



MOTIV SIJAMSKIH BLIZANACA I MOTIVSKO- -TEMATSKA TRADICIJA *DOPPELGÄNGERA*

Motiv i tema dvojnika spada među najrasprostranjenije ne samo u svetskoj književnoj, nego i u opštoj kulturnoj tradiciji.¹ Kao što su pokazala iscrpna istraživanja (najpoznatije, možemo reći klasično, delo u tom području je doprinos Ota Ranka u studiji *Der Doppelgänger*), taj motiv često u obliku međusobno takmičarskih blizanaca, ima dostojnu istoriju, koja se razmeće poljem mitologije i književnosti, a seže od mita o Kainu i Avelju, Romulu i Remu, Eteoklu i Poliniku, preko romantičarskog *Doppelgängera*, koji postaje dominantan – pa i zbog toga što je dvojnost uopšte, da posudimo sintagmu Janka Kosa, jedna „od najizražajnijih manifestacija života romantičarskog doba i njegovog duha“ (Kos 184) – pa sve do dvojnika Dostojevskog, Mopasana, Vajlda i novije filmske produkcije. Ta tradicija pokazuje neke trajne odlike, na primer, temu sukoba oko identiteta s dvojnikom i temu smrti kao ishoda tog sukoba, a obe su i značajno istorijski promenljive. Skoro da je najznačajnija ona koja se dogodila na početku 19. stoleća, kad je tema dvojnika sa psihološkim pounutrenjem dosegla, takoreći, moderni oblik.

Rasprava koja sledi, dotiče se fragmenata iz savremene istorije tog motiva, odnosno teme. Ona želi da pokaže kakvu modifikaciju je doživeo motiv dvojnika, odnosno *Doppelgängera*, u jednoj od svojih savremenih varijanti, na motivu sijamskih blizanaca.

* * *

Peta od „Priča s prednje strane kranjskih košnica“, Lojzeta Kovačiča nosi naslov „Priča o dvoglavom sinu“. Ona pripoveda o siromašnoj devojci Jerici „koja se zaljubila u lepog Jančija, kojeg je volela iz daleka, ali je bila primorana da svake večeri spava u senu sa svojim gospodarem, strašnim Lapom“ (20). Jerica je rodila nezakonitog sina, dvoglavo dete koje je dobilo ime Janez. U pitanju je sijamski blizanac. Jedna od dve glave koje su delile zajedničko telo, takozvani desni Janez bio je po prirodi dobar, blag i pobožan, dok je levi Janez po spoljašnjosti i karakteru postajao sve nemilosrdniji i pakosniji. Usled te razlike Janezi su rano postali suprotstavljeni jedan drugom, njihovo mučno nepodnošenje se povećavalo i produbljavalo. Kad se desni Janez molio, levi se „rađe igrao svojim đokicom“ (20); kad je desni postio, levi je istog trenutka halapljivo ždrao sve što bi mu došlo pod ruku, te je zato desni – pored neuspelog posta – imao probavne smetnje. Najgore je bilo kad je levi Janez počeo posećivati bludnicu Tevžu, te se ponekad, tokom snošaja, krik užitka oti-

¹ Klement Rose (Clement Rosset) ispravno tvrdi da ta tema nikad nije samo domen romantičarske književnosti, već „je pitanje dvojnika prisutno u beskonačno širem kulturnom prostoru, može se reći u prostoru svake iluzije“ (15).

mao i iz usta kreposnog desnog Janeza, iako se tome iz sve snage odupirao. Priča se završava međusobnim obračunom: levi Janez je u nastupu besa zadavio desnoga, s tim da je posledično ubio i samoga sebe.

Motiv, koji se pojavio u ovoj Kovačičevoj priči, možemo u obliku opšte sheme formulirati na sledeći način: u pitanju je motiv sijamskih blizanaca, koji su telesno ne samo slični, već su u najdoslovnijem smislu reči identični (jer su jedno telo), a njihove duševnosti dijametralno su suprotne. Pošto su međusobno fizički povezani, jedan drugog stalno ometaju i jedan drugom smetaju pri ispunjavanju nagona i želja; njihova neuspela simbioza se srazmerno uvek završava smrću jednog od blizanaca, a posledično to znači i smrt drugog; suprotnost između njih, usled njihove međusobne povezanosti, dovodi do obostrane propasti.

