

SPISATELJSKA BLOKADA

IZVEDBA, DRAMA I ODGOVORNOSTI ANALIZE

“Tada je tumačenje igre postalo očito.”
Sigmund Freud¹

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR **Očiti horizonti: let / šepanje**

IZ RUKOPISA Freud u *Tumačenju snova* klasificira snove o letenju među “tipične snove” koji prizivaju igre iz djetinjstva – trčati preko sobe u “raširene ruke ujaka” – igre koje, “iako same po sebi nevine, potiču seksualne osjećaje”.

IZ POVIJESTI Osim što se “u snovima izostavljaju ruke koje drže pa sanjač lebdi ili pada”, moglo bi biti da se “ugodni osjećaji koji se pripisuju tim doživljajima pretvaraju u tjeskobu”.² Informacije koje se dobivaju psihoanalizom³ kao da obnavljaju potporne ruke odgovorne odrasle osobe

TEORIJA

MEĐUNARODNA
SCENA

NOVE
KNJIGE

DRAMA

kako bi istaknule djetinje zadovoljstvo barem retoričkim jamstvom, ali čine to na razini spekulativnog pisanja koje može biti zaraženo istom tjeskobom koju teži razriješiti pa čak i svladati. Napokon, ako padamo, iskaz je manje bitan od zagrljaja. Nije li? Što se tiče onoga što jamči analitički iskaz, bilo da ga shvaćamo kao analizu izvedbe ili *izvođenje* analitičkog čitanja: tko ili što stvara horizonte naših analitičkih spekulacija? Riječ oca Freuda? I koje nas ruke podižu da vidimo?

U ovom pogledu razmotrit ću odgovornosti koje bismo mogli preuzeti kada analitički spekuliramo o izvođenju – točnije rečeno, kada naša analiza reificira kretanje označitelja (kao što možemo iz daljine kroz objektiv promatrati gibanje čestica i zamijetiti pravilnosti) i teži prepoznati svoj objekt – dramu, kretanje, ponašanje ili pisanje – “kao” izvedbu. Ključna instancija u psihoanalitič-

kom kanonu tekstova i događaja bila bi *fort / da*, gdje Freud objašnjava igru svoga unuka koji baca igračku preko horizonta kolijevke i vraća je kao kompenzacijsku izvedbu (“predstava nestajanja i vraćanja predmeta unutar njegova dosega”⁴) koja razrješava tjeskobu zbog odsutnosti djetetove majke. U ovom pogledu podsjetit ću da se čini kako je ta Freudova analiza isto tako zaražena strepnjom (ili barem melankoličnom dvosmislenošću) kao i djetinja igra koja se nazire na bliskom (možda i odveć bliskom) horizontu analitičke identifikacije njegova objekta.

Nakana mi je razmotriti jedan ili dva teksta freudovske metapsihologije i pokušati izvesti čitanje jedne predstave suvremenog britanskog *mainstream* kazališta, imajući u vidu postavljanje pitanja o onome što bismo mogli nazvati analitičkom studijom prostora. Naime, želim istražiti neke specifične i ne tako specifične distancije preko kojih se analiza i izvedba mogu suočavati, jedna drugoj oblikovati horizonte, možda se i međusobno zavoditi, učeći se pritom i brinuti (jedna za drugu). Pokušat ću prizvati načine pisanja koji nastanjuju te distancije i osvajaju te horizonte. Posebice me zanima kako analitička briga može stvoriti napetost između zahvaćanja svoga objekta i istodobnog održavanja pristojne distancije. Može se činiti da ta “etička” napetost potiče nastanak spisateljske izvedbe koja je u isti mah bezinteresna i sveobuhvatna, teksta koji djeluje poput

virusa. Možda time izvodi vlastiti "etički" plan: potiče i blokira analizu koja bi je htjela osmisliti, koja bi htjela reducirati *izvedbu* na objekt razumijevanja.⁵

Povod za ovaj ogleđ jest iskustvo koje sam doživio u publici kazališne predstave u Londonu, listopada 1997. Predstavu su izvele kazališne trupe Out of Joint i Royal Court Theatre; bilo je to uprizorenje dviju drama Caryl Churchill pod naslovom *Plavo srce*. Gledajući ta dva prizora koja mjere vrtoglavu udaljenost u dijalogu generacija, rekao bih da sam lebdio kazališnim prostorom u nježnim rukama "teorije", ali na neki način svjestan da me te ruke neće držati ako padnem. Jednostavno rečeno, u toj prilici pogodilo me je to što se moja reakcija na ono što sam vidio i čuo u izvedbi htjela izraziti psihoanalitičkim pojmovima. Ili su drama i njezina izvedba bili "očito" artikulirajući procesi i strukture koje se najbolje može opisati kao "psihoanalitičke" ili me je moja interpelacija u ovaj ili onaj diskurs psihoanalitičke teorije dovela do toga da svoje reakcije mogu artikulirati samo takvim pojmovima. Ta situacija bila je uznemirujuća. Naime, što se moje čitanje doimalo više očitim (to jest neporecivo evidentnim), to se više doimalo očitim i u onom *drugom* smislu (to jest naivnim čitanjem koje propušta uočiti obilježje većeg kritičkog interesa). Približavao sam se granicama svoje interpretacije, prebrzo ili pre sporo, ali u svakom slučaju odveć bezbrižno. I što sam propustio uočiti? Što bi u tom slučaju bila odgovarajuća "briga" s kojom valja izvoditi spekulacije u takvoj analizi izvedbe (naime, ako je odgovor na to pitanje nešto drugo osim tradicionalne akademske strogosti u istraživanju i argumentaciji)?

Na kraju *S onu stranu načela ugođe* Freud citira pjesnika: "Kamo ne možemo stići leteći, tamo moramo stići šepajući... Biblija nam kaže da šepanje nije grijeh."⁶ Taj citat ovlašćuje odgodu i ističe rizik: ovlašćuje Freudu odgodu da ponudi "odgovore" kao i riskantne spekulacije koje je izvodio u međuvremenu. Ali to zvuči i kao zapovijed: zapovijed da uzmemo u obzir horizonte prema kojima smo krenuli. Znanstvenik od pjesnika preuzima isprike i polazi na put, ali istom tom gestom preuzima i breme odgovornosti. Ukratko, ta gesta citiranja dvosmislena je. Čini se da je Freudov položaj negdje između odgovorne strpljivosti na jednoj strani ("moramo biti strpljivi i očekivati nove metode i nove prilike za

istraživanje"), a na drugoj strani je naznaka nesigurnosti ("moramo biti spremni i skrenuti s puta kojim smo neko vrijeme išli ako se čini da ne vodi prema cilju"), naznaka u kojoj ima i prepuštanja, makar u smislu pomirenja s neostvarivošću cilja.⁷ To je kao da sama analiza mora održavati etiku izvedbe i djelovati u odgodi između skoka i pogleda, u udaljenosti između rizika i strogosti.

