reprodukálja; például a nemek szerinti munkamegosztással, ami minta a gyermek számára.

Amint arra Bourdieu és mások is rávilágítottak, a 20–21. században a hegemon maszkulinitás ideológiája olyan kihívásokkal került és kerül szembe, mint hogy jó ideje már a nők is eljuthatnak a vezető pozícióig a háziasszony vagy anya szerepe mellett vagy helyett, még ha a férfi és a női alkalmazottak fizetései között továbbra is tapasztalhatók súlyos egyenlőtlenségek a nők kárára. Ugyanakkor – mint arról például Tim Edwards is értekezik⁹ – a nők egyre gyakoribb hatalmi pozíciókba kerülése, tradicionális társadalmi-nemi szerepük elutasítása félelmet váltott ki egyes férfiközösségekből, jellemzően a

patriarchális társadalmi rend konzervatív védelmezőiből, ezért is született meg a „maszkulinitás válságának” koncepciója. Ám Edwards szerint éppen ez a koncepció keltet szorongást a férfiakban, generálhat morális pánikot – hovatovább a „férfiasság krízise” maga a morális pánik. Ha a férfi az ideológia hatására úgy tekint a független vagy hatalmi pozícióba került nőre, mint aki a társadalmi státuszát (Bourdieu kifejezésével: habitusát) veszélyezteti, akkor ez félelmet és frusztrációt válthat ki belőle; főleg, ha a hatalomvesztés érzését olyan általánosabb szociális problémák is erősítik, mint a munkanélküliség. Edwards szerint a férfi munkanélkülisége azzal kontrasztban, hogy egyrészt a nő sikeres a saját karrierjében, másrészt a hegemon maszkulinitás ideológiája komoly elvárásokat terhel a férfiakra, agressziót, sőt családon belüli erőszakot is generálhat. Vagyis a 21. században minden korábbinál problémásabb a tradicionális maszkulinitást a férfiakra erőltetni, valamint ennek válságát kikiáltani például a nők munkavállalási sikerei miatt.

A hagyományos férfiideál és a társadalmi körülmények kontrasztja feszültséget kelthet az egyénben, mert az előbbi követelményrendszerének teljesítése lehetetlen küldetésnek tűnhet számára, ami a szakemberek szerint akár erőszakos (túl)kompenzációhoz vezethet. Ezzel vissza is érkezünk a #MeToo-mozgalomhoz és a szexuális zaklatási botrányokhoz, amelyek kapcsán a „toxikus maszkulinitás” (toxic masculinity) kifejezés elterjedt a sajtóban,¹⁰ a médiában és a közösségi oldalakon, sőt komolyabb teoretikus munkákban is találkozunk vele.¹¹ Mivel a populáris feminista újságírók gyakran elmulasztják definiálni, több társadalomkutató és pszichológus megpróbálta értelmezni ezt a fogalmat. Carol Harrington például felfejtette, hogy kezdetben a pszichológiában marginalizált férfiakra használták, akiknek a személyisége nem ideális módon fejlődött, például apa nélkül nőttek fel, ami miatt nem realiztikus férfiideál(ok) szerint szocializálódtak. Így folyton kényszerét érzik annak, hogy bizonyítsák: „igazi férfiak.” Egyéb kutatások másfelől a börtönökben élő férfiak egyenlőtlen kapcsolatát, az agresszív versengést és a

⁹ Edwards, Tim: *Cultures of Masculinity*. London – New York: Routledge, 2006. pp. 6–21. <https://doi.org/10.4324/9780203005224>

¹⁰ Lásd például Kirby Fenwick: *Football clubs can end toxic masculinity, but first they need to talk about it*. <https://www.theguardian.com/sport/2018/jun/22/football-clubs-can-end-toxic-masculinity-but-first-they-need-to-talk-about-it> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 05.)

¹¹ Például Hanley, Tim: *Not All Supermen. Sexism, Toxic Masculinity and the Complex History of Superheroes*. London – New York: Rowman & Littlefield, 2022. <https://doi.org/10.5771/9781538152744>

mások feletti elnyomó hatalom gyakorlását ragadták meg a toxikus maszkulinitás fogalmában. Harrington kimutatása szerint a #MeToo után viszont már nem marginalizált, hanem éppen ellenkezőleg, fehér, felső-középosztálybeli férfiak viselkedésének jellemzésére használják a fogalmat a populáris feminista újságírók.¹²

Michael Flood különféle publikációk alapján kísérte meg leírni, mitől lehet „toxikus” a maszkulinitás. (Habár a szerző hangsúlyozza, hogy ez egy leegyszerűsítő, sztereotíp kifejezés, ami általános szociális problémákat és negatív viselkedésmintákat mos össze a tradicionális férfiideállal.) Flood leírása szerint a toxikus maszkulinitás „követelménye”, hogy a férfiak legyenek aktívak, agresszívek, „rámenősek” és dominánsak a nőkkel szemben, ne mutassanak (gyengéd) érzelmeket. A szerző úgy véli, ez az elvárásgyűjtemény vagy viselkedésminta nemcsak a férfi–nő, hanem a férfi–férfi viszonyokat is megmérgezi, hiszen az eszerint szerveződő csoportok kirekesztik a „nem elég férfias” férfiakat.¹³ Mint az idézett leírásokból is kiviláglik, a toxikus maszkulinitás valójában inkább a tradicionális férfiideál pervertált és félreértelmezett változata, negatív viselkedésminta, amelyet adaptálva az elemzett filmek hősei lelki vagy testi kárt okoznak társaiknak. Ezért a továbbiakban a „destruktív maszkulinitás” kifejezést használok erre az identitásalternatívára.

A legújabb coming-of-age filmek többségében tinédzserek a főszereplők, akik érettségi előtt állnak (*Remélem..., Szép csendben, FOMO*) vagy a cselekmény egy pontján le is érettségiznek (*Együtt kezdtük, Zanox, Magyarázat mindenre*). A *Larry*, az *Együtt kezdtük* szereplőinek kétharmada és *Az unoka* hősei huszonévesek, de átvitt értelemben rájuk is vár még egy „érettségi”. Ez egy fontos, szimbolikus motívum, mert bár – főleg manapság – az egyén számára korántsem ez a középiskolai záróvizsga jelenti a belépőt a felnőtt életbe és a munka világába (a *FOMO* és a *Magyarázat mindenre* tinijeit is egyetemre szánják a szüleik), de a fiktív dráma a megmérettetésükről szól. Tudnak-e felelősen gondolkodni, felelős döntéseket hozni? Illetve meg tudnak-e felelni a társadalmi elvárásoknak, köztük annak a férfiaságkonstrukciónak, amelyet

a mikro- és makrokörnyezetük közvetít feléjük? Vagyis bennük a felnőtté válási tematika szorosan kapcsolódik a férfivá válás kérdéséhez.

A *Remélem...*-ben, a *FOMO*-ban, a *Szép csendben* és a *Magyarázat mindenre* cselekménye során, valamint a *Zanox*-ban és a *Larry*-ben is többféle maszkulinitásalternatívával találkozunk a főhősök, mintegy „próbálgatják” ezeket a szerepeket, illetve ezek teszik próbára őket. Sok esetben (*Remélem..., FOMO, Larry, Magyarázat...*) természetesen az apa vagy nevelőapa az elsődleges példakép, és szinte kivétel nélkül a maszkulinitás destruktív változatát képviseli, de erről a következő fejezetben részletesebben értekezünk. Egyelőre maradjunk a főhősök és az egyéb szociális interakcióknál. Az *Együtt kezdtük*-ben a férfi főszereplők egy-egy maszkulinitásalternatívát reprezentálnak, illetve Marci, a Londonba szakadt tulajdonképpeni főhős, aki még tíz évvel az érettségi után is elkeseredett küzdelmet folytat Franciskáért, és éppen válaszút előtt áll, az udvarias és kedves Geri által közvetített pozitív, vagy zaklatója, az Ádi által közvetített negatív maszkulinitásalternatívát adaptálja-e? Hasonló a tétje a *FOMO*-nak is, amelynek hőse, Gergő a baráti köre nyomására részegen megerőszkolja a leitatott, öntudatlan Lillát, aki a traumát követően eltűnik. Így a feljelentéstől rettegő fiúbanda nyomozásba kezd, amelynek során további korukbeli lányokat zaklatnak verbálisan és fizikailag egyaránt. Gergő persze lassan ráeszmél, hogy bűncselekményt követett el, így a felelősségrevonástól felve átértékeli egészségtelen baráti kapcsolatait és mindazt, amit „poén” címen a társaival műveltek YouTube-csatornájuk nézettségének növeléséért.

Az *unokát* és a *Larryt* leszámítva mindegyik coming-of-age történetben egy szeretett vagy legalábbis szexuálisan vonzónak tartott lány vagy nő motiválja a főhősöket, akik az ő viszonylatukban kerülnek válaszút elé, hogy milyen maszkulinitásalternatívát építenek be az identitásukba az „érettségi vizsga” során. A bosszúthrillerként működő *Az unokában* a Rudi nagyapját megkárosító csalókat kell elfogni, a *Larry*-ben pedig a gyerekkori traumája miatt beszédhibával küzdő címszereplő rapper a borsodi nyomor-

12 Harrington, Carol: What is „Toxic Masculinity” and Why Does it Matter? *Men and Masculinities* 24 (2021) no. 2. pp. 345–352. <https://doi.org/10.1177/1097184x20943254>

13 Flood, Michael: *Toxic masculinity: A primer and commentary*. <https://xyonline.net/content/toxic-masculinity-primer-and-commentary> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 05.)

ból és rendőr édesapja szorításából akar kitörni egy budapesti tehetségkutatón keresztül. A *Remélem...* és a *Zanox* tinije gyakorlatilag feminin karakterek, tehát a hegemon maszkulinitás elvárásrendszere szerint nemcsak tetteikben, hanem viselkedésükben is meg kell tanulniuk „igazi férfinak” lenni. A *Zanox* hőse a szorongására szedett kísérleti gyógyszer és egy idős alkoholista férfi házipálinkája kombinációjával képes visszautazni a múltba, hogy korrigálja hibáit, illetve hogy biztosítsa szerelme, Janka és annak barátnője életben maradását, ugyanis a cselekmény során egy férfi sorozatgyilkos szedi női áldozatait. Tehát neki a destruktív maszkulin karaktert (a gyilkost) kell legyőznie ahhoz, hogy „elnyerje” a boldogságot és Jankát. A *Remélem...* fiú hőse viszont hasonlóan ellentmondásos antihős, mint a *FOMO* Gergője, hiszen nemcsak áldozat, hanem egyben bűnös is. Schwechtje művében persze az arcátlan Beni, az iskola „nagymenője” eleinte a destruktív maszkulinitás tökéletes példája: egy alkalommal még Esztert, a lány hőst is megalázza az egész iskola előtt, azaz lehúzza a szoknyáját, a félénk Pétert pedig folyton piszkálja és gúnyolja. Ám Péter is a „sötét oldalra” sodródik, mert szerelme, Eszter kegyeit úgy akarja elnyerni, hogy a kamasz lány által imádott angoltanárukna, Csabának adja ki magát. A fiú számára nyilvánvalóan nem követhető alternatíva Beni; Csaba ellenben ideális férfi: kedves, udvarias, jóképű, ezért is veszi fel Péter az ő identitását a lány hőssel folytatott chatelésük során. Egyre egyenlőtlenebb és a női test fetisizálása felé eltolódó kapcsolatuk során tulajdonképpen lekövethető, hogyan vált át a tradicionális maszkulinitás destruktívba: Eszter minél inkább kiábrándul „Csabából”, Péter annál frusztráltabbá és erőszakosabbá válik. Végül, amikor a lány furcsamód összejön Benivel (furcsamód, hiszen a fiú korábban zaklatta őt), és szakít a „tanárával”, Péter féltékenységből nyilvánosságra hozza a szerelme meztelen melléről készített képeket, amire tipikus áldozathibáztató reakciók érkeznek a Facebookon. Így Eszter öngyilkos lesz, ráadásul abban a hitben, hogy egykori balványa, az amúgy ártatlan Csaba a szívérogtató.

A *FOMO* Lillája nem jut el eddig, eltűnése viszont feszültséget kelt, ahogy az is, hogy tanár édesapja azzal fenyegeti Gergőt, kirúgatja, így nem érettségizhet le, és nem mehet továbbtanulni Amerikába. Péter és Gergő persze – ha későn is, de – felismerik borzalmas tetteik súlyát, így elindulnak a megigazulás, a destruktív maszkulinitás eluta-

sításának útján. Az előbbi büntudattól vezérelt, kétségbeesett végső futása után meglátogatja kómában fekvő szerelmét a kórházban, az utóbbi pedig nemcsak szembenéz áldozatával és egy meglehetősen irreális jelenetben (a Szabadság hid tetején Lilla kezébe kerül a tériszonyos Gergő élete) szimbolikusan megbűnhődik tettéért, hanem össze is verekszik áldozathibáztató és immorális barátaival, mert azok nehezményezik, hogy beismerte bűnét.

Az *unokában* és a *Larry*ben másképp jelenik meg a tradicionális maszkulinitás pervertált változata. A *Larry*ben a rapzene és az ebben előadott, a helyi romák által a főhős felé közvetített „agresszív borsodi ganxta” imázsa egyfajta maszk. Maszk, amelyet Larry (eredeti nevén Ádám) azért ölt magára, mert beszédhibája és túl domináns apja árnyékában duplán „férfiatlan férfi”-nak, hatalomnélkülinek érzi magát. Rapperként művésznéven ugyanakkor sztár, a YouTube-on már jóval azelőtt híressé válik, hogy fellépne a tehetségkutatón. Bernáth Szilárd rendező pedig azzal komplikálja tovább a helyzetet, hogy hiába maszk a kemény borsodi rapper hamis imázsa, Larry a saját maga által írt és őszintén előadott (elordított) dalában kiönti a szívét-lelkét, jelenbeli fájdalmát és múltbeli, családi traumáját. Vagyis hiába viseli a destruktív maszkulinitás álarcát, valójában amikor előadja a szöveget (és felülkerekedik beszédhibáján), legbelsőbb énjét tárja fel a nyilvánosság előtt, ami az ideológia szerint éppen hogy „férfiatlan” viselkedés.

Az *unokában* az antagonista, az egyik csaló, Doma képviseli ezt az identitásalternatívát, ami ugyan nem nők elleni erőszakban nyilvánul meg, de megveri az őt követő főhőst, majd a cselekmény végén újabb veréssel fenyegeti, hogy éreztesse vele, ki az „alfahím”. A másik, hasonlóan rossz viselkedésmintát egy nagyapafigura, a Rudi által látogatott szövetségesei, az idős megkárosítottak körében működő fegyverbolond Gyuri közvetíti. Ugyan a férfi dühe jogos, de a halál aránytalanul nagy büntetés lenne Domának, ráadásul meggyilkolása önbíráskodásnak minősülne. Bár Rudi elfogadja Gyuritól a pisztolyt a cselekmény elején, a végső konfrontáció során „jelesre érettségizik”: belátja, hogy ez a fajta megtorlás nem a helyes út, nem attól lesz „igazi férfi”, hogy szétlövi a nagyapját megkárosító antagonista fejét. Azaz végső soron elutasítja az erőszakot és a löfögyvert mint a férfierő pervertált szimbólumát.



Larry (2022)

Apák és fiúk

E kortárs magyar felnővekedéstörténetek hősei tehát vagy leszámolnak a destruktív maszkulinitás képviselőivel valamilyen módon, vagy legalábbis belátják, hogy hiba volt adaptálni a kapcsolódó viselkedésmintákat. Sokuknak azért is nehéz a helyzete, mert a tradicionális férfiasság pervertált formájának elsődleges forrása maga a szülő, az apa vagy legalábbis az atyáskodó apafigura. A *Remélem...*-ben a cselekmény egy pontján Péter kap egy nevelőapát édesanyja új párja képében. A férfi egyrészt folyton azzal zaklatja a fiút, hogy „csajozzon”, még a számítógépét is elveszi, hogy „ne legyen már ennyire kocka”, tehát reprodukálja otthon azt, amit Beni, az iskolai zaklató művel a fiúval a nagyközösségben. Másrészt, ezzel összefüggésben kérkedik azzal, hogy mennyi rövid és felszínes kapcsolata volt, mennyire sok „trófeát begyűjtött” fiatalabb korában, Péternek is ezt kellene tennie. Vagyis egyértelműen negatív példa a főhős előtt, aki többek között a megaláztatások, illetve az ezek miatt elhatalmasodott frusztrációja hatására szivárogtatja ki Eszter félmeztelen képeit. A család és a (nemi) identitás meglehetősen konzervatív koncepcióját követő Bagdy Emőke elmélete ugyan több ponton támadható, de éppen ezért jól hasznosítható a tradicionális maszkulinitás koncepcióját megkérdőjelező kortárs felnővekedéstörténetek elemzéséhez. Hiszen az ezekben megjelenő apák és apafigurák egyaránt azt a patriarchális családmódellet és viselkedésmintákat tartják ideálisnak,

amiről a szerző is ír könyvében, *A személyiség titkaiban*. A pszichológus szerint az apa és az anya olyanok, akár a cseppek a tengerben, vagyis a társadalmi normákat és ideálokat hordozzák magukban és közvetítik gyermekeik felé, ezek „bevésődése” az ember személyiségébe pedig a családban a leghatékonyabb a mikroközösség erős érzelmi meghatározottsága miatt. A gyermek a személyiséget a számára jelentős személyekhez, így szüleihez, majd serdülőkorában már inkább a kortársaihoz méri. Bagdy szerint a serdülés, vagyis a felnőtté válás három fontos „próbatétele”, hogy egyrészt az egyén maga mögött hagyja a gyerekszerepet, másrészt a nemének megfelelő identitást kell elsajátítania, harmadrészt a felnőttkorral járó általános szerepkövetelményeket is teljesítenie kell. Mivel az egyén identitása nem adott, hanem folyamatosan formálódik, a tinédzserek különféle alternatívákat, viselkedésmintákat próbálgatnak, hogy kialakítsák saját önazonosságukat a mikro- és makroközösséggel folytatott interakciók (például beavatási rítusok) során, majd a működőképesnek bizonyuló verziót beépítik az identitásukba. A folyamat során tehát szükségképpen konfliktusba kerül a szülők és a kortársak értékrendje.¹⁴

Bagdy szerint a harmonikustól eltérő nevelési attitűdök szerepréziseket is eredményezhetnek, ami miatt kitolódhat a serdülőkor időtartama, késhe a felnőtté válás még biológiai értelemben érett egyének esetében is. A pszichológus a nem ideális nevelési módok közül hetet különböztet meg: az ambiciózust, ami túl szigorú követel-

ményeket támaszt a gyerekek szemben; a túlvédőt, ami éppen hogy az egyén önállóságát veszélyezteti; a szeretet-hiányos hideget, az elhanyagolót, a drillest (diktatórikus) és a diszharmonikust, amelyekkel a szülők érzéketlen és agresszív embereket nevelhetnek ki. Bagdy szerint a lányoknál a leghátrányosabb a hideg, korlátozó és merev anyai magatartás, a fiúknál pedig a gyenge és vezetésképtelen apai viselkedésmód.¹⁵ Ám a pszichológus utóbbi állítását inkább cáfolják a kortárs magyar felnővekedéstörténetek, éppen hogy a (túlságosan) domináns apát ábrázolják a legkárosabbnak.

A *Zanoxban* és az *Együtt kezdtükben* nem jelenik meg a főhősök édesapja, bár az előbbi rendezője, Baranyi Benő szerint¹⁶ életben vannak Misi szülei, de nem véletlenül nem velük, hanem a nagymamájával lakik együtt, tehát valamiért elidegenedett tőlük. Ellenben a címben hivatkozott szorongásoldó gyógyszer feltaláló orvos, Gyula (aki egy csendes férfiből a maszkulinitás hawaii inges karikatúrájává alakul át a fináléra) a cselekmény végére egyfajta pótapjává válik: visszautazva az időben instrukciót ad neki az érettségihez, és (humorosan) megfenyegeti, hogy „nyomuljon rá” Jankára, szinte csak azt nem mondja neki, amit a destruktív maszkulin szlengben szoktak, hogy „ne legyél már puncsi”. Persze Misi nem adaptálja ezt az attitűdöt, ahogy Az *unoka* hőse sem tekinti példaképnek Gyurit, valamint az igazi nagyapját is másképp ítéli meg a cselekmény végén. Ugyanis ez utóbbinak a családok által eltulajdonított, majd Rudi által megtalált karórájáról kiderül, hogy nem a dédapa háborús hőstettért járó jutalom, dicsőséges családi örökség, hanem Budapest ostromakor a nagyapa egy halott ember kezéről rángatta le, és csak a bűntudat miatt viselte. A heroikus maszkulinitás mítosza tehát szertefoszlik, akár az *Apában*, így a cselekmény tétje az igazság leleplezése (és a nagyapa halála) után már az, hogy Rudi fel tud-e építeni magának egy önálló és egészséges maszkulin identitást. Mivel nem őli meg az antagonistát, a válasz pozitív.

A (pó)apa mint példakép összeomlásáról szól a *Szép csendben*, míg a FOMO-ban, a *Larryben*, a *Magyarázat mindenre* történetében és egy cselekményszálon az *Együtt kezdtükben* az atyai negatív viselkedésminták dekonstruk-

ciója megy végbe. A *Szép csendben* zenész hőse, a 18 éves Dávid édesapjával csak videóhívásokon keresztül tartja a kapcsolatot, mivel szülei elváltak. Ezért egyfajta apapótléket keres mentora, az idős zenetanár Frici képében, aki nemcsak a próbákon instruálja és látja el „atyai tanácsokkal” (például, hogy szeretkezzen többet a barátnőjével), hanem a saját családjához is gyakran meghívja ebédre, vacsorára, tehát Nagy Zoltán rendező tulajdonképpen családtagként állítja be a fiút. A cselekmény során azonban gyanúba kerül a férfi, méghozzá egy tinilány tanítványa, Nóri gyanúsítja meg azzal, hogy a mentor fogdosta őt. A *Szép csendbenben* ugyan nem egyértelműsíti a cselekmény végéig, a vacsoraasztali konfrontációig, hogy bár Fricit valóban visszaélt a pozíciójával és messzebbre ment a kelleténél, de Nóri is gyengéd érzelmeket táplált a tanára iránt, ám ez már nem számít Dávid identitása szempontjából. A lányt segítő, az ügyében még kisebb nyomozást is végző hős hiába néz fel a mesterre apja helyett is apjaként, elítéli azt a fajta maszkulinitást, amelyet képvisel. A vacsora, a leleplezés közben eleredő könnyei a csalódás és az elszakadás jelei.

Az *Együtt kezdtükben* Renátó apósa egyben a volt testnevelő tanára, Jani, aki több szempontból is érdekes. Egyrészt a „testnevelés” tantárgynak már a nevében is ott van, hogy az oktatóknak a diákokat a társadalmi normáknak megfelelő, ideális testkép szerint kell formálnia. Másrészt a Mucsi Zoltán által a tőle megszokott módon groteszk és eltúlzott színészi játékkal alakított Jani az érettségi banketten elszenvedett sérelme miatt viselkedik „rossz apa”-ként Renátóval szemben. A fiút egyébként Ádi itatta le boszszúból, amiért Juli nem lehet az övé, így a részeg Renátó lehányta tanára cipőjét, amitől Jani megszégyenült. Tehát a tanár a maszkulin imázsán esett csorba miatt a vejével szemben a destruktív férfiidentitás maszkját „viseli”: harminchoz közel is gyerekként kezeli, a saját lagziján regulázza, másnap pedig a focimeccs közben szapulja Renátó teljesítményét. A tíz év alatt felgyülemlett frusztrációkat végül Renátó nem annyira Janira, hanem Ádira zúdítja, mivel az após elhinti, hogy Ádi megcsókolta Julit. Ezért verekedés tör ki a fiúk között, ami majdnem a szívbeteg Ádi életébe kerül. Tehát Marci mellett Renátó is a destruk-

¹⁵ Bagdy: *A személyiség titkai*. pp. 164–172.

