

“Jeg vil være hos dig på din bryllupsnat”

Lacan og det uhyggeligeⁱ

Det uhyggeliges dimension, som Freud introducerede i sit berømte essay [“Das Unheimliche”], befinder sig i selve kernen af psykoanalysen. Det er den dimension, hvor alle psykoanalysens begreber mødes, hér dens disparate argumentationslinjer knyttes sammen. Det uhyggelige leder os på sporet af psykoanalysens grundlæggende projekt. Og dog lod Freud ikke rigtig til at vide, hvad han skulle stille op med dette spor. Omend han oplister adskillige uhyggelige fænomener og kommer med en lang række eksempler forsynet med teoretisk refleksion, efterlader han os til syvende og sidst kun med en skitse eller en prolegomena til en teori om det uhyggelige. Hvordan de forskellige brikker helt præcist skal sættes sammen, forbliver imidlertid uklart.

DET EKSTIME

Freud lægger ud med en længere lingvistisk overvejelse over det tyske begreb “das Unheimliche”. Det var heldigt, at et så paradoksalt ord

i [Artiklens originaltitel er “I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny”. Den er fra *October*, vol. 58, MIT Press, 1991, pp. 5-23. Oversat fra engelsk af Ida Marie Nissen, tyske citater af Maria Jørgensen. På samme måde som her indsættes oversætterens anmærkninger i firkantede parenteser igennem teksten.]

som dette overhovedet fandtes i det tyske sprog. Måske var det dét, der i første omgang gav Freud idéen til essayet. På standard-tysk er *unheimlich* en negation af *heimlich*. Man skulle således tro, at de to ord var hinandens modsætninger. Men *unheimlich* ligger faktisk allerede implicit i ordet *heimlich*, som betyder hjemlig, hyggelig, intim; “den behagelige ro og sikre beskyttelse, som det værnende, hyggelige hus fremkalder”.¹ Det, der er velkendt og sikkert gemt af vejen, er imidlertid også skjult for omverdenen, noget “man holder hemmeligt for andre.”² Og dét, der er skjult og hemmeligt, kan endvidere siges at være faretruende og okkult – [eller som det hedder i et engelsk ord-bogsopslag, Freud konsulterer –] “uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly”³, det vil sige *unheimlich*. Der findes altså et punkt, hvor de to betydninger falder sammen, så de ikke længere er til at skelne fra hinanden; et punkt, hvor negationen ikke tæller – præcis som i det ubevidste.¹ Mens begrebets engelske version *the uncanny* nogenlunde bibeholder denne tvetydighed, findes der ingen ækvivalent i det franske sprog. Standardoversættelsen er her *l'inquiétante étrangeté* [“foruroligende sælsomhed”]. Så Lacan var nødt til selv at opfinde et tilsvarende begreb: *extimité*.

Også dette begreb indfanger kernen i psykoanalysen. Helt simpelt kunne man sige, at en traditionel tænkning altid har bestræbt sig på at drage en klar skillelinje mellem det indvendige og det udvendige. Alle de store filosofiske begrebspar – essens/fremtoning, sjæl/legeme, subjekt/objekt, ånd/materie – er blot forskellige variationer over dette skel. Begrebet *extimité* slører imidlertid denne skillelinje. Det peger hverken på det indre eller det ydre, men på det sted, hvor det aller mest intime på faretruende vis falder sammen med det ydre og vækker skræk og rædsel. Det ekstime er på én og samme tid en intim kerne og et ydre fremmedlegeme; det er sagt med ét ord *unheimlich*. Freud skriver: “[D]et uhyggelige er den form af det skrækbetonede, som går tilbage til det gammelkendte, til det, som vi længst har været fortrolige med.”⁴ Og det er selve denne zone hinsides skellet mellem det “psykiske” og det “reelle”, som fortjener betegnelsen *det reelle* i lacaniansk forstand.

I sit essay går Freud “induktivt” til værks, idet han på bedste be-

i “Højst påfaldende er drømmens adfærd over for *modsatningens* og *modsigelsens* kategori. Denne ignoreres ganske simpelt, og ‘nej’ synes ikke at eksistere for drømmen. Modsatninger sammentrækkes med særlig forkærlighed til en enhed eller fremstilles i ét træk.” (Freud 1985: 261-262).

skub opremser forskellige uhyggelige fænomener: zonen mellem det levende og det døde (den zone, Lacan senere skulle kalde for zonen *entre-deux-morts* [“zonen mellem-to-(former-for-)død”]); den angstfremkaldende dobbeltgænger – det punkt, hvor narcissismen bliver ubærlig; “det onde øje” og blikket; tilfældige hændelser, som pludselig viser sig at rumme en skæbnesvanger betydning (hændelser, hvor det reelle, om man så må sige, giver sig til at tale); afskårne lemmer osv. De forskellige eksempler på “det uhyggelige” har selvfølgelig en oplagt lacaniansk fællesnævner i “det reelle”, som netop kan beskrives som noget, der bryder ind i den “hjemmelige”, normalt accepterede realitet. Også her kan man tale om fremkomsten af noget, der nedbryder velkendte skel, og som ikke kan placeres indenfor disse. (Dette gælder ikke blot de klassiske inddelinger mellem subjekt/objekt, indre/ydre, osv./osv. Det gælder også den “tidlige” Lacans inddeling mellem det symbolske og det imaginære). Der er således både sat spørgsmålstegn ved subjektets status og den “objektive realitets” ditto.

I sin gennemgang af de forskellige eksempler må Freud efterhånden ty til hele paletten af psykoanalytiske begreber: kastrationsangst, ødipuskompleks, (primær) narcissisme, dødsdrift, gentagelsestvang, fortrængning, angst, psykose osv. Alle begreberne lader til at samle sig i “det uhyggelige”. Man kunne slet og ret hævde, at det uhyggelige er omdrejningspunktet for diverse psykoanalytiske begreber; det punkt, Lacan senere skulle kalde for objekt lille *a*. Selv betragtede han netop dette matheme som sit vigtigste bidrag til psykoanalysen.

Det lader til, at Freud taler om en “universel” menneskelig erfaring, når han taler om det uhyggelige. Og dog peger alle hans eksempler stiltiende på begrebets fundering i en bestemt historisk situation, nemlig i det specifikke brud, som Oplysningstiden afstedkom. *En bestemt dimension af det uhyggelige opstår med moderniteten*. Det, der her interesserer mig, er altså ikke det uhyggelige som sådan, snarere den form for uhygge, som er tæt forbundet med modernitetens gennembrud: den uhygge, som ustandseligt hjemsøger moderniteten indefra.

Sagt lidt forenklet blev kategorien “det uhyggelige” i de førmoderne samfund overvejende dækket (og tildækket) af det hellige og det urørlige. Det var forbeholdt et religiøst og socialt sanktioneret sted i det symbolske rum, hvorfra magtstrukturen, suveræniteten og værdi-hierarkiet udgik. Med Oplysningens gennembrud fandtes dette privilegerede og ekskluderede sted ikke længere (for den eksklusion, som funderede samfundet, kunne ikke længere udpeges). Det uhyggelige blev således uplacerbart. Det blev uhyggeligt i ordets snævre for-

stand. Populærkulturen (som altid har været ekstrem følsom overfor de historiske skift) fangede dette med det samme. Tænk blot på den enorme popularitet, som den gotiske fiktion og dens romantiske efterslæt har haft.ⁱ Det er ofte blevet bemærket, at den gotiske roman blev skrevet samtidig med Den Franske Revolution. Det uhyggelige brød frem fuldstændig parallelt med de borgerlige (og industrielle) revolutioner og videnskabelig rationalitet – og, kunne man tilføje, den kantianske forestilling om transcendental subjektivitet, som faktisk udgør et overraskende modstykke til det uhyggelige.ⁱⁱ Spøgelse, vampyrer, monstre, det udøde osv. trivedes i bedste velgående i en historisk periode, hvor man ellers skulle tro, at den slags var dødt og begravet, uden sted. Disse fænomener var imidlertid noget, moderniteten selv havde bragt med sig.

I sin afhandling giver Freud os et lidt forkert indtryk, når han definerer det uhyggelige som genkomsten af noget, man for længst har overvundet, skilt sig af med eller fortrængt i fortiden. Som Lacan hævdede, falder psykoanalysens subjekt sammen med modernitetens subjekt, et subjekt baseret på det cartesianske *cogito* og utænkeligt uden den kantianske vending. Denne pointe bør udfoldes, så den også omfatter objektet, altså objekt *a*: Også dét er intimt forbundet med modernitetens fremkomst. Hvad der umiddelbart synes at være en overskydende rest i moderniteten, er faktisk modernitetens eget produkt, dens modstykke.