Čini se da je ovaj motiv neobičan, možda i morbidan, pa ipak u savremenoj književnoj, pa i umetničkoj produkciji nije tako redak. Kao ilustraciju navešćemo dva primera koji se bitno uklapaju u opisanu shemu. Prvi je film ruskog režisera srednje generacije, Alekseja Balabanova *O nakazama i ljudima* (*Про урогов и людеѝ*) iz 1998. godine. „Nakaza“, ako ostanemo kod režiserovog provokativnog izraza, u filmu zaista ima na pretek. Manje ili više svi središnji likovi su tako ili drugačije poremećeni, ili su moralne nakaze (tema filma je pornografska industrija u carskoj Rusiji) ili imaju telesne nedostatke. Najznačajniji primer za tu vrstu poremećenosti su sijamski blizanci. Pošto su ostali bez roditelja, usvojili su ih lekar i njegova slepa žena; ona ih uči da pevaju i sviraju klavir, i dečaci, koji sa četiri ruke sviraju klavir i pevaju kuplete, u jednom trenutku postaju središnja atrakcija peterburških muzičkih scena. Ipak se njihova sudbina žalosno završila. U tom pogledu od početka imamo zle slutnje, posebno zato što su oni po prirodi dijametralno suprotni, mada su doslovno jedno telo. Jedan je vredan, pametan, razborit, učtiv, odgovoran, odmeren, drugi sasvim suprotno od toga: živahan, ne previše razborit, neodgovoran, tako da se ne može odupreti nijednom iskušenju. Prvi je romantično zaljubljen u devojkicu, koju nemilosrdni ljudi u pornografskoj industriji zloupotrebljavaju za svoje nečasne ciljeve, drugi po pitanju seksualnosti – mada u stvari još uvek dete – ima elementarne nagone. Kad ih uključuju u pornografsku mašinu, prvi trpi i s otporom podnosi nasilje nad sobom, drugi se prepušta toku događaja, pre svega tako što počinje u velikim količinama da pije alkohol. To ga je dovelo do propasti – ali i njegovog sijamskog blizanca: kada se jednom prvi bliznac napije do smrti, to je kobno za obojicu.

Drugi primer je iz književnosti. U zbirci kratkih priča *Strana tela* (*Fremdkörper*, 1968), u priči naslovljenoj „Kraj mučenja životinja“, švajcarski pisac Adolf Mušg (Adolf Muschg) priča o sijamskim blizancima od kojih je svaki imao svoju glavu, svoja četiri uda i svoje unutrašnje organe, ali su imali zajedničku jetru i bili povezani jednim stomakom (blizanci kod Balabanova su bili povezani bokom). Jedan od braće je mirniji, drugi živahniji; jedan često ide u crkvu, drugu rađe odlazi u bioskop. Približno u periodu puberteta, zbog nezdrživih sklonosti, njihova situacija postaje neodrživa, što dovodi do konflikta, a posledično i do tragičnog kraja. Jedan od braće ne želi više da spava i počinje polako umirati; umiranje se sporo prenosi i na dugog brata te se priča završava njihovom smrću.

Da se motiv sijamskih blizanaca, prikazan u tri pomenuta dela, sasvim nesumnjivo navozuje na tradiciju romantičarskog *Doppelgängera*, moguće je očigledno pokazati pomoću studije Mladena Dolara „Strah pohodi Evropu“. Dolar se u toj izvrsnoj raspravi, zna-

čajnoj za nauku o književnosti kao i za psihoanalizu, ne bavi motivom sijamskih blizanaca u savremenoj umetničkoj proizvodnji (pa tako ni delima Kovačića, Mušga i Balanabova), već raščlanjuje Frojdrov spis *Das Unheimliche*, koji podrobnije analizira Hofmanovu novelu *Kopač peska (Peskar)*. Dolar posebnu pažnju poklanja romantičarskim književnim predstavama dvojnika kao značajnim izrazom nečega neizrazivog, onoga što Frojd imenuje teško prevodljivom rečju „das Unheimliche“. Dvojniki romantičarskih dela, po rečima Dolara, „stvari uređuje tako da se za subjekta stvari slabo završe, on se javlja u najneprimerenijim trenucima i subjekta stalno tera u propast, istovremeno pak realizuje subjektove sakrivene i potisnute želje, on čini stvari koje subjekt nikad ne bi ni pomislio da ih može učiniti. Na kraju, njihov odnos postaje nepodnošljiv, tako da subjekt u konačnom suočenju obično ubija svog blizanca, a kad ga ubije, ubija i sebe jer nije svestan toga da su njegova supstanca i njegova bit zgusnuti u njegovom dvojniku.“ (90).

