Tóth Zoltán János

Kelet-európai Thészeuszok

Szerző

Tóth Zoltán János (1980) az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a populáris kultúra és a tömegfilm, műfajkritika.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.4>

Kelet-európai Thészeuszok

[Kalmár György: *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men*. Palgrave MacMillan, 2017. 164 oldal]

Egy tudományos munka kapcsán a kiadás dátuma az egyik legfontosabb vonatkoztatási pont az olvasó számára. A tézisek, az előfeltevések értelmezésének keretét elsődlegesen a történeti dimenzió szolgáltatja. Érthetően az már legtöbbször súlytalan a megértés szempontjából, hogy a szerző éppen milyen idősen készíti el munkáját. Kalmár György *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men* című könyve kapcsán ez mégis legalább annyira lényeges szempont, mint hogy mi a jelentősége annak, hogy a szocializmus örökségét a magyar filmkultúrában problematizáló monográfia mikor jelenik meg, és milyen problémákra reflektál.

Kalmár György 1973-ban született. Annak az „elveszett generációnak” a tagja, akik a rendszerváltás idején váltak fiatallá, serdülőkké, és nem egyszerűen csak megtapasztalták a szocializmust, hanem két ellentmondó világrend alakította egyszerre az identitásukat, az életüket és a választásaikat. Ennek a szociológiai kutatásokban számos helyen taglalt jelenségnek az egyik eleme az a dezorientáltság és otthontalanság az időben, amit ez a küszöbnemzedék kényszerűen megtapasztalt. A monográfiában tárgyalt filmek közül Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* (2006) című filmje allegorizálja ezt a generációs érzést talán a legtisztábban Dongó traumatikus történetén keresztül.

Ha innen közelítünk, akkor a könyv elején olvasható dedikáció nem csupán az első oldalak ilyenkor szokásos köszönő frázisa, hanem olyan üzenet a szerző szüleinek és gyermekeinek ebből a szocialista múlttal és a jövővel egyformán kommunikálni képes köztes időből, ami egyszersmind ki is jelöli azt a pozíciót, ahonnan Kalmár a könyvében megszólal. Ez a pozíció egyszersmind nagyon személyes. Az *Előszó* egészen nyilvánvalóvá teszi ezt, ahol a saját iskolai élményei alapján igyekszik megragadhatóvá tenni a nemzetközi és akár a hazai olvasó számára a kommunizmus hétköznapijainak a hangulatát. A személyesség ugyan nem válik teljes mértékben heurisztikai elvvé, ahogyan mondjuk, Barthes-nál látjuk ezt a *Világoskamrában* ^[1], valamint a szerző megmarad az értekezés műfaji keretei között, de ez a szubjektív emlékezet és hang végig meghatározza a könyv perspektíváját és problémaérzékenységét. A szerző saját életéhez kapcsolódó anekdotái az oroszorák hangulatáról vagy a rendszernek kémkedő szomszédokról a később elméleti szempontból is tárgyalt alternatív emlékezési formákat, ellen-narratívákat (counter-memories) emeli be az argumentációba. A tudományosság közegében másodlagos értékű személyes közlések itt az emlékezetpolitikai téma és a megközelítés miatt mégis szervesülnek az értekezés objektivitásra törekvő műfajával. Jól érzékelhető a szándék a múlt kibeszélésére, miközben Kalmár

maga is ezen történetek dinamikáját kutatja (lásd a *Hukklér*-ről írott fejezetet); például ilyen egy család vagy egy kisebb közösség emlékezete, amelyek a hivatalos, a hatalom által generált történelem ellenében identitás- és csoportképző erővel rendelkeznek. Azért is érdekes ez a stílári kísérlet, mert a személyes hang mindenképpen megváltoztatja az olvasásélményt, és elkerülhetetlenül közelebb hozza a tárgyat a befogadóhoz, aminek itt különösen fontos a szerepe a jó értelemben vett didaxis terén, hiszen a könyv célközönsége alapvetően a nemzetközi közönség, akiknek olyan típusú filmeket kell megérteniük, amelyeknek a dramaturgiája az összekacsintásra, a kollektív emlékezetre és egyfajta közös néma tudásra épít.

