

KALMÁR GYÖRGY

# A TEST JELENTÉSE ÉS JELENTŐSÉGE AZ ELBESZÉLŐ FILMBEN

A test filmes ábrázolásának kutatása a filmtudomány egyik meghatározó kérdése. Az alapvető kutatási perspektíva akkor válik igazán érthetővé, ha belátjuk, hogy nem csupán kulturális reprezentációk elemzéséről van szó, hanem a test képének filmes előállításáról és használatáról, magyarul arról, ahogy a test bizonyos módokon megképzett, mediatizált képe bizonyos fajta emberek jelölőjévé válik. Ez a fajta kritikai gondolkodás ott kezdődik el, amikor egy filmen megjelenő test képét nézve nem csupán egy szereplőt látok, hanem e mögött észreveszem a filmes médium által összetett módokon jelölővé tett, jelölőként működő testet, illetve rákérdezek a test jelentőssé tételének a filmes médium működésében és a filmes jelentés létrehozatalában betöltött szerepére.

A diskurzus alapjait kialakító, leginkább meghatározó elméleti és kritikai szövegek a kilencvenes években jelentek meg,<sup>1</sup> jellemzően angol nyelven, de a magyar nyelvű tudományos recepció is számos színvonalas kötettel és tanulmánnyal járult hozzá a terület kutatásához.<sup>2</sup> A test és film kapcsolatáról való gondolkodást egyrészt az teszi különösen izgalmassá és szakmailag termékennyé, hogy összekapcsolja a vizualitás, a hatalom, az ideológia, az érzékelés és az identitás kérdéseit. A test ugyanis nem pusztán egy reprezentált tárgy a filmvásznon, hanem a jelentésképzés aktív hordozója, a társadalmi normák, vágyak és hatalmi viszonyok



**A filmen megjelenő emberi testek képeit néző szubjektum tehát részben ebben az aktusban formálódik meg, ami felhívja a figyelmet az ember-test-kép viszonyok összetett voltára.**

leképeződése. A filmen megjelenő test-kép megképződése emiatt kiváló alapja lehet a meglévő hatalmi viszonyok és szociokulturális normák elemzésének, ugyanakkor a helye lehet alternatív minták megképződésének, a meghatározó normák felforgatásának és átalakításának is. A test és film viszonyának emellett van egy absztrakt, filozófiai dimenziója is, hiszen a jelen tudományos konszenzus szerint az emberek plasztikus, alakuló lények, nem készen születnek, azaz részben épp olyan mediatisztált kulturális interakciók révén válnak ilyen vagy olyan emberekké, mint a filmnézés. A filmen megjelenő emberi testek képeit néző szubjektum tehát részben ebben az aktusban formálódik meg, ami felhívja a figyelmet az ember-test-kép viszonyok összetett voltára, a szubjektum nyitott, plasztikus, alakulásban lévő mivoltára, illetve a mediatisztált interakciókon keresztül (ön)alakítás kritikai reflexiójának az etikai és politikai jelentőségére. A film médiuma ugyanakkor a maga sajátos módján képes a test határait is feszegetni, hiszen nemcsak jelentéseket, hanem érzéki tapasztalatokat is teremt, miközben a nézői testtel is interakcióba lép. A test a filmben tehát egyszerre jelenik meg mint fizikai entitás, kulturálisan kódolt jel és affektív tapasztalat – ez a komplexitás teszi a téma elméleti vizsgálatát különösen jelentőssé.

