



Egri Petra

Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performansában¹

„Olyan test vagyok, amely az erotikus mohóságnak, az egész emberiség szemérmetlen szexuális mohóságának üldözöttje, olyan test, amelynek a fájdalom a tápláló televénye, termékenyen nedvedző nyálkahártyája, zavaros széruma...” (Artaud, 1978, 155.)

A fenti idézet származhatna akár a performanszművész Marina Abramovićtól is, írója azonban a színházi avantgárd kiemelkedő alakja, a Kegyetlenség Színházának atyja: Antonin Artaud. Megjegyzése azonban látszólag nem a színházról vagy a performanszművészetről szól, hanem saját testéről. Am, ahogyan azt Marvin Carlson is megjegyzi, Artaud esetében a színház fokozatosan azonossá vált a testtel, saját testével (Carlson, 1993). P. Müller Péter szintén Artaud kapcsán emeli ki, hogy „ez a test azonban nem attól színházi, hogy szerepet játszik, vagy hogy valami rajta kívül lévőre, egy másikra utal. Ez a test maga színház, a közvetlen tapasztalat, amely arra szolgálna, hogy felforgassa a nézőt [...], a néző pre-logikus, tudatalatti belső univerzumát.” (P. Müller, 2009, 147.)

Kiindulásom szerint a fent vázoltakhoz nagyon hasonló performer és nézői testtapasztalat az alapja Marina Abramović performanszművészetének. A test azonban nemcsak üzeneteket közvetítő eszköz, hanem egy elsődleges artikulációt megvalósító léttérp, poétikai teremtő stratégia is. Olyan, amelynek performatív, megvalósító akcióiról a pszichoanalízis beszélt részletesen a hisztérikus, abjektált vagy éppen fetisizált test kapcsán. A performanszban a „nyitott test” aktivizálódik, amely „a másik felé kinyúl, megérinti, intenzív érzetet kelt benne.” (Grosman, 2012, 61.) Evelyne Grossman álláspontja szerint hisztérikussá tenni (egy műalkotást) azt jelenti, hogy „a másik testében létrehozuk a libidó tüzes fészket” (2012, 61.), vagy ahogyan Juan

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A szöveg rövidebb változata a *Test-symposium tanulmánykötet. Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia előadásaiból* (szerk. Mosza Diána, Tarnai Csillag. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály 2022) kötetében jelent meg.

David Nasio fogalmaz: a hisztéria „a másik testében egy új testet hív életre, amely szexuálisan ugyanolyan intenzív és képzeletbeli, mint saját hisztérikus teste.” (Nasio, 1990, 552.) Abramović performanszai maguk is olyan műalkotások, amelyek a test hisztérikus valóságát jelenítik meg, és a befogadót is hiszterizálják, döbbenetesen szembesítik a valóssal. A performansz képei betörnek a néző szférájába. Gilles Deleuze ugyanerről a transzindividuális testaffektusról ír Francis Bacon művészete kapcsán (Deleuze, 1995). Egy olyan testtapasztalat jön létre a performanszban is, amelynek a benne megkonstruálódó test már éppen annyira sem nem alanya, sem nem tárgya, mint ahogy az abjekt kapcsán erről Julia Kristeva ír (1996, 169.). A performanszban egy folytonosan öndekonstrukcióban lévő test képe tárul a befogadó elé.

A színjátszók és performerek teste

Kiindulásként azonban le kell szögezni, hogy a performanszművészet testkonceptiója radikálisan eltér a színházi, színészi test-megjelenítéstől. (A színész testéről az egyes színháztörténeti korszakokban lásd P. Müller, 2009). A színész teste jelentést hordozó/közvetítő test, hiszen a színész valaki másnak a testi jelenlétét helyettesíti (és más szövegét adja elő, mást „játszik”). Ennek explicit és egyben ironikus példája a posztdramatikus korszakhoz köthető Heiner Müller *Hamletgépe*, melyben a színész a színpadon kijelenti: „Nem vagyok Hamlet”. Amikor egy színész valamilyen szerepet játszik, például a Hamletet, akkor helyettesítés, látszólagos azonosítás történik a színpadon, a színész hangja és jelenléte egy másfajta, nem az ő személyéből, hanem az eljátszott személyből (és a mondott szövegből) származó intencionált jelentést közöl, egyfajta logocentrikus, jelenlétet prezentáló játékot játszik. A néző elfogadja ezt a hamisítást, és kísérletet tesz a jelentésintenció rekonstrukciójára. (A színpadi jelenlétről bővebben lásd Rosner, 2012.)

A performansz esetében a prezentált helyzet egészen más: a művész teste nem jelent, hanem jelen van. Egy abramovići intertextust megengedve: „The artist is present” (vagyis *a művész jelen van*). Orbán Jolán írja Günter Brus egyik performanszát, a *Szakítópróbát* elemezve: „abban a pillanatban, amikor a penge belevág az akció-színész testébe, a test többé nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus.” (Orbán, 2014, 60.) A performansz emiatt az esszenciális valóságosság miatt már olyan testművészet, amelyben a testi materiális ottlét nem mimetikus természetű, hanem önmagát mutatja. Természete szerint a közvetlen materialitás, a testi ottlét művészete. Derrida – Antonin Artaud kapcsán – követeli, hogy „a teatralitásnak kereszteznie kell és részről részre helyre kell állítania a »létezést« és a »húst«”. (Derrida, 2077, 23.) A „reprezentáció bezáródása”, ami e folyamat másik oldala, pontosan erről szól.

Marina Abramović a színház és performanszművészet testfelfogása között feszülő ellentéttről a következőket jegyzi meg: „Ahhoz, hogy performansz-művész légy, gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz, és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az

életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi, és az érzelmek sem valódiak...” (Jászay, 2012.)

