

Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida*

1. UVOD

U čuvenome tekstu *Zazor*¹ (*Das Unheimliche*, 1919) Freud se upustio u raspravu o estetici proturječnoga, odbojnoga i mučnoga (2010: 9), dotičući se ne samo margine estetike, već i marginalnoga u dotadašnjoj psihoanalizi. Uzimajući u obzir značaj toga teksta za psihoanalizu, njegov utjecaj na suvremenu teoriju i pozornost koju su mu mnogi istaknuti čitatelji pridali bez pretenzije na konačni pravorijek o njemu, činjenica da ne predstavlja “ništa novo ili strano, već nešto što je odavno znano” (isto: 35) nipošto ne umanjuje poticaj da se o njemu i dalje piše i raspravlja. Budući da važnu ulogu u pristupu fenomenu zazornoga Freud dodjeljuje književnosti, pa ga stoga i pomnije objašnjava čitanjem pripovijetke *Pješčuljak*² (*Der Sandmann*) E. T. A. Hoffmanna, u središtu bogate teorijske rasprave koju je *Zazor* potaknuo našao se složen odnos književnosti i psihoanalize. Ovaj rad rekonstruirat će ključna mjesta priloga raspravi o *Zazoru* u kojima je Freudovo čitanje Hoff-

mannove pripovijetke *Pješčuljak* središnji problem i polazište pristupa Freudu: od kritike Freudova tretmana književnosti i njezinih implikacija za psihoanalizu i pojam zazornoga do svojevrsnoga povratka/ponavljanja književnoga u Freudovu zazornom tekstu, zbog čega i sam prelazi *s onu stranu* vlastitih (a)teza.

2. FREUDOVO ZAZORNO

U kratkome tekstu *Meduzina glava* (*Das Medusenhaupt*, datiran 1922. godine, a objavljen tek 1940), Freud Meduzinu glavu tumači kao izraz strepnje od kastracije, “povezan s pogledom na nešto” (1963: 202), a prikazima koji njezinu kosu zamjenjuju zmijama pripisuje sljedeći učinak: “koliko god da zastrašuju, one ipak služe umanjenju užasa, jer zamjenjuju penis, čije je odsustvo uzrok užasa” (isto). Kao reprezentacija ženskoga spola, Meduzina glava označava razliku između užasa i ugone. U mitskoj predodžbi o Meduzi stoga se ostvaruje mehanizam koji Freud objašnjava u tekstu objavljenom dvije godine ranije – *S onu stranu načela ugone* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), koji ne samo da je pisan u isto vrijeme kao i *Zazor*, već je s njime višestruko i konstitutivno povezan.

S onu stranu načela ugone redefinira dotadašnju psihoanalitičku teoriju o prvenstvu načela ugone, odnosno homeostaze, te daje prednost drugome nagonu – *prisili ponavljanja*, koja se očituje u odricanju od zadovoljenja i simbolizaciji njegova izostanka (Freud, 1986: 143) te označava prijelaz iz pasivnoga u aktivni odnos prema načelu stvarnosti koje zadovoljenju stoji na putu (Milanko, 2016: 126). Ukidajući dominaciju načela ugone, Freud se odmiče i od određenih estetičkih načela. Kako je to istaknuo u *S onu stranu*,

i pod vladavinom načela ugone postoji dovoljno sredstava i načina da se ono što je po sebi neugodno učini predmetom sjećanja i duševne obrade. Ovim slučajevima i situacijama koje svoj konačan ishod nalaze u zadobivanju ugone mogla bi se, s ekonomske točke gledišta, baviti estetika; u pogledu naših namjera one nam ne pružaju ništa, jer pretpostavljaju egzistenciju u vladavinu načela ugone te ništa ne svjedoče o tendencijama koje se nalaze s onu stranu načela ugone, tj. takvim tendencijama koje bi mogle biti izvornije od ovog načela i neovisne od njega. (Freud, 1986: 145)

* Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-7020 “Književne revolucije”.

¹ Iako su se u prevođenju Freudova koncepta u nas otprije uvriježili pojmovi *zazor*, *zazornost* i *zazorno* (usp. primjerice Biti 2000: s. v. *ponavljanje*), u recentnom hrvatskom prijevodu Freudov tekst naslovljen je kao *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* (2010). U uvodnoj opasci u tome izdanju prevoditeljica ukazuje na neprevodivost njemačke riječi *unheimlich*, koja označava ambivalenciju poznatoga i nepoznatoga ključnu za Freudovu konceptualizaciju pojma, nalazeći djelomični ekvivalent u *jezi i stravi*. Referirajući se na to izdanje, u radu ćemo ipak koristiti češću prijevodnu inačicu *zazora* i *zazornoga*. S druge strane, pojam *zazornosti* nalazimo u prijevodu knjige *Moći užasa. Oglad o zazornosti* (1989; *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980) Julije Kristeve, gdje *zazornost* dolazi na mjesto abjekcije, temeljito razmotrena u (de)konstituciji cjeline, identiteta i čistoće u različitim diskursima, od religijskih i antropoloških izvora do književnosti. Dok detaljnija razrada ovoga pitanja zbog razlike u izvornim pojmovima izlazi iz okvira rada, valja istaknuti da Freudov i Kristevin pristup presudno povezuje uvid o književnosti kao povlaštenom označitelju užasa (Kristeva 1989: 237).

² Kako je istaknuto u prijevodu Scarabeus-naklade (2009), u našim pregledima i leksikonima naslov *Der Sandmann* prevodio se kao *Noćna mora* ili *Pješčar*. No upravo *Pješčuljak* asocira na “ironičnu diskrepanciju između lika starinske pripovijesti kojim su se djeca otpremala na spavanje i aktualne Hoffmannove reinterpretacije psihološkog stanja straha u odrasle osobe” (Hoffmann, 2009: 7).

Ovako postavljenoj razlici u *Zazoru* odgovara Freudov pokušaj da psihoanalizu u većoj mjeri pozicionira prema estetici nego li prema književnosti (Morlock, 1997: 17), iako zazornome pristupa čitajući književni tekst. Freud se ovdje odriče tradicionalne estetike “lijepoga” – koja se bavi pozitivnim učincima, a uznemirujuće elemente ostavlja po strani – te implicira da prisila ponavljanja zahtijeva estetiku *s onu stranu načela ugone*, kako bi se suočila s proturječjima u umjetničkome djelu.

