Bara Kolenc

FIGURA DVOJNIKA: OD KOMEDIJE K PSIHOZI

Bara Kolenc

FIGURA DVOJNIKA: OD KOMEDIJE K PSIHOZI

Skodelica kave

Bara Kolenc
FIGURA DVOJNIKA: OD KOMEDIJE K PSIHOZI

Knjižna zbirka SKODELICA KAVE
Urednika zbirke: Karmen ŠTERK in Mirt KOMEL

Copyright za slovensko izdajo po delih in v celoti FDV, 2024.
Fotokopiranje in razmnoževanje po delih in v celoti je prepovedano.

Izdajatelj: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV
Za založbo: Iztok Prezelj, dekan
Ljubljana, 2024

Recenzenta: Blaž Lukan, Rok Benčin
Jezikovni pregled: Mirt Komel
Naslovnica: Brod po predlogi Jasmine Ploštajner
Prelom: Zavod Vizar
Tisk: Demat d. o. o.

Knjiga se tiska kot sprotni tisk.

Knjiga je izšla ob finančni podpori Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.091

KOLENC, Bara
Figura dvojnika: od komedije k psihozi / Bara Kolenc. - Ljubljana : Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2024. - (Knjižna zbirka Skodelica kave)

ISBN 978-961-295-098-9
COBISS.SI-ID 215304963

KAZALO

Zahvale 7
Uvod 9

PRVI DEL
FIGURA DVOJNIKA 11
1. Dvojnik – burka duhov 13
2. Kam usmeriti pogled? 25
3. Doppelgänger 30
4. Manko manka 35
5. Égalité, fraternité in masaker 42
6. Nivoji (ne)gotovosti 49

DRUGI DEL
OD KOMEDIJE K PSIHOZI (PARADIGMA AMFITRION) 57
7. Amfitrion 59
8. Plavt 68
9. Molière 73
10. Kleist 77
11. Sosie – prvi *alter ego* 88
12. Psihoza *Kluba golih pesti* 94

Zaključek 101

Literatura 105
Iz recenzij 109

Zahvale

Ta drobna študija je nastala davnega leta 2004 in je vse odtlej tičala v (digitalnem) predalu. Točno po dvajsetih letih se je torej namenila ugledati luč sveta – zahvaljujoč v prvi vrsti Mirtu Komelu, uredniku zbirke Skodelica kave, ki se mu iskreno zahvaljujem za natančno branje rokopisa in za koristne komentarje. Zahvala gre tudi kolegu Gregorju Modru za spodbudo, naj malo pregledam svoje zaprašene besedilne zaloge in jih delim še s kom drugim razen s sosednjimi datotekami. Navsezadnje – in nikakor ne nenazadnje – sem dolžna veliko zahvalo Mladenu Dolarju, ki je najbolj zaslužen, da so bili porodni krči tega besedila v tistem davnem času kar najmanj boleči. Zahvala za vse tedanje nasvete gre tudi Janezu Vrečku. Seveda pa se zahvaljujem tudi vsem svojim bližnjim – družini in prijateljem – za živo izmenjavo misli, za uvidevnost in podporo, za neomajnost, globino duha in neomejenost (v vseh pogledih).

UVOD

Knjiga obravnava figuro dvojnika, ki od antike do danes naseljuje evropsko literaturo. Njen namen ni pregled različnih literarnih upodobitev dvojnika niti njihova žanrska ali tematska klasifikacija, temveč iskanje odgovora na neko specifično vprašanje, ki pa vendarle ni povsem marginalno. Zadeva namreč temeljni obrat v literarni in širši umetniški obravnavi dvojnika, do katerega je prišlo v času zatona klasicizma in ob rojstvu romantike. Osrednje vprašanje te študije je, kako in predvsem zakaj se je figura dvojnika iz komične, kakršna je nastopala v klasični komediji od antike do klasicizma, nenadoma spremenila v grozljivo – in kot zloglasni *Doppelgänger* postala osrednji motiv gotskega romana 19. stoletja, doživela vrhunsko obdelavo v psihološkem realizmu Dostojevskega, nato pa takoj v začetku 20. stoletja vstopila tudi v film. Kakor se bo izkazalo, to vprašanje presega zgolj literarni problem, saj ga moramo brati kot simptom neke globlje družbene in duhovne spremembe, do katere je prišlo v času po francoski revoluciji. Ker dvojnik ni nič drugega kot podoba subjekta, njegov odsev oziroma njegova hrbtna plat, je

treba vzrok za spremembo figure dvojnika iz komične v grozljivo iskati v spremembi same konstitucije subjekta. Nekaj se je radikalno premaknilo v začetku 19. stoletja, torej z rojstvom moderne države, z vzponom pozitivne znanosti in z zagonom razsvetljenskega projekta, ki je subjekta postavil v središče univerzuma (njegovo bleščečo pot – *mehr Licht!* – pa sta že nekoliko prej začrtala Kantov kopernikanski obrat in Fichtejeva filozofija Jaza).

Prvi del knjige se posveča določitvi pojava dvojnika in vprašanju komičnega in grozljivega. Naša analiza izhaja iz psihoanalize, zlasti iz Freuda in Lacana, ki ugotavljata, da dvojnik bistveno zadeva samega subjekta – ga preddoloča in vanj intervenira na nek ključen in določujoč način. Drugi del knjige se ukvarja z mitom o Amfitrionu, ki velja za paradigmo figure dvojnika v zahodni kulturi. In to ne le zato, ker prav ta mit nekje na svoji poti številnih obdelav in predelav vpelje prvega *alter ega* v evropski zgodovini: znamenitega Sosia, ki je v nekaterih jezikih (denimo v francoščini in italijanščini) postal občno ime za dvojnika. Psihoanalično branje nam namreč razkrije, da se v mitu o Amfitrionu preko serije podvojitev vzpostavijo vsa temeljna razmerja, ki v jedru določajo subjekta: razmerje do drugega (so-druga), razmerje do objekta (objekta želje in užitka) in razmerje do gospodarja (velikega Drugega, Zakona, Imena očeta). In ker je Amfitrion paradigma, skušamo v drugem delu skozi primerjavo treh njegovih najbolj znamenitih dramskih obdelav – Plavtove, Molièrove in Kleistove – izslediti tiste ključne premike v strukturi in pomenskih poudarkih besedil, ki so botrovali spremembi figure dvojnika iz komične v grozljivo.

PRVI DEL
FIGURA DVOJNIKA

1. Dvojnik – burka duhov

Dvojnik buri duhove od pradavnine do danes. Idejo dvojnika srečamo že v animizmu plemenskih skupnosti, kjer je bila podvojitev v obliki sence, odseva ali upodobitve na tak ali drugačen način povezana s smrtjo. Pripadniki plemenskih skupnosti so senco ali odsev dojemali kot vitalen del njih samih, kot svojo dušo, življenjsko substanco, ki je bila na ta način vidna, oprijemljiva, a obenem tudi ranljiva: zato sta tako senca kot odsev človeka – denimo na vodni gladini – predstavljala vir nevarnosti, občutka ogroženosti in strahu. Ta lebdeča, krhka materialnost je bila s človekom neločljivo povezana, bila je njegov podaljšek, ekstenzija v polje vidnega, v njegovo perceptivno okolje, in skupaj z njim je tudi umrla. Upodobitev v obliki kipca ali risbe, na drugi strani, je bila že stvaritev človekovih rok, od njega se je lahko ločila, in tudi potem, ko je njen nosilec umrl, je lahko še naprej obstajala.

Brž lahko opazimo, da gre pri *upodobitvi* za neko drugo shemo podvojitve kot pri *senci* ali *odsevu*. Tu ne gre več za neposredno postvarjenje, utelešenje duše kot diha ali daha, ki postane človekov dvojnik v materialnem svetu, ampak je v podobi, lutki ali kipcu podvojeno prav človekovo telo, z namenom, da se vanj naseli njegova duša. Toda ta duša – in v tem je temeljna razlika – sama *ni materializirana*, temveč je nevidna, takorekoč *idealizirana*, vzdignjena ven iz snovnega, odtegnjena svojemu dahu, biološkim pogojem življenja. Kipec sam, ki je za razliko od sence ali odseva ločen od človeškega telesa in ima svoje neodvisno

mesto v okolju, ima tudi svojo lastno senco in svoj odsev – ki pa zdaj, ko je duša postala idealna, ne igrata več nobene vloge. Prav v tem prehodu od materializacije k idealizaciji življenjske substance, do katerega pride z upodabljanjem posameznika, je nemara prvi odmik totemističnih skupnosti od prvotnega animizma, ki odpre pot ideji preseljevanja duš (s katero so bili zlasti v totemističnih družbah povezani kastracijski rituali, obredi žrtvovanja in pokopa umrlih), teoriji metempsihoze, ki je, kot poroča Herodot, nastala v Starem Egiptu in so jo prevzeli tudi nekateri Grki, denimo Pitagora, a nikoli ni postala del uradne atenske religije – in nadaljni ideji njihovega breztelesnega podzemnega in kasneje tudi nebeškega bivanja, ki preide v Platonizem in nadalje v krščansko Novo zavezo.

Duša kot senca ali odsev je, skratka, telesna, deluje kot podaljšek telesa tistega, s katerim je zvezana, je poprisotenje in pričujočnost samega življenja. Nasprotno pa dvojnik kot upodobitev na nek paradoksen način ravno s tem, da je podoba za razliko od sence ali odseva oprijemljiva in obstojna, prinese neko raztelešenje duše, njeno idealizacijo, razsnovljenje – duša se, skratka, loči od življenja, postane nesmrtna, s tem pa se v človekovo neposredno povezavo z njegovo lastno živostjo vpne nek nezaceljiv razcep – prepad med snovnim in nesnovim, fizisom in psiho, med življenjsko substanco in življenjem duha.

Če je njegovo senco kdo pohodil ali zabodel, je človek čutil bolečino; če pa bi senco izgubil ali bi mu jo kdo ukradel, je verjel, da bo kmalu umrl. O tem poroča Frazer v svojem razvpitem delu *The Golden Bough*, neprekosljivi zbirki in analizi animističnih verovanj, obredov in

običajev, objavljeni prvič leta 1890 (nato pa v dopolnjenih in revidiranih izdajah še nekajkrat), ki velja za utemeljitveni akt moderne antropologije in primerjalne religiologije. Delo je takoj po objavi daleč preseglo meje znanstvenega diskurza in je postalo takorekoč svetovna uspešnica. Seveda so mu kasneje očitali evropocentrizem, imperializem, šovinizem, rasizem, itd., toda še danes je ta obsežna študija pomemben vir podatkov in primerov, nanj pa sklicujeta tudi Otto Rank, avtor prve psihoanalitične študije o problemu dvojnika, in Freud, zlasti v delu *Totem in tabu*.

Frazer o senci kot duši navaja številne primere z vsega sveta. Tako denimo na dveh otokih blizu ekvatorja, Emboyna in Uliase, ljudje opoldne niso zapuščali hiš, saj so se bali, da bodo umrli, kajti njihova telesa tedaj skorajda niso metala sence. Dolga senca pa je, nasprotno, v vseh kulturah predstavljala vir življenjske moči. Mangajci so recimo pripovedovali o mogočnem bojevniku Tukaitawi, katerega moč je naraščala in upadala skupaj z njegovo senco. Pojavil pa se je junak, ki je razkrinkal njegovo skivnost in ga ubil – točno opoldne. Frazer omenja tudi številne običaje, povezane s tem pradavnim strahom, ki so se ponekod ohranili do našega časa (se pravi vsaj do Frazerjevega časa pred dobrimi sto leti). Tako na primer ob pogrebih na Kitajskem »tik preden poveznejo pokrov na krsto, večina navzočih z izjemo najbližjih sorodnikov odstopi za korak ali dva ali pa se celo umakne v drug prostor, saj menijo, da je zdravje človeka v nevarnosti, če mu pripro senco v krsto«. (Frazer, 2001: 186) Pogrebci se ob spuščanju krste postavijo na tisto stran groba, ki je obrnjena stran od sonca. Grobarji in nosači krste pa »svoje

sence trdno pritrdijo k sebi, in sicer tako, da se čvrsto opašejo s trakom iz tkanine«. (Frazer, 2001: 186) Rank med drugim omenja splošno razširjen običaj v Nemčiji, Avstriji in Jugoslaviji – nekakšen test, ki so ga opravljali na božični ali novoletni večer: »kdor ne meče sence na steno sobe ob svetlobi svetilke ali čigar senca je brez glave, bo v roku enega leta umrl«. (Rank, 1971: 49)

V Grčiji in drugod po Južni in Vzhodni Evropi so starodavni običaj žrtvovanja človeka, ki so ga živega zazidali v temelje nove hiše (da bo stavba trdna in da se vanjo ne bodo naselili zli duhovi), kasneje nadomestili s tem, da so žrtvenika postavili na mesto gradnje in na njegovo senco položili temeljni kamen, pri čemer so verjeli, da bo človek, čigar senco so zazidali, v določenem in relativno kratkem času umrl. Še nedavno, piše Frazer, so na tem območju obstajali trgovci s sencami, katerih posel je bil, da so arhitektom priskrbeli mere senc, s katerimi so ti »zavarovali« zidove stavb. Tu je mera sence veljala za nadomestek sence same (tisti, ki je dal izmeriti senco, je torej pristal na žrtev in obljubo skorajšnje smrti), prav tako kot je nekoč senca človeka, na katero so postavili stavbo, nadomestila njegovo neposredno žrtvovanje. Ker pa je šlo za trgovce s sencami, »shadow-traders«, smemo sklepati, da so posamezniki revnejšega stanu dobesedno prodali svojo senco, torej svojo dušo in svojo dobro srečo. V trenutku pa, ko se je vmešal denar, ni šlo več za žrtvovanje bogovom, temveč za pakt s hudičem – šlo je prav za takšno pogodbo z lastno smrtjo, kakršno v Chamissovem romanu *Človek brez sence* (1814) sklene Peter Schlemihl nekako v istem času, ko je na jugu in vzhodu Evrope cvetel biznis s sencami.

Prav na to zgodbo, ki je v hipu postala mednarodna senzacija in ki danes velja za predhodnico slovitega motiva Doppelgängerja, se v *18. Brumairu* skliče Marx, ko zapiše, da se v kapitalizmu ljudje in dogodki »zdijo kakor narobe Schlemihli, kot sence, ki so izgubile telo«. (Marx, 1979: 483)

Prav tako so se ljudje v plemenskih združbah bali, da bi jim zli duh, ki prebiva v jezeru ali reki, vodna pošast ali žival, na primer krokodil, ukradel njihov odsev, se pravi njihovo dušo, zato so se izogibali vodnih površin, včasih določenih jezer ali rek, ki so jih imeli za zaklete, včasih temne vode, itd.. Tudi v zvezi s tem Frazer navaja številne primere. V stari Grčiji so na primer verjeli, da je zloslutno znamenje smrti, če je človek zagledal svoj odsev na vodni gladini ali v ogledalu: »Bal se je namreč, da bodo vodni duhovi odvlekli njegov odsev pod vodo, njega pa, oropanega duše, pustili umreti.« (Frazer, 2001: 188) Frazer meni, da je to verovanje tudi verjetni izvor mita o Narcisu – pri čemer je deležen Rankove kritike, ki, v skladu s Freudovo teorijo primarnega narcizma[1], opozarja, da v mitu o Narcisu ne smemo videti le elementa smrti, kakor Frazer, temveč prav tako tudi element ljubezni, erosa, fatalne privlačnosti. Spomnimo se samo čudovitega upesnjenja mita o Narcisu in Eho iz Ovidijevih *Metamorfoz:* »ko pije / lastne lepote ga videz očara, brezsnovno podobo / vzljubi in misli, da vidi telo, kar odsev je telesa«. (Ovidij, 1977: 34)

1 Izraz »narcizem« uporabljamo raje kot »narcisizem«, saj gre za neposredni prevod Freudovega izraza »Narcissmus« (ki pa je bil v angleščino v standardni izdaji preveden kot »narcissism«).

Na podlagi verovanja, da je odsev človeka na zrcalni površini njegova duša, ki se je na tak način materializirala, se utelesila, si lahko razložimo tudi običaje, ki so se po svetu ohranili do danes, denimo da se v prostoru, kjer leži mrtvec, pokrije vsa ogledala: »Bojijo se namreč, da duh ranjkega, ki se menda zadržuje v hiši vse do pogreba, ne bi vzel s seboj tudi njihovega zrcalnega odseva.« (Frazer, 2001: 188) Podobno razširjeno je verjetje, da se bolni ljudje ne smejo pogledati v ogledalo, kajti »med boleznijo je še posebno nevarno skozi odseve v zrcalu spuščati dušo iz telesa, saj takrat prav zlahka zbeži« (Frazer, 2001: 189), iz tega verovanja pa izhaja tudi vraža, da razbito ogledalo prinaša nesrečo. V Poejevi kratki zgodbi *William Wilson* (1839) v istem hipu, ko naslovni junak v dvoboju do smrti zabode svojega dvojnika in soimenjaka, pred seboj zagleda veliko ogledalo, v njem pa svojo lastno podobo, a z bledimi in s krvjo oblitimi potezami: »To je bil William Wilson, vendar ni več govoril šepetaje, in lahko bi si bil mislil, da jaz govorim, ko je dejal: ›Zmagal si in vdam se ti. Vendar si odslej tudi ti mrtev, mrtev za svet, za nebo in za upanje! V meni si živel, in zdaj, ko umiram, glej v tej podobi, ki je tvoja podoba, kako si do kraja ubil sam sebe!‹« (Poe, 1993: 30)

Podobno kot za senco in odsev je v plemenskih skupnostih veljalo tudi za upodobitev človeka, za njegov portret. Kar nekaj je primerov – še vedno je tu glavni vir Frazer – ko so se ameriški domorodci ustrašili fotografa in zahtevali, da jim izroči njihove fotografije, kajti verjeli so, da bo skupaj s portreti odnesel tudi njihove duše. Pri tem ne smemo pozabiti, da je prav 19. stoletje tudi čas razvoja fotografije, katere skrivnostna moč je na

fotografski papir pogosto lovila duhove umrlih – in burila duhove živih. Ob tem se seveda spomnimo Wildovega romana *Slika Doriana Graya* (1891), katerega portret ni prevzel le staranja njegovega telesa, temveč je ugrabil tudi njegovo dušo – v zameno za večno mladost in lepoto. Rank v Dorianovem portretu vidi materializacijo njegove slabe vesti (z zastrašujočimi očmi s stene bolšči vanj sam Nadjaz), obenem pa v natančni analizi ne le samega romana, temveč tudi psiholoških karakteristik njegovega avtorja dokazuje tezo o (patološki) narcistični strukturi, ki je povezana s paranoidnimi halucinacijami in s pojavom Doppelgängerja v književnosti 19. stoletja. Spomnimo se, da se v hipu, ko Dorian z nožem raztrga grozljivi starčevski portret, ki mu kaže njegovo lastno gnilobo, in se mrtev zgrudi, na njegovem obrazu zarišejo gube, medtem ko se na kosih platna pojavi njegova razkosana mladostna podoba.

Sam Doppelgänger, ki v trenutku svojega rojstva pravzaprav še ni bil on sam, se pravi, bil je dvojnik, a še ni bil grozljiv, je na svet prišel skozi svojo lastno ponesrečeno podvojitev. Znano je, da je izraz skoval Jean Paul v satiričnem romanu *Siebenkäs* (1796), ki je – čeprav tu dvojnik nastopa kot komična figura – sprožil serijo njegovih literarnih upodobitev v novem žanru gotskega romana. Nekoliko manj znano pa je, da je Jean Paul z izrazom *der Doppelgänger* pravzaprav poimenoval »obrok, pri katerem sta bili hkrati postreženi dve jedi«, medtem ko je dvojnika označil z izrazom *der Doppeltgänger*. Grozljivi dvojnik tako že v lastnem označevalnem spočetju skriva neko odvečnost in prevečnost, kjer se v podvojeno enost vselej že

zagozdi neka drugost, neka neodpravljiva razlika, nek *t*. In prav te razlike kot da nihče ne opazi: ohrani se pač tisto, kar bolje steče z jezika. *Doppelgänger*, ta izvorni obrok, je torej v toku jezika izgubil svojega označevalnega dvojčka in se postavil na njegovo mesto – na mesto tistega, ki tega, ki izgovarja njegovo ime, veliko bolj realno zadeva.

Pravcato doppelgängermanijo, ki je naselila gotsko in popularno literaturo, je slabih dvajset let po njegovi iniciaciji sprožil Hoffmannov roman *Hudičevi napoji* (1815–16), ki bi ga lahko imeli za nekakšen katalog najrazličnejših oblik figure dvojnika, instrumentarij vseh mogočih podvojitev in ponavljanj, za katerega Freud pravi, da vsebuje »dvojništvo v vseh njegovih stopnjah in odtenkih« (Freud, 1994: 20): od nastopanja oseb, ki zaradi enake pojave vzbujajo vtis identičnosti, mimo dodatnega stopnjevanja teh razmerij s preskakovanjem notranjih duševnih dogajanj z ene osebe na drugo – kar Freud označi za neke vrste telepatijo – pa do hiperinflacije podvojevanj in ponavljanj na vseh ravneh besedila. Tu, skratka, ne gre le za pojav dvojnika kot podobnika, temveč za popolno identifikacijo ene osebe z drugo osebo, kjer med »originalom« in »dvojnikom« ni več nobene razlike, kjer sta identiteti zamenjani ali celo zlepljeni skupaj v eno samo, ki pa se zopet začne cepiti in deliti. Kot pravi Freud, gre v tem romanu »za podvojitev Jaza, za delitev Jaza, za zamenjavo Jaza« (Freud, 1994: 20), obenem pa še za nekakšno večno vračanje enakega, za množenje in ponavljanje »istih potez obraza, značajev, usod, zločinskih dejanj in celo imen skozi več sledečih se rodov«. (Freud, 1994: 20)

Motiv grozljivega dvojnika, hudičeve sence, nevarnega pomočnika in kradljivca duše je naselil nepreštevne pripovedi in romane, med katerimi velja omeniti vsaj najznamenitejše, začenši seveda s *Frankensteinom* Mary Shelley (1818) in s Hoggovo novelo *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1924), pa nadalje roman Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847) in vse do hitov konca stoletja kot sta bila denimo Stevensonova novela *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) in kratka zgodba Charlotte Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper* (1892). Dvojnik pa v 19. stoletju ni bil le osrednji junak romantičnih in novoromantičnih tokov[2], ampak je postal pravzaprav kar »junak stoletja«. Prav v tistem času so posamezniki namreč zares pogosto poročali, da so videli svojega dvojnika, ali pa dvojnika koga drugega, med njimi tudi številni literati, denimo Goethe v svoji avtobiografiji *Dichtung und Wahrheit* (1811–1831) piše, da je v čudnih sanjah videl svojo lastno figuro na konju, ki mu je prihajala naproti, pa Percy Bysshe Shelley, kar v korespondenci z Mario Gisborne potrjuje tudi Mary Shelley, sam pa to izkušnjo pretvori v kos literarnega mesa lirične drame *Prometeus Unbound* (1820), in Guy the Maupassant, ki svojo preganjavico prelije v kratko zgodbo *Le Horla* (1886), in celo Abraham Lincoln, ki je bojda kmalu po izvolitvi leta

2 Obstajajo odlične študije literarne figure dvojnika v 19. stoletju, denimo *Double And The Other: Identity As Ideology In Post-Romantic Fiction* Paula Coatesa (cf. Coates, 1998), *The Double in Nineteenth-Century Fiction* Johna Herdmana (cf. Herdman, 1990) in *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* Andrewa J. Webberja (cf. Webber, 1996).