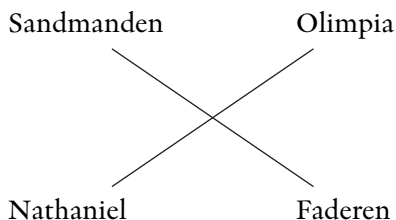
FIREDOBLINGEN

Lad os i det følgende se på hvilken indvirkning den lacanianske “forenkling” – indstiftelsen af et fælles omdrejningspunkt – har på Freuds begreb om det uhyggelige. Freuds paradigmatisk case er E. T. A. Hoffmanns velkendte fortælling “Der Sandmann”, som egentlig blev foreslået af Ernst Jentschs, men passede rigtig godt ind i Freuds teori. Freuds redegørelse for historien beror på to relationer: Den første er den mellem fortællingens hovedperson Nathaniel og den englesmukke unge pige Olimpia, som viser sig at være en mekanisk dukke [*automaton*]. Den anden relation er den mellem Sandmanden i alle

i Se i den forbindelse James Donalds fortræffelige redegørelse “The Fantastic, the Sublime and the Popular; or What’s at Stake in Vampire Films?” (Donald 1989).

ii Se Slavoj Žižek “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears” (1991).

hans afskygninger (forklædt som både advokat Coppelius og optiker Coppola) og faderen (som senere bliver delvist erstattet af professor Spalanzani).ⁱ Man er fristet til at placere de fire karakterer på de to diagonaler, der skærer igennem hinanden i Lacans L-agtige skema.ⁱⁱ



Selvfølgelig er dette skema slet ikke i overensstemmelse med det, der oprindeligt var Lacans hensigt. Det illustrerer en anden pointe. Det oprindelige L-skema skulle vise, hvordan det imaginære “jeg” (som i spejlfasen produceres i relationen til det symbolske) placerer sig – dels i forhold til den Anden (som repræsenterer den symbolske orden), dels i forhold til subjektet (som altså ikke er det samme som jeg’et).

Hele dramaet i Lacans skema udspiller sig i spændingsfeltet mellem den imaginære og den symbolske akse. I vores tilfælde er begge akser – både den “imaginære” (mellem Nathaniel og Olimpia) og den “symbolske” [mellem Sandmanden og faderen] – hjemsogt af det reelle, et begreb Lacan på daværende tidspunkt [i 1955] endnu ikke havde nået at udarbejde. Det reelle havde således ikke nogen plads i det oprindelige skema, i hvert fald ikke eksplicit. Med det reelles introduktion bliver begge akser forstyrret, og vi kan forvente en katastrofe.

i I artiklen “La Fiction et ses Fantômes: Une lecture de l’Unheimliche de Freud” (1972) påpeger Héléne Cixous, at Freud foretager nogle arbitrære snit i Hoffmanns fortælling uden at tage højde for det subtile ved den narrative strategi. Om end dette til en vis grad er rigtigt, kan man indvende, at de ting, Cixous fremdrager i sin analyse, sådan set ikke modsiger Freuds læsning. Det er, som om Cixous prøver at bevise lidt for meget. At fortolke en tekst består jo netop i at foretage nogle arbitrære snit. Og den rigdom, man tillægger analyseobjektet, vil altid være en retroaktiv effekt af den selvsamme analyse, som i første omgang lod til at reducere rigdommen. Snarere end at påberåbe mig en troskab overfor den originale tekstrigdom vil jeg i det følgende gå til Freuds tekst med fokus på en enkelt vigtig pointe, som interesserer mig.

ii [Den første udgave af skemaet lignede lidt det græske “L” *lambda*, heraf navnet].

Nathaniel forelsker sig hovedkulds i den smukke pige, som fremstår påfaldende stille og tilbageholdende. Sandt nok både danser og synger hun (hvad man kan høre i Offenbachs opera *Les Contes d'Hoffmann*), men hun gør det på en temmelig mekanisk måde, idet hun holder takten med metronomisk akkuratesse. Hendes ordforråd er temmelig begrænset: Hun udbryder kun "Åh! Åh!" fra tid til anden – eller "Godnat, du kære!" efter lange "samtaler", hvor kun Nathaniel har ført ordet. Hendes øjne stirrer ud i den tomme luft flere timer i træk. Nathaniel bliver aldrig træt af at betragte hende gennem sin lommekikkert – et glimt af hende er nok til at gøre ham vild i varmen. "Hun siger rigtignok kun få ord", indrømmer han, "men disse få ord fremstår som den indre verdens ægte hieroglyffer, fuld af ophøjet kærlighed og det åndelige livs erkendelse i anskuelsen af det evige hinsides."⁵ "Oh, du vidunderlige, du dybe sjæl [...], kun du og du alene forstår mig til bunds."⁶ Et blankt lærred, et par tomme øjne og et "åh!" – mere skal der ikke til for at gøre én vanvittigt forelsket.

Der er en mærkelig omvendning på færde i denne situation: Problemet er ikke bare, at Olimpia befinder sig i den uhyggelige zone mellem det levende og det døde – hun viser sig som sagt at være en "automaton" (opfundet af henholdsvis Spalanzani, som har stået for mekanikken, og den Sandmand-lignende skikkelse Coppola, som har sørget for øjnene). Problemet er snarere, at Nathaniel selv opfører sig på en sært mekanisk måde. Hans kærlighed til den mekaniske dukke er i sig selv påfaldende mekanisk. Hans heftige følelser (eller, som Freud udtrykker det, hans "meningsløse tvangsmæssige kærlighed til Olimpia"⁷) er fremkaldt på mekanisk vis. Der skal nærmest ingenting til for at fabrikere det blanke lærred, hvorfra han kun modtager sit eget budskab. Spørgsmålet er, hvem der i situationen er den virkelige "automaton". For automat-dukken tilstedeværelse kalder på et automat-svar og forårsager en automatisk subjektivering.

Hoffmanns ironiske tvist – samfundsparodien, som man fornemmer i scenen – udstiller den rolle, som de sociale normer har tilskrevet kvinden: Hendes blotte nærvær på det rette sted – ja, et enkelt åh på det rigtige tidspunkt – er nok til at fremmane dette spøgelse af "Kvinden", som er en figur for "den Anden". Den mekaniske dukke udstiller blot det mekaniske ved enhver "intersubjektiv" relation. Det er netop denne mekaniske karakter, som udnyttes i den analytiske position: Heller ikke analytikeren siger ret meget mere end et enkelt "åh" i ny og næ (måske et enkelt "godnat, du kære!"). Analytikeren gør sig selv til en automatdukke med henblik på at fremkalde den

Anden (den sande samtalepartner i analysandens “monolog”). Han fremkalder hermed også den mærkelige form for kærlighed, som opstår under overføringen – muligvis kærligheden i sin reneste, mest simple form. Nathaniels lange samtale med Olimpia bebuder den analytiske session.

Olimpia er dog ikke kun den Anden, som Nathaniel henvender sig til med sin kærlighed og sine søde ord. (Hun indtager ikke blot den samme position som Adelsdamen i den høviske kærlighed.) Hun er også Nathaniels narcissistiske supplement. (Kærligheden kan, når alt kommer til alt, ses som et forsøg på at gøre “den Anden” til “den samme”, til én der matcher ens eget narcissistiske selv billede). I forhold til fortællingens faderfigurer befinder Olimpia sig, ligesom Nathaniel, i barnets position. “Hendes fædre – Spalanzani og Coppola – er jo blot nye oplag, reinkarnationer [...] af Nathaniels fædrepar”.⁸ Hun er hans søsterlige modstykke, inkarnationen af hans dybe ambivalens overfor faderfigurer – en ambivalens, der består i, at han på den ene side forsøger at identificere sig med faderen, på den anden side forsøger at gøre sig selv til genstand for hans kærlighed ved at tilbyde sig selv som objekt. (Sidstnævnte taktik kalder Freud for “den kvindelige attitude”.) “Olimpia er så at sige et fra Nathaniel løsrevet kompleks, der træder ham i møde som person”.⁹ Hun er hans “bedre halvdel”, den tabte del, som kunne gøre ham hel, men som ved nærmere eftersyn viser sig at være den inkarnerede, emanciperede dødsdrift. Hun udgør det punkt, hvor det narcissistiske komplement slår over i noget dødbringende; der, hvor det imaginære ramler sammen med det reelle.

