



IMÁGÓ
BUDAPEST

Az Imágó Egyesület folyóirata
Imágó online: 1: 110-140 (2014)
Kiadás dátuma: 2014. Október 15
www.imagoegyesulet.hu
szerkesztoseg@imagoegyesulet.hu

er líris
Szabó János

tanulmány

KIS KATALIN

ABJEKCIÓ, KÍSÉRTETIESSÉG, ÉS CINEMATIKUS IDENTITÁSSZÖRNYEK FÉRFI PROSTITUÁLT FIGURÁK ÉS MASZKULIN IDENTITÁSVÁLSÁGOK VIZUALIZÁLÁSA MUNDRUCZÓ KORNÉL NINCSEN NEKEM VÁGYAM SEMMI ÉS ESZTERGÁLYOS KÁROLY FÉRFIAKT CÍMŰ FILMJÉBEN

A címben nevezett két filmben a prostitúció feminizáló és feminizált stigmája férfikarakterhez kapcsolódik, s ilyen módon feltétlen válságba kell sodornia a heteronormatív status quo-t. Érvélem szerint a kapcsolódó maszkulin identitásválságok speciális cinematikus eszközök, a diszkontinuitás motívumai által (is) szignifikálódnak, mégpedig a Sigmund Freud-féle „kísérteties” és a Julia Kristeva-féle „abjekció” koncepcióinak megfelelően. A kísérteties és az abjekt Mundruczó és Esztergályos filmjeiben való vizualizálásának vizsgálata egyrészt azt teszi lehetővé számomra, hogy e filmeket – mint amelyekben a képi jelentésalkotás művészi módon működik – a létező akadémiai és populáris kritikát újra- ill. továbbgondolva értelmezsem. Másrészt arra is lehetőségem nyílik, hogy tettenérjem és feltárjam a heteronormatív szexizmus speciális működésmódjait e két kortárs magyar filmben mint amelyek a férfi homoszexualitás és anális erotika „regresszív” abjekcióját ismétlik.

HETERONORMATÍV MASZKULINITÁS.

AZ IDENTITÁS ABJEKT FENYEGETETTSÉGE

A férfi prostituált figurája mindenképpen inkongruens lesz a legutóbbi időkig hegemón modern férfiasságesszménnyel (Carrigan, Connell és Lee, 1985; Connell és Messerschmidt, 2005), mely annak ellentétéként konstruálódik, amelyet állítólagosan dominál – azaz a nőkkkel és a velük asszociált képzetekkel, azaz a femininitással, ill. a homoszexuális férfiakkal szemben. A maszkulinitást tehát a homofóbia és az antifemininitás strukturálja, mellyel összefüggésben a férfiasság folyamatos, szorongásteli identitásmunkát és identitáshatár-tisztogatást igényel (Kimmel, 2005).

Az identitás mint olyan inkább heterogén, performatív, normatív és törékeny – mintsem egységes, esszenciális, „természetes” és stabil. E jellemzők ugyanakkor nem fosztják meg „valóságosságától” és szubjektív jelentőségétől, ahogyan arra mind a pszichoanalízis, mind pedig a pszichoanalízishez ambivalensen viszonyuló, sokszor azt továbbgondoló posztstrukturalista és queer elméletek is

rámutatnak. Ezen elméletek felfedik az identitás másságot-különbözőségeit kizáró jellegét, és a szubjektum kialakulásának, az „önazonosságában” bennefogalt különbség elfojtásának, tagadásának folyamat jellegét, továbbá kiemelik az identitás végső függőségét saját másságától-különbözőségtől, és a fenntartásához szükséges állandó határharcait (pl. Butler, 1990, 2004, főleg 40-56; Fuss, 1989, 1991; Kristeva, 1980; Lacan, 1977). Az én és a nem-én határai tehát instabilak: „a heteroszexualitás soha nem hagyhatja teljesen figyelmen kívül a rémisztő (homo)szexuális más(ság)-ának pszichés közelségét ...” (Fuss, 1991, 3, saját fordítás).

Az identitás fenyegetettségének egyik formája a kristeva-i abjekció – az élmény, melynek során a már megképződött szubjektum határvonalai újra elmosódnak; az az egyszerre rettenetes és vonzó kísértés, mely a szubjektum megszűnésével, feloldódásával fenyeget ill. arra csábít (Creed, 1986; Kristeva, 1980). Kristeva szerint a szubjektum-objektum elkülönülését megelőzi a szubjektum megformálódásának első, preödipális, preszimbolikus mitöbb preimaginárius momentuma, melynek során az abjekt, a megvetett, az undorító kilöködik, a szubjektum belső-külső határvonala, az „én” körvonalazódik, ezáltal lehetővé válik a szubjektum pozicionálódása a lacan-i Szimbolikusban. Az abjekció paradigmikus esete az anya testéhez kapcsolódik, amennyiben a primitív ego első differenciálódási, térnyelési, határhúzási kísérletét nevezi meg, ahol azonban az anya testétől való elkülönülés nem lehet teljes, a tőle való függés még fennáll.¹ A posztödipális abjekt helye így ott van, ahol az Apához kötődő jelentés, a Szimbolikus rend felfeslik, ahol az életet, a test egységét fenyegető dolgok kizárása, az én határainak védelme nem működnek elég erőteljesen, ahol a külső-belső határvonala elmosódik. Az abjekt „olyan elutasított dolog, melytől nem lehet különválni, melytől nem védheti meg magát az ember olyanformán, ahogyan egy objektumtól. Mint imaginárius kísértetiesség és valós fenyegetés, magához csalogat és végül bekebelez minket” (Kristeva, 1980/1982, 4, saját fordítás). Az abjekt tehát – ellentétben az objektummal, mely stabilan különbözik a tőle független, autonóm szubjektumtól, és annak rendelkezésére áll, – az elutasított, „kivetett objektum, a radikálisan kizárt, mely afelé vonz engem, ahol a jelentés összeomlik” (uott, 2, saját fordítás). Az abjekt megtapasztalásának gyakori formái a testi működésekkel, végtermékekkel, sérüléssel, holttestekkel, halállal, az anyai ill. női testtel (pl. a bekebelező anya általi elnyeletéssel) kapcsolatosak (Creed, 1980; Kristeva, 1980;). Az abjekt tehát az én tiszta, jól körülhatárolt testének, terének létrehozásával párhuzamosan keletkezik, az én fenntartásához pedig a szennyes és mocskos kitiltása szükséges, ezért e tiltás gyengülése fenyegető, és a testi működések és a testből hulladékként távozó anyagok (pl. vér, széklet) feltétlen az abjektal lesznek rokoníthatók (uott). A szubjektum preszimbolikus általi, korporeális fenyegetettsége pedig párhuzamba állít-

1 Vagyis Kristeva, Lacan-nal ellentétben, a tükörfázisnál időben előbbre helyezi az anyától való differenciálódás kezdetét, és az abjekcióra mint a narcizmus előfeltételére mutat rá (Kristeva, 1980/1982, 13).



ható a szimbolikus rend, és az aszerint rendeződő konkrét rendszerek határainak fenyegetettségével (Butler, 1993; Kristeva, 1980). Mitöbb, amint azt Kristeva kihangúlyozza, valójában „nem a tisztaság és egészség hiánya az, amelyből az abjekció következik, hanem az, amely az identitást, rendszert, rendet összezavarja. Ami nem tisztel határokat, pozíciókat, szabályokat. A köztes, a kétértelmű, a keverék” (Kristeva, 1980/1982, 4, saját fordítás). Az abjekció mint a szubjektum megalapozója az én és a kultúra őre, ugyanakkor mint a létrejött szubjektum összeomlásával állandóan fenyegető működésmód, egyszersmind a kultúra és a Szimbolikus tartomány belső destruktőre is. Kristeva a vallási rituálét, ill. (kiváltképp a vallás státuszának meggyengülésével) a művészeteket jelöli meg mint amelyeknek az abjekt fenyegetéstől való védelem, az abjektől való folyamatosan ismétlődő megtisztítás az egyik kiemelkedő funkciója.