Kao što smo naznačili, predmet Freudova razmatranja, ukoliko se bavimo metaforama pristupa, jest svojevrsan horizont, horizont analize ili tumačenja, na kojemu se objekt analize pojavljuje donekle jasno kao objekt brige i razumijevanja. No udaljenosti do nekih horizonata koji se naziru u Freudovu tekstu – kraj rata, nakon kojeg slijedi i smrtonosna bolest kćeri, ili horizont kolijevke sa zastorima na kojemu se dječja igračka pojavljuje pa nestaje, pojavljuje pa nestaje i tako unedogled – vrlo su varljive. Analiza koja bi pokušala razmotriti te udaljenosti, razmotriti ih tako da objasne ono što se *izvodi* na tim udaljenostima, morala bi biti vrlo brižljiva. Ona bi sa svojevrsnom etnografskom profinjenošću zahtijevala da se napređuje oprezno, da se održava distancija, pa makar samo zato da se izbjegne kontaminacija obiju stana, da se ne poremeti izvedba na mjestu i u trenutku odigravanja. Istodobno, analiza može biti i nestrpljiva. Na primjer, ona se može upuštati u rizik nagađanja "čitanja unaprijed", spekuliranja o horizontu prije no što mu se približi. U vlastitoj izvedbi, analiza bi mogla zastati između odgovornosti prema svome objektu, nesebične brige da podupre objekt u njegovoj "drugosti" i sklonosti prema boljem upoznavanju, prema tome da uloži u objekt ("drugu" izvedbu) i odvede ga prema horizontu samorazumijevanja. Tu je riječ o odgovornostima analize *per se*.

Caryl Churchill: Druge analize

Djelo Caryl Churchill kao dramatičarke već dugo se bavi odgovornostima analize u kontekstu tradicije britanskoga kazališta na kraju dvadesetoga stoljeća, u kojemu je tematika feminizma i socrealizma služila kao kritika društvene prakse i hegemonskih struktura. Caryl Churchill ipak je na pozornicu uvijek postavljala više od

transparentne djelotvornosti kritike. U djelima kao što je *Vinegar Tom* (1976.), u kojemu istražuje dijagnostičranje žrtvenih jaraca u okviru lova na vještice u sedamnaestom stoljeću, ili *Softcops* (1978. / 1984.), u kojemu posuđuje od Foucaulta kako bi ilustrirala procese u kojima se glasovi i agensi opozicije depolitiziraju dijagnozom kriminaliteta, Caryl Churchill suočavala je publiku s problematikom same analize.

Dio te problematike iznosi se u komentaru Elin Diamond o "dvostrukom smjeru rada Caryl Churchill":

Na jednoj strani je posvećenost aparatu predstavljanja (glumac kao znak lika, lik kao znak prepoznatljive ljudske fikcije) kako bi se reklo nešto o tlačenju i boli... na drugoj strani je dosljedna, premda ne tako očita predanost moći kazališne iluzije, modalitetima unutar predstavljanja koji podrivaju "tematičnost" koju obično nazivamo "sadržajem" djela.⁸

Analiza neprekidno otkriva alegorije teksta. Diamond uočava prizor u drami *Fen* Caryl Churchill, gdje glavni lik Val "ne može 'pisati' svoje tijelo u smislu izražavanja njegovih žudnja pa zato može samo obilježiti svoja prsa olovkom i naznačiti gdje bi je ljubavnik trebao ubosti nožem".⁹ Diamond dalje ističe kako, unatoč očitosti te alegorije, perspektiva iz koje se ona pojavljuje – "točka nestajanja u perspektivnom prostoru koja odgovara pogledu gledatelja... položaj koji je u psihoanalizi, kao i u zapadnoj filozofiji, muškoga roda", perspektiva koja postavlja onoga tko vidi horizont u položaj "znalca", ugrožena je "drukčijim načinom gledanja, drukčijim poretkom", podrivačkom analizom. Naime, umjesto povratka u perspektivu gledatelja-analitičara kao tijela-žrtve koje mora "predstaviti sebe kao mrtvo", kako bi se obnovilo u (psiho)analitičkom pisanju ili reparaciji povratka potisnutoga (i potlačenih), pojavljuje se – neposredno "kroz vrata na drugoj strani pozornice" – svijest da se, u onome što Diamond identificira kao "prostor smrti" u autoričnoj drami, "uspostavlja novi kazališni prostor".¹⁰ Kao što Val odmah kaže, ovdje u sobi, ljubavniku koji ju je ubo nožem i stavio joj tijelo u garderobu: "Mračno je. Vidim kroz tebe. Ne, sada ti je bolje."¹¹ Ovdje uz pomoć Diamondina argumenta pokušavam sugerirati načine na koje se analitička perspektiva (na primjer, perspektiva gledatelja-kritičara) susreće s drugom analizom, imanentnom u samoj drami). U tom susretu, čim se pojave, horizonti analize postaju speku-

lativni – rizik nagađanja i ulaganja u vrijednosne papire, čime (povratkom u prije ponudenu metaforu) ruke i glasovi koji vas podržavaju postaju i odveć materijalni i odveć nematerijalni da bi podržavali tijela da ne padnu. Bilo da je to tijelo teksta ili voljene osobe, pa čak i izvođeće tijelo koje je podvrgnuto – svojom voljom ili protiv nje – analizi svojih "simptoma", ona se mogu oduprijeti tom zagrljaju: ne toliko u obliku odbijanja, premda se i to događa, nego u obliku izvedbe drugoga zagrljaja koji (kako se nama čini) govori o ljubavi "drugim" jezikom. Moglo bi biti da zagrljaj analize i analiza zagrljaja zahvaćaju prazan zrak, ali time zahvaćaju ljubav. A što se tiče rizika, odgovornosti i ulaganja, to bi mogle biti prva i posljednja riječ (psiho)analitičkog horizonta.

Plavo srce...