Olimpias position er betinget af det spændingsforhold, som udtrykkes i L-skemaets anden diagonal, den, som forbinder de to faderfigurer: faderen og Sandmanden. En rød tråd i fortællingen, og for Freud hovedkilden til dens uhyggelige karakter, er frygten for at miste synet. Denne frygt bliver direkte forbundet med kastrationsangsten, frygten for at miste, hvad man har allermest dyrebart. Hoffmann skildrer kastrationskomplekset på klassisk vis ved at fordoble fortællingens faderfigurer: Faderen udspaltes imellem den gode far på den ene side (beskytteren og opretholderen af den universelle Lov) og den onde far på den anden side (“kastratoren”, der med sin truende og besidderiske adfærd leder tankerne hen på urhordens far; den far, som er forbundet med frygtelig *jouissance*). Den gode far beskytter Nathaniels øjne. Den onde far truer med at gøre ham blind. Den gode far bliver slået ihjel af den onde, som påtager sig skylden for mordet. På en ganske simpel måde opløses hermed den grundlæggende ambivalens, som

præger forholdet til faderen – en ambivalens, som består i, at subjektet både elsker sin far og ønsker ham død. Men konflikten mellem de to fædre er uløselig: Bag den far, som opretholder Loven – ham, som kan reduceres til fadernavnet (dvs. den døde far) – gemmer sig den grufulde, kastrerende figur, som Lacan har kaldt “nydelsesfaderen” [*le père jouisseur*] – ham, som ikke ville dø, og som derfor hjemsøger Loven (hvilket paradoksalt nok er forudsætningen for Lovens gennemslagskraft). Sandmanden er indehaveren af denne frygtelige og dødelige *jouissance*.

Ifølge Freud beror den uhyggelige effekt på kastrationen, som også knytter de to akser sammen ved at centrere dem omkring relationen til objektet. Sandmanden, som altså er en kastrerende nydelsesfigur, fremstår altid som en “forstyrrer af kærligheden [*Störer der Liebe*]”.¹⁰ Han er den ubudne gæst, som altid dukker op i lige det øjeblik, subjektet er tæt på at fuldbyrde et “seksuelt forhold”, finde sit imaginære supplement og blive “hel”.ⁱ Det er, når nydelsesfaderen melder sig på den symbolske akse, at fuldendelsen slår fejl på den imaginære. Man kunne sige, at det uhyggelige her i første omgang netop kan defineres som det, der gør det seksuelle forhold umuligt; det, der forhindrer os i at finde vores platoniske tabte halvdel og opnå imaginær fuldkommenhed; det, der står i vejen for fuldendelsen af vores subjektivitet. Den objektale dimension åbner frygten for kastration, på samme tid som den fylder kastrationens mangel. Det uhyggelige er en realitet – men en realitet, hvis eneste substans er en positiveret negativitet, en negativ eksistens, en erfaring af kastrationen. Nærværet af den objektale dimension er det “positive” udtryk for det, Lacan i et af sine berømte dikta har kaldt for fraværet af seksuelt forhold (“*Il n’y a pas de rapport sexuel*”).

DOBBELTGÆNGEREN

Dobbeltgængerfænomenet, som er en anden kilde til det uhyggelige, reducerer den firedobling, der tegnede sig i skemaet med Sandmanden, til et dyadisk spændingsforhold mellem subjektet og dets dobbeltgænger. Freud dvæler ved motivets massive tilstedeværelse hos Hoffmann

i “Han adskiller den ulykkelige student fra sin forlovede og fra hendes broder, som er hans bedste ven; han tilintetgør hans andet kærlighedsobjekt, den skønne dukke Olimpia, og tvinger ham til selvmord, netop som han står overfor en lykkelig forening med sin genvundne Clara”, skriver Freud (1966: 244)

og omtaler den på daværende tidspunkt aktuelle film *Der Student von Prag* af Stellan Rye. De grundige studier, som Otto Rank foretog, og som i nyere tid er blevet foretaget af Karl Miller, peger på motivets omfattende udbredelse i litteraturen (såvel som i andre kunstformer), særligt i romantikken, hvor motivet dukkede op alle steder.¹¹ Vi finder motivet (ikke bare hos Hoffmann, men) hos en række forfattere, lige fra fra Chamisso (i *Peter Schlemihl*) til gotiske romanforfattere; fra H.C. Andersen, Lenau, Goethe, Jean Paul, Hogg, Heine, Misset, Maupassant og Wilde til Poe (i *William Wilson*) og Dostojevskij (i *Dobbeltgænger*).

I alle disse værker er der nogle simple strukturelle træk, som går igen – træk som i sig selv kan have alle mulige komplekse forgreninger. Subjektet møder altid sin dobbeltgænger i skikkelse af sit eget billede (et møde, der ikke sjældent indebærer, at han mister eller sælger sit spejlbillede eller sin skygge). Oplevelsen af, at verden omkring ham smuldrer, og at fundamentet under ham skrider, er forbundet med voldsom angst.ⁱ Som regel er subjektet den eneste, der kan se sin dobbeltgænger, som sørger for kun at dukke op, når subjektet er alene.

Tilsyneladende virker dobbeltgænger på to modsatrettede måder. På den ene side arrangerer han tingene sådan, at de falder uheldigt ud for subjektet: Han dukker op på de mest upassende tidspunkter og er skyld i, at subjektet lider fiasko. På den anden side realiserer han subjektets skjulte eller fortrængte begær: Han gør ting, som subjektet aldrig selv ville turde gøre eller have samvittighed til at fuldføre. Til sidst bliver forholdet så ubærligt, at subjektet i et endeligt opgør med dobbeltgænger dræber ham. Hvad subjektet ikke ved, er, at hans eneste substans, ja, selve hans eksistensgrundlag, netop var koncentreret i dobbeltgænger. Når han dræber ham, dræber han således også sig selv. “Du har vundet, og jeg viger Pladsen”, siger Wilsons dobbeltgænger i Poes fortælling. “Men fra dette Øjeblik er Du også død – død i Verdens, død i Himlens, død i Håbets øjne! Gennem mig levede Du, og se ved dette Billede, som er Dit eget, hvordan Du gennem min Død har myrdet Dig selv!”¹² Alle dobbeltgængerfortællingerne ender som regel dårligt: Har man først mødt sin dobbeltgænger, går man sin undergang i møde. Der er tilsyneladende ingen udvej. (Også i tilfælde af *autoscopia* – den kliniske betegnelse for diverse dobbeltgænger-

i Helten er i disse fortællinger altid en mand. Som vi skal se senere, er dobbeltgænger også en foranstaltning, der tjener til at holde “det kvindelige” eller i bredere forstand seksualiteten ud i strakt arm.

vrangforestillinger – er prognoserne temmelig dystre og udfaldet ofte tragisk.ⁱ⁾

Otto Rank har lavet en omfattende redegørelse for dobbeltgænger-motivet i forskellige mytologier og skrøner.¹³ I alle disse fortællinger er skyggen og spejlbilledet kroppens åbenlyse sidestykker, dens immaterielle dobbeltgængere og hermed perfekte repræsentationer af sjælen. Skyggen og sjælen overlever kroppen på grund af deres immaterialitet. Sådan går det til, at ydre spejlbilleder [*reflections*] danner vores inderste selvbilleder.ⁱⁱ Billedet er mere fundamentalt end dets ejermand: Det udgør selve hans substans, hans inderste væsen, hans “sjæl”. Det er hans kæreste eje; det gør ham til et menneskeligt væsen.ⁱⁱⁱ Det er den udødelige del af ham selv, hans forsvar mod døden.

Psykoanalysen er på en måde enig. Lacans teori om spejlstadiet siger stort set det samme: Kun gennem vores spejlbillede kan vi opbygge et ego og etablere os selv som et “jeg”. Min selv- eller “jeg-identitet” stammer fra min dobbeltgænger. Der er bare det problem med dobbeltgængereren, at han lader til at inkarnere alle tre instanser i Freud’s “anden topik”: Han udgør den fundamentale del af egoet, han udlever det undertrykte begær, der udspringer af id’et, og på en ondskabsfuld måde, der er typisk for overjeget, forbyder han subjektet at udleve sit begær – alt dette på én og samme tid. Men hvordan passer disse tre instanser egentlig sammen?

I myten om Narcissus modtager den smukke drengs mor på et tidspunkt følgende profeti af den blinde spåmand Teiresias: “[Narcissus’] liv bliver langt og når til oldingealder”, givet at “han ej kommer til at kende sig selv!”.¹⁴ Profetien synes at sige det stik modsatte af det gode gamle filosofiske diktum: “Kend dig selv!” For Teiresias er betingelsen for et langt og lykkeligt liv snarere en grundlæggende uvidenhed: en mangel på kendskab. Ikke desto mindre *ender* Narcissus

i Se Blumel 1980: 35-53

ii En anden traditionel forestilling er den “animistiske” forestilling om, at det, der rammer ens billede, også vil ramme en selv. Den overtro, der knytter sig til knuste spejle, lever for eksempel i bedste velgående. Jævnfør Heines bemærkning: “Der findes ikke noget mere uhyggeligt, end når man i måneskæret tilfældigvis får øje på sit eget billede i spejlet.” (Heine: *Die Harzreise*, citeret hos Rank: 59). Dette forklarer også, hvorfor spøgelse, vampyrer og lignende ikke har nogen skygge eller noget spejlbillede: De er *selv* skygger og spejlbilleder.

iii Det er derfor, det altid *ender* galt, når man bytter sit spejlbillede væk i en slags “pagt med djævelen” eller med en lignende okkult skikkelse: Djævelen ved godt, hvor vigtigt billedet er, og subjektet overser dette.

faktisk med at kende sig selv: Han foretrækker i sidste ende den skæbnesvangre indsigt udtrykt i den filosofiske maksime frem for profetens råd. Myten forudgriber således det tab, som altid allerede ligger i den minimale narcissistiske mekanisme, som spejlfasen opstiller.

