

Podobe dvojnika

Ela Perc Benko in Lan Žiga Anderlič

Povzetek

Članek je dvojen. Ima svojo romantično in moderno plat. Romantična obravnava pojav literarne figure dvojnika, kot se kaže v delih E. T. A. Hoffmanna in F. M. Dostojevskega. Slednje avtorje analizira skozi Freudov koncept das Unheimliche, ki razkriva srhljivo vračanje tega, kar je bilo potlačeno in se vrača kot dvojniki v svoji predružačeni podobi. To razkriva razcepljeno zavest, ki govori v več instancah in podvaja sam glas oziroma besedo. Moderni dvojniki ne razkriva zgolj razcepa zavesti, ki se pojavlja kot literarna figura, temveč posega v samo realnost družbenega obstoja, ki razdvaja in podvaja podobe posameznika, kot nam to posredujejo E. Louis, F. Fanon in E. Said.

Ključne besede: dvojniki, literatura, glas, tekst, avtor, marginalizirane skupine, subjekt – drugi, relacije moči

Summary

The article is double: it comprises of a romantic aspect and a modern aspect. The romantic analysis examines the literary figure of the double, as seen in the works of E. T. A. Hoffmann and F. M. Dostoevsky. The latter authors are analyzed through Freud's concept of das Unheimliche, which reveals the uncanny return of what has been repressed and returns as a double in its transformed image, thereby revealing a split consciousness that speaks in multiple instances, duplicating the voice or the word itself. The modern double does not merely reveal a split in consciousness that appears as a literary figure, but rather enters in the very reality of social existence, which divides and duplicates the images of the individual, as conveyed to us by E. Louis, F. Fanon, and E. Said.

Keywords: double, literature, voice, text, author, marginalised groups, subject - other, relations of power

Romantični dvojnik

Podoba dvojnika je svoj razcvet doživela v romantiki, kjer se je ustvarila nova podoba tega, kar pomeni *biti dvojen*. V članku se uporabljen naziv romantični dvojnik ne omejuje na zgodovinsko obdobje romantike (*Sturm und Drang*), temveč se obravnava kot tip pojavljanja figure dvojnika v literaturi sploh. Avtorji so namreč opisovali srhljive pojave dvojnika, razcepljenega od primarnega subjekta, ki prevzame svoje življenje in mišljenje. Eden je dober in svet, drug je zel in vražji; utelešata dvoje sil in dvoje volj, ki sestojita v svoji nasprotnosti, zgolj eden proti drugemu – brez podobe enega ni podobe drugega. »Dvojnik je bil le eden od načinov – čeprav pomemben – kako izraziti zavest notranje razcepljenosti, nasprotja, protislovja in dvoumnosti«¹ in ravno ta »tip« zavesti se je izražal skozi literaturo, konkretnije v delih E. T. A. Hoffmanna in F. M. Dostojevskega, ki jih bomo podrobneje obravnavali, lahko pa jih najdemo še več, npr. gotski romani, dela E. A. Poeja in N. V. Gogolja, pa tudi dela poznega 19. stoletja, denimo *Dr. Jekyll and mr. Hyde* R. L. Stevenson ali *The Picture of Dorian Grey* O. Wilda; obe deli že posegata po modernosti in tako brišeta (tukaj neobstoječo) trdo ločnico, ki bi romantičnega dvojnika omejevala na romantiko.

Dvojnik je obenem deloval kot priljubljena literarna figura ali orodje in tudi kot oblika, skozi katero se lahko »izpove« razklanost skozi nasprotja, med katerimi lahko opazimo njihovo pogojenost s kontekstom krščanstva, ki, kakor v Jezusu, v ljudeh vidi dvoje narav: Jezusova narava je, kot pravi ortodoksno krščanstvo, namreč dvojna, njegova oseba pa ena – dve naravi, ki sta popolni in samostojni, Človeška in Božanska narava, grešna in čista, trpeča in vsemogoča, ena, ki je zmožna delati zlo, in ena, ki zla ne prenaša. Ti dve naravi sta harmonično združeni v Jezusu, človek pa je med njima razklan kot med dvema breznoma, v katera teži in pada, kjer se koncentrirata človekova bogopodobnost in njegova drugačnost; človek postane prizorišče drame med dobrim in zlim, bojno polje, kjer se bojuje s samim seboj in svojimi skušnjavami, ki ga prečijo in razdvajajo. Ko človek pade v eno brezno, se v drugem hkrati rodi njegov dvojnik.

Tukaj, v romantičnem dvojniku, ostajamo pri eksplicitni vsebini besedila, v fikciji, ki jo z romantično inklinacijo h kvalitetam in čustvenosti obarva sam avtor.

1 John Herdman, *The double in nineteenth-century fiction*, str. 11.

Primer: Sigmund Freud in E. T. A. Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann se je rodil v Königsbergu leta 1776 in je eden pomembnejših predstavnikov nemške romantike. Znan je po svoji domišljjsko bogati prozi z elementi temačnega in srhljivega, ki se pojavljajo znotraj napetega kontrasta med razumom in blaznostjo. V njegovem opusu smo priča junakom z večplastno psiho, nastrojeno proti sami sebi do točke patologije, ki proizvaja razne fantazme in fantazije, te pa prodirajo v vsakdanje, javno in zasebno življenje. Junaki so razpeti med nasprotja dobrega in zlega, zdravega in norega. V nadaljevanju smo analizirali primere dvojnikov v dveh njegovih delih, *Peskar* in *Hudičevi napoji*, kjer so dvojniki posledica te »romantične razdvojenosti«. Povezali jih bomo s Freudovim spisom *Das Unheimliche*, izdanem leta 1919, v katerem Freud poda znamenito definicijo tega, kar se lahko opredeljuje kot grozljivo, srhljivo, torej *Unheimliche*; je učinek tega, da se vrača ali vrne to, kar smo potlačili – iz skritega preide v neskrto. To vračanje, ponovna predočitev naše potlačene vsebine tvori srž srhljivega. Nadalje se Freud v spisu neposredno navezuje na Hoffmanna, prek katerega analizira različne pojavitve *Unheimliche* v literaturi, kot na primer vrnitev Nathanielove (glavni junak *Peskarja*) potlačene feminilne drže do očeta skozi podobo lutke ali materializacija grožnje pred kastracijo in iz nje razvitega kastracijskega kompleksa v *Peskarju*.