A terület elméleti kereteit többféle irányzat határozta meg az elmúlt évtizedekben. A pszichoanalitikus filmtudomány – különösen Laura Mulvey, Julia Kristeva vagy Barbara Creed munkái – a női test reprezentációjára, a tekintet hatalmi viszonyaira és az abjekció szerepére irányította a figyelmet. A feminista szerzők (például Teresa de Lauretis vagy Linda Williams vagy a test filozófiáját olykor filmek kapcsán fejtegető Judith Butler) a filmen feltűnő testeket a szexualitás, a társadalmi nem és az ezekben működő normatív patriarchális hatalmi rend kontextusában elemezték, különös hangsúlyt fektetve az olyan hangsúlyosan „testes” vagy „testi” műfajokra, mint a horror, a melodráma vagy a pornográfia. A harmadik meghatározó trend, a fenomenológiai megközelítések – például Vivian Sobchack vagy Laura Marks írásai – az érzékelés testi beágyazottságát, a néző testi reakcióit és az úgynevezett haptikus vizualitás jelenségét vizsgálták. Mindemellett az affektelmélet (például Brian Massumi és Steven Shaviro) és a poszthumanista gondolkodás (Donna Haraway, Rosi Braidotti, Paul B. Preciado) újabb lehetőségeket nyitottak a test intermediális, technológiai és poszt-antropocentrikus újraértelmezésére. Mint a későbbiekben kifejtem és a gyakorlatban is bemutatom, ezek az elméleti keretek és megközelítésmódok nem minden kérdésben jelentkeznek egymás alternatívájaként, hanem gyakran átfedésben vannak és kiegészítik egymást.

A jelen tanulmány e gazdag elméleti hagyományra támaszkodva kívánja röviden bemutatni a test és film problematikáját. Egy a különböző megközelítésmódokat legalább röviden illusztráló szöveget szerettem volna írni, amely ugyanakkor nem válik az egyes kritikai paradigmák, elméletek és szerzők összefoglalásának száraz felsorolásává. Ilyen jellegű, ismertető-összefoglaló szöveg egyébként is olvasható már magyar nyelven is.<sup>3</sup> Ezért úgy határoztam, hogy egyetlen filmkép értelmezésén keresztül igyekszem megmutatni, hogy a test és film viszony különböző megközelítései mit is képesek feltárni a filmekben feltűnő testek működéséről, az emberi test képének jelentéssé és jelentőségteljessé válásáról.

Kiindulópont gyanánt egy viszonylag egyszerű, bár emlékezetes képet választottam Coralie Fargeat 2024-es *A szer* (*The Substance*) című testhorrorjából. A filmképeket persze nem önmagukban látjuk és értelmezzük, hanem az egész

film mozgó képeinek a kontextusában, és még egy sor (akár a végtelenségig bővíthető) más kontextusban és intertextusban, de erről majd később. Ezen a ponton elég annak belátása, hogy amennyiben az olvasó nem látta a filmet, érdemes pár szóban ismertetni annak alapvető cselekményét és motívumrendszerét, hiszen a néző is ennek ismeretében jut el az elemzésre választott, a film vége felé található képhez, más szóval az elemezni kívánt filmkép is közvetlenül ebben a kontextusban válik jelentéssé a számára. *A szer* tehát egy idősödő egykori film sztár, Elizabeth Sparkle (Demi Moore) utolsó heteiről szól, aki filmes karrierje befejezése után egy televíziós fitneszműsort vezet, mígnem az 50. születésnapján az életkorára való hivatkozással váratlanul ki nem rúgják. Az egykori sztár sokkos állapotban indul haza a stúdióból és kisebb autóbalesetet szenved, ami után a kórházban egy titokzatos ápoló becsúsztatja a zsebébe „A szer” nevű illegális gyógyszer reklámanyagát, amely azt ígéri, hogy segít megteremteni ön maga szebb, jobb és tökéletesebb változatát. Amikor a kétségbeesett Elizabeth beadja az első injekciót a szerből, elájul, kettéhasad, és a hátán lévő szörnyű vágáson keresztül a beígért tökéletesség fiatal nőként megtestesülő változata, Sue (Margaret Qualley) bújik elő. A szer utasításai szerint a két én heti váltásban osztózik egyetlen életen: míg az egyik test éli az életét, addig a másik eszméletlenül fekszik a luxuslakásuk titkos szobájának padlóján, és intravénásan kapja a táplálékot. A két nő közötti kényes egyensúly azonban – nem meglepő módon – hamarosan felborul: Sue megkapja Elizabeth régi állását, televíziós szupersztárrá válik, megújítja a reggeli fitneszműsort (erotikus fétségorgiává alakítva azt), majd hamarosan megbízzák, hogy legyen a csatorna legnézettebb élő szilveszteri műsorának a házigazdája. Látványos sikere miatt Sue egyre több időt követel magának, nem tartja be a heti „műszakokat”, és kiszipolyozza Elizabethet. Minél tökéletesebbé válik Sue, annál gyorsabban és szörnyűbben öregszik és torzul Elizabeth. Minél inkább reflektorfénybe kerül Sue, annál inkább visszavonul a teste miatt szégyenkező Elizabeth. A film végkifejlete a teshorrorfilmes logikáját követi, feltárva a szuperszexi, superfit, de egyre inkább parazitászerű Sue és a fizikailag egyre inkább szörnyszerűvé váló, áldozatszerepbe került Elizabeth közötti eszkalálódó konfliktust, amely végül mindkettőjük pusztulásához vezet. A választott kép a film végső leszámolási jelenetéből vágtam ki, amikor is Sue szisztematikusan halálra veri a gyenge és gyakorlatilag magatehetetlen Elizabethet. A jelenetben a fürdőszobában állnak, ahol Sue épp a mosdó fölötti tükörbe veri Elizabeth fejét. Ekkor, két mozdulat közt egy pillanatra Sue megáll, és a tükörbe néz.



