

KÉRCHY VERA:

LARS VON TRIER MELANKÓLIÁJA MIKRO- ÉS MAKROSZINTEN

A Trier-filmek kapcsán megszokhattuk azt a sajátos gesztust (ha akarjuk, posztmodern játékot), hogy az elsődleges történeten túl mindig mintha tálcán lenne kínálva egy értelmezési szemszög – egy műfaji kód (pl. a musical a *Táncos a sötétben* esetében, 2000) vagy egy metanarratíva (a pszichoanalízis az *Antikrisztusban*, 2009) –, s e direkt tálalás legalábbis gyanút ébreszt az értelmező befogadóban. És valóban, ezeknek a közvetlenül megszólított filmnyelvi idézeteknek mindig az eltolás, a kisiklatás, egy másik kód általi fölülírás, az elbizonytalanítás a sorsa. Az Antikrisztushoz hasonlóan a *Melankólia* (2011) is pszichoanalitikus témát céloz (ez esetben már a címben), miközben a második rész a sci-fi műfajának alapvonásait is felskicceli. A melankólia megszólított pszichoanalitikus diskurzusának nyomába eredve, a jelenség Judith Butler-i továbbgondolása mentén eljuthatunk ahhoz a beszédaktus-elméleti diskurzushoz, mely az identitás önazonos képzetének dekonstruktív kibillentettségét hirdeti – amúgy Trieresen.

Talán egy esküvői szertartás kapcsán nem jut mindenkinek olyan hamar eszébe Austin beszédaktus-elmélete (Austin, 1990), mint ahogy az Antikrisztus díványszituációja kapcsán a freudi módszer. Úgy gondolom, hogy a *Melankólia* Justine-fejezete – tudatosan vagy tudattalanul – Austin beszédaktus-elméletének metanarratíváját is hordozza, és Freud melankóliáról írott gondolatait (Freud, 1997) ezzel összefüggésben, ezen keresztül idézi meg. Ezzel a gesztussal pedig Trier ugyanoda jut el, mint az elmélet frontján Judith Butler, aki a drag performansz szubverzív jelenségét, a „sikertelen” (szándék nélküli, idézetszerű, rituális) performatívum derridai olvasatát (Derrida, 1977) és a veszteség tudattalan megtartásaként leírt freudi melankóliát összekapcsolva elemzi (2003). A performativitás dekonstrukciós diskurzusához tartoznak a Parker–Sedgwick szerzőpáros írásai is, akik Butlerhez hasonlóan szintén a sikertelenül, eltorzítottan véghezvitt performatívum követésében látják a társadalom hatalmi érdekeit kiszolgáló identitáskép kibillentésének lehetőségét – többek között egy házasságtörés keretei között színre vitt „I do”-s beszédaktus irodalmi példáját említve (2010). Mintha Justine melankolikus fellépése a házassági (lakodalmi) ceremóniában (a partin való botrányos viselkedése) ugyanezt a problémakört variálná: a konkrét történetben elfoglalt szerepét értelmezhetjük úgy, mint a feleségidentitásnak való konceptuális ellenállást, melynek tétje a performatív aktusok ismétlésére épülő hatalmi struktúra szubverziója. A szubverziós kísérlet

velejárója viszont a Másik-létbe való száműzetés, a beszédaktuselmélet metanarratívájában az én dezintegrációja mint a „sikertelen” performativitás sikeres keresztülvitelének következménye, Trier fiktív történetének szintjén pedig Justine fejezetvégi „bukása” (feltehetően valamilyen idegszanatóriumból tér vissza a második rész elején), a társadalmi normákból való kilépés, illetve kirekesztődés.

Ha a második fejezet világpusztulását az egyén szintjén való összeomlás kitágított, makro verziójaként értelmezzük, a sci-fi zsáner választása sem tűnik már meglepőnek – főleg ha azt nézzük, hogy a terror metaforáját már szintén „lenyúlták” a dekonstruktív gondolkodók. A második, Claire-fejezet a Melankólia nevű bolygóval mint a radikálisan idegen Másikkal való találkozás története a terrorizmus minden hermeneutikai munkát ellehetetlenítő major eventjének dekonstrukciós diskurzusa (Derrida, 2003) felől közelíthető meg. A végső „nagy esemény” ugyanaz az emberiségnek, mint a trauma az egyénnek. A Földhöz meglehetősen hasonló külsejűként ábrázolt doppelgänger bolygó becsapódása a maga ellen forduló én sorsát ismétli – kiterjesztve az egyéni psziché történetét az emberiség általános rossz közérzetére.

