

Aleksandar Mijatović

TRAUMA I PITANJE REPREZENTACIJE: SUVREMENA TEORIJA TRAUME, SIGMUND FREUD I WALTER BENJAMIN

dr. sc. Aleksandar Mijatović, Filozofski fakultet, Rijeka, pregledni članak

UDK 159.964.2-05 Freud, S.
821.112.2.09 Benjamin, W.
616.89-008

Rad se bavi pitanjem mogu li umjetnička djela, u rasponu od pisanih do slikovnih, biti utočištem pred radikalnom preobrazbom subjektivnosti koju pokreću traumatski događaji u društvenoj i povijesnoj stvarnosti. Stoga se u prvoj etapi izlaganja daje pregled problema suvremenih tumačenja traume. Potom se izlaže Freudovo uvođenje umjetnosti kao analogije za tumačenje traume u važnom spisu S onu stranu načela ugone. Završni dio izlaganja pokušava rasvijetliti kako njemački kritičar Walter Benjamin kroz kritičku razmjenu s Freudovom koncepcijom šoka gradi svoju koncepciju lirskoga subjekta (O nekim motivima u Baudelairea) i promatračkoga subjekta (Umjetničko djelo u doba njegove tehničke reproducibilnosti). Kroz takvo se izlaganje Freuda i Benjamina pokazuje da trauma ima ulogu razlomnoga događaja, kako tvrde suvremeni istraživači traume, samo ako se društvena i povijesna stvarnost poima kao dovršena i cjelovita.

Ključne riječi: *trauma; lirski subjekt; promatrački subjekt; interpretacija; iskustvo/ doživljaj; Kirby Farrell; James Berger; Ulrich Baer; Sigmund Freud; Walter Benjamin*

Pojam traume je u posljednja dva desetljeća bio predmetom interesa brojnih književnih i kulturalnih teoretičara. Jedan je prevladavajući pravac proučavanja traume isticao njezinu neopozivu neprikazivost koja izmiče svakoj interpretaciji.¹ No uz ovakvu koncepciju, jedan je dio teoretičara, čije ćemo postavke detaljnije razmatrati u prvom dijelu rada, traumi dodijelio položaj razlomnoga događaja neke kulture. Ti teoretičari pažljivo odvajaju kliničke i terapijske aspekte traume od imperativa njezine reprezentacije i interpretacije ne bi li na taj način naglasili da je pojedinačna trauma prije svega uključena u načine na koje se ona ovjerava u nekom društvu. Tako interpretacija i reprezentacija, kao društveni simbolički činovi, ponovno postaju važnim aspektima

¹ Npr. Caruth 1995, 1996; Felman i Laub 1991; Felman 2002.

razumijevanja traume. Na tom tragu američki kulturalni teoretičar Kirby Farrell kaže da ozljeda zahtijeva interpretaciju, koristeći pri tom izraz *injury* kako bi naglasio isprepletenost psihofizičke boli s nanošenjem nepravde u pravnom smislu². Prema Farrellu trauma je *klinički koncept* koji se odnosi na iskustvo povrede/ozljede/oštećenja (*injury*) i *kulturalni trop* koji ustanovljuje tumačenje kao način nošenja s traumom kroz proces njezine simboličke interpretacije. Pojam se traume prema Farrellu ne ograničava na njezine kliničke aspekte, već je i način ovladavanja njima tako što dodjeljuje položaj figure (trauma kao kulturalni trop) nečemu što se otima bilo kakvoj figuraciji (trauma kao klinički koncept). Time traumatski doživljaj uslijed svoje preobrazbe u figuru postaje sastavnim dijelom pojedinačnoga psihičkog ili kolektivnog društvenog ustroja koji potresa: "(...) *Ozljeda zahtijeva interpretaciju*. Naglašavam tu rečenicu jer teror nanosi bol tijelu, ali on također traži da bude interpretiran i, ako je moguće, ukllopljen u ličnost" (Farrell 1998: 7, isticanja dodana).

Ova podvojenost, prema Farrellu, između bolnog doživljaja i njegova tumačenja proizlazi iz rascjepa između traumatskog i posttraumatskog. Posttraumatsko se odnosi na pretvaranje traume u figuru koja potražuje tumačenje: "(...) povreda je također procjena (*assessment*) povrede koja je podložna svim kontingencijama interpretacije" (Farrell 1998: 13). Stoga se posttraumatsko odnosi na preobrazbu traume koja tek zahtijeva interpretaciju, u opći okvir koji interpretaciju omogućuje. Odnosno, trauma koja odolijeva interpretaciji postaje uvjetom mogućnosti interpretacije: "Nadzirano predugo izlaganje može postepeno otupiti onoga koji trpi bolni izvor stresa. No iz toga slijedi da napor da se objektivira i izrazi pogibelj traže obnovu pa čak i jačanje pripovjednih konvencija jer pretjerana bliskost može oslabiti percepciju – i recepciju – povrede iako njezina bol i dalje traje. Rezultat je toga da imaginacija nastavlja iznalaziti jači i uvjerljiviji rječnik. Današnji horor je sutrašnji kliše – u životu kao i umjetnosti" (Farrell 1998: 33).

Farrell istražuje dvije posttraumatske kulture, onu Viktorijanske Engleske u 19. stoljeću i onu devedesetih godina 20. stoljeća. Posttraumatsko stanje koje Farrell vezuje uz devedesete godine 20. stoljeća je smislotvorno u odnosu na posttraumatsku kulturu 19. stoljeća za koje se trauma vezivala za raspad smisla. Na temelju toga Farrell izvodi osnovnu tipologiju posttraumatskih kultura, u jednom *tipu* se traumatski događaji otimaju smislu i reprezentaciji (takav bi tip bio posttraumatska kultura viktorijanske Engleske), dok u drugom tipu trauma određuje smisao svijeta koji pogađa (takav bi tip bila posttraumatska kultura druge polovice 20. stoljeća). No, ako je prvi tip posttraumatske kulture obezličavao i lišavao smisla, ona je ipak sadržavala mogućnost oporavka. Suprotno tome, iako drugi tip posttraumatske kulture obiluje smislom koji joj namiruju beskonačna proizvodnja i reprodukcija prikaza, u njoj nisu mogući oporavak i zacjeljivanje: "Ne samo što trauma izlaže potpuno ništavilo sebstva, već i odvratnu dvoličnost društvenog svijeta" (Farrell 1998: 185).

² "The injury entails interpretation" (Farrell 1998: 7).

U posttraumatskoj kulturi trauma razotkriva nemogućnost društva da se zaštiti, stoga se uz organsku dimenziju razvija i protetska dimenzija traume u kojoj se svijet prelama kroz dvostruku perspektivu: "Kad se žrtva jednom nađe na rubu svakodnevnih društvenih stvarnosti, on ima priliku gledati izvan te stvarnosti u kaos i smrt, i unutar nje, drugim očima, u zaštitničke, sustavne iluzije kulturalnog heroizma" (Farrell 1998: 20). Posttraumatskim premještanjem težišta s traume na njezinu reprezentaciju više se ne može ovladati traumom, već, naprotiv, ona postaje sredstvom vladanja kroz različite oblike regulacije užasa, ili *terror management*, kako Farrell naziva režim traume. S obzirom na dvostruko značenje glagola *manage*, u posttraumatskoj kulturi načini na koje se pojedinci ili društvo nose s traumom, postaju ujedno oblicima njihova podčinjavanja. Međutim, prema Farrellu, specifičnost posttraumatske kulture posljednjeg desetljeća 20. stoljeća leži upravo u slomu protetske dimenzije traume: "Trauma odražava raspad protetskih odnosa prema svijetu" (Farrell 1998: 176). Smisao se rađa upravo iz raspada zaštitnih mehanizama jer trauma raskrinkava sve njihove slabosti i manjkavosti. Ovakva se Farrellova argumentacija pokazuje problematičnom jer pored kritike posttraumatske kulture (koja traumu upotrebljava kao opravdanje za novo nasilje), ona provodi i njezinu afirmaciju, budući da posttraumatski odnos prema traumi nije samo proces stvaranja stereotipa, predrasuda i konvencija, nego i moment njihova ukidanja (odnosno može poslužiti kao podloga za takozvanu društvenu katarzu, ili homogenizaciju). Stoga Farrell tvrdi da svaka trauma "otkriva nesposobnost društvenoga svijeta da zaštiti žrtvu od nasilja. Ustvari, događaj može izložiti društveno zlo koje je na djelu. Posljedice šoka testiraju suosjećajnost prema preživjelom. Svaka trauma implicira i kritiku života" (Farrell 1998: 187).

Na ovu je disciplinarnu dimenziju traume i njezine društveno-regulativne potencijale upozorio James Berger (1999) uvodeći pojam postapokalipse. Prema Bergeru, kultura na traumu odgovara tako što je zaodijeva u lik apokalipse kako bi se mogao prihvatiti nepodnošljivi užas povijesnoga događaja, koji se pak u apokaliptičnom ruhu iz tragedije preobražava u eshaton. Time trauma kao apokaliptično-eschatološki događaj u svojoj razornoj jezgri sadrži i kraj i obnovu svijeta. Događaj koji se ne uklapa u zamisao o kontinuitetu povijesti ne može se objasniti ničim do tada poznatim pa se proglašava graničnim jer prelama povijest na vrijeme prije i vrijeme nakon njega.