Freud pravi »E. T. A. Hoffman je mojster grozljivega, ki mu v literaturi ni para.«² in poseben primer *Unheimlich* so ravno dvojniki. Dvojnika (*der Doppelgänger*) Freud opiše kot psihično formacijo, ki je v svojem izvoru obrambni mehanizem proti izničenju jaza, proti smrti. To tvori animistično pojmovanje dvojnika, ki je ustvarjen v dobi primarnega narcizma, torej v obdobju človekovega razvoja, ko je libidinalna energija investirana v objekt, ki je lastni jaz. V poznejših fazah razvoja koncept dvojnika dobi temu diametralno nasprotno funkcijo, dobi podobo, ki je nekaj tujega, nekaj grozečega in nekaj neobvladljivega.³ V Hoffmanovem romanu *Hudičevi napoji* lahko opazimo oba tipa: božansko različico, ki nam zagotavlja fantazmatsko izpolnjeno nesmrtnost, in demonizirano, ki nam po vzpostavitvi nadjaza grozi. Slednja za Medardusa, glavnega junaka, v katerem konfliktno obstajajo nujne čiste duše za meniha in skušnjave, ki mu jih v uho šepeta hudič, postane prisotnost, ki

2 Sigmund Freud, »Das Unheimliche.« V: *Spisi o umetnosti*, str. 305–306.

3 Ibid., str. 308: »Toda te predstave so nastale na podlagi neomejene ljubezni do sebe, primarnega narcizma, ki obvladuje duševno življenje tako otroka kakor primitivnega človeka, in ko je ta faza presežena, se dvojnikov predznak spremeni: iz zagotovila nesmrtnosti nastane grozljivi glasnik smrti.«

mu grozi zgolj s tem, da je takšna, kot je. Kakor v *Hudičevih napojih* se tudi v *Peskarju* motiv dvojnika pojavi večkrat. Prvič se pojavi znotraj identifikacije dveh junakov s Peskarjem, figuro infantilnega strahu pred zgodbo, ki Peskarja postavlja kot kradljivca oči; junaka nastopata kot dvojnika drug drugega, združena pod Nathanielovo identifikacijo obeh s Peskarjem. Nadalje se psihoanalitično »obarvan« dvojnik pojavi v liku lutke Olimpije, v katero se Nathaniel zaljubi. S Freudom lahko povzamemo: »ta avtomatska lutka ne mora biti nič drugega kakor materializacija Nathanielove feminilne drže do očeta v zgodnjem otroštvu.«⁴ Zaradi omejenega prostora bo moralo to za kratek povzetek zadostovati.

Primer: Mihail Bahtin in Dostojevski

Naslednji obravnavani avtor bo F. M. Dostojevski. Bahtin, ruski filozof 20. stoletja, v svojem delu s povednim naslovom *Problemi poetike Dostojevskega*⁵ v vseh pisateljevih delih prepozna motiv dvojnika – vidi ga v besedah, v povsem enakih stavkih, ki v izrekanju drugega povsem spremenijo svoj pomen in iz junaka, ki je misel povedal na začetku romana, ustvarijo izmaličenega dvojnika. Paradigmatičen primer je roman *Dvojnik*, ki ga je Dostojevski objavil leta 1846. V tem delu je predstavljen Goljadkin, nižji uradnik, ki po vrsti zanj neprijetnih, sramotnih dogodkov spozna svojega dvojnika; prvi trenutek spoznanja se dogodi neke mračne in deževne noči, ko želi zbežati pred seboj, se skriti, želi si, da »bi bil popolnoma uničen, da ga več ne bi bilo, da bi se razblinil v dim.«⁶ Želi si je umreti, vendar se iz te želje po negaciji njegove eksistence pojavi utelešen dvojnik, ki mu je povsem enak po podobi in postavi, celo po kraju rojstva, delovnem mestu in seveda imenu: Goljadkin mlajši. Goljadkin, ki mu od tega trenutka naprej pravimo »starejši«, pa je notranje razklan že od začetka pripovedi; v njem se namreč, kot pravi Bahtin, odvija nenehen dialog, ki »mu omogoča, da s svojim glasom nadomesti glas drugega človeka«⁷ Goljadkin je že od samega začetka dvojen, v njem sta vsaj dva glasova, morda še tretji, ki ga bralci ne slišimo, nakazuje pa ga tropičje. V govoru lahko prepoznamo *anticipirano besedo* – besedo, ki jo junak pričakuje kot odgovor Drugega, vendar Drugega prehití in besedo izreče sam; vedno občuti pogled drugega, mnenje, ki ga ima o njem drugi, junak pa se temu

4 Ibid., str. 306.

5 Mihail M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskega*.

6 Ibid., str. 164.

7 Ibid., str. 240.

nevrotično izmika. Glas drugega, ki je ležal v Goljadkinu in se mu nerazpoznavno vsiljeval –glasova namreč nista bila ločena in posamezno razpoznavna –, je bil čista afirmacija tega, kar je Goljadkin sam zase mislil ali upal, da je, ob čemer je junakov glas – ta, ki je bil njegov lasten – veljal za implicitno negacijo junakove želje in obenem afirmacijo njegove patetične dejanskosti. Junakov osebni glas je postal povsem podložen imaginarni tuji besedi.

Bahtin razlaga, da je Goljadkin razvil tri odnose do tuje besede:

1. simulirati neodvisnost od drugega in drugega nadomeščati;
2. se pred tujo besedo skriti, biti neopažen in odsoten v pogledu drugega;
3. junak se tuji besedi podredi in jo prevzame nase, kot da bi sam enako mislil in se z mišljenim strinjal.⁸

V burnem dialogu, prepletenem iz teh treh odnosov, v katerih je prisotna anticipacija tuje besede, ki se je želi Goljadkin znebiti, je njegova samostojnost obsojena na propad, saj »ravno s to anticipacijo tuje replike in odgovorom nanjo junak vedno znova pokaže drugemu (in sebi), da je odvisen od njega.«⁹ Goljadkin je simuliral samostojnost samozavedanja – samozavedanja, ki ga ne more biti brez Drugega. Dinamika, prisotna v Goljadkinu, se je za nekaj trenutkov obrnila, ko se je utelesil Goljadkin mlajši, pri čemer je lahko starejši prevzel dominantno vlogo, ki si jo je vedno želel, vendar se je pod njo zrušil in brez besede pri odločitvi postal spet podložen tuji besedi. Ta mu je narekovala kaj sme in česa ne, Goljadkin pa je ostal nem.

Utelesen dvojnik se je v opusu Dostojevskega pojavil le še enkrat, in sicer v romanu *Bratje Karamazovi*. Ivanu, enemu izmed bratov, se v vročinski blodnji prikaže sam vrag – njegovo podobo si skozi pogovor racionalizira v odmev njegovih lastnih besed, saj mu pripoveduje zgodbe, ki si jih je Ivan izmislil sam, vendar se te besede postavijo nasproti njemu samemu. Ivanov govor je razcepljen, kot je bil Goljadkinov; njegova lastna beseda se utelesi v drugem, ki je zgolj odsev njega samega. Dvojniki se tako kažejo predvsem kot glasovne strukture, kot besede, ki so lahko v nekem trenutku lastne in privatizirane, vendar se njihova avtonomija, njihov avtonomni pomen, ki ga postavi govorec, bržkone razblini v odmevih pluralnosti egov.

8 Prim. *ibid.*, str. 238 isl., Bahtin si pri tem namreč pomaga s pismom, ki ga je Dostojevski napisal svojemu bratu.

9 *Ibid.*, str. 260.