Kiemelendő, hogy Kristeva *Pouvours de l'horreur*-jának kvintesszenciálisan pszichoanalitikus irányultságú projektje az, hogy az abjekciót elsősorban mint az individuáció egy kruciális momentumát, és egyszersmind a szubjektum belső lehetlenségét, a szelf, a jelentés, a nyelv, és a vágy hiányon, szűkölködésen alapuló jellegét járja körül. Miközben Kristeva abjekcióelmélete nem nélkülözi az egyéni psziché problematikáján túlmenő, szocio-kulturális, vonatkozások számbavételét, a későbbi kritikai elméletalkotók jellemző, hogy az abjekcióra a keményvonalas pszichoanalitikus kontextusából többé-kevésbé kiemelten, mint a politikai erőviszonyok fenntartására irányuló elnyomás, mint az agresszió dinamikájának magyarázó koncepciójára fókuszálnak (Beardsworth, 2004, 80). Az abjekció továbbkonceptualizálásnak egyik kiemelkedő figurája Judith Butler (1993). A posztstrukturalista filozófus és a queer elmélet egyik alapító szerzője rámutat arra, hogy a domináns társadalmi rend, a heteronormatív patriarchátus kiveti magából és ezáltal megteremti a megérthetetlen, „abjekt testek” tartományát, a heteronormatív szubjektum pedig ezek megtagadása által identifikálhatja magát.

A homofóbiaellenes posztstrukturalista elméletek és gyakorlatok egyik projektje, hogy a homoszexualitás abjektként való értelmezését, ill. a homoszexualitás abjekcióját ellenállásba és legitimitásba fordítsa (Fuss, 1989; Butler, 1993). David Halperin, visszanyúlva olyan meleg francia szerzőkhöz mint Marcel Jouhandeau (és 1939-es *De l'abjection* című műve) vagy Jean Genet, a queer elmélet és politika számára kívánja kisajátítani és hasznosítani az abjekciót, a fogalmat ugyanakkor hevesen próbálja elszeparálni a pszichoanalízistől, amelyet bizonyos férfi homoszexuális gyakorlatok és identitások patologizáló és pszichologizáló értelmezésének lát (Halperin, 2007). Ehelyett az abjekciót a meleg férfi szubjektivitás potenciálisan transzformatív lehetőségeként értelmezi, mely alapvetően a (férfi) homoszexualitás társadalmi degradálásának és megvetésének következménye. Halperin, a nevezett francia szerzőkből merítve, a megalázott homoszexuális alany azon rezignifikációs gyakorlatait tárgyalja, melyek a szociális abjekciót a homoszexuális

vágyává, eksztatikus élvezetével és végső soron éppen felemelkedésével, megváltó élvezetével alakítja.² Megjegyzendő, hogy Halperin a HIV-AIDS krízis kapcsán újra fellobbanó homofób diszkurzusokhoz kapcsolódott, amennyiben a (homoszexuális) anális közösülés halállal és egyfajta homoszexuális autogenocídiummal azonosított képzetét próbálta átalakítani. Ugyanis, ahogyan azt Jeff Nunokawa Oscar Wilde Dorian Gray arcképé-ig visszavezette, a férfi homoszexualitás egyik meghatározó kulturális narratívája a halálvágy és balsors köré rendeződik, az anális szex pedig ennek kulcsmomentumaként szignifikálódik (Nunokawa, 1991). A queer-elmélettel távolabbi és ambivalensebb, a pszichoanalízissel viszont sokkal melegebb viszonyt ápoló szerző, Leo Bersani (1987) hasonlóan érvel: szerinte nem arra kell törekedni, hogy az ún. passzív ill. befogadó szex és a penetrációban ilyen pozíciót betöltő fél megalázott, alávetett mivoltát tagadjuk – ellenkezőleg, itt az ideje a hatalom-/erőnélküliség, az én- és kontrollvesztés újraértékelésének. A fallocentrizmuson való túllépés lehetősége ugyanis az én radikális dezintegrációjában és megalázásában rejlik. Bersani tehát egyszerre hangsúlyozza az én mint olyan idealizálásának veszélyeit, erőszakra hajlamosító hatásait, valamint az abjekt rokon énévészés illetve énfeloldódás produktív lehetőségeit. Szerinte a másság, az énévészés, az abjekt önkéntes megtapasztalása a másság elpusztítása iránti destruktív vágyat szelidíti meg (Bersani, 2010).

Ami számunkra most kiváltképpen lényeges, az az anális szex, a férfi homoszexualitás ill. szubjektum szerves összekapcsolása, affinitása az abjektal – mely mind a homofób, mind az antihomofób újraértelmezésekben előfordul. A penetráció befogadói oldalának (amely a női szexualitáshoz és a férfi homoszexualitáshoz asszociálódik) leértékelése, elutasítása a heteronormatív fallocentrizmus-sal kongruens momentum, és ennek ellenében értékelődhet újra a receptív szex mint abjekt, azaz mint énhatár- és kontrollvesztés. Az én abjekciójának önkéntes keresése tehát, mint ahogy azt Bersani (1987, 2010) vagy Calvin Thomas (2008) propagálja, a másik/mások elnyomó abjekcióját fékezi, amennyiben elveti az önmagával rendíthetetlenül azonos én kultuszát, ez az én ugyanis szuverenitása és dominanciája érdekében legitimnek tekinti az erőszak elkövetését (Bersani, 1987, 30; Thomas, 2008, xiv). A szexuális-korporeális receptivitás (mint femininitás) gyakorlata tehát e logika értelmében a Judith Butler által azonosított heteronormatív szexizmus rendszerjellegű, erőszakos abjekt mechanizmusainak ellenében hat (Butler, 1993). Az efféle abjekciófelfogás ellenálló és kritikus a hegemon maszkulinitás identitáspozíciójával és ideáljával szemben, melynek kulcseleme a „behatolhatatlanság,” a szilárd énhatárok idealizálása; hiszen a (fantazmagórikus) hegemon maszkulin test penetratív és impenetrabilis test, mely jelölni hivatott az állítólagosan szuverén maszkulin szubjektumot.