1860 v ogledalu poleg svojega obraza večkrat zagledal tudi bledi obraz svojega dvojnika – kot nekakšen fenomenalni obrat same negativne avtoskopije[3], pojava, ko nekdo, ko se gleda v zrcalo, tam ne vidi lastnega obraza.

Leta 1847 je izšel roman Dostojevskega *Dvojnik*, ki velja za do danes neprekošen literarni portret shizofrenije. Kot je znano, gre za filigranski prikaz pospešenega psihološkega procesa omračitve uma titularnega svetnika Goljadkina, ki v vsega skupaj nekaj dneh iz dozdevno še obvladljivega paranoidnega stanja, katerega mejo zaznamuje uvodni obisk pri doktorju sumljive provenience Krestjanu Ivanoviču, napreduje do delirija, v katerem – mimo fenomena avtoskopije, ko se nesrečni Goljadkin srečuje s svojim dvojnikom in se z njim celo zapleta v pogovor in v najrazličnejše nerodne situacije, ki se stopnjujejo do psihotičnega bega pred skrivnostnim zasledovalcem – slednjič popolnoma »izgubi samega sebe«. Zgodba je v

3 Tu napotujem na sijajno spremno besedo Mladena Dolarja k slovenski izdaji Freudovega spisa *Das Unheimliche*, h kateri se bomo kasneje še vrnili. Dolar navaja, da je prvo klasifikacijo in natančen opis avtoskopije, se pravi srečanja s samim s sabo kot z drugo osebo (ki ji je smiselno teoretsko umestitev našla šele psihoanaliza), opravil Brière de Boismont leta 1845, sledilo pa je še več študij, denimo Sollierjeva *Les phénomènes d'autoscopie* (cf. Sollier, 2006) in Lhermittejeva *Les hallucinations* (cf. Lhermitte, 1951). Avtoskopija ne obeta nič dobrega, pravi Dolar, saj klinične izkušnje kažejo, da so pacienti s tem simptomom »v zelo kočljivem položaju in pogosto končajo s samomorom, četudi dotlej in sicer ne kažejo kakih drugih bolezenskih znakov« (Dolar, 1994: 78). Dvojnik, skratka, »napotuje na smrt« (ibid.).

osnovi podobna vsem že omenjenim, kajti pojav dvojnika ima lahko samo en razplet – junakovo smrt, ki jo tisti, ki ga preganja njegov drugi jaz, že vseskozi sluti:

> Saj ga je že celo prešinilo, da bi se kako ukradel h kolegom, da bi jim tako rekoč malo stopil naproti, da bi celo kar takole (morda ko bi šli iz službe, ali pa bi jo mahnil h kateremu, kakor da ga hoče vprašati kaj zastran dela) … kar takole med pogovorom bi jim malo namignil, kajne, gospoda, stvar je takšna pa takšna, kajne, podobnost je res osupljiva, čudna reč, kajne, prava klovnska burka – se pravi kakor da se hoče sam malo ponorčevati iz vsega tega, pa bi na ta način malo potipal, kako globoko tiči nevarnost. Sicer pa je znana stvar, da plešejo hudobci v najtišji vodi najhujši ples, je v mislih pri sebi ugotovil naš junak. (Dostojevski, 1970: 210)

V 20. stoletju je tema dvojnika nadaljevala svojo literarno pot v poetičnem realizmu (Droste-Hülshoff, Keller, Storm) in modernizmu (Kafka, Rilke, Borges, Hoffmannsthal, Schnitzler, Meyrink, Werfal), zanesljivo pa se je naselila tudi v film, kjer je dvojnik ohranil moment grozljivega oziroma srhljivega: najprej v nemo sliko – zlasti je bila popularna Wegnerjeva romantična drama *Der Student von Prag* avtorja in kasneje zaobljubljenega nacista Hannsa Heinza Ewersa, ki ljubezenski zaplet gradi s skrivnostno in mistično dvojno igro dvojnikov – pa Langov *Metropolis*, ki ga naselijo mehanični dvojniki, ter srhljivo komični moment Chaplinovih podvojitev, in nato v sodobne srhljivke, začenši s Hitchcockovimi

Shadow of a Doubt, *Strangers on a Train, Vertigo* in *Psycho,* in nato Kubrickovega *The Shining*, Lynchevih *Lost Highway* in *Mulholland Drive, Dvojnega Veronikinega življenja* Kieślowskega, Kurosawovega *Kagemusha* in seveda Fincherjevega (oz. Palahniukovega) *Fight Club*-a, te vrhunsko elaborirane študije avtoskopije, psihotičnega delirija podvojitve »po psihoanalitični črki«, ki je še danes aktualen predmet številnih blogovskih teorij in interpretacij.

Motiv podvojitve osebnosti je postal tudi ena od stalnic širokega repertoarja različnih praks sodobne umetnosti, ki se je v 90-ih letih 20. stoletja navdušila nad idejo replikacije in kloniranja, v zadnjem času pa se pospešeno razvija v smeri *bioarta* in eksperimentov z umetno inteligenco. Dvojnik je danes stalni motiv popularne kulture, od videoiger, stripov, pa vse do »facemorph« aplikacij in »globokih ponaredkov«, do vsesplošne norije iskanja dvojnikov, ki jo je sprožila tehnologija digitalnega prepoznavanja obrazov: od izjemne priljubljenosti skupin na socialnih omrežjih v stilu »najdi svojega doppelgängerja«, do iskanja dvojnikov zvezdnikov med navadnimi smrtniki, do povsem absurdnega, a izjemno popularnega subkulturnega žanra – če bi temu lahko sploh tako rekli – ko se ljudje fotografirajo pred portreti svojih že davno umrlih dvojnikov, ki visijo v muzejih.

Dvojnik buri duhove – morda bi že ta stavek zadostoval, če že ne za določitev fenomena dvojnika, pa vsaj za usmeritev v njegovo polje. Četudi je stalni spremljevalec vsega človeškega, se nanj kar ne moremo navaditi: nenehno nas vznemirja, moti naš mir in ruši naš red, vsakič znova nas pretrese in vrže iz tira. Razburja nas, nam buri domišljijo,

razburka naša čustva, in nas, kot temni kontrapunkt erosa, slejkoprej tudi vzburja. Vendar pa dvojnik ni le grozljiva figura – prav tako je tudi vir smeha in komičnega.

Od komedije k psihozi – od burke do stanja popolne razburkanosti. Kdo – ali kaj – je pravzaprav dvojnik?

2. Kam usmeriti pogled?

Dvojnik – kdo je to? In kaj je dvojnost? Kam lahko ob temi dvojnika usmerimo pogled?

Če bi skušali figuro dvojnika zreducirati do njene največje splošnosti in jo stlačiti v neko najpreprostejšo formulo, bi prišli seveda prav do principa dvojnosti. Ta po eni strani implicira pomnožitev, po drugi strani pa konflikt, kar je njegova večna in nerazrešljiva struktura. V dualnem razmerju je vedno eden preveč. Dva lahko stojita le eden nasproti drugemu.

Podvojitve lahko srečamo povsod: vsaka sorodstvena vez, vsak ljubezenski odnos, pa tudi vsak odsev, vsaka diferenca, vsaka ponovitev, vsaka pomnožitev, vsak posnetek, vsaka delitev, skratka vse, kar je na tak ali drugačen način postavljeno v dualno razmerje. Dvojnost se kaže kot univerzalni princip, osnovna matrica vsakega razmerja, ki se po eni strani postavlja nasproti principu enosti, enotnosti, edinstvenosti, po drugi strani pa nasproti principu trojnosti, ki ga lahko beremo kot začetek serije ali pa kot triangularno strukturo dialektike. Tako ugotavljata Jourde in Tortonese: »Dva je nasprotje enega, mirne in popolne enotnosti, in treh, ki jih lahko beremo kot začetek

širjenja, serije, pa tudi kot triangularno vrnitev (vrnitev preko ovinka) k enotnosti.«[4] (Jourde, Tortonese, 1996: 4) Zdi se, da podvojitev zaznamuje (boleče) rojstvo vsake kulture. Pomislimo samo na nekaj najbolj slovitih: Romul in Rem, Abel in Kajn, Herakles in Ifikles v stari Grčiji, Nara in Narayana ter Lava in Kusha v hindujski religiji, slovanska dvojica Belibog in Črnibog, Bog Oče in Bog Sin v krščanski religiji[5] – naštevali bi lahko v nedogled. Vendar pa moramo na tej točki uvesti neko razlikovanje, ki nam bo v nadaljevanju služilo kot jasna usmeritev k figuri dvojnika, tega specifičnega fenomena znotraj širokega polja (človeških, nečloveških in nadčloveških) podvojitev.

Najprej moramo *dvojnika* razločiti od *dvojčka*. Dvojček je brat, ki je ob meni, je drugi, s katerim sva par in s katerim se v svetu vzpostavljava kot dva posameznika. Dvojček mi je sicer lahko tako zelo podoben, da je z vidika tretjega najina identiteta zamenjana – tretji naju prepoznava kot enega, čeprav sva dva. Toda dvojček – in v tem je ključ – ni nekdo, ki bi parazitiral na moji lastni identiteti. Ni vsiljivec, ki bi se hotel postaviti na nekogaršnje mesto, prevzeti njegovo podobo, ime in družbeno vlogo, kot se zgodi Goljadkinu, ki, ko nekega dne pride v službo, presenčen ugotovi, da

4 Prevod navedka B. K.. Citat v izvirniku: »Deux s'oppose à un, l'unité sereine et parfaite, et à trois, que l'on peut lire comme le début de la dissémination, de la série, mais également comme le retour triangulaire (le retour par détour) à l'unité.«

5 Odlično (komično) interpretacijo Heglovega razumevanja božanskega utelešenja v Kristusu podaja Alenka Zupančič v knjigi *Poetika: Druga knjiga* (cf. Zupančič, 2004).

za njegovo mizo že sedi tujec, na las podoben njemu samemu, pri čemer je najbolj boleče dejstvo, da imajo prav tega nesramnega vsiljivca vsi njegovi sodelavci za pravega Goljadkina, sam pa je izrinjen na mesto odvečneža, ki se sili zraven, ki hoče uzurpirati očitno že zaseden prostor. Sam se, skratka, nenadoma znajde v poziciji ne samo neumestnega, ampak tudi *neumestljivega* dvojnika, nekoga, ki je zgolj podvojitev samega sebe, medtem ko se njegov dvojnik postavi na mesto njega, »pravega Goljadkina«.[6] Subjektov domnevno resnični Jaz tako preide na stran vsiljivega gosta, medtem ko sam ostane brez vsega: brez imena, brez mesta v prostoru in času, brez pripoznanja drugih, brez imaginarne in simbolne identifikacije, ki ga je vzpostavljala kot Jaz – ostane takorekoč *brez samega sebe*.

Dvojček je nasprotno nekdo, ki mu pripada njegovo lastno mesto v prostoru in času in ki me v nobenem primeru ne izriva iz mojih časovno-prostorskih koordinat. Dvojček je *podobnik*, dvojnik pa ravno to ni – če je kaj, potem bi lahko rekli, da je *istež,* da ne pripada niti redu podobnosti niti enakosti, temveč istosti, pri čemer je ta istost neka popolna, izpopolnjena identiteta, ki je sam kot razcepljeni subjekt nikoli nisem zmogel doseči – dvojnik je skratka bolj isti od mene samega in prav ta njegova samoidentičnost je tista, ki me izvrže z mesta izvirnika. Še več, lahko celo rečemo, da me dvojnik nikamor ne vrže, ampak mi samo pokaže mesto, ki mi že od nekdaj pripada – mesto negotovega,

6 O neumestnosti in zasedanju mest piše Alenka Zupančič v delu *Seksualno in ontologija* (cf. Zupančič, 2011: 146).

prhnečega subjekta, ki nikoli ni bil več od svojega lastnega izginevanja. Soočenje z dvojnikom ni nič drugega kot soočenje s samim sabo, soočenje, ki je neznosno in v tej neznosnosti za subjekta nemogoče, ukinjajoče.

Čeprav pri učinkih dvojčkov in dvojnikov na nekoga tretjega lahko razberemo določene skupne poteze, zlasti to, da je njuna identiteta zlahka zamenjana (tam, kjer nastopata dva, tretji vidi enega), pa je bistvena razlika v tem, da je dvojčkoma popolnoma jasno, da sta dva – jaz in moj brat –, in pri tem izigravata naivnega tretjega, ki je prepričan, da ima opravka z eno osebo (v tem je denimo zaplet Nolanovega filma *The Prestige*), medtem ko sem pri dvojniku samo jaz tisti, ki sem prepričan, da sva dva, tako dvojnik kot tretji pa sta gotova, da gre za eno osebo – seveda za tisto, ki jo zaseda dvojnik. Tisti, ki je v tem primeru naiven, sem torej jaz sam – jaz, ki sem ostal sam, ki nimam zaveznika, ki bi mi kot moj drugi, kot moj brat dvojček garantiral moj obstoj. Meni ne verjamejo, ne verjame mi niti moj dvojnik niti kdorkoli drug, in ker nimam garanta, ker nimam pripoznanja v drugem, navsezadnje ne verjamem več niti samemu sebi in postanem dvomljiva, ničeča entiteta, toliko kot nič, nihče, ničé.

Kakor smo ga po eni strani ločili od dvojčka, moramo dvojnika po drugi strani razlikovati tudi od *pomnožitve* – od posredovanja replikantov, klonov, kopij, množenja simulakrov in v slabo neskončnost razpotegnjene serije posnetkov, ki je v samoposredovanju že zdavnaj izgubila občutek za original. Formula, ki proizvede dvojnika, ni princip pomnožitve, ampak *podvojitve*. To, kar dvojnika bistveno generira, je diada, dvojnost – matrica razmerja *med* prvim

in drugim, *med* enim in dvojim. Tako dvojček kot n-serija replikantov zasedajo vsak svoje singularno mesto, ki je eno, enotno in celo, in se postavljajo *ob* subjekta, ki zaseda prav takšno mesto. Kar jih povezuje, je imaginarna povezava, se pravi njihova podobnost, lahko tudi nerazločljivost (glede na kriterij podobnosti). Dvojnik, nasprotno, subjektu ravno onemogoča, da bi zasedal singularno mesto, vriva se vanj in ga v njem izpodriva. Sedeti hoče na istem stolu.

Kot fenomen se torej dvojnik vzpostavlja natanko v razliki med-dvema, v njuni raz-ločitvi, v tisti vmesnosti, kjer eno ni več eno, a tudi še ni drugo. Nerazločljivost tu ni le imaginarna, temveč je strukturna, celo ontološka. Dvojnik ni le kradljivec subjektove *imaginarne identitete*, ki zadeva podobnost, temveč tudi njegove *simbolne identitete*, ki zadeva mesto v strukturi (denimo mesto posameznika v svetu – v odnosih, ki ga določajo – in, s krajo imena, tudi mesto subjekta v jeziku). Še več, dvojnik je *uzurpator temeljne ontološke določitve subjekta*. V razliki med-dvema, ki rojeva dvojnika, pride namreč do nekega zabrisa *med bitjo in mankom biti*. In tu je ves kleč. Točno v tej temeljni napetosti je dvojnik tudi *figura ponavljanja*, saj v jedru ponavljanja ni množenje singularnih entitet, temveč ravno neko nezaustavljivo *podvajanje podvajanja*. Ponavljanje je v jedru ponavljanje (vedno vnovičnega) razmerja med-dvema in nedoločljive razlike med njima.[7]

7 Za poglobljeno študijo mehanizma ponavljanja kot ponavljanja diade pri Kierkegaardu, Freudu in Lacanu ter za razlago štirih temeljnih matric ponovitve glej knjigo *Ponavljanje in uprizoritev.* (cf. Kolenc, 2014)

3. Doppelgänger

Za prvo psihoanalitično študijo fenomena dvojnika štejemo delo Otta Ranka z naslovom *Der Doppelgänger*, ki je leta 1914 izšlo v *Imago*, leta 1925 pa v razširjeni obliki kot samostojna publikacija (cf. Rank, 1971). V Rankovo študijo se na tem mestu ne bomo spuščali, čeprav je njegova pozorna analiza pojava dvojnika v književnosti 19. stoletja vredna branja in tudi njegova študija narcističnih karakteristik piscev – ki so bili na tak ali drugačen način težavni, ekscesni, ekscentrični, bon-vivantski in dandijevski, nagnjeni k homoerotiki, avtoerotiki, nimfomanstvu, avtodestrukciji, alkoholizmu ali opijatom in so jih mučile preganjavice, prividi, depresije, agresivnost in samomorilske misli (nekaj jih je dejansko naredilo samomor, denimo Raimund in skoraj tudi Maupassant) – ponuja zanimiv vpogled v njegovo tezo o avtobiografskosti takorekoč vse literature, ki je v 19. stoletju obravnavala motiv dvojnika. V naši nadaljni obravnavi se bomo držali Lacanove pripombe, »da nima pomena analizirati življenj mrtvecev«[8], ki jo naslavlja na sredi prejšnjega stoletja popularno kulturalistično smer psihoanalize, in in se prejkone držali le (literarne) besede (kajti v tem »le« je vse, a vse kot ne-celo).

8 »Analize Freudovih sanj ne bom ponovil po Freudu samem. To bi bilo absurdno. Tako kot je nesmiselno analizirati mrtve avtorje, tako je nesmiselno bolje od Freuda analizirati njegove lastne sanje.« (Lacan, 1991: 152) Prevod navedka B. K..

Na eno od poglavitnih tez, ki jih Rank zagovarja v svoji študiji, se v svojem razmišljanju o dvojniku naveže tudi Freud. Ta teza iz poglavja o narcizmu, ki jo Rank potrjuje s številnimi primeri iz literature in ljudskih običajev, se glasi, da je izvirna funkcija dvojnika v *demantiranju moči smrti*. To pomeni, da si je takoimenovani »primitivni človek« ustvaril dvojnika, ker ni mogel razumeti in sprejeti lastne smrtnosti. Dvojnik, ki sta ga temu hipotetičnemu primitivcu običajno predstavljali njegova senca ali zrcalna podoba, naj bi kot duh preživel posameznikovo smrt in mu tako na nek način zagotovil neumrljivost in večno prisotnost med nasledniki. Prvotno dvojniško razmerje naj bi po Ranku torej predstavljala podvojitev na telo in dušo, njegovo nematerialno dvojnico, ki je po smrti telesa živela naprej. Takšno predstavo dvojnika Rank povezuje s primarnim narcizmom, naravnanjem, ki prevladuje v duševnem življenju otroka, prav tako pa naj bi bilo značilno za pripadnika plemenskih skupnosti.

Tu moramo pripomniti, da je funkcijo dvojnika v demantiranju moči smrti, kjer duša postane nesmrtna, pravzaprav moč videti šele v totemizmu, ko se – če sledimo razmisleku iz uvoda – duša na nek način raztelesi, da bi se lahko naselila v drugem, se pravi v totemskem kipcu ali podobi. Za prvotni animizem, kjer kot dvojniki nastopajo sence in odsevi, pa tega ravno ne bi mogli reči. Tu ne gre za demantiranje, temveč za globoko sprejemanje moči smrti. Za ta verovanja namreč velja prej obratno: moč smrti se na nek način ravno poprisoti, vidna je kot stalna grožnja oziroma uprostorjena realnost, ki soobstaja skupaj z življenjem, kot njegov dih in dah, kot njegov esprit, in tudi

kot njegov končni izdih. Ko senca ali odsev izgineta, bo tistega, ki ju nosi, zagotovo kmalu zapustilo tudi življenje.

Pri Rankovem in tudi Freudovem sklicevanju na animizem moramo torej imeti vseskozi pred očmi totemizem. Prvotnega dvojnika, lutko, podobo, ali tudi posmrtno masko ima Freud za pojav primarnega narcizma, te »neomajne ljubezni do samega sebe« (Freud, 1994: 21), značilne tako za zgodnjo razvojno fazo otroka kot za plemenske združbe. Toda, pravi Freud, s premaganjem te zgodnje narcistične faze se spremeni tudi dvojnikov predznak, ki se iz zagotavljanja preživetja spremeni v »grozljivega« dvojnika. Prav ta animistična filogeneza človeka je za Freuda glavni vir občutkov grozljivega, saj se, kot pravi, vse, kar se nam danes zdi grozljivo, »dotika teh preostankov animistične duševne dejavnosti in jih spodbuja k izražanju«. (Freud, 1994: 26)

Freudova teorija grozljivega, *das Unheimliche*, kot je znano, zajema neko posebno območje znotraj občutkov tesnobnega, grozljivega in strašljivega, in sicer je »tista vrsta strašljivega, ki izvira od nekdaj znanega, že zdavnaj domačega«. (Freud, 1994: 8) Zaradi očitnega nasprotja, ki ga tvorita protipomenki *unheimlich* (grozljiv, nedomač) in *heimlich* (domač, znan, prijeten), na prvi pogled lahko sklepamo, da je grozljivo tisto, kar nam je tuje, novo in nedomače. Vendar pa Freud ugotavlja, da tega razmerja ni mogoče obrniti, da ni vse, kar je tuje in nedomače, tudi že grozljivo. Očitno se mora torej nedomačemu pridružiti še nekaj drugega, da postane *unheimlich.* V etimološki raziskavi tega izraza Freud namreč ugotovi, da je *unheimlich* sicer protipomenka besede *heimlich,* vendar pa je sam

pridevnik *heimlich* v nemščini prevzel tudi svoj nasprotni pomen in tako pomeni tudi *skrit, prikrit. Unheimlich* je torej protipomenka *heimlich* v prvem pomenu besede, hkrati pa je tudi sinonim *heimlich* v drugem pomenu besede. Že v samem izrazu *das Unheimliche* se torej skriva neka dvojnost, značilna tudi za občutek, ki ga poimenuje. Freudov sklep se torej glasi, da beseda *unheimlich* po eni strani zaznamuje nekaj, kar je nasprotno domačemu, hkrati pa je »na nek način vrsta domačega, *heimlich*«. (Freud, 1994: 8) S tem odkritjem Freud nadalje vzporeja (sicer povsem obrobno) Schellingovo izjavo, da je »grozljivo vse, kar naj bi ostalo skrivnost, prikrito, in je prišlo na dan«. (Freud, 1994: 8) Ta izjava zdaj postavi *unheimlich* kot nasprotje drugega pomena besede *heimlich*, s čimer najde dodatno zarezo v pomenu pojma »grozljivo«. Ravno skozi vnazajšnji sovpad dveh dozdevnih protipomenk se namreč šele lahko razpre tista razlika, preko katere se lahko dotaknemo občutka grozljivega: povzroči ga *tisto, kar bi moralo ostati skrito, a se vseeno razkrije*.