Mindezek mellett a film narratív fejezetektől elkülönülő felvezető része, melyet erős művészeti utalásai miatt érthetünk egyfajta ars poeticaként, retorika és esztétika közti feszültségektől terhes, ami értelmezésem szerint egy újabb megfogalmazási módja (az önreflexió nyelvén) Trier *Melankóliá*ban feltáruló esztétikaellenes dekonstrukciós szemléletének. Ahogy ebben a vallomásos részben a fenséges zenei emelkedettséget a pusztulás képeihez rendeli, az erősen rímel arra, ahogy később, a narratív részben az életösztön és a halálösztön, egy építő, értelmes, kognitív dimenzió és egy pusztító performatív erő viszonyát ábrázolja a két összekapcsolódó női figurán keresztül. (Ez a szubverzív művészetfelfogás szemben áll például a *Melankóliát* közvetlenül megelőző *Antikrisztus* „zárszavával”, a férfirend happy endjével, mely a női rombolást végül kiiktatja a történetből, ezáltal az értelmes, rendezett világkép bevarrásával zárva a filmet.)

1. „Sikertelen” performatívum – melankólia

A film első fejezete – hasonlóan a dogmás Winterberg *Születésnapjához* (1998) – egy társadalmi rituálé permanens kikezdését viszi színre. A leromboláshoz a rendezőnek fel kell építenie azt a „csilivili” valóságot, aminek a funkciója a gazdagság, a hatalom, a családi összetartozás, a biztonságot adó szerelem attribútumainak felsorakoztatásával és viselkedési formáinak megismétlésével egy szilárd identitás, és tágabb szinten egy szilárd

közösség, társadalmi csoport létrehozása, megerősítése. Az esküvő-performansz kulcsfigurája a menyasszony, aki bár hitelesen (tökéletes mosollyal) indítja, az esemény során folyamatosan leépíti beszédaktusban kijelölt szerepét. Ezzel egyrészt sikertelenségbe fullasztja a házasság performanszot, másrészt ellenállásával az idegösszeomlásba juttatja saját magát. A metanarratíva szempontjából a kérdés az, hogy Trier pszichoanalízist és beszédaktuselméletet összekapcsoló esettanulmányában az elmebajt a szubverzió formájaként vagy annak szükséges rossz következményeként ábrázolja. A Melankólia újdonsága (a normasértő hisztériás női filmekhez, pl. a *Personához* [Bergman, 1966], az *Egy hatás alatt álló nőhöz* [Cassavetes, 1974] vagy *A vágy villamosához* [Kazan, 1951] képest), hogy az utóbbi mellett teszi le a voksát: a film második részével igazolja a határsértés normatív megítélésének kontextusfüggőségét: egy felborult világban Justine „elmebaja” nem létezik többé mint cselekményformáló elem, észrevétlenül kiíródik a történetből.

A történet a házassági ceremónia utáni lakodalommal kezdődik, mely szintén tele van performatív fordulatokkal, és az „I do”-s beszédaktus folytatásának, kiterjesztésének tekinthető. A rituálé szoros időtáblázatot követ, az ifjú párnak időre kell érkeznie, üdvözölnie kell a vendégeket, tósztokat hallgatni és mondani, meghatározott időben táncolni, majd tortát vágni, csokrot dobni, fotózkodni, stb. Trier gyönyörű díszetet teremt: egy vidéki birtok ad helyet a gazdag család rendezvényének, felvonultatja az esküvőszervezés reklámokból ismert parádés kellékeit. A pár limuzinnal érkezik, a menyasszony gyönyörű – a habos ruhától a bájos mosolyon keresztül a legapróbb gyöngyfülbevalóig. Az első hiba a limuzin elakadása, az autó ugyanis túl hosszú ahhoz, hogy bevegye a kastélyig vezető kis út kanyarait. A jelenet a határsértés későbbi képeit vetíti előre: ez a birtok és a világ közti határ lesz az, amit a film közepén a ló, majd a film végén az autók nem képesek átlépni. Hasonló szimbolikát követ a menyasszony küszöbön való átvitelének jelenete, ahol az aktus szintén akadályba ütközik, mintha a körülmények sem akarnák azt, amit Justine sem: nem lépi meg a számára kötelezően kijelölt státuszváltást, ugyanakkor, illetve éppen ezzel súlyos transzgressziót követ el, megsérti a társadalmi normák határait.