Međutim, primarni adresat s kojim Freud u *Zazoru* zapodijeva polemiku nije ni estetika ni dotadašnja psihoanaliza, već njemu jedini poznati doprinos tematici zazornoga – tekst *O psihologiji zazornoga* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906) Ernsta Jentscha. Iako se i sam osvrće na povijesna značenja pojma, Freud odbacuje zaključak da osjećaj zazornoga proizlazi iz manjka orijentacije u odnosu prema nepoznatome, koji Jentsch izvodi iz njegove etimologije (1997: 7–8).

Među različitim manifestacijama zazornoga Jentsch naglašava specifičnu neizvjesnost o statusu (ne)živoga bića, odnosno sumnju da bi naočigled živo ustvari moglo biti neživo, i obratno – da je ono što se čini neživim živo (isto: 11). Iako je, prema Jentschu, odlika umjetnosti da izbjegava takve učinke, autor ipak navodi primjer proizvodnje zazornoga u književnosti – pripovijetki *Pješčuljak* E. T. A. Hoffmanna, koja se poigrava percepcijom (ne)živosti ženskoga lika, lutke Olimpije. Odbacivši Jentschovu pretpostavku o intelektualnoj nesigurnosti kao poticaju zazornoga, Freud će djevojku-lutku u svojoj analizi ostaviti postrani te ispisati edipovski scenarij u čijem je središtu muški lik, student Nathanael.

U pismu prijatelju Lotharu, greškom upućenom zaručnici Clari, Nathanael piše o uznemirujućim događajima iz djetinjstva – misterioznim sastancima njegova oca s odvjatnikom Coppeliusom, za kojeg se ispostavlja da je ujedno i zli Pješčuljak o kojem mu pripovijeda dadilja:

To je zao čovjek koji dolazi k djeci kada ne žele poći u krevet i baca im punu šaku pijeska u oči tako da im one krvave iskoče iz glave. Zatim ih ubaci u vreću i za polumjeseca ih kao hranu nosi svojoj dječici, koja sjede u gnijezdu i imaju savijene kljunove, poput sova, i njima kljucaju oči neposlušne djece. (Hoffmann, 2009: 10)

Našavši se godinama kasnije kao student u drugome gradu, Nathanael susreće optičara Coppolu, od kojega jednom prilikom kupuje dalekozor pa njime često preko ulice promatra Olimpiju, kćer svojega profesora Spalanzanija. Nakon što otkrije da je riječ o lutki koju su sastavili Coppola i Spalanzani, Nathanael teško obolijeva. Napokon, po oporavku ga pratimo u šetnji gradom s njegovom prijašnjom zaručnicom Clarom, tijekom koje se popnu na toranj. Ugledavši na vrhu kroz dalekozor pojavu koja se približava, Nathanael pokuša gurnuti Claru s tornja, no konačno se sam baca preko ograde.

Oponirajući Jentschu, koji zazorno u Hoffmannovoj pripovijetki pripisuje motivu djevojke-lutke, Freud će svoje čitanje započeti pretpostavkom da je u njezinu središtu “drugi moment, onaj po kojemu ona i nosi naslov, i koji se na presudnim mjestima stalno iznova vraća: motiv *Pješčuljka* koji djeci vadi oči” (2010: 19). Prema Freudu, u većoj mjeri nego li neizvjesnost *živo/neživo* na koju upućuje Jentsch, zazorna je predodžba gubitka očiju – Olimpija je tek njezina krajnja manifestacija.

Prije nego li se upusti u razmatranje povijesnoga razvoja značenja riječi *unheimlich* i fenomena koji izazivaju osjećaj zazornoga, Freud naizgled paradoksalno, ponovno suprotno Jentschu, ističe kako zazorno ustvari potječe od onoga što je poznato, blisko, *zorno* (isto: 10). Strah od gubitka očiju, u djece i odraslih, Freud tumači kao izraz strepnje od kastracije – riječ je o “kompenzacijskom odnosu između oka i muškog spolnog organa koji se obznanjuje u snu, fantaziji i mitu” (isto: 23). Freud će stoga pripovijetku nadalje čitati kroz prizmu kastracijskoga kompleksa, tvrdeći kako se mnoge značajke teksta doimaju “proizvoljnima i nevažnima odbacimo li odnos između straha za oči i kastracije, a (...) zadobivaju smisao ako Pješčuljka zamijenimo ocem kojega se bojimo i od kojega očekujemo kastraciju” (isto: 24). Freudovo preispisivanje *Pješčuljka* u strukturu edipovskoga scenarija citiramo u cijelosti:

Uistinu, pisac prilikom fantazijske obrade te pripovijetke nije toliko zamrsio elemente građe a da se iz njih ne bi iznova mogao uspostaviti njihov *izvorni poredak*. U dječjoj priči otac i Coppelius predstavljaju *sliku oca*, njegov *imago*, koji je ambivalencijom rascijepljen na dvije suprotnosti: jedna prijeteći osljepljenjem (kastracijom), a druga, dobri otac, uspijeva izmiliti spas za djetetove oči. Onaj dio kompleksa koji je najsnažnije pogođen potiskivanjem, naime želja da zli otac umre, iznalazi svoj prikaz u smrti dobrog oca, koja se stavlja Coppeliusu na teret. Tom očinskom paru u kasnijem studentovu životu odgovaraju profesor Spalanzani i optičar Coppola – profesor kao lik iz niza očinskoga imaga, a Coppola kao identičan odvjatniku Coppeliusu. Kao što su nekoć radili na tajanstvenom tignju, tako su sada zajedno stvorili lutku Olimpiju – profesor se čak naziva Olimpijinim ocem. To dvojako zajedništvo odaje ih kao rascjepe slike o ocu, njegova imaga, tj. i mehaničar i optičar su kako Olimpijini, tako i Nathanielovi očevi. U strašnoj sceni iz djetinjstva, pošto je odustao od osljepljivanja djeteta, Coppelius mu je za probu skinuo ruke i noge, dakle postupao je s njime kao što mehaničar postupao s lutkom. Ta čudnovata crta, koja u potpunosti prelazi okvir predodžbe o Pješčuljku, uvodi u igru novi ekvivalent kastracije, ali također ukazuje i na Coppeliusov unutarnji identitet s njegovim kasnijim takmacem, mehaničarom Spalanzanijem, i priprema nas za tumačenje Olimpije. Ta automatska lutka ne može biti ništa drugo do li materijalizacija Nathanielova femininog stava prema ocu u ranom djetinjstvu. Njezini očevi – Spalanzani i Coppola – tek su novi slojevi, nove inkarnacije Nathanielova očinskoga para, a inače nerazumljiva Spalanzanijeva

izjava, da je optičar Nathanielu ukrado oči kako bi ih ugradio lutki, dobiva na taj način značenje kao potvrda identiteta Olimpije i Nathaniela. Olimpija je, takoreći, kompleks koji se odvojio od Nathaniela i koji mu se obznanjuje kao osoba, dok obuzetost tim kompleksom iznalazi svoj izraz u besmisleno prisilnoj ljubavi prema Olimpiji. Takvu ljubav imamo pravo nazvati narcističkom, shvaćajući pod time da se onaj koji joj je podlegao otudio od realnog objekta ljubavi. Međutim, koliko je psihologijski točno da mladić koji je zbog kompleksa kastracije fiksiran na oca postaje nesposoban za ljubav prema ženi, pokazuju mnogobrojne analize pacijenata, čiji je sadržaj, doduše, manje fantastičan, ali ne i manje tužan od priče studenta Nathaniela. (Isto: 24–25)