Taj citat, kao što možemo videti, manje ili više rezimira sve ključne momente koji pokazuju kako motiv sijamskih blizanaca deluje još kod Baladanova, a sigurno i kod Mušgua i Kovačića, mada se Dolareva rasprava zasniva na sasvim drugoj građi. U sva tri naša primera bavimo se parom blizanaca, sijamskim blizancima, od kojih jedan drugoga „vodi u propast“, realizuje njegove „potisnute želje“, „čini stvari koje nikad ne bi ni pomislio da ih može učiniti“ i u „konačnom suočenju obično ubija svog blizanca, a kad ga ubije, ubija i sebe“ (90). Ako to podudaranje u nastavku podrobnije pogledamo na primeru Kovačićeve priče:² naročito onaj drugi, „slabi“ Janez, koji ima ulogu dvojnika, sa svojom slabom prirodom uvek interveniše u neprimerenom trenutku i „dobrog“ Janeza tera u propast; započinje ono što „dobri“ Janez ne bi ni pomislio da bi mogao učiniti (na primer, da se igra „svojim đokicom“ (20), koji, pošto imaju zajedničko telo, pripada i desnom Janezu); sve to na kraju dovodi do toga da jedan od Janeza ubija drugog, „a kad ga ubije, ubija i sebe, jer nema svest o tome da su njegova supstanca i njegova bit zgusnute u njegovom dvojniku“ (Dolar 90). Kako se Kovačićevo delo slaže sa tom opštom shemom, odnosno modelom *Doppelgängera*, koju je analizirao Dolar, još je jasnije tamo gde Dolar sve to što smo upravo opisali, smešta u okvir Frojdrovog strukturalnog modela nesvesnog i konstatuje sledeće: „Dvojnici konstituiše suštinski deo Jastva, ujedno pak realizuje potisnute želje, koje dolaze iz Ida, i iznad svega subjektu onemogućava realizaciju njegovih želja sa svom pakošču, tipičnom za Nad-ja, sva tri se kondenzuju na samo jednom mestu“ (Dolar 92). I kod Kovačića je, naime, sve troje kondenzovano na jednom mestu: dvojnici, razume se, „konstituiše suštinski deo Jastva“, te desnog Janeza naprosto nema bez levog; to kako dvojnici „realizuje potisnute želje, koje potiču iz Ida“, skoro da je groteskno i zaoštreno vidljivo u prizoru kad levi Janez posećuje lakoumnu Tevžu, pa se potom desnom Janezu protiv njegove volje iz usta otme uzdah sladostrašća; očito je to zato jer se na taj način ipak ostvaruje potisnuta želja, koja izlazi na svetlost dana protiv subjektive volje;³ a ujedno kad levi Janez protiv volje desnog ostvaruje nesvesne želje, pakosno mu – dakle u maniru Nad-ja – onemogućava ostvarenje njegovih vlastitih želja, recimo želju za molitvom ili postom.

² To ograničenje je potrebno radi ekonomičnosti; vrlo prikladan rezultat dobili bismo ako bismo za poređenje uzeli delo Mušga ili Balabanova.

³ „Na kraju se na tim ljubavnim sastancima i dobrome Janezu oteo krik užitka, sasvim protiv njegove volje i protiv duševnog mira, koji mu je značio više nego sve drugo na svetu“ (Kovačić 22; kurziv T. V.).

Do tog mesta – do kog se Kovačičeva priča skoro u potpunosti podudara sa opštim psihoanalitičkim objašnjenjem romantičarske teme dvojnika – Dolar se drži Frojdove interpretacije. Onda pak kreće korak dalje (već ga je najavio); Frojdovo objašnjenje *des Unheimlichen* je, istina, višestruko, a otuda i nepregledno i izvedeno „prilično nesistematično“ (Dolar 80); pregledniji i sistematičniji ključ za razumevanje *des Unheimlichen*, a samim tim i romantičarskog motiva dvojnika, prema Dolarevom mišljenju, pruža Lakanova teorija i njegovo određenje statusa objekta *a*. Dolar se tu nadovezuje na poznatu Lakanovu raspravu o stadijumu ogledala i upozorava na to da „kad se subjekt prepozna u slici u ogledalu“ (92), tada dolazi do rascepa unutar njega i do podvojenosti, do dvojnika; subjekt je u tom trenutku izgubio jedinstvo sa sobom, prvobitnu simbiozu. Podeljenost, slika u ogledalu, tako je uvek već izvorni gubitak (a tako i simbol kastracije), odnosno znak tog izvornog gubitka. Taj gubitak znači ono što se usled suočenja sa slikom u ogledalu, usled tog podvajanja, izgubilo, Lakan (a sa njim i Dolar) naziva objektom (malo) *a*. Pa ipak, slika u ogledalu, koja nastaje u onom što Lakan naziva stadijumom ogledala, u stvari nije romantičarski dvojnjak, niti je *pravi Doppelgänger*, već je samo (u Lakanovom smislu) imaginarno. Romantičarski „dvojnjak je slika u ogledalu u koju je objekt uključen“ (93), ali ne i izgubljen. „Teskoba, koju uzrokuje dvojnjak, najsigurniji je znak prisutnosti objekta“ (93). Zato teskoba *des Unheimlichen* sa Lakanovog stanovišta nije teskoba gubitka, već blizine objekta, onog nemogućeg objekta, gubitka gubitka, koji je bio gubitak užitka.