Kort sagt: Når jeg genkender mig selv i spejlet, er det allerede for sent. Splittelsen er uundgåelig. Jeg kan ikke både genkende mig selv og gå i ét med mig selv på én og samme tid. Så snart jeg genkender mig selv, har jeg allerede mistet, hvad man kunne kalde for min "selv-væren", dvs. det direkte sammenfald med mig selv i min væren og i min *jouissance*. Den fryd og glæde og selvtilfredshed, som spejlbilledet fremkalder, har sin pris – men en pris, jeg allerede har betalt. For dobbeltgængerer inde i spejlet virker med det samme kastrerende – selv den mindste form for fordobling er i sig selv en kastration. "Opfindelsen af en sådan fordobling som et forsøg på at afværge tilintetgørelsen har sit modstykke i drømmesprogets repræsentationer, som har en forkærlighed for at udtrykke kastrationen ved fordobling eller mangfoldiggørelse af genitalsymbolet."¹⁵ De talrige slanger på Medusas hoved – for nu at tage et andet af Freuds eksempler – har samme funktion: De skjuler manglen. Den helt unikke Ener mangler. Fordoblingen medfører ganske enkelt, at man mister det, der gør én unik. Man mister muligheden for at nyde sig selv som et enestående og selv-værende væsen – en mulighed, der vel at mærke kun forelægger, hvis man er villig til at betale prisen og give afkald både på sit ego og sin subjektivitet. Med fordoblingen afskæres man fra en væsentlig del af sig selv, fra sit kæreste øje: den umiddelbare *jouissance* ved ens selv-væren. Denne pointe følger Lacan senere til sin tidlige teori om spejlfasen. Objekt *a* er lige præcis den del af tabet, som ikke kan ses i spejlet; den del af subjektet, som ikke har noget spejlbillede; det ikke-spejlelige [*nonspecular*]. Splittelsen mellem det imaginære og det reelle er på forhånd indskrevet i spejlet. Kun når objekt *a* "falder ud" af billedet, når det mangler, kan man få adgang til den imaginære realitet, dvs. den verden, man genkender sig selv i og er fortrolig med. Det er tabet af objekt *a*, der åbner op for den "objektive" realitet, det vil sige muligheden for subjekt-objekt-relationer. Men eftersom tabet er betingelsen for enhver "objektiv" realitet, kan det ikke selv blive til et objekt for erkendelsen.

Det står hermed klart, hvorfor dobbeltgængerer er et problem: Han er det spejlspejlede, som inkorporerer objekt *a*. Det imaginære begynder således at smelte sammen med det reelle, hvilket vækker voldsom angst. Dobbeltgængerer er den samme som mig plus objekt

a, som er den usynlige del af min væren, der klæber til mit selv-billede [*image*]. Det mindste blink med øjet eller nik med hovedet er nok til, at objekt *a* toner frem i spejlbilledet. Netop blikket er for Lacan en eksemplarisk manifestation af det manglende objekt: I spejlet kan man se sine øjne, men blikket går tabt. Men tænk nu, hvis man kunne se sit spejlbillede lukke øjnene. Et sådant syn ville få objekt-blikket til at træde frem i spejlet. Det er det, der sker, når dobbeltgængerer viser sig. Den angst, han fremkalder, er et stensikkert tegn på tilsynskomsten af objekt *a*. (Angsten kan dog også fremkaldes på modsat vis, ved at ens spejlbillede forsvinder. Dette kaldes med et teknisk begreb for “negativ autoscopia”. Et eksempel herpå findes i Maupassants fortælling *Le Horla*.) På dette punkt adskiller det lacanianske begreb om angst sig væsentligt fra andre teorier. For Lacan er det, der udløser angst, ikke en mangel eller et tab eller en vis uvished; det er ikke frygten for at miste noget (miste fodfæste; miste orienteringen eller lignende). Tværtimod: Angst er altid en angst for at få for meget, en angst for objektets overvældende nærvær. Det, man mister i angsten, er netop tabet; det tab, der gør det muligt at bære sig i en sammenhængende virkelighed. “Angst er manglen på opretholdelsen af manglen”, siger Lacan. Manglen mangler, og dét er uhyggeligt.¹⁶

Inklusionen af objektet medfører også, at den mistede *jouissance* bliver vakt. Dobbeltgængerer er altid en *jouissance*-figur. På den ene side er han typen, der nyder på subjektets bekostning: Han udfører handlinger, man ikke selv tør udføre. Han giver efter for ens undertrykte begær og sørger for at tørre skylden af på en. På den anden side er han dog ikke blot en, der nyder; han er essentielt set en, der dikterer *jouissance*. Dobbeltgængerer er en “kærlighedsforstyrrelse”: Typisk dukker han op lige i det øjeblik, man skal til at kærtegne eller kysse sin drømmepige; når man med andre ord er lige ved at få sine ønsker opfyldt; når man er på nippet til at opnå fuld nydelse og fuldbyrde det seksuelle forhold. Omend dobbeltgængerer lader til at være den, der spolerer det hele, er valget af objekt imidlertid sigende: Det er mig selv, der foretrækker dobbeltgængerer fremfor den smukke pige. (Pigen gør mig ganske vist glad og tilfreds, men det er dobbeltgængerer, som rummer det objekt, der er kilden til min *jouissance* og min væren). Kun mit alter ego kan give mig ægte *jouissance*, og jeg er ikke villig til at give køb på denne nydelse til fordel for simple glæder og fornøjelser. Den pragtfulde unge pige er snarere det, der forhindrer mit privilegerede forhold til mig selv. *Hun* er den sande nydelsesdræber i dette spil; den, der står i vejen for min narcissisme. Hvis jeg skal kunne nyde min

reelle partner, altså min dobbeltgænger, må hun skaffes af vejen (og dette sørger dobbeltgængerens selv for). Han rummer det tabte ur-objekt, som ingen kvinde nogensinde vil kunne erstatte. Men selvfølgelig er sammenfaldet med ens *jouissance*, eller genvindelsen af ens tabte væren, dødbringende. Den kan kun lade sig gøre i døden.

Objektets tilsynekomst i den virkelige verden gør det ikke til genstand for “objektiv” viden. Det viser sig i reglen kun for subjektet. Andre kan ikke se det og forstår derfor ikke subjektets mærkelige opførsel. Objektet bliver aldrig en del af et accepteret intersubjektivt rum; det er subjektets helt private, helt særlige objekt, kun tilgængeligt for subjektet; det er hans inkorporerede selv-væren.

Da dobbeltgængerens rummer objektet, er han også en direkte katalysator for dødsdriften. Oprindeligt fungerede han (ligesom skyggen og spejlbilledet) som “en sikring mod egoets opløsning, en ‘ihærdig benægtelse af dødens magt’ [...] [O]g den ‘udødelige sjæl’ var formentlig kroppens første dobbeltgænger.”¹⁷ Hvad der skulle have været et forsvar mod døden, et narcissistisk skjoldⁱ, viser sig i stedet at være et varsel om døden: Når dobbeltgængerens dukker op, er det ude med subjektet. Man kan sige, at dobbeltgængerens netop åbner for det reelles dimension i forsøget på at forhindre den visse, “reelle” død. Han sætter gang i dødsdriften – det vil sige driften i egentlig forstand – som et forsvar mod biologisk død. Dobbeltgængerens er den første gentagelse, den første gentagelse af det samme, men også en figur for det, der bliver ved med at gentage sig selv; det, der bliver ved med at vende tilbage til samme sted (én af de lacanianske definitioner af det reelle). Dobbeltgængerens dukker op på de mest akavede tidspunkter, somme tider helt uventet, andre gange med urværkspræcision. Han er komplet uforudsigelig og forudsigelig på én og samme tid.