A közvetlen testi materialitás a hagyományos színházi térben is előfordulhat, de az ilyen esemény felborítja a jelentéses prezentáció logikáját. Bécsy Tamás a klasszikus színház kapcsán jelzi, hogy a színész testi jelentésessége alapvető, a teljes színelőadást lefedő színházi kritérium (Bécsy, 1985, 17.) A jelentésesség azonban felborulhat például egy színpadi baleset során. Bécsy példája az, ha egy színész a színpadon elcsúszik vagy éppen bakizik, és erre a másik elneveti magát, akkor ez a gesztus nem része a színházi előadásnak, nem idéz, nem jelöl, hanem valami, ami a jelentéses színháztól idegenül, materiálisan megtörténik. A performansz pontosan ilyen: materiális megtörténéseket visz színre. A néző, vagyis a performansz „olvasója” pedig kénytelen e primer történéssel valamit kezdeni, olykor döbbenetesen szembesülni a valóssal.

Természetesen a színjátszók testéről (ahogyan a performanszművész testéről) sem szólhatunk minden színháztörténeti korszak esetében általános érvénnyel, mert a modern és még inkább a posztmodern színházművészetet megújító rendezők (Brecht, Artaud, Grotowski, Mejerhold, Wilson), illetve a színháztudósok (Carlson, Lehmann, Fischer-Lichte) különböző módon reflektáltak a színész testének teatralitására. A rendezőknek mindig is élénk figyelme volt a színész által eljátszott szerep és a színész saját karaktere közötti kapcsolatra, míg a színháztudósok teoretizálták a test különböző történelmi korszakokban megfigyelhető teatralizálódását is. (P. Müller, 2009, 121-194.) Jelen tanulmánynak nem célja e korszakok testkoncepcióinak tárgyalása, bár kétségtelen, hogy a különféle színháztörténeti korszakok és rendezők elképzelései közül az avantgárd színház, azon belül Antonin Artaud „Kegyeltenség Színháza” áll legközelebb a performanszművészet testfelfogásához, hiszen ez képes közvetlenül hatást gyakorolni a néző testére. Közös bennük a logocentrikus, a „felmutatáson alapuló színházeszménnyel”² szemben érzett ellenszenv és a test hisztérikus eksztázisa. Artaud „hisztérikus színháza”, vagyis a Sorbonne-on tartott *A pestis és a halál* című (1933) bemutatója kapcsán Darida Veronika kiemeli, hogy a nézők egy hisztérikus performansz természetű előadásnak lehettek tanúi, melyben Artaud hisztérikus teste állt a középpontban. (Darida, 2012, 141.) Artaud kidolgozza a „szervek nélküli test” és az „érzelmi testkultúra” koncepcióit. Előbbi egy olyan testkoncepció, mely állandó hullámmásban van, s (ahogy Abramović performanszai is) az eleven test határáként jelentkezik, és leginkább a hisztérikus test valóságát hívatott színre vinni. Utóbbi célja pedig a „nézők varázslatos örületbe taszítása” (Artaud, 1990). Artaud hisztérikus előadásait éppen ezekből kiindulva olyan őperformanszoknak tekintem, melyekben az elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásai törnek a felszínre, és amelyek aztán Abramović performanszainak is egyre inkább jellemzőivé válnak.

A performansz azonban műfajképző komponenssé tette a materiális, intencionális jelentés nélküli színpadi eseményt. Ahogyan azt P. Müller Péter is jelzi, „a performanszművészet ráirányította a figyelmet a test teatralizálhatóságára, a testben

² A kifejezést P. Müller Péter használja. Elkülöníti az „átélésen”, az „elidegenítésen”, valamint a „felmutatáson” alapuló színházi és színészi gyakorlatokat. (P. Müller, 2009, 129.)

mint médiumban rejlő művészi lehetőségekre” (P. Müller, 2009, 173.), és „a posztdramatikus színház megszabadul a test szemantikájának korábbi kényszerétől, és a színház emancipálódása során megmutatja, hogy a testnek nem kell jelölőként működnie, mivel a test jelentés nélkül is képes tapasztalatok közvetítésére.” (P. Müller, 2009, 176). Szintén P. Müller idézi Beke Lászlótól: „az olyan művészetek esetében, mint a happeningművészet (és performanszművészet) a test vállalja a megaláztatást, a lemeztelenedést” (P. Müller, 2009, 173.) (néha a szó szoros értelmében is, gondoljunk Abramović és Ulay 1977-es *Impoderabilia* performanszára, vagy a *Lips of Thomas*ra 1975-ből). Abramović performanszai mindig a test intencionált jelentéstől megfosztott, materiális ittlétével működnek, a test esszenciális performativitását hajtják végre. Nagyon változatos ez az ittlét, vagyis a test mint Dolog „döbbenetének” megalkotása. Vannak olyan testi ittlétek, amelyekben látszólag nem történik semmi. Abramović egyik legismertebb performanszában, a *The Artist Is Present*ben egy széken ül, és vele szemben egy néző (a múzeumi látogató) foglal helyet. Egy másik példa a *Seven Easy Pieces*, mely performansz-sorozatokban a test a szexualitás, az obszcenitás hatamát kihasználva játszik fájdalmas és agresszív játékot (különösen igaz ez az újrarájátszott *Lips of Thomas* performanszdarabra). Máskor – és a *Balkan Erotic* ilyen szempontból igen sűrű és érdekes performansz – a testi dologra, az obszcénre allegorikus jelek rakódnak. A *Lips of Thomas* egyik legtöbbször emlegetett jelenete az, amikor Abramović borotvapengével ötágú csillagot metsz a teljesen meztelen testére, hasára. A kiserkedő vér miatt a test valóban vörössé válik. A meztelen női test és a kommunista mozgalom allegorikus jele nem mutat metaforikus, értelmező kapcsolatot. Az inskripció, a testbe vérrel vésett vörös csillag jele ráhelyeződik a hisztériás valóságra, az abjektált, fájdalomteli ottlétre, és ezzel a fetisiztikus jelöléssel a test a szimbolikusba emelkedik. Az ilyen cselekedetek sokkal inkább elfojtják, kizárják, mint megmutatják a szubjektív, lukas háttérrel. A lemeztelenedett testet színre vivő testművészeti alkotások a primer valóságosság megtörténéseivel, saját valóságosságának lehetőségeivel szembesítik a nézőt, és arra kényszerítik, hogy felfedezze önmagában e tárgyi, testi történés, jelenlét sajátos bensőség-artikulációját, ilyen módon is kapcsolódva Artaud Kegyetlenség Színházához. A tárgyi történések bármennyire is jelentéktelenek (gondoljunk a *The Artist Is Present*, vagy a *House with the Ocean View* performanszokra), különös hatalommal bírnak, visszaforgatják a test értelmét olyan regresszív, korai én-képző tapasztalatokra, amelyeket a mindennapi életben már elfojtottak, mégis intenzíven ott vannak, ugyanakkor elbeszélhetetlenek. És ami még fontosabb, ezek a testi-materiális jelenlétek kommunikálódnak, a performer és a néző test-élménye spektakuláris, tükröző, azonosuló viszonyba kerül egymással.

