

Kánási Botond

Parentifikáció és infantilizmus

A felnövekedés paradox jellege Steven Spielberg filmjeiben

Tanulmányomban a Steven Spielberg által rendezett filmekben megjelenő felnövekedéstematikát vizsgálom a felnövésen áteső karakterek vonatkozásában. A rendezőnek általában kevés alkotását sorolják a gyermek, az ifjúsági, a felnövekedéstörténeti (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 felnövés, gyermek és felnőtt opozíciója) 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 szülőkérdések 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 felnövekedés 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 felnövekedés

A tanulmány központi fogalma a felnövekedés, 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 felnövekedés vizsgálatához az érintett karaktereken (gyermekek és szülők) és az ő mikro-környezetükön (család) keresztül lehet eljutni.

A coming-of-age filmek vagy a felnövekedéstörténetek, illetve a gyerekfilm és a családi film kategóriák nehezen definiálhatók műfaji szempontból. Nem képesek önálló zsánerként 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 felnőni 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. Kezdvé a *Sugarlandi hajtóvadászattal*, 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 Park*-ban 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 kölcsönzök. 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 fiziológiai (tehát valamilyen testi, növekedési visszamaradottságot), pszichoszexuális (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

szász 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 végrehajtott működésükről azáltal, hogy alapvető szerepeket egy szülőként viselkedő gyerekekre hárítanak, vagy totálisan elhagyják a családjukat pszichológiailag és/vagy fizikailag”.⁹ Ahogy Lisa M. Hooper írja: „A parentifikáció egyfajta szerepmegfordítás, határtorzítás, 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 – Guerny 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 felnőtté válását, elsősorban gyermekvállalásra és -nevelésre vonatkozó éretlenségét két korai film karakterein és cselekményelemeiben 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, gyerekmentális felnőtt 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 megszőktetésével 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 gyermeges és éretlen, javíthatatlanul hiszékeny és naiv figurák, mindkettejüket infantilizmus jellemzi. Végső 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 követelődését 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 engedí, 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 makettvonalakon 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 gyereket kell nevelnie.”¹⁶

Az idegenek érkezése nagy hatással van a férfitra, teljesen magával ragadja őt. Infantilizmusa, felelőtlen-sége és önzősége azonban már korábban is meglátszik viselkedésén; nem feltétlenül a földönkívüliek látogatása változtatja meg, az csupán továbblendíti az úton, megerősítve gyermeges 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 elmelessen 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 kapcsolattrendszer 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, elfelejti 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-filmmel 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, megmentsse 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 koravénne 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 lényvel: 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, párbeszédéből 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 látószólag 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-realistikusabb (művészibb 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 exozicójában 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 gyerek 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 gyerekből, 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 órára 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 „felnöttebben” 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 gyerekként, hogy kiderítsék, van-e aknamező a tábor körül. Ugyanakkor neki sikerül elérnie gyerekként, hogy a japán örök parancsnoka ne verje szét a

21 Pápai: *Márkaérvék.* p. 64.

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

tábori kórházat. Végül pedig egyedül benne marad anyai 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 felnővést 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 verbalizálódik abban a jelenetben, amikor a főhős egy beszélgetés alkalmával számonkéri rajta, hogy gyerekkorában 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 önletrajzi 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 fiktív világgal rendelkező alkotásait, a fentebb hat pontba szedett – egyébként szoro-

san összefüggő – tematikus jellemzők valamelyike szinte mindig megjelenik.

Tanulmányomban a felnövekedés 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 –
hálással köszönjük!

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

METROPOLIS
FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

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

18083787-1-42

Köszönjük!