Međutim, Berger tvrdi da se povijest ne zamišlja samo iz apokaliptičke perspektive neumitnosti traumatskoga događaja, već i iz perspektive da se on mogao izbjeći, da nije bio nužan. Povijest koja nije u stanju nositi se s vlastitom kontingentnošću, smatra Berger, nije u stanju uklopiti traumu u svoje proradbeno-prikazivačke mehanizme: "Nije *neminovnost* ono što povijesnom događaju daje apokaliptični karakter. Već je to njegova sposobnost da zatre postojeće pripovijesti, da uputi u novu povijest koja poprima oblike prijeteci i simptomatičnih posljedica" (Berger 1999: 21). Apokalipsa iz naknadne perspektive tumači događaje koji su prethodili kraju, bili njegovom najavom čiji znakovi nisu bili prepoznati. Postapokalipsa uzima ta navodna navještenja kao prilike u kojima se mogla izbjeći trauma. Na mjestu se takvih promašenih susreta uspostavlja perspektiva

iz koje je moguće predstaviti svijet nakon samoga kraja: "Sam je kraj, trenutak kataklizme, samo dio poruke apokaliptičnoga pisma. Apokalipsa kao eshaton jednako je značajna kao sredstvo za uklanjanje svijeta kakav jest i omogućavanje postapokaliptičnoga blaženstva ili pustoši (...) Vremenski odsjecci postaju izmiješanima. Apokaliptično nas pismo vodi s onu stranu kraja, pokazuje nam znakove prefiguracije svršetka, trenutak razaranja, i posljedice. Pisac i čitatelj moraju biti istovremeno na dva mjesta: zamišljati postapokaliptični svijet i prisjećati se svijeta kakav je bio" (Berger 1999: 6).

Infiltriranjem prošlosti u budućnost i budućnosti u prošlost, postapokaliptični prikaz preko vremenske strukture povezuje traumu i apokalipsu. Trauma se otkriva naknadno preko njezinih simptoma, a apokalipsa najavljuje neki događaj. Postapokaliptično zaodijevanje traume u ruho apokalipse prevodi iz kliničkoga registra izloženosti na neočekivan događaj u eshatološko-figurativni registar neizvjesne budućnosti. Događaj se prebacuje u ispunjenje predviđanja, ostvarenje proročanstva, čime se stvara naknadna pripremljenost na sam događaj. Prijelomni događaj više nije nešto što se iznenada dogodilo u prošlosti koja se nastoji potisnuti, već je on ono što će se dogoditi u budućnosti, kao oblik njezinog ispunjenja. Ovim postapokaliptičkim ugrađivanjem dimenzije budućnosti u prošlost razvija se naknadna pripremljenost na događaj.

Koje su posljedice takvog interpretativnog odnosa koji Berger uspostavlja između reprezentacije i traume koja se otima prikazivanju? Kao posttraumatska figuracija nepodnošljivosti traume, apokalipsa izmiče matrici potiskivanja/povratka potisnutog, sjećanja/prisile na ponavljanje i prorađivanja/odjelotvorivanja. Prevođenjem povijesnih događaja u apokaliptične termine, postapokaliptični prikaz postaje oblikom njihova poricanja.³ Berger upućuje na kasniju Freudovu teoriju o fetišističkom poricanju⁴ kako bi naznačio granični položaj postapokaliptične kulture između poricanja i prikazivanja traume. Prema Bergeru, subjekt koji poriče istodobno i spoznajno usvaja ono što je poreknuto: "Poricanje i fetišizam zamagljuju razliku između odjelotvorivanja i prorađivanja, te omogućuju bolje uvide pri analizi simptoma društvenih trauma. Iz te točke gledišta, simptomi nisu u potpunosti nesvjesni, ni potpuno tjelesni, oni su također diskurzivni, te nisu u cijelosti potisnuti (...) Sama pripovijest, kao sredstvo proradbe, može postati fetišističkim predmetom, svjesno ili nesvjesno zasnovana da bi zatražila tragove traume ili gubitka koji su prvotno pozvali na stvaranje te pripovijest" (Berger 1999: 27). Postapokaliptička reprezentacija nastaje isključivanjima kojima istodobno prikazuje i poriče traumu: "Ove su simptomatske forme u isto vrijeme stavljene u pogon nijekanja i poricanja te pretvaranja društveno-povijesnih trauma u fetiš" (Berger 1999: 29/30).

³ Postapokalipsa je obodna pripovijest (*cirkum-skripcija*), tautološka struktura u kojoj se isključuje upravo apokaliptična katastrofa koja ustrojava postapokaliptički prikaz. Berger na Žižekovu tragu kaže da postapokaliptična pripovijest kruži oko toga praznog mjesta.

⁴ Odnosno, *Verleugnung* koje Freud (1927/1975) uvodi u opreci prema *potiskivanju* (*Verdrängung*). *Verleugnung* se odnosi na ideju, dok se potiskivanje odnosi na afekt. Fetišizam se odnosi na stvaranje kompromisne tvorbe na mjestu majčinoga nedostatka.

Stoga postapokaliptička reprezentacija s jedne strane poriče društveno-političku krizu, ali je istodobno i simptom onoga što prešućuje. S druge strane, dok ove reprezentacije navještaju i zazivaju kraj svijeta kakav jest, one istodobno najavljuju došašće svijeta kakav bi trebao biti. Berger postavlja tezu da je suvremeno apokaliptičko osjećanje svijeta snažno određeno "postapokaliptičnim odjecima povijesnih katastrofa iz sredine stoljeća te društvenih i tehnoloških promjena koje su u toj mjeri kolosalne i neprikazive da imaju apokaliptični karakter same po sebi. Pred kraj je 20. stoljeća, nezamislivo, neiskazivo, i dalje na djelu. I, paradoksalno, iako nezamislivo, ono je u isti mah prilično vidljivo. Apokalipsa je na televiziji cijelo vrijeme, kao svršen čin, kao vijesti" (Berger 1999: 42). Ako se postapokaliptički prikaz neprekidno udvaja kao ponavljanje i proradba, onda je reprezentacija traume istodobno i njezin simptom, odnosno postapokaliptički prikaz ponavlja traumu u činu njezina predstavljanja. Međutim, ako se razaranje koje se događa kulturi prevodi u njezinu novu razvojnu etapu (posttraumatska kultura i postapokaliptička kultura), ne postaje li trauma za Bergera moment iskupljenja kulture kao što u Farrella postaje moment njezine obnove? Kao što je bio slučaj i s Farrellovom posttraumatskom kulturom, tako i Bergerova koncepcija postapokalipse podrazumijeva preobrazbu traume u opći okvir koji interpretaciju omogućuje i pokreće. Ako je razaranje omiljeni kliše (Farrell), ili fetiš (Berger) današnjice, ostaje li uopće nešto što se još uvijek može iskusiti? Jer ako više nije moguće iskustvo traume bez pokretanja interpretativne procjene (*assessment*) time je dokinuta svaka mogućnost iskustva. Ili da se poslužimo Bergerovim riječima ostaju još samo vijesti – o traumi se još može izvještavati. Međutim – postavimo pitanje čiji ćemo odgovor na trenutak odgoditi – isključuju li doista vijest ili kliše mogućnost prenošenja traume.

Tu jedinstvenost iskustva razaranja u smislu njegove neprobojnosti na interpretativnu procjenu (klišeizacija i fetišiziranje) pokušao je naglasiti Ulrich Baer (2002). Baer pokazuje da nije više trauma ono što se otima reprezentaciji, već se, naprotiv, upravo njezina reprezentacija ne uklapa u interpretativni okvir tumača. Baer preuzima koncepciju povijesti od filozofa Viléma Flussera koji uvodi razliku između heraklitovskoga i demokritovskog poimanja povijesti, te vezuje za njih pripadajuće režime viđenja.⁵ Prema prvoj koncepciji povijest je neprekidni niz pripovjedno strukturiranih događaja koji se odvijaju u stalnom protoku vremena. Za heraklitovski je pogled fotografija samo privid zaustavljenoga vremena. Ona se uvijek može vratiti u onaj povijesni tok iz kojega je izvučena. Demokritovska koncepcija predstavlja povijest kao diskontinuiran niz događaja koji se opiru totalizirajućim zahtjevima pripovjednih mehanizama povijesti. Demokritovski pogled otkriva da fotografija ima sposobnost razlamanja vremena te da postoje događaji koji se ne mogu transformirati u pripovjedni odsječak povijesti.

Fotografije traume prema Baeru navode gledatelja da proživi događaje koji se odbijaju pokoriti cjelini kojoj pripada njegova točka gledišta. One potkopavaju poimanje povijesti kao linearnoga niza tako što suočavaju s doživljajem koji se opire uklapanju u

⁵ Vilém Flusser, *Standpunkte: Texte zur Fotografie*.

njezin sekvencijalno-protočni obrazac. Gledatelj osvještava automatiziranu sklonost prema pridruživanju prizora većim cjelinama iz kojih se oblikuje smisao. Prokazivanjem takve prirode povijesti, fotografija uprizoruje događaje koji bi bili zaboravljeni izmaknu li uslijed njihove povijesne totalizacije proživljavanju. Stoga naspram povijesti kao kontinuiranoga protoka vremena, fotografija inaugurira povijest diskontinuiranih, iznenadnih i neočekivanih događaja. Baer u napuštanju narativnog model vremena nalazi etički potencijal, jer fotografija gledatelja izlaže pogledu drugog koji ne živi povijest u sigurnosti kontinuiranih i kauzalnih sekvenci. On stoga fotografiji pridaje potencijal reprezentiranja povijesne traume uz očuvanje njezine jezgre šoka: "Fotografija može sačuvati geler traumatskog vremena" (Baer 2002: 7).

