



Siri Hustvedt<sup>1</sup>

## Tri čustvene zgodbe

Leta 1995 sem v eseju o spominu, *Onkraj*, zapisala stavek: »Pisanje leposlovja je kakor obujanje spomina na nekaj, kar se ni nikoli zgodilo.« Takrat in tudi danes se mi zdi, da sta umska dejavnost, ki jo imenujemo spomin, in tisto, čemur pravimo domišljija, udeležena v enakih umskih postopkih. Tako umska dejavnost kot domišljija sta povezana s čustvovanjem, in kadar sta zavestna, pogosto privzameta obliko zgodb. Čustvo, spomin, domišljija, zgodba – vsi so življenjskega pomena za naše subjektivne duševne pokrajine, osrednje za književnost in psihoanalizo, v najnovejšem času pa vroča tema nevrologije.

Vse odkar je Platon izobčil pesnike iz svoje Republike, filozofi razpravljajo o vlogi domišljije in njeni povezavi s spominom. Tradicionalno se je domišljija nanašala na duševne slike, ki jih snujemo v umu, v nasprotju

<sup>1</sup> Siri Hustvedt je sodobna ameriška romanopiska, pesnica in esejistka; v slovenščini je izšel njen roman *Poletje brez moških*. Kot potomka norveških priseljencev prevaja iz norveščine, piše in predava o književnosti, filozofiji in nevrologiji. Živi v newyorški četrti Brooklyn s pisateljem Paulom Austerjem, s katerim imata hčerko Sophie. Eseg *Tri čustvene zgodbe* je iz njene zbirke *Živeti, misliti, gledati* (2011). Avtorica meni, da ima vsak sistem, vsak teoretični model o človekovi duši in možganih, o njegovem jazu in telesu ter o zavednem in nezavednem, vrzeli. S povezavo naj sodobnejših izsledkov nevrologije in psihoterapije bi bilo po njenem prepričanju ta manko mogoče odpraviti. Obenem verjame, da je premostitev te vrzeli možna z umetnostjo, »ki onstran teorije udejanja občutene ideje«. (Op. prev.)

z neposredno zaznavo. Tako različni misleci, kot so Aristotel, Descartes, Kant in Hegel, so menili, da domišljija zavzema področje med telesnimi čuti in razumom. Avguštín je domišljijo povezoval s čustvom kot tudi z voljo. Volja usmerja notranje videnje k spominom, vendar jih tudi preoblikuje in znova spaja, da bi ustvarila nekaj novega. »Moj spomin,« piše v *Izpovedih*, »vsebuje tudi moje občutke, ne sicer enako, kot so navzoči v umu, kadar jih doživlja, temveč precej drugače, v skladu s posebnimi sposobnostmi spomina.« Vsa čustva so tu, nam razloži Avguštín – hrepenenje, radost, strah in žalost –, in vsa si lahko priključimo v misli, »vendar nihče ne bi hotel govoriti o njih, če bi morali vsakič, ko bi omenili žalost ali strah, to tudi doživljati. In vendar nikakor ne bi mogli govoriti o njih, če v svojem spominu ne bi našli ne le zvoka njihovih imen, ki jih ohranimo kot podobe, vtisnjene v spomin prek telesnih čutil, temveč tudi ideje teh čustev samih.«

Avguštínovih misli gotovo še danes ne moremo ovreči: spominjanje ni isto kot zaznavanje. Spominjamo se nečesa, kar smo zaznali, čeprav potrebujemo ideje oziroma pojme in imena, *jezik*, da bi prepoznali in uredili gradivo, ki smo ga priklicali v misli. Giambattista Vico, italijanski filozof in zgodovinar iz 17. stoletja, je spomin in domišljijo pojmoval kot del iste sposobnosti, temelječe v čutnih zaznavah. Domišljija, je zapisal, je »razširjen ali sestavljen spomin«, spomin, občutenje in domišljija pa so večine telesa. »Res je,« je poudaril, »da te sposobnosti pripadajo umu, vendar imajo korenine v telesu in od tam črpajo svojo moč.«

Vicova razlaga je osupljivo podobna fenomenologiji Mauricea Merleau-Pontyja, francoskega filozofa iz 20. stoletja (1908–1961), ki je domišljijo dojemal kot utelešeno stvarnost, odvisno od čutnih zaznav, ki pa nam kljub temu omogoča vstop v morebitne, celo izmišljene prostore, *l'espace potentielle*, potencialni prostor. D. W. Winnicott je isti izraz uporabil v povezavi s svojim razmišljanjem o igri in kulturi. V nasprotju z drugimi živalmi smo ljudje zmožni bivati v namišljenih svetovih, se odvrniti od otipljive sedanjosti in se v domišljiji prestaviti drugam. Podgane, celo morski polži so se zmožni spominjati, ne morejo pa si dejavno priklicati v spomin sebe kot osebe v preteklosti ali se pognati v namišljeno prihodnost.

Kako pa domišljijo pojmuje danes? Od Galena v 2. stoletju do Descartesa in njegove češarike, v katero je umestil *phantasie* oziroma domišljijo v 17. stoletju, do frenologije in Freudovega opuščene *Projekta* na pragu 20. stoletja so misleci iskali anatomske namestitve duševnih funkcij. Nismo še razrešili skrivnosti umskega očesa oziroma tega, kar je danes vprašanje možganov/uma. Izrazi kot *nevralni prikazi*, *korelati* in *substrati za duševne pojave* ne zaprejo pojasnjevalne vrzeli, pač pa jo razkrijejo. O tem obstaja

obsežna literatura in razprave so srdite. Po vsem skupaj sodeč rešitve še ni na obzorju. Naj zadošča, če povemo, da naša notranja, subjektivna izkušnja duševnih podob, misli, spominov in fantazij ni v ničemer podobna objektivni stvarnosti možganskih predelov, sinaptičnih povezav, živčnih prenašalcev in hormonov, naj med obojim obstajajo še tako tesne povezave.