Freud nadalje razrađuje pretpostavku da se zazorno uvijek izvodi iz istoga, a zatim s polazištem u Hoffmannovim *Đavoljim eliksirima* kao zazorne opisuje fenomene stalnoga povratka istoga, ponavljanja istovrsnoga, nenamjernoga vraćanja, nehotičnoga ponavljanja (isto: 27–30) te stoga već u *Zazoru* najavljuje tezu teksta *S onu stranu načela ugode*, prepoznajući izvor zazornoga u infantilnoj strepnji:

Naime, u nesvjesnome se može prepoznati dominacija jedne *prisile ponavljanja* koja polazi od nagonskih poriva i koja i sama vjerojatno ovisi o najdubljoj naravi nagona, a koja je dovoljno snažna da nadjača princip užitka, prisila koja određenim aspektima duševnoga života pridaje demonski karakter, koja se još jasno manifestira u težnjama maloga djeteta i dominira dijelom procesa psihoanalize neurotika. Sva prethodna razmatranja poslužila su nam kao priprema za to da se jezovitime čuti ono što bi moglo ukazati na takvu unutarnju prisilu ponavljanja. (Isto: 31–32)

Tako je zazorno učinak prisile ponavljanja, a ponavljanje možebitni oblik zazornoga. Freud izdvaja skupinu “iz koje je razvidno i koja pokazuje da je ono što izaziva strah nešto potisnuto što se iznova vraća”, te odatle zaključuje:

onda nam je jasno zašto jezična uporaba dopušta da ono prisno, blisko (*das Heimliche*) prelazi u svoju suprotnost, u ono jezovito, začudno (*das Unheimliche*), jer ono doista nije ništa novo ili strano, već nešto što je odavna znano psihičkom životu, nešto što se od njega uslijed procesa potiskivanja tek otuđilo. (Isto: 35)

Veza s potiskivanjem stoga omogućuje Freudu da “pod rubriku zazornoga podvede strukture infantilnoga psihoseksualnog razvoja i arhaične forme ljudske mentalne organizacije” (Rand, Torok, 1994: 187). Međutim, posljedice Freudove odluke da svoju teoriju zazornoga ispita u književnome tekstu koji s njim očigledno odbija surađivati (isto: 188) razmotrili su mnogi autori koji u pristupu *Zazoru* polaze od Hoffmannova *Pješčuljka*, iznoseći kritiku Freudova čitanja pripovijetke te implikacije iznova pročitana teksta za psihoanalizu i zazorno. Ispostavlja se da upravo Freud, “pogrešnim čitanjem priče, svojim čitateljima daje slobodu da je sami interpretiraju” (isto: 200).

3. S ONU STRANU (PSIHOANALITIČKOGA) ČITANJA

Među čitateljima koji su se u bogatome korpusu literature o *Zazoru* usredotočili na Freudov tretman književnosti, u danas već klasičnome čitanju teksta Samuel Weber ističe svojevrsnu sumnju koja “dovodi u pitanje ne samo teorijsku tezu vezanu za ulogu potiskivanja u proizvodnji zazornoga, već i status izloženih primjera” (1973: 1107). Naime, Freud ne skriva svoje kolebanje oko pretpostavki koje ondje postavlja:

Možda je točno da je jezovito (*das U.*) ono prisno-domaće što je pretrpjelo potiskivanje i vratilo se iz njega, i da sve jezovito ispunjava taj uvjet. No izgleda da tim izborom građe zagonetka onoga jezovitoga nije riješena. Naša rečenica očito ne podnosi preokretanje. Nije stoga sve što upozorava na potisnute porive želje i prevladane načine mišljenja jezovito. Također, ne želimo prešutjeti da se uz svaki primjer koji bi trebao dokazati našu tezu može pronaći analogan primjer koji mu proturječi. (2010: 40)

No, indikativno je da su gotovo primjeri koji proturječe preuzeti iz književnosti, zbog čega Freud uvodi razliku između zazornoga koje doživljavamo od onoga koje zamišljamo ili o kojemu čitamo (isto: 42). Prema Freudu, književnost raspolaže mogućnošću prevrednovanja zazornoga u odnosu na život, pa mnogo toga što bi u životu bilo zazorno u književnosti ne ostvaruje takav učinak, ili se životno zazorno u književnosti u većoj mjeri intenzivira i umnogostručuje (isto: 45–46). Štoviše, književni tekst – ili, Freudovom riječju, pisac – raspolaže mogućnošću “da nam dugo ne dopušta da odgonetnemo koje je pretpostavke zapravo odabrao za svijet koji je prihvatio, ili pak da sve do kraja vješto i lukavo izbjegava takvo presudno objašnjenje” (isto: 46). Tako i Hoffmann u *Pješčuljku* ostavlja dvojbenim o kakav bi se svijet trebao odmjeriti Nathanaelov prvi susret s odvjetnikom Coppeliom, presudan za daljnji tijek radnje: “je li riječ o prvom deliriju dječaka opsjednutog strahom ili pak o izvještaju koji bi se u svijetu uprizorenja te pripovijetke mogao shvatiti kao realan” (isto: 20). Iako je riječ o neizvjesnosti inherentnoj književnome tekstu, koji zahtijeva da se pozornost prida ponajprije strategijama izgradnje njegova dijegetičkog univerzuma, Weber primjećuje da se “u trenutku istraživanja koji traži nadilaženje stroge tematsko-motivske analize zazornoga, kad kontekstualni elementi iskrsnu, ili se pokažu nužnima, Freud povlači, pozivajući se na akademsku podjelu rada koju se inače ne ustručava narušiti” (1973: 1108–1109).