Moderni dvojnik

Avtor – uvod v modernega dvojnika
»Kdo to govori?«

Romantični dvojnik se je nahajal v vsebini literarnega dela, v fiktivni pripovedi, ki spremlja prikazovanje podobe dvojnika, zrcaljenje, ki popači sliko, in podvaja besede, misli ter ideje, ki odmevajo v drugih, tujih glasovih. Če postavimo vprašanje »Kdo govori?«, lahko slišimo avtorjeve besede o junaku, saj je prav on zapisal junakovo besedo, teorija pa je govorila o tekstu kot odsevu avtorja. Vendar je avtor zgolj človek. Človek, ki živi, diha, je, pije ... človek, ki umre. Vrsto let je nad tekstom bdela avtor, ga negoval in nanj pazil, ga konstruiral in konsistiral, tekst je bil njegov, njegova lastnina, avtor pa materialna lastnost teksta oz. knjige – s svojim imenom (ali psevdonomimom), zapisanim ob naslovu, na platnici. Avtor je ta, ki zakonito formira, karkoli že je ta tekst, ki ga piše. Kljub temu pa – kot je že Sokrat vedel, kot je Platon resnico zgolj povedal in nikoli zapisal – tekst za avtorja umre, saj se od njega loči; avtor namreč ni »subjekt, čigar predikat bi bila njegova knjiga«, ob tem pa avtor za bralca umre. V 20. stoletju je smrt avtorja razglasil Roland Barthes: preživi zgolj pisar. Pisar je ta, ki tekst zapiše, in ga od/iz sebe odstrani, ga položi pred druge, da ga lahko oni, bralci, zajamejo v enoto, ki je tekst; tekst govori zgolj v bralcu, govorijo liki in junaki, govori avtor. Ni zares pomembno, kdo govori, če sliši poslušalec oz. bere bralec.

Avtor-pisar je ujet v nekakšno repeticijo, ponavlja glasove, črke in besede, piše jih eno za drugo, piše jih vedno znova, piše jih, da se lahko besede ena za drugo berejo, razpršene med pluralnost bralcev. Iz teksta sevajo besede Samuela Becketta »*you must go on, I can't go on, I'll go on*«. Kot da bi govoril:

Pišem, pišem, pišem. Jaz, Avtor teksta: lahko pišem – lahko tudi preneham pisati ... Jaz, Avtor teksta, Jaz sem pomemben, Jaz poznam svoje psihične instance, ki so se v tekstu manifestirale, Jaz poznam sebe, svoje življenje, družino in prijatelje, družbo in kulturo svojega časa.

Avtor ima glede tvorbe besedila določeno samozavedanje. Edward Said opozarja, da je morda vseeno pomembno, kdo govori, kdo piše; avtor lahko piše zgolj o tem, kar pozna, kar v nekakšni obliki stopa vanj iz zunanjosti – avtor literarnega besedila pogosto piše o stvareh, dejanjih in dogodkih, ki so mu blizu, ki so se nedavno zgodili, o prostorih, ki so avtorju dostopni. Tako na primer Jane Austen omenja angleške kolonije, ker jih lahko; kasnejši avtor Rudyard Kipling roman *Kim* osredotoča na potovanje po kolonizirani

Indiji in jo kolonialistu predstavlja v njeni »avtentični«, a kolonizirani podobi. Ti avtorji so ustvarjali podobo kolonije, določali so mnenje in odnos, ki so ga imeli Angleži do svojih kolonij. Said z namenom razumevanja besedila onkraj imperialistične razlage vpelje kontrapunktično branje, ki »[...] mora upoštevati oba procesa, imperializem in odpor proti njemu; to lahko naredimo tako, da branje tekstov razširimo in vanj vključimo tisto, kar so nekoč učinkovito izključili ...«;¹⁰ brati se mora to, kar v tekstu je in to, česar v tekstu ni. Tisto, tisti in tiste, ki so izključene, morajo dobiti možnost, da spregovorijo s svojimi besedami iz svojih ust tako, da bo odpravljena iluzija, ki orientalice in orientalke postavlja v zakoličenost objekta; tako da bo spregovoril (kot) subjekt. Vendar je to možno, le če bo tako tudi pripoznan.

Avtor je ta, ki konstruira tekst s svojimi besedami. Avtor je ta, ki zakonito formira, karkoli že je tekst, ki ga piše. Barthes pravi, da zgolj v bralcu tekst govori: govorijo liki in junaki, govori avtor, ki je avtor le toliko, kolikor piše tekst, ki hkrati piše avtorja. Vendar pa je nezanemarljiv del prav Avtorjeva konstrukcija teksta – avtor je ta, ki piše tekst in tekst piše avtorja. Barthes zapiše: »Tekst je tkivo pisav, ki izhajajo iz različnih kultur«,¹¹ s čimer želi poudariti avtonomen status teksta onkraj avtorja kot človeške osebnosti. Če tekst sestoji iz besed, ne more biti privatiziran, avtor si ga ne more lastiti, temveč vedno črpa iz svoje zunanjosti, iz svojega doživljanja življenja; tekst je sinteza, ki jo avtor dojema kot jezik, seveda skupaj s svojimi spomini, bralec pa le-teh nima, ima pa svoje. Bralčeve besede imajo drugačen pomen kot avtorjeve – pomen različnih kultur, časov in prostorov, navad in lastne preteklosti. Je torej pomembno, kdo govori?

Saj jih govori več! Govori vsak, ki je v tekstu, vsaka oseba, ki deluje zgolj kot funkcija, ki zgolj preslikava, preslikava dejanskost v tekst, to, kar je, in to, česar ni. Vrsti se en glas za drugim, on in ona in ona in on and on and on and on. »You must go on, I can't go on, I'll go on.«¹²

Foucault je avtorja označil kot funkcijo klasificiranja,¹³ zaznamovano s tem, kaj je povedano in kaj ni, kaj lahko preberemo in česa ne, na kar Said opozarja

10 Edward Said, *Oblasti povedati resnico*, str. 200–201.

11 Roland Barthes, *Smrt avtorja*, str. 22.

12 Samuel Beckett, *The unnamable*, str. 135.

13 Namreč klasificiranja diskurzov, pri čemer na koncu članka postavi tezo in apel, da »subjektu (ali njegovemu nadomestku) [kot avtorju] odvezamo vlogo izvirnega utemeljitelja in ga analiziramo kot spremenljivo in kompleksno diskurzivno funkcijo« (Michel Foucault, *Kaj je avtor?*, str. 39), saj v diskurzu, pod katerega se podpisuje avtor-funkcija, prepozna pluralizem egov, v katerih se bi subjekt, če bi tam sploh bil, povsem razgubil.

s kontrapunktičnim branjem, ki apelira na branje prisotnega in odsotnega iz teksta. Avtor piše o tem, o čemer *lahko*, in se odloči, česa ne bo zapisal. Slednje je zaznamovano z njegovim življenjem, ki daje besedam pomen, ki daje pomen dogodkom, ki jih zapiše.