A pár két órát késik az esküvői partiról, majd amikor végre megérkeznek, a menyasszony először a lovát megy üdvözölni a vendégek helyett, és később a teremben a vendégek közül sem viselkedik mindenki az előírtak szerint. Az elvált szülők tósztaikkal szintén a házassági ceremónia által előírt identitáspozíciónak állnak ellen. A Parker–Sedwick szerzőpáros a „sikeress” házassági performatívum feltételei közül a tanúk szerepével

foglalkozva a performatívum többirányúságát elemzi (Parker–Sedgwick, 2010). A tanúk néma szavatolása a házasság sikerességéről egyben a tanúk identitására irányuló performatívum: feltételezi egyetértésüket a heteroszexuális rezsim hatalmi rendszerének működéseit illetően. Vagyis a házasságok identitása tükröt tart a nézők identitásának, és az egyik sikertelensége a másikat vonja maga után. Amikor apuka a tószájában anyuka zsarnokságáról beszél, anyuka pedig kifejti, mennyire nem hisz a házasság eszméjében, és arra emeli poharát, hogy „tartson, ameddig tart!”, Austin gondolatmenetét követve, pusztán ezzel sikertelenné teszik a házasságot, hiszen ellenállnak némán hallgató tanú-, illetve egyetértésüket hangosan kinyilvánító köszöntői szerepüknek, melyek a beszédaktus feltételrendszerének elemei.

Justine a vendégek szórakoztatása helyett nővére gyermekét fekteti le aludni, a tortavágásról egy forró fürdő miatt késik el, majd a házasság kötelezően előírt elhálását is visszautasítja, ellenben leteper egy ismeretlen vendégfiút a parkban. Mindez a psziché leépülésének, melankóliájának történetébe ágyazva, ennek ürügyén történik. Justine sikertelenné torzított performatívumával az identitás iteratív konstruálódását viszi színre, s ezzel a performatívumokon keresztül szerveződő hatalmi ideológiát szubvertálja.

Judith Butler performativitás-felfogása szerint az identitást létrehozó performatívum kötelezettsége alól egyrészt nem lehet tudatosan, szándék szerint kibújni, mivel szerkezete szerint az épp az identitás létrejöttét alapozza meg, másrészt nem lehet megérteni (s ebből fakadóan uralni, kontroll alatt tartani) azt. A performativitás megelőzi és megalapozza a döntési szándékkal rendelkező szubjektum létrejöttét, s mint ilyen – az intencionális kommunikáció, a retrospektív megismerés logikáján kívül eső – képtelen az általa létrehozott rendszerben megmutatkozni, az „öntudatos” szubjektum számára lehetetlen a (tudatosságot megelőző-megalapozó) performatív működést megérteni, reflexió alá helyezni. A társadalmi rituálék, performatívumok szándékolatlan-kényszerű ismétlésén keresztül létrejövő identitás azonban rögtön létrehozza a szándékosság illúzióját, a hitet, hogy én – mint öntudatos szubjektum – képes vagyok szándékkal és kontrollálható eredménnyel rendelkező, egyedi és egyszeri beszédaktusokat, „sikeres” performatívumokat működtetni. Ami *Melankólia*-értelmezésünk szempontjából érdekes, az az, hogy Butler a „valódi” (Austinnál „sikertelen”, Butlernél megelőző-megalapozó) performativitás elfojtódását, a metafizikus illúzió fenntartását, táplálását a melankólia működéséhez hasonlítja. Freud szerint a melankóliát az különbözteti meg a gyásztól, hogy a tárgyvesztés az előbbi esetében tudattalan, „szemben a gyással, amelynek során