Poenta Dolarevog objašnjenja je da je romantičarski dvojnjak *unheimlich* baš zato jer je slika u ogledalu, kod koje se *ništa* nije izgubilo. „Uključivanjem objekta u sliku za obojicu na svetlost dana isplivava isti izgubljeni deo užitka. Dvojnjak je uvek figura *juissance*: s jedne strane zato što uživa na račun subjekta. Čini stvari koje se subjekt ne bi usudio da učini, umesto njega realizuje njegove potisnute želje, a uvek tako da krivica padne na subjekta. S druge strane, on nije jednostavno neko ko uživa, već je istovremeno neko ko nalaže užitek, takoreći ga zapoveda – tu zapovest subjekt ne može u potpunosti da ispuni“ (94).

Paralela s Kovačičevom pričom je opet – bar na prvi pogled – očita: dvojnjak (kod njega je to, kao što smo već videli, levi Janez) uvek uživa na račun desnog, dakle „na subjektov račun“, i to u svakom pogledu. U prenesenom smislu s pakošću, koje levi Janez ima u izobilju, pa i doslovno: Janezi dele telo, telo levog Janeza je ujedno i telo desnog, levi Janez za svoj užitek upotrebljava ne samo svoje telo, već i telo desnog Janeza, uživa dakle na njegov račun. Pored toga „čini stvari, koje se subjekt ne usuđuje da učini, umesto njega realizuje njegove potisnute želje, a uvek tako da krivica padne na subjekta“ (94). Kod Kovačiča se to dešava ovako: levi Janez realizuje potisnute želje desnog (na primer, posećuje lakoumnu Tevžu; uzdah sladostrašća, koji se nehотиčno pri tom oteo iz usta desnog Janeza, upućuje, kao što smo već videli, na to da je u pitanju realizacija potisnute želje); krivica, koja pada na subjekt, te osećaj griže savesti i krivice baš zbog tog nesavladanog stenjanja opterećuje desnog Janeza⁴

⁴ „Međutim kad su Tevža i mračni Janez radili po sili prirode duha i svemu oduzeli vrednost, ono što se ne bi smelo, međutim kad su radili to što rade samo čarobnice sa đavolom na dnu sveta, to je Janez sa svetlijom kosom video već unapred, šta će se dogoditi s njim u onostranom, i u trenutku strašnog užitka, od kojeg se nije mogao odbraniti, pred očima je imao privid pakla i osećao je sa gorućom spremnošću plamene vile, koje će đavo uvek nanovo zabadati u njega, da bi se iznova i zauvek dugo podsmevao njegovoj *krivici*“ (Kovačič 22; kurziv T. V.).

(pri prenosu Dolareve sheme na Kovačićevo delo on igra ulogu subjekta). I dalje: dvojnici, smatra Dolar, „nije samo neko ko uživa, već je istovremeno i neko ko nalaže užitek, ko ga takoreći zapoveda – tu zapovest subjekt u potpunosti ne može ispuniti“ (94). U Kovačićevoj priči levi Janez – uzmimo opet primer sa Tevžom – ne samo da uživa u svom neumerenom životu, već, pošto je u pitanju isto telo, taj užitek nužno nameće i desnom Janezu, takoreći mu ga zapoveda, a desni Janez tu zapovest ne može ispuniti, zapovedani užitek levog Janeza nikada nije i njegov užitek. Pa i usklik sladostrašća pri opštenju sa Tevžom nije izraz čistog užitka, već je ujedno prožet i osećanjem krivice i kajanja.