Stoga Weber elaborira uvriježeni prigovor koji se Freudu *Zazoru* upućuje zbog pokušaja da književni tekst utisne u psihoanalitički interpretativni okvir. Štoviše, opće mjesto njegove recepcije je da Freud “[d]rugdje u većoj mjeri snove tretira kao tekstualne konstrukte negoli samosvjestan tekst romantičarskoga pisca” (Houghton, 2003: xlv). Prema

Weberu, Freud potpuno zanemaruje pripovjedača i narativnu strukturu Hoffmannova teksta, koji predstavljaju simptome krize tradicionalnoga reprezentacijskog narativa i s njom povezane krize percepcije i tjelesnoga jedinstva, konstitutivne za zazorno (1973: 1123).

Odatle Weber izvodi uvid ključan za sva čitanja *Zazora* kojima je u središtu književni tekst: “ako je zazorno u povlaštenu odnosu s književnom ‘fikcijom’, zasigurno ga ne duguje sadržaju reprezentiranom u tekstovima, već njihovoj ‘formalnoj’, tekstualnoj strukturi” (1973: 1115). Zamjerajući Freudu što u *Zazoru* “tretira kastraciju kao tematsko-materijalni događaj, kao da je izvorno percipirana stvarnost, sadržaj reprezentacije, *Vorstellungsinhalt*, koji je podlegao potiskivanju i vratio se u istom obliku” (isto: 1119), sukladno pretpostavki o konstitutivnoj vezi zazornoga i formalnih obilježja književnoga teksta Weber tvrdi da kastracija ne predstavlja “tek jedan fenomen među mnogima, već *krizu fenomenalnosti*, s obzirom na to da označava novu diferencijalnu i simboličku kontekstualnost koja više ne može biti jednostavno percipirana, već jedino iščitavana i interpretirana” (isto).

Naime, u pogledu “na nešto” iz kojega proizlazi strepnja od kastracije, ističe Weber,

ono što je “otkriveno” odsustvo je majčinskoga falusa, vrsta negativne percepcije, čiji objekt ili referent – perceptum – nije ništa drugo nego razlika, ali ne jednostavna, s obzirom na to da se ne referira ni na što, najmanje na sebe, već se *referira unedogled*. (...) riječ je o restrukturiranju iskustva, uključujući odnos percepcije, žudnje i svijesti, u kojem su narcističke kategorije identiteta i prisutnosti rascijepljene razlikom koju više ne mogu podčiniti ili njome upravljati (isto: 1112–1113).

Kastracija određuje upravo “nemogućnost izravnog, jasnog viđenja. Kastracija ne može biti gledana *en face*, jer je uvijek postrani, kao i zazorno” (isto: 1111). Naime, kastracija upućuje na pomak od ponavljanja utemeljenoga na identitetu prema iznevjerenom, razlikovnom ponavljanju – “artikulaciji razlike, koja je podjednako de-artikulacija, dis-lokacija, i čak rastjelovljenje subjekta” (isto: 1114). Freudovu interpretaciju Pješčuljka, Coppeliusa i Coppole kao figura oca edipovskoga scenarija Weber uznemiruje ponavljanjem-izmještanjem – “intratekstualnim, metonimijskim izmještanjem, kretanjem razlika i žudnje koje nikad ne može biti potpuno obuhvaćeno ili jednostavno sagledano” (isto: 1123).

S dijelom Weberove analize zasigurno bi se složila Hélène Cixous, autorica utjecajnoga čitanja *Zazora* pod naslovom *Fikcija i njezini fantomi* (*La fiction et ses fantômes*, 1972), objavljenog godinu dana prije Weberova teksta, na koje se autor izriječno poziva ističući kako je riječ o jednome od prvih pokušaja da se *Zazor* – izbjegavajući na novoj razini interpretativnu redukciju – sagleda ne samo na tematskoj, već i na retoričkoj i stilskoj razini (isto: 1104).

Prema Cixous, neizvjesnost koju Freud pripisuje književnosti u njegovu čitanju u isti mah ukida se zanemarivanjem diskontinuiteta i mnogostrukih gledišta u priči, kako bi došao do “točke izvjesnosti”, *realnosti*” (1976a: 533). Stoga uskraćuje priču svakoga značenja koje naizgled ne doprinosi njezinoj tematskoj ekonomiji (isto: 534). Freudove intervencije redistribuiraju priču ostavljajući po strani likove koji navodno nisu zazorni – među koje, paradoksalno, svrstava i Olimpiju: ona je tek odvojeni Nathanaelov kompleks, zazorna radikalizacija njegove strepnje. Doista, citirana Freudova transkripcija *Pješčuljka* u strukturu edipovskoga scenarija omogućena je pretpostavkom o postojanju izvornoga poretka (Freud, 2010: 24), oslobođenoga distorzija i ponavljanja (Weber, 1973: 1119), koji se kreće u smjeru “linearnoga, logičnog pristupa Nathanaelu, snažno artikuliranoga kao po-vijest slučajaja, od sjećanja iz djetinjstva do delirija i konačnoga tragičnog kraja” (Cixous, 1976a: 533).

No, priča o Pješčuljku dio je složene strukture međusobno ukrštenih pripovijedanja, *zamršenih elemenata građe*, koja urušava konstrukciju “izvornoga poretka”, s obzirom na to da Hoffmannova pripovijetka kontinuirano propituje i obrće slijed prvotnoga događaja i njegovih navodno naknadnih reprezentacija, a u konačnici podriiva, kako psihološki, tako i demonski, uzrok pripovijesti književnim: željom za pripovijedanjem priče o zazornome (Hertz, 1985: 110, 113). Nathanaelov otac djeci pripovijeda neobične pripovijesti, Nathanaelu u djetinjstvu ništa nije draže od slušanja ili čitanja “jezovitih pripovijesti o zlim demonima, vješticama, patuljcima i sličnom” (Hoffmann, 2009: 11), kasnije svojoj vjerenici Clari čita “iz svakojakih mističkih knjiga” (isto: 30). Štoviše, daleko od izvjesnosti o uznemirujućem događaju iz djetinjstva, Nathanael se suočava s Coppeliusom jedino u vlastitim pripovijestima, nailazeći na problem pripovijedanja o čudovištu koje obuzima njegove misli: “lik odvratnog Coppeliusa izbljedio je u njegovoj mašti i često se morao svojski pomučiti da ga u svojim djelima u živim bojama oslika kao jezivu utvaru zle sudbine” (isto: 31). Sve što mu preostaje neizravan je, zamućen, iskrivljen *pogled*. Nadalje, Nathanael osjeća da se umjetničko stvaranje “ne rađa u vlastitoj duši, već je utjecaj nekog višeg principa koji je izvan nas” (isto: 29). Kad na glas pročita svoju pjesmu, ne prepoznaje svoj glas, čini mu se tuđim, užasnim (isto: 32).