Tvorec teksta pušča za seboj sledi: sledi tekstov, ki jih je prebral in prebavil, sledi dogodkov, ki so se zgodili v njegovem življenju. Veliki (politični, ekonomski, osebni, ...) dogodki, ki naseljujejo misli tvorca teksta, se okoli njega dogajajo, brez premora vplivajo nanj, v njegovih zapisih neopazno pronicajo na papir, na katerega piše, se spojijo s črnilom, ki na papirju pušča sledi. Reflektirajo se v tekst.

Govoriti zgolj o tem, kar zares veš, pomeni pisati avtobiografijo, pisati avtobiografsko – živeti še enkrat; avtobiografija je skozi interpretacijo konstruiran dvojnik doživetega življenja, ki je postal avtor svojega življenja, ko je začel pisati; postal je bog, ki ne more ustvarjati *ex nihilo*, temveč lahko iz že doživetega življenja ustvarja svoje lastno življenje, drugo od tistega, ki piše – življenje, ki se obnaša kot dvojnik.

Avtor mora prvo živeti, nato lahko piše in piše tako, da vedno ostaja skrit za tekstom, od njega ločen, vendar vedno prisoten v njegovem odsevu. Avtor je bil postavljen na prestol cesarstva in v istem trenutku obglavljen. V modernem dvojniku se zatorej več ne moremo ukvarjati z avtorji, lahko govorimo zgolj o ljudeh. Od tega trenutka naprej bo govora o resničnih ljudeh! Ne o fiktivnih, ne o imaginarnih, o resničnih živečih ljudeh, ne o avtorjih.

Primer: Eduard Louis

Želja ali nuja? Želja po spremembi ali nuja spremembe same?

Nujno seveda.

Nujno, da se maščujem okolju, v katerega sem se brez izbire rodil.

Nujno, ker te je sram.

Zakaj?

Ni pomembno, sprememba je nujna.

To je sprememba kot metoda; metoda, kjer iz enega naredimo dvoje, zato da lahko

postanemo drugo od tega, kar naj bi bili, kar smo nekdaj prisilno morali biti.

Tako bi lahko rekonstruirali pogovor, ki ga ima sam s seboj Edouard Louis, sodobni francoski pisatelj, čigar dela so zgolj avtobiografije; opisujejo namreč

eno in isto – njegovo življenje – česar pa se avtor zaveda, ko pripomni, da se k tej temi vedno vrača. Izhajali bomo iz prvega dela (»Elena«) knjige z naslovom *Spremeniti se*, podnaslovljene z besedo *Metoda*.¹⁴ Sprememba označuje predvsem spremembo družbenega statusa, ki ga je avtor zamenjal; po družbeni lestvici se je namreč povzpел iz enega ekstrema – revnega vaškega življenja na severu Francije – v drug ekstrem: luksuzno, bogato, pariško, internacionalno življenje. Bil je prvi v družini, ki je obiskoval gimnazijo v sosednjem mestu, kamor je bil vpisan zaradi svojega igralskega talenta, tam pa je spoznal tudi distinkcijo življenja, kot ga živi sam in kot ga živijo *oni*. Že od ranega otroštva se je zavedal svoje drugačnosti od *drugih*, vseh so mu bili fantje in ne dekleta, drugi pa so ga zato zmerjali, pretepali in nadlegovali. Avtor zase sam pravi, da jih ni maral – ne družine, ne vasi –, želel se jim je maščevati, želel se je spremeniti, saj bi se jim skozi spremembo lahko maščeval, postal bi bogat in vpliven, lahko bi jim pokazal, kje je on in kje so ostali oni. Oni, ki so ga prizadeli. »Nisem še vedel, da me bo ponižanje zavezalo k svobodi.«¹⁵ *Metodično* se je začel spreminjati.

Na gimnaziji je spoznal Eleno, s katero je razvil zelo tesno prijateljstvo, od nje pa je imel tudi nekakšno korist – korist, ki še ne pomeni, da jo je izkoriščal, ali da do nje ni gojil pristnih prijateljskih čustev. Korist je bila namreč v tem, kar se je od nje naučil. Razpoznal je dvoje popolnoma različnih svetov: enega, v katerem je sam živel celo življenje, in drugega, v katerem je živela Elena in v katerega vstopa tudi sam.

»Trebalo [bi bilo] stopiti v te svetove, da bi občutili, v kolikšni meri je razlika dejanska, v kolikšni meri je prisotna povsod, ne le v denarju, temveč v načinu mišljenja, hoje, dihanja, v vsem.«¹⁶

Elena ga je spustila v svoje življenje, v hišo svojih staršev, ki se je skoraj skladala z njenim telesom in delovala kot podaljšek njenega načina življenja, bile so knjige, ki jih je prebrala ... Ko je z njeno družino večerjal, se je učil, kako oni jedo, kako prijemajo pribor in z njim ravnaajo, kakšne pogovore imajo. To početje je bilo zanje povsem naravno, Edouardu pa tuje; moral se ga je priučiti in spremeniti svoje *teló*, svoje hibe in navade, odzive telesa, ki so izdajali njegovo preteklost. Ta njegova sprememba pa v očeh drugih ni vedno delovala legitimno; nek sošolec ga je ob spremembi naglasa iz podeželskega v meščanskega posmehljivo vprašal, zakaj se tako pači, kar ozavešča iluzijo in prepričanje, da

14 Edouard Louis *Spremeniti se: Metoda*.

15 Ibid., str. 29.

16 Ibid., str. 48.

»[...] bi bilo, če ga privzameš od družine, legitimno, če pa ga privzameš po lastni izbiri, z učenjem, pa nelegitimno in obsojeno na posmeh.«¹⁷

Louis se je te razlike zavedal retrospektivno; opazna je postala, ko je lahko spremenil zorni kot, in na življenje gledal z drugega mesta v družbeni strukturi. Louis pravi: »naš svet sem dojemal prek Eleninega, Eleninega pa prek našega.«¹⁸ Opazil je dvoje različno konstituiranih svetov, v katerih so skupaj ljudje, ki imajo podobne lastnosti, podobno materialno podlago, podobne misli in navade, predvsem pa so ločeni od ljudi drugega sveta. Ločeni so na podlagi samega načina življenja in pogleda na svet. Dva svetova, ki sta konstituirana na binarnih nasprotjih: vsiljiv-blag, glasen-tih, prostaški-uglajen, nižji-višji, črn-bel. Iz enega sveta je prestopil v drugega – okoljsko – in zamenjal fizične prostore, vstopil je v njihove sobe. V tej družbi je lahko od daleč gledal okolje svoje preteklosti in ga primerjal s tem okoljem. Njegovo telo pa je ostalo zvezano s preteklostjo in prav to je moral spremeniti, tako da se je priučil navad, običajev in ritualov drugih, namreč – v tem primeru – Elene in njene družine: »Ostali so jedli in mislili, da tudi jaz, v resnici pa sem med jedjo usvajal novo telo.«¹⁹

Sprememba je bila v resnici negacija. Leta življenja doma so ga izoblikovala na določen način, ki pa je bil povsem nasproten temu, kar je želel postati. Preteklost je videl kot sramotni madež, kot materino znamenje, ki ga je želel zakriti, ker je želel živeti drugačno življenje, kot ga je živel takrat; takrat, kadar je še bil v preteklosti, bolj kot je ta bila v njem.