Tu ne bom razrešila vprašanja o psihi/somi, lahko pa temeljiteje prereštam svoj stari stavek: *Pisanje leposlovja je kakor obujanje spomina na nekaj, kar se ni nikoli zgodilo*, ali pa ga izrečem drugače: *V čem sta spominjanje in domišljjsko snovanje enaka in v čem se razlikujeta?*

Romanopisci, psihoanalitiki in nevrologi na spomin in domišljijo neizogibno gledajo iz različnih zornih kotov. Za pisca glavnino njegovega dela opravi zgodba. Ko pišem leposlovno besedilo, me zanima, kaj mi *vzbuja občutek* ustreznosti in kaj mi *vzbuja občutek* neustreznosti. Pogosto za ozadje dejanj svojih namišljenih likov uporabim pokrajine, sobe in ulice, ki resnično obstajajo. Usmerja me zgodba, tkanje pripovedi, ki v meni odzvanja predvsem *čustveno*, ne pa toliko dobesedno verodostojno. Roman razvije lastno notranjo logiko, ki jo vodijo moji občutki.

Za analitika so ključni osebni spomini njegovega pacienta ter nič manj njegove fantazije in sanje. Te sobivajo v dialoškem ozračju analitskega prostora in v abstraktnem pojmovnem okviru, ki ga psihoanalitik vnaša v svoje delo. Ko prisluhne pacientovemu spominu, psihoanalitik upošteva Freudovo pojmovanje *Nachträglichkeit*, ki ga je James Strachey prevedel z »odloženi učinek«. Odrasli pacient nemara v sebi nosi spomine iz časa, ko je imel pet let, vendar so se ti spomini sčasoma preoblikovali. Analitik bo vsekakor pozoren na ponavljajoče se teme in obrambe v pripovedi svojega pacienta, pa tudi na glasovna nihanja, obotavljanje ter na govorico njegovega telesa, pa tudi na to, ali mu pacient gleda v oči. Kar se spleta med njima, ni nujno zgodba, ki predstavlja zgodovinsko dejstvo, temveč zgodba, ki preureja preteklost v pripoved, osmišljajočo nevšečna čustva in nevroze. Bolnik in zdravnik morata, enako kot romanopisec, to pripoved tudi občutiti; zveneti mora telesno in hkrati čustveno pristno.

Nevrologinja je izurjena, da subjektivni spomin in ustvarjalna dejanja dojema s pomočjo objektivnih kategorij, za katere upa, da bodo razkrile nevrobiološke bitnosti jaza, ki ima tako spomin kot domišljijo. V skladu z Endlom Tulvingom in drugimi bo spomin verjetno razdelila na tri vrste: 1) epizodični spomin, zavestno osebno pomnjenje, ki ga je mogoče umestiti na neki kraj in v neki čas; 2) semantični spomin, neosebno pomnjenje podatkov – mačke imajo dlako, Kierkegaard je pisal pod psevdonimi; in 3) proceduralni spomin, nezavedne priučene veščine – kako vozimo kolo,

sežemo po kozarcu, tipkamo. Ker je znanstvenica, nedvomno pozna delo Josepha LeDouxa o trajnih sinaptičnih povezavah, ki jih v spomin vtisnejo čustva, še posebej strah, in ve, da se spomini v naših možganih ne le utrjujejo, temveč dograjujejo. Čeprav ta naša nevrologinja nemara ni natančno prebrala Freuda, bi gotovo nevede soglašala z njim, da izvorni, »pravi« spomin ne obstaja; avtobiografski spomini so podvrženi spremembam. Nazadnje, vsaj teoretično, so njeni subjektivni občutki nebistveni za njeno delo.

V teh treh praksah odkrivamo dva modusa človeškega mišljenja, ki ju je William James v svojem eseju *Divjak in človeški razum* poimenoval pripovedno razmišljanje in razsojanje. Jerome Bruner ju je s filozofsko terminologijo označil kot dvojce prirojenih vrst, potemtakem bistveno različnih. Romanopisci razmišljajo v okviru zgodb. Analitiki uporabljajo narativno mišljenje kot tudi kategorijski razmislek razsojanja. Znanstveniki morda vključijo neki popis dogodka za ponazoritev, vendar njihovo nadaljnje delo ne vključuje zgodbe. Razsojanje je dosledno, vendar ni odvisno od prikaza časa. Pripoved pa je zasidrana v časovnem. V nasprotju s tokom, ki je značilen za pripovedništvo, so znanstvene kategorije statične. K spominu in domišljiji je treba pristopiti s tretjeosebne gledišča in ju postaviti v širšo taksonomijo. V razumskem modusu postanejo definicije nadvse pomembne in so zato pogosto vzrok spora. Prvoosebna izkušnja je za pripoved bistvena, saj vedno obstaja neki lik, čigar subjektivnost in namere so del tistega, kar poganja zgodbo, povedano iz takšne ali drugačne perspektive. V znanosti je subjekt brezimen in normativen.