¹⁶ Klág Dávid: *Hogyan is hívják azt, ami nagyon ütős, egy mondatban? Na, ez nem olyan*. <https://telex.hu/after/2022/05/30/zanox-baranyi-beno-balint-elod-interju-magyar-film-palinka> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 06.)



Szép csendben (2019)

tív maszkulinitás vonzáskörébe kerül Ádi és Jani révén. Az *Együtt kezdtük* a szívmegeálláshoz vezető verekedéssel tulajdonképpen demonstrálja, hogy a férfi–férfi kapcsolatokban is mennyire romboló hatású lehet a férfiasságnak ez az agresszív, perversálódott változata, amelynek hatása alatt az egyén nemcsak sérelmeket szerez, hanem sebeket is ejt, a sajátjait pedig nem tudja adekvát módon kezelni.

A FOMO-ban és a *Larry*ben a vér szerinti apák fizikai fenytéssel (pofon az előbbi, a földre vitt fiú ütlegezése az utóbbi filmben) és verbális megalázással próbálják „nevelni” a fiaikat. A *Magyarázat* mindenre Györgye (akit az a Znamenák István játszik, aki a *Megáll az idő* apátlan Dinijét is megformálta) „beéri” annyival, hogy azzal riogatja Ábelt: ha nem tud leérettségizni történelemből, „semmirekellő kukás” lesz. Hangsúlyos mindhárom filmnél, hogy az ambiciózus vagy parancsuralmi nevelési modellt alkalmazó apákkal szemben a fiúk gyakorlatilag megdermednek, azaz a cselekmény végéig nem mernek, nem is tudnának ellentmondani a szülőnek. Az apa nem tűr semmilyen elhajlást attól az értékrendtől, amelyet ő abszolútnak és megkérdőjelezhetetlennek értelm, ezt rákényszeríti a fiára. Ráadásul mindhárom film fiatal hőséne a szülője befolyásos ember, aki valamilyen módon az iskola vagy a falu életét is formálja. A FOMO-ban és *Magyarázat...-ban* gazdag, nagy presztízssű vállalkozó vagy vezető, aki módszereiben hasonlít ugyan a *Moszkva tér* feltörekvő, a politikai rendszer összeomlását kihasználó Jancsi bábjára, ám az övénel stabilabb a pozíciója, kimondva-kimondatlanul is a fennálló jobboldali hatalmi berendezkedés kedvezményezettje (Reisz műve nem is kendő-

zi el, hogy György Fidesz-szavazó, ezért is vádolják azzal Ábel liberális tanárát, Jakabot, hogy a fiú zakóján maradt kokárda, illetve a család politikai hovatartozása miatt bukatta meg az érettségi vizsgán elnémult főhőst). A *Larry* Zoltánja pedig egy rasszista rendőr, aki szerint kemény kézzel kell bánni a helyi romákkal, nem is tetszik neki, hogy fia velük barátkozik, és nála a destruktív maszkulin identitás mellett a vallásos és bűnbánó apa imázsa is csak egy maszk, amellyel újra és újra felszínre törő múltbeli bűneit és konfliktusait próbálja palástolni (a férfi alkoholista volt, és bántalmazta a családját, így Larryt). Ez egyrészt a már említett verési jelenetben nyilvánul meg, amikor Zoltán hosszú idő után újra lerészegedik, másrészt a fiánál csak néhány évvel idősebb párjával, Noémivel szemben alkalmaz fizikai erőszakot, amikor az megkérdőjelezi a férfi nevelési módszereit. Fiával már azért sem találja a közös hangot, mert annak saját ambíciói (hogy zenéljen, ne pedig birkákat tenyészsen) mellett nem tudja elfogadni Larry beszédhibáját sem: erőszakkal próbálja tanítani a „helyes beszédre”, éreztetve vele, hogy „dadogással” nem válhat „igazi férfivá”. Őszinte érzelmek kimutatása és beszélgetés helyett vallási és erőszakos maszkulin rituálékban (például egy mesterkelt, közös templomi gyónás és frusztrált focimeccs) próbál közeledni Larry felé. A főhős jellemzően a sokkal gyengédebb és liberálisabb felfogású Noémiben találná meg az érzelmi támaszt, mivel a nő nemcsak elfogadja beszédhibájával együtt, de támogatja is abban, hogy rappeljen. Ám a film egyik tragikus fejleménye, hogy – részben egyértelműen az apa mint negatív példa hatására – ebből az anyafigurából egyéjszakás

kaland válik, amikor Larry kezdeményezésére Noémival szexuális kapcsolatot létesítenek. Így mind közül Bernáth Szilárd műve a leginkább pesszimista alkotás, mivel a főhős kapcsolata ugyan végleg megromlik az édesapjával, ám egyrészt nem tud kitörni a nyomorból, a tehetségkutató zsűrijét nem nyűgözte le őszinte száma, hiába autentikusabb bármelyik előadásnál a személyes érintettség miatt. Másrészt az anyafigurából futó kalanddát degradált Noémi visszamegy Zoltánhoz, ezért ő sem lehet az érzelmi támasza. Marad a rapzene és az agresszív haveri kör, amely ugyanúgy nem tudja elfogadni a beszédhibáját, mint Zoltán (még a barátnak tekinthető másik rapper, Csala Do is gúnyolja érte). Larry valószínűleg a túlélés érdekében a továbbiakban is arra kényszerül, hogy a destruktív maszkulinitás maszkját hordja, szívét pedig csak a zenében öntheti ki.

Útban az egészséges maszkulinitás felé?

Az elemzett kortárs magyar felnővekedéstörténetek tehát így vagy úgy, de elutasítják a destruktív maszkulinitást, vagyis egyáltalán nem pozitív színben tüntetik fel azt, ha egy férfi az erejét vagy a hatalmát fitogtatja akár egy másik férfival, akár egy nővel szemben. A főhős (maszkulin) identitásának fejlődése szempontjából a *Larry*t kivéve mindegyik alkotásnak pozitív a végkifejlete, mert bár főszereplőik közül néhányan bűncselekményeket követtek el (*Remélem...*, *FOMO*), belátták, hogy ártottak egy vagy több embernek, adott esetben éppen a szeretett lánynak vagy nőnek, valamint szembe mertek fordulni édesapjukkal vagy az apafigurával, aki a destruktív maszkulin identitást kényszerítette rájuk. Mint láttuk, nem minden esetben a vér szerinti apa a bűnös (*Együtt kezdtük*, *Szép csendben*), sőt a korukbeli fiúk legalább olyan negatív hatással lehetnek a főszereplők viselkedésére, mint a (tényleges, szimbolikus vagy nevelő) szülők. De ezek a coming-of-age filmek határozottan az elszakadást hangsúlyozzák: elszakadást egy olyan elavult, ám még mindig jelenlévő viselkedésmintától, ami a tradicionális maszkulinitás ideológiájára hivatkozva legitimálná a bűnököt, a nők (és a „gyengébb”-nek tartott férfiak) elnyomását vagy tárgyiasítását. „Az igazi férfi nőfaló”, ezt sugallja a

Remélem...-ben Péter nevelőapja, míg a *FOMO*-ban Gergő áldozathibáztató barátai felvetik: Lilla minek részegedett le, minek nyomult egész este Gergőre, ha nem akart szexuális kapcsolatot létesíteni vele? Csakhogy a lányt leittatták, és így kényszerítették obszcén „játékokra”.

Kérdés persze, hogy ha a filmek elítélik a destruktív maszkulinitást, akkor milyen pozitív alternatívát mutatnak fel ezzel szemben. A nyolcból valójában csak három történet zárul egyértelműen boldog végkifejlettel: a *Zanox*-ban összejönnek a szerelemesek, romantikus táncuk azt sugallja, hogy valószínűleg egészséges és egyenrangú kapcsolatuk lesz; az *Együtt kezdtükben* Marci bocsánatot kér Franciskától, amiért Ádival leittatták angol barátját, hogy lecsapja a kezéről a nőt, majd végül felvállalva nagyapjai örökségét (egy szőlőültetvény), bortermelővé válik, és elnyeri gyerekkori szerelme szívét; Az *unokában* pedig az utolsó képen Rudi és a nyomozását segítő karakán kollegánője, Zsuzsi egy idős embereket segítő szervezet tagjaiként harmóniában dolgoznak együtt egy pozitív célért. Az ő maszkulin identitásuk tehát stabilizálódott, a tradicionális férfiideál destruktív viselkedésmintáktól mentes változatát adaptálták. A *Remélem...*, a *Szép csendben*, a *FOMO* és a *Magyarázat...* nyitott, de pozitív végkifejletű filmek: kamasz hőseik ugyan szembefordultak az apafigura negatív értékrendjével, de nem jutott nyugvópontra az identitásuk. Egy út kezdetén állnak, ahol már tisztában vannak azzal, hogy a destruktív maszkulinitás nekik is csak károkat okoz, így azt el kell kerülniük, de még ki kell taposniuk a saját ösvényüket egy lehetőleg egészséges férfiasság felé. A *Larry* pedig a legtragikusabb történet mind közül, mivel ahogy főhősének nincs esélye kitörni a borsodi nyomorból, úgy az ottani túlélést biztosító perversztált férfiidentitást sem tudja maga mögött hagyni.

Az Ipsos 2022-es reprezentatív közvélemény-kutatása szerint a magyarok közel fele (42%) úgy gondolja, hogy napjainkban veszélyben van a „hagyományos értelemben vett férfiasság”, és erről a megkérdezett férfiak és nők nagyjából ugyanabban az arányban (43% és 40%) vélekednek így. Igaz, a nemi erőszak esetén az áldozathibáztatást a magyarok többsége (57%) elítéli, ahogy azzal az állítással sem ért egyet a hazai válaszadók nagyobb hányada (79%), hogy a nők kötelessége akkor is szexuálisan kiszolgálni a párját vagy férjét, ha neki személy szerint nincs kedve

hozzá,¹⁷ ezt akár úgy is értelmezhetjük, hogy a magyarok nem tartják eredendően rossznak a hagyományos maszkulinitást, de ennek pervertált, destruktív változatát, ami agressziót és érzelemmentességet követel a férfitől, valamint a nők tárgyiasítását segíti elő, elutasítják. Ez összhangban van azzal, amit a kortárs magyar coming-of-age filmek is sugallnak. De sok esetben miért nem kínálnak pozitív alternatívát? Ennek oka véleményem szerint az lehet, hogy egyelőre a maszkulinitással kapcsolatos nézetek és elképzelések átalakulóban vannak. Az már egyértelmű, hogy a kártékony viselkedésmintákat előíró identitásalternatíva nem életképes. Kevin Foss pszichológus szerint a „toxikus maszkulinitást” úgy rázhatja le magáról a férfi, ha nem szégyelli az érzelmeit (például a sírást), ha nem tartja exkluzívnak a saját értékrendjét, hanem elfogadja az alternatívákat is, valamint úgy mutat példát a gyerekeinek és sorstársainak, hogy beismeri a hibáit, és szembenéz velük.¹⁸ A nyitott végű, de pozitív végkifejletű kortárs magyar felnővekedéstörténetek hősei efelé tettek egy lépést.

Attila Benke

Final exam in Masculinity

Masculine identity and family in contemporary Hungarian coming-of-age films

The literal or symbolic coming-of-age story is a recurring theme in Hungarian film history. The main question is not simply whether the young hero is able to complete his first serious challenge in his life well, but the legacies and communities which influence his acts and decisions. In the case of boys coming-of-age means becoming a man, moreover adapting a masculinity as we see in the contemporary examples I examine in this article (Mihály Schwechtje: *I Hope You Manage to Die Next Time*, Attila Hartung: *FOMO*, Szilárd Bernáth: *Larry*, Benő Baranyi: *Zanox*, Yvonne Kerégyártó: *We Started Together*, Gábor Reisz: *Explanation for Everything*). Nowadays the traditional and hegemonic masculinity appears in rather negative light in the feminist discourses after the #MeToo movement, and is referred to as “toxic masculinity” which means aggressive and oppressive behavior against not only women but other men as well. This kind of masculinity is present in contemporary Hungarian coming-of-age movies especially in the father-son relationships. As I am arguing that the heroes of these stories are tempted by this toxic or destructive masculinity, and in most cases they reject it. But do they offer better alternatives? Could the heroes break out of the chains of destructive masculinity? And why do these contemporary youth pics attack this masculine identity or behavior? My analysis seeks for answers to these questions.

¹⁷ Fátér Máté: *A hagyományos maszkulinitás eltűnésében, de ez így van rendben*. <https://www.ipsos.com/hu-hu/hagyomanyos-maszkulinitas-eltunoben-de-ez-igy-van-rendben> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 06.)

¹⁸ Foss, Kevin: *What is Toxic Masculinity and How it Impacts Mental Health*. <https://adaa.org/learn-from-us/from-the-experts/blog-posts/consumer/what-toxic-masculinity-and-how-it-impacts-mental> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 06.)

metropolis online magazin

<https://www.metropolis.org.hu/magazin>

Metropolis
filmelméleti és filmtörténeti folyóirat

Keresendő kifejezés

Keresés

Adatkezelési tájékoztató



magazin számaink témakörök könyvek szerzőink mutatók linkek rólunk english

NYITÓLAP / MAGAZIN

ÉRZÉKISÉG, VÁLSÁG, PSZICHOANALÍZIS



Az idei évben is több filmes vonatkozású, magyar nyelvű könyv jelent meg. Legyen az egy szerzőre fókuszáló alkotás, egy műfajt bemutató munka vagy a pszichoanalízist a filmmel ötvöző könyv. Évzáró cikkünkben ezekből csemegezzünk!

ÉRZÉKI KÉPEK, INTERMEDIÁLIS TEREK



Október 20-21. között rendezték meg Kolozsvárott az „Affective Intermediality” című konferenciát, melyen közel nyolcvan előadó mutatta be legújabb kutatási eredményeit az intermedialitás témakörében. Simor Kamilla beszámolója.

EGY HATÁS ALATT ÁLLÓ NŐ



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk ötödik részében Nagy Eszternek az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának Elaine May szerzőiségéről írt dolgozatát közöljük.

ANTI-WESTERN AZ AMERIKAI HATÁRVIDÉKEKRŐL



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk negyedik részében Kende Sárának, az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának írását közöljük, amelyben a szerző Kelly Reichardt First cow című alkotásának anti-western jellegét vizsgálja.

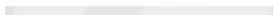
ÁRRAL SZEMBEN



ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ



„FÁRAD A CSEND, MÁR NEM BÍR A DALLAL...”



EGY NÉMET FILMRENDEZŐ VISSZAEMLEKEZÉSEI WERNER HERZOG ONÉLETRAJÁRÓL

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu **címen!**

Bácskai-Nagy Barnabás

Limbó és libidó

A démoni megszállottság és a boszorkányság alakváltozatai a coming-of-age horror monstrumtipológiájában

A horror (legyen az akár irodalmi, képregényes vagy filmes alkotás) a határvidékek műfaja. Ez egyaránt értelmezhető a műfaj működési mechanizmusában és a horrornarratíva visszatérő témáiban (különösen a monstrumaiban¹), ugyanakkor meg is nehezíti a műfaj definiálását, amelynek történeti alakváltásai, kulturális változatai a mindenkorai kategorizálásnak is ellenállnak. A határvidékek kiemelt szerepet kapnak írásomban, ugyanis egy olyan alműfaj jellemzőivel kívánok foglalkozni, amelynek protagonistái és/vagy antagonistái maguk is átmeneti állapotban, világok közötti „limbóhelyzetben” vannak, motivációik és cselekedeteik pedig az ebből való kimozdulást célozzák meg.

A horror műfaji meghatározásához általában a monstrum figuráján keresztül vezet az út. A szörny (legyen az természetfeletti vagy realista) fenyegető jelenléte segít a legjobban elkülöníteni a zsánert közeli „rokonaitól”, a thrillertől, a krimittől vagy a tudományos fantasztikumtól. A coming-of-age film, azaz a felnövés komplexitásának mozgóképbe ültetett elbeszélése azonban inkább tekinthető tematikus kategóriának, semmint önálló műfajnak. A filmnarratíva felnővekedéstörténeti íve általában életrajzi, családi, drámai vagy romantikus műfaji „csomagolásban” jelenhet meg. Filmalkotások tekintetében a horror és a coming-of-age tematika elsöre inkompatibilisnek tűnő összeolvadása ugyanakkor hasonlóan gazdag (sokszor figyelmen kívül hagyott vagy megvetett) lehetőségeket

rejt. A két kategória halmazainak metszetében ugyanis egy nagyon fontos közös vonás helyezkedik el: az átmenetiség és az abban rejlő, illetve abból táplálkozó idegenség.

Írásomban a horror két ikonikus toposzának, a démoni megszállottságnak és a boszorkányságnak a bemutatására törekszem, amelyek a felnővekedéstörténettel keveredve, annak narratív céljainak megfelelően sajátos alakváltozásokon mennek keresztül.

A megszálló és a megszállott

A testbe költöző ártó szellem és a boszorkány jelenlegi popkulturális formái egyaránt a (pogány) folklór és a keresztény mitológia legősibb gyökereiből származnak, és hosszú kultúrtörténeti fejlődés eredményeként jöttek létre. A görög *daimon* („isteni teremtmény”) és a latin *daemon* eredeti jelentésében nem hordozott negatív, ártalmas konnotációt, bármely olyan szellemet jelentett, amely az emberek és az istenek közötti szférában lakozik, és utat mutat, tanácsot ad. Ennek megfelelően számos érzelmi állapot leírására is alkalmazták: az *eudaimonia* például fordítható a *boldogság* vagy a *jókedély* szavakkal is. A *daimón* jelzővel illették a tehetséges művészeket, szónokokat (ld. Szókratész „belső hangját”) vagy hadvezéreket is, a latin *genius* kifejezés pedig ezzel rokonságban az emberben (és nemzetségben, *gens*) megtalálható őrző szellemre utalt, és

nagyon hasonló jelentéssel bírt. Ez az etimológiai eredet a vékony határvonallal elválasztott „zseni” és „örült” gyakori párba állítását is alátámasztja. A hellenisztikus világ szinkretizmusának hatására (elsősorban a mezopotámiai örökség és a zoroasztrianus perzsa hitvilággal való kulturális érintkezés révén) már kettéváltak a szándékukban jó és rossz szellemek, és a hellenizált zsidóság gondolkodásába is így került.^{2,3} A Septuaginta a görög *daimón* szót már teljesen elkülönítette az Istentől (*theos*), és bálványokra, idegen istenségekre használta. Ennek megfelelően a korai keresztény teológiába is ebben a kettősségében került be, és ugyanannak a természetfeletti szférának a szembenállását az angyali és démoni jelzőkkel illeték (ld. pl. a bukott angyal figuráját). A keresztény démonológia kialakulása során az útmutató szellemből az embert szétszakító, megkísértő entitás vált, amely a menny és pokol küzdelmének lelken belüli párhuzamává vált. Ugyanakkor nem tartották horrorisztikusnak – az ördögöt csupán Isten egyik eszközének tekintették, aki az ő parancsa nélkül nem engedelmeskedik; a démon pedig a minden emberben lakozó elcsábító és megkísértő gondolatok szimbólumává vált. Az ördög jelenlétének és a démoni megszállás lehetőségének aktív félelme csak a késő középkor keresztény válságai és a reformáció évtizedei során vált valóban rémisztővé, amikor a keresztény Európát a gyorsabb ütemű társadalmi átalakulás apokaliptikus gondolatokkal lepte el.⁴ Ez pedig szoros kapcsolatban állt a boszorkányperek növekvő számával is, amelyek döntően a 16. és 17. századra voltak jellemzőek.

A démonhoz hasonlóan a boszorkányoktól való félelem is univerzális, habár történelmileg és kulturálisan is vannak fontos eltérések a boszorkány képességeit és megjelenését illetően. Ugyan a görög–római világ és a barbaricum germán–kelta hagyományai is ismerték a természet misztikus energiáit mások megbűvölésére használó személy képét, a mai értelemben vett női

boszorkány a kora újkori Európa kaotikus vallási viszonyaiban alakult ki.⁵ A boszorkányokról azt is tartották, hogy képesek másokban előidézni a démon jelenlétét, de összességében olyan, hatalommal rendelkező figurának tartották őket, akik a közösség és a természet törvényeit misztikus tudással, szándékosan rúgják fel, ezért csoportbontóak és veszélyesek. Egyes becslések szerint a nagy boszorkányperekben 60–100 ezer ember esett áldozatul, akik feltehetően kivétel nélkül ártatlanul, a koncepciók perekhez hasonló eljárások következtében (ld. az 1692-es közel egy évig tartó salemi persorozatot), meglehetősen embertelen módon vesztették életüket. A démonok jelenléte és a boszorkányoktól való félelem mára avítnak tűnhet, de a kulturális jelenség napjainkra sem tűnt el, elég az 1970-es évektől felerősödő sátánista szekták jelenlétére (vele pedig a possession movie térhódítására) vagy a (Capitolium 2021-es „ostromában” jelentős részt vállaló) QAnon közösség csecsemőevő összeesküvés-elméleteire gondolni.

A megszállás és megszállottság kérdése egymás tükörképeiként is értelmezhető. A démon által megszállt gazdatestben megbomlik a test és szellem relációja, miközben a boszorkány bűbáji és rontásai révén szállja meg és alakítja át áldozatát, ezek használatával pedig ő maga is természetfeletti erők rabjává válik. A két monstrumtípus jellegzetességeinek párhuzamai a megszállottság forrásából származó ellentétpárokkal írhatók le a leglátványosabban. A legfontosabb különbségtétel az aktív, illetve passzív részvétel a monsterrá válás folyamatában. A boszorkány részéről – még akkor is, ha a narratíva szerint veleszületett képességekről van szó – tanulással, tudatosítással és internalizációval jár, a démon azonban szó szerint rátelepszik áldozatára, aki így gazdatestté válva az ártó szellem passzív hordozójává válik. A két monstrum tulajdonságainak szempontrendszerét az alábbi táblázat foglalja össze:

2 Cardin, Matt: The Angel and the Demon. In: S. T. Joshi (ed.): *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares III*. London: Greenwood Press, 2007. pp. 31–64. <https://doi.org/10.5040/9798400667978>

3 Az ikonikus 1973-as *Az Ördögűző* (*The Exorcist*) kezdő képsorai is egy iraki ásatással kezdődnek, ahol a mezopotámiai démon, Pazuzu balsejtelmes szobra érzékelteti a gonosz fenyegető jelenlétét.

