

BÓKAY ANTAL

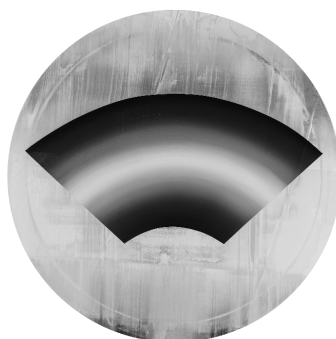
# TEKINTET – FÉTIS – ANYAI ABJEKT

## Alexander McQueen Voss divatperformanszának pszichoanalitikus értelmezése

### Divat és pszichoanalízis

■ A divat pszichoanalitikus megközelítése mindössze az elmúlt két-három évtizedben vált a tudományos diskurzus markáns és legitim vizsgálati területévé. Az utóbbi időszakban számos tanulmány, meghatározó jelentőségű monográfia, valamint nemzetközi és hazai divatkiállítás foglalkozott e kérdéskörrel. Nemzetközi kontextusban Valerie Steele<sup>1</sup> munkássága, míg a magyar tudományos közegben Egrí Petra<sup>2</sup> azt kutatják, hogy a divat látszólag felszínes, üzleti világa, tárgyai milyen vágyakat, megnyilvánuló és elfojtott belső értelmeket hordoznak.

Az öltözet, a divat az emberi test kiegészítése, egyfajta második bőr, mely újra fogalmazza a benne rejlő ént. Joanne Entwistle *The Fashioned Body* című könyvének kulcsdefiníciója az, hogy az öltözködés „szituált testi gyakorlat”, egy olyan emberi gyakorlati tevékenység, amely elkerülhetetlenül kötődik egyfajta testi kontaktushoz, hisz a ruha ténylegesen a testen jelenik meg. „A divat testekről szól: testek teremtik, viselik”<sup>3</sup>, és „az öltözék egyszerre intim tapasztalat és publikus megjelenése a testnek.”<sup>4</sup> Entwistle aztán Quetin Bellt idézi, aki szerint „ruháinknak annyira részesei vagyunk, hogy a legtöbbször nem tud teljesen közömbös maradni azok állapotával szemben: mintha a szövet valóban a test, sőt a lélek természetes kiterjesztése lenne. A mindennapi életben a ruházat mindig több, mint egy héj, az énélmény és az énmegjelenítés intim része, és olyan szorosan



**Az öltözet, a divat az emberi test kiegészítése, egyfajta második bőr, mely újrafogalmazza a benne rejlő ént. A mindennapi életben a ruházat mindig több, mint egy héj, az énélmény és az énmegjelenítés intim része, és olyan szorosan kapcsolódik az identitáshoz, hogy ez a három – a ruházat, a test és az én – nem külön-külön, hanem egyszerre érzékelhető.**

kapcsolódik az identitáshoz, hogy ez a három – a ruházat, a test és az én – nem külön-külön, hanem egyszerre érzékelhető<sup>5</sup>. A szituáltság, Entwistle számára, döntően kulturális, szociológiai és antropológiai vonatkozású, de ez az énképző, artikuláló konstrukció személyes vágyakat is megtestesít, azaz egy meghatározott személy önmegmutatását vagy éppen önelrejtettségét is jelzi. Az öltözék tárgyiasult én, szituáltsága jelentős mértékben bennem rejlik, illetve az öltözék jelentős mértékben engem szituál. Erről a mélyebb emberi összefüggésről szól Freud egy rövid, a felszínen ártatlannak tűnő „esettanulmánya”. Az *Álomfejtés* végén ír egy eset rövid ismertetése közben az öltözék szerepéről. Jelzi, hogy az öltözék valójába valami test közvetítette, testre mesterséges bőrként, az adott emberre rátett dolog, tehát egy én-folyamat:

„Múlt évben egy orvosi konzílium során értelmes és nyílt tekintetű leány került elém. Ruházata meghökkentő, s bár a női ruha általában csupa lélek, nála az egyik harisnyája lelóg, blúzának két gombja ki van gombolva. Lábfájdalmakról panaszkodik, és felszólítás nélkül lehúzza egyik harisnyáját. Fő panasa azonban szó szerint így hangzik: úgy érzi mintha *volna valami a hasában*, ami ide-oda mozog, és őt minden ízében *megrázza*. Eközben mintha az egész teste megmerevednék. A jelen lévő kolléga rám néz, úgy véli – a panaszt nem lehet félreérteni.”<sup>6</sup>

Freud azonnal interpretálja a hátteret, miszerint a lánynak „sikerült annyira letompítania a cenzúrát, hogy egy fantázia, amely máskülönben a tudatelőttesben maradt volna, testi panasznak álcázva bekerülhetett a tudatba”<sup>7</sup>. De a leírásból tudjuk, hogy nemcsak testi panasz volt a jel, hanem az öltözék is.