Det reelles uhyggelige indtrængen i diverse dobbeltgænger-fortællinger er imidlertid drastisk og dramatisk, ikke en del af hverdagens erfaringer. Det kan selvfølgelig dukke op momentant – ligesom i det højst ubehagelige moment, hvor Freud, iført slåbrok og rejsehue, mødte sin dobbeltgænger i en sovevogns hyggelige og hjemmelige rammer.¹⁸ I dette øjeblik var verden af lave. Synet af den ubudne gæst i døren, en ældre herre klædt nøjagtigt som ham selv, bragte Freud helt ud af fatning, lige indtil han genkendte manden som sit eget spejlbillede. Men under “normale” omstændigheder er den mangelerfaring

i Der findes næppe nogen mægtigere *ananke* eller større trussel mod den narcissistiske helhedsfølelse end ens egen dødelighed.

eller det savn, som hører narcissismen til, omdrejningspunktet i overgangen mellem spejlfasen og den ødipale fase; dét, der kan sikre en “normal” udvikling.

Med den ødipale fase, som er indgangen til den symbolske orden, sker der et skift: Det tab, som spejlingen afstedkom, indskrives i stedet i fadernavnets register. Fra nu af er det faderens Lov, der står i vejen for subjektets selv-væren og umedierede *jouissance* – herunder den *jouissance*-fyldte forening med det fuldendende ur-objekt, som moderen inkarnerer. Faderen tager ansvaret for dette tab, hvilket gør ham til en ambivalent figur udspaltet i en “god” og “dårlig” variant. Det er faderen, som fremmaner det objekt, der ikke kan tilpasses den patriarkalske lov. Hvad Loven tilbyder, er ord i stedet for ting (i stedet for Tingen); den garanterer den objektive verden i stedet for objektet. Denne operation er den eneste måde, hvorpå subjektet kan håndtere tabet, om end det ikke kan undgås, at den også producerer en rest, som fremover vil hjem søge realiteten, sådan som den er indstiftet. Når dobbeltgænger motivet har så stor en appel på folk, er det netop, fordi det peger på denne rest. Faktisk slipper vi aldrig ud af den knibe, spejlbilledet har bragt os i.

Fænomenet animisme er tæt knyttet til narcissismen; det er en udvidet form for narcissisme. Realiteten, som står i kontrast til narcissistisk selvtilstrækkelighed, betragtes i animismen som værende underkastet de samme “psykologiske” love som den indre verden – som animeret, hjem søgt af ånder osv. Man giver afkald på en del af sin almagt til fordel for disse ånder. Men da de er gjort af samme stof som ens eget ego, kan man påvirke dem, forføre dem, handle med dem. Den underliggende præmis er tiltroen til tankens kraft. “Sondringen mellem fantasi og virkelighed er ophævet [...]; symbolet overtager alle de egenskaber, som den symboliserede ting besidder.”¹⁹ Her findes den slags fænomener, hvor en række tilfældige begivenheder og sammentræf pludselig får en skæbnesvanger betydning. Eller modsat: En tilfældig begivenhed lader til at realisere en indre tanke og bekræfter hermed troen på tankens magt: “Jeg ved meget vel, at tanker ikke kan dræbe, men alligevel... tror jeg, at de kan.” Også her kan kilden til det uhyggelige siges at være genkomsten af en tabt del, hvis forsvinden i sin tid var forudsætningen for subjektets opståen. Det er denne tabte del, der kan lokaliseres i skæringspunktet mellem det “psykiske” og det “virkelige”, det indre og det ydre, “ordet” og “objektet”, symbolet og det symboliserede – det punkt, hvor det reelle falder direkte sammen med det symbolske for at blive sat i det imaginæres tjeneste.

Igen ser vi, hvordan det uhyggelige opstår, når subjektet genvinder det tabte. For den tabte del fuldender ikke subjektets virkelighed; det ødelægger den.

DET UNIKKE

Jeg har indtil videre behandlet det uhyggelige på et overordnet plan og holdt mig til Freuds eksempler, som er historisk funderede (selvom dette ikke er noget, han ekspliciterer). Hoffmanns forfatterskab og de mange dobbeltgængere, som pludseligt dukkede op i den romantiske æra – den usædvanlige besættelse af spøgelse, vampyrer, udøde døde, monstre og lignende, i den gotiske fiktion og hele vejen op igennem det 19. århundrede – det fantastiske sfære osv. – alt sammen peger det på det uhyggeliges fremkomst i en helt bestemt historisk periode. Det bedste eksempel er dog formentlig *Frankenstein*.

Jeg lagde ud med et firedobbelt skema over Hoffmanns fortælling. Senere blev det reduceret til en dualistisk relation mellem subjektet og dets dobbeltgænger. Vi kan nu forenkle eller indsnævre det yderligere ved at reducere problemstillingen til et enkelt motiv, nemlig monsterfiguren.

Umiddelbart synes *Frankenstein* at udgøre en direkte modpol til dobbeltgænger motivet: Det væsen, Frankenstein skaber, er et monster, som ikke har noget navn – dets største problem er netop, at det ikke kan finde sin dobbeltgænger.ⁱ Han er et væsen uden nogen slægt eller noget tilhørsforhold. Der er ingen, der anerkender eller accepterer ham (ikke engang hans skaber). Der er således lige fra starten af lagt hindringer i vejen for hans narcissisme. Faktisk går plottet hovedsageligt ud på, at han efterspørger en mage, én ligesom ham selv, en kone med hvem han kan påbegynde sin egen slægtslinje og stamtavle. Han er imidlertid så Enestående og Unik, at han ikke engang har et navn – *for han kan ikke repræsenteres af en signifiant* (hvis mangel ofte udfyldes “spontant” af hans “faders” navn). Han bliver således aldrig en del af den symbolske orden.

Historien om Frankenstein fik den mærkelige skæbne at blive en “moderne myte”, noget der kun sker meget sjældent. De utallige versioner, hvori originalen praktisk talt er gået tabt, vidner imidlertid

i Jeg står i stor gæld til to nyere analyser: Chris Baldicks *In Frankenstein's Shadow* og Jean-Jacques Lecercles *Frankenstein: Mythe et Philosophie*. Jeg fokuserer dog kun på et enkelt aspekt ved diskussionen, idet jeg tillader mig at se bort fra de andre muligheder, som byder sig til i materialet.

om dens mytiske status. Fælles for de mange versioner er, at de alle kredser om den samme fantasmatiske kerne, som de genskriver i det uendelige. Historien er for så vidt en myte i bedste Lévi-Straussianske forstand: “en logisk model designet til at løse en modsigelse (en umulig opgave, når modsætningen er reel).”²⁰ Hvad *Frankenstein*-myten er designet til at løse, er til syvende og sidst modsigelsen mellem natur og kultur.

Myten tager sit udgangspunkt i den videnskabelige diskurs. Shelleys “Introduktion” forrest i romanen henviser til Erasmus Darwin og hele den videnskabelige baggrund for forskningen i elektromagnetiske forekomster, galvanisme og lignende. Med de tilsyneladende grænseløse muligheder, som den nye videnskab rummede, syntes muligheden for at skabe et menneskeligt væsen ikke at ligge langt væk. Men *Frankenstein*-mytens forbindelse til Oplysningstiden stopper ikke hér.

Romanens underoverskrift “Den moderne Prometheus” var formentlig en direkte reference til La Mettries roman *L’Homme-Machine* [*Menneske-maskinen*]. La Mettrie hylder her den berømte franske “automaton-mager” Vaucanson (ham, som blandt andet konstruerede en yderst succesfuld tværføjtespiller, for ikke at nævne hans fordøjende and). Vaucanson var tilsyneladende ikke langt fra at skabe et talende væsen: “Maskinen skulle ikke længere betragtes som umulig, især ikke i den nye Prometheus’ hænder.”²¹ Med disse linjer giver La Mettrie dog blot stemme til en fantasi, der allerede florerede i bedste velgående. Når Descartes kunne tænke på dyr som maskiner, der blot var mere komplicerede end menneskelige frembringelser – når han kunne betragte den menneskelige krop som en dybest set mekanisk foranstaltning, en maskine på linje med et ur – så var det netop for at fremhæve forskellen mellem *res extensa* og ånden.

Med den galilæiske revolution i fysikken begyndte folk at anskue kosmos som en mekanisme (heraf den overvældende tilstedeværelse af billardkugler og urværk i det 17. og 18. århundrede). Man begyndte

i Voltaire var vist nok den første til at drage parallellen [mellem Vaucanson og Prometheus], nærmere specifikt i 1738 omtrent ti år før La Mettrie:

Le hardi Vaucanson, rival de Prométhée,
sembloit, de la nature imitant les ressorts,
prendre le feu des cieux pour animer les corps.

