

[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]

Szerzői felnövekedéstörténetek

- 6 Bevezető a Szerzői felnövekedéstörténetek összeállításához
- 8 Milojev-Ferkó Zsanett: Szemüvegesek és Harlekinnek
Felnövekedéstörténetek a magyar új hullámban
- 20 Kánási Botond: Parentifikáció és infantilizmus
A felnövekedés paradox jellege Steven Spielberg filmjeiben
- 30 Zalán Márk: A sziklától a valóságig
A felnövekedés motívuma Peter Weir filmjeiben
- 42 Farkas Ábel: A Studio Ghibli felnövekedéstörténetei
A realizmustól a mitologizálásig
- 54 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:

A FILMES REMAKE
ÖKOFILMEK

*A címlapon a Sodrásban egy képkockája,
a hátsó borítón a Totoro – A varázserdő titka egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: GAÁL ISTVÁN: SODRÁSBAN (1964) © RAJNÓGEL IMRE, ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI
KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

HÁTSÓ BORÍTÓ: HAYAO MIYAZAKI: TOTORO – A VARÁZSERDŐ TITKA (1988) © STUDIO GHIBLI

SIMÓ SÁNDOR: SZEMÜVEGESEK (1969) © ENDRENYI EGON, ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR,
TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

HAYAO MIYAZAKI: CHIHIRO SZELLEMORSZÁGBAN (2001) © STUDIO GHIBLI

HAYAO MIYAZAKI: A FIÚ ÉS A SZÜRKE GÉM (2023) © STUDIO GHIBLI

Korábbi számaink

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

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>

Szerzői felnövekedéstörténetek

Bevezetés a Szerzői felnővekedés-történetek összeállításához

A *Metropolis* a *Kortárs felnővekedéstörténetek* után a *Szerzői felnővekedéstörténetek* összeállítással folytatja a fiatalokról szóló változástörténetek filmtudományos leírását. Jelen számban azt vizsgáljuk meg, hogy egyes rendezők vagy alkotói csoportosulások hogyan használták a felnőtté válás tematikáját saját vagy generációjuk meghatározó tapasztalatainak rekonstruálásához.

A felnőtté válás tematikája mindig is gazdag materiát jelentett a filmkészítők számára, hiszen a szerzőiség megjelenésével és vele a személyes hangú filmkészítés elterjedésével a rendezők gyakran saját élettörténeteiket vitték vászonra, és ezekben – életkorukból adódóan – a gyermekkortól a fiatal felnőttkorig tartó periódus eseményeit rögzítették. Különösen az ötvenes évek végétől, az (európai) új hullámok megjelenésével vált a fiatal filmkészítők egyik meghatározó paradigmájává a felnőtté válás tematikája, amely nemcsak a protagonista változásaként, hanem a történelmi vagy politikai rendszerek transzformációjaként és a filmművészet nagykorúvá érésének narratívájaként is olvasható. Az amerikai filmtörténetben az ötvenes években megjelenő tinifilmek a baby boomer generáció fiatal fogyasztóit célozták meg, és egyúttal az ifjúsági kultúrát szociológiai jelenséggé emelték. A *Haragban a világgal* (*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1955) vagy a *Tábladzsungel* (*Blackboard Jungle*; Richard Brooks, 1955) című alkotásokban a generációs különbségek érzé-

keny pszichológiai árnyalása drámai felhanggal rögzítette az Eisenhower-érában felcseperedő dühös tinédzserek aggodalmait; ezt követően a hollywoodi reneszánsz alkotói kvázi-autobiografikus munkáikkal konzerválták az ifjúság lázadó, ellenkulturális jellegét, vagy modern formanyelvi alkotásaikkal leheltek új életet a hollywoodi stúdiórendszer konvencionális megoldásaiba. Mindkét példa arra világít rá, hogy a felnővekedéstörténetek elterjedéséhez társadalomtörténeti és filmtörténeti indokok egyaránt hozzájárultak.

Lapszámunkban Milojev-Ferkó Zsanett tanulmánya a magyar új hullámban elterjedő felnővekedéstörténeteket vizsgálja a szerzői filmmel összefüggésben. Szövegében elsőként tesz kísérletet arra, hogy a jelenség hatvanas évekbeli megjelenésének intézménytörténeti, kultúrpolitikai és filmtörténeti okait összefoglalja. Kánási Botond Steven Spielberg vonatkozó alkotásaiban a parentifikáció és az infantilizmus fogalmain keresztül értelmezi újra a hollywoodi sztárrendező vonatkozó filmjeit. Tanulmányának központi állítása az, hogy a szülőkértékek általában nem elég érettek feladataik felelősségteljes ellátására, ezáltal a gyermekek túl korán kényszerülnek önmagukról gondoskodni, ezt a situációt pedig ellentmondásos módon épp a felnőttek gyermeki világba való visszatérése képes feloldani. Zalán Márk szövegének alapállítása az, hogy Peter Weir ausztrál filmrendező eddigi életművét áthatja

a coming-of-age tematika. Hiánypótló tanulmányában a rendező alkotásain keresztül a felnőtté válás narratív és formanyelvi elemzését hajtja végre. A szerző Weir felnőtté válás-történeteinek elemzésével arra mutat rá, hogy a rendező felnövekedéstörténetei miben térnek el a hagyományos változatoktól, illetve mennyiben követik azok bevett megoldásait. Emellett rávilágít arra is, hogy Weir hollywoodi emigrációja után mennyiben tudott hű maradni saját stílusához. Farkas Ábel a japán Ghibli Stúdió szerzőinek felnövekedéstörténeteit osztályozza tanulmányában, megkülönböztetve a realista és a fantasztikus változatokat. A szerző szerint a coming-of-age műfaja Miyazaki Hayao filmjeiben sajátos mitológiai térbe terelődik, s pontosan reprezentálja a mitológiai hős útjának hármas felosztását: az elszakadás, a beavatás és a visszatérés fázisait.

A vonatkozó szám megerősíti azt a tényt, hogy a szerzők gyakran identitásküzdelmeket fogalmazzák meg a kamasz hősök történeteinek keresztül, ezáltal pedig aktuális generációs kérdésekre és az éppen formálódó társadalmi-politikai változásokra is reflektálnak.

Milojev-Ferkó Zsanett

Szemüvegesek és Harlekinek Felnővekedéstörténetek a magyar új hullámban

Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy a magyar új hullámban milyen filmtörténeti, társadalomtörténeti és kultúrpolitikai indokok álltak a felnővekedéstörténetek jelenségszerű elterjedése mögött. Jelen szövegben *A műfajok a magyar filmtörténetben* címmel megjelent Kovács András Bálint-tanulmány által használt logika mentén használom a szerzői film és a felnővekedéstörténet kategóriáit,¹ ennek értelmében a továbbiakban a szerzői film főműfajként, a felnővekedéstörténet pedig alműfajként szerepel.

A társadalomtörténeti háttér felvázolása után a Kádárkorszak és az ifjúság helyzetét vázolom. Ezt követően a hatvanas évek filmtörténeti környezetének legfontosabb jellemvonásait mutatom be, fókuszálva azokra a tényezőkre, amelyek hozzájárultak a felnővekedéstörténetek elterjedéséhez. Ezt követően az alműfaj legfontosabb jellemzőit azonosítom, és felvillantom, hogy milyen tematikus vonások jelennek meg a felnőtté válás kapcsán a vonatkozó alkotásokban. Célom az, hogy bemutassam, miért és hogyan váltak kardinálisá a hatvanas évek magyar filmtörténetében a fiatalokról szóló változástörténetek.

A fiatalság mint epitheton ornans

A felnővekedéstörténetek új hullámbeli megjelenése szexizmográfként jelzi a kurrens változásokat, hiszen a műal-

kotások „tünetei” a világnak, amelyben aktuálisan megjelennek. Míg a Bildungsroman a 18. század végén nyújtott mintát a fiatalok számára a dupla forradalom után a modern kultúrába való belépéshez,² addig az 1950-es évek végétől a filmben megjelenő felnővekedéstörténetek a társadalom jelentékeny rétegét alkotó fiatalok eszmélését, változástörténetét konzerválják, reflektálva a periódus társadalomtörténeti, politikai és filmtörténeti mozgásaira.

Amerikában az ötvenes évektől kezdődően az ifjúság szerepe átalakult, és különböző lázadási formákban csúcspontot ért el. Ezek eredője a fekete polgárjogi mozgalmakhoz (1955–1968) kapcsolódó demonstrációs kezdeményezések voltak, közös nevezőjük pedig a (vietnámi) háborúellenesség volt. Theodor Roszak kifejezésével élve az akkori fiatalok ellenkultúrát („counter culture”) hoztak létre. A neves szociológus meglátása szerint a fiatalok feltűnése a társadalmi nyilvánosság szerkezetében abban állt, hogy a társadalom fele huszonöt éven aluli volt, akik átértékelték, miféle erő, lehetőség és hatalom rejlik nagy számukban.³ Roszak értelmezése szerint a fiatalok öntudatra ébredését részben a piaci mechanizmusok segítették elő és támogatták, amennyiben nagy létszámú társadalmi csoportként sok szabadidővel és magas keresettel rendelkeztek. Emellett az egyetemi felsőoktatás szélesebb körű elterjedése, illetve a szülők által alkalmazott engedékenyebb és liberálisabb nevelési módszerek is a fiatalság

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.1>

1 Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/> (utolsó letöltés ideje: 2023. 05. 05.) <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4> Érdemes megjegyezni, hogy ez a tudományos vizsgálat nem tekinti műfajnak a felnővekedéstörténeteket, hanem a nevelődési film műfaját vizsgálja, amely valószínűsíthetően részben vagy teljesen átfedést képez a felnővekedéstörténetekkel. Ez is a kategória immanens „rugalmasságát” és tudományos megítélésének ambivalenciáját mutatja. Ennek oka abban áll, hogy a műfaj genológiai szubsztanciája túl általános (a fiatalság és a változás).

2 Lásd erről bővebben: Moretti, Franco: *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.

3 Roszak, Theodore: *The making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969. pp. 1–41. (Magyarul: Roszak, Theodore: *Ellenkultúra születik. Gondolatok a technokratikus társadalomról és ifjú ellenzékéről*. [trans. Krassó György] Budapest: Népművelési Intézet, 1979.)

társadalomban betöltött új szerepét erősítették. Az ellenkultúra közös jellemzője a fennálló társadalmi rend és intézmények kritikája mellett az egyéni szabadság és az önmegvalósítás előtérbe kerülése volt, ezzel összefüggésben a generációs feszültségek is felerősödtek, és diskurzusképző tényezővé váltak.⁴ Továbbá az erőszak- és háborúellenesség, a szexuális gátak felszabadulása, valamint szociális érzékenység jellemezte az ellenkultúrához tartozó fiatalokat.⁵ Amerikában a hippimozgalom, a beatmozgalom, a yippik és az egyetemeken szerveződő újbaloldali eszméket magukénak érző diákok tüntetései (pl. a Columbia Egyetemen Students for The Democratic Society és a Berkeley Egyetemen Free Speech Movement) voltak a legmeghatározóbb ellenkulturális szerveződések, míg Európában szintén az újbaloldali nézeteket hirdető, még forradalmibb színezetű diáklázadások terjedtek el (pl. az 1968-as, párizsi és nantes-i diákok által szervezett megmozdulások). Továbbá ekkor indul el az Egyesült Királyságból világhódító útjára a beatmozgalom a Beatles és a Rolling Stones első erejű és eksztatikus élményt nyújtó dalaival. A fiatalok által kialakított lázadási formák heterogénnek és ideológiailag kiforratlannak nevezhetők. Összességében azt mondhatjuk, hogy az ellenkultúrában „a Rend megtagadásán (elhatárolódáson) alapuló cselekvésen volt a hangsúly: egy saját »világ«, »saját kultúra«⁶ létrehozására törekedtek a fiatalok; szuverén világuk „kulturális értelemben forradalmi kísérlet (életmód- és értékforradalom)”⁷ volt.

A nyugaton megjelent ifjúsági kultúra fentebb említett vonásai és jellemzői, idomulva a szocializmus klímájához, nagyjából egy időben jelentek meg a keleti blokk országa-

iban is. A hazai pártvezetés mindig is kiemelt figyelmet fordított a fiatalok nevelésére, hiszen a kommunista párt ideológiai és erkölcsi értelemben felvértezett utánpótlásként tekintett rájuk. A Kádár-rendszer legfontosabb feladata a szocializmus építése volt, és ennek megfelelően a nevelés célját a szocialista embertípus megteremtése jelentette.⁸ Hogyan értelmezhetjük a szocialista embereszmény fogalmát? Durkó Mátyás korabeli értelmezésében⁹ a szocialista polgárt az ideológiai tisztánlátás jellemzi, emellett a fizikai, szellemi, erkölcsi és esztétikai ismereteknek, valamint a politechnikai tudásnak is a birtokában van. Tudományos közhelynek számít, hogy a szocialista (fiatal)ember a közösségért létezik. Számára a legfontosabb a munka, ezáltal a termelés fokozása az egyik legfontosabb célja (erre utal a politechnikai tudás mint szocialista egyén epitheton ornansa), valamint a szocialista-marxista ideológia elsajátítása és mindennapokban való alkalmazása is prioritást élvezett.

Az ideologikus megfontolások mellett kurrens politikai indokok is álltak a pártvezetés részéről a fiatalok helyzete iránti kiemelt figyelem hátterében, hiszen a kádárista garnitúra számára az 1956-os események miatt kardinális jelentőségű volt az ifjúság helyzete. Az októberi események kirobbantásában ugyanis kiemelkedő jelentőségük volt az egyetemista fiataloknak és a Corvin közti harcokban részt vevő kamaszoknak. A pártvezetés a forradalmi események létrejöttének egyik eredőjeként az ifjúság nem megfelelő, sikertelen ideológiai nevelését jelölte meg, ezért is vált meghatározóvá az ötvenes évek második felétől az ifjúság megfelelő ideológiai és erkölcsi útra térítésének

4 A kijelentést árnyalando érdemes megjegyezni, hogy Horváth Sándor *Kádár gyermekei* című könyvében hívja fel a figyelmet arra a tényre, hogy ennek a tudományos szakirodalomban is közkeletűnek mondható megállapításnak nincs empirikus alapja. Úgy véli, hogy a Kádár-rendszerben nem alátámasztható, hogy a haj megnövesztése a szülők elleni lázadásból vagy a rendszer elleni ellenállásból fakadt, hiszen az ugyanúgy értelmezhető a kortársakkal vagy a rendőrökkel szembeni forrongásként, mint a szocialista rendszer elleni lázadásként. Joggal teszi fel tehát a kérdést: „Vette-e egyáltalán a megszokottnál nagyobb generációs konfliktus a hatvanas években, vagy pusztán a hatalom által teremtett diskurzus hintette el azt a köztudatban, hogy a minden évtizedre jellemző generációs különbségeket apák és fiúk szembenállásaként ábrázolják?” In: Horváth Sándor: *Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009. p. 12.

5 Roszak: *The making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. pp. 1–41.

6 Barcsi Tamás: Nemzedéki lázadás a hatvanas években: értékek, „határsértések”, narratívák. In: Garami András – Mekis D. János – Németh Ákos (eds): *Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2012. p. 136.

7 ibid.

8 Pukánszky Béla – Németh András: *Neveléstörténet*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 1996.

9 Durkó Mátyás: Szocialista műveltség- és embereszmény. *Magyar Pedagógia* 1 (1961) no. 2. pp. 167–187.

ügye. Ennek nyomán hívták életre 1957-ben az oktatáspolitikai irányváltást jelző új direktívát, amely szerint „a nevelői gyakorlatnak a közvetlen politikai-ideológiai nyomás alól való felszabadítása, a nevelők szakmai autonómiájának a kiszélesítése, a fiatalokkal való foglalkozás viszonylagos politikátlanítása”¹⁰ volt az új nevelésügyi paradigma célja – ez utóbbi természetesen szoros összefüggésben állt a kádári konszolidáció egyik legfontosabb küldetésével, a hétköznapi élet demilitarizálásával. Emiatt „vigyázó szerepeket” minden, véleményük szerint ellenforradalminak tűnő fiatalok általi csoportosulásra vagy „ifjúsági problémára” kiemelt módon vetették. Jó példa erre a nyugati zenei hatások és ezen belül a beatkultúra kontrollálása. A kádári garnitúra általa elfogadottnak tekintett értelmezési keretet és „használati útmutatót” is konstruált ezeknek a hatásoknak a megfelelő interpretálására a fiatalok számára. Általánosan elmondható, hogy a fiatalok nyugati szubkultúrákhoz való vonzódását a Központi Bizottság a „testi-szellemi fejlettségük és társadalmi érettségük közötti átmeneti disszonanciával magyarázta, amiben a hatalom szemszögéből annak lehetősége rejlett, hogy a »dackorszak« elmúltával integrálódhattak a szocialista társadalomba”.¹¹ Vagyis a Kádár-rendszer a fiatalok megnyerését és maguk mellé állítását – részben az ötvenhatos események, részben a megfelelő „utánpótlás” kitermelése miatt – kezdettől fogva fontos célként jelölte meg, és ehhez a szórakoztatás lehetőségeinek kiterjesztését és egyúttal korlátok közé szorítását tartották a legjobb eszköznek.

Míg a Rákosi-korszakban a szocialista vezetés számára az irodalom volt a legfontosabb művészet, addig a ká-

dárizmusban a film vált a legmeghatározóbb művészeti formává. Jancsó Miklós találó szavait idézve: a magyar filmet Aczél György választja ki „friss virágnak a rendszer akkor még kicsit bűdös gomblyukába”.¹² Ez egyrészt azt jelentette, hogy „cselekvő filmként” erőteljesen jelent meg a közgondolkodásban, vagyis beleszólt a társadalom nagy kérdéseibe, sőt formálta azokat. Újhelyi Szilárd, a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőosztályának vezetője így nyilatkozott egy korabeli interjúban a (film)művészet korabeli szerepéről: „Abban a politikai légkörben, amely – óriási megrázkódtatások után – a hatvanas évek elején kialakult, a politikai vezetés nem egyszerűen eltűrte, tolerálta, hanem aktívan igényelte is mindannak a kimondását, ami az alkotókban forrongott. A politikai vezetés világosan kimondta, hogy a kritikát segítségnek tekinti, s hogy a szocializmus talaján szabad kritikailag analizálni a viszonyokat, mert az igen feltétele lényegében egy ilyen analízis, amelynek során bizonyos konkrét jelenségre nem kell mondani, mintegy kiküszöböléses módszerrel, hogy kialakuljon a lehetséges és kívánatos igen. Ez a légkör teremtette meg a feltételt annak, hogy a művészek belső igénye és a kultúrpolitikai elvárás találkozhatott.”¹³ A párbeszéddek koraként¹⁴ is értelmezett korszaknak tehát az egyik nagy vívmánya az volt, hogy a pártvezetés és a művészek között dialógus állt fenn. Emellett a kádári vezetés kirakatpolitikai igénnyel felhasználta konszolidálódó, reformista törekvéseinek nemzetközi legitimálására a filmművészetet, amely akkoriban jelent meg az egyetemes filmtörténeti porondon, és számos díjjal jutalmazott exportcikk lett.¹⁵

10 Halász Gábor: *Az ifjúság nevelése és az oktatáspolitikai Magyarország a hatvanas évek elején – történeti politikai elemzés*. http://halaszg.elte.hu/download/Ifjusag_nevelese.htm (utolsó letöltés ideje: 2020. 12. 10.)

11 Csatári Bence: „Ezek a fiatalok” – Ötvenéves az Ifjúsági törvény I. <https://neb.hu/hu/ezek-a-fiatalok-otveneves-az-ifjuszagi-torvenyi> (utolsó letöltés ideje: 2024. 02. 27.)

12 Jancsó Miklós: A Nagy Bum... Sőt, a Nagy Reccs. In: Révész Sándor (ed.): *Beszélő évek 1957–1968. A Kádár-korszak története, I. rész*. Budapest: 2000, Stencil Kulturális Alapítvány. pp. 409–414. loc. cit. p. 411.

13 Biró Yvette – Zsugán István: A „cselekvő” filmről, a fiatalok nemzedékéről, a bírálat igényéről. *Beszélgetés Újhelyi Szilárddal. Filmkultúra* 11 (1970) no. 1. pp. 5–11. loc. cit. p. 6.

14 Lásd erről bővebben: Varga Balázs: Párbeszéddek kora. A hatvanas évek magyar filmje. In: Rainer M. János (ed.): *A „hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 56-os Intézet, 2004. pp. 427–446.

15 1965-ben Banovich Tamás *Az életbe táncoltatott leány* című munkája a technikai nagydíjat nyeri el Cannes-ban, 1967-ben Kósa Ferenc *Tízezer nap* című alkotása pedig a legjobb rendezésnek járó díjat érdemli ki a francia riviérán a nagyjátékfilmek versenyében. 1966-ban Jancsó Miklós *Szegénylegények* című klasszikusát FIPRESCI-díjjal jutalmazzák Locarnóban, és 1967-ben Londonban az év legjobb külföldi filmje lesz. Fábri Zoltán *Húsz óra* című alkotása számos elismerésben részesül: a moszkvai nagydíj és a FIPRESCI-díj

Fontos kiemelni, hogy a magyar új hullámban színre lépett egy új nemzedék: a Máriássy-osztályként számon tartott rendezőgeneráció (Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István), illetve a korban hozzájuk közel álló alkotók (Sára Sándor, Gaál István) kezdik meg ekkor alkotómunkájukat. A pártvezetők kiemelt figyelmet fordítottak a fiatal rendezőkkel való jó kapcsolatra, sőt a Balázs Béla Stúdió elindításával az ő pályakezdésüket támogatták és részben kontrollálták.¹⁶ Így nyilatkozik erről Kézdi-Kovács Zsolt: „... úgy érzek, hogy az a generáció, amelyik akkor ereje teljében volt – Fábrin kívül Máriássy, Makk, Várkonyi –, az 56-os forradalom körül a hatalom szemében leszerepelt. Várkonyi például a *Keserű igazság* után tulajdonképpen szilenciumot kapott, s elég sokáig nem juthatott filmhez. Makk, Fábri, Máriássy mind megégették magukat a forradalom előtti filmjeikkel. Rádásul készült egy botrányos interjú 58, 59 körül a *Corriere della Sera*-ban a magyar állapotokról. A BBS megalakításával szerintem tudatosan le akarták választani ezt a bizonytalan generációt a filmszakmáról. S a hatalom – amellett, hogy a konformista öregekre: Keletire, Bánra, Gertlerre továbbra is számított – megpróbált inkább a fiatalokra építeni. Abban reménykedtek, hogy fel tudnak használni minket ellenük.”¹⁷

Felnővekedéstörténetek a magyar új hullámban

A felnővekedéstörténetek (al)műfaji meghatározása, azaz „invariáns tematikus vonásainak rendszere”¹⁸ kihívás elé állítja a fiatal kutatót. Imre Anikóval¹⁹ egyetértve úgy vélem, hogy a teen film, teenpics, youth film kategóriák a meglévő, elsősorban hollywoodi termékeken és amerikai fogyasztókon alapuló meghatározások nem megfelelőek a kelet-európai tapasztalattal felnövő fiatalok eszmélésének kategorizálására, emiatt tanulmányomban a Bildungsroman meghatározásából indulok ki. Alapdefinícióként Bahtyin meghatározásának átemelését javaslom, aki szerint a nevelődési regényben „a fiatal hős változása szűzsképző jelentőségre tesz szert”.²⁰ Vagyis a fiatalság mint epitheton ornans jelenik meg, valamint a változás válik esszenciális elemmé ezekben az alkotásokban: ezek elégséges és szükséges feltételei lehetnek a felnővekedéstörténetek almműfaji meghatározásának. Ez utóbbit emeli ki a hatvanas évek filmjeinek egyik legfontosabb jellemzőjeként Kovács András Bálint is, aki így fogalmaz: „A hatvanas évek filmjeinek középpontjában – akár a magánélet, akár a társadalmi élet volt a cselekmény színtere – egy külső vagy belső történés állt. Ezt a legegyszerűbben úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a film végén az elejéhez képest valamilyen lényeges változás áll be.”²¹

A szocialista Bildungsromannal foglalkozó teoretikusok több olyan megállapítást is tettek, amelyek kiválóan alkalmazhatók a hatvanas évek felnővekedéstörténeteinek leírására. Benjamin Kohlmann mutatott rá arra a tényre,

mellett 1965-ben a Velencei Filmfesztiválon UNICRIT-díjjal és a Cinéma 60 elismerésével is jutalmazták. 1963-ban Szabó István *Te* című alkotása – többek között – Cannes-ban elismerő oklevelet szerez, Oberhausenben az evangélikus zsűri első díját kapja. 1965-ben Vadász János *Nyitány* című munkája a dokumentumfilmek nagydíj mellett a filmtechnikusok szövetségének díját is megkapta a cannes-i rövidfilmszekcióban.

¹⁶ Erre utal az a tény, hogy a Balázs Béla Stúdióban készült alkotásoknak nem volt bemutatási kötelezettségük.

¹⁷ Muhi Klára: Gettó, egyetem, politikai csatatér. A BBS első két évtizede. *Filmvilág* (2001) no. 12. pp. 6–11. p. 6.

¹⁸ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona, 1998. p. 24.

¹⁹ Imre, Anikó: The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Films. In: Shary, Timothy – Seibel, Alexandra (eds.): *Youth culture in global cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 71–87. <https://doi.org/10.7560/709300-008>

²⁰ Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics (ed.): *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti trások*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976. p. 421.

²¹ Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben. In: Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. p. 196.

hogy a szocialista Bildungsroman a szerzők gyakran saját ideológiai küzdelmeik feldolgozására használják, ám mégis a legfontosabb jellemzője – az önéletrajzi vonatkozásokon való túllépés mellett – az „általános »rugalmasság«, a különböző nemzeti művészeti hagyományok közötti átjárhatóság, valamint az ideológiai és történelmi problémák széles spektrumához való alkalmazkodóképesség”.²² Lukács György értelmezésében a szocialista fejlődésregény a felnőtt polgári értelmiség válságát ábrázolja, azt az állapotot, amelynek során a főhős (először) szembesül a szocializmus ellentmondásaival.²³ A befejezés tekintetében azt állapítja meg, hogy a polgári Bildungsroman „sematikus optimizmusa” a szocialista Bildungsromanban „jogos történelmi optimizmusra”²⁴ cserélődik. Hans Günther megfigyelése szerint²⁵ ezekben a történetekben a nevelő jellegű pártosság nyíltan jelenik meg, a mindentudó elbeszélő átfogó szocialista történelemképet vagy víziót vázol fel, és a főszereplőkre ható döntő események a Párt által eltervezett módon történnek. Emellett a protagonista változása nem spontán és hirtelen, hanem lépésről lépésre történik meg, ami együtt jár a szocializmus ideológiája és értékrendje iránti tudatosság elsajátításával. Értelmezése szerint míg a klasszikus változatban a főhős belső átalakuláson, fejlődésen megy keresztül, majd integrálódik a társadalomba, addig a szocialista változatban a külső események legyőzése lesz a változás katalizátora. Ezekben a történetekben nem fejlődik a főhős, hanem

a párt által kijelölt utat követi, majd alárendeli magát az ideológiának.²⁶ Látni fogjuk: az itt említett sajátosságok közül több vonás is alkalmazható a felnővekedéstörténetek esetében, annyi megjegyzéssel, hogy azok a Kádár-rendszer miliójéhez igazítva válnak értelmezhetővé.

