

UNIVERSITEIT GENT
Academiejaar 2007-2008

De metamorfosen van de literaire dubbelganger

Promotor: Prof. Dr. Bart Keunen

Verhandeling voorgelegd aan de
Faculteit Letteren & Wijsbegeerte
voor het verkrijgen van de graad
van Master in de Vergelijkende
Moderne Letterkunde, door Erik
Van Den Storm

One is in danger of not being oneself when one lives at a reflective distance from oneself.

J. M. Coetzee

afbeelding vorige pagina: illustratie van George Cruikshank uit 1824, bij de Engelse vertaling van Adalbert von Chamisso's 'Peter Schlemihls Wundersame Geschichte'

I. INLEIDING

Alles begint met een gevoel van verlatenheid, vereenzaming, innerlijke kwelling en ondefinieerbare doelstellingen van emotionele zwartgalligheid die men traditioneel eigen acht aan getourmenteerde dichters. Elk individu krijgt vroeg of laat te maken met de confrontatie met zichzelf. Steevast een gemiste afspraak aangezien we nooit met ‘onzelf’ worden geconfronteerd, maar altijd met de ‘Andere’. Die ‘Andere’ is de vreemdeling, de dubbelganger, het alter ego dat in ieder van ons huist en waarmee we, goed wils kwaad wils, worden verplicht samen te leven. De fantastische literatuur en de gehele kunstproductie worden gekenmerkt door een utopisch verlangen naar zelfkennis die niet blijkt te bestaan.¹ Er schuilt een fundamentele aliënatie van het eigen Ik in ieder van ons. Doorheen de eeuwen heen is deze paradox een enorme bron van inspiratie geweest voor kunstenaars en schrijvers. Vooral de Romantici waren zeer geïntrigeerd door de onbekende, donkere krochten van de menselijke psyche waar ieder van ons de confrontatie mee moet aangaan – net zoals Dante zich op onderzoek waagt in zijn innerlijke, donkere bos. Elk individu wordt ooit de vreemde reiziger in zichzelf.

Deze verhandeling wil aantonen dat het dubbelgangersmotief altijd al een troop is geweest voor identiteitsstoornissen. Enerzijds zal aan de hand van een beknopt thematisch overzicht worden aangetoond dat de dubbelganger zich niet zomaar laat vastpinnen aan één bepaalde definitie. Al snel zal blijken dat eerder een amalgaam aan klassieke interpretaties aan de basis blijft liggen van het dubbelgangersmotief. Deze worden van periode op periode doorgegeven en blijken impliciet aanwezig in de hele geschiedenis van fantastische literatuur. Hieruit zal men ook besluiten dat het psychologische, levensbeschouwelijke aspect van het motief niet noodzakelijk een product is van de negentiende eeuw, maar dat de dubbelganger *an sich*, los van alle mogelijke thematische variaties, steeds de verpersoonlijking is van de conflictueuze verstandhouding van de mens tot zichzelf. Anderzijds zal door middel van een cultuurhistorisch overzicht worden aangetoond dat de dubbelganger hoofdzakelijk een maatschappelijk bepaalde troop is. Hoewel de klassieke, thematische interpretaties een tijdloze invloed hebben, toch is de voortdurende cultuurhistorische herinterpretatie van deze figuurlijke uitdrukking van groter doorslaggevend belang voor diens impact en definiëring doorheen de tijd. Aan de hand van een selectie auteurs die de tijdloze en traditionele

¹ Richter, Anne, Histoires de Doubles: d’Hoffmann à Cortázar, Brussel: Complexe, 1995, p. 9.

metaforische varianten van de dubbelganger – spiegelbeeld, schaduw, portret – hebben behandeld en stelselmatig geherinterpreteerd, zal worden aangetoond dat het alter ego, toen en nu, een maatschappelijk gevoed identiteitsprobleem belichaamt.

Het woord ‘dubbelganger’ kan misleidend overkomen. De term verwijst niet enkel naar een traditionele mogelijke uiterlijke gelijkenis met een ander, maar duidt eerder op een identiteitscrisis, een dualiteitsprobleem van het eigen ‘zijn’.² Antropologisch gezien gaat het hem om een verstandhoudingsprobleem tussen het individu en zichzelf. Dit probleem manifesteert zich doorheen een psychologisch voorstellingsbeeld, al dan niet identificeerbaar als verschijningsvorm van het eigen Zelf in de externe wereld. Men tracht via dit probleem kennis te verkrijgen over de menselijke geaardheid. Vanuit psychobiologisch oogpunt bekeken slaat het dubbelgangersprobleem op de enigmatische verstandhouding tussen mijn innerlijke Ik en mijn lijfelijk zijn.³

Het dualiteitsprobleem is het uitgangspunt van talrijke filosofieën en de kern van vele kunstvormen. ‘Zijn’ of juist ‘niet Zijn’, ‘Ik’ of eerder de ‘Andere’ is de centrale, raadselachtige vraag die kunstenaars over de eeuwen heen en tot vandaag nog steeds stimuleert tot creaties, schrijfsels en theorieën. Zodoende is er de overtuiging dat elk mens met dit probleem te worstelen heeft: het streven naar zelfkennis blijft één van de meest pertinente problemen in de ontwikkelingsgeschiedenis van de mens. Het gaat hem letterlijk om het psychische probleem van het ‘dubbelganger-zijn’. Een merkwaardige benaming voor een situatie van ‘zijn’ in verdubbeling; het leven met een dubbelexemplaar van jezelf. De enorme, historische variatie binnen het thema van de dubbelganger bemoeilijkt elk mogelijk thematisch overzicht. Het gaat hem echter steeds om de ontmoeting met een tweede Ik, een alter ego. De psychoanalyse, van Freud tot en met hedendaagse psychoanalytici, heeft de diepere zin van het probleem belicht door het in verband te brengen met het *Unheimliche*, het onbewuste en het schizofrene.

Het ambigue, het twijfelachtige en het dubbelzinnige zijn traditionele sferen die men terugvindt in de fantastische literatuur van welke historische periode ook. Van het Babylonische *Gilgamesj*-epos, over de bijbelse verhalen (Cain/Abel en Jacob/Esau), de

² Carp, E. A. D. E., *De Dubbelganger: Beschouwingen over leven en dood*, Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1964, p. 8.

³ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 8.

stukken van Shakespeare, tot Kafka en Delillo. Zeer vaak wordt de dubbelganger voorgesteld aan de hand van symbolen en metaforen. Een diepere, innerlijke tragiek die thematisch gestalte krijgt doorheen externe, fantastische elementen – valse spiegels, mirakels, illusies – die meer sensatie in het verhaal brengen. Het probleem van de dubbelganger is een gegeven dat de hele geschiedenis door fascinatie opwekt. Bekende voorbeelden zijn *'The Picture of Dorian Gray'* (O. Wilde), *'Der Sandmann'* (E. T. A. Hoffmann), *'The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde'* (R. L. Stevenson), maar ook in *'Filth'* (1998) van Irvine Welsh en *'House of Leaves'* (2000) van Mark Z. Danielewski komt het motief aan bod. Men zou deze literatuur onrecht aandoen moest men haar zomaar bestempelen als louter vermaak. We zullen verder ingaan op hoe de dubbelganger steeds opnieuw aan maatschappelijke herinterpretatie onderhevig is en hoe het zodanig het identiteitsprobleem op een steeds andere manier belichaamt. Deze vaak huiveringwekkende en fantastische geestesproducten, van hoofdzakelijk melancholische kunstenaars, zijn pareltjes in het genre. *'Ook al zou men deze niet kunnen verstaan als noodkreten van een gekwelde geest, dan is slechts de erkenning van eigen onmacht tot verstaan hier meer op zijn plaats.'*⁴

Het valt op dat dubbelgangermotieven, hoe men het ook draait of keert, steeds opnieuw worden geplaatst in de waanwerkelijkheid van een geestesziek mens, in de kilte van diens vereenzaming. De protagonist van dit soort verhalen is verzonken in de melancholie van een bepaalde geestesziekte. Hoofdzakelijk schrijvers die zelf slachtoffer zijn van de melancholie slagen er in ons onder te dompelen in een verhaal waarin een vereenzaamd, waanzinnig personage centraal staat. Vandaar dat het dubbelgangersmotief uiteindelijk steeds een troep zal blijken te zijn die een pathografische waarde geeft aan het literaire werk; toen en nu. Het verhaal omvat vaak een impliciete ziektebeschrijving die *'(...) slechts kon ontspruiten uit het brein van een geniaal Mens in staat de duistere zijde van het eigen zó-zijn te vertolken.'*⁵ Zodanig zullen we opmerken dat de manier waarop wordt omgegaan met het identiteitsprobleem in de fantastische literatuur sterke gelijkenissen vertoont met de *Bildungsroman*. Beide handelen rond de initiatie van het individu in de wereld en de queeste dat dit met zich mee brengt.

Drie verhaalmotieven zullen worden onderscheiden. Drie grondgedachten die de dubbelganger respectievelijk interpreteren als de dood, de illusie en de chaos. Uitgangspunt

⁴ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 12.

⁵ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 34.

hierbij is het aanvankelijk duale probleem waarbij slechts twee van de drie opvattingen werden ondersteund. Enerzijds is de traditionele opvatting van Otto Rank (1884-1939), die de dubbelganger zag als de dood, en anderzijds is er de paradoxaal lijkende herinterpretatie van Clement Rosset (1939-) voor wie de dubbelganger eerder een illusie is. Het zal uiteindelijk blijken dat zulk een vaste tweedeling niet houdbaar is in de definiëring van een zo abstract fenomeen als de literaire dubbelganger. Niet alleen staan deze opvattingen te dicht naast elkaar, maar we zullen ook aantonen dat ook de steeds complexer wordende maatschappij zulk een vaste definiëring niet meer toe laat. De opkomst van het Modernisme is verantwoordelijk voor het derde themamotief: de dubbelganger als metafoor voor de chaotische samenleving die het individu van zijn eigenheid berooft. Externe factoren, zoals het opkomende stadsleven, zijn dan verantwoordelijk voor de identiteitscrisis.

II. THEMATISCH OVERZICHT

Naar de twintigste eeuw toe heeft het dubbelgangersmotief reeds een rijke thematische geschiedenis achter de rug en is zodoende het uitgangspunt geworden van een verwarrende veelheid aan definities. Het is niettemin verbijsterend vast te stellen dat, op het ogenblik dat het modernisme zijn intrede doet en dat een brede waaier aan psychologische fenomenen de metaforische betekenis van de dubbelganger gaan bepalen, juist dan de overtuiging groeit dat de betekenis van het alter ego een eenvoudig tweeslachtig probleem is. De duellerende opvattingen binnen dit opzicht zijn respectievelijk die van Otto Rank (1884-1939) en Clément Rosset (°1939). Het ambigue dubbelgangersmotief is echter al onder zoveel literaire varianten verschenen dat niet alleen elke poging tot een exact thematisch overzicht onmogelijk wordt, maar dat vooral een dergelijke tweedeling ronduit absurd lijkt. Ook de enorme tijdspanne tussen beide auteurs doet fronsen bij de geloofwaardigheid van deze betekenisinterpretatie. Doch zijn beide opvattingen het bekijken waard. Al snel zal blijken dat beide toch niet zo ver van elkaar staan en dat ze een gemeenschappelijke geschiedenis kennen. Deze zogezegde arbitraire tweedeling geeft dus niet de mogelijkheid om fantastische literatuur in twee categorieën in te delen, wel kunnen beide opvattingen als kapstokken worden gezien om de enorme diversiteit van het thema wat op te klaren.

1. De Dubbelganger als de Dood

Otto Rank heeft vanuit psychoanalytisch standpunt een zeer belangrijke bijdrage geleverd aan het onderzoek naar de betekenis van de dubbelganger en heeft zodoende geprobeerd de wortels ervan bloot te leggen. Volgens hem gaan deze terug tot oude volksoverleveringen, legenden, sagen en volksgebruiken over de gehele wereld. Evenwel wijst Rank er op hoe de dubbelganger in Romantische verhalen zijn vaste betekenis ontwikkelt en verschijnt als de eigen schaduw, het spiegelbeeld of het portret. Vanuit deze gedachtegang besluit hij dat de dubbelganger te beschouwen is als een verpersoonlijking van de dood: het verlies van de eigen schaduw of het individuele spiegelbeeld zorgt voor het niet meer lijfelijk bestaan van de protagonist. Dit verhaalmotief is inderdaad prominent aanwezig binnen de Romantische literatuur (von Chamisso, Tieck, Hoffmann, enzovoort). '[T]he double is his (het slachtoffers) shadow self, his secret, evil alter ego, his damned soul. Fairy-tales and ghost stories about such thefts do not insist verbally on the particular, recognizable,

*unique features of the stolen shadow – they assume the personal attachment to an individual’s human essence.*⁶

Ook het verschijnen van de dubbelganger in de figuur van de duivel bevestigt deze opvatting. De aanwezigheid van de duivel, van het kwaad in de dubbelganger komt niet enkel tot uiting doorheen zijn schaduw, maar ook doorheen zijn afbeelding. De volkswijsheid ziet niet voor niets een openbaring van de duivel, magie of hekserij in portretten met een té grote gelijkenis of expressiviteit. De afschuw voor het te levendige beeld heeft te maken met de angst een verborgen zonde van de ziel te ontdekken doorheen de afbeelding. Dit is alvast het centrale thema van Nathaniel Hawthorne’s (1804-1864) ‘*The Prophetic Pictures*’ (1837). In deze novelle zal de protagonist, met enkele streken van zijn penseel, de toekomst raden en schetsen van een pas getrouwd koppel. De gracieuze gelaatslijnen van de jonge vrouw maken plaats voor een afschuwelijke vervormende angstmimiek, terwijl een perverse grijns het zo aandachtige gezicht van de echtgenoot siert. Deze profetische portretten voorzien de moorddadige waanzinnigheid van de jonge echtgenoot op het einde van het verhaal.

Het bekendste portret is natuurlijk dat van Dorian Gray in het meesterwerk van Oscar Wilde (1854-1900) uit 1891. Dorian Gray bewondert zijn prachtige dubbelganger, neergezet door één van de grootste schilders uit zijn tijd, wordt verliefd op zijn evenbeeld en wenst voor eeuwig en altijd de gelijkenis met het schilderij te behouden. Wilde werkt een mysterieuze overdracht uit tussen het innerlijke en het uiterlijke. Dorian belichaamt vanaf dat ogenblik zijn dubbelganger: hij wordt letterlijk een cultusobject voor zichzelf waarbij hij ontsnapt aan de wetten van de *condition humaine*.⁷ Hij bewaart de eeuwige jeugd, terwijl het schilderij steeds meer en meer degradeert in zijn plaats. Letterlijk aangetast door zowel ouderdom als de littekens van het morele verval van de echte Dorian wordt het schilderij een macabere weerspiegeling van de innerlijke waanzinnigheid van het echte individu. Al snel wordt het aanschouwen van het afzichtelijke schilderij ondraaglijk en een kwelling voor de jonge man: hij zal trachten het schilderij neer te steken, maar doodt uiteraard zichzelf op dat moment. Deze handeling ontkent een ander magisch effect in het denken van Wilde: het verminkte lichaam van Dorian ligt, neergestoken, aan de voet van het schilderij dat wederom haar oorspronkelijke pracht teruggevonden heeft.

⁶ Warner, Marina, *Phantasmagoria: spirit Visions, metaphors, and media into the twenty-first century*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2006, p. 183.

⁷ Richter, Anne, a.w., p. 18.

Binnen deze diepmenselijke Faustiaanse problematiek wordt er steeds een pact gesloten tussen het geweten en de begeerlijkheid van de mens. De dubbelganger als brenger van de dood is inderdaad een vaak terugkerend motief binnen de Romantische *Unheimlichkeitsliteratuur*. John Herdman verklaart de verbintenis tussen de dubbelganger en de dood/kwaadaardigheid vanuit de opvatting dat de dubbelganger staat voor het innerlijke conflict van het individu. Een conflict waarin het natuurlijke wordt geplaatst tegenover het spirituele. Het Ik wordt verscheurd tussen het vlees en de ziel, tussen goed en kwaad, tussen God en Duivel.⁸ Gotische verhalen als Hogg's *'The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner'* (1824) en Gowin's *'Caleb Williams'* (1794) passen binnen deze interpretatie. Karl Miller vult hier bij aan:

*Demonic possession and the transmigration of souls are dualistic categories which indicate that the subject has been due both to the dark ages and to the enlightenment of the past. The resemblance of sound and sense between 'double' and 'evil' has weathered the passage of centuries, and is a specimen of the superstitions which have lent their forebodings to the common knowledge of the subject which is still about (...). The self is violated, invaded, destroyed, on such occasions: but it may also be saved. The loss of the self is supernaturally defied and averted. But there are many premonitions of its loss, and of its dispatch beyond nature to a regime of punishment.*⁹

Binnen deze opvatting staat de dubbelganger voor de innerlijke strijd tussen goed en kwaad van de menselijke ziel. De dubbelganger is een externe en duivelse figuur die er op uit is het hulpeloze individu te vernietigen door diens drang naar zonde te stimuleren. Het individu zal of hiertegen weerstand bieden – en dus gered worden – of op de verlokking ingaan en zo voor eeuwig verdoemd zijn. Het verhaal van Faust is hier het ultieme voorbeeld van, maar ook de vertellingen van Hoffmann en Hawthorne bezitten deze theologische boodschap.¹⁰

Wat schort in de opvattingen van Rank is dat het morbide karakter van de dubbelganger geen eigen kenmerk is van de Romantische dubbelganger. Reeds in het beroemde Babylonische *Gilgamesj*-epos vinden we het motief van de dubbelganger als

⁸ Herdman, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 1-10.

⁹ Miller, Karl, *Doubles: Studies in Literary History*, Oxford: OUP, 1987, p. 30-31.