² Az abjekt jouissance-szal, azaz az eksztatikus élvezettel rokonított lacan-i koncepcióval való szerves kapcsolatára Kristeva is rámutat (Kristeva, 1980/1982, pl. 9-10).



Az abjekt rokon fogalma Freud (1919/1998) kísértetiesének, mely az intellektuális bizonytalansághoz, az ember/szörny, élő és élettelen ill. lélekkel rendelkező és lélektelen ellentéteinek elmosódásának érzéséhez, egy olyasfajta regresszív élményhez asszociálódik, melyben az én és a nem-én elhatárolódása bizonytalan; melyben olyan ismeretlen-ismerős lelki tartalmak kerülnek felszínre, melyeknek az elfojtás révén rejtve kellett volna maradniuk. Az a borzongató érzés, amikor valami megszokott, ismerős hirtelen ismeretlennek és furcsának tűnik. A kísérteties tapasztalásakor önmagunk, személyiségünk, szexualitásunk hirtelen kérdésessé válik; a liminalitás, a határok elmosódásának olyan élményéről van szó, mely „velünk, bennünk történik, ugyanakkor soha nem a sajátunk” (Royle, 2003, 2, saját fordítás).

A Freud cikkében meglehetősen eklektikusan és inkoherezen felszkeccselt fogalom, néhány évtizedes lappangási idő után a bölcsészettudományokban konceptualizáltabb módon újra felbukkan, és olyan filozófiai fogalmakkal kerül kölcsönhatásba, mint az elidegenedés és a defamiliarizáció (Masschelein, 2008). Mitőbb, a kísérteties (és rokon koncepciói) a derrida-i dekonstrukció és a posztstrukturalizmus központi szervezőelvévé, átfogó perspektívájává vált, amely mint (de-)konceptió bármely szöveg, identitás, koncepció végső stabilizálhatatlanságára, egységességének lehetetlenségére mutat rá (Royle, 2003). A freud-i kísérteties ugyanis egy eleve belső ellentmondásokat magába foglaló koncepció (szemantikailag is, Freud, 1919/1998; Masschelein, 2008, 7-8): a félelmetes, kísértő, halálfélelmes, ott-hontalanság érzés összekapcsolódik a legvégsőbb honvágygal, az élettelenségbe való visszatéréssel, a halálösztönnel is (Royle, 2003, 2).

Az abjektkehez hasonlóan a kísérteties koncepciója is etikai és politikai jelentőséget kapott. Kristeva szerint például Freud a kísértetiséssel fehérvja a figyelmünket az énben, a magunkban fellelhető idegenségre, voltaképpen a saját magunk számára való idegenségünkre, mely alapján véve változtatja meg a mások (idegensége) iránti viszonyulást (Kristeva, 1989). Ahogyan bizonyos queer- és queer-rel rokon meleg szerzők (mint Halperin vagy Bersani) az ön(kéntes) abjekcióban a heteroagresszió fékét és az én destruktív kultuszának ellensúlyát látják, Kristeva a freud-i kísértetiesben a mindannyiunkban közös idegenség felismerésén, a tudattalanunk tudatában levésén alapuló új kozmopolitanizmus, az univerzális emberi szolidaritás lehetőségére mutatja rá.

Mind az abjekt, mind a kísérteties egyszerre horrorisztikusan borzongató, egyúttal lenyűgöző élmény, a kísérteties azonban szubtilis, eldönthetlenebb, míg az abjekt erőszakosabb, hevesebb élményt vált ki (Masschelein, 2008, 133). Amint azt Kristeva maga megfogalmazza: „a kísértetiességtől [uncanniness] esszenciálisan különböző módon, és erőszakosabban, az abjekció a magával rokon felismerésének elmulasztásán keresztül elaborálódik; semmi sem ismerős, még egy emlék árnya sem” (Kristeva, 1980/1982, 5, saját fordítás).

A 2000-es évek azon hat-hét magyar filmje közül, melyben dramaturgiailag jelentős szerepet kap a férfi homoerotika ill. homoszexuális identitás, háromban, a *Nincsen nekem vágyam semmi-ben* (2000), a *Férfiakt-ban* (2006), és a *Kaméleon-ban* (2008, r.: Goda Krisztina), együtt tematizálódik a prostitúcióval – azaz e filmekben a hegemon maszkulinitás többfrontú, halmozott válsághelyzetének vízióival találkozhatunk. Jelen cikkben Mundruczó és Esztergályos filmjére fogok koncentrálni mint abjekt és kísérteties szerzői filmekre, melyek a maszkulin identitás válságát jelenítik meg fenyegető abjekt és kísérteties cinematikus víziók révén. A két film mind tematikájában, mind stilizáltságát tekintve rokonítható egymással: mindkettő melodramai működésmódban, számos erősen stilizált jelenetben jelenít meg olyan, férfiak közti szerelmi-szexuális viszonyokat, ahol az egyik főszereplő prostituált (amennyiben a szexért cserébe anyagi javakhoz kíván jutni), továbbá mindkettőben aránylag nyílt, de mindenképp hangsúlyos vizuális reprezentációt kapnak szexualitással, erőszakkal, undorral kapcsolatos abjekt motívumok. Ezen abjekt tartalmakat a két film, mint ahogyan arra majd rámutatok, az anális szex, a homoszexualitás, és a maszkulin szubjektum összefüggésében vizsgálja. Elemzésemben egyrészt a két filmet ért akadémikus és populáris kritikákat szeretném kritizálni, újraértelmezni. Cáfolni és új fénybe helyezni elsősorban a *Férfiakt-ot* ért, elsöprően negatív kritikákat fogom, melyek a filmet az értelmetlenség, érthetlenség, a dramaturgiai és vizuális inkoherenca, a karakterek és a cselekmény motivációs hátterének következetlensége, kidolgozatlansága, és a képi megoldások motiválatlansága vádjával illették (pl. Margitházi, 2007; Gyárfás, 2006; Szabó, 2007; Vajda, 2006; Valuska, 2006; Vízer, 2006; Vízkelety, 2007).³ Amellett fogok érvelni, hogy a cinematikus diszkontinuitás motívumai (a mozgás és a tér-idő folytonosságának illúziójával szembenő, azt látványosan megtörő vetítési, vágási és montázstechnikák) a filmes jelentésalkotás szerves részei, melyek révén abjektként és kísértetiesként konstruálódnak események, karakterek, pszichés viszonyulások. Kibontani és továbbgondolni a *Nincsen...-ről* írt, túlnyomó részt magasztaló kritikákat fogom (pl. Bakács, 2000; Grunwalsky, 2000; Mashkulture.net, 2011; Varga, 2000a, 2000b; Vasák, 2000;). Választ keresek arra a kérdésre is, hogy a két film gyakorlatilag inverz kritikai fogadtatásában vajon szerepet játszhatott-e az abjekt reprezentációjában megfigyelhető eltérésük. Elemzésem második fő célja annak feltérképezése, hogy a két film a férfi identitásválságok vizualizálása során hogyan „egyezkedik” a heteronormatív-szexista képzetrendszerrel; és vajon a film által konstruált abjekt és kísérteties mennyiben mutat „progresszív” jegyeket a heteronormativitás és a maszkulin énkultusz (Halperin-, Bersani- ill. Kristeva-féle) kritikája és meghaladása felé, avagy meny-

³ Ugyanakkor egy esetben a *Nincsen nekem vágyam semmi* kapcsán találtam olyan kritikát, mely a filmet „értelmetlenül”, pusztán a sokkolás kedvéért bevetett erőszakábrázolással vádolja (*Csarnivalo.hu*, 2000); egy másik kritika továbbá felhívja a figyelmet „az artistikus megoldásokat elvető (bár néha zavaróan rángatózó, ki-be zoomoló) operatőri munk[a]” érdemeire (Ágfalvi, 2000). E két kritika elhibázottságát a főszövegben fejtem ki.



nyiben ismétli és erősíti meg pl. az anális recepció ill. a gender non-normativitás destruktív abjekt képzetét.

