



FASCINACIJE TEORIJOM

ILI
KA NOVOJ TEORIJI
VIZUELNIH UMETNOSTI
I KULTURE

Mariela Cvetić
Lidija Prišing
Ivana Ostojić
Vida Knežević



KNJIGA JE REALIZOVANA SREDSTVIMA
SEKRETARIJATA ZA KULTURU
GRADA BEOGRADA

IZDAVAČ
PRODAJNA GALERIJA „BEOGRAD“
Kosančićev venac 19, Beograd
Tel/faks: 011 30 33 923
Tel: 011 32 87 325

pgb.gal@eunet.yu
www.galerijabeograd.org

Za izdavača
Mihailo M. Petković

Urednik izdanja
Dragica Vuković

Recenzenti
dr Nevena Daković
dr Miško Šuvaković

Lektura
Ljiljana Jovanović

Dizajn
Blueprint, Beograd

Štampa
Skripta Interational, Beograd

Tiraž
300

SADRŽAJ

Mariela Cvetić	O FROJDOVOM POJMU DAS UNHEIMLICHE U UMETNOSTI	7
Lidija Prišing	ANALIZA IDEOLOŠKIH REPREZENTACIJA U ROMANU SRCE TAME I U FILMU APOKALIPSA DANAS	47
Ivana Ostojić	PROLOG IZVOĐENJU TEORIJE ČITANJA KRATKIH FORMI – RELEVANTNI POJMOVI	91
Vida Knežević	KRITIKA POLITIKA ŽENSKIH IDENTITETA U BEOGRADSKOJ UMETNOSTI NAKON 2000. GODINE	167
Nevena Daković i Miško Šuvaković	KRATAK POGOVOR ZBIRCI TEKSTOVA FASCINACIJE TEORIJOM	196
	BIOGRAFIJE AUTORKI	201

CIP - katalogizacija u publikaciji
Narodne biblioteke Srbije

7:01

7:159.964.2

7:165.75

7:141.2

FASCINACIJE teorijom : ka novoj
teoriji vizuelnih umetnosti i kulture /
Marijela Cvetić ... [et al.]. - Beograd :
Preodajna galerija "Beograd", 2008 (Beograd :
Publish). - 202 str. : forogr. ; 23 cm, -
(Edicija Teorija / [Prodajna galerija
"Beograd"])

Tiraž 300. - Srt. 197 - 198 : Kretak pogovor
zvirci tekstova Fascinacije teorijom / Nevena
Đaković i Miško Šuvaković. - Biografije
autorki : str : 201-202. - Napomene i
bibliografske reference uz svaki rad. -
Bibliografija uz svaki rad.

ISBN 978-86-84393-60-1

1. Cvetić, Mariela [autor.]. 2. Prišing,
Lidija [autor.]. 3. Ostojić, Ivana [autor.]. 4.
Knežević, Vida [autor.].

a) Teorija umetnosti b) Umetnost -
Psihoanaliza c) Umetnost -
Poststrukturalizam d) Umetnost - feminizam

COBISS.SR-ID 15143724

1

Mariela Cvetić

o Frojdovom pojmu
das Unheimliche
u umetnosti

Uvod

Situiranje tekstova u dijahronijske odnose, odnosno njihovo postavljanje u hronološki raspored, samo je jedan od mogućih načina na koji se prethodni tekstovi mogu koristiti kao građa novog teksta i u njemu interpretirati. Drugi način je interpretiranje (i, naravno, ulaženje u hermeneutički krug) problema *nastajućeg* teksta (teksta u nastajanju) sa različitih platformi: književnosti, filozofije, fenomenologije, psihoanalize, poststrukturalizma, hibridnih teorija...

Primenjena na zamisao¹ *das Unheimliche*, ova dva modela mogu biti postavljena tako da su u prvom slučaju proučavani tekstovi postavljeni u niz koji je prilježnom istoričaru uredan i pregledan, po vremenu svog nastanka – objavljivanja; s druge strane, pokušaj da se o konceptu *das Unheimliche* sagradi polidimenziona, „hibridna“ slika, vodi ka neophodnosti interpretacije dostupnih tekstova na sledeći način: sa pozicije književnosti – interpretacija tekstova E.T.A. Hofmana (E.T.A. Hoffmann), Hermana Melvila (Herman Melville), E.A. Poa (E.A. Poe); sa pozicije fenomenologije – tekstova Martina Hajdegera (Martin Heidegger); sa mesta psihoanalize – tekstova Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), Ernsta Jenča (Ernst Jentsch); poststrukturalizma – Žaka Lakana (Jacques Lacan), Mladena Dolara; zatim Slavoj Žižeka, Hala Fostera (Hal Foster), Elen Siksu (Helene Sixous), Julije Kristeve, itd. Interpretacija je takođe moguća i sa mesta hibridnih teorija – kršenjem tradicionalnih granica disciplina, ali i analizom hibridnih eseja autora koji problematizuju *das Unheimliche* – npr. Viktor Burgin (Victor Burgin).

Budući da su čak i ovako, intuitivno pobrojane, ove platforme raspoređene u bezmalo hronološkom rasporedu, potreba za odricanjem od dijahronije zahteva uspostavljanje tekstova na način koji dopušta mogućnost njihovih nezavisnih čitanja, arbitrarno. U slučaju oba modela, uvek se radi o ponovnom čitanju Frojdovog čitanja koje se u ovom lancu *pretpostavlja* za početno, na isti način na koji se i *Ukradeno pismo* E.A. Poa *pretpostavlja* za početno u Lakanovom/lakanovskom čitanju.

¹ Zamisao, koncept i pojam koriste se kao sinonimi

Književnost

Mnogi autori, pišući o Frojdovom *Das Unheimliche*, smatraju da je ovaj tekst 'opsednut literaturom', i to ne samo u doslovnom smislu (Frojdu je Hofmanov *Peščani čovek* poslužio kao početni tekst) već i zbog toga što mnogi Frojdovi opisi predstavljaju literarna dostignuća²: kako tekst odmiče, Frojd, prema Nikolasu Rojlu (Nicholas Royle), zapravo postaje Hofmanov dvojniki.

Peščani čovek (ili *Peskar*), *Der Sandmann*³, jeste kratka priča koju je napisao E.T.A. Hofman. Valter Benjamin (Walter Benjamin), opisujući igru zabrane-tra-ganja za zabranjenim knjigama E.T.A. Hofmana, u *Berlinskom detinjstvu*, delu o izgnanstvu i nostalgiji, dovodi *das Unheimliche*, ne spominjući sam pojam, u vezu sa Hofmanovim pričama:

„Bili su mi, naime, zabranjeni spisi za koje sam se nadao da će mi bogato nadoknaditi izgubljeni svet bajki. Naslovi su mi, doduše, ostali u tami – *Fermata*, *Majorat*, *Hajmatohare*. Ipak, za sve koje nisam razumevao jemčio je naziv Hofmanove sablasti i stroga naredba da u tu knjigu nikada ne zavirim.”⁴

Na ovom mestu Benjamin pogrešno piše *Heimatochare*, a ne *Haimatochare*, evocirajući igru koja menja reči i aludira na *Heimat*, zavičaj, rodnu zemlju.⁵

E.T.A. Hofman je priču *Der Sandmann*⁶ prvi put objavio u zbirci pripoveda-ka *Noćni komadi* (Die Nachtstücke). Peščani čovek govori o mladom studentu Natanijelu (Nathaniel) koji, uprkos tome što vodi dobar život i što njegova bu-dućnost obećava, ne može da se oslobodi neobjašnjivih uspomena iz detinjstva, te na kraju izvrši samoubistvo.

Natanijel povezuje smrt svoga oca sa pojavom misterioznog posetioca koga poznaje kao Peščanog čoveka, a koji se pojavljivao noću kada ga je majka požurivala u krevet rečima „Požuri, Peščani čovek dolazi“; dok mu je dadilja govorila da je Peščani čovek zao duh koji dolazi da proveri da li su deca za-spala: ako su deci oči otvorene on im baca pesak u oči, od čega one počinju da krvare i ispadnu. Zatim Peščani čovek pokupi dečje oči, nosi ih svojoj deci i njima ih nahrani. Dečak jedne noći ostaje budan da bi video Peščanog čoveka i začuje viku muškarca koga je smatrao Peščanim čovekom, a u kome pre-poznaje advokata Kopelijusa (Coppelius), „Oči ovde! Oči ovde!“ Spazivši malog

2 Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, str.52.

3 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, <www.gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandmann.html> pregledano 30.6.2006.

4 Walter Benjamin, *Berlinsko detinjstvo*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str.72.

5 O ovome vidi: Omaške u čitanju i pisanju u Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.

6 E.T.A. Hoffmann, op.cit.

prislušivača, Peščani čovek mu baci ugljevlje iz vatre u oči; otac pokušava da odbrani dečaka, ali gine; Peščani čovek od tada više nije viđen. Kao odrastao mladić, Nataniyel prepoznaje Peščanog čoveka u putujućem optičaru Đuzepu Kopoli (Giuseppe Coppola) od koga kupuje durbin. Pomoću durbina, Nataniyel spazi ćerku profesora Spalancanija (Spalanzani), Olimpiju (Olimpia). Olimpija je lepa, čudna i nepomična devojka u koju se Nataniyel zaljubljuje. Ona je robot, automat za koji je Spalancani napravio mehanizam a oči nabavio Kopola, Peščani čovek. Prisećajući se svog detinjstva, Nataniyel pada u delirijum. Posle duge i ozbiljne bolesti, naizgled oporavljen, Nataniyel jednoga dana šeta sa svojom verenicom Klarom (Clara). Na njen predlog, oni se penju na gradski zvonik. U trenutku ponovnog delirijuma, Nataniyel pokušava da baci svoju verenicu sa zvonika.⁷ Klaru u poslednjem momentu spašava njen brat, ali Nataniyel izvršava samoubistvo.⁸

Lingvistika i (kvazi) naučni termin: o neprevodivom

„*Uncanny* zahteva drugačije mišljenje o početku: početak je već uklet.“⁹

Das Unheimliche, uncanny, ili?

Iako i u ranijim tekstovima pominjan, tek sa Frojdovim esejem *Das Unheimliche* koncept *das Unheimliche* biva značajno inaugurisan u polje kulture. Ovaj tekst Frojd je napisao 1919. godine kao odgovor na (ne mnogo poznatu) studiju psihijatra Ernsta Jenča – *Über die Psychologie des Unheimlichen* iz 1906. godine.

U tekstu *Das Unheimliche*, Frojd identifikuje *das Unheimliche*¹⁰ kao estetsku osobinu koja se može povezati sa pojavom nepoznatog i straha, ali je u osnovi enigmatsko subjektivno iskustvo (sam pojam *das Unheimliche* on objašnjava kao osećaj straha, uplašnosti i jeze, koji nije ograničen samo na estetsko iskustvo već se odnosi i na uznemirenost i iritaciju vezanu za svakodnevnne situacije). Protestantски teolog Rudolf Oto (Rudolf Otto), na primer, posmatra *das*

7 Uporedi: Hičkokov *Vertigo* i eseje Viktora Burgina

8 Ovo je Frojdov opis priče *Peščani čovek* iako nije predstavljen kao citat. Individualna interpretacija Hofmanove priče dodatno bi iskomplikovala i učinila još složenijim već dugačak lanac interpretacije.

9 Ovim rečima, tautološki, Nikolas Rojl počinje svoju studiju *The Uncanny*

10 U tekstu se *das Unheimliche* koristi kao imenica

Unheimliche kao jednu od formi zastrašujućeg osećaja, *božanskog užasa* (*mysterium tremendum*), nečega što nije strah, a tangira božansko, numinozno.

Das Unheimliche nema egzaktnog dubleta ni u engleskom, pa ni u srpskom jeziku; doslovno znači: neodomaćeno. Engleski prevod za *das Unheimliche* je *uncanny*, premda se radi o graničnom terminu između engleskih pojmova „uncanny“ (neobjašnjivo) i „unhomely“ (neodomaćeno), zbog čega je engleski *uncanny* izvesna aproksimacija nemačkog *das Unheimliche*. Ipak, u engleskoj literaturi se koncept *das Unheimliche* prevodi kao *uncanny*. Prema *Oxford English Dictionary*:

„Uncanny, adj, (Originally Scottish and northern) 1. Mischievous, malicious.[Obsolete] 2. Careless, incautious. 3. Unreliable, not to be trusted.[Obsolete] 4. a. Of persons: Not quite safe to trust to, or have dealing with, as being associated with supernatural arts or powers. b. Partaking of supernatural character, mysterious, weird, uncorfontably strange or unfamiliar. c. In comb. uncanny-looking adj. 5. Unpleasantly severe or hard 6. Dangerous, unsafe.”