*Kalmár György: Formations of Masculinity in Post-Communist
Hungarian Cinema: Labyrinthian Men*

A *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men* egyszerre szól a maszkulinitás kérdéséről, az ezredforduló utáni magyar szerzői filmről, de leginkább számvetés a múlttal (és nem kevésbé a múlt jelenével), nemcsak a tiszta tudományosság, hanem egy generáció nevében is.

Ez a munka annak a múlt felé fordulásnak a részese és folytatója, amely a kétezres évek első évtizedében markánsan meghatározta az európai közgondolkodást és kultúrát. A traumatikus

történelmi események kibeszélését számos változás is előkészítette ebben az időszakban. Többek között a második világháború és a Harmadik Birodalom rémtettei kapcsán elkezdődött a múlt intézményes újrakonstruálása. Az utolsó túlélők halálával az *oral history* fokozatosan átadta a helyét az emlékezés hivatalos rítusainak. A történelem képzése olyan generációk kezébe került, akiket már nem bénított meg a kollektív bűnhődés gondolata, és úgy érezték, nem felelősek a korábbi nemzedékek bűneiért, vagy éppen az események újranarrativizálása segítette őket a traumák oldásában. Az ezredfordulót követő évtizedben készült el a *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003), a *Bukás* (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004) vagy *A mások élete* (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), amelyek ezt a nyitást hirdették a közönségfilmek terén. Ez a nemzetközi trend Magyarországon is éreztette hatását, de épp a Terror Házának megnyitását övező botránykrónika vagy a mai napig titkosított ügynökakták körüli vita mutatja meg élesen, hogy ez a folyamat mennyire lezáratlan és neuralgikus a hazai közéletben – nagy részben annak köszönhetően, hogy a hazai politikai és közélet aktorai folyamatosan kiélezi, és politikai tőkeként használják az elmúlt évtizedek eseményeit.

Kalmár könyve ezért elkerülhetetlenül csak politikus könyv lehet (emlékezetpolitikai, testpolitikai, biopolitikai értelemben mindenképp), amennyiben a kétezres évek posztkommunista magyar filmjét a szocialista éra kötésében tárgyalja. A vizsgálati korpusz hét filmet érint Török Ferenc 2001-ben bemutatott *Moszkva tér* című alkotásától Fliegauf Benedek 2012-es *Csak a szél* című filmjéig. A tanulmánykötet szerkezetében is követi a premiererek sorát, és időrendben haladva egy-egy fejezetet szán a szóban forgó filmeknek.

Ez a bő másfél évtized, melyet a szerzői filmgyártásban Gelencsér Gábor után Kalmár is „az új magyar film” korszakának nevez, jelöli ki a vizsgálat időbeli határait. Kalmár könyve bizonyos értelemben kanonizációs munka, hiszen megerősíti azoknak az alkotásoknak a körét, amit elsősorban a Simó-osztály tanítványaihoz, Pálffy Györgyhoz, Hajdu Szabolcshoz, Mundruczó Kornélhoz, illetve a Filmművészetre nem járó Fliegauf Benedekhez kötött Gelencsér. Mint mondtam, Kalmár György megközelítését ezeknek a filmeknek a politikuma, helyesebben fogalmazva az érdekli, hogy miként beszélnek a posztkommunista éra társadalmi viszonyairól, és ezek a konstellációk mennyiben vezethetők le a szocializmus örökségéből.

Speciális helyzetet teremt és mindenképpen érdekes a vállalkozás szempontjából, hogy a filmek nem kínálják tálcán magukat ezeknek az elemzési szempontoknak. Ennek a periódusnak a filmjei nem nevezhetők társadalomtudatos filmeknek, sőt olykor egyenesen apolitikusnak mondhatók, amelyek a nagy makrotörténeti folyamatok ábrázolása helyett a személyes történetek és egzisztenciális drámák felé fordulnak. Gelencsér Gábor is felhívja a figyelmet arra, hogy „a »fiatal magyar film« meghatározó alkotóinak többsége elutasítja filmművészetünk társadalmomelemző hagyományát, és az erősen stilizált, metaforikus formákat részesíti előnyben. Az ezredforduló utáni években úgy tűnt, a társadalmat követő filmtörténeti korszakváltás legfőbb sajátossága éppen a tradíció elutasítása lesz, s a társadalmi motivációjú drámákat kifejezetten egzisztencialista motivációjú lét-drámák váltják fel”. [2]