a veszteségből semmi sem marad tudattalanul” (Freud, 1997, 133.). A melankólia esetében általában nem konkrét halálesetről, inkább egy absztrakció, pl. egy szerelem elvesztéséről beszélünk, ez a veszteség kevésbé megfogható, sőt az is előfordulhat, hogy „maga a beteg sem képes tudatosítani magában, hogy mit veszített” (Freud, 1997, 133.). Ennek a tudattalanságnak a következménye, hogy a melankólia esetében a tárgyvesztésből érveszítés lesz. Gyász esetében a libidó – miután az én megküzdött a „valóság próbájával” – elhagyja a tárgyat, hogy egy másik tárgyra szálljon. Vagyis bár az én elfordul a világtól, semmi nem érdekli, csak az elvesztett tárgy, ez még nem jelenti azt, hogy az elvesztett tárgyat ne tudnánk megkülönböztetni önmagunktól. A melankólia esetében az én válik a libidómegszállás tárgyává. Az én azonosul az elvesztett tárggyal, és ez – írja Freud – a szeretetkapcsolatok ambivalenciájának kibontakozásaként az érzelmi kötődés negatív aspektusainak előkerülésével történik. Az én a másik helyett gyűlöli önmagát.

Butler kontextusában a tudattalan tárgyvesztés a kizárt, letiltott szerelmi-szexuális viszonyt jelenti, „ez a hiány alapozza meg a heteroszexuális melankólia kultúráját” (Butler, 2003, 93.). Mivel a norma konstruált jellege láthatatlan, a veszteség tudattalan, így meggyászolhatatlan marad. Ennek következtében az én nem tudja elengedni a tárgyat, megtartja azt, azonosul vele.

Az elfojtás azonban sosem tökéletes, a hetero rezsím mögött olyan feszültség húzódik, amely megrengeti látszólag stabil alapjait, a szubverzió lehetősége épp a kimondatlanságban, a meggyászolhatatlanságban rejlik. A tudatos beszédaktus megcélozta ideál nem közelíthető meg maradéktalanul. Ezt a feszültséget engedi el a drag performer, vagy Parkerék példájában a házasságtörés keretei között lejátszott „I do”-s beszédaktus-parafrázis (Parker–Sedgwick, 2010). És ezt a szubverziót hajtja végre Justine, amikor döcögősen bár, de belép a házassági rituálé keretei közé, de csak azért, hogy belülről bomlassza, eltorzítsa, performativitásában eltérítse azt szándék szerinti jelentésétől. A szubverzió egyetlen lehetősége a(z) illuzórikus) „siker” performatívum (ki)használása. Mivel a Valóst nem tudjuk szándék szerint megjeleníteni, az imaginárius színház, vagyis az intencionált performatívum illúziója az egyetlen lehetőségünk a megszólaltatására. Ahogy Žižek mondja, aki a fantáziával játszik, ne csodálkozzon, ha előbb-utóbb megégeti a kezét. Addig-addig játszunk a tudatos színház, az intencionált performatívum aktusai szerint, addig-addig piszkálgatjuk a Valós és a Szimbolikus között közvetítő, egyensúlyozó Imagináriust, míg a Valós be nem tör az Imagináriusba, hogy elbizonytalanítsa, megrengesse a tudat színházának állításait. A „siker”

beszédaktus melankolikusan megőrzi az intenciót megelőző („sikertelen”) performativitást, s ezzel megoldatlanul hagyja problémáját, ami lehetőséget nyújt visszatérésének. A biztonságot nyújtó játék közben lehetőségünk adódik olyan játékot játszani, ami kívül esik a szimbolikus rend normaképző határain és megrengeti ezeket.

Értelmezésünk szempontjából úgy tűnik, az esküvő performatívumára, a merev társadalmi rituálék keretére csak azért van szükség a Trier-filmben, hogy ezzel lehetőség teremtsjön ezek megingatására – a performatívum hibás, mellécélzó használata által. A freudi és a butleri diskurzust összekapcsoló metanarratíva felől olvasva tehát elmondhatjuk, hogy a film első részében a melankólia allegorizálja s egyben el is végzi a társadalmi identitás szerepek normasértését. Justine a szubverzív „sikertelen”-melankolikus performatívum allegóriája (metaszinten), s egyben a normasértés melankolikus áldozata is (az elsődleges történet szintjén): hiszen a társadalmi normákból való kilépés az én dezintegrációjához vezet, a Rend világában ez a szubverzív karakter csak mint elmebajos szerepelhet. A második fejezetben, a Káosz világában viszont a Justine-karakter megállíthatatlan erősödésnek indul.