U prevodu: 1. mischievous – nestašan, vragolast/koji izaziva nevolju ili štetu, malicious – zloban, zlonameran (zastarelo značenje); 2. careless – nepažljiv, neoprezan/nemaran, nehajan; incautious – neoprezan, nesmotren; 3. unreliable – nepouzdan; 4. a. (o osobama) kojima nije preporučljivo verovati/u koje ne bi trebalo imati poverenja, ili sa njima opštiti, pošto su povezani sa natprirodnim silama ili moćima; b. koji pokazuje natprirodna svojstva, tajanstven, čudan/natprirodan, uznemirujuće stran/nepoznat ili nepoznat/neobičan; 5. neprijatno oštar/žestok ili snažan/silovit/žestok; 6. opasan, nesiguran/nepouzdan.

Rečnik Rudolfa Filipovića za *uncanny* kaže sledeće: neugodan; tajnovit, strahovit, strašan; opasan, nesiguran. A Enciklopedijski rečnik iz 1974. godine daje sledeće ekvivalente: neoprezan, neznalački; lud; nevešt, nezgrapan; opasan, strašan, stravičan; ozbiljan, žestok, jak; tajanstven, sablastan, neprirodan, čudan.

U francuskom jeziku se za *das Unheimliche* koristi *l'inquiétante étrangeté*, uznemiravajuća nepoznatost. Žak Derida (Jacques Derrida), na primer, često koristi englesku (*uncanny*) ili nemačku reč (*das Unheimliche*) u svom tekstu na francuskom jeziku.

U hrvatskom jeziku se *das Unheimliche* prevodi i kao *zazorno*, mada se tim terminom opisuje i *abject*, pojam koji je uspostavila Julija Kristeva. Ova dva koncepta, *abject* i *das Unheimliche*, međusobno uspostavljaju poseban odnos. Zazorno je termin kojim se, po Juliji Kristevoj, opisuje nešto što je odvratno i odbačeno; dok ga neki autori izjednačavaju sa Batajevim (Bataille) besform-

nim, drugi negiraju tu vezu. Abjekt ili zazorno je odvratno, nepojmljivo, kao što je smrt, granica, žena, ženske genitalije; ono izmiče simbolizaciji, to je nešto užasno i preteće za svaki sistem i pojedinca.¹¹ Zazorno je podjednako i unutra i spolja, mrtvo i živo.

„Ne čini, dakle, nešto zazornim odsutnost čistoće ili zdravlja, već ono što remeti identitet, sustav, red. Ono što ne poštuje granice, mjesta pravila. Srednji put, dvosmislenost, mješavina...“¹²

Hrvatski prevodilac Zrinka Pavlić, na primer, prevodi *Uncanny Architecture* autora Antonia Vidlera (Anthony Vidler) kao *Arhitektonska nelagoda*.¹³ Isti prevod, *nelagoda*, korišćen je za *das Unbehagen* kao *Nelagodnost u kulturi* (*Das Unbehagen in der Kultur*). Stoga, budući da je prostor koji *das Unheimliche* zauzima u literaturi na srpskom/hrvatskom minoran i da ne postoji prevod koji referiše isključivo na Frojdo *das Unheimliche*, u tekstu koji sledi biće korišćen originalan nemački termin.

Etimologija reči *das Unheimliche* izvedena je iz semantičkog jezgra *das Heim* – dom, odakle *heimlich* – pripadati kući. Nemačka reč *Heimat* znači – zavičaj, rodna zemlja (gruda), dom, pre nego građevina, a postoje i mnoge kombinacije, kao *Heimatstadt* (rodni grad), *Heimatland* (rodna zemlja), *Heimaterde* (rodno tlo), *Heimatliebe* (rodoljublje).

Frojd navodi primere prevoda koji nisu doslovni, ali kojima se *das Unheimliche* osećanje može opisati u raznim jezicima: u latinskom – *locus suspectus* (za mesto), *intempest nocte* (za noć); u grčkom – *Eeros*; u engleskom – *uncomfortable*, *uneasy*, *gloomy*, *dismal*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted*; u francuskom – *sinistre*, *mal à son aise*; u španskom – *sospechoso*, *de mal aguero*, *siniestro*. Pa ipak, nakon svih ovih primera, Frojd zaključuje: „rečnici koje smo koristili ne govore nam ništa novo, samo zato što mi sami govorimo jezik koji je stran“.¹⁴

Das Heim istovremeno znači i nešto što je skriveno tako da ga drugi ne mogu videti, držano po strani od drugih, ali najbolje biva izraženo pseudonegacijom, *das (Un)heimliche*. Tako je *das Unheimliche* podvrsta *das Heimliche-a*, ne njegova negacija već pozitivni izdanak. *Das Heimliche* je homonim specijalne vrste: istovremeno znači i *domaće*, *poznato*, ali i *nepoznato*, *strano*, *tajanstveno* – *das Heimliche* se neobjašnjivo (*unheimlich*) pretvara u svoj opozit. Na tom mestu nastaje obrt: upravo zbog nemogućnosti potpunog razumevanja pojma,

11 Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str.678.

12 Julija Kristeva, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989, str.10.

13 Anthony Vidler, *Arhitektonska nelagoda*, u Chris Jenks (ur), *Vizuelna kultura*, Naklada Jasenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2002, str.112.

14 Sigmund Freud, *The Uncanny* (1919), in James Strachey (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarrth Press, London, 1953-74, p.221.

zbog toga što se pojam opire adekvatnom objašnjenju, što se *ne da* – on sam postaje zastrašujući.

Das Unheimliche u značenju *čudan* (eng. unfamiliar, uncanny, eerie, sinister) jeste negacija prvog značenja (*das Heimliche*) – premda oba značenja koincidiraju. U definisanju termina gotovo da intuicija preuzima inicijativu i usložnjava odnos familijarnog, bliskog i čudnog, zastrašujućeg. Specifičnost termina *das Unheimliche* je u činjenici da je nešto zastrašujuće ne zbog toga što je nepoznato ili novo već zato što ono što je bilo poznato *nekako postaje čudno*.

Frojd je Šelingovu (Schelling) definiciju, po kojoj je *das Unheimliche* naziv za „sve ono što bi trebalo da ostane skriveno, ali i pored svega izlazi na videlo”, uzeo za glavnu tezu u svom tekstu, jer ona „baca novo svetlo na *das Unheimliche* koncept, za koji svakako nismo pripremljeni”.¹⁵ Ono što nedostaje je pouzdano saznanje da li se radi samo o metafori ili o *stvarnom* osećanju. Ova Šelingova fraza citirana je u gotovo svim potonjim tekstovima koji problematizuju *das Unheimliche*.

Umesto regularne izvedene imenice, naziv Frojdovog eseja sadrži imenski pridev, te na taj način, gramatički govoreno, *das Unheimliche* pripada kategoriji koncepta kao što je groteskno ili sublimno, za razliku od semantički odnosne imenice kao: alijenacija, ili: strah.

Čini se da konotacija imeničkog prideva leži, s jedne strane, negde između zatvorenosti i završenosti imenice – koja se odnosi na jasno određen entitet ili fenomen, a sa druge strane, prideva – što pripada svakodnevnom jeziku koji sadrži mnoga prilagođavanja, neodređenosti. Kao takav, pridev je dodatak koji kvalifikuje: on možda nije u striktnom značenju, on jedva da dodaje nešto imenici kojoj se pridružuje.¹⁶

Slično *es spunkt*-u, rekao bi Derida, nemačkom idiomu koji imenuje priviđenje u glagolskom obliku.

„On [Frojd] ne kaže da postoji priviđenje, utvara ili sablast, on ne kaže da postoji pojavljivanje, der Spuk, čak ne ni da se to pojavljuje, nego da „se to priviđa“, da „se to prikazuje“. *Reč* je, u srednjem rodu tog sasvim bezličnog oblika, o nečemu ili nekome, ni nekome ni nečemu, reč je o „se“ koje ne deluje.

15 Op.cit., p.224.

16 Anneleen Masschelein, *A Homeless Concept - Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*, January 2003, <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.

Pre se *radi* o pasivnom kretanju jednog strahovanja, jednog bojažljivog iskustva spremnog da primi, ali gde?"¹⁷

Nesreća prevoda: problem zapravo nikada ne može ni biti obuhvaćen, bar ne kada se Frojdo tekst ne čita u originalu kao *Das Unheimliche* nego u engleskom prevodu, kao *The Uncanny*, a piše na trećem, srpskom jeziku (Frojd u tekstu *Das Unheimliche* piše: „mnogi moderni jezici mogu prevesti naš izraz *ein unheimliches Haus* samo tako što ga opisuju: kuća u kojoj se „es spukt“ – jedan izraz koji se opire prevodu tumači se drugim, takođe neprevodivim“); *das Unheimliche* je ugrađen u rad prevođenja, u hiatus jezika.

„*Das Unheimliche* u estetici (koja je, prema Frojdu, limitirana samo na pozitivna osećanja) uvek računa na subjektivnost iskustva; on nesumnjivo postoji i u umetnosti i u svakodnevnom životu – inače ne bi postojao poseban izraz koji ga objašnjava; drugim rečima: postoji za *das Unheimliche* stabilan referent u realnosti: *das Unheimliche* postoji i zato može biti opisan i definisan.”¹⁸

Psihoanaliza

■ Frojd

Čudna leksička tvorevina *das Unheimliche* je, kao koncept, u paradoksalnoj situaciji: iako se istorija njegove konceptualizacije može jasno trasirati – budući da je koncept relativno mlad¹⁹ – *das Unheimliche* istovremeno označava i nemogućnost jasnog definisanja koncepta. Stoga su, za Anelin Mašlin (Anneleen Masschelein),²⁰ među najvažnijim pitanjima koja se postavljaju u vezi sa Frojdovim esejom: šta je *das Unheimliche* kao koncept, kako se on ostvaruje i kako je, kao takav, prepoznatljiv, poznat i priznat. Postoji, na jednoj strani, sadržaj zamisli *das Unheimliche*, a na drugoj – diskurzivni pristup koji stoji u

¹⁷ Zak Derida, *Marksove sablasti (stanje duga, rad žalosti i nova internacionala)*, Službeni list SCG, 2004, str.190.

¹⁸ Anneleen Masschelein, op.cit.

¹⁹ Njegova stogodišnja istorija malo je kraća od istorije same psihoanalize – *Das Unheimliche* je Frojd napisao 1919. godine, odmah po završetku (tada samo Velikog) rata, u periodu kada je počeo da revidira neke od svojih stavova...

²⁰ Anneleen Masschelein, *A Homeless Concept - Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*, January 2003, <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.

odnosu prema njegovom istorijskom razvoju tokom 20. veka. Kao takav, *das Unheimliche* se nalazi na promenljivim distancama – ponekad bliži poetskoj metafori, a ponekad samom naučnom konceptu.

Das Unheimliche je u vezi sa čudnovatim/čudnim i sa trenutnim osećajem nečega što nije „prirodno“, premda se odnos prema „prirodnom“ teško može definisati jer *das Unheimliche* ne postoji ni kao negativ – „neprirodno“. Reč je, zapravo, o 'prirodnom' koga nema. Osećaj sopstvenosti i sopstvenog identiteta iznenada postaje upitan. *Das Unheimliche* tako postaje kriza osobnosti, on uzrokuje da 'osobnost zastajkuje'; izazvan je kritički nemir o tome šta je to što je sopstveno, šta uopšte predstavlja ideja 'ličnog', ideja privatnog vlasništva, podrazumevajući pod tim i vlasništvo sopstvenog imena, ličnog imena, ali i imena drugih ljudi, mesta, situacija, događaja. Drugim rečima, radi se o 'krizi prirodnog' pre nego o pojavi natprirodnog, pri čemu krizira sve što se može smatrati „delom prirode“: sopstvena priroda, ljudska priroda, priroda realnosti i sveta. (Jedan od klasičnih primera je osećaj koji se javlja u susretu sa transeksualnim i u kome su pomešane fascinacija i gađenje, a osećaj sopstvenosti postaje primaran i nadmoćan nad osećajem kako se taj ista sopstvenost prikazuje drugima.)

Iz same etimologije jasno je da *das Unheimliche* ne predstavlja jednostavno, prosto iskustvo čudnog ili stranog, već da je to naročit, poseban osećaj jedinstva poznatog i nepoznatog. Frojd je smatrao da nema svako sposobnost ovog osećanja, i tvrdio je kako je on taj osećaj retko imao. *Das Unheimliche* je, dakle, osećaj pojedinca, on je „unutar“ pojedinca, ali nikada nije nečije *vlasništvo*.