A test és az öltözék ilyen közeli kapcsolata azt jelzi, hogy bizonyos esetekben a ruha a tudatos és tudattalan bensőség, a személyes vágyak artikulációs terepe lehet. Benne maga az én konstruálódik, vagy éppen bomlik meg, az „én szituált test”. Freud erről sokat ír az *Én és az ősvalami* című munkájában. Nevezetes, sokat idézett definíciója szerint „az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek”<sup>8</sup>.

Lacan az én ilyen freudi definíciója kapcsán írja, hogy az éennek „szoros kapcsolatban kell állnia a testtel. Nem érzékeny, érzéki, impresszionista felületről van szó, hanem arról a felületről, amely egy formában tükröződik. Nincs olyan forma, amelynek ne lenne felülete, a formát a felület határozza meg”<sup>9</sup>. Az én ilyen megformálódása az álommunka (az irodalom vagy éppen a divat) retorikai-performatív stratégiáival történik, az imaginárius és a szimbolikus egymástól eltérő, de sokszor össze is olvadó tárgyképzésein keresztül. Kétségtelen, mondja Lacan, hogy „az ember testként ismeri önmagát (az ember tudatára ébred önmagának, mint testnek, mint a test üres formájának”<sup>10</sup>, azaz az én test-szituált, Freud szavaival: „vetülete egy felületnek”, és ezért nyilvánvaló, hogy „az én a szeretett tárgyakkal való egymást követő azonosulásokból épül fel, amelyek lehetővé tették számára, hogy formát nyerjen. Az ego úgy épül fel, mint egy hagyma, lehámozhatjuk, és felfedezhetjük az egymást követő azonosulásokat, amelyekből kialakult.”<sup>11</sup> Öltözködésünk szubjektív intencióból formált, ezért ilyen azonosulásokat, testi, az Imagináriusból származó alapformákat rejt és dominánsan az *objekt a-ra* épül. Az „épülés” ebben a kontextusban egyben azt is jelenti, hogy ezek a nárcisztikus tárgyviszonyok nem stabil képek, hanem folyamatok, amelyek a szimbolikus felé tartanak, és a szimbolikus pedig általuk, az Imaginárius

tárgyképzések által átszőtt. McQueen számára a divat *Énjének* alkotója *én*-megélésének formája. A divat egyik formája az a kifutóra kísétáló manökeneken bemutatott divatos öltözék, ami a lacani Szimbolikus szintje. McQueen ezt folyamatosan kibővíti olyan preszimbolikus asszociációkkal és narratíva fragmentumokkal, imaginárius-preödipális formációkkal, traumatikus narratívákkal, amelyek a divatbemutatót performanszá változtatják.

Tanulmányomban arra vállalkozok, hogy pszichoanalitikus szemszögből továbbvigyem az Egri Petra könyvében megjelent<sup>12</sup> McQueen-interpretációt. Szeretném megmutatni, hogy McQueen a *Voss* divatperformanszban egy veszedelmes önanalízisen keresztül hogyan jelzi testi mivoltának énvétületét, hogyan épít fel olyan *én*-fragmentumokat – egy patológiás *én*-konstrukciót –, mely ennek a testi létezésnek a realizálását képes közvetíteni.

## A performansz pszichoanalitikus értelmezése

■ A *Vossnak*<sup>13</sup> kettős karaktere van. Egyrészt divatperformansz a divat természetéről; másrészt a divattervező önanalízise. McQueen így kettős szerepben van jelen, egyszerre ő a „pszichoanalitikus”, aki érti a divatbemutató lelki szerepét, de árulkodó produkcióján keresztül ő az analizált, a „nyílt tekintetű lány” is. A *Voss* interpretációja a divatnak és elmélyült értelmezése Alexander McQueennek magának.

A *Voss* pontosan és következetesen strukturált tér és idő szerinti *én*-forma. A tér három egységből állt, a legbelső egy sötét, többek szerint piszkos doboz. Ezt körülvette a divatbemutató hófehéren kivilágított, tükrös falú doboza, a „runway” tere, majd e dobozon kívül kapott helyet a kiváltságos közönség, a sajtó és a meghívottak. Az idő személyes, regressziós folyamat, a felnőttből indul, az ödipális (fétisisztikus) gyermekhez csúszik vissza, majd a predödipális csecsemő hallucációhoz jut el.