Kezdjük talán a kép legegyszerűbb, formális és szemiotikai elemzésével. A képen a két főszereplőt látjuk félközeli beállításban, szemből, balra az ekkorra már elég rossz bőrben lévő Elizabethet, jobbra pedig az őt épp elpusztítani kívánó Sue-t. Bár mindez evidensnek tűnhet, érdemes észrevenni, hogy csupán egy kép- és testértelmezési hagyomány automatikus, rutinszerű használata miatt evidens: valójában nem embereket látunk, hanem testekről készült képeket, amiket emberekként értelmezünk. Az embernek csupán a testi materialitása az, ami lefényképezhető, tükörben megnézhető, vizuális tárggyá tehető, az így előállított képet azonban megtanultuk egy adott ember képeként értelmezni. Hans Belting jegyzi meg *A test képe mint emberkép* című tanulmányában, hogy a képek mindig „testeket mutatnak, mégis embereket jelentenek”.<sup>4</sup> A test tehát itt „mint szimbolizációra alkalmas kép”<sup>5</sup> jelenik meg, ezek képpé és szimbolikus jelentésekké változtatott, vagy azokba öltöztetett testek.

A test képének jelölővé válása ebben a perspektívában egy az írott történelem hajnaláig visszavezethető kulturális tendencia, mely elválaszthatatlan a materiális és látható test másodlagosnak tételezésétől a privilegizált, jellemzően nem anyagszerűnek tételezett, láthatatlan lélekkel szemben. Bár ez a viszony nem pontosan ugyanúgy artikulálódik a különböző korokban és filozófiai szövegekben, a test kultúrtörténetét kutató szerzők túlnyomó többsége egyetért abban, hogy Platónig visszavezethető ez a fajta dualizmus, melyben elválaszthatónak tartjuk a testet és lelket, materiálisat és nem materiálisat, láthatót és láthatatlant, és az utóbbit (ahogy Platón mondja) előrébb valónak tételezzük az előzőnél.<sup>6</sup> Ez a fajta idealista, metafizikai szemlélet érhető tetten a kereszténységben is, amikor a (mulandó és esendő) testet a (halhatatlan) lélek börtönének tekintjük.<sup>7</sup> A Szerhez és a fenti filmképhez visszatérve megkockáztatható a kérdés, hogy vajon a testi öregedésnek kitett Elizabeth szörnyszerűként, alávetettnek és eltüntetni valóként bemutatását, másfelől a kulturális normák és szexuális fantáziák megtestesüléseként megjelenő Sue vágyott ideálként való ábrázolását, illetve kettejük viszonyának konfliktusként való reprezentációját mennyiben motiválja ez a hagyomány, illetve a test ezzel járó másodlagosnak tételezése, visszahúzó és korlátozó erőként bemutatása, és az emberi lényeg testetlen idealitásként való tételezése. Egy ilyen értelmezés nem lenne idegen Belting szemléletétől, aki szerint a test és kép viszonyában mindig megjelenik egy elvontabb harmadik elem is, az adott kultúra emberképe. Más szóval, abban, ahogyan a testről készült képeink embereket jelölnek mindig tetten érhető egyfajta emberkép hatása is, azaz az ember kulturálisan meghatározott definíciója és az ehhez az elképzeléshez kapcsolódó vágyak, fantáziák és félelmek is, melyek (általában kevésbé reflektált módon, de) alapvetően formálják a képi ábrázolást.

