

Benke Attila

Érettségi férfiaságból Maszkulinitás és család a kortárs magyar felnővekedéstörténetekben

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

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

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

Felnőtté válási drámák a magyar filmtörténetben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hegemón és destruktív maskulinitások

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Larry (2022)

Apák és fiúk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Szép csendben (2019)

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

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

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

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

Útban az egészséges maszkulinitás felé?

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

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

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

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

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

Attila Benke

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

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

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

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

metropolis online magazin

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

Metropolis
FILMÉLEMI ÉS FILMTUDOMÁNYI 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 csemegézünk!

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.

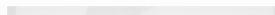
ÁRRAL SZEMBEN



ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ



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



EGY NÉMET FILMRENDEZŐ VISSZAEMLEKEZÉSEI WERNER HERZOG ÖNÉLETRAJZÁRÓL

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!**