A fiatalokról szóló felnővekedéstörténetek az 1963 és 1969 közötti időszakban jelennek meg és terjednek el jelenszerűen a magyar filmtörténetben. Ebben az időszakban 141 nagyjátékfilm készül, ebből 35 film szól a fiatalokról, és 18 film értelmezhető a szerzői film főműfaján belül felnővekedéstörténetként. A definíciók tekintetében és a korpusz meghatározásánál azt az elvet alkalmaztam, amelyet Kovács András Bálint *A műfajok a magyar filmtörténetben*²⁷ című tanulmányában használt. Ennek értelmében olyan alkotásokat vizsgálok a vonatkozó időszakban, amelyekben a szerzői film főműfaján belül azonosítható a felnővekedéstörténetek alműfaja.²⁸

A magyar új hullámban a fiatalok reprezentációját a politikai rendszerek változása is elősegítette, ugyanis a Rákosi-korszakban kurrens osztályszempontú társadalmi differenciálódást „felváltotta” a Kádár-érában a generációs szempontú felosztás. Hirsch Tibor²⁹ mutat rá, hogy a Rákosi-korszak osztályszempontú tagozódása kizárja a nemzedéki szempontot: a fiatalok önnön jogukon (csak fiatalokként) nem, de munkásifjúként, parasztfiatakként vagy jampekként feltűnhetnek a vásznon (pl. Keleti Márton: *Dalolva*

22 Kohlmann, Benjamin: Toward a History and Theory of the Socialist Bildungsroman. *Novel: A Forum on Fiction* 48 (2015) no. 2. pp. 167–189. <https://doi.org/10.1215/00295132-2882601>

23 Lukács, György: Critical Realism and Socialist Realism. In: Lukács, György: *The meaning of socialist realism*. London: Merlin Press, 1962. p. 113.

24 Lukács: *Critical Realism and Socialist Realism*. p. 121.

25 Günther, Hans: Education and Conversation: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman. In: Günther, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. London: Palgrave–Macmillan, 1990. pp. 193–210. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_10

26 A huszadik században sajátos formát alakít ki, amelyet demonstrációs regénynek is nevezhetünk.

27 Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetenben/> (utolsó letöltés ideje: 2023. 05. 05.) <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4>

28 Kívül esnek vizsgálatom körén a műfaji filmek. Idetartoznak a korszakban megjelent gyermek- és ifjúsági filmek (pl. Fábri Zoltán: *A Pál utcai fiúk*, 1968; Palásthy György: *A varázsló*, 1969), a zenés filmek (pl. Banovich Tamás: *Ezek a fiatalok*, 1967), az ifjúság helyzetét bemutató dokumentumfilmek (pl. Kovács András: *Extázis 7-től 10-ig*, 1969; Vas Judit: *Érettségi után*, 1966), a vígjátékok (pl. Markos Miklós: *Tücsök*, 1963; Révész György: *Hogy állunk, fiatalember?*, 1963; Kárpáti György: *Nem szoktam hazudni*, 1966) vagy a dráma alműfajába tartozó alkotások (pl. Keleti Márton: *Ha egyszer húsz év múlva*, 1964; Palásthy György: *Ketten haltak meg*, 1966; Szász Péter: *Fiúk a térről*, 1968).

29 Hirsch Tibor: Kontroll alatt. Kádár kori fiatalok. *Filmvilág* (2013) no. 9. pp. 8–11.

szép az élet, 1950; Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; Keleti Márton: *Civil a pályán*, 1952; Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953). Esmélésük, azaz öntudatra ébredésük egyik pillanatról a másikra következik be, általában egy pedagógiai szándékú, szocialista erkölcsi útmutatással egybekötve. A Kádár-rendszer alkotásaiban a fiatal szereplő eszmélése folyamatként bontakozik ki, ahogy arra Günther is utalt, és a protagonista belső küzdelmei, kérdései kerülnek előtérbe. Almási Miklós szerint „ezek a filmek azt keresik, hogy milyen belső átalakulás megy végbe a mai emberben, milyen világnézeti és főként »életérzésbeli« átfőrmálódást teremtett életünk”.³⁰ Ezek a művek gyakran kifejezik a rendezők személyes dilemmáit a szocializmussal kapcsolatban, ahogyan arra Kohlmann és Lukács is utaltak, természetesen „a falak” ismeretének és kitapogatásának fényében.

A magyar új hullámban mind a fiatal, mind az idősebb generáció előszeretettel fordul a fiatalokról szóló történetek felé. Gondoljunk csak a Máriássy-osztály és a korban hozzájuk közel álló alkotók zászlóbontására, akik személyes ihletésű, szerzői történeteiken keresztül fogalmazták meg generációjuk útkeresését, sok esetben lírai hangvétellel és ars poetica jelleggel (pl. Szabó István: *Álmodozások kora*, 1964 és *Apa – egy hit naplója*, 1966; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1968; Fazekas Lajos: *Lássatok feleim*, 1967). A középnevezdekhez tartozó alkotók közül Bacso Péter első négy, rendezőként készített nagyjátékfilmje a fiatalok életérzését fogalmazza meg (*Nyáron egyszerű*, 1964; *Szerelmes biciklisták*, 1965; *Nyár a hegyen*, 1967; *Fejlövés*, 1968). Herskó János a *Párbeszéd* (1963), valamint a *Szevasz, Vera!* (1967) című munkáiban mesél el női felnővekedéstörténeteket. Ezek a példák azt mutatják, hogy a felnővekedéstörténetek elterjedése nem mutat generációs megoszlást, vagyis nem a fiatal filmrendezők színrelépésével terjedt el ez a narratíva.

Szintén fiatalokat állítanak középpontba a gyermek- és ifjúsági film kategóriájába tartozó alkotások azzal a megjegyzéssel, hogy célközönségük eltér a felnővekedéstörté-

netek nézőitől: előbbi kategória kifejezetten gyermekek és fiatalok számára készült munkákat tartalmaz, utóbbi pedig a felnőttek érdeklődésére tart számot, hiszen olyan témákat (pl. holokauszt, háború, halál) érint, amelyek nem valók a gyermekeknek. Az 1963 és 1969 közötti periódusban összesen két gyermek- és ifjúsági film készült: Fábri Zoltán *A Pál utcai fiúk* (1968) és Palásthy György *A varázsló* (1969) című alkotásai. A statisztikai adatok alapján azt mondhatjuk, hogy a gyermekek és a fiatalok nem mint célközönség voltak jelentősek a vonatkozó időszakban az alkotók számára, hanem témaként: a fiatalság filmes reprezentációja erősödik fel, amely összefüggésben állt a szerzőiség hazai elterjedésével és az intézménytörténeti változásokkal.³¹

Jelen tanulmányban felnővekedéstörténetként olyan (al)műfajt azonosítok, amelynek középpontjában egy vagy több fiatal eszmélése áll, aki különböző (sors)események hatására és döntések következtében a tapasztalatlanságból az érettségbe jut el. Az énben bekövetkező kardinális változás, amely ezeknek a filmeknek a genológiai szubsztanciája, gyakran reflektál a történelem vagy a társadalom transzformációira. Ebbe a csoportba tartozik Jancsó Miklós *Oldás és kötés* (1963), Novák Márk *Szentjános fejevétele* (1965), Zolnay Pál *...hogyan szaladnak a fák!* (1966), Fehér Imre *Harlekin és szerelme* (1966), Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967), Mészáros Márta *Eltávozott nap* (1968), Bacso Péter *Szerelmes biciklisták* (1967) és *Fejlövés* (1968), Sándor Pál *Szeressétek Odor Emiliát!* (1969) című alkotásai.³²

A felnővekedéstörténeteknek megjelenik a korszakban egy sajátos változata, amely a fiatal szerzők megjelenésével hozható összefüggésbe: ezek az „így jöttem”-filmek. Kutatásaim során arra az eredményre jutottam, hogy Vitányi Iván 1969-ben, a *Filmkultúra* hasábjain megjelent írásában használja először az „így jöttem”-film kategóriát – Jancsó Miklós vonatkozó alkotásának címét kölcsönvéve – egy olyan filmscsoport jelölésére, amelyben az alko-

30 Almási Miklós: Korszakos stílus – közéleti elkötelezettség. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 5–18.

31 A fiatal alkotók pályára lépésének körülményei (oktatási rendszer megváltozása, stúdiócsoportok átszervezése, BBS megalakulása) elősegítették a korszakban a személyes filmkészítés megerősödését. A pályakezdő alkotók életkorukból fakadóan leggyakrabban a fiatalok történetei felé fordultak, a náluk idősebb mesterek pedig a megértés vagy a nosztalgia igénye miatt készítették az ifjúságot ábrázoló alkotásokat.

32 Érdemes megjegyezni, hogy a Balázs Béla Stúdió alkotásaiban is megtalálható ez a narratíva. Lásd erről bővebben: Gelencsér Gábor: Övek a világ. Fiatalságonkonstrukciók a hatvanas évek BBS-filmjeiben. *Filmszem* 13 (2023) no. 3. pp. 22–33.

tók saját generációjuk előzetes tapasztalatait és élményeit fogalmazzák meg. Ezeket az alkotásokat Vitányi anamnézisfilmeknek is nevezi. Így indokolja fogalomválasztását: „Mint ahogy a kórházi beteg kórlapjára legelőször az anamnézist, a kórtörténetet írják fel, részletes kikérdezés alapján, ugyanúgy adják meg ezek a filmek először is nemzedékük kialakulásának előtörténetét.”³³ A szerző többek között az *Álmodozások kora*, a *Szemüvegesek*, a *Feldobott kő* című alkotásokat sorolja a korpuszba. Jelen tanulmányban az „így jöttem”-film kifejezést olyan felnővekedéstörténetként értelmezem, amelyben a fiatal protagonista eszmélése generációs tapasztalatként is értelmezhető, gyakran önéletrajzi indíttatású, és személyes élményen alapul. Ide sorolom Szabó István *Álmodozások kora* (1964) és *Apa – egy hit naplója* (1966), Jancsó Miklós *Így jöttem* (1964), Gaál István *Sodrásban* (1963) és *Zöldár* (1965), Sára Sándor *Feldobott kő* (1969), Fazekas Lajos *Lássátok feleim* (1967), Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967) és Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című munkáit. A narratíva filmtörténeti jelentőségét az adja, hogy ezek az alkotások hozzájárulnak a modernizmus hazai elterjedéséhez.³⁴

Felnőtté válás a kádárizmus falai között

A továbbiakban a felnővekedéstörténetek protagonistáinak legfontosabb jellemzőit mutatom be, vagyis azt, hogy milyen tulajdonságok szükségesek a hatvanas évek fiataljainak felnőtté válásához a szerzői filmek tükrében. Ezt követően az almfaj néhány tematikus vonásának vizsgálatára vállalkozom, miközben felvillantok néhány példát a korpuszból.

Erik E. Erikson pszichoszociális fejlődésmélete szerint a serdülőkor legmeghatározóbb feladata az iden-

titásalakítás folyamata,³⁵ ami egyéni és társas szinten egyaránt vizsgálható, azonban az identitás változása, fejlődése a fiatal felnőttkori fejlődésben is központi szerepet játszik,³⁶ mivel az ebben az időszakban meghozott döntések már sokkal stabilabbak, és a hosszú távú tervek vonatkoznak. Tehát a kamaszok és vagy a fiatal felnőttek jellemzően két életkor határán állnak: még nem felnőttek, de már nem fiatalok, és ez sok esetben identitásválsággal jár együtt.

A felnővekedéstörténetek gyakran a ki vagyok én?, hogyan lettem azzá, aki vagyok? kérdésekre adott válaszként értelmezhetők. Ez az elemi öndefiníciós igény sok fiatal szerző mozgóképes munkájában megfogalmazódik, ezekben gyakran alteregó főhős használatával jár együtt (pl. Szabó István trilógiája, Sára Sándor *Feldobott kő*, 1969; Fazekas Lajos: *Lássátok feleim*, 1967). Szabó István *Apa – egy hit naplója* (1966) című munkájában a felnőtté válás az identitás legelemibb kérdésével kapcsolódik össze. Bence az által válik felnőtté, hogy önmagát nem az apjához képest, hanem saját cselekedetei és képességei szerint határozza meg. Bence számos esetben próbál apjához hasonlítani, szinte azonosul vele: az apja óráját hordja; az iskolai farsangon orvosnak öltözik, melynek során apja szemüvegét és orvosi eszközeit viseli; az apja különleges betűjét felhasználva ír az iskolában; felnőttként apja szemüvegét viseli az egyetemi bálon, ahová apja zakójában megy el. Felnőtté válásának kulcsmomentuma az lesz, hogy önmagára független individuumként tekint. Fazekas Lajos a *Lássátok feleim* (1967) című alkotásában azt fogalmazza meg, hogy kicsoda Bognár Mihály, és milyen események vezettek ahhoz, hogy felnőtté váljon a Kádár-rendszer hatvanas éveiben.

Az identitásválság a magyar új hullámos felnővekedéstörténetekben az első generációs értelmiségi hős egyik fő attribútumaként jelenik meg. A paraszti származású,

33 Vitányi Iván: Pályakezdőink valóságglátása. *Filmkultúra* (1969) no. 4. pp. 5–17.

34 Lásd erről: Milojev Zsanett: Ifjúkori modern önarcképek – a Bildung narratíva megjelenése a magyar újhullám filmjeiben. In: Kajos Luca Fanni et al. (eds.): *X. Jubileumi Interdiszciplináris Doktori Konferencia 2021. Tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Doktorandusz Önkormányzat, 2021. pp. 576–589.

35 Erikson, E. H.: *Childhood and Society*. New York: Norton, 1963. (Erikson, Erik H.: *Gyermekkor és társadalom*. [trans. Helmich Katalin] Budapest: Osiris, 2002.)

36 Marcia, J. E.: The identity status approach to the study of ego identity development. In: Marcia, J. E. – Waterman, A. S. – Matteson, D. R. – Archer, S. L. – Orlofsky, J. L. (eds.): *Ego Identity. A Handbook for Psychosocial Research*. New York: Springer, 1963. pp. 3–21. <https://doi.org/10.1007/978-1-4613-8330-7>

az ötvenes években egyetemre járó és kiváltságokat élvező káder fiatal felnőttkori krízisét fogalmazza meg Jancsó Miklós az *Oldás és kötés* (1963) című alkotásában. Járom Ambrus, miután a fővárosi kórházban egy szívműtét után szakmai válaszüthoz érkezik, először – Antonioni hőseit idézve – a budapesti művészetben bolyong céltalanul, majd hazatér, hogy tékozló fiúként engesztelést találjon szülőföldjén. Az édesapjával való találkozás a főszereplő otthontalanságát erősíti fel, és a tradícióvesztés érzését exponálja; kettejük kommunikációképtelenségét az alkotók az eltérő nézésirányok kompozíciós megoldásaival erősítik. A faluba való hazatérés sosem lehet megváltás, inkább a modern egyén magárahagyottságának és egzisztenciális krízisének mementója; ezt bizonyítja számos vonatkozó alkotás zárata (pl. *Zöldár*, ...*hogyan szaladnak a fák!*, *Tízézer nap*).

Több esetben találkozhatunk azzal, hogy a protagonista felnőtté válásának záloga általánosan a történelem vagy konkrétan a politika, és ezen belül is a szocializmus megértésének képességében rejlik. Jancsó Miklós *Így jöttem* (1965) című filmjében a fiatal fiú felnőkedésének záloga a mindenkor történelem megértésének képessége lesz: a háború természetrajzának összetettségét kell elsajátítania, miközben különböző nemzeti identitások indexeként, egyenruhák viselésén keresztül, saját bőrén tapasztalja meg a történelem relativitását és a hatalom által kontrollált egyén elnyomásának örök körforgását. A *Zöldár* (1965) című film protagonistája számára a legnagyobb tanulság az, hogy a Rákosi-diktatúra az egyén preferenciáit felülírva dönthet, ha úgy tartja megfelelőnek. Ebben a filmben a politika által irányított felnőkedéstörténetről beszélhetünk. Ez abban a gesztusban nyilvánul meg, amikor Marcit az orvosi képzés helyett magyar–francia szakra irányítják át. Sára Sándor *Feldobott kő* (1969) című „így jöttem”-filmje szintén az ötvenes években játszódik, és hasonlóan onnipotens erőként jelenik meg benne a Rákosi-korszak mélyisztálinista diktatúrája, amely kardinális módon hat a fiatal főhős felnőtté válására. Pásztor Balázs édesapját internálják, ennek következtében nem kezdheti meg egyetemi tanulmányait, és földmérőnek áll. A főszereplő felnőtté válása nem természetes folyamat

eredménye, hanem politikai folyamatok hatására következik be, és ennek feltétele az lesz, hogy megértse a szocializmus játékszabályait. A kezdeti passzív karakterből aktív ágens lesz a film végére, aki filmrendező lévén saját eszközeivel, a kamerával harcol a társadalmi igazságtalanságok ellen, alteregóként közvetítve ezzel a rendező ars poeticáját.³⁷ Vagyis a kelet-európai tapasztalat tudatosítása lesz az egyik kardinális tényezője a fiatalok felnőtté válásának.

Zolnay Pál ...*hogyan szaladnak a fák!* (1966) című filmjében az éretlenségből az érettségbe való átlépéshez az örökség, a hagyomány súlyának és fontosságának a megértése szükséges. A *Tízézer nap* (1967) utolsó jelenetében a tenger mellett az ifjú Szeles István is erről emlékezik meg lírai hangvétellel. Azaz itt a nagykorú, igaz emberré válás függvénye a felelősség ethoszának elsajátítása, ami nemcsak a magyar új hullám filmjeinek központi eleme, hanem a felnőkedéstörténetekben is visszatérő markere a főszereplők transzformációjának. A másik iránti felelősség témája a leghangsúlyosabban a *Sodrásban* (1963) című alkotásban exponálódik, amelyben a fiatalok egy sorseseemény hatására, egyik társuk vízbe fulladásának következtében, hirtelen válnak felnőtté. Szintén fontos elem lesz ez Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967) című filmjében, amelyben a fiatal pesti lány a rákbeteg Terus néniért vállal felelősséget, amikor elkíséri őt lánya esküvőjére. A filmben a női test iránti felelősség és a szexualitás felfedezése is fontos momentum a lány nővé válásának folyamatában. Fazekas Lajos *Lácssátok feleim* (1967) című „így jöttem”-filmjében a főszereplő egy Balaton menti faluban lesz egészségőr. A munkavállalás a fiatal korból a felnőtt életszakaszba való átmenet egyik szükségszerű állomása, ami a felelősségvállalás és a szükségesség, a fontosság érzésének megtapasztalásával jár együtt. A szakmai felelősség kérdése válik központi elemmé az *Álmodozások kora* (1963) vagy a *Szentjános fejevétele* (1966) című alkotásokban, amelyekben az értelmiségi munka dilemmái az idősebb generációval való konfliktusokban öltenek testet. A *Szemüvegesekben* (1969) is ez képezi a fiatal felnőtt krízisének alapját. Itt Valkó felnőtté válásának másik fontos eleme lesz – a szakmai felelősség mellett – az alkalmazkodás képességének elsajátítása, ami a folyamatosan

37 Lásd erről bővebben: Milojev-Ferkó Zsanett: A *Feldobott kő* mint a Bildung narratíva modernista megvalósulása. In: Molnár Dániel – Molnár Dóra – Dr. Nagy Adrián Szilárd (eds.): XXV. *Tavaszi Szél Konferencia 2022. Tanulmánykötet II.* Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2022. pp. 440–446.



Simó Sándor: Szemüvegesek (1969)

változó politikai és társadalmi erőviszonyoknak kitett egyén túlélési stratégiájaként azonosítható. Ennek felismerése és elfogadása lesz az, ami Valkót alkalmassá teszi a társadalmi integrációra, ez jelen esetben az új épületegyüttes felépítésének elfogadása és a szocialista rendszer játékszabályainak felismerése, majd elfogadása.

A protagonista felnőtté válását vizsgálhatjuk aszerint, hogy transzformációja fejlődés- vagy leépüléstörténete. Ennek kapcsán fontos leszögezni, hogy milyen értelemben (erkölcsi vagy anyagi változók mentén) határozzuk meg ezt a jelenséget. Úgy vélem, hogy a Kádár-rendszer sajátosságaira reflektál az, hogy a fiatalok számára a társadalmi felemelkedés sok esetben erkölcsi leépüléssel jár együtt. Ez az együttállás a Kádár-rendszerből következő ambivalens sajátosság, amire példa lehet Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című filmjében a fiatal házaspár helyzete: akkor juthatnak lakáshoz, ha az idős nő meghal, és ennél fogva bizonyos tekin-

tetben az öregasszony halálát várják. A *Szentjános fejevétele* (1966) című alkotásban Katalin aláírásokat hamisít az új iskola felépítésének elősegítése érdekében, amely a bürokrácia működésképtelensége miatt nem épülne fel a maga ütemében. A film zárlatában a tanítónő ugyan visszatér a tanyasi iskolába, de mégis lényeges, hogy milyen kompromisszumokat és megalkuvásokat kötött a szocializmus elősegítése érdekében.

A változás történetei

A magyar új hullámban megjelent felnővekedéstörténetekben a transzformáció nemcsak a protagonista változásában érhető tetten, hanem társadalmi-történelmi vonatkozásban is megjelenik.

A vizsgált filmekben a változás egyik legfontosabb formája a faluról városra vagy városról falura utazás, ami leggyakrabban a társadalmi mobilitás jelenségével fonódik össze; ez egészen a rendszerváltozásig politikai kérdés volt.³⁸ A hatvanas-hetvenes években is meghatározó volt a felfelé irányuló mobilitás jelensége, amelynek során a munkás- vagy parasztszármazású fiatalok egyetemre és főiskolára mentek, ezáltal a kommunista hatalom biztosította a dolgozó nép vezető szerepét a társadalomban. Ennek a jelenségnek a történelmi-pedagógiai gyökerei a NÉKOSZ (Népi Kollégisták Országos Szövetsége, 1946–1949) mozgalomhoz köthetők,³⁹ ennek keretein belül erősen átpolitizált, ideológiai oktatásban részesülhetett a nagyrészt paraszt- és munkásfiatalokból álló, a Fényes Szelek nemzedékeként is ismert generáció. A társadalmi mobilitás a Kádár-korszakban tehát jelentős változásokat hozott: sok paraszti sorból származó fiatal ment egyetemre, hátrahagyták saját gyökereiket és múltjukat, és új életet kezdtek. Ezt a jelenséget nevezi György Péter „determinációmentes »szabadságélménynek«”,⁴⁰ s a korszak egyik legfigyelemreméltóbb vívmányaként aposztrofálja. Mindennek kulturális-ideológiai hátterét az adja, hogy a Kádár-korszakra jellemző a társadalmi méretű nevelődés programja, hiszen a folyamatos nevelés és tanulás társa-

38 Kozák Gyula: *A hatvanas évek társadalmáról*. http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::P2_PAGE_URI:kiadvanyok/evkonyv02/kozak (utolsó letöltés ideje: 2023. 09. 03.)

39 Lásd erről részletesen: Pataki Ferenc: *A NÉKOSZ-legenda*. Budapest: Osiris, 2005.

40 György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető, 2005. p. 51.

Gaál István: *Sodrásban* (1963)

dalma mindenki számára „felkínálta a társadalmi előrehaladást garantáló tudáskészletet”.⁴¹ Ám a társadalmi ranglétrán való ilyen gyors ütemű előrehaladás, azaz a Kozák Gyula által intragenerációs mobilitásként leírt jelenség⁴² a fiataloknál sok esetben identitászavarhoz vezetett, és a hagyományos kulturális és családi értékek inflálódását is magával hozta. (Ahogyan arra korábban utaltam, az általunk vizsgált filmek nagy részében az első generációs létből fakadó identitásválság épp a mobilitás következményeképp jelenik meg.) 1940 és 1960 között kétszeresére emelkedett az értelmiségi pályán dolgozók aránya, amihez a felfelé irányuló mobilitás kétségkívül jelentős mértékben hozzájárult. Emellett megszűntették a középiskolai és egyetemi felvételi során a származás figyelembevételét, így a munkás- és parasztszármazású fiatalok mellett a korábban „osztályellenségként” számontartott szülők gyermekei is részesülhettek a közoktatás nyújtotta (ideológiai) „előnyökben”.

Gaál István *Zöldár* (1965) című „így jöttem”-filmjében alkotótársa, Gyöngyössy Imre személyes élménye fogalmazódik meg, és ezenfelül a Rákosi-korszakban eszmélődött nemzedék zsigeri tapasztalatát ábrázolja. A felemelkedés eufóriáját a fürdőszoba-jelenetben ábrázolja a rendező: Marci reggel még a vályogház udvarán álló hordóban mosakodott meg, este pedig a fővárosban, egy volt textilgyáros (mostanra osztályidegen elem) házából lett kollégium modern fürdőszobájában nyitja meg sorban a mosdó csapjait, hogy önfeledten lelje örömét a változás (szocialista) szelében.

Az utazás mint a protagonista változását elősegítő modernista toposz magyar filmtörténeti specifikuma ez a fa-luról városba utazás, amely nemcsak edukatív formában,

hanem általánosan is katalizátora a felnővekedéstörténeteknek. Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967) című alkotásában a fiatal lány a történet során több közlekedési eszközt is használ: liftet, autót, vonatot, biciklit, teherautót, motort és kompot is kipróbál. Ebben a történetben az úton levés a fiatal lány elevenségét, nyughatatlanságát és kíváncsiságát egyaránt jelenti. Sodródása a világra való rácsodálkozással egyenértékű, és a különböző szereplehetőségek kipróbálásával jár együtt. Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című filmjében Valkó aktív ágens, aki szélmalomharcot vív annak érdekében, hogy megvalósíthassa szakmai tervét. Nyughatatlansága a fizikai helyváltoztatás kényszerűségében is megjelenik. Azt látjuk, hogy a főhős folyamatosan mozgásban van: spanyol táncsten, gőzfürdőben, kórházban, építkezésen, autóban, liftben, lakásban, traktorban, szállodában, temetőben is megfordul. Emellett kiszolgáltatottságát mi sem mutatja jobban, mint hogy felesége elé háromszor is feleslegesen megy ki a Keleti pályaudvarra, csak hogy végül egy ismerős hozza haza Bécsből. A férfi felesége keresésére indul, ám bolyongása során több helyen megáll. Ez a motívum a film modernista jellegét erősíti, amennyiben a főhős csellengése során véletlen események, epizódok során halad előre, ami a világtól való elidegenedtségét, magányát hangsúlyozza. A helyét nem találó fiatal férfi és a bolyongásmatematika kardinalis ponton jelenik meg a *Harlekin és szerelmese* című, 1967-es Fehér Imre-filmben. Lint, a pécsi porcelánfestő, miután megcsalja Harlekint, a lány keresésére ered. Egy kocsmában szódával önti le az arcát, hogy magához térjen kétes cselekedete után. Ezt követően a jazz-zene forrását keresi, megtalálja, majd a szülői ház elé érkezik. Egy ór közli vele, hogy az már külképviseleti üdülő lett. Itt is a

41 György: *Kádár köpönyege*. p. 43.

42 Kozák: *A hatvanas évek társadalmáról*.

változás ragadható meg, az idő múlása következtében az ismerős tér átalakulása ismeretlenné, az otthon biztonságérzetének elvesztése, aminek következtében a modernista elidegenedettségi érzése a felnőttkorba való határátlépés elemeként manifesztálódik.