Kaj je tretjeosebno gledišče? Znanstveniki ne morejo skočiti iz svoje kože in se preleviti v boga, nič bolj kot mi drugi. Po večinoma neraziskanem sporazumu o tem, kar Thomas Kuhn v *Strukturi znanstvenih revolucij* imenuje paradigma – temeljni zaris sprejete teorije, ki pa se sčasoma spreminja, pogosto z velikimi pretresi – in po izrecnem soglasju o metodologiji, se znanstveniki izogibajo subjektivni pristranosti. Čeprav Freud sam nikoli ni uporabil besede *nepristranski*, je zamisel o nepristranskem analitiku na to področje neposredno prenesena iz naravoslovnih ved. Vsevedni pripovedovalec v nekaterih romanih igra to vlogo, ko zviška zre na svoje osebe in njihove norosti, vendar bralec ve, da pripovedovalec Henryja Fieldinga v romanu *Tom Jones*, naj bo še tako pameten, vseeno ni bog. Prav res, visokostni neosebni glas iz malodane vseh akademskih zapisov privzame držo tretje osebe. Obstaja avtor ali avtorji, vendar v besedilu ne nastopijo osebno. In vendar, kakor v svoji knjigi dokazuje Kuhn, zaznavna nepristranost ne obstaja. V zgodovini znanosti, psihoanalize in seveda romanopisja

mrgoli jasnih dokazov o tem. A ta resnica ne ovira ne odkritij ne inovacij; zgolj epistemologijo določa.

Če ne bi imeli imen in pojmov za stvari, sploh ne bi mogli govoriti o njih, kakor poudarja Avguštin. Tako razmišljanje kot pripovedni miselni načini ustvarjajo lingvistične prikaze. Obstajajo na zaimenski osi diskurza, kakor jo imenuje lingvist Emile Benveniste. *Jaz* zaobsega *tebe*, čeprav ta *jaz* zgolj prisluškuje notranjemu sebi. Jezikovne vojne so enako srdite kot možgansko/umske vojne. Ali obstaja univerzalna slovnica, kakor je trdil Noam Chomsky? Mar ni imel Wittgenstein prav, ko je rekel, da zasebni jezik ne obstaja? Kako se dokopljemo do jezika in kaj natančno mora napraviti z našimi spomini in izmišljijami? Glede tega ni nobenega soglasja. Naklonjena sem stališču A. R. Lurie, da vznik jezika *preuredi* umstveno pokrajino. Nisem privrženka postmodernističnega stališča, da jezik *je* umstvena pokrajina. Jezik, ki je zunaj in hkrati znotraj subjekta, ne glede na to, kakšne prirojene sposobnosti nemara imamo, da se ga naučimo, igra bistveno vlogo pri našem zavedanju samih sebe, pri tem, kako postanemo bitja ne le za »spominjam se«, temveč tudi za »kaj pa če...«?

Ljudje kodificiramo zaznavne izkušnje v zavednem spominu prek umestitve – kje in kdaj se je nekaj zgodilo – ter prek interpretacije, kaj to pomeni v širšem kontekstu našega življenja. V svojih avtobiografskih spominih človek kakor v zrcalu samemu sebi postane nekdo drugi. Celó če sebe ne vidimo kot tretjo osebo, smo svoj jaz projicirali nekam drugam v času. Podobno opaža Merleau-Ponty v svoji *Fenomenologiji zaznave*: »Med jazom, ki analizira zaznavo, in jazom, ki zaznava, vedno obstaja razmik.« Obstaja razlika, trdi in pri tem povzema Heglovo razlikovanje med »v sebi« in »zase«. Kadar si dejavno priklicujem v spomin nekaj iz svoje preteklosti, je vpletena »volja«, kot je to poimenoval Avguštin. Prav po tem je Aristotel ločeval človeški spomin od živalskega. Samo ljudje se *hoteno* vračamo v minuli čas.

Epizodične spomine, ki jih obudimo, pa večinoma spreminjamo v zgodbe. Če je pripovedništvo, kot trdi Paul Ricoeur v delu *Čas in pripoved*, »kupčkanje« različnih v čas umeščenih dejanj ali epizod, v življenju ali v leposlovju, v smisel vsebujočo celoto, pa jaz verjamem, da je pomen bistveno utemeljen v čustvu. Smiselno se zdi, da se pripoved, vseprisotna oblika človeške misli, v tem, da posnema spomin sam, osredinja na pomembno, medtem ko nepomembno izpusti. Kar ne vzbudi mojega zanimanja, večinoma pozabim. Zgodbe o spominu in leposlovju so sestavljene tudi iz odsotnosti – vsega tistega građiva, ki je izpuščeno.

Že leta 1895 sta psihologa Alfred Binet in Victor Henri testirala spomin otrok s seznanji nepovezanih besed v nasprotju s smiselnimi odstavki.

Otroci so si veliko boljše zapomnili smiselne odlomke, vendar so jih izpraševalcema obnovili z lastnimi besedami. Ohranili so, če si izposodim oznako ruskih formalistov, *fabulo*. Zgodbo o Pepelki lahko povemo na veliko različnih načinov in podrobnosti nemara variirajo, toda *fabula*, okostje zgodbe, ostaja enaka. Pripovedni način postavlja v kontekst pomen ali valenco, neločljivo vsebovano v vsakem čustvu. Poveže in osmisli ločene čutne in čustvene prvine.