Preteklost. Tisto, kar je bilo; tisto, kar se je začelo oblikovati ob tvojem rojstvu; tisto, kar je lastna subjektivna zgodovina življenja. Preteklost nas soustvarja, kreira naše telo in pusti svoje sledi v vzorcu zobovja, v drži ramen, v loku hrbtenice, v obrabljenosti nohtov, v mehkobi rok, v tonu smeha, v in v in v ... umeščena je v nas, v ate, vanjo, vanj. Upiral se je mejam, ki so se mu zarisale, ko se je rodil v ruralno vas, v družino z očetom s strogo vizijo moškosti in materi, ki mu je bila tako v ekonomskem kot ljubezenskem odnosu podrejena. Status mu je bil določen, postati bi moral delavec, ki gara v tovarnah za minimalno plačo in za delo uporablja surovo moč svojega telesa, da je telo na koncu uničeno, kot se je zgodilo njegovemu očetu, dedu in pradedu.

Edouard se je pogosto prepoznal na »manj legitimni strani strukture«, razpete med vasjo in kasnejšim mestom, med življenjem njegovega očeta in življenjem

17 Ibid., str. 62.

18 Ibid., str. 48.

19 Ibid., str. 60.

nekoga, kot je Elena ali kot so premožneži, ki jih je spoznal kasneje. V razmerju dominanten-dominiran se je na strani dominiranih neizbežno prepoznava že od ranega otroštva, kar ga je, kot pravi sam, vedno postavljalo ob bok drugim zatiranim. Nuja po spremembi je bila utemeljena na naivnem mladostniškem načrtu maščevanja: postal bo bogat, slaven in vpliven, postal bo povsem drugačen, kot je bil – čisto nasprotje preteklosti, v katero je bil rojen. Maščevanje, ki bi ga dosegel s svojim »uspehom«, je sprevidel kot mladostno mišljenje – naivno, vendar resnično! Zapiše: »Žal mi je«. Občutek je razpoznaven v mnogo delih knjige. Priznava pa tudi svojo zatiralsko vlogo, priznava, da je bil tudi sam pogosto na mestu, s katerega je izvajal nasilje. Morda zato tudi piše; piše, da bi od sebe ločil preteklost, se razdvojil, da bi enkrat povedal do konca, da bi lahko pozabil. Morda pa piše, ker se želi spomniti in se spominjati svoje preobrazbe. Edouard pri svoji spremembi ustvari dvojnika; dvojnika, v katerem živi, dvojnika, ki je v resnici zgolj negativ preteklosti, transgresija lastne osebe v želji po sprejetju, po negaciji svoje drugosti.

Primer: Frantz Fanon

Želja drugega, ki postane nuja, želja drugega, ki postane zahteva; zahteva za identifikacijo, identifikacijo s pojmi, ki so napolnjeni s tujim pomenom, s pomenom, ki je obdarjen s rasističnimi predpostavkami, ki na črno kožo rišejo bele maske.

Prav teh mask si želi in prizadeva znebiti antilski avtor Frantz Fanon, čigar prva knjiga je bila izdana z naslovom *Črna koža, bele maske* leta 1952,²⁰ ko je Fanon štel ranih sedemindvajset let. Delo raziskuje realnost in izkušnjo kolonialnega subjekta – konkretnje izkušnjo Antilca, ki se kasneje zaradi potreb dialektike teksta in tematike naveže tudi na črnca nasploh – skozi različne literarne navedke, ki povečini govorijo o izkušnji črnca bodisi iz ust črnca bodisi iz ust belega avtorja, in z močnimi referencami na psihoanalizo, ki hkrati omogoča in onemogoča razumevanje psihopatologije nevrotičnega črnca. Ta je zaznamovan z zgodovinskim razvojem kolonizacije evropskih držav, med katerimi je najpomembnejše omeniti Veliko Britanijo in Francijo, kakor tudi z ideologijo, ki je upravičevala zatiranje in izkoriščanje na podlagi rasističnih predpostavk, ki so črnca postavile kot utelešenje simbola zla in greha.²¹ Na takšni podlagi se je oblikoval narativ belega Gospodarja, ki vpelje rasno razliko v Heglovo dialektiko gospodarja in hlapca, ki ne more skupaj misliti

20 Frantz Fanon, *Črna koža, bele maske*.

21 Ibid., str. 163, 156: »V Evropi črno predstavlja zlo.« in »Črnc je simbol zla in grdega.«

vzajemnega pripoznanja dveh enakih samozavesti, ter razmerje gospodarja, ki je bel, in hlapca, ki je črn.²²

Čeprav se v knjigi odpirajo tematike spolne razlike in možnost »zdravega« razmerja med črnko in belcem na eni strani ter črncem in belko na drugi, kakor tudi odtujitve (Fanon sam poudarja, da govori o odtujenem črncu) in s tem povezane razodtujitve črnca, se bomo osredinili na aspekt razdvojitve in podvojitve znotraj konteksta Fanonovega poglavja *Črnc in pripoznanje*, kjer se postavlja figura belega gospodarja, ki samega sebe brez boja že vnaprej razume kot gospodarja. Fanon piše, da »ni odprtega boja med belcem in črncem« in »nekega dne je bel Gospodar *brez boja* pripoznal črnkega hlapca«²³, kar kaže na »zlomljeno« dialektiko, ki črnca zapira v vlogo večnega hlapca, čigar bistvo je izrečeno iz ust Evropejcev in reducirano na predikat črna koža, ki je pripisan tistim brez mesta v Univerzalnosti, stoječe na tleh svetlega Razsvetljenstva. In kakor obstajajo ena univerzalnost, en narativ in ena zgodovina, za črnca obstaja samo ena usoda »in ta je bela«.²⁴ Med belim gospodarjem in črnim hlapcem ni vzajemnega pripoznanja, ki je značilno za heglovske dialektiko, ki terja, da sta si samozavesti navzoči druga ob drugi kot enaki samozavesti, obe željni pripoznanja od druge²⁵, a belec za črnčevo pripoznanje ni odprt; živi v svetu, kjer ga ne potrebuje.

