

skozi svoj zabris (str. 213) – torej razlika ni neko metagibanje, niti ne omogoča nekega gibanja, temveč omogoča diferenciacijo omenjenih razlik. Pogojno rečeno, znotraj tega sistema razlik predpostavlja točno tisto *la différance*, razliko in odlog, s katerima se vzpostavijo razlike kot take – torej kot razlike (same). Prav v tem pa je tudi »čar« potovanja in srečevanja, saj gre za Derridajevo misel o paradoksnem gibanju kot razliki oziroma prapisavi, ki se v formalnem smislu zarisuje kot razlika pred razliko.

Razlika pa je vselej že iterabilna, pogojena s ponavljanjem neke singularnosti – npr. signature glede na neko občost. Da bi pokazal pomembnost iterabilnosti za pojmovanje znaka in razumevanje literature, nas Grilc popelje (v knjigi) na zadnje potovanje Derridaju naproti tako, da sledi Derridajevi dekonstrukciji znaka-signature naslanjajoč se na njegovo delo *Signatura dogodek kontekst*, ki je nastalo po dekonstrukciji Austinove teorije performativa in iz kasnejših polemik s Searlom. Grilc v svojem potovanju ne obravnava Austinove teorije performativa, ampak se izključno posveti signaturi, njeni avtentičnosti in legitimnosti ter njeni vpetosti v igro ponavljanja, v katero je vpeta tisto, česar znamek je signatura: lastno ime (str. 264). Derridajevo izhodišče *Vojne lastnih imen*, ki ga najdemo v knjigi *O gramatologiji*, so Lévi-Straussovi *Žalostni tropi*, v katerem je opisan fenomen lastnega imena (plemena Nambikvar), na katerega se navezuje signatura – znamek, ki identificira in loči enega od drugih subjektov. Ločevanje se v Derridajevskem smislu izteka v zaplet, saj signatura sama zahteva proti-signaturo, kar nas prepriča, da gre za razlikovalni proces, ki pa implicira ponavljanje. Zato lahko trdimo, da je signatura v svojem jedru reproduktibilna in posnemljiva struktura (str. 290), v katero je vpisana možnost falsifikacije – točno ta možnost, ki signaturo šele konstruira kot signaturo. Drugače povedano, singularnost signature je vpeta v ponavljanje in s tem tudi v splošnost (občost) in kot taka predstavlja prehod med obćim in singularnim.

Knjigo *O filozofiji pisave – na poti k Derridaju* priporočam kot poučno branje vsem tistim, ki želijo spoznati temelje dekonstrukcijske misli, saj knjiga kot taka prinaša retrospektiven pregled Derridajevih dekonstrukcij, ki se neposredno nanašajo na sodobni filozofski diskurz, v katerem osrednje mesto zavzema pisava.

Ksenija Šabec

Sigmund Freud: Spisi o umetnosti. Ljubljana: Založba *cf., 2000 425 strani (ISBN 961-6271-40-7), 3.880 SIT

Medtem ko se je prvo ime psihoanalize, Sigmund Freud, širšemu občinstvu približal šele s pričujoćim delom *Spisi o umetnosti*, ki tako po svoji vsebini kot tudi formi odstopa od tradicionalnega koncepta psihoanalitićne metode, še vedno pa ostaja v njegovem okrilju, smo postali Slovenci Freudovih tekstov o umetnosti in njenem odnosu do nezavednega deležni šele trideset let po izidu avtorjeve prve knjige v slovenskem jeziku in po prevodih večine njegovih temeljnih del. *Spisi o umetnosti*, ki so nastajali bodisi kot študije ali kot predloge predavanj v letih 1905-1930, so zbirka dvanajstih psihoanaliz biografij posameznih literarnih in likovnih umetnikov ali njihovih glavnih likov iz umetniških del, ki jih je Freud v svoji klasićni psihiatrićni maniri med sabo tesno prepletal. Pri tem seveda ni – zaradi diskretnosti ali čistunstva – molće obšel védenj o seksualnih praksah in posebnostih osebe, ki jo je raziskoval. Nasprotno, prav tem praksam in posebnostim avtor pogosto posveća dovršen del svojih analiz, med katerimi najbolj izstopajo tri: *Spomin iz otroštva Leonarda da Vinci* (1910), *Michelangelov Mojzes* (1914) ter *Dostojevski in oćetomor* (1928 [1927]).