De térjünk vissza a fenti kép alapvető formai és szemiotikai elemzéséhez. A kép jelentésének létrehozásában nyilvánvalóan szerepet játszik, hogy a két testet egymás mellett, intim közelségben látjuk, mely kifejezheti testi és lelki összetartozásukat vagy sorsaik elválaszthatatlanságát. Ez azonban itt fenyegető is lehet, hiszen ez az a közelség, amiben az emberek fizikailag is ártani tudnak egymásnak, tehát ez nemcsak az összetartozás, de az erőszak tere is egyben. A szoros közelségben megjelenő erőszakot erősíti a bal oldali alak roncsolt arca, illetve az is, hogy a kép meghatározó színe a vérvörös. A steril, fürdőszobacsempekből álló, alaposan bevilágított környezet és a szereplőkkel szemben lévő, ebben a beállításban nem látszó tükör ugyanakkor a helyszín szimbolikus, teátrális jellegét erősíti. A hasonló csempékkel burkolt filmes fürdőszobák és kórházi

terek az erőszakos filmek kedvelt helyszínei, melyek hideg környezetében különösen kiszolgáltatottnak és törékenynek tűnik az emberi test, és különösen látványos vizuális hatással bír a vér vöröse. Az alapvető formai jegyek kapcsán fontos még kiemelni a két test ellentétét, az idős, roncsolt, vérző, szörnyű arc, illetve másfelől a fiatal, sminkelt, tökéletes hajú, szép arc kontrasztját, mely szimbolikus jelentések sorát hordozhatja. Ennek a testi jellegzetességek által hordozott vizuális ellentétnek fontos része az is, hogy a jobb oldali fiatal Sue szeme van nyitva, ő lát, érzékel és irányít, a kép őt mutatja a hatalom és erő birtokosának, ő fogja jobb kezével Elizabeth fejét, akinek a szeme csukva van, és talán már nincs is eszméleténél. A képnek ezek a formai jegyei még inkább jelentőségtelűnek tűnnek, ha figyelembe vesszük a film műfaji kontextusát: Sue esetében a szépség, szexuális vonzerő és brutalitás sokértelmű együttese a posztmodern horrorfilmek gyakori eleme, a száján elkenődött vér pedig akár a filmes vámpírok ikonográfiáját is felidézheti.

Ahogy fentebb a test és lélek dualizmusa kapcsán is jeleztem, a két összetartozó, egymással vetélkedő, egymást elpusztítással fenyegető nő egyetlen szoros félközeli komponált képe előhívhatja a hasadt én, a *double* vagy a *doppelgänger* szimbolikáját. A két test közelsége és kontrasztja a fenti képben tehát értelmezhető az emberi lény (nyugati kultúrában bevett) kettősségének drámai megmutatásaként is, a test materialitásával kapcsolatos félelmeink és az idealizált testképekkel szembeni ellentmondásos érzéseink megjelenéseként is. Ez már a feminista és pszichoanalitikus filmelméletek területe. Julia Kristeva nyomán például értelmezhetjük a bal oldali véres arcot az abjekt megjelenéseként is, annak a szörnyű, horrorisztikus, ambivalens és érzékileg gazdag nemdolog képi visszatéréseként, amelynek a kitaszítása az emberi szubjektum működésének az alapfeltétele. Kristeva az abjekcióról szóló könyvében ugyanakkor világossá teszi azt is, hogy az abjekciót nem csupán a tisztátalanság látványa váltja ki, azaz a testi viszolygás mögött a szubjektum belső drámája sejlik fel. Ilyen értelemben a képen a bal oldali arc metaforikusan mindazt jelöli, ami megzavarja a rendezett, normatív identitást és a társadalom normatív rendjét, így jelentésében felismerhető mindaz az emberi szubjektumtól elválaszthatatlan fenyegető rendezetlenség, „ami nem tartja tiszteletben a határokat, a pozíciókat, a szabályokat; a köztes, a kétértelmű, az összetett.”<sup>8</sup> Kristeva abjektelmélete alapján különösen jelentőségteljessé válik az, hogy a bal oldali arc képe elbizonytalanítja az emberi szubjektum megképződésében alapvető olyan fogalom-párokat, mint az élő és halott, nő és férfi, vagy az ember és szörny.