Gdje bismo pronašli, gdje bismo "tražili" analitički "horizont"? Prizor šifriran bojom, neviden prizor – plavo; srce. Naziv te drame, ako to jest drama, zvuči ili izgleda poput metafore. Čini se da govori o melankoličnoj nutrini, govoreći pojmovima stare topologije u kojoj bi srce bilo sjedište emocija: Tužne pjesme o gubitku i žudnji, u brutalnosti vanjskoga svijeta, izvode se s autentičnošću nečega što dolazi "iz srca". U svjetlu osobitih lingvističkih adaptacija freudovskih psihičkih procesa kondenzacije i premještanja u strukture metafore i metonimije (adaptacija karakterističnih za velik dio kasnije psihoanalitičke teorije),¹² naslov je doista metaforična kondenzacija u dvama kratkim komadima, *Žudnja srca* i *Plavi lončić*, koji tvore tu dvodijelnu dramu. Stoga je to tijelo teksta već rascijepljen subjekt s možda malo srca (to su drame o okrutnosti, kao što ćemo vidjeti), a u njima jedva da ima imalo nutrine. Umjesto toga, svaki pristup unutarnjoj pa čak i vanjskoj žudnji srca sprječava se i premješta na neprozirne površine teksta i kazališne iluzije. I to zaražene iluzije.

Što ti srce želi: stariji članovi obitelji pripremaju se za prvi povratak kući svoje odrasle kćeri; doputovat će zrakoplovom iz Australije. Oni uvježbavaju kraj razgovora, kada će otac pozdraviti kćer na ulasku riječima "ti si žudnja moga srca", ali njihova izvedba svaki put se prekine – pogreška u izgovoru, neprikladan izjev osjećaja ("kažem, imam taj strašan nagon da izjedem samog sebe") ili se umjesto kćeri pojavi nešto neočekivano: muškarci s oružjem koji ih sve pobiju, horda male

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA
SCENA

NOVE
KNJIGE

DRAMA

djece koja protrči kroz sobu ili ptica visoka tri metra. "Ne žuri joj se", kaže otac (to su mu uvijek prve riječi). Otac bi je zagrlio – i to, kako nas se potiče da sumnjamo, uz osjećaje koje je teže priznati od uobičajene roditeljske ljubavi – ali ona nikako da sleti. Zapravo, ona stiže u posljednjoj trećini predstave ("Mama! Tata! Kako je lijepo doći kući!"), ali to je u svojoj idealnosti tek poremećaj, nevjerojatan poput ostalih. I tako moraju početi iznova. I opet iznova. No, što se tiče likova, čini se da oni nikad ne zapamte te prekide. To je kao da je pozornica zaslon računala koje se neprekidno ruši i iznova podiže, ne pamteći što je bilo, ali ipak noseći nešto u sebi.

Plavi lončić: četrdesetogodišnjak skuplja majke (dok je njegova vlastita majka na gerijatrijskom odjelu, na putovanju na kojem je nitko ne može pratiti), nameće se starijim ženama poput izgubljena djeteta koje su dali na usvajanje. Te "majke" dočekuju ga s prikladnom ljubaznošću i brigom, ali njihov govor, kao i govor svih likova, postaje zaražen naizgled arbitrarnim označiteljima, "plavi" i "lončić". Ta infekcija postaje akutna i kada se spušta zastor, likovi izgovaraju još samo besmislice (GDA PLANT: "P I I I I n? / DEREK: P. L."), ali na razini drame ta infekcija se ne uočava. "Pravi razgovor" očito se još odvija, ali veo je već navučen.

Ako tu čudnovatost, te naizgled virusne izljeve ne pripišemo jednostavno motiviranom djelovanju "likova" u autorskoj "fikciji" koja predstavlja i psihičku i socijalnu "zbilju", morali bismo reći da je tekst pobjegao sam sebi i krenuo prema svojim vlastitim nepriznatim ciljevima. Čini se da se tu izvodi nešto više od drame, i to tako da nije neposredno očito je li drama prilika za te pojave ili pak obratno. Pokazuje se da melankolija plavog srca nije raznježena. Ili još gore, možda uopće nema srca.

Melankolija analize

Kako je Freud pisao 1915. u *Tugovanju i melankoliji*, melankolik se shvaća kao poprište nemogućnosti ljubavi. Prema Freudovoj shemi, tri preduvjeta za melankoliju su "gubitak objekta, ambivalencija i regresija libida u Ja".¹³ Ljubav napušta svoj objekt (ili se osjeća napuštenom od njega), bježi u Ja – u "sebstvo" – i doživljava (kao samoprijekor, ali katkad i kao revnu i trijumfalnu maniju) ambivalenciju ljubavi i mržnje na "unutar-

njoj" psihičkoj razini: naime, u sukobu između Ja i kritičke sposobnosti Ja, koju Freud ovdje izjednačuje sa "sposobnošću koja se obično naziva 'savješću'".¹⁴

Drame *Plavog srca* kao da pozivaju na iscrtavanje takve sheme. Dakako, kao i u Freuda, tu ima nečeg *na-lik* na tugovanje, ali nečeg ambivalentnijeg. Jednostavno rečeno, ni majka ni kći nisu mrtve, premda su "izgubljene". "Objekt možda nije doista umro", nego je "izgubljen kao objekt ljubavi".¹⁵ Nadalje, nejasnoće u motivaciji u tim dramama u skladu su s Freudovom karakterizacijom melankolika kao onoga koji "zna koga je izgubio, ali ne zna što je izgubio u njemu".¹⁶ Mogli bismo ići i dalje, isticati ambivalencije afekcije i okrutnosti izvedene u dramama, i prema zamjenskim drugima i prema sebi, te posebno istaknuti kako se žudnja istaknutih muških likova, oca u prvom komadu i sina u drugom, drammatizira kao samoporažavajuća potraga za zagrljajem drugoga, potraga koja se uvijek iznova vraća na ljubav prema sebi i *njezinu* nemogućnost – ili barem na njezinu zbrkanu artikulaciju.

No ovdje me ne zanima djelotvornost određenog čitanja, nego – u mjeri u kojoj se melankolija shvaća kao proces kritičkog čitanja koje, u težnji da se usmjeri prema nečemu izvan samoga procesa, unatoč sebi samome, umjesto toga stvara izvedbu samosvijesti – pitanje kako "čitati" melankoličnu izvedbu kao takvu. Što se čita u takvom čitanju? Ili, u kojoj mjeri je i samo takvo čitanje izvedba? Koja, da se vratimo na pitanje analitičke odgovornosti, može biti jednaka postavljanju pitanja: Gdje savjest povlači crtu?