Toda Avguštinova ugotovitev, da se čustvo v spominu zamegli, nesporno velja za naše epizodične spomine. Ohlajevanje čustev, ki spada k takšnemu pomnjenju, je vgrajeno v naravo tovrstnega spomina, kajti prav naglo se prelevi v pripoved. Surova čustvena snov spominov se preoblikuje in nato iz odmaknjene lege pove v obliki zgodb. To preoblikovanje se v veliki meri, če ne v celoti, zgodi nezavedno. Ko se, denimo, spomnim, da sem leta 1982 osem dni preživela v bolnišnici zaradi nevzdržne migrene, ki me je pestila več mesecev, ne podoživljam ne bolečine ne čustvene stiske, čeprav so podobe v mojem umu od žalosti obarvane sivo.

Nič več se ne spominjam, kaj se je dogajalo vsak posamični dan v bolnišnici, temveč samo nekaterih pobliskov – bolničarke, ki je bila menda prepričana, da so bolniki z migreno bodisi nevrotiki ali pa simulanti, stažistov, ki so me v nedogled spraševali, kdo je predsednik države, in svojega zdravnika, ki je bil po vsem sodeč obupan, ker mi ni šlo na boljše. Spominjam se, da sem ležala v bolniški postelji, nič več pa si ne morem jasno priklicati pred oči sobe. Kljub temu v sebi nosim umsko sliko, verjetno jo sestavlja več bolnišničnih sob, ki sem jih obiskala ali videla v filmih. Pomenljive čustvene dogodke odlagamo v vizualni okoliš, kamor smiselno spadajo, vendar tisto, kar vidimo v svojem umu, najverjetneje ni prida podobno zadevi sami. Kar sem ohranila, je zgodba in nekaj uporabnih mentalnih podob, iz tistega verbalnega poročila pa se je marsikaj porazgubilo.

Dejstvo, da sem to bolnišnično bivanje uporabila v svojem prvem romanu *Na slepo*, stvari dodatno zaplete, saj sem epizodo iz svojega življenja, tisto, ki sem jo bržkone že prej spominsko priredila, nato predelala v leposlovje. Oboje, spominska zgodba in roman, sta bila ustvarjena nezavedno. Poleg tega se svojega sedemindvajsetletnega jaza ne spominjam zvesto. Vmes je poteklo preveč časa. Zlahka pa premestim prizor in se zagledam v tretji osebi – zmahano mlado svetlolasko, polno vbrizganega thorazina, kako strmi v strop. Bolnišnično poglavje iz *Na slepo* je francoski režiser Claude Miller spremenil v film, *La Chambre des Magiciennes*. Moja izkušnja iz leta 1982 v bolnišnici Mount Sinai se je razmnožila v tri zgodbe z isto *fabulo*: moj lastni narativni spomin na stvarni dogodek, na njem zasnovano

zgodbo moje osebe iz romana in na njeno zgodbo v filmu, v upodobitvi igralke Anne Brochet. Vsaka je drugačna in vsaka je zgrajena kakor pripoved, ki črpa iz imaginarnega, tistih preurejevalnih procesov, svojstvenih za zavestno dosegljive spomine.

Nevroloških raziskav o domišljiji ni veliko. Toda članek iz leta 2007 o pacientih z dvostranskimi poškodbami hipokampusa ugotavlja, da so trpeli zaradi poslabšanih domišljjskih sposobnosti ter tudi slabšega spomina. V *The Journal of Neuroscience* je bil istega leta objavljen članek *Raba domišljije za razumevanje nevralne osnove epizodičnega spomina* izpod peresa istega tima, D. Hassabisa idr. Na osnovi skenov, narejenih z magnetno resonanco, povzema: »... nazorno smo prikazali, da se med priklicem epizodičnega spomina in vizualizacijo namišljenih dogodkov rekrutirajo predeli možganskega omrežja s hipokampusom vred.« Aktivirani del možganov je obsežno omrežje v možganski skorji, ki je vključeno pri kognitivnih funkcijah »na visoki ravni«, a ne samo pri epizodičnem spominu, temveč tudi pri razmišljanju o prihodnosti, prostorski navigaciji, teoriji uma in privzetem omrežju. Udeleženci so dobili tri naloge, razdeljene na rubrike: priklic spomina, poustvaritev in domišljija. Pomembno je, da so jih prosili, naj pri vseh teh scenarijih ostanejo čustveno nepristranski.

Avtorji so epizodični spomin razdelili na »konceptualne sestavine«, kot so jih poimenovali, med drugim na občutek subjektivnega časa, narativno strukturo in samoobdelavo. Postavili so hipotezo, da je v namišljenih, proti drugim usmerjenih scenarijih manj samoobdelave kot v avtobiografskih, kar je razumna misel, dokler se človek ne vpraša, kaj pravzaprav pomeni samoobdelava. V čem natančno namišljena zgodba, ki jo snujem o vas, njej ali njem, ne vključuje mene? Mar niso vse te pripovedi – priklicane v spomin, poustvarjene ali namišljene – povezane z mojim jazom in del moje subjektivne izkušnje? Poleg tega, mar niso te pripovedi vsaj deloma predstavljene v jeziku in s tem neizogibno umeščene na osi diskurza? Ne obstaja noben zaimenski *jaz* brez nekega *ti*. Ko razmišljam o tebi, mar nisi del mene? Kaj se tukaj procesira? Bi ne bilo nujno, da bi se nevrologija posvetovala z drugimi strokami, če naj izpopolni to postavko: samoobdelava? Mar ne bi v tem primeru koristil fenomenološki pojem utelešenega jaza? Kaj pa psihoanalitska teorija s svojimi notranjimi objekti, transferjem in protitransferjem? Sta lahko epizodični spomin in domišljija, navzlic učinku umirjanja, res kdaj docela ločena od čustva?