Freud pojav dvojnika izpeljuje iz različnih faktorjev, ki obvladujejo človekovo duhovno življenje, ob čemer svoj interes zasukne okrog vprašanja, od kod in zakaj dvojnik v nekem trenutku zgodovinskega razvoja dobi negativni predznak in postane figura grozljivega. Kot rečeno, dvojnika v navezavi na Rankovo tezo najprej odkrije v povezavi s primarnim narcizmom, kjer naj bi bila njegova izvorna funkcija človekovo zavarovanje pred uničenjem Jaza. Tu Freud predpostavi, da dvojnik dobi negativno vrednost in postane grozljivi glasnik smrti tedaj, kadar narcizem prevlada tudi v kasnejših razvojnih stopnjah Jaza. Vendar

pa se v teh kasnejših razvojnih stopnjah Jaza lahko pojavijo tudi novi dvojniki, ki niso v ničemer povezani s primarnim narcizmom. Freud med te dvojnike najprej vpiše Nadjaz, instanco samokritike in samoopazovanja, ki je zmožna preostali Jaz obravnavati kot objekt, nato pa kot različne pojave dvojnikov omenja še »vse neizkoriščene možnosti oblikovanja usode, ki se jih domišljija še oklepa, in vsa prizadevanja Jaza, ki se zaradi zunanjih neugodnih okoliščin niso mogla uveljaviti, pa tudi vse zatrte odločitve volje, ki so porajale iluzijo svobodne volje«. (Freud, 1994: 21–22) Opazimo torej, da Freud dvojnika vidi v vsaki izmed treh temeljnih instanc, ki konstituirajo človekov duševni aparat: dvojnik po eni strani gradi bistveni del Jaza, po drugi strani realizira potlačene želje, ki prihajajo iz Onega, spet po tretji strani pa individuu tudi preprečuje realizacijo njegovih želja na isti način, kot je to značilno za Nadjaz.

Toda Freud v nadaljni razpravi ugotovi, da mu vse te različne oblike dvojnika ne morejo dati odgovora na vprašanje, zakaj in kako dvojnik kot prijazna in zaščitniška figura v nekem trenutku postane nosilec grozljivega: »nič od tega nam ne omogoča razumeti izredno visoke stopnje ›grozljivosti‹, ki se drži tega lika, iz našega lastnega poznavanja patoloških duševnih dogajanj pa lahko še dodamo, da nič v tej vsebini ne more razložiti obrambnega prizadevanja, ki ga kot nekaj tujega projicira ven iz Jaza«. (Freud, 1994: 22) Tako zaključi, da se s takšnim izoliranim razmišljanjem o motivu dvojnika očitno ne bo uspel približati srži problema, in da bo grozljivost dvojnika lahko razložil šele, če bo najprej doumel izvir grozljivega kot takega.

Namesto odgovora na vprašanje, zakaj nekdaj prijazna figura dvojnika nenadoma postane grozljiva, nazadnje lahko reče le, da se je dvojnik »spremenil v strašljivo podobo, tako kot se bogovi po padcu svoje religije spremenijo v demone«. (Freud, 1994: 22) Od motiva dvojnika se poda v nadaljno raziskavo učinkov grozljivega, k samemu dvojniku pa se eksplicitno ne vrača več.

4. Manko manka

Lacan uspe s teorijo zrcalnega stadija po eni strani postaviti tisto os, okrog katere se vrtijo vsi trije Freudovi dvojniki (Jaza, Onega in Nadjaza), po drugi strani pa v teorijo dvojnika vpelje ključni obrat, ki dvojnika loči od posnetka, podobe v ogledalu. Razen tega, da dvojnik ni dvojček, dvojnik tudi ni subjektov zrcalni odsev, podoba ali senca. V tem smislu dvojnik ni niti klon niti hologram niti replikant – in prav v tem moramo ločiti psihoanalitično teorijo dvojnika od popularnega razumevanja dvojnikov kot podobnikov.

Subjekt je temeljno razcepljen, ne obstaja kot totaliteta ali enovitost biti. Vzpostavlja se *v razmerju* do drugega, v razliki in razločitvi od drugega, torej tistega, kar mu manjka in kar se mu nasproti postavlja kot objekt. Subjekt je vselej v razmerju do nečesa, kar ni on sam – *subjekt je ravno to, da ni on sam*. Ključno Freudovo odkritje, ki ga Lacan nadalje razvije, je, da Jaz kot psihična instanca ne sovpada s subjektom, kakor meni psihologija Jaza, temveč je ravno nek objekt, psihični konstrukt, do katerega je subjekt v temeljnem (nemogočem) razmerju. Po teoriji zrcalnega

stadija človek takoj po rojstvu še ni formiran kot Jaz. Jaz se kot psihična instanca vzpostavi šele kasneje, v tistem trenutku, ko otrok nenadoma prepozna svojo podobo v ogledalu. Dolar tako zapiše: »šele skozi odsev v ogledalu lahko individuum postane Jaz, šele skozi prepoznanje v zrcalni podobi lahko pride do svojega Ega. ›Identiteta Jaza‹ prihaja od dvojnika.« (Dolar, 1994: 91–92) Človekov Jaz se torej konstituira vnazaj, preko samoprepoznanja, ki ga zaznamuje t.i. »aha« doživetje. Preden se prvič prepozna v ogledalu, preden se mu njegova podoba postavi nasproti kot odboj, ki ga preko neke podvojitve in hkrati oddvojitve vzpostavi od zunaj, otrok uživa v samobiti, ki je, kot pravi Dolar, »neposredno sovpadanje s seboj v lastni biti in užitku«. (Dolar, 1994: 92) Brž pa, ko otrok v svoji podobi prepozna samega sebe, gre nekaj v izgubo. Ko nastopi samoprepoznanje, je že prepozno, saj obenem z njim nastane razcep, ki ga človek ne more več premostiti, zev, ki je ni mogoče več zapolniti: »Podvojitev v najelementarnejši obliki potegne za seboj izgubo tiste edinstvenosti, ki jo je bilo mogoče uživati le v ›samobiti‹, a le za ceno tega, da individuum tu še ni bil ne jaz ne subjekt.« (Dolar, 1994: 92)

Kasneje Lacan k teoriji zrcalnega stadija doda *objekt a*, moment Realnega v imaginarnem razmerju do lastne podobe, ki konstituira Jaz. *Objekt a* naznačuje ravno ta delež izgube, tisti del užitka in samobiti, ki je bil ob prepoznanju v ogledalu za vedno izgubljen. Je tisto, kar je odpadlo od individua, ko se je ta prepoznal kot Jaz, tisto, kar nima odseva v zrcalu, kar se je ob nastanku podobe za vedno izgubilo. V zvezi z dogodkom izgube Dolar zapiše: »Ogledalo tako na najenostavnejši način potegne za seboj razcep

med Imaginarnim in Realnim: subjekt ima dostop le do imaginarne realnosti, do podobe, in ta mu ponuja paradigmo za tisti svet, v katerem se lahko prepozna in se v njem počuti domače, a do tega lahko pride le za ceno izgube, za ceno ›izpada‹ objekta *a*.« (Dolar, 1994: 93) Ravno z izgubo *objekta a* se vzpostavi takoimenovana objektivna realnost, v katero se posameznik umešča kot neki Jaz.

Dvojnik po Lacanu ravno ni zrcalna podoba, ni človekova kopija, senca ali odsev, ampak je figura, ki prevzame izgubljeni del njegove biti in se mu z lastno eksistenco postavi nasproti. Tako na nek način zamaši zev, zarezo, ki subjekta sploh vzpostavlja kot subjekta, se pravi kot entiteto, ki ni entiteta samobiti, temveč entiteta razmerja do drugega, temeljne ločitve in razločitve od objekta. Dvojnik *uzurpira subjektov konstitutivni manko* in na ta način ukine realnost, v katero se ta vpisuje – na kar najbolj brutalen način mu kaže njegov delež izgube. *Unheimlich* občutek torej pri Lacanu ravno ne izvira iz manka, iz ideje, da je bilo subjektu nekaj zaplenjeno, odvzeto nekaj od njegove biti (to je recimo Rossetova predpostavka) (cf. Rosset, 1976), temveč ravno nasprotno – *grozljivo je to, da ni več manka*, da se dvojnik postavi pred posameznika kot polnost njegove biti, kot tista entiteta, ki poseduje njegov izgubljeni objekt. Ali kot Dolar zapiše v formuli: dvojnik = jaz + *objekt a.* (Dolar, 1994: 98) Ob nastopu dvojnika, ki nenadoma zapolni zev, preko katere se je konstituirala posameznikova realnost, človeka zajame tesnoba, ki jo Lacan označi kot *manko opore v manku*.

Dvojnik je figura grozljivega, je *unheimlich*, kolikor ukine posameznikovo (seveda vselej fantazmatsko)

domačnost realnosti, v katero se vpisuje kot Jaz, kot entiteta samoprepoznanja, in ga neposredno sooči z Realnim: tam kjer ni manka, tam ni subjekta. Ali še drugače: kjer ni konstitutivnega negativnega razmerja do drugega, tam – za subjekta – sploh ni ničesar. Absolutni nič je enako kot absolutna bit, kot je bilo jasno že Heglu: polnost biti je kraj posameznikovega rojstva in tudi kraj njegove smrti. S tem, skratka, da se izguba poprisoti, da se zapolni zev, ki je konstitutivna za subjekta, subjekt izgine. Ko se pojavi dvojnik, posamezniku preostane zgolj še smrt.

V dvojnika kot figuro podvojitve je vpisana določena zagatnost, biti vmes med enim in dvojim, ne biti niti eno, se pravi nekakšna izvorna samoistost, niti od enega odcepljeno drugo, se pravi, drugo, osvobojeno enega, ki se lahko razmnožuje v seriji lahkotnih, od peze izvornosti odrešenih kopij. Dvojnik je tista paradoksalna kreatura, ki je hkrati jaz in drugi, eno in podvojeno in je kot tak nemogoča entiteta, ki je je hkrati preveč in premalo – *je več kot eden, je več od subjekta, kolikor pogoltne njegov konstitutivni manko, in je obenem manj kot drugi, s katerim bi subjekt lahko vstopil v intersubjektivno razmerje, v odnos pripoznanja in posredovanja želje*. Po eni strani je utelešenje čiste identitete, ki se postavi kot od samega subjekta izvornejši original, kot nikoli obstoječa celota subjekta in njegovega vselej že izgubljenega objekta, celota, v katero je v nekem mitičnem času zarezala unarna poteza. Toda, ker je po drugi strani ravno ta rez šele vzpostavil izvorno celost, je dvojnik nemogoča figura, ki ne pripada redu realnosti, ki obstaja le na neobstoječ, parazitski način, zaradi česar je moment posameznikovega srečanja z njim vselej

prenapolnjen, ne-srečan in ne-srečen, je moment vrivanja nekega odvečnega, neumestljivega prostora in časa v prostor-čas, ki ga zaseda subjekt.

Ne glede na dvojnikovo nemogočo in paradoksno konstitucijo pa je tisti, ki tu nastrada, v vsakem primeru subjekt. Subjekt je izvržen, izrinjen s svojega položaja ravno zato, ker se je v srečanju z dvojnikom nekaj napihnilo, s čimer se je ukinila za subjekta konstitutivna razlika med enim in drugim ter se sprevrgla v čisto singularnost njunega preseka. Ta singularnost pa ni nič drugega kot *Realno*, na katerega subjekt naleti v vselej spodletelem srečanju. Dvojnik je tako tisti, ki ravno *ukine razliko med mano in drugim*, pri čemer je ta ukinitev hkrati – kolikor se subjekt kot tak vzpostavlja skozi posredovanje, kolikor se konstituira skozi odtujitev, ki je natanko ponavljanje neke diade – tudi *ukinitev samega subjekta*. Kolaps subjekta, ki ga uteleša figura dvojnika, se zgodi v vselej že izginulem trenutku nemogočega srečanja z Realnim, ko se na drugi kraj, v tisto *andere Lokalität,* za hip naseli nekaj, česar ravno ne bi smelo biti tam, ko se odsotnost poprisoti in se postavi natanko na tisto mesto, ki ga, pripenjajoč se na manko objekta, vselej že zaseda subjekt. Ali, kot zapiše Alenka Zupančič: »Vprašanje, ki vseskozi naseljuje konfiguracijo dvojnika, je seveda: *Kaj sploh mene dela za mene?* In v tej konfiguraciji dobi paradoksni odgovor: *Razlika med mano in mano.* Ne razlika med mano in drugimi, temveč razlika med mano in mojim dvojnikom. In če te razlike ni (oziroma je nihče ne vidi), tudi mene strogo vzeto ni.« (Zupančič, 2011: 147)

Kako se torej pri Lacanu povežejo Freudovi dvojniki Onega, Jaza in Nadjaza? Dvojnik je vselej figura *juissance*.

Po eni strani uživa na subjektov račun, realizira njegove potlačene želje, ki prihajajo iz Onega in ki si jih sam ne bi nikoli upal izpolniti, vendar tako, da krivda vedno pade na subjekt – spomnimo se samo ubogega Goljadkina, katerega dvojnik je v gostišču pojedel vse krofe, ko pa je tudi sam zaprosil za enega, so ga obtožili, da je prav on ta požrešneš, ki je pravkar zmazal vso zalogo, tako da je revež ostal lačen –, po drugi strani pa nalaga užitek kot zapoved, ki ji subjekt nikdar ne more ustreči, in v tem smislu prevzema funkcijo Nadjaza. To, da dvojnik uzurpira subjektov konstitutivni manko, seveda pomeni, da dobesedno okupira *oba tipa objektnih razmerij*, ki vzpostavljata subjekta: njegovo *imaginarno in simbolno identifikacijo* na eni strani in *ljubezensko razmerje* na drugi strani. Dvojnik ne prevzame le subjektove podobe, temveč tudi njegovo ime in njegovo mesto v družbi (natanko na to kaže shema »prav to ste nam rekli, da boste rekli«, okrog katere se zaplete famozni dialog Tylerja s policajem v *Fight Clubu*).

Kar zadeva prvo objektno razmerje, razmerje identifikacije, ki vzpostavlja entiteto Jaza, dvojnik na nek način neposredno použije tako *idealni jaz* (produkt imaginarne identifikacije z lastno podobo) kot *ideal jaza* (rezultat simbolne identifikacije z Zakonom, Imenom očeta, skratka z upravičenostjo lastnega mesta (in imena) v družbi): nastopa kot ta, ki bi subjekt hotel biti, kot njegova popolna, izpopolnjena verzija – kot njegova najsijajnejša podoba in kot najboljša, najbolj moralna, najbolj družbeno sprejemljiva verzija njega samega (oboje sijajno opiše Dostojevski). Dvojnik je hkrati ideal in njegova izpolnitev, je totalnost oziroma celost posameznika, ki je sama po sebi fatalna. Po

drugi strani pa se dvojnik usodno vplete tudi v subjektovo *ljubezensko razmerje* – v drugo temeljno objektno razmerje, ki konstituira subjekta – seveda tako, da mu spelje njegovo ljubezen: »dvojnik je ›kalilec ljubezni‹, pojavi se zmeraj tedaj, ko se hoče subjekt dotakniti dekleta svojih sanj[9], jo poljubiti, ko je torej na pragu realizacije svojih želja, tik pred tem, ko bi naposled prišel do polnega uživanja, do izpolnitve ›spolnega razmerja‹«. (Zupančič, 2011: 94) Toda, če na ta trikotni odnos pogledamo z druge strani, lahko ugotovimo tole: »Prava prepreka, pravi kalilec je v tej situaciji prav to prelepo dekle – kalilec mojega priviligiranega razmerja z dvojnikom, kalilec narcizma, torej se je je treba znebiti (za to poskrbi dvojnik), da bi se lahko zvezal s svojim pravim partnerjem, z dvojnikom.« (Zupančič, 2011: 94) Dvojnik prinaša največjo možno mero užitka, užitka avtoerotike, v katerem subjekt in objekt sovpadeta,

9 Res je sicer, da so dvojniki v večini romanov moškega spola, toda pojav avtoskopije ni spolno določen in v zgodovini psihiatrije obstaja veliko število primerov, kjer ženske srečujejo svojo dvojnico. Prav tako je tudi ljubezenski objekt, ki ga subjektu ukrade dvojnik, lahko kateregakoli spola – v igri pa je, kolikor je dvojnik vsaj do določene mere zvezan z narcizmom, vselej tudi moment homoerotike. V štiridesetih letih 20. stoletja je bil denimo priljubljen poseben podžanr hollywoodskih »ženskih filmov«, v katerih je bila v ospredju zgodba o sestrah dvojčicah, ki jih je igrala ista igralka, recimo *Cobra Woman* (1944), *Dark Mirror* (1946) in *A Stolen Life* (1946). Poetični avtorski vstop v temo dvojnice je sijajno razvila Ildiko Enyedi v filmu *Moje 20. stoletje* (1989), kultno pa jo je ovekovečil Lynch v *Mulholland Drive* (2001).

použijeta drug drugega, se v nasladi oglodata do kosti (kot je rekla Frida Kahlo, »jaz sem svoja lastna muza«). Toda užitek, ki je uspel pogoltniti objekt, je salto mortale: Eros se sprevrne v Thanathos. Kajti užitek poganja »več užitka«, in ko zadeva doseže rob, ne preostane nič drugega od smrti. Užitek, ki ga obljublja in obenem zapoveduje dvojnik, je smrtonosen – tako začne, ugotavlja Dolar, dvojnik tudi neposredno utelešati nagon smrti.

V vseh omenjenih romanih in novelah je zaporedje enako: dvojnik zasede subjektovo identiteto, postavi se za njegov Jaz, roga se mu od zunaj pa tudi od zgoraj, kolikor se pogosto postavi na mesto Nadjaza in se poveže z institucijo, s subjektovimi nadrejenimi na delovnem mestu ali glede na družbeni razred (kar je sijajno vidno pri Dostojevskem), tako da slednjič nastopa kar v imenu velikega Drugega. Obenem pa se dvojnik vplete v subjektovo ljubezensko razmerje, tako da se sam speča z osebo, ki pri subjektu zaseda mesto ljubezenskega objekta. Brez objektnih razmerij pa subjekt ne obstaja – in prav na to nakazuje psihoza. Subjekt je podvržen neznosnosti Realnega, tako da od užitka, ki izhaja iz Onega, ostane le še agonija, prisila nemega in neartikuliranega gona smrti, ki se je subjekt reši le tako, da se odreši svojega dvojnika – s čimer seveda ubije samega sebe.

5. Égalité, fraternité in masaker

Lotimo se zdaj osrednjega vprašanja te knjižice – kaj dvojnika iz komične figure, kakor se pojavlja v klasični

komediji, spremeni v grozljivo figuro, kakršna nas spremlja od romantike do danes?

»V naravi identitete je, da se jo zlahka zamenja za identiteto,« zapiše Dolar v tekstu *Komedija in njen dvojnik*. (Dolar, 2004: 259) Do te trditve ga pripelje fenomen dvojčkov, ki ga je obdelal Plavt v komediji *Maenechmi,* kjer je tradicionalna zareza med stvarjo na sebi in njenim posnetkom, med resničnostjo in pojavom že vnaprej obsojena na propad. Pri dvojčkih, ki smo jih v uvodnem poglavju sicer ločili od dvojnika, namreč vendarle naletimo na neko potezo, ki se nagiba h konstituciji, značilni za samega dvojnika. Gre za to, pravi Dolar, da sta dvojčka na nek način oba »resnična stvar« in hkrati zgolj »pojava«, dozdevka, posnetka drugega, tako da se za samo identiteto zdi, da je že kot taka zamenjana, zgrešena identiteta. Vsaka identiteta vsebuje napako, ki jo zgrešena identiteta samo razkrije, pokaže – identiteta ni nič drugega kot zev med dvema pojavnostma.

Stvar na sebi izgubi svojo trdnost, svojo vzvišeno pozicijo tistega, kar je zadaj, za golo pojavnostjo, kajti razkrije se, da za pojavom ni ničesar. Realno se ves čas nahaja nekje med podobnikoma – podobnost odpira prostor za kroženje, za nihanje objekta, in to ravno v tisti zevi, ki jo vzdržuje neenakost in ne-relacija med podobnikoma. Čim pa je podobnost prevelika, čim se minimalna neenakost prekrije v istost, se zev v hipu zapre, *objekt a* pa pade na stran enega izmed dvojnikov. Vendar se to v komediji v resnici nikoli ne zgodi, saj tu objekt ves čas niha med podobnikoma v razpoki njune identitete. Kjer pa je prostor za kroženje, za nihanje objekta, je tudi

prostor za smeh – smeh, ki se ob dotiku realnega ne strese od strahu, temveč ga sprejme tako, da njemu samemu podrži konveksno cirkuško zrcalo. Komedija realno sprejema na ta način, da skozi smeh ves čas dopušča njegovo nenehno odsotno prisotnost.

Pri romantični figuri dvojnika smo priča neki povsem drugačni logiki – namesto prijateljskega dvojnika, dvojčka, brata, s katerim je moč hoditi z roko v roki, se pojavi *Doppelgänger*, dvojnik, ki ob sebi ne trpi svojega »izvirnika«. Dvojnik se iz klasične komične figure v romantiki naenkrat prelevi v lik, ki odloča o življenju in smrti. Kako je prišlo do tako drastičnega obrata? Čeprav ni jasno, katera identiteta je prava, in prav to je vir smeha in zmešnjav, se v komediji vendarle ohranja neka minimalna razlika *med* dvema, kjer v skrajni točki ne gre za kakršnokoli vsebinsko razliko, dejansko sta dvojnika lahko »popolnoma enaka« in zato zamenljiva, ampak *za golo dejstvo dvojnosti*: njuna razlika je prav v tem, da eden *ni* drugi, da sta torej dva in ne eden, in prav to, da sta dva, je tista čista formalna zareza, ki ustvarja njuno »razločljivost v nerazločljivosti«, ravno ta pa je hkrati že minimalna vsebina, ki ju določa kot podobnika.