¹⁰ Hock Soon Ng, Andrew, *The Poetics of Shadows: The Double in Literature and Philosophy*, Stuttgart: ibidem-Verlag, p. 2.

brenger van de dood terug.¹¹ Het verhaal leert ons dat Gilgamesj alleenheerser is over de Zuid-Babylonische stad Oeroek. Vanwege zijn ondraaglijke heerszucht en razernij wordt door het volk de liefdesgodin Ishtar gesmeekt om een op hem gelijkend evenbeeld te scheppen teneinde Gilgamesj in toom te kunnen houden. Wanneer Gilgamesj' evenbeeld – Enkidoe – in Oeroek verschijnt, is iedereen verwonderd over beider gelijkens. Beiden sluiten vrede en ontwikkelen een hechte vriendschap. Ook Gilgamesj' moeder neemt Enkidoe aan als haar eigen zoon. Enkidoe sterft echter in de strijd en vanaf diens dood is Gilgamesj van doodsangst vervuld. Hij wil kost wat kost de dood overwinnen en zoekt naar het eeuwige leven. Hij onderneemt een tocht naar het dodenrijk; op zoek naar zijn voorzaat – Oeta-napisjtin – die hem een antwoord zal geven op zijn vraag betreffende leven en dood. Deze wijst hem erop dat de slaap de tweelingbroer is van de dood en hoe Gilgamesj – die zich tegen de eeuwige slaap verweert – eerst de tijdelijke slaap moet kunnen weerstaan. Dit lukt Gilgamesj echter niet; hij wordt zwaar vermoeid door de slaap bevangen. De dood is echter onverbiddelijk en op het einde van het verhaal wordt Gilgamesj verenigd met zijn dubbelganger Enkidoe in het hiernamaals. Het verhaal wil ons aan de hand van de dubbelgangerfiguur duidelijk maken dat de dood niet te doorgronden is en dat dit nu eenmaal een onderdeel vormt van het menselijke bestaan.¹²

Het dubbelgangersmotief wordt hier als uitvalsbasis gebruikt om een aantal andere problemen van de mens te behandelen: Gilgamesj is de mens die de dood wil overwinnen en onsterfelijkheid zoekt. Hij is de mens die in zijn zelfoverschatting de dood niet zonder verder verzet kan aanvaarden. Het leven wordt door hem in waarde overschat. Zijn vlucht voor de dood leidt tot het zoeken naar onsterfelijkheid, naar een leven dat boven het aardse uitsteekt. Zijn dubbelganger/evenbeeld gaat hem echter voor in zijn uiteindelijke bestemming: de dood. Gilgamesj had in de aanvang van het epos een aantal voorspellende dromen welke een verklaring toelaten. De droom zelf is op te vatten als komende uit een andere wereld. '*Somnus est imago mortis*'¹³ – de slaap is een beeld van de dood. De dubbelganger verschijnt in de belletrie vaak als de eeuwige en telkens wederkerende slaap; de schaduw die verschijnt eens de nacht gevallen.

¹¹ Crook, Eugene J., Fearful Symmetry: Doubles and doubling in Literature and Film, Tallahassee: Univ. Presses of Florida, 1981, p. 9.

¹² Carp, E. A. D. E., a.w., p. 18.

¹³ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 18.

Zodanig zien we dat de passie van het Romantisme en het post-Romantisme voor de schaduwzijde van het individu geen eigen of vernieuwend kenmerk is, maar teruggaat tot de eerste verhalen van onze beschaving. Niet enkel het *Gilgamesj*-epos illustreert dit, maar ook de toenmalige prominente aanwezigheid van de ‘Ka’ – de spirituele dubbelganger die de lichamelijke dood overleeft en zodoende het lichamelijke omhulsel voor dood achterlaat. Als spirituele dubbelganger in het oude Babylonië of als schaduw/spiegelbeeld/portret in de Romantiek, de metafoor waar de dubbelganger voor staat is identiek: de protagonist heeft geen bestaansrecht meer wanneer dit specifieke gedeelte hem ontnomen wordt. Schaduw, spiegelbeeld of spirituele dubbelganger, de dubbelganger belichaamt altijd de schaduwzijde van het individu. De verborgen en verdrongen kanten van de mens waarin creatieve, maar ook destructieve krachten huizen. Deze onderhuidse driften zijn altijd verbonden met het kwade en dusdanig met de dood.

2. De Dubbelganger als Illusie

Voor Clément Rosset is de dubbelganger een illusie – ‘(...) *a symbol of a self from a lost past*’¹⁴ – die optreedt wanneer het individu op een onverwacht moment wordt overmeesterd door waanzin. Verdrongen trauma’s en verlangens die niet kunnen worden losgelaten nemen een extern, illusoir karakter aan. Ze vormen een waan die uiteindelijk altijd gedoemd is in rook op te gaan en zo de protagonist verslagen achter laat. Ook dit is noch het voornaamste aspect van de dubbelganger noch staat het diagonaal tegenover Ranks interpretatie. De Duitse Romantiek illustreerde al op doorslaggevende wijze met de verhalen van E. T. A. Hoffmann (‘*Der Sandmann*’) dat dood en illusie niet tegenover elkaar staan, maar juist hand in hand gaan. Ook de ‘*Metamorfosen*’ van Ovidius (43 v.Chr.-17 n.Chr.) zijn hier een treffend voorbeeld van: de dodelijke opvatting over de illusie is treffend aanwezig in de mythe van Narcissus. De fatale betekenis van de dubbelganger krijgt vorm doorheen de zelfdoding van de man die verliefd geworden was op zijn eigen spiegelbeeld.

Alles waarom hij zelf bewonderd wordt, bewondert hij. Hij wil zichzelf, maar weet dat niet; wordt door zichzelf behaagd en verlangt naar wie naar hem verlangt, door eigen vlam ontvlamd. En dan die vele kussen op een valse waterspiegel, vergeefs! (...) Hij weet niet wat hij ziet, maar wat hij ziet zet hem in brand. Wat je begeert is nergens; wend je om en wat je liefhebt is weg; 't is schaduw van een spiegeling, waarnaar je

¹⁴ Warner, Marina, a.w., p. 183.

*kijkt, iets wat niets eigens heeft; alleen door jou verschijnt het en blijft het, het zal met jou pas weggaan, als jij zelf nog weg kunt gaan.*¹⁵

Narcissus denkt in zijn spiegelbeeld een ander te zien en wordt hopeloos verliefd op het beeld. '(...) *Narcissus imagines loving another or being loved by another, but rejects the possibility as damaging to the perfect unity of his twinned being for the making of beauty.*'¹⁶ Hij kwijnt weg in zijn eigen ogen en beseft plots dat hij gloeit uit liefde voor zichzelf. Hij voelt én voedt het liefdesvuur. Hij kan hierdoor niet anders dan zichzelf vernietigen: om zichzelf lief te hebben wenst hij afstand te nemen van zijn eigen lichaam. Wegwensen waarnaar je verlangt is hier de paradoxale minnaarswens. De ambivalente relatie tussen dood en liefde ten aanzien van de dubbelganger kent hier haar oorsprong. '*Narcisse se tue parce qu'il s'aime, il ne pourrait s'aimer sans se détruire.*'¹⁷ Narcissus verdwijnt letterlijk in zijn spiegelbeeld. In het heetst van de innerlijke strijd van de protagonist, staat de dubbelganger altijd voor zowel een gehate als een geïdealiseerde Ik. Ovidius legt in de behandeling van het thema de nadruk op het enigmatische van de zelfkennis. Hoe kan ik mezelf kennen? '*The image in the glass offers me an image, but only by estranging me from my body: I see myself outside myself, as if someone else.*'¹⁸ Het verhaal wil ons reeds hoeden voor de fatale verleiding van de dubbelganger en het gevaar van de weerspiegeling. De mythe van Narcissus illustreert het illusoire statuut van de verdubbeling van het Ik: de dubbelganger lijkt echt, maar mist elke vorm van lichamelijkeheid. De dubbelganger is een illusie die tot de dood leidt. Voor Narcissus lijkt het gezicht in de wateroppervlakte dat van een ander, een onbekend persoon; de ervaring vernietigt hem. Het is iets zeer paradoxaals dat wanneer de protagonist zichzelf herkent in de spiegel, hij zichzelf ziet als een Andere. Alsof hij zichzelf ziet door de ogen van een andere. '*This extreme doubling turns the field of the visible into an extension of the beholder: a state akin to extreme delusion and mental disturbance.*'¹⁹ Op die manier wordt de dubbelganger/het spiegelbeeld reeds een cruciale identiteitsrol toevertrouwd in het spel tussen zelfkennis en zelfbeeld van de protagonist.

Het verhaal van Narcissus' dood anticipeert reeds op de latere angst voor de dubbelganger. Het transcendente en het verontrustende – twee cruciale elementen van de latere Romantische *Gothic Novel* – zijn hier reeds aanwezig. Het is de waanvoorbereidende

¹⁵ Ovidius, *Metamorphosen*, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, (1993), 2005, p. 82.

¹⁶ Warner, Marina, a.w., p. 170.

¹⁷ Richter, Anne, a.w., p. 11.

¹⁸ Warner, Marina, a.w., p. 170.

¹⁹ Warner, Marina, a.w., p. 173.

gestemdheid die de protagonist naar de spiegel doet snellen teneinde zijn eigen gezicht in ogenschouw te nemen. Het is de *signe du miroir*.

3. Weerspiegeling VS Schaduw

Rank geeft enerzijds voorkeur aan de dubbelganger in de gedaante van de schaduw, Rosset kiest anderzijds resoluut voor het illusoire spiegelbeeld. Hoewel een weerspiegeling duidelijk verschilt van een schaduw worden beide niettemin vaak vereenzelvigd als men het heeft over de angst die de dubbelganger produceert. Een schaduw zou gelijkaardig kunnen zijn aan een spiegelbeeld, maar dan zou het eerder een schim moeten zijn. Beide hebben echter één cruciaal aspect gemeen: hun aanwezigheid bevestigt het bestaan van een lichaam. Een paradoxale situatie verenigt hen: de aanwezigheid van deze immateriële dubbelganger bevestigt het materiële, het lichamelijke van de protagonist. De afwezigheid van deze immateriële dubbelganger is dan ook het bewijs dat er duidelijk iets mis is; het leven reduceert of ontbreekt. *‘Doubled by a form that has no substance, we paradoxically possess a certificate of life. The attenuated darkness of our shadows and the illusion of our mirrored self hold within them the warrant of our existence in solid flesh.’*²⁰

Verdubbeling doorheen weerspiegeling of schaduw is een herinnering aan onsterfelijkheid aangezien beide een transcendente vorm zijn van het Ik. Het illusoire aspect schuilt in beide én de afwezigheid van beide brengt de dood. Enkel diegenen die noch levend, noch dood zijn hebben noch schaduw, noch spiegelbeeld – met de vampier als bekendste voorbeeld. Het stelen of afstaan van schaduw en/of spiegelbeeld is een metafoor voor het stelen van de ziel en zal een zeer vaak voorkomend thema zijn binnen de *Gothic Novel* van de achttiende en negentiende eeuw. Vaak – zoals in de verhalen van Hans Christian Andersen – zal de immateriële dubbelganger op het moment van splitsing een eigen, autonoom en vooral lichamenlijk leven gaan leiden waarin hij alle aspecten van zijn menselijke tweelingbroer inneemt. Het schaduw-/spiegelbeeldloze individu wordt dan zelf schaduw van zijn schaduw. *‘They have become shades in death, and the sign of being one is the loss or absence of shadow, of the power of projection.’*²¹ Niet enkel de Duitse Romantici hebben deze vorm van dubbelgangers zeer nauwkeurig bestudeerd binnen hun schilderijen (Fuseli), muziek

²⁰ Warner, Marina, a.w., p. 175-176.

²¹ Warner, Marina, a.w., p. 177.

(Schubert) en literatuur, maar tot in de twintigste blijft de thematiek aanwezig (Barrie, von Hofmannsthal en andere).

Net zoals Rank plaatst ook Rosset het fenomeen buiten het individu en diens materiële leven. De illusoire dubbelganger bevindt zich in een vergelegen en beangstigend niemandsland en is de externe materialisatie van verdrongen angsten, nachtmerries en trauma's.

Binnen beide opvattingen wordt dus een duidelijke afstand bewaard met het hier en nu. Het 'Ik' en de dubbelganger zijn altijd twee niet te verwarren elementen.²² Welk beeld er ook wordt opgehangen van de dubbelganger, een duistere kracht is hem altijd eigen. De angst voor het spiegelbeeld is diep geworteld in de culturele geschiedenis en gaat terug tot de oorsprong van het menselijke denken. Alle beschavingen kennen een complexe visie over het spiegelbeeld en de schaduw waar fascinatie en angst elkaar aanvullen. '*Elles* (de opvattingen over het spiegelbeeld) *manifestèrent toujours une instinctive défiance mêlée de respect à l'égard des abîmes psychiques et elles observent une quantité incroyable d'interdits se rapportant à l'ombre.*'²³

4. De Dubbelganger als chaos

Naarmate de negentiende eeuw vordert en de twintigste eeuw zijn intrede doet komt de ervaring van de illusoire en vernietigende dubbelganger tot zijn hoogtepunt. Zodanig belichaamt de dubbelganger meer en meer de psychologische, innerlijke demonen van de protagonist. De merkbare evolutie in het motief is een rechtstreeks gevolg van de vorderingen en nieuwe ontwikkelingen in de verschillende wetenschappelijke takken. De dualiteit tussen de opvattingen van Rank en Rosset lijken dan ook hopeloos achterhaald binnen deze nieuwe verhaalcontext. Centraal staat nu de externe ruimte waar de protagonist het slachtoffer van is en hoe de dubbelganger het standpunt inneemt van deze externe wereld. Deze ruimte wordt door de vreemde macht van de dubbelganger bezet en tot het bewustzijn van deze macht heeft de protagonist geen toegang.

²² Richter, Anne, a.w., p. 10.

²³ Richter, Anne, a.w., p. 11.

De afschuw voor de dubbelganger komt tot zijn hoogtepunt in ‘*Le Horla*’ (1886) van Guy de Maupassant (1850-1893) en slaat hier op een angst voor het leven *an sich* en met zichzelf. Ook in ‘*Tot hem?*’ komt deze thematiek aanbod:

Ik ben niet bang voor gevaar. Als er een man binnen zou komen, zou ik hem zonder blikken of blozen koud maken. Ik ben niet bang voor spoken, ik geloof niet aan het bovennatuurlijke. Ik ben niet bang voor doden, ik geloof in de definitieve vernietiging van elk wezen dat verdwijnt. Dus! ... jawel. Dus ... nou ja! Ik ben bang voor mezelf! Ik ben bang voor de angst, voor de krampen van mijn geest die in paniek raakt, bang voor dat vreselijke gevoel van die onbegrijpelijke doodsangst. (...) Ik ben bang voor de muren, voor de meubels, voor de vertrouwde voorwerpen die voor mij tot een soort dierlijk leven komen. Ik ben vooral bang voor die vreselijke verwarring in mijn gedachten, voor mijn gezond verstand dat mij aangetast ontglipt, stuk gedrukt door een raadselachtige, onzichtbare belemmering.²⁴

‘*Le Horla*’ is niets anders dan letterlijk de ‘*Hors – là*’; diegene die buiten mezelf staat en die ik niet ben. Het eenzame hoofdpersonage verwerpt zichzelf net zoals Maupassant dat zelf zijn hele leven lang deed.²⁵ ‘*Il (de protagonist) se refuse tant qu’il ne se voit pas agrandi et amélioré dans les yeux d’autrui. Il s’est établi entre lui et lui un écart permanent que rien ne viendra combler.*’²⁶ Maupassant brengt een lofrede aan de hypocrisie van het eigen Ik: de protagonist creëert zichzelf een externe persoonlijkheid die als imaginair herkenningspunt moet dienen. Het individu wordt voor zichzelf een externe legende. Idolatrie wordt een overlevingsmechanisme in een schijnbaar vijandige buitenwereld.

De onrustige, zenuwachtige sfeer die altijd al heeft geheerst tussen het individu en zijn spiegelbeeld verraadt de innerlijke wanorde van het Ik. Wanorde in gedrag, wanorde in wilskracht en wanorde in scherpzinnigheid. Ook in de overgang naar de twintigste eeuw vindt het individu achter de glanzende, aanlokkelijke, maar valse weerspiegeling van het meer zelden zichzelf terug. Freud wees er op dat de dubbelganger al in de negentiende eeuw niets meer te maken had met het primaire narcisme waar het traditioneel mee wordt verbonden. In de twintigste eeuw wordt de fatale zelfbeschouwing ‘overwonnen’: we worden in de opkomende moderniteit voortdurend geconfronteerd met een geësthetiseerd zelfbeeld; nieuwe sinistere voorbode van de dood.²⁷

²⁴ De Maupassant, Guy, ‘Voor hem?’, in: *De jongedochter Martin: alle verhalen 1882-1883*, Amsterdam: Veen, 1999.

²⁵ Richter, Anne, a.w., p. 17.

²⁶ Richter, Anne, a.w., p. 17.

²⁷ Eco, Umberto, *De Geschiedenis van de lelijkheid*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2007, p. 322.