„...domaće gostoprimstvo koje prima a da ne prima stranca nego jednog stranca koji se već nalazi unutra (*das Heimliche – das Unheimliche*), bliže sebi od samog sebe, apsolutna blizina nekog stranca čija je moć osobena i anonimna (*es spunkt*), jedna neutralna moć koja se ne može imenovati, tj. neodlučna moć, ni aktivna ni pasivna, jedna neidentičnost koja na nevidljiv način, *a da ništa ne čini*, zauzima mesta koja napokon nisu ni naša ni njegova.”²¹

Das Unheimliche podlo uzima oblik poznatog i na nepoznat način, neočekivano, dolazi u čudan kontekst, tako da poznato postaje – nepoznato; i vice versa: javljajući se u čudnom i stranom – strano postaje poznato.

Frojd razlikuje pojmove užasa, straha i strepnje: strepnja je stanje očekivanja opasnosti i pripremanja za nju, čak i ako je ona nepoznata; strah traži određen predmet od koga se strahuje, dok je užas stanje u koje čovek zapadne kada se suoči sa opasnošću za koju nije spreman, a pri čemu je naglašen faktor

21 Zak Derida, *Marksove sablasti (stanje duga, rad žalosti i nova internacionala)*, Službeni list SCG, 2004, str. 190.

iznenađenja.²² U odnosu na ovako razlučene definicije, *das Unheimliche* je moguće razumeti kao produkt ostvarenog, željenog ili očekivanog tajnog susreta, neodvojivog od zebnje koja dolazi i prolazi, koja je nestabilna i nestalna i uvek se odnosi na nešto što treba da bude i tajno i skriveno, ali je obavezno i – vidljivo (vidi pominjanu Šelingovu frazu). U odnosu spoljašnje – unutrašnje, status granica spoljašnjeg i unutrašnjeg je labilan, membrane su u oba pravca proizvodno propustljive i svaki pokušaj distanciranja spolja od unutra biva osujećen i osuđen na neuspeh.

Frojd počinje esej *Das Unheimliche* uvodnim paragrafom u kome ističe da je koncept *das Unheimliche* od perifernog značaja u statusu celokupne psihoanalize kao nauke, da pripada oblastima udaljenim od njenog glavnog domena.²³ Prva bizarnost sa kojom se čitalac Frojdovog teksta sreće jeste, za naučnika neočekivan, narativni postupak u kome Frojd sa lakoćom menja i uspostavlja stavove kroz promene ličnih zamenica iz kojih govori. On počinje esej govoreći o sebi u trećem licu: „Retko se *psihoanalitičar* oseća nateran da istražuje predmet estetike, čak i kada se pod estetikom podrazumeva ne samo 'teorija o lepom', već i teorija o osećanjima.“²⁴ Na ovom mestu je *psihoanalitičar* – on sam. Nedugo zatim, Frojd uspostavlja govor kroz prvo lice: „Moram da dodam da moje istraživanje zapravo počinje prikupljanjem brojnih individualnih slučajeva, a da je tek kasnije potvrđeno lingvističkim primerima“, a kasnije, ulazeći u konfrontaciju sa stavovima Jenča, on govori u prvom licu množine: mi. Nikolas Rojl se o ovome pita: šta je zapravo to što može da 'natera' nekoga da piše o ovakvom problemu²⁵, o ovako čudnoj temi, nekoga ko se našao na nepoznatom mestu, a ko očigledno ne zna zašto je izabrao ovakav poduhvat. I „Da li mu mi verujemo? 'Njemu', ko? Šta verovati znači u ovakvom kontekstu?“²⁶

Prema Anelin Mašlin, Frojd gotovo da potvrđuje svoje interpretacije drugim interpretacijama, te biva ne samo uhvaćen u zamku hermeneutike već se nalazi u nemogućnosti da napravi razliku između bukvalnog i metaforičkog značenja, između denotacije i konotacije, između stvarnosti i fikcije.

Frojd izjednačava ideju bliskog i poznatog koje iznenada postaje čudno (*das Unheimliche*) i psihoanalitičku zamisao represije: ono što je zastrašujuće je po-

22 Sigmund Frojd, *Šest strana principa zadovoljstva*, u *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006, str.13.

23 Sigmund Freud, *The Uncanny* (1919), in James Strachey (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarth Press, London, 1953-74, p.220.

24 „It is only rarely that a *psychoanalyst* feels impelled to investigate the subject of aesthetics, even when aesthetics is understood to mean not merely the theory of beauty but the theory of the qualities of feeling“, *ibid.*

25 Posebno onoga ko za sebe tvrdi da sam nema mnogo *das Unheimliche* iskustva (prim.M.C.)

26 Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, p.7.

vratak potisnutog; dakle, prefiks *Un* ispred *Heimliche* nije ništa drugo do znak represije. *Das Heimliche* je za njega reč čije se značenje razvija u pravcu ambivalencije, sve dok konačno ne bude izjednačeno sa *das Unheimliche*. On navodi primere za *das Unheimliche* iz literature, bajki, sopstvenog iskustva, slučajeve iz kliničke prakse, iz antropologije, a samom fenomenu pristupa iz različitih uglova; literatura i mit nasuprot svakodnevnom životu i psihoanalitičkoj praksi, individualna osećanja nasuprot univerzalnom. Ono što je zajedničko svim ovim primerima je da oni potvrđuju *das Unheimliche* kao ponovno javljanje psihološkog materijala koji je potisnut u detinjstvu.

Frojd pristupa svom istraživanju i definiše ga kroz tri poglavlja. U prvom, on vrši leksička i etimološka istraživanja, prikuplja veliki broj različitih semantičkih i etimoloških primera. U drugom, glavnom delu eseja, on prikuplja slučajeve (*Musterung*) za koje nalazi zajednički denominator, i taj deo počinje glavnim primerom – Hofmanovom pričom *Peščani čovek*. U trećem izvodi zaključna razmatranja.

U drugom delu teksta Frojd je ilustrovao svoju teoriju o *das Unheimliche* osećanjima na primeru Hofmanove priče *Peščani čovek*, na izvestan način kao odgovor na studiju psihijatra Ernsta Jenča *Über die Psychologie des Unheimlichen*. Za Frojda, kao i za Jenča, *das Unheimliche*, kao specifična forma straha, u relaciji je sa određenim fenomenima u stvarnom životu, ali i sa motivima u umetnosti. Oni su saglasni po pitanju toga da Hofmanova priča proizvodi *das Unheimliche* osećaj, ali ne postižu saglasnost o izvoru tog osećaja. Frojd odbija racionalni argument na kome Jenč gradi tezu svoga teksta *Über die Psychologie des Unheimlichen*, da *das Unheimliche* ima veze sa intelektualnom nesigurnošću u odnosu prema stranom i nepoznatom:

„U pričanju priča, jedno od najpouzdanijih umetničkih sredstava da se lako proizvede *das Unheimliche* efekat, jeste da se čitalac ostavi u neizvesnosti da li je, u slučaju određenog književnog lika, pred njim ljudsko biće ili automat. To se radi tako što se se neizvesnost ne stavlja u centar čitaočeve pažnje i ne daje mu se prilika da istražuje i osvetljava problem – odmah; zbog toga što bi se emocionalni efekat, kao što smo rekli, brzo rasuo. U svojim fantastičnim pričama Hofman je uspešno ponavljao ovo lukavstvo. Mračan osećaj neizvesnosti pobuđen je na ovaj način.”²⁷

Čitalac, dakle, prema Jenču, ostaje u nedoumici da li je lik u priči živo biće ili automat, a njegova pažnja se ne usmerava direktno na neizvesnost, te on nije neposredno uvučen u sam problem da bi mogao da ga reši. Po Jenču je „sumnja

27 Ernst Jentch, *On the Psychopathology of the Uncanny* (1906), p. 13 <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.

da li je očigledno oživljeno biće zaista živo ili obrnuto, da li beživotan objekat može biti oživljen“ – jedna od najjačih instanci koja u sebe uključuje *das Unheimliche*. Drugim rečima, ako je potrebno imenovati tačku Jenčove koncentracije u eseju – to je lutka Olimpija.

Frojd odbija „intelektualnu nesigurnost“ kao nedovoljnu i nekompletnu; po njemu, „teorija intelektualne nesigurnosti je neprihvatljiva za objašnjenje ove impresije“ (impresije o pojavi *Peščanog čoveka*), a „neodlučnost ne može biti tolerisana kao teorijsko objašnjenje“,²⁸ premda se, kako Nikolas Rojl primećuje, neodlučnost javlja i u njegovom sopstvenom eseju.²⁹

Frojd traga za uzrokom osećaja *das Unheimliche* van njegove jednostavne ekvivalencije sa nepoznatim, neznanim i nalazi ga, pre svega, u psihoanalitičkoj praksi, kao strah od oštećenja ili potpunog gubitka očiju (vida). Za njega je pitanje lutke Olimpije irelevantno spram drugih, njemu važnijih, što se pre svega odnosi na figuru Peščanog čoveka i ideju o 'krađi' očiju, koju povezuje sa kastracionim kompleksom. Strah od gubitka vida je strah koji, kada se javi kod dece, često ume da bude užasan. O problemu dečjeg straha uopšte, Frojd je još 1917. godine u *Uvodu u psihoanalizu* pisao:

„Prve situacione fobije kod dece su strah od mraka i samoće; prva fobija ostaje često kroz ceo život, a obema je zajedničko to što tu nema ljubljene osobe koja dete neguje, dakle majka. Čuo sam jedno dete, koje se plašilo u mraku, kad je viknulo u susednu sobu: „Tetko, govori mi, plašim se“. „A šta imaš od toga? Ti me i ne vidiš“. Na to će dete: „Kad neko govori, svetlije je“. Čežnja u mraku preobražava se, dakle, u strah od mraka.“³⁰

Odrasli često zadržavaju ovu vrstu straha tokom čitavog života i nijedna fizička povreda ih ne plaši toliko kao mogućnost ataka na *oči*; strah od iznenadnog slepila, od mogućnosti da se više ne vidi (i nemogućnosti da se vidi) jeste klasičan frojdovski supstitut za kastracioni strah. Edipovo samooslepljenje je, tako, ništa drugo do litotska forma kastracione kazne – jedina kazna koju Frojd smatra adekvatnom prema *lex talionis* („oko za oko...“). Frojd ovu tvrdnju obrazlaže i samim Hofmanovim postupkom u priči: zbog čega je, uostalom, strah koji je u vezi sa očima tu kada i očeva smrt? zbog čega se Peščani čovek pojavljuje uvek kada je *ljubav u opasnosti*? Prema Frojdovoj argumentaciji, Peščani čovek je zastrašujući otac od koga se očekuje kastracija, a *das Unheimliche* efekat koji prati pojavu Peščanog čoveka je strah, kastracioni kompleks

28 Sigmund Freud, *The Uncanny* (1919), in James Strachey (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarth Press, London, 1953-74, p.221.

29 Nicholas Royle, op.cit., p.52.

30 Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1973, str.380.

nastao u detinjstvu. Drugim rečima, Frojd svodi Hofmanovu priču na konflikt između oca i sina, a njegova objašnjenja pokazuju da je kastracioni kompleks i odnos ovog kompleksa prema 'videti' i 'biti viđen' centralni problem u *Das Unheimliche*.

Drugo ključno mesto Hofmanovih priča (i *hofmanizma* uopšte) je „udvojanje, razdvojenost, dvojstvo ili odraz, ponavljanje, kopija; 'der Doppelgänger', kažu Nemci, 'le double', govore Francuzi, to je dvojniki“;³¹ postoji udvostručenje, podela, zamena sopstva (self-a). Frojd podseća na to da se ideja dvostrukosti i dvojnika javlja, vrlo temeljno obrađena, kod psihoanalitičara i filozofa Ota Ranka (Otto Rank). 'Dvojniki' i 'dvostrukost' su za Ota Ranka karakteristike primarnog narcizma u detinjstvu (premda one ne nestaju obavezno sa prolaskom kroz primarni narcizam i mogu se ponovo vratiti u kasnijim fazama razvoja ega) i u drevnim kulturama – kao refleksija u ogledalu, kao senka, duh zaštitnik; u osnovi kao nešto što garantuje da ne dođe do destrukcije ega, kao „energetsko negiranje snage smrti; 'besmrtna' duša je po Ranku, verovatno jedan od prvih 'dvojnika' tela“.³² Frojd je verovatno bio dobro upoznat sa radom Ota Ranka *Dvojniki: Psihoanalitička studija* (The Double: A Psychoanalytic Study) budući da je isticao njegov značaj i doprinos ideji 'dvojnika' Nepoznato je, međutim, kako piše Nikolas Rojl, u kojoj meri je Frojd bio upućen u tekstove Edgara Alana Poa i Fjodora Dostojevskog, o kojima je Oto Rank u studiji o dvojniku pisao.