V izčrpani študiji o samoobdelavi v nasprotju z obdelavo drugega, ki je bila leta 2009 objavljena v *Psychological Review*, Dorothée Legrand in Perrine Ruby ugotavljata: »Avtorji prej omenjenih študij... so postavili hipotezo,



da bi se moral določeni cerebralni substrat sistematično bolj aktivirati, ko gre za *jaz* v nasprotju z *ne-jazom*. Najin prikaz dokazuje, da to cerebralno omrežje, o katerem govorijo oni, ne kaže takšnega funkcionalnega profila.«

Vljudno domnevam, da so se mnogi raziskovalci, ki sta jih ocenili D. Legrand in P. Ruby, izgubili v filozofski divjini osebnosti. Na eksplicitni predstavitveni ravni epizodične in domišljajske pripovedi se mi razlikovanje med samoobdelavo in obdelavo drugega zdi popolnoma umetno.

V osupljivem članku iz leta 2011, *Telesni jaz: implicitno poznavanje tistega, kar je eksplicitno neznano*, so Frassinetti, Ferri, Maini in Gallese izpeljali dva poskusa, da bi razvozlati to vprašanje: »Neposredno smo primerjali implicitno in eksplicitno poznavanje telesnega jaza, da bi preverili hipotezo, da je osebna telesna prednost, tj. podpora pri razlikovanju svojih v primerjavi s telesnimi efektorji<sup>2</sup> drugih ljudi, izraz implicitne telesne vednosti.« V prvem poskusu so udeležencem predstavili tri fotografije, drugo vrh druge, njihovih lastnih in tujih dlani in stopal, kot tudi predmete, ki so pripadali njim ali drugim – prenosne telefone in čevlje. Naročili so jim, naj spodnjo ali zgornjo sliko uskladijo z osrednjo »ciljno«. Pri tej nalogi se je pokazala izrazita prednost pri osebnih rečeh. Drugače povedano, ljudje so se bistveno bolje izkazali pri usklajevanju lastnih telesnih delov kot pa telesnih delov drugih. Pri predmetih tovrstne prednosti ni bilo. V drugem poskusu ni bilo ciljne podobe, samo prazna bela škatla na sredini. Tokrat so vsakega udeleženca vprašali, katera od dveh drugih slik je njegova *lastna* roka, stopalo, telefon ali čevlj. V tem primeru ne le, da ni bilo nobene prednosti pri osebnih rečeh, temveč so bili rezultati pri prepoznavanju lastnih telesnih delov celo slabši, kar pa se ni zgodilo pri prepoznavanju osebnih predmetov.

Hipoteza pravi, da je pri prvi nalogi na delu nezavedna motorična predstava naših teles, medtem ko je za eksplicitno nalogo treba poklicati na pomoč »telesno identiteto«, kot so jo poimenovali avtorji. Telesna identiteta (ali *telesna podoba*, kot jo imenuje Shaun Gallagher v svojem delu *Kako telo oblikuje um*) je zavestna in ne nezavedna ideja. To je jaz, ki je zaznan kot neki drugi jaz. Pri eksplicitni nalogi odziv ni avtomatičen; človek mora o stvari razmisliti; razmislek pa poleg vizualne gradnje pogosto vključuje lingvistično. Je tisto *moje* stopalo? Ali stopalo nekoga drugega? Vredno je citirati, kaj so ugotovili avtorji: »Povzeto, naši rezultati prvič kažejo, da se predstavitev naših telesnih efektorjev ne le razlikuje od načina, kako predstavljamo nežive predmete, temveč je – kar je pomembnejše –

---

<sup>2</sup> Efektor: organ ali tkivo, ki se fiziološko odzove na dražljaj. (Op. prev.)



dostopno vsaj na dva različna načina: eden je impliciten, medtem ko je drugi odmaknjen, kakor pri tretji osebi.« Ta nezavedna/zavedna razlika je bistvena za razumevanje tega, čemur raziskovalci nevropodob pravijo »samoobdelava«.

William James je dejal, da imajo vsi osebni spomini »toplino in zaupnost«, neko lastno svojstvo. Če za individualnost ali identiteto uporabim latinsko besedo, imajo moji spomini *ipsnost*. Toda prav tako jo imajo moje fantazije, izkušnje življenja med branjem, moje misli o drugih, moja čustva o lastnih namišljenih osebah in moje sanje. Jamesova »toplina in zaupnost«, ta občutek lastništva, nista čustveno nevtralni. In kot je Freud poudaril v *Razlagi sanj*, naj bodo naše sanjske zgodbe še tako brezumne ali bizarne, čustva, ki jih vzbujajo v nas, niso namišljena. Tu navaja raziskovalca sanj, Strickerja: »Če se bojim roparjev v sanjah, so ti roparji resda namišljeni – toda strah je resničen.«

Medtem ko se na Proustov v čaj namočeni kos magdalenice lahko sklicuje že tako rekoč vsakdo, pa tu ni najbolj zanimivo, da kolaček v pripovedovalcu obudi spomine na otroštvo, marveč predvsem, da okus sprva priključuje *zgolj občutek*. »... enak je učinek ljubezni, ki prepoji človeka z nekakšno dragoceno snovjo, vendar ta snov ni bila v meni, snov sem bil jaz sam.« Šele ko val vznesenosti upade, se Proustov pripovedovalec vpraša: »Kaj je pomenila?« Pomen, ki ga raziskuje sedem knjig prvoosebne pripovedi v *Iskanju izgubljenega časa*, tiči v valovanjih subjektivne izkušnje – čustvenega jaza v prostoru in času. Pripovedovalec najprej zazna in občuti. Potopljen je v predmiselno zavest čutne stvarnosti, ki je hkrati nekako tudi spominjanje. Šele pozneje razmisli o tem, razmislek pa zahteva, da sebe dojame kot objekt samemu sebi, tako kot dojema druge ljudi. Mar ni potemtakem logično, da na eksplicitni zavestni ravni pripovedovanja zgodb »samoobdelave« ne moremo ločiti od »obdelave drugih«?