A változás pillanata Gaál István *Sodrásban* (1963) című filmjében egzisztencialista módon is reprezentálódik. A rendezőnek ez az alkotása a szötsi hagyományt követve képekben fogalmazta meg mondanivalóját, így a felnőtté válás vizuális formában is megjelenik. Miután a baráti társaság átéli Gabi elvesztését, hazafelé sétálva a bennünk zajló transzformáció vizuálisan is megjelenik.

Tanulmányomban bemutattam, hogy társadalomtörténeti, kultúrpolitikai és filmtörténeti okok egyaránt hozzájárultak a felnővekedéstörténetek új hullámbeli elterjedéséhez. Egyúttal rávilágítottam arra, hogy ezekben a szerzői történetekben a fiatalok változása történelmi-társadalmi metszetben értelmeződik, vagyis a kelet-európaiság zsigeri tapasztalata és a kádárizmusban való túlélés játékszabályai epitheton ornansként jelennek meg a hatvanas évek fiataljainak felnőtté válásában.*

Zsanett Milojev-Ferkó

Coming-of-age stories in the Hungarian New Wave

My study examines the reasons for the phenomenal emergence of coming-of-age stories in the Hungarian New Wave, and the contribution of these auteur films to the spread of modern cinema in Hungary. In my opinion the cultural policies of the Kádár consolidation, the institutional changes and the social-historical climate were all factors which positively influenced the emergence of stories of change about young people. The emergence of the *Bildung* narrative, however, is not only linked to the entry of young directors (e.g. István Szabó, Ferenc Kósa, Pál Sándor, István Gaál etc.), but also to the middle generation (e.g. Péter Bacsó, János Herskó, Miklós Jancsó, András Kovács), who often turned to stories focusing on youth – which also indicates the topical, actual character of the narrative. In this study I will discuss the different sides (e.g. social mobility, identity crisis) of these stories of growing up. Among other things, I would like to point out that these stories can be read not only as narratives about the transformation of the young protagonists, but also as stories of historical and social transformation, which also contributed to the creation of the new Hungarian cinema.

*A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból Finanszírozott Szakmai Támogatásával készült.

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!**

Kánási Botond

Parentifikáció és infantilizmus

A felnővekedés paradox jellege Steven Spielberg filmjeiben

Tanulmányomban a Steven Spielberg által rendezett filmekben megjelenő felnővekedéstematikát vizsgálom a felnővésen áteső karakterek vonatkozásában. A rendezőnek általában kevés alkotását sorolják a gyermek, az ifjúsági, a felnővekedéstörténeti (coming-of-age) vagy a családi kategóriákba, mivel filmjeit mindig valamilyen erős ikonográfiával rendelkező műfajban készíti – mint például a science fiction, a fantasy vagy a háborús film –, amelyek meghatározzák azok primer jellemzőit. A fenti kategóriákhoz tartozó bizonyos tematikus elemek (gyerekhős, családi környezet, a felnővés, gyermek és felnőtt oppozíciója) viszont rendre megjelennek Spielberg filmjeiben.

A rendező gyakori témái közé tartozik a(z) eleve diszfunkcionális család válságba kerülése, az apa (vagy a szülők) hiánya, az apa mint sikertelen szülő, a magára hagyott – ezáltal önmagáról és társairól gondoskodni kényszerülő, koravénvá váló – gyermek, illetve a visszatérés a gyermekkorba. Alkotásaira jellemző a gyermekek és a gyermeki dicsőítése, valamint az, hogy általában élesen elkülönül egymástól a felnőttek világa és a gyermeki világ. A szülőkéreklők éretlenségükből kifolyólag vagy a felnőtt világhoz való makacs ragaszkodásuk miatt nem képesek szülői feladataik megfelelő és felelősségteljes ellátására. Ennek a szituációnak viszont épp a felnőttek gyermeki világba való visszatérése nyújthatja a feloldását: a sikertelen szülő újra gyermekivé válik, és így lehet érzelmileg és fizikailag elérhető gyermekei számára.

Meglátásom szerint ezek a tematikus elemek meghatározó motívumokként vonulnak végig az életmű nagy részén, rendezői korszakoktól és műfajoktól függetlenül. Tanulmányomban a felnővekedés tematikájának központi szerepét vizsgálom Spielberg kiválasztott filmjeiben. Szeretném bemutatni, hogy mindez paradox módon je-

lenik meg, amennyiben a felnőttek éretlenségükből kifolyólag nem képesek feladataik ellátására, a gyermekek pedig ennek hatására túl korán kényszerülnek felnőni és gondoskodni magukról.

Család, szülő, gyermek és felnővekedés

A tanulmány központi fogalma a felnővekedés, illetve annak eltérő és ellentmondásos megjelenítése a filmekben, amennyiben ez a gyermekek esetében túl korán, míg a szülők esetében túl későn – vagy egyáltalán nem – következik be; legalábbis a karakterek valamilyen deficittel rendelkeznek az elvárt és/vagy megfelelő viselkedésminták tekintetében. A felnővekedés vizsgálatához az érintett karaktereken (gyermekek és szülők) és az ő mikrokörnyezetükön (család) keresztül lehet eljutni.

A coming-of-age filmek vagy a felnővekedéstörténetek, illetve a gyerekfilm és a családi film kategóriák nehezen definiálhatók műfaji szempontból. Nem képesek önálló zsánereként funkcionálni, inkább bizonyos tematikus elemek halmazát nyújtják, amelyeket bármely műfaj a saját elbeszélésévé tud formálni. A gyerekfilm vagy a családi film például leírható olyan tematikus jegyekkel (amelyek bármely műfajnál megjelenhetnek), mint a gyerekhős vagy a család középpontba állítása, illetve jellemző rájuk az egyszerű narratíva, a könnyen dekódolható cselekmény, valamint a mesészerű elemek használata. Mégis, amikor műfajként beszélnek ezekről a kategóriákról, elsősorban a gyártás és a befogadás szempontjából definiálják őket, azaz eleve a gyerekek (vagy az egész család) a célközönség, akik feltehetően el is mennek

megnézni a filmet, és valóban szórakoztatónak találják.¹ A Bazalgette–Staples szerzőpáros Walt Disney művei mellett kifejezetten Spielberg filmjeit emelik ki mint olyan alkotásokat, amelyek nem kizárólagosan gyerekeknek és családoknak készülnek, azonban nagy eséllyel vonzani fogják ezt a közönséget is.² Ezzel szemben a felnővekedéstörténetek kevésbé meghatározhatók gyártói-befogadói szempontok mentén, ugyanis annak ellenére, hogy gyermek vagy fiatal protagonistákat ábrázolnak, nem kizárólagosan a felnőtté válás határán álló ifjúságnak készítik ezeket a filmeket, ahogyan a közönség sem feltétlenül ebből a korosztályból kerül ki. Témájukat tekintve ugyanakkor megfoghatóbbak, mert hősei a tinédzserek, a határhelyzetben álló ifjak, ennél fogva tematizálniuk kell magát a felnővekedést, az ezzel járó és ebből adódó konfliktusokat is, ugyanakkor ezek a tematikus elemek szintén hasznosulhatnak bármely műfajban.

Spielberg rendezői életművén végigtekintve láthatjuk, hogy olyan filmjei tartozhatnak a gyerekfilm vagy a családi film kategóriákba, mint például a *Harmadik típusú találkozások* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) az *E.T. – A földönkívüli* (*E.T. – The Extra-Terrestrial*, 1982), a *Hook* (1991), a *Tintin kalandjai* (*Adventures of Tintin*, 2011), illetve *A barátságos óriás* (*The BFG*, 2016). A coming-of-age kategóriába sorolhatjuk *A Nap birodalmát* (*Empire of the Sun*, 1987), az *Indiana Jones és az utolsó kereszteslovag* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) expozícióját, és ha megengedők vagyunk, akkor az *A.I. – Mesterséges értelem* (*A.I. – Artificial Intelligence*, 2001) című filmet. Egyértelmű példának tűnik a *Kapj el, ha tudsz!* (*Catch Me If You Can*, 2001), illetve idetartozhat a *Ready Player One* (2018), a *West Side Story* (2021) és nyilvánvalóan *A Fableman család* (*The Fablemans*, 2022).

Látható tehát, hogy a felnővekedéstörténet másodlagos kategóriaként megjelenik a fő műfajok mellett. A rá jellemző tematikus elem és karakterhasználat az itt felsorolt filmekben is túlmutat, és pár kivételtől eltekintve

jellemző Spielberg egész filmográfiájára. Így jelen vizsgálatban nem a műfaji meghatározottság lesz az elsődleges kiindulópont, hanem a kvázi műfajfüggetlenül ismétlődő minták, témák, karakterek.

Ezek a következők:

- 1) a család válsága és széthullása,
- 2) az apa (vagy szülők) hiánya,
- 3) a gyermekével kapcsolatot teremteni képtelen szülő,
- 4) a felnőtt képtelen szülő,
- 5) a magára hagyott és/vagy koravén gyermek,
- 6) a felnővekedés eltérő és ellentmondásos megvalósulásai.

E pontok általában együtt járnak, vagy egymásból következnek, és különböző kombinációkban, de szinte mindegyik Spielberg-film alkalmazza őket műfajtól, hangvételtől és keletkezési korszaktól függetlenül. Ahogy David LaRocca írja: „[...] a spilbergi életmű egyik legjelentősebb vonása a gyermek jelenléte [a filmben], aki általában sebezhető a szülők vagy más felnőttek szeszélyei, ítéletei és téves számításai miatt. Kezdve a *Sugarlandi hajtóvadászáttal*, előrehaladva a listán [...] egészen a *Ready Player One*-ig szinte minden film rendelkezik ezzel a jellemvonással bizonyos fokig.”³ Lichter Péter is hasonlóan vélekedik, amikor azt írja, hogy: „[a] család fokozatos széthullása és az apák alkalmatlansága (vagy hiánya) egy olyan motívuma az életműnek, ami *A Nap birodalmában*, az *Indiana Jones és az utolsó kereszteslovagban*, a *Kapj el, ha tudsz!*-ban, illetve áttételesen az első két *Jurassic Parkban* is megjelenik. De ez a motívum a legsűrűbben és a legszemélyesebb módon majd az *E.T.*-ben fog kikristályosodni.”⁴ A felsorolt tematikus elemek tehát dominánsak az egész életműben, a továbbiakban ezek közül a felnővekedéssel kapcsolatos jelenséggel foglalkozom.

¹ Bazalgette, Cary – Staples, Terry: Felnagyítani a kölyköket... A gyerekfilm és a családi film. *Prizma* 5 (2010) pp. 14–19.

² ibid.

³ LaRocca, David: „One of the Most Phenomenal Debut Films in the History of Movies”. *The Sugarland Express as Expression of Spielberg’s „Movie Sense” and as Contribution to a Genre Cycle*. In: Barkman, Adam – Sanna, Antonio (eds.): *A Critical Companion to Steven Spielberg*. Lanham: Lexington Books, 2019. pp. 39–50. loc. cit. p. 41. [– itt és a továbbiakban, ha másként nem jelölöm, a fordítások a sajátjaim K. B.]

⁴ Lichter Péter: *Steven Spielberg filmjei. A cápától a Schindler listájáig*. Budapest: Scolar, 2022. p. 51.

A felnövekedés paradox jellege

A felnövekedés eltérő és ellentmondásos jellegének – azaz a gyermekek túl korai felnövésének, illetve a felnőttek felnövésdeficitjének, gyermeki mivoltának – a magyarázatához és a karakterek viselkedésmódjának a leírásához a pszichológia területéhez köthető két fogalmat kölcsönözök. A – sokak szerint a rendezőre, filmjeire és nézőire is jellemző, de jelen esetben csak a karakterek vonatkozásában használt – infantilizmus vagy infantilis személyiség,⁵ egyszerűen szólva a gyermekség, a gyerekes viselkedés, az éretlenség az ember korának nem megfelelő viselkedéssel rokonítható, ami szigorúan véve nem pszichopatologikus jelenség. Az infantilizmus lehet többféle: megkülönböztethetünk például fiziologiait (tehát valamilyen testi, növekedési visszamaradottságot), pszichoszexuálisat (a Freudhoz köthető pszichoszexuális fejlődés szempontjából), illetve a tisztán pszichés vagy mentalitásbeli (szociokulturális tényezők által befolyásolt) infantilizmus fogalmát. Ez utóbbi *immature personality disorder* vagy Pán Péter-szindróma lesz releváns a Spielberg-karakterek elemzése szempontjából.

Ez az állapot – és az azt jelölő fogalmak – a parentifikációhoz hasonlóan a hetvenes években kezdte egyre inkább foglalkoztatni a szakembereket, és így vált egyre populárisabbá.⁶ Noel Brown például a *kidult* (*kid* és *adult*, azaz gyerek és felnőtt szintézise) jelenséget vizsgálja Spielberggel kapcsolatban, viszont ez a neologizmus nem tisztán a pszichés állapotra vonatkozik, rendelkezik antropológiai és szociálpszichológiai aspektussal is. Brown emellett nemcsak a fiktív karakterekre vonatkoztatja, hanem ugyanolyan hangsúllyal foglalkozik a filmek befogadóival is, mint „*kidultok*”-kal, így gondolatmenete nem minden esetben hasznosítható jelen írás számára.⁷ Ugyanakkor a

szerző felsorol olyan, a diskurzust beindító és meghatározó műveket, mint David Jonas és Doris Klein *Man-Child: A Study of the Infantilization of Man* (*Férfi-gyermek: a férfi infantilizálódásának vizsgálata*, 1970) vagy Neil Postman *The Disappearance of Childhood* (*A gyermekkor eltűnése*, 1982) című könyve, illetve Dan Kiley *The Peter Pan Syndrome: The Men Who Have Never Grown Up* (*A Pán Péter-szindróma: férfiak, akik sosem nőttek fel*, 1983) című populáris műve,⁸ amelyek végső soron mind azzal a felnövési képtelenséggel kapcsolatos infantilizmusfogalommal foglalkoznak, amely jelen elemzés tárgya.

A parentifikáció fogalmát Salvador Minuchin és kollégái 1967-es könyvükben írták le először, ez alapján „a szülő(k) lemondanak végrehajtó működésükről azáltal, hogy alapvető szerepeket egy szülőként viselkedő gyerekekre hárítanak, vagy totálisan elhagyják a családjukat pszichológiai és/vagy fizikailag”.⁹ Ahogy Lisa M. Hooper írja: „A parentifikáció egyfajta szerepmegfordítás, határtorztás, és fordított hierarchia a szülők és más családtagok között, amelyben a serdülők magukra vállalják családjukban a fejlődésük szempontjából számukra nem megfelelő szintjeit a felelősségnek.”¹⁰ Ugyanakkor a parentifikációt sem lehet minden esetben patologikusnak tekinteni, mivel bizonyos szituációkban pozitív kimenetelű is lehet.¹¹

Így tehát állításom az, hogy Steven Spielberg filmjeiben fontos szerep jut a felnövekedés mozgóképes elbeszélésének, ugyanakkor mindez paradox formát ölt, mivel – pár kivételtől eltekintve – nem az éppen gyermek- (vagy tinédzser-) és felnőttkor határán álló karakterek esnek át a felnövésen. Vagy olyan fiatal gyermekek túl korai felnövekedését látjuk, akik esetében ennek még nem lenne itt az ideje; vagy olyan felnőtt (szülő) karakterek történetét követjük nyomon, akiknek már rég át kellett volna esniük a felnövésen, ám ez mégsem sikerült megfelelően: nem tudnak

5 Hill, Lewis B.: Infantile Personalities. In: *American Journal of Psychiatry* 109 (1952) no. 6. pp. 429–432. loc. cit. p. 429.

6 Brown, Noel: Spielberg and the Kidult. In: Olson, Debbie – Schober, Adrian (eds.): *Children in the Films of Steven Spielberg*. Lanham: Lexington Books, 2016. pp. 19–44. loc. cit. p. 25. <https://doi.org/10.5771/9781498518857-19>

7 ibid.

8 ibid.

9 Minuchin, Salvador – Montalvo, Braulio – Guernsey Jr., Bernard G. – Rosman, Bernice L. – Schumer, Florence: *Families of the Slums*. New York: Basic Books, 1967. p. 219. Idézi: Hooper, Lisa M.: Parentification. In: *Encyclopedia of Adolescence*. New York: Springer, 2011. pp. 2023–2031. loc. cit. p. 2024. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-1695-2_169

10 ibid.

11 ibid.



Sugarlandi hajtóvadászat
(1974)

felelősséget vállalni másokért, és viselkedésük nem összeegyeztethető a társadalom által elvárt felnőtt viselkedéssel. Röviden tehát: Spielbergnél jellemző a gyermekek parentifikálódása és a felnőttek infantilizmusa, azaz állításom szerint jellemző spielbergi karakternek tekinthetjük a parentifikálódott gyermeket és az infantilis szülőket – mindez a felnövekedés paradox megvalósulásaként értelmezhető.

Infantilis szülők

Az infantilizmust, azaz a felnőttek és a szülők felnövésdeficitjét, elsősorban gyermekvállalásra és -nevelésre vonatkozó éretlenségét két korai film karakterein és cselekményelemein keresztül mutatom be. A *Sugarlandi hajtóvadászat* két hőse Clovis és Lou Jean, akik egy párt alkotnak, illetve közös gyermekük is született. Babájuk azonban nevelőszülőkhöz került, így a nő meggyőzi a férfit, hogy szökjön meg a börtönből, ahol már csak pár hónapot kellene töltenie. A fiatal pár a szöktetés után túsul ejt egy rendőrt, és vele szeli át Texast, hogy visszaszerezzék gyermeküket. Ahogy Lichter írja: „Clovis és Lou Jean figurája a későbbi Spielberg-filmekben gyakran visszatérő, gyerekmentálisú felnőttek első példái: ez a karaktertípus az alapja a *Harmadik típusú találkozásoknak* vagy a *Hooknak* is.”¹² (Ezekben a filmekben ez a cikk is tüzetesebben megvizs-

gálja a felnövekedést és a karakterek infantilizmusát.) Továbbá: „itt bukkan fel először Spielbergnél a szétesőfélben lévő család és annak újraegyesítési kísérlete mint a történet elsődleges narratív motorja.”¹³

A hősök célja tehát a szétszakított család integrációja, így ez esetben a szülők nem szándékosan hagyják magára gyermeküket, mégsem lehet ennek bekövetkeztét teljességgel leválasztani e karakterek viselkedésmódjáról és mentalitásáról, akik a társadalmi konvenciók alapján alkalmatlanok a szülőiségre (LaRocca szavaival: „*their unfitness as parents.*”¹⁴) Clovis már a kezdetektől bűnöző, hiszen a cselekmény elején börtönbüntetését tölti; Lou Jean sem tekinthető kifejezetten mintapolgárnak, inkább egy szociálisan marginális, bohém nő, aki férje megszöktetésével maga is a bűn útjára lép. Így eleinte a gyermek nevelőszülőknél való elhelyezése tűnhet a megfelelő hatósági lépésnek, hiszen feltételezhetően ártana neki, ha szülőnek alkalmatlan „bűnözők” nevelnék fel. Spielberg ábrázolásmódja azonban egyértelműen abba az irányba tereli a nézői azonosulást, hogy a gyermeküket visszaszerezni vágyó szülők hajtják végre a morális igazságszolgáltatást: az eleinte ellenséges túsul ejtett rendőr és a rendőrfőnök is egyre inkább szimpátiával tekint rájuk, „a nép” pedig minden településen demonstrál, hősként ünnepli őket. Hiszen végső soron Clovis és Lou Jean nem erőszakosak, nem ártanak más embereknek, nem valódi bűnözők.

¹² Lichter: *Steven Spielberg filmjei*. p. 29.

¹³ *ibid.*

¹⁴ LaRocca: „*One of the Most Phenomenal Debut Films in the History of Movies.*” p. 41.

A bűnöző inkább outsiderként jelenik meg: a hős páros a társadalmi konvencióknak vagy nem felel meg, vagy szánt szándékkal szembemegy azokkal, vagy pedig pusztán nem érti azokat; a hatóság és a törvény számukra kézzelfoghatatlan és érthetetlen absztrakció, az üldözés pedig nem több pusztán játéknál. Hiszen Lou Jean és Clovis rendkívül gyermeteg és éretlen, javíthatatlanul hiszékeny és naiv figurák, mindkettejüket infantilizmus jellemzi. Végző soron pedig saját gyermeki mivoltuk, azaz nem megfelelő vagy elvárt felnőtt és szülői magatartásuk teszi őket alkalmatlanná a szülői szerepre, hiszen pszichésen maguk is gyermekek, és ez okozza bukásukat is: naivitásukban minden további nélkül elhiszik, hogy az őket üldöző hatóság hajlandó lesz problémamentesen átadni a gyermeküket. James Kendrick Lou Jean ellentmondásos karakteréről írja, hogy a nő gyerekesen viselkedik céljainak érvényesítése közben, nem érdeklik a következmények, és ebből adódik majd Clovis halála is, aki a nő ellentmondást nem tűrő gyermeki követelőzését próbálja teljesíteni.¹⁵ Ez a magatartásforma tehát tragédiába torkollik: nem elég, hogy a család szétszakadásához, de végül Clovis felesleges halálához is vezet. Így hiába tudjuk meg az igaz történeten alapuló film végén a feliratból, hogy a börtön letöltése után Lou Jean visszakarta gyermekét, a happy end elmarad egy újabb spielbergi téma, az apahiány felbukkanásával.

A *Harmadik típusú találkozások* című filmben két család is szerepel. Jillian egyedülálló anyaként neveli Barry nevű gyermekét, az apa ebben az esetben már a kezdetektől csak hiányként jelenik meg, míg a másik családban a főhős Roy Neary együtt él feleségével és két gyermekével, tehát ebben az esetben a családi egység – egyelőre – még adott. A film középpontjában tehát – az elemzés szempontjából fontos elemeket tekintve – egy már széthullott, illetve egy széthullani készülő család áll.

Roy úgy tűnik, hogy külső erők hatására változik meg, és hagyja el családját, azonban beszédes az első jelenet, amelyben találkozunk vele. Terepasztalával játszik, gyermekeivel nem megfelelően beszél, és engedi, hogy sokáig tévét nézzenek, amikor pedig közös programot kellene

választani, rá akarja erőltetni döntését a családjára, majd sértődötten konstatálja, hogy mindenki ellene szavaz. Már ebből is kitűnik, hogy Roy nem képes érett felnőttként, és ami még fontosabb, szülőként viselkedni, gyermekeire szinte vetélytársként tekint, ezzel viszont elismeri saját gyermeki mivoltát. Ahogy Lichter írja a karakterről: „[...] hatalmas terepasztala mellett látjuk először, ahogy elkeseredett kisfiának a makettvonatokon szemlélteti a törtéket. Royék nappalija is inkább emlékeztet egy kamaszfiú rendetlen hálószobájára, mintsem egy »felnőtt« lakására – az a benyomásunk, hogy a férfi feleségének, a szintén gyermeki kisugárzású Ronnie-nak három plusz egy gyermeket kell nevelnie.”¹⁶

Az idegenek érkezése nagy hatással van a férfirra, teljesen magával ragadja őt. Infantilizmusa, felelőtlensége és önzősége azonban már korábban is meglátszik viselkedésén; nem feltétlenül a földönkívüliek látogatása változtatja meg, az csupán továbblendíti az úton, megerősítve gyermeteg személyiségjegyeit. Idővel az idegeneket övező megszállottsága elhatalmasodik rajta, és győzedelmeskedik felette. Ezáltal családja egyre inkább háttérbe szorul, és otthagyja őt, majd a férfi távozik az idegenekkel. Roy végeredményben többszörösen is elhagyja családját, és így komplex módon jelenik meg az apa hiánya: először állandó elfoglaltsága és szülőhöz nem méltó viselkedése miatt válik elérhetetlenné gyermekeinek és feleségének, miközben még jelen van, majd fizikailag szűnik meg kapcsolata a hozzátartozóival, végül pedig elhagyja a Földet.

Érdemes megfigyelni, hogy a két ábrázolt család története mintha egymásból következne. Jillian és Barry esetében az apa távozása már a cselekmény kezdete előtt bekövetkezett, míg Roy családjának története az apa távozásával végződik. Továbbá érdemes összevetni a motívációkat és a célokat: az egyedülálló anya azért megy a földönkívüliek leszállópontjára, hogy viszontláthassa és visszakaphassa elvitt gyermekét. Ezzel szemben Roy azért érkezik, hogy elmeheessen az idegenekkel, ezáltal végérvényesen elhagyva a Földet és családját.

15 Kendrick, James: Finding His Voice. Experimentation and Innovation in *Duel*, *The Sugarland Express*, and *1941*. In: Morris, Nigel (ed.): *A Companion to Steven Spielberg*. Chichester: Wiley Blackwell, 2017. pp. 103–121. loc. cit. p. 113. <https://doi.org/10.1002/9781118726747.ch5>

16 Lichter: *Steven Spielberg filmjei*. p. 51.

Az infantilizmus mint erény

A *Hook* című filmben a családi egység nem bomlott fel, a család minden tagja jelen van, az apa hiánya viszont így is megjelenik. Az apakarakter immár teljesen a felnőtt világhoz tartozik: munkájának megszállottja, mindig be kell mennie az irodába, válaszolnia kell minden bejövő telefonhívásra, így nem marad ideje gyermekeire, sorra marad le életük fontos eseményeiről. A családi kapcsolatrendszer helyreállításához egy drasztikus konfliktuson keresztül vezet az út, ugyanis Hook, a gonosz kalóz elrabolja a gyerekeket.

A film sajátos adaptációja a Pán Péter-történetnek, amelyben az örökifjú beleszeret Wendy unokájába, ezért lemond gyermeki mivoltáról, és elfelejti múltját, hogy családot alapíthasson az igazi világban. Idővel azonban karrierje fontosabbá válik, mint a családja; az egykori Pán Péter immár Peter Banning néven állandóan elfoglalt ügyvédként tevékenykedik, így valódi identitását kétszeresen is elárulja: egyrészt meghozta a döntést, hogy elhagyja Sohaországot, elfeledi a múltját, és felnőtt, másrészt viszont pont a gyermekvállalást és az apaszerepet – amely miatt meghozta a döntést, hogy hajlandó felnőni – nem becsüli meg eléggé.