4 Levack, Brian P.: The Horrors of Witchcraft and Demonic Possession. *Social Research* 81 (2014) no. 4. pp. 921–939. <https://doi.org/10.1353/sor.2014.0053>

5 Bosky, Bernadette Lynn: The Witch. In: S. T. Joshi (ed.): *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares III*. London: Greenwood Press, 2007. pp. 689–722. <https://doi.org/10.5040/9798400667978>

A boszorkány	A démoni megszállott
Aktív szerepvállalás a monstrummá válásban (tanulás, elfogadás, befogadás vagy döntés által)	Passzív elszenvetés, a gazdatest és az ártó démon viszonya egyben hatalmi, gúzsba kötő pozíció is
Alakváltása metamorfózis, új minőségbe lépés, amely teljes elfogadással és azonosulással jár	Alakváltása transzformáció – a démon és a gazdatest nem válik teljesen eggyé
A természetfelettihez a természet által fér hozzá – ezért elpusztítása is csak természeti erővel (karó, tűz, víz, gravitáció vagy rivális boszorkány stb.) lehetséges	A gazdatestet és a megszállót természetfeletti erők kapcsolják össze, ezért elpusztítása is csak természetfeletti erővel (hit, ördögűzés stb.) lehetséges
Hatalmi törekvés a külvilág fölött, mások ellen	Hatalmi törekvés elsősorban befelé, a gazdatest belső (tudatos vagy tudattalan) küzdelme önmaga ellen
Az egyén és közösség „jó” és „rossz” dilemmájának figyelmen kívül hagyása, társadalmi normákon való felülemelkedés	A jó és rossz állandó küzdelme, kontrollvesztettség és identitásválság
Döntően pogány, népi hiedelemvilágból táplálkozó szimbolika – a boszorkány organikus, természeti	Döntően a keresztény mitológiára épülő szimbolika – a démon intézményes, szférák közötti

1. táblázat: A két monstrumtípus összehasonlító táblázata

A kultúrtörténet leginkább rettegett szörnyei elsősorban nőalakok (pl. Lamia, Medusa, Banshee, Succubus, Szíren stb.), akik döntően szexuális kvalitásaik révén csalogatják magukhoz áldozataikat – ezt a modern feminizmus az intézményesült patriarchátus évszázados rendszerének igazolásaként értelmezi.⁶ A férfiak által dominált kulturális szféra a „másságból” merítette félelmeit, ami összekapcsolódott a férfiakhoz képest meglehetősen komplex nőiség biológiai természetével és annak meg nem értésével.⁷ Ez természetesen azt is jelenti, hogy az okkult mindig magában hordozta a természet riasztó ciklikusságát, a születés, a szexualitás és a halál jelenségeit. Az okkult hagyományok termékeny médiumra találtak a mozgóképben: a horrorfilm fény- és hangjátéka továbbörökíti a varázslat misztikumát.⁸

Kettősségéből láthatóan nem ábrándult ki a közönség: a természetfeletti egyszerre nyers, primitív és mindennapi, valamint egyszerre érthetetlenül bonyolult, megfoghatatlan és érinthetetlen.⁹ Éppen úgy, mint a pubertás.

A feminista horrorelmélet alkalmazhatóságáról

A coming-of-age horrorfilmek nagy többsége a női felnőtté válástörténet és a nővé válás biológiai, kulturális, szociális dimenzióit járja körül. Néhány mainstream alkotás kivételével sokkal kevesebb olyan filmet találni, amely serdülő fiúkról szól, ezeknek pedig még kisebb aránya foglalkozik

6 Corcoran, Miranda: *Teen Witches – Witchcraft and Adolescence in American Popular Culture*. Cardiff: University of Wales Press, 2022. <https://doi.org/10.2307/jj.14491663>

7 Ebből következően napjaink popkulturális boszorkányképe a kollektív feminista emlékezet megtestesüléseként él. Kosmina, Brydie: *Feminist afterlives of the a Witch*. London: Palgrave Macmillan, 2023. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-25292-1>

8 Krzywinska, Tanya: *A Skin for Dancing in – Possession, Witchcraft and Voodoo in Film*. Trowbridge: Flicks Books, 2000.

9 Talán ez a kettősség a magyarázata annak, hogy a tinédzser fogyasztókat célzó horror a legtöbbször keresztény közösségekbe helyezi cselekményét – ez nyilvánvalóvá teszi a természetfeletti dualizmusát azoknak is, akiknek egyébként nincs személyes tapasztalata a hitélet gyakorlásával. Clark, Lynn Schofield: *From Angels to Aliens – Teenagers, the Media, and the Supernatural*. New York: Oxford University Press, 2003. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195300239.001.0001>

a természetfelettel.¹⁰ Úgy tűnik, mintha a fiúkról szóló coming-of-age filmek sokkal inkább a valóságos drámához és traumához ragaszkodnának, a nőiség pedig sokkal természetesebben kapcsolódik össze a természetfelettel. Úgy vélem, ez elsősorban a nőiség komplexitásában rejlik narratív és szimbolikus lehetőségekkel, és nem (Barbara Creed kifejezésével élve) az „iszonytató nőiség” döntően férfiközönséget kiszolgáló szorongató, de egyben voyeurisztikus jellegével magyarázható – mint ahogy azzal sok feminista olvasatban találkozni.¹¹ Az írásban vizsgálni kívánt filmek is kivétel nélkül olyan női főszereplővel dolgoznak, akik maguk is monstummá válnak, és így a felnővekedéstörténetet alapvetően feminin drámaként, a nővé válás traumájaként értelmezik.¹² A filmek központi monsturmjainak értelmezése során tehát nem szabad figyelmen kívül hagyni a kortárs filmelmélet feminista, különösen a horrort érintő értelmezéseit.

A döntően pszichodinamikus szemléletű feminista filmelmélet az 1968 utáni szellemi útkeresésből nőtt ki. A kezdeti, elsősorban biológiai kötöttségű női reprezentációkra helyezett hangsúly hamar áttevődött a tár-

sadalmi nem (gender) kérdéskörére, amelyhez a voyeurisztikus és fetisizáló maszkulin szemléletet kötötték.¹³ E súlypontát helyezés nagy hatású szerzője Laura Mulvey, aki a lacani pszichoanalitikus perspektíva alapján a kaszt-rációs szorongás és a vizuális fetisizmus elképzeléseiből indult ki, és amellett érvelt, hogy a klasszikus hollywoodi film narratív eszköztára a férfi nézőket szolgálja ki a nők kihasználásával és a tekintet tárgyává degradálással.¹⁴ A „férfi tekintet” (male gaze) körvonalazó esszéje¹⁵ a (a társadalmi–történelmi kontextus, a női nézői pozíció és a melodráma figyelmen kívül hagyása, valamint általánosan reduktív jellege miatti) heves kritikák és revíziók ellenére fontos diskurzust indított el, amely megjelent a horrorfilm feminista értelmezésében is. Ennek állítása szerint azzal, hogy a klasszikus horrorfilm döntően női szereplőket tesz a monst-rumfenyegetés elsődleges célpontjává, egyúttal a tárgyasítót (férfi) tekintet is „magasabb tétellel” szolgálja ki.¹⁶

Azonban a Mulvey által lefektetett modellel szemben, amely a nőket a narratíva passzív objektumaiként látja, a horror feminista olvasata hamar felismerte, hogy a modern horrorfilm¹⁷ a nőiséget nemcsak áldozat-

10 Az elenyésző mennyiségű példa közül három ismertebb alkotást emelnék ki. Talán a legismertebb Stephen King *Az (It)* című regényének két adaptációja (1990 és 2017), amelyek középpontjában egy főleg fiúkból álló baráti társaság kezd nyomozásba a kisváros természetfeletti eseményei és Pennywise után. De ide sorolható még Guillermo del Toro *Ördöggerinc* (*El espinazo del diablo*) című, 2001-ben bemutatott filmje, amely egy kísértetjárta árvaházban játszódik a spanyol polgárháború alatt, ahol fiúk tapasztalják meg az élet és halál viszonylatát a háború sújtotta hátsószékhelyen. Végül pedig a skandináv *Engedj be!* (*Lat den rätte komma in*, 2008, Tomas Alfredson) című vámpírfilm, amely ugyan interpretációtól függően, de elsősorban a fiú vámpírkislánnyal való barátságán keresztül elmesélt felnővésétörténet.

11 Egyes kutatások ugyanakkor azt is kimutatták, hogy az ezredfordulótól megkezdődik a serdülőkoron belül egyfajta nemi eltolódás a populáris kultúra fogyasztásában: a fiúk a dinamikus fejlődő videójátékokra, a lányok pedig elsősorban mozira költöttek zsebpénzüket. Corcoran: *Teen Witches*, p. 145.

12 A női szörnyeteg modern horrorfilmes áttekintéséhez lásd Howell, Amanda – Baker, Lucy: *Monstrous Possibilities – The Female Monster in 21st Century Screen Horror*. London: Palgrave Macmillan, 2022. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-12844-8>

13 A feminista filmelmélet kiváló bevezető historiográfiái és elméleti összefoglalásait lásd Vincze Teréz: *Feminizmus és filmelmélet*. *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 8–11.

14 A „néző” és a „férfi”, valamint a „képernyő” és a „nő” között kettős analógia áll fenn, és a férfi nézőben a libidó és az egó közötti feszültség identifikációs folyamattal oldódik fel, amelynek során a férfi néző azonosul a férfi főszereplővel, és így rajta keresztül, áttelesen a női objektum birtokosává válhat. Freeland A., Cynthia: *Feminist frameworks for horror films*. In: Bordwell, David – Noël, Carroll (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 195–218.

15 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16 (1975) no. 3. pp. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

16 Berenstein, Rhona J.: *Attack of the Leading Ladies – Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press, 1996. <https://doi.org/10.5860/choice.33.4395>

17 Az 1968-as év szellemi hatásaként értelmezhető a horror megújulása is, amelynek során a narratíva szubjektumot érintő tragédiái a legtöbb esetben kollektív értelmezést is nyertek.

ként, hanem a fenyegetés forrásaként is láttathatja. Julia Kristeva,¹⁸ lacani hagyományokból dolgozó francia feminista filozófus a „kivetett tisztátalanról” (abjekció) alkotott elméletei nagy hatással voltak a horror pszichoanalitikus értelmezésére. Kristeva a freudi kasztrációs szorongás helyett az Otto Rank által is hangsúlyozott, szülés során végbemenő gyermek–anya szeparációból indult ki. Az abjekt (a tisztátalan) és az abjekció (az abjektre adott fizikai reakció, az undor, iszony, viszolygás stb.) viszonya identitásformáló: a tisztátalantól való eltávolodással felállnak azok a határok, amelyek elkülönítik az Én és a Másik dimenzióit, és megerősítik az egyén vagy a csoport számára a szimbolikus rendet.¹⁹ Kristeva ezt a gyermek anyához fűződő viszonyában látja, ahol a kivetettség az anyaméh paradicsomi állapotához képest piszkos, ijesztő és testnedvekkal átitatott, és ahol az anyától szeparált gyermek a tisztátalannal való elkerülhetetlen érintkezés során formálja az identitását képző választóvonalakat. Az abjekciós határhelyzet által inspirált monstrumfenyegetés egyaránt párhuzamba hozható a Király Jenő által leírt szörnyhibriditással és a serdülőkor átmeneti állapotával is.

Ugyan Kristeva elsősorban az irodalommal foglalkozott, elméleteit Barbara Creed átültette a mozgóképre, többek között a *Nyolcadik utas: a Halál* (Alien, 1979) szexuális és szülési szimbolikáját elemezve.²⁰ Creed írásában végképp kettéválik a női reprezentáció értelmezése, és az áldozati szerep helyett az abjekción keresztül bemutatott iszonytató nőiség általános jelenlétét hangsúlyozza. Írása, elsősorban a freudi Oidipusz-komplexust továbbgondolva, a horrorban megjelenő anyafigurákra koncentrál – ebből a perspektívából értelmezi a *Nyolcadik utas: a Halál* xenomorph szörnyetegét is, amely egyszerre jeleníti meg a penetráló és kasztráló anyafigurát. A coming-of-age filmek értelmezésében azért is lehet jó

kiindulópont Creed horrortól való munkássága, mert a felnővekedéstörténetek gyakorta dolgoznak az újjászületés témájával: a serdülőkori krízisek, amelyek párhuzamba állíthatók egyfajta prenatális küzdelemmel is, végérvényesen egy új ember születését eredményezik.

A pszichodinamikus feminista olvasatok igen népszerűvé váltak, mert a filmek mély rétegeiből látványos és első olvasatra megvilágító erejű összefüggéseket hoztak fel, alkalmazásuk azonban esetlegesen problémássá válhat, és merőben eltorzíthatja még a feminista narratívát is. Ez sok esetben abból táplálkozik, hogy a karakter, illetve a monstrumfigura – gyakran jól hasznosítható – pszichoanalitikus meghatározását kitágítva, a teljes narratíva összefüggéseire alkalmazzák, és ezzel általánosító összefüggéseket, univerzális értelmezéseket kívánnak nyújtani. Cynthia Freeland meggyőzően érvel amellett, hogy a pszichodinamikus (horror-)olvasatokat annak leegyszerűsítő és redukzív jellege miatt fenntartásokkal kell kezelni.²¹ Több kritikájában többek között azt hangsúlyozza, hogy a pszichoanalitikus örökség a férfi és női jegyek rendkívül egyszerű megkülönböztetéseire támaszkodik, és nem veszi figyelembe a film és befogadó közönségének szociokulturális beágyazottságát. Egyaránt hiányolja az empirikus és filozófiai spektrum kiszélesítését (pl. a pszichodinamikus nézetek kritikájának integrálását), valamint a horrorműfaj változatosságának, alműfaji komplexitásának figyelembevételét.²²

Transzformáció és metamorfózis a coming-of-age horrorban

„A serdülő akkor van rendben, ha nincs rendben” – hangzik el a gyakran megfogalmazott álláspont a pubertás pszichológiájával kapcsolatban.²³ Ez a kettősség teszi a

18 Kristeva, Julia: *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. <https://doi.org/10.7312/kris21457>

19 Földes Györgyi: A szegény teste mint abjekt. *Híd* (2016) no. 7. pp. 135–144.

20 Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780429236143>

21 Freeland, Cynthia A.: Feminist Frameworks for Horror Films. In: David Bordwell – Noel Carroll (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996. pp. 198–203.

22 Freeland, Cynthia A.: *Naked and the Undead – Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000. <https://doi.org/10.4324/9780429496233>

23 Vikár György: *Az ifjúkor válságai*. Budapest: Animula, 1999.



Az ördögűző (1973)

kultúra számára egyszerre ijesztővé és érdekessé a serdülőkort, amely szubjektív drámája mellett egyben kollektív és univerzális élmény is. A serdülőkori krízisek természetesen egyénenként eltérő intenzitással és kultúrkörhöz kötött módon mennek végbe, mégis megállapítható két fontos elemük, amelyek alapjaiban határozzák meg a serdülő belső átalakulásait: 1) a testi változások (mint például nemi ciklus, izomfelépítés, testszőr és testnedvek, ebből következően pedig a nemi identitás keresése és kialakulása), valamint 2) a lelki változások (mint például a gyermekkor elhagyásából fellépő szorongás, a szülői kontroll alól való szabadulás igénye, meglévő értékek megkérdőjelezése és újak keresése, a nemi éréssel egybefüggő, ébredő szexualitás, illetve a kulturális és társadalmi identitás keresése).

E tényezők szorosan összefüggnek, és a serdülő belső világában olyan átalakulásokat hoznak létre, amelyek a külső szemlélő számára zavarosak, impulzívok és kaotikusak. A változások természetesen a serdülő számára is nehezen értelmezhetők, ami szorongást és érzelmi hullámzást eredményezhet. A horrornarratíva ezt előszeretettel használja fel, és a monsturmképpel gyakran eltúlozza vagy szimbolikussá teszi a serdülőkori testi és érzelmi állapotait. Ennek megjelenítésére a boszorkányság, illetve a démoni megszállottság tulajdonságaiból következő horrorfilmes eszköztár különösen alkalmassá válik.

A démoni megszállottság mint kontrollvesztettség

William Friedkin 1973-as *Az ördögűző* (*The Exorcist*) című filmje a műfaj egyik olyan alapművének tekinthető, amely napjainkig hivatkozási pontként szolgál a horrorfilmek számára, különösen a démoni megszállottság feldolgozásában. Az *ördögűző* hatása abban is mérhető, hogy megjelenése óta szüntelenül (újra)értelmezik, ugyanis a filmtextus felhasználható az anyaságnak, a modern világ rítustalanságának vagy a tudományos kontra spirituális világkép összeütközésének értelmezésére is.²⁴ A film William Peter Blatty azonos című regénye alapján készült, és egy 12 éves lány, Regan MacNeil (Linda Blair) megszállottságának történetét meséli el. Merrin és Karras atya démon elleni (végzetes) küzdelme mellett egyúttal a lány pszichológiai és testi változásaira koncentrált, ezzel pedig a felnőtté válás egyfajta traumatikus metaforájaként is értelmezhető. A megszállottság a deperszonalizáció és a kontrollvesztettség szimbóluma, ami *Az ördögűző*-ben meglehetősen grafikus ábrázolásmódban jelenik meg.

A legtöbb coming-of-age film központjában az ártatlanság elvesztésének motívuma áll, ez *Az ördögűző*-ben Regan megszállottságának megjelenítésében több szinten is fel-

24 A világképek ütköztetéséhez lásd Balogh Eszter Edit: *Demonic Obsession and Madness in The Exorcist* (1973). In: Feldmann Fanni (ed.): *(En)Gendered Lives*. Debrecen: Hatvani István Extramural College, 2016. pp. 114–130. és Chambers, Amy C.: „Somewhere Between Science and Superstition”: Religious Outrage, Horrific Science, and *The Exorcist*. *History of the Human Sciences* 34 (2021) 5. pp. 1–21. <https://doi.org/10.1177/09526951211004465>

tűnik. A film erőteljes vizualitása a serdülőkori átalakulás testi dimenziójára helyezi a hangsúlyt annak ellenére, hogy a pszichológia/orvostudomány és a hitélet lelki rétegeinek összeütköztetését is érzékelteti.²⁵ Ugyanis a film kezdetén megismert, gyermeki tisztaságban és naivitásban ábrázolt Regan a démon hatására hirtelen és egyre súlyosbodó módon alakul át, ami elsősorban testiségének kitárulkozásában jelenik meg. Ebben a Kristeva által körülírt abjekció fedezhető fel: Regan anyja vendégei előtt a szőnyegre vize, az orvosi vizsgálat során (ahol egész teste válik abjekté) a doktorokkal keresetlen, trágár szavakkal szegül szembe, a feszületet szexuális tartalommal ruházza fel, és a body horrort idéző maszkmunka testnedvekkel és váladékokkal ábrázolja az önkivületben szenvedő lányt.

Az ártatlanság elvesztésének következménye, hogy Regan anyja, feltétlen támogatása ellenére, elidegenedik lányától, és ahogy a legtöbb coming-of-age film esetében, itt sem értelmezhető a serdülőkori átmenet a szülői reakció nélkül. Regan anyjának szintén meg kell küzdenie a démonnal, és a sikeres ördögűzés után újra egymásra kell találniuk, lehetőséget nyújtva a serdülőkor közös feloldozására.²⁶ Ilyen értelemben *Az ördögűző* tekinthető az anya–lánya kapcsolat kettős megszületésének is: míg az első kapcsolódás maga a születés, amelynek során Regan (feltehetően orvosok által körülvelt, modern környezetben) hagyja el anyja testét, addig a második kapcsolódásra Regan ördögűzés során végbemenő újjászületése alatt kerül sor. Ekkor az ártó szellem hagyja el a lány testét, és a papok által körülvelt (és így meghaladott világot idéző) környezetben az abjekció többszörösen is jelen van. Ugyan Regan a film végén semmilyen emlékekkel nem rendelkezik megszállottságáról, már sosem lesz olyan, mint korábban. *Az ördögűző* démonképe nem tér el jelentősen annak évszázados ábrázolásától, a film ráadásul bővelke-

dik keresztény szimbolikában. Ugyanakkor pusztán azzal, hogy a démon egy gyermek testét szállja meg, a serdülőkorral kapcsolatos kulturális tapasztalatokból adódóan a démoni megszállottságot sajátos coming-of-age interpretációval ruházza fel.

Míg *Az ördögűző* elsősorban a test átalakulását ábrázolja, addig az ébredő szexualitás attitűdbéli torzulása jelenik meg az *Ördög bűjt beléd* (*Jennifer's Body*, 2009, Karyn Kusama) című alkotásban. A film sajátos keveréke a horrornak, a coming-of-age drámának és a fekete humorú vígjátéknak, amely amellett, hogy a természetfeletti horror eszköztárát alkalmazza, a serdülőkor, az identitás, a barátság és a szexualitás témáit járja körül. Jennifer (Megan Fox) démonná válása nem tekinthető teljes mértékben passzívnak, átalakulása ugyanis sátánista rituálé eredménye. Elrablói abban a hitben áldozzák őt fel, hogy a tinédzser még szűz, Jennifer azonban hazudott erről, és így a „tisztátalan” áldozat szukkubusszá válik. A mitológiai női démon elcsábított férfiakkal táplálkozik, akiket szexuális aktus ígéretével csalogat magához, ebben a kontextusban pedig Jennifer transzformációja értelmezhető az ébredő libidó által kiváltott identitáskeresés és személyiségtorzulás megtestesüléseként is, sőt egyenesen amellett érvel, hogy abszolút identitás nem is létezik.²⁷

A film ugyanakkor elsősorban nem Jennifer, hanem barátjánőjének a felnövekedéstörténete. Needy (Amanda Seyfried) szinte mindenben ellentéte Jennifer (átalakulás előtti) énjének, de nagyra tartja őt, és szerény, visszahúzózó jelleméből adódóan csodálja Jennifer magabiztosságát. Jennifer iskolai férfievő démonná válása és egyre vadabb természete azonban lehetőséget ad Needynek arra, hogy újragondolja önképét és kapcsolatukat. A film ezzel a dinamikával sajátos kontrasztot teremt a serdülőkor spektrumán belül, aminek narratív feloldása Needy

25 Schuetz, Janice: „The Exorcist”: Images of Good and Evil. *Western Speech Communication* 39 (1975) no. 2. pp. 92–101. <https://doi.org/10.1080/10570317509373853>

26 David Greven többek között ezzel példázza azon állítását, miszerint a pszichodinamikus feminista nézeteknek a posztmodern horrorban új görög mitológiai alappal kell kiegészítenie önmagát, és a Freud által sokszor emlegetett Oidipusz-történet mellett/helyett a Déméter és Perszephoné anya–lánya szétszakadó és újra egymásra találó kapcsolatát is vizsgálnia kell. Ez különösen a feminista boszszúfilmek tematikájában lehet indokolt. Greven, David: *Representations of Femininity in American Genre Cinema – The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 13–23. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>

27 Chusna, Aidatul – Mahmudah, Shofi: Female Monsters: Figuring Female Transgression in *Jennifer's Body* (2009) and *The Witch* (2013). *Humaniora* 30 (2018) 1. pp. 10–16. <https://doi.org/10.22146/jh.v30i1.31499>

Carrie (1976)



felülkerekedésében tetőzik. A slasher filmek final girl²⁸ motívumának fallikus szimbólumrendszeréhez hasonlóan fegyverzi fel önmagát, és késsel végez a kontrollvesztett, önmagát teljesen elvesztő Jenniferrel, akinek fallikus végzetét a film a finálé előtti medencejelenetben is előre vetíti: Needy barátja már-már komikusan hosszú medencetisztító rúddal állítja meg Jennifer támadását.