SZÖRNYŰSÉGES MASZKULIN DEZINTEGRÁCIÓ ÉS AZ ABJEKT FEMININ NINCSEN NEKEM VÁGYAM SEMMI

A Nincsen nekem vágyam semmi főszereplője Brunó, aki ingázóként Budapesten dolgozik utcai prostituáltként, sógorával, Ringóval együtt, miközben feleségének, Marinak azt hazudja, hogy építőmunkások. A történet azzal végződik, hogy a feleségére egyre féltékenyebb Brunó Marit megtámadja, késsel vaginán szurkálja, ám állandó kliense, „a Tehén” (aki Brunó miatt közvetetten gyilkossági ügybe keveredett) közbelép és lelövi Brúnót. A Nincsen... szerelmi-libidinális négyosztörténet, melynek gravitációs központja a hegemon maszkulinitás sok tipikus jegyével ellátott, ugyanakkor szocio-ökonómilailag alulprivilegizált, és a maszkulin identitás talán legsúlyosabb sérülésével (anális homoszexuális befogadás) összekapcsolt figura, Brunó, aki felé felesége, Mari, annak buziként identifikálódó testvére, Ringó, és „a Tehén” becenevű rejtőzködő meleg férfi libidinális vektorai mutatnak. A film kiugró jellemzője a vizuális stilizáció – ezen belül bizonyos jelenetekre a vizuális(/auditív) töredezettség, a „normális”, folytonos tér-idő érzet, ill. a képzelet-valóság határainak „összezavarása” jellemző. Ezek a jelenetek a heteronormatív maszkulin identitás legintenzívebb filmbeli válságmomentumaival esnek egybe; pontosabban, a cinematikus diszkontinuitás motívumai Brunó maszkulin identitásának válságaihoz, ill. az utolsó esetben az ez által motivált erőszakhoz és romboláshoz, testi és lelki dezintegrációhoz kapcsolódnak. Ezúttal két-két egymást követő, kísérteties ill. abjekt jelenetre fogok koncentrálni, melyek párhuzamba állíthatóak a Férfiakt bizonyos jeleneteivel: egy-egy homoerotikus jelenetre és a rájuk következő szekvenciákra. Emellett a filmek narratív zárásának gesztusaira, a végkicsengés jeleneteire fogok fókuszálni mint amelyek elengedhetetlenek az identitásválsággal és abjekcióval alkotott jelentések heteronormativitáshoz való viszonyának értelmezéséhez.

Brunót egy rendőrségi kihallgatásról „a Tehén” hozza ki, majd felviszi magához. Az együttlét jelenetének első néhány képe kistotálban keretezi Brunót és kliensét egy ágyon, ahol Brunó dialóg/monológba kezd: első szavai a diegetikus valóságban, „a Tehén” felé címzettek („Engedj el!... El akarok menni innen. Soha többet nem akarok ide jönni.”), majd a szöveg folytonossága mellett Brunó visszhangos, a vizuálisan megjelenített testétől elszakadó hangját halljuk, miközben azt látjuk, ahogy „a Tehén” lassan vetkőzteti a néma, távolba révedő tekintetű Brunót:

„Tudják, hogy itt vagyok. Tudja a barátom is. Ringó. Tudja a címet. 10 fiúnak elárultam, hogy nálad vagyok hétfőnként. Stabil kuncsaft. 'A Tehén'. Megkínóznak, ha nem engedsz el. Lefotóznak velem és megszarolnak. Engedj el. A feleségemmel akarok lenni. Baszni akarok vele. Vidéken élek, a szüleim házában. Jó szülők, kihaltak belőle. Kicsit korán. Kútba ugrottak – vagy elhajóztak. Mikor összejöttünk, a Marival. Soha nem láttál még ilyen házat – be se lépnél. Csak védőruhában. De ő jön értem, a Mari. Francot! Azt se tudja, hol vagyok. Szétesem darabokra. De lassan. Hetekig tart. Vagy évekig. Még az én poharam darabokra török. És a szilánk elvág.” [Újra a diegetikus valóságához kapcsoltnak, szinkron szájmozgással:] „Tömd be a számat, mert üvöltök. Legyen sötét, nem akarom látni magamt. Csináld!”

A vetkőztetés és Brunó félmeztelen kistotáljai és félközeli melletti közelképet láthatunk „a Tehén”-ről, Brunóról, illetve egy 3 másodperces félközelit, melyben „a Tehén” és Brunó közel mozdulatlan póza (Brunó a távolba réved, a Tehén alulról mered rá) valós testi helyzetként valószínűtlen, de festői kompozícióként hat, ugyanakkor a diegetikus valóságtól nem tökéletesen elrugaszzkodó állókép, hiszen technikailag nem kimerevítés, amennyiben a szereplők mikromozgása, pl. Bruno lélegzetvétele észlelhető. Mintha csak a diegetikus valóság és a Brunóéhoz közelálló szubjektivitás mosódnának egybe, avagy valamiféle hipervalóság, a pszichés viszonyulás valósága kristályosodott volna ki. Ez Brunó és „a Tehén” figurájának „elkísértetiesítését” is magába foglalja, hiszen ők illetve észlelhető testük már nem teljesen a normál fizikai valóság által keretezettek.

Az idő folytonosságában zavart kelt, hogy miközben a hangsáv – melyben egymás mellé rendelődik a diegetikus zaj (pl. a ruhák súrlódása a bőrön), a non-diegetikus, borzongató zene, és Brunó diegetikus beszédből belső monológgá vagy képzelte dialóggá váló, költői dialóg/monológja – non-diegetikus része folyamatos, aközben a vizuális montázs egymáshoz képest időben bizonytalanul viszonyuló, de semmiképpen sem folytonos képeket illeszt össze. „A Tehén” tekintete Brunóra irányul, Brunó pedig a távolba (vagy tulajdonképpen a lehető legközelebb, a saját szubjektivitásába) réved, mely együtt értelmezve Brunó már-már bábuserű passzivitásával és „a Tehén” aktivitásával, egyrészt Brunó ágenciáját vesztett szexuális objektummá válását vizualizálja. Másrészt azonban, ahogyan azt a dialóg/monológ is szignifikálja, mintha csak egyfajta részleges disszociációról lenne szó Brunó esetében, aki jelen is van a vetkőztetés helyzetében, és nincs is jelen, fluktuál a mentális jelenlét és ott-nem-lét állapotai között; bábuserűen ernyed, üres tekintetű, passzív teste, „a Tehén”-re való pillantás, a felé fordulás teljes hiánya a Brunó-féle szexbabát Hoffmann Olimpiájával (lásd Freud, 1919/1998) rokonítja, a lélek és lélektelenség/lélekvesztés közti határmezgyére pozicionálva őt.