Pripovedujoči jaz je jaz v času. Potopljeni smo v čas, ne nujno v tistega, ki ga meri ura, čeprav se odrasli sklicujemo nanj, zagotovo pa ne v fizikalni čas. Živimo v subjektivnem času, zaporednem času svoje zavesti, in tisto, kar se zgodi prej, postane šablona za nekaj, kar se bo po našem pričakovanju zgodilo pozneje. Pretekle zaznave prek ponovitev ustvarjajo prihodnje.

[...] Ko jih je imel moj nečak Ty pet in se je peljal v družinskem avtu, je prišel do osupljivega odkritja. Ozirajoč se na cesto za sabo je zaklical: »Tisto je preteklost!« Se nato obrnil proti cesti pred avtom in zavrnil: »Tisto je prihodnost!« Sečišče te pretakajoče se stvarnosti časa in prostora je bil seveda Ty sam.

Vemo, da je oblika časa oziroma časovno usklajevanje tudi del detinstva. Psihoanaliza, raziskave o navezanosti in raziskovalci detinje dobe, kakršen je Daniel Stern, so bistveni za naše pojmovanje tega, čemur lahko rečemo intersubjektivna glasba zgodnjega življenja, predverbalne melodije prvih človeških stikov. Kot je postuliral John Bowlby, ti ritmi navezav bistveno vplivajo na tovrstno ureditev pozneje v življenju. V empirični raziskavi glasovnih medsebojnih vplivov med odraslim in detetom, *Ritmi dialoga v detinstvu*, avtorji izhajajo iz diadnega pogleda na zgodnje sporazumevanje. Pretanjena analiza ritmične dialektike med materjo in otrokom oskrbi temelj za otrokove nadaljnje družbene in kognitivne izkušnje, s tem da oblikuje »časovna pričakovanja«, kot so jih poimenovali. Ta telesna, čustvena pričakovanja oblikujejo temelj za os diskurza in pripovednega jaza. Otrokove predmiselne zavestne zaznave še niso namenjene *njemu samemu* v artikulirani zgodbi. Toda te globoko nameščene telesne metrike, motorično senzorni utripi sebe in drugega se vseeno spojijo z genetskim temperamentom v dinamični sinaptični rasti, ki spremlja zgodnje čustveno učenje. V svoji knjigi *Emocionalna nevrologija* Jaak Panksepp zapiše: »S psihološkega vidika bi rekel, da je glavna reč, ki dozori (v otrokovih stikih s svetom) pri čustvenem razvoju, povezava notranjih čustvenih vrednosti z novimi življenjskimi izkušnjami. Toda poleg epigenetskih procesov, povezanih z osebno čustveno izkušnjo vsakega posameznika, ki vodi v edinstvene čustvene navade in značilnosti, obstaja tudi spontan nevrobiološki razvoj čustvenih in vedenjskih sistemov med otroštvom in adolescenco.«

Ljudje smo bitja subjektivnega časa, zasnovanega v nebesednih dialogih detinstva, ki se zatem razvijejo v jezik in njegovo naravno posledico, zgodbo. Naj bo narativni jaz še tako pomemben, pa se povsem strinjam z Danom Zahavijem, ki v svoji knjigi *Subjektivnost in osebnost* zapiše: »Ravnamo upravičeno, če svojo osebnost skrčimo na tisto, o čemer lahko pripovedujemo?« Nato doda: »Pripovedovalec bo v življenjske dogodke neizogibno vtisnil red, kakršnega v času doživljanja niso imeli.« Proustova »dragocena snov«, o kateri pove, da je bila on sam, odzvanja v Pankseppovi predelavi znamenitega Descartesovega *cogito ergo sum* v *čutim, torej sem*. Panksepp v *Nevralni naravi osrednjega JAZA* ta JAZ umesti v možgansko deblo: »... zmožnost, da doživljamo surovo čustvo,« trdi, »je morda bistveni predhodnik predvidevanja, načrtovanja in zatorej premišljene namere.« Sama bi temu seznamu dodala pripoved.

[...] *Pripovedke iz zibke*, ki jih je uredila Katherine Nelson, se osredinijo na monologe Emily Oster, ki so jih posneli, preden je zaspala, med njenim enaindvajsetim in šestintridesetim mesecem. Ti samogovori so osupljiva

ponazoritev tistega, kar je Vygotsky poimenoval zasebni govor, na stopnji, preden ga nadomesti notranji govor. Priča smo klepetavemu sprotnemu napovedovalcu, ki še ni šel v ilegalo. Navajam del monologa, v katerem enaindvajsetmesečna Emily klepeče s svojo lutko.