Het gaat hem echter steeds om een figuur die ouder of jonger is; een individu met een ander uiterlijk, karakter of zelfs geslacht. Deze gewijzigde Ik, beter of slechter naargelang het specifieke geval, is steeds storend en geeft blijk van een angstaanjagende eigenzinnigheid. Hij ontsnapt aan elke vorm van controle. Zoals bleek uit voorgaande voorbeelden is het thema van de autonomie van de dubbelganger altijd al zeer populair geweest binnen de fantastische literatuur: de illusie wordt realiteit of beïnvloedt deze alvast op ernstige wijze. *‘Le “faux” moi devient plus vivant que la vrai, il acquiert une sorte d’indépendance menaçante et commet les actes les plus aberrants. Presque toutes les images ont cet arrière-fond de méchanceté.’*²⁸

5. Besluit

Al deze lugubere verhalen lijken te komen tot eenzelfde waarschuwing: ken vooral jezelf niet.²⁹ Een gegeven dat binnen de twintigste eeuw een onmogelijkheid zal worden. Deze les lijkt geldig voor bijna alle protagonisten binnen het genre van de fantastische literatuur, zowel klassiek als modern. Ovidius voorspelde op deze manier al het lot van Narcissus: *‘Zij (waternimf Liriope) noemde het Narcissus en ze vroeg Tiresias of het lang leven zou en ’n rijpe ouderdom bereiken. “Zolang hij niet zichzelf kent”, zo voorspelde de profeet.’*³⁰ De waarheid die het individu denkt te hebben over zichzelf is altijd slechts datgene dat hij wil weten; datgene dat hij wil dat ze is. *‘Nous sommes, pour nous-mêmes, d’inévitables malentendus ... Mais si jamais l’on ose, malgré tout, exiger cette prospection et ce contrôle abusif, on court, sans le savoir, au-devant d’un danger inouï: le risque est grand, n’en doutons pas, à s’épier dans l’eau trouble du miroir.’*³¹ Het is op die manier dat men zich ter dood veroordeelt, door de obsessieve passie of de haat tegenover het zelfbeeld. Niemand ontsnapt aan de fatale gevolgen van de zelfbewondering. Het aanschouwen van de dubbelganger komt nooit uit op zelfherkenning, -identificatie of -bevestiging, maar op absolute zelfdegradatie. Alsof de mens altijd moet leven met een veilige afstand tot en teruggetrokken van zichzelf. Aliënatie lijkt het enige doel met als gevolg dat het individu zich slechts kan ontdekken en ontplooiën *buiten zichzelf* doorheen een handeling of een vreemd gezicht. De negentiende-eeuwse literatuur – met als hoogtepunt Rober Louis Stevensons *‘The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde’* – zal de ontkenning van het eigen Ik op zeer

²⁸ Richter, Anne, a.w., p. 17-18.

²⁹ Richter, Anne, a.w., p. 19.

³⁰ Ovidius, a.w., p. 80.

³¹ Richter, Anne, a.w., p. 19.

extreme manier verhalen en zodoende de psychologische gespletenheid van de protagonist beklemtonen.

Het psychologische aspect dat vanaf het begin van de negentiende eeuw dominant zal worden in de fantastische literatuur is altijd al metaforisch aanwezig geweest. Alle mogelijke thematische variaties van de dubbelganger hebben de identiteitscrisis als grondslag. Altijd wordt binnen een chaotische samenleving gezocht naar de ware Ik. Het psychologische en het pathografische zijn dan ook de twee basiselementen aan de grondslag van elke herinterpretatie van het dubbelgangersmotief. Eigen aan de fantastische literatuur is dat beide steeds worden gesuggereerd zonder bevestigd te worden. De fantastische literatuur biedt vaak geen concrete informatie waardoor het psychologisch invullen van het dubbelgangersmotief steeds bij de lezer ligt.

Eerder dan een definitie is de dubbelganger een troep en op zichzelf beschouwd een vorm van 'prosopoeia': het geeft een menselijk gezicht aan iets abstracts. De specifieke invulling ervan wordt maatschappelijk bepaald, maar de dubbelganger *an sich* staat steeds voor het metaforische, abstracte gezicht van de identiteitscrisis.

III. CULTUURHISTORISCH OVERZICHT

Binnen alle culturen vind men transgressie- en verdubbelingverhalen van hoe de ziel uit het lichaam van de slapende mens treedt om 's nachts de gedaante aan te nemen van een dier of een schaduw. Ze illustreren de nood of de droom van de mens om zich te verplaatsen in een andere persoonlijkheid of althans de projectie ervan. Een van de eerste literaire verschijningen is Plato's *'The Menaechmi'* dat werd uitgediept in zijn *'Amphitruon'*. De schrijver ontwikkelde hier de idee van een magische dubbelganger, geboren uit de vereniging van een godheid en een mens. Dit ambigue personage werd later hernomen door onder meer Molière, Kleist en Giraudoux. Ook bij Tirso de Molina en bij Lope de Vega keert het thema van deze dubbelganger terug. Binnen deze zelfde periode introduceert ook Cervantes het dubbelgangersmotief in zijn *'Don Quichot'* (1605-1615). Don Quichot heeft een nobele ambitie: hij wil het spiegelbeeld zijn van de grote helden uit het ridderschap. Hierbij wil hij zijn voorbeelden – Roland, Amadis enzovoort – overtreffen. Het personage van Quichot bestaat enkel in dienst van een gelijkenis met zijn literaire alter ego's. Bij Cervantes krijgt de verbeelding een prominente plaats binnen de realiteit. *'La réalité est doublée par la fiction.'*³² De verbeelding verbetert de realiteit om ze uiteindelijk te overtreffen.

Binnen dit tweede onderzoeksluik zal de maatschappelijke ontwikkelingsgeschiedenis van het dubbelgangersmotief van dichterbij worden bestudeerd. Er werd gekozen voor op het eerste zicht zeer uiteenlopende literaire genres – van de Romantische *Unheimliche* huiverroman, over de Victoriaanse kinderliteratuur tot de twintigste-eeuwse sociaal ontspoorde romans van Kafka. Aan de hand hiervan zal worden aangetoond dat deze figuurlijke uitdrukking niet streeft naar eenheid, maar naar een veelheid aan interpretaties. Altijd opnieuw met de identiteitscrisis als grondslag zal deze troep, aan de hand van steeds andere sociale, culturele en vooral historische denkwijzen, een steeds evoluerende betekenis toegekend worden. Dood, illusie en chaos zullen slechts enkele interpretaties blijken te zijn van diens eindeloze betekenispotentieel. Het dubbelgangersmotief zal een metaforische speelbal blijken te zijn in de handen van literaire stromingen die onderhuids meer willen zijn dan enkel angstaanjagend.

³² Richter, Anne, a.w., p. 12.

Hoewel de literaire dubbelganger een veel oudere geschiedenis kent, is het vooral binnen de stroming van de Romantiek dat het dubbelgangersmotief zeer veel inkt doet vloeien. Het is in deze periode dat de populariteit van het motief zeer prominent aanwezig werd in proza. De dubbelganger was een weerspiegeling van de onderhuidse sociale frustraties van deze periode. Deze waren volgens Eugene Crook:

*The concern with the creative, passionate, and transcendental self. The Double figure is an appropriate agent for these ideas in prose fiction, with a propensity for abrupt comings and goings, for stealing reflections and appropriating shadows, and for acting out the central character's secret fears and desires.*³³

1. UNHEIMLICHKEIT

Het dubbelgangersmotief gaat vanaf de Duitse Romantiek gepaard met een onontbeerlijke *Unheimliche* sfeer. Het is deze sfeer die bepalend en vooral elementair is geworden voor latere negentiende-eeuwse (thematische) interpretaties - zoals bijvoorbeeld die van Rank en Rosset. Beide vertrokken bij het definiëren van de dubbelganger vanuit een gemeenschappelijk erfgoed: de donkere, psychologische sferen die eigen zijn aan het *Unheimliche*. Dankzij de klemtoon die de Romantici legden op het onderdrukte en het onbewuste kwam het psychologische basisaspect van de dubbelganger meer letterlijk aan de orde in literaire creaties – ongeacht de thematische variaties waarin deze werd gegoten. Zodoende zal duidelijk worden dat socioculturele aspecten – zoals de ontwikkeling van het *Unheimliche* vanuit een verzet tegen de Verlichting – een prominente invloed hebben op de herinterpretatie en het effect van het dubbelgangersmotief.

Het *Unheimliche* lijkt – en klinkt als – iets eigen aan de Romantiek, maar het is eerder een historisch, literair, psychologisch en vooral tijdloos fenomeen. We zullen ingaan op Freuds essay over het onderwerp om zodanig te besluiten dat dit fenomeen niet los kan worden gezien van de dubbelganger, maar ook dat het, net als het literaire dubbelgangersmotief, niet kan worden gedefinieerd of worden onderworpen aan bepaalde vastliggende kenmerken.

³³ Crook, Eugene J., a.w., p. 10.

1.1 Situationele angst

Het *Unheimliche* gevoel is een literair fenomeen dat dateert van de tweede helft van de achttiende eeuw en dat kenmerkend is voor de *Schauerroman* van de Duitse Romantiek. Binnen deze periode ontwikkelde zich in de literatuur – naast het lelijke, het sublieme en het groteske – het *Unheimliche* als een concurrent van het schone. Het laat zich omschrijven als een vorm van situationele angst. Umberto Eco definieerde het als volgt:

*Laten we ons voorstellen dat we ons in een vertrouwde kamer bevinden, met een mooie lamp op de tafel: plotseling gaat de lamp zweven. De lamp, de tafel en de kamer zijn nog steeds dezelfde, geen van die voorwerpen is opeens lelijk geworden, maar de situatie is verontrustend, en omdat we er niet in slagen die te verklaren, vinden we die beklemmend of, als we wat nerveuzer zijn uitgevallen, angstaanjagend.*³⁴

Het *Unheimliche* – of het ‘verontrustende’ is zijn Nederlandse vertaling – is het beginsel dat ten grondslag ligt aan elk voorval met spoken, dubbelgangers en andere transcendente ervaringen. Het slaat op iets dat ons bekend is, maar dat niet verloopt zoals het hoort en ons daardoor angst aanjaagt of afgrijzen inboezemt. Het verontrustende is iets dat ‘(...) verborgen had moeten blijven, maar toch tevoorschijn is gekomen.’³⁵ De transcendente, ruimtelijke ervaringen zijn zodoende metaforische handelingen die de terugkeer van het verdrongene omvatten. De protagonist van deze huiververhalen heeft steeds te lijden onder psychische stoornissen: onopgeloste (jeugd)trauma’s en identiteitstwijfels – die betrekking hebben op het schijnbaar bekende en veilige dagdagelijkse leven – zijn verantwoordelijk voor het *Unheimliche*, voor de pijn en de angst waar de protagonist uiteindelijk aan ten onder gaat.

De basis van het *Unheimliche* in deze romans was de ruimte: labyrintachtige kelders, tuinen, onderaardse gangen enzovoort, gekenmerkt door een meerduidige betekenis van alle oriëntatietekens. Deze ruimte is door de dubbelganger bezet en tot het bewustzijn van deze macht heeft de protagonist geen toegang. Door deze specifieke structuur en de bijhorende beklemmende angst vertroebelt het externe oog en verliest het zijn kracht. De focus ligt in de *schaurroman* op het getourmenteerde innerlijke oog waardoor het slachtoffer niet meer in staat zal blijken te zijn onderscheid te maken tussen realiteit en verbeelding. ‘*A feeling of uncanniness* (*‘Uncanny’* is de Engelse benaming van het ‘verontrustende’) *may come of*

³⁴ Eco, Umberto, a.w., p. 311.

³⁵ Eco, Umberto, a.w., p. 311.

*something strangely beautiful, too good to be true or reminding us of something beautiful but at the same time frightening.*³⁶

Het fantastische – en dus ook het verontrustende – manifesteert zich als dat wat een droom of nachtmerrie leek, maar schijnbaar werkelijkheid blijkt te zijn. De verschijning van de dubbelganger is het hoogtepunt binnen de onverklaarbaarheid van het *Unheimliche*. De dubbelganger kent geen tijd, verdwijnt hierdoor ook nooit volledig en brengt de alledaagse logica aan het wankelen wanneer hij, vanuit het slachtoffers verwarde perspectief, lijkt te worden ‘bevestigd’ door de externe wereld.

1.2 Algemene begripsdefinitie vanuit het sublieme

Helaas bleek er gebrek aan helderheid tussen de begripsdefinitie van enerzijds het *Unheimliche* en anderzijds het sublieme: in beide gevallen werd van huivering gesproken als zijnde een combinatie tussen genot en pijn. De huiverende mens die figuurlijk wordt ‘aangeraakt’ door het Andere of letterlijk in contact komt met de figuur van de dubbelganger. Deze transcendente ervaringen hebben geen vaste contouren en geen tastbare gestalte. Hierdoor komen deze als gewelddadig en bedreigend over.³⁷ In zowel het sublieme als het *Unheimliche* wordt het huiveren beschouwd als een ‘duizeling van de ziel’ waarbij de grenzen tussen het subjectieve en het reële worden opgegeven. De Romantische griezeldom was hét literaire genre waarin het sublieme en het *Unheimliche* elkaar afwisselden.

Volgens Nicolas Royle is het grote verschil met het sublieme dat er binnen het *Unheimliche* geen sprake is van *Erhebung*: daar waar in het sublieme steeds een verheffing en esthetisering van het bedreigende plaats vindt blijkt deze zelfbevrijding onbereikbaar in het *Unheimliche*. In het sublieme gaat het meer om vrees dan om angst: de vrees die uitgaat van datgene dat de protagonist te boven gaat. Uiteindelijk wordt deze vrees geësthetiseerd doorheen een inspanning aanschouwend te blijven aan het bedreigende. Voorbeeld van sublieme vrees is onder meer die voor het natuurgeweld. Vrees is dus gericht op een object, angst niet. Het verontrustende produceert een angst die gericht is op de onzekerheid van het eigen ‘zijn’. Dit kenmerkende evolutiepatroon van het sublieme ontbreekt volledig binnen het

³⁶ Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1970, p. 2.

³⁷ Von Der Thusen, Joachim, *Het verlangen naar huivering: over het sublieme, het wrede en het unheimliche*, Amsterdam: Querido, 1997, p. 69.

verontrustende en wordt vervangen door een neerwaartse, innerlijke spiraal van onontkoombaar psychisch geweld.³⁸

De opschorting van de angst die de protagonist overvalt binnen het sublieme blijft binnen het *Unheimliche* uit. Zo poogt Royle aan te tonen dat de basis van het verontrustende richtingsloze en mateloze angst is, gericht op de onzekerheid van het eigen bestaan en geproduceerd door totale bedreiging en volledige weerloosheid. Het eigenlijke domein van het *Unheimliche* is de twijfel over het eigen 'Ik'; gesitueerd in de zorgwekkende zone tussen het werkelijke en het bovennatuurlijke. Deze zone is onrustbarend omdat het irreële – in de gedaante van de dubbelganger – onaangekondigd en vooral ongemotiveerd in het reële te voorschijn komt. De identiteitscrisis wordt zodanig nog verergerd. Dit alles zorgt ervoor dat de held – en met hem de lezer – zijn vaste oriëntatie verliest.

Deze angstervaring gebruikt ook vaak de 'afgrond' als symbool en figuurlijke uitdrukking. Het beeld van de afgrond doet dienst als metafoor voor de innerlijke onstabiele van het slachtoffer: de schrikwekkende psychische diepte waarin het slachtoffers dreigende (zelf)vernietiging ligt. De angst en de bedreiging van de diepte zullen een zeer vaak terugkerende verhaallijn vormen binnen de huiverromans van de achttiende en negentiende eeuw. Een vaak voorkomend verhaalstramen is dat de helden(innen) naar beneden worden geslingerd van rotsen, (kerk)torens of in onderaardse gangen en mijnen worden gestuurd. Allen mooie metaforen van hoe de protagonisten de donkerste, gevaarlijkste en diepste krochten van hun eigen 'zijn' op fatalistische wijze verkennen.

1.3 Freud & Hoffmann

In 1919 schrijft Freud een studie over het *Unheimliche*. Het begrip circuleerde al sinds 1906 in de Duitse cultuur – ondermeer in het werk van Schelling en Jentsch – maar het is Freud die poogde dé basisdefinitie ervan te formuleren aan de hand van een doorwrochte analyse van '*Der Sandmann*' van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann waarin de jonge Nathanael gekweld wordt door de boeman uit een bakersprookje.

Het Duitse woord 'Unheimliche' is kennelijk het antoniem van Heimlich, eigen, vertrouwd; De conclusie lijkt dat ook gewettigd dat het Unheimliche juist daarom

³⁸ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 73.

*angstaanjagend is, omdat het niet bekend en vertrouwd is. Maar niet alles wat nieuw en niet vertrouwd is, is natuurlijk angstaanjagend; de relatie is niet omkeerbaar. Men kan hoogstens zeggen: wat nieuw in zijn soort is; wordt al snel angstaanjagend en Unheimlich; het nieuwe is soms angstaanjagend, maar beslist niet altijd. Er moet nog iets bijkomen voordat het nieuwe en het niet vertrouwde Unheimlich wordt.*³⁹

In ‘*Der Sandmann*’ lijdt de jonge protagonist aan nachtmerries en illusies over een geheimzinnige kennis van zijn vader, van wie hij de idee heeft dat hij de verpersoonlijking, de dubbelganger is van de verschrikkelijke zandman uit het bakersprookje. Freud koos voor Hoffmanns verhalen omdat volgens Freud Hoffmann dé klassieke structuur van het verontrustende ontwikkelde: het traditionele Gotische griezelddecor maakte hier plaats voor de ongrijpbare en enigmatische toestand van het gekweld individu in de wereld. Er heerst in Hoffmanns literaire oeuvre reeds een volledig evenwicht tussen twee verhaalstramien: er is een letterlijk verhaal over kwade machten en tegelijkertijd een metaforische psychosegiedenis. Hoffmann had grote invloed op de *Unheimliche* literatuur van de negentiende eeuw – zijn gebruik van de dubbelganger als vervreemdingsmotief zou worden uitgebreid door onder andere Edgar Allan Poe – maar liep ook reeds vooruit op het abstracte verhaalstramien van de fantastische roman van de twintigste eeuw (Kafka, Borges, enzovoort). In tegenstelling tot von Chamisso verdween Hoffmanns invloed niet en valt hij te beschouwen als de ongeëvenaarde meester van het ‘verontrustende’. ‘(...) *his ways of telling are tangled, and his sinister imaginings often make the reader feel queasy.*’⁴⁰

De gespannen rusteloosheid, de innerlijke gekweldheid, de van alle werkelijkheid vervreemdende gesprekken en het dwalen tussen droom en realiteit worden de kenmerken van de Hoffmanniaanse huiververtelling. Het is binnen die sfeer dat zich de nieuwe identiteit van de dubbelganger ontwikkelde: het alter ego verscheen hier als de verpersoonlijking van een verdrongen en onopgelost (jeugd)trauma. ‘*Het Unheimliche gevoel dat Nathanael ontwikkelt wordt aangegeven door de impliciete vraag “De gruwelijke zandman, die figuur uit het sprookje, die bestaat toch echt?”*’.⁴¹ Deze prominente vraag bevestigt de verwarde mentale gesteldheid waarin de protagonist van ‘*Der Sandmann*’ zich bevindt. De opschorting van de grenzen tussen realiteit en verbeelding zijn hier het product van een zeer vroege

³⁹ Freud, Sigmund, *Het Unheimliche*, (1856-1939), vertaling van Hans W. Bakx, Amsterdam: Boom Meppel, 1983, p. 159.