Kovačićevo delo zato, bar na prvi pogled, sasvim odgovara Dolarevoj interpretaciji romantičarskog *Doppelgängera*. Okvirno podudaranje je i očekivano, jer je u pitanju ista tematska tradicija; pa ipak, iznenađujuća je prividna potpunost tog podudaranje. Logično bi bilo naime očekivati da je motiv, koji je u romantizmu, s obzirom na prethodnu tradiciju, već doživeo odlučnu modifikaciju, i danas s obzirom na romantizam, doživeo značajnu promenu. I zaista se čini da je tako. Jedno odstupanje od gore opisane sheme je to što u romantizmu *subjekt* ubija svog dvojnika, a kod Kovačića pak „zlobni“, raspusni, iracionalni blizanac (koji je sa tom osobinom sličan romantičarskom blizancu, a ne subjektu) ubija „dobrog“ (koji je pandan subjektu). Ova razlika je sigurno značajna. A kad i ne bi bila, to je bez sumnje, neka druga. Indicija te druge, zaista bitne razlike je ono za šta bismo privremeno bez razmišljanja mogli reći da je „ontološki status“ dvojnika. Dolar je po tom pitanju jasan: „Uključivanje objekta u sliku, njegova pojava usred ‘realnosti’, ne omogućava ništa više nego što je to ranije bio slučaj, da objekt postane predmet spoznaje ili privsavanja. Dvojnici se po pravilu pokazuju samo subjektu, drugi ga ne vide i zato ne mogu razumeti subjektovo neobično ponašanje. Objekt ne može postati deo prihvaćenog intersubjektivnog prostora a s tim i ‘objektivnosti’, samo je privatni objekt, dostupan samo subjektu, otelovljenje njegove ‘samobitnosti’“ (94). Kod Kovačića (ali i kod Mušgua i Balabanova) to je drugačije. „Dvojnici“ nije skriveniji od samog „subjekta“, „dostupniji“ je i očitiji u svemu i svima. U suprotnosti sa romantičarskom interiorizacijom ovde ponovo dolazi do eksteriorizacije motiva. To odstupanje od sheme romantičarskog *Doppelgängera* nikako nije samo spoljašnje i beznačajno, već je pokazatelj neke suštinske razlike. Pokazuje se, naime, da Kovačićevo delo (isto važi i za dela Mušgua i Balabanova), u kojem smo na tragu Dolareve interpretacije po analogiji sa romantičarskim *Doppelgängerom* razabrali strukturu *des Unheimlichen*, u suprotnosti sa romantičarskim delima – i pri tom se ono gradi na skoro identičnom motivu – u čitaocu u stvari ne pobuđuje osećanje *des Unheimlichen*. Pojava sijamskog blizanca je inače neobična, bizarna, prema njoj možda imamo otpor, možda u nama pobuđuje nelagodu – ali ne i onaj teskobni osećaj, o kojem Frojd i Dolar govore kao o pravom *das Unheimliche*.

Kako objasniti to odmicanje, to suštinsko nepodudaranje oko prividnog podudaranja? Možda u smislu na koji je već Dolar ukazao, naime, uz pomoć teorije fantastičnog Cvetana Todorova, samo što ćemo se s njom poslužiti na drugi način nego što je to učinio Dolar. O teoriji fantastike je svakako prikladno raspravljati, jer romantičarska dela o blizancima bez sumnje spadaju u domen fantastičnog. U čuvenoj knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* Todorov definiše fantastično slično kao (u tom pogledu Frojdov prethodnik) Jentš (Jentsch) a zatim i kao sam Frojd *das Unheimliche*, i Dolar tu teoriju fantastičnog s pravom naziva „alternativnom“ teorijom *das Unheimliche*“ (111). Ukratko bi je bilo moguće sažeti na ovaj

način: uz pomoć neobičnih pojava, fantastika prikazuje *das Unheimliche*, koje pre pojave psihoanalize nije bilo moguće smestiti ni u polje prirodnog ni u polje natprirodnog, i baš ta nesmetivost, koja se pokazuje u neodlučnosti, kolebanju, da li se ovde radi o nečem što se može ili ne može pojasniti, po Todorovu predstavlja preduslov fantastike. Dolaskom psihoanalize, smatra Todorov, prava fantastika više nije moguća, jer se *das Unheimliche* sada može smestiti i jasno pripada nekom poznatom, psihoanalitičkom polju.⁵ Psihoanaliza je *das Unheimliche* onda iz njegove nerazlučivosti i neshvatljivosti nekako povukla u područje onog našeg opipljivog, koje nije natprirodno, već je stvarni svet (bez obzira na to što su dubine našeg nesvesnog neshvatljive, one su ipak nešto što je stvarno).