*Punčka ne ponoči*

*ker punčka joka*

*večerjo v v v tem*

*tako moja punčka je večerjo*

*punčki slabo*

*večerjo ...*

*punčka ne je*

*ne je brokoli ne*

*potem*

*punčka ne je*

*Emmy ne je večerjo*

Tu ni nobenih ustaljenih časov, ki bi določali preteklost, sedanost in prihodnost, nobenega zaimenskega *jaza*. Sta pa tretjeosebna punčka in tretjeosebna Emmy, lika, ki se mešata v nekakšni protopripovedi. Emily se verbalno predstavlja kot zastopnica same sebe in opiše niz dejanj, da bi osmislila svoje čustvo: spomin, da se je počutila slabo, ni jedla, ni mogla spati. Tretjeosebna »Emmy« ima prednost pred prvoosebni »jaz«, kajti samozavedanje sebe, resničnost »zase« nastaja, ko vidi sebe, kakor jo vidijo drugi, tisti bistveni drugi, ki Emmy prepoznajo kot zastopnico in akterko na svetu.

Emilyjini monologi so v knjigi izdatno razčlenjeni, dve stvari pa nista omenjeni, mogoče zato, ker sta preveč očitni: imeti pripovedovalca, zunanjega in govorečega ali pa notranjega in molčečega, je način, kako delaš družbo samemu sebi. V jeziku se drugo vedno dotika *jaza*, že zato, ker ga s tem izraža.

Nekateri spomini nimajo pripovedovalca in ne časa, razen sedanosti. Leta 1961, ko je bila moja sestrična Nette stara leto dni, je s starši in sestro odpotovala v Afriko. Njen oče, moj stric, je bil zdravnik, zaposlen v Bambuliju, v takratni Tanganjiki. Nette se je naučila svahili, ta jezik pa pozneje pozabila. Pri treh letih se je namreč z družino vrnila na Norveško. Nette v zavesti ni ohranila nobenih spominov na Afriko, nato pa je leta 2007 s soprogom Madsom obiskala Tanzanijo. Ko je prispela v Bambuli, jo je takoj preplaval občutek domačnosti. Vonjave, barve in zvoki so prispevali k opojnemu občutku, da je prišla domov. Nekega popoldneva sta Nette in Mads na cesti naletela na gručo šolark, in čeprav se niso mogli pogovarjati v skupnem jeziku, so se sporazumevali z nasmehi, smehom in kretnjami. Mads je predlagal, naj Nette zabruna melodijo, ki se je spominjala iz otroštva, melodijo pesmi, ki jo je družina nekoč pela, besedilo pa se je porazgubilo. Ko so deklice zaslišale napev, so povzele in Nette, osupla, z njimi. Drug za drugim so se v njej prebudili izgubljeni verzi in Nette

je glasno, veselo zapela. V tem trenutku oživiljenega spomina je po vsem sodeč izpuhtelo vmesnih enainštirideset let. Štiriinštiridesetletna ženska in malčica sta se sešli.

Ta spomin ni epizodičen, in čeprav sem ga povedala v obliki zgodbe, obuditev pesmi in valov veselja, ki ju je doživela moja sestrična, nista pripoved, temveč oblika nenamerne spomina. John Hughlings Jackson, nevrolog iz 19. stoletja, je tovrstno ponavljajoče se, priučeno znanje poimenoval *avtomatizmi*. Avtomatizem je proprioceptijski<sup>3</sup>, povezan z mojo telesno orientacijo v prostoru, čemur je Merleau-Ponty dejal *telesna shema*, in zajema moje motorično senzorične zmožnosti. Zaznavni kontekst – vid, sluh in vonj – so učinkovali kot namigi in nekoč naučene, vendar izgubljene besede v svahiliju so se avtomatično povrnile. Da je Nettin izbruh spomina pospremil val radosti, je pomembno *samo po sebi*. Čustvo zaznamuje izkušnjo z *valenco*, ugodno ali neugodno, v okviru niza užitek–bolečina. Ostaja docela na ravni čutov in predmiselno, dokler se ne vprašamo: Kaj je to pomenilo?

Najbolj dramatična oblika telesnega predmislnega, nenamerne spomina pa je poblisk nazaj. Po prometni nesreči so se mi štiri noči zapored dogajali retrospektivni pobliski, ki so me s sunkom metali iz sna. Trdovraten, ponavljajoč se in strašen je bil ta spomin vizualno motorično podoživljanje trka. Kakor dokazujeta psihoanalitika Françoise Davoine in Jean-Max Gaudillière v knjigi *Zgodovina izza travme*, ta oblika travmatičnega spomina obstaja zunaj časa in jezika. Ni v preteklosti. Gre za spomin, za kakršnega je Avguštin rekel, da si ga nihče *ne bi želel* imeti. V članku iz leta 1993 nevrobiologa van der Kolk in Saporta izrečeta enako trditev: »Ta doživetja se zatem nemara enkodirajo na zaznavno-gibalni ravni brez prave umestitve v prostoru in času. Prav zato jih ni mogoče zlahka prevesti v simbolični jezik, potreben za jezikovni priklic.« Prevod v besede pomeni mesto v prostoru in času; pa tudi odmik in, morda ironično, večjo gibljivost v spominu. Prav ta pa poskrbi za ohlajevanje in za ustvarjalne vidike pripovedi, bodisi v spominu bodisi v leposlovju.