Zdi se, da pride v romantiki prav do nekega temeljnega premika od *zamenjane identitete* do *ukradene identitete*, do uzurpacije praznega mesta, ki subjekta sploh vzpostavlja v njegovi »identiteti« in njegovi identifikaciji, kar pomeni, da razlika *med* dvema – med subjektom in drugim kot objektom želje – pade. Čim pa ni več razlike, čim pride do zapolnitve mesta drugega kot vselej zgrešenega, odsotnega, kot neujemljivega objekta želje, preko katerega se

konstituira subjekt, ni ogrožena le različnost ali posebnost subjekta, njegova unikatnost in radikalna nepodobnost, temveč je ogrožen njegov obstoj, subjekt kot tak.

Ob hvalospevu Giradouxovemu *Amfitrionu 38* (1929) Lacan opozori na neko ključno stvar, ki jo v tej baje 38. verziji Amfitriona izreče Jupiter, ko skuša iz Merkurja izvleči »definicijo« človeka: *človek je tisti, ki se vedno sprašuje, ali obstaja*. (Lacan, 1991: 268) Medtem ko je v komediji objekt nihal sem in tja in v zarezi med dvema podobnikoma vzdrževal njuno neenakost, njuno nemogoče razmerje pa ju je vzdrževalo kot dva ločena individua, pa dvojnik v romantiki postane uzurpator identitete in kradljivec užitka, figura razlastitve, ki subjektu grozi, da ga bo oropal vsakršnega razmerja – postane njegov grozljivi tekmec in znanitelj smrti. Dvojnik ne ogrozi le posameznikove *identitete*, temveč tudi njegovo *eksistenco*.

Dolar v spremni besedi k slovenski izdaji Freudovega besedila *Das Unheimliche* (cf. Dolar, 1994) ugotavlja, da je razliko med dvojnikom klasične komedije in romantičnim grozljivim dvojnikom z dvojnim rezilom zarezala francoska revolucija. Klasična komedija je nastala in živela v zgodovinskem obdobju, ki ga je zaznamovala posebna, predmoderna oblika družbenosti, ki se je utemeljevala na *svetem* – to pa je bilo postavljeno na priviligirani nadsvetni kraj. Sveto je predstavljalo trdno točko, na kateri se je vzpostavljala oblast in od koder je preko vrednot, ki jih je lansirala, ta oblast črpala in razporejala svojo moč. Z razsvetljenstvom in z rojstvom moderne je sveto izginilo, degradiralo je v sfero profanega. Družbenost se je nehala utemeljevati v tej nadsvetni entiteti in mesto oblasti je

ostalo prazno. Iz te praznine se je rodil moderni subjekt, tisti, ki je poleg ponosa kmalu na lastni koži občutil tudi grozljivost samopostavitve, ki se brez zunanje opore lahko hitro začne mehčati in razpadati. »Če je prej obstajala priviligirana vez med določenim mestom in določenim objektom, ki je bil postavljen na ta kraj,« pravi Dolar, »se je z moderno ta vez pretrgala, objekt je izgubil svoj sankcionirani status, potisnjen je bil v novo ›*twighligt zone*‹. A šele z izgubo tega mesta, s pretrganjem vezi je nastala tista dimenzija *das Unheimliche,* ki je specifična za moderno in ki moderno nenehno od znotraj preganja. *Das Unheimliche* nastane z neumestljivostjo, ki je nazadnje proizvod vzpona znanstvene in politične racionalnosti. Iz te dimenzije ne sledijo več nobene vrednote ali družbena strukturiranost, ne utemeljuje več ničesar.« (Dolar, 1994: 81)

Komedija je nastala pod obnebjem nekega reda, trdnega sistema, kjer so bila mesta vnaprej razdeljena. Vrhovna vrednota, iz katere je emanirala lestvica podvrednot, je utemeljevala negibno strukturo stvari na sebi. Po drugi strani pa se je komedija, čeprav je izhajala iz določenega družbenega podnebja, temu redu tudi smejala. Prav zaradi svobodomiselne drže, ki dopušča, da se svet za hip postavi na glavo, čeprav se nato vedno spet poravna v utečeno kolesje, je komedija dobro uspevala v sproščenem ozračju rimske antike, renesanse in klasicizma, medtem ko je bil smeh v togem obdobju srednjega veka odrinjen na raven popularne, ljudske kulture.

Novi vek v človekovo samorazumevanje prinaša radikalni obrat, zasuk pogleda, narobe obrnjeni daljnogled. Medtem ko je človek prej nase gledal z nekakšne božje,

ptičje perspektive, pozunanjene predstave, ki si jo je sam ustvaril, da bi se upravičeno postavil vanjo, se v novem veku njegov pogled obrne, njegova perspektiva postane žabja. Do francoske revolucije se je človek utemeljeval v družbenem, družbeno pa v svetem. Njegovo mesto v svetu je bilo jasno in trdno določeno: nase je gledal skozi svojo družbeno vlogo, ki mu jo je od zunaj postavljal vrhovni gospodar s svojim vsevidnim očesom. Dvom o sebi ni pomenil dvoma o lastni eksistenci ali o njenem pomenu, pomenil je dvom, če je bila vloga dobro opravljena, če je bilo gospodarju njegovo delo in življenje všeč. Točka gotovosti je bila vselej na istem mestu, nekje zunaj človeka, nekje daleč na nebu, pa čeprav pronicujoča skozi njegovo dušo kot pri Avguštinu, vselej mirna in nepremična.

Novi vek je vzniknil iz sesutja mesta svetega in iz zameglitve nepremične zenice božjega pogleda. Človek se je moral utemeljiti sam v sebi. Točko gotovosti je moral prijeti v svoje roke in jo začeti prenašati s seboj. V obdobju po francoski revoluciji se torej pričenja vzpostavljati nov tip subjektivitete, ki ji filozofi skušajo najti njen teoretični izraz. Fichte v osišče svoje filozofije postavi absolutni Jaz kot tisto entiteto, ki izvorno samopostavlja lastno bit. Temu samopostavljenemu Jazu pa Fichte ne oponira sveta objektov, saj le-te okrog sebe in sebi nasproti ravno tako postavlja Jaz, torej sodijo v območje njegove samovzpostavitve, temveč mu zoperstavi ne-Jaz kot tisto absolutno drugo, kot njegovo popolno nasprotje in njegovo mejo. Ravno ta bitnost, ne-Jaz, je *Doppelgänger*: je absolutni drugi absolutnega Jaza ravno s tem, da je natančno isti kot Jaz. Literarnega utelešenja oziroma parodije te Fichtejeve filozofske

postavke se je v tistem času prvi domislil Jean Paul in mu utrl široko pot v že prej omenjenem romanu *Siebenkäs* (1796) – v romanu *Titan*, ki je sledil štiri leta kasneje, pa se je lotil kar neposredne kritike Fichtejeve filozofije.[10]

Povezavo med komičnim, grozljivim in figuro dvojnika lahko v nekem najsplošnejšem smislu odkrijemo prav v strukturnem temelju teh fenomenov. Na nek način namreč lahko rečemo, da je tema dvojnika v evropski zgodovini že sama podvojena, da torej že dvojnik kot tak v sebi skriva nastavke tistega nasprotja, zaradi katerega sta bili sploh mogoči dve njegovi tako skrajno različni literarni utelešenji v klasični komediji in grozljivem romanu. To temeljno nasprotje se kaže kot dejstvo, da dvojnik vselej hkrati predstavlja brata, dvojčka, in tujca, ki me ubije. Brat je moj bližnjik, podobnik, imava isto kri, toda obenem je tudi tekmec v boju za očetovo ime in za žensko (če jo po Lévi-Strauss-u razumemo kot objekt izmenjave). Tisti torej, ki mi je bil včeraj kot brat, me jutri lahko pozove na dvoboj. Pri dvoboju pa gre vedno ali za obrambo časti – čast je čast Imena – ali pa za žensko. Tako je dvojnost

10 Rank na to temo zapiše naslednje: »Znano je, da je Jean Paul v *Titanu* izrazil svoje poglede na Fichtejevo filozofijo in želel pokazati, kakšna bi bila končna posledica transcendentalnega idealizma. Kritiki so se prepirali, ali je pesnik želel filozofu zgolj predstaviti svoje poglede ali pa ga je želel pripeljati ad absurdum. Kakor koli že, v vsakem primeru se zdi jasno, da sta oba poskušala, vsak na svoj način, priti do razumevanja problema jaza – problema, ki ju je osebno zadeval.« (Rank, 1971: 16) Prevod navedka B.K..

vedno razmerje prijateljstva in sovraštva, ki po eni strani pomeni enakopravnost in bratstvo, po drugi strani pa morijo in masaker. S tega vidika lahko torej rečemo, da je pojav teme dvojnika v komediji v sebi ves čas skrival tudi svojo drugo, morilsko plat, ki je prišla na dan v grozljivem romanu. In prav sama francoska revolucija je prototip dvojnikovega plašča, ki ga je moč obleči z obeh strani: *v imenu bratstva in enakosti se je zgodil pokol.*

6. Nivoji (ne)gotovosti

Od Plavta pa do klasicizma je bil dvojnik izrazita figura komedije: spomnimo se Plavtovih *Dvojčkov*, Shakespearjeve *Komedije zmešnjav*, *Dveh gospodov iz Verone*, *Beneškega trgovca*, itd.. Pri vseh teh delih gre za lažno identiteto, za zamenjavo identitete, ki izzove smeh. Za literarne dvojnike iz tega obdobja bi lahko rekli, da so se rodili v zibajočem naročju mame metafizike, ki zna zagotoviti resnico. To pomeni, da se je, čeprav se je skozi igro skuhala neznanska godlja zmešnjav in zamenjav identitet, v komediji nazadnje vedno vse lepo uredilo, se postavilo na svoje mesto. Osebe so spet dobile svoje ime in svoj položaj v družbi, postale so to, kar so že ves čas bile, čeprav so se stvari za hip malo zmedle. In če je kdo zaradi izgube lastne identitete oz. zaradi tega, ker je nekdo prevzel njegovo ime in njegovo podobo, za trenutek uspel celo povsem podvomiti vase, je nazadnje dobil potrditev višje instance, da je *on* natanko *on sam* in da je lahko prepričan, da drugače sploh ne more biti.

Prostor klasične komedije je torej prostor *gotovosti* predmodernega subjekta. Postavimo, da se ta gotovost vzpostavlja na treh nivojih: na nivoju igre, na nivoju gledalčevega sprejemanja igre in na nivoju gledalca. Komedija funkcionira tako, da se na nivoju igre najprej vzpostavi določena negotovost, napaka v redu sveta, ki se pri motivu dvojnikov običajno kaže kot zmešnjava na ravni osebne identitete. Komičnost nato vznikne na nivoju gledalec – igra, in sicer kot odziv na negotovost, ki je nastala na nivoju igre in do katere lahko gledalec zaradi svoje neomajne gotovosti – ta se vzpostavlja na nivoju gledalca – zavzame mirno distanco. Gledalec se lahko smeji neredu v igri ravno zato, ker njegov red ni niti malo narušen. Komedija seveda gradi na ekscesu, celo na ekscesnem stopnjevanju ekscesa, toda ključno je, da gre za presežek glede na red, ki ga lahko provocira.

Treba je poudariti, da so bila v času komedije, ki je sam zopet podvojen na dve veliki in raznoliki obdobji (rimske antike in klasicizma), dramska dela pisana za to, da so se uprizarjala. Od predromantike, ki je izumila bralno dramo, do danes pa je dramsko delo dobilo predvsem literarni pomen, postalo je zapis, ki se ga lahko uprizori. Zapis, ki je s svojo trdno zapisanostjo in zapisano trd(n)ostjo v 20. stoletju pričel dušiti gledališko prakso, ker se ji ni hotel prilagoditi, saj ni izrasel iz nje, temveč je prišel od zunaj, od literarnih ustvarjalcev. Gledališka praksa pa se je branila tako, da teksta preprosto ni več upoštevala. Komedija od Plavta do Molièra pa je računala na gledalca – predpostavljala ga je in ga upoštevala – imela ga je tako rekoč v sebi. O povezanosti gledališke prakse (tu je gledalec zasedal nujno mesto v

strukturi) s pisanjem dramskih del priča tudi dejstvo, da so bili vsi veliki pisci dram od antike do romantike (in njenega rojstva režiserja) hkrati tudi režiserji in igralci, da je delo torej najbrž nastajalo skozi prakso, kar pomeni, da je neposredno upoštevalo odzive svojih gledalcev.

Za gledalca kot za konstitutivni element komedije sta bistvena dva nivoja gotovosti, in sicer nivo gledalec – igra in nivo gledalca. Svet predmodernega gledalca je svet gotovosti, ki jo vzdržuje instanca svetega, in ki sploh omogoča gledalčev smeh glede na porušeni red v svetu igre. Gotovost gledalca, ki je pravzaprav simetrična z ravnjo gotovosti igre, je gotovost prednovoveškega človeka, da obstaja neka resničnost, na katero se lahko opremo in glede na katero se nekaj lahko vzpostavi kot tudi lažnost, prevara ali kopija. Gledalec je gotov, da on sam obstaja, ker obstaja svet in ker obstaja Bog. Za učinek komičnega v komediji je neposredno najpomembnejši drugi nivo, nivo gledalec – igra. Gledalec je tisti, ki ve. In to je vpisano v samo igro. Božji pogled je zagotovilo, da obstaja on kot človek s pogledom, kot gledalec, čigar pogled pa je spet zagotovilo za ljudi, ki živijo v tekstu, v komediji, da obstajajo oni, oni sami z njihovim imenom in podobo. Ker gledalec ve, da je njegov svet v tirnicah božjega reda, iz te zavesti izvira tudi njegov pogled. On ni zmeden, on vseskozi ve, kdo je kdo, zmedene so le osebe v igri. Nivo gledalec – igra je tisto območje, kjer se svetova igre in gledalca križata, kjer gledalec neposredno vstopa v svet odrske fikcije oz. kjer odrska fikcija sama prestopa svoje meje.

V tem smislu moramo razumeti tudi fenomen t.i. govora na stran, preko katerega lahko gledalec razbere

razmišljanja posameznih oseb na samem in njihova namigovanja na početje ostalih akterjev v igri. V komedijah je pogosto prisoten tudi akter, ki zavzema nekakšno objektivno pozicijo glede na dogajanje v igri in ki kot kak božji sel usmerja gledalčev pogled. Takšna je na primer funkcija Merkurja v Plavtovem *Amfitrionu*, ki je kot sel boga Jupitra v resnici prav gledalčev odposlanec, kateremu poroča o dogajanju v igri, o namerah svojega očeta in o dogodkih, ki bodo sledili. Tako se v prologu Merkur – igralec obrača h gledalcem, pri čemer lahko opazimo zabris meje med odrsko fikcijo in vsakdanjo resničnostjo:

> Kot sem dejal, me Jupiter pošilja / in prosi, naj gredo nadzorniki / od sedeža do sedeža v dvorani; / in če bi opazili med gledalci / najete navijače, naj pri priči, / takoj jim hlače slečejo za jamstvo! / In če bi kdo za koga med igralci / se gnal, da pribori mu palmo zmage / s posredovanjem, s prigovarjanjem, / in če bi vodstvo gledališča komu / delilo neupravičene nagrade, / velja naj isti zakon, ista kazen, / kot če bi kdo podkupoval volilce! / – / Se čudite, zakaj se Jupiter / to pot tako zavzema za igralce? / V tej igri bo nastopil tudi on. (Plautus, 1970: 9)

Primerjava med nivojem gotovosti igre in nivojem gotovosti gledalca, ki jo lahko izvedemo na ravni recepcije, torej na nivoju gledalec – igra, nam pokaže, da se izvir komičnega v precejšnji meri nahaja prav v bistvenem neujemanju med omenjenima nivojema. Poglejmo primer iz Plavtovega *Amfitriona*.

Na nivoju igre vlada kaos. Amfitrion in Sosia ne vesta, kaj se z njima dogaja, pa tudi Alkmena in služabniki ne poznajo božjih igric. Služabniki dvojnikov ne razločijo, sploh ne vedo, da se pojavljata dva, dokler se slednjič ne pojavita hkrati. Prebivalce Amfitrionovega doma zajame val zmede in začudenja, ki se stopnjuje do spoznanja: saj Amfitriona sta vendar dva! Jupiter je natančna kopija Amfitriona, prav tako tudi Merkur Sosia. Dvojnika sta zanje popolnoma enaka, podobnost med njima je dovršena, imata iste obleke, enake brazgotine in celo enake spomine. Tudi Alkmena ne opazi, da se je ljubila z dvema moškima. O tem, kako sta si v igri dvojnika podobna, lahko gledalec izve skozi Merkurjeva usta, ko nam ta opisuje Jupitrovo zvijačno preobrazbo, nato skozi krmarjeve ugotovitve, ko ta primerja in preverja oba Amfitriona, pa skozi Sosiovo izpraševanje in natančno ogledovanje Merkurja.

V igri ljudje torej obeh parov dvojnikov ne razločijo med seboj. Toda gledalec jih razloči. Gledalec, ki je gledal uprizoritev Plavtove komedije, je čisto jasno vedel, kdaj pred njim nastopa Amfitrion in kdaj preoblečeni Jupiter. Prav gotovo sta bila že igralca različna, vendar to ni toliko bistveno – pomembno je, da je igra namenoma hotela, da je gledalec v poziciji tistega, ki ve. Kajti šele tako se lahko smeji zmešnjavi. Tako je imel lažni Amfitrion na primer nek znak za gledalca, ki ga je razlikoval od pravega Amfitriona, pri čemer je bil ta znak v fikcijskem svetu igre neopazen, tam enostavno ni obstajal, ni pripadal njenemu simbolnemu redu. Merkur pri Plavtu v prologu gledalcem natančno pove, po čem naj razlikujejo božanska dvojnika od človeških »originalov«:

> Toda še danes se bo vrnil z vojske / Amfitruo, in spremljal ga bo suženj, / čigar podobo sem si jaz prisvojil. / Da naju ne bi zamenjavali, / sem si v klobuk zataknil dve peresci; / moj dvojnik je brez tega znamenja. / Očetu mojemu pod pokrivalom / bo zlata nit visela, in po njej / ga od Amfitruona ločite. / Teh razpoznavnih znamenj na klobukih / ne bo opazil nihče od domačih. (Plautus, 1970: 12)

Vprašanje je seveda, čemu se smejemo danes, od kod izvirajo komični učinki v času, ko so se nivoji gotovosti prelevili v platforme negotovosti? Tudi gledalec se je namreč preobrazil v modernega subjekta – ravno on je tisti, ki se komediji v določenem trenutku ni bil sposoben več smejati, saj je nenadoma izgubil pozicijo tistega, ki ve. Izgubil je buciko, s katero je bil pripet v svetovni red, trdno točko, s katere je lahko sploh ugotovil, da je komedija zmešana in zato nadvse komična. V navalu grozljivega in sentimentalnega zanosa, ki je zajel obdobje romantike, je občutek za smešno nekoliko poniknil – smešno je postalo ceneno, premalo vzvišeno in premalo sublimno, preveč pritlehno in preprosto. Izrinjeno je bilo v ljudska gledališča, v *Volksbühne,* kakršno je bilo denimo berlinsko Königstadtsko gledališče, ki ga je rad obiskoval Kierkegaard, stisnilo se je v poceni humor burk in fars. 19. stoletje je bilo smrtno resno, delalo se je, kot da gre zares, in sicer v dveh maksimalno odklonjenih oblikah – v romantični povzdigi sanjskega, domišljijskega, intimnega in sublimnega ter v realistični obliki konkretnega, prizemljenega, objektivnega, preverljivega. Toda, kot pravi Badiou,

19. stoletje je sicer mislilo resno, a še vedno je samo *mislilo* – sanjalo je o realnem – 20. stoletje pa je tisto, ki je te sanje realiziralo, ki je uresničilo resne namene predhodne dobe in izživelo strast do realnega. Grozljivo, ki je preplavilo romantično literaturo, deluje kot napoved, ki jo je uresničilo naslednje stoletje: grozote so postale transparentne, videli smo (skoraj) vse: masovne pokole, razkosana telesa, telesa brez organov, posiljena, izrabljena telesa, bolna, shirana telesa, in nenazadnje tudi podvojena telesa, klonirana, mehanizirana, fabricirana, programirana, robotizirana. Smeh, ki se je vrnil na podest 20. stoletja, je bil smeh absurda in ironije, nato pa ciničen smeh, smeh dokončno raz(o)čaranega subjekta, ki nima ne gotovosti ne vere, ki se je takorekoč totalno realiziral in na lastni koži občutil neučinkovitost te samorealizacije. (21. stoletje bo nemara poniknilo v realnem, iz katerega bo izpuhtela vsa strast – smejal pa se bo nekdo tretji, denimo Elon Musk.)

DRUGI DEL
OD KOMEDIJE K PSIHOZI (PARADIGMA AMFITRION)

7. Amfitrion

Amfitrion, ta najveličastnejši izmed rogonoscev, kakor ga poimenuje Lacan, v zahodni kulturi predstavlja paradigmo figure dvojnika. Sosie, ki se ga običajno omenja kot prvega *alter ega*, se je sam rodil v Amfitrionovem naročju – in (domnevno) v Plavtovi glavi. Vse, kar je sledilo v dolgi literarni zgodovini motiva dvojnika, so na nek način njegovi odsevi in podvojitve. Ta mit je »tako enigmatičen«, pravi Lacan, »da ga lahko interpretiramo na tisoč načinov«. (Lacan, 1991: 263) Naj bo torej to, kar sledi, eden od teh tisočih poskusov – z dodatno nalogo, da poskusimo skozi primerjavo Plavtove, Molièrove in Kleistove obdelave tega mita izslediti, kako se je prav znotraj te paradigme nekaj sprevrnilo, zaobrnilo, kako se je torej sam mit o Amfitrionu prevesil iz komedije v psihozo.

Mitološka zgodba o Amfitrionu, o kateri so se ohranili zapisi pri Apolodorju, Homerju, Heziodu, Lukijanu, Pindarju in še pri nekaterih drugih grških piscih, gre z manjšimi odstopanji približno takole:

> Elektrion, Persejev sin, veliki mikenski kralj, je odšel od doma, da bi se maščeval Tafeljanom in Teleboncem. Ti so pod vodstvom nekega Pterelaja Elektrionu uspešno ukradli njegovo živino. Pterelaj se je začel potegovati za mikenski prestol, boj pa se je končal s smrtjo osmih Elektrionovih sinov. Medtem ko je bil Elektrion zdoma, ga je na prestolu nadomeščal njegov nečak Amfitrion. Preden je Elektrion odšel od doma, je nečaku naročil,

naj dobro vlada, ko pa se bo vrnil kot zmagovalec, ga bo oženil s svojo hčerjo Alkmeno.