Prema Baeru reprezentacijski potencijal fotografije leži u tome što suočava gledatelja s doživljajem koji ne može postati dijelom njegova iskustva. Međutim, ne izlaže li time fotografija i samoga gledatelja nasilju? Prvo, Baer povlači paralelu između strukture traume i tehnologije fotografiranja. Događaj koji je povezan s traumom nije proraden u trenutku kad se dogodio, on naknadno opsjeda žrtvu. No, sad fotografija može podvrgnuti bilo kojeg gledatelja uznemirujućem doživljaju i izložiti ga traumatskom učinku događaja s kojima nije bio u dodiru. Drugo, trauma zaustavlja uobičajeni psihički proces blokirajući prebacivanje doživljaja u sjećanje. Baerova je teza da i fotografija raspolaže aspektima osobe, stanja, događaja ili predmeta koji su izmakli svjesnoj percepciji u činu fotografiranja te ne pripadaju sjećanju.⁶ Kao što se traumatski događaj otkriva naknadno, tako i negativ fotografije čuva one aspekte svog predmeta koji su vidljivi tek kasnijim promatranjem fotografije.

Fotografija artikulira ono što izmiče i fotografu i predmetu fotografije, one aspekte ponašanja, izraze lica, pokrete koji nisu pod njihovim nadzorom. Iz tog se intencionalnoga viška⁷ izlučuje jezgra doživljaja koja se ugrađuje u fotografiju, omogućujući joj da djeluje na gledatelja koji s njezinim predmetom nije bio na neki način povezan. Prema takvom mimetičkom tumačenju, fotografija poprima svojstva svojeg predmeta te djeluje na recipijenta jače nego što bi djelovao stvarni predmet. Stoga se za Baera trauma na fotografiji ne prikazuje, ona se na njoj sablasno ukazuje. Imajući na umu taj sablasni prežetak (*spectral residue*), umjesto povratka stvarnog kroz prisilu na ponavljanje, Baer obrće ovaj odnos odjelotvorivanja i proradivanja doživljaja; *fotografski sablasni prežetak omogućuje prvo pojavljivanje stvarnog*.⁸ Stoga dok se neki događaj stapa s pozadinom,

⁶ Barthes taj višak očitosti tumači kao "iščašćenost između sigurnosti i zaborava" (Barthes 2003: 108), koji fotografiju izravno povezuje s traumom. Kao što sudionici fotografiranja nisu svjesni određene radnje, mimike, grimase, geste, već je osvješćuju kasnijim pogledom na fotografijom, tako se i traumatski događaj rasvjetljuje naknadno. Izvjesnost predmeta fotografije blokira svaku interpretaciju: "Fotografija se ne može produbiti zbog snage evidencije" (Barthes 2003: 131).

⁷ U *Maloj povijesti fotografije* Walter Benjamin piše o slučaju koji fotografiju prožima stvarnim. Oslanjajući se na takvo tumačenje slučaja, Benjamin postavlja optičko na plan nesvjesnog tako da optičkom nesvjesnom fotografije odgovara nagoni nesvjesno psihoanalize, v. o tome u nastavku.

⁸ Baer tezu o sablasnom prežitku razrađuje analizirajući medicinske fotografije histeričnih pacijentica iz glasovite klinike u Salpêtrièreu. Fotografije su snimili pomoćnici francuskoga neurologa i psihijatra iz 19.

njegova fotografija navodno, prema Baeru, omogućuje odvajanje njegova traumatskog lika od te pozadine. Baer pripisuje fotografiji svojstvo zahvaćanja i ponovnog prikazivanja doživljaja koji je izmakao svjesnoj percepciji. Dakle, sablasni prežetak nadilazi smještenost predmeta fotografije u prošlost i otvara ga prema budućnosti u kojoj opsjeda gledatelja koji s fotografiranim predmetom nije imao nikakav dodir. Upravo u tom spoju prošlosti predmeta s vremenskim odmakom gledatelja Baer afirmira mogućnost reprezentacije traume. Međutim, problematičan je aspekt njegova tumačenja traume što se njezino nasilje premješta sa žrtve na gledatelja.

No, prema Baeru mogućnost oslobađanja sablasnoga prežitka iz fotografije otvara prostor prikazivanju traume uz očuvanje njezine bolne jezgre. Takvo poimanje reprezentacije traume podrazumijeva da dok su neki prepušteni stvarnom nasilju, drugi se podvrgavaju reprezentacijskom nasilju, a ono često iz vida gubi stvarno nasilje. S takvim se premještanjem težišta sa stvarnog nasilja na nasilje reprezentacije, trauma opet promeće iz predmeta u sredstvo vladanja.⁹

Farrell, Berger i Baer zagovaraju nadomještanje nemogućnosti zastupanja traume kao nesvodivog iskustva žrtve kroz reprezentacijsko nasilje kojem se izlaže promatrač. Budući da je trauma drugog neprikaziva, reprezentacija više ne prikazuje traumu nego rascjep između promatrača i žrtve (Caruth 1996). Tako trauma koja je po definiciji nepredodivna postaje zastupnicom nepredodivosti i nespoznatljivosti iskustva drugoga: "(...) traumatična priroda povijesti znači da su događaji povijesni u mjeri u kojoj podrazumijevaju drugog" (Caruth 1996: 18). Stoga se koncepcije posttraumatske i postapokaliptičke kulture, te fotografije kao mehanizma ovladavanja traumom temelje na pretvorbi traume u kulturalni *trop*. Ovaj *trop* LaCapra (2001) naziva kulturom rane (*wound culture*) koja podrazumijeva da je "svatko na neki način žrtva" (LaCapra 2001:

stoljeća, Freudova duhovnog oca, Jeana-Martina Charcota. Charcot se fotografijom služio kao instrumentom za pregled i postavljanje dijagnoze. Fotografiranje histeričnih pacijentica je trebalo Charcotu omogućiti povlačenje u istu onu nevidljivost iz koje se napadaj obrušavao na pacijentice. Prema Baeru, to je trebalo Charcotu osigurati da zastupa doživljaj koji one nisu mogle predoditi. Međutim, ako je Charcotova namjera bila predoditi traumu umjesto pacijentica, on je mogao samo zastupati nemogućnost predodavanja traume. Charcot je zastupajući traumu žena iz Salpêtrièrea ustvari svjedočio nemogućnosti njezinog predstavljanja.

⁹ Baer tvrdi da su Charcotovi simptomi izmamljeni svjetlosnim udarima ustvari reprodukcija "prvoga puta" izvorne traume; traumatskoga doživljaja koji u obliku flešbeka evocira događaj iz pacijentove prošlosti koji nikad nije postao dijelom njegova sjećanja i iskustva. Taj traumatski doživljaj odgovara fotografskom flešu koji uskraćuje fotografiranom nadzor nad vlastitim ponašanjem u kratkom intervalu zaslijepljenosti. Međutim, podvrgavanjem histeričara mehaničkom šoku fleša, fotografija istodobno uzrokuje i imobilizira simptom histerije. Fotografija izvlači na vidjelo napadaj histerije koji proizvodi flešom, čime se u sadašnjosti fotografskoga šoka nazire ono što pripada neprerađenoj prošlosti pacijenta. Prema tome, Charcotov tretman histeričnih pacijentica nije bio toliko težnja za znanjem o njihovoj bolesti, koliko nastojanje da se ovlada bolesnicama. Izlaganje pacijentica svjetlosnom šoku umjetno je aktiviralo njihovu traumu. Time se liječnički subjekt postavljao na nevidljivo mjesto koje proizvodi histerični napadaj. Ako je Charcot iz te slijepe pjege mogao režirati traumu, on je isto tako mogao i upravljati histeričnim pacijenticama. U Salpêtrièreu je bio uspostavljen režim traume.

77). Upravo je to iskupiteljsko "žrtvovanje žrtvi" zajedničko Farrellu, Bergeru i Baeru¹⁰ u njihovu pokušaju da traumu, prema razdiobi koncepcija traume Ruth Leys (Leys 2000: 298), smjeste na antimimetičku, odnosno mimetičku os.

Prema Leys naime, mimetičko poimanje traume podrazumijeva da se ona temelji na nekom obliku oponašanja i identifikacije zbog čega se žrtva ne može sjećati traumatičnoga događaja, već ga jedino oponašati. Traumatski doživljaj potresa žrtvine psihološke mehanizme zbog čega takav doživljaj nikad ne može postati dijelom sjećanja. Ali, kako upozorava Leys, ako žrtva ne može traumatski doživljaj uklopiti u sjećanje, tada to potkopava istinitost njezina svjedočenja. Nasuprot mimetičkom uranjanju žrtve u traumatski doživljaj, antimimetička teorija podrazumijeva da se subjekt distancira od traumatskoga doživljaja. Subjekt se u tom činu distanciranja podvaja na promatrano i promatrača traumatskoga prizora, pa prema antimimetičkom poimanju, žrtva može prenijeti traumatski doživljaj drugome. Dok se Farrellovi i Bergerovi pojmovi post-traumatske i postapokaliptičke kulture smještaju u antimimetičko poimanje traume, Baerova koncepcija fotografije bliža je mimetičkom poimanju traume.¹¹ Ovaj neodlučiv odnos između mimetičkog i antimimetičkog registra traume zacrtan je već u Freudovu spisu *S onu stranu načela ugone* (1920). Freud u tom spisu odbacuje čvrstu uzročno-posljedičnu vezu između traume i događaja koji je pobuđuje. Ukidanje kauzaliteta dovodi do ugrađivanja figurativne dimenzije traume u njezinu kliničku podlogu, pa se klinički aspekti traume – njezina simptomalna očitovanja – ukazuju samo u figurativnom obliku. Bila trauma izvorna, ili krivotvorena njezini se simptomi uvijek pojavljuju u figurativnom obliku koji ne mora biti više u nužnoj vezi sa šokom. Znakovito je da se za Freuda autentična trauma kreće u pravcu prisile na ponavljanje koja je krivotvori, dok se ova fingirana trauma uprizoruje u recepciji umjetničkih djela koja oslobađaju tog krivotvorećeg učinka ponavljanja.