⁴⁰ Warner, Marina, a.w., p. 181.

⁴¹ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 89.

angstervaring: Nathanael wordt doorheen zijn hele jeugd getekend en gekweld door de figuur van de zandman. Dit trauma zal hem zijn leven lang blijven kwellen. Niet een exact benoembaar drama, maar een psychologisch onbewust angstscenario is hier de voedingsbodem van de dubbelganger. De zandman is niets anders dan de verpersoonlijking van dit onderhuids sluipende angstscenario. Ook al wordt de protagonist meermaals verweten dat hij de dingen niet ziet zoals ze zijn, eens het slachtoffer zich bewust is geworden van de aanwezigheid van de dubbelganger is er geen ontsnappen mogelijk aan het *Unheimliche*. Nathanaels blik op de externe wereld is zodanig vertroebeld door de dubbelgangers van de zandman dat hij niet meer in staat zal zijn bovenstaande vraag te beantwoorden. Het verontrustende omvat een voortdurende twijfel aan het geen men ziet en zodanig een voortdurende twijfel aan de eigen identiteit.

De zandman wordt in het verhaal voorgesteld als een kwade man die naar kinderen toe komt als ze niet naar bed willen om ze dan zand in de ogen te strooien zodat deze bloederig uit hun kassen springen.⁴² Op bepaalde avonden spoorde Nathanaels moeder haar kinderen aan om vroeg naar bed te gaan met de waarschuwing: de zandman komt. En inderdaad hoort het jongetje dan steeds de zware voetstap van een bezoeker. Hier vindt de illusoire verdubbeling als plaats: de geheimzinnige bezoeker, Coppelius, wordt de fysieke dubbelganger van de boeman uit het bakersprookje en wordt bevestigd en gevoed door de angst van het kind. Het jongetje is geobsedeerd door het verhaal en de invloed ervan op zijn denken en ‘zien’ is enorm. Hoewel Nathanael *an sich* reeds te oud en te verstandig is om in zulke verhaaltjes te geloven, toch beklijft in hem de angst voor deze figuur. Wanneer zijn vader op mysterieuze wijze om het leven komt zal Nathanael ‘de zandman’ verantwoordelijk houden. Deze gebeurtenis wakkert nog meer zijn angst, maar ook zijn waanzin aan. Vanaf dat ogenblik zal hij zijn hele leven lang geloven dat ‘de zandman’ - of beter gezegd de illusoire dubbelganger ervan – hem voortdurend achtervolgt doorheen verschillende gedaantes. Er treed in Nathanaels geest een voortdurende verdubbeling plaats waarin de angst voor de boeman uit het bakersprookje wordt geprojecteerd op externe personages. Hij is er tevens van overtuigd dat deze kwaadwillige alter ego’s er op uit zijn hem te kwellen tot een staat van waanzin. Uiteindelijk zal, staande op een kerktoren, zijn aandacht getrokken worden door een zonderlinge figuur die over straat loopt. Door zijn verrekijker bekeken is hij ervan overtuigd dat het opnieuw gaat om een dubbelganger van ‘de zandman’. Hij wordt opnieuw door angst

⁴² Hoffmann, E.T.A., Klaas Vaak en andere verhalen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004, p. 47.

en waanzin gegrepen, klautert over de borstwering en stort zich in de diepte. Met verbrijzeld hoofd ligt hij op het plaveisel, maar de zandman is natuurlijk al weer verdwenen.⁴³

Vooraf vroege cultuurhistorische ervaringen keren metaforisch terug binnen de dubbelganger. De kern van het verontrustende is voor Freud het nagaan of *'datgene wat overwonnen en eigenlijk ongeloofwaardig is, toch niet reëel mogelijk is.'*⁴⁴ De basis is de twijfel die de tweeslachtigheid van de menselijke psyche weerspiegelt. Elke innerlijke activiteit is gekoppeld aan enerzijds het bewuste en anderzijds het onbewuste waardoor er voortdurend twee waarheden met elkaar concurreren. Het mag dan ook niet verbazen dat Freud meer nadruk legt op de onbewuste waarheid die Von Der Thusen definieert als *'het geloof in de almacht van de wens en de bovennatuurlijke sturing van het leven.'*⁴⁵ Freud pogde met zijn essay enerzijds het Unheimliche te onderwerpen aan een vaste betekenis en anderzijds ons te onderrichten over de psychoanalyse die hierbij gepaard ging. Het lijkt alsof voor hem het *Unheimliche* niet meer was dan de opschorting van de grenzen tussen realiteit en fantasie. Aangezien het *Unheimliche* het echter veel meer moet hebben van de dualiteit in onszelf en dus van persoonlijke interpretatie, maakt dat zijn definitie van dé kenmerken van het verontrustende nooit volledig kan zijn. Sterker nog; op een bepaalde manier is zijn essay zelf *Unheimlich*. *'(...) "The Uncanny" itself seems uncanny in the sense that it keeps doing different things not only to the reader, but also to itself. (...) the uncanny as a readingeffect, continually open to being re-read but re-read always strangely differently.'*⁴⁶

1.4 Het Unheimliche als leeseffect

Thematisch gezien is de figuur van de dubbelganger zeer ambigu – omdat deze de verpersoonlijking is van de onvolmaakte persoonlijkheid van de protagonist – maar de lezer dient ook lexicaal te onderscheiden wat droom en realiteit is binnen de fictie. De lezer kijkt door de ogen van de waanzinnige protagonist en kijkt dan op diens manier naar de buitenwereld. *'Rhetorically duality implies that to read the/as double is always to remain doubtful of what writing signifies.'*⁴⁷

⁴³ Hoffmann, E.T.A., a.w., p. 88.

⁴⁴ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 82.

⁴⁵ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p.82.

⁴⁶ Royle, Nicholas, a.w., p. 9.

⁴⁷ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 6.

Niettemin bevat deze fantastische literatuur ook een grote paradox: hun auteurs waren tevens kinderen van het toen heersende verlichte bewustzijn. De meeste onder hen waren moderne stedelijke intellectuelen die zich weliswaar verdiepten in de ‘nachtkant’ van het menselijke ziel als verzet tegen het strakke denkkader van de Verlichting – meer hierover in het volgende hoofdstuk – maar die het verdrongene ook terug opdiepten in het teken van literairexperiment. Zo schuwden zij niet voor overdrijving en pastiche en hieruit ontwikkelden ze nieuwe schrijfprocédés. De angst, de huivering en de mythisch magische verbeelding werden hier instrumenten voor taal- en verhaalexperimenten.

Freud benadrukte ook dat de lineaire kwaliteit van een *Unheimliche* vertelling toe te schrijven was aan de specifieke verteltechniek. ‘*Der Sandmann*’ toont aan dat het verontrustende een leeseffect is, een product van een specifiek schrijfprocédé en niet eenvoudigweg een thema aanwezig in het verhaal. ‘*It’s the form of the narrative which plays the role in the production of uncanny effects.*’⁴⁸ Het *Unheimliche* ontwikkelt zich doorheen dit procédé als een ‘bovennatuurlijk’ en ‘spookachtig’ gevoel dat optreedt doorheen het lezen. Zodoende zal Hoffmann ook duidelijk laten blijken dat het verontrustende zich ook bloot geeft in andere extreme zintuiglijke ervaringen en dan vooral in het akoestische en het vocale. Zo is de komst van de ‘zandman’ eerst en vooral iets dat in auditieve indrukken wordt ervaren. Er wordt zeer vaak ingegaan op het angstaanjagende geluid – en het effect van deze op het kind – van de zware laarzen van Coppelius op de trap. Geluiden die steeds dichterbij komen. De kracht van het *Unheimliche* zit hem dus ook in de weerzinwekkende ambiguïteit van wat de verteltechniek doet anticiperen en het macabere effect hiervan op de zintuigen.

We maken even een sprong naar de twintigste eeuw waarin de verdubbeling als verteltechniek, en de bijhorende ambiguïteit in betekenisgeving, uitgebreid werd onderzocht in Derrida’s discussie over mimesis in taal en schrijven. Op die manier willen we beklemtonen dat verdubbeling veel meer is dan een eigenschap van het genre van de fantastische literatuur: het is een fundamentele eigenschap van alle schrijfsels.

⁴⁸ Royle, Nicholas, a.w., p. 44.

Derrida stelde het als volgt: wat mimesis tot doel heeft – ‘*adequation between a presence and a representation*’⁴⁹ – leidt nooit tot enige ‘waarheid’. Als er enige betekenis schuilt in literatuur, dan zit deze in de handeling van het schrijven zelf en niet in het externe eindresultaat. Het is ook vanuit deze opvatting dat we de literaire productie van de Romantiek moeten bekijken: niet de verhalen zelf, maar de metaforische onderhuidse betekenis die zowel het verhaal als ook de functie van de dubbelganger definiëren zijn van groter belang. Hierover later meer. Zodoende is betekenis enkel een mogelijkheid en nooit iets definitiefs.⁵⁰ Niet toevallig noemt Derrida zijn essay ‘*The Double Session*’. Aansluitend op deze visie introduceert Derrida het concept van de ‘*Hymen*’ dat merkwaardig genoeg op dezelfde theoretische manier wordt verklaard als de dubbelganger:

‘Hymen’ (a word, indeed the only word, that reminds us that what is in question is a ‘supreme spasm’) is first of all a sign of fusion, the consummation of a marriage, the identification of two beings, the confusion between the two. Between the two, there is no longer difference but identity. Within this fusion, there is no longer any distance between desire (the awaiting of a full presence designed to fulfill it, to carry it out) and no longer any difference between desire and satisfaction. It is not only the difference between difference and nondifference. Nonpresence, the gaping void of desire, and presence, the fullness of enjoyment, amount to the same. By the same token, there is no longer any textual difference between the image and the thing, the empty signifier and the full signified, the imitator and the imitated, etc. But it does not follow, by virtue of this hymen of confusion, that there is now only one term, a single one of the differends. It does not follow that what remains is thus the fullness of the signified, the imitated, or the thing itself, simply present in person. It is the difference between the two terms that is no longer functional. The confusion or consummation of this hymen eliminates the spatial heterogeneity of the two poles in the ‘supreme spasm’, the moment of dying laughing.⁵¹

Derrida’s ‘*Hymen*’ plaatst het dubbelgangersmotief zowel op retorisch als op thematisch vlak. De literaire dubbelganger suggereert zowel een breuk, een fusie als een consummatie van het eigen Ik. Anders gezegd: als de dubbelganger staat voor een onvolledigheid van de eigen persoonlijkheid, dan is de dubbelganger nooit of de volledige Andere of de exacte kopie van het eigen Ik. Een opvatting die duidelijk haaks staat op de traditionele, eerder aangehaalde definiëring van de dubbelganger. De dubbelganger is hier niet iets louter externs, maar maakt deel uit van de innerlijkheid van de protagonist. Verdrongen verlangens worden gezocht in het eigen Ik. ‘*As such, desire is not located in an alter-ego, but*

⁴⁹ Derrida, Jacques, ‘The Double Session’ in *Dissemination* (1981), vertaling en met introductie van Barbara Johnson, Lodon/New York: Continuum, 2004, p. 218.

⁵⁰ Derrida, Jacques, a.w., p. 218.

⁵¹ Derrida, Jacques, a.w., p. 220.

*within the ego itself, which now functions as both the locus of desire and satisfaction, presence and nonpresence.*⁵² Ook op retorisch vlak is deze opvatting van toepassing en staat de verdubbeling in taal voor zowel de nabootsing als de ontkenning van betekenis.

De verdubbeling die eigen is aan het schrijfproces zelf wordt binnen postmoderne fictie extra beklemtoond. Paul Gordon gebruikt hiervoor de term ‘*critical double*’, een term die de dubbelganger ziet ‘*as a model of the way all rhetorical and poetical works construct and destruct – de-construct – their own meaning.*’⁵³ Deze opvatting stelt zich vragen over de oorsprong en de grenzen van het creatieve proces en van de tekst zelf. Hier wordt de conventionele aanpak van de psychoanalyse achterwege gelaten. Hier worden niet enkel de personages onderzocht in functie van het dubbelgangersmotief, maar het schrijfproces *an sich*. Barthes’ werk ‘*The Death of the Author*’ (1977) geeft een autonoom statuut aan de tekst, los van de auteur. Dit geeft de mogelijkheid tot zeer diverse leesinterpretaties waardoor eerder verscheidenheid dan verdubbeling centraal komt te staan.⁵⁴ De psychoanalytische aanpak – die enkel focust op de personages – is hiervoor onvoldoende en misschien zelfs ontoepasbaar aangezien het hier gaat om een verdubbeling van betekenis én van persoonlijkheid. ‘*The way all literary texts utilize structures of meaning to deny the very structures of meaning on which they are based.*’⁵⁵

⁵² Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 6.

⁵³ Gordon, Paul, The Critical Double: Figurative Meaning in Aesthetic Discourse, Tuscaloosa/London: The Univ. of Alabama, 1995, p. 12.

⁵⁴ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 4.

⁵⁵ Gordon, Paul, a.w., p. 12.

1.5 Het *Unheimliche* als reactie op de Verlichting

Deze desoriëntatie in betekenisgeving kon weliswaar pas ontstaan door definitief getrokken scheidslijnen tussen het reële en het transcendente. Deze afbakening gebeurde in de achttiende eeuw in de stroming van de ‘Verlichting’ waarin de mengeling tussen het werkelijke en het mythische werd vervangen door waarschijnlijkheid en wetmatigheid. Verwantschap, transparantie en vergelijkbaarheid gingen primeren boven vreemdheid en illusie.⁵⁶ Men hecht geen geloof meer aan bovennatuurlijke gebeurtenissen en wonderen. Men verdringt binnen dit denken de onoverzichtelijke aspecten van de menselijke psyche. De verlichtingsliteratuur kende niettemin wel uiting van gevoel – ze stond in verbinding met het Sentimentalisme – maar het ontbrak haar aan de erkenning van het volledige spectrum van menselijke emoties. Het nieuwe, verlichte bewustzijn liet auteurs niet meer toe – zoals het in de traditionele mythische en cyclische vertelling gaat – de tijd op te heven en het bovennatuurlijke zomaar aanwezig te stellen. Men kon niet anders dan zijn protagonist in een door wetmatigheid en waarschijnlijkheid bepaalde historische wereld te plaatsen. Een maatschappelijke houding die onderhuids zal blijven aanwakkeren en die in het Modernisme een zeer cruciale rol zal spelen in de herinterpretatie van het dubbelgangersmotief.

Het is de ontwikkeling van het genre van de *Unheimliche* vertelling die duidelijk maakte dat de Verlichting het palet aan menselijke driften niet volledig erkend: er is een verdringing van primaire en collectief aanwezige agressieve, seksuele excessen. Deze gevoelens bestaan wel, maar leiden een verdrongen onderaards leven vol begeerte en angst. Wat verdreven wordt keert echter altijd terug: ‘(...) *it is inseparable from an apprehension of something that should have remained secret.*’⁵⁷ De dubbelganger vormt hiervan de verpersoonlijking: de manifestatie van de niet erkende kant van het menselijke gevoel. Vandaar dat het *Unheimliche* het terrein is van de regressie: de herhaling van het verleden en de ‘wedergeboorte’. De Romantische fantastische literatuur stelt dit specifieke dubbelgangersmotief centraal zodoende in conflict te treden met de moderne tijdsopvatting.

Altijd zal op een gegeven moment de handeling in het verhaal ontsporen en zal de verteller zijn perspectief afstaan aan een door angst bevangen personage. Het verdrongene leeft onderhuids verder en keert op een bepaald moment terug als het angstaanjagende. Het

⁵⁶ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 78-79.