A Kalmár könyvének címében is feltűnő labirintusstruktúra egy ilyen közös, alkotógenerációkon átívelő poétikai alakzat, amit elsősorban a diegetikus tér szerkezete és megformáltsága visz színre a szerző szerint. A labirintusstruktúra felfejtése a *The Labyrinth Principle: Figures of Entrapment in Hungarian Art House Cinema* című megalapozó fejezetben kap helyet a könyv elején. Ez a tanulmány az, amely lényegében előkészíti az időrendben tárgyalt filmek elemzéseit, és kijelöli a későbbi kérdésfelvetések irányát. A szerző által tárgyalt labirintusmetafora egy olyan transzhistorikus alakzatként tételeződik a magyar filmművészetben, amely térbeli trópusként a rendszerváltás előtti filmeket éppúgy meghatározza, mint a kétezres évek után készült filmek diegetikus tereit. A példaelemzések sorában szereplő filmek mellett [*Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966), *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), *Őszi Almanach* (Tarr Béla, 1984), *Falfűró* (Szomjas György, 1985)] Tarr Béla *Panelkapcsolat* (1982) című alkotásán keresztül fejt ki a legrészletesebben a labirintusmotívum működését, amely minden említett filmben az orientáció és szabadságvesztés élményéhez köthető. A *Panelkapcsolat*ban azt látjuk, ami a szövegben idézett Kovács András Bálint szerint is a *Szabadgyalog* (1982) kivételével minden Tarr-filmnek a drámai alaphelyzetét szolgáltatja, azaz, hogy klausztrofób, szűk terekben összezárt emberek keserítik meg egymás életét. Kalmár a *Panelkapcsolat* lakótelepi szereplőit, akik egymás nyomorát kénytelenek nézni, a Foucault által leírt Bentham-féle panoptikus börtön képletével társítja, ahol is a labirintus börtön, a hatalom képződménye, jelen esetben az államszocialista rendszeré. Ezek a terek magukhoz alakítják a szubjektumokat (vagy éppen fordítva), de a kölcsönösség mindenképpen kitüntetett figyelmet kap Kalmárnál a szubjektum-hatalom-tér relációjában, amennyiben ezeknek a történeteknek a hősei jövőperspektíva nélkül, a rendszernek kiszolgáltatottan élik az életüket, és inkább csak sodródnak az eseményekkel. Az alakzat erejét megsokszorozza, hogy a filmek a szereplők perspektívátlan életével párhuzamosan a nézőktől is megtagadják ezeknek a tereknek az átláthatóságát. Így válik a szerző értelmezésében a labirintuselv a kelet-európai létállapotot leíró kognitív modellé, ismeretelméleti metaforává is egyben, amely Somaiyeh Falahat motívumelemzését követve a középkori etimológia szerint a „labor” és „intus” szavak kombinációjában „belső nehézségként” vagy „fárasztó erőfeszítésként” fordítható. Az ókori és középkori metaforika, amely a labirintust a bűnben tévelygéshez és az alvilági terekhez kötötte, a legkorábbiaktól kezdve egy olyan teleologikus narratíva, amely – akárcsak a görög mitológiában a Thészeuszhoz kapcsolható történetben – a szörny megölésén keresztül minden esetben a kiszabadulás motívumára fut ki. A magyar film kapcsán szóba hozható labirintusstruktúra azonban nem tartalmazza ezt a felszabadító mozzanatot.

Annak érdekében, hogy a toposz használatának magyar sajátosságai, például a kilépés mozzanatának a hiánya még inkább érzékelhetővé váljon, a szerző az amerikai tömeg- és szerzői filmes példákkal állítja kontrasztba a magyar szerzői filmet. A Wes Ball rendezte *Az útvesztő* (*The Maze Runner*, 2014) című akció-sci-fiben, a *Ház az erdő mélyén* (*The Cabin in the Woods*, 2012) című meta-horrorban, ahogy Kubrick *Ragyogásában* is (*The Shining*, 1980) a labirintus, az útvesztő, hangsúlyosan az abnormalitás tereit szervezi, ahol a hős feladata, hogy értelmezze saját helyzetét és problémáit, annak érdekében, hogy túléljen és kimenekülhessen szorult helyzetéből. Ezzel