Kralj Elide je obvestil Amfitriona, da se ukradena živina nahaja pri njem. Amfitrion je živino bogato odplačal in poklical Elektriona, da bi jo razpoznal. Elektrion pa ni bil zadovoljen z Amfitrionovim dejanjem, temveč se je ujezil, ni hotel poravnati odkupnine, saj po njegovem Elidani niso imeli pravice prodajati tujih stvari, sploh pa se mu ni zdelo prav, da se Amfitrion vmešava v tuje posle. Amfitrion je po Elektrionovi reakciji besno zalučal palico v neko kravo, ki se je oddaljila od črede. Vendar pa je palica udarila v kravji rog, se odbila od njega in ubila Elektriona.

Amfitrion, ki ga je njegov stric Stenel zaradi umora izgnal iz Argolide, se skupaj z Alkmeno zateče v Tebe, kjer ga kralj Kreon očisti greha. Vendar pa se pobožna Alkmena noče ljubiti z Amfitrionom, dokler ne maščuje smrti njenih bratov. Kreon mu dovoli, da dvigne bojotijsko vojsko pod pogojem, da Tebe reši teumesijskih čarovnic. V času Amfitrionove odsotnosti Zevs izkoristi priložnost in se v podobi zmagovitega Amfitriona, ki je uspešno maščeval njene brate, približa Alkmeni. Z njo prebije noč, ki jo je Hermes po njegovem naročilu napravil trikrat daljšo. Heliju je naročil, naj pogasi sončni ogenj, Horam pa, naj izprežejo svoje konje in ostanejo doma. Helij mu je ustregel, godrnjajoč o starih dobrih časih, ko je bil dan dan in noč noč in ko Kronos ni puščal doma svoje žene, da bi se zabaval s smrtnimi ljubicami.

Nazadnje je Hermes naročil še Mesecu, naj počasi plove po nebu, in snu, naj človeštvo zaziblje v globoko spanje, da ne bi nihče opazil, kaj se dogaja. Zevs je potreboval dolgo noč, saj je nameraval spočeti Herakla, neprekosljivega junaka, kar pa ne gre na hitro. Alkmena se je tako celih šestintrideset ur zabavala z Zevsom ter poslušala njegove zgodbe o bojih in Pterelajevem porazu.

Ko se je naslednjega dne pravi Amfitrion, ki je res porazil Pterelaja, vrnil domov, ga Alkmena ni preveč navdušeno pričakala v zakonski postelji – niti približno tako kot je pričakoval – in ga odbila z besedami, da vendar ne bo spet poslušala istih zgodb. Skrušeni Amfitrion, ki mu ni bilo nič jasno, se je zatekel po nasvet k starcu Teiresiasu, ki mu je povedal, da ga je Zevs napravil za rogonosca. Odtlej si Amfitrion ni upal spati z Alkmeno, saj se je bal, da bi izzval božansko ljubosumje.

Čez devet mesecev se je začel Zevs hvaliti, da bo kmalu postal oče dečka, ki mu bo ime Herakles, kar pomeni Herina slava, in ki bo vladal plemenitemu Perzejevemu kraljestvu. Ko je to izvedela ljubosumna Hera, je od Zevsa izmamila obljubo, da bo vsak kraljevič, ki se bo pred nočjo rodil v Perzejevem kraljestvu, postal veliki kralj. Ker se je Zevs zaklel z neprelomljivo obljubo, je Hera pohitela v Mikene, kjer je pospešila porodne muke Nikipi, ženi kralja Stenela, nato pa odšla v Tebe, kjer je skušala pred Alkmeninimi vrati z uroki zadržati Heraklov porod. In res se je na Perzejevem dvoru rodil Euristej, Stenelov sin, kot sedemmesečni nedonošenček.

Ko se je celo uro kasneje rodil Herakles, se je izkazalo, da ima brata dvojčka, Amfitrionovega sina Ifikla. Dvojčka sta se rodila hkrati, Ifikles pa naj bi bil od Herakla mlajši za eno noč (tu zgodba variira: nekateri pravijo, da je Herakles mlajši za eno noč, nekateri pa, da sta bila rojena hkrati).

Ko je izvedel za Herino prevaro, je Zevs svojo najstarejšo hčer Ako, ki ga je zamotila, da ne bi opazil materine zvijače, izgnal z Olimpa in jo zalučal na zemljo. Zaradi dane obljube Herakla ni mogel narediti za kralja Perzejevega kraljestva, vendar pa je uspel nagovoriti Hero, da je pristala, da bo njen sin bog, pod pogojem, da izvrši dvanajst težkih podvigov, ki bi mu jih naložil Euristej. Alkmena, ki se je bala Herinega ljubosumja, je dojenčka Herakla odnesla na poljano izven tebanskega obzidja. Ravno takrat pa je Atena po Zevsovem naročilu odpeljala Hero na sprehod. Ko sta opazili prekrasnega otroka ležati samega v travi, se je Atena na videz zelo začudila in se jezila na mater, ki ga je pustila tam. Hera ga je vzela v naročje in ga hotela podojiti, mali pa je potegnil s tako močjo, da je Hera zavpila od bolečine, in si je dojenčka, ki ga je v hipu prepoznala, odtrgala od prsi. Mleko je ob tem brizgnilo po nebu in po legendi je tako nastala Mlečna cesta. Že nekaj kapljic mleka iz prsi boginje je zadostovalo, da je Herakles postal nesmrten.

Atena je otroka nato vrnila Alkmeni in ji naročila, naj ga skrbno neguje. Ko sta bila dvojčka stara kakšnih osem mesecev, je Hera, ki se še zmerom ni pomirila, nad

spečega Herakla poslala dve ogromni kači, da bi ga ubili. Toda ko sta se priplazili do dojenčka, ju je ta s pestmi tako močno stisnil, da ju je takoj zadavil in ju vrgel Amfitrionu pred noge.

Mit se nadaljuje z zgodbami o Heraklovi mladosti in o vojaški vzgoji, ki jo je prejemal od Amfitriona, predvsem pa s pripovedmi o njegovih dvanajstih junaštvih, v katerih je pobil številne grozljive pošasti in tako rešil človeštvo.

V grški mitologiji je zgodba o Amfitrionu zavzemala mesto nekakšnega predtakta, uvoda v obširno herakleijado junaštev iz človeka rojenega boga. Pa še kot predtakt je bila zgodba o Amfitrionu pravzaprav zgodba o Alkmeni kot smrtnici, ki je s svojo lepoto, vero in čistostjo vznemirila srce najvišjega med bogovi in mu rodila božanskega naslednika. Medtem ko je pri Heziodu zgodbi o Alkmeni in Amfitrionu, ki tu predstavlja uvod v krajši ep *Heraklov ščit,* namenjenih nekoliko več verzov, lahko pri Homerju in Pindarju najdemo le krajše omembe. Pri vseh treh avtorjih pa se zgodba pojavlja bolj ali manj v vlogi epifanije – opevanja rojstva boga. Iz obdobja klasične grške dobe in časa helenizma se do danes ni ohranila nobena obdelava tega motiva, tako da ostajajo v temo zavita vprašanja, kdaj in kako se je zgodba o Amfitrionu iz mita preselila v tragedijo in komedijo. Ugibanja v tej smeri lahko deloma razsvetli vsaj podatek, da naj bi vsi trije veliki grški tragiki med svojimi deli spesnili tudi tragedijo o Amfitrionu, četudi se do danes ni nobena ohranila. Nekateri literarni zgodovinarji se lotevajo celo interpretacij teh neobstoječih del: pri Ajshilu, Sofoklu in Evripidu naj tako, za razliko od

mita, v središču dogajanja ne bi bila več ženska, temveč moški. Tragedije namreč ne zanima več vloga Alkmene kot pomembnega člena v grški teogoniji, ampak človek, ki živi in deluje na podlagi lastnih svobodnih odločitev. V center tragedije naj bi bil zdaj postavljen Amfitrion, in sicer kot izrazito tragičen lik. Ta mora biti po Aristotelu dober, plemenit in pošten, vendar mora imeti tudi neke človeške slabosti, ki ga navadno potegnejo v propad. Takšen človek, nam podoben, a vseeno v svoji dobroti in plemenitosti boljši od nas, mora po spletu naključij, h katerim pa nehote pripomorejo tudi njegova lastna dejanja, iz začetne sreče v razpletu pasti v popolno nesrečo ali smrt.

Amfitrion je pravzaprav idealen tragični lik. Kljub čisti podobi zakona in ljubezni med njim in Alkmeno nam pogled v ozadje razkrije drugačno sliko: Amfitrion je morilec Alkmeninega očeta, kralja Elektriona. Ubil ga je sicer nehote, vendar to dejstvo ne opravičuje njegovega dejanja. Na družbeni ravni mu je s tem, ko ga Kreon opere krivde in ga namesti kot svojega vojskovodjo, sicer odpuščeno, toda Amfitrion ostaja kriv – pred sabo, pred bogovi in pred Alkmeno. Svoje zlo dejanje iz preteklosti skuša na vsak način popraviti, deluje dobro in plemenito, ščiti tebansko ljudstvo in ljubi svojo ženo, vendar mu nazadnje ne uspe uiti tragični dialektiki usode, ki krivdo vselej uravnava s kaznijo – ta se v zgodbi o Amfitrionu razkrije kot neizbežna dvojnost njegove bitke s Telebojci. Amfitrion je odšel na boj, da bi maščeval smrt Alkmeninih bratov in se tako svoji ženi oddolžil za umor njenega očeta. Toda ravno tedaj, ko se je sam hrabro boril in se otresal bremena krivde, ga je doletela kazen usode. Njegov

odhod je zavezal zanko, kjer sta se hkrati odvila usoda in človekov nemočni boj proti njej. Padec vsake odsekane telebojske glave je kot odmev zvenel v Alkmeninem strastnem poljubu z bogom. Ravno v tistem dejanju, ki naj bi ga dokončno očistilo in mu zagotovilo srečno življenje v ljubezni in zvestobi, je postal žrtev prevare, ki ga je ožigosala z rogonoscem.

Medtem ko imamo o grških tragedijah na temo Amfitriona vsaj podatek, da so nekoč obstajale, pa o grških komedijah o Amfitrionu ne vemo ničesar. Prva obdelava po Heziodu, ki se je ohranila do danes, je Plavtova komedija. Tako lahko samo ugibamo, ali je bila predelava tragedije o Amfitrionu v komedijo Plavtov izmislek, ali pa so komedije na to temo obstajale že prej, tako da je Plavt kako grško delo samo priredil in predelal. Glede na to, da Plavt komedijo o Amfitrionu kot edino med svojimi komedijami označi za »tragiko – komedijo«, in glede na to, da tekst v določenih odsekih dejansko deluje bolj tragično kot komično, se zdi verjetna tudi Szondijeva domneva, da je tekst nastal kot lepljenka domnevne grške komedije in domnevne grške tragedije o Amfitrionu.[11] Tehnika kontaminacije, poljubnega združevanja in predelovanja besedil, je bila v območju popularne gledališke umetnosti v tistih časih namreč nekaj povsem vsakdanjega.

11 V potrditev te domneve Szondi ugotavlja, da se tekst Plavtove drame sicer večino časa igra s komično prevaro, vendar pa smo v zadnjem dejanju priča teofaniji, kjer se komični ton povsem izgubi. (cf. Szondi, 1964)

Tema je pri Plavtu precej svobodno obdelana, ozadje grškega mita je sicer ohranjeno (Zevs in Hermes sta se pač spremenila v Jupitra in Merkurja), vendar zgodba zaživi po svoje v rimskem meščanskem okolju. Dodani so novi liki, tematski poudarki so spremenjeni, dialogi pa so vsakdanji in zabavni. Poleg tega si je Plavt izmislil nov lik, Sosia, Amfitrionovega sužnja, ki je zaradi pripadnosti nižjemu sloju primernejši za komedijo. Tudi njemu je nato ustvaril božanskega dvojnika Merkurja, ki pa je tudi sam pravzaprav nekakšen služabnik – ves čas na uslugo svojemu očetu. S podvojitvijo dvojnikov na raven gospodarja in hlapca je ustvaril kompleksnejšo strukturo odnosov, ki povzročajo zmešnjavo identitet in omogočajo raznovrstne komične učinke.

Tudi v srednjem veku obdelave zgodbe o Amfitrionu nikakor niso zamrle, ravno nasprotno – tema se je izkazala za zelo prilagodljivo, saj so se ohranile celo takšne čudaške stvaritve kot je neka krščanska različica komedije, kjer namesto Amfitriona nastopa Jožef, namesto Alkmene Marija, Herakles se je spremenil v Jezusa, Jupiter oz. Zevs pa v nadangela Gabriela. Avtor te drame iz leta 1621, ki nosi naslov *Sacri mater virgo* in podnaslov *ex Plauto ad Christum inversa comedia,* je Johannes Burmeister, novolatinski »uradni« pesnik v nemškem baroku, znan po svojih krščanskih priredbah klasičnih rimskih pesnikov. Nekaj časa se je zaradi nekaterih podobnosti celo domnevalo, da naj bi imelo to delo vpliv na Kleistovo priredbo, vendar je to malo verjetno.

Veliko bolj znana od Burmeistrove je Rotroujeva drama *Les Sosies*, ki je leta 1636 v Parizu doživela velik uspeh,

tako da je na njeni osnovi najprej nastala baletna komedija, nato pa še pantomimična igra. Ko se je Molière leta 1668 lotil svoje predelave zgodbe o Amfitrionu, je bila tema v Franciji že nekaj časa zelo popularna. Molière je Plavtovo komedijo nekoliko predelal, prevzel tudi nekaj Rotroujevih prizorov, in ustvaril še eno podvojitev, ki dodatno razširi strukturo odnosov in poveča zmešnjavo med akterji. Dvojnico je namreč ustvaril tudi Alkmeni, in sicer v podobi Kleante, Alkmenine služabnice in Sosiove soproge. Alkmenina sužnja je sicer kot lik obstajala že pri Plavtu (po imenu Bromia), vendar pa tam ni niti namiga na njeno zvezo s Sosiem. Z uvedbo starega služabniškega para je Molière tako na nek način podvojil ljubezensko razmerje med Alkmeno in Amfitrionom.

Še posebej je zanimiv primer Kleistove predelave Molièrovega Amfitriona, ki takorekoč »dobesedno« realizira samo nemožnost klasične komedije po zatonu klasicizma. Kleista naj bi za prevod Molièrove komedije namreč prosil njegov švicarski prijatelj Zschokke, ki je pripravljal izdajo Molièrovih *Zbranih del*. Ta se je dela sicer lotil kot nemškega prevoda, vendar so se njegove misli kmalu izkazale za tako zelo oddaljene od Molièrovih, da so ga same od sebe nosile vedno bolj stran od originalnega teksta. Nastalo je besedilo, v katerega se je močno vtisnil duh romantike, in ki se, čeprav se ponaša s podnaslovom *Ein Lustspiel nach Molière*, tako v širšem smislu zgradbe in vsebine prizorov kot v ožjem smislu značajev in dialogov, precej razlikuje od francoske predloge.

8. Plavt

Plavt je mitološko zgodbo o Amfitrionu precej predelal in jo postavil v svoj čas, torej v čas zlate rimske dobe in velikega vzpona komedije. Dvojniškemu paru gospodarjev je dodal še par služabnikov – najverjetneje iz preprostega razloga, da lik Amfitriona sam na sebi sploh ni komičen. Čeprav se zaplete v komično situacijo, je njegova vloga v bistvu tragična: njegova drža ostaja tudi pri Plavtu junaška, njegov govor pa v kontekstu komedije postane patetičen. Tudi Jupiter tu ni komičen lik – ostaja bog, ki je na zemljo prišel uresničit svoje namene. Razplet te »tragiko-komedije« je nekakšno »Jupitrovo razodetje«, ki skozi blisk in grom Amfitrionu razloži, da je Alkmena spočela z obema in da je pravkar rodila dvojčka, človeka Ifikla in boga Herakla. To zadnje dejanje, kjer se komično umakne slovesni vznesenosti, nazadnje prestavi komedijo v območje mita. Alkmeni in Amfitrionu s tem vrne njuno mitološko vlogo, ki jima je bila za čas smeha odvzeta, in ju pripne nazaj na njuno resnično in resno mesto – na mesto zgodbe o Heraklovem rojstvu. O ne-komični funkciji zadnjega dejanja pri Plavtu priča tudi dejstvo, da se Sosia, ki ima v kasnejših komedijah po Jupitrovem razkritju vedno zadnjo (zasmehljivo) besedo, v njem sploh ne pojavi. Sicer pa Plavt v prologu skozi Merkurjeva usta sam pojasni, zakaj je Amfitriona kot edino med svojimi komedijami označil za tragikomedijo:

> Samo nekaj besed / še o vsebini te tragedije! / Zakaj ste čelo nagrbančili? / Zato, ker sem dejal »tragedija«? / No, jaz sem bog, lahko jo predrugačim. / Če hočete, lahko takoj storim, / da bo iz tragedije komedija – / in v njej se niti verz ne bo spremenil! / – / Zamesil bom tragiko – komedijo. / Mislim, da ne bi bilo ravno v stilu, / če bi bila vseskoz komedija, / ko pa heroji v njej nastopajo. / Ker tudi sužnji v njej igrajo, / naredil bom tragikomedijo. (Plautus, 1970: 10)

Podvojitvi Amfitriona in Sosia imata kljub njuni analognosti (človek–bog) v tem delu bistveno različni funkciji. Amfitrionova podvojitev je nosilka dejanja, ki je kljub zaključni božanski tolažbi v temelju tragično, medtem ko Sosieva podvojitev nastopa izključno v funkciji komike. Čeprav naj bi bila Alkmena in Amfitrion po zaključnem Zevsovem nagovoru ponosna, da so se jima približali bogovi, sta v resnici izgubila ravno tisto, zaradi česar sta bila v svojih človeških življenjih srečna, to pa je bila trdnost njunega ljubezenskega razmerja. Povsem drugače je z drugo, služabniško podvojitvijo, ki je od začetka do konca komična. Smešna sta že sama lika Sosia in Merkurja, še bolj pa njune male akcije in peripetije, v katere se zapleta. Na tragiškem ozadju (ki ga še globlje podpira mitološka zgodba), h kateremu se ves čas obrača lik Amfitriona, se torej odvije komedija zmešnjav.

Če se osredotočimo na tiste točke v tekstu, kjer podobnost iz sebe iztisne tisti košček realnega, ki ga komedija zasukne v smeh, lahko odkrijemo razliko med Amfitrionovo in Sosievo borbo za lastno istovetnost in

ugotovimo, zakaj si je ravno mali Sosia zaslužil naslov prvega *alter ega* v literarni zgodovini. Amfitrion in Jupiter se v komediji srečata samo v enem, ključnem prizoru, kjer igra doseže vrh. Vendar njuno srečanje pravzaprav sploh ni pravo srečanje – bolj gre za neko vzporedno pojavitev, za zunanji konflikt, katerega ost je nemočni poskus razrešitve nerazumljive istosti, ki ga predstavlja krmarjev trud za *anagnorisis*, za prepoznanje. Tega mu nikakor ne uspe izpeljati, saj sta Amfitriona popolnoma enaka – podobna sta si kot jajce jajcu, imata enake poteze obraza, enake spomine in celo enako brazgotino na roki, ki je ostala od nedavne bitke (da mora posneti tudi brazgotino kot markacijo človeškosti, Jupitra ob njegovi transformaciji, ki se odvija kot nekakšen lišp, opozori »prizemljeni« Merkur).

To srečanje je jedro komedije, saj pripelje do popolnega zapleta, vozla, ki ga lahko razreši samo *Jupiter ex machina*, ki v zadnjem dejanju Amfitrionu in Tebancem razodene svojo prevaro. Vendar pa Amfitriona srečanje sploh ne privede do soočenja s samim sabo in z dejstvom, da se je podvojil – kar ima seveda tudi komične učinke. Tam sta, popolnoma enaka, Amfitrion gleda Jupitru v obraz, psuje ga in ga ozmerja z lopovom in vlačugarjem, vendar sploh ne opazi njune podobnosti. Ali še bolje, najbrž opazi podobnost, vendar se ne zmeni zanjo, podobnost mu ničesar ne pove, ničesar ne pomeni. Amfitrion deluje v imenu svoje družbene vloge, on *je* svoje mesto v svetu, in mesto mu je priča – tu ni prostora za dvom. Amfitrion ne podvomi v lastno identiteto, še manj v lasten obstoj, temveč po tem, ko se poslovi krmar Blefaro, ki naj bi mu pomagal dokazati njegovo istovetnost, kritizira priče in goljufivca:

»Prijatelji in zagovorniki, / vsi so me zapustili. Vendar me ta, / kdorkoli je, ne bo imel za norca! / Prejel bo kazen kakor jo zasluži!« (Plautus, 1970: 121)

V prvem prizoru prvega dejanja se Sosia kot Amfitrionov odposlanec ponoči napoti od pristanišča do Amfitrionovega doma, da bi Alkmeni sporočil veselo novico o zmagi njenega moža. Ker je Jupiter Merkurju naročil, naj odpravi Sosia, da ta ne bi zmotil njegove zabave z Alkmeno, se Merkur domisli, da bo Sosia prestrašil tako, da bo prevzel njegovo podobo. Ko hoče torej Sosia stopiti v hišo, ga prestreže Merkur: »*Merkur:* Kako ti je ime? / *Sosia*: Tebanci kličejo me Sosia, / sem Davov sin.« (Plautus, 1970: 29) Tu Sosia kot institucijo, ki ji pripada in ki preko imena vzpostavlja njega samega, navaja družbo, katere prvi člen je njegov oče. Tebanci so mu nadeli to ime in temu imenu pripada.