[Den kække Vaucanson, Prometheus’ rival,
lod til at imitere naturens kræfter
ved at snuppe himlens ild for at animere kroppene] (Voltaire 1819: 442)

hermed også at sætte spørgsmålstegn ved det spirituelles autonomi. Hundrede år senere var La Mettries hensigt netop at gøre op med den forskel [mellem den udstrakte og tænkende ting]: Han havde ikke bare blik for automat-dukken i kroppen, han så den også i sjælen. Det var den tidsæra, hvor man var fascineret af automat-dukker, sådan som vi ser det hos Hoffmann, Poe osv. Det interessante var koblingen mellem sjæl og legeme; natur og kultur. Oplysningstidens begreb om subjektet var fra start til slut et forsøg på skabe denne kobling. Det var det, der forbandt dets forskellige facetter: Lockes *tabula rasa*, *le bon sauvage*, *l'homme-nature*, Rousseaus Émile (som var et forældre-løst barn); Condillacs statue (som gradvist udviklede et sanseapparat); den blinde mand – som var en afgørende figur i Oplysningstiden (jævnfør Molyneuxs berømte dilemma, som alle samtidens filosoffer forsøgte at løse, heriblandt Diderot i teksten *Brev om de blinde*. Man kunne måske ligefrem hævde, at Oplysningstidens subjekt var blindt). Hvad alle disse filosoffer havde tilfælles, var deres søgen efter subjektivitetens “nulpunkt”: det manglende link mellem natur og kultur; det punkt, hvor det åndelige ville udspringe direkte af materien. Alle lader de til at have stræbt efter et subjekt hinsides det imaginære, ét nonimaginært subjekt, som havde det særlige eller singulære ved sig, at det aldrig var gået igennem spejlstadiet. For hvis subjektet skulle genskabes i sin sande form, fra “scratch” eller fra “nul”, måtte dets imaginære fundament fjernes, så det kunne bygges op forfra. (Dette var helt konkret tilfældet i tankeeksperimentet med den blinde).

Frankensteins skabning demonstrerer dette ideal på særligt eksemplarisk vis: Det er en realisering af Oplysningstidens subjekt, det manglende link, som tidens videnskabelige projekt affødte. Han er, om man så må sige, skabt *ex nihilo* og må selv genskabe hele den åndelige verdens kompleksitet *ex nihilo*. I bogens centrale, mest ejendommelige del fortæller monstret i første person om sin subjektivering. Hvad vi får her, er en førstehånds-beretning om overgangen fra natur til kultur. Monsteret er nulpunktet af naturlig subjektivitet, heri består hans paradoks. For idet han inkarnerer det neutrale nulpunkt, bryder han naturens love. Han er et monster, ekskluderet fra naturen såvel som kulturen. Med hans tragedie får kulturen ikke andet end sit eget budskab tilbage: For hans monstrøsitet er kulturens egen monstrøsitet. Når det ender galt med den ædle vilde eller *the selfeducated man*, er det kun, fordi kulturen afviser ham. Ved ikke at acceptere ham viser samfundet sig som korrump: ude af stand til at integrere ham, dvs. inkludere sit eget manglende link. Kulturen dømmer ham på hans

natur (hans udseende), ikke på hans kultur (hans godhjertethed og følsomhed). Som det Unikke væsen han er, ønsker han at indgå en social kontrakt. Da man nægter ham én, ønsker han bare at få hævn og ødelægge den kontrakt, der ekskluderer ham. Da han ikke har mulighed for at stifte familie (og hermed indgå en minimal kontrakt med én af sine egne), udrydder han sin skabers familie – den familie, han aldrig selv blev en del af, fordi Frankenstein ikke anerkendte ham som sit afkom. Monsteret cutter hermed sit eneste link til kulturen. Til slut er alle romanens karakterer døde (undtaget Walton, som lever længe nok til at fortælle historien).

Monsterets paradoks består i det faktum, at dets legemliggørelse af Oplysningens subjekt er en direkte undergravning af Oplysningens verden – en manifestering af dens grænse. For et sådant væsen – et sådant ekstra lille videnskabeligt fremskridt – ville etablere det manglende led mellem kultur og natur; det ville lukke spalten. Den store *scala naturae* ville være komplet; man ville kunne glide fra materien direkte over i ånden, og fra naturen direkte over i kulturen. Monsteret ville have udfyldt tomrummet imellem de to poler. Resultatet af et sådant ubrudt og fuldendt univers er imidlertid det omvendte af klassisk *horror vacui*, nemlig *horror plenitudinis*, frygten for den usplittede verden. Som en anden Prometheus bringer Frankenstein livsgnisten til menneskeheden – men også meget andet: Han lover os også et indblik i vores oprindelse. Han lover at hele kastrationens sår, at fuldende os. Udfyldningen af manglen er imidlertid katastrofal – Oplysningstiden støder på sin egen grænse ved at indse dette – det er den samme mangel på mangel, der opstår, når vi støder på vores egen dobbeltgænger.

Manifesteringen af Oplysningens grænse åbner op for en bred vifte af fortolkninger. Den religiøse ligger nærmest for: Frankenstein blander sig i Guds sager og må derfor straffes. Hans dumdristighed og oprør mod den guddommelige orden er kendetegnende for selve Oplysningen, som er gået for vidt. Men der findes også en romantisk udlægning, som omvendt anskuer monstret i et positivt lys – en udlægning, som nærer sympati for hans iboende, af samfundet oversete, godhed, men også beundring for det sublime ved hans dystre udsigter – udsigter, som konkretiseres, når han optræder i spektakulære naturlandskaber (på Mont Blanc og på Nordpolen). Man fascineres her af hans ubegribelige vildskab, som gør ham til inkarnationen af denne anden natur. Ikke den, der kan noteres i et matematisk sprog og som fungerer som et urværk eller en mekanisme. Snarere den, som gik tabt med det mekanisk-videnskabelige syn på naturen; den, som er blevet

til videnskabens tabte objekt; det, den kun kan stræbe efter; en repræsentation af det urepræsenterbare; Kants definition af det sublime.

Man kan også se en politisk dimension i det. Historien om Frankenstein udspiller sig under Den Franske Revolution, som på dette tidspunkt allerede havde fået mærkatet “monstrøs” af Edmund Burke (endnu en tænker af det sublime). Revolutionen vækkede en blanding af skræk og gejst hos en hel generation af unge engelske intellektuelle og digtere. Én, der befandt sig i den helt rette position og formåede at drage konsekvenserne af de politiske forhold, var Mary Shelly. Hendes forældre Mary Wollstonecraft (feminismens grundlægger) og William Godwin (anarkismens grundlægger) tilhørte begge den revolutionære front. Med slagord såsom “Englishmen, one more effort” [“Englændere, endnu en indsats”] forlangte de revolution. Det skulle dog paradoksalt nok blive deres datters indsats [*effort*], der kom til at bære frugt. Med revolutionen så man proletariatet blive født. Og med proletariatet spredte frygten sig: Der gik ikke lang tid, før den konservative diskurs greb til monsteret som en metafor for de oprørske og krævende arbejdere. Monsteret var en personificering af massen eller “pøbelvældet”.²²

Det er ikke, fordi de ovenstående fortolkninger ikke er korrekte. De er alle plausible, og der kan findes belæg for dem. Når monsteret dukker op, tillægges det straks et væld af betydninger – dette gælder i øvrigt for hele følgekataloget af monstre, vampyrer, rumvæsner og lignende. Monsterfiguren har åbenlyse sociale og ideologiske konnotationer. Det kan stå for alt det, vores kultur føler sig nødsaget til at undertrykke: proletariatet, seksualiteten, andre kulturer, alternative måder at leve på, heterogenitet, den Anden osv.²³ Der er en vis vilkårlighed over det indhold, som op igennem tiden er blevet projiceret over på monsterfiguren. Og der har været mange forsøg på at reducere det uhyggelige til netop dette indhold. Set fra et lacaniansk synspunkt er indholdet dog ikke det væsentlige. Selvom det selvfølgelig altid er mere eller mindre til stede i det uhyggelige, er det ikke dét, der konstituerer det.

Det uhyggelige er altid på spil i ideologien. Måske kan ideologi netop defineres som et socialt forsøg på at integrere det uhyggelige, gøre det uholdeligt, placere det et sted. Det samme kan siges om ideologikritikken, når den blot reducerer det uhyggelige til et *andet* indhold – eller når den forsøger at gøre det kritiserede indhold bevidst og eksplicit. En sådan ideologikritik vil altid være på kanten til at være et naivt forsøg på at fikse tingene ved at kalde dem ved deres rette nav-

ne, gøre det ubevidste bevidst og bringe det fortrængte frem i lyset, således at vi slipper af med det uhyggelige. Den konstante opblussen af “højrefløjs-ideologier”, som finder støtte i det uhyggelige, kommer altid bag på os – fascinationen vil ikke fordufte, vi har ikke lært af historien, det “skjulte indhold” udtømmer ikke det uhyggelige. Således gentager ideologikritikken forgæves den modernistiske gestus. Den reducerer det uhyggelige til dets “verdslige grundlag”. Den gør det endda ud fra den selvsamme logik, der i første omgang fremmanede det uhyggelige som en objektal rest.