Kako ističe Sarah Kofman, u tom mozaiku pripovjednih glasova niti jedan ne pretendira na istinu, uznemirujući granicu između razuma i ludila, normalnog i patološkog, imaginarnog i stvarnog (1991: 134). Stoga je “nemoguće razlikovati narativ [Nathanaelovih] sjećanja iz djetinjstva od njegovih fantazija, priču o prošlosti od zamišljene priče o budućnosti” (isto: 138), a njegovo je književno stvaralaštvo “neodvojivo od ostalih ‘tema’ priče”, posebice straha od gubitka očiju (isto: 139). Ovdje se ponovno suočavamo s pitanjem estetike:

Inače je u ljupkim i živopisnim pripovijestima koje je volio pisati i koje je Clara slušala s iskrenim užitkom iskazivao osobitu snagu, no sada su njegova ostvarenja bila sumorna, nerazumljiva i bezoblična, pa je, iako to Clara nije rekla iz obzira, itekako osjećao koliko su je se malo dojmile. (Hoffmann, 2009: 30)

Međutim, tekst se na više razina bavi problemom vlastitoga ostvarenja. Na osobitost medija koji piscu stoji na raspolaganju upućuje i pripovjedač:

Ne može se zamisliti ništa neobičnije i čudnije od onoga što se zbilo s mojim ubogim prijateljem, mladim studentom Nathanaelom, a što sam ti, dobronamjerni čitatelju, nakanio ispričovjediti. Jesi li, blagonakloni, ikad doživio nešto što je u potpunosti ispunilo tvoje srce, čula i misli, potiskujući sve ostalo? (...) A ti si bio ponosan željom u svim žarkim bojama i sa svom svjetlošću i sjenama ocrtati prikaze iz svoje nutrine i naprezao se pronaći dvije, tri, makar samo početne riječi. Ali osjetio si kao da bi već u prvoj riječi morao sažeti sve čudesno, veličanstveno, jezivo, šaljivo i strahovito što se zbilo, tako da riječ sve slušatelje pogodi poput električnog udara. No svaka riječ i sve što se govorenjem može postići izgledalo ti je bezbojno, hladno i mrtvo. (Isto: 24–25)

Štoviše, pisanje čini izlišnim *izvorni poredak* onoga što se zbilo:

Možda mi, kao dobrom portretistu, pođe za rukom poneki lik naslikati tako da ćeš *pronaći sličnost i ne poznajući original*, štoviše da će ti se učiniti kao da si ga već vidao vlastitim očima. Možda ćeš, čitatelju moj, tad povjerovati da ništa ne može biti čudnovatije ni luđe od stvarnog života, koji se pjesniku razotkriva samo kao *taman odraz mutno izbrušenog zrcala*. (Isto: 26; istaknula M. D.)

Sukladno temeljnoj neizvjesnosti književnoga teksta, Hoffmannov *Pješčuljak* pokazuje jedino da “fantazija i stvarnost koincidiraju jer je stvarnost uvijek strukturirana fantazijom, jer nikad nije bila prisutna kao takva” (Kofman 1991: 140), odbijajući se jednostrano podvesti pod pitanje istine i laži (isto: 160). Zato nije moguće da, poput stroja, oponaša život ili proizvede mimezu stvarnosti, već uporno izaziva učinak zazornoga koji je nad-određen i proizlazi iz više elemenata: čarobnjačke scene, dvojništva, strepnje od kastracije, narušene granice fantazije i stvarnosti (isto: 150). Stoga od čitatelja zahtijeva aktivan angažman, što je implicirano u ironičnome pasusu o stanovnicima sveučilišnoga gradića:

Zgoda s automatom duboko se ukorijenila u njihovim dušama, štoviše uzrokovala je nadasve škodljivo nepovjerenje spram ljudskih likova. Mnogi zaljubljeni, kako bi se uvjerali da ne ljube drvenu lutku, zahtijevali su od svojih voljenih djevojaka neka ne pjevaju i ne plešu toliko u taktu, te su im, kada prisustvuju čitanjima, preporučivali vezenje i pletenje, igranje sa psetancima, no prije svega ostaloga neka ne slušaju samo, već pokatkad i progovore, ali tako da to što kažu uistinu pokaže razmišljanje i osjećanje. (Hoffmann, 2009: 49–50)

U skladu s tim, iako Freud pretpostavlja da je u završnoj sceni na vrhu tornja pogled na Coppeliusa koji se približava u Nathanaela izazvao ludilo (2010: 22), ostaje neizvjesno što je Nathanael vidio kroz Coppolin dalekozor – riječ je o “pogledu na nešto”, o praznini koja se ne može odraziti na glatkoj, neživoj površini, već od čitatelja zahtijeva upisivanje fantazije, novih značenja (Kofman, 1991: 133).

Mnogi čitatelji *Zazora*, uključujući dosad istaknute, suglasni su u kritici Freudova pokušaja da reprezentacijsku krizu Hoffmannova teksta premosti ostavljajući problem pripovijedanja i instancu pripovjedača po strani te reducira književni tekst na jednostruki, psihoanalitički uvjerljiv narativ. Kako u analizi Freudovih strategija lucidno primjećuje Niel Hertz, svaki njegov navod iz *Pješčuljka* već se ondje pojavljuje u navodnicima kao iskaz jednoga od likova – “pripovjedačeve riječi potpuno su nestale, zamijenjene Freudovima, odakle proizlazi iluzija promatranja Nathanaelova djelovanja kroz medij umnogome transparentniji od Hoffmannova teksta” (1985: 105).

Međutim, ne suočava li se i Freud s problemom pripovijedanja o zazornome na koji ukazuje pripovjedač i koji tišti Nathanaela? Pokazuje li se Freudov tekst doista transparentnijim medijem od Hoffmannove pripovijetke i njezina pripovjednog mozaika? Uzimajući u obzir kritike Freudova reduktivnog čitanja književnosti, poduzima li *Zazor* svojevrsno “maskulino ispitivanje” zazornoga? U kritički intoniranome tekstu *Kastracija ili dekapitacija* (*Castration or Decapitation*, 1981) Cixous time podrazumijeva da “žena, iz perspektive muške žudnje, zauzima mjesto neznanja, mjesto misterija (...) koji potiče muškarca na prevladavanje, dominaciju, podčinjavanje, ispitivanje muškosti, u odnosu na misterij koji se mora odbijati” (1981: 49). Stoga i istina o zazornome postaje objekt Freudove žudnje (Cixous, 1976a: 525), a Nathanael, i posredno Hoffmann³, Freudov slučaj. No, Weber se poziva na drugi, važniji aspekt Cixousina čitanja Freuda – uvid da je *Zazor* ponajprije “neobičan teorijski roman” (isto: 525), koji čitatelje obvezuje da obrate pozornost na strukturalna i stilska obilježja teksta, odakle proizlazi njegova vlastita *kriza fenomenalnosti*. Čini se da Freud, čitajući fikciju, ujedno ispisiuje novu (Rand, Torok, 1994: 199). Štoviše, prema Cixous, Freud u Hoffmannu prepoznaje dvojnika koji ga, vraćajući se, potiče na pisanje fikcije (1976a: 540).