Črnc si želi biti bel, da je lahko vsaj delno udeležen v večvrednosti, ki jo ima belec pravico jemati zase. Nadene si bele maske, ki se utelešajo v znanju francoščine, posnemanju obnašanja belcev in prevzemanju njihovega narativa v upanju, da bo se iztrgal iz pozicije objekta, iz rečosti, v katero ga zapirata neizvršen boj in prazno pripoznanje belca, ki ni odprt za pripoznanje črnkega hlapca, četudi ta ni več suženj. Fanon, ki govori kot nekdo, ki si prizadeva »pobeliti se«, zase pravi:

»Zanima me francoska kultura, francoska civilizacija, francosko ljudstvo. Nočemo se dojemati kot ljudje »ob robu«, popolnoma smo udeleženi v francoski dram. Ko so ljudje, ki v bistvu niso bili slabi, ampak zavedeni, napadli Francijo, da bi si jo podjarmili, mi je na mojem položaju Francoza postalo jasno, da moje mesto ni ob robu problema, ampak v njegovem jedru. Osebnost me zanima francoska usoda, francoske vrednosti, francoska nacija. Kaj mi bo, meni, neki črnski imperij?«²⁶

22 Ibid., str. 192 (v op.): »Upamo, da nam je uspelo pokazati, da se tu gospodar bistveno razlikuje od gospodarja, kakršnega opisuje Hegel. Pri Heglu obstaja vzajemnost, tu pa se gospodar norčuje iz hlapčeve zavesti.«

23 Ibid., str. 189.

24 Ibid., str. 199.

25 Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. str. 104: »Pripoznavata se kot vzajemno pripoznavajoči.«

26 Fanon, *Črna koža, bele maske*, str. 176.

Pomembno je poudariti, da bistvo, ki ga pripisujemo črncu, ni nič drugega kot izum belca; ko torej Fanon trdi, da je Francoz, moramo razumeti, da to predstavlja negacijo tistega, kar je v njem »umetno« in postavljeno v njegovo dejansko neobstoječe bistvo, ki je sestavljeno iz projekcije želja Evropejca in Njemu postavljeno nasproti kot to, kar On ni; videli smo, da je črnost simbol zla, in kaj drugega je belost kot krepost. Črnc, znotraj kolonialnega prostora razdvojen med samim sabo in svojo črno dušo, med iracionalnostjo in racionalnostjo, med biološkim in duhovnim, med divjakom in človekom, se mora podvojiti in si nadeti belo masko, izza katere še vedno strmijo črne oči. Tako bo v očeh Drugega (belca) dobil potrditev svoje lastne vrednosti, a bo še vedno ujet v nadvlado belskega imperija. Podvojen je na svojo masko, s katero se identificira (Fanon je Francoz), in na mesto objekta, ki so mu pripisane nespremenljive lastnosti, ki pričajo o njegovi večni in inherentni manjvrednosti. Z identifikacijo s svojo masko je »osvobojen«, a vedno razdvojen, vedno obstaja vrzel v vsakem poskusu ontologije, saj, kot pravi Fanon, ontologija črnca ni mogoča in vedno bo čutil prisilo, ki ga sili v identifikacijo s svojo črnostjo. Kaj bo njemu, črncu, ki je alienirana podoba ideje človeka, nek črnski imperij, ki je artefakt v lasti in nadvladi belskega imperija? Če Fanona zanimajo francoska kultura, francoski avtorji in francoski način govora, potem pridemo do naslednjega sklepa:

On je Francoz, on mora biti Francoz, tudi kot Francoz je v odnosu do belca vedno črn. Identificirati se mora s svojo masko, da je lahko »osvobojen« okovov hlapčevstva, saj v družbeni strukturi ni prostora za boj. Identificirati se mora s svojo masko, da ne bo dojemán kot človek »ob robu« ali kot izmaličena podoba paradigmatičnega človeka, ki si domišlja, da je črnc drugo od nje, medtem ko je njena drugost sama.

Črnca je osvobodil gospodar, a brez boja, brez aktivnega sodelovanja črnca in črнке. Že na začetku sta si dve samozavesti stali nasproti, a stali sta si nasproti kot dve neenaki samozavesti, kjer ena potrebuje pripoznanje druge, medtem ko ni možno, da bi bil ta odnos recipročen. Oklepanje svoje identitete kot črne v njiju vzpostavlja dva odsevajoča se dela subjekta; enega, ki je neizpodbitno črn, a je črn le, dokler črno ni simbol zla, in drugega, ki si mora nadeti bele maske, da lahko obstaja kot del univerzalnosti, ne pa kot to, kar v tej univerzalnosti nima svojega mesta. Prav v tej vrzeli med obema poloma – med črno kožo in belo masko – se razkrije tragičnost njegovega položaja: osvobojen je suženjstva, a ujet v hlapčevstvo; navzoč je, a odtujen. V sebi, skozi stik z belcem in njegovim rasizmom, je razdvojen, podvojitve pa je cena, ki jo mora plačati, če želi imeti možnost biti udeležen v prevladujočem belskem svetu, ki mu je

bil predstavljen kot celoten, univerzalen človeški svet. Tako vidimo, da porazsvetljenskemu človeku sledi senca, temen odsev, ki ga opominja, da je njegova ideja človeka v prisotnosti koloniziranega človeka in kolonialne identitete prelomljena, skupaj z njo pa je razdvojen on, črnc, ki je ujet v molitev:

»O, moje telo, daj, da bom vedno človek, ki sprašuje!«²⁷

Primer: Edward Said

»Kdo je to?«

Ne »ti«, temveč ona: objektivizirana na nivo kazalnega zaimka. Ta, ki vpraša, ta, ki je na poziciji izpraševalca, pozna odgovor, saj ga ustvarja sam. Slika vendar ne more odgovoriti.

Diskurz je to osebo potegnil vase in se razporedil okoli nje: vzpostavil je strukturo in ideje in ji dal ime: Orientalka. Orientalka je lepa, njen dolg, vitek trup zleknjen na blazinah, je bela, svetle polti; je predrzna: Gleda »nas« [gledalce].

Skozi sliko *La Grande Odalisque* J. A. D. Ingesa lahko uvedemo tematiko, ki se razvija okoli pojmov Orient in Okcident, okoli orientalcev in Evropejcev, ki so lahko orientalisti. Avtor, ki je podal »glas« tistim, ki so le redkokdaj govorili s svojimi besedami iz svojih ust, je Edward Said, arabski Palestinec, čigar najbolj znano delo je *Orientalizem*,²⁸ ki je skupaj z njegovo knjigo *Oblasti povedati resnico*²⁹ temeljni vir tega razdelka.