Psykoanalysen kommer ikke med nogen ny og bedre forklaring på, hvad det uhyggelige er. Den fastholder slet og ret, at det udgør en *grænse for, hvad vi kan forklare*. I sin udlægning forsøger den i stedet at indkredse det punkt, hvor vores forklaringer kommer til kort; det punkt, hvor det ikke kan lade sig gøre at lave en “mere tro” oversættelse af det uhyggelige. Den forsøger at lokalisere objektets dimension i den lille sprække, der åbner sig, inden objektet tillægges alle mulige betydninger; i det punkt, som aldrig helt kan integreres i signifiant-kæden. Sagt på en anden måde adskiller psykoanalysen sig fra andre fortolkninger ved at insistere på det uhyggeliges formelle niveau fremfor dets indhold.

Lacans fremhævelse af blikket som det, der bedst eksemplificerer objekt *a*, er ikke i modstrid med det formelle niveau ved analysen. Man kunne ellers mene, at han ved at give objektet et bestemt navn også giver det en bestemt plads. Strukturelt set er blikket dog snarere noget, der åbner op for en “ikke-plads”; den rene oscillation mellem tomhed og fylde. Også denne pointe kommer klart og enkelt til udtryk i Frankensteins historie. Det mest uhyggelige ved monsteret er netop blikket. Det, der bliver for meget for Frankenstein under skabelsesprocessen, er det øjeblik, hvor monsteret slår øjnene op; der hvor denne Ting får liv i øjnene; der hvor han møder dets blik. I dette øjeblik bliver monsteret til Tingen. Da han ser “disse vandige øjne, der syntes at være af næsten samme farve som de gråhvide huler, de var anbragt i”²⁴, løber den rædselsslagne Frankenstein bort. Men blikket giver sig til at følge ham ind i soveværelset: Monsteret stiller sig ved hans sengekant, “og hans øjne, hvis man da kan kalde dem øjne, hvilede på ham.”²⁵

Dette umulige subjekts tilblivelse kan sidestilles med blikkets tilblivelse – åbningen af et hul i realiteten, men et hul, som samtidig også fylder realiteten med et ubærligt nærvær – med en væren, som er mere væren end væren; på én gang *vacuum* og *plenitudo*. Den overvældende

fylde er en direkte konsekvens af tomheden. Man kunne sige, at monsterets skrækkelige udseende kun er en maske, et imaginært hylster, som danner rammen om blikket.

Vi finder et lignende traumatisk blik i romanens anden “urscene”, den scene, hvor Frankenstein er taget op i en skotsk hytte for at lave en brud til monsteret. Akkurat i det øjeblik, hvor væsenet får liv i øjnene, må seancen afbrydes. Det ender med, at monsteret, i romanens “tredje urscene”, erklærer, at blikket vil vende tilbage: “*Jeg vil være hos dig på din bryllupsnat*”²⁶, erklærer monsteret.¹ Og sådan bliver det. Fra at være en skabning – det vil sige noget skabt, et afkom, en søn – forvandler blikkets ejermand sig til en obskøn nydelsesfigur.

Det blik, der med så stor præcision insisterer i alle romanens “urscener”, er et umuligt blik. Som Jean-Jacques Lecercle allerede har bemærket, er det det samme blik, som er til stede ved subjektets egen fødsel.²⁷ Det opstår i samme øjeblik, subjektet fødes, som et *hors-corps* og et *hors-sexe*. Det er det objekt, som ville forvandle subjektet til en *causa sui*, hvis det kunne integreres. Det er subjektivitetens manglende årsag, den manglende puslespilsbrik i dets tilblivelse.

DET FANTASTISKE

Lad os her til sidst kaste et kort blik på Tzvetan Todorovs “teori om det uhyggelige” fra hans klassiske værk *Den fantastiske litteratur*.²⁸ Umiddelbart synes hans teori at være meget tæt på den lacanianske, og dog adskiller den sig på det mest afgørende punkt.

For Todorov er hovedårsagen til “det fantastiske” (det vil groft sagt sige “det uhyggelige”) en intellektuel uvished.²⁹ Omsat til lacanianske termer er det det reelles indtrængen i en velkendt realitet; det vækker uvished og får det velkendte til at bryde sammen. Uvisheden er selvfølgelig strukturelt bestemt – den rammer den implicite læser, som er indskrevet i teksten, ikke den empiriske eller psykologiske læser. For Todorov skal det fantastiske til syvende og sidst forklares og opløses. Uvisheden kan ikke fastholdes i det uendelige. Enten viser det sig, at det uforklarlige slet og ret var noget besynderligt – protagonisten var blot vildledt, gal, offer for en konspirationsteori eller lignende – eller også eksisterer det overnaturlige rent faktisk. I det sidste

i [Replikken er henvendt til Frankenstein, som står til at skulle giftes med sin smukke stedsøster Elizabeth. På parrets bryllupsnat bliver hun kvalt af monsteret, som hermed indtager samme “kærligheds-spoletterende” nydelsesposition som dobbeltgænger-figuren.]

tilfælde må vi udskifte vores virkelighed med en anden virkelighed, hvor andre regler gælder (en mytisk verden, en eventyrverden eller lignende). I begge tilfælde ender det reelle med at give mening. Det får en forklaring, hvorpå det fordufter. I den optik findes det uhyggelige kun i den smalle mellemgrund, som træder frem, før afklaringen af det uhyggeliges uvisse status. Kun i dette ingenmandsland kan det forårsage angst og bringe subjektet helt ud af fatning.

På beundringsværdig vis udfolder Todorov i det følgende konsekvenserne af dette simple udgangspunkt: Han fremhæver en række supplerende forhold og demonstrerer sin teori med et antal overbevisende eksempler.

Teoriens force består i dens enkelthed, især dens rent formelle karakter. Den er på dette punkt i fuld overensstemmelse med den lacanianske opfattelse af det reelle som det, der ikke kan begribes direkte, men kun anskues i et indirekte perspektiv; det, der forsvinder, hvis man forsøger at gribe det. Man kan ikke desto mindre hævde, at Todorovs teori på én gang er for omfattende og for tynd. Den er for omfattende i den forstand, at dens formelle beskrivelse også gælder et langt større felt, hvor det, man kunne kalde for *suspense-genrens logik*, gør sig gældende. I sin mest simple form består logikken i, at vigtig information (f.eks. morderens identitet) tilbageholdes for værkets (implicitte) læser, som først til sidst bliver klar over, hvordan det hele hænger sammen. Om end denne forsinkelse gør protagonisten og læseren usikre på, hvad der egentlig foregår, har det ikke nødvendigvis en uhyggelig effekt. De fleste detektiv- og kriminalromaner baserer sig på en sådan suspense-logik. Dog ved man altid på forhånd, at begivenhederne til sidst vil vise sig at have en naturlig årsag (denne vished er inkarneret i detektiven, subjektet-der-formodes-at-vide).ⁱ Når Todorovs teori på den anden side kan siges at være for tynd, skyldes det ikke bare, at den udelader en lang række eksempler på “det fantastiske”. Det skyldes også, at hovedårsagen til “det uhyggelige” i bund og grund slet ikke handler om usikkerhed og uvished.

Det er let nok at pege på de fænomener, som Todorovs teori ikke tager højde for. En stor del af den “fantastiske litteratur” har ingen intention om at gøre læseren usikker på, hvorvidt begivenhederne skal forstås som “virkelige” eller ej. Den bygger snarere på antagelsen om, at vi i udgangspunktet befinder os i et “overnaturligt” univers. Hvis fortællingen i *Frankenstein* skal hænge sammen, må vi antage, at det er

i Se Slavoj Žižek 1991.

muligt at frembringe et “menneske” på kunstig vis. I Stephen Kings *Pet Sematary* (for nu at tage et mere nutidigt eksempel) må vi antage, at mennesker og kæledyr under visse omstændigheder kan “genopstå fra de døde”. Når først vi har accepteret denne konvention, gribes vi ikke af tvivl. Og dog er disse historier helt klart uhyggelige. Vores sikre viden om, at “sådanne ting normalt ikke finder sted”, gør ikke det hele mindre uhyggeligt. Man kan således spørge, hvorfor vi er så tilbøjelige til at acceptere en konvention, som strider imod al empirisk erfaring. Hvorfor lader vi os så nemt skræmme af gyserhistorier?