Ime *Sosia* v umbrijskem narečju – Plavt je bil Umbrijec – pomeni *prijatelja, sodruga*, torej tistega, ki je s prijateljsko vezjo povezan z nekom drugim. Latinska beseda *socius* se je namreč zaradi palatizacije že v Plavtovem času verjetno izgovarjala kot *sosius.* Na to kaže tudi besedna igra, ki se pojavi v Plavtovem tekstu: »*Merkur:* No, kako ti je ime? / *Sosia*: Nikdo, samo kot ti veliš. / *Merkur:* Dejal si, / da si Amfitrionov Sosia. / *Sosia*: Zmotil sem se. Hotel sem namreč reči, / Amfitrionov sodrug (*socius).*« (Plautus, 1970: 32) So-drug je prijatelj, spremljevalec, pa tudi drugi, tisti, ki mi stoji nasproti. Ime Sosia kaže na kraj, ki mu pripada, na kraj družbenosti, množice, z druge strani pa ravno na tem kraju, v množici, jaz najlažje izgubi svoje ime: ni važno, kdo je kradel, enemu pač moramo odsekati

glavo. Družba tako zapisuje Sosievo ime, ki pa na nek paradoksen način pomeni ravno brezimnost, odstranitev imena. Sosia pripada redu brezimnih, je *innobilis* – Sosie so plebejci, čreda enakih. [12]

Slavni tebanski vojskovodja, poročen z Alkmeno, je v nasprotju s plebejsko čredo pač lahko samo eden. Prav zato njegova podvojitev povzroči takšen škandal, medtem ko Sosieve dvojnosti sploh nihče ne opazi. Amfitrion se podvoji pred vsemi, njegova dvojnost je stvar javne razprave, Sosia pa se s svojim dvojnikom srečuje le na samem. Čeprav to ves čas poskuša, nikomur ne more dokazati, da njegov dvojnik zares obstaja. Namesto tega je tepen in obtožen alkoholizma – prepuščen je sebi in svojim dvomom. Tu je torej še en razlog, zakaj je njegov dvojnik blizu pravemu *alter egu:* za tega, ki je *drugi jaz,* je namreč značilno prav dejstvo, da ne pripada takoimenovani objektivni realnosti, temveč se z njim sooča le subjekt sam. Gre prav za to, da *drugi ne opazijo podvojitve*, zaradi česar se zdi, da je dvojnik pravzaprav irealen, da ni nič več kot posameznikova halucinacija, paranoična blodnja. Prav v tem pa je pri Plavtovem Amfitrionu glavni vir komičnega: medtem ko se ubogemu slugi dozdeva, da se mu sanja, in navsezadnje ni več prepričan o svoji lastni identiteti, poleg tega pa na Sosievo grozo podvojitve drugi liki sploh ne opazijo (to je pač klasična shema komedije zmešnjav), pa jo opazi gledalec, ki jasno vidi, da gre za Merkurjevo potegavščino. Smeje se torej Sosievi zmedenosti, njegovi negotovosti, pa

12 Sužnji so bili pri Rimljanih imenovani *innobiles*, ljudje brez imena.

tudi »naivnosti« vseh drugih akterjev, ki s svojo kratkovidnostjo – in tu je vsa tragikomika – ravno omogočajo Sosiev nemogoč položaj, ki se skozi igro stopnjuje in poslabšuje (se pravi, Sosia je vse manj prepričan, da je on »jaz«).

9. Molière

Pri Molièrovi predelavi glede načina, kako se vzpostavljata Amfitrionov in Sosiev jaz, v razmerju do Plavtovega teksta ni večjih sprememb: eksistencialna gotovost, ki jo jamči istovetnost neke osebe, ni omajana. Tudi zgradba prizorov je podobna, prav tako sami dialogi. Tudi pri Molièru Merkur pripravi Sosia do tega, da podvomi v svoj jaz, medtem ko Amfitrion Jupitra sploh ne prizna za svojega dvojnika ter ga ima za razbojnika in lopova. V uvodnem prizoru pa vendar lahko opazimo neko spremembo:

> *Merkur:* Kdo ti je vdihnil drznost, da izbiraj / in si prisvoji Sozijevo ime? / *Sozij:* Nisem si vzel ga, nosim ga od zmeraj! / *Merkur:* O strašna laž, nesramni blazni ti! / Ti vztrajaš, da si Sozij, para uboga? / *Sozij*: Seve, in to iz tehtnega razloga, / ker tak je sklep vsevišnih bil moči, / ki ga, seveda, prvi jaz priznam, / saj drug ne morem biti kot jaz sam. (Moliere, 1973: 147)

Sosia se tu kot na poslednjo avtoriteto ne sklicuje več na družbo in na ime očeta, temveč na Boga, na sveto. Obstaja ime, ki mi pripada in ki me vzpostavlja kot

božjega otroka. Ljudje brez imena so v krščanskem svetu iz greha rojeni, bastardi, ki nanje s krstom ni bil položen božji blagoslov, in drugi, v greh potopljeni, zločinci in samomorilci, ki so po smrti brez nagrobnika in brez mesta v sveti zemlji za vedno izbrisani iz zgodovinskega spomina. Po dolgotrajnem pregovarjanju, dokazovanju in tepežu se Sosia nazadnje vda, dialog pa zveni zelo podobno kot pri Plavtu: »- Dokazom tvojim moram se ukloniti; / da Sozij si, še jaz ti dam svoj glas; / a če to si, povej mi, kdo sem jaz, / ker navsezadnje nekdo moram biti.« (Moliere, 1973: 147)

Kljub navidezni podobnosti obeh tekstov lahko zaznamo neko razliko, ki se potihoma vpisuje med njiju. Molièrova komedija je v Plavtovi zgradbi razprostrla nekatere nove prostore, hkrati pa stare sobane bodisi prenovila v svojem slogu bodisi povsem zaprla. Tako pri Molièru izgineta dimenzija tragičnega in širina mitološkega ozadja, ki ostajata zgolj kot prepih, ki včasih povleče iz literarnega podstrešja. Smeh komedije postane čist in jasen. Sorazmerno z umikom zavezanosti mitu se pri Molièru razširi dimenzija družbenega in družbenih vlog, in to do te mere, da pod svoje okrilje pospravi celo bogove. Jupiter in Merkur svoje nadnaravne moči sicer s pridom izkoriščata, vendar je to tudi vse, kar jima od njune božanskosti ostane. Nekoč ugledna bogova sta postala klovnovski par, ki se zabava z malimi čarovnijami. Najznačilnejše mesto, kjer z vidika funkcije bogov lahko opazimo razliko med Plavtovim in Molièrovim tekstom, je prav gotovo Jupitrovo razodetje v zadnjem dejanju. To nikakor ni več slovesna razglasitev božanskega dogodka, temveč norčevsko zasmehljivo opravičilo Jupitra

– zapeljivca, ki se je malo »pozabaval« z Alkmeno, česar mu Amfitrion kot božanstvu vendar ne more zameriti.

Jupiter se do Alkmene ne obnaša več kot veličanstvo, ki je prišlo z neba, da bi si privoščilo malo zemeljskih užitkov in predvsem, da bi si zaplodilo močnega naslednika, temveč se pred njo poniža v smešni prošnji, naj ga sprejme kot ljubimca in ne kot moža. S tem se nasproti Amfitrionu ne postavlja več kot bog, s katerim je ta kot človek, čeprav junak, povsem neprimerljiv, temveč se spusti na njegovo človeško raven, kjer hoče s človeško samovšečnostjo povsem enakovredno in brez privilegijev tekmovati z njim. V svoji nečimrnosti ni več zadovoljen samo s tem, da bi Alkmena spala z njim, ker bi ga enostavno zamenjala s svojim možem, temveč hoče biti boljši od njega, torej od tistega, ki ga ona ljubi. Želi si pozornost, ki bi bila namenjena samo njemu. S poskusom razreza Amfitriona na dve različni vlogi skuša ustvariti zev, razliko v identiteti, skozi katero bi lahko vzniknila samo njuna strast, ljubezen med Jupitrom in Alkmeno. In čeprav Alkmena ne razume tega razlikovanja, saj ga zavrne z besedami, naj ne poskuša ločiti tistega, kar so nebesa združila, je razo na nek način vendarle uspel zarezati. Ravno to razlikovanje namreč pri Kleistu dobi globoke razsežnosti.

Tako je Molière ustvaril novo podvojitev, ki je sicer še vedno zunanja, vendar za razliko od vseh ostalih doslej obravnavanih podvojitev v tej zgodbi prvič pripada istemu človeku: ta se zdaj lahko razmnoži v svoje družbene vloge. Funkcija te podvojitve je pri Molièru v tem, da pokaže na nek zanimiv paradoks, do katerega pripelje dejstvo, da se je Jupiter moral spremeniti v Alkmeninega

moža, da bi lahko postal njen ljubimec. Prevarani mož in ljubimec sta bila namreč tipa klasične komedije, pri čemer je bil prevarani mož običajno star, grd in bogat, ljubimec pa lep in mlad, torej tisti, ki mu je ženska naklanjala svojo ljubezen. V komediji o Amfitrionu pa ta dva tipa v svoji običajni obliki ravno ne moreta zafunkcionirati, saj je tu mož tisti, ki je lep, mlad in ljubljen. Po Merkurjevih besedah iz prologa si je torej Jupiter izbral pravo taktiko, saj »pri marsikateri drugi zaželeni / poskusi taki bi bili zgrešeni, / kajti soprogov videz in pojav / ni zmeraj jamstvo za uspeh pri ženi.« (Moliere, 1973: 147)

To novost v podvojevanju znotraj okvira zgodbe o Amfitrionu pri Molièru podpira še ena dodana podvojitev. Molièrovo delo namreč odpira novo zabavno družbeno kamrico, kamor lahko pokuka človeških slabosti željan gledalec, namreč v zakonsko življenje služabnikov, Sosia in Kleante. Služabniški ljubezenski odnos med Kleanto in Sosiem je v takšnem razmerju do ljubezenskega odnosa med gospodarjema, kot je dejanskost v razmerju do ideala, to razmerje pa usmerjata funkciji Kleantine (biti ljubljena žena) in Sosieve (postati gospodar) želje.

Ta komedija doseže takorekoč popolno mrežo družbenih odnosov, kar pomeni tudi razvejano mrežo različnih podvojitev, ki pa vse podpirajo dve osnovni socialni razmerji: odnos med gospodarjem in hlapcem ter odnos med možem in ženo. Ti razmerji se vsako po svoje vpisujeta v simbolno, v območje pogodbe in črke zakona. Tu imamo najprej dvakratni odnos gospodar – hlapec (Jupiter – Merkur, Amfitrion – Sosia) in dvojniški odnos človek – bog, ki v nekem smislu prav tako reprezentira razmerje

med gospodarjem in hlapcem (Jupiter – Amfitrion, Merkur – Sosia). Vendar bi takšno razdelitev lahko zapisali tudi že za Plavtovo komedijo. Kar je pri Molièru res novega, so razmerja, ki se ukvarjajo z zakonskim stanom. Zakon med Kleanto in Sosiem je dvojnik razmerja med Alkmeno in Amfitrionom, pri čemer tu dobimo še novo, žensko različico razmerja gospodar – hlapec med Alkmeno in Kleanto (jaz – ideal jaza). Pogojno bi lahko dodali še tretje zakonsko razmerje, ki je v komediji implicitno prisotno, in sicer odnos med Jupitrom in Juno.

Komedija o Amfitrionu se je pri Molièru otresla ostankov tragiške in mitološke dimenzije, ter se postavila sama zase v virtuozni izčiščenosti. Dobrih sto let kasneje pa se je pri Kleistu že zgodil nek kratek stik, ko se je dvojnik dotaknil grozljivega, in od tedaj napeljave čiste komedije ni bilo mogoče več popraviti.

10. Kleist

Posebnost Kleistovega dela na nek način pojasnjuje tudi zgodba o njegovem nastanku, četudi morda ni povsem resnična. Dejansko je v tekstu čutiti notranjo napetost, ki je očitno izraz razmika med avtorjevo racionalno težnjo, da bi ostal zvest Molièru, da bi torej ustvaril nemški prevod klasicistične komedije, in med dejstvom, da je bil sam že romantični človek. Tako je izpod Kleistovega peresa prilezla komedija, ki pravzaprav sploh ni bila več komična. Lahko bi rekli, da njegova verzija Amfitriona nekako »na lastni koži« občuti izgubo točke gotovosti,

rojstvo moderne subjektivitete. Kleistovi liki niso nikamor več privezani, prepuščeni so lastni vrženosti v svet, kar daje njihovim besedam dvomeč in razmišljujoč ton. Pri Kleistu dvomijo vsi. Vsak mora sebe šele vzpostaviti, in to brez samoumevne opore v *družbenem* in *svetem.* Pri Sosiu, čigar prizori podvojitve so v Kleistovem tekstu glede na Molièrovega v grobem nespremenjeni, se ta dvom izraža v obliki cinizma – Sosia tu postane inteligentna figura, ki na dogajanje in na svojo služabniško vlogo ves čas gleda z distance. Iz njegovih ust prihajajo dvomljivi, zasmehljivi in komentatorski stavki.

Razlika med Molièrovim in Kleistovim besedilom se kaže tako na ravni zunanje zgradbe drame kot tudi na ravni načina, kako in s kakšnimi poudarki so izrečene besede akterjev. Značilen primer te razlike, ki se razpira kot presežek pomena na prvi pogled skoraj enakih stavkov, navaja Szondi, in sicer v Merkurjevem vprašanju po Sosievi osebni identiteti. Prvi dve repliki dialoga sta pri Molièru in Kleistu popolnoma enaki. Merkur najprej vpraša: »Kdo gre tam?«, Sosia pa odgovori: »Jaz«. Razlika se nahaja v naslednji Merkurjevi repliki, ki se pri Molièru glasi: »Kdo, jaz?«, pri Kleistu pa: »Kakšen jaz?«. Medtem ko je po Szondiju v Merkurjevem vprašanju pri Molièru mišljeno samo ime, ki bi ga Merkur rad izvedel, pa se zdi pri Kleistu poleg imena pod vprašaj postavljen tudi sam jaz. Podobnih primerov bi lahko v tekstu našli še precej.

Osišče komedije, ki pravzaprav sploh ni več komično, se preseli nekam v notranjost karakterjev, tako da ostaja komičen zgolj še zunanji okvir akcije in dogajanja. Kleistovi značaji niso več tipi, ki bi se jim lahko smejali. Osebe v tej

drami so namreč izgubile povezavo z višjo instanco, ki bi jim zagotavljala istovetvost, zaradi česar tudi padec iz reda v nered in spet nazaj ni več mogoč. Če ni več kozmosa, tudi kaosa in komedije ne more biti. Alkmena s svojim notranjim razkolom pri Kleistu postane središčna oseba, okrog katere se splete celotno dramsko dogajanje. Medtem ko je imela podvojitev Amfitriona na moža in ljubimca pri Molièru predvsem komično funkcijo zmešnjave družbenih vlog, ki niso v skladu z običajnimi tipi klasične komedije, pa pri Kleistu ta dvojnost pomeni tragični romantični konflikt, Alkmenin notranji boj med nasprotujočimi si občutki, neskladnost dejanskosti in njenih predstav, idealov in želja. Celotna komedija se pri Kleistu torej usipa v Alkmenino notranjo razdvojenost in v njeno iskanje pravega Amfitriona: njen karakter postane tako pomemben, da vpliva tudi na strukturo dramskega dejanja in na potek dogodkov. Alkmena se tu izza dveh splošnih oznak (zveste žene in žrtve božje ukane), ki sta ji bili pripeti v klasični komediji, pokaže kot večdimenzionalno človeško bitje s svojimi sanjami, željami in dvomi.

Zanimivo je tudi, kako se je prikaz ljubezenskega razmerja med Alkmeno in Amfitrionom od Plavta do Kleista (še bolj pa do Giraudouxa) spreminjal v smeri od javnega k zasebnemu in kako je vzporedno s tem v ospredje vse bolj prihajal lik ženske. Alkmena, ki je bila ves čas komedije v senci moških podvojitev, ki so odzvanjale v racionalnem (moškem) humorju, je pri Kleistu spet prišla v ospredje. Vendar pa tu v povsem drugačni vlogi. Medtem ko je v mitu predstavljala predvsem plodnost, mater, rojenico, je pri Kleistu postala individuum, razdvojena osebnost,

ženska, ki ljubi. Pri Plavtu intima sploh ne obstaja, to, kar se dogaja med štirimi stenami spalnice, je prikrito gledalčevim očem (dejansko v spalnico lahko vstopimo šele pri Giraudouxu). Dialog med ljubimcema poteka na očeh javnosti, pred služabniki, tako da vse o njunem razmerju lahko izvemo le preko prizorov snidenja ali slovesa. Tudi pri Molièru se vse dogaja v javnosti, osebe so družbeni liki, katerih karakterji se izoblikujejo preko njihovih javnih dejanj. Vendar pa kljub temu glede na Plavta tu lahko opazimo spremembo, ki se kaže prav v ideji podvojitve Amfitriona na vlogi moža in ljubimca. Ločevanje med možem in ljubimcem v Jupitrovem vprašanju, ki ga zastavi Alkmeni, namreč že zareže prvo brazdo, ki gledalcu omogoči za hip poškiliti v Alkmenino notranjost in vsaj rahlo razkrinkati njen osebni odnos do Amfitriona – ljubi ga toliko, da sta zanjo mož in ljubimec eno.[13]

Pri Kleistu pa Alkmena za izpoved svojih občutkov in dvomov dobi celo poseben prizor. Že v enem izmed prvih stavkov, ki jih izreče v drami, se zelo jasno pokaže, da je pri Kleistu odnos med njo in Amfitrionom razumljen drugače kot v prejšnjih obdelavah. Alkmena ob slovesu po ljubezenski noči Jupitru, ki ga ima za Amfitriona in ki se ji pred vrati spalnice hvali kot zmagovalec, ki ga bodo kmalu

13 Vendar pa ta Alkmenina izjava pri Molièru vseeno ni tako zelo globoka, kot se morda zdi. V njej namreč lahko hitro prepoznamo svetopisemske besede sv. Matevža, da *kar je Bog združil, naj človek ne ločuje*. Bog je združil moža in ženo, torej ima Alkmena lahko za ljubimca le svojega moža.

častile vse Tebe, namreč jasno pove, da bi rajši od njegove slave uživala srečo v zasebnosti: »Tako nadležna je ta velika slava, ljubi moj! / Kako zelo rada bi ta diadem, ki si ga priboril, / dala za šopek vijolic, / nabranih ob skromni koči. / Kaj drugega še potrebujeva razen naju samih?«[14] (Kleist, 1964: 234) Ob koncu tega dialoga, ko ljubosumni Jupiter od nje tako rekoč zahteva, naj mu zagotovi, da ga bo v spominu na preteklo noč ohranila kot ljubimca in ne kot moža, pa mu Alkmena (podobno kot pri Molièru) odgovori, naj ne skuša ločiti tistega, kar so zanjo nebesa združila. Na prvi pogled bi se morda zdelo, da med gornjima dvema Alkmeninima izjavama vlada neko protislovje, saj najprej hoče Amfitriona le zase, brez njegove družbene vloge, izključno kot ljubimca, v drugem primeru pa trdi, da sta mož in ljubimec zanjo eno.

Toda stvar je v tem, da Alkmeni Amfitrion v resnici sploh ni razpadel na moža in ljubimca, temveč se je podvojil v dejanskega in idealnega Amfitriona. Dejanski Amfitrion je hkrati njen mož, tebanski vojskovodja, ovenčan s slavo in z družbeno močjo, in njen ljubimec, lep, pameten, pozoren in nežen. Idealni Amfitrion pa je živel v Alkmenini domišljiji. Svojega ljubega, ljubimca in moža, si je ves čas predstavljala kot božansko bitje, ki jo bo večno obsipalo z ljubeznijo in ji nudilo največje sladkosti tega sveta. Amfitrion je bil v njenih predstavah idealiziran kot popoln moški, bil je človek-bog. Kljub takšni idealizaciji Alkmena ni bila nesrečna, saj se dejanski Amfitrion od

14 Prevod navedka B. K..

ideala skorajda ni razlikoval, bil je ljubeč mož in fantastičen ljubimec. Tako pač ni moglo priti do razcepa med idealom in stvarnostjo, ki bi Alkmeno razžalostil. Njuna dejanska zveza je bila polna ljubezni, razumevanja, miru, topline in veselja. Lahko bi torej rekli, da je bila v vseh pogledih idealna, o čemer sta bila prepričana tudi zaljubljenca. Vsaj dotlej, dokler se med njima ni pojavil bog. Razdor v Alkmenini notranjosti nastopi šele kot posledica Jupitrove spletke, ki izzove Amfitrionovo ljubosumje in Alkmenino užaljenost, ker ji njen mož ne zaupa. Šele po tem dogodku se Alkmeni ideal sesuje, saj bi ji njen ljubeči mož vendar moral zaupati in jo podpirati, ne pa da jo po nedolžnem ozmerja z vlačugo.

Jupiter je torej tisti, ki v Alkmeni vzbudi dvom in v njej odkrije dotlej zastrto razdvojenost. V Alkmeninem lastnem prizoru, skozi dialog med Alkmeno in Charis (Alkmenino služkinjo Kleanto), ki ga je dodal Kleist, Alkmena tako najprej podvomi o Amfitrionovi identiteti, nato pa še o svojih občutkih, ki bi jo morda utegnili varati. Vendar pa sta njena ljubezen in vera v Amfitriona kljub razočaranju zaradi njegove nesramne reakcije še vedno tako trdni, da za dvom potrebuje res konkreten povod. Kot dokaz svoje nedolžnosti hoče Amfitrionu pokazati diadem, ki ga ji je kot bojni plen sam podaril prejšnjo noč, in na katerem naj bi bila vgravirana njegova začetnica. Ko pa ji služkinja prinese ta diadem, Alkmena z grozo ugotovi, da v kamnu ni vgraviran A, temveč J. Šele tedaj, ko se ji dokaz nedolžnosti pred njenimi lastnimi očmi spremeni v dokaz lažnivosti, Alkmena začne dvomiti. Je res mogoče, da se je ljubila s kom drugim? So jo morda izdali čuti?

Je navsezadnje ona res Alkmena? »O Charis! Kako si želim, da bi se v sebi motila! / Ta najgloblji občutek, / ki sem ga popila z materinim mlekom / in ki mi pravi, da sem Alkmena, / bi imela za Parta ali Perzijca. / Je to moja roka? To moje prsi? / Mi pripada podoba, ki jo odseva zrcalo?«[15] (Kleist, 1964: 252)

Po noči z Jupitrom si prizna, da se ji je zdel prejšnjo noč Amfitrion še posebej lep, popoln, kot bi ga naslikala umetnikova roka, in obdan z neko božansko karizmo. Sredi takšnega razmišljanja jo zmoti Jupiter, ki se pred njo spet prikaže v podobi Amfitriona. Alkmena, ki ima Jupitra še vedno za svojega moža, se mu v obupu vrže pred noge in ga prosi, naj pomiri njene zmedene občutke in naj ji potrdi, da ji je podaril diadem s tujo začetnico. Namesto tega ji Jupiter pove samo, da ni jezen nanjo in da ji vse odpušča. Toda ta odpustek le še potrdi Alkmenino domnevo, da je vendarle prevarala moža. Osramočena in obupana hoče oditi, umreti, izginiti izpred Amfitrionovega obličja. Jupiter jo skuša pomiriti, ker pa je z nobeno lepo besedo ne more več zadržati pri sebi, ji nazadnje pove, da jo je prejšnjo noč obiskal sam vladar bogov. Alkmena mu tega seveda ne verjame, dokler je Jupiter ne spomni na vgravirano črko in na čudež, kako se je ta iz A spremenila v J. Alkmena premisli, nato pa jo v hipu zajame popolno veselje. Bog jo je obiskal! Kakšna sreča! Toda zakaj je obiskal ravno njo, ničvrednico?