A felnövekedés ellentmondásos jellege talán ebben a filmben a legfeltűnőbb a felnőtt karakter tekintetében. Peter – a fentebb vizsgált filmek karaktereivel ellentétben – nem éretlenségéből fakadóan lesz sikertelen szülő, épp ellenkezőleg: „túlságosan felnőtté” válik, nem érti már gyermekei vágyait, érzelmileg elérhetetlen számukra. Paradox módon a megoldást az nyújtja, ha ismét képes lesz gyerekként viselkedni: a szülőnek „infantilizálnia” kell, hogy újra kapcsolatot tudjon létesíteni saját gyermekeivel, azokkal a szeretett személyekkel, akikért meghozta azt az áldozatot, hogy feladja régi életét Sohaországban. Ahogy Lichter is rámutat: „az apa akkor tudja beteljesíteni szülői kötelességét, ha visszatér a gyerekkor letűnt állapotába. Ez egy érdekes, ellentmondásos fordulat a korábbi filmekhez képest: a *Sugarlandi hajtóvadászat* vagy a *Harmadik típusú találkozások* hősei épp azért buknak el [...], mert nem képesek megbirkózni a felnőttkor kihívásaival.”¹⁷

Ahogy egy fentebbi idézet rámutatott, a parentifikáció kiváltója nemcsak a fizikai, hanem a pszichológiai hiány

– az érzelmi elérhetetlenség és támasz hiánya, a szülői szerep betöltetlensége – is lehet. Jelen esetben a hiány nem elsősorban fizikai, hiszen sok másik Spielberg-film-mel ellentétben az apa a cselekmény szerves része, és nem hagyja el a családot mint intézményt vagy környezetet. A fizikai jelenléttől függetlenül viszont éppen olyan, mint ha nem lenne jelen, hiszen amikor éppen ott van, akkor sem funkcionál apaként és szülőként. Peter feladata tehát végső soron nem kevesebb a gyermekibe való visszatérése által, mint hogy ismét jelen legyen gyermekei életében, megmentse őket a fenyegető parentifikációtól, a szülő hiányából adódó túl korai felnövekedéstől.

Így az infantilizmus két rendkívül eltérő aspektus mentén jelenik meg Spielbergnél: egyrészt az infantilis szülők éretlen viselkedése okozza felelőtlenségüket, alkalmatlanságukat szülői funkciójuk betöltésére és a gyermekvállalásra, -nevelésre; továbbá ez vezet a család széthullásához, a gyermek elhagyatottságérzetéhez és koravén né válásához, hiszen a felnőtté válni képtelen szülő helyett önmagáról kényszerül gondoskodni. Másrészt viszont a *Hook* esetében az apa hiánya nem éretlenségéből fakad, hanem éppen abból, hogy „túlzottan felnőtt”, akit így már csak a munka érdekel, a gyermekiség csíráját sem mutatva képtelen megérteni a gyerekeket. Így paradox módon a felnőtt infantilissá válása menti meg kapcsolatát gyermekeivel és végső soron a család egységét is.

A *Hook*ban tehát a felnövekedés nem fordítottan valósul meg, hanem egyenesen reverzibilissé válik. Ehhez a visszafordításhoz, a gyermekkorba való visszatéréshez viszont másik térre és határátlépésre van szükség. A filmben erőteljesen megjelenik a gyermeki és a felnőtt világ térbeli szeparációja, amit a vizuális eszközök és a világok építése is erősen támogat. Az egykor örök gyermek Peternek vissza kell térnie Sohaországba, egy mesés és színes földre, ahol nem ugyanazok a szabályok uralkodnak, mint a mi hétköznapi világunkban. Fontos tehát a gyermekkorba való visszatérés, Peternek „infantilizálnia” kell, hogy újfent el-sajátítson bizonyos viselkedésmódokat és értékeket, ezáltal pedig ismét elérhető legyen érzelmileg gyermekei számára, és kapcsolatba tudjon lépni velük. Ugyanakkor fontos azt is látni, hogy ez a visszatérés csak ideiglenes, Peter nem marad az örök gyermeklétet nyújtó Sohaországban. Megmentett gyermekeivel az oldalán, immár gondoskodó szülőként

ismét maga mögött hagyja ezt a speciális helyet, hogy az általunk ismert „valódi világban” végbemenjen a család újraegyesülése. A fizikai utazás és a térátlépés tehát ideiglenes, mentális hatása és a viselkedés módosulása viszont hosszantartó, így tud Peter a továbbiakban a felnőtt világban gyermekeit előtérbe helyező szülőként funkcionálni.

A parentifikált gyermek

Akármilyen szempontok mentén elemezzük a spielbergi életművet, egy-egy részletesebb vizsgálathoz mindig kézenfekvő választásnak tűnik az *E.T.*, amely a korpusz meghatározó alkotása. Pápai Zsolt egyenesen a rendező leginkább szerzői filmjének nevezi, mind a reprezentáns karakterek és viszonyok (magára hagyott gyermek, az apa hiánya), mind az életrajzi hatások végett.¹⁸ Ahogy Pápai rámutat, nem véletlen Elliott és *E.T.* „névegyezése”, ahogy fiziológiai kapcsolódásuk sem, mivel a kisfiú kvázi azonos az idegen lénnel: míg *E.T.*-t itt hagyják a földön társai, és egyedül marad az idegen világban, addig Elliott érzelmileg ugyanezt éli át szétszakadt, apa nélküli családjában: a magárahagyottságot és a gondviselés hiányát.¹⁹

A szignifikáns karakterek és tematikus elemek tehát adottak, azonban esetünkben az az érdekes, hogyan mutatkoznak meg mindezek a felnövekedés kontextusában. A család szétszakadása már a cselekmény kezdete előtt bekövetkezett, az apakaraktert egyáltalán nem látjuk a vásznon, párbeszédekből derül ki, hogy feltehetőleg Mexikóba költözött új párjával. Tehát egyértelmű az apa hiánya, ami láthatóan törést okoz a családi harmóniában, és értelemszerűen megjelenik az egyedülálló anya karaktere és a magára hagyott gyermek(ek).

Az egyedülálló anya karaktere nem kap túl sok mélységet, mindössze egy rövid, érzelmi összeomlást tartalmazó jelenetből következtethetünk állapotára a család széthullását követően. Nem tudjuk tehát biztosan, hogy az általunk látott viselkedése ebből kifolyólag alakult így, vagy mindig is ilyen volt, mindenesetre egy dezorientált személyt ismerünk meg, aki habár igyekszik alapvető oda-

figyelést és biztonságot nyújtani (otthont adni, élelmiszert bevásárolni vagy iskolába fuvarozni), valódi érzelmi támaszt és törődést nem képes nyújtani gyermekei számára. Amikor például Gertie mindent elkövet, hogy felhívja anyja figyelmét a házukban lakó idegen lényre, a nőt látszólag túlságosan lefoglalja a bevásárolt holmik elpakolása, így nem derül előtte fény a titokra, még egy ilyen direkt leleplezés közben sem. A jelenet azonban túlmutat a konkrét eseten: az válik nyilvánvalóvá számunkra, hogy a kislány hiába próbálja magára vonni anyja figyelmét, ő még egy ilyen hétköznapi tevékenység közben is túl elfoglalt, hogy a gyermekére figyeljen, ezáltal érzelmileg elérhetetlenné válik.

Adott tehát az apa által elhagyott és így traumatizált anya, aki szintén ezt az elhagyottságot – és a család szétesését – megélő három gyermeket nevel. Nyilván ez mindhármukon rajta hagyja a nyomát, ugyanakkor érdemes megfigyelni a koravén válás, a parentifikáció fókuszát: adott Michael, az idősebb fiú, aki korából adódóan már közelebb áll a felnövekedéshez, mégsem ő kerül a gondviselő szerepbe, hanem a fiatalabb – és ezáltal még egyértelműbben gyermeki – Elliott parentifikálódik.

Az egyik szülő hiányzik, a másik pedig nem mutat igazi felelősséget. Elliott nemcsak koravén vál, hanem jobb szülő lesz belőle gyermekként, mint saját szülei. Hiszen Elliott *E.T.*-nek nem pusztán segítő barátja lesz, hanem a kezdetektől óvja, próbálja megérteni őt, és elzárja a veszélyt jelentő külvilágtól. Ezáltal viszonyuk a gyermek–szülő kapcsolatot is modellezi.

Az *E.T.* című film és annak hőse tehát a parentifikált gyermek reprezentációjának tökéletes mintapéldája. A gyermek nem kap elég gondoskodást, nincs rendes kapcsolata szüleivel, akik fizikailag (apa) vagy pszichológiailag (anya) „elhagyták” a családot. *E.T.* befogadásával Elliott nem pusztán „nagy testvérré”, hanem „szülővé” is avanzsál, hiszen felelősséget kell vállalnia egy másik élőlényért, ezáltal megjelenik a parentifikáció motívuma, vagyis a gyermekek „magukra vállalják családjukban a fejlődésük szempontjából számukra nem megfelelő szintjeit a felelősségnek”,²⁰ ezáltal Elliott története „gyorsított” felnövekedéstörténetté válik.

18 Pápai Zsolt: Márkaérzék. Steven Spielberg. In: Pápai Zsolt – Varga Balázs: *Korszakalkotók. Kortárs amerikai filmrendezők*. Budapest: Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, 2013. pp. 49–78. loc. cit. p. 62.

19 ibid.

20 Hooper: *Parentification*. p. 2024.



A nap birodalma (1987)

A gyermeki fantasztikummal éles kontrasztot képez az öt évvel később készült, háborús közegben játszódó *A Nap birodalma*, amely J. G. Ballard önéletrajzi ihletésű regényének adaptációja. A két, látszólag markánsan eltérő – és egyébként a Spielberg életművében elkülönülő szórakoztató-fantasztikus, illetve komor-realisztikusabb (művészi igényű) irány egy-egy képviselőjének tekinthető²¹ – alkotás valójában azonban ugyanazt tematizálja különböző környezetben és ikonográfiával: egy gyermek elérhető szülők hiányában bekövetkező koravénné válását, azaz túl korai felnőtté válását. Ahogy Lichter írja, a történet „tulajdonképpen egy fordított Pán Péter-sztori, vagyis nem az ártatlanság visszaszerzéséről, hanem annak brutálisan keserű elvesztéséről szól”.²²

A *Nap birodalma* című film expozíciójában a család egysége adott, ennek ellenére még a háború okozta károszt megelőzően sem lehetünk meggyőződve a család érzelmi harmóniájáról. Habár a család jómódú, és a gyerekek látszólag mindent megkap, a szülők távolságtartók és elérhetetlenek, keveset foglalkoznak Jamie-vel, aki így többnyire önmagát szórakoztatja. Emellett egymás elvesztése a tömegben inkább a szülők felelőtlenségéből fakad, mint a gyerekekből, aki – gyerek lévén – kevésbé hibáztatható ezért. Ezek után pedig a szülők nincsenek már jelen, amikor Jamie veszélynek van kitéve, így komoly megpróbáltatásokon kell átmennie egyedül.

Jamie úgy válik árvává, hogy valójában egyik szülőjét sem veszítette el. Egyedül vagy kétes alakokkal kell helytállnia a háború sújtotta Sanghajban. A fiú nemcsak a szülők hiányából és a családi struktúra felbomlásából kifolyólag – hiszen talál magának egy kérdéses apafigurát Basie személyében –, hanem az ezenkívüli körülmények hatására is parentifikálódik, mivel felnőttek számára is felfoghatatlan és tragikus eseményeken kell keresztülmennie. Ezek hatására az addig elkényeztetett, gazdag gyerek nemcsak önmagáról, hanem másokról is megtanul gondoskodni. Spielbergre jellemző módon megjelenik a gyermek és a gyermekiség dicsőítése: Jamie sokszor olyan felnőtt embereknek lesz képes támaszt nyújtani, akiknek valójában pont őröla kellene gondoskodniuk. Habár koravénné és traumatizálttá válik, a felnőttekkel szemben sokszor pont a gyermeki játékoság és a naivitás képes őt megmenteni, miközben ezek által paradox módon „felnőttebben” kezd viselkedni, mint a nála idősebb emberek.

Jamie megtanulja a háború és a tábori élet olyan embertelenségeit, mint hogy a halottnak nincs szüksége cipőre vagy csajkára, ugyanakkor a másik ember iránti tisztelet hajtja, és a maga számára a tisztelet kivívása motiválja. Eléri, hogy az amerikaiak befogadják, miközben fel sem fogja, hogy felnőtt emberek öngyilkos küldetésre küldték őt gyermekként, hogy kiderítsék, van-e aknamező a tábor körül. Ugyanakkor neki sikerül elérnie gyermekként, hogy a japán örök parancsnoka ne verje szét a

²¹ Pápai: *Márkaérzék*. p. 64.

²² Lichter: *Steven Spielberg filmjei*. p. 108.

tábori kórházat. Végül pedig egyedül benne marad annyi emberség – és gyermeki naivitás –, hogy a felnőttek által már sorsára hagyott Mrs. Victorral ott maradjon a semmi közepén, amíg a nő meghal.

A film végén a család újraegyesül, de addigra már minden – főleg Jamie személyisége – visszavonhatatlanul megváltozott. A családtagok nem ismerik fel egymást: Jamie nem emlékszik szülei arcára, és el sem hiszi talán, hogy valóságos a találkozás; a szülők pedig nem a kisfiukat látják, hanem egy sokat tapasztalt, lélekben megvénült embert, akinek a szülő már sosem jelentheti és nyújthatja ugyanazt, mint ezelőtt, hiszen idő előtt felnőtté kellett válnia.

Apáról fiúra: örökletes apahiány

A kalandfilmeket újradefiniáló *Indiana Jones* sorozat kezdetben eltért a bevezető fejezetben leírt tematikus elemeket többnyire tartalmazó életmű alkotásaitól. A célközönséget itt már egyértelműen a felnőttek jelentették, miközben a család vagy a gyermek eleinte még karakterek szintjén sem szerepelt. Az *Indiana Jones és a végzet temploma* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) című második részben már megjelent mellékszereplőként egy árva kisfiú, a címszereplő pedig pótapaként is funkcionált, ugyanakkor ez marginális eleme volt a filmnek a Spielbergre jellemző család és gyermek tematikához képest.

A harmadik résszel azonban ez a sorozat is végérvényesen becsatlakozott az életműnek a magára hagyott gyermeket, a hiányzó apát és a szülők nélküli felnőtté válást tematizáló filmjeihez. Az *Indiana Jones és az utolsó keresztelés* expozíciója rögtön egy flashback, amely a régészkalandor serdülőkorába repít minket, mintha egy coming-of-age betétet kapnánk arról, hogyan nőtt fel, milyen élmények hatottak rá. De ami még fontosabb: megismerjük gyerekkorának és családjának hátterét. Anyja már nincs jelen, apja pedig megszállottan kutatja a Szent Grál legendáját, emiatt pedig nem ér rá foglalkozni gyermekével. Ezzel Henry Jones karaktere egyfajta egyvelegét adja a *Harmadik típusú találkozások* Roy Nearyjének, aki megszállottsága miatt nem vesz részt családjá életében, illetve a *Hook* Peter Banningjének, akinek mindennél fontosabb a munkája, ezért nem ér

rá gyermekére.

Indiana Jonesnak meg kell mentenie eltűnt apját, ehhez pedig az ő nyomdokain kell haladnia küldetése során. A feladat tehát a – hős életéből valójában mindvégig – hiányzó apa keresése, a mentális-érzelmi kapcsolat(i deficit) így a cselekmény során fizikai kalandban realizálódik. A mentőakció alatt az egykoron elhanyagolt fiú(gyermek) apja gondviselőjévé válik; a filmben az apa–fiú kapcsolat legalább olyan hangsúlyos szerepet kap, mint a fő cselekményszál. Az apa hiánya és érzelmi elérhetetlensége verbálizálódik abban a jelenetben, amikor a főhős egy beszélgetés alkalmával számonkéri rajta, hogy gyermekkorában nem viselkedett olyan szülőként, akihez fordulni lehetett volna.

Azonban ahogy az *Indiana Jones és a kristálykoponya királysága* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008) című filmből kiderül, hősünk nemcsak a régészeti érdeklődésben és a Szent Grál-küldetésen követte apját, hanem szülőként is az ő mintáját vitte tovább. Indy nem is tud róla, hogy van egy fia, így nyilvánvalóan Mutt számára is alapélmény az apa hiánya. Jones azonban a fiával való viselkedésben is azonossá válik apjával. Az idősebb Henry Jones nem volt igazán jelen szülőként fia életében, nem viselkedett fiával apaként. Amikor felnőtt fiával találkozik, mégis előbújik belőle a megkéssett apai ösztön, és hol gondoskodó-aggódó, hol autoriter szülőszerepbe helyezkedik. Indiana Jones pedig pontosan ezt a viselkedést ismétli meg a következő részben fiával, Mutt-tal szemben, az elmaradt apaságot bepótolandó, ugyanakkor mindezzel a már felnőtt embert infantilizáló viselkedéssel.

Összegzés

Amint az a különféle nem hivatalos vagy félhivatalos életrajzokból, tanulmányokból és a rendező életművét monografikus igénygel feldolgozó kötetekből – valamint *A Fabelman család* című önéletrajzi ihletésű filmből – egyértelművé válik, Spielberg érzékenysége és fogékonysága a jelen cikkben tárgyalt témákra és problémákra elsősorban saját életéből és traumáiból fakad. Akár legelső, stíluskereső filmjeit nézzük, akár a látványos, fősodorbelti fantasztikus kalandfilmjeit vagy a művészi(bb) igénygel készült, sokszor valós történeteken alapuló, realiztikusabb fikatív világgal rendelkező alkotásait, a fentebb hat pontba szedett – egyébként szoro-

san összefüggő – tematikus jellemzők valamelyike szinte mindig megjelenik.

Tanulmányomban a felnővekedés motívumára koncentráltam, rávilágítottam annak ellentmondásos jellegére, és bemutattam, hogy a felnőtté válás meghatározó tematikus elem Spielbergnél, csakúgy, ahogyan a parentifikált gyermek és az infantilis szülő is visszatérő karakterek. Valójában bármiről, bármilyen műfajban alkot, ezeket a karaktereket és történeteket viszi vászonra újra és újra; ezek szerepeltetése pedig személyes élményeiből fakad.

Miközben a filmművészet a családja széthullásából és a felnőtté válásból fakadó helyzet elől nyújtott menekülést számára (ahogy ő is menekülést kínál a nézőinek), még a legeszképistább víziói is saját traumájából építkeznek. Így vált Spielberg személyes családtörténetéből kiindulva a családi traumák univerzális krónikásává.

Botond Kánási

Parentification and Infantilism.

The Paradoxical Nature of Coming of Age in the Films of Steven Spielberg

The study examines the contradictory realization of the coming-of-age theme in Steven Spielberg's directorial oeuvre. Regardless of their main genre, there are certain recurring thematic elements in the films of Steven Spielberg, such as the crisis of the (dysfunctional) family, the absence of the father (or the parents), the father as a failed parent, the abandoned child, return to the childhood, and growing up in an inappropriate age (or not growing up at all). For the latter's description, the essay borrows the terms of parentification and infantilism from the field of psychology, assuming that these are suitable to describe the examined characters. With the application of these terms, and focusing on the thematic elements mentioned above, the paper argues that the parentified child, the infantile adult, and – as a consequence – the paradoxical nature of coming-of-age are significant characteristics of Spielberg's works. To prove this statement, the study analyses infantile parents in *Sugarland Express* (1974) and *Encounters of the Third Kind* (1977), infantilism as a virtue in *Hook* (1991), parentified children in *E.T. – The Extra-Terrestrial* (1982) and *Empire of the Sun* (1987), and the absence of the father in the *Indiana Jones* films.

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



az adózók által
felajánlott 1%-okból
2024-ben
122 820 Ft
folyt be.

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

Kérjük, 2024. évi adóbevallásukkor is
gondoljanak ránk, és támogassák
munkánkat!

MEtROPOLIS
FILMELÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

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

18083787-1-42

Köszönjük!

Zalán Márk

A sziklától a valóságig

A felnövekedés motívuma Peter Weir filmjeiben

Semmit sem tudtunk, de elszántak voltunk. Egy dologgal voltunk tisztában, a filmek iránti szeretetünkkel.¹ – Weir többek között így foglalta össze tapasztalatlan, ám tette kész generációjának helyzetét, amikor 2023-ban, első ausztrál rendezőként átvethette életmű-Oscar-díját. Weir egy olyan ország képviselője, amelynek filmművészete évtizedeken át nem hallatott magáról, ám egyik pillanatról a másikra nagykorúvá vált. Ez volt az ausztrál új hullám, amelyben sok más, korábbi filmtörténeti periódushoz hasonlóan az adott ország történelmi, társadalmi és intézménytörténeti változásai egybeestek egy éppen felnövő nemzedék útkeresésével. Így talán nem véletlen, hogy Weir munkásságában gyakran felbukkannak coming-of-age történetek. Tanulmányomban azt vizsgálom meg, hogy a felnőtté válás motívuma miképpen jelenik meg a rendező két, Ausztráliában (*Piknik a Függő-sziklánál* [*Picnic at Hanging Rock*] 1975; *Gallipoli*, 1981) és két, az Egyesült Államokban készített (*Holt költők társasága* [*Dead Poets Society*], 1989; *Truman Show*, 1998) filmjében. Az elemzésekkel arra kívánok rámutatni, hogy a fenti művek miben térnek el a hagyományos felnövekedéstörténetektől, illetve mennyiben követik azok bevett motívumait, melyek a filmek közötti szembetűnő hasonlóságok és különbségek. Emellett kitérek arra is, hogy Weir Hollywoodba történő emigrációját követően mennyiben tudott hű maradni saját stílusához. A tanulmányban először röviden áttekintem az ausztrál új hullám jelentőségét, és bemutatom Weir karrierjének indulását, majd meghatározom, melyek a felnövekedéstörténetek jellemző narra-

tív attribútumai. Ezt követően kronológiai sorrendben, a filmek elemzésével térek rá Weir felnőtté válás-történeteinek narratív és formanyelvi sajátosságaira.

Új hullám

Ahhoz, hogy jobban megértsük Weir felnövekedéstörténetek iránti érdeklődését, feltétlenül ki kell térni arra a társadalmi és intézménytörténeti kontextusra, amelyben karrierje elindult. A hatvanas évek második feléig Ausztrália filmművészete nemigen létezett,² rendkívül kevés film forgott, azok is zömében koprodukciók voltak. Az ország legfeljebb ideális forgatási helyszínnek bizonyult, ám ami talán a legnagyobb problémának számított, hogy nem volt nemzeti filmgyártás és épkezláb külföldi forgalmazás. A hatvanas évek mélypontját követően az aktuális ausztrál kormány megelégedte filmművészetük tetszhalott állapotát, és megindult annak teljes körű anyagi támogatása.³ Elsőként létrejött az Ausztrál Filmfejlesztési Testület (Australian Film Development Corporation), amely többek között Weir első nagyjátékfilmjének, a *Párizs, a roncskocsik Mekkájának* (*The Cars That Ate Paris*, 1974) is a gyártója volt.⁴ Ezzel párhuzamosan a kor fiatal rendezői helyi televíziós csatornáknál, valamint kisebb-nagyobb filmgyártó vállalatoknál próbálgathatták szárnyaikat, ám a lehetőségek nemcsak ausztrál, hanem más országok rendezői előtt is nyitottak voltak. Így fordulhatott elő, hogy 1971-ben már két ausztrál film is szerepelt a cannes-i

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.3>

1 Peter Weir Receives an Honorary Oscar Award – 13th Governors Awards. <https://www.youtube.com/watch?v=MQP-7Ev7fIU> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 18.)

2 Zalán Márk: A kenguru ugrani készül. Ausztrál új hullám. *Filmvilág* (2011) no. 4. pp. 13–17.

3 Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. (trans. Módos Magdolna) Budapest: Palatinus, 2007. p. 698.

4 Thompson–Bordwell: *A film története* p. 698.

filmfesztivál versenyprogramjában, a brit Nicholas Roeg *Vándorregije* (*Walkabout*) és a kanadai Ted Kotcheff *Félelemben élni* (*Wake in Fright*) című munkája, amelyek „újszerűen mutatták be az ausztrál vidék sajátosságait”.⁵ Az igazi áttörést azonban a néhány évvel később induló rendezők jelentették, többek között Bruce Beresford, Gillian Armstrong, George Miller, Fred Schepisi, Phillip Noyce és Peter Weir. E direktorok habitusa, stílusa merőben eltért egymástól, ám közös volt bennük a fiatalságuk, hogy nem végeztek el filmes iskolát,⁶ nem álltak előttük jelentős ausztrál filmtörténeti korszakok vagy kiemelkedő rendezők, példaképek, ellenben rendkívül elszántak voltak a filmkészítés iránt. Felmerül azonban a kérdés, hogy mi legyen a téma. „Miért ne készítsünk saját filmeket a mi dolgainkról? Hogyan csináljuk?” – teszi fel Weir a kérdéseket egy interjúban.⁷ Az ausztrál új hullám alkotói hamar megtalálták a megfelelő receptet, a tendencia jelentősége pedig abban rejlik, hogy a filmesek olyan, korábban feldolgozatlan témákhoz nyúltak, amelyek érzékenyen érintették az ausztrál társadalmat. Beresford a humor felől közelíti meg az angol–ausztrál kulturális ellentéteket debütáló filmjében, a *Barry McKenzie kalandjaiban* (*The Adventures of Barry McKenzie*, 1972), ugyanakkor országa búr háborús szerepét állítja pellengérré a *Betörő Morantban* (*Breaker Morant*, 1980). Míg Noyce *Backroads*-s,⁸ illetve Schepisi *Jimmi Blacksmith dalában* (*The Chant of Jimmi Blacksmith*, 1978) az őslakosokkal való konfliktusokat szemlélteti, addig Armstrong, főhőse révén, az

ausztrál nők huszadik század eleji függetlenedési küzdelmeit illusztrálja *Ragyogó karrierem* (*My Brilliant Career*, 1979) című filmjében. Weir egyfelől azért jelentős, mert valamennyi, Ausztráliához kapcsolódó kardinális témában készített filmet, másfelől ő az egyetlen, akinek az egész karrierjét végigkíséri a felnőtté válás motívuma.

Gyermekekből felnőtt

A felnőtté válás, avagy coming-of-age néven ismert filmek pontos meghatározása különösen komplikált, főképp annak tükrében, hogy napjainkban már az antropológia és a pszichológia tudományága is foglalkozik vele. A pontos meghatározást tovább nehezíti, hogy több fogalom jelöli az efféle történeteket, emellett átfogó és részletes elméleti szövegek eddig többnyire csak angol nyelven íródtak. Ami bizonyos, hogy erős irodalmi háttérrel rendelkeznek,⁹ a filmeket figyelembe véve pedig nem tekinthető vegytiszta zsánernek, ugyanis keveredhet vígjátékkal, drámával vagy akár road movie-val is. Bizonyos szövegek az úgynevezett tinédzserfilm kategóriájába sorolják,¹⁰ ám felmerül a kérdés, hogy ez esetben hol helyezkedik el az ifjúsági film, amelynek például a magyar filmművészetben is jelentős hagyományai vannak. Más szerzők meglátása szerint a felnővekedéstörténetek alapjait a fejlődésregények, más néven a Bildungsroman műfaja képezik,¹¹ ezt veszi alapul Alistair Fox is új-zélandi coming-of-age filmekről értekező kötetében,¹²

5 Ausztrál új hullám In: Kránicz Bence – Lichter Péter: *Kalandoz filmtörténet. Szerzők, műfajok és irányzatok*. Budapest: Scolar Kiadó, 2019. p. 203.