szemben a magyar példákban azt látjuk, hogy a labirintus toposza a mindennapok, a társadalmi együttélés helyeit strukturálja, és paradox módon a „normalitás” modelljévé válik. Ez a fejezet az eddigiekből sejthető módon már a könyv elején nyilvánvalóvá teszi, hogy a kelet-európai identitásnak vagy ezek szerzői filmes reprezentációjának (a különbséget nem igazán markírozza a szöveg) történelmileg meghatározott jegye, hogy nem képes ellentartani a rendszer túlerejének, ezért a kilátástalanság és tehetetlenség az osztályrésze.

A rendszerváltás előtti filmek térmetaforikájának és az ezáltal determinált szubjektumpozícióknak a bemutatása azt a megállapítást vezeti fel, hogy a labirintusmotívum használata kontinuos a rendszerváltás utáni filmművészetben. Így az első fejezet igazi ígérete tehát az, hogy „az új magyar filmet” képviselő hét alkotás elemzésén keresztül a szerző bemutatja, hogy a labirintusmotívum transzhistorikus használata hogyan őrződik meg a rendszerváltást követő évtizedekben is, illetve milyen új jelentésekkel gazdagodik a kétezres évek utáni alkotók filmjeiben. A legérdekesebb kérdés ezen a ponton az, hogy mi biztosítja ennek az akár tudattalanul is használt szemléletformának a folyamatosságát azon túl, hogy természetesen a filmtörténetek korszakolása nem téveszthet meg minket afelől, hogy a történelemben a mesterséges korszakhatárok ellenére a formák alakulása folytatódólagos. Kalmár arra a kérdésre, hogy minek köszönhető, hogy a diegetikus terekben hosszú évtizedeken keresztül ismétlődő mintázatok találunk, Paul de Man-i választ ad. A *Szemiotológia és retorika* sokat citált passzusára hivatkozva, miszerint „a metaforák sokkalta szívszababbak, mint a tények” [3], azt fejt ki, hogy a filmtörténetben éppúgy, mint a kultúra más területein, az érzékelésünket és észlelésünket mestertrópusok preformálják és határozzák meg. Nagyon lényeges pontja ez a könyvnek, hiszen valójában nemcsak arról szól, hogy formalista szempontból miként működik a hagyomány a filmtörténetben, de annak a kérdését is érinti, hogy miként válik önbeteljesítő jóslattá az, hogy a magyarság önértelmezésének toposzai egy önsorsrontó, traumatizált, szkeptikus nemzetről szólnak. A valódi kérdés persze az, hogy miként lehet interpretálni ezeket a narratívákat, hogy az értelmezés ne váljon maga is afirmációvá. Egyáltalán kell-e és lehet-e ellenállni ezeknek a mestertrópusoknak? Ezek Kalmár szkepszisei is a könyvben, de azt hiszem, hogy a metaforák nemcsak a tényeknél, de az elmélet dialektikájánál és az önreflexivitásnál is erősebbek, amennyiben a mítoszkritika feltárhatja ugyan, hogy milyen gondolati sémák szerint érti meg és reprezentálja magát például egy nemzet, de ez a rámutatás, a kritika gesztusa nem változtatja meg azt a társadalmi valóságot, amit ezek az alakzatok létrehoznak – legalábbis számomra a könyv ezt bizonyítja.

Kalmár legfontosabb kijelentése, ami a tér mellett a könyv másik fókuszpontját, a szubjektumot érinti, hogy a kelet-európai filmekben ezeket a létállapotokat és tapasztalatokat férfi aktorok mediatizálják, annak köszönhetően, hogy a térség konzervatív társadalmaiban hagyományosan a férfiakra hárul a nemzetet vagy a közösséget érintő válságok, krízisek reprezentálása. Mindenképpen újszerű Kalmár vállalkozásában az, hogy a magyar szerzői film férfiasságdrámáit, amelyek ezekben a labirintusszerű terekben helyet kapnak, eddig nem tárgyalt módon a férfikutatások elméleti fókuszába helyezi, még akkor is, ha megítélésem szerint (például a *Hukkle* vagy a *Csak a szél* esetében) bizonyos filmeknek nem ez a fő gravitációs pontja. A Men's Studies,