Az *Ördög bújt beléd* az „iszonytató nőiség” több alakját is felvonultatja: Jennifer képében a kasztráló, míg Needy figurájában a fallikus nő jelenik meg. A démoni motívum mindkettejükben ott van, ugyanis a film záró képsoraiban kiderül, hogy Needy a Jenniferrel való küzdelemben megsérült, a szukkubusz harapása pedig átörökíti a démon természetfeletti kvalitásait (repülés, erő, sebezhetetlenség stb.). Ebben értelmezendő Needy újjászületése is, ugyanis nem válik Jenniferhez hasonlóan egy szélsőségesen libidóvezérelt entitássá. A film ugyan keserű képet hagy maga után azzal, hogy Needy is démonná válik, ennek azonban pozitív kicsengése is fellelhető: Needyben a régi énjének megtartásával két világ egyesült, ezáltal pedig szimbolikusan a felnőtté válása is megtörtént.²⁹

Míg Az *ördögűző* a klasszikus démonkép számos elemét érintetlenül hagyja, az *Ördög bújt beléd* sok összetevőjében újraértelmezi azt. Elsősorban azzal, hogy felrúgja az átmenetiség fenntarthatatlanságát, és Needyben interna-

lizálódik a régi és a démoni Jenniferrel való kapcsolata: Needy valódi démona a Jenniferrel való barátsága volt. Regan történetében a démoni transzformációt követő revolúcióval, Needy esetében pedig – kénytelenül ugyan, de – metamorfózissal megy végbe az újjászületés.

A boszorkányság mint felszabadító hatalmi pozíció

Míg az előbbi példákban a monstrummá válás akaratlanul megy végbe, addig a boszorkányok többnyire tudatában vannak természetfeletti képességeiknek, sőt tesznek is azok megértéséért és tudatosabb használatáért. Brian de Palma *Carrie* (1976) című filmje, amely az azonos című Stephen King regény adaptációjaként készült el, a klasszikus boszorkányképet felnövekedéstörténetbe csomagolva ábrázolja. A film már az első (megjelenési évéhez képest meglepően intim) képsoraival előre vetíti, hogy a hangsúlyt a testre helyezi. Carrie White (Sissy Spacek) elvakultan hívó édesanyjával él, aki igyekszik őt egy olyan vallásos burokban tartani, ahol nem érheti lányát semmilyen káros külső behatás. Ennek megfelelően Carrie nemcsak a világ, hanem a természet dolgaival sincs teljesen tisztában, és amikor a testnevelésóra utáni zuhanyzás közben elkezdődik

²⁸ A *final girl* fogalmának bevezetése Carol J. Cloverhöz köthető, de a műfaji változásoknak köszönhetően azóta már számos formájában újra-, illetve átértelmezték. Clover, Carol J.: *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*. *Representations* 20 (1987) pp. 187–228. <https://doi.org/10.2307/2928507>

²⁹ Howell–Baker: *Monstrous Possibilities*, pp. 155–174.

első menstruációja, pánikba esik, és osztálytársai részéről érzéketlen testszégyenítést él át. A pubertás kezdetével Carrie-ben az elfojtásból kitörő energiák hasonlataként felbukkan a telekinézis képessége is, ami egyszerre reakció anyja nyomására és testi változásainak erőteljességére.³⁰

A születés/újászületés coming-of-age szimbóluma többször is megjelenik a filmben, elsősorban Carrie-nek és anyjának, Margaretnek a kapcsolatában. Margaret láthatóan nem fogadja el azt, hogy lánya a felnőtté válás küszöbén áll, és számára kontrollálhatatlan változások fognak elindulni.³¹ Carrie-ben fellobban a vágy saját testének megértésére, ennek visszaszorítására pedig anyja, láthatóan nem először, az anyaméh illídliségétől ellentétesen, szűk, fojtogató kamrába zárja imádkozni – Carrie-nek anyja elvárásainak megfelelően újra és újra meg kell születnie. A pubertás azonban kirántja Carrie-t anyja szorításából, és a felszínre törő természetfeletti energiák megteremtik az ellenállás lehetőségét is. Ugyan a boszorkány ritkább esetben rendelkezik veleszületett képességekkel, Carrie mégis annak tekinthető. Anyja több alkalommal is boszorkánysággal vádolja, ami a keresztény közösségek paranoiáját idézi, ráadásul Carrie könyvtárban való kutatómunkájával tesz is képességeinek megértéséért, ezzel pedig a boszorkányság tanult aspektusaira erősít rá. Margaret és Carrie ellentétében a prűd, kontrollált és bigott hitélet ütközik össze a nyers és zabolátlan természeti világgal, amely konfliktus pesszimista feloldhatatlansága a végén a ház összeomlásával jelenik meg.

Carrie újászületése és boszorkányságának betetőzése a báljelenet, ahol az öltözői incidens elkövetői a bálról való eltávolításukat megbosszulva, disznóvérrel öntik le a (manipuláltan) bálkirálynőnek választott Carrie-t. A vér mint abjekt itt másodjára jelenik meg a filmben, és végzetesen felállítja a kereteket Carrie felnövéséhez. Az elfojtás kirobbanó erővel tör felszínre, és telekinetikus energiáit arra használja a lány, hogy a csarnok eszközeit a bálozók ellen fordítsa. Az ikonikus jelenet split screen hatásával egyszerre ábrázolja a Carrie szemeiből áradó bosszút és a csarnok áldozatainak végzetét, ezzel pedig ráerősít Carrie tudatos

természetfeletti erőhasználatára és boszorkányságának hatalmi pozíciójára. Habár a báltermi mézslálás során Carrie szörnyeteggé alakul, a cselekmény során először válik annak aktív alakítójává is, ez pedig egyszerre teszi a film záró képsorait a Carrie-t érő embertelen bánásmód miatt felszabadítóvá. A bál után Carrie hazatér, ahol anyja *Psychót* (*Psycho*, 1960) idéző képsorokban támad lányára. A konfliktus feloldhatatlanságát jelzi, hogy miután Carrie a konyhai kések reptetésével megvédi magát, saját erejével szemben tehetetlenné válik, és a ház összeomlása előtt a büntetéseinek helységeként szolgáló kamrában keres menedéket, ahová anyja testét is bevonszolja. Sorozatos újászületéseinek tarthatatlanságában végül a házuk maga alá temeti őket, amit a föld (a pokol) teljesen elnyel.

A *Carrie* sajátosan értelmezi a felnövekedéstörténetet, és a boszorkányság felszabadító erejét a serdülő ellen fordítva, annak pesszimista olvasatát nyújtja. A pubertást egy nagyobb, érthetetlen és kaotikus erőként ábrázolja, aminek feldolgozásához elengedhetetlen a harmonikus családi háttér, így pedig Carrie-ből egyszerre válik monstrum és áldozat.

Robert Eggers 2015-ös filmje, *A boszorkány* (*The Witch*, 2015) továbbviszi a diszfunkcionális családból szabadulni vágyó serdülő coming-of-age toposzt. A film a 17. századi angol észak-amerikai gyarmatokon játszódik, a készítő a forgatókönyv megírásához valódi boszorkányperes ügyiratokból és feljegyzésekből inspirálódott, ami a film nyelvezetében is visszaköszön. A *Carrie*-hez hasonlóan a boszorkányság témáját fanatikus vallási környezetben helyezi el. A film nyitójelenete egy gyarmati bírósági eljárással indít, amelynek során főszereplőnk családját kiutasítják a közösségből, és a határvidékekre száműzik: még a puritán New-England vallási nézeteinek is radikális az, ahogyan a család a hitét megéli. A következőkben a családon belül játszódik le az a boszorkányüldöző narratíva, amely a 17. század gyarmati elszigeteltségében oly jellemzővé vált.

Thomasin (Anyja Taylor-Joy) Carrie-vel ellentétben nem rendelkezik veleszületett természetfeletti képessé-

30 Carrie energiáinak erőteljes ábrázolása miatt a filmet a feminizmus második hullámának egy jelentős zászlóvivőjeként is tartják számon. Moseley, Rachel: *Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television*. *Screen* 43 (2002) no. 4. pp. 403–422. <https://doi.org/10.1093/screen/43.4.403>

31 Stamp, Shelly: *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*. In: Barry Keith Grant (ed.): *The Dread of Difference – Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015. pp. 329–345. <https://doi.org/10.7560/771376>

gekkal, számára a film végi boszorkánnyá válás családon belüli kirekesztettségének közvetlen eredménye. A Kristeva-féle abjekt így áttételesen jelenik meg a filmben: az óvilági hazából kivetett puritán közösség a gyarmatokon formálja meg önmagát, amelynek során kitaszítja magából a tisztátalannak (vagy túlbuzgónak) ítélt családot, így az aztán szembefordul saját serdülő lányával, akinek felnőtté válása az izolált állapotban nemkívánatos jelenség.³² Ebben értelmezhető az abjekt közösségformáló hatása is, különösen a család tagjai esetében, akiknek a határvidékek vad tájain kell magukra maradva új életet kezdeniük, ennek következménye lesz az a „civilizációs” átörökített minta, aminek során saját lányukat egyre erőteljesebben kezdik boszorkánysággal vádolni.

A még civilizálatlan és szervezetlen gyarmati határvidék a természet veszélyeit rejt magában, ennek testet öltött formája az a boszorkány is, amely rémisztő szuggesztív képsorokban elragadja az újszülött gyermeket, akinek felügyeletével Thomasint bízták meg. A család szétesése és a lány kálváriája ekkor kezdődik: a sorozatos „balszerencsés” események szó szerint az ördög karjaiba kergetik, aki kecske képében mindvégig jelen volt a háztartásban. Black Philip, ahogy a háziállatot a fiatal ikerpár hívta, sugalmazások révén férközött a gyermekek fejébe, aminek köszönhetően a szülőkben is eluralkodott a paranoia. Thomasin a tragikus események végén önbeteljesítő jóslatként a gonosz szolgálatába áll, és annak irányításával írja be nevét a Könyvbe. A film záró képsorai Francisco Goya *Boszorkányszombat* (1798) című festményét idézik.

A boszorkány által megjelenített monstrumkép abban különleges, hogy a főhős csak a film utolsó perceiben válik valóban boszorkánnyá, amikor elfogadja az ördög ajánlatát („Wouldst thou like to live deliciously?”). Kitaszítoottsága eredményezi végül újjászületését is; a szülők által sokszor megemlített terv szerint valamely tehetős családhoz szegődött volna cselédnek – végül a gonosz szolgálatába állt. A filmben a szocializálódás sikertelensége okán a puritán világ által megtestesített patriarchátus alóli szabadulás A boszorkány narratívájában csak a szociális normák teljes

felrúgásával és a közösség végleges elhagyásával történhet meg.³³ Thomasin tragédiája nem pusztán az, hogy szörnyeteggé vált, hanem az is, hogy saját környezete tette azzá.

Összegzés

A jelen írásban tárgyalt filmek természetesen csak illusztratív példák a két monstrumtípus coming-of-age jellegének értelmezésére, számos egyéb olyan alkotást találhatunk, amelyekben a boszorkányság és a démoni jelenlét a serdülőkori átmenettel kapcsolható össze. Az iskolai környezetbe helyezett boszorkányság eklatáns példája az Andrew Fleming rendezte *Bűvölet* (*The Craft*, 1996), amelyben négy gimnazista lány a fekete mágia kitanulásával olyan boszorkánypraktikákat hajt végre, amelyek aktuális serdülőkori problémáik megoldására irányulnak. Az egyházi iskolában játszódó cselekmény nagy hangsúlyt fektet a hatalmi viszonyok felborulására is, amely a lányok iskolai közösségen belül elfoglalt helyének és barátságuk dinamikájának a viszonylatában is értelmezhető. Dario Argento 1977-es *Sóhajok* (*Suspiria*) című filmjének 2018-as remake-je szintén az autoritás kérdését vizsgálja egy neves magántánciskola berkein belül. Luca Guadagnino alkotása Argento klasszikusan úgy lép túl, hogy a történetet hidegháborús német környezetbe helyezi – amely valószínűsítően és metaforikusan is határvidékként olvasható. A film az iskola és boszorkányság, valamint az identitás és elrendeltség kérdését boncolgatja. A modern horrorfilm feltűnő érdeklődést mutat a nemi és kulturális identitás iránt, ennek a zavaros belső válasz- és útkeresésnek jól alkalmazható szimbóluma a démon. Az *It lives inside* című, 2023-as film gyenge történetvezetése és változó minősége ellenére ezt a motívumot használja. Az indiai gyökerekkel rendelkező amerikai tanuló beilleszkedésének érdekében minden tekintetben igyekszik származását és családjának hindi kultúráját elfojtani, amely törekvése végül egy megszálló monstrumban testesül meg.

„Hell is a Teenage Girl” – hangzik el az Ördög bújt beléd

32 Furlanetto, Elena: Living Deliciously? The Borderless Horror of Female Empowerment. In: Noelia Gregorio-Fernandez – Carmen M. Mendez-Garcia (eds.): *Culture Wars and Horror Movies – Gender Debates in Post-2010's US Horror Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2024. pp. 47–51. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53278-8_3

33 Zwissler, Laurel: „I am That Very Witch”: On the Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy. *Journal of Religion & Film* 22 (2018) 3. pp. 3–7.

nyitányában, amely kijelentés nemcsak a film premisszája és summája, hanem a coming-of-age horror teljes alműfaji meghatározása is lehetne. A horrorműfaj legtöbbször az elfojtott felszínre törésével dolgozik, és ennek különösen alkalmas terepét jelentik a serdülőkori testi-lelki változások, amelyeket a műfaj legnagyobb hatású alkotásai elsősorban női főszereplők vagy női monstrok alakjában testesítenek meg. A visszatérő toposzá váló, a nőiség és a nővé válás folyamatainak horrornarratívába ültetett (megjelenítésében explicit, üzenetében implicit) ábrázolása újraértelmezte a műfaj és a kultúrtörténet klasszikus monstroit, és azokat a felnőtté válás nehézségeinek szimbolikus szolgálatába állította.

Barnabás Bácskai-Nagy

Limbo and libido.

The figures of demonic possession and witchcraft in the mythology of coming-of-age horror

„Hell is a Teenage Girl” – this is the opening line of the horror-comedy *Jennifer's Body*, a statement that could be the premise and sum of the film, but also the definition of an entire horror film subcategory. The sexual revolution has produced some of the most innovative films in the horror genre, leading to significant changes in the theoretical study of the genre. A recurring theme has been the horror narrative's depiction of the psychological and physical processes of femininity and womanhood, which has also led to a reinterpretation of the genre's classic monsters as a sub-genre. The figure of monster and the topic of adolescence are at first sight incompatible motives, yet they have one important thing in common: the horror of both lies in their transience. Adolescence can indeed be hellish: it is characterised by newly experienced physical phenomena, an upset, floundering state of mind, which leads towards adulthood embodied by a mature personality. It is no coincidence that adolescence and the monster have been so frequently linked in the postmodern history of the genre. In my paper, I will explore the coming-of-age sub-genre of two monstrous types of the classic horror narrative: the demonic loss of control and the liberating witchcraft, which I will attempt to interpret through the concepts of feminist horror theory.



Ezúton értesítjük
kedves olvasóinkat
és támogatóinkat,
hogy a **Metropolist** kiadó
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány
számlájára



az adózók által
felajánlott 1%-okból
2023-ban
110.386 Ft
folyt be.

Ezt az összeget lapunk
működési költségeire fordítottuk.
Felajánlásait – melyek
nélkülözhetetlen segítséget jelentenek
folyóiratunk számára –
hálással köszönjük!

Kérjük, 2023. évi adóbevallásukkor is
gondoljanak ránk, és támogassák
munkánkat!

METROPOLIS
FILMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

A Metropolis ajánlásával



PÁPAI ZSOLT

EL NEM CSÓKOLT CSÓKOK

MAGYAR FILM NOIR
ÉS MELODRÁMA 1



Csomán Sándor

A formálódó tudat misztériuma

Identitáskrízis, egyén és közösség perspektívái a kortárs felnővekedéstörténetekben

Tényleg tudjuk, mi történik a gyerekeinkkel?” – vetődik fel a kérdés a *Csodálatos teremtmények* (Berdreymi, 2022, Guðmundur Arnar Guðmundsson) elején látható megrázó riportban, amely a folyamatos zaklatást elszenvedő, szülői referenciák nélkül tengődő Balliról szól: a hazafelé tartó tinédzsert egy fatörzsszel fejbe vágják, agyrázkódást szenved, és eltörik az orra, ezért maszkot kell hordania. Arra a kérdésre, hogy mit üzen iskolatársainak és támadóinak, így felel a kórházi ágyból: „Nem érdekel, hogy kedvelnek vagy sem. Csak azt akarom, hogy hagyjanak békén.” Az eset Guðmundur Arnar Guðmundsson filmjében egy új kezdetet jelent: Addi beveszi saját falkájába Ballit, aki életében először tapasztalja meg a testvériséget és az ezzel járó törődést; társai bevezetik a drog és a szexualitás világába, miközben jelenetről jelenetre alakul önbizalma, valamint formálódik új, környezetével szemben ellenállóbb identitása.

Balli szála azonban szinte a háttérben bontakozik ki, hitchcocki vörös heringként vezeti meg nézőjét, hiszen rövidesen kiderül, hogy az izlandi dráma valódi főszereplője az az Addi, aki a televízióban látott eset után elkezd felelősséget vállalni a gyengébbért, így megváltoztatva Balli kilátástalannak tűnő sorsát. Döntéseit nem csak a belső indíttatás motiválja: anyja aktív átjáró a spiritualitás dimenziójába, ami – akarata ellenére – Addi életét is felforgatja. Álmában – és később a valóságban is – önnön démonaival küzd: az imaginárius térben elfojtott tartalmak fakadnak fel barátságról, testiségéről, kételyekről és az életmódjukból fakadó mindennapos agresszióról. A *Csodálatos teremtmények* sűrűn kódolt szövege az identitásképző problémák tematizálása mellett – legyen az a maszkulinitás, a bajtársiasság vagy a felelősségvállalás – játékba hozza a fenomenológiai aspektust, és az izlandi kultúrában beágyazott természetfeletti sikkal

árnyalja tovább fordulatokkal teli, érzékeny történetét. Guðmundsson filmje hűen tükrözi a kurrens artisztikus felnővekedéstörténetek új hullámát: komplex motívumrendszerrel operáló, lírikus narratívájában egyszerre jelenik meg a fejlődéslélektani szempontból legkritikusabb időszak (12-13 év) énkeresése, a formálódó egyén és a közösség hatásmechanizmusai, illetve a gyermeki psziché sokszor kifürkészhetetlen folyamatai.

A következőkben olyan kortárs felnővekedésfilmeket vizsgállok, amelyek Erik H. Erikson pszichoszociális fejlődésméleteének egyik legfontosabb időszakát, az identitáskrízist dolgozzák fel: a 12-13 éves fiatalok testi és érzelmi érésük sarokpontján kérdőjelezzik meg és definiálják újra addigi működésüket, szexualitásukat, normáikat, társadalomban betöltött szerepüket. A korpuszt olyan, közelmúltban megjelent szerzői filmek alkotják, amelyekben az egyén fejlődésének egyik elsődleges katalizátorként jelenik meg a közvetlen és közvetett környezet, továbbá az azokat alkotó közösség: a *Közelben* (Close, 2022, Lukas Dhont) egy szoros barátság válik kérdésessé az új osztálytársak által támasztott külső referenciák alapján, *A szív melegében* (Hjartasteinn, 2016, Guðmundur Arnar Guðmundsson) ébredező szexualitásukat a halászfalu szűk közösségében kereső fiúkat látunk, míg a *Csodálatos teremtményekben* egy négyfős csoport erőszakkal átítatott, városi hétköznapijait követjük. A tárgyalt alkotások mindegyike makroszinten foglalkozik a film elejei riportban hallható költői kérdéssel, amelyre részben eltérő, de jellegében megegyező választ adnak: a gyakorlatban nagyon keveset tudunk a formálódó tudat misztériumáról, hiszen az egyénben zajló, zavaros folyamatokkal jobbra magányosan, azokat inkább elfojtva küzdenek hőseink – még akkor is, ha a külső körülmények látszólag ideális feltételeket biztosítanak a nehézségek artikulálására.

Kurrens trendek a felnővekedés-történet regiszterében

Ugyan a klasszikus felnővekedéstörténetek, valamint az irodalmi előzményként aposztrofált fejlődésregények (*Bildungsroman*) jellegükben, felvetett témáikban, történeti sémáikban keveset változtak 18. század végi definíálásuk óta, a coming-of-age (legyen az könyv vagy film) napjainkban is hatalmas népszerűségnek örvend, miközben a kor referenciáinak megfelelő tematikai hangsúlyok és ezáltal rendeltetésük megkülönbözteti őket a korábban uralkodó trendektől.¹ A jelenség elsősorban a fogyasztói szokások megváltozásával magyarázható: 2004 óta a folyamatosan szélesedő technikai lehetőségek által formálódik a nézői identitás.² A streamingplatformok megjelenésével egyre szélesebb körben váltak elérhetővé potenciálisan eltérő ízlésekhez, érdeklődésekhez passzoló tartalmak nagy tömegben, így a diverzifikált piacon megjelentek a legkülönbözőbb befogadói szokásoknak megfelelő, ifjúsággal foglalkozó filmek és sorozatok. A Netflix, az HBO (most már Max) vagy az Apple TV+ kiemelten célozza meg a fiatalabb nézőket, mely folyamat egyik vezető műfajává az úgynevezett *comfort series*ek, illetve filmek váltak. A terminus organikusan alakult ki a tartalmat fogyasztó felhasználók körében: nézőik túlnyomórészt a 12–30 év közötti korosztályból kerülnek ki, akik vagy az életükben megjelenő problémakörökkel kapcsolatos élményeket, igazodási pontokat keresnek, vagy olyan sorozatot, filmet néznének, amelyben a nehézségekkel küzdő főszereplő sorsa biztonságos keretek között marad. A *comfort series* elsődleges célja a többfajta életközeg

bevonása mellett, hogy biztonságos helyként, azonosulási pontként, mankóként szolgáljanak identitásukat kereső, azt megkérdőjelező fiatalok számára. A döntően iskolai közegben játszódó, középosztálybeli karaktereket mozgó narratívák (pl. *Fülig beléd zúgtam* [*Heartstopper*, 2022–], *Ginny és Georgia* [*Ginny & Georgia*, 2021–], *Én még sosem...* [*Never Have I Ever*, 2020–2023], *Szeretettel: Victor* [*Love Victor*, 2020–2022], *Kszi, Simon* [*Love, Simon*, 2018]) a kurrens trendekhez illeszkednek, miközben végig figyelnek arra, hogy a bemutatott krízis ne lépjen át egy bizonyos határt³ – de ha meg is teszi, azt vagy elemeli vizuálisan (imaginárius térben történik, szimbolikusan jelenik meg), vagy a képen kívülre helyezi. Ha verbálisan meg is jelenik az erőszak, az öngyilkosság, azt nem a naturalista módon ábrázolják, hanem – ahogy a sorozat tartalma és formája is közvetíti – a biztonságos szembesülést, a feldolgozást segítik. Az Alice Oseman nagy sikerű képregénye alapján készült *Fülig beléd zúgtam*ban Charlie problémái jobbára a párbeszéd szintjén maradnak, a kamera kereszttüzébe elvértve kerülnek erőszakos(abb) események, amelyeket vagy egy harmadik fél függeszt fel (pl. Nick közbeavatkozik), vagy nem látjuk a tényleges eszkalációt. Egyrészt a sorozat hangvételehez, célzott korcsoportjához (13–18 éves diákok) sem illenének a direkt erőszakot/szexualitást tartalmazó szekvenciák (ahogy ezek a képregényekben sem jelennek meg), másrészt az explicitást a bemutatott problémák jellege sem indokolja. Ahogy Neil Landau fogalmaz, a kortárs coming-of-age trópusai új fordulatot vettek: „az izoláció és a személyes kényelem helyett az önfogadást, a közösséghez tartozást, az antibullyingot és you-do-you individualizmust”⁴ erősítik. Előtérbe kerülnek az eddig kevésbé reprezentált etnikai kisebbségek:

1 Hermann Veronika: Ez történt Lellén – A Balaton retorikai alakzatai a Kádár-rendszer nemzedéki filmjeiben. *Médiakutató* 21 (2020) 3. p. 49–58.