6 Az elméleti „képzést” az Ausztráliába áramló európai, amerikai és távol-keleti filmek jelentették, a gyakorlatit pedig az első rövid filmek készítése.

7 Shirley, Graham: *Small Screens and Big Screens: Television and Film*. In: Tibbetts, John C. (ed.). *Peter Weir: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. p. 49.

8 A filmet Magyarországon hivatalosan nem forgalmazták.

9 Néhány ismert klasszikus példa: J. D. Salinger: *Zabhegyező*; Charlotte Brontë: *Jane Eyre*; Mark Twain: *Huckleberry Finn kalandjai*.

10 Masterclass: *Coming-of-Age Movies: What Is the Coming-of-Age Genre?* 2021. 09. 24. <https://www.masterclass.com/articles/coming-of-age-movies> (utolsó letöltés: 2024. 09. 28.)

11 Milojev-Ferkó Zsanett: *Az ötvenes és hatvanas évek fiataljainak reprezentációja a Kádár-korszak filmjeiben. Kurzusexpozé az ELTE szabad bölcsészeti filmelmélet és filmtörténet szakja számára*. https://epa.oszk.hu/03500/03508/00045/pdf/EPA03508_film-szem_2022_1_04-15.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

12 Fox, Alistair: *The Coming-of-Age Film as a Genre: Attributes, Evolution, and Functions*. In: Fox, Alistair: *Coming-of-age Cinema in New Zealand*. Edinburgh University Press, 2017. p. 5. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474429443.001.0001>

ugyanakkor Vigh Martin cikke¹³ mellett érvel, hogy nem pontosan tisztázottak a felnővekedéstörténetek és a fejlődésregények közötti kapcsolatok. Az sem állapítható meg pontosan, hogy mikor válik valaki felnőtté. Mik a stációi? Akkor lesz egy gyermekből felnőtt, ha nincsenek szülei, vagy nem foglalkoznak vele eleget, és ezért önállóságra kényszerül? Vagy amikor jelentős történelmi események (forradalom, háború) kötelezik függetlenedésre? Netán az első szexuális együttlét jelenti a belépést a felnőttek világába? Esetleg a középiskola elvégzése és az otthon elhagyása, a felelősségvállalás a másik iránt vagy a szülői akarattal való szembeszállás? Ami bizonyos, hogy a coming-of-age filmek minden esetben átalakulásról szólnak, a történetek végére a gyermekből felnőtt lesz. Idő, történelem, földrajzi elhelyezkedés, politikai berendezkedés, külső vagy belső okok is alakíthatják a felnővést, ami ugyanakkor erősen kultúrafüggő is, hiszen más a felnőtté válás az angolszász világban, és más az ausztrál őslakosoknál. Ugyanakkor az efféle történetek egyetemességük miatt rendkívül népszerűek, mert nemzettől, vallástól és kultúrától függetlenül mindenkit érintenek, aki belép a felnőttkorba.¹⁴

Ha figyelembe vesszük a coming-of-age filmek eddigi ismertetőjegyeit, akkor Weir esetében elmondható, hogy pályafutása elején sokat számított a helyszín és az ausztrál társadalom aktuális állapota, amelynek atmoszféráját jól tükrözi *Michael* című, 1971-ben készült rövidfilmje. A hatvanas évek második felére több ausztrál nagyvárosban egyre erősödtek a vietnámi háború ellen szerveződő megmozdulások, az idősebb nemzedékek pedig megvetéssel vegyes értetlenkedéssel álltak a fiatalok lázadása előtt. A film nyitójelenetét vélhetően a délkelet-ázsiai konfliktus képei inspirálták, itt ugyanis az látható, hogy Sydney utcái háborús övezetté válnak, ahol rebellis fiatalok lönek hatalmas tankokra. Később kiderül, hogy csupán a főhős látott egy *Forradalom* című filmet a moziban, amelynek hatásától nem tud szabadulni. Michael egy átlagos, tehetősebb családból származó fiatalember, aki borzasztóan unja a

munkáját és eseménytelen mindennapjait, valamint azt, hogy korlátozott szülei életének minden mozzanatát előre megtervezik. Amikor megismerkedik a moziban látott film közvetlen és nyitott főszereplőivel, élete felszabadultabbá és vidámabbá válik, amit szülei nem néznek jó szemmel. Weir egyszerre szemlélteti a hippikultúra Ausztráliára gyakorolt hatását (a filmben végig korabeli beatzenéket hallani), valamint a nemzedéki konfliktusokat. Michael alig beszél a szüleivel, akik nem nyitnak mások felé, és „fura teremtmények”-nek minősítik fiuk új barátait. E jelenetek közé ékelődnek egy helyi riporter bohózatba illő közösségi fórumát mutató betétek, ahol az idősek a lázadás és a hippinemzedék ikonjainak (Jimi Hendrix, John Lennon, James Dean) fényképei árnyékában próbálják megérteni a fiatalok világát. Weir tehát már pályája egészen korai szakaszában mesél szűk látókörű szülőkről, lázadó fiatalokról, generációs nézeteltérésekről. Érdeklődése e témák iránt nem kivételes eset, és nemcsak azért, mert nagyjátékfilmjeiben is visszaköszönnek, hanem mert 1972-ben olyan, rövid, felnőttek számára készült oktatófilmek elkészítésével bízták meg, amelyekben a szereplők önállósodási, felnőtté válási pillanatait ragadja meg.

Beavatás

Weir második nagyjátékfilmje, az 1975-ben bemutatott *Piknik a Függő-sziklánál* alapozta meg nemzetközi karrierjét. E műnek köszönhetően Ausztrália is bekerült a nemzetközi filmvilág képzeletbeli vérkeringésébe, és a mai napig klasszikusnak számít. Jelentőségét rendkívüli sokrétűségének és a különféle izgalmas értelmezési lehetőségeknek köszönheti. Az egyik legismertebb megközelítési mód hézagos, nézői elvárásokkal szembemutató elbeszélésmódjának kiemelése. Története 1900-ban játszódik Bálint napján, valahol Délkelet-Ausztráliában. Az Appleyard Leánykollégium tagjai egy szép nyári napon piknikezni indulnak a címbeli Függő-sziklához. Amikor

13 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.)

14 Mindemellett azt is tekintetbe kell venni, hogy a klasszikus elbeszélésű történetek egyik alapvető tulajdonsága, hogy a főszereplő karakterek megváltoznak, átalakulnak, ahogyan Syd Field, a forgatókönyvíró fogalmazza: „... az átalakulás, a változás emberi mivoltunk elengedhetetlen velejárója...” Field, Syd: *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai*. (trans. Köbli Norbert) Budapest: Cor Leonis Films Kft., 2011. p. 68.

néhányan feljebb másznak a sziklára, közülük hárman az őket kereső tanárnőjükkal egyetemben rejtélyes módon eltűnnek. A film nem tárja fel nézője előtt a lányok eltűnésének okát még akkor sem, amikor egyikük váratlanul előkerül; ráadásul ő nem emlékszik semmire. Weir tehát alapvető információkat tart vissza nézője elől, erősítve alkotása titokzatosságát, és gyarapítva annak sokféle értelmezési lehetőségét. Az elbeszélés szerkezete miatt több filmes szakíró hasonlította Michelangelo Antonioni *A kaland* (*L'Avventura*, 1961) című alkotásához,¹⁵ ami nem alaptalan, hiszen az olasz rendező művében sem derül ki az egyik szereplő eltűnésének oka, emellett e váratlan és megmagyarázhatatlan esemény mind Antonioni, mind Weir esetében is feldúlja egy kis közösség látszólagos nyugalmatát.

A filmmel kapcsolatos másik népszerű elemzési szempont a brit kolonializmus bírálata. Weir a történet számos pontján utal arra, hogy az angol lányok egy számukra ismeretlen területet látogatnak meg. Indulásuk előtt az igazgatónő mérgező kígyókra és veszélyes hangyákra hívja fel figyelmüket, valamint emlékezteti őket arra, hogy millióéves szikláról van szó. Weir többször ellenpontosza a piknikezők arcáról készült közeliket a sziklák formáival, amelyek leginkább őslakos arcokra emlékeztetnek. Marek Haltof arra hívja fel a figyelmet Weirről írt portréjában,¹⁶ hogy mind a film, mind a regény, amiből készült, hangsúlyozza a brit kultúra találkozását az idegen ausztrállal. Az angolok világa civilizált, kiszámítható, arisztokratikus, szemben az ausztrállal, amely ismeretlen, rejtélyes és kiszámíthatatlan. Az őslakos (aborigine) kultúra hosszú évezredekre tekint vissza, csupa misztérium és bonyolult szimbólum, amelyet egy fiatalabb civilizáció nem ismerhet meg.¹⁷ Weir a két kultúrát zeneileg is elkülöníti egymástól: míg az angolok esetében klasszikusok (Beethoven, Mozart) csendülnek fel, addig a sziklát és környékének jeleneteit hátborzongató morajlások, disszonáns elektro-

nikus és varázslatos pánsípdallamok kísérik. Weir apró, de beszédes jelenetekkel hangsúlyozza, hogy a viktoriánus brit kultúra nem tud mit kezdeni az ausztrál vidék titokzatosságával és miliójével. A szereplőknek állandóan melegük van, folyamatosan izzadnak, kergetik a legyeket, ezenfelül a piknik során délben mindenkinek megáll az órája. A hely szokatlanságát Weir vizuálisan is kiemeli: emlékeztet az a snitt, amikor a lányok mennek fel a sziklára, ám a kamera, ahelyett, hogy követné őket felfelé, az ellenkező irányba pásztázva tesz egy teljes kört. A lányokat jól láthatóan megbabonázza a szikla közelsége, minél közelebb érnek a csúcsához, mozgásuk annál lassabbá és kecsesebbé válik. Weir mindezt a lányokról készült közelikkel, lassításokkal és képek lassú egymásra csúsztatásával érzékelteti.

A film harmadik, a tanulmány szempontjából leginkább releváns megközelítési módja, hogy a fiatal főhősök felnőtté válásáról és „szexuális beavatásáról”¹⁸ mesél, amire szintén számos utalás található. A lányok rendkívül szigorú neveltetésben és elnyomásban részesülnek. Az öltözködési és viselkedési szabályokat maradéktalanul be kell tartaniuk, az igazgatónő, Mrs. Appleyard (Rachel Roberts) nem kíváncsi egyik hallgatója, Sara (Margaret Nelson) önálló versére, csakis arra, amit be kell magolnia. A kollégiumban mindenfajta érzékiség kizárt, a lányoknak el kell fojtaniuk szinte érzelmeiket, ha nem akarnak retorziót. Weir egy rettentően zárt közösséget¹⁹ mutat be, amelynek tagjai a piknikezéssel – ha kis időre is, de – végre kiszabadulhatnak a kollégium falai közül. Amikor a lányok feljebb merészkednek, nemcsak a mozgásuk változik meg, hanem leveszik harisnyájukat és cipőjüket. Nem sokkal eltűnésük előtt hárman öntudatlan állapotba kerülnek, nem reagálnak negyedik társuk, Edith kiáltásaira. A szikla csúcsai, amelyeket a film vizuálisan többször, alsó gépállásból emel ki, akár fallikus szimbólumoknak is tekinthetők, a helyszín pedig a lányok szexuális felszabadu-

15 Rayner, Jonathan: *The Films of Peter Weir*. New York/London: The Continuum International Publishing Group Inc., 2003. p. 61. <https://doi.org/10.5040/9781628929072>; Zalán Márk: A kenguru ugrani készül.

16 Haltof, Marek: *Peter Weir. When Cultures Collide*. New York: Twayne Publishers Inc., 1996. pp. 24–25.

17 Zalán Márk: A didzserido szüntelen bűgása. Ausztrál aborigin filmek. *Filmvilág* (2015) no. 06. pp. 22–26.

18 #151 Casino, Kék Pelikán, Piknik a Függő sziklánál. https://filmvilag.blog.hu/2024/04/08/_151_casino_kek_pelikan_piknik_a_fuggo_sziklanal (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 18.)

19 Weir egyik kedvelt, életművén végigfutó motívuma, amely olyan, a tanulmányban nem tárgyalt filmjeiben is fellelhető, mint az *Utánam a vízözön* (*The Last Wave*, 1977) vagy *A kis szemtanú* (*Witness*, 1985).



**Piknik a Függő-sziklánál
(1975)**

lásának misztikus tereként is értelmezhető. Levetköznek, és transzcendens állapotba kerülnek, később pedig, amikor Edithet faggatják a többiek hollétéről, csak arra emlékszik, hogy látta a sziklára felmenni a lányokat kereső tanárnőt, de a szoknyája *nélkül*. A film egyik lényeges fordulata, hogy az eltűnt lányok közül az egyik, Irma (Karen Robson) végül előkerül, ám nem emlékszik semmire, ugyanakkor a lányok eltűnését képtelen feldolgozni. Irma nem mint fiatal lány, hanem mint felnőtt nő kerül vissza, erre utal ruházata, amely már nem a fehér színű kollégista formaruha, hanem vörösrőz kalap és kabát. A film egyik emlékezetes jelenetében Irma éppen elköszönne egykori kollégista társaitól, de azok búcsú helyett szó szerint rátámadnak, és faggatják a többiek hollétéről. A megvadult lányokat nem az érdekli, hogy mi történt, hanem irigyek, sőt mintha féltékenyek lennének Irmára, aki átesett első szexuális élményén.²⁰ A felnőtté válás fontos motívuma a gyász, a veszteség megtapasztalása, amit nehéz, vagy egyáltalán nem lehet feldolgozni, különösen magányosan. A lányok szülei nincsenek jelen, hogy támogassák őket. Vannak olyanok, mint Sara, aki árvaházból került a kollégiumba. Mrs. Appleyard lelki támogatására

egyáltalán nem számíthatnak, őt csak intézménye sorsa érdekli, és képtelen elfogadni a lányok rejtélyes eltűnését. Meggyőződése, hogy valamennyien erőszak áldozatai lettek. A film ezzel egyrészt szűklátókörűségére, másrészt arra is utal, hogy az ő szemében Ausztrália az elítéltek és az erőszaktevők földje. A felnőtté válás-történetekben az első szexuális élmény gyakran kiemelt dramaturgiai szerepet kap. Weir azzal forgatja ki e történetét, hogy a filmben egyáltalán nincsenek szexjelenetek, még csak meztelenség sem látható, a filmet mégis végigkíséri egy erős szexuális, érzéki atmoszféra. Marek Haltof is kiemeli,²¹ hogy a film képi világa és narratívája teret enged ennek az értelmezésnek, emellett Jonathan Rayner is hangsúlyozza,²² hogy a *Piknik*ben ábrázolt konfliktusok nem elsősorban társadalmi ellentétekből, hanem szexuális elfojtásból erednek.

A szexualitás és a gyász megtapasztalásán kívül a felnőtté válás felé vezető további utat a másik iránti felelősségvállalás jelenti, e tekintetben a *Piknik* Gaál István *Sodrásban* (1963) című munkájával mutat párhuzamot.²³ Mindkettő az adott ország szignifikáns filmtörténeti korszakának emblematikus alkotása, rendezőik egy új generáció képviselői voltak, valamint filmjeik elbeszélése is

²⁰ #151 Casino, Kék Pelikán...

²¹ Haltof: *Peter Weir*. p. 28.

²² Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 75.

²³ A *Sodrásban* felnőtté válás-aspektusáról lásd részletesebben: Milojev-Ferkó Zsanett: A képekben megszülető gondolat mint változástörténet. Közelítések Gaál István *Sodrásban* című filmjéhez. *Filmszem* 13 (2023) no. 3. pp. 34-49.

sok azonosságot mutat: Gaálnál egy középiskolát végzett társaság egyik tagja a Tiszába fullad, és e tragikus esemény a fiatalok addigi életének újragondolását és egymás iránti felelősségvállalását eredményezi. Ahogy Varga Balázs fogalmazza meg, a *Sodrásban* „a felelősség felismerésének filmje, kilépés az álmodozások korából”.²⁴ A *Piknik* a felelősségtudat és a lelkiismeret megjelenését, valamint a kulturális ellentéteket a film két fiatal férfi szereplője révén ábrázolja. Az egyik fiú a jól szituált Michael (Dominic Guard), aki csak nemrég érkezett Nagy-Britanniából Ausztráliába, a másik Albert (John Jarratt), egy laza, szókimondó, tetovált ausztrál fiatalember. Kettejük jelleme és neveltetésük különbsége már akkor világossá válik, amikor látják a lányokat elindulni a szikla irányába. Albert nyíltan minősíti a lányok külsejét, és megjegyzéseket tesz rájuk, míg Michael nem mer megszólalni. Különösen az egyik lány, Miranda (Anne-Louise Lambert) látványa varázsolja el őket, akit a film szinte végig úgy szemléltet, mint egy káprázatot, egy istennőt, akit barátnője „Botticelli-angyalhoz” hasonlít. Michaelt ugyanakkor erős lelkiismeret-furdalás kínozza a lányok eltűnését követően: amikor meglátja őket, kicsit utánuk megy, de aztán elveszíti őket szem elől. Amikor később a rendőr kikérdezi, a fiú megjegyzi, hogy a hölgyek Angliában nem mászkálhatnának egyedül egy sziklánál, felügyelet nélkül. Párbeszédüknek sokatmondó az a része, amikor a rendőr arról érdeklődik, hogy mit gondolt Michael a lányokról, amikor meglátta őket, de erre a fiú nem válaszol semmit. Kézenfekvőnek tűnik tehát, hogy Michael meg akarta szólítani a lányokat, ám olyannyira elvarázsolta őt, különösen Miranda szépsége (és feltehetően iránta érzett ébredő, de azt kényszerűen elfojtott szexuális vágya), hogy elveszítette őket. Így míg Michael azon emészti magát, hogy megakadályozhatta volna a lányok találkozását a sziklával, addig Albertet nem zaklatja fel eltűnésük. Ugyanakkor megéssük a szíve a kétségbeesett Michaelon, és segít neki keresni a sziklán az eltűnt lányokat. Sokatmondó jelenetsora a filmnek, hogy miként a lányokat, úgy Michaelt is megbabonázza a szikla: teljesen kiszárad, komoly sérüléseket szenved, hallucinációk kínozzák. Ezzel szemben Albertre mint helyi lakosra semmilyen hatást nem gyakorol, és nemcsak

társát, hanem az egyik lányt is megtalálja. A két fiú története jól illusztrálja, hogy felelősséget kell vállalni a másik iránt, empatikusabbnak kell lenni, és szembenézni saját hibáinkkal. Csak így válhatnak a fiúk is felnőtté. Noha társadalmi státuszuk és származásuk eltérő, a lányok eltűnése összefogásra sarkallja őket, szinte már barátokká válnak. Kettejük kapcsolata megelőlegezi Weir következő coming-of-age filmjét, amely még inkább kihangsúlyozza a barátság fontosságát.

Egy hatalmas kaland

Weir negyedik nagyjátékfilmje hamisítatlan szuperprodukciónak, korának legköltségesebb ausztrál filmje,²⁵ amely az első világháborúban Gallipoli félszigeténél elesett ausztrál katonáknak állít emléket. Műfaját tekintve tehát háborús film, ugyanakkor Weir abból a szempontból itt is szembemegy a nézői elvárásokkal, hogy konkrét csatajeleneteket csupán a film utolsó harmadában látni, a hangsúlyokat ugyanis elsősorban a két főszereplő Ausztráliából a lövészárkokig történő eljutására és felnőtté válására helyezi. 1915 tavaszán az Antant-hatalmak erős ellenállásba ütköztek az Oszmán Birodalomhoz tartozó Dardanellek tengerszorosnál, és a brit hadsereg a gyors győzelem reményében ausztrál és új-zélandi katonákat is bevont a csatákba. Ennek eseményeit láthatjuk két fiatal ausztrál fiú, Archy Hamilton (Mark Lee) és Frank Dunne (Mel Gibson) szemszögéből. Noha a film történelmi hitelessége több ponton is kifogásolható, Weir célja nem az események túlpontos követése, hanem az ausztrál identitás és a fiatalok barátságának bemutatása volt. Archy hamisítatlan vidéki ausztrál, aki napközben marhákat terelget valahol az ország nyugati területén, azonkívül pedig a nagybátyja irányítása alatt a rövidtávfutást gyakorolja, nem hiába, hiszen tíz másodperc alatt futja a százat. Archy egy kietlen, száraz helyen él családjával elszigetelten, ingerszegény környezetben. Az ausztrálok „outback”-nek hívják a tájat, ahol „a végeláthatatlan síkságok, a magas homokdűnék, a vörös színben úszó sziklák, az extrém szárazságot jól tűrő növények és a kevésbé sivatagos terü-

24 Varga Balázs: Elágazások. Életpályák és társadalomkép Gaál István hatvanas évekbéli filmjeiben. *Metropolis* (2005) no. 3. p. 39.

25 Zalán Márk: Az ártatlanság elvesztése. Film és történelem: Gallipoli. *Filmvilág* (2021) no. 06. pp. 42–44.

leteken található birka- és marhafarmok mind az ausztrál önazonosság esszenciáját alkotják.”²⁶ Ám hiába Archy kivételes futóképessége, szigorú szülei és nagybátyja tiltása ellenére harcolni szeretne. Frank több szempontból is Archy ellentéte. Egy nagyvárosi, jóvágású bábjúnár, aki különféle lódításokkal kívánja elérni céljait, ugyanakkor a harcokban nem kíván részt venni, mondván, ez az angolok dolga, Ausztráliának semmi köze hozzá. Ennek ellenére barátaival jelentkezni kíván a seregbe, ám nem azért, hogy a hazáját szolgálja, hanem mert ez jó ürügy arra, hogy unalmas vasutas munkáját hátrahagyja, ráadásul úgy véli, az egyenruhás férfiakért bolondulnak a nők. Közös a két fiúban tehát, hogy mindketten maguk mögött kívánják hagyni egyhangú életüket, önállóak kívánnak lenni, megszabadulni apáik szigorától és attól, hogy szüleik előre eltervezzék az életüket. Ugyanakkor döbbenetesen infantilisek és tudatlanok,²⁷ képtelenek felnőtt módjára viselkedni, még a katonai gyakorlatok során is. Egyáltalán nem veszik komolyan a háborút, számukra és valamenyny ausztrál katona számára az egész csupán egy jó buli: amikor a gízai piramisoknál állomásoznak, még a náluk évezredekkel idősebb egyiptomi kultúrát és annak lakóit sem képesek kellőképpen tisztelni. Ahogy közelednek a lövészárkokhoz, Frank számára fokozatosan kezd világgossá válni, hova is jöttek, különösen, amikor a harcok folyamán két barátja is elesik. Ezzel szemben Archy végig megőrzi naivságát, ahogy fogalmaz: „Úgy érezzük, mindannyian egy nagy és hatalmas kalandban veszünk részt.” Bár reszket a félelemtől, még azelőtt is optimizmus hatja át, hogy kiküldenék a lövészárokból a biztos halálba.

Portréjában Marek Haltóf rávilágít arra,²⁸ hogy a két főszereplő fiú nem véletlenül eltérő származású (Archy a „valódi” ausztrál, Frank ír származású munkáscsalád sarja), hiszen egyfelől így reprezentálják országukat (a film egyik lényeges aspektusa az ausztrál identitás kiemelése), másrészt jól illenek Weir kedvelt tematikai összeütközteseihez, mint például az álomvilág és valóság, természet és civilizáció szembeállítás. Mindezeket már a *Piknik* is tematizálta, a *Gallipoli* esetében pedig az látható, hogy

a főhősök kietlen ausztrál tájakról érkeznek a sűrűn lakott Egyiptomba, valamint egyfajta álomvilágban élnek, amelyből a legtöbbjüket a lövészárkok realitása ébreszti fel. Weir e film esetében azonban egy szempontból konkrétan fogalmaz, mégpedig az ausztrál és brit ellentét nyomatékosságával. Történetvezetés szempontjából a *Gallipoli* sokkal konvencionálisabb és világosabb, mint a *Piknik*, ami kézenfekvőnek tetszik, hiszen egy ilyen volumenű projekt esetében, amely egy ország nemzeti tragédiájáról szól, nézettség szempontjából nem szerencsés narratív kísérleteket alkalmazni. Weirnek ugyanakkor így is sikerült számos rendezői ismertetőjegyet átmenetnie, így a korábbi filmjeihez, elsősorban a *Piknik*hez hasonló konfliktusokat, a komótos tempót, valamint a tudatos zenehasználatot. Valahányszor Archy és/vagy Frank futnak, rendre felcsendülnek Jean-Michel Jarre éteri, ambient elektronikus zenéi, amelyek a futás egyfajta transzcendens állapotát tükrözik. Két futás alatt azonban nem hallani zenét: rögtön a film elején, amikor Archy megdönti saját és elődei gyorsasági rekordját, valamint a film legvégén, pillanatokkal Archy halála előtt. Bármennyire hagyományos vonalvezetésű is Weir filmje, egyes pontjain így is képes váratlan lépésekre. Frank esetében érvényesülnek a coming-of-age filmek sémái, hiszen ő végül felismeri helyzete súlyosságát, képes felnőttként cselekedni, és bár megkésve, de sikerül meggyőznie a katonai felsőbb vezetést, hogy gondolják újra a törökök elleni szárazföldi támadást. Vele ellentétben Archy nem változik, ő a legvégsőkig megmarad annak a naiv fiúnak, aki otthon még az újságból értesült a háborúról. Weir néhány pillanatra el is hiteti nézőjével, hogy a fiú túlélheti a bevetést, ám a film utolsó jelenetében a valóság villámcsapásként csap le rá és egyben a nézőre: „Azok után, hogy az ausztrál katonák sokadik, reménytelen támadása során kijönnek a lövészárokból, és a törökök valamennyiüket lemészárolják, pár másodpercig Archyt látjuk egyedül futni. Azt reméljük, megmenekül, ám hirtelen lövések érik, a jelenet pedig (megidézve Robert Capa nevezetes, *A milicista halála* című fotóját) a fiú ég felé néző tekintetével és golyók

26 ibid.

27 Archy a film egyik emlékezetes jelenetében fogalmazza meg, hogy nem tudja, ki kezdte a háborút, ám úgy véli, a németek hibája volt, és ha nem harcolnak ellenük, akkor egész Ausztráliát leigázhadják.

28 Haltóf: Peter Weir: *When Cultures Collide*. p. 51.



**Holt költők
társasága (1989)**

szaggatta testével megdermed, majd elsötétül.”²⁹ Ez a „hatalmas” kaland mindkét fiú számára tragédiával ér véget.