Ez a személyes identitást, én-struktúrárt érintő testi genesis az, ami a pszichoanalízist is foglalkoztatja. Freud *Az ősválami és az én* című művében határozottan jelzi: „Az ember saját testéből és elsősorban annak felületéről egyidejűleg külső és belső érzékelések indulhatnak ki. Ezt a felületet az ember úgy látja, akár valami más tárgyat, amely azonban számára kétféle tapintási érzettel szolgál, amelyek közül az egyik a belső észleléssel lehet egyenlő.” (Freud, 1937, 29.)

Majd egy gyakran idézett fontos megjegyzést tesz: „Az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek.” (Freud, 1937, 30.) E

talányosnak ható lezárás azt jelzi, hogy a test és az én megképződése komplex tükörviszonyban működik. Nem jelentéssel, hanem sokkal primerebb azonosítási kapcsolat működik itt. Egy olyan heterogén, egyszerre strukturáló és megbontó reláció mozgósítódik, amelyben a test rávetül a személyre, én-t képez, másrészt az én folyamatosan visszatükröződik a testre. Freud (és később Ferenczi Sándor vagy éppen Wilhelm Reich) jelzi, hogy az én/test kapcsolat nyomán megjelenített személyesség, tudatosan vállalt én (ez a karakter) nem a test, a személyes mélység megjelenítése, nem a szubjektív titkos mélyének a megmutatója, hanem sokkal inkább valamiféle megragadhatatlan, kimondhatatlan tárgyi helyettesítés, szupplementum. Nem metaforikus-hermeneutikus kimondás, hanem metonimikus-allegorikus mellététel. A kimondhatatlan kimondhatatlansága miatt – valamit elkerülhetetlenül kell kezdeni vele – kézbe kell venni az elérhetetlen önmagam, egy másik tárgyban (a felvállalt, mutatott jellemben, karakterben) kell tárgyiasítani. A testi bensőség, „dolog” (*das Ding*) egy materiális luk a személyes létben. (Ez a freudi terminus Lacan XX. szemináriumában szerepel: Lacan, 1997, 119-121.) Ezt a hisztéria kényszeresen tölti ki a test valamely tényleges darabkájának tünetszerű, torzított és fájdalmas mozgósításával. Az Abramović performanszok dologszerű testi tényei pontosan ennek a kettőségnek, a megmutathatatlan otlétnek és a megmutatás helyett odatett testi jelenlétnek, majd e jelenlét allegorizálásának (fetisizálásának) eseményei.

A *Balkan Erotic*³ videóperformansz⁴ ebből a szempontból azért érdekes, mert egy kevert média-prezentáció formájában szerveződik. Pontosán ezt a folyamatot, a testek, a valós elemek metonimikus láncát, kapcsolatát mutatja meg. Az Abramović- performanszok ebből a szempontból is sokfélék. Van, amikor maga a tárgyi esemény önmagában, majdnem tisztán, az allegorizálás minimumával prezentálódik – ilyen volt a *The Artist Is Present*, amikor Abramović napi hét órán át egy széken ült, vele szemben egy-egy cserélődő vállalkozó nézővel.⁵ Máskor magába a performanszba épül be az allegorizáló, fetisizáló jelentés-rátét, mint a *Lips of Thomas* esetében. A *Balkan Erotic* e tipológiában a másik végpont: a totális interpretáltság kontextusában jelenik meg. A performansz egy médiaesemény tárgya, egy úgynevezett „videóperformansz”, és az esemény folyamatosan allegorizálódik, szupplementálódik. Három rétege, műfaji modalitása van. A videóperformansznak narratívát ad az „etnográfus Abramović”; az elmondott szöveg tényszerű, hátratett kézzel, formális eleganciával öltözötten beszél, mögötte sötét, homogén háttér. Ez a megjelenés nem performansz, határozottan a tárgy (a balkáni kultúra) intencionált jelentését mondja el. Az előadás prezentációi, történetei, képei kettősek. Az egyik típus rövid rajzfilmekből

³ A video a következő webcímen érhető el: <https://videa.hu/videoek/origo-kultura/kreativ/balkan-erotic-epic-MFHk1UgOeumP3NZa>

⁴ A performansz természetéről és ismételtettségéről élénk vita folyik a medialitás diskurzusában. (Ehhez lásd Phelan, 1993; Jones, 2011. A performansz dokumentálásáról, archiváló funkciójáról lásd Büscher, 2009.) Neville Wakefield brit kurátor kérte fel Abramovićot arra, hogy készítsen egy műalkotást a pornográfia témájában, amit ő összekapcsolt a balkáni ősi erotikával. Így jöhetett létre a *Balkan Erotic Epic*: „Úgy döntöttem, hogy két részből álló videóinstallációt és egy rövidfilmet is készítek. [...] Néhány rituálé annyira furcsa volt, hogy el sem tudtam képzelni, miként fogom rávenni az embereket, hogy részt vegyenek benne.” (Abramović, 2021, 269.)

⁵ Az allegorizálás persze itt sem kikerülhet. A karakter minimuma esetén is fetisizáló, mert a performansz tere, a performer ruhája (pl. a piros ruha allegorikus üzenete) elkerülhetetlenül jelentést csatol a kimondhatatlan helyében megjelenő másik dologhoz.