amely a hazai és nemzetközi akadémiai életben egyre inkább kidolgozott kutatási mezőként van jelen a humán- és társadalomtudományok területén, a feminizmus második hullámából inspirálódva alapvető premisszaként építi be elméleti keretrendszerébe azt a konstrukcionista álláspontot, miszerint a férfiasság, a maszkulinitás mint tapasztalat és mint szubjektumpozíció a földrajzi, politikai, kulturális helyzet függvényében jön létre. Ez a könyvben is tisztán deklarált kiindulópont. Beynon nyomán Kalmár a magyar filmben megjelenő magyar férfiasság lokális sajátosságainak feltérképezését tűzi ki célul az ezredforduló utáni magyar film esetében. Néhány kérdést a férfiasságrepresentációk értelmezhetőségével kapcsolatban azonban nem tisztáz megnyugtatóan a szerző sem ezen a ponton, sem később a konkrét filmelemzések terén. Arról ugyan esik szó, hogy a filmek maszkulinitásrepresentációi nemcsak reflektálnak a valós társadalmi viszonyokra, hanem éppen performatívan hozzájárulhatnak egyes minták működtetéséhez, de érdekes és megvilágító részlete lehetett volna a kutatásnak, hogy a vizsgált férfiasságkonstrukciók sajátosságai mennyiben és miként függnék attól, hogy egy szerzői és művészfilmes közegben jelennek meg, azaz, hogy a film modalitásai és szociuma (például, hogy elsősorban az értelmiségi közönségnek készül) hogyan befolyásolja, hogy elsősorban veszteségtörténetekkel és traumatizált férfiakkal találkozunk.

Moszkva tér (Török Ferenc, 2001)

A könyv minden fejezete külön is sokat hozzáad az egyes filmek recepciójához, és a fő megközelítést nyújtó maszkulinitás mellett nagyon heterogén szempontrendszerrel találkozunk. Így ez a munka nemcsak történeti perspektívából olvasható, hanem modulárisan is, bár az időrend követése nagyon szerencsésen alakul annak köszönhetően, hogy a *Moszkva tér* elemzésén keresztül a szerző egy olyan „így jöttem” filmmel kezdheti a könyvet, amely nagyon illusztratív a posztkommunista időszak kezdeti hangoltságával kapcsolatban, illetve akár más generációs filmekkel való összehasonlításban is [*Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982), *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014)]. Kalmár maga is igyekszik leszögezni, hogy a filmekkel nem elszigetelt esztétikai tárgyként, hanem a társadalmi-kulturális kérdésfelvetések alapján szeretne foglalkozni. A szerző alapvetően kivételként tárgyalja a *Moszkva teret*, abból a szempontból, hogy az analitikus művészfilmek által dominált filmkultúrában és majd a későbbi fejlemények tükrében még inkább, Török Ferencnek a 2001-es Filmszemlén debütáló vizsgafilmje olyan képviselési alkotásként újította meg a magyar film hagyományát (például a videoklip-esztétika és a dokumentarista, kézikamerás stílus egyesítése terén), amit legalábbis a kritikák és a

nézői visszajelzések alapján mindenképpen felszabadító és szerethető moziként emlegetnek. Ugyanakkor épp a nyolcvanas évek végére irányuló nosztalgia, ami ennek a fejezetnek a központi témája, mutat rá arra, hogy szomorú módon már a *Moszkva tér* is, akárcsak a kötetben később tárgyalt alkotások mindegyike, egyfajta veszteségtörténetként olvasható. Utólag mindenképp, hiszen a nosztalgia *per definitionem* csak olyan tárgyra vonatkozhat, ami már megszűnt, amivel nincs organikus kapcsolatunk. Ahogyan Kalmár is bemutatja, a rendszerváltás kezdeti eufóriáját, amelyben a korábbi évtizedek értékrendje, az életstratégiák korábbi algoritmizáltsága hirtelen relativizálódni kezdett (a férfiidentitások vonatkozásában ez különösen igaz), társadalmi méretű csalódás váltotta fel, és a kapitalizmushoz kötődő illúziók, a Nyugat vasfüggönyön túlról látni vélt képe szertefoszlott. Ez a típusú veszteségnarratíva, amit egyébként a szerző következetesen ki is dolgoz minden a korpuszhoz tartozó film elemzésében, legalább olyan fontos egységesítő szempont, mint a férfiasságkonstrukciók követése.