2. Terror – kísérteties találkozás a Másikkal

A káosz világot Trier – a feszültség esztétikáját követve – a Rend karakterének szemszögéből mutatja meg. A Claire-fejezet annak a szereplőnek a története lesz, akit az előző részben az esküvő főszervezőjeként ismertünk meg, az anya, a reprodukciós életösztön, a heimlich világának a karaktere. Az ő viszonylatában tud csak kísértetiesé válni az otthon; a gazdagságot, hatalmat, biztonságot jelentő birtok; és tágabban, az emberiségnek otthont adó anyatermészet. Claire unheimlich élményének legkifejezőbb képe a felvezető részben az elolvadó táj: a gyereket cipelő, a végső katasztrófában menteni vágyó anya alatt besüpped a golfpálya tökéletes gyepszőnyege. Justine Claire drámájában háttérszereplővé válik, hiszen itt ő van harmóniában a körülményekkel, mintegy békésen beleolvad a háttérbe.

Az idegszanatóriumból hazatérő testvérét befogadó Claire a család összetartásáért, a mindennapok rendjének fenntartásáért felelős a párnára helyezett csokitól kezdve a bolond nővér fürdetésén, a gyerekgondozáson és a vacsorakészítésen keresztül a bolygó megvédéséig. A mindennapok rituáléit működteti (szándék szerint „sikeres” performatívumokat célozva meg): kertészkedik, kilovagol, kávéfőz. Hozzá tartozik a férj racionális világa, aki drága műszereivel számolgatja a csillagok állását, és beígéri a

közelítő bolygó biztonságos elhaladását. Amikor a becsapódás már elkerülhetetlen tényé válik, Claire a katasztrófát is rendesen akarja megszervezni: „azt akarom, hogy rendben csináljuk, hogy szép legyen”, hogy együtt legyünk a teraszon bort iszogatva, zenét hallgatva. A végsőig harcol az életért és annak értelmes egésként való felfogásáért, a biológiai és az episztemológiai stabilitásért.

Nem nehéz a két női figurát egy pusztító és egy építő funkcióval párosítani. Justine leépít, széthúzza a rendet, a társadalmi rituálét éppúgy, mint saját pszichéjét, Claire pedig épít biológiai és hermeneutikai szinten egyaránt: mindent rendben, egységes értelemegészben akar látni, anyaként pedig továbbörökíteni az életet. Freudnál a halálösztön és az életösztön, a dekonstrukcióban a jelölő reflektálhatatlan, jelentéseltérítő, „arcongáló” performatív jelölőfunkció és az értelmesség-jelentéssé olvasó, folyton interpretáló, „arcadó” kognitív dimenzió (de Man, 1997a; de Man, 2006) megfelelői ők. És amiben a Trier-film valóban összhangban látszik lenni ezen elméletekkel, az a két nő viszonyának és környezetbeli ábrázolásának módja. Miért nem teszi Trier Justine-t saját hazája, a káosz (a bolygó becsapódásának története) főszereplőjévé, Claire-t pedig egy sikeresen véghezvitt beszédaktus (mint amilyen a házasság) ágensévé? Azzal, hogy Trier keresztbe szerkeszt (Justine a címe a Rend és Claire a Káosz fejezetnek), megmutatja a kettő elválaszthatatlanságát, ugyanakkor, mivel mindkét esetben hatalmas feszültségben látjuk őket, a kettő összeegyeztethetlenségét is. (A Justine-fejezetben a környezet – a beszédaktusok társadalmi rendje – maga Claire, a Claire-funkció; a Claire-fejezetben a környezet – a becsapódó bolygó – pedig Justine, az ő nagybetűs verziója, a Melankólia.) A két nő egymás világában él, egyik sincs a másik nélkül, ugyanakkor az egyik a másikban elpusztul. A két funkció egymást kizárón fonódik össze, ezt mutatja meg a Trier-film szerkesztésmódja, és ezt összegzi az emblematikus utolsó kunyhóbeli kép.