Na sliki, ki jo imamo pred sabo, leži ženska, konkretnje orientalka, ki nas nemo gleda preko svojega golega ramena. Vprašanje, ki smo si ga že zastavili, je, *kdo tu govori*, vendar nadaljujmo in se vprašajmo, *kdo govori namesto nje*. Kdo jo namesto nje zastopa in predstavlja; njo, ki je moškemu pogledu podrejena in skozenj določena. Lahko gremo korak dlje in ji dodamo pridevnik orientalska ali ji rečemo kar orientalka. To ni več zgolj ženska, vendar inherentni del tega, kar Evropa pojmuje in upodablja kot Orient, ki so ga rutinsko opisovali kot žensko, ali kot je to izrazil Said:

»Tako zdaj vemo, da je orientalizem enake vrsta praksa kakor dominacija moškega spola ali patriarhalnost v metropolskih družbah: Orient so rutinsko opisovali kot žensko, njegova bogastva kot plodnost, njegovi glavni

27 Ibid., str. 202.

28 Edward Said, *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*.

29 Said, *Oblasti povedati resnico*.

simboli pa so bili čutna ženska, harem in despotski – a nenavadno privlačen – vladar. Še več orientanci so morali, tako kakor gospodinje, molčati in njihova naloga je bila neomejena produkcija, ki prinaša bogastvo.«³⁰

Narativ, ki se je ustvaril okoli Orienta, se je na različnih mestih stikal z narativom o ženskah; stikala sta se lahko, ker so bili tako prebivalci Orienta kot ženske obsojeni na tišino, kadar so hoteli spregovoriti o lastni subjektiviteti, o lastni dejanskosti, ki ni sestavljena iz besed velikega Subjekta; oni so drugo v razmerju do subjekta, do Okcidenta, do moških. Zatorej lahko dosežemo sklep, da je tisti, ki je govoril namesto orientalk, moški, ki je za povrh še orientalist, čigar samooklicano poslanstvo je, da na mesto izjavljanja postavi nemo podobo, stoječo kot kompleksno idejo Orienta; za to podobo stojita Okcident orientalist, ki govori v imenu drugega in ustvarja podobo drugega – Orienta, ki deluje kot dvojniki. Orientalist je ustvaril podobo Drugega, ki je gledana zgolj v razmerju do njega samega in je ustvarjena tako, da zgolj ojača njegovo samoopredelitev, kar priča o tem, da sta »[...] Orient in Okcident dejstvi, ki ju je ustvaril človek in zato ju moramo preučevati kot komponenti družbenega sveta – in ne kot del božanskega ali naravnega.«³¹ Preučevati ju moramo kot ustvarjeni, ne kot inherentni, kot spremenljivi, ne kot večne bitnosti, ki so zaprte za interpretacijo skozi veljavo, ki jo v sebi, v družbenem svetu, nosijo besede belega moškega, ki je Orient zastopal in iz njega ustvaril eksotično-romantično podobo, ki se napačno obravnava kot nespremenljiva podoba, ustvarjena kot *Tam* nasproti našemu *Tukaj*, ki ga lahko pojmuje kot negativni odsev *Tukaj*. Identiteta Orienta je torej dvojna: lahko bi rekli, da obstaja (geografski) Orient, obstaja pa tudi njegov dvojniki – umeten konstrukt, ki ga preči »notranja skladnost orientalizma in njegovih idej o Orientu,«³² je torej kot podoba skladen s samim pogledom gledalca. Je to, kar o njem reče orientalist (in ne orientalec). Ustvarjen je dvojniki, ki ne izhaja iz Orienta samega, niti ga Orient ni ustvaril; ustvaril ga je Okcident, ki poustvarja Orient in njegovo drugost za Okcident, v katerem sta se razvila diskurz in praksa, ki ju imenujemo orientalizem, katerega »govor« proizvajajo orientalisti. Orientalizem ima že v Saidovih delih mnogoplastne definicije, med katerimi ena sama nikoli ne more izraziti »teže« in »horizonta« tega pojma, zato moramo pri naslednjem citatu imeti v mislih, da namen ni zakoličiti pojem orientalizma v nedinamično definicijo.

»Orientalizem torej preučujem kot dinamično izmenjavo med posameznimi avtorji in velikimi političnimi prizadevanji, ki so jih izoblikovali trije

30 Ibid., str. 109.

31 Ibid., str. 94.

32 Said, *Orientalizem*, str. 16.

veliki imperiji -- britanski, francoski in ameriški - in na katerih intelektualnem in imaginativnem področju je bilo to pisanje producirano.«³³

Tukaj nas Said opozarja na zgodovinski kontekst, v katerem se je orientalizem razvijal in ki je neodtegljiv od kolonialnega prostora – ustvarjen znotraj razmerja kolonializatorja in kolonializiranega, ki je bil primoran obstajati brez lastne zgodovine in pustiti, da je zastopan od drugih, ki ne poslušajo njihovih besed in jih morda niti ne razumejo. Bila jim je dodeljena identiteta, sestavljena iz oznak, stereotipov in bistev, ki so jih bili tako rekoč prisiljeni sprejeti in vzeti nase. Z drugimi besedami: »orient je bil orientaliziran ne le zato, ker so dognali, da je 'orientalski' na vse možne načine, temveč tudi zato, ker ga je bilo mogoče – se pravi, da so ga prisilili k temu – da ga je bilo mogoče narediti orientalskega.«³⁴ Tudi avtorji angleških romanov so o imperiju in njegovih kolonijah pisali, ker so to lahko počeli, saj sta jim angleška oblast – tako geografska kot ekonomska – in moč to omogočali; omogočalo je bežno omembo koloniziranih in celotno potovanje do kolonij, ki so sledile zahodnjaškim tehnikam reprezentiranja. Avtorji so na tak način izoblikovali predstavo, podobo imperija Angležem, kar kaže na potrebo po zavedanju, da je tudi roman politično angažiran. Roman (gre za romane, ki so s svojo pripovedjo in narativno strukturo zavzemali ključno vlogo tako pri oblikovanju lastne identitete kot tudi identitete Drugega, ki se je postavljala nasproti lastni) je bil namenjen tako razlagi in uveljavljanju odnosov ter imperija kot konsolidaciji in ohranjanju odnosov ter imperija. Angleška identiteta se je ustvarjala kot *tukaj* nasproti *tam-skosti* kolonije, angleški bralci pa so dobili predloženo urejeno podobo kolonij, ki se je od njih razlikovala in jim dajala identitetno oporo. Kolonija je materialna lastnost, je materialna baza, na kateri je zgrajena ideološka nadstavba angleškega romana, ki skupaj z imperializmom »producira moteče samopodobe«. ³⁵ Avtor tako lahko ustvari dvojnika koloniziranega in se iz njega norčuje, do njega hlina spoštovanje za njegove dosežke, ga opisuje in orisuje – vedno iz svojega udobnega pogleda.