2 Tóth Zoltán János: Generációs buborékok. Nézői szokások a konvergens filmkultúrában 1. <https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 25.)

3 A tárgyalt sorozatok az esetek többségében nem mutatnak direkt erőszakot – legyen az szexuális vagy fizikai –, és a verbális abúzusok reprezentációi során is ügyelnek arra, hogy a néző, ha találkozik is felkavaró tartalommal, azt vagy egy közvetlen, pozitívabb jelenettel (visszacsatolással) árnyalja, vagy inkább később utal egy-egy krízist okozó eseményre. A *comfort series* fiatalabb generációkat céloz, ezért az explicit szembesítés helyett (ténylegesen látjuk az adott felkavaró eseményt) inkább a problémák felmutatását, az azzal kapcsolatos edukációt helyezi a középpontba – ilyen értelemben célja részben eltér az európai artisztikus coming-of-age film sokszor nyílt, képi és tartalmi kompromisszumoktól mentes reprezentációs módozatától.

4 Landau, Neil: *TV Writing On Demand – Whats Now + What's Next*. New York – London: Routledge, 2024. p. 132. <https://doi.org/10.4324/9781003355113>

LMBTQ közösségek, a modern, feminin jegyeket hordozó férfiak (és ezáltal a maszkulinitás kérdése), sőt ezekből a csoportokból kerülnek ki az új évezred felnővekedéstörténeteinek főszereplői, akik „másságukból” képeseket erőt meríteni. A „queer, nembináris, fekete és barna, ázsiai, kevert etnikumú, muszlim, bennszülött, autisztikus, fogyatékossgal élő vagy túlsúlyos” karakterek ma már nem egyszerűen csak támogató, mellékszereplői státuszban, hanem főszereplőként jelennek meg.⁵ Neil szerint a szinte minden felnővekedéstörténetben megjelenő, „örökzöld” egzisztenciális kérdések (Elég vagyok? Megérdemlem a szerelmet?) köré a kortárs filmek/sorozatok úgy tágitják ki, hogy az egykor abnormálisnak gondolt, zaklatott és kiközösített karakterek a narratíva szerves részeivé válnak, a cselekmény aktív alakítójaként tűnnek fel.⁶ Ilyen értelemben a kortárs coming-of-age történet hasonló kérdéseket tematizál, a benne lévő, különböző identitással és háttérrel rendelkező szereplők köre kibővült, továbbá a vizsgált problémák – a közeg gyökeres átalakulásával és legfőképp a közösségi média megjelenésével – igazodnak a 21. század uralkodó tendenciáihoz. Az átmedializált közeg kölcsönhatásaiból fakadóan új kihívások detektálhatók: a megfelelési kényszer, az ön- és testképzavar, a függőség, az étkezési problémák vagy az online és offline én konfliktusa mind-mind azon kor tünetei, amely napi szinten befolyásolja és alakítja a fiatalok egyre bizonytalanabbá váló énképét.

A széles körben terjedő *comfort series* mellett a ma felnővekedéstörténeteinek egyéb leágazásai jellemzően más-más műfajjal alkotnak fúziót. A nemi érést, a fizikum drasztikus változásait állítja középpontba az egyre nagyobb teret és figyelmet kapó testhorror: a nőiséghez vezető utat vérrel és fájdalommal, illetve irracionális tartalmak beépítésével feldolgozó almfaj kortárs darabjai (*Kékről álmodom* [Blue My Mind, 2017], *My Animal* [2023], *Nyers* [Grave, 2016] stb.) a test változását teszik a narratíva tárgyává.⁷ A horror műfaji konvenciói mellett a test változásai erősebb drámai fedezetet kaphatnak: a *Hogyan szexeljünk* (How to Have Sex, 2023) a szexuális

vágyak megélését tematizálja, a *Thelma* (2017) címszereplője keresztény neveltetésével és leszbikus identitásával küzd, míg az *Esemény* (L'événement, 2021) regényadaptációja a terhesség kapcsán mesél az egyéni trauma megéléséről.⁸ A *Hogyan szexeljünk* vagy az *Esemény* az életkori meghatározottságot, azaz az identitáskriszis időszakát leszámítva filmnyelvében, az elbeszélés módjában illeszkedhet abba a vizsgálati metszetbe, amelynek elemzésére vállalkozom: leginkább európai kultúrkörből származó, artistikus felnővekedéstörténetek, amelyek filmnyelvi komplexitásukban, szerteágazó szimbólumrendszerükben, explicit ábrázolásmódjukkal eltérnek az elsősorban fiatalabb korosztályokat megszólító, streamingre gyártott fősodortól. A döntően északi és nyugati társadalmakban játszódó alkotásokban a környezet és a közösség jóval diverzifikáltabb képet mutat: a cselekmény helyszíne a várostól (*Csodálatos teremtmények*) a kisebb településekig (*A szív melege*, *Közel*) terjed, míg a közvetlen közeg (szülők, barátok, kortársak stb.) egyes történetekben progresszív, elfogadó (*Közel*), máskor döntően kirekesztő, konzervatív (*A szív melege*).

Habár a lista közel sem teljes, a felmutatott tendenciák híven reprezentálják a kortárs felnővekedéstörténet tematikai sokszínűségét és 21. századi beágyazottságát. A központi kérdések időtlenségén túl egyaránt reflektál a kurrens társadalmi és technológiai átrendeződésekre, miközben filmnyelvében, célközönségében, rendeltetésében széles spektrumon mozog a fiatal generációkat megszólító, konvencionális amerikai tininarratíváktól egészen az érettebb nézőkkel diskurzust kezdeményező művészfilmekig.

Talajvesztett tinédzserek

A Közelben megismert Rémi és Léo nagyon közeli barátok: együtt kelnek és fekszenek, játszanak, mennek iskolába, futkároznak a végtelen dáliamezőkön. Életük szinte minden pillanatát megosztják egymással, ám ezt egyik csatlád sem furcsállja. Rémi édesanyja fogadott gyerekeként szereti Léót, részt vesz a közös játékban, míg Léo bátyja és

⁵ ibid.

⁶ ibid.

⁷ Buzsik Krisztina: Szépség és szörnyeteg. *Filmvilág* 67 (2024) no. 10. p. 18–19.

⁸ Vigh Martin: *Fald fel önmagad – Egyéni és közösségi traumák az európai coming-of-age filmekben.* <https://filmtett.ro/cikk/fald-fel-onmagad-egyeni-es-kozossegi-traumak-coming-of-age-felnovesfilmek> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

szülei is elfogadják, hogy fiuk az esetek túlnyomó többségében nem otthonról megy iskolába. Felbonthatatlannak tűnő szövetségüket az iskola, az új közeg kezdi ki; mind fiú, mind lánytársaik olyan kérdéseket szegeznek nekik, amelyekre nincs kész válaszuk: „Együtt vagytok?”, „Nagyon közeli barátoknak tűntök.”, „Egyértelmű, hogy egy pár vagytok.” Rémi passzívan követi a beszélgetést, míg Léo feszültté válik, tagadja a „vádakat”, hisz ő és Rémi „csak” legjobb barátok, akik annyira közel állnak egymáshoz, hogy „már szinte testvérek”. Az elsőre ártalmatlannak tűnő diskurzus szokatlan folyamatokat indít el a tizenhárom éves fiúban: tényleg úgy viselkednek, mintha kapcsolatuk több lenne barátságnál? Az elültetett gondolat nem hagyja nyugodni, ezért Rémi tudta nélkül megváltoztatja viselkedését, az addig általa is normálisnak vélt működését. Először apróbb, majd egyre egyértelműbb jelek utalnak arra, hogy Léo megpróbál „leválni” Rémiről, aki mindezt először közvetett, majd egyre direktebb formában adja barátja tudtára. De egyre inkább úgy tűnik, hogy Léo már más utakon jár.

Lukas Dhont második nagyjátékfilmjének karakterei az eriksoni identitáskrizis sűrű, viharokkal teli időszakában tartanak. A nagy hatású fejlődépszichológus összesen nyolc szakaszra osztotta az ember életét, amelyeket dichotómiák mentén határozott meg. A folytonosságon alapuló rendszer szerint az egyén krízisek és konfliktusok sorozatán esik át, amelyeket a következő fázis előtt meg kell oldania.⁹ A pszichoszociális fejlődés elméletén¹⁰ belül az ötödik, serdülőkorhoz kapcsolódó időszaknak (amelyben az identitás áll szemben a szerepkonfúzióval) kiemelt szerepet szánt munkásságában: ez az a kritikus fázis (pubertás), amikor az egyén kialakítja identitását. Erikson számára az identitásképzés folyamatában – a személyiség integrációján túl – az egyéni és a

társadalmi szférák vonatkozásában is meg kell határozniuk önmagukat.¹¹ A fiatalok új környezetbe kerülnek (felső tagozat, akár más iskola, újabb közösségek stb.), aminek kölcsönhatásai megváltoztatják addig kiegyensúlyozottnak hitt énképüket. A kritikus időszakban a serdülő olyan kérdésekre keresi a választ, mint hogy: „Milyen legyek? Ki legyek? Mi leszek? Milyen utat választok? Ki lesz a társam?”¹² A 12–18 éves életkor között tartó, freudi genitális szakaszban a serdülőben a legkülönbözőbb folyamatok indulnak el: egyszerre kezdi felfedezni saját szexualitását, kérdőjelezi meg korábbi gyermeki énjét, fellazítja, adott esetben szorosabbra húzza énhatárait, továbbá a társadalomba, az adott, szűkebb közösségbe való beilleszkedéséhez igazítja identitását.¹³ Nemcsak kortársaihoz fűződő viszonya, de családi relációi is formálódnak. Érzelmét, figyelmét visszavonja családtagjairól, és leginkább kortársaira összpontosítja.¹⁴ Egyszerre két szférában kell megfelelnie, így önazonosságát is ezekhez igazítja: megpróbálja összehangolni „a két identitás identitását”, amelyek egyéni és társadalmi szintén konfrontálódnak.¹⁵ Egészen eddig referenciáik, normarendszerük jórészt a családjukhoz kötötték őket, az ott betöltött helyük stabil és meghatározott volt, ahogy azonban egyre több időt töltenek hasonló korú gyerekekkel, az új helyzethez új identitást illesztenek.¹⁶

Habár a *Közel* Rémi és Léoja ugyanolyan idősök, és a környezetváltozás mindkettőjüket érinti, a krízis mégis máshogy jelentkezik. Kezdetben mindketten elfogadják barátságuk közelségét, hiszen sem szüleik, sem a rurális vidékből fakadó, szűk közegük nem kérdőjelezi meg kapcsolatuk szokásait. Az érintés, a barátság fizikai kivetülése, az intimitás természetes számukra: egymáshoz bújnak alvás közben, lerajzolják a másikat, térközük a halli bizalmas távolságba esik szinte minden helyzetben.

9 Szabó Hangya Lilla – Jámbori Szilvia – Gál Zita – Kasik László – Fejes József Balázs: Serdülők és fiatal felnőttek identitása az önértékelés és a társas támogatás függvényében. *Iskolakultúra* 29 (2019) no. 6. pp. 36–37. <https://doi.org/10.14232/ISK-KULT.2019.6.36>

10 Bővebben lásd: Erikson, Erik H.: *Identity youth and crisis*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1968.

11 Cole, Michael – Cole, Sheila: *Fejlődéslélektan*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006. p. 671.

12 Róth-Szamosközi Mária – Vincze Anna: *Bevezetés a fejlődéslélektanba*. Kolozsvár: Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2010. p. 213.

13 ibid. p. 244.

14 ibid. p. 245.

15 ibid., illetve Erikson, Erik H.: *Identity youth and crisis*. New York–London: W. W. Norton & Company, 1968. p. 22.

16 Cole – Cole: *Fejlődéslélektan*. p. 557.



Közel (2022)

Ezt kérik számon rajtuk újdonsült lány osztálytársaik is: „Mikor egymás mellett ültök, ennyire közel vagytok egymáshoz.”, „Lehet, hogy nem fogadjátok el.” Míg Rémi ez kicsit sincs hatással, Léo viselkedése alapjaiban megváltozik. Először a szokásos ottalvásnál fekszik inkább a földre, ami először játékos, majd komoly verekedésbe torkollik. Az esemény jelentősége nem csak abban érezhető, hogy a harmonikus kapcsolatban pillanatnyi zavar keletkezik: az incidenst közvetlenül követő snittben Rémi bezárkózik a fürdőszobába, amit anyja tapintható nyugtalansággal fogad. Csak később derül ki, hogy a szegmens előrevetíti Rémi tragikus sorsát; valószínűleg nem először „zár össze”, az elsőre jelentéktelennek tűnő apróságok is hatást gyakorolnak labilis elméjére.

36

A két fiú útja ettől a ponttól eltávolodik: Léo igyekszik leválni Rémiről, míg az egyre gyakrabban egyedül hagyott fiú kétségbeesetten próbál reagálni barátja váratlan pálfordulására. Léo identitáskrizise a Rémivel ápoltság viszony újradefiniálásával kezdődik. A viszonyukból organikusan következő „feminin” jegyeket (érintés, gyengédség, érzékenység) szisztematikusan próbálja felülírni új tevékenységekkel, barátokkal és a Rémitől kijelölt távolságtartással. Jégkorongozni jár, az osztály alfaival beszélget a szünetekben, és többet segít a munkában is, miközben már nem alszik Réminél, nem várja meg reg-

gel, és látványosan kerül az iskolában is. Rémi egyéni krízisét valójában Léo váltja ki: a bizonytalan fiú már apróbb jelekből is érzékeli, hogy az idilli rend felbomlani látszik. Az identitását kereső Léót ezzel szemben a „Milyen/ki legyek?” kérdése feszíti, nem családjától vonja meg érzelmeit és figyelmét – hiszen onnan már, úgy tűnik, elszakadt –, hanem legjobb barátjától, vagy ahogy a katalizátorként funkcionáló szembesítésnél nevezi: testvérétől. A társadalmi szférában betöltött – de inkább betölteni kívánt – szerepét priorizálja, az eriksoni „két identitás identitásánál” az egyéni szempontok háttérbe szorulnak, míg a látszat, a *public self* elsődlegessé válik. Míg számára a beilleszkedés, az új társak, hobbik keresése zökkenőmentesen megy, addig Rémi a szóbeli számonkérés után fizikai eszközökhöz nyúl, végső elkeseredésében „testvére” támad, ám a várt hatás elmaradásával drasztikus lépésre szánja el magát: az egyik iskolai kirándulás napján öngyilkos lesz. A *Közel* váratlan, a játékidő felénél jelentkező fordulata megtöri a narratív ívet: a halált közvetetten kiváltó Léo identitáskrizisét a gyászfeldolgozás váltja fel. Egy ártalmatlannak tűnő beszélgetés tragédiába torkollik, a sokkoló eseménnyel nyíló, új fejezetben a lelkiismeret-furdalással küzdő fiú és Rémi anyjának közös drámájává lényegül.

Szintén szoros barátságot tematizál az izlandi *A szív melege*,¹⁷ amelyben a férfi maszkulinitás nemcsak a tár-

17 Az izlandi *Hjartasteinn* cím Magyarországon két fordítást kapott, a másik a szinte ugyanannyiszor felbukkanó *Nehéz szívvel*.

sadalomban betöltött szerep, de a szexualitás szintjén is artikulálódik. A *Közel* is lebegtetni Léo és Rémi homoszexualitásának kérdését – a nézőre hagyva az értelmezés lehetőségét¹⁸ –, ám Guðmundur Arnar Guðmundsson felnövéstörténetében Thor és Christian viszonya jóval explicitebben bontakozik ki. A 14 éves tinédzserek egy halászfaluban töltik gondtalannak tűnő mindennapjaikat. Thor nemi érésének hajnalán kezdeményez viszonyt a kortársak által kirekesztett Bethszel, míg bajtársa, Christian hasonló, ám a közegből fakadóan jóval komplikáltabb krízissel néz szembe: elbizonytalanodik addigi identitásában, amikor érzelmeket kezd táplálni legjobb barátja iránt. Énképük hasonló kihívások mentén érkezik határhelyezethez, csak hogy Thor „normatív” problémákkal szembesül – felfedezi testét, szexuális vágyait, szegénylőséggel, nyitási nehézségekkel küzd – míg Christian számára a vágy tárgya elérhetetlen, coming outjával nemcsak barátságát, de potenciálisan saját testi épségét, reputációját, közösségben betöltött szerepét is kockáztatja.

Az érintés (akárcsak a *Közel*ben) az izlandi tinédzserek esetében is kiemelt szerepet kap. Már a film elején elhagyott autórönsök belső ülésén azzal viccelődnek, hogy egymás combbelsőjét simogatják, ám a játszadozáshoz Christian komoly tartalmat, tényleges tétet rendel. A fiú Thor kezét saját lábához emeli, ám látva a másik fél reakcióját, a közeledést inkább az incselkedést folytató viccnek állítja be. Nem sokkal később, amikor két lánnyal „Felelsz vagy mersz?”-et játszanak, Beth arra kéri őket, hogy csókolják meg egymást, hiszen ők is megtették korábban, „nincs ebben semmi”. A láthatóan zavart Christian kérdően néz Thorra, aki – mivel számára ennek nincs különösebb jelentősége – belemegy az alkuba, majd a puszi után széles gesztusok mellett száját pólójába törli. Ez a bizonyosság már korántsem olyan erős, amikor Beth felé kellene nyitnia. Számára ez az első, meghatározó szerelem, ezért a tapasztaltabb lány veszi át az irányítást, ő kezdeményezi a

csókot, majd a tragikus éjszakán realizálódó aktust is.

A *Közel* főszereplőihez hasonlóan mindkét fiú az identitáskeresésének elején jár. Thor a korleírás szakmai definíciói mentén egy időben küzd szorongásával, hormontúltengésével, a felnőtt korba átvezető ritustól (szex) való félelemmel, ezzel szemben Christian fokozatosan döbben rá szexuális orientációjára, amelyet az otthon és a külső közösségi nyomás terhe alatt képtelen kimondani. A két krízis fundamentálisan eltér egymástól, hiszen Thor identitása – a megszokott kételyek és problémák mellett – „biztos lábakon áll”, míg Christian a labilis, a felismerés feszültséggel teli, határozatlan időszakában jár. Richard Troiden az eriksoni modellek mellé dolgozta ki a nem heteroszexuális identitásképzés négy szintjét. Az első stádiumban (szenzitizáció) a serdülő felismeri különbözőségét, másságát, a másodikban kezdődik a nemi éréssel járó identitáskrízis, amelyet a belső zűrzavar miatt képtelen felvállalni.¹⁹ A válságot követi a harmadik, elfogadást feltételező szakasz: az egyén képes az előbújásra, identitása egyre biztosabbá válik.²⁰ Végül a krízist az elköteleződés, az új identitás integrációja zárja le, a személy életformaként fogadja el homoszexualitását.²¹ Christian a négy állomásból mindössze a második szakaszig jut a film végére: ugyan viselkedése alapján mások számára is egyértelmű a mássága (Thor testvéreinek és Bethnek is feltűnik), a külső körülmények (apja, legjobb barátja, közvetlen környezete) megakadályozzák abban, hogy feltéve őrzött titkát felfedje. Thor identitáskeresését (és relatív sikerességét) nem akarja megzavarni, szüleivel nem beszélhet erről, másban pedig nem bízik annyira, hogy képes legyen az őszinte megnyílásra. A fiú ezért megreked a Troiden-modell második fokán, ám amikor már hajlandó lenne vallani, barátja éppen Bethszel vesztí el szüzességét. Mivel nem lát más kiutat, ő is az öngyilkosságba menekül, ám Léóval szemben az övé sikertelen, így, ha az iszonyatos trauma terhével is,

18 Számos kritika és cikk egyértelműen LGBTQ filmként definiálja a *Közelt*, amelyben mindkét fiú homoszexuális, azonban csak egyikük hajlandó felvállalni és elfogadni orientációját. A film az említett aspektusokon kívül (érintések, együtt alvás stb.) nem mondja ki és képekkel sem implikálja direktén, hogy a két főszereplő valóban barátságon túlmutató érzelmeket táplál egymás iránt, ám ez az értelmezés is megállja a helyét – már csak azért is, mert a vállaltan homoszexuális Lukas Dhont rendező személyes élményeiből is táplálkozik a film.

19 Cole – Cole: *Fejldéslélektan*. p. 680.

20 ibid.

21 ibid. p. 681.

de kap egy újabb esélyt arra, hogy elfogadja és vállalja szexualitását. A *szív melegének* zárata azt sugallja, hogy bár Thor és apja nélkül, de a halászfalut – ezzel a tragédia terét – maga mögött hagyva új életet kezdhet Reykjavíkban.

Fojtogató közelség

Nem csak *A szív melege* végén jelenik meg a költözés mint a trauma elhagyásának motívuma. A *Közel* befejezésében Rémi családjának házáat Léo üresen találja, mivel a titkáról tudó anya és az érzékeny apa sem tud a településen és nem utolsósorban az öngyilkosság terében maradni. A *Csodálatos teremtmények* Ballija számára is ez az egyetlen megoldás azután, hogy barátai megölik börtönből kikerült, erőszakos nevelőapját: mesterségesen kiszakítják reflektálatlan családi közegéből, anyja nem látogatja, így vélhetően huzamosabb időre állami gondozásba kerül. A *comfort series*ekkel ellentétben – amelyek leginkább a városban, polgári körülmények között játszódnak – az európai artistikus felnővekedéstörténetekben, amellet, hogy mind közösségükben, mind környezetükben jóval diverzebb képet mutatnak, az identitáskrizis helye/helysége integráns szerepet tölt be a cselekmény alakulásában.

A *Közel* egyszerre két, egymást opponáló helyszínen játszódik: a rurális vidék, amely szoros viszonyt ápol a természettel (olyannyira, hogy Léo szülei mezőgazdaságból élnek), áll szemben a válságot kiváltó iskolai közeggel. Amíg Rémi és Léo barátsága a kapcsolatukat elfogadó otthon (Rémi háza), a legkülönbözőbb színekben pompázó virágok és a végtelen zöldellő mezők között zajlik, addig egyikük sem érzi túl közelinek a másik jelenlétét. Az idilli állapot akkor borul fel, amikor a természetes térből a személytelen(ebb), külső elvárásokat, normákat intézményesítő iskolába kerülnek. Léo drasztikus viselkedésváltozását nem csak a közelségüket firtató beszélgetés váltja ki: az immár személytelen szabályokat állító környezet szerepe alapvetően alakítja a főhős éntudatát, továbbá olyan ju-

talmazó és büntető eljárásokat aktivál, amelyek elősegítik az új identitás kialakítását.²² A serdülők azt várják el kortársaiktól, hogy „úgy cselekedjenek, ahogy a csoportbeliek többsége tenné”, így az egyén arra törekszik, hogy „saját viselkedése a kortárscsoport normája szerint alakuljon”,²³ a társadalom – példánkban az iskola közössége – szabályozza a női és a férfi viselkedésmintákat, szerepeket és személyiségjellemzőket.²⁴ Habár a *Közel* iskolai környezete inkluzív, nyugati referenciákat idéz, a tanulók kíváncsisága, otthonról hozott normái hatást gyakorolnak az új közegbe éppen beilleszkedő diákokra. Amikor Léo az osztálytársaival beszélget, két diák meglöki oldalról, majd amikor rákérdez, hogy miért tették, az egyik azt válaszolja: „Ez tetszett neked, kislány?” Miután a fiú szembezáll zaklatóival, azok elváltoztatott hangon odavetik, hogy „én vagyok Léo, és buzi vagyok”. Léo szinte az első perctől az iskolai tápláléklánc alsó felében találja magát Rémivel folytatott, bensőséges barátsága miatt, így a külső normák hatására – amelyeket az osztály alfái képviselnek – döntéshelyzetbe kerül: vagy fenntartja a testvéri szövetséget a csoporthierarchiában elfoglalt pozíció és integráció rovására, vagy a nyomásnak engedve átértékelte régió fenntartott, felbecsülhetetlen értékű barátságát. Rémi a Berzonsky által meghatározott „normatív” alapú megküzdési módot választja, azaz alkalmazkodik, követi a csoport többsége által diktált szabályokat, azt teszi, ami „elfogadott”, és amit mindenki csinál.²⁵ Ebben a korban a „valahova tartozás, a társak általi elfogadás” kardinális szempont: Léo is felismeri, hogy a diákok különböző helyet foglalnak el az iskola „táplálékláncában”, ha pedig továbbra is ragaszkodik Rémihez, azzal a perifériára sodródást kockáztatja.²⁶ Míg életterük, a kisebb közösség, a mikroszint elfogadó jellegéből fakadóan közeli viszonyt ápol a természettel, ezáltal az interperszonális viszonyok organikusak maradnak, addig makroszinten, a tágabb, társadalmat modellező, iskolai közeg elvárásrendszereinek kereszttüzében az igazodás, az alkalmazkodás válik elsőszámú rendezőelvvé. Léónak nincs mibe kapaszkodnia, szüleirol nagyrészt levált, más barátja nincs, ezért hideg,

22 Róth-Szamosközi–Vincze: *Bevezetés a fejlődéslélektanba*. pp. 218–219.

23 *ibid.* p. 219.