áll, melyek az Abramović által ismertetett népszokások történeteit jelenítik meg.⁶ A másik bemutatott és látszólag kommentált⁷ eseménysor csoportos performanszok felvételeiből áll; a testi ottlét önmagában intencionált jelentés nélküli valós eseményeit mutatja. A videóperformanszban élénk táruló „ismertetés” azonban nem, vagy csak nagyon általános kapcsolatot mutat a performanszok eseménytartalmával.

A hisztérikus test

A pszichoanalízis persze már sokkal korábban meghatározó jelenségnek tartotta a testiséget, és jelezte annak színpadi jellegét. Freud nevezetes Emma-esete kapcsán traumát képző „színterekről” (*Szene*) beszél. A hisztériás fájdalom, bénulás, a megfeszülő test görcsös rohama mind performansz természetű: Charcot, Freud, Janet ilyenek is vette egykor. Darida Veronika *Hisztériákról* írott könyvének is sarkalatos kérdése a hisztérikus test teatralitása. Azt vizsgálja, érvényesek lehetnek-e a hisztéria esetében a „megszokott és általános érvénnyel használt testfogalmak”, illetve, ha a hisztérikus testre „színpadként tekintünk, akkor az ábrázolás (reprezentáció) vagy a jelenlét (prezentáció) színpada lesz.” (Darida, 2012, 9.) A hisztériás test kérdéskörét a „posztdramatikus korszak performanszaihoz” köti: „A későbbi performansz- és happeningművészek maguk is gyakran választották témaként a hisztériát.” Charcot keddenkénti hisztériabemutatóiban a „működésbe léptetett [performanszokban] [...] a tudattalan működés tárult a nézők elé.” (Darida, 2012, 20-21.) A tudattalan és a trauma mint „eltitkolt képzet”, amelyből a hisztéria eredeztethető, Freudot már egészen korán, a Josef Breuerrel közösen írt *Tanulmányok a hisztériáról* című könyv készültkor is foglalkoztatja (Freud, 2012). Freud a Katharina-eset kapcsán köti először össze a hisztériát a szexuális zaklatás traumájával és az elfojtással. A fulladásos rohamoktól szenvedő lányt Freud meglehetősen rövid ideig képes csak analizálni; egy osztrák hegyi kirándulása alkalmával találkozik vele, így a kapcsolatnak hamar vége szakad. Annak ellenére, hogy Freud kudarcként éli meg a kezelést, a hisztéria problémája tovább foglalkoztatja. Valószínűleg ez az első írása, melyben a pszichoanalízis körvonalai láthatóak a gyermekkori szexualitás, az álom, a szimbolizmus és a tudattalan kapcsán. (Darida, 2012, 86.) Freud a hisztéria felől dolgozza ki a pszichoanalízis kereteit; „a pszichoanalízis a hisztériával kezdődött, és a pszichoanalitikus tudás csak annyi értékkel fog bírni, amennyi értéke e struktúráról való tudásunknak van.” (Safouan, 1980, 71.) A hisztéria valóban megszülte a

⁶ Az Abramović által prezentált balkáni népszokások valószínűleg átköltöttek vagy teljes egészében kitaláltak. Önéletrajzi írásai alapján (vö. Abramović, 2021) Abramović igen kritikusan és ironikusan viszonyul saját kultúrájához, amelyet Belgrádból való egykori távozása után igyekezett is hátrahagyni. Abramović videóperformansza ugyanakkor a balkáni kultúra performansz-paródiájaként is működik. Ahogy Freud jelzi a Dóra-eset kapcsán, „minden hisztéria egy műalkotás paródiája”, tehát csak torz utánzása valami eszményi, eredeti műnek. (Erről bővebben lásd Darida, 2012, 87-97.) Ferenczi is nagyon hasonlóan ír erről: „A hisztériások tisztán »autoplasztikus« mutatványai példaképeül szolgálnak nemcsak az artisták és a színészek testi produkcióinak, hanem azon alkotóművészek munkájának is, akik már nem a saját testükkel, hanem külvilági anyaggal dolgoznak.” (Ferenczi, 1982, 226-247.)

⁷ A performanszokat körülvevő „etnográfusi” megjegyzések azonban nagyon heterogének, egyáltalán nem a tudományos logika szerint működnek. A prezentáció, a performansz többnyire egyáltalán nem kötődik a felvezető megjegyzésekhez.

pszichoanalízist, megmutatta a belső hiány lefordításának útjait, az áttétel szerepét és azt, hogy ebben az analitikus áttételben hogyan lehet elérni a kimondhatatlan részleges kimondhatóságát.

Kiindulásom szerint Abramović művészetében, a performanszokban gyakran jelenítődik meg a hisztérikus test, amely műalkotásként kínálja fel magát a látványra. Ez éppen ellenkező módon történik, mint amit Deleuze Bacon festménye alapján mond: Deleuze interpretációjában nem a festő, hanem a festmény a hisztérikus. (Deleuze-t idézi Groszmann, 2012, 67.) Abramović esetében viszont a műalkotás éppen maga a performanszban megkonstruálódó test, a performer teste a hisztérikus. De ez a test nem vallomásos, hanem tárgyias. Olyan, mintha ő maga, vagyis saját teste lenne a műalkotás.

Elemzésem az Abramović 2005-ös, *Balkan Epic Erotic* című videóinstallációjában felszínre kerülő valóságosság természetére, azaz a test és szexualitás kapcsolatára koncentrálok, a modern szubjektum saját heterogén (testi) alapjaihoz történő visszalendülésének performanszképző erejéről szól. A performanszba belépő hisztérikus és abjektált test sajátos természetét kutatja; a hisztérikus, folyton reprezentáló test mellett a test Julia Kristeva által kidolgozott, dekonstruktív, primer nárcisztikus mélyét jelző abjekt fogalmát követi. Mindkettőnek sajátossága (azaz a *hisztérikus test* és az *abjektált test* esetében is megjelenik) a múltbeli trauma testi prezentációja, vagyis a test újraéli vagy újrajátssza az egykori traumát. A performanszművészetnél ez a felvetett probléma azért is izgalmas vizsgálódási terep, mert a „jelen(lét)” művészeteként, a testi jelenként tartják számon, miközben a benne megkonstruálódó hisztérikus és abjektált Abramović-test egyértelműen nem a jelenben létezik, hanem a saját múltjába van „ragadva”. A test tulajdonképpen archívumként működik.