15 Prevod navedka B. K..

Na to vprašanje je bil Jupiter pripravljen in je z odgovorom hkrati poskrbel zase, za Amfitriona in za Alkmeno. Po kratkem zaslišanju je Alkmena priznala, da sicer res vsak dan moli k Jupitru pred njegovim oltarjem, vendar pa si Jupitra predstavlja v Amfitrionovi podobi in pravzaprav med molitvijo misli na svojega moža. Jupiter ji nato razloži, da se mora božanstvo čutiti ponižano ob taki molitvi in da je bog prišel k njej zato, da bi jo spomnil nase in jo prisilil, da mu bo odslej bolj zvesta. Alkmena se po tej razlagi sicer prestraši božje kazni, vendar pa se globoko v sebi pomiri. Dobila je namreč božansko razlago za svojo razdvojenost, kar pomeni, da je bil vse skupaj vendar čudež in da lahko potemtakem še naprej zaupa v svoja dejanja, v svoje občutke in v svojo ljubezen. Alkmena skesano prizna, da svojemu bogu ni bila dovolj zvesta, oziroma mu je bila zvesta le navzven, z obredom, posvečenim neki abstrakciji, ki jo je njena domišljija preslikala v telesno podobo Amfitriona. Svojemu možu (v resnici seveda Jupitru) obljubi, da bo med molitvijo odslej res mislila na Jupitra.

Toda problem je v tem, da se je Alkmena tu v resnici pogovarjala z Jupitrom, ne s svojim možem. To pa pomeni, da je zdaj razdor med njenim idealom in tistim, kar resnično je, večji kot kdaj koli prej, čeprav se tega še ne zaveda. Ravno ko se njej zdi, da se je vse lepo uredilo, stojita idealni in dejanski Amfitrion daleč vsaksebi. Pred očmi počlovečenega Jupitra se je izrekla proti bogu in za Amfitriona, konkretnega, dejanskega, takšnega kot se ga dotika in mu gleda v oči. Toda ta »dejanski Amfitrion« je v resnici človek–bog, Jupiter, ki je zdaj sovpadel s tistim idealiziranim Amfitrionom, ki je od nekdaj živel v njeni

domišljiji. Prav tedaj, ko se Alkmena prepriča, da razdora med idealom in stvarnostjo sploh nikdar ni bilo in da je bil dejanski Amfitrion tisti, ki ga je ves čas ljubila, ta razcep dobi največje razsežnosti. Idealni Amfitrion se je pred njo namreč »udejanjil«, njena predstava je zadobila samostojno eksistenco. Ta utelešeni ideal, bog v človeški podobi, se je kot Amfitrionov dvojnik postavil nasproti dejanskemu Amfitrionu in postal njegov tekmec v boju za Alkmenino ljubezen. Na svetu ni prostora za oba, Amfitrion je lahko samo eden, to pa je tisti, ki ga ona ljubi. Alkmeni se je torej Amfitrion podvojil, vendar pa ta podvojitev v resnici ni ogrozila nje, temveč njenega moža. Tako je ona, ki je izzvala podvojitev, nazadnje postavljena med dvojnika kot razsodnica o tem, kateremu pripada eksistenca. In odloči se za dvojnika. V razpletu, malo pred Jupitrovim razodetjem, se Alkmenina notranja groza, ki se je kot senca vlekla skozi vso dramo, z vso silo razpre navzven. Udejanji se v akciji razsojanja o tem, kateri izmed dveh Amfitrionov je pravi, kateri je njen ljubimec in njen mož.

Za razliko od Plavtovega in Molièrovega Amfitriona, ki niti za hip ne podvomita v lastno identiteto, Kleistov Amfitrion navsezadnje ne ve več, kdo je. Sebe ne vzpostavlja več preko svetega, temveč preko Alkmenine *ljubezni,* kar pomeni, da je njegova identiteta vedno majava. Amfitrion se tako po eni strani vzpostavlja v simbolnem paktu, v Zakonu, ki ga predstavlja tebansko ljudstvo, po drugi strani pa v svoji ženi, v ljubezenskem razmerju. Ljudstvo je tisto, ki svojemu vojskovodji neizmerno zaupa, v tem zaupanju pa Amfitrion odkriva odboj lastne identitete. Prosi jih, naj mu verjamejo, da je on pravi Amfitrion, naj ga ne izdajo,

naj ga ne pustijo na cedilu. Podložniki ga res podpirajo in so mu predani – vse dokler se pred hišo ne pojavita Jupiter in Alkmena. V tem trenutku se med ljudstvom začne širiti dvom. Kaj pa, če je pravi oni, s katerim se sprehaja njegova žena? Ona bo najbolj vedela! Naj odloči ona, ki ga najbolj pozna! Vse oči so uprte vanjo. Amfitrion, ki je ostal brez poroka ljudstva, in ki so mu živci že skoraj povsem popustili, se ihteč obrne k njej: daj reci, da sem jaz jaz! Ti, ki si moja žena, moja ljubezen, ti veš, da sem jaz edini tvoj mož! Vse njegovo bitje se v tistem trenutku prilepi na njeno besedo, ki še čaka, da ji bo prilezla iz ust. Tedaj pa Alkmena pokaže na Jupitra: ta je Amfitrion, moj mož (ki ni nikdar podvomil v mojo zvestobo)!

Amfitrion je sesut, zaprepaščen, vendar ji verjame. Njegov jaz se je vzpostavljal skozi Alkmenino ljubezen, katere besede ne morejo biti drugačne kot resnične. Če ga ona ne prepozna, potem nič več nima smisla, ni važno kdo je, če sploh je. Po tej njeni izjavi njega ni več, bil je Alkmenin Amfitrion in zdaj ni več nihče, drugega ne more biti. Sploh ne dvomi v Alkmenine besede, preprosto ji verjame in samo ponovi za njo: Amfitrion je oni drugi... Amfitrionov jaz se popolnoma sesuje, izgine, realnost se preseli na stran dvojnika. Njegova eksistenca sprhni ob uničujoči Alkmenini odločitvi. S tem, ko Alkmena dvojnika prepozna za pravega Amfitriona, Jupiter dokončno stopi na njegovo mesto.

Vendar v Kleistovem tekstu na nevzdržni skrajni točki, ki bi ji kot naslednja stopnja lahko sledila le še Amfitrionova smrt, pride do reza, ko Jupiter med bliskom in gromom razodene svojo pravo identiteto. *Deux ex machina* tako prinese »happy end«, vse se uredi, mlada

zakonca pa sta lahko še naprej srečna in zaljubljena. Ta zunanja pomiritev pa je seveda samo navidezna. Srečni konec, ki skuša dogajanje vnazaj pospraviti v paket komedije, ne more v resnici ničesar popraviti. Moderni subjekt se je že rodil in vsak poskus, da bi mu nazaj zalepili popkovino, je že vnaprej propadel.

Tu se postavlja vprašanje, zakaj Jupiter ni odnehal prej, zakaj je Amfitriona pripeljal do tako skrajnega roba. Kakšno motivacijo ima lahko bog, da se mu ljubi igrati človeške dvojniške igrice? Lahko smo prepričani, da so bili njegovi motivi popolnoma egoistični. Dokazati si je hotel, da ima lahko on tudi to, česar bog pač ne more imeti – človeško ljubezen in zvestobo. Da je lahko tudi on ljubljen v človeškem mesenem smislu, in ne samo kot metafizična abstrakcija, ki se ji ob oltarju prižiga kadila. Kaj bi lahko boga bolj potrlo kot priznanje, da si ga ženska predstavlja v podobi človeka, v podobi njenega ljubljenega moža? Zvestoba in ljubezen ne moreta služiti idealu, pripadata lahko le dejanskemu, konkretnemu človeku z vsemi njegovimi lepotami, slabostmi in banalnostmi vred. To mora spoznati Alkmena, Jupiter pa mora ugotoviti, da na svetu ni več prostora za boga. Lahko se samo vrne nazaj v mit ali pa postane človek, ki bo nekoč tudi umrl.

In kaj je zvestoba? Če ponovim Dolarjevo definicijo, ki jo navaja v tekstu *Komedija in njen dvojnik,* je zvestoba vera v edinstvenost človeka. Posameznikova edinstvenost je tisto, kar predstavlja objekt človeške ljubezni. Ta edinstvenost pa ni nič drugega kot hrbtna stran njegove smrtnosti. Objekt človeške ljubezni je torej prav njegova smrtnost. Ljubezensko razmerje je bogu nedosegljivo, je zaprta

celica, kamor se nesmrtni ne more vriniti – ker je nesmrten, ne bo nikdar po človeško ljubljen in ne bo nikoli doživel človeške zvestobe. Zvestoba namreč pomeni razmerje, ki kot odsev sublimno-banalne montaže ljubezni[16] lahko izvira zgolj iz človeške smrtnosti. Po eni strani tako zvestoba transcendira konkretno sedanjost, saj kot obljuba in kot vera sega nekam daleč v prihodnost, takorekoč v neskončnost, ker ne more spoznati lastnega zaključka. Pomeni »s teboj bom do konca svojih dni«, pri čemer smrt sploh ni dojeta kot dejanski dogodek, temveč kot nekaj, kar je z zvestobo daleč preseženo. Po drugi strani pa zvestoba izvira tudi iz povsem banalne, konkretne in smešne človeške plati, iz posameznikove telesnosti, ki je v vsakem momentu predmet ljubezni in ki pomeni »ljubim to, kako si prdnil«.

11. Sosie – prvi *alter ego*

»Sosie, c'est le moi.« (Lacan, 1980: 306)[17]

Takoj, ko se Sosie, mali pogumni jaz, pojavi na sceni, že sreča samega sebe. Jaz sreča svoj drugi jaz, ki je, kot pravi

16 O tem piše Alenka Zupančič v tekstu *Komedija in ljubezen.* (cf. Zupančič, 2001)

17 Lacanov stavek v enem zamahu zajame večplastnost problema dvojnika. Slovenski jezik mora to besedno igro razstaviti na serijo pomenov: »Sosie, to sem jaz. Sosie, to je jaz. Dvojnik sem jaz. Dvojnik je jaz.«

Lacan, *jaz, ki se ti rogam od zunaj*.[18] Ravno ta porogljivi jaz je os, okrog katere se vrti celotna komedija.

Kar je pri tem ključno, je, da Plavtov Sosie prvi v literarni zgodovini pokaže na razcep med mestom izjavljanja in Jazom, torej na razcep, ki določa subjekta kot takega. Kot je odkril Freud, instanca Jaza namreč ravno *ne* sovpada s subjektom, kakor je menila filozofska teorija samozavedanja in avto-refleksije: subjekt je nezaveden in tam, kjer nekaj govori namesto mene, tam ravno ni Jaza.

Po uvodnih replikah se pri Plavtu začne Sosieva samogotovost pod Merkurjevim vplivom hitro krhati. Merkur s svojo podobo, z dokazi – ubogemu slugi ve povedati vse o poteku bitke pa tudi o tem, kako se je sam med junaškim bojem svojega gospodarja v šotoru nacedil z vinom – in tudi z udarci Sosia pripravi do tega, da začne dvomiti vase: »če nisem Sosia, pa kdo sem jaz?« In še: »Bogovi neumrljivi, rotim vas, kličem na pomoč: povejte mi, kje sem izginil, kje sem se spremenil? Kje sem podobo svojo izgubil? Sem mar pozabil vzeti jo s seboj? Ta človek je prevzel podobo mojo, vso takšno kot bila je! Živemu se mi izkazuje čast, ki je nikdar nihče izkazal mi ne bo po smrti: moj spomenik sprehaja se pred mano!« (Plautus, 1970: 33)

Merkurjeva spojitev s Sosievim jazom je sicer le navidezna, saj Merkur sužnjevih spominov ne »bere« iz njegove glave, temveč človeška dejanja pozna s svoje božanske vsevidne perspektive. Pa vendar se ravno zaradi teh

18 »La première fois que le moi apparaît, il rencontre moi. Et qui, moi? Moi, qui te fous dehors.« (Lacan, 1980: 306)

spominov Sosiu začne dozdevati, da je njegov podobnik morda pravi Sosia. Preigravanje razpada »identitete«, se pravi pričakovane sopripadnosti osebe (te, ki si pravi »jaz«), njene podobe in imena, je seveda eden glavnih virov komičnega v klasični komediji: gledalec, ki podvojitev opazi, se smeje naivnosti akterjev, ki ne vidijo, da imajo opravka s podobnikoma.[19] Vendar pa v Sosievem primeru ne gre le krajo imena ali podobe, temveč ta povzroči tudi razpad jaza, njegovo podvojitev: lastni jaz se Sosiu razcepi na *jaz, ki sem jaz* in *oni drugi jaz*. Prav v tem razcepu lahko prepoznamo nekakšno pranapoved psihološkega dvojnika, ki se pojavi z rojstvom modernega subjekta – tega, ki ga je Bog zapustil, kar slovito naslovita Nietzsche in Dostojevski – in ki kot simptom in odsev tega zapuščenega bitja zasede in obsede literaturo 19. stoletja. Prav zaradi tega notranjega razcepa, ki ne zadeva le zunanje podvojitve, temveč posameznika pahne v shizofreno situacijo, v kateri se znajde jaz sam (kdo sem jaz – jaz ali oni

19 Alenka Zupančič pri tem pripomni, da vzrok gledalčevega smeha vendarle ni le v »naivnosti« likov, temveč gre za kompleksnejši učinek: »Toda povsem napak bi bilo reči, da komični lik dela za komičnega ta (razkrita) naivnost, da se skratka smejemo njej. Paradoks, na katerem sloni komično, je prej v sledečem: kljub temu, da se neomajna vera v drugega izkaže za neutemeljeno ali vsaj močno pretirano, pa komični subjekt ni enostavno žrtev svoje naivnosti, temveč je prav ta naivnost tista, ki mu konec koncev omogoči, da kljub vsemu pride na svoj račun, t.j. najde določeno zadovoljitev. In prav to je tisto, kar deluje komično.« (Zupančič 2004: 114)

drugi jaz?), imamo Sosia upravičeno za prvega *alter ega* v zahodnoevropski književnosti.

Vendar pa gre pri Plavtu kljub vsemu za v temeljih drugačno podvojitev od te, ki jo poznamo iz romantične literature. Sosia namreč nikoli ne podvomi o lastni eksistenci, temveč le o lastni identiteti. Kljub temu, da govori o drugem jazu, ga ta jaz ne spodriva z njegovega mesta v svetu. Sosia se ne sprašuje, če sploh obstaja, temveč kdo je on, če ni Sosia. Tudi pri Molièru uporablja Sosia, ko skuša razložiti Amfitrionu, zakaj mu ni uspelo priti do Alkmene, besedo jaz v dvojnem smislu: sebi pravi jaz v prvi osebi, poleg tega pa govori še o nekem drugem jazu, ki ga imenuje v tretji osebi, včasih pa se vanj tudi preseli in iz te pozicije govori spet v prvi osebi:

> Jaz sem se vdal, čeprav me je bolelo: / da jaz sem dva, mi um je prizadelo / in oni jaz imel sem za sleparja. / Toda privil me je in sem priznal, / da on je jaz, ne da bi bil lagal: ves tak je kakor jaz od nog do glave, / lep, žlahten, uglajen, čedne postave. / Naposled, ne, dve kaplji mleka / si nista bolj podobni – in drži, / da če manj težke bi imel pesti, / bi nič ne imel zoper tega človeka. (Molière, 1973: 170–171)

Tako pri Plavtu kot pri Molièru lahko zelo razločno vidimo, kako se Sosiev Jaz, ta skonstrurani objekt, vzpostavlja skozi imaginarno identifikacijo, kjer se vse vrti okrog podobe, in simbolno identifikacijo, ki zadeva posameznikovo ime in mesto v družbi, v osnovi pa je zvedljivo na odnos (se pravi »naddoločenost«) posameznika do Imena očeta, Zakona, velikega Drugega. Prvi prizor prvega

dejanja, prizor srečanja med Sosiem in Merkurjem, se začne s Sosievim dolgim samogovorom o njegovem gospodarju in o njegovi nesrečni suženjski vlogi. Merkur stoji pred Amfitrionovo hišo in se pripravlja na zabavo s Sosiem, Sosia pa prihaja iz pristanišča in Merkurja najprej sploh ne opazi. Preden spregovorita eden z drugim, si Merkur in Sosia precej časa izmenjujeta dolge replike v obliki govora na stran, nepogrešljivega tehničnega sredstva klasične komedije, ki po Lacanu sploh omogoča napetost med likoma in komičnost situacije, ko jaz sreča svoj drugi jaz.

V seminarju *Jaz v Freudovi teoriji in v psihoanalitični tehniki* (cf. Lacan, 1980) Lacan razvije (heglovsko) interpretacijo mita o Amfitrionu in skozi dialektiko gospodarja in hlapca pokaže, da je prav to razmerje pogonsko kolo komedije pri Plavtu in Molièru. Prve besede Sosievega in Merkurjevega dialoga se zasučejo ravno okrog sužnjevega družbenega statusa:

> *Merkur:* Ej, kam pa ti, z Vulkanom, ki si ga / zaprl v rog? / *Sosia:* Kaj pa to tebi mar, / ti …, ki s pestjo ljudem kosti mečkaš? / *Merkur:* Si suženj ali svobodnjak? / *Sosia:* Oboje, / kot me piči.« (Plautus, 1970: 26)

Pri Molièru, kjer je lik Sosia postavljen še bolj v ospredje, je uvodni dialog nekoliko razširjen:

> »*Merkur:* Kdo si? / *Sozij:* Jaz.. / *Merkur:* Kdo jaz? / *Sozij (zase):* Sozij, hrabro! *(glasno)* Jaz. / *Merkur:* Tvoj posel? / *Sozij:* Biti človek, govoriti. / *Merkur:* Si sluga? Si gospod? / *Sozij:* Kar hoče čas. (Molière, 1973: 155)

Zadnja Sosieva replika, ki jo francoski prevod skoraj dobesedno prevzema po Plavtu, se v francoščini glasi takole: *Comme il me prend envie*. V tem stavku Lacan vidi posrečeno definicijo Jaza, saj je, kot pravi, temeljna pozicija Jaza natanko takojšnja inverzibilnost pozicije gospodarja in hlapca.

Prav to razmerje namreč po Heglu strukturira subjektov dostop do užitka. Lacan Amfitriona, ki v tekstu zaseda mesto realnega gospodarja, označi za omejenega, tako rekoč butastega vojskovodjo, ki v resnici nikoli ničesar ne opazi. Amfitrion nastopi, da bi vzpostavil red, in to je tudi edini cilj, ki ga ima. Ne razume, kaj mu hoče povedati Sosia, sploh ga ne posluša, temveč se v imenu reda znese nad njim. Sosiu hoče pokazati, kakšen mora Jaz biti, trdna in razumljiva instanca, ki nikakor ne more spreminjati svoje pozicije. Na isti način Amfitrion kasneje tudi ne zna in ne more sprejeti lastne podvojitve. Sosia, po drugi strani, je človek Nadjaza, Ideala jaza[20]: je tisti, ki se hoče dvigniti na nivo ideala očetov, na raven gospodarja, saj meni, da je to pot, preko katerega bo lahko prišel do objekta svoje želje (Lacan v drami o Amfitrionu vidi triangularno shemo kroženja želje, ki jo tvorijo Amfitrion,

20 Koncepta Nadjaza in Ideala jaza se sicer ne pokrivata povsem. Nadjaz je v Freudovi trojni shemi konstitucije psihičnega aparata (Nadjaz-Jaz-Ono) instanca vesti, ponotranjenega zakona in družbenih pravil. Ideal jaza pa je model objektnega razmerja, ki temelji na identifikaciji z Imenom očeta, z družbenimi pravili in Zakonom, ki predstavlja izhod iz limbičnega stanja primarnega narcizma in prvotne vezi z materjo.

Sosia in Alkmena). Dvigniti se na nivo ideala očetov pomeni prepoznati svojega simbolnega gospodarja, ki ga Lacan odkrije v besedici *noster*, v osebnem zaimku *naš*, in ki ga Sosia v ključnem trenutku uporabi namesto zaimka *meus, moj.* Stavek, ki ga izreče Sosia Merkurju, ko je kljub udarcem še vedno prepričan, da je Sosia prav on sam in nihče drug, v latinščini zveni takole: *Par Pollux, tu me alienabis nunquam, qui noster sum.* Pri Jupitru, nikoli me ne boš naredil drugega, mene, ki sem *naš*. S tem Sosia svoj Jaz na simbolni ravni vpiše v red, ki mu sam pripada, red imena svojega gospodarja, velikega vojskovodje Amfitriona.

To, kar mora Sosia spoznati, pravi Lacan, ravno ni dejstvo, da ni nikdar srečal svojega dvojnika. Ne gre za to, da bi moral svoj Jaz graditi na trdnem prepričanju v lastno istovetnost, kar mu hoče v glavo vcepiti Amfitrion (in kakor nas danes prepričuje psihologija Jaza). Ravno nasprotno, Sosia mora spoznati dialektiko, v katero je ujet, tudi v razmerju do objekta želje. Dojeti mora, da je on sam Amfitrion, in da je ravno Amfitrion tisti, ki ne ve, kaj si želi. Uvideti mora, da je prav njegov jaz ta temeljna odtujitev, in v tej globoki dvojnosti mora zagledati samega sebe. Prav v tem ima hlapec (in ne gospodar) dostop do resnice.