Postoji posebna veza u kojoj se međupreklapaju sadržaji i problemi dva Frojdova eseja iz 1919. i 1920. godine: *Das Unheimliche* i *S one strane principa zadovoljstva*. Prema Deridi,³³ „sistematične i srodne veze između ova dva eseja nisu ništa manje nego *đavolske*... a onaj ko naziva sebe „đavoljim advokatom“ nagona smrti,³⁴ neizbežno je dvojniki, Frojdov dvojniki, Frojd kao dvojniki, a to traži 'efekat duplikata bez originala' što je verovatno ono od čega se diabolično sastoji, sama njegova nedoslednost“.

Nikolas Rojl odnos ovih tekstova naziva dvostrukom invazijom, *S one strane principa zadovoljstva* invadira u *Das Unheimliche* i obrnuto.³⁵

Frojd navodi i primere čudnih ponavljanja (i mehaničkog ponavljanja sklopa reči) jedne stvari, koja (ponavljanja) mogu da izazovu, ali ne izazivaju kod sva-

31 Marija Janjion, *Romanticizam, revolucija, marksizam*, Nolit, Beograd, 1976, str.265.

32 Sigmund Freud, The Uncanny (1919), in James Strachey (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarth Press, London, 1953-74, p.230.

33 Jacques Derrida, prema: Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, p.90.

34 Govoreći o nagonima, o nagonu smrti, Frojd sebe naziva „đavoljim advokatom“... „zbilja je moguće prepustiti se toku misli, pratiti ga, ma kud vodio, iz čiste naučničke znatiželje ili, ako neko više voli, kao *advocatus diaboli*, koji nije zato prodao dušu đavolu...“ (Sigmund Frojd, *S one strane principa zadovoljstva*, u *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006, str. 67.)

35 Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, p.90.

kog, *das Unheimliche* osećaj: u kombinaciji sa određenim okolnostima i uslovima ponavljanja, mogu da proizvedu *das Unheimliche* koji podseća na osećaj bespomoćnosti, sličan onome koji se javlja u snovima. Na ovom mestu, kao jedan od retkih, Frojd navodi primer svog iskustva tog osećaja. Prema Nikolasu Rojlu,³⁶ nagon smrti manifestuje se kao 'prinuda ponavljanja'; on je *das Unheimliche* za psihoanalizu jer se javlja kao strano telo unutar same psihoanalize.

Frojd, posebno u poslednjem poglavlju knjige *S one strane principa zadovoljstva*, naglašava odnos između nagonskih procesa ponavljanja i dominacije principa zadovoljstva, i tvrdi da je princip zadovoljstva „tendencija koja se nalazi u službi funkcije kojoj je zadatak da psihički aparat sasvim oslobodi od uzbuđenja, ili da njegovo uzbuđenje održi na stalnom ili što nižom nivou.“³⁷ Drugim rečima, zaključuje Piter Bruks „prisila ponavljanja i nagon smrti stoje u službi principa zadovoljstva; ali u jednom dubljem smislu reči, princip zadovoljstva, ovladavajući spoljašnjom, a naročito unutrašnjom najezdom nadražaja, zahtevajući njihovo pražnjenje, služi nagonu smrti, uveravajući organizam da mu je povratak u stanje mirovanja dozvoljen.“³⁸

Značenje pojma *das Unheimliche* može biti protumačeno i kao iskustvo sebe kao drugog, stranog tela, kao otuđenje od unutrašnje usamljenosti i tišine. Verovanje u magično, u „urokljive oči“ i svemoć misli kod tzv. primitivnih kultura; zatim: animizam, magično, vidovnjaštvo, onipotencija misli (moć izvesnih želja ili misli da se ostvare), čovekov odnos prema smrti i konfuzija između živog i neživog – preslikavaju se u modernoj psihopatologiji u opsesivno ponašanje neurotičara; od zastrašujućeg, pretvara se u *das Unheimliche*, te tako postaje još jedno od njegovih značenja. Primeri za *das Unheimliche* jesu i iskustva koja se odnose na ludilo, sujeverje ili smrt, čudne ko incidencije nastale iz bljeska iznenadnog osećaja da su stvari 'sudbinske', da su 'date da se dogode'. Frojd navodi da je istog porekla i *das Unheimliche* efekat epilepsije ili ludila. Nešto dalje od ove konstatacije u tekstu, Frojd priznaje da ne bi bio iznenađen time da se sama psihoanaliza mnogim ljudima javlja kao *das Unheimliche*.

Nikolas Rojl³⁹ primećuje da ono što je bizarno u odnosu Frojda spram Jenča, u 'Frojdovom čitanju Jenčovog čitanja Hofmana' jeste da Frojd, sumirajući priču *Peščani čovek*, potpuno zaboravlja na to da je njegova interpretacija Hofmanove priče bazično 'njegova sopstvena' priča; ispričao je priču kao da se radi

36 Ibid.

37 Sigmund Frojd, *S one strane principa zadovoljstva*, u *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006, str.69.

38 Piter Bruks, Frojdov „masterplot“: jedan model pripovedanja, *REČ časopis za književnost i kulturu*, i društvena pitanja, mart 2000, broj 57.3

39 Nicholas Royle, op.cit., p.40.



'der Doppelgänger', 'le double', 'the double'
like a child from a womb, like a ghost from a tomb – John Keats



udaljenost od $51^{\circ}31'10''\text{N}$ / $07^{\circ}36'73''\text{E}$ do $44^{\circ}13'\text{N}$ / $22^{\circ}31'60''\text{E}$
bila je premošćena iznenadnom pojavom zaboravljenog mirisa
memle u podrumu

podrum i njegov dvojnik

Nikolas Rojl i Nikolas Rojl

(„The Uncanny”, fotografija na 195. strani)

„Ne znam koji od nas dvojice je pisao ove stranice”

(Horhe Luis Borhes, „Borhes i ja”)

Ne znam koja od nas dve je pisala ove stranice

(„Istraživački izveštaj”)

o objektivnoj, dezinteresnoj interpretaciji, a ne pažljivo izabranim detaljima koji ga zanimaju. Ono što sam Frojd naglašava kao centralnu ideju – slepilo i „mogućnost da pojedincu oči budu ukradene“ (pasiv!) – dovodi ga u poziciju žrtve iste te ideje: on zaboravlja (*oslepljen je*) da je pričanje i prepričavanje priča uvek – nova priča. Frojdovo, više ili manje precizno, ‘prepričavanje’ Hofmanovog narativa zapravo otkriva da je sam narativ taj kojim je Frojd opsednut, te da se moć *das Unheimliche*-a u Frojdovom tekstu javlja u mnogo opštijem, širem kontekstu; drugim rečima, ne postoji čitanje koje već nije *das Unheimliche* slepo u odnosu na svoje prethodnike. Dovodeći u vezu strah od slepila sa kastracionim strahom, Frojd zapravo govori o snazi *koncepta supstitucije*, a ne snazi kastracionog koncepta – a šta je to, pita se Rojl, ako ne Jenčova „intelektualna nesigurnost“?⁴⁰

Frojd razmatra *das Unheimliche* kao psihoanalitički koncept, ali i kao estetski. Njegov tekst *Das Unheimliche* je, primećuju mnogi autori, na čudan i poseban način nesiguran, kolebljiv, u izvesnoj meri je ekscentričan, eluzivan i kriptičan. Harold Blum (Harold Bloom), jedan od savremenih teoretičara literature koji se bave problemom *das Unheimliche*-a, opisuje Frojdov tekst:

„Tekst *Das Unheimliche* stoji na početku glavne faze Frojdovog kanona, koja počinje sledeće godine knjigom *S one strane principa zadovoljstva* (1920). Bez obzira na to koje mesto ovaj esej zauzima u Frojdovom radu, esej je od ogromnog značaja za književnu kritiku jer predstavlja glavni doprinos estetici sublimnog u dvadesetom veku. Možda deluje čudno smatrati Frojda kulminacijom književne i filozofske tradicije koja za njega nije posebno zainteresovana, ali ću ispraviti svoju izjavu modifikacijom: nije *svesno* zainteresovana za njega. Sublimno, onako kako ja čitam Frojda, jeste jedno od glavnih *potisnutih* interesa književnosti i filozofije, i ova literarna represija je indicija za ono što ja smatram procepom u teoriji represije.“⁴¹

Prema Nikolasu Rojlu, Frojdov esej i jeste i nije psihoanalitički esej, i jeste i nije književna kritika, i jeste i nije književni tekst; više od svega toga, čini se, on kreće ka novoj vrsti teksta.⁴² Budući da je jedan od pojavnih oblika *das Unheimliche*-a u vezi sa duhovima i opsednutim, za tekst *Das Unheimliche* može se smatrati da je *opsednut literaturom*, i to ne samo u bukvalnom smislu, kao bremenit primerima iz literature. Krel (David Farrel Krell) takođe naglašava Frojdovu sposobnost da oseti neophodnost obraćanja poeziji, literaturi uopšte, kao izvoru primera u svim oblastima mišljenja.

40 Nicholas Royle, op.cit., p.41.

41 Harold Bloom, prema: Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003.

42 Nicholas Royle, op.cit., p.14.

„Ono što je *das Unheimliche* (uncanny) u Frojdovim naporima, jeste to što su svi njegovi izvori iz književnosti; čak i ono za šta on tvrdi da je autobiografsko iskustvo, jesu veličanstveni opisi i zanatski predivno napisani delovi teksta.“⁴³

Odnos Frojdovog pojma *das Unheimliche* i egzistencijalizma je odnos dva suprotstavljena stanovišta: po egzistencijalizmu, egzistencija prethodi čovekovoj biti, čovek nema definisanu bit (suštinu), iz svoje slobode on pravi svoju prirodu, a to je direktno suprotstavljeno Frojdovom determinizmu, odnosno Frojdovoj teoriji psihičke strukture subjekta u kojoj razlikuje: id (ono), ego (ja) i superego (nad-ja).⁴⁴

■ Frojd i Lakan: Šta Lakan nalazi u Frojdovom *das Unheimliche*?

Kao što biva i sa drugim psihoanalitičkim konceptima koji, cirkulišući po teorijskoj sceni, u izvesnom trenutku postanu umorni, počnu da se habaju i gube svežinu, tako i *das Unheimliche* periodično privlači više ili manje pažnje; iako ne zauzima centralno mesto u Frojdovoj psihoanalizi, on je, za one koji mu poklanjaju pažnju, važan i kompleksan koncept.

U tekstu *A Homeless Concept: Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*, Anelin Mašlin opravdava marginalni položaj koncepta *das Unheimliche* u psihoanalitičkoj teoriji i praksi činjenicom da je, nakon publikovanja Frojdovog teksta, bilo svega nekoliko pokušaja koji su iz kliničke perspektive istraživali ovaj problem, te navodi radove Berglera (Bergler) iz 1934. godine i Grotjana (Grotjahn) iz 1948. godine. Tek sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka, *das Unheimliche* privlači više pažnje, posebno u krugovima oko Lakana, a *The Revue Française de la psychanalyse* (1981. godine) i *Belgian journal Psychoanalytische Perspectieven* (1992. godine) posvećuju tematske brojeve Frojdovom konceptu.

43 David Farrel Krell, *Das Unheimliche: Architectural Sections of Heidegger and Freud*, Research in phenomenology, Vol.22, 1992, p.60. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/uncanny_readings.html> pregledano maja 2005.

44 Ako se prihvati ideja Elen Siksu (Helene Cixous) da fusnota funkcioniše kao 'tipografska metafora za represiju', tada mesto ovog teksta, u fusnoti, tautološki, definiše svoj sadržaj kao – potisnut. Namera, dakle, i jeste da se odnosu Frojdovog *Unheimliche* i Hajdegera (Heidegger) da ovo mesto, a da se o odnosu samom ne diskutuje; da se tu smesti Hajdegerov pojam *Da-sein*, kao jedan od njegovih centralnih pojmova – 'bistvovanje', biti-tu, 'ono što sam ja oduvek' – da se tek navede, da se pozicionira, a onda – preskoči.