Freud se u *S onu stranu načela ugone* (1920), između ostalog, vraća slučaju koji je uveo u *Tumačenje snova* (1900). Freud obrađuje slučaj dječaka koji je prvotno bio pasivno izložen bolnom doživljaju rastanka od majke. Dječak tim doživljajem ovladava tako što ga ponavlja u igri, i na taj način u svojoj fantazmi zauzima aktivnu ulogu.¹² Pretvarajući

¹⁰ Pored toga, iako Farrell, Berger, i Baer odbacuju identifikaciju kao etički odnos prema traumi drugog, oni s druge strane proboju traume pripisuju vrijednost spoznajnog uvida.

¹¹ Tako Jarzombek vidi u ovoj pretvorbi teorije u trop traumatiziranost same psihoanalize kulturalnim fenomenom koji izmiče njezinoj kontroli: "Psihoanaliza je zapravo određena otuđenjem od svojeg vlastitog proizvoda" (Jarzombek 2006: 254). Upravo je Baerova koncepcija fotografije simptom ove tropološke peobrazbe teorije: u nemogućnosti da traumu prikaže, fotografija je oponaša. Farrell i Berger pak zanemaruju povijesnu specifičnost traume koja se javlja upravo u modernitetu. U predmodernom razdoblju trauma je postajala dijelom pripovijesti: tragedije u grčkoj, Biblije u židovskoj kulturi. Koncepti posttraumatske i postapokaliptičke kulture samo nastavljaju takvu zamisao uklapanja traume u neku veliku pripovijest.

¹² Upravo je u *S onu stranu načela ugone* problematizacija mimetičkog i antimimetičkog aspekta traume dodatno zaoštrena stavljanjem u odnos traume i umjetnosti. "Freud sugerira da rascjep u umu – svjesna spoznaja o prijetnji životu – nije uzrokovan čistim kvantitetom podražaja, već 'prepasti', izostankom pripremljenosti da se preuzme podražaj koji se prebrzo javlja. Stoga se ne radi jednostavno o doslovnom ugrožavanju tjelesnoga života, već o tome da um uočava prijetnju trenutak prekasno. Šok odnosa uma prema

tako sebe u "gospodara situacije" dijete događaj (odlazak majke) koji je na njega ostavio snažan utisak i bio izvorom neugode ponavlja kroz igru u kojoj se zastupnik (predmet ili osoba) tog događaja pretvaraju u izvor ugone.¹³ "U slučaju", kaže Freud, "o kojem ovdje raspravljamo, dijete bi u igri moglo ponavljati neki neugodan utisak (*unangenehmen Eindruck*) samo zato što je s tim ponavljanjem povezan drukčiji, ali izravniji dobitak ugone (*Lustgewinn*)" (Freud 1920/1986: 144). Međutim, Freud zaključak o oponašanju traumatskoga doživljaja u dječjoj igri prenosi na umjetnost gdje je oponašanje usmjereno na gledatelje koji nalaze ugodu u prizorima zastrašujućih događaja: "Uz ovo možemo još podsjetiti da su igra i oponašanje (*Nachahmen*) u umjetnosti odraslih, za razliku od oponašanja djeteta, usmjereni na osobu gledaoca (*Zuschauer*) i da ovoga, kao na primjer u tragediji ne pošteđuju ni najbolnijih utisaka u kojima on čak vrhunski može uživati" (Freud 1920/1986: 145). Freud odbacuje traumatične doživljaje koje može evocirati umjetnost jer se oni po njegovu sudu ravnaju isključivo po načelu ugone razvezujući ga od prisile ponavljanja.¹⁴ Igra u ponavljanju osigurava ponavljanje prvobitnog utiska, dok umjetnost inzistira na njegovoj neponovljivosti: "Dosjetka (*Witz*) koja se drugi put čuje ostaje skoro sasvim bez učinka, a kazališna predstava¹⁵ više nikada neće postići onaj utisak koji je ostavila prvi put; odraslologa čovjeka zacijelo ćemo teško nagovoriti da knjigu koja mu se nedavno svidjela ubrzo ponovno pročita. Novost (*Neuheit*) će uvijek biti uvjet užitka" (Freud 1920/1986: 163). Pa ipak, ako je taj prvotnoj sklonosti prema uživanju u ponavljanju "(...) suđeno da kasnije nestane" (isto) ona se ipak očuvala u snovima u kojima se traumatski neurotičari vraćaju u situaciju nesreće. Takvi snovi nisu u službi načela ugone već oni, naprotiv, "nastoje razvojem strepnje, čiji je izostanak uzrokovao traumatsku neurozu, naknadno ovladati podražajem" (Freud 1920/1986: 159, usp. i Freud 1920/1975: 241).¹⁶

Naime, prema Freudu opažanje i svijest (*Wahrnehmung, Bewusstsein*) smješteni su između vanjskih pobuda i unutrašnjih dojmova. Dok se u ostalim dijelovima psihe vanjski podražaji zadržavaju kao ostaci sjećanja (*Erinnerungsrest*), sistem opažanje-svijest, nasuprot tome ne ostavlja trajne tragove podražaja, oni se "gase u fenomenu

prijetnji smrti nije izravno iskustvo smrti, već upravo *izostanak* tog iskustva, u činjenici da ono nije na vrijeme proživljeno, da nije bilo u potpunosti prepoznato" (Caruth 1996: 62). Dok je taj izostanak izravnog iskustva temelj ponavljanja u snovima, umjetnost pak uprizoruje izostanak iskustva smrti na koji psiha nije pripremljena. U *S onu stranu načela ugone* Freud pod umjetnošću razmatra kazalište (tragediju) i književnost.

¹³ Igra također sadrži prijelaz iz mimetičkog u antimimetičko; prelazak iz stanja u kojem je osoba disocirana, odsutna od sebe u stanju hipnotičkog oponašanja traumatskoga doživljaja, u stanje u kojem se osoba distancira od traumatskoga doživljaja.

¹⁴ Prema Borchu-Jacobsenu (1982/1988) ovaj prijelaz s igre (*Spiel*) na kazališnu izvedbu (*Schauspiel*) Freud uvodi još u spisu *Kreativni pisci i sanjarenje* (1908), v. Borch-Jacobsen (1982/1988: 28 i bilj. 29, str. 251).

¹⁵ Hrvatski prijevod Freudov izraz "Theateraufführung" prevodi kao "kazališna predstava" međutim, *aufführen* upućuje na izvođenje i prikazivanje predstave koje uvijek ima dimenziju ponavljanja. Riječ je o tome da ponavljanje izvedbe kazališne predstave neće nikad moći ponoviti prvi učinak.

¹⁶ "Povratak traumatičnog doživljaja u snu nije znak izravnog iskustva, nego prije pokušaj da se nadvlada činjenica da ono nije bilo izravno (...)" što preživljavanje pretvara u "(...) beskonačno svjedočenje o nemogućnosti življenja" (Caruth 1996: 62).

postajanja svjesnim" (Freud 1920/1986: 153). U energetske raspodjeli podražaja svjesno ima ulogu omotača koji organizam snabdijeva zaštitom od podražaja, djelatnost koju Freud smatra važnijom od njihova primanja: "Za živi organizam zaštita od podražaja gotovo je važniji zadatak od primanja podražaja; ona je snabdjevena vlastitom zalihom energije i mora prije svega nastojati da posebne oblike pretvaranja energije koji se u njoj događaju sačuva od izjednačujućeg, dakle razornog utjecaja prevelike energije koja djeluje u vanjskom svijetu" (Freud 1920/1986: 155). Svi podražaji koji mogu probiti zaštitni omotač su traumatski, pa je traumatska neuroza "posljedica širokog proboja zaštite od podražaja" (Freud 1920/1986: 158). Odgovor cjelokupnoga psihičkog sistema na traumatski proboj sastoji se u energetske protuzaposjedanju (*Überbesetzung*) na njegovu mjestu. U tom smislu do prepasti dolazi ako strepnja nije stvorila spremnost prezaposjedanjem sistema koji primaju podražaje.¹⁷ "Smatramo dakle da spremnost koju stvara strepnja i koja je praćena prezaposjedanjem receptivnih sistema predstavlja posljednju liniju zaštite od podražaja. Razlika između nepripremljenih sistema i onih koji su pripremljeni može predstavljati odlučujući moment za ishod velikog broja trauma (...)" (Freud 1920/1986: 159). Stoga se vraćanjem u snovima na događaj koji je izazvao traumu razvija strepnja, čime se nastoji naknadno ovladati podražajem.

Međutim, umjetnost ne uprizoruje situaciju koja neobranjivo preplavljuje traumatskim doživljajima, niti pak može stvoriti obranu protiv njih razvijajući strepnju koja dovodi u stanje pripravnosti. Pa ipak ako se razmotre nijanse koje prema Freudu odlučujuće dijele prepast i strepnju, mogu se uočiti sličnosti između traumatske neuroze i umjetnosti. Dok, strepnja sadrži dimenziju "očekivanja opasnosti i pripremanja na opasnost, čak i *kad ona nije poznata*" (Freud 1920/1986: 140, isticanja dodana), prepast se odnosi na "stanje u koje čovjek dospijeva kada se nađe u opasnosti na koju nije bio pripremljen, pri čemu *naglasak leži na momentu iznenađenja*" (Freud 1920/1986: 140, isticanja dodana, usp. Freud 1920/1975: 222). Umjetnost sa strepnjom dijeli nepoznatost događaja, no razlikuje se od nje po tome što u umjetnosti izostaje pripremljenost na takav događaj. Drugim riječima, umjetnost s traumom dijeli iznenadnost i neočekivanost, šok događaja; "Novost će uvijek biti uvjet užitka", podsjetimo na Freudov zaključak vezan uz umjetnost. Ali, ta nepripremljenost na šok ne uzrokuje bolest i ne dovodi u stanje strepnje, nego, naprotiv, utiske u kojima gledatelj "(...) čak vrhunski može uživati". No, premda umjetnost istodobno sadrži dimenziju pripremljenosti i dimenziju iznenađenja, ona se ne može izjednačiti ni sa strepnjom, niti s prepasti.¹⁸ Ako više nema uzročno-posljedične veze između traume i događaja, kako razlikovati pravu od fingirane traume?¹⁹

¹⁷ Prema Freudu neki doživljaj nikad nije traumatičan sam po sebi, već se trauma "uspostavlja kao dijalektika dvaju događaja od kojih ni jedan nije traumatičan kao takav, i vremenske odgode ili latencije u kojoj je prošlost dostupna jedino kroz odgođeni čin razumijevanja i interpretacije" (Leys 2000: 20).