Ako izađemo iz tih zametaka na koje je ukazao Todorov, u vezi s našom problematikom mogli bismo možda reći sledeće: ista promena, koja je nastankom psihoanalize, prema Todorovu, snašla opšti pojam fantastičnog, očito se desila i na području tradicionalnog motiva dvojnika pri njegovom prelasku iz romantičarskog *Doppelgängera* u savremenog sijamskog blizanca (prelazak koji je, nema sumnje, zaista prelazak iz fantastičnog u nefantastično). Zašto je romantičarski dvojnik *unheimlich*? Pošto u romantizmu još postoji lakonovski „emfatični subjekt“ sa svojom topografijom, u romantičarskim pričama se još sasvim jasno i celovito izražava nesvesno sa svojim mehanizmima,⁶ ali ipak frejdovsko nesvesno tada još nije bilo poznato, a tako ni njegova racionalizacija. Zato je za tadašnje autore i čitaoce to nešto, što je *unheimlich*, za šta slutimo da nam je poznato, ali je u isto vreme jezivo tajanstveno i tuđe – te je kao takvo i prikazivano. Nastajanjem psihoanalize i uopšte sa epistemološkim obrtom u dvadesetom stoleću, to se suštinski promenilo; dvojnik nije više nešto što bi bilo *unheimlich*, već nešto što se razumski može pojasniti. Znamo, na primer, da kada se nekom čoveku prikaže dvojnik, kao u romantičarskim pričama, najverovatnije je to klinički primer shizofrenije, ili *autoskopije*, nešto, dakle, sasvim stvarno, zato to u nama ne može više pobuđivati osećaj *des Unheimlichen*. Ali ako sa te dosledne kliničke ravni pređemo na metaforičku: svako od nas ima svog dvojnika, poznajemo ga, znamo njegovo ime, to je naše nesvesno. Ono često deluje suprotno od onoga šta mi želimo, hoće nešto drugo i prisiljava nas da uradimo stvari koje ne bismo, koje nismo nameravali (klasični primer su govorne omaške, na kojima Freud gradi svoju demonstraciju nesvesnog). Sve to nalazimo i kod Kovačića, u njegovoj priči o dvojavom Janezu; a iza svega toga nije više moguće osetiti neku *unheimlich* silu, sada sasvim precizno znamo šta to znači. Zato Kovačić i postupa kako postupa: romantičarski motiv dvojnika varira s upotrebom motiva sijamskih blizanaca, s tim da iz motiva odstranjuje auru *des Unheimlichen* i predstavlja ga u polju nesvakidašnjeg, a ipak stvarnog.⁷

⁵ Kao što kaže Todorov: „u periodu, koji razdvaja izlazak te dve knjige, dogodio se još nešto, čija je najpoznatija posledica pojava psihoanalize [...] Psihoanaliza je nadomestila (i tako učinila suvišnom) fantastičku književnost“ (168–169).

⁶ Za brojne primere, koji takoreći demonstriraju psihoanalizu *avant la lettre*, videti rasprave Stelziga, Richardsona i Blacka u zborniku *Nonfictional Romantic Prose*.

⁷ Motiv sijamskog blizanca naravno nije jedini mogući oblik „odomaćenja“ *des Unheimlichen*, kako se on pokazuje u motivu romantičarskog *Doppelgängera*, u savremenoj kulturnoj produkciji. Popularni film (koji se, s jedne strane, u žanru strave i užasa, ponekad još vidljivo hrani i prvobitnom „romantičarskom“ konstelacijom) koristi i neke druge, na primer motiv klona.

Ta, iz oslanjanja na Todorova izvučena (hipo)teza, jasno je, nije imuna na važne prigovore. Prvi bi mogao proizaći iz (više puta već izražene) skepse prema Todorovljevom isto-rijskom ograničavanju žanra fantastičnog, čiji se kraj podudara sa pojavom psihoanalize. Drugi bi se svakako mogao zasnovati na upozorenju da psihoanaliza ne znači racionalizaciju *des Unheimlichen*. Dolar to izričito naglašava.⁸ Ti prigovori su mogući, ali ipak se čini da narušavaju način pojašnjavanja, a ne same okolnosti, koje pojašnjavanje pojašnjuje, naime toga da u savremenoj umetničkoj produkciji motiv sijamskih blizanaca koji se sasvim očito nadovezuje na tradiciju romantičarskih *Doppelgänger*a, znači vidnu modifikaciju tog motiva, koji napušta žanrovski domen fantastike, a istovremeno se udaljava i od područja *des Unheimlichen*, koje je bilo odlučno za tu motivsko-tematsku tradiciju u romantizmu.

* * *

Kad motiv sijamskih blizanaca napusti polje neodredljivog (odlika takvog fantastičkog po Todorovu kao što je *des Unheimlichen*), kreće se u smeru o kojem je još Todorov govorio: u pravcu alegorije. Ona ne postaje uvek alegorija u pravom značenju reči (mada i to može biti u pitanju), ali slika sijamskih blizanaca svakako više nije izraz neizrazivog.⁹

Težnja ka alegoričnosti se najjasnije pokazuje u Kovačićevom delu.¹⁰ Tako, na primer, ime „Janez“ u „Priči o dvoglavom sinu“ nije slučajno izabrano; u bivšem jugoslovenskom prostoru ono je označavalo Slovence, a priču o levom i desnom Janezu je svakako moguće razumeti kao alegorično uobličavanje slovenačkog političkog prostora pre Drugog svetskog rata, podeljenog na levi, liberalni, kasnije komunistički, i desni, konzervativni, pre rata klerikalni blok. Oba bloka su tokom rata formirala svoje vojne formacije, preko kojih su se sukobljavali. Koliko je doslovna ta slika kod Kovačića pokazuju mnoge pojedinosti, na primer, autor ne samo da na nekim mestima izričito imenuje levičare i desničare, već i opisuje kako desni Janez ide u crkvu i pobožan je, dok je levi bezbožnik i prilično li-