³ Na kraju fusnote u kojoj iznosi svoju interpretaciju, Freud dodaje: “E. T. A. Hoffmann bio je dijete iz nesretna braka. Kada su mu bile tri godine, otac je napustio malu obitelj, s kojom nikada više nije živio. Prema dokazima koje E. Grisebach iznosi u biografskom uvodu Hoffmannovih djela, odnos prema ocu oduvijek je bio jedno od najranjivijih mjesta u piščevu osjećajnom životu” (2010: 25).

4. ZAZORNI FREUD

Već i sam Freud, upućujući na značenje različitih simptoma, primjećuje da je “psihoanaliza, koja se bavi otkrivanjem tih tajnih sila, mnogima i sama postala stravičnom” (2010: 38). Čak i pažljivi čitatelji Freudov pojam zazornoga i prisilu ponavljanja smatraju u najmanju ruku neobičnima (Hertz, 1985: 99). Nadalje, referirajući se na Cixousino čitanje *Zazora*, Weber napominje i da će “oprezn čitatelj teško previdjeti začudno stapanje Freudove teme i diskursa” (1973: 1104).

Uz analizu Freudova tumačenja zazornoga, Cixous u samome *Zazoru* prepoznaje zazorne učinke, ističući “što je proizvedeno tekstom i što izmiče njegovu tijeku” (1976a: 525). Potonje Cixous konceptualizira figurom Freudova dvojnika, kojeg naziva *Oklijevanje*. Stoga se pri čitanju suočavamo s

tekstom i njegovom oklijevajućom sjenom, i njihovom dvostrukom vratolomijom. Što je u nacrtu ustanovljeno, brzo je dovedeno u pitanje, što je utvrđeno, postaje sumnjivo, svaka nit vodi svojoj mreži ili nekoj vrsti rasplitanja. (...) Baš kad čitatelj pomisli da slijedi određeni dokaz, osjeti da površina puca: tekst zakriva određene elemente ispod nje, a drugima dopušta da se vinu u zrak. (Isto: 525–526)

Zato Cixous “jednostavnom” edipovskom scenariju *Pješčuljka* suprotstavlja

beskrajni niz zamjena kroz koje se oko umnožava, pa se uobičajena funkcija oka mijenja u enigmatičnu proizvodnju vlastitih rasutih dvojnika, vatrenih iskri, lornjeta, naočala, dalekovidnih i kratkovidnih vizija, scenjskih tajni protiv kojih se Freudov tekst postavlja, koje oponaša, i čak im izmiče. (Isto: 527)

Stoga ističe dvostruko, proturječno kretanje Freudova teksta – prvo se, zakinuvši pripovijetku za tekstualna obilježja, kreće prema izvjesnosti značenja koje ona, doduše, uporno podriiva; drugo nizom retoričkih, stilskih i strukturnih strategija ukazuje na vlastitu neizvjesnost. Dok Cixous kritički raščlanjuje momente prvoga smjera, u iscrtavanju drugoga ističe one na kojima se zasniva kritički potencijal Freudova teksta. Ne samo da se Freud upušta u marginalno područje estetike i psihoanalize, već tekst koji zadoživljava značajke fenomena kojim se bavi – zazornoga i/ili književnosti – narušava dualizam subjekta i objekta, promatrača i promatranoga, živoga i neživoga, stvarnosti i fikcije, psihoanalitičkoga i književnoga diskursa.

U tome smislu, propituje se i granica ugone i onoga s *onu stranu* ugone, koja je supstancijalno povezana s problemom estetike. Prema čitanju Sare Kofman, razlika između djela koja izazivaju ugodu i zazor, kao i između uobičajenoga sna i noćne more, ovisi o prerušenosti ili prepoznatljivosti potisnutoga koje se vraća. Odatle nije izvjesno niti kada prelazimo s *onu stranu* ugone niti da svojevrsna ugodna ne postoji

s onu stranu načela koje je dosad njome upravljalo (Kofman, 1973: 140). Daleko od toga da ustanovljuje estetiku “nelijepoga”, “[i]zmještajući zazorno s margine, Freud ‘zazorno’ zamučuje granice pozitivnog i negativnog” (isto: 123) – a tu presudnu gestu nasljeđuje ponajprije od Hoffmanna.

Odatle je razvidno da ni Freud ne izlazi iz sistema zazornoga jer iz njega nitko ne izlazi – njegov tekst je, poput kruga koji se sve više sužava prema decentriranom i uzmičućem cilju, zazoran jer je nesnošljivo upravo brisati granice između dvaju stanja (Cixous, 1976a: 542–543). “Nevolja je granice u prijetećem kretanju, proizvoljnosti izmještanja protiv koje se događa potiskivanje” (isto: 544). Stoga zaključak koji Cixous izvodi o zazornome vrijedi i za sam tekst o zazornome:

O *Unheimliche* (i njegovu dvojniku, fikciji) možemo reći samo da se nikad ne ukida... “re-prezentira” ono što se u samoći, tišini i mraku (ne) predstavlja. Ni realna ni fiktionalna, “fikcija” je zračenje smrti, anticipacija nereprezentacije, lutka, hibridno tijelo sastavljeno od jezika i praznine, koje u kretanju koje ga pokreće i koje pokreće, pronalazi dvojnike, i smrt. (Isto: 548)

Tumačenjem Freudova teksta kao zazornoga, Cixous se svrstava u niz čitanja koja su ustrajala na “otporu što ga forma F[reudovih] tekstova pruža njihovoj sadržaju, njihova literarnost njihovoj znanstvenosti” (Biti, 2000: 446–447; s. v. *psihoanalitička kritika*), inspiriranih ponajprije tekstom *Freud i scena pisanja* (*Freud et la scène de l'écriture*, 1966) Jacquesa Derrida. Pozivajući se na Freudovu *Bilješku o čarobnoj ploči* (1925), Derrida pokazuje kako se za Freudovo shvaćanje strukture psihičkoga aparata ključnom pokazala metafora pisaačega stroja. Već u *Nacrtu za znanstvenu psihologiju* (1895), prema Derridi, očituje se “projekt koji uporno objašnjava psihizam razmakom, topografijom tragova, planom facilitacija; projekt smještanja svijesti ili kakvoće u prostor čiju strukturu i mogućnost valja iznova promisliti; kao i opisivanja ‘djelovanja aparata’ zahvaljujući čistim razlikama i situacijama” (2007: 220).