Freudova aplikacija njegovih izvirnih psihiatričnih prijemov na polje estetskega izražanja je pravzaprav poskus dvojne interpretacije: razlago umetniških del vzporeja z razlago sanj, pri čemer posamezne dele, detajle obravnava relativno neodvisno drug od drugega, literarne in likovne junake pa dojema kot žive ljudi. Čeprav se na prvi pogled zdi, da avtor s tem poskuša prestopiti iz domačega okolja psihiatrije v nov in avtonomen milje umetnosti, se Freud v kraljestvo mitologije in literature, kjer je umetniško izražanje spočelo svoje prve navdihe, pravzaprav zgolj vrača. Vrača zato, ker mitološko in literarno izročilo predstavljata temeljna izhodišča psihoanalitične metode: Ojdip kot tipičen lik iz grške mitologije in hkrati literarni junak Sofoklesove tragedije ali Shakespearov Hamlet. Na omenjeni analitični dualizem literature oziroma likovnih umetnosti in sanj opozarja tudi zgodnje Freudovo pismo iz leta 1897 in njegovo nadaljnje dopisovanje z Wilhelmom Flie_om ter končno avtorjevo delo »*Interpretacija sanj*« iz leta 1900. Pri tem ne gre prezreti dejstva, da sta bili v tistem času, kakor ne nazadnje še danes, strokovna obravnava in obdelava sanj slepi pegi znanstvenega diskurza, ki naj bi se posvečal smiselnejšim in resnejšim raziskovalnim konceptom. »Znanost in večina izobražencev se ob vprašanju interpretacije sanj nasmehne.« piše Freud, ki si je pred dobrimi sto leti drznil nasprotovati ugovorom stroge znanosti in se postaviti na stran predmodernih, tradicionalnih družb, preprostega ljudstva in praznoverja. Prav tam pa se je znašel v zavezništvu z literati in umetniki nasploh, ki svojim junakom, ki so jih ustvarili v lastni fantaziji, pustijo sanjati. (Ne)zavedajoč se tako ohranja izkustvo, da se mišljenje in občutenje ljudi v spanju in v sanjah nadaljujeta, prepoznavno pa tedaj postane tudi potlačeno. Potlačeno je vir tako človeških sanj kot blodenj: preden je dovolj močno, da se uveljavi kot blodnja v budnosti, se najprej pojavi v obliki sanj. Med spanjem se namreč zmanjša posameznikova duševna dejavnost, popusti pa tudi moč odpora prevladujočih psihičnih sil, ki kljubujejo potlačenemu. Zaradi tega popuščanja se oblikujejo sanje kot eden izmed dostopov do vednosti o nezavednem v duševnosti. S tem, ko umetnik slika človekovo duševno življenje, pa je pravzaprav vedno korak pred znanostjo, tudi pred znanstveno psihologijo in psihiatrijo. Tako je nastal eden najzgodnejših Freudovih psihoanalitičnih prispevkov, ki ga najdemo tudi v njegovih *Spisih* in ki predstavlja povzetek avtorjevega nauka o sanjah ter verjetno prvo izmed njegovih delno poljudnih predstavitev teorije o nevrozah in terapevtskega učinka psihoanalize. *Blodnja in sanje v Jensenovi noveli Gradiva* (1907 [1906]) je analiza novele sicer manj znanega severnonemškega pisca Wilhelma Jensena, na katero je Freud opozoril Carl Gustav Jung.