A metaforikus dialóg/monológ a fenyegetettség/paranoia, és az öngyűlölet és szégyen megidézése mellett Brunó dezintegrációjának egyértelmű megfogalmazása-anticipációja – a Brunót passzív, eltárgyasuló, anális befogadóvá pozicionáló képsorok mellett. Kiemelendő, hogy a jelenet záróképe – mely (fél)közeli ben mutatja a távolba révedő Brunó és a Brunó (feje hátulja) felé néző „Tehén”-t – a fojtogatás képzetét is megidézi azáltal, hogy „a Tehén” az egyébként meztelen Brunón lévő, a nyakát körülölelő nyakkendő t lassan lefejt. A test és a lélek együttes szét hullásának, megkínzgatásának és elpusztításának képzetét lírai, egyben kísérteties képsorokban megjelenítő szekvenciára ütött vágókép Brunó frontális, meztelen félközeli je, amint előrehajolva mossa a fenekét. Majd sírva fakad, zokog, és a kád vizébe dől. Szenvedő arca és teste félközeli jei egymást ugróvágásokkal és lehetetlen vágásokkal követik, a folytonosnak ható hangsáv (a kétségbeesett, szaggatott sírás és test és a víz közötti érintkezés csobbanó hangjai) mellett a szaggatott képsáv megtestesíti Brunó zaklatottságát, testi és lelki identitásérzete elvesztésének folyamatát. A szóba és képekbe foglalt identitásválság nem csak e két képsorban asszociálódik a test sérthetlenségének elvesztéséhez és az analitáshoz; Brunó dezintegrációja számos jelenetben egyszerre gyökerezik testi élményeiben és szignifikálódik e testi élmények reprezentációja által. Brunó meztelensége, önápoló viselkedései, tisztálkodása és ürítése visszatérő motívumok – az anus szimbolikájához, a receptív analitás abjekt képzetéhez visszatérő motívumok.

Ezzel párhuzamosan Brunó a megszállottjává válik annak a gondolatnak, hogy Mari megcsalja őt. A film csúcspontja Brunó acting out-ja: „rajtaüt” a Pestre készülő, csomagoló Marin, aki abortuszra készül. Veszekednek, Brunó ignorálja Mari kérdéseit arról, hogy mit dolgozik két éve, válasz helyett a nőt nevezi „falusi kurvá”-nak. Mari nem hagyja magát fegyelmezni és megállítani, amitől Brunó még jobban feldühödik. Mari elszalad és elrejtőzik a sötétben, Brunó pedig, hozzá, a láthatatlan, bujkáló Marihoz intézi többek közt ezeket a szavakat: „A ringyó kurva életbe... ebbe a picsa szar országba... veled elmenni... itt kell megrohadni.. egy büdös kurvával! (...) Jól megbasztak, jól megbasztak?” Brunó elkapja Marit. Nem hiszi el, hogy abortuszra megy, és azt sem, hogy Brunó a nemző apa. Először azzal vádolja Marit, hogy a szeretője az apa, majd azzal, hogy a szeretőjével akarja „kikapartatni” magát. Brunó csapongó beszéde, ellentmondásos vádjai pszichotikus jegyeket mutatnak. Végül az abortuszt és a közösülést egyszerre idézi meg, ahogy nekiesik Marinak: falhoz szorítva, egy késsel hátulról szurdossa a nemi szervét, „kikaparja” Marit. A kép és a hang itt megint dezintegrálódik: a folyamatos hangsáv (Brunó agresszív kiabálása és Mari szörnyű sikítása és ordítása) lassított vizuális képsávval párosul, majd maga a hangsáv is lelassul és visszhangos lesz. A kamera Brunóra zoomol, villanást látunk és durranást hallunk – majd a következő képen félközeli ben látjuk, amint Mari karjaiban tartja a homlokon lőtt Brunót. A két figura (Jézus Krisztust és az őt sirató Szűz Máriát blaszfémikus módon megidézve) mintha csak megdermedne, a földre zuhanás három fázisában; a

kamera ezúttal mind a háromszor végigpásztáz Brunó „kidőlő” testén, amint azt Mari igyekszik karjaiban tartani. Azaz, hasonlóan „a Tehén” és Brunó vetkőztetős jelenetéhez, a kimerevítés és a normál snitt közötti képek egy a reális tér-időtől különböző valóságot jelenítenek meg. Ahogyan a vetkőztetős képsorban, a figurák teste itt is egyszerre valós és fiktív, elmosva a kettő határait; a képek egyszerre kimerevített pillanatok, amelyek a kamera dinamikus mozgásával valószínűtlenné válnak, zavarba hozva a nézőt, ugyanakkor kapcsolódnak a valós időhöz, amennyiben a figurák mikromozgásai észlelhetőek. Az utolsó pőzből Mari már „normális” módon és tempóban mozdul ki és fordul egy képkereten kívüli pont felé – a következő snittben „a Tehén” látható pisztollyal a kezében. „A Tehén” félközelije és Mari (és a mellette holtan fekvő Brunó) félközelije után (mely kettejük néma pillantásváltását mutatja), a kamera újra végigpásztáz Brunó testén (non-diegetikus, a következő jelenetbe úszó zenével; és diegetikus zajokkal kísérvé), majd megállapodik a Brunó nyitott szemű mozdulatlan arca felé fordult, mozdulatlan Mari közelijén. A következő jelenet, a film epilógusa mintegy, egy kietlen szürke tájban játszódik, ahol „a Tehén” és Mari éppen befejezi az elhantolást, majd Mari vállát átkarolva lassan elsétálnak.

Brunó karakterábrázolásában központi jelentőségű az a fejlődés, vagyis rombolódás, ami a felesége hűtlenségére vonatkozó megszállottságban és brutális erőszakba torkolló paranoid pszichózisban ütközik ki – és amelyet a maskulin identitás dezintegrációjaként értelmezek. A dezintegráció folyamatát kiemelten a receptív analitika és a lelki és testi roncsolódás képzeteinek összekapcsolása, és az analitika és az öntisztítás testi rituáléinak megmutatása szignifikálja (lásd pl. a vetkőztetés jelenetét, kiváltképp az azt követő fenékmosásos-zokogós jelenettel párosítva; vagy Brunó megmutatását a vécén ülve, majd utána egy fél kád vízbe ereszkedve). Fontos továbbá, hogy Brunó prostituálódása mint passzivizálódás és szexuális objektummá válás hangsúlyozódik ki (pl. a tekintetek dinamikája révén, és Brunó szó szerinti, testi passzivizálódásaként, ami kiugró a dialóg/monológ alatt futó képsorban). A dezintegráció kulcsjelenetei Brunó maskulin identitása elleni (pl. a rendőrségi kihallgatásakor, ahol egy fantázia és valóság között ingadozó képsorban Brunót sztriptízelésre szólítja fel, majd meg is üti két nő rendőr), ill. az utolsó esetben a maskulin identitás által motivált erőszak elevenedik meg – ezek a jelenetek cinematikusan kísértetiesként konstruálódnak. Emellett bizonyos jellemzően abjekt tartalmak (pl. ürítés, késszúrások a vaginába) gyakran és egyértelműen idéződnek meg, de csupán részlegesen, indirekt módon reprezentálódnak vizuálisan.