A kapitány gyermekei

A helyszínváltozás vajon együtt jár egy filmrendező művészi koncepcióinak visszaszorulásával, vagy sem? Weir esetében ez a kérdés abszolút releváns, hiszen a nyolcvanas évek közepétől az Egyesült Államokban forgatta filmjeit, amelyek közül a *Holt költők társasága* sorban a harmadik. Haltof szerint³⁰ Weir egyértelműen a mainstream filmkészítés irányába mozdult el, ugyanakkor egyszerre igyekezett megfelelni a nagy stúdiók elvárásainak és megtartani saját vízióját. Meglátása szerint, noha filmjeinek elbeszélése könnyebben követhetővé és kevésbé atmoszferikusává vált, rendezői integritását és stílusát sikerült megőriznie, ami leginkább a témaválasztásokban és a konfliktusokban érhető tetten. Weir csakugyan nem engedhetett meg magának a *Piknik*hez hasonló radikális elbeszélői megoldásokat vagy a *Gallipoliban* látható sokkoló zárlatot, ugyanakkor az új környezethez sikeresen adaptálódott. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy első amerikai filmje, *A kis szemtanú* rögtön nyolc Oscar-jelölést kapott (ebből kettőt sikerült

díjra váltania), a *Holt költők társasága* pedig az egyik legnagyobb kritikai és közönség sikere volt.³¹

Noha a *Holt költők* stílusa és hangsúlyai merőben eltérnek, bizonyos tekintetben így is a *Piknik* amerikai párdarabjának tekinthető.³² Weir ugyan itt is alkalmazza az elliptikus elbeszélési technikát, a filmben azonban nem találhatók olyan narratív hézagok, amelyek összezavarnák a befogadót. Mindkét alkotás kollégiumban játszódik, ahol szigorú öltözködési és viselkedési szabályokat írnak elő (a *Holt költők*ben a fiúknak például nemhogy dohányozni, de még rádiót hallgatni is tilos), ugyanúgy tehetősebb és szegényebb társadalmi osztályokból származó fiatalok is képviselik magukat, illetőleg mindkét intézményt vaskalapos igazgatók irányítják. Párhuzamot lehet még vonni az idejétmúlt oktatási rendszer és a tanítási metódusok között. Egyik kollégiumban sem arra kíváncsiak a tanárok, hogy a diákok mit gondolnak, hanem hogy bemagolták-e szóról szóra az anyagot. Mindkét film vizuálisan is érzékelteti az elnyomást: míg a *Piknik* esetében, főképp Mrs. Appleyard irodájában sokszor látni magasan a falon Viktória királynő portréját, addig a Welton Akadémia falait leginkább az igazgató által hirdetett tanok (hagyomány, fegyelem) díszítik. További fontos hasonlóság, hogy míg a *Piknik* esetében a szikla közelsége szabadjára fel a lányokat, addig a fiúk számára ezt az a bar-

²⁹ Zalán: *Az ártatlanság elvesztése*. pp. 42–44.

³⁰ Haltof: *Peter Weir*. p. 131.

³¹ *ibid.* p. 104.

³² Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 197

lang jelenti, ahol éjjelente összeülnek és verseket olvasnak fel. Itt kerülnek ki abból a zárt világból, amelyben eddig éltek, tulajdonképpen itt kezdenek felnőtté válni. Ehhez azonban útmutatásra van szükségük, amit az intézmény új tanára, John Keating (Robin Williams) nyújt nekik. Az angol irodalom oktatója nemcsak merőben új tanítási módszerei (például oldalakat tépet ki a tankönyvből) és a megadott tantervtől való eltérése miatt hívja ki diákjai figyelmét (és egyben tanárkollégái ellenszenvét), hanem mert önálló gondolkodásra kívánja nevelni a gyerekeket. Ő nyitja meg a fiatalok előtt a kapukat az irodalom szépségei előtt, kapitánynak hívhatja magát, és figyelmükbe ajánlja a néhai holt költők szertartását, amelynek során az éjszaka közepén, egy szűk barlangban különféle költeményeket olvastak fel. A fiúk számára a barlang, ahol találkoznak, az első lépést jelenti a felnőtté válás felé, legalábbis a tekintetben biztosan, hogy túllépjenek önmaguk korlátain. Charlie (Gale Hansen) új identitást vesz fel, Knox (Josh Charles) erőt vesz magán, hogy felhívja Christ, a lányt, akibe fülíg szerelmes. Ám ők csupán mellékszereplők, a hangsúlyokat Weir a kollégium ismert és kedvelt diákjára, Neilre (Robert Sean Leonard) és az újonc Toddra (Ethan Hawke) helyezi. Neil egy vidám, virgonc, lelkes fiú, a társaság középpontja, és ő kezdeményezi a versek éjjeli felolvasását. Az összejövetelek folyamán ébred rá, hogy kiváló szövegolvassó, szeret szerepelni, és felismeri, neki színésszé kell válnia. Édesapja azonban egészen más pályát szán neki, ellentmondást nem tűrő kiállása már a film elején világossá válik: nem enged fiának semmiféle órakon kívüli foglalkozást, ami a tanulás rovására mehet. Az apa és fia közötti generációs különbségek és a kommunikáció hiányának illusztrálása a *Holt költők* egyik figyelemre méltó komponense. Neil apja többször utal arra, hogy szegény sorból küzdötte fel magát, és feltehetően azért nem támogatja fia színészi ambícióit, mert tart attól, hogy felnőttkorára ő is nélkülözni fog. Elvárásai és csökönysége miatt nem kíván tudomást szerezni fia valódi vágyairól, akinek lényegében megtervezi az életét. Akárcsak Archy nagybátyja és szülei a *Gallipoliban*. Neil abból a szempontból hasonlít Weir korábbi filmjének hőséire, hogy mindketten szinte mániákusan fáradoznak céljaik eléréseért, ennek következtében pedig nincsenek tiszt-

tában tetteik következményeivel. Neil csak úgy szerepelhet színpadon, ha szülei azt engedélyezik, ám mivel ez nem fog megtörténni, hamis meghatalmazást nyújt be. Nem mer szembeszegülni apjával, és inkább a könnyebb utat, a hazugságot választja. Miután Neil számára egyértelművé válik, hogy soha nem lehet színész, önkezeléssel vet véget életének. Noha a *Holt költők* audiovizuális szempontból nem olyan formabontó, mint a *Piknik*, Neil öngyilkosságának érzékeltetése felettébb emlékezetesre sikeredett. A tett végrehajtása előtt Neil félmeztelenül, nyitott ablakok előtt felteszi azt a tuskés koszorút a fejére, amelyet színházi előadása során viselt, utalva egyrészt színpadi, másrészt áldozati szerepére (a koszorúval Krisztust idézi meg³³). Ezután lassan előveszi apja fegyverét, ám magát a tettet nem látjuk, és nem is halljuk magát a lövést, csak az édesapa döbbsé reakcióját látjuk. Érdekesség, hogy Weir a *Piknikben* Sara öngyilkosságát is hasonlóan szemlélteti:³⁴ hangokkal utal az eseményekre, és komor zenei aláfestéssel erősíti az atmoszférát.

A *Holt költők* újonca, Todd azért érdekes karakter a tanulmány szempontjából, mert ő az, aki megtestesíti a coming-of-age filmek jellegzetes átalakulását. A történet elején egy csendes, zárkózott fiú benyomását kelti, aki csak vonakodva vesz részt közös tanulásokon és versfelolvasásokon. Kiderül, hogy a tanulmányaiban sikeres bátyja is a kollégium hallgatója volt, ezért az elvárások magasak vele szemben. Bizonytalan önmagában, nincs jó viszonya a szüleivel,³⁵ nem a barlangi versmondások következtében birkózik meg saját szégyenlősségével, hanem amikor Keating egyik rendhagyó órája ráébreszti valódi képességeire. Todd visszahúzódó természete meglepő bölcsességgel párosul: nem kíván a szigorú tanárok figyelmének középpontjába kerülni, sőt, miképpen Keating, ő is azt tanácsolja Neilnek, hogy beszéljen őszintén apjával színészi vágyairól. Todd tényleges felnőtté válása a film emlékezetes zárójelenetében valósul meg. Miután kényszerítették arra, hogy aláírjon egy papírt, miszerint közvetlenül Keating a felelős Neil haláláért, az igazgatót és a szabályokat semmibe véve elsőként áll fel a padjára, és kiáll tanára mellett, amit mások is követnek. A film zárása felettébb megindító és természetesen szentimentális, ám a jelenet nemcsak ezért érdekes, hanem azért is,

33 Haltorf: *Peter Weir*. p. 109.

34 Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 200.

35 Erre utal, hogy ugyanazt az írókészséget kapja születésnapjára, mint az előző évben.

mert Weir korábbi műveiben sosem kacérkodott érzelmességgel, emellett hősei képesek lázadni egy elnyomó rendszer ellen. Mindezeket figyelembe véve a *Holt költők* fordulópontnak is tekinthető az életműben, hiszen ezek az ismertetőjegyek Weirnél később is megtalálhatóak, leginkább a *Truman Show*-ban.

Egy kamasz a mennyországban

A *Holt költők* mellett Weir másik legnépszerűbb és szakmailag elismert filmje a *Truman Show*.³⁶ Története egy olyan fiatalembről szól, akinek egész élete egy realityműsor, aminek ő a főszereplője, és minden lépését tévénezők milliói követik reggeltől estig. A film egyik kedvelt értelmezése egyértelmű médiakritika, a tömegkommunikáció túlzott használatának és a fogyasztói társadalomnak a bírálata, egzisztencialista dráma, sőt napjainkban is aktuális alkotás,³⁷ amely utal a néző könnyű manipulálhatóságára. Ezt a *Truman Show* létrehozója-rendezője, Christof (Ed Harris) fogalmazza meg a legpontosabban: „Az ember elfogadja az elé tárt világ valóságát.” Meglátásom szerint azonban a filmnek létezik egy olyan értelmezése is,³⁸ miszerint Truman Burbank (Jim Carrey) valójában egy gyerek, aki fokozatosan ráébred a környezete álságosságára. Habár karaktere közel harmincéves, Alistair Fox szerint³⁹ nem feltétlenül kell gyerekek lennie annak, aki felnő.

A főhős neve igencsak sokatmondó. Egyszerre utal az ötvenes évek amerikai kertvárosi miliójére (az évtized egyik meghatározó elnöke volt Harry S. Truman), másrészt arra, hogy ő egy őszinte, igaz ember, „true man”, a Burbank pedig egy olyan kaliforniai városra, amely csupán néhány kilométerre helyezkedik el a világ szórakoztatóiparának központjától, Hollywoodtól. Árukkodó a show helyszínének a mennyországra reflektáló neve (Seaheaven), valamint a további, főképp az ötvenes évek sztárszínészeire utaló terek (Lancaster Road) és ka-

rakternevek (Marlon, Kirk). Noha Truman felnőtt férfi, valójában egy gyermek szemszögéből, naivitással szemlél mindent. Az egész, ideálisnak tűnő világ körülötte forog, minden színes, mindenki kedves. Otthoni ruházata gyerekes, akárcsak feleségéé, aki játékszerű termékeket vesz, és gyerekmesét olvas. „Úgy beszélsz, mint egy kamasz” – jegyzi meg férjére egy ponton. „Úgy is érzem magam” – hangzik a válasz. Truman gyermeki mivoltára utalnak azok a jelenetek is, amelyekben a film visszatekint múltjára, bemutatja első találkozását leendő feleségével, Meryillel (Laura Linney) és valódi szerelmével, Sylviával (Natascha McElhone), láthatjuk a féktelen bulikat és a tanulásokat a vizsgákra. Mindenki ugyanúgy néz ki, mint felnőttkorában, egyáltalán nem látszódnak fiatalabbnak. Truman jelleme és helyzete bizonyos tekintetben hasonló Archyéhoz és Neiléhez: mindannyian éretlenek. Vannak személyes vágyaik, szabadságra, önállóságra törekednek, ám akárcsak a *Piknik* vagy a *Holt költők* esetében, létezik körülöttük egy elnyomó rendszer, amely nem tűri az önálló gondolkodást, a spontán viselkedést. Az egyeduralmat jelen esetben a show kitalálója, az ellentmondásos Christof képviseli. Elmondása szerint műsorával „millióknak ad reményt, örömet és ösztönzést”, meggyőződése, hogy jót tesz a fiúval, hiszen megkíméli mindattól a sok gonoszságtól és hazugságtól, ami a valódi világot jellemzi. Ugyanakkor kapzsi, manipulatív figura, aki önkényes módon alaposan megtervezte Truman életét, mindent előre kitervelt és irányított. Az eltelt évek során egyfajta személyes istenévé vált, amit a film utolsó jelenete támaszt alá: amikor Christof megszólítja Trumant, a film a felhők mögül előbukkanó napsugarakkal úgy ábrázolja a show kiagyalóját, mintha maga a mindenható szólalna meg. Christof bizonyos szempontból nemcsak istene Trumannek, hanem az apja is: kedvesen, választékosan beszél hozzá, gyengéden megsimogatja a képernyőt, amikor Truman alszik. A film végén pedig azt mondja: „Láttalak megszületni. Láttam az első lépéseidet. Az első napod az iskolában. Vagy amikor kiesett az első fogad.”

36 Thomas, Lou: How we made the Truman Show – 20th anniversary. <https://www.bfi.org.uk/interviews/how-we-made-truman-show-20th-anniversary> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 27.)

37 Kránicz Bence: 25 éve még reménykedtünk benne, hogy a Truman Show nem a saját életünkről fog szólni. <https://24.hu/kultura/2023/10/08/truman-show-25-evfordulo-jim-carrey-peter-weir-sci-fi/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 24.)

38 Nicholson, Tom: The Truman Show Remains a 20th Century Masterpiece 25 years Later. *Empire* 2023. 06. 08. <https://www.empireonline.com/movies/features/the-truman-show-25-years-later/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 27.)

39 Fox: *The Coming-of-Age Film as a Genre*. p. 5.

Truman legfőbb „bűne” az, hogy elkezd gondolkodni. Gyanússá válik neki az a lámpa, amely az utcájára esik le az égből, ráébred, hogy életében soha nem utazott sehová, halottnak hitt apját véli felfedezni az utcán, illetve kifigyeli, hogy körülötte mindenki úgy viselkedik, mint egy robot. Akárcsak egy gyermek, aki megtapasztalja, hogy az általa ismert ideális világ nem valódi, Truman is apránként megismeri miliője hamisságát. Truman és a *Holt költők* fiataljai között több hasonlóságot is fel lehet fedezni. Mindannyian egy autokrata rendszer elszennvedői, új tapasztalatokra, felfedezésekre vágyanak, szüleik más életet szánnak nekik, ám képesek az ellenállásra. A Welton Akadémia hallgatói ezt padra állással és a Keating melletti kiállással teszik, Truman pedig akkor válik felnőtté, amikor képes felelős döntést hozni. Vállalja, hogy ha kilép az ajtón (tehát elhagyja azt a stúdiót, azt a látszatvilágot, amelyben eddig élt), akkor egyrészt maga mögött hagyja elhúzódó kamaszkorát,⁴⁰ másrészt nem egy tökéletes világ fog elétárujni. Christof egy dolgot nem tudott irányítani, a szabadságvágyat. Ez Weir valamennyi coming-of-age filmjének sugallata. A fiatalok felfedezési és szabadságvágyát, szenvedélyét semmilyen intézményrendszer vagy mesterkelt világ nem tudja kordában tartani, és az erre tett kísérletek rendre kudarcba vagy tragédiába torkollnak.

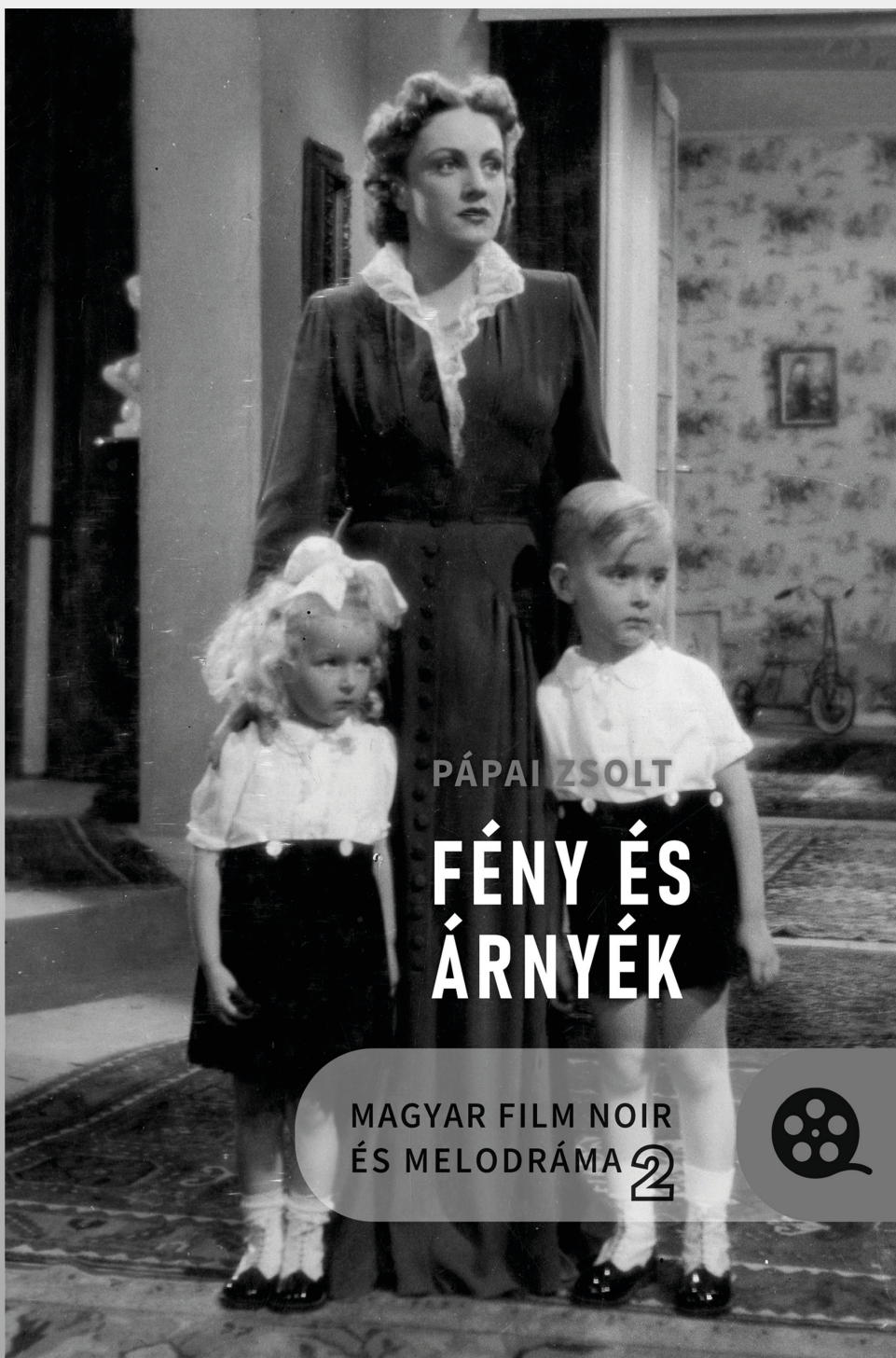
Márk Zalán

From rock to reality

The motif of growing up in Peter Weir's films

Peter Weir is a highly acknowledged director in contemporary Australian and world cinema. His movies shot in his home country are now considered classics, and some of his works made in the United States are still widely known today, such as the popular *Dead Poets Society* or the still actual *The Truman Show*. Weir's works are extremely diverse in terms of their motifs, style, and narrative and can be interpreted in many ways. This essay examines the way the motif of coming-of-age appears in the director's two Australian movies (the enigmatic *Picnic at Hanging Rock* and First World War epic *Gallipoli*) and in two of his best-known pictures made in the United States (*Dead Poets Society*, *The Truman Show*). By analyzing some of Weir's works I want to point out how his movies differ from traditional coming-of-age stories, and to what extent they follow their established narratives, which are the similarities and differences between the films. I will also investigate to what extent Weir remained true to his cinematic style after he emigrated to Hollywood. Did the change of location suppress his artistic visions or not? First I will briefly revise the significance of the Australian New Wave and the start of Weir's career, then specify the typical stories and motifs of coming-of-age stories. After that, I will analyze the narrative and stylistic characteristics of Weir's coming-of-age stories in chronological order.

A Metropolis ajánlásával



PÁPAI ZSOLT

FÉNY ÉS ÁRNYÉK

MAGYAR FILM NOIR
ÉS MELODRÁMA 2



Farkas Ábel

A Studio Ghibli felnővekedéstörténetei

Realizmustól a mitologizálásig

Az 1988-as év fordulópont volt a japán Studio Ghibli történetében. Az akkor még gyerekcipőben járó animégyár két, szinte azonnal kultuszfilmmé vált darabbal alapozta meg továbbélését mind gazdasági, mind gyártástechnikai szempontból. Két évnyi megfeszített munka után a *Szentjánosbogarak sírja* (*Hotaru no haka*) és a *Totoro* – *A varázserdő titka* (*Tonari no Totoro*) egyszerre került a japán mozikba, és bár merőben más célcsoportot hivatott megszólítani, mindkettő komoly kritikai elismerésben részesült. Noha az emblematis *double feature* nem robbantott kasszát, a befektetések megtérültek, a stúdióban pedig folytatták a munkát: egy évvel később megjelent a kiugró anyagi sikert elkönyvelő *Kiki – A boszorkányfutár* (*Majo no takkyūbin*, 1989). Innentől kezdve Takahata Isao és Miyazaki Hayao felváltva rendeztek filmeket Suzuki Toshio producer elengedhetetlen közreműködésével; egyszerre csak egy produkció gyártására koncentráltak, és az előzetes elvárások szerint minden projektet anyagi sikerrel kellett zárniuk.¹

A *Szentjánosbogarak sírja* és a *Totoro* jól láthatóan felvonultatja mindazokat a témákat, karaktertipusokat és stíluselemeket, amelyek az azt követő szűk harminc évben újra és újra meglevenednek a Ghibli alkotásaiban – hol közérthetően, hol szövevényesebben. Kétségtől elöremutatató darabokról van szó: felsejlenek azon narratív sémák és ábrázolásmódok is – a realista és a fantasztikus tendenciákról van itt szó –, amelyek hosszabb távon egymástól jól megkülönböztethetővé tették a japán anime két rendezőóriásának kézigjét.

A különbözőségek ellenére Takahata és Miyazaki művészetének kétségtől közös origója a háborúellenesség, a természetközpontúság és a hagyományos élet tisztelete.

Történeteik hőseiül gyakorta tesznek meg a felnőtté válás kapujában álló bakfisokat és kamaszfiúkat, akik válogatott próbatételek során – legyenek azok hétköznapiak vagy fantasztikusak – megtanulják tisztelni embertársaikat, az életterüket körülölő természetet, s legtöbbször valamilyen módon kapcsolatot létesítenek a tradíciókba mélyen beágyazott szellemvilággal. Filmjeik pedig – legfőképpen a mitologizáló darabok – tele vannak sintó és buddhista szimbólumokkal.

1985-ös megalakulása óta a Studio Ghibli ez idáig huszonnégy nagyjátékfilmet produkált, amelyek közül legalább tízet köthetünk a felnővekedéstörténet kváziműfajához. Két fő vonulat, a realista (ide sorolható Takahata Isao számos filmje, illetve Mochizuki Tomomitól *A tenger zúgása* [*Umi ga kikoeru*, 1993]) és a fantasztikus irányzat (mint amilyen Miyazaki Hayao legtöbb filmje), illetve ezek ilyen-olyan arányú keveréke (pl. *A könyvek hercege* [*Mimi wo sumaseba*, 1995] Kondō Yoshifumi rendezésében) alkotja a japán animégyártás szimbolikus műhelyének felnővekedéstörténeteit. Tanulmányomban e két vonulat bemutatására vállalkozom. A realista felnővekedéstörténetek kapcsán a realizmust támogató formai és tematikus jegyek összevetésére koncentrálok, a fantasztikus vagy mitologizáló felnővekedéstörténetek vizsgálatához pedig a campbelli monomitosz-teória megállapításait hívom segítségül, amellet érvelve, hogy a vonatkozó animációs filmekben a coming-of-age műfaja sajátos mitológiai térbe terelődik, s pontosan reprezentálja a mitológiai hős útjának hármas felosztását: az elszakadás, a beavatás és a visszatérés fázisait.

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.4>

1 Géczi Zoltán: Tokiói keresztapák. *Filmvilág* (2007) no. 10. p. 33.

A Studio Ghibli realista felnővekedéstörténetei

„1945. szeptember 21-én éjjel meghaltam” – ezzel a mondattal indít az első személyű narrátor, mintegy a túlvilágról, a *Szentjánosbogarak sírja* első percében. Kamasz hősünk magába görnyedve kimúlik egy kóbei metróálomán, miközben a tömeg közömbösen elsétál mellette. A film keretes szerkezettel él: bő három hónap történeteit meséli el, a cselekményt magát a halál végtelen pillanatában lejátszódó visszaemlékezések teszik ki, a flashbackeket fantáziaszerű, szépiatónusú átkötések vezetik fel. A *Szentjánosbogarak sírja* egzisztencialista film, tetőtől talpig a háborús kiszolgáltatottsággal és a halállal való szembesülés története.

Takahata 1988-as munkája vezeti fel a Ghibli realista szemléletű felnővekedéstörténeteit, s bár ennyire nyers, komoly felnőttfilm azóta sem készült a stúdió háza táján, konvencióiban így is iránymutató vállalkozásnak bizonyult. A nagy múltú direktor Ghiblinél készített következő, 1991-es, *Yesterday – Vissza a gyerekkorba* (*Omohide poro poro*) című nagyjátékfilmjével megalkotta a stúdió második, immár klasszikus értelemben vett realista coming-of-age drámáját, utat nyitva Mochizuki Tomomi hasonlóan színvonalas, de televízióra készült *A tenger zúgása* (1993) című tinianiméjének.

Ez utóbbiak, vagyis a Studio Ghibli hagyományos realista coming-of-age darabjai hézagmentesen illeszkednek a japán ifjúsági filmek vonulatába. Az iskolai díszletek, a nyári szünidő felszabadító izgalmi, az első szerelemek kamaszdrámái és a tágabb értelemben vett japán youthfilmek felemlegetése kapcsán sok minden eszünkbe juthat: Kinoshita Keisuke *Tizenkét szempárjától* (Nijūshi no hitomi, 1954) vagy Ozu Yasujiro *Jó reggelt!* (*Ohayō*, 1959) című, *slice of life* szatírájának televíziót bámuló kisiskoláitól kezdve a *taiyōzoku*-filmek tesztoszteontól duzzadó, egyynári történeteinek át (*Bolond gyümölcsök* [*Kurutta kajitsu*, 1956]; *Csók* [*Kuchizuke*, 1957]) a radikálisabb kifejezésmóddal élő vagy egyenesen elvetemült *Gyerünk*,

gyerünk, másodszori szűz (*Yuke yuke nidome no shōjo*, 1969) és *Battle Royale* (*Batoru rowaiaru*, 2000) nipponkultfilmekig; nem beszélve a nagy népszerűségnek örvendő kortárs high school tinisorozatokról és a témába vágó töméntelen, európai szemmel szinte követhetetlen manga- és animetermről (pl. *Ouran High School Host Club*, *Kaguya-sama*, *Horimiya*).