Judith Butler nedavno je tvrdila, s obzirom na freudovsku melankoliju, da se odvajanje sepstva i sepstva (Ja i kritičke sposobnosti savjesti, koju će Freud poslije razviti kao nad-Ja) u melankoličnom preusmjeravanju s vanjskoga objekta na psihičku nutrinu i samo ostvaruje u tom preusmjeravanju. Jednostavno rečeno, "prijelaz s objekta na Ja stvara Ja".¹⁷ To znači da je psihička nutrina i sama prijelaz – trop, metafora. Melankolija nije toliko učinak psihičke strukture koliko je "tropolosko" stanje pojave psihološke strukture na razini reprezentacije. U toj osobitoj figuri melankolije koja se pojavljuje u nemogućem stanju vlastite pojave (govoreći o "nepriznatom gubitku melankolije", Butler piše o "povlačenju ili retrakciji od govora koja upravo omogućuje govor")¹⁸ postoji viša razina ambivalencije: ambivalencija s obzirom na dostupnost melankolije drugoga reprezentaciji (ili

analizi) uopće, osim kao poprište izvedbe “druge” melankolije koju analiza nužno ne uspijeva zahvatiti ako se nije već “povukla” u “sebe”. Moglo bi biti da, iako se melankolija pojavljuje u pogledu u svojoj cjelokupnoj očito-
sti, ona poražava djelotvornost analize kako bi se nosi-
la sa svojim stanjem. Umjesto toga (dopustite mi da su-
geriram), poput programskog virusa ugrađenog u proiz-
vodnju tropa, poput virusnih označitelja koji inficiraju
mise-en-scene i dijaloge u *Plavom srcu*, uz naknadne
kritičke analize koje pokušavaju objasniti te erupcije
kao simptome svojevrsnog tekstualnog “stanja”, anali-
za melankolije i sama postaje poprište proizvodnje
upravo melankolije kritičke analize.¹⁹

Freudovi komentari o melankoliji dugo su bili obi-
lježeni svojevrsnom melankoličnom nesigurnošću.²⁰ Ali
čak i kada komentari postignu veću uvjerljivost, na prim-
jer u *Ja i Ono* iz 1923., ostaje psihička ambivalencija
smještena između horizonta zaštitničke, ali i kritičke in-
stancije (koja se ovdje karakterizira kao nad-Ja) i zahtje-
va za ljubavlju. U toj kasnijoj priči, melankolični (“unu-
tarnji”) strah od smrti pripisuje se tome da Ja osjeća
kako ga nad-Ja ne voli, nego mrzi – nad-Ja koji ispunja-
va “istu funkciju zaštite i čuvanja koju je u ranijim dani-
ma ispunjavao otac, a poslije providnost ili sudbina”.
Kada se Ja nađe u opasnosti, “ono se osjeća napušte-
nim od svih zaštitničkih sila i prepušta se smrti”, a ta
situacija analogna je “prvom stanju teške strepnje, ro-
đenju i djetinjoj strepnji čežnje – strepnji zbog odvaj-
anja od zaštitničke majke”.²¹

No, te vrste strepnje mogle bi biti prilika za odrica-
nje (kao u igri *fort / da*, “naime, odricanje od nagon-
skog zadovoljenja” time da se “bez protesta dopusti
majci da ode”) koje treba rehabilitirati kao “veliko kul-
turno postignuće”, ulazak djeteta u simboličku aktiv-
nost. Ako ukratko prođemo kroz neke argumente kasni-
je psihoanalitičke teorije, dobit ćemo uvid u doseg am-
bivalentnog doprinosa melankolije kazališnom uprizo-
renju i artikulaciji jednog oblika *društvene* odgovorno-
sti. Kao što će to reći Lacan, taj trenutak “u kojemu
žudnja postaje ljudska također je trenutak u kojemu se
dijete rađa u Jezik”.²² U isti mah, kao što Lacan odmah
napominje, to se postignuće ne može odvojiti od svo-
jevrsnog življenja prema smrti ili barem prema grobu, a
u najekstremnijem slučaju prema samoubojstvu koje
“zauvijek u pamćenju ljudi ostavlja taj simboličan čin bi-
vanja za smrt”.²³ Sve to se nakratko ovdje nudi i na-

značuje neke ambivalencije gubitka i dobitka (na pri-
mjer, iskustva obiteljskoga gubitka i ambivalentnog do-
bitka simboličke kompenzacije) u koje bi nas obavljanje
melankolične analize moglo uplesti. Kako navodi Lacan:

Od svih pothvata poduzetih u ovom stoljeću, psiho-
analiza je vjerojatno najuzvišenija, jer pothvat psiho-
analitičara u naše doba posreduje između zabrinu-
tog čovjeka i subjekta apsolutnoga znanja.²⁴

Čini se da u tome nema ničeg melankoličnog. No,
ovdje Lacan inzistira na dijalektici melankolične usam-
ljenosti i nečega nalik društvenoj odgovornosti²⁵ ili ba-
rem na “ostvarenju” usamljenosti u izvedbi (“bilo u ži-
votnoj ambivalentnosti neposredne žudnje ili u punoj
pretpostavci njegovu “bivanja za smrt”) koja se, u svo-
me bavljenju drugima unutar horizonta svoje žudnje,
vezuje za društvenu tematiku. Prema Lacanu,

pitanje završetka analize pitanje je o trenutku kada
zadovoljstvo subjekta pronalazi način ostvarenja u
svačijem zadovoljstvu – naime, zadovoljstvu svih
onih koje to zadovoljstvo povezuje sa sobom u ljud-
skom djelovanju.²⁶

Zapitajmo se kako, prema horizontima brige (brige
za druge, brige za sebe) i prema artikulaciji analitičkog
znanja, kako takva odgovornost počinje govoriti? Što
nju govori? O čemu ona govori? I kako uopće čuti njezin
govor? Kojeg se hubrisa treba čuvati – hubrisa laka-
novskog posredovanja “u naše doba” ili društvenog “ve-
zivanja” psihičkog života koje je identificirala Judith But-
ler – čuvati frojdoovskom nesigurnošću, izborom za šepa-
nje, a ne za let? Unutar dosega naše teme – pisanja o
kazališnoj izvedbi i za nju – kakve bi ambivalencije mo-
gle prekinuti ili zaraziti naše tekstove? I, u ambivalent-
nom nadilaženju tih invazija – što je isto što i njihovo ve-
zivanje za glas drugog subjekta – kako pomiriti kritičku
svijest s onim što se čini da se pojavljuje, s tijelom iz-
vedbe obilježene svakojakim ranama,²⁷ svakojakim in-
fekcijama, radi naše potrošnje i zadovoljstva?