Ustvarjen je dvojnik, ki obstaja znotraj razcepljenosti, vzpostavljene znotraj drugosti, ustvarjene na subjektu – razcepljenost, ki je vzpostavljena, kadar mora subjekt igrati vlogo objekta. Zavesti orientalk in orientalcev so razcepljene na tisto, ki molči in govori iz ust drugih, in tisto, ki lahko govori iz svojih ust, s svojimi besedami, s svojim pomenom, a tega ne zmore, saj oni o

33 Ibid., str. 27/28.

34 Ibid., str. 17.

35 Said, *Oblasti povedati resnico*, str. 197.

sebi vedo manj kot drugi od njih, »[...] zato Orient ni bil sogovornik Evrope, temveč njen molčeči Drugi.«³⁶ Molčeči drugi, ki neslišane besede potihoma izgovarja subjektu:

Ne priti preblizu, izgubili boste svojo umetnino. Ne dotaknite se je, gleda se z očmi, ne z rokami, videli boste, da ni to, kar pravite, da je. Morda pa ne boste videli, morda boste videli zgolj to, kar boste hoteli, kar boste morali videti, če hočete obdržati svojo identiteto, svojo držo in svoj položaj, tako je ponavadi. Objekta, ki je ustvarjen na subjektu, ne moraš ujeti, loviš ga, kot bi roke lovile veter, kot bi roke skušale prijeti vodo. Je imaginarna izpolnitev želje, želje belega moškega, ki ima toliko moči, da lahko imaginarno dopolnilo resničnosti postane resničnost sama, sprijena resničnost. A Orient ni zgolj fantazija belega moža, je produkt diskurza, ki je orientalizem in je ustvarjen znotraj njega.

Zaključimo lahko z Marxovim citatom, ki strne napetost, v katero so potisnjeni tisti, ki so zavoljo drugih prevzeli vlogo molčečega drugega:

»Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.«³⁷

Zaključek

V članku smo sledili podobi dvojnika med romantiko in modernizmom oz. dvojnika v 19. in 20. stoletju. Sprva so bili dvojniki v tekstu, v vsebini, o kateri ta govori, nato se je tekst z dvojnikom prežl, spremenila se je konstitucija teksta in naš pogled nanj; dvojniki so govorili, rečeno z Barthesom, v bralcu, sam tekst pa je dvojniki avtorja in drugost bralca.

Poenostavljeno rečeno je romantika želela opisati razcepljenost, ki živi v človeški psihi, s čimer je človeku dala zalet za tretji udarec človeškemu narcizmu, ki ga zada Freud. Romantični dvojniki so tako dvojnik več glasov in izpovedi, a je situiran v svojem fiktivnem svetu, v imaginaciji. Za razliko od romantičnega dvojnika najde moderni dvojniki svojo manifestacijo v realnosti, v razpršenosti družbenega in zasebnega življenja, ki ga zapišejo sami pisarji – ločeni, a vključeni v svoj tekst.

Članek ni izčrpno poročilo o dvojniku in tudi na to ne meri, je zgolj nabor fragmentov, v katerih se dvojniki odseva. Gre za psiho-sociološko kartoteko primerov dvojnika, ki sicer sestoji iz dveh delov, pri katerih bi lahko romantičnega

36 Ibid., str. 98.

37 Karl Marx, *Osemnajsti brumaire*. »Ne morejo se zastopati, ampak morajo biti zastopani.«

dvojnika povezovali bolj s psihologijo dvojnika in modernega s sociologijo dvojnika, torej dvojnik znotraj individualnega in kolektivnega. Vendar je ta ločnica precej tanka; oba vidika sta namreč prisotna v samem motivu dvojnika, o katerem v članku neprestano pišemo. Članek ne prinaša zgodovinskega pregleda in ne izkazuje linearnega razvoja, znotraj katerega bi lahko formirali vodilno tezo, temveč deluje kot opis in interpretacija izbranih fragmentov, ki se delijo na moderne in romantične; prehod iz literarne figure, junaka, na avtorja, ki tekst piše – dvojnik kot *ga* predstavlja in kot *se* predstavlja.

Povsem so izpuščeni antični dvojniki, pri čemer bi lahko izhajali iz Ovidijevih *Metamorfóz*: to je Narcis, ki v vodi uzre svojo podobo, odsevano kot v ogledali, ki jo spozna kot Drugega in ki postane njegov »objekt poželenja«. Mit o Narcisu bi lahko razširili na polje psihoanalize in Freudovega spisa *Vpeljava narcizma* ter na Lacanov esej *O zrcalnem stadiju*; s psihoanalizo bi lahko tudi raziskali motiv narcisa v slikarstvu med Caravaggiem in Dalíjem. Dvojnik se nam kaže tudi v mitu o Meduzi, v katerem se vsak, ki ji pogleda v oči, spremeni v kamen, v kip, svojo okamenelo podobo, da se življenje odtuji od telesa. Dvojnike pa bi lahko zasledili tudi pri Platonu, npr. v njegovem Simpoziju – predvsem v Aristofanovem govoru – ta pove zgodbo o celoti »dvojnih« ljudi, živčih v zlati dobi, ki so imeli dve glavi, štiri roke in štiri noge, vendar so bili za kazen razpolovljeni in obsojeni na iskanje svoje odsotne komplementarne dopolnitve. Platona bi si ogledali tudi kot Sokratovega biografa in preučili njegovo podobo, kot nam jo razgrinja avtor besedila, tudi v nasprotju s podobo, ki jo podaja Ksenofont; ob tem bi pogledali še Platonov odnos do zapisane besede, kot ga poda v Sedmem pismu. Tukaj se sklene krog – končamo pri začetku, s Platonom, z njegovim dvojnikom Sokrata.

Bibliografija

- Bahtin, Mihail M. *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura; 2007.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« V: *Sodobna literarna teorija: zbornik*. Ur. Aleš Pogačnik, Prev. Uroš Grilc et al. str.: 19–23, 1. izd., Ljubljana: Krtina, 1995.
- Beckett, Samuel. *The Unnamable*. London: Faber and Faber; 2010
- Dostojevski, Fjodor M. *Dvojnik*. Prev. Gitica Jakopin. Ljubljana: DZS; 1979
- Dostojevski, Fjodor M. *Bratje Karamazovi*. Prev. Vladimir Levstik. 2 zv. Ljubljana: DZS; 1979
- Fanon, Frantz. *Črna koža, bele maske*. Prev. Ana Monika Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2016.

- Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« V: *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Ur.: Aleš Pogačnik, Prev. Uroš Grilc et al. str.: 25-40, 1. izd., Ljubljana: Krtina, 1995.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche«. V: *Spisi o umetnosti*, ur.: Bogdan Lešnik, Prev. Doris Debenjak et al. 289-327, Ljubljana: Založba /*cf; 2001.
- Hegel, G. W. F.. *Fenomenologija duha*. Prev. Božidar Debenjak. 1. ponatis. Ljubljana: Analecta. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2017.
- Herder, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: The Macmillan Press, 1990.
- Hoffmann, E.T.A. *Hudičevi napoji*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Beletrina; 2022.
- Louis, Edouard. *Spremeniti se: Metoda*. Prev. Andrej Peric. Ljubljana: Založba /*cf, 2024.
- Said, Edward. *Orientalizem: Zahodnjaški pogledi na Orient*. Prev. Lenca Bogovič et al. Ljubljana: ISH fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1996.
- Said, Edward. *Oblasti povedati resnico*. Prev. Nina Kozinc in Tanja Rener. Ljubljana: Založba /*cf, 2005.