A *Balkan Epic Erotic* Abramović népi kultúrával kapcsolatos kutatásain alapul, mely szerint testi tárgyak, az erotikus test, a női, illetve a férfi nemi szerv fontos szerepet töltenek be a balkáni emberek mindennapi életében és mezőgazdasági rítusaiban. A nők ezen rítusokban megmutatták genitáliáikat, mellüket és menstruációs vérüket, a férfiak pedig hímtagjaikat maszturbáció közben. Abramović performanszát olyan poétika vezérli, amelyben a test, a szexualitás mint heterogén jelentésképző erő működik. A megmutatásban a test nem egy lacani „objekt”, hanem, Kristeva terminusával, „abjekt” természetű. (A lacani objekt és a kristevai abjekt összehasonlítását lásd Csabai – Erős, 2000, 88-92.) Ellentétes az én-ideál tükörpozíciójú introjekciójával, radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű akció. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásaként jelenik meg.

A test-tárgy abjekt természete

A hisztérikus test – és ez Abramović minden performanszában megjelenik – elsődlegesen fájdalmas test. Már Charcot is világosan jelezte a test és a fájdalom

összefüggését: „Egy pillanat, és a fájdalom első kézből jövő tapasztalatával gazdagítom önöket, segítek minden jellemzőjének felismerésében – hogyan? Bemutatok öt beteget.” (Idézi Didi-Huberman, 2004, 8.) Freud a *Tanulmányok a hisztériáról* minden eseténél jelzi az átható, megalapozó fájdalmat. Később *Az ősvalami és az én* már idézett helyénél a fájdalmat egyenesen testkonstituáló eseménynek, egyfajta ő-s-performatívumnak gondolja: „A lélek-élettanban bőven esett szó arról, mi módon válik külön az ember saját teste az érzékelt világtól. Úgy látszik, szerepe van ebben a fájdalomnak is: az a mód pedig ahogy a fájdalmas betegségeknel az ember a maga szerveinek új megismeréséhez jut, talán mintaképe lehet annak, ahogy általában testének képzetét megszerzi.” (Freud, 2011, 30.)

A hisztéria analízise egy valóban hisztériás szituációt teremt, láthatóvá, szcenikussá teszi a fájdalmat. Didi Huberman célja pontosan ez, meg akarja érteni a „fájdalom spektakulumát”, mert „a hisztéria minden pillanatában fájdalom, amit kényszerűen fel kell fedezni, mint képet és spektakulumot [...] és én e fájdalom-pillanat extrém láthatóságáról akarok írni, a hisztéria túlságosan is evidens fájdalomról”. (Freud, 2011, 3.) A láthatóság minden affektusból tárgyat formál, nemcsak látja, hanem tekintetbe is veszi, akkor is, ha – Kristeva szavaival – e tekintet a saját test reflexiója lesz: „a szenvedés különbözik a gyűlölködéstől vagy a dühtől, nem igazán egy tárgyra irányul, inkább visszafordul a személyre magára, és az igazi öntudat határmezsgyéjévé válik, amelyen túl nincs más, mint a szelf elvesztése a test homályában. Szenvedés: egy meggátolt halálöszön.” (Kristeva, 2007, 42-43.) Abramović performanszai folyamatosan szenvedésteliek. Gondoljunk a *Rhythm 0*-ra, amelyben kínzó tárgyak sora áll a látogatók rendelkezésére, hogy fájdalmat okozzanak neki, vagy a *Lips of Thomas*ra, amelyben pengével ötágú csillagot karcol magára, és kivérezeti saját testét. A *Balkan Erotic* is tele van fájdalommal. A nők agresszíven masszírozzák melleiket, a férfiak fahidba fűrt lukba, máskor a mező földjébe maszturbálnak. Az itt színre vitt szexualitásból teljesen hiányzik az élvezet, az öröm.

A szenvedésben formálódó, fájdalmas test pedig elsősorban abjektált test, nem egyszerű tárgy, amely megérinthető, vagy éppen elválasztható az alanytól. Inkább valami negatív, taszító-vonzó, amitől meg kellene szabadulni, és ami mégis elhagyhatatlanul és kimondhatatlanul ott marad alanyánál. Az ab-jectio kifejezés latinul önmagából ki-vetést jelent, a szubjekció ellentéte és velejárója, a szimbolikus jelentésrögzülés és az identitás instabilitásának tapasztalata. Ez az instabilitás, ahogy Arnold van Gennep etnográfus leírja, a népi rituálék sajátja is, amelyben egyik határállapotból a másikba lép az egyén (van Gennep, 2007). A kristevai abjekt valójában az őselfojtás tárgya, nem más, mint egy ő-s-performatívum elfeledhetetlen maradványa. A test negatív, elutasított, hiányra utaló önalkotási folyamata: „Amikor eltölt az általam abjekciónak nevezett érzés, ami bizonyos affektusok és gondolatok fonata, nincs ennek igazi, szó szerint meghatározható tárgya [*objet*], az abjekt nem egy velem szemben álló ob-jet, amit megnevezhetnénk vagy elképzelhetnénk...” (Kristeva, 1982, 1.)

Kristeva személyes, vallomásszerű írásának⁸ egyik bevezető példája látszólag az ételtől való undor és az arra adott testi reakció (görcsök és hányás); de a tej fölétől való undor valójában az ősjelenet, az őszex metaforája lehet nála:

„A tej fölétől való *undorom* megfeszít és elválaszt az anyámtól és apámtól... Ebből a dologból, vágyuk megtestesítőjéből »én« nem kérek, »én« nem is akarok tudni róla, »én« nem fogadom be, »én« kivetem. De mivel ez az étel nem más, mint »én«, »én« az ő vágyukban, az »én« képes maga helyére *engem* állítani, így én *magamat* vetem ki, *magamat* köpöm ki, *magamat* vetem meg ugyanazzal a mozdulattal. »Én«-né válásom során könnyek és hányás közt szülöm meg magam.” (Kristeva, 1996, 170.)