⁵⁷ Royle, Nicholas, a.w., p. 2.

gaat hem dus steeds om een innerlijke crisis van de personages waarbij de terugkeer van het verdrongene doorheen de dubbelganger enerzijds zorgt voor het verdwijnen van de grenzen tussen realiteit en droom – ‘(...) *a strangeness of framing and borders*’⁵⁸ – en in het verlengde hiervan ‘(...) *a feeling that happens only to one self, within oneself, but that is never one’s “own” (...) a foreign body within oneself, the experience of oneself as a foreign body, the very estrangement of inner silence and solitude.*’⁵⁹ Het *Unheimliche* slaat dus op de onopgeloste dualiteit tussen het bewuste en het onbewuste binnen het individu. In functie van de opflakking van het verdrongene wordt binnen de Duitse Romantiek vooral de nadruk gelegd op de receptieve, ontvankelijke houding van de helden ten aanzien van het bovennatuurlijke, het illusoire en morbide karakter van het alter ego. Mooi voorbeeld zijn Clara en Nathanael uit ‘*Der Sandmann*’ van Hoffmann: Clara belichaamt de Verlichte rationaliteit, die met een heldere, maar ook afkeurende blik haar geliefde ziet wegwijnen in zijn gekwelde geest. Nathanael staat daarentegen voor het waanzinnige slachtoffer van een jeugdtrauma – gevoed door de fictieve figuur van de zandman. De voortdurende, illusoire verdubbeling van de boeman en de bijhorende angst zorgen ervoor dat Nathanael realiteit niet meer van droom kan onderscheiden. Zodanig zien we de toenmalige heersende frustraties aan het licht komen. Romantische fantastische auteurs legden duidelijk de klemtoon op de frustrerende onbeslisbaarheid die uit twee tegengestelde betekenisgevingen komt: enerzijds is er de sfeer van het vertrouwde, het behaaglijke van de Verlichting en anderzijds de sfeer van het geheime, dreigende en verborgene dat zich ontwikkelde als reactie tegen en vanuit de Verlichting. In het verlengde van Schelling zal Freud stellen ‘*Het Unheimliche is die vorm van het angstaanjagende, die teruggaat op het van ouds bekende, op wat allang vertrouwd is.*’⁶⁰

Aansluitend op het thema van de regressie vinden we ook het thema van de substitutie dat zorgt voor de ontwikkeling van de dieptestructuur van de *Unheimliche* vertelling. Dit substitutie- of vervangingsproces staat ondermeer centraal bij Ludwig Tieck en E.T.A. Hoffmann. Het proces bestaat erin dat binnen de ontwikkeling van het verhaal bepaalde personages, gebeurtenissen en andere elementen steeds opnieuw verdubbeld en herhaald worden. In essentie gaat het om het herhalen en het vernieuwen van trauma’s. De personages blijken nooit volledig in staat het verleden los te laten. Het substitutieproces *an sich* – los van

⁵⁸ Royle, Nicholas, a.w., p. 2.

⁵⁹ Royle, Nicholas, a.w., p. 2-3.

⁶⁰ Freud, Sigmund, a.w., p. 159.

haar rol binnen de ontwikkeling van verontrustende – is vooruitwijzend. ‘*Het vervangen van idealen en voorbeeldfiguren door nieuwe behoort tot het leven, maar dit proces kan alleen maar slagen als het vergeten lukt.*’⁶¹ Het substituut kan enkel iets nieuws in de bestaande structuur brengen als de binding met het oude verbroken wordt. Maar resoluut breken met het verleden is nu juist datgene waar de protagonisten van de *Gothic Novel* niet in slagen.

Het *Unheimliche* ontwikkelt zich duidelijk vanuit het domein van de regressie of de terugkeer van een vroegere herinnering. Het gaat hem op dit niveau in de vertelling dan ook nooit om een echte vernieuwing: de dubbelgangers, alter ego’s, spoken en andere transcendente figuren zijn allen in elkaar overvloeiende vormen van dezelfde krachten die steeds opnieuw verwijzen naar (jeugd)trauma’s, verdrongen verlangens en/of de onmogelijkheid met zichzelf te leven. Op het moment dat de protagonist wordt geconfronteerd met de herinnering, met de substitutie en dus met dubbelganger treedt het *Unheimliche* op. Door zich in te laten met het verdrongene pleegt het personage verraad op de progressieve aard van de substitutie. Perfecte voorbeelden zijn Bertha in Tiecks ‘*Der Blonde Eckbest*’ (1797) en Nathanael in Hoffmanns ‘*Der Sandmann*’ (1816). Door het niet kunnen verwerken van het verdrongene, door deze onbewust te laten broeden en evolueren in zijn innerlijke, raken voor het slachtoffer de grenzen tussen fictie en realiteit vermengd. ‘*The uncanny is the unsettling of itself.*’⁶²

Binnen deze waanzinnigheid ontwikkelt zich in de hoofdpersonages een extreme vorm van doodsdrift of *Todesstriebe* – symbolisch voorgesteld door het reeds aangehaalde ‘afgrond’-motief. Het beeld van de afgrond doet zowel dienst als concretisering en als metafoor van de protagonisten dreigende zelfvernietiging. Deze extreme drang naar de dood neemt soms hilarische en komische wendingen. Hoe waanzinnig de personages soms mogen zijn, de metaforische overdrijvingen in de *Gothic Novel* zorgen vaak hier en daar voor een komische noot. Zo ook in Hoffmann’s ‘*Der Sandmann*’ waarin de auteur de automaat Olympia gebruikt om de spot te drijven met Nathanaels innerlijke seksuele driften en zijn opvattingen over de ideale vrouw. Fantastische literatuur is grappig op een meerduidige, ondefinieerbare wijze. Wel is het duidelijk dat het aanhalen van de dubbelganger, de verdrongen angsten steeds in functie staat van zowel het bespotten van als het zich afzetten tegen de Verlichting. Deze auteurs laten een fel protest horen: zij verzetten zich tegen de

⁶¹ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 85.

⁶² Royle, Nicholas, a.w., p. 3.

overmoed van de Verlichting die stelde dat alle verschijnselen van de wereld principieel verklaarbaar zouden. Een opvatting die gretig werd ondersteund door de opkomende wetenschap. Het is juist het ‘onbevattelijke’ en de ‘zoektocht naar het vreemde’ die voor deze fantastische auteurs centraal zal staan.⁶³ Hun specifieke schrijftechnieken stonden in functie van het oprakelen van innerlijke angsten en fantasieën die door het strakke denkkader van die periode werden onderdrukt.

De *Unheimliche* waarheid is deze die wordt bevestigd door het onbewuste; gevoed door de getourmenteerde innerlijke blik. In het geval van Nathanael is dat dat Coppelius de dubbelganger is van de boeman uit het sprookje. Deze onbewuste bevestiging van feiten is de oorzaak van de ‘blindheid’ van de personages. Er is een misleiding van het werkelijke oog door het innerlijke oog; gestimuleerd door de verdrongen trauma’s.

⁶³ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 98-100.

2. DE DUITSE ROMANTIEK

Van Frankenstein en zijn monster, over Peter Schlemihl en zijn schaduw, tot Dorian Gray en zijn portret; al deze personages illustreren de hartstocht van de Romantici voor de schaduwzijde van het individu. Het alter ego staat steeds voor de verborgen en verdrongen kanten van de mens waarin de creatieve en transcendente krachten huizen. *'In the branch of romantic writing known as the Gothic, the double has been heavily exploited for its multifarious possibilities in foregrounding the subject wrecked by opposing but equally compelling forces.'*⁶⁴ Deze onderhuidse driften zijn – zoals in het vorige hoofdstuk reeds aangehaald – hoofdzakelijk verbonden met het duivelse en zijn dusdanig gekoppeld aan de dood, het illusoire, het vernietigende, het waanzinnige en alle andere tragische kenmerken van het verontrustende. In de zoektocht en het smachten naar de transcendentie wordt het in de Romantische *Gothic Novel* steeds onduidelijk waar zedigheid eindigt en kwaadaardigheid begint. Angst is zodoende altijd de metgezel van de held(in).

Het Duitse Romantisme is verantwoordelijk voor het benadrukken van de tragische en fatale weerklank van het dubbelgangersmotief. De degradatie van de religie in het achttiende-eeuwse Europa en de opkomst van de wetenschap, gekoppeld aan de ontwikkeling van de psychoanalyse, waren verantwoordelijk voor een herinterpretatie van de literaire dubbelganger. Vooral Freuds baanbrekende inzichten van de menselijke persoonlijkheid waren van cruciale invloed. De dubbelganger wordt, als de verpersoonlijking van het verdrongene, de innerlijke vijand die moet worden bestreden en vervolgens vernietigd. Hij is een schaduwachtige Andere die huist in de psyche en die dreigt de standvastigheid en coherentie van het individu te vernietigen.⁶⁵ Hier ontwikkelde zich onderhuids reeds de opvatting van de dubbelganger een 'duellerende Ik'. Voor deze zowel verontrustte als verwarde schrijvers was ook dit denkbild een uiting van de toenmalige vertwijfelde emotionaliteit. De algemene overtuiging dat het echte leven ergens anders ligt, dat de wereld tweevoudig is en dat we slechts de schijn hiervan opvangen in onze dagelijkse realiteit, vinden we steeds opnieuw aan de basis van de werken van Richter, von Chamisso, Hoffmann en anderen.

⁶⁴ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 2.

⁶⁵ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 3.

2.1. Plato of de klassieke grondslag van de Romantiek

De opvatting dat het ‘echte’ leven niet aanwezig is in onze externe, waarneembare materiële wereld gaat terug op de grondgedachte van de allegorie van de grot van Plato (428 v.Chr.-347 v.Chr.). De passage bevindt zich in ‘*Politeia*’ (VII 514A-520A) en doet opvattingen uit de doeken over het mens-zijn en hoe de menselijke psyche in relatie staat tot de realiteit. Niet zozeer de allegorie zelf, maar kennisleer die er de basis van vormt blijft in de Romantiek van groot belang. Plato was ervan overtuigd dat alles in de zichtbare, materiële wereld slechts een vergankelijke kopie was van een ideale, immateriële vorm die bestaat buiten ruimte en tijd. Hier geldt een geloof in abstracte, perfecte en wiskundige entiteiten die het wezen vormen van de dingen en de kosmos doortrekken. De perfecte wereld is dus niet zintuiglijk waarneembaar. Zo ontstond de opvatting dat de oppervlakkige alledaagse werkelijkheid chaotisch is. Plato vult hierbij aan dat ook het individu onderhevig is aan deze dualiteit. Enerzijds is er ons lichaam dat waarneembaar is in tijd en ruimte. Binnen deze wereld van de zintuigen is bijgevolg niets perfect. Anderzijds is er onze immateriële, tijdloze en onvergankelijke ziel. Daarmee is onze ziel onze permanente vorm die onderdeel uitmaakt van de wereld der abstracties. Het levensdoel van een intelligent mens was dan ook trachten de chaos van de oppervlakte te doorgronden om zo door te dringen tot de eigenlijke realiteit. Of anders gesteld: trachten het lichaam te ontstijgen om zo tot de innerlijke kern van het Ik te komen.

Het is opmerkelijk te zien dat Plato’s opvatting een inspiratie is die, hoe men het ook draait of keert, aan de basis ligt van de fantastische literatuur van de Romantiek tot vandaag. Aan de basis van het illusoire, dodelijke of chaotische karakter van de dubbelganger ligt altijd de opvatting dat de externe wereld niet de echte is. De buitenwereld wordt ervaren doorheen de psychologische gekweldheid van het slachtoffer. Anders gezegd: de buitenwereld wordt ervaren doorheen de identiteitscrisis en dus doorheen de dubbelganger waardoor de externe wereld steeds (schijnbaar) vijandig lijkt. Het vluchten naar de innerlijke versie van de werkelijkheid, de innerlijke invulling van de werkelijkheid wordt op die manier een garantie voor veiligheid.

Zo goed als alle Duitse Romantici behandelen het thema. Ook Tieck, Novalis en Heine geven gehoor aan het leidmotief dat de wereld slechts een product is van de menselijke

psyche in dialoog met zichzelf.⁶⁶ Hieruit is het vervreemdingsgevoel afkomstig dat al deze melancholische geesten zal kwellen. Of de Romantische dubbelganger nu een externe verpersoonlijking is van de angst voor het eigen Ik of verdrongen verlangens/trauma's, altijd is er totale vereenzaming en vervreemding tot de externe wereld merkbaar. Deze schrijvers stonden in de wereld zonder er ooit volledig deel van uit te maken.

2.2. De Doppelgänger

Jean-Paul Richter zal, geobsedeerd door de kwellende gedachte van de meervoudige persoonlijkheid, in 1796 de term '*Doppelgänger*' bedenken. Bekrachtigd door de hele Romantische beweging betekent de term letterlijk 'de reisgenoot, diegene die mee naast je loopt op je pad' of in de definitie van Richter '*So heissen Leute, die sich selbst sehen*' – de manier waarop het individu zichzelf ziet.⁶⁷ Al in de zeventiende eeuw vinden we deze opvatting over de dubbelganger terug. In Robert Kirks '*The Secret Commonwealth*' (1691) vinden we een gelijkaardige definiëring terug. Als expert in elfjes geloofde hij zeer sterk in de dubbelganger. Iedereen had volgens hem een '*fairy counterpart*'.

*They call this reflex-man a ... co-walker, every way like the man as a twin-brother and companion, haunting him as his shadow and is often seen and known among men both before and after the original is dead (...) This Copy, Echo, or living picture, goes at last to his own herd. It accompanied that person so long and frequently, for ends best known to itself, whether to guard him from the secret assaults of some of its own folks, or only as a sportful ape to counterfeit all his actions.*⁶⁸

Deze vaak ongewenste compagnon wordt '*le Horla*' bij Maupassant en '*el otro*' bij Borges. Individuen die zichzelf extern aanschouwen in een identieke, fysieke Andere zijn meestal verdoemd. De reden hiervoor ligt in het verlengde van oude fatale mythoreligieuze opvattingen over de Narcissusmythe: zichzelf aanschouwen suggereert dat de ziel het lichaam heeft verlaten. Deze huist dan in de aankomende dood van het betreffende individu.⁶⁹ Ook Crook bevestigt deze opvatting: '*The concept of the Double, then, results when this inner being has in fact made its escape and exists without.*'⁷⁰ Dat het thema zeer populair werd bij Romantische schrijvers bewijzen de vele verdoemde en tragische helden die het genre

⁶⁶ Richter, Anne, a.w., p. 12.

⁶⁷ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 5.

⁶⁸ Kirk, Robert, *Secret Commonwealth*, Hunter: Occult Laboratory, 1691, p. 80.

⁶⁹ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 5.

⁷⁰ Crook, Eugene, a.w., p. 7.

kenmerken. De *Doppelgänger* staat voor de angst voor het eigen Ik, waardoor de psychologische dualiteit van het eigen 'zijn' in de belangstelling kwam te staan.

De term 'alter ego' werd eveneens in deze periode ontwikkeld en is een product van de opkomende psychoanalyse. '*Within the self-as-ego, is secretly lodged an alter-ego*'.⁷¹ Dit alter ego staat voor verdrongen en vergeten verlangens die opgekropt zijn gebleven in het onderbewuste en die plotseling weer worden aangewakkerd door een bepaalde gebeurtenis. Op onverwachte ogenblikken komt het verdrongene weer aan de oppervlakte in de gestalte van het alter ego dat poogt de standvastigheid van de protagonist neer te halen. '(...) *interrogations of the double deploying a psychoanalytical perspective tend to concentrate primarily on "characters" or "personas" of a literary work.*'⁷² Op basis van zulke ideeën – en een reeds aangehaalde toepassing van deze op '*Der Sandmann*' – ontwikkelde Freud zijn theorie van het *Unheimliche*. Een theorie die van fundamenteel belang is geworden in het interpreteren van de dubbelganger.

2.3. Adalbert von Chamisso

Het was uiteindelijk Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Bocourt, 'Adalbert von Chamisso', (1781-1838) die voor de internationale bekendheid van het dubbelgangersmotief zorgde. Hij werd geboren op het slot Boncourt in de Champagne, maar vluchtte in 1794 met zijn familie naar Pruisen voor de Franse Revolutie. Hij leerde er zeer snel Duits en begon te schrijven aan verschillende vertellingen en sprookjes. Zijn '*Peter Schlemihls Wundersame Geschichte*' (1814) is een herinterpretatie van de Narcissusproblematiek en kende een enorm succes bij een zeer divers publiek. De vertelling is zowel diep als eenvoudig, grappig als ernstig. Op het eerste gezicht betekent het verhaal absoluut niets en brengt het louter vermaak. We ontmaskeren echter zeer snel de typische zelfironie van het Duitse Romantisme: een nood om alle sporen opzettelijk te verdraaien opdat het oprakelen van het onbewuste zou primeren. De echte doelstelling van de tekst blijft geheim. Het verhaal van von Chamisso gaat als volgt: een man verkoopt zijn schaduw aan een kleine, donkere gedaante – Dr. Scapinelli – in ruil voor enorme rijkdom. De protagonist verliest hierdoor zijn sociale identiteit en wordt voorwerp van spot en schande. De duivel stelt hem voor zijn schaduw in te ruilen voor zijn ziel, maar Schlemihl weigert en aanvaardt zijn gesteldheid van schaduwloos individu. Hij ziet

⁷¹ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 5.

⁷² Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 4.

af van zijn bedrieglijke dubbelganger door voortaan als kluizenaar te leven, ver weg van alles en iedereen.⁷³

De vertelling lijkt naïef en grappig, maar dit is slechts schijn. De symbolische betekenis van de schaduw toont de verbitterde, Faustiaanse keuzes die Schlemihl moet maken: de bedrieglijke dubbelganger herwinnen en zielloos leven of schaduwloos ronddwalen op naar het echte leven? We merken enerzijds meteen de innerlijke tweestrijdigheid van het Duitse Romantisme op: zielloos leven naar het strakke denkkader van de Verlichting of in contact treden met het volle spectrum van het leven? De verloren schaduw is zodoende een metafoor voor het verlangen naar het voltallige leven, steeds veraf en ongrijpbaar. Anderzijds staat ook hier de keuze tussen leven en dood centraal.

Door de pathografische waarde die de dubbelganger eigen is krijgt het verhaal de weerklank van een *Bildungsroman*: de roman van de leertijd die de initiatie van de jongeling in het leven als doel heeft. Schlemihl wordt geconfronteerd met de zin van het leven, met kennis en wijsheid. De diepere symboliek is wel altijd tussen de lijnen door te lezen. Met bedrevenheid weet von Chamisso onder de oppervlakkige lichtheid van het verhaal een zeer ernstige, diepgaande problematiek te plaatsen. Binnen deze opvatting zien we dat de verwijzing naar de *Bildungsroman* in de Romantiek sterk op de voorgrond zal komen te staan: de dubbelganger als verpersoonlijking van de innerlijke zoektocht naar het Ik in de externe wereld.