Lakanovska psihoanaliza je izvela veliki psihoanalitički obrt, od psihoanalize kao fenomenologije duha do psihoanalize kao teorije jezika, ali je taj psihoanalitički obrt izveden fenomenološkim postupkom: ne tekstom i ne odnosom tekstova, već redefinisanjem samog fenomena psihoanalize – nesvesnog. Po Lakanu, nesvesno je konstituisano kao jezik i funkcioniše na način funkcionisanja jezika, ali ne kao semantika jezika, već kao materijalni sistem preko koga se jezik uspostavlja, a to je – označitelj; nesvesno je, dakle, poredak označitelja. Za Lakana, označitelj i označeno, kao delovi znaka, nisu ravnopravni: označitelj svojom materijalnošću stvara značenje i menja potencijalna značenja označenog prodirujući u njega; drugim rečima, označitelj može da inicira različita značenja znaka, otvoren je ka različitim značenjima – on je 'potentan prema značenjima'. Dakle, označitelj je falus, simbolički organ dominacije muške moći.

Lakanova klasična definicija označitelja glasi da je označitelj taj koji zastupa subjekat za neki drugi označitelj. Ili, Lakanovim rečima:

„Jer falus je označitelj, označitelj čija funkcija u intersubjektivnoj ekonomiji analize, možda podiže veo s funkcije koju je on imao u misterijama. Jer on je označitelj određen da označi svekolike učinke označenog, ukoliko ih označitelj uslovljava svojom označiteljskom prisutnošću.“⁴⁵

S druge strane, jedna od bitnih odrednica lakanovske teorije je – ideja manjka. Postoji asimetrija koja čini da nema celine onako kako ne postoji ni celina označitelja i označenog, zbog toga što označitelj uvek nasilno razara koncept stvarajući znak; nema celine kao što nema ni celovitog značenja.

Objašnjenje pojma *želje*, *pojma koji je* Lakan u svom povratku Frojdu postavio u središte pažnje, omogućava približavanje odgovoru na pitanje 'Šta Lakan nalazi u Frojdomovom *das Unheimliche*?' Lakan razlikuje: potrebu, zahtev i želju.⁴⁶ Potreba je usmerena na određeni objekat i time se zadovoljava, dok se zahtev izriče i upućuje drugoj osobi, te tako želja nastaje između potrebe i zahteva a ne može biti potreba jer nije usmerena na stvarni nego na tzv. fantazmatski objekat. Zbog toga što u nesvesnom postoje dva polja: polje subjekta i polje Drugog, u polju Drugog se uspostavlja lanac označitelja i u njemu se javlja subjekat: zbog toga je želja subjekta – želja Drugog. Fantazam nastaje kao odgovor na „nepodnošljivu zagonetku želje Drugog, manjka u Drugome; ali fantazam istodobno, takoreći, pruža koordinate naše želje – time se uspostavlja okvir koji nam omogućuje da nešto želimo“.⁴⁷ Fantazam čini scenario koji pred-

45 Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 260.

46 Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str.690.

47 Slavoj Žižek, *Sublinjni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 164.

stavlja ostvarivanje želje. U fantazmu želja nije ostvarena već je konstituisana, to je želja strukturisana fantazmom kao odbrana od želje Drugog; želja je odbrana od uživanja-*jouissance*.

I, konačno – *jouissance*: francuska reč za uživanje, uvek u originalu u svim prevodima Lakanovih tekstova.

„... Ako se živo biće uopšte dà zamisliti, ono će pre svega biti zamišljeno kao subjekat *jouissance*; samo, taj psihološki zakon koji nazivamo principom zadovoljstva (a koji predstavlja jedino princip nezadovoljstva), vrlo brzo podiže barijeru svekolikom *jouissance*. Ako previše uživam u nečemu, vrlo brzo ću osetiti nelagodu i umeriću svoje uživanje. Izgleda da je organizam načinjen da izbegava previše *jouissance*. Verovatno bismo svi bili nemi kao ostrige kada ne bi bilo te čudne organizacije koja nas nagoni da rušimo barijeru zadovoljstva, ili nas možda samo nagoni da sanjamo o napadanju i rušenju te barijere. Sve što je subjektivnom konstrukcijom izvedeno na skali oznake u njenom odnosu prema Drugome, a što je ukorenjeno u jeziku, postoji samo zato da dopusti čitavom spektru želje da nam omogući da se približimo i da oprobamo onu vrstu zabranjenog *jouissance* koji predstavlja jedini vredan smisao koji se nudi našem životu.“⁴⁸

Za Lakana je *jouissance* želja koja je iza bola ili zadovoljstva, iza principa „(ne)zadovoljstva“.

Paradoksalnost zadovoljstva-nezadovoljstva kod Frojdovog koncepta *das Unheimliche* (koji je blizak užasu ili strahu nastalog od ekstremnog nezadovoljstva) može biti posmatran u odnosu prema Lakanovom konceptu *jouissance* i objektu 'malo a' (objekat 'malo a' je nedostižni objekat, objekat koji se ne može imati, ali na čijem se nemanju gradi sopstveno ja; dakle, objekat 'malo a' je fantazmatska konstrukcija).

Ako se *das Unheimliche* prihvati kao povratak na primitivnu identifikaciju sa majkom, jedinstvo sa majkom, tada mnogi od Frojdovih primera počinju da poprimaju novo značenje u odnosu prema majci: telepatija, magične misli, omnipotencija misli, primitivna verovanja. Zadovoljstvo/nezadovoljstvo, koje se javlja u svim ovim manifestacijama *das Unheimliche-a*, u vezi je sa *jouissance* ovog jedinstva. Uzimajući u obzir proces subjektifikacije u ogledalnoj fazi Lakanove psihoanalize i važnost rane „identifikacije“, Frojdovi primeri za *das Unheimliche*, koji se tiču dvojnika, mehanizama, duhova, odnosa delova tela spram celog tela – takođe dobijaju novo značenje.

48 Žak Lakan, O strukturi kao inmikstovanju drugosti, što je pretpostavka svakog subjekta, u *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988, str.228.

Za Lakana je *das Unheimliche* (podsećanje: Frojd počinje esej objašnjenjem da je *das Unheimliche*, po Šelingu, „sve ono što bi trebalo da ostane skriveno, ali i pored svega izlazi na videlo“) ono što provaljuje onda kada ne treba da se pojavi; ono što bi trebalo da manjka je *das Unheimliche* – iznenadna provala koja ne traje.

Po Lakanu, anksioznost signalizira želju Drugog, tj. želja Drugog izaziva anksioznost, distanca između želje i *jouissance* iznenada i neočekivano se smanjuje, ili zamagljuje, zato što 'ono što Drugi traži je da nađe sebe u meni, što zahteva moj gubitak'.

Dok Frojd razlikuje strah koji ima objekat i anksioznost koja je bez objekta, za Lakana anksioznost nije bez objekta, pre se radi o objektu koji izmiče, izbegava simbolizaciju – a to je objekat 'malo a' Anksioznost nastaje kada se nešto javlja na mestu ovog objekta, objekta 'malo a' – Lakan to zove manjak manjka.

Za *das Unheimliche* je Lakan izmislio sopstveni izraz, novu reč – *extimité* – nešto što je u isto vreme i unutra i spolja, po Mladenu Dolaru:⁴⁹ *extimité* nije ni unutrašnjost ni spoljašnjost, ali se nalazi tamo gde se najintimnija unutrašnjost podudara sa spoljašnjošću i postaje zastrašujuća, izaziva strah i anksioznost. *Extimité* je intimno jezgro i strano telo, rečju *das Unheimliche*. *Eextimité* je neologizam koji ukazuje na suštinsku dimenziju psihoanalize, *izvanjska bliskost*⁵⁰.

■ Lakan i Dolar: šta Dolar nalazi da Lakan nalazi u Frojdovom *Das Unheimliche*?

Osnovna teza koju Mladen Dolar postavlja u tekstu *I Shall Be with You on Your Wedding-Night* glasi da je psihoanaliza bila prva koja je ukazala na to da se dimenzija *das Unheimliche* odnosi, pre svega, na projekat moderne, i da postmodernizam ima svest o *das Unheimliche* kao fundamentalnoj dimenziji modernizma; po njegovim rečima, *das Unheimliche* je temeljna dimenzija moderniteta i predstavlja unutrašnje ograničenje – rascep unutar moderniteta.⁵¹

Iako za Frojda *das Unheimliche* nije bio glavni koncept, Dolar ga vidi kao tačku u kojoj se sreću svi koncepti psihoanalize, kao njihovo čvorište, pa tako

49 Mladen Dolar, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny, *October* 58, 1991, p.23.

50 Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str.181.

51 Mladen Dolar, *ibid*.

das Unheimliche pruža objašnjenje za mnoge projekte psihoanalize. Navodeći brojne primere, Frojd nas, na kraju svog eseja, ostavlja u čuđenju, kao da ni sam ne zna šta će sa njima, sa skicom ili prolegomenom za teoriju *das Unheimliche*. Njegova sreća bila je, zaključuje Dolar, u tome što je takva reč uopšte postojala u nemačkom rečniku.

Prema Dolaru, tradicionalna misao pokušava jasno da razdvoji unutrašnje i spoljašnje, da povuče crtu između njih, te se konceptualni parovi: esencija/pojavnost, um/telo, subjekat/objekat, duh/materija mogu posmatrati u svetlu ove podele. Dimenzija *extimité* zamagljuje ovu podelu, ne ukazuje ni na unutrašnjost ni na spoljašnjost.

U eseju *Das Unheimliche* Frojd se služi svim raspoloživim sredstvima, celokupnim arsenalom psihoanalize: kastracioni kompleks, Edip, narcizam, prinuda ponavljanja, nagon smrti, represija, anksioznost; i čini se da svi oni konvergiraju ka *das Unheimliche*. Moglo bi se čak reći da je *das Unheimliche* tačka oko koje se svi psihoanalitički koncepti okreću, tačka koju Lakan naziva objekat 'malo a' pojam koga sam smatra svojim najvećim doprinosom psihoanalizi.

„Iako Frojd, kada govori o *das Unheimliche*, govori o univerzalnom iskustvu, svi njegovi primeri potiču iz određenog vremenskog perioda, iz doba Prosvetiteljstva, što ukazuje na specifičnu dimenziju *das Unheimliche*-a koja nastaje sa modernizmom.“⁵²

Dolara ne interesuje *das Unheimliche* kao takav, već onaj onaj njegov aspekt koji je blisko povezan sa modernizmom i koji konstantno opseda modernizam iznutra. Predmodernistička društva su *das Unheimliche* uspešno krila u onim religioznim i socijalnim prostorima u kojima se pojavljivalo sveto i nedodirljivo: tek sa trijumfom Prosvetiteljstva, privilegovanih i isključenih mesta više nije bilo, pa ni za *das Unheimliche* više nije bilo prostora. Budući da se gotički roman pojavio u vreme francuske revolucije, duhovi, vampiri, čudovišta, živi-mrtvi – javili su se u eri u kojoj se to nije moglo očekivati: bilo je to ono što je sama modernost donela.

Dolar uspostavlja Lakanovu šemu u Hofmanovom *Peščanom čoveku*: celokupna drama postavljena je između imaginarne (Nataniyel – Olimpija) i simboličke (Peščani čovek – Otac) dijagonale.

U *Peščanom čoveku* Nataniyel je smrtno zaljubljen u devojkicu koja je izuzetno tiha i povučena. Ona igra i peva, ali na mehanički način, održavajući ritam; njen rečnik je limitiran, ona izgovara samo: „Oh! Oh!“ i povremeno kaže: „Laku noć, ljubavi!“. Nataniyel se nikada ne umori gledajući je, i pravda njeno

52 Mladen Dolar, op.cit., p.7.

ponašanje: „Da, ona govori samo par reči, to je istina, ali se ove reči pojavljuju kao istinski hijeroglifi unutrašnjeg sveta punog ljubavi...“ Olimpija je, ispostavlja se na kraju, mehanizam koji kontrolišu Spalaciani i Peščani čovek, a to je ono što je *das Unheimliche* – prostor između živih i mrtvih; i ne samo to: i sam Nataniel reaguje mehanički, njegova ljubav prema mehanizmu je mehanička. Zato se 'mehaničnost' udvojava: pojava mehanizma izaziva mehanički odgovor.

Ono što Dolar hoće da kaže, postavljajući pitanje ko je mehanizam u ovoj situaciji, jeste sledeće: za ženu je dovoljno da 'bude tu' na odgovarajućem mestu, da možda povremeno izusti: Oh! i u odgovarajućem trenutku – ona postaje Drugi. Mehanička lutka naglašava mehanički karakter intersubjektivnih odnosa, izgovarajući reči koje u analitičkoj seansi pripadaju analitičaru ona je, zapravo, u poziciji analitičara, a Natanielova konverzacija sa Olimpijom figuriše kao analitičarska sesija.