A terek felépítése megnyílásuk narratívája, a közönség felől indul, és a runway fényesen megvilágított terén át a szintér közepén álló sötét dobozig tart. Egy befele, pszichoanalitikus értelemben a lélek mélye fele vezető narratíva előrehaladásával nyílnak meg a terek. A show kezdetekor csak a közönségé ismert, a másik kettő a történet kifejlésével lesz csak látható. A performansz a láthatóság és a láthatatlanság megbonyolított, *én*-teremtő logikájára épül fel. McQueen saját léte összekötődik a divattal: a divatperformansz ezért a divat „lelki története”, vele párhuzamosan pedig Alexander McQueen lelki története.

Komplex módon szerveződik meg benne a divatbemutatók amúgy természetes és szükségszerű megismerési modalitása: a látás, mégpedig abban az értelemben, ahogy az Lacan tükörstádium-konceptiójából ismert. Freudtól némiképp eltérően Lacan a látás regiszterében fedezi fel a szubjektum megformálódásának normális és patológiás útjait. A látás és benne az azonosuláson keresztül elengedhetetlenül újrateremtődő Másik, nem megismerési aktus, hanem létezés, önteremtődés eseménye. A *Voss* ennek a látás-tekintet mozgásnak fantasztikusan mély interpretációja.

A három tér – a közönségé, a manökeneké, és az ismeretlen sötét dobozé – a látás szempontjából nagyon különböző. A nagyobb doboz belseje és külseje, a tényleges divatbemutató terét alkotó építmény üvegfala, mindkét felülete tükrös. Ezért abban a térben, amelyik világot kap, a fal tükörként működik, miközben a másik oldalról át lehet látni az üvegen. Ha a fényviszony változik, a

láthatóság is cserélődik. Ezért az elején a közönség nem lát be a divatbemutató terébe, hanem a tükröben csak önmagát látja, később azonban a belső tér megvilágításával nézhetünk be a kifutó terébe, ahonnan viszont a modellek – hisz a belső fal is tükrös – nem látnak ki. A harmadik tér már nem tükrös, és nem lehet a dobozba belelátani egészen annak felnyílásáig. Ez a titok, az elfojtás, a letagadás tere. Ez a láthatatlan, a kimondhatatlan.

## Az első tér

■ Az első tér a jelen, a divat tere. Szokásosan ebben a térben semmi más sem történik, minthogy helyet foglal a publikum. A *Voss* esetében azonban mindez másképp alakul. Az borítja fel ezt a divatbemutató szimbolikus rendje szerint várt lépést, hogy a leülés utáni várakozás szokatlanul sokáig tart. Furcsa módon egy órán át semmi sem történik. Ritmikus zaj-zene, monoton szívdobogás és vontatott levegővétel hangja hallatszik. A közönség félkörben ül egy a kifutót helyettesítő nagy üvegdoboz mentén. Nem látja, mi van ott belül, mert a doboz külső üvegfala tükrös, ezért a közönség egyre kényelmetlenebbül érzi magát, előbb-utóbb mindenkinek szembesülnie kellett saját tükörképével, az egyetlen láthatóval. Választaniuk kellett, hogy elfordítják-e a tekintetüket, esetleg magukat nézzék, vagy éppen a tükröben látható többi embert. Egy idő után ez az önvizsgálat intenzív és paranoiás önbizalomhiányt eredményezett. A néző nézésében, látásaktusban való szokásos elhelyezkedése megfordul, és mintha nem is ő nézne, hanem a tekintet hatalma telepedne minden egyes nézőre. A tükrő visszánéz rájuk. McQueen abszolút tudatos volt ebben a kellemetlen és türelmet próbáló játékban. Némi cinizmussal figyelte a közönség zavarodott várakozását.