Kristeva az énteremtésben felfedezi az abjektet mint preödipális (de)konstrukciót, ami nem más, mint a szubjektív betörése, amely „kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet.” (Kristeva, 1996, 170.) Abramović videóperformanszában testrepresentációjában is erősen jelen van az abjekt mint dekonstruktív önalkotási folyamat, a feledés birodalmának (vagyis a tudattalannak, az anya testi hiányának, elvesztésének) állandó felidézése.

Test-tárgyiasulások: fétis és abjekt

Abramović *Balkan Erotic* videóperformanszában az abjekt legalább két módon jelölődik, „íródik meg”: (1) a narrátor Abramović hangja és jelenléte által, aki a népi hiedelmeket megszólaltatja, illetve (2) a performanszban szereplő Abramović és a többi performer „cselekvő teste” által.

A *Balkan Erotic*ban megképződő népi hiedelmek test-narratívája és performatív teste egyaránt abjekt jellegűek. A testi intimitás, a szexualitás abjekt jellegét „viszik színre”, ágyazzák népi narratívába. Az abjekt által képződik meg a performatív test. A videóperformanszban el is hangzik, hogy „a balkáni kultúrában a női és férfi nemi szervek, a vagina, a mell és a »fallosz«⁹ ősidők óta olyan használati eszközök, amelyek arra hivatottak, hogy a betegség és a természet ördögi erői ellen harcoljanak.”¹⁰ Ezzel egyfajta rituális pozícióba helyeződnek, mágikus (már-már fetisiztikus) eszközökké válnak. Az elmesélt történetek többnyire egy olyan népi hiedelemvilággal keverednek, amelyekben a szexualitás kristevai abjekt jellege mutatkozik meg. Az abjekció az allegorikus jelölés mozgatórugója, az elfojtás dekonstruktív játéktere, miközben az emberi test jelentő volta is inherens. A *Balkan Erotic*ben Abramović így vezeti fel a csoportos performanszt:

„A balkáni kultúrában, ha a nő azt akarja, hogy a férje vagy a szeretője igazán szerelmes legyen belé, egy élő, kisebb méretű halat dug vaginájába és egy éjszakán át magában hagyja. Amikor a hal reggelre megdöglök, kiszedi magából és porrá zúzza, majd hozzákeveri a ledarált kávéhoz, aztán megfőzve a férjének vagy

⁸ Kristeva e könyvfejezetének angol címe „Approaching the abject”, amelyet „Bevezetés a megalázottsághoz” címmel fordítottak magyarra (Kristeva, 1996).

⁹ Abramović narrációja tudatosan a „fallosz” szót használja a pénisz helyett.

¹⁰ A performanszból kiemelt idézet, saját fordítás.

a szeretőjének adja még aznap reggel. A hiedelem úgy tartja, ha a férfi megissza ezt a kávé, soha többé nem hagyja majd el ezt a nőt.” (A performanszból kiemelt idézet, saját fordítás.)

A mágikus vagina jelenik itt meg, egy olyan *vagina dentata* ellen-dekonstrukciója, amely éppen a másik vágyát transzformálja, nem kasztrál, inkább libidót képez, és a libidó plasztikussága, szabad mozgása ellen munkál. A háttér heterogén, az állati (vagyis a hal) befogadása, elnyelése és (az idegen) kitaszítása egyszerre. A hal cadavere a testben abjektként, halottként kilökődik, mégsem jelenti a halált, átmenetet képez. Az immár darabokra zúzott abjekt a kávéval keveredve a „szerelem” jeléhez kezd el felkapaszkodni. A szerető vagy férj orálisan befogadja az abjektet, majd szubjektuma felszívódik és elnyelődik a Másikban (a másik szerelmében) örökre. Az abjekt inkorporálódik, tudattalan vágyazonosítás történik. Az abjekt tehát egyszerre énképző és -romboló: „kihívja és összetöri magát a szubjektumot [...], az Énnel (*je*) szemben áll [...], amolyan brutális szenvedés, ami az Ént éri, fenséges és pusztító, mert az Ént az apához, a perverzióhoz köti.” (Kristeva, 1996, 169.)

Az abjekt őssformatívuma – Derrida kifejezését használva – „per(ver)formatív”, egy folyton elcsúszó, alakot váltó perverz performatívum. (Erről bővebben lásd: Egri, 2021.) Derrida a *The Post Card* című munkájában gondolja tovább a perversitást felől az austini performatívum működését, és „per(ver)formatívumról” beszél egy képeslap kapcsán, mely különös, obszcén pozícióban ábrázolja Platón és Szókratész.¹¹ „Íme a per(ver)formatívitás mestere” – jelenti ki Derrida Platónról. (Derrida, 1987, 136.) Az alapvetően performatív jellegű abjektben is rejlik egy sajátos per(ver)formatívitás, melytől a performanszművészetben éppen Abramović válik a „per(ver)formatívitás mesterévé.” Performanszait áthatja a perverzió. Testművészete centrális elemévé teszi az abjektet, mint az én-ideál tükör-pozíciójú projekciójával radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű felületet. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremtődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásaként jelenik meg.