¹⁸ Kao što upozorava Leys (2000) Freud uvodi dva suparnička poimanja reprezentacije: jedno koje se određuje kao "reprezentacijska teatričnost" u kojoj se subjekt distancira od traumatskog doživljaja, a drugi u terminima afektivnog oponašanja koje upija žrtvu u traumatski scenarij (Leys 2000: 275).

¹⁹ Trauma se vezuje za izostanak izravnog iskustva, stoga Freud u umjetnosti nalazi mogućnost iskustva izostanka neposrednosti. Primjerice, za *poetische Darstellung* u *Oslobođenom Jeruzalemu* Torquata Tassa gdje se

Freud u novonastalim poslijeratnim uvjetima polemizira s pokušajima da se različite kliničke slike psihičkih smetnji svedu na zajednički nazivnik "traumatske neuroze". Strepnja i prepast se razlikuju kao hipohondrija i bolest: "Slika stanja traumatske neuroze obiljem sličnih motoričkih simptoma podsjeća na histeriju, ali ovu u pravilu nadmašuje jako izraženim znacima subjektivne patnje, skoro kao kod hipohondrije ili melankolije te znacima daleko obuhvatnije opće slabosti i rastrojstva duševnih sposobnosti. Do sada nismo došli do potpunog razumijevanja ne samo ratnih neuroza, već ni onih mirnodopskih" (Freud 1920/1986: 139/140, isticanja dodana)²⁰. Freud upozorava da strepnja ne uzrokuje traumu, naprotiv ona od nje štiti. Dakle, dok strepnja nastaje i "bez posredovanja mehaničke sile", bolesnik izložen prepasti postaje "tako reći psihički fiksiran za traumu" (Freud 1920/1986: 140).

Stoga se od psihoanalitičara traži da razlikuje nešto što je *fingirano* (strepnja, hipohondrija, *mimetičko*), od onog što je *stvarno* (traumatska neuroza, bolest, *antimimetičko*).²¹ Freud premješta težište s interpretacije koja otkriva nesvjesno koje je pacijentu skriveno, na načelnu neprikazivost bolesnikove pričvršćenosti (vezanosti) za traumu: "Psihoanaliza je prije svega bila umjetnost tumačenja (*eine Deutungskunst*). Kako time terapijski zadatak nije bio riješen, smjesta se pojavila sljedeća namjera – prisiliti bolesnika da tu konstrukciju (*Konstruktion*) potvrdi svojim vlastitim sjećanjem" (Freud 1920/1986: 145, prijevod modificiran, usp. i Freud 1920/1975: 228). Psihoanaliza je bila *umjetnost* tumačenja koja nije mogla ispuniti terapijski zadatak, stoga ona mora postati *umijeće* koje tumačevu konstrukciju dovodi u vezu s pacijentovom konstrukcijom. Psihoanaliza je dužna prevesti bolesnika iz stanja *ponavljanja* traumatskoga doživljaja u stanje *sjećanja* na njega. Odnosno, terapija bi trebala prevesti bolesnika iz mimetičkoga registra vezanosti za traumu u antimimetički registar sjećanja kroz koje se pacijent razvezuje od traume. U svjetlu tog napuštanja interpretacije, odnosno odricanja psihoanalizi položaja "Deutungskunsta" treba razmotriti i Freudovo uvođenje umjetnosti kao registra u kojem se trauma oslobađa krivotvorećih mehanizama strepnje.²²

Tankredovo neznanje i neizravnost traume (Clorinda je bila prerusena u protivničkog viteza i on je *greškom* ubija) utjelovljuje u nekom drvetu iz kojeg, kad ga mačem posiječe Tankred, progovora Clorindin glas. Tada rez na drvetu postaje posjekotina – rana (*Wunde*) iz koje progovara Clorinda optužujući Tankreda da ju je ponovno usmrtio (Freud 1920/1975: 232). Ova Freudova 'parabola' bila je predmetom različitih tumačenja, pa tako za Caruth (1996) ljudski glas iz drveta "posvjedočuje istinu koja samom Tankredu nije bila u potpunosti poznata" (2). Leys (2000) pak upozorava da Caruth rascjepljivanjem Tankredova Ja koje nastaje inkorporiranjem žrtve ovim tumačenjem pretvara ubojicu (Tankreda) u žrtvu (Leys 2000: 292-297). Prema Lacapri (2001): "Jezik književne teorije – barem Caruthina verzija tog jezika – izgleda da samo ponavlja, bilo svjesno ili nesvjesno, zbunjujuće nejasan čin post-traumatskog ponavljanja u prividnom pokušaju da se taj čin razjasni" (Lacapra 2001: 184).

²⁰ Usp. Freud 1920/1975: 222.

²¹ "Tome je tako jer se pacijentov otpor prijenosa oslanja na afektivnu vezu ili sponu koja, kao što Freud primjećuje, ne može biti potisnuta, nego se može jedino osjetiti i doživjeti u neposrednosti odjelotvorivanja i ponavljanja u sadašnjosti koja je neprikaziva subjektu i koja – kao i samo nesvjesno – ne poznaje odgodu, vrijeme, sumnju i negaciju" (Leys 2000: 31/32).

²² Pišući o svjedočenju K-Zetnika (pseudonim izveden iz logoraškoga žargona) na suđenju Eichmannu Felman (2002) zaključuje: "Ali K-Zetnikovo svjedočenje ne pripovijeda jednostavno o nemogućnosti

Prema Borchu-Jacobsenu (1982/1988): "Ili subjekt igra ulogu u prizoru ili je gledatelj; ili samo vidi ili vidi *samog sebe* prikazujući sebe samom sebi (...) ili je u predodžbi, ovdje i sada, u prizoru na sceni, ili sebe predočava ondje, *na* pozornici. Ova dilema je nepomirljiva, neprevladiva" (Borch-Jacobsen 1982/1988: 40).

Kao što psihoanalitičar žrtvuje svoju distanciranost i neupletenost na kojima temelji interpretaciju u ime vlastitosti i jedinstvenosti bolesnikova iskustva, tako i umjetnost koja omogućuje užitek u šoku ne može zastupati autentičnost traumatskoga doživljaja. Ono što nedostaje umjetnosti da prikazuje traumu je to što ona ne vezuje (stvara psihičku fiksiranost) za doživljaj koji prikazuje, ma kako on bio bolan. Međutim, nije li upravo ta neponovljivost i jedinstvenost iskustva traume ono što ona dijeli s umjetnošću? Ne pridaje li Freud traumi kroz obilježja jedinstvenosti zapravo karakter umjetničkoga djela? Trauma se ne može proraditi kroz ponavljanje, već samo ako se očuva njezin neponovljiv karakter; kao što i umjetnost dovodi u stanje neponovljivog doživljaja. No, ako umjetnost omogućuje "vrhunski" užitek u stravičnim događajima, tada gledatelj za te događaje ni na koji način nije osjećajno vezan. Umjesto razornoga fiksiranja za doživljaj, gledatelj uživa u njemu. Umjesto da ga zaprepasti neočekivanost nekog raspleta, gledatelj uživa u činjenici da je bio iznenađen i da su se događaji razvijali mimo njegovih očekivanja. Dapače, upravo ta izbačenost iz očekivanog jamči spoznajni uvid umjetnosti.²³ Gledatelji se za prikazane događaje vezuju samo dok su oni novi, a novi su samo prilikom njihove prve izvedbe. Ako se umjetnost od traume razlikuje po tome što potiče uživanje u bolnim doživljajima, od strepnje se razlikuje utoliko što zadržava moment iznenađenja. Stoga ako umjetnost ne može prikladno prikazati traumu, ona s druge strane problematizira strepnju i prepast tako što u prvoj odbacuje dio koji štiti, dok iz potonje odstranjuje dimenziju koja razara psihi. Strepnja fingira traumu ne bi li pripremila na stvarnu traumu, međutim umjetnost fingira strepnju ne bi li izlaganjem šoku obustavila automatizaciju svijesti koju provode obrambeni mehanizmi psihe. Stoga, ako je uvjet prevladavanja traume ustrajavanje na njezinoj neponovljivosti i nemogućnosti interpretacije, ne zadobiva li i umjetnost svoju sposobnost iznevjeravanja očekivanja pretvarajući u recipijentu iznenađenje u moment distanciranja od samog sebe kako bi uspostavio distanciranost od traumatičnoga scenarija koji ponavlja – ili refleksa subjektivnosti izvan svake refleksije subjekta? Razlog Freudova iskoračivanja u područje umjetnosti u *S onu stranu načela ugone* mogao bi dakle biti sljedeći: ako trauma neobnovljivo razara iskustvo tada bi sama ta neobnovljivost iskustva trebala postati novim poprištem iskustva. Krene li se od toga zaključka, tada se tek kroz umjetnost, a ne kroz obrambene mehanizme strepnje, možemo pripremiti na ovako radikalnu preobrazbu iskustva.

pripovijedanja, već je ono dramtizira – *uprizoruje ju* – kroz svoj vlastito zapadanje u mrtvilo i slamanje u tišinu" (Felman 2002: 161).