U predloženoj Lakanovoj šemi Dolar uočava tenziju u dijagonali koja povezuje dve očinske figure: Peščanog čoveka i oca. Pretnja da će se izgubiti vid, koja je glavni Frojdov *das Unheimliche* momenat, povezana je sa kastracionim kompleksom, strahom od gubitka onoga što je najvrednije. Otac je podeljen na dobrog oca, zaštitnika i čuvara Zakona, i lošeg oca, kastratora, ljubomornog oca koji je povezan sa užasnim *jouissance*. Dobrog oca, koji štiti Natanielove oči, ubija loši otac. Peščani čovek je nosilac užasnog *jouissance*. Peščani čovek, kao figura kastracije i figura *jouissance*, „uvek se javlja kao ona [figura] koja narušava, ometa ljubav (Störren der Liebe)“. Frojd primećuje:

„On [Peščani čovek] odvaja nesrećnog Natanielja od verenice i njenog brata, njegovog najboljeg prijatelja; on uništava drugi objekat njegove ljubavi, Olimpiju, voljenu lutku: i on ga odvlači u samoubistvo u momentu kada se ponovo vraća Klari sa svim izgledima za srećan život.“⁵³

Peščani čovek se uvek pojavljuje u momentu kada je subjekat blizu zadovoljenja i uspostavljanja 'seksualnog odnosa' blizu toga da pronade imaginarnu dopunu i postane ceo.⁵⁴ Pojava oca-*jouissance* na simboličkoj dijagonali čini ovo dovršenje nemogućim na imaginarnoj dijagonali.

Druga dimenzija *das Unheimliche*-a je dvojniki. 'Dvojniki' tačka u kojoj narcizam postaje nepodnošljiv, urokljivo oko, pogled – dimenzije su koje izazvaju i provociraju anksioznost. Ovi različiti slučajevi imaju Lakanov zajednički denominator: provala realnog u „domaće“.

53 Sigmund Freud, The Uncanny (1919), in James Strachey (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarth Press, London, 1953-74

54 Mladen Dolar, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny, *October* 58, 1991, p.11.

Subjektat se obično konfrontira sa dvojnikom, koji je njegova slika. Samo subjekat može videti svog dvojnika, on se javlja samo privatno, samo za subjekta; ubijajući dvojnika, subjekat ubija sebe.

U Lakanovoj teoriji stadijuma ogledala, ego subjekta nastaje samo na osnovu ogledalne refleksije; uspostavlja se 'ja' Dalje, po Dolaru: moj ego identitet dolazi od dvojnika, ali ja prekasno prepoznajem sebe u ogledalu. Dolazi do razdvajanja: ne mogu prepoznati sebe i u isto vreme biti jedno sa sobom,⁵⁵ sa ovim prepoznavanjem, ja sam već izgubio ono što se zove „samo-biće“, trenutnu podudarnost sa sobom u svom biću i *jouissance*. Dvojnici odmah uvodi dimenziju kastracije jer dvojničenje zahteva gubitak jedinstva. Objekat 'malo a' je onaj deo gubitka koji se ne može videti u ogledalu, deo subjekta koji nema ogledalnu refleksiju, neogledalan je. Dvojnici je sadržan u formuli: ja plus objekat 'malo a'; dvojnici je nevidljiv deo bića dodat mojoj slici. Subjektat u ogledalu može videti oči ali ne i pogled, jer je to deo koji je izgubljen. Dvojnici je uvek figura *jouissance*: on uživa na račun subjekta, radi ono što ovaj nikada ne bi, povlađuje mu, ali to čini tako da krivica uvek pada na subjekta; on ne uživa, on komanduje *jouissance*.

Teorije kulture, hibridne teorije i eseji: prenos u kulturu

Važna čitanja Frojdovog eseja potiču iz poststrukturalističke i/ili dekonstruktivističke perspektive i oblikovala su sadašnji koncept *das Unheimliche*. Tako je Frojdov tekst postao krucijalan za razumevanje ne samo problema iz oblasti psihoanalize već i problema savremene kulture uopšte; takođe, ovaj koncept je postao ključna referentna tačka za diskurs umetnosti, literature, filozofije, filma, studija kulture i queer-a.

Najveći deo kritičke i teorijske recepcije pojma *das Unheimliche* je lociran u polju estetike: literarne teorije i kritike, istorije umetnosti, filozofije, arhitekture i studija kulture.

⁵⁵ Može li se u *das Unheimliche* mehanizam učitati Hajzenbergov princip neodređenosti?

■ Žižek

U mešavini Lakanovske psihoanalize i marksističke tradicije, Slavoj Žižek gradi materijalističku teoriju kulture i kritičku teoriju društva. Za razliku od Lakanove teorijske psihoanalize, koja čuva nužnost biološke determinacije, namera Žižekove psihoanalize je da locira značaj društvenog i kulturološkog. On je uspostavio kriterijume tumačenja kulture posredovanjem modela želje i uživanja (*jouissance*), ukazujući na funkciju fantazma i ulogu ideologije; njegov pristup je materijalistički i nije poststrukturalistički.

U tekstu *The Plague of Fantasies* Žižek daje interpretaciju *das Unheimliche*-a u odnosu na važne aspekte Frojdove psihoanalize. On navodi Frojdovo objašnjenje fundamentalne fantazije po kojoj svaki subjekat, žena ili muškarac, poseduje određeni 'faktor' koji reguliše njenu ili njegovu želju. Prema Žižeku, žena na rukama i kolenima, viđena otopozadi, jeste primer za 'Čovek-vuk faktor', a to je *das Unheimliche*, zastrašujuće, sa obzirom na to što je subjekat 'svrgnut' sveden na ravan lutke, 'bez digniteta i slobode'.⁵⁶ Ovi faktori su zapravo svi oni koji bude seksualnu želju i koji kontrolišu pojedinca jer provociraju njegov odgovor, želju. Subjekt postaje 'lutka' kojom gospodare nagoni i želje iz nesvesnog, a poteže ih *id*. I Frojdova i Žižekova verzija *das Unheimliche*-a je deterministička, po njoj je srž ljudske prirode smešten u *idu*.

Žižekovo tumačenje pojma *das Unheimliche* je, na izvestan način, na 'nižem' nivou od Frojdovog, budući da Frojd bazira svoje tumačenje na *potisnutom* materijalu, time što *das Unheimliche* nastaje iz potisnutih želja, dok Žižeka interesuje sâmo nesvesno; *das Unheimliche*, po njemu, nastaje iz bespomoćnosti subjekta u odnosu na sile nesvesnog.

U ključu Frojdovog *das Unheimliche*-a, a prema Žižeku, može se čitati Hičkokov (Hitchcock) film *Vrtoglavica*. Analizu ovog filma u odnosu na *das Unheimliche* dao je Džojz Huntjens (Joyce Huntjens) u tekstu *Vrtoglavi procep u stvarnosti i žena koja ne postoji* (*Vertigo. A vertiginous gap in reality and a woman who doesn't exist*). Ovaj tekst pokušava da dà odgovore na već klasična pitanja koja se postavljaju u filmu i da ga, ukazujući na neke elemente, tumači u odnosu na pojam *das Unheimliche*: zašto gledalac nikada ne sazna Elsterove (Elster) motive da ubije svoju ženu? zašto je Elster izabrao Džona Fergusona (John Ferguson) da prati njegovu ženu koristeći neverovatnu priču žene opsednute duhom svoje pretkinje?

56 Stephen Le Drew, *Freedom and Determinism: The Uncanny in Psychoanalysis and Existentialism*, <<http://psychoanalysis-and-therapy.com/articles/ledrew.html>> pregledano maja 2007.

Tema ponavljanja u filmu – tri puta neko pogine padajući sa velike visine – prva ukazuje na Frojđovu prinudu ponavljanja sadržanu u *das Unheimliche*. Druga tema je postojanje žene opsednute duhom svoje pokojne bake. Kasnije, u drugom delu filma, srećemo se sa *das Unheimliche* efektom dvojnika. Zatim, Džon pati od poremećaja pogleda: njega su Elster i Džudi uspeli da prevare zato što je ‚zaslepljen‘ ljubavlju prema Madleni. Sve ovo stvara u filmu atmosferu koja se može opisati kao *das Unheimliche*. Međutim, prema Džojsoju Huntjensu,⁵⁷ *das Unheimliche* u *Vrtoglavicu* postoji i na drugi način, osim na nivou ovih očiglednih, gotovo površnih pobrojavanja. Džonova konfrontacija sa sopstvenim nagonom smrti, na početku filma, plašiće ga i fascinirati do kraja filma; njegovo subjektivno iskustvo određuje priču do kraja, njegova lična perspektiva sadrži ključ za *das Unheimliche* aspekt filma.

Film govori o teškoći komunikacije među polovima: u svim scenama u kojima su Džon i Midž (Midge) zajedno (ukupno tri scene) radi se o njihovom nerazumevanju i nemogućnosti komunikacije, pre svega zbog toga što se Midž prema Džonu ponaša majčinski.

Žena koja je Džonova fascinacija, Madlen (Madeline), predstavljena je kao objekat umetnosti: Džon u restoranu prvi put ugleda Madlenu iz profila, što ukazuje na to da je vidi kao umetničko delo, kao sliku; ili, drugim rečima, Madlen ne postoji kao živa osoba, već kao automaton, što je još jedan način na koji se *das Unheimliche* javlja. Kao umetničko delo, ona je pasivna, ona je objekat muškog pogleda; sa druge strane, ona je nepristupačna kao ljudsko biće. Veza između njih je nemoguća, kao što je nemoguće biti u vezi sa umetničkim delom. Ono što privlači Džona, osim toga što je Madlen vrlo atraktivna, jeste njena okruženost misterijom, koja je u vezi sa nagonom smrti. Međutim, njegov hendikep – vrtoglavica – čini ga nesposobnim da spase od smrti ženu svojih snova. Džonova identifikacija sa Madlenom može biti odgovor na pitanje zašto je Madlen toliko fascinantna. Džon prvi put čuje za nju od Elstera koji o njoj priča u svojoj kancelariji; tada se njen identitet javlja kao problematičan: Elster se, govoreći o njoj, čudi: „Iznenada, ja je ne poznajem. Ona nije više moja žena.“ Na sličan način je Džonov identitet takođe sumnjiv: on se odaziva na različita imena (Džon, Skoti). U Džonovom interesovanju za Madlenu leži odgovor na njegova sopstvena pitanja. Pa ipak, tu prestaje svaka sličnost, što postaje jasno u sceni kada on vodi Madlenu u manastir San Huan Baptista, verujući da za sve postoji racionalno objašnjenje. Kad se Madlen odvoji iz njegovog zagrljaja

⁵⁷ Joyce Huntjens, Vertigo. A vertiginous gap in reality and a woman who doesn't exist, *Image & Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, January 2003, <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/joycehuntjens.htm>> pregledano septembra 2007.

i skoči, razlika između njih postaje bolno jasna: Madlen predstavlja čist nagon smrti, dok je za Džona strah od smrti jači od nagona smrti koji ga, uostalom, sprečava da je prati sve do vrha⁵⁸. Po Žižeku, to se objašnjava činjenicom da je, za razliku od Džona, ona – „materijalizovano ništa“, odnosno, prema Lakanovoj teoriji – „žena ne postoji“. Žena je samo simptom muškarca kao subjekta. Želja i objekat želje koji nikada ne može biti postignut, uspostavljaju subjektov pogled na svet. Objekat želje zauzima posebno mesto u simboličkom poretku i pravi procep između realnosti želje i realnosti svakodnevnog života; taj procep postaje mesto fantazije. Zato je Madlen u Džonovoj percepciji sveta Stvar, njegov objekat želje. Madlen je idealan objekat koji ne postoji, ona je jedno sa „Stvari“, fantazija i ne-postojeći objekat želje. To je lekcija koju Džon treba da nauči da bi bio izlečen. U analizi *Vrtoglavice* Žižek se poziva na Lakanovu teoriju, i dovodi sublimaciju i sublimno u vezu sa smrću. Kada je nešto sublimno, objekat počinje da funkcioniše kao Stvar. Subjekt pogleda je Džon, a objekat njegovog pogleda je Madlen koja će zauzeti mesto sublimne Stvari u priči.