A *Balkan Erotic* videóperformanszban Abramović narrációját csoportos performanszok, együttes, részben meztelen testi jelenetek is követik. Olyan általában elutasított és társadalmilag visszautasított, elfogadhatatlannak tűnő aktusok, amelyekben férfiak és nők is népi viseletbe öltözve megmutatják genitáliájukat. A nők mellüket, a férfiak hímtagjukat simogatva maszturbálnak közösen, hogy elűzzék a betegségeket és a természet ördögi erőit. A performanszban megjelenő testiség obszcén, a nyíltszíni maszturbáció nem szexuális élvezethez kötött, hanem az abjekt allegorikus működtetésének társadalmi-kulturális kötelezettségét teszi valóságos eseménnyé. A narrátor Abramović ezen esemény etnográfus értelmezőjeként jelenik meg újra és újra. Interpretációjában a kulturális hagyomány allegorikus jelentéstulajdonítással integrálja az obszcén, traumatikus szexuális aktusokat. Ez az allegorizálás többszörös, mert a népi hagyomány mellé még szövegek is telepednek. Svetlana Spacijek énekesnő háborús dalt énekel a videóperformanszban. A szláv

¹¹ A kép alapján azonban nyilvánvaló, hogy a szexuális magyarázat Derrida fantáziája; ami a képen valójában perverz és performatív, az az, hogy megcserélődnek a szerepek: Platón diktál, Szókratész ír. Mégpedig feltételezhetően aláír – a saját halálos ítéletét.

lélekről szóló, orosz nyelvű érzelgős dal alatt a performanszban férfiak láthatók elegáns-ünnepélyes népi öltözékben. Szabályos sorba állnak, de ezt a lelkesítő képet dekonstruálja a performansz. Péniszük csupaszon, erektáltan látszik, de mire a dal véget ér, az egyébként mozdulatlan férfi-tabló eseménye az lesz, hogy a péniszek erekciója alábbhagy. Az abjektált szexuális test elhárított tárgy/objekt, végtelenül és radikálisan kizár, és arrafelé húz, amerre az értelem összeomlik. Slavoj Žižek jegyzi meg, hogy „az obszcén, a traumatikus valós az a pont, ahol a szimbolikus távolság összeomlik, ahol nincs szükség beszédre, jelekre, mert benne a gondolat közvetlenül kapcsolódik a Valóssal.” (Žižek, 2000, 231.)

A videóperformanszban végig fennáll valamiféle lezárás és eltüntetetés, sőt, vakság az abjekt beszennyező, szenvedésteli természetével szemben. Kristeva is jelzi, hogy a rituális értelmezés „totálisan vak tud lenni a szenny iránt [...], hasadás áll fenn a test territóriumára, egy bűnösség nélküli autoritás, az anya és természet összeolvadás, illetve egy teljesen más, a szégyent, bűnt, vágyat jelző társas jelölési esemény-sor között.” (Kristeva, 1982, 74.)

A test, az abjekt az etnográfusi magyarázaton keresztül így fétissé válik, tárgyi csereértékként működik. Átveszi a kimondhatatlan, talán nem is létező tárgy vagy éppen vágyfantázia helyét.¹² Freud látszólag egyszerű magyarázatot talált a fétisre 1927-es tanulmányában: „a fétis a női fallosz pótléka (az anyáé), amiben a fiúcska hitt, és amiről [...] nem akar lemondani.” (Freud, 1997, 153-154.) Akkor sem, ha egyébként megtapasztalja ezt a hiányt, továbbra is hisz a női falloszban, hisz különben a kasztráció veszélyét kellene vállalnia. „Valami más lépett a helyére, ami úgymond ennek a pótlékává lett, és az előbbinek szóló érdeklődés örökösének tekinthető. Ez az érdeklődés azonban még erőteljesebbé válik, mert a kasztrációtól való félelem ebben a pótlékban egy örökké emlékeztető jelet állított sajátmagának.” (Freud, 1997, 154-155.) Ami különös és fontos karaktere a fétisnek, az az, hogy nem a hiányzó falloszt helyettesíteni tudó szimbólumok lesznek a fétistárgyak, „sokkal inkább egy folyamat megakadásáról” van szó, és a „traumatikus élmény előtti utolsó benyomás fétisként őrződik meg.” (Freud, 1997, 155.) Ezért lesz később kulcsszerepe a fétis megformálódásában a lábnak, a cipőnek vagy a ruhadaraboknak. Abramović a *Balkan Erotic*-ben végig fétiskeretbe fogja a történeteket és a performanszokat (de ez a *Lips of Thomas*-ra is jellemző az apa-anya katonai jeleivel, a puskával, a katonasapkával és a vörös csillaggal). Ezek a szimbólumok mind fetisiztikus helyettesítései valami kimondhatatlannak, traumatikusnak. Érdekes – írja Giorgio Agamben –, hogy „a fetisiztikus típusú mentális folyamat a költői nyelv egyik leggyakoribb trópusával, a szinekdochéval és rokonával a metonímiával azonos.” (Agamben, 1992, 32.) A fetisiztikus pillantás következménye egyfajta hasítás lesz, az én hasadása, mely szerint a fetisizta egyrészt tudatában van a ténynek, hogy az anya, a nő nem rendelkezik pénisszel, másrészt tudattalanul továbbra is úgy gondolja, hogy

¹² A fétisproblémának nagy szakirodalma van, ennek részletes ismertetésére jelen tanulmánynak nincs lehetősége. A téma felvetése kapcsán elsősorban Freud klasszikus szövegein és a pszichoanalitikus írásokon túl Giorgio Agamben *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* című könyvének több fejezetében olvasható fétis elemzés (1992), illetve a Derridát fordító, filozófiában is járatos Alan Bass könyvei (elsősorban 2018) voltak a forrásaim.

rendelkezik vele. Két nagyon fontos énképző folyamat, a hasítás és a tagadás (*Verleugnung*)¹³ felfedezése történik meg e rövid Freud-írásban.