A „*látás versus tekintet*” ilyen énteremtő (énmegszüntető) működését Jacques Lacan írta le 1964-es szemináriumában<sup>14</sup>. A tekintet a felnőttnél már megfordítja e tükröt, és egy Valós, az „*objet a*” homályos emlékére vetülő viszonyban rombol és épít. Ennek áldoztai a közönségben ülők. Ám McQueen maga sem mentes a tekintet romboló hatalmától, maga is zavarba jön a tárgy tekintetétől. Felismeri a rá szegeződő, őt magát is formáló tekintet hatalmát. A közönség tagjai „látni akarnak”, sőt, birtokba akarják venni a „bemutatót”. A furcsa tér, amibe kerültek viszont nem engedi őket látni, hanem éppen ellenkezőleg, a tükrő által rájuk vetül a tekintet. Itt az első térben egy elsődleges pszichés rend teremődik: a nézés és tekintet ellentmondásos egymásra vetülése. Mit lát a „néző”? Semmit. A tekintet hiány jelét. Önmaga valóságának tagadását.

## A második tér

■ A várakozás leteltével az üvegekockában felgyűlő éles fehér fény a közönséget, az önreflexív vakságból hirtelen mindent látóvá, *voyeur*-é, a tekintet tárgyából a látvány birtokosává teszi. A közönség végre látszólag visszakapja a látás hatalmát. A meglátott manökenek viszont nem látnak ki saját terükből. Nem látják a látvány büszke birtokosait, a közönséget. A tér, amiben mozognak belül tükrös, tehát letapogatják a tükrös doboz felületét. A tér egy elmeklinika nagyterméhez hasonlít: hófehér csempe, gumifal. A manökenek mozgása, öltözéke, kinézete is erőteljesen felülírja a divatbemutatókon elvárt szimbolikus rendet. Mozgásuk koordinálatlan tétova. Arckifejezésük sem követi a divatbemutatók szokásos sematikus manökenjeleit. Erős érzelmek jelennek meg az arcukon.

Amit a performanszban látunk, és velünk együtt a nézők látnak már a divattervező fantáziája a divatról, a női test és az öltözék viszonyáról. A bemutató ugyanis kettős: egyrészt mindennapi ruhákat látunk felvonulni, másrészt viszont ezekbe keveredve, szabálytanul illeszkedő, olykor hordhatatlan öltözékszobrok jelennek meg. Az önanalízis története itt már a felnőttben őrzött, makacsul érvényesülő ősi kisfiú McQueen fétisisztikus fantáziáihoz megy vissza a nőiség kutatásában. Ahhoz az ijesztő, szorongást keltő ősemlekhöz jut, hogy a nőnek van valami titka, amit a fétissel el kell rejtteni. De a fétistárgyról visszavetődő tekintet zavarossá válik. Idegen, torz láthatóságok törnek be, anamorfikus résztárgyak jelennek meg.

A tekintet gépezete úgy épül ki, hogy a néznievaló a divattervező akaratából a szokásostól eltérő (perverz) láthatóságot kényszerít ki. A megszokott manökenek helyett látástól, a visszanezéstől megfosztott támolygó figurákat látunk, és a ruha, ami rajtuk van, kiegészül értelmetlen, azaz „megláthatatlan” dolgokkal: kitömött sólymokkal, tengeri kagylóhéjakkal, madártollakkal vagy éppen papírból készült várszerű palotaépülettel. A női test (a manöken) már nem önmaga látható így ruházatában, hanem (ahogy Holbein képén a folt) „ruha-rátét” elfedi őt, uralja a megjelenést egy megdöbbentő tárgylátvány. Ez a fétis, a látó, néző én védekezése a női test kimondhatatlan titka ellen.