I sin bog om vitsen og dens forhold til det ubevidste citerer Freud følgende sætning af Lichtenberg: “Ikke nok med, at han ikke troede på spøgelser, han var ikke engang bange for dem.”³⁰ Usikker viden må selvfølgelig adskilles fra ubevidste overbevisninger. “Jeg ved meget vel... men alligevel”. Logikken i denne fortræffelige sentens fra Octave Mannonis klassiske essay er en forudsætning for at skabe uhyggelig kunst.³¹ Sikker viden modsiger ikke overbevisninger. Det svækker dem ikke engang. For overbevisningerne angår objektet – det objekt, som ikke er genstand for viden.

Der er en anden langt mere fundamental distinktion, der må drages. Viden (eller mangel på samme) må adskilles fra den frygtelige vished, der hersker på objektets niveau. Vi finder her en form for vished, som overskrider enhver videnskabelig vished – eller rettere: Kun på objektets niveau kan vi vide os helt sikre. Videnskaben kan kun give os vished i betydningen eksakthed; den forbliver bundet til tvivl, at stille spørgsmål og kræve beviser. *Kun objektet kan give os vished*, da objektet er det, der animerer os. Dette ses tydeligt i den gode “fantastiske litteratur” (eller dens moderne pendant: “gyser-fiktionen”). Det uhyggeliges logik kan faktisk siges at være den stik modsatte af den, der gør sig gældende i suspense-litteraturen: Det uhyggelige er, når man på forhånd ved præcis, hvad der kommer til at ske – og at dette rent faktisk sker. Man kan igen sige, at på dette niveau står sikkerheden også i modsætning til ens ubevidste overbevisninger. Om end de skæbnesvangre begivenheder lader til at være bestemt på forhånd, tror man i sit ubevidste ikke på, at det uundgåelige kommer til at ske.³² Der er for så vidt en bevægelse fra udsagnet “jeg ved meget vel... men alligevel tror jeg...” til “jeg tror egentlig ikke... men alligevel er jeg sikker på...” Det uhyggelige levner intet rum for usikkerhed eller tvivl.

Når der alligevel er en vis strukturel usikkerhed eller famlen forbundet med det uhyggelige, skyldes det, at det er umuligt at forliges sig med den frygtelige vished. Dette ville i sidste ende medføre et

psykotisk sammenbrud og en opløsning af subjektiviteten. Den tilsyneladende oscillation mellem viden og overbevisning er snarere en strategisk udskydelse af mødet med Tingen (en strategi magen til den, vi finder i tvangsneurosen). Ifølge Todorov udspringer det fantastiske altså af en mangel på viden og fordufter, så snart man ved besked. Fra et lacaniansk perspektiv udspringer det uhyggelige omvendt af en alt for sikker viden. Det opstår, når tvivlen ikke længere kommer én til gode; når objektet kommer for tæt på.

Todorov behandler et velafgrænset tekstkorpus indenfor den “fantastiske” genre. Han begynder nogenlunde ved fremkomsten af moderniteten og de videnskabelige gennembrud og slutter, måske en smule overraskende, ved psykoanalysens fødsel. Som Todorov skriver, “har psykoanalysen erstattet (og hermed overflødiggjort) den fantastiske litteratur.”³³ Hvad der viser sig indirekte i det fantastiske, kan behandles direkte i psykoanalysen. For så vidt er psykoanalysen den mest fantastiske af alle fantastiske fortællinger – den ultimative gyserhistorie.

En sådan konklusion kan synes en anelse forhastet, men måske er den i en vis forstand alligevel rigtig. Psykoanalysen var den første til at pege på det uhyggelige som en gennemgående dimension ved selve modernitetsprojektet – ikke fordi den ønskede at blive af med det uhyggelige, men fordi den ønskede at holde det åbent. Det er, som Todorov også bemærker, rigtigt, at den moderne litteratur måtte udvikle andre strategier til at håndtere det uhyggelige.ⁱ Det, vi i dag kalder for postmodernismen, kan netop defineres som en bevidsthed om, at det uhyggelige er en fundamental dimension ved modernitetenⁱⁱ – dette er én måde at skabe klarhed i den voksende begrebsforvirring, der knytter sig til termen “postmodernisme”. Det postmoderne overskrider ikke det moderne; det er snarere en bevidsthed om modernitetens egen grænse, om dens interne splittelse, som var til stede helt fra begyndelsen. Lacans objekt *a* kan anskues som splittelsens mest enkle og radikale udtryk.

i Todorovs paradigmatiske eksempel er Kafkas fortælling “Forvandlingen”, hvor kilden til det uhyggelige faktisk er at finde i selve fraværet af uhyggelige effekter: Det, der er overnaturligt, betragtes som naturligt og bliver herved “dobbelt” så uhyggeligt. Man kunne tilføje, at Joyce i *Ulysses* benytter sig af den modsatte strategi: Helt almindelige hverdagsbegivenheder på en fuldstændig “begivenhedsløs” dag ophøjes gennem det komplekse sprog til Tingens værdighed: Det, der er naturligt, bliver “overnaturligt”.

ii Igen er det populærkulturen, der i dag udviser størst sensibilitet overfor dette skifte ved at insistere på at “arbejde sig igennem” fantasmerne. “Det uhyggeliges genkomst” synes at være et nøgleord i populærkulturen.

-
- 1 Freud 1966: 233
 - 2 Freud 1966: 234
 - 3 Freud 1966: 232
 - 4 Freud 1966: 231
 - 5 Hoffmann 2017: 115-116
 - 6 Hoffmann 2017: 149
 - 7 Freud 1966: 244 note 1
 - 8 Freud 1966: 244
 - 9 Freud 1966: 244
 - 10 Freud 1966: 244
 - 11 Rank 1917: 59
 - 12 Poe 2007: 38 (Poes kursivering)
 - 13 Rank 1917
 - 14 Ovidius Naso 2001: 3. sang, vers 341-510
 - 15 Freud 1966: 247
 - 16 Blumel 1972: 49
 - 17 Graves 1960: 356
 - 18 Graves 1960: 371
 - 19 Graves 1806: 367
 - 20 Lévi-Strauss 1958: 254
 - 21 La Mettrie 1981: 143
 - 22 Moretti 1983
 - 23 Moretti 1983: 236
 - 24 Shelley 2014: 60
 - 25 Shelley 2014: 61
 - 26 Shelley 2014: 199
 - 27 Lecercle 1988: 99
 - 28 Todorov 1970
 - 29 Todorov 1970: 34-37
 - 30 Freud 2011: 69
 - 31 Mannoni 1969
 - 32 Žižek 1991: 70-71
 - 33 Todorov 1970: 168-69

LITTERATUR

- Baldick, Chris: *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford University Press, 1987
- Blumel, Eric: "L'hallucination du double". I *Analytica* 22 1980
- Cixous, Hélène: "La Fiction et ses Fantômes: Une lecture de l'Unheimliche". I *Poétique* nr. 10 1972
- Donald, James: "The Fantastic, the Sublime and the Popular; or What's at Stake in Vampire Films?". I *Fantasy and the Cinema*. BFI Publishing 1989
- Freud, Sigmund: *Drommedyrning II*. Hans Reitzels Forlag 1985 (1900)
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Vergangenheitsverlag 2011 (1905)
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche", i *Gesammelte Werke* XII. S. Fischer Verlag 1966 (1919)
- Graves, Robert: *The Greek Myths. Volume 2*. Penguin 1960
- Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann*, "Textsynopse" fra www.degruyter.com, tilgæt 22.08.17 (1806)
- La Mettrie, Julien Offroy de: *L'Homme-machine*. Gonthier 1981 (1747)
- Mannoni, Octave: "Je sais bien ... mais

- quand même”. I *Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène*. Seuil, 1969
- Lecerde, Jean-Jacques: *Frankenstein: Mythe et Philosophie*. P.U.F. 1988
- Lévi-Strauss, Claude: “La structure des mythes”. I *Anthropologie structurale*. Plon 1958 (1955)
- Miller, Karl: *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford University Press 1985
- Moretti, Franco: *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms*. Verso 1983
- Ovidius Naso, Publius: *Ovids forvandlinger*. Centrum 2001 (omkring år 8, e.Kr.)
- Poe, Edgar Allen: “William Wilson”, i *Selected Writings*. Penguin 1979 (1839)
- Poe, Edgar Allen: “William Wilson”, i *Samlede fortællinger bind I*. Klim 2007 (1839)
- Rank, Otto: *Der Doppelgänger*. “Text-synopse” fra www.degruyter.com, tilgâet 22.08.17 (1914)
- Shelly, Marry: *Frankenstein – eller den moderne Prometheus*. Rosinante 2014 (1818)
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil 1970 (1939)
- Voltaire: *Œuvres complètes de Voltaire*, bind 10. De l’imprimerie de Crapelet 1819 (1738)
- Žižek, Slavoj: “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears”. I *October. Volume 58*. 1991
- Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. The MIT Press 1991