Abramović is hasított pozíciót állít, folyamatosan játszik a fetiszizálással. Egyrészt az obszcén testi történéseket mutatja (ez a tudattalan képzelete annak, hogy valami, a szexuális test megvan, így és így működik), másrészt ennek „etnográfiai”, logikus értelmezését végzi el. A „tudományos leírás” azonban egyáltalán nem a látottra vonatkozik, mintegy elbeszél mellette. Kettős játékot játszik: megmutatja a hasításban elválasztott tudattalan tartalmat, a primer testi prezentációt, és egy erre kapcsolt olyan textuális vagy éppen tárgyi-képi magyarázatot, amely fétisként fedi el, értelmezi át a testit. Ám ez fordítva is megtörténik: a valóssal, a radikálisan heterogén (vérző, szenvedő, élvezet nélküli) testivel dekonstruálja az értelmet kijelölő fétis jelentését. Ez „felidézi a freudi *Verleugnung* jelentését, pontosan ez a fajta »negatív referencia« az, ami e szó különös poétikai jellegét mutatja.” (Agamben, 1992, 32.) A háttérben kimondhatatlanul egy harmadik réteg sejlik fel: a trauma rétege. Egy alapvető, pótolhatatlan Dolog hiánya. Ahogy Darida Veronika fogalmaz: „A hisztériás test folyton re-prezentál: újraél vagy újrajátszik egy egykori traumát. Mindeközben nincs jelen a jelenben (szemben a színészi testi jelenléttel, a színészi játék »itt és most« mivoltával), hanem a saját múltjában van, hiszen egész teste ezt a feledhetetlen és újra megelevenedő múltat hordozza. A hisztériás teste nem a jelenben élő test, hanem egy múltbeli test feltámadása [...] az előttünk megjelenő testben.” (Darida, 2012, 9.) A performanszban résztvevő testek, így Abramović teste is ilyen „múltban élő test”, amely a jugoszláv háborús emlékek mellett személyes, magán(y)színházként¹⁴ reprezentálja az elfojtott traumatikus tartalmakat.

Felhasznált irodalom

- Abramović, M.** (2021). *Aki átment a falon*. Ford. Nagy Ágnes. Budapest: Athenaeum.
- Agamben, G.** (1992). *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. (Ford. Roland L. Martinez.) Minneapolis: University of Minnesota.
- Artaud, A.** (1978). *Suppôts et supplications. Cœuvres Completes XIV*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A.** (1990). Az érzelmi testkultúra. Ford. Bethlen János. In: Uő: *A színház és az istenek* (199-207). Budapest: Orpheus.
- Bass, A.** (2018). *Fetishism, Psychoanalysis, and Philosophy: The Iridescent Thing*. London: Routledge.
- Bécsy T.** (1985). *Egy színházelmélet alapvonalai*. Budapest: Magyar Színházi Intézet.

¹³ E terminus az elhárítás egy radikálisabb változatát jelzi. Az elfojtás olyan elhárító mechanizmus, amely lehetővé teszi a terápiában az elfojtott visszaidézését. Az elfojtás nyomán keletkezett képzetek legalább részben metaforikusak, interpretálhatók. A tagadás viszont lehetetlenné teszi a megtagadó képzetből az eredeti megtagadott visszaforgatását, a terápiában nem lehetséges interpretálása. Freud a fétis kapcsán fedezi fel, aztán egyre fontosabbnak tartja ezt a folyamatot. Lacan is felveszi ezt a fonalat, „*forclusion*”-ként utal rá, és a pszichózis eredetében fedezi fel.

¹⁴ A kifejezést Darida Veronikától kölcsönzöm. (Darida, 2012, 21.)

- Büscher, B.** (2009). LOST & FOUND: Archiving Performance. (Ford. Charlotte Kreutzmüller.) *Media, Archive, Performance*, 2009/1. <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>. [2021. 11. 10.]
- Carlson, M.** (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell.
- Csabai M. – Erős F.** (2000). *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*. Budapest: Jászöveg Műhely.
- Darida V.** (2012). *Hisztériák*. Budapest: Kijárat.
- Deleuze, G.** (1995). Francis Bacon, az érzékelés logikája. Ford. Babarczy Eszter. *Enigma*, 2(3): 30–52.
- Derrida, J.** (1987). *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Ford. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago.
- Derrida, J.** (2007). A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó. *Theatron*, 6(3-4): 23–37. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/02JacquesDerrida.pdf>
- Didi-Huberman, G.** (2004). *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Ford. Alisa Hartz. Cambridge: The MIT.
- Egri P.** (2021). A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performanszának dekonstruktív poétikája. *Filológiai Közlöny*, 67(2): 162-174.
- Ferenczi S.** (1982). A hisztériás materializáció jelenségei. In: Uő: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében* (226-247). Budapest: Magvető.
- Freud, S.** (1997). A fetisizmus. In Uő: *Ösztönök és ösztönsorsok. S. Freud művei VI.* (151-158). Budapest: Filum.
- Freud, S.** (2011). *Az ősvalami és az én*. Ford. Hollós István és Dukes Géza. Budapest: Belső Egészség.
- Freud, S.** (2012). *Tanulmányok a hisztériáról*. Ford. Bart István és Schulcz Katalin. Budapest: Animula.
- Gennep, A. van** (2007). *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: L'Harmattan.
- Grossmann, É.** (2012). Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél. Ford. Schneller Dóra. *Enigma*, 19(72): 60-68.
- Jászay T.** (2012). Játék életre halálra. *Revizor*, 2012. júl. 5. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012/>
- Jones, A.** (2011). The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *The Drama Review*, 55(1): 16-45.
- Kristeva, J.** (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. (Ford. Leon Roudiez.) New York: Columbia University.

- Kristeva, J.** (1996). Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20: 169-184.
- Kristeva, J.** (2007). A melankolikus képzelet. Ford. Dobossy Anna. *Thalassa*, 18(2-3): 29-50.
- Lacan, J.** (1997). *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Ford. Dennis Porter. New York: W.W. Norton.
- Nasio, J. D.** (1990). *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris: Rivages.
- Orbán J.** (2014). A performativitás kegyetlensége. In: Di Blasio Barbara (szerk.), *A performansz határain* (40-63). Budapest: Kijárat.
- P. Müller P.** (2009). *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi.
- Phelan, P.** (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Rosner K.** (2012). *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*. Budapest: L'Harmattan.
- Safouan, M.** (1980). In praise of hysteria. In: Stuart Schneiderman (ed.), *Returning to Freud* (55-60). New Haven: Yale UP.
- Žižek, S.** (2000). The Thing from Inner Space. In Renata Salecl (ed.): *Sexuation* (216-260). Durham/London: Duke University.