⁸ Filozofija, prema Dolarevom mišljenju, nije mogla izbeći racionalizaciji *des Unheimlichen*; to je uspelo tek psihoanalizi. „Trebalo je najzad sačekati psihoanalizu, koja je tu opsežnost postavila na njeno strukturno mesto [...] pokušala je ne razvodniti *das Unheimliche* u novoj racionalnoj transparentnosti, ne osloboditi se teskobe, već je očuvati otvorenom i nezaceljenom [...] Projekt prosvetiteljstva je u svojoj naučnoj i tehničkoj upotrebi vremenom prisvojio sve realnosti, stavio ih je na raspolaganje [...], ali *das Unheimliche* je ona dimenzija koja se ne može prisvojiti, koja mu beži, mada je u krajnjoj instanci njegov proizvod“ (82–83). – Dolareva suptilna poenta je jasna; a pitanje je da li psihoanaliza zaista može uspeti tu dimenziju ostaviti sasvim otvorenom; čini se da nije samo govorna omaška, kad Dolar kaže da je psihoanaliza opsežnost *des Unheimlichen* „postavila na njeno strukturno mesto“; iako se to mesto nazove „otvorenim“ i „nezaceljenim“, *das Unheimliche* je sad *locirano* (na svom „strukturnom mestu“), dakle, ipak nekako „odomaćeno“, pa makar samo kao „ono nedomaće“.

⁹ Barem ne u smislu *des Unheimlichen*; u širem smislu je, naravno, svako književno delo tako izraz.

¹⁰ Već je naše dosadašnje, psihoanalitički obojeno izlaganje bilo manje ili više alegorično. – U prilog alegoričnosti govori i način pripovedanja Kovačićeve priče. Stilistički je bliža bajci, a ipak nije bajka, jer događaji u priči teku u skladu sa logikom, koja u celini važi i za naš „stvarni“ svet, a kod Kovačića i nema natprirodnih događaja.

beralan; još jedan znak je kraj pričiće, jer se, kao što je poznato, krajem rata levičarska vojna i politička formacija – doslovno kao u Kovačićevoj priči levi Janez – ne samo politički, već i fizički obračunala sa desnom (desnim Janezom). Kovačić je *Priče s prednje strane kranjskih košnica (Zgodbe s panjskih končnic)* prvi put u skraćenom obliku objavio kao radijsku igru 1991. godine, znači u godini kada je Slovenija postala samostalna država, 1992. godine je neke od tih pričića objavio u časopisima, a 1993. u knjizi. Zatim ih je objavio nakon što je Slovenija postala samostalna država, u periodu za koji je bilo značajno to što se slovenačka javnost nakon kratkotrajne euforije nacionalnog jedinstva opet podelila na dva oštro suprotstavljena pola, koji su se međusobno sporili po svim pitanjima. Slika dva Janeza, koji su po prirodi dijametralno suprotni, i tu suprotnost ne mogu uskladiti, već je opasno povećavaju do samouništenja, sopstvenog brisanja, naime baš zato jer je isto telo (u prenesenom značenju, razume se, isto „nacionalno telo“), alegorična slika sasvim besmislene, apsurdne autodestruktivnosti takvog položaja.

I Mušgova pripovest je alegorijski obojena značajnom švajcarskom društvenom problematikom. Sijamski blizanci su prikazani kao strani društvu, kao oni koji su iz njega izbačeni, jer su u njega pušteni samo kao medicinska zanimljivost, kao kuriozitet, kao „nakaza“, kako bi rekao Balabanov, kao izrod, patološka pojava, strano telo u najčistijem značenju te reči. To se, između ostalog, pokazuje tako što su primerno i fizički izolovani i postavljeni pod nadzor kao životinje u zoološkom vrtu. Njihove međusobne teškoće nastupaju u trenutku kad za posetioce i istraživače nisu više zanimljivi, jer su se vremenom sasvim navikli na njih (verovatno je to daleka aluzija na Kafkinog *Umetnika u gladovanju*). Ukratko, Mušg – a to je jasno i iz drugih njegovih književnih dela, pre svega romana, ali i eseja – pokušava tim motivom između ostalog, upozoriti na karakterističnu švajcarsku patološku društvenu odliku, koja se po njemu pokazuje kao preterana, još i kao neurotičan zahtev za hirurškom čistotom, a zato i kao netrpeljivost prema svakom strancu.