Poslušajmo ponovno drame Carolyn Churchill. Oso-
biti prekidi i infektivna sredstva u tim komadima, ti vi-
rusni označitelji “izvedbe” koji su prodrli u te inače po-
sve “normalne” drame – oni kao da nam se obraćaju
poput simptoma psihičkog potiskivanja. Prekidi u *Žudnji
srca* doimaju se poput metonimijskih premještanja koja
odaju nesvjesnu žudnju, motiviran zaborav ili odgodu

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

horizonta strepnje (kćerkin dolazak), premještene u asocijativne slike. Na primjer, moj prijatelj je onu tri metra visoku pticu prepoznao kao noja, a ja sam ustrajao u tvrdnji da to mora biti nešto nalik na emua – drugu pticu koja ne leti, u svakom slučaju vrstu antipoda, nije-moга glasnika prizvanog s nemoguće udaljenosti kćerkin nestanka na drugi kraj svijeta. To se doima očitim. Što se pak tiče očito arbitrarnih označitelja koji inficiraju dijaloge u *Plavom lončiću*, tu je zasigurno na djelu metaforička kondenzacija, posebno u sažimanju riječi na foneme koji ih tvore (preciznije, na foneme njihovih slova) na kraju drame: ti isti označitelji predstavljaju – prema mehanizmu kondenzacije “koji omogućuje da jedna nesvjesna misao izrazi sadržaj nekoliko asocijativnih lanaca”²⁸ – cijeli kompleks isprepletenih poruka, zahtjeva i obmana.

No, još nije očito na što ta shema utječe, osim na određeno akademsko zadovoljstvo. U ovom ogledu pokušavam naznačiti da postoje načini pojavljivanja druge analize, dok se tijelo teksta i izvedbe izlaže našim spekulacijama: nov “kazališni prostor” u kojemu tijela i glasovi, koje relativne sigurnosti patrijarhalne perspektive inače upisuju u nestajanje, ometaju artikulaciju same te perspektive. Moglo bi biti da, u metonimijskim prekidima u kojima dolazak kćeri ne uspijeva ući u obiteljski prizor i u metaforičkim infekcijama koje kao da govore nešto o neuspjehu povratka nagonским zadovoljstvima jedinstvenoga tijela “zbijske” majke, te drame uprizoruju vlastiti otpor (psiho)analizi.²⁹

Kao takva, tako reći stvarna drama, u prizoru spisateljske izvedbe bila bi nalik na melankolično stanje “spisateljske blokade”, na nadilaženje te blokade davanjem glasa svojevrstnoj “drugoj” instanciji, izvanautorskoj instanciji koja podcrtava život izvedbe dok se njezin govor naizgled kreće prema smrti kazališne drame.³⁰ Najjednostavnije rečeno, mislim na to kako invazija označitelja u *Plavom lončiću* nadjačava motiviran govor i djelovanje egocentričnih likova drame i djeluje poput onoga što bismo danas prepoznali kao “kompjutorski virus”. Ta invazija okončava proizvodnju diskursa i preusmjerenje je na proizvodnju “tudih” znakova, poput bolesti programirane u samoj tehnologiji pisanja, dok dramski tekst pokušava obavljati svoju humanu analizu međugeneracijskih jazova – i premostiti ih srdačnim zagrljajima. Poput spolnih stanica koje je Freud istraživao u *S onu stranu...*, čije “djelovanje... je usmjereno protiv

smrti žive tvari i uspijeva za nju ostvariti ono što možemo smatrati samo potencijalnom besmrtnošću, premda to može značiti samo produljenje puta prema smrti”,³¹ čak i uprizorenje zagrljaja vidjet će se kao ambivalentno.

S onu stranu drame

“S onu stranu načela ugone”: ta fraza zvuči kao kritika za moguće trijezne planove analitičke brige i teorijskih spoznaja u istraživačkoj i pedagoškoj praksi akademskih studija kazališta. Poput pjesnika Keatsa, kojega je melankolija od melodičnog pjeva slavuja vraćala “usamljenom sepstvu” i nesigurnosti sepstva pred glazbom koja je uvijek već bila nestala, akademski istraživač kazališta često se i ne zanima za nadilaženje nestajućeg tijela izvedbe bijegom u vrtoglavicu spekulativne teorije.³²

U *S onu stranu...* Freud se nakratko vraća kazalištu i naznačuje kako namjerno oponašanje u kazalištu, usmjereno prema gledalištu, djeluje unutar dijalektike ugone i neugode koja bi jednoga dana mogla pridonijeti teorijskoj analizi, “tema kojoj se treba vratiti i razraditi u umu”, ako je moguće “nekim sustavom estetike, uz ekonomski pristup gradivu”.³³ No on tu navodi da takvi slučajevi “nisu korisni za naše svrhe”, upravo zato što djeluju unutar “pretpostavljenih horizonata prevlasti načela ugone”. Štoviše, on tu kvalifikaciju iznosi u zaključku istoga poglavlja u kojem razrađuje svoje spekulacije o dječjoj igri *fort / da*, poglavlja što se poigrava s promatranim prizorom izvedbe koju Freud bez oklijevanja opisuje kazališnim metaforama: govori da ona ima “prvi čin” i “drugi čin” i da je “uprizorenje” djetetova kompenzacija za nestanak majke “tako što ono sâmo izvođi nestanak i povratak objekata u svom dosegu”.³⁴

Prizor *fort / da* je prizor domačeg prostora. Freud je u Hamburgu, u rujnu 1915., u posjetu kćeri Sophie i njezinoj obitelji. Dijete je Sophin sin Ernst. Promatrači prizora – dakle, prizora koji se ne izvodi zbog njih samih – su djetetova majka i djed, koji se slažu da su čuli ono što, strogo govoreći, nije izrečeno. O djetetovu “dugom, izduženom ‘o-o-o-o’... njegova majka i pisac tog prikaza složili su se da predstavlja njemačku riječ ‘fort’ (‘nestalo’).”³⁵ Iz toga slijedi slavno tumačenje djetetove simboličke kompenzacije za nestanak njegove majke. A iz toga (ili naizgled iz toga) – prikazima “odigravanja” reprodukcije potisnute građe u prizoru psihoanalitičkog

prijenosa³⁶ i napomenom da "u životu nekih normalnih ljudi... postoji dojam da ih proganja zla sudbina ili da ih opsjeda neka 'demonaska' moć"³⁷ – slijedi identifikacija te "prisile za ponavljanjem koja nadjačava načelo ugođe",³⁸ entropija "konzervativne prirode žive tvari"³⁹ koja postaje dijelom slavne teorije o neodvojivosti nagona za očuvanjem života od takozvanog "nagona smrti".⁴⁰