Kalmár György könyve John Cunningham *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex* című 2004-es monográfiája óta az első olyan angol nyelven megjelent munka, amely a magyar filmtörténet egy jól behatárolt korszakát mutatja be a nemzetközi közönségnek, és a bemutatásban nem az angol nyelv a kizárólagos eszköz. Kalmár fordítói szándéka, azaz a kulturális fordításé egészen nyilvánvaló a szövegben. Magyar olvasóként nagyon érdekes végigkövetni, ahogyan a magyar vagy a magyarság, mint már a nyugati olvasó szemében előre kulturális Másikként tételezett jelenség, az önértelmezés részévé válik. Kalmár jó didaktikai érzékkel magyaráz, kifelé beszél és interpretálja a magyar kultúra belügyeit, legyen szó a rendszerváltás lélektanáról, a magyar sport és a politika összefonódásáról vagy a romagyilkosságok krónikájáról, és mindezt jóval inkább mikroperspektívából, hiszen a filmekben is az a hangsúlyos, hogy mit jelent a csalamádés hamburger a *Moszkva tér* fiataljainak, és nem az, hogy milyen törvényeket hoz a parlament Németh Miklós miniszterelnöksége alatt. Kalmár számára valódi módszertani kérdés, hogy milyen terminológiával és fogalomtárral közvetíthető a kelet-európai kultúra, és a tudományos közlés kívül kerülhet-e a kelet/nyugat mítoszain, amelyeken keresztül megformálódik a korszak. Érdemes észrevenni azonban, hogy a mítosz nem egyszerűen csak valami hamis észlelet vagy hamis tudat, amit le lehet fejteni a valóságról, hogy aztán alatta megtaláljuk elrejtve azt, hanem ez az a dolog, ami a hétköznapi praxisokat és társadalmi gyakorlatokat létrehozza. Szükségszerűen Kalmár könyvében Kelet-Európa filmtörténeti szempontból is elsősorban politikai-ideológiai konstrukcióként érthető és csak másodlagosan nyer értelmet földrajzi fogalomként.

A Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema bár a Palgrave Macmillan kiadónál jelent meg (ízléses kivitelezésben, kicsit a korszakot is idéző retro hangulatú borítótérvel) a hazai filmkultúra számára éppúgy fontos könyv, mint a nemzetközi könyvkiadás tekintetében, amennyiben a térség kiváló és élénken kutató román filmművészete mellett a kortárs magyar film specifikusságára és lokális sajátosságaira hívja fel a figyelmet.

Jegyzetek

1. Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
2. Gelencsér Gábor. Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”. In Uő: *Az eredendő máshol*. Budapest, Gondolat, 2014. 323.
3. de Man, Paul: Szemiológia és retorika. In uő: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti csoport, 1999. 15.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Cunningham, John: *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London, New York, Wallflower Press, 2004.
- de Man, Paul: Szemiológia és retorika. In uő: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti csoport, 1999. 13-34.
- Gelencsér Gábor. Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”. In Uő: *Az eredendő máshol*. Budapest, Gondolat, 2014. 320-324.
- Kalmár György: *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men*. Palgrave MacMillan, 2017.

Filmográfia

- *A mások élete* (Das Leben der Anderen. Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)
- *Az útvesztő* (The Maze Runner. Wes Ball, 2014)
- *Bukás* (Der Untergang. Oliver Hirschbiegel, 2004)
- *Csak a szél* (Flieg auf Benedek, 2012)
- *Falfúró* (Szomjas György, 1985)
- *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006)
- *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003)
- *Ház az erdő mélyén* (The Cabin in the Woods. Drew Goddard, 2012)
- *Hukkle* (Pálfi György, 2002)
- *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982)
- *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001)
- *Őszi Almanach* (Tarr Béla, 1984)
- *Panelkapcsolat* (Tarr Béla, 1982)
- *Ragyogás* (The Shining. Stanley Kubrick, 1980)
- *Szabadgyalog* (Tarr Béla, 1982)
- *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966)
- *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948)
- *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014)