Ook de naam ‘*Schlemihl*’ is niet toevallig gekozen. Deze gaat terug op een Joods personage: een klein en dolend mannetje, overmand door een bestaan dat hem voorbij loopt.⁷⁴ Hoewel hij zijn Franse afkomst nooit verloochende, stapte von Chamisso resoluut over op de Duitse taal. De schaduw uit de vertelling zou dus op von Chamisso’s eigen identiteit kunnen slaan. Hij was soms Fransman, soms Duitser, maar altijd slechts een flauw afkooksel van de twee. Vandaag zijn het zelfstandig naamwoord ‘schlemiel’ – slappeling en/of pechvogel – en het bijvoeglijk naamwoord ‘schlemielig’ – klungelig/slungelachtig – een vanzelfsprekendheid geworden in de Nederlandse taal.

⁷³ Richter, Anne, a.w., p. 13.

⁷⁴ Richter, Anne, a.w., p. 13.

Doorheen een ik-verteller geeft Chamisso het verhaal een persoonlijke en realistische toets. Ook de levensweg van Schlemihl vertoont zeer duidelijke gelijkenissen met deze van de schrijver zelf. De samenloop was zo treffend dat deze werd vastgesteld door zijn naaste omgeving die spontaan en plagend von Chamisso ‘*Schlemihl*’ begon te noemen.⁷⁵ Het verhaal heeft een zeer aankondigend en waarschuwend karakter: Peter Schlemihl leeft vooruit op het leven dat later dat van zijn schepper zal zijn. Net als zijn creatie wist von Chamisso maar al te goed wat het was om in misverstand en eenzaamheid te leven en dus besloot hij – eens dit verhaal neergeschreven – om de wereld op zijn eentje te gaan verkennen.

2.4. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Zich inspirerend op de figuur van Schlemihl, wordt E.T.A. Hoffmann (1776-1822) de grootste navolger van von Chamisso. Zijn ‘*Die Abenteuer der Silvester-Nacht*’ (1815) en ‘*Die Elixiere Des Teufels*’ (1816) nemen het thema van von Chamisso’s vertelling over, maar behandelen het op een meer obsessieve manier: ‘(...) Hoffmann took up the plot of the stolen shadow-soul, and in a highly bizarre, dark, and shivery mood, intensified the threat of insanity implied in the doppelgänger plot.’⁷⁶ In het verhaal van 1815 wordt Peter Schlemihl ingezet als personage, schaduwloos welteverstaan. Eigen aan Hoffmann is de dramatische kracht waarmee hij steeds opnieuw, aan de hand van een (reeds aangehaalde) eigen schrijfstijl en in verschillende verhaallijnen, de dubbelganger integreerde in zijn werk. De illusie, de weerspiegeling wordt werkelijkheid, een *vera icon*, waarin een deel van de eigenheid van de protagonist en schuilt. In ‘*De avonturen in de oudejaarsnacht*’ vinden we een mooi voorbeeld:

In de loop van het gesprek (...) kwam een talentvolle jonge kunstenaar ter sprake die Philipp heette, en een portret van een prinses dat hij had voltooid met een intense liefde en een verlangen naar het hoogste die de vroomheid van de opdrachtgeefster bij hem moest hebben opgewekt. ‘Een sprekende gelijkenis en toch geen portret maar een getrouw beeld,’ zei de lange man. ‘Zo getrouw,’ zei ik, ‘dat je bijna kon zeggen dat het van een spiegel gestolen was.’⁷⁷

Hieraan dankt hij zijn statuut van aartsvader van de fantastische vertelling. Alle latere beoefenaars van het genre – Poe, Wilde, Dostojevski, Hawthorne enzovoort – hebben veel aan

⁷⁵ Richter, Anne, a.w., p. 13.

⁷⁶ Warner, Marina, a.w., p. 181-182.

⁷⁷ Hoffmann, E.T.A., a.w., p. 18.

hem te danken. Hij slaagde er als geen ander in om het fantastische in te bedden in het alledaagse. Daarom maken zijn verhalen ook nooit een vrijblijvende indruk: hoe irreëel het gebeurde ook is, het gaat ons altijd persoonlijk aan. Het dubbelgangersmotief gaat dwars door zijn hele oeuvre, in alle mogelijke vormen en gedaanten. Overal wordt de verdubbeling een tragisch doorleefd drama. Hier maakt het oppervlakkige gevoel van lichtheid en humor, dat nog bij von Chamisso aanwezig was, plaats voor een zeer dwingende vervreemding. Het waanzinnige gedrag van de protagonist openbaart altijd de innerlijke ‘echte’ realiteit waarin het personage zich bevindt. Men herkent ook steeds persoonlijke obsessies van de schrijver zoals de steeds terugkerende idee van een mysterieuze samenhang tussen de dood, de schoonheid en de liefde.⁷⁸

Hoffmann was een dagdromer; op ziekelijke wijze in zichzelf gekeerd en hij gaf op die manier gestalte aan de mythe van de ‘waanzinnige verteller’. Zijn hele leven lang zal hij lijden onder een kwellende angst ‘*d’être vidé de lui-même, de n’être plus personne.*’⁷⁹ Hij slaagde er niet in één te worden met de realiteit en leefde met de voortdurende angst een schaduw van zichzelf te worden. Vandaar zijn escapisme naar de illusie: Hoffmann verkeerde in een permanente dronken roes waarin hij passief de hallucinaties onderging. Net als zijn protagonist leefde deze schrijver in een constante *Unheimliche* staat waarin realiteit en illusie elkaar aanvulden. Deze innerlijke verdubbeling leidde tot de creatie van imaginaire dubbelgangers in zijn werk: leven bij volmacht doorheen de fictieve *Doppelgänger*. Het illusoire en traumatiserende alter ego hitst de verborgen verlangens van het (sociale) slachtoffer op. Het slachtoffer zijnde zowel de protagonist als de auteur. Zijn werk is dan ook grotendeels een poëtische transfiguratie van persoonlijke herinneringen. De evolutie van Hoffmanns mentale toestand kon metaforisch worden bepaald aan de hand van de toestand van zijn personages: meer en meer nam de gewelddadige aard van de dubbelganger controle over de rede, het lichaam en de geest van het literaire individu. Met intuïtieve zekerheid gaat de getourmenteerde zijn onvermijdelijke lichamelijke en geestelijke ondergang tegemoet. Net als zijn schepper weet op die ogenblikken weet de protagonist niet meer te onderscheiden of alles wat hij meemaakt droom of realiteit is.

De identiteitscrisis van de negentiende-eeuwse ‘fantastische’ auteur werd zeer prominent. Deze auteurs wilden niet zozeer waarschuwen voor de gevolgen van de

⁷⁸ Richter, Anna, a.w., p. 14.

⁷⁹ Richter, Anne, a.w., p. 14.

identiteitsstoornis, maar wilden eerder hun eigen innerlijke demonen kwijt doorheen hun werk. Niet zelden zou de levensloop van de protagonist overeenkomen met die van de auteur. Het literaire alter ego verpersoonlijkt op die manier de diepste angsten van de auteur. Het is diens psychische waanzinnigheid die zowel het psychologische, pathografische als initiële aspect van de dubbelganger zal bepalen. Ook Hans Christian Andersen (1805-1875) leefde in eenzaamheid, sociaal onbegrip en met een voortdurende angst een schaduw van zichzelf te worden. In een volledige herinterpretatie van de *Schlemihl*-figuur schreef hij het sprookje 'The Shadow' (1816). Dit pessimistische verhaal confronteert ons met de overwinning van de imitatie op het origineel. Een geleerde stuurt zijn schaduw er op uit om te gaan spioneren bij de burens. De schaduw maakt zich los en kent vanaf dat ogenblik een autonoom, vermenschlijkt bestaan. Jaren gaan voorbij en de oude zwakke, schaduwloze geleerde wordt plots geconfronteerd met zijn jonge, machtige schaduw. De protagonist wordt letterlijk de schaduw van zijn schaduw. Uiteindelijk wordt de geleerde een last en laat zijn schaduw hem terechtstellen. De schaduw is hier een parasiet die inbreuk maakt op de eer en de vermaardheid van het menselijke genie. Dit dualisme vinden we opnieuw terug in de persoonlijkheid van Andersen zelf. Verscheurd door innerlijke conflicten was hij een zeer paradoxale man: egocentrisch én vrijgevig, verleider én naïef, ijdel én nederig. De schaduw als identieke en toch verschillende dubbelganger is een fascinerend gegeven dat we in heel wat van zijn sprookjes zullen tegenkomen.

2.5. Conclusie

Als een reactie tegen het strakke, hypocriete Verlichte bewustzijn zal de angst voor het eigen Ik vanaf de Duitse Romantiek figuurlijk worden uitgedrukt aan de hand van een duivelse literaire dubbelgangerfiguur. De tragische en fatale weerklank van deze innerlijke tweestrijd ontwikkelde zich doorheen de vertellingen van auteurs die leefden met de continue angst niet meer lijfelijk te bestaan; de angst een schaduw van zichzelf te worden. We merken dan ook op dat het verlies van de eigen schaduw en van het individuele spiegelbeeld een zeer vaak voorkomend thema zal zijn binnen deze stroming. Deze gekwelde, vereenzaamde en vervreemde geesten verpersoonlijkten, aan de hand van *Unheimliche* schrijfprocédés, hun diepste existentiële angsten doorheen literaire alter ego's. Op zichzelf beschouwd geeft de dubbelganger vanaf dan een menselijk gezicht aan duistere en verdrongen kanten van het individu. De dubbelganger is de prosopopoeia van de duivelse en traumatische krachten die in het individu huizen en is zodanig de innerlijke vijand. Hij belichaamt enerzijds de

hartstochtelijk begeerde, maar anderzijds onbekende en dus zeer gevreesde schaduwzijde van de mens. Vertwijfelde emotionaliteit en ondoordringbare angst zijn de centrale sferen waarin de dubbelganger wordt geplaatst.

Kortom, het dubbelgangersmotief van de romantici drukte een identiteitscrisis uit die werd gevoed door de mentale waanzinnigheid van de auteur. De grenzen tussen realiteit en illusie worden met andere woorden in het personage van het alter ego opgeheven.

In de traditionele gedaante van spiegelbeeld, schaduw of portret zal de dubbelganger doorheen de hele achttiende en begin negentiende eeuw aanwezig zijn in het literaire landschap als metafoor voor de psychologische dualiteit van het eigen 'zijn'. Zowel hier als daar, aanvullend als tegenstrijdig zal hij op die manier zijn illusoire, duivelse statuut hoog houden. Hij geeft aanstoot en verwart: op die manier blijft hij het evenbeeld van onze innerlijke demonen.

3. DE VICTORIAANSE KINDERLITERATUUR

De mythe van Narcissus verhaalde een vorm van dubbelganger waar we ons heden ten dage zeer van bewust zijn geworden en zelfs niet meer bij stilstaan. Dankzij laat achttiende-eeuwse technologische uitvindingen – waaronder fotografie – zijn we meer dan ooit vertrouwd geraakt met ons spiegelbeeld en dit op elk moment van ons bestaan. Het medium van de fotografie doet het verschil tussen schaduw en afbeelding verdwijnen door beide te ‘stelen’ en vast te leggen op een materiële drager. Binnen de eerste fotografische experimenten beschouwde men de verdubbeling die optrad in het beeld als een diefstal van de ziel van de gefotografeerde. Rond 1842 zijn schaduwspel, daguerreotypieën, *camera obscura*-technieken en andere vormen van projectie een standaardvorm van entertainment geworden. Zowel aantrekking als angst staan centraal binnen deze eerste ontwikkelingen van het fotografische medium. Binnen dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de ingrijpende impact van de opkomende wetenschap en technologie in de negentiende-eeuwse maatschappij en hoe deze de betekenis van de dubbelganger veranderde. We illustreren dit met de figuur van Charles Ludwige Dodgson die op zijn eigen manier psychisch gekweld was en zodanig de mythe van de ‘getourmenteerde kunstenaar’ verder zet. Dodgson zou nooit huwen en beweerde gelukkig te zijn. Buitenstaanders zagen echter vaak verdriet en eenzaamheid in hem. Ook kon hij zeer prikkelbaar en snobistisch uit de hoek komen. Eerst en vooral in zijn fotografische experimenten, maar later ook in zijn kinderfictie wordt het dubbelgangersmotief gebruikt voor het ontsnappen aan de eigen bedreigende realiteit.

3.1. Lewis Carroll: het fotografische alter ego

De *Unheimliche* sfeer van de Romantische literatuur beïnvloedde niet enkel een literair publiek. Charles Ludwige Dodgson, ‘Lewis Carroll’, (1832-1890) gebruikte in de negentiende eeuw de fotografie als onderzoeksmiddel voor zelfreflectieve droomniveaus, het dubbelgangersmotief, de *reverie* en literaire metamorfoses. Hij gebruikte het fotografische medium voor de transgressie naar geënceneerde, illusoire droomwerelden. Carroll was een belangrijk figuur in zowel de ontwikkeling van de kinderportretfotografie als de Victoriaanse kinderfictie. In de jaren '50 van de negentiende eeuw gaf de fotografie de mogelijkheid om nieuwe werelden te verkennen. Fotografie werd algemeen beschouwd als iets magisch,

experimenteels en enigmatisch.⁸⁰ Heel vaak wordt hij samen vernoemd met zowel Julia Margaret Cameron (1815-1879) als Lady Clementina Hawarden (1822-1865) als zijnde één van de pioniers in het insceneren van foto's en ook in het portretteren van Victoriaanse kinderen. Hun werk is, paradoxaal genoeg, extreem verschillend. Carroll zweerde bij naturalistisch realisme, maar het is wel duidelijk dat Lady Hawarden's vele foto's van jonge meisjes die doorheen een spiegel naar hun dubbelgangster kijken een inspiratiebron waren voor de auteur van het toekomstige *'Through The Looking-Glass'*.

Hij ontwikkelde een vorm van 'verhaalfotografie' waarbij hij een kindertableaux insceneerde en graag experimenteerde met nieuwe technieken zoals bijvoorbeeld de dubbele belichting – in de foto *'The Dream'*. Deze dubbele belichting ontwikkelt een spoekeffect omdat er zich op die manier een onmiddellijke verdubbeling voordoet van het personage. In het geval van laatst vermelde foto zien we een meisje slapen in een stoel, haar alter ego wandelt letterlijk als een spook door de kamer. Carroll slaagde erin om situationele, *Unheimliche* angst te produceren doorheen het nieuwe medium. Ook hier wordt vertrokken vanuit een vanouds bekend gegeven – een slapend meisje op een stoel – dat angstaanjagend en spookachtig wordt doordat haar alter ego schijnbaar tot haar verschijnt. Het transcendente manifesteert zich letterlijk voor onze ogen waardoor het nu de toeschouwer is die gaat twijfel aan de echtheid van het geen hij ziet. Er is geen twijfel mogelijk dat Carroll beïnvloed is geweest door de Duitse Romantici. De Engelse vertaling van von Chamisso's *Schlemihl* verhaal kwam er pas tien jaar later na de originele Duitse uitgave en kende een stijgende populariteit samen met de ontwikkeling van de Victoriaanse zwartwitfotografie.⁸¹

Carrolls fascinatie voor lenzen en spiegels integreerde hij ook later in zijn literaire producties. In de meeste van zijn verhalen stond de transgressie van het individu naar een andere, geësceneerde magische wereld centraal. De *tableaux* die hij ontwikkelde in zijn studio werden getransponeerd naar de narratieve structuur van zijn fictie. Zijn kinderfictie vormde dus een aanvulling en een verlengstuk op zijn fotografie en omgekeerd stonden zijn fotografische experimenten in directe relatie met de toen groeiende Victoriaanse kinderliteratuur. Hierin werd het magische rijk der elfen en de transgressie van de ziel als vanzelfsprekend beschouwd en dus vaak als centrale thema's aangehaald. *'... in which realms*

⁸⁰ Warner, Marina, a.w., p. 189.

⁸¹ Warner, Marina, a.w., p. 181.

*of fearies and a spirit voyage does not disturb even though the experiences remain “strange and admirable”.*⁸²

Zijn poëzie en kinderfictie laten zich kenmerken door een zeer gevatte narratieve structuur doordrongen van nonsens en absurditeit. In ‘*Through The Looking-Glass And What Alice Found There*’ (1871) klimt Alice op de schoorsteenmantel en stapt ze door de spiegel in een alternatieve wereld als een dubbel van zichzelf. De spiegel wordt hier een portaal naar een ander land, naar een spiegelland dat blijkbaar functioneert volgens de wetten van de fotografie. Zo zien we dat alle gebeurtenissen in de spiegelwereld omgekeerd of ondersteboven gebeuren. We merken dat de basiselementen van de Duitse Romantiek aanwezig blijven: ook hier geldt de opvatting dat het echte leven niet aanwezig is in onze alledaagse waarneembare wereld en ook hier is er sprake van een eigen schrijfprocédé – doordrongen met dezelfde onvatbare humor – die het bovennatuurlijke centraal stelt.