Ukratko, to je put analize. Ali što ćemo s kormilarenjem između brige i napuštanja koje bi takvo putovanje moglo zahtijevati? Freud 31. ožujka 1919. piše Ferencziju:

Pišem ogled *S onu stranu načela ugođe* i, kao uvijek, nadam se vašem razumijevanju, koje me nije napustilo ni u jednoj situaciji. U njemu govorim mnogo toga što nije posve jasno, iz čega čitatelj mora razaznati pravu stvar. Katkad se drukčije ne može. No nadam se da ćete u njemu pronaći nešto zanimljivo. Nažalost, to nije isto što i razmjena misli licem u lice.⁴¹

Ali, što je prava stvar? I, što se gubi (i dobiva) u nedostatku tog "licem u lice"? Na primjer, prikaz djetetova izvođenja igre *fort / da* ne vodi prema razradi teorije nagona smrti. Freud je više puta ustrajao na "drugim načinima" (poput ugodnog oponašanja starijih ili ovladavanja neugodnim iskustvima) kojima se pojava prisile za ponavljanjem može protumačiti u dječjoj igri.⁴² Samo čitatelji, vlastitim interpretativnim potezom, mogu pročitati dječju igru kao "bitak za smrt". Ni majka ni djed ne izgovaraju ništa slično. U međuvremenu, čini se da tekst neprekidno upozorava na zamke interpretativne izvedbe. Uz "tada je tumačenje igre postalo očito",⁴³ "stoga nije ostala nikakva sumnja"⁴⁴ i "očito je da je sva njihova igra pod utjecajem" (sve rečeno odnosi se na dječju igru), dalje čitamo "imat ćemo hrabrosti za pretpostavku",⁴⁵ "dovoljno toga ostaje neobjašnjeno"⁴⁶ i "ono što slijedi je spekulacija, često neobuzdana spekulacija"⁴⁷ s obzirom na teoriju nagona smrti.

Spekulacija otvara jaz između analize izvedbe (ili drame analizirane kao izvedba) i izvedbe analize, jaz u koji bismo mogli upasti ako ne shvatimo da više nema ruku koje će nas uhvatiti u zagrljaj. U tom događaju, zahtjev za uzvratnim zagrljajem ("ti si žudnja mog srca") ili trajno jamstvo "licem u lice" (ako to *išta* rješava: "Sjećaš li me se?" "Da, imam plavi mentalni lončić od tebe s mnogo crne kose.") hoda po rubu: između isku-

šenja *patetične* melankolije osjećane emocionalne veze i nadilazeće melankolije koja za sebe vezuje – ambivalentno – društvenost u službi odgovarajuće brige za druge.

Moglo bi se pojaviti pitanje: "Za koje druge?" Na primjer, jesu li prizori iz drame Caryl Churchill i Freudov domaći prizor "isti" prizor – u toj mjeri da "jesu" domaći, iz doma: iz srca / ognjišta? Ne spominje se uvijek da Freud u tom tekstu identifikaciju pojedinog prizora *fort / da* prepušta akademskom detektivskom radu. Moramo se pozvati na bilješku iz *Tumačenja snova* u izdanju 1919. kako bismo potvrdili Freudovo obiteljsko trojstvo djed / otac, kći / majka i sin / unuk. Svaki patos koji se može izvesti iz tog priznavanja stoga se iščitava iz kasnijeg teksta. Međutim, prilika za patos (koja se često spominje) – patos Freudova "vlastitog" teksta – daje se na određenoj distanciji (to znači da ga je Freud prekrizao, odbacio) u bilješci u *S onu stranu...* koja obavještava čitatelja da je djetetova majka u međuvremenu umrla i da "sada, kada je doista otišla" ("o-o-o") (ovaj put samo tri samoglasnika), dječčacić nije pokazivao znakove tuge. Sophie Halberstadt, "nedjeljno dijete" Sigmunda i Marthe, umrla je od epidemije gripe koja je uslijedila odmah nakon završetka Prvog svjetskog rata.⁴⁸ Freud 27. siječnja 1920. piše Pfisteru:

Premda smo se nekoliko dana brinuli za nju, ipak smo se nadali; tako je teško suditi izdaleka; nismo mogli odmah otputovati kao što smo htjeli kad smo čuli uznemirujuće vijesti; nije bilo vlakova, čak ni za hitne slučajeve. Otvorena brutalnost našeg vremena teško je breme za sve nas. Sutra će je kremirati, naše siroto nedjeljno dijete!⁴⁹

Ovdje neću primijeniti "emocionalni psihobiografski stil" prikaza Sophine smrti na freudovski tekst.⁵⁰ Pretpostavljam da ne bi bilo dovoljno ni da se jedan tekst mapira na drugi, da se istjera – preko figura različitih virusa u Freudovo i naše doba – nestala majka / kći u Freudovu tekstu u društvu kćeri koja se vraća i majke koja odlazi u tekstu Caryl Churchill, iako bi, kao što je Freud priznao, analiza mogla biti sklona izvođenju takvih operacija. Freudov biograf Ernest Jones piše: "Svakako bih istaknuo povezanost između smrti kćeri i shvaćanja u *S onu stranu...* u svakoj analitičkoj studiji nekoga drugoga. No to je ipak pogrešno... Vjerojatnost nije uvijek istina."⁵¹

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Teško je suditi izdaleka, čak i kada (posebno kada) se prosudba doima najočitijom, iako je udaljenost obilježila prostor psihoanalitičkih prosudaba – i kazališnog učinka. Etika psihoanalize trebala bi se odnositi na odupiranje emocionalnoj vezi (poput ljubavi koja se doživljava u psihoanalitičkom prijenosu) kako bi se održala distancija kontingentne analize – uz održavanje odgovarajuće brige. Riječ je o *odgovornosti* analize. To je odgovornost prema legitimnosti interpretacije – na primjer, interpretacije koju legitimizira titularno ime oca (djeda): “Freud” – ali i prema legitimiziranju otuđenih označitelja koji se pojavljuju kao “potomstvo” žudnje drugoga (čak i nelegitimne). Prihvatanje ljubavi u psihoanalizi (kao što je Freud objasnio Jungu 1906., to je “u biti liječenje ljubavlju⁵² nije isto što i ljubavni zagrljaj licem u lice.⁵³ Postoji distancija između toga, ali muški protagonisti drama Caryl Churchill pokušavaju je zanemariti. Distancija se potom ponovno uspostavlja – nasuprot raspadu igre i analize – kao tekst izvedbe koji prihvaća igru kao smrtonosan učinak: virusoidni tekst koji se pokušava riješiti smrti “upornim pokušajima ulaska u simbolično, samo da bi iznova bio zahvaćen”.⁵⁴ Kako je ustvrdila Elizabeth Wright, “nema utjehe u etici”, ali *upravo to* moglo bi biti tema psihoanalitičke – i kazališne – etike. Analitički tekst reificira izvedbu koja je imanentna drami. On drugo ni ne može, ali drama – čak i nakon što se izvede – i dalje se odupire analitičkoj određenosti pa analiza zato mora napredovati oprezno – mora šepati. Biblija (Freudova knjiga?) kazuje nam da nije grijeh šepati. Ne preostaje nam drugo nego vjerovati u to.