A maskulin dezintegráció és abjekció legközvetlenebb módon a film csúcsgelenetében mutatkozik meg: a késszúrás a nemi szervbe mintha csak a szimbolikus fallosz erejével igyekezni helyreállítani a sérült férfiasságot mint a feleség-nő feletti végső, testi uralmat. Kísérlet ez, mely az abjekt feminin tartalmakat – a be-



hatolhatóságot, a szexuális tárgyként funkcionálást, azaz a „kurvaságot” – Marira projektálja, igyekeztve kétségbeesetten helyreállítani a szubjektum határvonalait, belseje és külseje közti különbséget. Mari azonban eleinte nem interiorizálja Brunó megszegő interpellációját, lázadó módon ellenáll, nem tükrözi vissza Brunó állítólagos fallikus hatalmát Mari („a nő”, „a feminin”) felett. Brunó vaginába való késszúrása végső kísérlet a feminin abjekt tartalom mint éntől idegen elkülönítésére ill. elpusztítására – ugyanakkor nem lehet eltekinteni a képek közösülésre, azaz mintegy az abjekttel való viszony szexuális tartalmára, az abjektbe való visszavágásra utaló jellegétől. Az abjekciót a film tehát egyszerre vizualizálja a taszítás és a vonzás döbbenetes egyidejűségként; az erőszak továbbá egyszerre idézi meg a fogantatást és az abortuszt. Lényeges, hogy Brunót a film szenvedőként, majd jogtalan és pszichotikus agresszorként mutatja be. A figurát, aki végül elpusztul, és akit a homoszexuális férfi kliense és felesége temet el, gyászol meg, az utóbbiak túlélnek. Mari, mintha csak mágikus módon meggyógyult volna, rezisztens lenne, avagy az erőszak által elvalótlanodott volna, a sérülés minden látható nyoma nélkül van jelen az elhantolás epilógus jelenetben. Ily módon a Nincsen.. olvasható a hegemon, heteronormatív, fallikus maszkulinitás egyfajta kritikájaként, az abban foglalt (ön-)pusztító potenciál tragikumának megköltéseként - ugyanakkor az abjekt és a férfi receptív analízis összekapcsolása, a maszkulin testbe való behatolás fatális destruktivitásként való megjelenítése révén a film mégis az abjekt heteronormatív, „regresszív” víziójába hajlik.

A MASZKULIN ELLENÁLLHATATLAN MEGKÍSÉRTÉSE: FÉRFIAKT

A Férfiakt-ban Tibor, a középkorú, házasság író találkozik egy fiatal fiúval, Zsolttal. Miközben Tibort és művészi kreativitását újra felpozícionálni látják a „kis kurvával” (ahogy egy ponton Tibor hivatkozik Zsoltra) való viszony, Zsolt lassan szexuálisan és érzelmileg is egyre inkább a hatalmába keríti. Tibor számára lassan világossá válik, hogy Zsolt más idősebb férfiakkal is szexel, és ezeken a kapcsolatokon keresztül is lopási és zsarolási ügyekbe keveredik. Lefekszik továbbá (ezúttal nyilvánvaló anyagi érdek nélkül) Tibor feleségével is, valamint rendszeres szexuális viszonya van egy lánnyal (mindketten egy fiatal droghasználó közösség tagjai). Ahogyan Zsolt hazudozásai, be nem tartott ígéretei, anyagi és érzelmi abúzusa egyre nyilvánvalóbbá válnak, Tibor egyre kiszolgáltatottabb és megalázóbb módon ragad a fiú bűvkörébe. Felesége előtt lebukik, veszekedésük felborítani látják egész kapcsolatukat. Zsolthoz utoljára a fiú segélyhívására megy el (aki látszólag kétségbeesetten öngyilkossággal fenyegetőzik), végül kiderül, hogy nem akasztotta fel magát, sőt csak később érkezik a helyszínre a lánnyal, akivel Tibor előtt szexelnek, majd Tibor lesújtva hazamegy a saját lakásába.

Zsolt figurája rokon Freud kísértetiesével (és a Butler által kritizált heteronormatív abjekttel), amennyiben a gender-, szexuális, és morális határokat összemosó

és kiismerhetetlen karakterként konstruálódik: többféle nemű és korú személlyel van szexuális kapcsolata, hol „aktív”-behatoló, hol „passzív”-receptív félként; a pszichés disszonancia minden jele nélkül prostituálja magát; hol szubmissziót és kiszolgáltatottságot alakít, hol pedig dominanciát és függetlenséget; egymásnak ellentmondó autobiografikus történeteket alkot látszólag/láthatóan teljes őszinteséggel. Amit bizonyos kritikák a film szemére vetettek, miszerint Zsolt motivációi és személyisége kiismerhetetlen, ill. Zsolt Tibor feleségével való szexuális dramaturgiailag funkciótlan (Vízér, 2006; Vízkelety, 2007), az én olvasatomban éppen a karakter kísérteties, ellenállhatatlan mivoltának dramaturgiailag és cinemátikusan is találóan megmutatott lényege, Tibor maszkulin összkrízisének és a film heteronormatív sztorijának szerves motívuma.

Zsolt egy valószerű, kortárs magyar világban, egy egyébként teljesen koherens és egyirányú narratívában kísérteties figuraként konstruálódik. Ez a cinemátikus diszkontinuitás eszközeivel jön létre: gyakoriak a nem folytonos vágási technikák (ugróvágások, lehetetlen vágások, a kép és a hang össze nem illő montázs), továbbá a lassított és gyorsított felvételek azokban a jelenetekben, ahol Zsolt jelen van; egy alapvetően ismerősként és normálisként konstruált háttér előtt ő a defamiliarizált, valós és fantázia határán álló figura. A szexjelenetek jellegzetesen stilizáltak: speciális világítási effektek és színvilág, alkalmasint a szuperközeliek kizárólagos használata jellemző rájuk. Ez a cinemátikus stilizáció egyrészt Zsolt szexuális magnetizmusát hangsúlyozza, de ezen túllépve megbontja a normális, köznapi tér-idő érzetet, elmosza a diegetikus valóság és fantázia közötti határvonalat, és Zsolt figurájával kapcsolatban a megfogható, lehorgonyozható lényegi identitás teljesen hiányát szignifikálja, elsősorban Tibor szemszögéből, aki a nézői azonosulás elsődlegesen propagált figurája. Az olyan képsorok, melyekben Zsolt feltűnő ugróvágások révén mozog a diegetikus térben, miközben más, immobilis karakterek tekintete, figyelme (és libidója) rá összepontosulnak, Zsolt vággyal telített jelenésként, az emberi és a démoni/angyali határfigurájaként teremtődik meg. Ilyen például a Zsolt és Tibor felesége szeretkezését követő jelenet, melyben egy teljesen sík, fehér háttér előtt Zsolt elbúcsúzik a nőtől, majd szaggatott ugróvágások révén kisértetiesen a képkereten kívülre, a nő pedig utána néz, ott maradván, elhagyatva, a derealizált sík/tér közepén.