3.2. Victoriaanse kinderliteratuur

Bij Dodgson draaide literatuur louter om de fictie en de presentatie hierin van imaginaire werelden. Wat we echter wel opmerken is dat de manier waarover hij over bepaalde dingen dacht mede werd bepaald door de wijze waarop hij deze beschouwde in taal – net zoals de Romantici. Zo zien we dat het literaire gebruik van spiegelwerelden en het hierbij overschrijden van tijd en ruimte Carroll aanzette tot het ontwikkelen van narratieve theorieën over fotografie. Carroll geloofde dat de mens in staat was om verscheidene psychische standpunten in te nemen met hierin gradaties van bewustzijn. Carroll werkte zijn literaire concept van een ‘Wonderland’ zeer ernstig uit aan de hand van deze psychologische verdubbelingen. Er waren volgens hem drie manieren om het ‘Wonderland’ te betreden. Eerst en vooral is de gewone status – ‘*The ordinary state*’ – waarin men zich niet bewust is van de aanwezigheid van het magische. Dan is het ‘*Eerie*’ niveau – met nadruk op de hoofdletter ‘E’ – een psychologisch niveau dat een vorm van verdubbeling impliceerde waarbij het personage zowel de eigenlijke realiteit als de magische wereld aanschouwt. De typische *eerie* sfeer – een mengeling tussen vervreemding en angst – vonden we reeds in het werk van Hoffmann. Uiteindelijk is er een soort transceniveau waarin de mens – schijnbaar in slaap verzonken – onverschillig is voor de wereld om hem heen. Zijn ziel is dan in staat om te migreren naar

⁸² Warner, Marina, *Fantastic Metamorphoses, other worlds: ways of telling the self*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, p. 187.

andere oorden zowel in de eigenlijke wereld als in het magische.⁸³ Fotografie veranderde de manier van denken over zelfkennis. Carroll introduceerde op die manier nieuwe variaties in hoe kon worden omgegaan met het lichamelijke ‘dubbelen’ van zijn literaire personages. ‘*Still she haunts me, phantomwise, Alice moving under skies, Never seen by waking eyes..., Life what is it, but a dream?*’⁸⁴

3.3. Conclusie

De opvatting dat het echte leven niet aanwezig in onze alledaagse waarneembare wereld en de bijhorende identiteitstwijfels blijven van doorslaggevend belang voor de verdere ontwikkeling van het dubbelgangersmotief in het Victoriaanse Engeland. Net zoals de Romantici zal ook hier aan de hand van eigen schrijfprocédés een manier worden gezocht om met de psychologische verdubbeling te kunnen omgaan. We merken niettemin dat een aantal elementen reeds gemeengoed geworden zijn en als vanzelfsprekend worden beschouwd: het magische, het transcendent en het in elkaar vloeien van het reële en het fantastische. Hoewel deze sferen nog steeds metaforisch de identiteitscrisis belichamen, merken we dat vooral fascinatie en niet zozeer huivering aan de grondslag ervan ligt. *Eerie* ligt, qua betekenis, in het directe verlengde van *Unheimlich*, maar vervangt de angstfactor door nieuwsgierigheid die zorgt voor het zoeken naar nieuwe variaties in het literaire dubbelen. Ontsnappen aan de bedreigende realiteit blijft echter wel de absolute grondslag van de dubbelganger.

Belangrijk is dat vanaf de laat achttiende eeuw niet enkel literatuur interesse toont voor het dubbelgangersmotief. De fotografie zal nu letterlijk het transcendent voor onze ogen brengen waardoor men nu gaat twijfelen aan wat men ziet. Fotografie zal het klassieke thema van het stelen van de ziel, doorheen het ontnemen van spiegelbeeld en/of schaduw, herinterpreteren door een verdubbeling in een beeld dat onmiddellijke situationele angst oproept. De dubbelganger en zijn betekenis worden een product van verschillende media die elkaar aanvullen en beïnvloeden. De opkomende wetenschap stimuleert een meer psychologische dan gevoelsmatige visie.

⁸³ Warner, Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, New York: Oxford University Press, 2006, p. 207.

⁸⁴ Warner, Maria, a.w., p. 208.

4. DE NEGENTIENDE-EEUWSE PSYCHOLOGISCHE WAANZINNIGHEID

Naarmate men vordert in de negentiende eeuw spelen de innerlijke demonen een steeds prominentere rol in de mythe van de dubbelganger. De ervaring van de verdubbeling lijkt dan bijna onherstelbaar te eindigen in de zelfvernietiging of in een gelijkaardige catastrofe. *‘Le moi déchiré, meurtri vit des aventures qui l’entraînent à la limite de la pathologie. Dans ces expériences désastreuses, la duplication n’est jamais un surcroît enrichissant, car elle n’est pas suscitée (...) par un état de pléthore ou d’exubérance, mais au contraire, par l’absence et le désarroi.’*⁸⁵ Het is wanneer het Ik er niet in slaagt voldoende te hebben aan zichzelf dat de verdubbeling gebeurt. Alsof de geestelijke armoede aan zichzelf zowel de mentale onvastheid als de lichamelijke verstrooiing doet ontstaan. De dubbelganger zal worden ervaren als een onteigening van het Ik. Deze nieuwe, nadrukkelijk psychologische visie op het dubbelgangersmotief zal tot een hoogtepunt worden uitgewerkt bij onder andere Poe, Dostojevski, Stevenson en Wilde.

De jaren 1850-1860 zijn een keerpunt in de fantastische literatuur. Door de opkomst van de wetenschappen en de enorme invloed van de psychoanalyse zal er vanaf dan meer nadruk worden gelegd op de mentale ziekte en gekweldheid van de protagonist in diens contact met het transcendente/de dubbelganger.

Van de vele negentiende-eeuwse schrijvers die het dubbelgangersmotief aanhaalden, is het waarschijnlijk Fiodor Dostojevski (1821-1881) die, in zijn roman *‘De Dubbelganger’* (1846), het op de meeste indrukwekkende en uitgediepte manier behandelde. De invloed van Hoffmann is nog voelbaar, maar wordt hier op een hoger, psychologisch niveau geplaatst. Waar bij Hoffmann de dubbelganger *‘donne matière à une sorte de poésie noire aux motifs obligés – ombre disparu, reflet perdu et jeux de miroirs’*⁸⁶ staat bij Dostojevski de waanzin centraal. De auteur beschrijft de uitbarsting van een psychische verwarring bij een man die zijn (mentale) toestand niet begrijpt en die zichzelf allesbehalve ziek waant. Overtuigd van het feit dat men een complot tegen hem spant, ziet hij alle problemen waarmee hij geconfronteerd wordt als aanvallen van zijn vijanden. De subtiele manier waarop de protagonist, Goljedkine, langzaam in de waanzin zinkt wordt op magistrale wijze

⁸⁵ Richter, Anne, a.w., p. 15.

⁸⁶ Ponnau, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 49.

neergeschreven.⁸⁷ De mentale waanzinnigheid van het personage wordt bevestigd door de aanwezigheid van de arts die Goljedkine raadpleegt aan het begin van het verhaal en die hem op het einde zal begeleiden naar de psychiatrie.

4.1. Fiodor Dostojevski

De dubbelganger van Dostojevski is een zuiver psychologisch verschijnsel dat volledig tegenstrijdig is aan de persoonlijkheid van het echte personage: kwaadaardig, sluw en spottend. Net als de schaduwen en spiegelbeelden van Hoffmann en Andersen is de dubbelganger hier '*Bluffeur, arriviste, il a l'art de s'imposer en douce et de se rendre intéressant partout où il passe.*'⁸⁸ De dubbelganger poeiert nog steeds zeer snel zijn concurrent af die klunzig, bescheiden en verlegen is. Vernieuwend is echter de psychologische haat-liefdeverhouding die zal ontstaan tussen de protagonist en zijn dubbel. Deze is uitermate subtiel en mengt afschuw met verlangen. De mentale pesterijen en kwellingen van het alter ego zullen Goljedkine in de waanzin doen vluchten. Hij vlucht voor zijn alter ego en wordt zodoende steeds achtervolgd door zichzelf. Hij zal uiteindelijk zijn vijandige broer uitdagen tot een duel waardoor hij zijn eigen beul wordt. Als men er van uitgaat dat de dubbelganger de dood is, dan verklaart men de overtuiging dat de levende mens nooit verdubbeld kan blijven. Het individu bevestigt zijn eenheid en ondeelbaarheid met de dubbelganger door zichzelf het leven te ontnemen in een poging het alter ego te doden. Deze opvatting komt overeen met de traditionele visie op de mens en omvat het geloof in een vastgestelde en onveranderlijke realiteit.⁸⁹

Deze dubbelganger van de negentiende eeuw is het verborgen gelaat van de Andere die in ieder van ons huist; waarmee geen enkele vorm van identificatie wordt gezocht. De genadeloze beul in wie het slachtoffer zich niet kan herkennen. Personages als Goljedkine zullen niet begrijpen dat door de identificatie met de dubbelganger/zichzelf te weigeren ze voortdurend van zichzelf vluchten. Ze verliezen hierdoor niet enkel hun eigenheid, maar vervreemden letterlijk van zichzelf.

⁸⁷ Richter, Anne, a.w., p. 16.

⁸⁸ Richter, Anne, a.w., p. 16.

⁸⁹ Richter, Anne, a.w., p. 20.

De merkbare evolutie in het dubbelgangersmotief is een gevolg van de vorderingen en nieuwe ontwikkelingen in de verschillende wetenschappelijke takken waardoor een dieper onderzoek op psychische fenomenen mogelijk werd.⁹⁰ Schrijvers gaan hun fictie baseren op experimentele gegevens – onderzochte feiten door psychiaters en neurologen. Op basis hiervan ontwikkelen ze een eigen argumentatie over ziektes als waanzin en schizofrenie en dit binnen een nieuwe poëtica. De jaren 1850-1860 zijn dus een keerpunt in de fantastische literatuur: het fantastische wordt wetenschappelijker en daardoor angstaanjagender. Er ontwikkelt zich een nieuw soort vertelling waarin, op zeer angstvallige en nauwgezette wijze, de waanzinnigheid van de protagonist de centrale – of vaak enige – drijfveer van het verhaal is.

Op die manier wint het literaire werk in deze periode aan pathografische waarde: het verhaal wordt een ziekteleer op zichzelf. Een gevoel van algemene (sociale) verlatenheid zorgt heel vaak voor het verschijnen van de dubbelganger. Zo ook bijvoorbeeld voor Goljedkine – die, wanneer hij van uitputting en vertwijfeling op het punt staat zich van een brug te gooien, zijn dubbelganger ontdekt. Plotseling is het alsof er iemand heel dicht naast hem stond. Met onrust kijkt hij om zich heen. Er is niemand en toch schijnt het hem toe dat er op dat specifieke ogenblik iemand naast hem stond. En het is net alsof de desbetreffende hem iets in het oor fluisterde. Snel, kort, niet duidelijk, maar iets dat slechts voor hem bestemd was en dat slechts hem betrof. Zo geschiedt de ontmoeting met zijn dubbelganger die van dan af zal verschijnen onder lijfelijke aspecten en zich uitdrukt met een nauwelijks waarneembaar stemgeluid. De dubbelganger blijkt op hetzelfde kantoor te werken, heeft hetzelfde uiterlijk, dezelfde naam, draagt dezelfde kleding, volgt hem overal op de voet en is in alle opzichten zijn spiegelbeeld. Opmerkelijk is dat de omgeving zich niet over de aanwezigheid van deze dubbelganger lijkt te verbazen.

Opmerkelijk is ook dat Goljedkine zich duidelijk bewust is van de identiteit van zijn dubbelganger. *‘Verlagen laat Goljedkine zich naast de ander op het bed neerzakken: “zijn nachtelijke vriend was niemand anders dan hijzelf – ja, Goljedkine zelf – met één woord en in elk opzicht was hij dat wat men een dubbelganger noemt.”*⁹¹ We merken meteen dat de klassieke interpretatie van dubbelganger als spiegelbeeld/portret/schaduw hier op een hoger sociaal en psychologisch niveau wordt getild. Goljedkine ontfermt zich over zijn alter ego.

⁹⁰ Ponnau, Gwenhaël, a.w., p. 49.

⁹¹ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 28.

Tot zekere mate ontwikkelt zich altijd een band van vertrouwen tussen het individu en zijn dubbelganger. ‘Met tranen in de ogen omarmen beiden elkaar. “Wij zullen met elkander als twee lijflije broeders leven, als twee vissen in het water. (...) blijf nu bij mij, als ge wilt - voor altijd. Wij zullen ons tezamen een leven maken. (...) dat tussen ons zulk een wonderlijke verstandhouding bestaat; de natuur heeft het zo gewild. (...) Ik heb u lief, ik heb u lief, broederlijk lief, zeg ik u.”’⁹²

4.2. Vijandelijke broeders

De dubbelganger neemt vaak het standpunt in van de externe wereld waarvan de protagonist het slachtoffer is. De ervaring van de dubbelganger wordt hier des te beklemmender aangezien iedereen de verschijning van de dubbelganger volstrekt logisch en aanvaardbaar vindt. Zeer bejiverd helpt het alter ego de meute op te zwepen opdat deze de getourmenteerde nog meer zou uitsluiten. De basis van het *Unheimliche* in fantastische literatuur is altijd de externe ruimte. Een labyrintachtige structuur – kelders, tuinen, onderaardse gangen enz. – gekenmerkt door een meerduidigheid van alle oriëntatietekens. Deze ruimte wordt door de vreemde macht van de dubbelganger bezet en tot het bewustzijn van deze macht heeft de protagonist geen toegang. De illusie staat centraal en door dit specifiek gegeven – en de bijhorende beklemmende angst – vertroebelt het oog en verliest het zijn kracht.⁹³ Tevergeefs poogt het slachtoffer de buitenwereld opmerkzaam te maken op de verraderlijke rol die zijn dubbelganger speelt. Hij wekt echter vooral nog meer wanbegrip en verwondering op waardoor hij nog meer afgestoten wordt uit de samenleving. Vereenzaming en complete verlatenheid worden kenmerkend voor deze protagonisten. De gekweldheid van de protagonist is de buitenwereld al lang bekend. Deze zien met lede ogen aan hoe hij meer en meer verzinkt in zijn gespletenheid.

Steeds opnieuw komt deze ambigue vriendschapsband tussen individu en dubbelganger tevoorschijn als leidraad in de fantastische literatuur van de negentiende eeuw. Tussen Goljedkine en zijn dubbelganger; tussen Alfred de Musset en zijn dubbelganger (‘*Sur ma route est venu s’asseoir, un étranger vêtu de noir, qui me ressemblait comme un frère*’⁹⁴); tussen Dr. Jekyll en Mr. Hyde; tussen Nietzsche en zijn Zarathustra, tussen William Wilson

⁹² Carp, E. A. D. E., a.w., p. 29.

⁹³ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p.68-69.

⁹⁴ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 11.

en zijn geweten (uit ‘*William Wilson*’ van E. A. Poe), enzovoort. De vriendschap is gestoeld op het feit dat beiden een, door de protagonist niet aanvaarde, eenheid vormen. In de finale bekentenis van Dr. Jekyll wordt het als volgt gesteld: ‘*Both these people were me. The serious, succesful Young doctor was me, and the wild, fun-loving, irresponsible Young man was me too. (...) Every man has two sides to his character. He is two people. They live together – often incomfortably – in the same body.*’⁹⁵

De broederlijke, liefdevolle relatie tussen mens en alter ego kent echter altijd een keerpunt wanneer de dubbelganger gaat lopen met de eer die het echte individu toekomt. De dubbelganger begint een eigen leven te leiden waar de protagonist de dupe van wordt. Zo zal Goljedkine enige dagen later in een restaurant plotseling elf pasteitjes in plaats van één verschuldigd zijn. Op datzelfde ogenblik ziet hij hoe achter een valse spiegel zijn dubbelganger bezig is het elfde pasteitje op te peuzelen. Ook wordt de protagonist ’s nachts gekweld door nachtmerries waar zijn dubbelganger zijn leven overneemt en hem belachelijk maakt door hem op alle vlakken voor te zijn. Nog steeds geldt de klassieke opvatting dat de dubbelganger ’s nachts en in de tijdelijke slaap de innerlijke psyche van de mens kwelt. Het individu wordt slachtoffer van zijn dubbelganger. Zo ontwikkelt zich de waangedachte bij Goljedkine dat een complot tegen hem wordt gesponnen – bestaande uit lasterpraat, intriges en kwaadwilligheid. Om Goljedkine nog meer belachelijk te maken tracht zijn dubbelganger hem te omhelzen en op dat ogenblik slaan de stoppen door bij de protagonist.

Eerder dan echte broeders zijn het individu en zijn dubbelganger te beschouwen als vijandelijke broeders – *feindliche Brüder*. De finale moord op het alter ego is steeds een metaforische zelfmoord. De twee-eenheid die wordt afgebeeld in de mens en zijn dubbelganger laat zich psychoanalytisch vertalen als enerzijds het aspect van het levensbeginsel in de mens – de aan het leven verkochte mens – en anderzijds de ten dode gedoemde mens.⁹⁶ Het is de verbondenheid van het leven met de dood, de twee-eenheid tussen leven en dood en de bijhorende opvatting dat het ware leven wordt gevonden in de diepte van de dood. De verhaallijn van het *Gilgamesj*-epos hebben het dubbelgangersmotief duidelijk nooit verlaten. ‘[D]e *verknochtheid enerzijds van het leven met de dood, de opstandigheid anderzijds van het leven tegen de dood en het onstilbare verlangen naar*

⁹⁵ Stevenson, R. L., *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Oxford/New York: Oxford University Press, (1991), 2000, p. 57.

⁹⁶ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 20.

*onsterfelijkheid en het eeuwig blijven voortbestaan.*⁹⁷ Het is deze problematiek die in de dubbelgangerfiguur tot uitdrukking komt. Ook in de mythe van Narcissus waren deze elementen reeds aanwezig: *‘De dood valt mij niet zwaar, omdat de dood mijn pijn zal stillen, maar hem mijn minnaar, wenste ik een langer leven toe. Nu sterven er straks twee, in één mensenadem.*’⁹⁸ Maatschappelijke en sociale problemen – zoals eenzaamheid, onbegrip en verstoting – voeden het pathografische element van het verhaal en beïnvloeden het dubbelgangersmotief. Hieruit moge duidelijk worden dat de relatie tussen het individu en zijn dubbelganger niet zozeer als een reële, maar eerder als een gepersonifieerde verhouding moet worden beschouwd. De verstandhouding tussen beiden moet worden gezien als zijnde het conflict tussen enerzijds het bewustzijn van de mens en anderzijds het instinctieve. Het geestelijke aspect van de mens versus het zintuiglijke.