Mogućnosti interpretacije motiva sijamskih blizanaca, koje se približavaju alegoričnoj, mada to nisu u strogom smislu reči, naravno ima još i više. Jedna se, recimo, odnosi na pitanje identiteta. Pošto je ta tema bila već detaljno obrađena na drugim mestima (Virk, n. d.; prim. i unekoliko drugačije usmereno obrađeno je kod Rosea, n. d.), ovde ćemo je samo kratko opisati. Kao što je jasno iz opusa oba pisca (u Kovačićevoj autobiografskoj izravnoj prozi to je još bogatije dokumentovano), i Kovačiću i Mušgu je još u ranoj mladosti iz različitih razloga onemogućeno uspostavljanje ličnog identiteta, što je dovelo do unutrašnje podvojenosti ličnosti. „Priča o dvoglavom Janezu“ i pripovest „Konec mučenja živali“ prilično precizno pokazuju koji je psihološki mehanizam u takvom primeru u pitanju. Subjekt je rascepljen na dva jastva, ili na neki drugi način: ja, podeljeno na dve ogledalne slike, na sebe i na svog unutrašnjeg dvojnika, osuđeno je na večni rascep, na neidentitet. Identitet bismo mogli obezbediti eliminacijom dvojnika, Drugog; a pošto je njegovo vlastito sopstvo utemeljeno baš u tom drugom, smrt Drugog znači i smrt sopstva. Identitet je moguć jedino u smrti, možda bi to bila pouka ove priče.¹¹

¹¹ Videti odgovarajući kraj kod Rosea: „To shvatanje da smo neko drugi smrću jasno skonča, pa sam ja onaj ko umre [...] Smrt znači kraj svake moguće distance sebe u odnosu na sebe, ili prostorne ili vremenske, i neizbežnu nužnost podudaranja sa samim sobom; baš u tome je duboki smisao Rankove teze [...]“ (65).

Kovačićevo delo – koje tu opet naginje alegoriji – u tom je pogledu još posebno rečito baš zato što upotrebljava slovenački jezik, te utoliko ima prednost u odnosu na druge, jer može odvojeno efektno da upotrebljava „poetsku funkciju jezika“ (kako ju je, na primer, Jakobson dosetljivo pokazao u *Lingvisti i poetici* na primeru slogana „I like Ike“). Ime Janez je uspešno ne samo iz već navedenih razloga, jer je to generičko ime za Slovence i preko tog označitelja aludira na neku aktuelnu nacionalnu traumu, već označitelj Janez sa igrivošću, koja je značajna za Deridino i Lakanovo razumevanje prirode jezika, zgusnuto rekapitulira samu srž u temi dvojnika obuhvatne problematike oko identiteta. Ime Ja(ne)z (napomena: slovenački *jaz* znači *ja* – *Prim. prev.*) naime u sebi sadrži Ego kao njegovu negaciju i skoro je najprimerenije te – slično kao *das Unheimliche* – u toj primerenosti sasvim neprevodivo ime za sijamskog blizanca, koji je doslovno Ja i ne-Ja istovremeno, dakle neko, ko nema osigurani identitet.

Spisak mnoštva interpretacijskih umeštanja teme sijamskih blizanaca, naročito kako je ona uobličena kod Kovačića, ni iz daleka se ne iscrpljuje. Pa ipak, to nije pitanje posebnosti ovog tematskog sklopa, već svake književnosti kao umetnosti reči. Zato ćemo se zadovoljiti navedenim mogućnostima interpretacije. Ovu kratku raspravu ćemo završiti konstatacijom da se promena, koju je izričito u vezi sa nastankom psihoanalize postulirao Todorov za fantastiku, bar na području teme dvojnika – tačnije, onoga što smo istraživački omeđili još uže: bar u onoj njegovoj varijanti koja se temelji na motivu sijamskih blizanaca – zaista dogodila. Hrpnu mogućnosti za racionalizaciju teme dvojnika donelo je 20. stoleće, što je za osećanje poznog 18. i većeg dela 19. stoleća *unheimlich*, danas je pre nešto što je moguće medicinski, psihoanalitički, filozofski ili na neki drugi način racionalizovati. Motiv dvojnika se dakle do skoro u svim svojim strukturnim značenjima sačuvao i pri modifikaciji u motivu sijamskih blizanaca, samo se – između ostalog i zbog toga što je nestao utisak *unheimlich* – predstavlja izvan područja fantastike, možda čak u alegoriji (dakle, na ovaj način prikazivanja, koji Todorov izričito protivstavlja fantastici). Pojava sijamskih blizanaca je neobična, ali nikako fantastična, a način njenog uobličavanja nije evokacija *des Unheimlichen*, već pre alegorija racionalizovane slike savremenog rascepljenog, identitetno-hibridnog subjekta koju on ima o samom sebi.

(Sa slovenačkog prevela **Dubravka Đurić**)