Claire szentimentális káoszrendezési/-szervezési tervét leszavazva Justine unokaöccsével varázskunyhót épít, amiben – a gyereket megnyugtató ígéri – majd átvészeli a becsapódást. A drága szerkezetek, a racionális ész és túlélési ösztön elbukik, és győzedelmeskedik a regresszió, a gyermeki fantáziálásba és egyszerűségbe való visszalépés. A kunyhóban a katasztrófában belső békére találó melankóliás Justine-t meditációs tartásban látjuk (háttal a bolygónak, mintegy azonosulva vele), az anya Claire-t (akinek a gyerek szinte semleges érzelmű tartozéka) pedig összegörnyedve, fülét-szemét befogva, szenvedéssel teli. A kunyhó kicsiben ismétli a háttérben történeteket: mint pszichén belüli gubó, magában megosztja a pusztító és az építő ösztönöket, miközben makroszinten az idegen bolygó pusztító közelítését, majd becsapódását látjuk. Ami a

dolog érdekessége, hogy a kis bolygó nagy bolygóba való csapódásának a képe egyben a megtermékenyítés pillanatát is felidézi, megint csak Freud gondolatával összhangban a szexualitás és a halál összekapcsolásáról.

3. Dekonstruktív esztétika

Ha választani kellene a két nő közül, akkor érzésünk szerint a *Melankólia* Justine filmje (a cím is erről tanúskodik): az első rész szubverzív magatartásával, majd a második rész belső békéjével Trier a halálöszön boldogságát viszi színre. A felvezető képsorok és a két unhappy end is mintha ezt erősítené. A cím előtti szürreális-látomásos képsor képzőművészeti alkotásokra való utalgatásaival és markáns esztétizáltságával gyaníthatóan valamiféle művészi önreflexiót (is) hordoz. A fájdalom, a halál szörnyűségeit letagadó, elkendőző klasszikus esztétikát kritizáló dekonstrukció példái a Laokoón-szoborcsoport és a Tövishúzó fiú, melyek a gyötrelmek jeleneteiként megnyugtató szépséget árasztanak. (Különösen a Tövishúzó elemzése szemléletes Paul de Man fejtegetésében, amely szerint a seb szó szerinti eltakarása az esztétikai formalizálás (valóságot) elhallgattató erőszakosságát allegorizálja [de Man, 1997b].) Trier nem takar el, képei úgy gyönyörűek, hogy egyben megmaradnak a borzalom képeiként. Az esztétikus hatást, a fenségesség élményét nem valami morálisan felemelő tartalomhoz, hanem a pusztulás jeleneteihez köti. Ugyanaz a felemelő zene festi alá az indák által lehúzott menyasszony melankóliájának képét, a gyereket a folyóssá vált anyatermészetben menteni akaró anya sci-fi jelenetét és a külső pusztulásban belső békére találó Justine portréját. (Ezzel is a Justine-i pusztulást-pusztítást emelve főszerepbe.) Ezekkel a képekkel Trier egyszerre valósítja meg a klasszikus esztétika működését, és mutatja meg a Tövishúzó sebet, az elhallgatott fájdalmat. Társadalomkritikai, polgárpukkasztó törekvései az Idiótáktól kezdve a Dogville-en keresztül itt párolódnak le legtisztábban: a művészet transzgresszív küldetésének demonstrációjában. Mindez a művészeti hitvallás összhangban áll a narratív részek pszichoanalízist és dekonstrukciót összekapcsoló történeteivel, melyekben a halálöszön, illetve a jelölő gyilkos önkénye úgy húz szét minden normalitásra és értelem-egészre irányuló törekvést, mint ahogy a Tövishúzó vérző sebe itatja át a normatív-szemérmes szépségeszmény gézpólyáját.

Irodalomjegyzék

- Austin, J. L. (1990). *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Butler, J. (2003). *Kritikus queerség*. *Theatron*, 4(2):84-97.
- De Man, P. (1999). *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Budapest: Magvető, 2006.
- De Man, P. (1997a). Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 2-3:93-107.
- De Man, P. (1997b). Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. *Enigma*, 11-12: 80-98.
- Derrida, J. (1988). Signature, Event, Context. In: *Uő: Limited Inc* (1-23). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Borradori, G. (2003). Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides: A Dialogue with Jacques Derrida. In: *Uő, Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida* (85-136). Chicago: University of Chicago Press,
- Freud, S. (1997). Gyász és melankólia. In: *Uő: Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest: Filum Kiadó, 1997. 129-143.
- Parker, A. – Sedgwick, E. K. (2010). Bevezetés. Performativitás és performansz. *Apertura*, 6(1)
- Žižek, S. (2002). *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center of Humanities, University of Washington.