Barbara Creed nyomán továbbgondolva mindezt, tekinthetjük ezt a véres arcot a szörnyű nőiesség (monstrous feminine) megjelenéseként, mely a nőiséggel és női testtel kapcsolatos, a patriarchális berendezkedésben kulturálisan kódolt félelmeket, szorongásokat és elfojtásokat jeleníti meg. Egy ilyen értelmezés is kiemelné a testhatárok felbomlását, a testnedvek kicsordulását, illetve a kulturális ideálok által rendezett test mögötti formátlanság megjelenése fölött érzett borzalmat, izgalmat és felszabadultságot. A pszichoanalitikus szemlélet szerint ugyanis ez a formátlanság – mely a kulturális normák, erőszakos elfojtás és ödipalizáció eredményeként létrejött idealizált test(kép) felbomlását kíséri – egyszerre félelmetes és felszabadító, ez az érzelmi dinamika pedig a horrorfilm egyik alapvető jellegzetessége.

A pszichoanalitikus filmkritika szempontjából fontos mozzanat az is, hogy a két szereplő a tükör előtt áll. A lacani elmélet egyik jól ismert eleme a tükörfá-

zis, miszerint a szubjektum első konstrukciója egy vizuális identifikáció révén jön létre, akkor, amikor a gyermek a tükörben meglátva testének képét azonosul azzal, így a test képeinek egységessége alapján érti félre és rendezi koherens entitássá önmagát.<sup>9</sup> A lacani elmélet fényében a fenti kép tehát az emberi szubjektum test-kép alapú önfélreértésének a kommentárja is egyben, mely a film jelentését összeköti a felnőtt emberré válás belső drámájával, a test-képeknek való kiszolgáltatottsággal, a tükörképben megjelenő tökéletlenségtől való félelmekkel, és a tökéletes (normatív, idealizált) képben rejlő kegyetlenséggel. Az elemzett kép esetében a szereplőkkel szemben lévő tükör térbeli helyzete folytán analóg viszonyba kerül a mozivászonnal vagy képernyővel, amelyen a filmet nézzük, így a két szereplő drámája metaforikus értelemben a néző belső drámájának színrevitelekként is értelmezhető. Sue tükörbe tekintése ilyen értelemben provokatív felhívás a nézői önreflexióra az életét és testi folyamatait az idealizáló normativitás értékrendje szerint uralni kívánó néző számára. A képen a női főszereplő egyszerre (idealizált, aktív) néző és (megvetett, passzív) nézett tárgy, egyszerre az erőszak gyakorlója és elszenvedője, a filmkép pedig egyszerre mutatja be az erőszakot és próbálja kiprovokálni az erőszakkal kapcsolatos (ön)reflexiót.