Preveo Goran Vujasinović

- ¹ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* [1920], prev. James Strachey, u: Angela Richards, ur., *On Metapsychology, The Penguin Freud Library*, vol. XI, London: Penguin, 1991:285.
- ² Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* [1900], prev. James Strachey, *Pelican Freud Library*, vol. IV, Harmondsworth: Penguin, 1976: 516-17.
- ³ Freud, *Interpretation of Dreams*: 516.
- ⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 285.
- ⁵ U naše doba programa za obradu teksta, kada se omaške ne može pripisati samo parapraksama jezika ili pera, virus može biti ugrađen u samu tehnologiju pisanja. Daka-ko, Freud istražuje paraprakse u *Psihopatologiji svakodnevnog života* (Sigmund Freud, *The Psychopathology of Everyday Life* [1901], prev. Alan Tyson, *Pelican Freud Library*, sv. V, Harmondsworth: Penguin, 1975. Ali vidi i Jonathan Goldberg, “*On the One Hand...*” u John Bender i David E. Wellbery, ur., *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford: Stanford University Press, 1990: 77-90 o zanimljivim komentarima o tome kako Freud ne uspijeva izaći nakraj s parapraksama pisanja, čak ni u svom poglavlju o toj temi (6. poglavlje). Goldberg dalje razmatra budućnost psihoanalitičke grafologije kada tekstovi nastaju uz pomoć programa za obradu teksta, a ne “falusnog” pera “kada tragove ne ostavlja izlivanje tekućine na papir” (Goldberg, “*On the One Hand*”: 99). Prikladno je imati na umu da, iako se računalni virusi možda doimaju poput simptoma tehnološkog nesvjesnog, oni su obično učinci namjernog, “svjesnijeg” truda.
- ⁶ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 338. “Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken. / . . . / Die Schrift sagt, es ist keine Sünde zu hinken”. Freud citira posljednje retke Ruckertove “*Die beiden Gulden*”, verziju jedne al-Haririjeve *Maqamat*.
- ⁷ Više o Freudovoj sigurnosti i nesigurnosti, podcrtanoj sumnjama i otporom, vidi u Jacques Lacan, *The Four Fundamentals of Psycho-Analysis*, ur. Jacques-Alain Miller, prev. Alan Sheridan, London: Penguin, 1994: posebno 34-9.
- ⁸ Elin Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*, London i New York: Routledge, 1997: 83-4.
- ⁹ Diamond, *Unmaking Mimesis*: 93. “VAL. Vidi, olovkom sam označila mjesto. Tu mora ući nož. Ne mogu to sama.” (Caryl Churchill, *Plays: Two*, London: Methuen, 1990: 186).
- ¹⁰ Diamond, *Unmaking Mimesis*: 93.
- ¹¹ Churchill, *Plays: Two*: 187.
- ¹² Dopustite mi da navedem kratak prikaz tog teorijskog razvoja prema Mikkelu Borchu Jacobsenu. Njegova priča, svojim ekskursima o drskosti, nejasnosti, hrabrosti i opasnim skokovima, podsjeća nas na retoričnost tih katkad monolitnih teorijskih konstrukcija:
Benveniste je na vrlo nejasan i suzdržan način izveo usporedbu oniričkih procesa koje je opisao Freud i stilskih

figura govora: metafore, metonimije, sinegdohe, ali i eufemizma, aluzije, anafraze, litote, elipse i tako dalje. [Roman] Jakobson je preciznije (ili hrabrije) predložio da se metonimiji pridruži premještanje i kondenzacija, a metafori identifikacija i simbol – a te dvije retoričke figure opasnim skokom reducira na dvije u užem smislu jezične operacije: sintagmatsku i paradigmatičku selekciju. Lacan je proširio Jakobsonovu hipotezu i ne manje hrabro predložio da se kondenzaciju i simptom identificira s metaforom, a premještanje i žudnju s metonimijom, te tako zastupao jezičnu interpretaciju nesvjesnoga.

Mikkel Borch Jakobsen, *The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis, and Affect*, Stanford: Stanford University Press, 1992: 64. Vidi i Emile Benveniste, "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", u njegovim *Éléments de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966: 75-87; Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and two Types of Aphasic Disturbances", u Roman Jakobson i Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Gravenhage: Mouton, 1956: 55-82; Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", u Thomas A. Sebeok, ur., *Style in Language*, New York i London: John Wiley i MIT, 1960:370-5; i Jacques Lacan, "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud", u Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, prev. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977: 146-78.

¹³ Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" [1917], prev. James Strachey, u: Angela Richards, ur., *On Metapsychology*, *The Penguin Freud Library*, vol. XI, London: Penguin, 1991:245-68(267).

¹⁴ Freud, "Mourning and Melancholia": 256.

¹⁵ Freud, "Mourning and Melancholia": 253.

¹⁶ Freud, "Mourning and Melancholia": 254.

¹⁷ Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997: 168.

¹⁸ Butler, *The Psychic Life of Power*: 170.

¹⁹ Vrijedi navesti kratak ulomak autoričina teksta: Melankolija nije naziv psihičkoga procesa koji bi se moglo objasniti odgovarajućom shemom. Ona izmiče svakom objašnjenju psihičkih procesa kojemu bismo bili skloni. Razlog zašto izmiče svakom takvom pokušaju je to što postaje jasno da je naša sposobnost da referiramo na psihičku pomoću tropa unutarnosti i sama učinak melankoličnog stanja.