24 *ibid.* p. 219.

25 *ibid.* p. 245.

26 Cole – Cole: *Fejlődéslélektan*. p. 583.



**Csodálatos
teremtmények (2022)**

racionális döntést hoz, amellyel közvetetten felelőssé válik „testvére” haláláért.

A Közel közegoppozícióival (természetesség vs. látszat, otthon vs. iskola) szemben *A szív melege* végig a halászfaluban játszódik, ám Christian identitáskrizisére, döntéseire, énképének alakulására is közvetlen hatást gyakorol a helyi közösség, valamint a terület jellege (rurális vidék). A külső normarendszer itt nem válik intézményesítetté (iskola), azonban a falu lakói által elvárt referenciák, az onnan érkező visszajelzések befolyásolják a fiatal fiú viselkedését. A Közelben Léo az iskolában (közösségi tér) a behatások miatt hoz létre új, társadalmi/publikus identitást, azaz elkezd kiemelni Rémit, a jégkorongozásból ismert, új barátokat priorizálja. Ezzel szemben Christian hiába próbál a védekezési mechanizmusként létrehozott *self* mögé bújni, mivel a szűk közeg elől hosszú távon semmit sem lehet eltitkolni. A sátrazós dupla randi alkalmával igyekszik megfelelni a felé támasztott maszkulin normáknak (csókolózik Beth barátnőjével), mindez csak megerősíti a „különbözőség érzetét”.²⁷ Ugyanígy, amikor Thor testvérei arra kéri őket, hogy álljanak modellt képükhöz, a két barátnak félmeztelenül, kisminkelve, egymáshoz bújva kell pózolniuk, ám a pénzért vállalt feladat végrehajtásától Christian láthatóan szorong.

Ahogy Rémi és Léo esetében,²⁸ úgy *A szív melege*-ben is egyértelmű, hogy ki a domináns, és ki az alá-

rendelt, alkalmazkodó fél. Thor bólint rá mind a lányok (csók), mind a testvérek (sminkben, összebújva ülnek modellt egy rajzhoz) kérésére, ő ereszkedik le helyette a szitról, és ő utasítja vissza társaságát a tragikus éjszakán. Azonban ezek az elvárások, szabályrendszerek, amelyekhez Christian alkalmazkodik, nem Thor sajátjai, hanem a rurális vidék közegéből fakadó normák interperszonális manifesztációi. A hagyományt szimbolizáló halászfaluban még inkább érvényesülnek – sőt, felerősödnek – a serdülők felé támasztott kritériumok, különös tekintettel a nemi igazodásra. Ugyan a település lakói – egy-két kivételtől eltekintve, mint Christian apja – nagyrészt elfogadónak mutatkoznak, a „másságával” küzdő fiú is érzi, hogy pozíciója, csoportban betöltött szerepe alapvetően megváltozna. A nyomás elől a környezet jellege miatt csak a vad természetbe, az érdes kövek alkotta vízpartra tudna menekülni: ha akarna sem tudna a már ismert emberek kívül kihez fordulni, nekik pedig képtelen elmondani identitáskrizisének okát, hiszen azzal elszigetelődését kockáztatná. Ahogy a film elején a tengerből kiemelt, majd azonnal agyonvert kőhal, ha „előbújna”, többé nem tartozhatna oda (vagy legalábbis nem oly módon, mint eddig), valós identitásának felvállalásával nincs maradása, ezért az öngyilkosság sikertelensége után az egyetlen járható út a tiszta lap nyitása – valahol máshol.

²⁷ *ibid.* p. 680.

²⁸ A köztük lévő alá-fölé rendelt viszony már az első jelenettől egyértelmű: Léo irányítja a játékot, ő biztatja zenélésre barátját, ő mesél neki, hogy Rémi el tudjon aludni, és amikor kérdezik, hogy együtt vannak-e, akkor is csak ő beszél.

A férfi maszkulinitás kérdése a *Csodálatos teremtmények*ben is fontos szerepet kap annak ellenére, hogy a négyfős társaság szexuális orientációja nem kérdőjeleződik meg. Az érintések, az ölelések, a lelki mellett a viszony fizikai aspektusa azért fontos, mert a „falka” többsége ezekhez otthon nem fér hozzá. Konni bántalmazó apja mintáit örökíti át, és tölti ki másokon, „mindig hamarabb üt, mint ahogy kérdez”, Ballit anyja napokra egyedül hagyja a szeméttől bűzlő lakásban, míg Siggí a nevelőapja miatt számkivetettnak, létszámon felülinek érzi magát. A klikk válik funkcionális családdá, ezért a gyengédség is ebbe a közegbe költözik, így a fiúk együtt, szoros szövetségben tanulják szeretetnyelvüket.²⁹ A bensőséges csoportdinamikát opponálja az agresszió és a nyers erőszak világa: a fiúk folyamatosan bajba keverednek (főleg Konni dühkezelési problémái miatt), ezért lelki és fizikai síkon is a biztonságot, nyugalmat nyújtó valós és imaginárius terekbe vonulnak vissza. A városhoz társított folyamatos stressz elől a szereplők időről időre a tengerpartra menekülnek, amely a felszabadulás mellett az őszinteség színterévé válik. Itt él meg a gomba tudatmódosító hatását, Konni itt beszéli meg Addival, hogy megerőszkolását senkinek sem mondhatja el, és a fiatalok személyiségét szimbolizáló, a zabolázatlan tenger durva kövekkel szegélyezett partján döntenek arról is, hogy megölik Balli nevelőapját.

Árulkodó jelek

Addi utolsó álmában foszforeszkáló, kék fényt kezd el követni. A másik szobában felkavaró fantazmagória fogadja: Balli testvére meztelenül, kék-zöld foltokkal tarkítva, magába roskadva reszket, a fiú szintén csupasz nevelőap-

ja háttal áll a sarokban, míg a lány két oldalán egy-egy apáca rejtélyes rituálét hajt végre. Addi mögött rövidesen megjelenik az álmába átjáró, védelmező anyja, aki kezét a vállára helyezve annyit mond: „Ebbe nem avatkozhat bele. Vannak dolgok, amiket nem tudunk befolyásolni.” Az izlandi kultúrában prominens szerepet tölt be a természetfeletti, így a spiritualitás, a tudatalatti tartalmak vizualizálása végigkíséri a *Csodálatos teremtmények* cselekményét.³⁰ A valós tapasztalatokból építkező, kísérteties jelenetek újabb jelentésréteggel ruházzák fel az érzékeny, kurrens témákat mozgó coming-of-age vázat. Az identitáskeresés időszaka az álomfejtéshez hasonló: nemcsak a bizonyosságra vagy a realitásra támaszkodó folyamat, hanem az ismeretlen, meg nem értett aspektusok szisztematikus feltérképezése is. Addi kételyeivel, tudattalanba száműzött félelmeivel a valóság dimenziójában képtelen megbirkózni, így azok álmaiban öltönek testet. Ironikus módon éjszakai őrangyalává szent örültnek bélyegzett anyja válik, aki igyekszik megvédeni gyermekét a több irányból leselkedő, kifürkészhetetlen veszélyektől.

A vizsgált európai artistikus felnővekedéstörténetek a *comfort series* relatív sematizmusával szemben narratív rétegzettséggel, sűrűn kódolt, változatos motívumokkal átszőtt elbeszéléssel operálnak,³¹ az átfogó szimbolika alkalmazásától az apróbb jelek releváns integrálásáig. A *Közel*³² azonnal szembeütő színhasználat a több aspektusból meghatározza és előrevetíti a cselekmény későbbi alakulását. Léo fehér-vajszínű árnyalatokat hord, míg Rémi vöröses-sötét darabokat, söt szobájának falai is mélyvörösre vannak festve. Az öltözetek és a környezet szintjén realizált vizuális oppozíció a két karakter eltérő habitusát tükrözi. Míg Léo kezdetben nyugodt, kiegyensúlyozott fiú, addig Rémi a folyamatos nyugtalanságot, a

²⁹ Cole—Cole: *Fejldéslelektan*. p. 620.

³⁰ Lásd bővebben: Simon, Alissa: *Director Gudmundsson on Growing Up and His Berlin Film „Beautiful Beings”*. <https://variety.com/2022/film/festivals/gudmundsson-berlin-beautiful-beings-1235176242/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

³¹ Számos egyéb kurrens felnővestörténet létezik, amelyekre illik a leírás. A japán *Szörnyeteg* (*Kaibutsu*, 2023, Koreeda Hirokazu) is komplex narratívába oltja egy tizenegy éves fiú útkeresését: három nézőponton keresztül (anya, tanár, fiú) rakjuk össze az igazságot rejtő valóságmozaikokat. Ugyanígy az ír *A csendes lány* (*An Cailín Ciúin*, 2022, Colm Bairéad) érzékeny képeken keresztül meséli el, ahogy Cáit életében először tapasztalja meg a törődést és a szeretetet. Akárcsak a főszevegben elemzett filmekben, mindkét itt említett alkotásban fontos szereplővé válik a természet: a *Szörnyeteg*ben ide menekülnek, és itt alakítanak ki új, saját otthon az identitásukat kereső fiúk, míg *A csendes lány* festői környezetében Cáit jelenetről jelenetre kerül közelebb az érzelmek természetes rendjéhez.

³² A *Közel* letisztult, már-már puritán címválasztása természetesen nemcsak a karakterek, hanem a kamera közelségét is jelenti: arcokra fókuszáló lírikus képei a legkisebb gesztusokat is láthatóvá teszik.

később felgyülemelő dühöt, labilitást³³ tükrözi. A vérvörös figyelemfelhívó színe implikálja Léo tragikus tettét is, a szoba szokatlanul tolakodó árnyalata csak utalásokból kikövetkeztethető, korábbi komplikációkat feltételez.³⁴ A fiú öngyilkossága után Léo ruháinak tónusa megváltozik, egyre borúsabb árnyalatok dominálnak (kék, szürke, zöld). A bámulatos belga virágok tavaszt idéző látványát a betakarítás (a destrukció) veszi át, amely egyszerre indikálja Rémi halálát és az azzal járó, fájdalommal teli újrakezdést. Léo a film végén az újra régi fényükben pompázó narancs és lila dália között fut magányosan, ám egy pillanatra megáll, visszatekint a múltba, majd lassú léptekkel közelíti meg életének következő szakaszát. Hasonlóan szimbolikus, keretes szerkezetet alkalmaz *A szív melege* is: a zárlatban Thor egy fiút néz, ahogy az egy kőhalat fog ki a vízből. A film elején is látott rituálé után – rátapos párat, majd leköpi – visszadobja a vízbe, azonban az pár másodperc tétlenség után újra mozogni, kisvártatva úszni kezd. A kőhal sorsa parallel Christian szenvedéstörténetével: ugyan sokat veszített, számos megpróbáltatás érte, ám a csaknem életébe kerülő identitáskrizis után valós remény mutatkozik a továbblélésre.

Amellett, hogy mindhárom film mélységeiben kutatja a serdülőkor csapongó, érzelmileg instabil, változékony periódusát, aktuális, széles körű társadalmi diskurzusra érdemes problémaköröket érint, legyen az a férfi viselkedésminták megítélése, a krízis artikulálhatatlansága, a változó normatív konvenciók, az énkeresés dimenziói vagy a közösség egyénre gyakorolt konstruktív–destruktív hatásmechanizmusai. Az európai felnőtté válás történetek itt tárgyalt korpusza tág kontextusban, kivételes érzékenységgel és gazdag eszköztárral mesél arról az időszakról, amikor a krízis hullámai akarva-akaratlanul összeecsapnak a változásban lévő, ártatlan fejek felett.

Sándor Csomán

The mystery of converting consciousness Identity crisis, individual and communal perspectives in contemporary coming-of-age films

Coming-of-age is one of the most compelling areas of contemporary cinema, thanks to the diversity of its form and content. Its popularity is partly the consequence of the evolution of genre and a fundamental shift in consumption modes and platforms, as 21st century themes resonate both with adolescents and adults. During this turbulent period, European artistic coming-of-age movies can be seen as one of the most defining new waves: their densely coded, sensitive narratives nuanced with a wide range of motifs and symbols reflect on current social issues and immerse in the precarious mystery of the child's psyche. The corpus of this study consists of films made after 2015, and the majority of these movies deal with one of the most important acts in developmental psychology: identity crisis. Protagonists are 12–13-year-old teenagers, who face challenging external and internal influences during their search for a sense of self. The chosen films (*Close*, *Hearthstone*, *Beautiful Beings*) not only explore the direct and indirect influence of both community and environment on the individual (with particular reference to the urban/peripheral opposition) with the complex layers of meaning but operate with relevant themes deeply connected to developmental psychology. The study therefore points to the thematic and narrative tendencies of contemporary coming-of-age films in a broader context, and supports it with a detailed analysis of the movies inspired by Erik H. Erikson's developmental psychology theory.

33 A színkódok úgy is értelmezési keretbe rendezhetők, hogy Léo neutrális (fehér), nem érez többet barátságánál, míg Rémi (vörös, mint a szerelem, a szenvedély színe) igen.

34 Rémi érzelmileg erősen instabil, ezért egyéb szempontok figyelembevételével (amikor bezárkózik a fürdőszobába, és anyja idegesen kopog az ajtón) sejthető, hogy már korábban is bántotta magát.

Varga Bence

Felnővekedéstörténet mint traumafeldolgozás a kortárs amerikai superhősfilmben

Napjainkban a superhősök meghatározó alakokká váltak a populáris kultúra transznacionális térképén olyan, átalakulásra, fejlődésre képes karaktereket kínálva, akik alkalmasak korunk szorongásainak és vágyainak tükrözésére. A superhős-narratívák csoportját mára tehát önálló műfajként értelmezhetjük, amely visszatérő konvenciókat és ikonográfiát alakított ki.¹ Ilyen értelemben a zsáner középpontjában álló superhős alakját is megszilárdult jegyek jellemzik, amelyek elsősorban a superképesség birtoklásából (esetleg technológiai segítséggel is kiegészülve), a közösség érdekében végzett önzetlen szolgálatból és a karakter identitását hangsúlyosan tükröző ikonikus jelmezből állnak.² Chris Gavalier szerint a superhősöket már egészen korán kialakult és jól bevált minták definiálták, többek között a titkos személyazonosság, az álnevek és álruhák, a saját szimbólumok, illetve a rendkívüli erő és az áldozatkész önzetlenség konvenciói.³ Ezek a karakterek idővel egyre változatosabb társadalmi és kulturális rétegekből emelkedtek ki, ilyen módon globalizálva a superhősök jelenlétét a popkulturális szintéren.⁴

A hősök széles körű elterjedése abban is tetten érhető, hogy a főszerepben megjelenő, emberfeletti erejű karakterek egyre gyakrabban tinédzserkorúak. Ennek egyik első és legismertebb példája Pókember, azaz Peter Parker

alakja volt, aki Danny Fingerth amerikai képregényíró szerint reményteli példaképet kínált a tinédzserek számára, egy olyanfajta remény érzését, amelyet kifejezetten egy tipikus kamasz tapasztalhat meg.⁵ Ebből is látszik, hogy a közönség megszólítása szempontjából nagy jelentőséggel bírnak a fiatalok főszereplőket felvonultató superhősfilmek, amelyek szintén ismétlődő, sajátos narratív jellemzőkkel rendelkeznek. Ezekben a produkciókban ugyanis, ahogyan a Pókember-filmek esetén is látjuk, a fantasztikus elemekkel tűzdelt superhős-narratíva párhuzamba állítható a fiatalok főhős felnővekedéstörténetével. Így a szupererő felfedezése, elsajátítása és a helyes célok érdekében történő használatának megtanulása párhuzamosan zajlik a tinédzserkori útkereséssel, valamint azzal az identitásformálódással, amely a gyermekkorból a felnőttkorba való átlépéssel is együtt jár.

Ezt a bevett narratív eljárást számos coming-of-age, vagyis felnővekedéstörténet tematikájú superhősfilm igazolja, ahol a műfaj történetmesélési sémái hatásosan erősítik a fiatalok identitáskeresés rögzös útjának ábrázolását. Az ilyen filmek közé tartoznak például a *Pókember: Hazatérés* (*Spider-Man: Homecoming*, 2017, Jon Watts), a *Shazam!* (2019, David F. Sandberg), a *Ha/Ver* (*Kick-Ass*, 2010, Matthew Vaughn), a *Sötét elmék* (*The Darkest Minds*,

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.3.4>

1 Piatti-Farnell, Lorna: Introduction. In: Piatti-Farnell (ed.): *The Superhero Multiverse: Readapting Comic Book Icons in Twenty-First-Century Film and Popular Media*. London: Lexington Books, 2021. pp. 1–8.

2 Coogan, Peter M. – O’Neil, Dennis: *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books, 2006. p. 30.

3 Gavalier, Chris: *On the Origin of Superheroes: From the Big Bang to Action Comics No. 1*. Iowa City: University of Iowa Press, 2015. p. 5. <https://doi.org/10.1353/book42097>

4 Bővebben ld. Piatti-Farnell, Lorna: Introduction. In: Piatti-Farnell (ed.): *The Superhero Multiverse: Readapting Comic Book Icons in Twenty-First-Century Film and Popular Media*. London: Lexington Books, 2021.

5 Fingerth, Danny: *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004. p. 149.

2018, Jennifer Yuh Nelson), a *Flash – A Villám* (*The Flash*, 2023, Andáty Muschietti), *Az új mutánsok* (*The New Mutants*, 2020, Josh Boone), az *Erő krónikája* (*Chronicle*, 2012, Josh Trank), a *Kék bogár* (*Blue Beetle*, 2023, Ángel Manuel Soto), az *X-Men: Sötét Főnix* (*X-Men: Dark Phoenix*, 2019, Simon Kinberg), az *Astro Boy* (2009, David Bowers) és a *Pókember: A pókverzumon át* (*Spider-Man: Across the Spider-Verse*, 2023, Joaquim Dos Santos – Kemp Powers – Justin K. Thompson) című alkotások. Ez a néhány példa is jól jelzi a fiatalok szuperhősök népszerűségét, egyúttal a blockbuster filmpiacon betöltött jelentős szerepét. Emellett a filmek alaptörténetét áttekintve rögtön feltűnő mintákat figyelhetünk meg. A hasonlóságok között felfedezhetjük a családdal való konfliktusos viszonyt, a kamaszkori lázadást és a korai szerelem kialakulását is, ugyanakkor a legerősebb visszatérő motívum éppen a szuperhős-narratívák egyik központi eleme: a hős előtörténetében megjelenő trauma, amely elindítja a karaktert a felnővekedés és a hőssé válás útján. A trauma lényege abban rejlik, hogy az esemény a bekövetkezésekor nem kerül teljes mértékben feldolgozásra, ezért később újra és újra felszínre tör az érintett személy tudatában, negatív gondolatokat, viselkedésformákat, álmokat vagy akár hallucinációkat idézve elő.⁶ A stresszes és traumatikus élményekkel való megküzdés ugyanakkor nem csupán negatív hatásokkal járhat, hanem pozitív pszichológiai változásokat is előidézhethet,⁷ és lényegében erre építenek a szuperhőstörténetek is. A képregényhősök számára ugyanis gyakran a trauma adja azt a motivációt, amely ki-fejezetten a pszichológiai értelemben vett fejlődés irányába tereli a főszereplőt.⁸ Nem véletlen tehát, hogy a traumatikus élmény alapvető jelentőségű a felnővekedéstörténetet ábrázoló szuperhősfilmekben, ahol a fiatalok hős a személyes tragédia egyszerre indítja el a hősi felelősségvállalás, valamint a felnőtté válás útján.

Tanulmányomban azt vizsgálom, miképp építik be a coming-of-age tematikájú szuperhős-produkciók a trauma megélésének és feldolgozásának folyamatát cselekményükbe. Mindezt az egyes filmek narratív vizsgálatával teszem meg, rámutatva a különféle gyártási körülmények között elkészített produkciók hasonlóságaira és különbségeire, illetve esetleges csoportosítási lehetőségeire. Szűkítésként csak kortárs (kétezres évek után készült) amerikai szuperhősfilmeket elemzek, amelyek főszereplője vagy főszereplői fiatalok. A tanulmányban elemzett hat fő film a következő: *Shazam!*, *Flash – A Villám*, *Pókember: A pókverzumon át*, *X-Men: Sötét Főnix*, *Új mutánsok* és *Az erő krónikája*.