S obzirom na to da *Nacrt* prethodi *Tumačenju snova* (1899), čiji je metaforički stroj *optički*, Derrida ukazuje na skripturalnu analogiju koja otprije upravlja “cijelim Freudovim deskriptivnim izlaganjem” (isto: 229). No tek u *Bilješki* ona se eksplicitno razrađuje, s obzirom na to da uobičajene pisaače površine ne odgovaraju dvostrukome zahtjevu beskrajnoga čuvanja i neograničene receptivne moći (isto: 236) – pamćenja i percepcije. Ipak, “dvostruki sustav sadržan u jednom izdiferenciranom aparatu, uvijek dostupnu nevinost i beskrajnu zalihu tragova” (isto: 237), Freud je prepoznao u “čarobnoj ploči”. Dok se prva analogija pisanja i pamćenja sastojala u klasičnoj pretpostavci o pisanju kao dopuni, ostavljanju pisanoga traga, promjenjivoga pamćenja, funkcioniranje čarobne ploče uvodi drugu – mogućnost istovremenoga brisanja i očuvanja, pri čemu voštana ploča predstavlja

nesvjesno, tek uvjetno čitljivo (Matijašević, Bekavac, 2008: 403). Derridi je najzanimljivija treća i posljednja analogija, koja se više ne tiče prostora, već vremena pisanja:

[Freud] će povezati diskontinuirano poimanje vremena, kao periodičnosti i razmak u pisanju, s cijelim nizom pretpostavki koje idu od *Pisama Fliessu* do *Onkraj načela užitka* i koje su još jednom izgrađene, sređene, potvrđene i učvršćene u čarobnoj ploči. Vremenitost, baš kao i razmak, neće biti tek vodoravni diskontinuitet u znakovnom lancu, nego i pisanje kao prekid i ponovno uspostavljanje kontakta između različitih dubina psihičkih slojeva, vremenska građa tako različita od same psihičke djelatnosti. U njoj ne pronalazimo ni kontinuitet linije ni jednoličnost volumena, nego diferencirano trajanje i dubinu neke scene, kao i njezina razmaka. (2007: 239)

No, Freud se ne služi metaforom kako bi poznatim aludirao na nepoznato, već “čini zagonetnim ono što vjerujemo da poznajemo pod nazivom pisanja” (isto: 214). Dakle, nije riječ o “ilustrativnom”, sekundarnom karakteru odnosa psihe i pisma (Matijašević, Bekavac, 2008: 398), već o međusobnom uvjetovanju: “što je tekst i što mora biti psihičko da bi ga tekst predstavio? Jer, ako ni stroj ni tekst ne postoje bez psihičkog podrijetla, nema ni psihe bez teksta” (Derrida, 2007: 214).

Povezujući Freudove metaforičke opise s “pojmom” *différance*, Derrida će u drugome čitanju, *Nagađati o Freudu* (*Spéculer-sur “Freud”*, 1980), na tragu Cixous izmjestiti temu *S onu stranu načela ugone* prema pristupu njegovoj “auto-bio-tanatohetero-grafskoj” sceni pisanja (1987: 336), koju smatra dijaboličnom, podvostručenom i proturječnom (isto: 269–270). Stoga Derrida uvodi pojmove *ateze* i *paralize* kako bi pobliže objasnio nemogućnost održavanja ijedne teze ili zaključka (isto: 261) u tekstu preplavljenom kodovima od kojih nijedan ne ostvaruje – filozofski, znanstveni, književni (isto: 278), te njegovo kretanje u mjestu (isto: 336). Prema Derridi, u tekstu se prisila ponavljanja ne ostvaruje samo kao “sadržaj, primjer i materija koju Freud opisuje i analizira”, već i kao načelo njegova pisanja (isto: 295), pa je tako čuveni opis dječje igre ujedno primjenjiv na Freudovo baratanje pretpostavkom o nagonu s onu stranu načela ugone, koju autor opetovano postavlja samo kako bi je ponovno odbacio (isto). Slijedeći Freuda, Derrida prepoznaje demonski moment – *povratak demonskoga* – u njegovoj strategiji pisanja; tekst se uspostavlja “demonskim o kojem tvrdi da govori, koje govori prije njega, kao što i sam tvrdi da demonsko govori, da se ono pojavljuje povratkom, preduhitivši vlastiti dolazak” (isto: 342). Prisila ponavljanja povezuje *S onu stranu načela ugone* sa *Zazorom*, pa se i ovdje fikcija – *fikcionalizirani Freud* (Milanko, 2016: 134) – pokazuje povlaštenim poprištem autorova *fort da*, “*unheimlich* ponavljanja ponavljanja” (Derrida, 1987: 342–343).

Vraćajući se odatle raspravi o *Zazoru*, postavlja se pitanje dinamike *fort da* i intervencije onoga *unheimlich* u činu interpretacije. I sam Derrida osvrće se na čitatelje, poimence isključivo na Lacana, koji su u *S onu stranu načela ugone* nastojali prepoznati tezu (isto: 377).⁴ Rasprava proizlazi iz Freudovih dvostrukih kretanja pa se pozicija spram njegove “nepozicionalnosti” zauzima ovisno o tome smatramo li da psihoanaliza “ostaje plodnom samo dok zadržava točku dodira sa zonom vlastitog neznanja” (Biti, 2000: 447; s. v. *psihoanalitička kritika*). Stoga uvijek opstoji mogućnost da u izmičućem središtu teksta koji nam se uslijed dosljednoga čitanja učini poznatim iznova iskrasne nepoznato, neizvjesno i zazorno.