²³ Freud svoje poimanje tragedije (međutim ne i traume!) prešutno vezuje uz Aristotelovu definiciju prepoznavanja. Prema Aristotelu radnja tragedije privremeno obustavlja ustaljene psihološke kapacitete (silogizam, prisjećanje, poznavanje po znakovima), publika se prebacuje u stanje spoznaje u kojem prvotni šok pretvara u uvid, koji se na koncu podvrgava logičkim zakonitostima.

U karakteristično složenom odnosu prema Freudu Walter Benjamin u *O nekim motivima kod Baudelairea* (1939) prevodi jedinstvenost iskustva (*Erfahrung*) u otvorenost prema doživljaju (*Erlebnis*) koji se opire uklapanju u takvo autentično iskustvo.²⁴ U novonastalim uvjetima života moderniteta informacije ne postaju dijelom iskustva svojih recipijenata koji u stanju povišene svijesti podižu zaštitu od šoka: "Primanje šoka olakšava se treningom u svladavanju podražaja (...)" (Benjamin 1939/1974: 184). Benjamin tumači doživljaj kao izravni, razlomljeni i izolirani unutarnji dojam (a ne obični podražaj!) kojim nije moguće aktivno ovladati i uključiti ga tako u buhvatnu cjelinu iskustva (*Erfahrung*). Međutim, sposobnost svijesti da probavi šok s druge strane sterilizira šok prilikom njegova podvrgavanja književnoj obradi. Nasuprot tom praznjenju traumatskog naboja šoka prilikom njegove pretvorbe u predmet književne obrade, Benjamin postavlja pitanje "kako bi se lirsko pjesništvo moglo zasnovati na iskustvu kome je doživljaj šoka postalo pravilo" (Benjamin 1939/1974: 184). Upravo Baudelaire stavlja iskustvo šoka u središte svoje poezije. Prema Freudu, kao što je prethodno prikazano, podražaji se "gase u fenomenu postajanja svjesnim". Ako svijest obnaša ulogu zaštite od podražaja, ona ih više ne može prevesti u sjećanje, a to u konačnici znači da šok ne može postati dijelom iskustva: "Uspjeh svijesti je neuspjeh iskustva" (Nagele 1992: 151). Benjamin intervenira u Freudov sustav opažanje-svijest, koji smo prethodno opisali, i osamostaljuje opažanje od svijesti. Ljudski organizam čija je, kako to kaže Freud, glavna odlika zaštita, umjesto primanja podražaja, ne bi bio sposoban za umjetnost u doba moderniteta kad sredstva razdraživanja ljudske osjetilnosti pretežu sredstva razblaživanja razdraženosti. Iako Benjamin nigdje u *O nekim motivima kod Baudelairea* ne spominje citiranu Freudovu rečenicu "novost (*Neuheit*) će uvijek biti uvjet užitka" čini se da se upravo njome rukovodi prikazujući fundamentalnu preobrazbu umjetnosti koja je izgubila svako uporište u cjelini refleksivnog iskustva: "Postoji povijesno nadmetanje među različitim oblicima informiranja. U smjenjivanju nekadašnjeg izvještavanja informacijom, a informacije senzacijom, ogleda se povećano kržljanje iskustva" (Benjamin 1939/1974: 181). Doživljaj je to novo područje u kojem se međusobno smjenjuju i razvlašćuju informacija i senzacija – dakle, novost za koju je pitanje hoće li ikada postati starinom koja ukorijenjuje u prisnost iskustva. Ali ako tome dodamo da je novost kao temelj uživanja u umjetnosti u Freudovu tekstu paralelna iznenađenju koje dovodi do prepasti, tada

²⁴ S jedne je strane *Erfahrung* koji upućuje na subjekt koji je sposoban za refleksiju svojih utisaka i njihovu pretvorbu u sjećanje, dok je s druge strane *Erlebnis* koji se odvija na razini neposrednih tjelesnih dojmova bez mogućnosti distanciranja od njih u preobrazbi u unutarnje predodžbe i pojmove. Budući da doživljaju nedostaje moment zrenja upravo u Kantovu smislu, odnosno samorefleksivno. Ja u Fichteovom, Benjaminova opreka *Erfahrung-Erlebnis* slijedi nit njegovih ranih radova. Za pomnu rekonstrukciju opreke *Erfahrung-Erlebnis* u Benjaminovih filozofijskih prethodnika i suvremenika, v. Gadamer (1960/1978). Prema Gadameru: "U osnovi tvorbe riječi 'doživljaj' su, očigledno, oba pravca u značenju, kako neposrednost, koja prethodi svakom tumačenju, obradi, saopćenju i koja samo daje oslonac za trajnost i materijal za oblikovanje, tako i dobit, koja je iz nje stečena, njezin trajni rezultat" (Gadamer 1960/1978: 89). Također, instruktivan je pregled 'povijesti ideje' doživljaja u Jay (2005).

umjetnost, koja se stvara na poprištu predrefleksivna doživljaja (opažanja koje je odvojeno od svijesti) umjesto refleksivna iskustva, ukazuje na nemogućnost zaštite od šoka.

Lirsko pjesništvo dakle ne može služiti kao obrana od šoka, odnosno podloga na kojoj se obnavlja izvorno iskustvo (*Erfahrung*): "Za Baudelairea čovjek razvlašten od iskustva izlaže sebe sili šoka. Poezija na razvlaštenost od iskustva odgovara pretvaranjem te razvlaštenosti u razlog preživljavanja koji nemogućnost iskustva pretvara u normalno stanje" (Agamben 1978/2007: 47). "Baudelaire je shvatio", kaže Agamben u kasnijoj knjizi, "da umjetnost preživljava razaranje predaje ako umjetnik u svom djelu reproducira samo razaranje njezine prenosivosti. Tako umjetnik uspijeva svoje djelo pretvoriti u sam izraz neprenosivog" (Agamben 1994/1999: 100). Tako Baudelaireovu pjesniku "/i/ zloženom prestrašenosti (...) nije tuđe da i sam izaziva prestrašenost" (Benjamin 1939/1974: 185). Stoga u njegovu pjesništvu ne treba tražiti samo obranu od šoka (utočište pred velegradskim životom), nego i pretvaranje šoka u sredstvo osjetilnog razdraživanja u kojem se obnavlja "zakrčljalo iskustvo" (Benjamin 1939/1974: 181). Mehanizmi obrane od šoka prevode svijest iz stanja napetosti u stanje otupjelosti kojoj se sada suprotstavlja naglašavanje jedinstvenog i nedjeljivog karaktera čovjekovih unutarnjih osjećaja. Stoga Baudelaireovo pjesništvo na to odgovara fingiranjem strepnje ne bi li na taj način šok pretvorila u sredstvo osamostaljivanja opažanja od svijesti. Tako u slici dvoboja "(...) umjetnik prestravljen, više prije nego što će biti pogođen" (Benjamin 1939/1974: 185), odnosno Baudelaireovi suvremenici govore o pjesnikovoj "ekscentričnoj mimici", "podozrivom licu", "oštrom naglašavanju" u svakodnevnom razgovoru, "pauzama" u recitiranju, "naglom koraku" on "istom oštrinom promatra list kao danju stvari oko sebe" (isto). Pjesnik ne oponaša da bi se obranio od šoka, već oponaša šok kao ono od čega se ne može obraniti. Pjesnik oponaša vlastitu nemogućnost obrane, on ide u dvoboj u kojem je unaprijed osuđen na propast.²⁵ Lirski subjekt ne prima više podražaje na razini svijesti, već na razini tijela koje se ne brani od šoka, nego ga pounutrujući oponaša. Umjesto na razini sjećanja kao u Freuda, odnos prema traumi se za Benjamina razrješava na razini tjelesnog oponašanja. Međutim, *umjesto da šok približi sebi pretvarajući ga tako u dio vlastitog iskustva (Freudovim rječnikom, premještanjem traume iz sadašnjosti ponavljanja u prošlost sjećanja), lirski se subjekt približava šoku čime se subjekt izvlači iz sebe samoga*. Stoga: "Baudelaireov moderni junak živi u ironijskoj distanciranosti glumca" (Caygil 1998: 138) prema ulozi koju igra. Drugim riječima, *distanciranost od događaja (anti-mimetički registar) moguća je samo pod cijenu distanciranosti od samog sebe (mimetički registar)*. Psihoanaliza uči da neurotski simptom oponaša traumatični doživljaj kako bi se naknadno uspostavila obrana od njega. No Baudelaireovo pjesništvo odlazi korak dalje, poučavajući kako tu sposobnost psihe upotrijebiti ne samo kao

²⁵ U ranijem eseju o Baudelaireu (Benjamin 1938/1986) Benjamin takavo samorazvlašćivanje proglašava herojskim stavom pjesnika.

obranu od šokova velegradskoga života, već i kao temelj na kojem se traumatska razvlaštenost od iskustva prevladava jedino u iskustvu same te razvlaštenosti.²⁶

No ova Benjaminova argumentacija započinje još u esejima *Mala povijest fotografije* (1931) i *Umjetničko djelo u doba tehničke reproducibilnosti* (1936), gdje Benjamin uvodi pojam optičkoga nespvesnog (*Optisch-Unbewussten*):²⁷ "Film je zapravo naš opažajni svijet (*Merkwelt*) obogatio metodama koje se mogu ilustrirati metodama Freudove teorije" (Benjamin 1936/1986: 144, usp. i Benjamin 1936/1970: 39).²⁸ Kao što psihoanaliza proširuje percepciju govorne djelatnosti, otkrivajući pozadinske planove koji ravnaju govorom, tako film proširuje percepciju opažajnoga svijeta omogućujući vidljivost onog što u prirodnoj percepciji prolazi nezapaženo: "(...) Benjamin naglašava fragmentirajući, razarajući i alegorijski učinak tehnika snimanja filma, njihovu tendenciju da zasjeku kroz tkivo zbilje kao kirurškim skalpelom. Razotkrivajući "prirodnu" pojavu kapitalističke svakodnevnice kao alegorijske okoline, istraživanje "prostora prožetog nespvesnim" kamerom na drugi se način preklapa s područjem istraživanja flanera, nadrealista, dijalektičkog povjesničara" (Hansen 1987: 209). Međutim, iako je psihoanaliza "izolirala i ujedno otvorila analizi put do stvari koje su nekada neprimjetno plivale u struji opaženog" (Benjamin 1939/1974: 144), Benjamin optičkom-nespvesnom daje polemičku nijansu u odnosu na psihoanalitički pojam nespvesnoga koje prema Freudu (1915) izmiče izravnom opažanju i prikazivanju.