Poleg že omenjenih velikih imen evropske umetnosti se Freud loti »enega samega« dogodka iz najzgodnejšega otroštva Johanna Wolfganga von Goetheja, ki se je temu nemškemu klasiku vtisnil v spomin – metanja lončenih posod, loncev in krožnikov skozi okno, ko je bil star okoli štiri leta. Spis *Spomin iz otroštva v »Literaturi in resnici«* (1917) je pravzaprav delo dveh Freudovih predavanj za Dunajsko psihoanalitično društvo, v katerem dokazuje, da je prav spomin, ki ga analizirana oseba najprej pove in mu torej da prednost pred vsemi ostalimi, najpomembnejši za študij njenega duševnega življenja. Shakespearova »*Beneški trgovec*« in »*Kralj Lear*« sta Freudu predstavljala izziv, zakaj številna književna dela, pravljice in miti vsebujejo prizore, v katerih mora eden izmed literarnih ali mitoloških likov izbirati med tremi možnostmi (skrinjicami, ženskami, snubci), in zakaj je skoraj vedno izbrana tretja. Subjektivni pogoj omenjenega spisa *Motiv izbire skrinjice* (1913), kot dokazuje pismo Ferencziju, pa je predstavljalo dejstvo, da je bil avtor oče treh hčerk.

Tudi sicer bi lahko na osnovi izbranih tem in ustvarjalcev, ki se jih je lotil v svojih razmišljanjih o umetnosti, reflektirali biografijo samega Freuda. Njegova interdisciplinarnost, še zlasti dveh navidezno tako različnih področij človekovega mišljenja in spoznanja, kot sta medicina oziroma psihiatrija in umetnost, izpred sto let nakazuje, da umetnosti in umetnikom ni priznaval zgolj estetskih funkcij, ampak, izhajajoč iz svojih profesionalnih interesov, tudi znanstvene in pravne (v spisu *Nekaj značajskih tipov, ki jih srečamo v psihoanalitičnem delu* (1916) se z analizo Shakespearovih dram »*Richard III.*« in »*Macbeth*« ter Ibsenovih »*Rosmersholm*« dotakne tudi psihologije kriminala). S tem je težil po preseganju mej med tedaj še relativno avtonomnimi

sferami umetnostnega in znanstvenega rezoniranja. Ni pa pozabil na dobršno mero lastne samokritike in skepse, ko omeni potencialno možnost, da umetnik morda ni imel takih namenov s svojim izdelkom, kakršne je v njem prepoznal sam, in da je s tem, ko je nedolžnemu umetniškemu delu podtaknil težnje, na katere ustvarjalec morda ni niti pomislil, proizvedel navadno interpretacijsko karikaturu. Freud je seveda trdno zastopal drugo stališče: pisatelju, slikarju ali umetniku nasploh ni treba ničesar vedeti o pravih in namenih, kakršne odkriva nekdo, ki delo interpretira za njim. Pa vendar oba: umetnik in razlagalec črpata iz istega vira, obdelujeta isti predmet, toda z različno metodo. Če se rezultata na koncu ujemata, sta oba, v tem primeru pisatelj in zdravnik, nezavedno razumela bodisi napačno ali pravilno. Kljub temu je Freud poudarjal, da psihoanaliza sicer lahko posega na druga spoznavna področja, ne more pa biti povsem ustrezna analitična metoda raziskovanja umetnosti in njenih specifičnih vrednotnih meril. Medtem ko lahko rekonstruira preobrazbo ustvarjalčeve gonske energije v umetniško, običajno ne more pojasniti vzrokov te preobrazbe prav v umetnost (in ne kam drugam) ter vzrokov nastanka velikega umetniškega dela. Slednje pa, in s tem ostaja Freud omejen na paradigmo umetnosti modernizma, predstavlja prav človekovo duševno življenje. Avtorjeva osnovna predpostavka, iz katere izpeljuje večino svojih študij, je namreč sorodnost literature oziroma umetnosti in fantazije oziroma sanj z otroško igro, ki jo prvi dve v življenju odraslega človeka nadaljujeta in nadomeščata. Za razliko od običajnega sanjača nam literatovo posredovanje njegovih fantazij in sanj omogoča občutenje ugodja, ki je glavni učinek in bistvo umetniškega ustvarjanja, saj lahko s pomočjo umetnikovih fantazij bralci, gledalci uživajo v svojih lastnih fantazijah. Kako to umetnik stori, na kakšen način zabriše meje med vsakim posameznim jazom in med drugimi, pa je glavna *ars poetica*. Freud prepozna dve umetniški sredstvi: s spremembami in zastiranjem umetnik ublaži egoistične poteze sanjarij, recipienta pa podkupi s povsem formalnim, estetskim dobičkom v ugodju, tako imenovanim stimulacijskim dodatkom ali predugodjem, ki mu ga ponudi v predstavitvi svojih fantazij. Predugodjem zato, ker pravi užitek ob percipiranju umetnostnega dela predstavlja šele človekovo osvobajanje napetosti v lastni duši.