A fétis a kora gyermekkori ödipális lelki küzdelem produktuma.<sup>15</sup> A kasztrációs szorongás áradatában működő gyerek bizonyosságot keres arra, hogy a vágyaiban legfontosabb szexuális jel, a test, a fallosz minden fontos szeretetforrásánál (így az anya testén is) megtalálható. Ha valamilyen trükkkel, látszattal elfedi a fallosz, a pénisz testi hiányát, akkor eltűnik a kasztráció fenyegetése. Az anyának, a nőnek nincs fallosza, eleve kasztrált, és ezt feloldhatatlan titokká kell tenni. E hiányt a gyermek, és a későbbi fétisiszta, a biztonság kedvéért úgy pótolja, hogy metonimikusan (eltolással) kitalált tárgyat helyez a testre. Olyat, amely megfogja a látást, pótolja a hiányzót, megállítja a kutatást, és ami a mögötte rejülő sejtés ellenére lehetővé teszi a vágy fenntartását. A fétis, Derrida szerint: „a dolog maga helyettesítője, mint a létezés központja és forrása, a jelenlét eredete, a dolog maga par excellence (..) a fétis ellentétben áll a dologgal, a jelölt igazsággal, amelynek a fétis helyettesítő jelölője”<sup>16</sup>. Ami ebben traumatikus az az, hogy „igazi” nem létezik, és ha a vágy betekint a helyettesítő, elfedő fétis mögé, a hiány borzadályával találkozik (ez történik a performansz harmadik, záró részében). A fétisisztikus tekintetről írja Lacan: „Soha nem nézel rám arról a helyről, ahonnan látlak téged”<sup>17</sup>. Helyette olykor vonzó, máskor inkább riasztó tárgyak néznek rám, az igazi (a fallosz) soha nem tud megjelenni, de a tagadáson keresztül mindig működik a látványomban. Ez történik a divatbemutatóban a fétisisztikus tárgyak segítségével: az erotikus női test, a vágy igazi tárgya „nincs”. A nem ritkán megmutatózó mezítelen női testek McQueennél nem erotikusak, hanem traumatikusak. Nem az Imaginárius vágy-eredetet, hanem a romboló nemlétezés traumájának élményét, a Valósta villantják fel. A tépelt ruha, vagy az elkínzottságot közlő arcjáték a szexuális erőszak, nem pedig az élvezet jele. A „teljes igaz”, a kasztrált anyai test azonban itt még fétissel elfedett, nem jelenhet meg.

Caroline Evans e második, divatbemutató részről szóló összefoglalója szerint: „A modellek feje bekötözve volt, arcuk sápadt. A ruhák fétisizált anyagokból készültek: tollakból és kagylóhéjból. Az egyik modell fején ragadozó madarak köröztek. Két ruha tintahal és kagylóhéjból készült, egy másik pedig a modell nyakától a bokáig borotvakagylókkal volt beborítva”<sup>18</sup>. A divatbemutató színen meg-

jelenő első modell, Kate Moss, még egy ready-to-wear ruhába lép a térbe. Járása is szabályos, de már rátapad a számára is átláthatatlan üvegfalra. Az egész bemutató azonban fetisizált, a fellépő manökenek sora a közepén álló sötét doboz körül kavargó, és a közönség felé fordított tükrös üveghez nyomul.

Normális esetben a fétis lehetővé teszi legalább annak az iránynak a felfedezését, amerre a vágy és tárgya található. Egy női fehérneműt gyűjtő fetisizista metonimikus logikája könnyen felfejthető. McQueen fétisei már sokkal bonyolultabbak. Nem utalnak szexuális vágyra, nem az életösztön fétisei, hanem a halálösztön irányára kapcsolódnak. Az egyik modell madártollakból készült, földig érő szoknyát visel, három kitömött sólyommal díszített fejdíszből álló összeállítással. Minden a halott természetére utal, a manöken arca, mozgása is kétségbeesést sugall.

### A harmadik tér

■ A divatperformansz utolsó eseménye, a sötét belső doboz felnyílása, majd üvegének széttörése. Ez már kizárólag performansz: a divat nem jelenik meg benne. A test, a falosz nélküli obszcén test kikerülhetetlen tekintetként vetül a nézőre. Romlást, rothadást mutató minden tárgya, és elsősorban a benne megjelenő kövér női test radikális abjekció<sup>19</sup>, amiben – Kristeva definíciója szerint – „a lét sötét lázadásainak egyike” (...) egy mértéktelen külső vagy belső fenyegetés, túl a lehetségesen, a tolerálhatón, az elgondolhatón”<sup>20</sup> nyilvánul meg.

Michelle Olley – a performansz zárójelenetének meztelen modellje – írja naplójában, hogy „Én vagyok McQueen lüktető tükre, a divat legnagyobb félelme... Én vagyok a divat halála, a szépség halála, a fétis halála.”<sup>21</sup> A fétis lényegéhez tartozik a hasítottság és a titkos tárgyi mély, valami radikális Másik feltételezése, ami addig tud valóban fétis lenni – megvédeni a traumatikus felismeréstől –, amíg a hasítás és elrejtés (a tagadás) hatékony. Ha a meztelen, kövér nő megmutatja a derridai értelemben vett „igazságot” (a kasztrált anyafigurát), akkor ez „megszünteti a fétis-objektum létjogát”<sup>22</sup>, a fétis kerül törlésjel alá. Michelle Olley „a naplóbeszámoló alapján a kockában lévő mozdulatlan jelenlét és az elviselhetetlenül hideg hőmérséklet, a többórás várakozással és lélegeztetőgéphez való kötöttséggel nemcsak mentális, hanem testi terrornak, egyfajta halálállapotnak is beillt. McQueen lényegében megkínozta a fétisírónt mint modellt”<sup>23</sup> – írja Egri. Olley teste, a perverz, abjekt anyatest, Kristeva terminológiáját követve, olyan test, ahová halálos a visszatérés. Nincs sem belül, sem kívül, mert az anyai abjekt, az ölelő khóra negatív párja, hallucinatorikus fantazmagória.