A fenti skálán a *Yesterday* természetesen Ozu realista hagyományához áll a legközelebb: Takahata a városi és vidéki lét összeférhetetlenségéről beszél, szembeállítva a nagyvárosok embertelen iramát a vidéki élet gyakran viszontagságos, de természetközelségében mégis idilli ritmusával.² Huszonhét éves hősnőnk visszatekint gyermekkorának jelentékeny és jelképes éveire: múltjában keresgélve próbálja megérteni, mintegy tízéves süldő önmagát elemezve, hogy miért nem érzi jól magát saját bőrében. A jelen Tokiójában irodai munkából él, anyagilag jól boldogul, ám lélekölő, monoton életvitele az elidegenedés határára taszítja Taekót. A *Yesterday* a mechanikus, tervszerűen zakatoló városi mindennapok ellenében egy szabadságillatú, harmonikus vidéki létet ábrázol. A *Szentjánosbogarak sírjához* hasonlóan itt is a flashback-dramaturgia a legelemibb narratív szervezőerő: a visszaemlékezések epizodikus sorozatának segítségével Taeko látszólag megérti, miért siklott ki az élete. A fel-feltörő emlékek rendszerint a szélek felé elhalványuló filmképkeretbe záródnak, a múltbéli külsők szándékosan kidolgozatlan, vázlatoszerű háttérrel operálnak. Míg az emléképek farkóbb színekkel és tónusokkal elevenednek meg, addig a nagyvárosi jelen a sötétebb, elevenebb árnyalatokat és a kék dominanciáját tükrözi, amely Japánban a hétköznapi viselet színe, a mindennapi élet jelképe. A belső terek kidolgozottak és autentikusak, a vidéki külsők zöldjei a frissesség érzésével kecsegtetnek, szinte megfiatalítva hősnőnk.

A *Yesterday* nagy adag nosztalgiával idézi meg³ a hatvanas évek derekát, Taeko kisiskolás mindennapjait, a legtriviálisabb interkulturális utalásokkal (Beatles-rajongó *shōjōkkal* és baseballozó *shōnenekkel*), az otthon melegével (az étkezőasztalnál az ananászra fintorgó konzervatív

2 Lásd Cavallaro, Dani: *The Animé Art of Hayao Miyazaki*. Jefferson – North Carolina – London: McFarland & Company, 2006. pp. 92–95.

3 Hősnőnkben a nosztalgia (natsukashii) érzését a természet közelsége hívja elő. Lásd Napier, Susan J.: *Anime from Akira to Howl's Moving Castle*. New York: St. Martin's Press, 2016. pp. 279–280.

japán család képével), az első szerelem ízével, a kamaszkor érzelmi ingadoásaival és a testi érés megélésével. „Miért pont az ötödik osztály elevenedett meg?” – kérdezi magától Taeko, majd a következő metaforával felel: „Ha tetszik, ha nem, a lárvából előbb hernyó lesz. És csak azután repdeshet pillangóként.” A múlt epizódjait hatásosan ellensúlyozzák a jelen képsorai. A falusi élettel való megismerkedés, a benibanaszüret és a mindennapos fizikai munka felpezsdíti Taekót, miközben a vidéki tájakon járva kelet-közép-európai népzenei dallamok csendülnek fel. Takahata filmje a természetközeli, hagyományos vidéki életet ünnepli – Taeko lelke, ahogyan ő fogalmaz, ezen a vidéken otthonra talál.⁴

Nem úgy *A tenger zúgása*nak *shōnenje*. Mochizuki 1993-as tévéfilmje a kortárs coming-of-age mintadarabja. Adott a középiskolai közeg, a zűrös kamaszkori barátságok és egy szerelmi háromszög. Ugyancsak elemi narratív szervezőerőként lép fel a flashbacktechnika: az egyetemista főszereplő-narrátor Taku elegánsan, bekeretezett átkötő képekkel vezeti fel a középiskolás éveibe visszarepítő jeleneteket. A múlt képsorai nincsenek annyira kimosva, mint a *Yesterday*ben, ennek két oka van: nincs akkora különbség az idősíkok között (Takahata műve tizenhat évet ugrik vissza az időben, míg *A tenger zúgása* legfeljebb néhány évet), illetve ez utóbbiban a múltban játszódó jelenetek a cselekmény jóval nagyobb hányadát teszik ki.

Míg a *Yesterday* leginkább a nosztalgiaízű ozui realizmust juttathatja eszünkbe az urbánus–vidéki ellentét örök témájával, vívódó vénlány hőisével és a *mono no aware*⁵ melankolikus búvkörével, addig *A tenger zúgása* bátran a high school-románcok közegébe invitál. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a hasonszórú youthfilmek-

nek a kilencvenes évekre már igen nagy hagyománya volt Japánban. Az ötvenes évek második feléig érdemes visszamenünk, amikor is egy újfajta szabadságeszmény volt születőben a szigetországban: ez legelőször a japán ifjúságról szóló *taiyōzoku*-filmekben öltött formát.⁶ A Japánban egyébként népszerű nyugati mintadarabokhoz hasonlóan (*Egy nyár Mónikával* [*Sommaren med Monika*, 1953]; *A vad* [*The Wild One*, 1953]; *Haragban a világgal* [*Rebel Without a Cause*, 1955]) ezek a filmek is a fiatalos semmittevésről, első szerelmekről, forradalmi érzékiségről, de legfőképpen lázadó és haragos fiatalokról meséltek. A *taiyōzoku* egy hosszú életű tematikus áramlatot indított el a japán filmben, amely a lázadó, nihilista, kiábrándult fiatalságról tudósított.⁷ A nyolcvanas-kilencvenes években aztán az ifjúsági tematikák a feltörekvő *manga* és *anime* fantasztikus világába költöztek (*Urusei Yatsura*, *Touch*, *Kimagure Orange Road*, *Akira*, *Tenchi Muyo!*, *Yū Yū Hakusho*, *Neon Genesis Evangelion* stb.) – a filmben pedig az ezredfordulón indult el a tinidramák egy újabb, merész hulláma.⁸

A tenger zúgása a hétköznapi egyszerűségében megélt kamaszkori izgalmak szimfóniája. A *Yesterday*hez hasonlóan itt is megjelennek a japán coming-of-age realista toposzai és trópusai: a nagyváros–vidék örök ellentéte, a testi éréssel való szembesülés, a lázadás, a kamaszkori féltékenység és önzés hektikus érzései vagy éppen a vacsoraasztalnál újságot olvasó, tekintélyt parancsoló apa képe – mintegy a patriarchális társadalom szemet szűrő kifejeződéseként. A Ghiblinél már-már szabályszerű, és ez a mitologizáló darabokra is érvényes lesz, hogy felnővekedéstörténeteik egzisztenciális határhelyzetekből építkeznek: a *Szentjánosbogarak sírjának* testvérpárja

4 A *Yesterday* főhősnéinek története (Miyazaki *Totorójához* és *A vadon hercegnőjéhez* [*Mononoke hime*, 1997] hasonlóan) egyfajta „belemérés” a természetbe. A „természetbe merülés” sintó fogalmáról ld. Satori Bhante, Bhikkhu: *A sintoizmus*. Budapest: Gondolat, 1990. p. 55. Megjegyzem, a japán ember természethez való organikus viszonya egyszersmind a sintó kulcsa. A Studio Ghibli filmjeinek természetfelfogásával és ököcentrikusságával számos cikk és tanulmány foglalkozott. Miyazaki kapcsán ld. Horváth Eszter: Az ökopunk sensei meséi. *Filmvilág* (2011) no. 6 pp. 17–19.

5 „A dolgok pátosza” tipikusan japán életérzés és esztétikai kategória, amely a látszólag jelentéktelen, hétköznapi események nagy érzelmi tartalommal való telítődésére utal. Lásd Vágvolgyi B. András: *Tokyo Underground*. Kaposvár: Konkrét Könyvek, 2013. p. 368.

6 Lásd Berkes Ildikó – Nemes Károly: *A japán film világa*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1997. pp. 159–160.

7 A *taiyōzoku*-filmek voltak a hatvanas évek új hullámának (*nūberu bāgu*) beharangozói. Vö. Ōshima Nagisa *Kegyetlen történet az ifjúságról* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960) című művével. Ōshima szociálisan érzékeny *A fiúja* (*Shōnen*, 1969) teszi fel a koronát a korszak felnővekedéstörténeteire.

8 *Love & Pop* (1998); *Szertartás* (*Shiki-Jitsu*, 2000); *Kártevő* (*Gaichū*, 2001); *Go* (2001); *Kék tavasz* (*Aoi haru*, 2001).

árvává és otthontalanná válik a háborús bombázások során; a *Yesterday* hajadona a nagyvárosi irodai lét szűrkéségében veszti el önmagát; *A tenger zúgásának shōjója* pedig szülei válásának és egy kényszerű költözésnek az áldozata.

A Ghibli realista felnővekedéstörténeteinek ugyan-csak fontos narratív szervezőelve – a flashback-dramaturgia mellett – az első személyű narráció. A *Szentjánosbogarak* sírjában halott kamasz hősünk meséli el – immár a túlvilágról – kishúgával átélte passióját; a *Yesterday* főhősnarrátora saját sorsán és jövőjén töpreng, miközben számot vet múltjával; *A tenger zúgásának shōnenje* szintén narrátorként erősít rá kamaszkori érzéseire, vágyaira. Míg a flashback-dramaturgia a *Szentjánosbogarak* sírjában a felnövés sorsszerű elmaradását, addig a *Yesterday*ben és *A tenger zúgásában* a felnőtté válás elkerülhetetlenségét domborítja ki. A narráció, minthogy a narrátor az említett filmekben egyszersmind a főhős is, mindhárom esetben a múltbéli, uralhatatlan érzelmi tapasztalatok felett aratott intellektuális kontrollt, a *Yesterday*ben és *A tenger zúgásában* pedig kétségkívül az immár érettebb, bölcsőbb, felnőtt hős perspektíváját tükrözi.

A *Yesterday* és *A tenger zúgása* nem indított tendenciózus realista, a kamaszok tipikus konfliktusait taglaló, hétköznapi díszletek között játszódó animehullámot a Ghibliben (az ezredforduló után Miyazaki fantáziavilágai uralták le a stúdiót, komoly anyagi és kritikai sikereket bezsebelve), ám a realista kamaszfilmek eszköztára és a nosztalgiafilmek hangulata flashbackszerűen visszaköszön a 2010-es évek első felében olyan fiatal rendezőknek köszönhetően, mint Miyazaki Gorō (*Fent, a Pipacs-dombon*, [Kokuriko-zaka kara, 2011]) és Yonebayashi Hiromasa (*Amikor Marnie ott volt* [Omoide no Māni, 2014]).

Fantáziavilágok vonzásában

Az 1989-es *Kiki – A boszorkányfutár* a Ghibli első kristálytisza felnővekedéstörténete. A Miyazaki forgatókönyvéből és rendezésében készült anime végre átütő közönségsikert aratott Japánban, mire a stúdió a következő fél évtizedben három coming-of-age történettel is előrukkolt a *Yesterday*

jel, *A tenger zúgásával*, illetve a Hiiragi Aoi mangáján alapuló, 1995-ben bemutatott *A könyvek hercege*vel. A *Kiki* és *A könyvek hercege* ízig-vérig coming-of-age történetek, a Ghibli vonatkozó filmtermésének halmazában pedig valahol a realista és a mitologizáló tendenciák között helyezkednek el.

„Remélem, megtalálok a helyed” – így búcsúzik édesapja a tizenhárom éves boszorkánytól, akire egyévi szolgálat vár egy idegen városban. Klasszikus népmesei kezdet a mitikus elszakadás narratív elemével.⁹ Édesanyja a saját boszorkányseprűjét ajándékozza Kikinek, aki ezzel szert tesz élete első talizmánjára is. Miyazaki klasszikusa a fészekből való kiröppenésről, útkeresésről, a boldogulás és a jelképes letelepedés reményében világnak induló ifjú próbatételeiről mesél. Hősnőnk az isteni beavatkozásnak köszönheti, hogy rálel jövőbeni boldogulásának idilli helyszínére: egy viharos éjszaka után egy óceánparti város határában ébred.

Kiki világában a repülő boszorkányok révén ugyan jelen van a mágia, de a hétköznapi világ a maga anakronizmusával együtt is varázstalannak tetszik. A film realizmusa a hétköznapi élet valóságghú ábrázolásában, a varázstalan városi miliő realiztikusságában (az óceánparti nagyváros skandináv küllemének Visby és Stockholm volt a fő ihletője), illetve hősnőnk kamaszkori lelkiállapotának, belső vívódásainak hangsúlyos bemutatásában rejlik.

Miután Kiki menedékre lel, és boszorkányfutár-szolgálatot indít egy pékségben, jelképes próbatételekkel kell szembenéznie,¹⁰ amelyek praktikusán egy-egy szállítmány kézbesítése során jelentkeznek. Nem is olyan nehéz felfejteni a Miyazaki-féle didaxis rétegeit. Az első szállítmány kézbesítése során Kiki megismerkedik egy, a „vadonban” élő művészlánnyal, akinél megtanulja tisztelni a természetet; a második szállítmány felvétele alkalmával egy melegszívű asszony otthonában megtanulja tisztelni az időseket és az időskort; a harmadik szállítmány kézbesítése után pedig megtanulja becsülni a barátságot (az epekedő Tombo személyében). Próbatételei, azaz jelképes beavatása során Kikinek – Taekóhoz és Takuhoz hasonlóan – rövid idő alatt át kell élnie az emberi érzések széles skáláját: örömet és csalódottságot, bizakodást és lehangoltságot, szerelmet és féltékenységet. Az utolsó, egyben legfonto-

9 Vö. Campbell, Joseph: *Az ezerarcú hős*. Budapest: Good Life Books, 2023. pp. 64–73.

10 Vö. ibid. pp. 113–124.

sabb próbatétele során Kiki megtanulja tisztelni önmagát. Miután az önbecsülés hiányának metaforájaként a kamaszlány elveszíti varázskéességét, Miyazaki elbeszélése körkörösén visszahozza a korábban megismert helyszíneket és karaktereket: „jött helyébe jót várj” alapon Kiki most támogatást kap mindazoktól, akiket nemrég kisegített. Hogy a kör bezáruljon, a lánynak meg kell mentenie Tombót, ezzel bizonyítva barátságát és hűségét a fiú iránt.

A *Kiki* a tündérmesei fordulatok és próbatételek tárháza: a történet legelején jól láthatóan megtörténik az elszakadás, a deus ex machina mint a „sors vihara” fogással pedig kezdetét veszi egy hosszú beavatási folyamat. Kalandjaiban főhősünknek van egy kísérője is – avagy mitikus csatlósa, fegyverhordozója –, a gyermekkori ártatlanságot és fantáziát jelképező Jiji, a varázsmacska, akinek eltávolodása és varázstalanítása jelzi hősnőnk egzisztenciális válságát, egyúttal allegorikus felnőtté válását. Kiki, miután átlendül élete első komoly serdülőkori lehangoltságán, s visszاسzerzi önmagába vetett hitét – azaz kiállja a végső próbát –, a mitologikus (vagy odüsszeusi) hazatérés helyett sikeresen beilleszkedik a helyi, varázstalan, felnőtt társadalomba.¹¹ Hasonló mitikus formulákat fedezhetünk fel a hat évvel később bemutatott *A könyvek hercege*ben is, talán még tisztább realista háttérrel.

A *könyvek hercege*t az a Kondō Yoshifumi rendezte, akit 1998-ban bekövetkezett váratlan haláláig a Ghibli elsőszámú potenciális örökösének tartottak.¹² Rendezőként ez volt az egyetlen egész estés filmje, noha szinte az összes korábbi Ghibli-produkcióban bizonyított mint karaktertervező vagy kulcsanimátor.

A *könyvek hercege* remekül ötvözi a stúdió realista coming-of-age darabjainak tapasztalatát a Miyazaki *Totoró*-jában és *Kikijében* már példásan bemutatkozó low fantasy felnővekedéstörténet műfaji elegyével. Nem véletlen, hiszen a forgatókönyvet maga Miyazaki írta, és ez markáns nyomot hagyott az egyébként mesterien megrendezett animén.

Ami a mű realista kamaszfilmes diszleteit illeti, nincs sok újdonság: a megszokott középiskolai falak, álmos, örök, ismerős utcák a szuburbiában, rutinszerű beszélgetések az otthoni étkezőasztalnál. A *könyvek hercege* felvonultatja a kötelező tinifilmes motívumokat az egymást

kikosarazó kamaszoktól kezdve a civakodó barátokig, a romló tanulmányi eredményektől a családi veszekedésekig, miközben mélyebb rétegeiben a kitartás, az elhivatottság purifikáló erejéről és az első szerelem apoteózisáról mesél. Kikihez hasonlóan a tizennégy éves Shizuku is a saját útját járja, önkeresése egyfelől művészi szárnybontogatás, másfelől mitikus párkeresés. Egyetlen Ghibli-film sem magasztalja annyira közvetlenül a kreatív emberi szellemet és a művészet felszabadító potenciáját, mint *A könyvek hercege*. Méltán tekinthetünk rá úgy, mint a Studio Ghibli, s talán legfőképp Miyazaki sensei nem is annyira bújtatott ars poeticájára.

A *könyvek hercege*nek szűzségében gyakorlatilag nincs fantasztikum, hiszen a Bárót, a misztikus macskát meg elevenítő fantáziajelenetek jól keretezhetően és a maguk „történeten kívüliségében” töremkednek be a teljességgel hétköznapi, realista miliőbe (nem mellesleg jóval a játékidő első óráján túl). Nem kérdés, hogy a fantasztikus világ fragmentumai itt hősnőnk fantáziájának és éppen készülő regényének szárnyaló, animált illusztrációi. Szám szerint három összefüggő fantáziaszekvencia elevenedik meg az elbeszélésben: a Báró invitálása a fantáziavilágba a repülő szigetek (laputák) közt a miyazakiánus univerzumban a hős szabadságát és önállóságát jelképező repülés motívumával; a Báró figurájának és női párjának elkészítése az egykori játékboltban; illetve Shizuku vészjósló álma. Ez utóbbi talán a mű legenigmatikusabb jelene is egyben. Emlékeztet, hogy az öreg régiségárú egy berill drágakövet ajándékoz Shizukunak. A talizmán segít a lánynak, hogy soha ne feledje kitűzött céljait. Álmában a drágakő döglött madárfiókévá változik a tenyerében, ami az alkotástól való félelmét, a kudarctól való rettegését jelképezi.

A *könyvek hercege*t, annak ellenére, hogy a rövid fantáziabetétek kivételével végig realista ábrázolásmóddal él, nyugodt szívvel illeszthetjük a mitologizáló Ghibli-filmek sorába, hiszen a történet dramaturgiája a már emlegetett *Kiki*hez és *Totoró*hoz hasonlóan hűen követi a mitológiai hős elhívásának és beavatásának narratív mozzanatait. Gondolok itt a különös, kissé lomha, de azért *kawaii* kandúrra a metróban, aki kvázi természetfeletti követként, egy profán proto-Báróként vezeti el Shizukut az öreg Nishi Shirō régiségboltjához, hogy aztán a film második

¹¹ Vö. ibid. pp. 219–256.

¹² Dobay Ádám: A mester és tanítványai. *Filmvilág* (2017) no. 5. p. 30.

felében, a fantáziavilág spontán beköszöntével megtörténjen a második, visszafordíthatatlan elhívás, immár a valódi Báró közreműködésével. Ami a beavatás stációját illeti, a *Kiki*hez hasonlóan *A könyvek hercege*ben is a szimbolikus erények elsajátítása, a szerelem megváltó érzésével elegyülő alkotásvágy és ihletettség elnyerése, vagyis egyfajta spirituális megújulás a tét, amely a realitás talaján egy öntudatosodó kamaszlány felnövését jelképezi. A mitologizáló konvenciók részletesebb vizsgálatára azonban csak a következő fejezetben teszek kísérletet.

Miyazaki mitologizáló felnővekedéstörténetei

A mitologizáló felnővekedéstörténetek vizsgálatához indulásképpen nézzük meg közelebbről, snittről snittre, jelenetről jelenetre a *Chihiro szellemországban* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) első tizenöt percét. Az Ogino család költözik, épp úton vannak új, vidéki házukhoz. A kis Chihiro unottan fekszik az autó hátsó ülésén, és azon kesereg, hogy hátra kellett hagynia régi barátait.¹³ Az apa talán eltévesztette a lehajtót,¹⁴ ezért úgy dönt, inkább egy erdei úton próbálja megközelíteni a házat. A széles csapást egy kopott *torii*,¹⁵ apró, üres szentélyek (*hokorák*) és moha fedte sintó kőszobrok (az utazókat védő

shakujinok, másként *dōsojinok*) szegélyezik.¹⁶ Az autó útját is hasonló, kétarcú kapuvédő szobor¹⁷ állja el egy szűk, sötét alagút szájában. Miután átkelnek a hosszú járaton,¹⁸ s egy kihalt várótermen áthaladva kiérnek a szabadba,¹⁹ az ódzkodó Chihirót kísérteties szellő készíti továbbhaladásra. Kisvártatva egy első látásra elhagyatottnak tűnő városba érkeznek. Miközben az orrát és korgó gyomrát követő apa kiszolgálja magát és feleségét egy kifőzde ínycsiklandozó ételekkel roskadásig megrakott pultjánál, Chihiro felfedezi magának az élettelen várost. Hamarosan besötétedik, amikor is a lányt menekülésre szólítja fel egy helyinek látszó fiú, az első hús-vér alak a városban,²⁰ akivel Chihiro egy roppant épülethez vezető hídon találkozik. A díszes palotának tetsző, forrássokkal és patakokkal övezett fürdőház (*onsen*) kéménye sötét füstöt okád a magasba.²¹

A napnyugta után megelevenedő város utcáin Chihiro átlátszó, fekete árnyalakok (*kamik*²²) közt szalmozva rohan vissza a kifőzdehez, ahol rémülettel vegyes undorral konstatálja, hogy szülei disznóvá változtak. Mindeközben misztikus vendégek tömkelege árasztja el a várost (*zoumen*-maszkos *kasuga-samák* és *oni*-maszkos démonok). Miután megbizonyosodik róla, hogy nincs visszaút, Chihiro arra lesz figyelmes, hogy teste kezd átetszővé válni. Ijesztő állapotát csak Haku, a hídon megismert fiú adománya, egy kis piros bogyó elfogyasztása mulasztja el: „Ha nem eszel semmit, ami ebből a világból

13 Az egzisztenciális határhelyzet.

14 Véletlennek tűnő isteni beavatkozás.

15 Sintó kapu, az első bejárat a szentélyhez vezető úton.

16 Az első határátlépés. A sintó szimbólumok az *ikai*, azaz a „másik világ” határait jelzik. Lásd Okuyama Yoshiko: *Japanese Mythology in Film. A Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*. Lanham–Boulder–New York–London: Lexington Books, 2015. pp. 99–100.

17 Örökő. A *Chihiro* kétarcú *dōsojin*-szobra hasonlatos azokhoz a nagyjából egy méter magas, Takatoriban található Majomkövekhez (*Saru-ishi*), amelyek egykoron mezőőrző bálványok lehettek. Vö. Kidder, Edward: *Az ősi japán*. Budapest: Helikon Kiadó, 1987. p. 114.

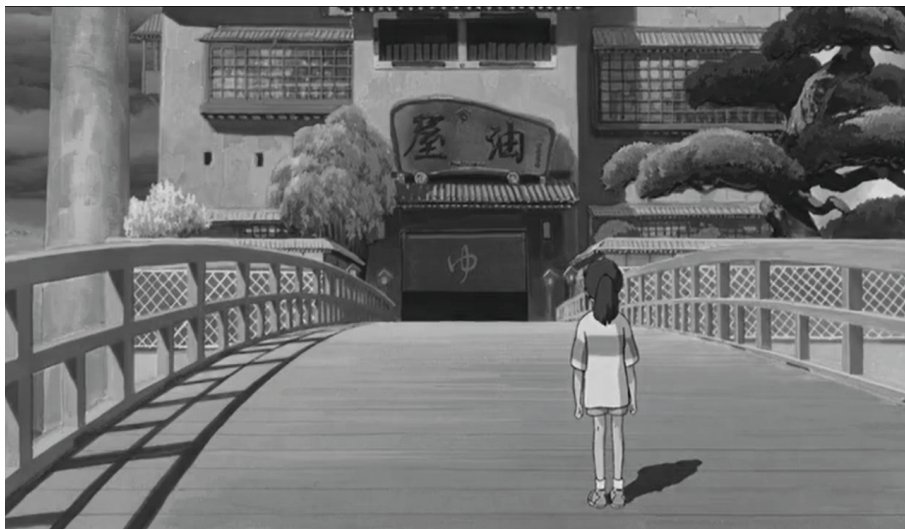
18 A második határátlépés, a szellemvilág küszöbe.

19 A váróteremben látható színes körablak a buddhista eredetű manji (szvasztika) korongját és az életkereket idézi meg. Hasonló szimbólum jelenik meg A vándorló palotában (*Hauru no ugoku shiro*, 2006), a steampunk mechajármű bejáratát ajtaja feletti jelzőtárcsa képében. Az óvó és szerencsehozó manji karjai (környegedei) a négy égtájat, az élet nagy körforgását (szamszárát) és a teljességet jelképezik jelen esetben a négy égtájat védő állatok, másként a Négy Mennyei Király színeivel.

20 A hírnök, aki egyúttal hősrünk első természetfeletti segítője lesz.

21 Az *onsen* mint Világköldök.

22 Felsőbbrendű szellemeket, istenségeket jelölő szó Japánban. Jelentése „fő”, „felső”.



Chihiro szellemországban
(2001)

való, eltűnsz.”²³ Chihiro megbízik a segítőkész fiúban,²⁴ aki az éledező fürdőházba vezető hidon át végérvényesen bekíséri hősnőnket a szellemvilágba.²⁵

Elszakadás – a hős útra kel

A *Chihiro szellemországban* első negyedőrája mintaszerűen mutatja be a mitikus elszakadás vagy elhívatás stációját.²⁶ Ahogyan Joseph Campbell fogalmaz a pszichoanalízis vívmányaira támaszkodó mitológiaanalízis-gyűjteményében, az először 1949-ben megjelent *Az ezerarcú hősben*: „A mitológiai utazás első stációja – amelyet kalandra

hívásnak neveztünk – azt jelzi, hogy a végzet működésbe lépett, a sors megszólította a hőst, és ezzel spirituális középpontja a társadalom korlátai közül áthelyeződött a nagy ismeretlenbe. Ez a veszélyekkel terhes, ugyanakkor kincsekkel kecsegtető világ a legkülönbözőbb formákban jelenik meg: távoli ország, erdő, elveszett birodalom a föld alatt, a tenger mélyén vagy a felhők felett; titokzatos sziget, szédítő hegytető vagy mély álom. Akárhol is van, ez a hely a furcsán mozgékony és alakváltoztató lények, a kimondhatatlan kínok, az emberfeletti tettek és az elképzelhetetlen örömök forrása.”²⁷

Campbell nem kevesebbet állít művében, mint hogy a világ mitológiai és tündérmesei hagyományai kultúrákon át

23 Ahhoz, hogy a varázsvilág részévé váljon, Carroll 1865-ös klasszikusában Alice-nek is bele kellett kóstolnia Csodaország italába és edelélébe. Nem véletlen, hogy Miyazaki műveit következetesen hasonlítgatják az *Alice Csodaországban* és az *Óz, a nagy varázsló* történeteire. Alice és Dorothy kalandjai szervesen illeszkednek a monomitikus hagyományba. Vö. Varró Attila: *A nyúl üregén át. Filmvilág* (2005) no. 12. pp. 16–17.