Posle Madlenine smrti, i posle potpunog kolapsa koji ga dovodi do hospitalizacije, Džon nije preboleo Madlenu: sve žene koje vidi liče na nju i sve stvari podsećaju na nju. Tako primeti Džudi, počne da je prati, upozna je. Natera je da se obuče kao Madlen i da napravi frizuru kao njenu. Ona ispunjava sve Džonove želje – idealna žena nema svoju sopstvenu volju, ona je *primorana*; sopstvena volja i lične želje se ne uklapaju u idealno stanje bića. Kao objekat želje, žena postaje potpuno kontrolisana muškarčevim pogledom. Nakon što se Džudi potpuno transformisala u Madlen, javlja se pitanje da li se radi o jednoj ili dve žene, koja je od njih dve maska, Džudi ili Madlen? Prema Žižeku, ovakva matrica se javlja u mnogim Hičkokovim filmovima: u početku se neko pretvara da je nešto drugo, ali ubrzo shvata da u stvari jeste ono što se pretvarao da je. Najčešće se radi o paru koji glumi zaljubljenost, ali se ispostavlja da jesu zaljubljeni. U prvom delu *Vrtoglavice* Džudi se pretvara da je Madlen, a u drugom se Džon ponaša kao da je Džudi – Madlen. Džudina sudbina je, primećuje Džojš Huntjens, neizbežna kao i Madlenina.

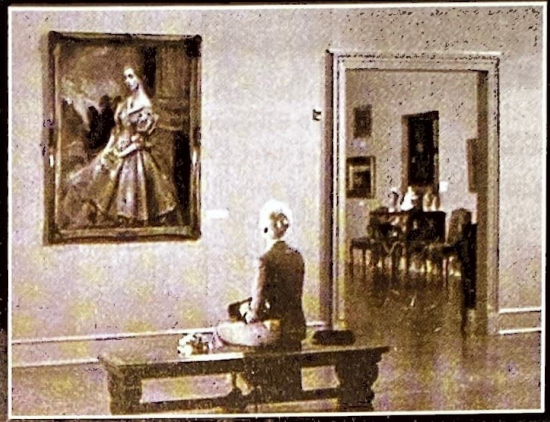
Prema Cvetanu Todorovu,⁵⁹ priča pripada žanru fantastičnog ako uspeva da stvori i kod karaktera i kod čitaoca dilemu da li je ono što se događa stvarnost ili iluzija. Priča pripada žanru *das Unheimliche* ako je ponuđeno racionalno objašnjenje za fantastične događaje u priči. U *Vrtoglavici* su i posmatrač i gledalac u sumnji i nedoumici, što uspostavlja *das Unheimliche* efekat u filmu.

58 Ibid.

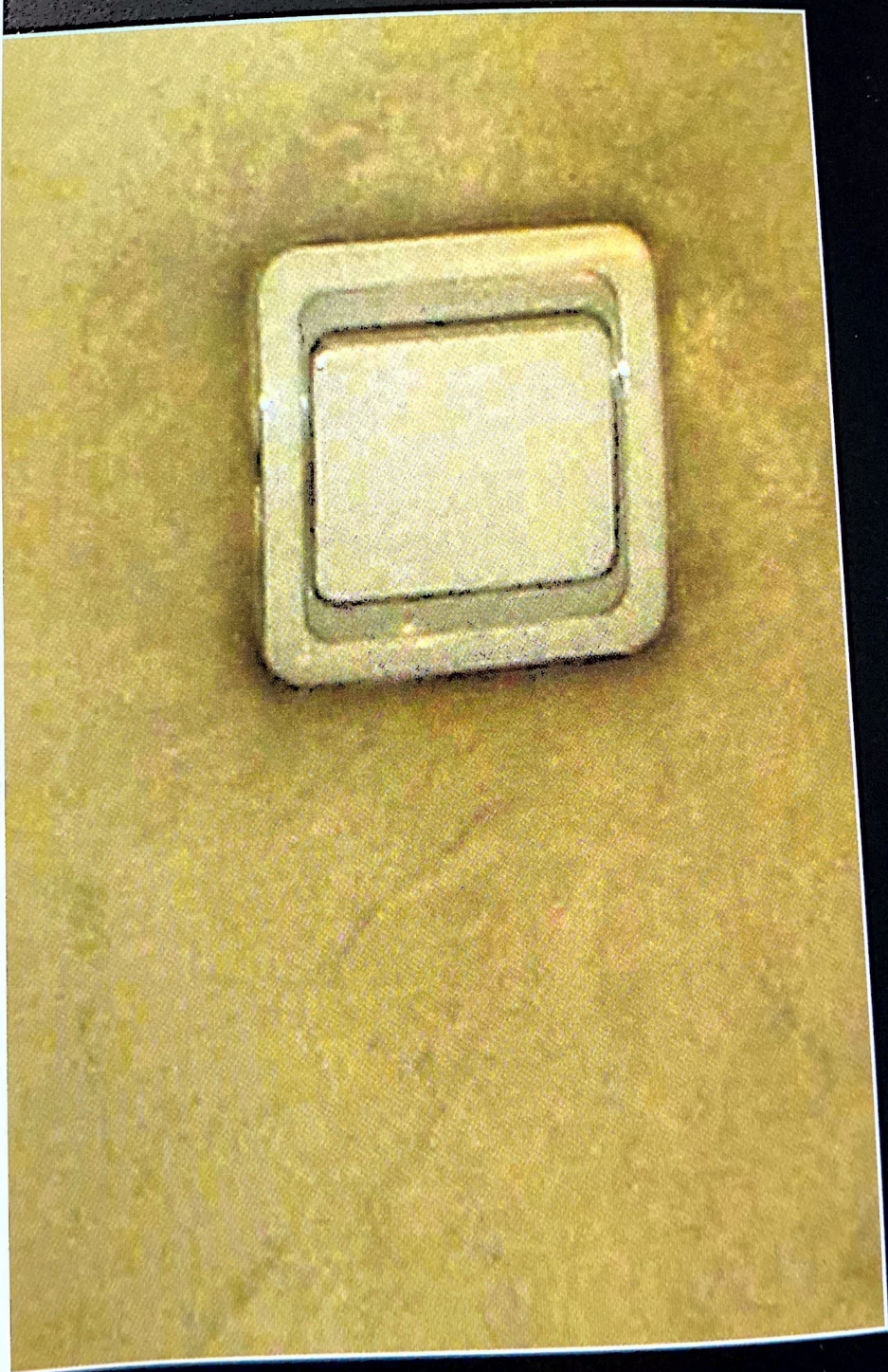
59 Ibid.

■ Feminističko čitanje 1: Siksu

Prvo i najuticajnije feminističko čitanje Frojdovog eseja je tekst Elen Siksu (Helene Cixous) *Fikcija i njene utvare: čitanje Frojdovog 'Das Unheimliche'* (Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche' [The „uncanny“]) u kome ona kroz različite strategije naglašava neizvesnost i neuhvatljivost koje postoje u Frojdovom naporu da definiše *das Unheimliche*. Froj38



... : Madeleine/Jüdy/Carlotta
Royal Pavillion, Brighton - LA museum



u mraku nameštaj počinje da se kreće pretvarajući se u životinje... zmiје?

dov esej Siksu čita ne samo kao teorijsku studiju, već i kao *fikciju*.⁶⁰ O njenom čitanju Frojda, Anelin Mašlin u tekstu *A Homeless Concept - Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture* piše:

„U ulozi teoretičarke-posmatračice, ona je u svakoj novoj rečenici nepogrešivo odredila *neizvesnost* teksta koji u onespokojavajućoj ostranjenosti okleva i čeka, propituje i proziva ono što bi trebalo da bude analiza i svedočenje iskustva, sećanja i prvobitnog stanja, neopisivog i uprkos tome, ličnog prizora. Na međi književnog i onoga što je u očima mnogih kvazi-naučno delo, Frojd nastoji da artikuliše elemente koji se tiču *das Unheimliche-a*, neodređenog stanja, osećanja jeze u iskustvu, koje bi potom trebalo da se prenese, prevedu na nivo simbolizacije i predstave tog istog stanja u jeziku. Registru kome pripadaju strah, strepnja, užas, strava, nedostaje prelazni pojam koji nije nužno negativan, niti poražavajući. Snaga *das Unheimliche-a* bi, sledstveno tome, upravo trebalo da se neprestano hrani slatkim strahom, neodređenom strepnjom, blagim užasom, koji oksimoronski, jezikom tropa progovaraju svu složenost ljudskog stanja. Ako bismo mu određivali mesto (što je po sebi već element aporije, jer *das Unheimliche* jeste u negaciji odredišta),⁶¹ nespokoj nemanja i neimanja je teško svedočiti. Protejska snaga pisma Elen Siksu kreće se u tom smeru.”⁶²

Siksu Frojdov tekst posmatra kao primer za *das Unheimliche*, u kome će oprezan čitalac teško ostati neosetljiv na čudno stapanje teme i diskursa. Ona pokušava da tretira temu *das Unheimliche* kao jednu od mnogih, pokušavajući pritom da zaboravi njenu čudnovatost i posebnost.

U *Das Unheimliche* Frojd se, smatra Siksu, suočio sa problemom *das Unheimliche* u fikciji. Literarni diskurs nudi više ili manje mogućnosti za *das Unheimliche*, jer efekat *das Unheimliche* može biti ojačan ili oslabljen po volji autora. Tako je svaka klasifikacija *das Unheimliche* fenomena onemogućena fikcijom. Ono što Frojda fascinira je:

60 „Fikcija je svojstvo umetničkog dela koje prikazuje i izražava zamišljene i izmišljene objekte, bića, situacije, događaje, odnosno misaone konstrukcije koje nemaju referencijalni odnos s realnim svetom“ (Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005); i: „Po K.Srierleu fikcija nije ni oponašanje ovog ni prikazivanje novog svijeta, već je jednostavno 'horizont' u kojem nam se svijet pojavljuje, oblik njegovog videnja, što možemo prepoznati kao prurušeni romantičarski argument o primatu *mythosa* nad *logosom*.“ (Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997).

61 Može li se i ovo smatrati *vrstom* Hajzembergovog principa neodređenosti?

62 Anneleen Masschelein, *A Homeless Concept - Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*, January 2003, <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.

„Sloboda autora u odnosu na fikciju, da probudi ili inhibira emocije ili fantazme čitaoca, snaga da skine ili nametne cenzuru.“⁶³

Za Siksu je problematična činjenica da Frojd tretira *das Unheimliche* elastično, i kao polje rada, i kao koncept, pri čemu polje ostaje nedefinisano, a koncept je bez nukleusa, zbog čega *das Unheimliche* u stvari predstavlja samog sebe i postoji samo na ivici nečeg drugog; ono što je sigurno jeste da je upotreba *das Unheimliche*-a nesigurna. Zbog svega toga, ona zaključuje da je „reč o konceptu čija je celokupna denotacija – konotacija“.

„Ceo Frojdov tekst funkcioniše kao fikcija“, zaključuje Siksu, jer Frojd sebe želi da vidi kao pisca, on vidi pisca u sebi i on je u svom odnosu prema piscu, u istom odnosu kao *das Unheimliche* prema *das Heimliche*. Siksu ide dalje i pita da li je moguće povući oštru granicu između fikcije i realnosti. Budući da subjektivnost čitanja i interpretacije nije ograničena samo na fikciju, ona inficira svaki pokušaj interpretacije, čak i ako je to naučna interpretacija. Fikcija ne govori vrstu realnosti, štaviše, prema Siksu, realnost je takođe fikcionalna: takozvano objektivno znanje realnosti nije ništa više istinito nego što je to fikcija. Kad pokušava da fiksira značenje *das Unheimliche*-a, Frojd ostaje samo sa njegovom neuhvatljivošću: svaki pokušaj da se odredi njegova suština osuđen je na neuspeh, zato što to zahteva neophodnu sumnju koja je svojstvena za *das Unheimliche*. Kako bilo, ponašajući se kao pisac fikcije, Frojd uspeva da vlada osećanjem *das Unheimliche*, ali ne onim što on želi da kaže, već onim što mu izmiče.

Prema Siksu, ono što Frojdovo čitanje *Peščanog čoveka* pokušava, ali ne uspeva da uguši, jeste homoseksualnost, zajedno sa *das Unheimliche* prirodom animizma (žive lutke) koju afirmiše Jenč. Ono što Siksu interesuje jeste način na koji je lutka Olimpija „potisnuta“ u fusnotu, skrajnuta u, kako to Siksu zove, „tipografsku metaforu za represiju“.⁶⁴

U osnovi, Frojdovo čitanje Jenčovog teksta ima nameru da tekst-objekat ponizi i omalovaži, posebno da umanjí značaj lutke-robotu Olimpije za razumevanje *das Unheimliche*-a; konačno, to govori da Frojd ne sagledava ulogu žene kao nerazmrsivo upletenu sa strahom od kastracije, i da pokušava da umanjí ili potpuno eliminiše mesto i značaj žene.⁶⁵ Prema Frojdovom čitanju, Olimpija poriče život, snagu i autonomiju – sve što je simbolizovano okom, penisom.

63 Helene Cixous, *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche' (The "uncanny")*, *New Literary History* 7.3., Spring 1976, p.528. <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleen-masschelein.htm>> pregledano 10.7.2006.