²⁶ Odnosno, prema Jarzombek 2006, ono što je bio pjesnik u 19. stoljeću, kroz 20. stoljeće to su postajali vojnik i građanin: "Vojnici se sada sve više promatraju kao djelomično 'civilni'. (...) Kao što civil danas treba prihvatiti vojnika u sebi, tako vojska prihvaća vojnika s civilom u sebi. (...) Ono što je psihijatrija kao disciplina izgubila, to je status civila zadobio, naime, moć da se simbolički prikaže kao povijesna sila vlastitoga gubitka nevinosti. Civil više nije anemičan konstrukt prošlosti koji se definira u suprotnosti s heroizmom vojnoga života. Civil je sada sazdan od krvi i mesa, konzumirajući modernističko načelo nasilja u svojem tijelu" (Jarzombek 2006: 259/260.)

²⁷ Iako nema izravnih navoda, moguće je da Benjamin koncepciju optičkog nespvesnog vezuje za Freudovu usporedbu psihe s optičkim aparatom koju Freud uvodi još u *Tumačenju snova* (1900). O toj Freudovoj analogiji, v. Silverman (2000). Inače, Freud je kroz cijelu svoju karijeru upotrebljavao optičku analogiju u tumačenju nespvesnoga: *Projekt za znanstvenu psihologiju* (1895): fotografska ploča; *Tri rasprave o teoriji seksualnosti* (1905): perverzija kao negativ neuroze; *Bilješka o nespvesnom* (1912): nespvesno kao razvijanje fotografija iz negativa u pozitiv; *Mojsije i monoteizam* (1939): fotografski negativ. O čitanju tih analogija v., npr., Jacques Derrida, *La Carte Postale*, 1980.

²⁸ U prvoj verziji eseja *Umjetničko djelo u doba njegove tehničke reproducibilnosti* Benjamin ne upućuje na Freudovu *Psihopatologiju svakodnevnog života*, nego poglavlje o optičkom nespvesnom naslovljava *Mickey Mouse*. Mickey Mouse, neka vrsta hiperbole sadističkih i mazohističkih fantazija, služi kao "psihička injekcija" koja "omogućuje svojim gledateljima preventivno i terapeutsko odjelotvorivanje kroz kolektivni smijeh" (Hansen 1987: 222). Međutim, nakon Adornovih kritika Benjamin prerađuje ovaj dio eseja, izbacujući većinu navoda iz crtanih filmova. U *Dijalektici prosvjetiteljstva* (1946/1974) Adorno tvrdi da su ranije crtani filmovi bili utočištem mašte pred racionalizmom, i "osakaćenima davali drugi život" (Adorno/Horkheimer 1946/1974: 150), dok sada potvrđuju pobjedu tehnološkog uma nad istinom; oni tako "navikavaju osjetila na novi tempo života" i pri tome prisiljavaju na zatumljivanje otpora: "Pajo Patak dobiva batine u crtanim filmovima, a nesretnici u realnosti; sve to samo zato da bi se gledaoci navikli na svoje vlastite batine. Uživanje u nasilju počinjenom nad onim koji se prikazuje prelazi u nasilje nad gledaocem, razbibriga u napor" (Adorno/Horkheimer 1946/1974: 150).

U doticaju s traumatskim doživljajima psihički mehanizmi reagiraju tako da šok zamjenjuju s doživljajima koji ublažavaju njihov traumatski naboj. Pri tome se nesvjesno primarno usredotočuje na osjetilni i afektivni sloj ostataka sjećanja dok se predsvjesno, nasuprot tome, usredotočuje na ovladavanje tragovima sjećanja gradeći između njih spoznajne veze. Stoga nesvjesno suočeno sa šokom nastoji ponoviti prošlu situaciju u kojoj je uspješno obranilo organizam od šoka traume. Predsvjesno se rađa onoga trenutka kad se subjekt oslobađa iluzije u koju ga uvlači nesvjesno, predsvjesno teži autentičnim načinima razrješavanja ugroženosti organizma šokom. Stoga predsvjesno ljušti ostatke sjećanja od afektivnih i osjetilnih tragova, nastojeći između njih uspostaviti konceptualni odnos koji bi se temeljio na vremenskim ili prostornim vezama u koje nesvjesno nikada ne ulazi. Drugim riječima, predsvjesno nastoji odvojiti afekt od pojma pa dok predsvjesno teži osnažiti logičke veze među tragovima sjećanja i olakšati misaone procese, nesvjesno se ne ravna po vremensko-prostornim vezama, te ugrožava spoznajne mehanizme psihe. Odnosno, kao što Freud piše u studiji *Nesvjesno* (1915): "Nesvjesne procese moći ćemo prepoznati samo u uvjetima sanjanja i neuroza, dakle onda kada se procesi višeg *psv* sistema sniženjem (regresijom) premještaju na raniji stupanj. Oni su po i za sebe nespoznatljivi (*unerkennbar*), kao i nesposobni za egzistenciju, jer je sistem *nsv* veoma rano bio prekriven sistemom *psv* koji je prisvojio pristup svijesti i motilnosti. Otprema iz sistema *nsv* vodi preko tjelesne inervacije prema razvoju afekata, ali se i taj put rasterećenja, kao što smo čuli, osporava od strane *psv*. Sam za sebe sistem *nsv* u normalnim okolnostima ne bi mogao izvršiti svrhovitu muskulatornu akciju, izuzev onih koje su već organizirani kao refleksi" (Freud 1915/1986: 116/117, usp. i Freud 1915/1975: 146).

Suprotstavljajući jezik i vizualnu percepciju Benjamin zapravo problematizira Freudovu opreku između *predodžbe riječi* (*Wortvorstellung*) i *predodžbe stvari* (*Sachvorstellung*) na koju se rastavlja svjesna predodžba: "Sistem *nsv* sadrži zaposjedanje stvarnih objekata, prva i prava zaposjedanja objekata; sistem *psv* nastaju kada se ta predodžba stvari prezaposjedne posredstvom povezivanja s njoj odgovarajućim predodžbama riječi" (Freud 1915/1986: 128). Nesvjesno se izražava isključivo kroz predodžbu stvari – trag sjećanja koji ostaje od opažaja koji preplavljaju psihi. Ti su ostaci sjećanja prema Freudu prije svega vizualnog i auditivnog karaktera. Predsvjesnom je nasuprot tome na raspolaganju dvostruki karakter označavanja, koji uz predodžbu stvari uključuje i predodžbu riječi. Tragovi sjećanja se ne mogu izravno dozvati u svijest, već je potreban neki posrednik koji će ih dozvati u svijest. A to je predodžba riječi, koja predodžbu stvari oslobađa afektivnoga naboja koji donosi traumatski šok. Stoga primjena jezičnih predodžbenih zakonitosti lišava ostatke sjećanja afektivnog i osjećajnog sloja koji ih obavlja. Sjećanja vezana uz predodžbe riječi koje ih prazne od afektivnoga naboja omogućuje im ulazak u svijest, gdje postaju sastavnim dijelom spoznajnih procesa koji su za Freuda udaljeni od opažanja. Međutim, pored problematične naravi vezivanja predodžbe stvari za predodžbu riječi koja slabi afektivni naboj opažaja, Freud je predodžbi riječi pridao ne samo sposobnost ovladavanja opažajima, nego se i sama

percepcija dovršava prelaskom u jezični registar: “/P/ovezivanjem s riječima do kvalitete mogu doći i takva zaposjedanja koja, zato što odgovaraju tek odnosima među predodžbama stvari nisu u stanju donijeti kvalitetu iz samih opažaja. *Takvi odnosi, koji postaju shvatljivi tek s riječima, sačinjavaju glavni dio našeg mišljenja*” (Freud 1915/1986: 129, isticanja dodana, usp. Freud 1915/1975: 160).