Talán már ezek a terjedelmi korlátok miatt igencsak rövidre fogott értelmezői megjegyzések is jelzik mindazokat a kérdésirányokat és értelmezési lehetőségeket, amelyeket a testet központi elemmé tevő elméletek megnyithatnak a fenti filmkép (és így *A szer* című film) elemzésében. Az ilyen jellegű belátások vezetnek számos kritikust arra, hogy a filmet egy társadalmilag elkötelezett, feminista orientáltságú, progresszív teshorrorként értelmezzék. Tanulmányom végén ugyanakkor szeretnék kitérni az affektuselméletre is, illetve az ez által beláthatóvá váló értelmezési szempontokra, melyek véleményem szerint összetettebbé és ellentmondásosabbá tehetik a fentieket. Az affektuselmélet kiindulópontja az a belátás, miszerint a test képei nem csupán szimbolikus jelentések hordozói és létrehozói, hanem egyben az érzékelés tárgyai is, melyek prekognitív, testi, szenzoriális, érzelmi és affektív válaszokat váltanak ki a nézőben. A test képeinek jelentése és hatása eszerint nem redukálható a testek által jelölt fiktív szereplőkre, a film által elbeszélte történetre vagy a fentiekhez hasonló absztrakt értelmezésekre. Az elemzett kép és *A szer* értelmezése kapcsán mindez azért is fontos, mert felhívja a figyelmet a szimbolikus (azaz fogalmilag leírható) jelentések és a látvány affektív hatása közötti esetleges feszültségekre. Míg az előzőek kapcsán – ahogy a fenti elemzői megjegyzései is jelezték – *A szer* értelmezhető például egy az elérhetetlen testi ideálokban rejlő kegyetlenséggel vagy az idősdő nők problémáival szembesítő pro feminista filmként, a testi affektusok szempontjából jelentőségteljessé válik, hogy az adott jelenetben hosszú percek alatt nézzük egy idős nő brutális bántalmazását, testének formátlan és élettelen húsmasszává alakítását. Más szóval a film élvezetes látvánnyá teszi egy nő testén elkövetett erőszakot. Bár szimbolikus szinten vagy filmszemiotikai szempontból mindez progresszív, pro feminista kérdések felvetéseként, kritikus tematizálásaként vagy a nézői önreflexió provokatív kiváltásának gesztusaként is olvasható, a filmnézés testi-affektív aspektusa szempontjából inkább az erőszak normalizálása, a nővel szembeni erőszak élvezetes látvánnyá tétele, és a szadisztikus örömök nézőnek való „megtanítása” tűnik hangsúlyosnak. Vivian Sobchack, Steven Shaviro vagy Laura U. Marks mind úgy látják, hogy a filmes jelölő az érzékelés testi meghatározottságának következményeképpen szükségszerűen ré-

tegzett, összetett és ellentmondásos, azaz a fenti értelmezések nem feltétlenül zárják ki egymást, hanem inkább egy különböző (például testi és kognitív, affektív és szimbolikus) hatások és jelentések heterogén rétegzettségeként írhatók le. A testi-affektív dimenzió reflexiója felhívja a figyelmet *A szer* című film posztfeminista kontextusára, illetve a francia extrém mozival való kapcsolatára, így elvezethet a film jelentésének ellentmondásosságának a reflexiójához.

A fenti filmkép kapcsán tett elemzői megjegyzéseim reményeim szerint jelölték azokat az elméleti és kritikai irányokat, amelyek szerint a test filmen megjelenő képe a különböző testfókuszú filmelméletek alapján értelmezhetővé válik. A céloom nem részletes értelmezés volt, hanem annak a megmutatása, ahogy egyes elméleti irányzatok miként problematizálják azt a folyamatot, ahogy a test képe a filmen az ember képévé válik, illetve annak demonstrálása, hogy ennek a folyamatnak a teoretikusan tudatos kritikai elemzése hogyan segíthet hozzá a filmek összetett értelmezéséhez.

## ■ JEGYZETEK

1. A pszichoanalitikus alapú feminista megközelítések közt mindenképpen meg kell említeni az alábbi munkákat: Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 1975. 16 (3). 6–18.; Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Film Quarterly 1991. 44 (4). 2–13.); Mary Ann Doane: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, 1987; Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993. A fenomenológiai és affekt-központú megközelítések közt fontos megemlíteni Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press, 1993; Laura U. Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000; illetve Jennifer M. Baker: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009. című munkáit. A test később újra központi kategóriává vált a poszthumanizmus kontextusában, lásd például Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Polity Press, 2013. vagy Donna Haraway munkáit, melyek kimozdítják a test-film diskurzus hagyományos antropocentrikus látásmódját, és az emberi testeket egy sor különböző nem emberi test kontextusában definiálják újra.