Glavni očitek, ki bi ga avtorju ob njegovem analitičnem razčlenjevanju umetnin lahko namenili, je pravzaprav naslednji: s tovrstnim seciranjem, ki se ga Freud kajpak na osnovi lastne poklicne »deformacije« v psihoanalitičnih biografijah poslužuje, najbrž pridemo daleč v znanstvenem diskurzu, ki zahteva strogi racionalizem, visoko specializiranost in slepi formalizem, ne pa v umetnostni kontemplaciji. Ta pričakuje posameznikovo prepustitev in začasni izhod v neko drugo, transcendentno realnost, ki pomagata krepiti, ne pa eliminirati avre umetnostnega izkustva. Pri tem je popolnoma racionalno doumevanje slednjega s postopnim metodološkim odkrivanjem smisla in vsebine ter z razumsko interpretacijo dela, kar zagovarja Freud, da bi ugotovil, zakaj je umetnina nanj naredila tako močan vtis, nemalokrat v breme umetnini sami, predvsem pa recipientovi težnji po *brezinteresnem ugodju* v umetniškem delu in *smotrnosti brez smotra*, če se za trenutek poslužimo Kantove estetike. Freud se je seveda tega pomisleka zavedal, ni ga pa upošteval, ko je pri razčlenjevanju Michelangelovega Mojzesa izrazil bojazen pred obstojem obratnosorazmernega odnosa med uspešnostjo analize in slabitvijo umetniškega vtisa. Bržkone je iz tega razloga užival v poeziji in kiparskih delih, redkeje v slikah, skoraj nikoli pa v glasbi, ker ni mogel pojasniti, kako deluje. Racionalistično in analitsko nagnjenje v njem se je upiralo temu, da bi bil prevzet, ne da bi pri tem vedel, zakaj je prevzet in kaj ga prevzema.

Prejete knjige, namenjene recenziji (do avgusta 2001)

- Pierre Bourdieu: *Praktični čut*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2002.
- Luisa Accati: *Pošast in lepotica. Oče in mati v katoliški vzgoji čustev*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2001.
- Etienne Balibar: *Marxova filozofija*. Ljubljana: Krtina. 2002.
- Jacques-Alain Miller: *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo. 2001.
- Maria Todorova: *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK. 2001.
- Jeremy Rifkin: *Stoletje biotehnologije: kako bo trgovina z geni spremenila svet*. Ljubljana: Krtina. 2001.
- Alenka Švab: *Družina: od modernosti do postmodernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče. 2001.
- Max Weber: *Protestantska etika in duh kapitalizma (1. ponatis)*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2002.
- Ivan Svetlik et al.: *Politika zaposlovanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. 2002.
- Hannah Arendt: *Izvori totalitarizma*. Ljubljana: Študentska založba. 2002.
- Amelia Jones: *Body Art. Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Študentska založba. 2002.
- Maurice Halbwachs: *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2002.
- Walter Benjamin: *Enosmerna ulica*. Ljubljana: Študentska založba. 2002.