I upravo je to prisvajanje osjetilnosti od strane jezika ono što Benjamin dovodi u pitanje kroz pojam optičkog-nesvjesnog koje je neovisno od nespješnog psihoanalize: “Jasno je da se kameri priroda obraća drugačije nego oku. Drukčije prije svega zato što prostor prožet ljudskom svijesću nadomješta prostorom prožetim nespješnim. (...) Tek nam /kamera/ otkriva optičko-nesvjesno kao što nam je psihoanaliza otkrila nagonsko-nesvjesno” (Benjamin 1936/1986: 145). Stoga optičko-nesvjesno omogućuje predočavanje osjetilnih dojmova prije nego se oni preobrazu u tragove sjećanja prelaženjem u svijest u procesu jezične prerade. Objektiv (kamere) dimenziju nagonškoga nespješnog zahvaća izravno, bez jezične obilaznice. Kamera proširuje doseg ljudskog oka u nagonsko-nesvjesno, i tu novu dimenziju percepcije Benjamin naziva optičko-nesvjesno: “Ako bi se mimetičke sposobnosti filma stavile u takvu upotrebu one ne bi ispunile samo kritičku zadaću, nego i zadaću iskupljenja registriranjem taloga iskustva koji nisu više ili ne još potvrđeni ekonomskom i društvenom racionalnošću, čineći ih tako čitljivima kao ambleme ‘zaboravljene budućnosti’” (Hansen 1987: 209). I upravo je to točka gdje se prema Benjaminu susreću umjetnost i trauma, koje su prema Freudu bile nepovratno rascijepljene, budući da umjetnost prema Freudu kontaminira psihoanalitičku terapiju interpretacijom. Potonja nije prikladna za liječenje jer nije u stanju primiti tuđe sjećanje kao tuđe, kao sjećanje drugoga, već tuđe iskustvo smješta u vlastiti interpretativni okvir. Međutim, optičko-nesvjesno pokazuje da takav nevezani odnos prema umjetničkom djelu više nije moguć: “Kamera postaje sve manja, sve više spremna da zadrži prolazne i tajne slike, čiji šok zaustavlja asocijativne mehanizme (*Assoziationsmechanismus*) u promatraču (*Betrachter*)” (Benjamin 1931/1986: 165, isticanja dodana, usp. i Benjamin 1931/1970: 92). “Udar na vrijednost (*Chokwirkung*)” filma koja ima taktilna obilježja također se sastoji u tome da izmjenjivanje slika promatraču onemogućuje kontemplativno nizanje asocijacija. Fotografija i kino gledatelju dodjeljuju položaj ispitivača koji je primoran slagati dijelove prizora u cjelinu. Takva recepcija prema Benjaminu ‘uznemiruje’ gledatelja, ona ostavlja ga na “poprištu zločina” izbacujući ga pri tom iz udubljenog stanja kontemplacije. Benjamin fotografiju stavlja u opreku sa slikarstvom uz koje se vezuje kontemplativno promatranje koje omogućuje nesmetano zamišljanje. Isto tako, film je u opreci s kazalištem koje potiče gledateljevo uživanje u likove na pozornici. Drugim riječima, kao što fotografija prekida s kontemplativnim promatranjem, tako se u kinu dokida uživanje. Upravo oslobađanjem gledatelja od kontemplativno-identifikacijskih spona slikarstva i kazališta, povećava se njegova ocjenjivačka ili ispitivačka uloga. Zahtjev za ocjenjivanjem i ometanjem pažnje stavlja gledatelja u dvostruki položaj perceptivne pribranosti i rastresene omamljenosti: “/Film/ ne potiskuje samo kultnu vrijednost (*Kultwert*) dovodeći publiku u položaj ocjenjivača, već i time što ocjenjivački stav u kinu ne zahtijeva pažnju.

Publika je ispitivač, ali rastreseni (*Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter*)" (Benjamin 1936/1986: 149, usp. Bejnamin 1936/1970: 48). Stoga, nije trauma ono što razara ljudsku sposobnost za iskustvo, već strepnja koja se rađa kao obrana od traume. Fotografija i film ne služe tek pripremi gledatelja na ovladavanje šokom, već razbuđivanju osjetilnosti koju mehanizmi obrane od šoka umrtvljuju: "(...) šok poprima stratešku ulogu – kao umjetno sredstvo smještanja ljudskoga tijela u momente prepoznavanja. Uvođenjem "taktilnih" elemenata u polje "optičkog opažanja" alegorijski postupci poput uokvirivanja i montaže imaju terapeutsku funkciju sličnu drugim postupcima – planiranim ritualima izvanrednih fizičkih i psihičkih stanja poput eksperimentiranja s drogom, flanerskih šetnji, nadrealističkih seansi ili psihoanalitičkih sesija – kojima je namijenjena uloga pokretanja slojeva nesvjesnoga sjećanja zapretanih u reificiranim strukturama subjektivnosti" (Hansen 1987: 211). Film i fotografija pripremaju svoju publiku da pride modernom životu "s položaja stručnjaka" koji nemogućnost kontemplativne refleksije nadomješta tjelesnim refleksom u kojem se subjekt nikad ne privija natrag u sebe. Kao i Baudelaireovski lirski subjekt, gledateljska subjektivnost filma pronalazi način da neobnovljivost iskustva pretvori u samo iskustvo. Prići zbilji "s položaja stručnjaka", znači razoriti njezino opažanje "kao dinamitom": "Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznažno okivaju. Tada se pojavio film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet (*Kerkwelt*) dinamitom desetinki sekundi, i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama" (Benjamin 1936/1986: 145/41, isticanja dodana). Dakle, nije riječ o tome da se svijet razori, već da se on vidi kao ruševina. Film ne ruši svijet, već otkriva da je on ruševina i prije nego dođe u ruševno stanje: umjesto utamničenoga svijeta filmski gledatelj vidi njegove ruševine. Međutim, promatrački subjekt o kojem govori Benjamin ne suočava se naprosto s nepovezivim krhotinama cjeline, kao promatrački subjekt u Baera, ili interpretativni subjekt u Farrella i Bergera, već s tim da on ruševinu tek mora (raz)graditi iz dijelova cjeline. Današnjica od nas ne zahtijeva da gradimo neku cjelinu bez ijedne napukline, već da iz cjeline tek rekonstruiramo ruševinu. Mi ne rekonstruiramo cjelinu, već obnavljamo ruševinu.

Literatura

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max 1946/1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Veselin Masleša, Sarajevo
- Agamben, Giorgio 1994/1999. *The Man Without Content*. Stanford University Press, Stanford
- Agamben, Giorgio 1978/2007. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Verso, London
- Baer, Ulrich 2002. *Spectral evidence: The Photography of Trauma*. MIT, Cambridge
- Benjamin, Walter 1931/1986. Mala povijest fotografije. U *Estetički ogledi*. (Prevele Truda Stamać i Snježka Knežević). Školska knjiga, Zagreb

- Benjamin, Walter 1938/1986. Pariz Drugog carstva u Baudelairea. U Walter Benjamin, *Estetički ogledi*. (Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević). Školska knjiga, Zagreb
- Benjamin Walter 1936/1986. Umjetničko djelo u doba tehničke reproducibilnosti. U *Estetički ogledi*. Školska knjiga, Zagreb
- Benjamin, Walter 1939/1974. O nekim motivima u Baudelairea. U *Eseji*. Nolit, Beograd
- Benjamin, Walter 1931/1970. *Kleine Geschichte der Photographie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Benjamin, Walter 1936/1970. *Das Kunstwerk im Zeitalter technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Berger James 1999. *After the End: Representation of Post-apocalypse*. University of Minnesota Press
- Borch-Jacobsen, Mikkel 1982/1988. *The Freudian Subject*. Stanford University Press, Stanford
- Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The John Hopkins University Press, Baltimore
- Caygill, Howard 1998. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. Routledge, London
- Farrell, Kirby 1998. *Post-traumatic Culture, Injury and Interpretation in the Nineties*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore
- Felman, Shoshana 2002. *The Juridical Unconscious: Trial and Traumas in the Twentieth Century*. Harvard University Press, Cambridge
- Freud, Sigmund 1915/1986. Nesvjesno. U *Budućnost jedne iluzije*. Naprijed, Zagreb
- Freud, Sigmund 1920/1986. S onu stranu načela ugone. U *Budućnost jedne iluzije*. Naprijed, Zagreb
- Freud, Sigmund 1915/1975. Das Unbewusste. U *Studienausgabe*. Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- Freud, Sigmund 1920/1975. Jenseits des Lustprinzips. U *Studienausgabe*. Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- Freud, Sigmund 1927/1975. Fetischismus. U *Studienausgabe*. Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- Gadamer, Hans Georg 1960/1978. *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*. (Preveo Slobodan Novakov). Veselin Masleša, Sarajevo
- Hansen, Miriam 1987. Benjamin, Cinema, and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. *New German Critique* 40: 179.-224.
- Jarzombek, Mark 2006. The Post-traumatic Turn and the Art of Walid Ra'ad and Krzysztof Wodiczko: From Theory to Trope to Beyond. U Saltzman, Lisa i Rosenberg, Eric (ur.). *Trauma and Visuality in Modernity*. Dartmouth College Press, Hanover

- Jay, Martin (2005). *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, University of California Press, Berkeley
- LaCapra, Dominick 2001. *Writing History, Writing Trauma*. John Hopkins University Press, Baltimore
- Leys, Ruth 2000. *Trauma: A Genealogy*. University of Chicago Press, Chicago
- Nägele, Rainer 1992. The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire). *Diacritics*, Sv. 22, Br. 3/4, 145-159.
- Silverman, Kaja 2000. *World Spectators*. Stanford University Press, Stanford

SUMMARY

Aleksandar Mijatović

TRAUMA AND THE QUESTION OF REPRESENTATION: CONTEMPORARY TRAUMA THEORY, SIGMUND FREUD AND WALTER BENJAMIN

The paper deals with the question of whether the works of art, ranging from the written to the pictorial, can be a refuge from the radical transformation of subjectivity triggered by traumatic events in the social and historical reality. Therefore, the first part of the presentation gives an overview of the problems of contemporary interpretations of trauma.

Freud's introduction of art as an analogy for the interpretation of trauma is presented in the important writing called *Beyond the Pleasure Principle*. The final part of the presentation attempts to shed light on how the German critic Walter Benjamin builds his concept of lyrical subject (*On Some Motifs in Baudelaire*) and the subject of observation (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) through the critical exchange with Freud's concept of shock. Through such presentation of Freud and Benjamin, it is shown that trauma has the role of a breaking event. Modern researchers argue that trauma has that function only if the social and historical reality is seen as finished and complete.

Key words: *trauma; lyrical subject; subject of observation; interpretation; experience/sensation; Kirby Farrell; James Berger; Ulrich Baer; Sigmund Freud; Walter Benjamin*