12. Psihoza *Kluba golih pesti*

Dvojnik kot figura, kot *imaginarna kreatura*, ki se subjektu kot njegova lastna podoba postavi nasproti s samostojno eksistenco, je obenem globoko zvezana z jezikom, se pravi z neko *simbolno določitvijo*. Najprej

nasploh z dejstvom, da subjekt vznika med-dvema, v nekem temeljnem razcepu, da je sam prav ta razcep, in da se strukturira preko manka, manka drugega, v jeziku pa – kot hipni in vselej že izginuli nosilec pomena – vznikne natanko preko posredovanja med-dvema označevalcema. Nadalje pa je ta simbolna določitev tudi povsem konkretna in specifična – tu se vse vrti okrog nekega prvotnega označevalca, ki dobesedno usodno določa posameznikovo nezavedno, takorekoč po črki kreira njegovo usodo, je sprožilec njegovih travm, simptomov in obrambnih reakcij, pa tudi morebitnega razvoja psihičnih motenj. Prav v tem, da je v jedru problema dvojnika pravzaprav nek govor, neka misel, ki se strukturira »tam, kjer ni Jaza«, je nemara tisto revolucionarno odkritje psihoanalize, ki postavi problem razcepa osebnosti – po vseh njegovih skrivnostnih in srhljivih upodobitvah v 19. stoletju (tu je v ospredju bodisi imaginarni razcep, ki preigrava narcistično razmerje z lastno podobo, bodisi popačena figura kaznovalnega, moralističnega dvojnika Nadjaza) – na neko povsem novo raven. Imaginarno se strukturira preko simbolnega – prav zato, pravi Lacan, s teorijo zrcalnega stadija, kakor je bila zastavljena prvotno, ne moremo zadostno razložiti problema dvojnika. V kasnejšem seminarju o psihozah se razgrne nova dimenzija tega problema.[21]

21 Tu napotujem na Vanheulovo izvrstno pregledno študijo o Lacanovi obravnavi psihoz *The Subject of Psychosis: A Lacanian Perspective* (cf. Vanheule, 2011).

Ključna stvar, ki jo Lacan poudari v okviru seminarja o psihozah, je, da v konstituciji psihičnega aparata nikoli ne gre za *realnost* – gre za *gotovost*. Psihologi, pravi Lacan, si pri delirantnežih in paranoikih postavljajo nek napačen problem. Vrtajo v vprašanje, zakaj pacient verjame v realnost svoje halucinacije. Toda delirantnež v resnici povsem dobro ve, da so njegove blodnje iz nekega drugega reda kot realnost, in do določene mere, pravi Lacan, priznava celo njihovo irealnost. Vendar pa, in v tem je jedro problema – tudi, če so predstave kar najbolj nore in delirantnež »v resnici ne verjame v realnost svoje halucinacije« (Lacan, 1978: 10), je vseeno trdno gotov, da je to, kar ga preganja, v neki neposredni, nujni in neodtujljivi zvezi z njim samim. Pri »normalnežu«, ki shaja sam s sabo v neki dovolj sproščeni eksistenci, je stvar ravno obratna, saj ta »nikoli ne vzame čisto resno določenega števila realnosti, za katere priznava, da obstajajo« (Lacan, 1978: 9), vendar glede teh realnosti nikoli ni zares gotov. Normalnost je zato nekakšna »srečna negotovost«.

Glede Amfitrionove linije Plavt-Molière-Kleist, kjer se, kot smo videli, kot notranje gonilo, a obenem tudi kot korozija komičnega učinka skupaj z množenjem podvojitev vse bolj razrašča dvom, najprej v lastno istovetnost (Plavt), nato pa tudi v lastno eksistenco (Molière), pri Kleistu pa nazadje realnost kot enotno ozadje igre sama postaja dvomljiva, skrhana in raztrgana, podvržena zdvomljenju, bi lahko rekli, da dokler obstaja dvom, je še vse vredu. Prav zato, ker je realnost dvomljiva, z njo pa tudi sama identiteta in eksistenca posameznika, se figura dvojnika pri Kleistu še ne sprevrne v psihozo. To, kar se pri psihozi – v

njenem skrajnem stadiju delirija – sesuje, je namreč ravno sam dvom. Realnost kot taka ni več preizpraševana, ker njen status za delirantneža nima nikakršnega pomena. Od dvoma do delirija – to je ime za psihozo. Ali: od dvojnika, ki nas preganja, ki nam krade užitek, ki se postavlja na naše mesto in v katerega obstoj dvomimo (kajti tudi to, da njegov obstoj dokazujemo vsem drugim, ki podvojitve ne opazijo, je oblika dvoma), do dvojnika, v katerega (če nismo vmes že storili samomora) smo prepričani bolj kot v karkoli drugega. Ko ni več dvoma, ostane le še neka *totalna gotovost* – gotovost, da je dvojnik, ki me zasleduje, v neki temeljni zvezi z mano, da je elementarni del mene samega – ne le, da je moj *drugi jaz*, moj alter ego, ampak da *on neposredno je jaz*, da jaz obstajam le razmerju do njega, skozenj, da sem pravzaprav on.

Natanko na takšno totalno gotovost napotuje znamenita replika »I am Jack's complete lack of surprise« iz *Fight Cluba* (»Klub golih pesti« v slovenskem prevodu), te sijajne ekranizacije psihotične podvojitve (ki je sama zgolj odsev konzumerističnega paradoksa »množične psihoze«). V tej izjavi Pripovedovalec (Edward Norton) sebe, torej Jacka, pozunanji v tretjo osebo: sestopi z mesta Jaza, okrog katerega je v nekem prejšnjem, »normalnem« življenju koordinatorja avtomobilskega podjetja nasnuval realnost, v katero se je umeščal. Ta replika, v seriji variacij (»Jaz sem Jackov razdražen občutek zavrnitve«, »Jaz sem Jackovo smehljajoče se maščevanje«, »Jaz sem Jackovo zlomljeno srce«, itd.), naznačuje razmerje Pripovedovalca do njegove »vloge«, se pravi do Jacka, ki obstaja zgolj metatekstualno – v scenariju je pripovedovalcu ime Jack, v filmu pa to ime

ni niti enkrat izgovorjeno v prvi osebi, Jack je »on« – in ki je obenem tudi Pripovedovalčeva nekdanja vloga v družbi, ki jo je zapustil oziroma je ona zapustila njega skupaj z realnostjo, ki ji je pripadal (moment izhoda naznačuje eksplozija njegovega na novo opremljenega Ikea stanovanja v začetku filma). Gotovost, ki vzpostavlja Pripovedovalca, je delirantna, totalna, kajti izvrgla je vsako možnost presenečenja. Prav sama možnost presenečenja je namreč to, kar določa realnost kot neko razmerje subjekta s svetom – *realnost kot taka je odprtost za vse možne realnosti.* Tu pa se stvar zapre, poklopi. S tem, da Pripovedovalec sebe postavi kot Jackovo umanjkanje presenečenja, vzpostavi neko absolutno, nepretrgljivo vez med sabo in svojim dvojnikom – on sam *je* gotovost, je manko presenečenja, in vse, kar ta gotovost poseduje, je prav ta nujna, neizpodbitna vez med njim in Jackom.

Razlika med nevrozo (denimo obsesionalcem) in psihozo (denimo paranoikom, shizofrenikom, delirantnežem), pravi Lacan, zadeva neko temeljno shemo, ki določa konstitucijo subjekta in kjer se vse vrti okrog primordialnega označevalca.[22] Kolikor nevrozo določa mehanizem potlačitve in vrnitve potlačenega – gre za eno in isto stvar – smo tu vselej že v polju, kjer je simbolno na neki prvotni ravni vstopilo v konstitucijo subjekta, in ta prvotni

22 Razlika med psihozo in nevrozo je seveda teoretska, konceptualna, je o(g)rodje za razumevanje problema, ki je v realnosti kompleksen, saj v večini psihičnih motenj lahko prepoznamo tako psihotične kot nevrotične poteze.

označevalec, ki je prazni označevalec, zaznamuje natanko to (vselej že mitično) mesto vstopa. Pri psihozi pa gre za nekaj drugega: gre za to, da obstaja nek del simbolnega, ki ga subjekt nikoli ni sprejel – z zanikanjem oziroma potlačitvijo – temveč je tega označevalca doletel nek prvotni izbris, izčrtanje, ki ga Freud imenuje *Verwanghen.* V psihozi se vrača nekaj, kar nima mesta v simbolni mreži, ki konstituira subjekta, je kos simbolnega, ki prihaja neposredno iz Realnega. Na mestu simbolne konstitucije subjekta (subjekt je drugi) in njegove identifikacije (jaz je drugi) se pojavi neka zvrnitev jaza samega nase (jaz je jaz).

»V imaginarnem redu,« pravi Lacan, »je odtujitev konstituirajoča«. (Lacan, 1978: 32) In še: »Odtujitev, to je imaginarno kot tako.« (Lacan, 1978: 32) V polju imaginarne sheme, kot smo videli v poglavju *Manko manka*, se odtujitev kot konstitutivna za subjekt vzpostavi na ravni zrcalnega stadija. V okviru te sheme je dvojnik ta, ki zapolni manko in onemogoči temeljno alienirajoči mehanizem, skozi katerega se vzpostavlja subjekt. Tu je dvojnik vsiljivec, ki zaseda posameznikovo mesto v svetu, je kradljivec njegove ljubezni in uzurpator njegovega užitka. Domala vsi romani, ki smo jih našteli v uvodu, razkrivajo ta imaginarni model dvojnika kot vsiljivca, najkoncizneje pa se ta struktura kaže pri *Dvojniku* Dostojevskega. Medtem ko figura dvojnika, ki se subjektu postavlja nasproti kot njegov vsiljivi *namestnik* – postavi se neposredno *na* njegovo mesto – deluje kot simptom shizofrenije in paranoje, pa v stanju psihotičnega delirija, te skrajne oblike psihoze, shemo dvojnika določa nekaj drugega. Ključno je razumeti, poudarja Lacan, da imaginarni mehanizem »oblikuje

psihotično odtujitev, ne pa njene dinamike.« (Lacan, 1978: 32) Ravno zato, ker struktura zrcalnega stadija naredi človeški svet že od začetka za razstavljenega, se v deliriju ta imaginarna dvojnost lahko pokaže v nekem razvitem stanju – toda to stanje je precej drugačno od vsiljivega dvojnika, ki je tekmec za subjektovo mesto v svetu. Delirantno obliko podvojitve, v katero vdira nekaj, kar ni imaginarne, temveč simbolne narave, nekaj, kar deluje na ravni govorice, Lacan analizira skozi Schreberjev primer (v katerega se na tem mestu ne bomo spuščali, omenimo le, da »norec Schreber«, s čigar spomini se je precej ukvarjal tudi Freud, v svojih halucinacijah vzpostavi neko gotovo, neločljivo in totalno, a v jedru dvojniško razmerje med Bogom in samim sabo kot ženo Boga): »dve osebi, na kateri se za predsednika Schreberja zvede svet, sta narejeni ena v razmerju do druge, ena drugi ponujata svojo sprevrnjeno podobo«. (Lacan, 1978: 27)

Dvojnik, kakršnemu smo priča pri Schreberju, se strukturira kot nekakšna čudaška »simbolna kreatura«, kot ta, ki jo oblikuje nek kos simbolnega, ki ni določen z odtujitveno diado in ki prihaja neposredno iz Realnega. Temeljno (in temeljno nerazrešeno) vprašanje psihoze je zatorej: *ali dvojnik govori?* Kar je zagotovo, je, da je figura dvojnika, ki jo paranoidni ali shizofreni subjekt nazadnje ubije, da bi se rešil samega sebe (stanje se konča s samomorom), drugačna od dvojnika v delirantni fazi psihoze. Delirantnež je namreč v nekem pomirjenem (se pravi delirantno »razrešenem«) stanju zvrnitve sveta nase, kjer se dvojniško razmerje vzpostavi kot princip (ne)obvladovanja neke absolutne tujosti, ki ni del mehanizma odtujitve

– gre za del simbolnega, ki ni bil nikoli povzet v nezavedno subjekta. Ker subjekt te tujosti ne more na nič pripeti, lahko z njo shaja le v obliki čiste in neutemeljene gotovosti, da ga ta absolutni drugi, ki ni del odtujitvene diade, kar najbolj neposredno zadeva – za ceno popolne opustitve »načela realnosti«, se pravi popolne »zmešanosti«, kot bi – Lacanova metafora – nekdo staknil nit iz tapiserije, ki je dotlej strukturirala simbolno mrežo (in realnost) subjekta. V *Fight Club*-u imamo oboje – tako imaginarnega dvojnika (Narrator-Tyler oz. Norton-Pitt), ki je uzurpator subjektovega mesta v svetu in kradljivec ljubezni, se pravi Marle (Bonham Carter), kot tudi njegovo delirantno simbolno obliko (Narrator-Jack), kjer užitek in želja kot strukturi drugega, torej odtujitve, ki subjekta določa kot drugega od drugega, ravno umanjkata in kjer zato pride do nekega nerazrešljivega ahedoničnega in apatičnega »večnega vračanja enakega«.

Kaj je slabše, pekel ali nič? (*Fight Club*)

Zaključek

V zaključku lahko ugotovimo, da se je figura dvojnika od preprostega komičnega lika klasične komedije spremenila v grozljivo najprej preko njenih upodobitev v gotskem romanu, ki je preigraval zlasti njene narcistične elemente v razmerju do Nadjaza (vesti). To se je zgodilo, če ponovimo Dolarjevo tezo, ob izgubi mesta svetega in padcu Boga, ki je subjekta prepustil lastni (ne)umeščenosti v svet – v svet profanosti in materializirane ideologije. Psihološki roman Dostojevskega uvede novo ero figure dvojnika in razpre povsem novo razsežnost njegove grozljivosti, ki ni le *unheimlich* (kajti nedomačnost se lahko vzpostavi le v razmerju do neke obstoječe realnosti, se pravi do neke »domačnosti« individua v svetu), temveč je delirij popolnega sesutja Jaza in sveta. Roman *Dvojnik* je razgrnil plastenje psihičnih razsežnosti te figure, ki se je v 20. stoletju zlasti v filmu prelevila v transformirajočo se podobo nenehnega zamikanja in cepljenja neobvladljivih silnic modernega subjekta, ki postaja, kot je ugotavljal že Lacan – vse bolj psihotičen.

Morda bi nas lahko začudilo, da se dvojnik kot grozljiva figura v 19. stoletju ni uspel vzpostaviti v dramatiki, temveč se je naselil v romanu in nato preskočil v film. Vendar stvar ni toliko nenavadna, kot bi se morda zdelo. Naboj srhljivosti dvojnika je namreč ravno v nekem temeljnem razkoraku med vidikom subjekta in tem, kar vidijo drugi.

Pri tem je ključno, da je sam bralec vpotegnjen v to negotovost in da sam prehaja med obema perspektivama – perspektivo realnosti, kakor jo vidi subjekt, in perspektivo »objektivne« realnosti, kakor jo vidijo ostali. Ravno tu, v tem prehajanju (ki mu botruje shema lacanovske »ekstimnosti«), pride do nekega razmaza, nedoločenosti, ki deluje tesnobno. In to ne le za samega junaka, temveč tudi za bralca ali gledalca pred ekranom. Pomemno je razmerje ena na ena: bralec in knjiga, gledalec in film. Filmski gledalec za razliko od gledališkega ni »kolektivni subjekt« – tudi, če sedi v kino dvorani, je nekako izoliran, vpotegnjen v virtualno realnost filma. Gledališče kot tako, vsaj v svoji tradicionalni formi, pa gradi ravno na »pogledu od zunaj« (gledalec ve več kot ve igra), in prav ta pogled od zunaj pri zmešnjavah z dvojnikom sproža komične učinke – obenem pa onemogoča vzpostavitev dvojnika kot grozljive figure. Drugače od klasičnega gledališča pa roman in film omogočata ukinitev »vsevedne pozicije opazovalca«, zaradi česar lahko bralca ali gledalca s podvojitvijo osebnosti vpotegneta naravnost v jedro psihoze, kjer subjekt slednjič sreča samega sebe.

Največkrat je veliko lažje, če svetu ne povemo, kaj je narobe. (*Fight Club*)

Literatura

Brontë, C. (2020). Jane Eyre. London, Penguin.

Coates, B. (1998). Double And The Other: Identity As Ideology In Post-Romantic Fiction. London, Palgrave Macmillan.

Dolar, M. (1994). »Strah hodi po Evropi«. V: Freud, S. (1994). »Das Unheimliche«. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Dolar, M. (2004). »Komedija in njen dvojnik«, Problemi 42: 3/4, 257–281.

Dolar, M. (2018). Bit in njen dvojnik. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Dostojevski, F. M. (1970). Bedni ljudje; Dvojnik; Netočka Nezvanova. Ljubljana, DZS.

Frazer, J. G. (2001). Zlata veja: raziskave magije in religije. Ljubljana, Nova revija.

Fichte, G. J. (1984). Izbrani spisi. Ljubljana, Slovenska Matica.

Freud, S. (1994). »Das Unheimliche«. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Gantar, K. (1970). »Spremna beseda«. V: Plautus, T. M. (1970). Amfitruo. Maribor, Obzorja.

Giraudoux, J. (1961). »Amfitrion 38: Komedija v treh dejanjih« (prev. Vrančič, R.). V: Giraudoux, J. (1961). Tri drame. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Grevs, R. (1974). Grčki mitovi, 2. knjiga. Beograd, Nolit.

Herdman, J. (1990). The Double in Nineteenth-Century Fiction. New York, Springer.

Hogg, J. (1999). Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner. Stansted, Wordsworth Editions Ltd..

Hoffmann, E. T. A. (2022). Hudičevi napoji. Ljubljana, Beletrina.

John, H. (1990). The Double in Nineteenth-Century Fiction. London, Palgrave Macmillan.

Jourde, P. in Tortonese, P. (1996). Visages du double, un thème littéraire. Paris, Nathan.

Kleist, H. Von (1964). Amphitryon. München, Wien, Langen Müller.

Kolenc, B. (2014). Ponavljanje in uprizoritev: Kierkegaard, psihoanaliza, gledališče. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Lacan, J. (1978). Le Séminaire. Livre II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955). Paris, Seuil.

Lacan, J. (1978). »Jaz v Freudovi teoriji in v psihoanalitični tehniki. Seminar II« (izbor). Problemi 16: 1/4, 1–48.

Lacan, J. (1991). The Seminar Of Jacques Lacan. Book II: The Ego In Freud's Theory And In The Technique Of Psychoanalysis 1954–1955. New York, London, Norton & Co..

Lacan, J. (1993). The Seminar Of Jacques Lacan. Book III: The Psychoses 1955–1956. New York, London, Norton & Co..

Lacan, J. (1996). Štirje temeljni koncepti psihoanalize. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Lacan, J. (2017). »Psihoze« (izbor). Problemi 55: 1/2, 5–76.

Lhermitte, J. (1951). Les hallucinations: clinique et physiopathologie. Paris, Doin.

Marx, K. (1979). »Osemnajsti Brumaire Ludvika Bonaparta«. V: Marx, K. in Engels, F. (1979). Izbrana dela, V. zvezek. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Molière (1973). »Amfitrion« (prev. Vidmar, J.). V: Molière (1973). Dela. Ljubljana, DZS.

Ovidij (1977). Metamorfoze (prev. Gantar, K.). Ljubljana, Mladinska knjiga.

Paul, J. (1987). Siebenkäs: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke. Berlin, Insel.

Poe, E. A. (1993). Konec Hiše Usher. Ljubljana, Karantanija.

Plavt, T. M. (1970). Amfitruo (prev. Gantar, K.). Maribor, Obzorja.

Rank, O. (1971). The Double: A Psychoanalytic Study. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Rosset, C. (1976). Le réel et son double: Essai sur l'illusion. Paris, Edititions Gallimard.

Sollier, P. (2006). Les phénomènes d'autoscopie: L'hallucination de soi-même. Paris, L'Harmattan.

Stevenson, R. L. (2024). The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. London, Penguin.

Szondi, P. (1964). »Vorwort«. V: Kleist, H. Von (1964). Amphitryon. München, Wien, Langen Müller.

Vanheule, S. (2011). The Subject of Psychosis: A Lacanian Perspective. New York, Springer.

Vrečko, J. (1994). Ep in tragedija. Maribor, Obzorja.

Webber, A. J. (1996). The Doppelgänger: Double Visions in German Literature. Oxford, Clarendon Press.

Wild, O. (1996). Slika Doriana Graya. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Zupančič, A. (2001). »Komedija in ljubezen«. V: Zupančič, A. (2001). Nietzsche: Filozofija dvojega. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Zupančič, A. (2004). Poetika: Druga knjiga. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Zupančič, A. (2011) Seksualno in ontologija. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Iz recenzij

Znanstvena monografija dr. Bare Kolenc Figura dvojnika: od komedije k psihozi obravnava figuro dvojnika, ki ga evropska kultura pozna vse od antičnega grškega mita do sodobnosti, ko mu je »novo« življenje zagotovil zlasti film. Dvojnik (...) je za avtorico figura ponavljanja (...) kakor se pojavlja v evropski dramatiki, zlasti v treh variantah antičnega mita o Amfitrionu, in sicer pri Plavtu, Molièru in Kleistu. (...) Avtoričin filozofski pristop združuje (teoretsko) psihoanalizo, dramsko-zgodovinski pogled in teatrološke osvetlitve, pri tem pa v dosedanje obravnave dvojnika (...) prispeva sveža in izvirna teoretska spoznanja ter – tudi teatrološki stroki – ponuja ustrezen aparat za obravnavo sorodnih, tako klasičnih kot sodobnih dramskih del.

dr. Blaž Lukan

Figura dvojnika, monografija Bare Kolenc raziskuje preobrazbe figure dvojnika od antike do danes, pri čemer se osredotoča predvsem na njegove pojavitve v dramskih delih različnih obdobij ter njegove psihoanalitične razlage od Freuda do Lacana. (...) Osrednji prevoj locira v prehodu dvojnika iz registra komičnega v register grozljivega, ki sovpada z vznikom modernega subjekta. Ta prepričljivo izpeljana povezava razširi domet monografije od študije same figure dvojnika do študije strukture moderne subjektivnosti ter njenih družbenih pogojev in implikacij.

doc. dr. Rok Benčin

Knjižna zbirka SKODELICA KAVE

Franc Trček: Lomopohajkovalec: nizkotehnološka glokalna subkultura v dobi tehnokulture (2011)

Friedrich Nietzsche, Louise Andreas-Salome: Pisma Salome – Nietzsche (2013)

Mirt Komel: Sokratski dotiki (2015)

Ibn Baṭṭūṭa / prevod Sami Al-Daghistani: Veliko popotovanje (2016)

Karmen Šterk in Jan Klokočovnik: Lepota po evropsko (2019)

Primož Mlačnik: Poročilo o melanholiji: primer Kafka (2020)

Mirt Komel: Predavanja o literaturi (2021)

Massimo Guastella / prevod Mirt Komel: Narcis. Ljubezen brez distance brodolomi (2022)

Gregor Moder: Antigona. Esej o Heglovi politični filozofiji (2023)

Bara Kolenc: Figura dvojnika: od komedije k psihozi (2024)