A trauma, a széttörő, egyáltalán nem tükröző, a láthatatlanságból létezésbe lépő tükörtelen üvegfal és a benne lakó női test már nem divatbemutató, hanem a McQueen-performansz eseménye. Egy önálló, tragikus hallucinatív műalkotás, mely a saját sors konstrukcióját, dekonstrukcióját végzi el. Mert ki lehet, ez a divattól sokszorososan távoli, halálelemekkel körülvett női test? Aki ezt McQueen személyes kérésére elszenvetde, megjelenítette naplóbejegyzésében le is írja, hogy „ismerve McQueen látványosság iránti vonzalmát, gyanítottam, hogy ez valami Angela Carter-féle, ösztönös nőstényszörnyszerep lesz. És édes Jézusom, igazam volt. Monsieur McQueen egy Big Momma Muerte-féle befejezést készített elő.”<sup>24</sup> Benne, vele McQueen egy súlyos, veszedelmes regresszióban saját abjekt anyafantazmagóriájához tért vissza, ami ebben a regresszióban túl közel visz egy szadisztikus-mazochisztikus, halálhoz vezető ősállapothoz.

Az itt még csak színpadra állított, divatperformanszba „szelídített” záró anyahallucináció McQueen életében valós performanszá, sorscselekvéssé válik. A Voss után tíz évvel, 2010-ben meghal McQueen anyja. Az ő halála után egy héttel, temetése előtti napon McQueen öngyilkos lett, felakasztotta magát. Az anyai test, az abjekt természetű hulla magához szólította fiát, az Olley jelenetben elképzelt valóságos („Big Mamma Muerte”) cselekvéssé vált. McQueen önhalálával visszatért ebbe a szörnyű, horrorisztikus-szadisztikus halálösztoné mentén megformálódott anyatestbe.

#### ■ JEGYZETEK

1. Valerie Steele: *Dress, Dreams, and Desire: A History of Fashion and Psychoanalysis*. Bloomsbury, London-New York, 2025., Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex and Power*. Oxford, London, 1996.
2. Egre Petra: *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: kortárs divatperformanszok*, Szépirodalmi Figyelő, Bp., 2023.; Egre Petra: *Hologram show és kripta: Alexander McQueen Widows of Culloden divatperformanszának fantomja*, Círka folyóirat, 2022. 3. sz., Egre Petra: *Feminin önteremtés az anatómia és a pszichológia destruktív határán: Poor Things*, Budapest Imágó, 2024. 2. sz. 80–100.
3. Joanne Entwistle: *The Fashioned Body*. Polity Press, London, 2000. 1.
4. Entwistle: i. m. 7.
5. Uo.
6. Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Gondolat Kiadó, Bp., 1986. 428.
7. Uo.
8. Sigmund Freud: *Az Ósvalami és az Én*. Hatágú Síp Alapítvány, Bp., 1991, 30.
9. Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1*, 1953–1954. Cambridge University Press, Cambridge. 1988.170.
10. Uo.
11. Lacan: i. m. 171.
12. Egre Petra: *Divatelmélet*, i. m. 201–221.
13. <https://www.youtube.com/watch?v=XFrn4nNIM8E&t=20s>
14. Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London, The Hogarth Press, 1977.
15. Lásd erről: Sigmund Freud: A fétisizmus. In: *S. Freud művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok*. Filum, Bp., 1997. 151–157.
16. Jacques Derrida: *Glas*. University of Nebraska Press, Lincoln. 1990. 209.
17. Lacan: *The Four Fundamental*, i. m. 103.
18. Caroline Evans: *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*. Yale University Press, Baltimore. 2007. 94.
19. Egre: *Divatelmélet* i. m. 214.
20. Julia Kristeva: *Powers of Horror An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982, 2.
21. Michelle Olley: *Diary Entries on Appearing in VOSS*. spring/summer 2001 <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/michelle-olley-voss-diary/>
22. Egre: *Divatelmélet* i. m. 214.
23. Uo.
24. Michelle Olley: i. m.