Tibor kezdetben meghátrál Zsolt csábítási kísérlete előtt. Ebben a jelenetben Zsolt azt kérdezi tőle: „Félsz az AIDS-től?”, Tibor válasza: „Igen... Félek az AIDS-től”. A Zsolttal való, homoszexuális aktushoz tehát eleve a félelem és fenyegetettség érzete, a testi romlás és halál asszociálódik. E fenyegető asszociációt erősíti a Zsolt nyakában lévő (a meztelen testen még inkább hangsúlyos) dögcedula is, amely Zsolt figuráját a halállal kapcsolja össze, a vágyat és a pusztulást egységként szignifikáló, egyszerre ellenállhatatlan és horrorisztikus lényé teszi. A következő jelenetben, a beszélgetést követő reggelen, Tibor rövid „előjáték” után análishan behatol Zsoltba



és közösül vele. A momentum, amikor Tibor a hasára fordítja Zsoltot, megismétlődik, másodsorra lassított tempóban – innentől a közösülés ritmikus mozdulataiig a lassított, egy-egy kisebb ugróvágással tört vizuális sáv (Zsolt közeli) a hangsáv megtartott normál ritmusával párosul (a bőrkanapé és a bőr súrlódása, Zsolt lihegése, a dögcédula csilingelése). Zsolt közösülés közbeni arcának közeli zárja a jelenetet, ezt azonban félbeszakítja a kép, amely egy kórházi ágyat, és az annak tövében egy műanyag vödörben és a padlón elterülő vértócsákat ábrázol. Mint kiderül, ez a snitt a Tibor tévéjén futó műsor része – Zsolt: „Kapcsold ki! Tibor: csak az időjárásjelentést várom.. Zsolt: Kapcsold már ki! Nem bírok felrobbanó embereket nézni, mindjárt hányok! ...Az apám meghalt Csernobilban” Vagyis az első szexelés jelenetében kiugró hangsúlyt kap, az idő- és a valóságérzetet kibillentő motívumokkal összekapcsoltan jelenítődik meg az anális behatolás, a homoszexuális anális szex jelenetét a verbális HIV-AIDS motívum, valamint a testi széthullás, a „felrobbanás” verbálisan és vizuálisan is megjelenített, abjekt képzete keretezi. E keret révén a homoszexuális anális behatolás és közösülés abjekt képzete megint csak „regresszív”, meglehetősen homofób kicsengésű érzetelmést kap.

A Zsolttal való egyre behálózóbb viszony során Tibor elveszti méltóságát, feleségét, hivatalos szavahihetőségét (amennyiben hamis alibit biztosít Zsoltnak a rendőrségen). Úgy tűnik, Tibor hiába kergeti az illúziót, miszerint Zsolt szereti őt, „ennek a kis kurvának, [ő] a legfontosabb”. Miután tanúja volt Zsolt és a lány szeretkezésének, a film utolsó jelenetében, néhány, a film korábbi helyszíneinek üres, szó szerint embertelen, ezúttal elhagyatott, mozdulatlan snittjeit látjuk. Tibor hazaérkezik lakásába. Feszültségteljes, kísérteties zene kíséretében, a steadicam úszva követi végig Tibor sétáját a lakás szobáin (aki a fürdőszobában a kád függönye mögé néz, mintha csak keresne valakit vagy valamit - talán felesége holttestét?), egészen egy legbelső, üres, tompa vöröses fénnel megvilágított helyiségig. A zárókép Tibor kistotálja, amint az üres szoba sarkában megáll, révetegen felnéz, majd maga elé; leblende. Ez a beállítás mintha csak a homoszexuális „gardrób/szekrény”, closet, azaz tágabban értelmezve a normatív szexuális identitás/zavar szorongató (klausztrófó, bezáró de ugyanakkor kinyílással fenyegető) metaforikus tere lenne. Azaz a testében fiú, de a gender- és szexuális határokat átlépő, egyben lenyűgöző és monstruózus lény, a kísérteties Zsolt, és a vele való abjekt homoszexuális szex a normatív, domináns maskulin identitást az összeomlás szélére sodorja.

ÖSSZEFOGLALÁS

Ahogy láthattuk, Mundruczó filmjében a genderhatár-átlépések a maskulin identitás szörnyűsége oldalát forgatják ki, a maskulin identitásválság és következményei abjektként ill. kísértetiesként való konstruálásának egyik alapját képezik



IMÁGÓ
BUDAPEST
ONLINE

Az Imágó Egyesület folyóirata
Imágó online: 1: 110-140 (2014)
Kiadás dátuma: 2014. Október 15
www.imagoegyesulet.hu
szerkesztoseg@imagoegyesulet.hu

ex libris
Szabó János

a cinematikus diszkontinuitás motívumai. A Nincsen...-ben a maskulin identitás a homoszexuális szex, és kifejezetten a receptív szex és a prostitúció feminizáló határbontásai révén korrumpálódik. Brunó férfiasságának autentikusságát úgy igyekszik helyreállítani, hogy abjekt feminin tartalmait a lacan-i Szimbolikus rend szerinti kijelölt helyére, a nőbe projektálja, és felette próbál uralmat gyakorolni ill. elpusztítani. Brunó testi-lelki határainak megingását, abjekt fenyegetettségét és szörnyűséges küzdelmét identitásának stabilizálására a cinematikus diszkontinuitás változatos motívumai szignifikálják. A Férfiakt a folytonosság és egységesség ellenében működő cinematikus technikák révén a nemi és szexuális határátlépő, megfoghatatlan identitású figurát, Zsoltot, a film többi szereplője nézőpontjából eleve szörnyűségesként ill. szörnyűségesen lenyűgöző és kísértetiesként jeleníti meg. Kiemelendő, hogy mindkét film ismétli a férfiak közti anális szex receptív oldalának abjekt, romboló, testi és pszichés dezintegrációval való asszociációját. A Férfiakt esetében a lesújtó kritika, miszerint „motiválatlanok a képi megoldások, a jelenetek feleslegesen felszabdaltak” (Szabó, 2007), éppen azt nem veszi észre, hogy a stilizálás releváns, az abjekt és a kísérteties jegyében karakterizál szereplőket, pszichés viszonyulásokat. A Nincsen...-re vonatkozóan pedig azt mutattam be, hogy a sokat méltatott stilizáció miként funkcionál a maskulin identitás dezintegrációjának szignifikálásaként. Mindkét film sokkal inkább megerősíteni mint megkérdőjelezni látszik a férfi receptív analízis mint destruktív abjekció heteronormatív képzetét. Meglátásom szerint, a Férfiakt-ot ért kemény kritikák részben annak tulajdoníthatók, hogy a homoszexuális anális szexet sokkal explicitebben mutatja meg, mint a behatolás/aktus közvetlenebb megjelenítését megkerülő, de arra egyértelműen utaló Nincsen...: azaz a homofóbia és a maskulinista heteronormatív paranoia erős motivátora lehetett a Férfiakt leértékelésének, jelentése elhárításának, azaz „értelmetlen”-ként való elvetésének. A sok esetben jóval direkter abjekt képeket tartalmazó Mundruczó-film (pl. egy nyúl megnyúzása) azáltal, hogy a homoszexuális és anális szexnek pusztán a kísértetét idézte meg, ám a közvetlen „abjektet” nem tárta a néző szeme elé, esélyt adott a homofób viszolygás háttérben maradásának.