64 Helene Cixous, op.cit., p.537.

65 David Farrel Krell, op.cit., p.60.

Zbog toga, ostavljajući temu Olimpije po strani, Frojd ne uspeva da vidi socijalni značaj kastracije.

Uzimajući u razmatranje i značaj kvira (queer) kao kulturnog, filozofskog i političkog fenomena na kraju 20.veka, kvirnes (queerness) Frojdovog eseja očitava se u tome što referiše ne samo na homoseksualnost već i na „otvorenu zamku mogućnosti, procepa, preklapanja, disonance i rezonance, ekscesa i lapsusa značenja kada konstitutivni elementi nečijeg roda ili seksualnosti nisu takvi da imaju monolitno značenje“.⁶⁶

■ Feminističko čitanje 2: Tod

Žan Mari Tod (Jane Marie Todd) u tekstu *The Veiled Woman in Freud's 'Das Unheimliche'* primećuje da „nešto baš i nije u redu sa Frojdovim 'Das Unheimliche'“⁶⁷; on počinje esej, zapaža Tod, raspravljajući o „estetskim“ pitanjima *das Unheimliche*-a, sa čime psihoanalitičari inače nemaju mnogo dodirnih tačaka, a ostavlja po strani centralni problem literarne teorije – *sublimno*;⁶⁸ zatim, ulazi u lingvističke analize pojma i ubrzo se potpuno izgubi u njima.

Frojd, kaže Tod, ostavlja po strani dva motiva: centralnu figuru žene u mnogim primerima koje daje i temu 'videti' i 'biti viđen'. Sasvim sporedno, u trećem delu eseja, gotovo pred sam kraj, a bez ikakvih daljih implikacija, Frojd daje primer ženskih genitalija koje mnogim muškarcima izgledaju kao *das Unheimliche*; ženske genitalije jesu *das Unheimliche* iz jednog razloga: potvrđuju ono što muškarac pokušava da porekne – realnost kastracije. Frojd, dakle, odbija da vidi zajednički imenitelj svih primera koje navodi u eseju, „nešto on sam potiskuje.“⁶⁹ Znak Frojdove represije Tod vidi u dvema različitim verzijama eseja *Das Unheimliche*, prva je naglo nestala i ubrzo zamenjena drugom. U prvoj verziji, umesto citiranog Šelinga, pominje se Šlajermaher (Schleirmacher), u čemu Tod vidi isvesnu dispoziciju u zaboravljanju imena, premda su u to vreme najcitiranija imena nemačkih pisaca, u ponečemu i slična, bila imena Šeling i

66 Anneleen Masschelein, op.cit.

67 Jane Marie Todd, *The Veiled Woman in Freud's "Das Unheimliche"*, *Sigis* 11:3, Spring 1986, p.519. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Todd_Veiled%20woman%20in%20Freud.pdf> pregledano maja 2005.

68 Sublimno (uzvišeno) je estetska kategorija koju izvodi Edmund Burke u tekstu *Filozofsko istraživanje naših ideja o sublimnom i lepom* (1757)

69 Jane Marie Todd, op.cit., p.521.

Šlajermaher. Šlajermaher doslovno znači „majstor za velove“, „onaj koji pravi velove“, tako da dolazi do konfuzije koju pravi razlika između ‘pokrivati’ i ‘otkrivati’, slično kao između *das Unheimliche* i *das Heimliche*. U istoriji filozofije Nemci su „uvek pravili velove, pokrivajući nešto što pokušavaju da otkriju“.⁷⁰ U ovom slučaju, zamena imena u dva izdanja eseja ukazuje, prema Todu, na značaj pokrivanja/otkrivanja u značenju *das Unheimliche*-a, i na mogućnost da je Frojd samo još jedan „Šlajermaher“ nesposoban da otkrije potpuno značenje *das Unheimliche*-a bez ponovnog pokrivanja značenja.

Tema otkrivanja/pokrivanja u Frojdomom eseju može biti povezana i sa otkrivanjem/pokrivanjem ljudskog tela, a kao takva je blisko povezana sa kastracionim kompleksom. Time se, zapravo, još jednom ukazuje na to da je kastracioni kompleks, zajedno sa odnosom ‘videti’/‘biti viđen’ – centralni problem u eseju *Das Unheimliche*.

Frojd i Jenč se slažu da Hofmanova priča *Peščani čovek* stvara *das Unheimliche* efekat, ali ne postiču saglasnost o uzroku tog efekta. Jenč se, za razliku od Frojda, fokusira na lutku Olimpiju, to jest na intelektualnu neizvesnost i sumnju da je nešto što je očigledno živo – zaista živo (kao i sumnju da je beživotni objekt u stvari – živ). Frojd, za razliku od njega, temu Olimpije ne smatra bitnom i svodi Hofmanovu priču na konflikt otac-sin.

Međutim, gubitak očiju je taj koji Olimpiju čini više mehanizmom, stvaranjem, nego ljudskim bićem; zapravo, Olimpija je karikatura idealne žene. Prema Todu, žena je *das Unheimliche*, i zato što pogled na njene genitalije izaziva kod muškarca strah od kastracije, i zato što ženin pogled podseća muškarca na ‘vrednu i fragilnu’ stvar koju se plaši da će izgubiti.

Sablasno pojavljivanje „čudno poznatih žena“ u različitim primerima *das Unheimliche*-a koje daje Frojd, u stvari govori o muškom strahu od žena i društvenim konsekvencama tog straha.⁷¹

70 Op.cit., p.522.

71 Op.cit., p.528.

Kako se *das Unheimliche* javlja u umetnosti

Problem sa pojmom *das Unheimliche* nastaje zbog činjenice da se on relativno lako pregeneralizuje, univerzalizuje, što izaziva to da se u svemu vidi „čudno poznato“; zato je oprez prilikom detekcije *das Unheimliche*-a u umetnosti neophodan. Na ovom mestu biće razmatran koncept *das Unheimliche* u odnosu na nadrealizam.

Nadrealizam, umetnički i kulturni fenomen sa početka 20. veka, bio je, prema Halu Fosteru (Hal Foster) u tekstu *Compulsive Beauty*, u tesnoj vezi sa konceptom *das Unheimliche*, koji je sa njim istovremen i njemu imanentan. Stoga je *das Unheimliche* krucijalan za nadrealistički pokret generalno, kao i za pojedinačne nadrealističke radove. Jukstaponirajući nadrealizam sa *das Unheimliche*, Foster se pita *kako* je nadrealno, pre nego: *šta* je nadrealno.

Nadrealizam (surréalisme) je umetnička praksa koja se zasniva na prikazivanju, izražavanju i opisivanju nesvesnog. Sam pojam uveo je Gijom Apoliner (Guillaume Apollinaire), a pokret je osnovao francuski pesnik Andre Breton (André Breton) neposredno posle Prvog svetskog rata, objavivši 1924. godine *Prvi manifest nadrealizma*. Primenom i preobrazbom Frojdove psihoanalize u poetiku umetničkog stvaranja kao istraživanja nesvesnog i potisnutog, razvijala se teorija i praksa nadrealizma. Automatizam je bio jedna od karakteristika nadrealizma, zapravo automatski crtež ili tekst zasnovan na nesvesnom crtanju ili pisanju, a nastao kao učinak nesvesnog.⁷²

U uvodnom poglavlju (*Beyond the Pleasure Principle?*) Foster naglašava da je za Bretona, za razliku od Frojda, automatizam, kao centralan za nadrealizam, bio način da se ponovo vežu različitosti i da se stvore sinteze percepcije i reprezentacije, ludila i razuma, koje su po Žanetu (Janet), psihijatru, moguće samo kao svesne sinteze.⁷³

Povratak potisnutog, kao jedan od modusa kroz koje se *das Unheimliche* javlja, uzrokuje uznemirenost kod subjekta, a dvosmislenost samog potisnutog. To dovodi do nemogućnosti razlikovanja realnog i imaginarnog (što je bazično za nadrealizam) i do konfuzije između živog i neživog (što je predstavljeno kroz voštane figure, lutke, manekene, automatone kao slike nadrealističkog repertoara). Po Halu Fosteru, dva avatara *das Unheimliche*-a kojima su nadrealisti bili opsednuti – ‘urokljivo oko’ i ‘dvojniki’ – pokazuju kako *das Unheimliche* stvara uznemirenost, zebnju, time što ‘urokljivo oko’ reprezentuje pogled kao kastracionu pretnju, a ‘dvojniki’ zaštitničku figuru koja je transformisana u „jeziv

72 Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str.391.

73 Foster Hall, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 2000, str.4.

predznak smrti".⁷⁴ U De Kirikovim (Giorgio de Chirico) i Maks Ernstovim (Max Ernst) radovima, česti motivi su: dvojnik, okruženje sa čudnim objektima, preteće i uznemirujuće perspektive, klaustrofobični enterijeri. Smeštanje manekena ili mehanizama u prostor ruševina, njihovo 'sparivanje', takođe se javlja kao *das Unheimliche*: izbačene iz uobičajenog registra, mašine postaju 'paklene', postaju demonske što stvara *das Unheimliche* konfuziju između života i smrti. Takođe, u nadrealizmu, *das Unheimliche* efekat stvara i pojava prevaziđenih, zastarelih stvari: ono što je nekada bilo blisko u istorijskoj reprezentaciji postaje nepoznato, daleko, onako kako se *das Heimliche* stvari devetnaestog veka u dvadesetom veku javljaju kao *das Unheimliche*.

74 Op.cit, str.9.

Literatura

- Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1993.
- Benjamin, Walter, *Berlinsko detinjstvo*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
- Bruks, Piter, Frojdiv „masterplot”: jedan model pripovedanja, *REČ časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, broj 57.3, mart 2000.
- Cixous, Helene, Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche' (The "uncanny"), *New Literary History* 7.3., Spring 1976, p.525-48 <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>> pregledano 10.7.2006.
- Derida, Žak, *Marksove sablasti (stanje duga, rad žalosti i nova internacionala)*, Službeni list SCG, 2004.
- Dolar, Mladen, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny, *October* 58, 1991.
- Freud, Sigmund, The Uncanny (1919), in Strachez, James (ed), *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17, Hogarth Press, London, 1953-74 <<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>> pregledano 7.7.2005.
- Frojd, Sigmund, S one strane principa zadovoljstva, u *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006.
- Frojd, Sigmund, *Tri eseja o seksualnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
- Frojd, Sigmund, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
- Hajdeger, Martin, *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd, 1999.
- Hall, Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- Heidegger, Martin, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985.
- Hertz, Neil, Freud And The Sandman, u: Harari, J.V. (ed), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, London, 1979.
- Hoffmann, E.T.A., *Der Sandmann* <www.gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandmann.html> pregledano 30.6.2006.
- Huntjens, Joyce, Vertigo. A vertiginous gap in reality and a woman who doesn't exist, *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, January 2003 <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/joycehuntjens.htm>> pregledano septembra 2007.
- Janjion, Marija, *Romanticizam, revolucija, marksizam*, Nolit, Beograd, 1976.
- Jenks, Chris (ur), *Vizuelna kultura*, Naklada Jasenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2002.
- Jentch, Ernst, *On the Psychopathology of the Uncanny (1906)* <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.
- Kaufman, Eleanor, *The Delirium of Praise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.
- Krell, David Farrel, Das Unheimliche: Architectural Sections of Heidegger and Freud, *Research in fenomenology*, Vol.22, 1992, pp.43-61. <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/>

- uncanny_readings.html> pregledano maja 2005.
- Kristeva, Julija, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Lacan, Žak, O strukturi kao inmikstovanju drugosti, što je pretpostavka svakog subjekta, u *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988.
- Lacan, Žak, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Masschelein, Anneleen, *A Homeless Concept - Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*, January 2003 <<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm>> pregledano maja 2005.
- Melville, Herman, *I and My Chimney* <www.gutenberg.org/etext/9146> pregledano 30.9.2006.
- Po, Edgar Alan, *Odabrana dela*, Novo pokoljenje, Beograd, 1954.
- Reader, Keith, *The Abject Object*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2006.
- Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
- Todd, Jane Marie, The Veiled Woman in Freud's "Das Unheimliche", *Signs* 11:3, Spring 1986 <http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Todd_Veiled%20woman%20in%20Freud.pdf> pregledano maja 2005.
- Vidler, Antony, *The Architectural Uncanny. Essays in the modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge: 1992.
- Weber, Samuel, *The Legend of Freud*, Expanded ed., Stanford University Press, Stanford, 2000.
- Weber, Samuel, *Excerpt from the introduction to The Legend of Freud* <<http://www.javari.com/book.weber.intro.html>> pregledano maja 2005.
- Žižek, Slavoj, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002.