2. A hazai kritikai recepció legfontosabb szövegei közt számos könyvterjedelmű publikációt találunk, lásd például Csabai Márta és Erős Ferenc szerkesztette *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Új Mandátum, Bp., 2002; Széplaky Gerda: *Az ember teste: Filozófiai írások* című könyve. Kalligram, 2011.; Kalmár György: *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* című könyvem. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.; Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.; Vincze Teréz: *A látható ember 2.0. A megtestesült filmértés és a filmi testek olvasása*. Kijárat, 2025. A test fontos szempontként jelenik meg *A férfiaság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben* című könyvemben, ahogy két hazai szerzőtől származó, de angolul publikált könyvben is, Dragon Zoltán: *The Spectral Body. Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó*. Cambridge Scholars Press, 2006. és Bátor Anna: *The Extreme Cinema of Eastern Europe: Rape, Art, (S)Exploitation*. Edinburgh University Press, 2023 című könyveiben is. Több tematikus folyóirat szám is foglalkozott kapcsolódó témákkal, többek között a *Studia litteraria* 2011/1-2 „Testinterpretációk” című száma, a *Korunk* 2018/1 „Test” témájú száma, illetve a *Vulgo* folyóirat szinte minden száma. A test mint elemzési szempont fontos szerepet kap számos hazai szerző filmes témájú, magyar és angol nyelvű tanulmányában, lásd például: Gelencsér Gábor: *A test filmje – Művészet és pornográfia*. Filmvilág, 2002. 45 (6). 25–28; Gelencsér Gábor: *Testi mesék: Johanna, Taxidermia, Fehér tenyér*. In: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szövegek*. Gondolat, Bp., 2014. 302–307.; Király Hajnal: *The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema*. In: Pethő Ágnes (szerk.): *The Cinema of Sensations*. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 185–208; Strausz László: „Archaeology of Flesh. History and Body-Memory in Taxidermia.” *Jump Cut* 53. (2011); Vincze Teréz *Remembering bodies: picturing the body in Hungarian cinema after the fall of communism*. Studies in Eastern European Cinema, 2016 7(2). 153-167; Sággy Miklós: *XX. Századi magyar testek panoptikuma: Pálfi György: Taxidermia*. Filmkultúra 2012/7; de rendre megjelenik Ureczky Eszter kultúrorvostani szempontú filmelemzéseiben is, lásd például *Ageizmus és transzgenerációs gondoskodás Deák Kristóf Az unoka (2022) című filmjében*. Filológiai Közölny 2023. 69 (1). 57–80. A test és film újfajta, az

animal studies és a poszthumanizmus által keretezett megközelítése jellemzi László Borbála írásait, lásd például *Filmes Korcsosulás: Eb és ember mediális keveredése a Kutyám, Tulip című animációs filmben*. *Apertúra* 2022. 18 (1). A saját ilyen jellegű magyar nyelvű tanulmányaim az *Apertúrában* és a *ZOOM* könyvekben (Debreceni Egyetemi Kiadó) jelentek meg.

3. Ilyen jellegű elméleti bevezetéshez ajánlom Kérchy Anna: *Tapogatózások: A test elméleteinek alakzatai* című tanulmányát, *Apertúra*, 2009 tél; Vincze Teréz fent említett *A látható ember 2.0* című könyvének két bevezető fejezetét; valamint saját *Testek a vásznon* című könyvem két bevezető fejezetét.

4. Hans Belting: *A test képe mint emberkép*. *Vulgo*, 2003/2. 35.

5. Uo. 4.

6. Lásd például: Thomas Laqueur: *A testet öltött nem*. Új Mandátum, Bp., 2003.

7. A kérdéshez lásd Judith Butler: *Gender trouble*. Routledge, New York - London 1999. 172., illetve Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés* és Thosam Laqueur: *A testet öltött nem* című könyveinek kulturálisan és történetileg kontextualizált elemzéseit.

8. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 1980. 12.

9. Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa*, 1993/2.