IRODALOMJEGYZÉK

- ÁGFALVI, A. (2000). Korai és roppant erős. Mundruczó Kornél: Nincsen nekem vágyam semmi. <http://www.filmtett.ro/cikk/518/mundruczo-kornel-nincsen-nekem-vagyam-semmi> Letöltve 2013.04.10.
- BAKÁCS, T.S. (2000). Nincsen nekem vágyam semmi. A csajom, a pasim... <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/0009/bakacs.htm> Letöltve 2013.04.10.
- BEARDSWORTH, S. (2004). Julia Kristeva. Psychoanalysis and modernity. Albany, NY: State University of New York Press.
- BERSANI, L. (1987). Is the rectum a grave? In: Is the rectum a grave? and other essays (pp. 3-30). Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.
- BERSANI, L. (2010). Aggression, gay shame, and Almodóvar's art. In: Is the rectum a grave? and other essays (pp. 63-83). Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.
- BUTLER, J. (1990). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge. Problémás nem - Feminizmus és az identitás felforgatása. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit, Budapest: Balassi Kiadó, 2007.
- BUTLER, J. (1993). Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex. New York and London: Routledge. Jelentős testek - A „szexus” diszkurzív korlátairól. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- BUTLER, J. (2004). Undoing Gender. New York and London: Routledge.
- CARRIGAN, T. –CONNELL, B. –LEE, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14(5): 551–604. A maszkulinitás új szociológiája felé. Ford. Sáfrány Réka. *Replika*, 69: 23-68, 2009.
- CONNELL, R.W. –MESSERSCHMIDT, J.W. (2005). Hegemonic masculinity. Rethinking the concept. *Gender & Society* 19(6): 829-859. Hegemón maszkulinitás – A fogalom újragondolása. Ford. Szabó Adrienne. *Replika*, 69:115-143, 2009.
- CREED, B. (1986). Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. *Screen*, 27(1): 44-71.
- Csarnivalo.hu (2000). Nincsen nekem vágyam semmi. <http://www.csarnivalo.hu/00/22/old19/>. Letöltve: 2013.04.10.
- FREUD, S. (1919/1998). A kísérteties. [Das Unheimliche]. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: *SFM IX*. 245-281.
- FUSS, D. (1989). Lesbian and gay theory: the question of identity politics. In: Essentially speaking: feminism, nature & difference (pp. 97-112). New York and London:

- Routledge. Leszbikus és meleg elmélet: az identitáspolitikai kérdése. Ford. Vándor Anna. Replika, 33-34: 213–228, 1998.
- FUSS, D. (1991). Introduction. In: D. Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories* (pp. 1-10). New York: Routledge.
- GRUNWALSKY F. (2000). Jelentem: van neki vágya sok... (Nincsen nekem vágyam semmi). <http://archivum.pergokepek.hu/hu/issuearticle.aspx?GUID=-b6e81771-dfd6-479d-8bd4-cb02bf1204c9>. Letöltve: 2013.04.10.
- GYÁRFÁS D. (2006). Férfiszexuális, női zokogás. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20061004ferfiszexualis.html>. Letöltve: 2013.04.10.
- HALPERIN, D. (2007). *What Do Gay Men Want?* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- KIMMEL, M. (2005). Masculinity as Homophobia: fear, shame, and silence in the construction of gender identity. In: *The gender of desire. Essays on Male Sexuality* (pp. 25-44). Albany: State University of New York Press.
- KRISTEVA, J. (1980). *Pouvours de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.
- KRISTEVA, J. (1989). *Etrangers a nous-memes*. Paris: Fayard. *Önmaga tükrében idegenként*. Ford. Kun János Róbert. Budapest: Napkút Kiadó, 2010.
- LACAN, J. (1977). *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton.
- MARGITHÁZI B. (2007). Szenvedélymentes semlegesség. **Esztergályos Károly: Férfi-akt**. <http://www.filmtejt.ro/cikk/2691/38-magyar-filmszemle-budapest-2007-januar-30-februar-6-jatekfilmek>. Letöltve: 2013.04.10.
- Mashkulture. net. (2011). Juicy film #30 – Nincsen nekem vágyam semmi. <http://juicy.mashkulture.net/magyar/2011/03/17/juicy-film-30-nincsen-nekem-vagyam-semmi/>. Letöltve: 2013.04.10.
- MASSCHELEIN, A. (2011). *The unconcept. The Freudian uncanny in late-twentieth-century*. Albany: State University of New York Press.
- NUNOKAWA, J. (1991). 'All the Sad, Young Men': AIDS and the Work of Mourning. In: D. Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (pp.311-324). New York: Routledge.
- ROYLE, N. (2003). *The Uncanny: An introduction*. In: *The uncanny* (pp. 1-38). Manchester: Manchester University Press.



- SZABÓ N. (2007). „...mert jót tesz a közönség mentálhigiénéjének” A 38. Magyar Filmszemle mélypontjairól. http://www.terasz.hu/terasz.php?id=egyeb&cikk_id=10785&page=cikk. Letöltve: 2013.04.10.
- THOMAS, C. (2008). Introduction: Abject (without) apologies. In: Masculinity, psychoanalysis, straight queer theory. Essays on abjection in literature, mass culture, and film (pp. xi-xvi). New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- VAJDA J. (2006). Férfiakt. Az ifjúság édes madara. <http://magyar.film.hu/filmhu/premier/ferfiakt-premier-kritika.html>. Letöltve: 2013.04.10.
- VALUSKA L. (2006). Intellektuális pornó. <http://index.hu/kultur/cinematrix/kritika/ferfiakt1006/>. Letöltve: 2013.04.10.
- VARGA B. (2000a). A másik ország. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2916. Letöltve: 2013.04.10.
- VARGA B. (2000B). Több mint vágy: indulat. Beszélő, 6(2). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tobb-mint-vagy-indulat>. Letöltve: 2013.04.10.
- VASÁK B. B. (2000). Életveszély. <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/films/nincsen.hu.html>. Letöltve: 2013.04.10.
- VÍZER B. (2006). Férfiakt. <http://www.mozinet.hu/index.nof?o=&nyelvid=1&k1=1&k2=43&filmid=1047>. Letöltve: 2013.04.10.
- VIZKELETY J. (2007). Írópornó. <http://port.hu/article/8614>. Letöltve: 2013.04.10.