5. ZAKLJUČAK

Sagledavajući raspravu o *Zazoru* kroz prizmu različitih konceptualizacija odnosa književnosti i psihoanalize, razvidno je da se izostanak izvjesnosti “pogleda na nešto”, koji Freud nastoji prozreti čitajući Hoffmannovu pripovijetku, ponovno vraća u njegovoj *sceni pisanja*. Pristupi *Zazoru* usredotočeni na Freudovu interpretaciju *Pješčuljka* iz povlaštene veze zazornoga, književnosti i estetike revalorizirale su Freudov pojam sukladno previđenoj logici književnoga teksta. Polazeći od Freudova tumačenja zazornoga kao izraza strepnje od kastracije, Weber zazor kastracije povezuje s krizom reprezentacijskoga narativa, percepcije i jedinstva, kojom se u Hoffmannovu tekstu podriva pokušaj uspostavljanja jedinstvene interpretativne perspektive. Pripovijedanje o zazornome kao središnji problem *Pješčuljka* uvodi temeljnu neizvjesnost koja, prema Sari Kofman, konačno ne razgraničava fikciju od stvarnosti, zahtijevajući stalnu promjenjivost čitateljskih vizura – *lornjeta*, *naočala*, *dalekovidnih i kratkovidnih vizija*. Ipak, na tragu Derridinih uvida o konstitutivnome značaju pisanja za Freudove pretpostavke o psihi, Hélène Cixous s jedne strane utemeljuje kritiku Freudova čitanja Hoffmannove pripovijetke, a s druge strane propituje ju usredotočujući se na formalne značajke *Zazora* te ističe njegov kritički potencijal nasljedovan iz književnoga predloška u kojem se teorija zazornoga ispituje. Ne razrješujući neizvjesnost zazornoga, Freud iz njega ne izlazi i zazorno zamučuje granice na kojima njegovi uvidi iskrasavaju. Zasiurno znajući da “nije nimalo bezazleno imati Freuda na svojoj strani” (Milanko, 2016: 134), uvidom o zazornosti *Zazora* Cixous ujedno anticipira Derridinu analizu prisile ponavljanja kao mehanizma koji upravlja Freudovim pisanjem.

Zadržavši Freuda *na svojoj strani*, u svojemu vjerojatno najpoznatijem, manifestnom tekstu *Meduzin*

⁴ Detaljniji uvid u Lacanov i Derridin odnos prema Freudu donosi Milanko (2016).

smijeh (Le Rire de la Méduse, 1975) Cixous pretvara Meduzu u simbol otpora (fa)logocentričnome jeziku i kulturi: “Morate izravno pogledati Meduzu da biste je vidjeli. I ona nije smrtonosna. Predivna je i smije se” (1976b: 885). Meduza, prema Freudu, utjelovljuje Nathanaelovu strepnju od kastracije – očiju “zaknutih za moć viđenja, uvid i sposobnost razlikovanja” (Rand, Torok, 1994: 196): živog i neživog, stvarnosti i fikcije, muškog i ženskog, identiteta i razlike. No, u trenutku u kojem nastoji vidjeti “nešto”, Nathanael zapada u “halucinaciju koja ga lišava vida, otima osjetilima i razumu” (Kofman, 1991: 152), kao što “[p]rizor Meduzine glave promatrača ukoči od užasa, pretvori ga u kamen” (Freud, 1963: 202). Iako Freudova asocijacija između gubitka vida i kastracije naizgled “umanjuje tragediju osujećene spoznaje” (Rand, Torok, 1994: 200), ne uprizoruje li se ona uvijek iznova u konstitutivnoj zazornoj neizvjesnosti, ne samo Nathanaelova i Hoffmannova, nego i Freudova teksta? Prisiljen ponavljati geste svojih prethodnika, Freud uprizoruje iščeznuće zazornoga. No, poput Meduze, tekst nije smrtonosan; *predivan je i smije se*.

LITERATURA

- Biti, Vladimir 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Cixous, Hélène 1976a. “Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s *Das Unheimliche* (The ‘Uncanny’)”, u: *New Literary History*, 7 (3), str. 525–548.
- Cixous, Hélène 1976b. “The Laugh of the Medusa”, u: *Signs*, 1 (4), str. 875–893.
- Cixous, Hélène 1981. “Castration or Decapitation?”, u: *Signs*, 7 (1), str. 41–55.
- Derrida, Jacques 1987. *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques 2007. *Pisanje i razlika*. Sarajevo – Zagreb: Šahinpašić.
- Freud, Sigmund 1963. “Medusa’s Head”, u: *Sexuality and the Psychology of Love*. Ur. Philip Rieff. New York: Touchstone, str. 202–203.
- Freud, Sigmund 1986. “S onu stranu načela ugone”, u: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Ur. Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed, str. 133–191.
- Freud, Sigmund 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Haughton, Hugh 2003. “Introduction”, u: Sigmund Freud. *The Uncanny*. London: Penguin Books, str. vii–lx.
- Hertz, Niel 1985. *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York: Columbia University Press.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 2009. *Pješčuljak*. Zagreb: Scarabeus-naklada.

Jentsch, Ernst 1997. “On the psychology of the uncanny (1906)”, u: *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2 (1), str. 7–16.

Kofman, Sarah 1991. *Freud and Fiction*. Cambridge: Polity Press.

Kristeva, Julia 1989. *Moći užasa. Ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.

Matijašević, Željka; Bekavac, Luka 2008. “Na rubu filozofije: Derrida i Freud”, u: *Filozofska istraživanja*, 28 (2), str. 397–414.

Milanko, Andrea 2016. “Prisila ponavljanja s onu stranu Freuda: *fort-da* između Lacana i Derridaa”, u: *Filozofska istraživanja*, 36 (1), str. 119–135.

Morlock, Forbes 1997. “Doubly Uncanny: An Introduction to ‘On the Psychology of the Uncanny’”, u: *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2 (1), str. 17–21.

Rand, Nicholas, Torok, Maria 1994. “The Sandman Looks at ‘The Uncanny’: The Return of the Repressed or of the Secret”, u: *Speculations After Freud. Psychoanalysis, Philosophy and Culture*. Ur. Sonu Shamdasani, Michael Münchow. London – New York: Routledge, str. 185–203.

Weber, Samuel 1973. “The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment”, u: *MLN*, 88 (6), str. 1102–1133.

SUMMARY

WRITING THE UNCANNY: FREUD, CIXOUS, DERRIDA

The essay reconstructs the discussion about Sigmund Freud’s famous text *The Uncanny (Das Unheimliche, 1919)*, highlighting different conceptualizations of the relation between the literary and the psychoanalytic text. Starting from the privileged connection of literature and the uncanny, related with Freud’s critical turn from the esthetics based on the pleasure principle, divergent interpretative positions emerge in the following discussion. After considering the established critique of Freud’s reading of E. T. A. Hoffmann’s short story “The Sandman”, which revalues the uncanny and the castration from the perspective of the literary text, elaborated in Samuel Weber’s and Sarah Kofman’s approaches, we discuss Hélène Cixous’s former insights into the uncanniness of Freud’s text, compatible with Jacques Derrida’s analysis of his diabolical *scene of writing*. In the midst of its *crisis of phenomenality*, the uncanny literary uncertainty upsets what used to be the familiar psychoanalytic text.

Key words: the uncanny, repetition compulsion, pleasure principle, castration, esthetics, literature