A konkrét filmek elemzése előtt érdemes röviden körüljárni a coming-of-age tematikájú szuperhősfilmek jelenségét, először általános áttekintést nyújtva a felnővekedéstörténetet tematizáló alkotásokról. Erik H. Erikson fejlődépszichológus szerint pszichológiai értelemben az identitás kialakulása magában foglalja az egyén egyidejű reflexióját is saját identitására,⁹ ami a nagykorúvá válás folyamatában is alapvető szerepet játszik. Ez az átalakulás a társadalom periferiáján és a társadalmi szerepek között mozogva zajlik, olyan perspektívát alakítva ki az egyénben, amely a fejlődés és a kritikai gondolkodás lehetőségeit is felkínálja. Ezenfelül a felnővekedéstörténetek megfelelő metaforát kínálnak az élet különféle transzformatív pillanataira, így a nagykorúvá válás átvitt értelemben nemcsak egyénre vonatkozhat, hanem egész társadalmak, nemzetek átalakulásának folyamataira is rezonálhat.¹⁰ Érdemes továbbá megemlíteni az „átmenet rítusának” antropológiai koncepcióját, amely Arnold van Gennep francia etnográfus szerint olyan rituális szertartásokat foglal magában, amelyek egyének vagy csoportok számára biztosítják az átlépést egyik élethelyzetből vagy társadalmi státusból a másikba. Ezek a rítusok különösen fontosak olyan átmenetek során, mint a születés,

6 Caruth, Cathy: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 4–5. <https://doi.org/10.56021/9781421413525>

7 Joseph, Stephen – Linley, P. Alex: Positive Psychological Perspectives on Posttraumatic Stress: An Integrative Psychosocial Framework. In: Joseph – Linley (eds.): *Trauma, Recovery, and Growth: Positive Psychological Perspectives on Posttraumatic Stress*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. pp. 1–20. <https://doi.org/10.1002/9781118269718.ch1>

8 Packer, Sharon: *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds behind the Masks*. Santa Barbara: Praeger/ABC-CLIO, 2010. pp. 235–243. <https://doi.org/10.5040/9798216021353>

9 Erikson, Erik H.: *Identity: Youth and Crisis*. New York: W. W. Norton & Company, 1968. p. 22

10 Hardcastle, Anne E. – Morosini, Roberta – Tarte, Kendall B.: *Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Pub., 2009. pp. 1–10.

a serdülőkor, a házasság vagy a halál, mivel lehetővé teszik az egyén számára, hogy egy adott élethelyzetét elhagyva új szerepbe lépjen be, és ezzel együtt újra meghatározza helyét a közösségben.¹¹ Az átmenet ritusa tehát a serdülőkori „átalakulással” is összefüggésbe hozható, ami Catherine Driscoll kutató szerint a tinifilmek esetén kétféleképpen működik. Az első a rituális hagyományokból táplálkozó társadalmi állapotok közti átjárás mozzanataira vonatkozik (ilyenek például a vígjátékok esetén a diplomaosztó vagy az érettségi bál toposzai), a második pedig a konkrét rituálétól elváló motívumokat foglalja magában, amelyek inkább a határok megtapasztalásához kötődnek.¹² Utóbbira éppen a szuperhősfilmek esetén láthatunk jó példákat, ahol a szupererő megszerzése, a repülés vagy az első nagy hőstett mind olyan átmenethez kötődő (nem antropológiai-kulturális értelemben vett) rituális pillanatok, amelyek az egyén felnőkedésének kulcsfontosságú pontjai.

De mi lehet az oka annak, hogy ilyen népszerűek a coming-of-age tematikájú szuperhősfilmek? Robin Rosenberg amerikai pszichológus szerint a szuperhősök történetei azért is érdekesek, mert hidat képezhetnek a gyermekkori fantáziák és a felnőttkori realizmus között.¹³ Will Brooker kutató úgy véli, hogy az olyan szuperhősök, mint Pókember, azért is születnek meg, mert kifejezetten alkalmasak arra, hogy a befogadó saját, elfogadással kapcsolatos bizonytalanságát tükrözzék, amelyet leginkább tinédzserként, de akár felnőttként is megtapasztalunk.¹⁴ Nem véletlen tehát, hogy az egyik legnépszerűbb és legtöbb filmet megélt szuperhőssorozat az *X-Men* széria, amely a serdülőkori bizonytalanság és kívülállóság egészen mélyreható és sokszínű leírását adja.

Például Vadóc karaktere az egyik romantikus jelenetben érintésével elszívja barátjából az erőt, amiben tökéletesen artikulálódik a másság okozta tinédzserkori szorongás.¹⁵ Az *X-Men* produkciók által bemutatott felnőkedéstörténetek ugyanakkor nyomatékosan behozzák a trauma témáját is, mivel a filmekben bemutatott megrázkódtatások különböző csoportok – szexuális irányultságuk vagy éppen vallásuk miatt megtapasztalt – társadalmi traumáira reflektálnak.¹⁶ A szuperhőskarakterek tehát gyakran alapvető traumákból építkeznek, mint például a szülők elvesztése, kiemelt hangsúlyt helyezve ezáltal az árvaság okozta kívülállóság motívumára. A trauma megélése azonban egyszerre válthat ki negatív és pozitív hatást is, a szupererő és a szereplő identitása szempontjából egyaránt. A trauma megéléseinek ugyanis eltérő kimenetelei lehetnek, a krónikus negatív választól (lásd PTSD) az úgynevezett „poszttraumás fejlődés” jelenségéig, amely a megrázkódtatást követő pozitív pszichológiai választ jelenti.¹⁷ A megrázkódtatást követő kinyílás és megerősödés jelensége igen gyakori,¹⁸ és valójában a szuperhősfilmek traumafeldolgozási mintái is erre a jelenségre alapoznak. A pozitív hős a múltban vagy jelenben átélt traumájával megküzdve fejlődik (és kezdi megtanulni „jó” használni az erejét), ami a tinédzserkori szereplőknél egyúttal az identitás megtalálását és a felnőtté válás első lépéseinek megkezdését is eredményezi. Ugyanakkor a traumára adott negatív, személyiségromboló reakció szintén reprezentálódik, csak éppen a főhős ellenfeleként megjelenő gonosztevő vagy éppen bizonyos antihősök képében. A következőkben tekintsük át, hogyan jelennek meg a fent említett jelenségek a konkrét filmes példákban.

11 Van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960. pp. 10–12. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226027180.001.0001>

12 Driscoll, Catherine: *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford: Berg, 2011. p. 66. <https://doi.org/10.5040/9781350103375>

13 Klein, Daniel: *Superman Really Will Save Us: We Are All Superheroes*. https://www.salon.com/2013/07/05/superman_really_will_save_us_we_are_all_superheroes/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 27.)

14 Brooker, Will: *We Could Be Heroes*. In: Rosenberg, Robin S. – Coogan, Peter (eds.): *What Is a Superhero?* New York: Oxford University Press, 2013. pp. 11–17.

15 Berninger, Mark – Ecke, Jochen – Haberkorn, Gideon: *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2010. p. 27.

16 Butler, Megan R.: *Avengers Assemble...In Therapy: An Exploration of Superheroes and their Trauma*. Master's Theses. California State University, Monterey Bay, 2016. p. 8.

17 Craig, Briana: *The Superhero Inside: Exploring the Minds of Ourselves and Our Superheroes*. Thesis. James Madison University, 2018. p. 68.

18 Bővebben ld. Rendon, Jim: *Upside: The New Science of Post-Traumatic Growth*. New York: Touchstone, 2015.

Klasszikus hősök – a poszt-traumás fejlődés példái

A 2019-ben bemutatott, *Shazam!* című film központi témája a felnőtté válás, különös tekintettel a gyermeki és felnőtt viselkedés közötti kettősségre és ellentétre. A történet középpontjában a tizennégy éves Billy Batson áll, aki árvaként tengeti mindennapjait, amikor egy új, reménytelen család fogadja be. Ekkor talál rá a szuperhősszerep is, ugyanis egy mágikus esemény révén egy ősi varázsló őt választja ki, hogy az önzetlenség példaképeként örökölje a szupererőjét. Friss szuperhős identitását először csak újonnan megismert mostohatestvérrel, Freddyvel osztja meg, aki szuperhősrajongóként segíti a fiút erejének felfedezésében.

A *Shazam!* egy autóbalesettel nyit, amely bemutatja a főhős ellenfele, Dr. Sivana traumatikus élményét, amiért az bosszút akar állni az öreg máguson és az emberiségen. Ezután egy flashbackben Billy szomorú múltját ismerjük meg, akit gyermekként elveszített az édesanyja, és akit a fiú a mai napig folyamatosan keres. A film tehát már az első perctől hangsúlyozza a gyerekkori trauma jelentőségét, ami különböző formákban hat a szereplőkre. Ennek elemzése előtt azonban érdemes részletesebben megvizsgálni a coming-of-age tematika működését a filmben. Billyt az öreg varázsló eredetileg jószágáért és önzetlenségért választja ki, amin a fiú maga is meglepődik. A „Shazam” szó kimondásával Billy egy felnőtt férfi testébe bújva sebezhetetlenné, szupergyorssá és rendkívüli erejűvé válik. Ezáltal a film úgy beszél a felnőtté és szuperhőssé válás párhuzamáról, hogy a szupererő maga lesz a hirtelen felnőtté, vagyis a gyermeki és felnőtt lét közötti váltás. Ugyanakkor a Shazammá alakulás nem teszi Billyt mentális értelemben is felnőtté, és éppen ez válik a film központi konfliktusává, Billy ugyanis eleinte gyerekes, önző célokra használja szupererőjét. Növekvő népszerűsége hatására a siker hamar a fejébe száll, ami Freddyvel is konfliktust szül, hiszen bár Billy felnőttnek érzi magát szuperereje miatt, valójában még nem elég érett ahhoz, hogy felelősségteljesen használja azt.

Így a *Shazam!* eleinte eltér a klasszikus szuperhős-narratívától, ugyanis a főhős az erejét megszerezve nem talál rá rögtön saját identitására is, részben azért, mert nem képes az ehhez szükséges – Erikson által tárgyalt – önreflektív, kritikai attitűd elsajátítására. A testi felnőtté és az érzelmi éretlenség ellentéte akkor válik igazán élessé, amikor Billy felelőtlen erőfitogtatása már civileket sodor veszélybe. Ez az a fordulópont, ahol ellenfelével szembe-sülve felismeri, hogy a szuperhősszerep valódi felelősséget követel, és ekkortól kezd el belátóbban viszonyulni saját erejéhez. Ekkor tanul meg repülni is, ami kiemelt jelentőséggel bír, mivel a repülés a fent említett átmenet rítusának, a felelős szuperhőssé és felnőtté válás egyik alapvető metaforája lesz több filmben is. Az átmeneti rítust itt nem szó szerint kell érteni, hanem Driscoll korábbi átértelmezése alapján: a hősök számára a repülés visszatérő, toposz-szerű pillanata a határok megélésének eszközeként jelenik meg, ami a felnőtté válás társadalmi kontextusában is értelmezhető. Az emocionális fejlődést ténylegesen végül a traumával való szembenézés indítja be. Billy a történet elején nem akar szembesülni a múltjával, ezért a tagadás stratégiáját választva elkerüli annak felismerését, hogy valójában az anyja hagyta el őt. Miután azonban a fiú felnőtt a klasszikus szuperhősszerephez, megtalálja az anyját, aki mindezt be is vallja fiának. Ezután Billy, feldolgozva múltját, elengedi az anyjához kötődő illúzióit, ami pszichológiai fordulópontot jelent számára. A szupererő megszerzése és a felnőtté válás párhuzamos folyamatának igazi katalizátora a traumával való szembenézés lesz. Az árva gyerekek a film végére mind szupererőre tesznek szert, és együtt, összefogva győzedelmeskednek, így megrázkódtatásaik feldolgozásával válnak igazi szuperhősökké.¹⁹ A közösségért való felelősségvállalás elsajátítása tehát az érzelmi felnőtté irányába tereli őket, példát mutatva a traumára adott pozitív válaszra, azaz a poszttraumás fejlődés jelenségére. A megrázkódtatások okozta belső küzdelem másik pólusát Dr. Sivana képviseli, aki ahelyett, hogy a balesetből eredő konfliktusát rendezné apjával, inkább bosszút áll rajta. Következésképp a film fő üzenete, hogy valójában a traumákkal való megbirkózás tesz minket igazi pozitív hőssé. Ebben pedig hatalmas szerepe van a közösségi

¹⁹ Fontos megemlíteni, hogy a gyerekek személyiségfejlődése szorosan kapcsolódik a közösségi identitásuk kialakulásához, így a kiskorúak valóban a társadalmi szerepek közötti mozgás révén mennek végig azon a pszichológiai átalakulási folyamaton, amely a coming-of-age alapját képezi.

identitás kialakításának is, amely – nem meglepő módon – a családba történő betagozódással jön létre. A *Shazam!* ilyen módon beszédes példája lesz annak, hogy miként illeszkedik a coming-of-age tematika a szuperhősmítoszok által hangsúlyozott (amerikai) sikernarratívákba, alapkonvencióvá téve a poszttraumás fejlődés megjelenítésének elvét. Ugyanakkor a film azt is megmutatja, miként válik a traumafeldolgozás témája egy egyébként leegyszerűsített, abszolút sematizálható, mégis működő narratív formulává a műfajban.

Traumafeldolgozás mint önreflexív motívum

A klasszikus formula folytatásaként érdemes olyan kortárs szuperhősfilmeket is megvizsgálni, amelyek már öntudatosabb módon állnak a saját műfaji konvencióikhoz. Az önreflexív szuperhősfilmek ma nagy divatjukat élik, és ez a tendencia a legtöbbször jellegzetes narratív eljárásokkal, gyakran például az időutazás- és multiverzum-tematika megjelenésével társul. A hősök által bejárt alternatív univerzumok ábrázolása ugyanis jó alapot szolgáltat az adott szuperhős saját történetfeldolgozásainak önreflexív áttekintéséhez, különböző intertextuális, paratextuális és intermediális kapcsolatokat teremtve közöttük.²⁰ A trendet jellemző filmek közül írásomban a *Flash – A Villám* és a *Pókember: A pókverzumon át* című produkciónkat elemzem.

A *Flash – A Villám* főhőse, Barry Allen felfedezi, hogy szupergyorsaságával képes az időben utazni, így megpróbálja megakadályozni édesanyja múltbéli halálát. Ez azonban egy alternatív univerzumba juttatja, ahol – bár sikerül megmentenie anyját – cselekedete a világ pusztulását idézi elő, ennek megakadályozásához pedig saját fiatalkori önmagával kell együttműködnie. Ahogy a történetből is kiderül, a film alapjául ezúttal is a hőst érő traumatikus esemény szolgál, a cselekmény lényege ugyanis a kanonikus történetelemként szolgáló tragikus mozzanat megakadályozása lesz. Ez önmagában is értelmezhető egyfajta önreflexív gesztusként, hiszen a főhős megkísérli megváltoztatni Flash történetének alapmotívumát, a személyes traumát, miközben az alternatív univerzumban való utazások során a film hivatkozik korábbi,

ismert szuperhőskarakterekre és történetekre is. Ennél fogva a *Flash – A Villám* – mint kortárs trendeket követő progresszív szuperhősfilm – a trauma jelenségét a multiverzum-narratíva kifejezetten bonyolult rétegein keresztül próbálja új módon megközelíteni. Ugyanakkor a film többször is hangsúlyozza az időutazást tematizáló filmek közhelyét, miszerint a múltat nem lehet megváltoztatni. Bruce Wayne karaktere pedig kifejti Barrynek, hogy „ezek a sebek tesznek minket önmagunkká”, ezzel elítélve a trauma felülírására vonatkozó szándékot. Barry a megrázkódtatás következtében magának való, nehezen kötődő felnőtté vált, aki saját maga nyomoz az anyja gyilkosa után, hogy bebizonyítsa édesapja ártatlanságát. Ez a bizonyítási vágy (vagyis közvetett módon a trauma) segíti őt abban, hogy felnőjön a bűnüldöző Flash szerepéhez. Ugyanakkor a főszereplő időutazása során találkozik tinédzserkori önmagával, aki azt az önző és felelőtlen verzióját testesíti meg, akivé a tragikus események átélése nélkül válhatott volna.

A filmben innentől kezdve kiemelten fontos a coming-of-age tematika, mivel Barry elveszíti az erejét, és fiatalabb önmagának kell megtanítania mindazt, amivel a világ pusztulását megakadályozhatja. Az önmagával történő találkozás szintén jól kapcsolódik Erikson identitáskialakításra vonatkozó, az önreflexió fontosságát hangsúlyozó gondolatához. Hiszen Barry valóban kritikai viszonyulással lesz képes önmagára tekinteni, egyfajta mentorként elindítva fiatal énjét a felnőtté válás útján. A tinédzserkorú karakter, akárcsak Billy a *Shazam!*-ban, kezdetben önfejű és éretlen, nem érti, hogyan használhatná erejét jó célokra, ami humorforrásként megjelenő összetűzésekhez vezet a két én között. Ezek a momentumok ugyanakkor érdekes reflexiót is kínálnak a felnővekedéstörténetet illetően, ahol a fiatalabb Barrynek önmagához, a saját ideális szuperhősalakjához kell felnőnie, anélkül azonban, hogy átélte volna a jellemfejlődéshez „szükséges” traumát.

Ezáltal a *Flash – A Villám* a coming-of-age témát az öntudatos szuperhősfilm sajátos metaműködésén keresztül fűzi össze a trauma motívumával. A főhős saját naiv tükörképe révén rájön, hogy a gyerekkori megrázkódtatások komoly szerepet játszanak egy szuperhős életében. Édesanyja elvesztésének pillanata az időutazás szempontjából szintén fontos, hiszen ennek megváltoztatása az emberiség

**Flash – A Villám (2023)**

pusztulásához vezet. Így Barry mindkét „verziója” akkor nő fel igazán, és megy át jelentős karakterfejlődésen, amikor rájönnek, hogy muszáj visszacsinálniuk az anyjuk halálát, vagyis a traumaélményt. Mindezt az idősebb Barry magyarázza el a fiatalabbnak, aki kezdetben nem tudja elfogadni a szuperhőskánon által meghatározott sorsát. Ezt követően a tinédzser dühös naivitása hozza létre azt az alternatív ént, aki már sokszor újrájátszotta az időt, és aki végül – elvesztve saját identitását – önmaga ellen fordul. Ebben a metamódon működő jelenetben láthatjuk, mit eredményez, ha a főszereplő mániákusan próbálja felülírni a megváltoztathatatlan traumaeseményt. A fiatalkori én végül felismeri a „kánon” értelmét, és önmagát feláldozva menti meg az idősebb Barryt, ezzel bezárva a kört narratív és metaforikus síkon egyaránt. Így végül a főhős fiatalabbik énjének felnövésében is a poszttrauma fejlődés jelenségét láthatjuk érvényesülni, ugyanakkor a film a gonosz alternatív énen keresztül már érinti a trauma negatív, személyiségromboló hatásának kérdését is.

Hart Robert Perez szerint a kétezres évek utáni szuperhősfilmek ciklusa az amerikai társadalom 9/11-et követő kollektív traumájának lenyomatát hordozza.²¹ Emellett több elemzés is tárgyalja, miként tükröződnek a műfajban bizonyos nemzeti társadalmi szorongások, vala-

mint a sebezhetetlenség mítoszának megtöréséből fakadó maszkulinitásválság.²² A *Flash – A Villám* mindezt jól szemlélteti, ugyanis Barry karaktere látványos reprezentációját adja annak az amerikai gondolkodásmódban megjelenő kérdésnek, amelynek középpontjában a traumatikus esemény megváltoztathatatlanságának feldolgozása áll.

Hasonlóképpen az önreflexivitás és multiverzum logikára épít a szintén 2023-ban megjelent *Pókember: A Pókverzumon át* című animációs film is, ahol azonban az alkotók más narratív stratégiákkal közelítik meg a felnövés és trauma kérdéseit. Az első rész folytatásában Miles Morales életében újra feltűnik Gwen Stacy, azaz a Póklány, aki elvezeti a fiút a különböző dimenziókból származó Pókemberekhez, hogy együtt küzdjenek meg a multiverzumot fenyegető Spottal. Mindeközben a főhősnek a saját szerepét és felelősségét is újra kell értelmeznie, mind szuperhősidentitását, mind magánéletét tekintve. A film mélyebben mutatja be, és sokkal inkább épít a felnővekedés tematikára, mint a *Flash – A Villám* vagy akár a *Shazam!*, ami részben a Pókember-történet alapvető sajátosságának köszönhető. Peter Parker az egyik legismertebb tinédzser szuperhős, akinek története hangsúlyosan érinti a felnővekedés, az identitáskeresés és a felelősségvállalás kérdéseit. Peter Parker volt az első és talán az egyet-

21 Perez, Robert Hart: *Comics as Cinema: Trauma, Genre, and the Rise of the Super-Cycle*. Master's Theses. San Francisco State University, 2011. pp. 11–13.

22 Bővebben ld. Mason, Lizabeth: *American Masculinity in Crisis: Trauma and Superhero Blockbusters*. Bowling Green State University, 2010. p. 1.

len olyan szuperhős, aki introspektív módon gondolkodik, és reflexív belső monológokban elemzi problémáit és életét.²³ Ennélfogva a Pókember-filmek különösen relevánsak a felnővekedéstörténetek vizsgálata szempontjából, mivel kiemelten foglalkoznak a tinédzserkori énkereséssel, a néző saját önismereti dilemmáira is reflektálva. A *Pókember: A Pókverzumon át* főhőse ugyan egy alternatív Pókember-karakter, ugyanakkor az alkotók kiemelt hangsúlyt helyeztek a serdülőkori identitáskeresés és belső konfliktusok bemutatására Miles Morales és a Gwen Stacy karakterén keresztül.

Gwen megpróbáltatásainak bemutatása után Miles életébe nyerhetünk bepillantást, aki már tapasztalt Pókemberként segíti az embereket, miközben igyekszik normális tinédzseréletet élni. A film ezt a kettősséget is kiemeli, jól érzékeltetve a fentebb említett nagykorúvá válás során megélt társadalmi szerepek közötti mozgás és átmenetiség problémáit. Miles nehezen egyeztetni össze szuperhősfeladatát az iskolával, és a családi kötelezettségek miatt gyakran kerül konfliktusba szüleiével, akik előtt nem tudja felfedni szuperhős-identitását, ami fokozza benne a dac és megneveltség érzését. Ezáltal a *Pókember: A Pókverzumon át* igen komplex módon ágyazza be a coming-of-age tematika hétköznapiabb, „banálisabb” és a befogadó számára is átérzhető kérdéseit a szuperhőstörténet elbeszélésébe. Az önismeret témája kulcsszerepet játszik az akciónarratívában is, hiszen Miles a multiverzum felfedezése során arra kényszerül, hogy saját döntései révén alakítsa ki identitását. A film fordulópontján a főszereplő találkozik az alternatív univerzumokból érkező Pókemberekkel és vezetőjükkel, Miguel O’Harával, aki elmagyarázza a kánonesemények lényegét. Ezek a kulcsfontosságú történések minden szuperhőstörténetben elkerülhetetlenek, és megváltoztatásuk az univerzum összeomlásához vezethet. A legfőbb ilyen kánonesemény nem más, mint egy trauma átélése, azaz Pókember esetén egy szeretett személy elvesztése. Miguel O’Hara saját tragédiájából tanulva nem engedi Milesnek, hogy a fiú beavatkozzon saját sorsába, amikor kiderül, hogy az apja halála része lehet a káontraumának. Miles tehát választást elé kerül: vagy elfogadja a tragikus eseményt, és követi társai tanácsát a multiverzum védelmében, vagy szembeszáll velük a sors megváltoztatásának szándékával, ahogyan Barry is megkísérelte a *Flash – A Villám*ban. A fiú végül

úgy dönt, hogy a saját útját járva, a család intézményét előtérbe helyezve megpróbálja megmenteni az apját, ez pedig az első valódi fordulópontot jelenti, amely kimozdítja őt az addigi határhelyzetből, és elindítja a felnőtté válás útján. Ez a pillanat az átmenet rítusának megnyilvánulásként is tekinthető, mivel a hős saját döntésével átlépi azt a határt, amelyet Miguel (és a többi felnőtt) domináns tekintélye jelölt ki számára.