(Butler, *The Psychic Life of Power*: 171)

²⁰ Početni ulomak iz "Mourning and melancholia", prema uočava očitost "takvih dojmova, koji su dostupni svakom promatraču", istodobno ističe promjenjive definicije toga stanja u deskriptivnoj psihijatriji, "[ne]sigurnost" grupiranja njegovih oblika "u jedinstven entitet" i "mali broj slučajeva nedvojbeno psihogene prirode". Dakle, te uvodne rečenice "od početka" se suzdržavaju od svakog "tvrdjenja opće valjanosti naših zaključaka" i umjesto toga pribjegavaju samotješnju ("tješit ćemo se refleksijom") s obzi-

rom na mogućnost da "bismo teško mogli otkriti išta što nije tipično, ako ne za cijelu klasu poremećaja, onda barem za malu skupinu njih" (Freud, "Mourning and Melancholia": 251).

²¹ Sigmund Freud, *The Ego and the Id* [1923], prev. James Strachey, u: *The Penguin Freud Library*, vol. XI: 350-407 (400).

²² Jacques Lacan, *Speech and Language in Psychoanalysis*, prev. Anthony Wilden, Baltimore i London: Johns Hopkins University Press, 1981: 83. Treba napomenuti da u tom trenutku u svom tekstu Lacan počinje eksplicitno govoriti o *Fort! Da!*.

²³ Lacan, *Speech and Language*: 84.

²⁴ Lacan, *Speech and Language*: 85.

²⁵ Vidi ponovno Judith Butler: (Butler, *The Psychic Life of Power*: 167-8).

²⁶ Lacan, *Speech and Language*: 85.

²⁷ "Sukob unutar Ja, kojim melankolija zamjenjuje borbu za objekt, mora djelovati poput bolne rane koja poziva na iznimno visoko protuzaposjedanje" (Freud, *Mourning and Melancholia*, str. 267).

²⁸ David Macey, "Introduction" u Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ur. Jacques-Alain Miller, prev. Alan Sheridan, London: Penguin, 1994: 33 (28).

²⁹ U *Plavom lončiću* možda nije toliko riječ o ekonomskom – u najsvjetovnijem smislu – koliko o nagonom zadovoljenju. Pitanje nije prikriveno, ali ostaje nejasno: "ENID: Je li to trik ili sputanost? DEREK: To je trik. Što bi ti radije? To je trik. ENID: Ja radije ne bih to. DEREK: Ti sama si sputana." (Churchill, *Blue Heart*: 61).

³⁰ Prikaz koji u jednom od prvih poglavlja obilato navodi nekoliko nepovezanih psihoanalitičkih izvora o spisateljskoj blokadi vidi u dugačkoj studiji Zacharya Leadera (Zachary Leader, *Writer's Block*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1991).

³¹ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 312-13.

³² *S onu stranu* mogli bismo opisati kao lukav i lukavo zavodnički tekst. Gay govori o "lavini članaka" (Peter Gay, *Freud: A Life of Our Time*, London: Papermac, 1995: 767) koja je uslijedila nakon Freudove identifikacije agresivnih nagona. Lavina je počela naglo. Gay citira i Freudovo pismo Eitingtonu iz 1921: "Za *S onu stranu*... dovoljno sam kažnjen; vrlo je popularna, dobivam hrpe pisama i pohvala. Zacijelo sam u toj knjizi učinio nešto vrlo glupo" (Gay, *Freud*: 403).

³³ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 287. Vidi i raniji (ali posthumno objavljen), Sigmund Freud, "Psychopathic Characters on the Stage" [1905-6], prev. James Strachey, u Albert Diskson, ur., *Art and Literature*, *Penguin Freud Library*, sv. XIV, London: Penguin, 1990: 119-27. Novije precizno čitanje toga teksta vidi u Elizabeth Wright, "Psychoanalysis and the Theatrical: Analysing Performance",

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA
SCENA

NOVE
KNJIGE

DRAMA

-
- u Patrick Campbell, ur, *Analysing Performance: A Critical Reader*, Manchester: Manchester University Press, 1996: 175-90 (175-6).
- ³⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 284, 285.
- ³⁵ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 284.
- ³⁶ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 288-9.
- ³⁷ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 292.
- ³⁸ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 293.
- ³⁹ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 309.
- ⁴⁰ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 311-12.
- ⁴¹ Sigmund Freud i Sandor Ferenczi, *The Correspondence of Sigmund Freud and Sandor Ferenczi*, sv. 2: 1914-1919, prev. Peter T. Hoffer, ur. Ernst Falzeder and Eva Brabant, London and Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996:341.
- ⁴² Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 293.
- ⁴³ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 285.
- ⁴⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 286.
- ⁴⁵ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 293.
- ⁴⁶ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 294.
- ⁴⁷ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*: 295.
- ⁴⁸ See Gay, *Freud: A Life or Our Time*: 391-3.
- ⁴⁹ Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*, prev. Tania i James Stem, ur. Ernst L. Freud, London: Hogarth Press, 1961:333.
- ⁵⁰ Taj izraz je Derridin, iz njegova opsežnog ogleđa o Freudu i *S onu stranu* "To speculate – on Freud" u Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, prev. Alan Bass, Chicago i London: University of Chicago Press, 1987:327. No Derrida naširoko razmatra istu građu – i Freudovo odbijanje takvih zaključaka čitanja u ovom primjeru. Čini se da Derrida tvrdi da nije prikladno razmatrati takvu građu u ime psihobiografske izazovnosti, ali nije uputno ni odbaciti razmatranje životnih događaja u ime neokaljane "znanosti".
- ⁵¹ Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, sv. 3, New York: Basic Books, 1957:41, citirano u Derrida, *The Post Card*: 328-9.
- ⁵² Gay, Freud: 301. Vidi i Freudovo pismo Jungu 6. prosinca 1906: "Moglo bi se reći da se, u biti, izlječenje postiže ljubavlju. Zapravo, prijenos nudi najuvjerljiviji, štoviše jedini neoboriv dokaz da su neuroze određene ljubavnim životom osobe." (Sigmund Freud i C. G. Jung, *The Freud/Jung Letters: The Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung*, ur. William McGuire prev. Ralph Manheim i R. F. C. Hull, Harmondsworth: Penguin, 1991:50.
- ⁵³ Važan tekst o etici psihoanalize je Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan*, prev. Dennis Porter, ur. Jacques-Allain Miller, London: Tavistock/Routledge, 1992. Lacan se tu bavi, kao i mi, teatraliziranim odnosom između roditelja i "djeteta" (Antigone i Kreonta), neuspjelom vremenitošću očeva zagrljaja, izdaleka, i neupitnošću žudnje.
- ⁵⁴ Wright, "Psychoanalysis and the Theatrical": 179.
-