Freud v *Onstran načela ugodja* navaja Kanta, za katerega sta »čas in prostor 'nujni obliki misli'« in nato nadaljuje: »Naučili smo se, da so nezavedni umski procesi sami 'brezčasni'. To najprej pomeni, da niso urejeni časovno, da jih čas nikakor ne spreminja in da jih ne moremo povezovati s pojmom časa.« V nasprotju s sekundarnim procesom ta primarni proces, kot ga je poimenoval Freud, ne razlikuje med preteklostjo, sedanostjo in

---

<sup>3</sup> Proprioceptija: čutno zaznavanje lastnega telesa. (Op. prev.)

prihodnostjo. To obliko arhaične misli bežno uzremo v sanjah, ki so bolj trdne, čustvene in povezovalne kot budna misel, ter v Emilyjinih zgodnjih samogovorih, v katerih subjektivni čas še ni povsem kodiran v jeziku.

Ne preseneča, da je ustvarjalnost večidel nezavedna. Psihoanaliza že dolgo ve, da smo samim sebi tujci, pojem nezavednega nas spremlja najmanj od Leibniza, od 17. stoletja. Celotni ustvarjalnosti v obeh mišljenjskih načinih – umovanju in pripovedovanju – lahko sledimo do te brezčasne razsežnosti človeške izkušnje oziroma, če naj se tako izrazim, do razsežnosti z motorično senzorično časovnico, ne pa do samorefektivnega časa. V pismu Jacquesu Hadamardu je Albert Einstein zapisal, da ne jezik ne »kakršne koli druge vrste znakov, ki jih je mogoče posredovati drugim,« niso pomenljivo opredeljevali njegovih misli. Njegovo delo, je rekel, je bilo rezultat »asociativne« igre, zanj sta bila značilna »vizualno in motorično« in imelo je »čustven temelj«. Tudi znameniti matematik Henri Poincaré je poudarjal nezavedne izvore svojih dognanj.

[...] Vsake toliko plane na dan neka formula, pesem, esej, roman, kakor v budnih sanjah. Pesnik Czesław Miłosz je nekoč dejal: »Vse svoje življenje, če sem odkrit, sem pod vplivom daimona in ne razumem povsem, kako so nastale pesmi, ki mi jih je narekoval.« William Blake je povedal, da je bila njegova pesnitev *Milton* »napisana po neposrednem nareku ... brez premisleka in včasih proti moji volji«. Nietzsche je opisal misli, ki so ga obšle kakor strela z jasnega: »Glede tega nikdar nisem imel izbire.« Zadnje strani mojega romana *Bridkosti nekega Američana* so bile napisane v transu. Zdelo se je, da se pišejo same. Takšna razodetja morda izhajajo iz let delovnega življenja, branja, učenja in preudarjanja, a kljub temu vzniknejo kakor razodetja.

Pri nevroloških raziskavah sem vedno znova naletela na naslednjo opredelitev ustvarjalnosti: »Stvaritev nečesa novega in uporabnega v okviru nekega družbenega konteksta.« Koristnega? So imeli delo Emily Dickinson za koristno? V njenem družbenem kontekstu njene radikalne, plamteče izvirne pesmi niso imele nobenega mesta. So koristne danes? To raziskovalno definicijo moramo ustvarjalno razumeti v korporativnem izrazoslovju poznega kapitalizma. Še ena sestavina ustvarjalnosti, ki nastopa v teh študijah, pa je divergentno (raznosmerno) mišljenje ali DT. V neki študiji so skenirali udeleženceve možgane, ko so ti »proizvajali mnogovrstne rešitve za ciljna vprašanja«. Več rešitev, večja ustvarjalnost, ampak to je butasto, kakor je pronicljivo povedal že Poincaré. Ljudje nismo stroji ali računalniki, temveč utelešena bitja; vodijo nas obsežna nezavedna in občutena čustva.

Pogosto sem se vprašala: zakaj povedati eno izmišljeno zgodbo in ne druge? Teoretično lahko romanopisec piše o čemer koli, vendar ne ravna tako. Zdi se, kakor da *fabula* že čaka in jo je treba trudoma izkopati ali priklicati iz spomina.

Ta proces ni izključno rezultat t. i. višjega spoznavanja; ni zgolj spoznaven ali lingvističen. Kadar pišem, v svojem umu vidim podobe in čutim ritme svojih stavkov, utelešena časovna pričakovanja, vodijo pa me nagoni občutki za pravilno in napačno, občutki, ki se ne razlikujejo dosti od tistega, kar se mi je kot pacientki dogajalo med psihoterapijo. Kakor je razložila moja analitičarka, me prešine sunek prepoznave, ki pa nikdar ni samo razumsko dognanje, temveč pomen vedno začutim: *Moj bog, to je res, in če je res, moram svojo zgodbo napisati znova!*

Leposlovna dela se rodijo iz enake sposobnosti, ki izkušnjo, razločno vtisnjeno v spomin, preobrazi v pripovedi, toda oblikovala so se nezavedno. Tako kot epizodični spomini in sanje tudi leposlovje poustvari globoko čustveno gradivo v smiselnih zgodbah, čeprav osebe in zaplet v romanu niso nujno zasidrani v stvarnih dogodkih. In ni treba, da smo kartezijski dualisti, da bi domišljijo pojmovali kot most med brezčasnim, osrednjim senzorično-motoričnim čustvenim jazom in povsem zavedajočim se, pre-mišljujočim in/ali pripovedujočim, lingvistično kulturnim jazom, zakoreninjenim v subjektivno intersubjektivnih realitetah časa in prostora. Po vsem sodeč je torej pisanje leposlovja, ustvarjanje namišljenega sveta, kakor obujanje spomina na nekaj, kar se ni nikoli zgodilo.

*Prevedla Miriam Drev*