24 Később Haku egy rizslabdát (*onigiri*) ad Chihirónak, amely a lány számára az otthonosság érzését csempészi a kísérteties világba. Lásd Napier: *Anime from Akira to Howl's Moving Castle*. p. 187.; ill. Okuyama: *Japanese Mythology in Film. A Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*. pp. 105–106.

25 A végső határátlépés, a szellemvilág második küszöbe.

26 Jelen tanulmányban nem tárgyalom a Ghibli valamennyi mitologikus felnövekedéstörténetét, de az itt taglaltakon túl az alábbi művek vizsgálatához hasznos útmutató lehet a campbelli monomitosz-elmélet: *Laputa – Az égi palota* (*Tenkū no shiro Rapyuta*, 1986, r.: Miyazaki Hayao); *Macsák királysága* (*Neko no ongaeshi*, 2002, r.: Morita Hiroyuki); *Földtenger varázslója* (*Gedo senki*, 2006, r.: Miyazaki Gorō); *Ponyo a tengerparti sziklán* (*Gake no ue no Ponyo*, 2008, r.: Miyazaki Hayao); *Kaguya hercegnő története* (*Kaguya-hime no monogatari*, 2013, r.: Takahata Isao).

27 Campbell: *Az ezerarcú hős*. p. 72.

ívelően tanúsítják: valamennyi mítosz és népmese egyazon mononarratívából táplálkozik.²⁸ Az elszakadás (elindulás vagy kalandra hívás) a monomitikus hős útjának legelső stációja, amikor is „feltárul egy rejtett világ, és szereplőnk olyan erővel kerül kapcsolatba, amelyek működését nem értjük igazán. [...] A hétköznapi élet ismerős horizontja már szűknek bizonyul; a megszokott, régi gondolatok és érzelmi viszonyok már nem állják meg a helyüket; elérkezett a küszöb átlépésének ideje.”²⁹

Miyazaki mitologizáló felnővekedéstörténeteinek kezdetén hőseink mindig egy konkrét egzisztenciális határhelyzettel szembesülnek: Chihiróhoz hasonlóan a *Totoro* lánykájának és *A fiú és a szürke gém* (*Kimitachi wa dō ikeru ka*, 2023) Mahitójának is a költözéssel, a beilleszkedéstől való félelemmel kell szembenéznük; a *Totoro* testvérpárjának emellett anyjuk elvesztésének félelmével, Mahitónak pedig anyja halálával kell megbirkóznia.³⁰ Ezek a határhelyzetek természetes katalizátorként hatnak a gyermekhősök pszichéjére, és segítenek nekik abban, hogy – mintegy menekülve a való élet kihívásai elől – átlépjék a fantáziavilágok küszöbét.

Ahogy Campbell fogalmaz: „Az elhivatás jellegzetes körülmények között zajlik, tipikusan a sötét erdő mélyén, egy hatalmas fánál, csobogó patak partján, ahol egy jelentéktelennek tűnő, akár csúnya figura jelenik meg a sorsfordító pillanatban. [...] A hírnök, aki a kalandra szólít fel, gyakran ezért sötét, visszataszító, rémítő, akit a világ gonosznak tart [...]. Máskor a hírnök valamilyen állat, [...] a bennünk lakozó, elnyomott, ösztönös termékenységet képviselve, vagy éppen egy lepelbe burkolt, misztikus alak, maga az ismeretlenség.”³¹ Természetesen egyéni beállítódás, érettség vagy érzékenység kérdése, „hogyan jelenik meg spontán a hírnök alakja az átalakulásra kész pszichében”.³² Miyazakinál a hírnök figurája legtöbb-

ször idomul a hős életkorához, életkori sajátosságainak megfelelő fantáziájához. A *Totoro* varázsvilágának éppúgy előhírnökei a lakatlan házakat benépesítő koromgolyócskák (*susuwatari*), mint a kis méretű (*chibi* és *chu*) totorók, akik elvezetik Meit a kámforfa gyökeréhez;³³ a *Chihiróban*, noha több határátlépésnek is szemtanúi lehetünk, az androgün Haku veszi fel a hírnök (egyúttal a természetfeletti segítő) szerepét, egy kamaszbőrbe bújt folyamistén, aki később a lány mitikus párjává válik. A *fiú és a szürke gém* kalandra szólító hírnöke a Mahito szemében egyre inkább antropomorfizálódó nagy testű vízimadár, amely a sikeres elhivatás után a maga visszataszító átváltozásában végül lelepleződik és varázstalanodik.

A hírnök vagy küldönc, miután beteljesítette feladatát, vagy lényegtelen szereplővé válik és eltűnik (mint a *Totoróban* és *A könyvek hercege*ben), vagy főhősünk segítő társául szegődik a kalandban (miként a *Chihiróban* Haku, *A fiú és a szürke gém*ben az antropomorf gém, *A vándorló palotában* [*Hauru no ugoku shiro*, 2006] pedig Répafej, a madárijesztő).

Az elhivatás azonban nem megy mindig olyan gyorsan, mint azt a *Chihiróban* láthattuk. Noha a *Totoro* kísértetiesen hasonlóan kezdődik – ugyanúgy egy sintó kapu (*torii*) mögött nyíló erdei úton át érkezünk meg a beköltözőkre váró vidéki házhoz, jelképezvén az első határátlépést –, a varázserdő titkai sokkal türelmesebben és kisebb léptékben mutatkoznak meg, mint Chihiro zsúfolt szellemvilágának talányai. Mahito elhivatása sem megy karikacsapásra, jól láthatóan Miyazakit sokkal jobban érdekli a fiú múltját beárnyékoló tragédia (anyja halála), mint Chihiro költözés miatti lehangoltsága. Mahito szorongó hétköznapijainak, önsebzésének, illetve titokzatos új anyjának (egyben nagynénjének) bemutatása gondosan megágyaz annak, hogy a fiú varázsvilágban megtett útja az anyakere-

28 Campbell a jungi kollektív tudattalan fogalmára támaszkodik. Lásd Jung, C. G.: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar Kiadó, 2020. pp. 51–61.

29 Campbell: *Az ezerarcú hős*. pp. 65–66.

30 És folytathatnánk a sort: a *Kikiben* és *A vándorló palotában* hősnőink épp csak kilépnek a nagybetűs Életbe, megpróbálnak érvényesülni a felnőttek világában.

31 Campbell: *Az ezerarcú hős*. pp. 66–68.

32 *ibid.* p. 69.

33 Amikor Mei először találkozik Totoróval, békésen elszenderül a bundás hasán. Totoro kuckója az anyaméh melegségével és nyugalomával fogadja a kislányt, aki a kórházban fekvő anyja után vágyakozik. A mitológiai anyaméhszimbólumról ld. Campbell: *Az ezerarcú hős*. p. 105.

sés allegóriájává válhasson. Mahito eleinte nem válaszol az elhivatásra. Campbell szavaival: „A való életben éppúgy előfordul, mint a mítoszokban és mesékben, hogy a kalandra hívás válasz nélkül marad; mi sem könnyebb ugyanis, mint másfelé fordulni, és figyelmen kívül hagyni az elhivatást.”³⁴ Csakhogy az elhívás visszaütése soha nem megoldás. A legkülönbözőbb kultúrák mítoszai és népmeséi mind világossá teszik, „hogy a kalandra hívás visszaütése alapvetően annak az elutasítása, ami a hős saját érdekében állna”.³⁵ Mahito hiába vonakodik, a varázsvilág kiválasztotta őt, s az első jelek után fölősegesen próbál visszatérni megszokott életéhez, a természetfeletti vonzása már nem ereszt: „Egyre erősebb és egyértelműbb jelek követik egymást, amíg az elhivatást már nem lehet többé elutasítani.”³⁶

A varázsvilág küszöbének átlépése sosem történik véletlenül, s mindig az önmegsemmisítés egyik formája: „[...] a hős befelé indul el, az újjászületés felé. Eltűnése ahhoz hasonlatos, mint amikor a hívó átlépi a templom kapuját.”³⁷ A küszöbön csakis az egójától megszabadult hős léphet át: „Mint az ég felé szálló áldozati füst a nap kapujában, úgy halad át az egójától megszabadult hős a világ határán [...]”.³⁸ A jelképes küszöb (vagy küszöbök) átlépését Miyazaki mitologizáló felnővekedéstörténeteiben rendszerint egy sötét alagúton való átkelés szimbolizálja, miként azt a Chihiro is példázta. Hasonló alagúton át, egy, az ősi tudást jelképező, poros könyvtárfolyosón keresztül jut be a felmenője által építtetett misztikus toronyba Mahito is – a bejárat kőboltozatára a „*fecemi la divina potestate*” szavakat vésték, megidézve Dante Isteni színjátékát és a pokol kapuját –, a *Totoróban* pedig a bokrok labirintusán és a kámforfa üregein át vezet az út a másik világba.

A küszöb őrzői, legyenek azok szárnyas bikák, rémisztő vízköpők vagy sintó kőszobrok, távol tartanak mindenkit, aki nem áll készen a találkozásra a belső csenddel:

„[...] amikor a hívó belép a templom kapuján, átváltozáson megy keresztül. Világi szerepét a kapun kívül hagyja, levedli, mint kígyó a bőrét. Mihelyst a kapun belül van, igazából meghalt az idő számára, és visszatért a Világ Méhébe, a Világköldökhöz, a Földi Paradicsomba.”³⁹

A Világköldök

Campbell megfogalmazásában a Világköldök a folyamatos teremtés jelképe: „Áldás, étel és energia: ezek áramlása élteti a teremtett világot [...]. Az áradat egy láthatatlan forrásból ered, és az univerzum szimbolikus körének középpontjában lép be világunkba. Ez a Buddha legendájában az Elmozdíthatatlan Hely, amely körül úgymond a világ forog. [...] Az élet fája, vagyis maga az univerzum ebből a pontból ered, és a tápláló sötétségben gyökerezik; az aranyló napmadár a csúcán fészkel; lábainál egy kifogyhatatlan forrás bugyog a felszínre.”⁴⁰

Miyazaki mitologizáló felnővekedéstörténeteiben a kifogyhatatlan áramlást becsatornázó, az élet körforgásának kezdő és végpontját jelképező Világköldök igen könnyen beazonosítható, legyen az Totoro óriási kámforfája, Chihiro szellemországának fürdőháza vagy éppen Mahito ősenek földöntúli tornya. A *vándorló palota* tüzdemona, Calcifer, aki az égből szállt alá, hogy oltalmazza Hawl, a varázsló szívét, mitikus üzemanyagként működteti a Világköldöket: „A tűzhely lángját fellobbantó napsugár az isteni energia és a föld méhének kommunikációját szimbolizálja [...]. A nap kapuján keresztül folyamatos az energia áramlása. Isten ezen keresztül száll alá, az ember pedig ezen keresztül emelkedik a mennyekbe.”⁴¹

A Világköldök tehát az univerzum centruma, hatása mindenütt jelenlévő, hőseink számára pedig egyaránt jelenthet védelmező pontot, menedéket (*Totoro*, *A vándorló*

³⁴ Campbell: *Az ezerarcú hős*, p. 74.

³⁵ *ibid.*

³⁶ *ibid.* p. 70.

³⁷ *ibid.* p. 108.

³⁸ *ibid.* p. 105.

³⁹ *ibid.* p. 109.

⁴⁰ *ibid.* p. 54.

⁴¹ *ibid.* p. 57.

palota), válhat mitikus próbatételek helyszínéül (*Chihiro*), s lehet minden titkok őrzője (*A fiú és a szürke gém*).

A Ghibli mitologizáló darabjaiban a Világköldök és a felfelé törekvés aktusa rendszerint egymásra vetül. A felfelé törekvés a mitologizáló narratívákban mindig szimbolikus jelentéssel bír: legyen az az égis erő paszuly, a Végzet Hegye vagy a Setét Torony, hőseinket vonzza a Világköldök, el kell érniük és meg kell mászniuk a meredélyt. A felfelé törekvés a tudás és a bölcsesség megszerzése – közvetve a megváltás – utáni vágy kifejeződése. A *Totoro* fruskái előtt égbe törő kámfarfapaszuly a természet megállíthatatlan körforgását és a termékenység mindent átható lényegét jelképezi; Chihirónak a fűtőházból indulva, társadalmi rangját (egóját) levetve, letről felfelé kell megismernie az *onsen* hierarchikus társadalmát; Mahitónak ugyancsak fel kell érnie a varázstorony legfelső szintjére, ahonnan mitikus őse istenként tekint le rá.

Beavatás – próbatételek és megváltás

Miután megtörténtek a gyakran többszörös határátlépések, s hősünk végérvényesen átlépte a varázsvilág küszöbét, kezdetét veszi a beavatás stációja. Campbell szavaival: „Akár apróság, akár nagy horderejű dolog, bármely életkorban és az élet bármely területén az elhivatással mindig felgördül a függöny, és kezdetét veszi egyfajta misztikus átalakulás – a spirituális beavatás rítusa, amelynek végső stációja a halál és az újjászületés.”⁴²

Az istenek veszélyes arcát felfedő stáció legtöbbször jelképes próbatételekkel hívja ki hősünk képességeit. „Miután átlépte a küszöböt, a hős egy álombéli tájon halad

tovább, különös és bizonytalan formák között, ahol egy sor próbatételt kell kiállnia. Ez a mitikus kaland legizgalmasabb szakasza. [...] A hőst titokban védik a kapott tanácsok, amulettek, a korábban megismert természetfeletti segítő titkos követői.”⁴³

A próbatételeknek mindig tétje van: a *Totoro* lánykái beteg anyjuknak keresnek gyógyírt a varázserdőben, amit majd egy cső kukorica formájában juttatnak el hozzá;⁴⁴ Chihirónak a szüleit kell megváltania, akiket Miyazaki a fogyasztói társadalom pikírt kritikájaként disznóvá változtatott; A *vándorló palota* Sophie-ja a fiatalságát akarja visszanyerni, s természetesen a szerelem megváltó erejével győzi le az őt sújtó átkot (Miyazaki e műve egy bizarrul kicsavart coming-of-age történet). Mahito mitikus próbatételei a gyászfeldolgozás szakaszait tárják elénk: felnövésének feltétele halott anyja elengedése. Próbátételei egyúttal megpróbáltatások: „A megpróbáltatás az első küszöb átlépésénél kibontakozó probléma elmélyülése, és még mindig nyitott a kérdés: Képes-e elpusztítani önmagát az ego?”⁴⁵ A *fiú és a szürke gém*, valamint a *Totoro* történetében különös jelentősége van a távolodó vagy elveszett anyafigurának, aki mindkét fantáziavilágban archetípusként, elérhetetlen Magna Materként lép elő.⁴⁶ „Az Egyetemes Anya mitológiai alakja jeleníti meg a kozmoszban a legelső, tápláló és védelmező jelenlét női attribútumát. A fantázia elsősorban spontán természetű; szoros és nyilvánvaló összefüggés van ugyanis a kisgyermeknek az anyjához [...] fűződő viszonya között.”⁴⁷

Miyazaki a gyermeki létben látja a megváltás erejét. Műveiben a megváltás rendszerint többszöri esemény, ikonográfiája pedig elsődlegesen a sintóból merít.⁴⁸ A realitás síkján akár traumafeldolgozásról van szó (*Totoro*,

42 *ibid.* p. 65.

43 *ibid.* p. 113.

44 Az óvó és gyógyító talizmánok sokféle formát ölthetnek: lehetnek bambuszlevélbe tekert, termékenység jelképező makkok (*Totoro*), lehet egy boszorkány varázsszeprője (*Kiki*), drágakő (*A könyvek hercege*), lelkeket purifikáló gyógynövénygombóc (*niga-dango*), netán egy hajgumi (*Chihiro*).

45 Campbell: *Az ezerarcú hős*. p. 123.

46 Az anyaarchetípusról ld. Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. pp. 85–114. Ugyanilyen jelképes lehet az apával való szembesülés és megbékélés a varázsvilágban.

47 Campbell: *Az ezerarcú hős*. p. 128.

48 Miyazakinál a megváltás egyúttal megtisztulás is, gondoljunk csak a mocsárlény megfürdetésére a *Chihiró*-ban, ami a sintó purifikáló szertartását idézi meg (egyszersmind a modern ökotudatosság igényével). Vö. Teszár Dávid: A repülés művészete. *Filmvilág* (2007) no. 10. pp. 28–32. A tisztálkodás sintó rítusa az otthonosság érzésével párosul a *Szentjánosbogarak sírjában* és a *Totoró*-ban.



A fiú és a szürke gém (2023)

A *fiú és a szürke gém*), akár az önbecsülés visszaszerzéséről (Kiki, *A könyvek hercege*), netán a szerelem utáni vágyról (Chihiro, *A vándorló palota*), a monomitikus hagyomány úgy diktálja, hogy a hős megdicsőüljön, mert újjászületése csak úgy teljesezhet be. A *Totoro* pulyái az óriás varázslény hátán, a szelek szárnyán magasztosulnak fel, Chihiro Hakut megváltva, ugyancsak repülve dicsőül meg. Kikit és Sophie-t a szerelem váltja meg, Mahito pedig anyja karjaiban, majd ősapjánál, egy időn túli világban üdvözlül meg: „Mint maga a Buddha, ez az istenszerű lény is az isteni állapot formája, akihez a hős elérkezik, miután a tudatlanságból eredő félelmet végképp legyőzte.”⁴⁹

Visszatérés – a végső adomány

52

A körnek be kell zárulnia. A mágikus menekülés során vagy a természetfeletti kísérők utolsó közbenjárásával a hős átlépi a visszatérés küszöbét, és visszanyeri egóját – így lesz Senből újra Chihiro, Sophie-ból fiatal lány, Mahitóból pedig átlagos kamasz.⁵⁰ Ahogy Campbell írja: „A hős

teljesítette küldetését: behatolt egészen a forrásig, vagy elnyerte valamilyen [...] lény áldását; a kaland viszont még nem ért véget, hiszen vissza is kell térnie az életformáló jutalommal [...] az emberek világába, ahol a megszerzett adomány elősegíti majd a közösség, a nemzet, az ország, a bolygó vagy a tízezer világ megújulását.”⁵¹

Legyen az valamiféle bőségszaru, a bölcsesség rúnái vagy a halhatatlanság elixírje, az életformáló jutalom, azaz a végső adomány, amelyet a hős magával hoz, arra hivatott, hogy változtasson a világon. *Totoro* magát a természetet ajándékozza a gyerekeknek: a kukorica tápláló termése mint a beteg anyának szánt gyógyír valóban bizakodással tölti el Satsukit és Meit. Miyazaki mitologizáló fikcióiban azonban a „község megújulása” ennél sokkal prózaibb formában lesz biztosítva. Mint említettem, Miyazaki a gyermeki létben látja a megváltás erejét, egészen pontosan abban, hogy kamasz hőseink jelképes kalandjukkal átlépik a felnőtté válás küszöbét. Innen nézve a végső adomány nem más, mint a megtermékenyített gyermeki szellem, amely készen áll a felnőtté válásra.⁵²

49 Campbell: *Az ezerarcú hős*, p. 170. Takahata utolsó filmjében Kaguya hercegnő szó szerint a felhők szárnyán leereszkedő Buddhához tér vissza. A mű a tizedik századi *A bambuszgyűjtő öregember meséinek* (*Taketori monogatari*) feldolgozása.

50 Ugyancsak a sintó egyik megtisztulási rítusát idézi Mahito hazatérése: vele együtt ezernyi törpepapagáj röppen ki a szabadba a visszatérés küszöbét jelképező alagútból. Vö. Satori Bhante: *A sintoizmus*, p. 84.

51 Campbell: *Az ezerarcú hős*, p. 219.

52 A karakterek hajában, hajviseletében – japánul *kami*, amely talán nem véletlenül homonim a sintó szellemeit jelölő *kami* kifejezéssel – történő változás fontos jelentéseket hordozhat. Chihiro Zenibától kapott hajgumija, az azzal felkötött kontya, a visszafiataló-

Chihiro, miután megváltotta Hakut, és felszabadította disznóvá változott szüleit, visszatér a szellemvilág küszöbét jelképező sötét, szűk alagúthoz. Szülei már várják, integetnek neki, majd ledorgálják, amiért elcsavargott. A lány persze furcsállja, hogy ők nem emlékeznek semmire. A szürke homályból kiérve Chihiro visszanéz az alagút tátongó szájára – felkötött hajában megcsillan a Zenibától kapott bíbor hajgumi. A kamaszlány megtette első lépéseit a felnőtté válás útján.

Tanulmányomban a Studio Ghibli coming-of-age történetei kapcsán két fő irányzatot különböztettem meg. A realista felnövekedéstörténetek vonatkozásában felvázoltam a közös formai (flashback-dramaturgia, narráció, első személyű narrátor) és tematikus (pl. nosztalgia, kamaszkor, első szerelem) jegyek halmazát. A fantasztikus vagy mitologizáló felnövekedéstörténetek vizsgálatához Joseph Campbell monomitosz-elméletét hívtam segítségül, amellet érvelve, hogy a vonatkozó animációs filmekben a coming-of-age műfaja sajátos mitológiai térbe terelődik, azaz keveredik a fantasy különböző alműfajaival (low fantasy [*Totoro*, *Chihiro*, *A fiú és a szürke gém*], fairytale fantasy [*Kiki*], steampunk fantasy [*A vándorló palota*]). A realista és a fantasztikus felnövekedéstörténetek közötti leglényegibb különbség az, hogy míg előbbiek hagyományos értelemben vett romantikus-realista hősöket vonultatnak fel, addig az utóbbiak következetesen mitológiai hősöket állítanak a középpontba, példaértékűen reprezentálva a mitológiai hős útjának hármas felosztását: az elszakadás, a beavatás és a visszatérés fázisait. A különbségek ellenére a realista és a fantasztikus Ghibli-filmek együttesen tanúsítják: a nagynevű japán stúdió immár négy évtizede készít sikeres filmeket felnövésről és fiatalokról – nem csak fiataloknak.

Ábel Farkas

Studio Ghibli's coming-of-age stories From realism to mythologising

Since its foundation in 1985, Studio Ghibli has produced twenty-four feature films, at least ten of which can be linked to the coming-of-age genre. Two main trends can be distinguished, the realistic and the fantastic (or mythologising). In my study, I have attempted to present these two trends, pointing out that the films belonging to the first one are linked by thematic similarity and formal realism, while those films belonging to the other have mythologising narrative elements in common. To examine mythologising coming-of-age fictions, I drew on the findings of Campbell's monomyth theory, arguing that the genre of coming-of-age in the relevant animated films is situated in a specific mythological space and accurately represents the triple division of the mythological hero's journey: the stages of Separation, Initiation and Return.

Szerzőink

DR. ZALÁN MÁRK

1983-ban született Budapesten. 2010-ben végzett a Pécsi Tudományegyetem filmelmélet–filmtörténet szakán. 2006-ban a 37. Magyar Fimsszemlén az Országos Diákzsűri tagja. 2009 tavaszán az Oslói Egyetem kommunikáció és média szakának, illetve 2015-ben, szintén a tavaszi félévben a krakkói Jagelló Egyetem Audio és Vizuális Intézetének ösztöndíjas hallgatója. 2017-ben doktorált a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetének egyetemi adjunktusa. Érdeklődési körébe többek között a klasszikus és kortárs ausztrál film, a kortárs skandináv, illetve a kortárs magyar és lengyel filmek tartoznak. Írásai többek között a *Filmvilág* és a *Vigilia* hasábjain jelennek meg. 2010 és 2024 között több filmklub-sorozat (Skandináv, Ansnitt, NFI egyetemi filmklub) társszervezője, moderátora volt.

Elérhetőség: zalan.mark.daniel@btk.ppke.hu

Affiliáció: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék

FARKAS ÁBEL

Az ELTE Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programjának másodéves hallgatója. Mesterszakos diplomamunkájában a japán új hullám filmes szcénájának egzisztencialista mintáiról érkezett. Doktori kutatásában az egzisztencialista problémák által nyomasztott filmhősök kulturális előzménytörténetére, problémaalapú tipizálására fókuszál. Szabadúszóként klasszikus és amatőr olasz képregények fordításával foglalkozik (Frike Comics, Anagram Comics, CSA Comics).

Elérhetőség: farkas.abel95@gmail.com

Affiliáció: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program

KÁNÁSI BOTOND

2021-ben végzett az ELTE BTK szabad bölcsészet szak filmelmélet és filmtörténet szakirányán. 2023-ban pedig ugyanitt a filmtudomány mesterképzés elméleti specializációján. Jelenleg a Film-, média- és kultúraelmélet doktori program hallgatója. Kutatásában az államszocializmus emlékezetével foglalkozik a rendszerváltás utáni magyar műfaji filmekben.

Elérhetőség: botond.kanasi@yahoo.com

Affiliáció: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program

MILOJEV-FERKÓ ZSANETT

1986-ban született Baján. A Pécsi Tudományegyetem magyar (MA), majd szabad bölcsészet (filmelmélet és filmtörténet, BA), ezt követően az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudományi (MA) képzésén tanult. Fél évet töltött kutatással az Oslói Egyetem Média és Kommunikáció Tanszékén. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, valamint a Filmtudomány Tanszék egyetemi tanársegédje. 2023-tól a *Metropolis* online magazin szerkesztője. Főbb kutatási és érdeklődési területei: magyar filmtörténet, modernizmus, felnővekedéstörténetek.

Elérhetőség: milojev.zsanett@btk.elte.hu

Affiliáció: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program; Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Filmtudomány Tanszék

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 értelemszerűen 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 hivatkozást 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. 4.

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

Coming-of-age stories in auteur cinema

- 6 Introduction to the Coming-of-age stories in auteur cinema issue
- 8 Zsanett Milojev-Ferkó: Coming-of-age stories in the Hungarian New Wave
- 20 Botond Kánási: Parentification and Infantilism
The paradoxical nature of coming-of-age in the films of Steven Spielberg
- 30 Márk Zalán: From rock to reality
The motif of growing up in Peter Weir's films
- 42 Ábel Farkas: Studio Ghibli's coming-of-age stories
From realism to mythologising
- 54 Authors