A trauma átélése tehát jelen esetben nem explicit módon mutatkozik meg, és a felnőtté érés fordulópontja, illetve a főhős identitásának megszilárdulása itt is a megrázkódtatás élményéhez kötődik. Mindez azt is jelenti, hogy ez a film is a trauma pozitív személyiségformáló hatásából, azaz a poszttraumás fejlődés jelenségéből indul ki, és erre öntudatos módon reflektál a kánonesemények beemelésével. Ugyanakkor Miles éppen a poszttraumás (akár pozitív) hatás elkerülésére törekszik, miközben ezzel a kritikai gondolkodást és önreflexiót tükröző döntésével – és egyúttal a normákkal való szembeszegüléssel – alakítja ki identitását. A főszereplő ebben a filmben is találkozik önmaga gonosz alternatív énjével, ami szintén szimbolikus pillanatként értékelhető. Miles saját magával való találkozása ugyanis a kritikai önreflexió metaforájaként válik, mivel a fiú kívülről nézve ismeri fel alternatív énjét, és realizálja, ki lehetett volna, ha az élete másként alakul. A film lezáratlan vége ugyan nyitva hagyja a főszereplő traumafeldolgozásának, énkeresésének folyamatát, azonban a coming-of-age témáját így is kivételesen mélyreható módon járja körül, kitérve a kérdés hétköznapi aspektusaira is. Ezenfelül a *Pókember: A Pókverzumon át* a trauma kanonikus, szuperhősképző jelenségét különböző nézőpontok bemutatásával tematizálja. Vannak konvencionális hősök, mint Miguel O’Hara, akik szerint a trauma megkerülhetetlen a hőssé váláshoz, és olyanok is, mint Miles és Gwen, akik lázadó fiatalemberek szembenéznek a társadalmi normákkal, valamint (metamódon) a műfaj kánonelemeivel. Ezek a különbségek és párhuzamok jól mutatják, hogy míg a *Flash – A Villám* hagyományos módon a trauma elkerülhetetlenségére helyezi a hangsúlyt, addig a *Pókember: A Pókverzumon át* „dacos tinédzser módjára” éppen a normákkal való szembeszegülésben és az önálló döntések fontosságában látja a felnőtté válás kulcsát, felülírva ezáltal a műfaji konvenciókat.

²³ Lee, Stan – Mair, George: *Excelsior!: The Amazing Life of Stan Lee*. New York: Fireside, 2002. p. 128.

Amennyiben pedig az amerikai társadalom tükörképeként tekintünk ezekre az alkotásokra, úgy *A Pókverzumon* át egy olyan új generáció és gondolkodásmód eljövételét jelzi, amely felborítja a kollektív traumához való addigi normatív hozzáállást.

Antihősök – a trauma negatív személyiségformáló ereje

A megrázkódtatások által pozitív irányba változó, vagyis a poszttraumás fejlődést képviselő hősök után érdemes röviden kitérni néhány olyan atipikus példára is, ahol a trauma romboló hatással van a főszereplő hősök személyiségére. A fentebb már említett *X-Men* filmek nagy hangsúlyt helyeznek a hősök kitaszítottságérzésére és a traumatikus tapasztalataikkal történő belső küzdelemre. Ezekben a filmekben sokszor az antagonista karakterek is kiemelt szerepet kapnak, a trauma negatív hatásának példaként szolgálva. Jean Grey alakjában egészen árnyaltan láthatjuk a trauma romboló hatása és a pozitív irányba való elmozdulás közötti nehéz belső küzdelem megjelenítését. A 2019-es *X-Men: Sötét Főnix* című film a karakterről, pontosabban annak trauma hatására bekövetkező belső töréséről szól, amely a fiatalkori identitáskeresést is erősen befolyásolja. A film egy múltbéli tragédia felidézésével nyit: Jean kontrollálatlan ereje miatt autóbalesetben meghalnak a szülei. Ez az esemény kulcsfontosságú lesz az egész cselekmény szempontjából, mivel már ekkor megjelenik a nem szándékos bántás motívuma, amelyet Jean állandó lelki teherként hordoz magában.

A flashback jelenetek után a gondtalan, fiatal felnőtt Jean Greyt látjuk, aki egy balul sikerült akció során hatalmas erőre tesz szert, ami felszínre hozza a múlt sebeit. Kiderül ugyanis, hogy Charles Xavier (azaz X professzor) gyermekkorában mesterségesen beavatkozott Jean elméjébe, elzárva a lányt a traumáitól. Miután ezt megtudja, Jean teljesen összeomlik, amit csak súlyosbít az a felfedezés, hogy apja életben maradt, csak nem akarta felnevelni a

lányát. Jeanban, szembesülve dühének pusztító erejével, ismét feléled a félelem, hogy akaratlanul is árt másoknak, ami az emberekbe vetett bizalmának elvesztésével kiegészülve teljesen felborítja személyiségét, megkérdőjelezve identitását. A személyiség felborulása a felnővekedés szempontjából egyfajta „negatív előjelű” átmeneti rítusként értelmezhető, amely itt is a repülés motívumához kapcsolódik, hiszen Jean fizikailag felemelkedik barátai és addigi élete fölé, ezzel szimbolizálva a rítushoz köthető határátlépést. Így a film a coming-of-age szuperhősfilmek sorába illeszkedik, azonban itt a felnövésével járó társadalmi szerepek és határok közti mozgás regresszív módon történik, ami egyúttal negatívan befolyásolja a lányban kialakuló kritikai önreflexió képességét is. Jean ugyanis a szembesülés után képes reflektíven tekinteni saját magára, ám egy torz, negatív képet alkot személyiségéről, ami az állandó önostorozás révén tovább rombolja identitását. A főhősnő nehezen kezelhető ereje így a későn rászakadó, feldolgozhatatlan trauma hatására teljesen elszabadul, ami egészen a film utolsó negyedéig a főszereplőt a többi hős ellen törő antagonistává alakítja át.

Az *X-Men: Sötét Főnix*ben tehát a trauma elsődlegesen krónikus negatív hatását látjuk: nem segít a hősnek megtalálni az erejét és kezelni azt, hanem ennek eredményeként a főszereplő elveszti a kontrollt képessége felett, amittől összeomlik az identitása.²⁴ Ezt a negatív folyamatot és Jean erejét akarja kihasználni az emberiség elpusztítása érdekében a valódi antagonista, Vuk. A megoldás Charleshoz köthető, aki Jean tudatába belépve azzal ismeri el, hogy hibázott, hogy elnyomja a lány fájdalmát. Így a film szintén a poszttraumás fejlődés jelenségére mutat példát: a múlt fájdalmas pillanatai megkerülhetetlenek egy szuperhős számára, ezeket elnyomni nem lehet, hiszen egy igazi hős éppen a megpróbáltatásoknak köszönhetően tud megerősödni. Az *X-Men: Sötét Főnix* vége azonban eltér a megszokott lezárásoktól, mivel Jean identitáskeresése abban teljesedik ki, hogy feláldozza magát az emberiségért Vukkal szemben (noha a lezárás nyitva hagyja a kérdést a sorsát illetően). Amennyiben a lány tettét a valódi identi-

²⁴ Érdekes azonban elgondolkodni azon, hogy az eddigi férfi hősök mellett jelen esetben miért egy női karakter mutatja az egyik legszemléletesebb példáját a traumára adott negatív reakciónak – ez egyébként több filmben is fellelhető séma. A szuperhősfilmek genderkérdéseit, azon belül a női karakterek sajátos szerepét és a maszkulinitásképp reprezentációját manapság számos szakirodalom taglalja, pl. Rayborn, Tim–Keyes, Abigail (eds.): *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*. Jefferson: McFarland & Company, 2018.

táskialakítás fordulópontjaként értékelhetjük, úgy Jean ál-dozata – amely szintén a fizikai felemelkedés metaforikus mozzanatához köthető – maga válik az újabb átmeneti rítussá, a tényleges felnövést elhozó momentummá. Így válik végül a filmben az atipikus hős is tipikussá, illetve oldódik bele a lélektani dráma a szuperhősfilmek narratív sémájába.

Az X-Men-univerzumban számos, coming-of-age tematikához köthető produkciót találhatunk, azonban az atipikus hősök és a negatív traumahatás vizsgálata szempontjából érdemes megemlíteni még *Az új mutánsok* című 2020-as filmet is. A történet olyan mutáns tinédzseréről szól, akiket egy intézetben tartanak fogva, és akik mindannyian erős traumákat éltek át gyermekkorukban, horrorisztikus jelenetek formájában kísértve őket. A film főszereplője, Dani is egy tragikus esemény miatt kerül az intézménybe, ám érkezése hatására a fiatalok PTSD-tüneteket mutató látomásokkal kezdenek szembesülni. Jelen esetben az egyes karakterek traumafeldolgozása és identitásalakulása nem kap hangsúlyt, a tinédzserek háttértörténete csak érintőlegesen és igen sematikus módon kerül bemutatásra. A cselekmény elején az antagonistaszerepét betöltő intézetvezető, Dr. Reyes terápiás foglalkozásokkal próbálja feltárni a fiatalok megrázkódtatásait és személyiségét. Ez ismét azt a kiindulópontot erősíti, hogy a szuperhőssé váláshoz elengedhetetlen a traumákkal való szembenézés és az ebből fakadó erő beépítése az identitásba.

*Az új mutánsok*ban az alkotók egyértelműen Dani karakterén keresztül szeretnék bemutatni egy hasonló, kezdetben atipikus felnövekedéstörténetet, mint amit az *X-Men: Sötét Főnix*ben is láttunk. Dani is akaratlanul bántja társait, ugyanis a film során kiderül, hogy a lány képessége éppen az, hogy mások elé tárja saját múltbéli megrázkódtatásait, félelmeiket. Így számukra a trauma kezdetben nem válik pozitív, fejlődést kiváltó tényezővé, inkább félelem formájában akadályozza meg őket abban, hogy szupererejüket magabiztosan és kontrolláltan gyakorolják. A film végén Dani félelmeinek és szorongásainak kivetüléseként egy hatalmas medve jelenik meg, amelynek a pusztítását csak a lány tudja megállítani azzal, hogy szembenéz vele, és megzabolazza az állatot. Ez a didaktikus jelenet szolgál a határok megtapasztalását és kijelölését jelző átmeneti rítusként, amelynek során a társadalmi

szerepek közti mozgás révén a kezdetben elnyomott főhős hirtelen öntudatos, vezető személyiséggé válik. Így végül a trauma romboló hatása és az atipikus hősök ábrázolása némileg feloldódik a végkifejletben, amikor Dani megtanulja kontrollálni destruktív erejét, és reflektál saját identitására, ami a felnőtté válás első fontos eleme lesz. A poszttraumás fejlődés tehát ebben a filmben is megvalósul, habár *Az új mutánsok* nem ad semmiféle végkifejletet a többi karakter sorsát, traumáját illetően azon kívül, hogy Danivel együtt távoznak az intézetből. Az alkotás jól szemlélteti, hogy a szuperhőstörténetekben hogyan épülhetnek be a trauma negatív hatásának ábrázolásába a horror műfaji elemei. Egyúttal *Az új mutánsok* látványos példát ad arra is, hogy bár a horrorelemek színesíthetnek, sőt akár mélyíthetnek a trauma- és karakterábrázolás módjait, a szuperhősfilmek kanonikus, pozitív lezárása gyakran felülírja ezt, leegyszerűsítve a traumafeldolgozást, az identitáskeresést és a felnövekedés kérdéseit.

Végezetül egy olyan filmre térnek ki, amely valóban atipikus módon, bármiféle feloldás nélkül mutatja be a trauma romboló hatását a szuperhősfilmek kontextusában. A 2012-es *Az erő krónikája* alapvetően másképpen közelíti meg a műfajt, amit már a kézi kamerás *found footage* esztétika is jelez. A filmben a történet a karakterek által rögzített felvételeken keresztül bontakozik ki, lehetővé téve a közönség számára, hogy közvetlenebb kapcsolatba kerüljön a látottakkal. Ez a stilisztikai megoldás olyan érzést kelt, mintha a nézők maguk is ott lennének a szereplők mellett, miközben azok felfedezik superképességeiket. Így először végigkövetjük, amint főszereplőnk, a hobbikamerás Andrew-t különféle módokon bántalmazák. Az első jelenetben alkoholista apja verbálisan abuzálja, amíg súlyosan beteg édesanyjáról kell gondoskodnia. Az iskolában társai alázzák meg, csupán unokatestvérével tart fenn beszélőviszonyt, aki elviszi egy házibuliba, ahol egy földönkívüli entitás révén különös erőre tesznek szert. Eleinte, ahogyan erejüket kezdik megismerni, kisebb csínytevésekre használják azt, amit Andrew is élvez, sőt a fiú elkezd kinyílni és kapcsolódni két társához. A fordulópontot azonban az a pillanat hozza el, amikor a főhős hirtelen felindulásból lesodor egy autót az útról, amelynek sofőre majdnem meghal. Ezt követően a fiúk megegyeznek, hogy csak jóra használják erejüket, amit Andrew egyre inkább élvez, és ami eleinte pozitívan formálja személyiségét.



Az erő krónikája (2012)

Beszélgetni kezd barátaival az érzelmeiről, szociális életet él, és hirtelen népszerűvé válik. Ezek mind az átmenet rítusaként értelmezhető mozzanatok, amelyek a társadalmi elszigeteltség és a betagozódás közti pozícióváltást, a társadalmi szerepek közti mozgást jelzik. Ennek csúcspontját szintén a repülés pillanata hozza el, amikor a népszerűséget jelképező Steve karakteréhez felemelkedve Andrew számára megtörténik a szimbolikus társadalmi integráció.

Ugyanakkor a valódi beilleszkedés és identitáskialakítás sikertelensége hamar megmutatkozik, amikor bizonyos szituációkban előjönnek a fiú addig elnyomott indulatai. A tragikus esemény akkor következik be, amikor Andrew egy veszekedés során véletlenül megöli barátját, Steve-et. Ennek eltitkolása és a benne lévő érzések elfojtása azonnal visszafordítja az addigi személyiségfejlődési folyamatot, innentől eluralkodik rajta az addig háttérbe szorított haragja és fájdalma, és erejét rossz célokra kezdi használni. Így a hirtelen jött pozitív megerősítés a feldolgozatlan traumák hatására semmissé válik, és a fiú egyre szörnyűbb dolgokat tesz (öl az anyjáért, dühében felrobbant egy kórházat). Ezután tehát szintén egy negatív értelemben vett felnővekedés folyamatát látjuk, ahogyan Andrew folyamatosan próbára teszi, majd átlépi a társadalmi normák által kijelölt határokat. Mindezt az időről időre megjelenő lebegtetett kamera képe árnyalja, amely külső nézőpontból veszi fel a fiút, és amely az önreflexióra való képesség megmutatkozásaképpen is értelmezhető; jelen esetben azonban egy sérült személyiség megszilárdu-

lásának folyamatát ábrázolja. Így lesz a kezdeti POV kézi kamerás nézőpontból a film végére eluralkodó külső nézőpontú, kevésbé instabil kamerakezelés, amely Andrew negatív személyiségalakulását és felnővésének folyamatát ábrázolja. Nézőként ezáltal végigkövetjük, miként lesz a bizonytalan, elnyomott fiúból egy meghasadt személyiségű, világ ellen forduló tömeggyilkos.

Az erő krónikája tehát egyértelműen a felnővekedéstörténet és a traumafeldolgozás kudarcát mutatja be egy atipikus hős inverz fejlődéstörténetén keresztül, mindezt szubjektív stilisztikai eszközökkel ábrázolva. A szupererő elsajátítása és megtanulása kezdetben ugyan segít Andrew számára szocializálódni, önbizalmat szerezni és a saját identitását kialakítani. Ugyanakkor jól látható, mi történik, ha valaki a traumáival való szembenézés nélkül, pszichés értelemben sérült állapotban jut ilyen nagy hatalomhoz. Ráadásul Az erő krónikája lezárása sem ad feloldást: Andrew-t megöli unokatestvére, hogy ámokfutásának véget vessen. Ennélfogva a film nemcsak stílusában, de történetvezetésében is megőrzi a valószerűséget, és a konvencionális szuperhősfilmes mintákat kiforgatva pesszimista képet rajzol arról, mi történik, ha nem a „megfelelő” ember kapja a szuperképességet. Átvitt értelemben pedig ez a produkció is rezonálhat az amerikai társadalom átalakulásának folyamataira, kollektív traumáinak leküzdhetetlenségére, de az olyan szociális problémákra is, mint az iskolai zaklatás, a családon belüli erőszak, az alkoholizmus és a mentális egészséggel küzdő fiatalok

támogatásának hiánya. Feltűnő, hogy mindezek az iskolai mézárások háttérben is hangsúlyos kérdések, és Andrew alakja – mint „potenciális elkövető” – jól tükrözi, hogyan válhat egy elnyomott fiatal a szociális körülmények által formált tragikus figurává. Következésképp *Az erő krónikája* rendhagyó módon valóban a tragédiák feldolgozásának kudarcát és a felnövekedés sikertelenségét ábrázolja, ám ehhez ki kell lépnie a műfaj hagyományos stilisztikai és narratív kereteiből.

E filmpéldákból jól látható tehát, hogy döntő többségben vannak azok a coming-of-age tematikájú superhősfilmek, amelyek a műfaji kánonba illeszkedve a traumának pozitív személyiségformáló erőt tulajdonítanak. Bár léteznek olyan filmek, amelyek elvétve foglalkoznak a megérzőkództatásra adott negatív reakciók mélyebb, lélektani és személyiségformáló hatásaival, ezek az alkotások is jórészt az egészséges identitás kialakításának pozitív végkifejletével zárulnak. A fent elemzett produkciók sokféle módon és mélységgel közelítik meg a coming-of-age és a traumafeldolgozás témáit, azonban észlelhetők bennük bizonyos alapvető narratív és stilisztikai jegyek. Ilyen például a – gyakran a nyitójelenetben megjelenő – traumaflashback, amely az adott hős eredettörténetét magyarázza, rögtön középpontba helyezve a főhős lelkét későbbiekben terhelő belső konfliktust. Az önmagunkkal történő belső harcot több film is tematizálja (pl. *X-Men: Sötét főnix*, *Az új mutánsok*), akár szó szerint a karakter saját magával történő összeapása során (pl. *Flash – A Villám*, *Pókember: A Pókverzumon át*). Ez egyúttal értelmezhető a felnőtté válás kulcsát adó önreflexivitás és kritikai gondolkodás szimbolikus reprezentációjaként. Emellett a mentoralak jelenléte is ismételtelen felbukkan (pl. *Shazam!*, *Flash – A Villám*, *X-Men: Sötét főnix*), akinek fontos szerepe lesz a főszereplő felnövekedéstörténetében. A repülés motívuma – mint a határok felfedezését jelző átmeneti rítus kiemelt eleme – szintén gyakran visszaköszön, általában a hős kiteljesedését, képességeinek sikeres elsajátítását jelezve (pl. *Shazam!*, *Az erő krónikája*). Ezenfelül a csoportidentitás kialakítása is kulcsfontosságú tényező a főszereplő számára (pl. *Shazam!*, *Pókember: Pókverzumon át*, *Az új mutánsok*, *Az erő krónikája*), ami a társadalmi beilleszkedés, betagozódás szimbólumaként olvasható.

Mindezek a közös elemek a műfaj erősen kanonikus jellegét mutatják, amelyek döntő többségben a felnöveke-

dés folyamatának és a nehézségek leküzdésének sikernarratíváját erősítik meg. Időről időre azonban találhatunk olyan produkciókat, amelyek valamilyen módon kilépnek a normatív ábrázolás kereteiből, viszont annál érdekesebb töréspontjait fedik fel az amerikai kollektív populáris gondolkodásnak. Érdemes tehát figyelemmel kísérni, hogyan alakul ez az elsőre mereven sematikusnak tűnő műfaj, hiszen sokat elárul az azt kitermelő kultúra önreflexivitásra való képességéről is.

Bence Varga

Growing up as trauma in the contemporary American superhero film

In my study, I examine coming-of-age themed superhero films which prominently feature the concept of "original trauma". In these works, child or teenage protagonists experience various traumas (e.g., loss of parents, verbal or physical abuse, bullying), and their process of coping with these challenges runs parallel with discovering their superpowers and embracing their hero roles. Thus, the process of working through these experiences serves as the foundation of the coming-of-age narrative, while its positive transformative power fits well within the canonical storytelling of superhero films. I primarily focus on American-produced superhero films that follow traditional story structures, analyzing the similarities among them and distinguishing between the identity-search journeys of typical and atypical heroes. I aim to explore the connections between trauma coping and the journey to adulthood through six films: *Shazam!* (2019), *The Flash* (2023), *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018), *X-Men: Dark Phoenix* (2019), *The New Mutants* (2020), and *Chronicle* (2012). My study seeks to identify common threads among these films to draw conclusions about the representation of the trauma topos and coming-of-age, while also considering how American collective trauma processing and reflections on identity are manifested in these works.

Szerzőink

BENKE ATTILA

Szerkesztő, filmtörténész, filmkritikus. Felsőfokú tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karán, filmelmélet- és filmtörténet alapszakon, majd filmtudomány mesterszakon végezte, ugyanitt hallgatója volt a Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, média- és kultúraelmélet doktori programjának. Írásai a Magyar Művészeti Akadémia kiadványaiban, a *Metropolis*, a *Filmvilág*, a *Filmszem*, a *Pannonhalmi Szemle*, a *Lege Artis Medicinae* című folyóiratokban, az *Országútban*, az *IGN*, a *Prae.hu*, a *KULTer*, a *Jelenkor Online* és a *Beatkorszak.blog.hu* portálokon jelentek, illetve jelennek meg. Érdeklődési és kutatási területe a magyar filmek, a tömegkultúra, a filmes műfajok, a hatalom és az identitás kérdései.

Elérhetőség: cheattila@gmail.com

BÁCSKAI-NAGY BARNABÁS

Tanár, vágó-hangmérnök, az ELTE Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programjának doktorandusza. A Károli Gáspár Református Egyetemen szerzett tanári diplomát történelem és mozgókép-, médiaismeret szakon. Kutatási területei a kvantitatív és empirikus filmtudomány, a fikciós horror kulturális és társadalmi interpretációi, valamint a horror evolúciós megközelítései. Doktori disszertációját a horrorfilm kulturális összehasonlító, kvantitatív stílselemzéséből írja.

Elérhetőség: bnbarnabas@student.elte.hu

Affiliáció: ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem, BTK - Filozófiatudományi Doktori Iskola (Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program)

CSOMÁN SÁNDOR

A Szegedi Tudományegyetem Irodalomelméleti Doktori Iskola Irodalomelmélet és Vizuális Kultúra Programjának negyedéves hallgatója, ahol a filmpedagógiát mint kurrens módszertant, illetve a posztadolensek mozgóképfogyasztási szokásait, tendenciáit kutatja. Egyéb kutatási és érdeklődési területei közé tartozik az európai art-house és a kortárs magyar film tendenciáinak vizsgálata. Filmkritikái, beszámolóí, recenziói és interjúi a *Revizor*, a *KULTer*, a *Helikon*, az *Apertúra* és a *Filmvilág* hasábjain jelennek meg.

Elérhetőség: sandor.csoman30@gmail.com

Affiliáció: Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék

VARGA BENCE

2021-ben szerzett alapszakos diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karán szabad bölcsészet szakon, filmelmélet és filmtörténet specializáción. Ezután az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán tanult, ahol 2023 nyarán diplomázott. Kiemelt kutatási területei a kortárs szerzői film, a filmbefogadási elméletek és a horrorfilm műfaji sajátosságai.

Elérhetőség: v.bence1998@gmail.com

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelem-szerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

Amennyiben az adott cikk, kötet vagy fejezet DOI azonosítóval rendelkezik, a DOI számot kérjük feltüntetni a hivatkozásban!

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címetek (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 28. no. 3.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Zsanett Milojev-Ferkó

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Contemporary Coming-of-age Stories

- 6 Introduction to the contemporary coming-of-age stories issue
- 8 *Attila Benke: Final exam in masculinity*
Masculine identity and family in contemporary Hungarian coming-of-age films
- 20 *Barnabás Bácskai-Nagy: Limbo and libido*
The figures of demonic possession and witchcraft in the mythology of coming-of-age horror
- 32 *Sándor Csomán: The mystery of converting consciousness*
Identity crisis, individual and communal perspectives in contemporary coming-of-age films
- 42 *Bence Varga: Growing up as trauma in the contemporary American superhero film*
- 53 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154