4.3. Edgar Allan Poe

Een gelijkaardige verhaalsfeer vinden we in het oeuvre van Edgar Allan Poe’s (1809-1849). Poe vindt tot vandaag zijn gelijke niet in de combinatie van het fantastische en het psychologische. Hij behandelde op zeer amorele wijze de toenmalige literaire schrijfcodes: hij combineerde op een uitzonderlijke manier een diep rationalisme met huiveringwekkende elementen opdat zodoende de innerlijke angstgevoelens van de protagonisten op de voorgrond zouden staan. Om het abstracte en het waanzinnige van de identiteitscrisis en vooral het psychologische en pathografische van de verhalen nog meer te beklemtonen ontwikkelde Poe een vorm van ‘tijdloze’ geschiedschrijving. Zijn werk wil geen vorm van sociaal manifest zijn: culturele, politieke en religieuze elementen worden slechts aangegeven en nooit expliciet gesteld. De allegorische spanning en de melancholische zwarte sfeer domineren zijn hele oeuvre.

Zijn *‘William Wilson’* (1939) is het eerste verhaal dat effectief gestoeld is op een psychoanalytisch model.⁹⁹ De cynische en ontspoorde William komt voortdurend in conflict met de morele wet die wordt vertegenwoordigd door zijn dubbelganger. Centraal staat – en niet enkel in dit verhaal – de spanning tussen twee delen van het individu. Hier is de

⁹⁷ Carp, E. A. D. E., a.w., p. 24.

⁹⁸ Ovidius, a.w., p. 84.

⁹⁹ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 3.

dubbelganger het bewustzijn en het geweten dat opkomt tegen de allesoverheersende wil die William tot ondeugd aanspoort. Hij tracht deze engelbewaarder om het leven te brengen, maar doodt hierdoor zichzelf. ‘*You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*’¹⁰⁰

In het oeuvre van Poe staat de dubbelganger vaak voor het geweten van het slachtoffer, in tegenstelling tot de valse Godjedkine van Dostojevski die slechts een kwellende zot is. Dit toont aan dat de dubbelganger niet noodzakelijk altijd als verpersoonlijking van het kwade hoeft op te dagen, integendeel, in het werk van Poe is het de echte mens die volledig verderfelijk is. De dubbelganger en het slachtoffer weerspiegelen elkaar op een diepe, irreële manier; suggererend hoe de barsten en de kloven in de individuele psyche steeds opnieuw proberen zich tot elkaar te verhouden. Pogen het instinctieve van het redelijke te onderscheiden en daarbij beide een afzonderlijke gestalte pogen te geven heeft geen enkel nut. Integendeel, de gevolgen zijn rampzalig. Robert Louis Stevenson zal deze problematiek tot het uiterste drijven in zijn ‘*The Strange Case of Dr. Jekyll en Mr. Hyde*’ (1885).

De individuele problematische emotionaliteit staat centraal. Op zeer ambigue manier geeft het dubbelgangersmotief een gezicht aan abstracte, innerlijke dualiteiten. Een van de hoogtepunten in het gebruik van de prosopopoeia-functie van de dubbelganger is de tweeling Roderich en Madelin in ‘*The Fall of The House Usher*’ (1839) waarin Poe onze aandacht vestigt op het bizarre, het verontrustende en alle dubbelzinnige toespelingen binnen het familiale huis van deze schijnbaar incestueuze tweedeling. Niettemin wordt deze incestrelatie enkel gesuggereerd door de auteur. Het traditionele aspect van de Gothic Novel die de identiteitscrisis aangeeft zonder haar te bevestigen wordt op meesterlijke wijze door Poe heruitgevonden. Is er zelf wel sprake van een tweeling? De spanning tussen beiden wordt geproduceerd door een verdrongen familiegeschiedenis die de broer wil vergeten door het te laten rusten, maar die door de zus steeds opnieuw wordt opgerakeld. ‘*Us – her*’ betekent letterlijk ‘*Ons – haar*’ waardoor duidelijk wordt dat het sombere gebouw en haar geschiedenis slechts de weerspiegeling is van het gekwelde ‘*zijn*’ van de tweeling. Wanneer Madelin sterft weet Roderich niet meer hoe zich te gedragen. Dit toont aan dat beiden zich verhouden tot elkaar zoals het bewuste tot het onbewuste, het lichaam tot de geest: de ene kan niet leven

¹⁰⁰ Poe, Edgar Allan, *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*, London: Bounty Books, (1994), 2004, p. 48.

zonder de andere. Als dit de sleutel is tot het geheim van het verhaal dan hebben we hier *an sich* te maken met de identiteitscrisis van één persoon. De metaforische invulling van de dubbelganger zegt bij Poe het ‘onzegbare’ over de verteller. De verdubbeling in de verhalen is een metaforische behandeling van de innerlijke, abstracte dualiteiten van de verteller.

We merken enerzijds op dat Poe, net als Dostojevski, autodestructieve neigingen in zijn fictie verwerkt en daardoor aan zijn werk een autobiografische toets geeft. Anderzijds zien we dat in heel wat andere novelles de dubbelganger de dood overleeft en blijft rondspoken in de gedaante van overleden, maar hartstochtelijk begeerde jongedames. Zowel in ‘*Ligeia*’, ‘*Morella*’ als ‘*Eleonora*’ wordt de dood overwonnen en komt de dubbelganger de verloren liefdeseenheid herstellen.¹⁰¹ Poe’s werk bevat heel wat dubbelgangers: personages die elkaars spiegelbeeld zijn op onrealistische manier. Zo wordt altijd een breuk in de persoonlijkheid van de protagonist gesuggereerd. Een breuk – tussen vlees en ziel, goed en kwaad, zonde en geweten – die zichzelf poogt te herstellen, maar steeds een fatale afloop kent.

Poe wordt algemeen beschouwd als een nieuwe Hoffmann. De gelijkenissen beperken zich echter tot fysieke kenmerken en levenswijze: Poe blaast nieuw leven in het beeld van de waanzinnige fantastische auteur die zich tegoed doet aan enorme hoeveelheden alcohol en drugs. Poe zocht niet enkel naar de roes, maar nam enorme hoeveelheden opium omdat hij niet enkel waanzinnigheid, maar vooral epilepsie wou ontwikkelen.¹⁰² Zo schreef Poe een oeuvre waarin vooral zijn eigen melancholie doorschemerde. Poe brengt – in tegenstelling tot Hoffmann – de voorstelling van een helder gecontroleerde razernij. Hoffmann is hiertegen zeer poëtisch en belichaamt de naïviteit en de *rêverie* van het Duitse Romantisme.¹⁰³ Poe gaat zeer berekend te werk. ‘(...) *son oeuvre est le produit de l’esprit mathématique et de l’alcool chez un homme d’imagination appartenant à la race anglo-saxonne d’Amérique.*’¹⁰⁴ Poe slaagt erin zijn eigen verdubbeling aan de lezer voor te schotelen, die van een geniaal man die erin slaagt met heldere geest zijn eigen waanzinnigheid onder controle te houden. Deze verdubbeling is het organisatorisch principe van zijn hele oeuvre. Het dubbelgangersmotief van Poe is van cruciale invloed geweest op alle generaties fantastische auteurs na hem. Alle protagonisten van Poe worden voorgesteld als de verpersoonlijking van een specifiek

¹⁰¹ Richter, Anne, a.w., p. 16.

¹⁰² Ponnau, Gwenhaël, a.w., p. 52.

¹⁰³ Ponnau, Gwenhaël, a.w., p. 51.

¹⁰⁴ Ponnau, Gwenhaël, a.w., p. 51.

waaninnigheidsgeval, geanalyseerd en geordend door een auteur die er schijnbaar plezier in schept van zijn oeuvre een psychologische inventaris te maken.

4.4. Robert Louis Stevenson

De innerlijke hel van de verdubbeling krijgt zeer gruwelijke en extreme proporties in ‘*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*’ (1885) van Robert Louis Stevenson (1850-1894). De psychoanalytische interpretatie van de dubbelganger kent hier haar hoogtepunt en de titel van het verhaal suggereert op zichzelf al een ‘medische’ conditie.¹⁰⁵ Het doel van deze novelle is het ontmaskeren van de donkere zijde van een gerespecteerde man. Stevenson beschrijft hier de voortreffelijke Dr. Jekyll die zich verzet tegen het sociaal gedetermineerde Victoriaanse gedrag dat – in het verlengde van de Romantiek – weigerde zich in te laten met de hevigste menselijke passies.

De kracht die schuilt in het verhaal heeft grotendeels te maken met het feit dat de klassieke ik-verteller wordt vervangen door een vertelperspectief vanuit verschillende externe standpunten. Het verhaal behandelt zodanig twee verschillende visies op het dubbelgangersmotief. Enerzijds is de persoonlijke relatie tussen Jekyll en Hyde en anderzijds is het onderzoek van de advocaat Utterson naar het mysterie dat over beide personages hangt. Beide verhaallijnen verhouden zich bijna als het bewuste en het onbewuste en komen dusdanig nooit letterlijk met elkaar in contact: Jekyll kent zijn persoonlijke, innerlijke ontwikkeling en afzonderlijk zullen andere, externe personages onderzoek voeren naar diens mysterieuze gedrag en de wandaden van een zekere Mr. Hyde.¹⁰⁶ De buitenwereld werkt zich duidelijk een weg naar binnen in het verhaal daar waar in de Jekyll en Hyde verhaallijn eerder het innerlijke zich een weg naar buiten toe zoekt.

Jekyll beschouwt Hyde als een energieke impuls die altijd al in hem aanwezig is geweest, uiteindelijk uitbreekt en hem vervolgens volledig overmeestert. De ontknoping van het verhaal begint met een zelfreflectie van Dr. Jekyll waarin de openingspassage suggereert dat de identiteitscrisis sinds lang in hem aanwezig is en dus niet louter het product is van

¹⁰⁵ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 3.

¹⁰⁶ Manlove, Colin N., ‘Closer than an eye: the Interconnections of Stevenson’s Dr. Jekyll and Mr. Hyde’, *The Dark Fantastic*, Ed. C. W. Sullivan III, London: Greenwood Press, 1997, p. 4.

latere drugs en wetenschappelijke bereidingen. Deze openbaring verklaart de innerlijke kloof in Dr. Jekyll als zijnde een gevolg van dominante sociale gedragscodes:

*Je suis né en 18... Favorisé par le sort d'une jolie fortune, doué de qualités intellectuelles et morales, d'une certaine puissance de travail, ayant le désir de mériter l'estime de l'élite sociale, bref j'avais tout pour connaître une existence honorable et distinguée. La vie de plaisir avait pour moi assez d'attrait, et j'aurais pu connaître un bonheur banal en m'y abandonnant, comme beaucoup de jeunes gens que je connaissais... Mais il y avait, en outre, d'autres aspirations en moi: le souci de porter la tête haute dans le monde et de conserver un maintien grave en toute occasion. Aussi je pris de bonne heure l'habitude de dissimuler mes fredaines. Quand ma situation sociale fut assise, j'avais depuis longtemps l'habitude de la duplicité.*¹⁰⁷

Dr. Jekyll is duidelijk een combinatie van redelijkheid en instinct. De buitenwereld zag hem als een rustige, hardwerkende en ernstige man. Onder deze passieve schil verdrong zich echter een actieve levensgenieter. Hij kan mentaal niet om met deze dualiteit en doet er dan ook alles aan om beide van elkaar te scheiden, ook letterlijk. *“How fantastic,” I thought, “if I could separate these two characters and give my fun-loving side his freedom. Then he could go out and enjoy himself unashamedly and leave serious, studious Doctor Jekyll to get on with his important, life-saving work.”*¹⁰⁸ Na vele uren onderzoek in zijn laboratorium slaagt hij erin een drankje te bereiden dat ervoor zorgt dat, na inname ervan, zijn instinctieve zijde tijdelijk volledige controle overneemt van zijn lichaam en geest. Na een tweede portie van de chemische bereiding komt de redelijke Dr. Jekyll weer op de voorgrond. De chemische bereidingen zijn dus niet de oorsprong, maar versterken enkel de innerlijke, escapistische verdubbeling waar hij zelf voor verantwoordelijk is. Het innemen van de drugs is slechts een metaforische handeling die de schizofrenie van de protagonist beklemtoont. De chemische bereidingen fungeren als een katalysator die hem toelaten het verdubbelingsproces in zijn extreemste vorm te ervaren. Jekyll houdt zich voor dat hij dit enkel doet om de oorlog in zichzelf te staken, maar de lezer weet wel beter. Zoals Jekyll het zelf meerdere malen aanhaalt: de mens is een combinatie van goed en kwaad. Niettemin schuilt zelfkennis niet in het resoluut scheiden van beide. De fatale gevolgen blijven hem dan ook niet gespaard: het alter ego neemt een eigen dominante identiteit aan onder de naam Edward Hyde. Deze is lichamelijker kleiner, jonger en vooral vol vitaliteit.

¹⁰⁷ Richter, Anne, a.w., p. 582-582.

¹⁰⁸ Stevenson, R. L., a.w., p. 57.

Het wordt duidelijk dat Jekyll zijn wilde passies nooit heeft willen verdringen, integendeel. *'He has allowed his wilder spirit some outlet, but having done so, he is more coldly determined to be respectable. He has split himself, because the more he gives vent to his energies, the more strongly they tug against his impulse toward public acceptance and renown.'*¹⁰⁹ Hoe prominenter zijn impulsen worden, hoe meer hij een innerlijke scheidingslijn creëert die hem in staat stelt twee verschillende levens te lijden, maar waarvan de ene steeds de andere wil overheersen. Het categorisch verdelen van het eigen karakter in verschillende persoonlijkheden biedt duidelijk geen oplossing in het zoeken naar de eigen identiteit.

Aanvankelijk sluiten Dr. Jekyll en Mr. Hyde zich volledig van elkaar af. Mr. Hyde kan zichzelf niet ontvangen op hetzelfde ogenblik als Dr. Jekyll. Individu en dubbelganger ontmoeten elkaar nooit: er vindt altijd een letterlijke identiteitsverwisseling plaats waarbij de gekwelde tijdelijk het alter ego wordt. *'By so separating the two, he permits the darker side to go its own way, convinced that its (Hydes) deeds will not affect him.'*¹¹⁰ Het alter ego heeft daarbij een eigen, autonoom gezicht wat duidt op een evolutie sinds de dubbelganger van Dostojevski. Hyde is geen dubbelganger: hij bestaat lijfelijk en leidt een intens zintuiglijk en terugstotend leven. Hij is *'l'expression concentrée (...) des forces impulsives de l'existence.'*¹¹¹ Hyde is de zuivere belichaming van het kwaad. De creatie van deze duivel is een product van het puritanisme binnen het Victoriaanse tijdperk. Het is een nachtmerrie geplukt uit een geest geobsedeerd door zonde en gewend *'à dissocier ses deux personnalités (...) en creusant un fossé entre le bien et le mal.'*¹¹² Deze opvattingen vinden we terug in het personage van Dr. Jekyll die er oorspronkelijk van overtuigd is dat zijn dubbelganger, de vermenschlijking van zijn pure instinctieve zijde, ondergeschikt is aan de rede. *'At that time, the good side of my character was stronger than the evil side. Henry Jekyll had his faults, but he was mostly a good, kind man. I cannot be sure, but I believe that is the reason why Edward Hyde was so much smaller than Henry Jekyll.'*¹¹³ Maar al snel zal blijken dat *'Soon he (Edward Hyde) was out of control. He was (...) wholly evil. Doctor Jekyll was not wholly good, however. He was a normal man with normal faults and weaknesses, and Hyde was too strong for him.'*¹¹⁴

¹⁰⁹ Manlove, Colin N., a.w., p. 9.

¹¹⁰ Manlove, Colin N., a.w., p. 9.

¹¹¹ Richter, Anne, a.w., p. 16.

¹¹² Richter, Anne, a.w., p. 17.

¹¹³ Stevenson, R. L., a.w., p. 58-59.

¹¹⁴ Stevenson, R. L., a.w., p. 59-60.

Het verhaal wil aantonen dat de dubbelganger enerzijds nog steeds een dodelijk karakter heeft en het product blijft van de getourmenteerde psyche van de protagonist, maar anderzijds ook dat de creatie van de dubbelganger wordt gestimuleerd door een opkomende chaotische consumptiemaatschappij. Deze poogt haar leden in een vast keurslijf te wringen en verschillende gedaanten te doen aannemen om aan verschillende patronen te voldoen. Er wordt bepaald wat goed en wat slecht is. Zodanig worden bepaalde eigenschappen van het individu collectief verdrongen. Zoals reeds aangehaald is het verdrongene nooit echt verdwenen, het wordt gestockeerd in het onbewuste en wint daar stelselmatig aan kracht waardoor het op een dag de redelijkheid kan domineren.

*Soon he (Edward Hyde) was out of control. (...) I realized that in recent weeks Hyde had become bigger and stronger, both in body and character. (...) Now, however, it was quite easy to become Hyde – the problem was to become Jekyll again after my adventures. My good self and my evil self were fighting for my mind and body – and my evil self was winning.*¹¹⁵

Enerzijds beseft Henry Jekyll zeer duidelijk waar hij mee bezig, dat zijn donkere zijde teveel macht aan het veroveren is, maar anderzijds is er een enorm verlangen naar deze vorm van vrijheid. Hij mist zijn goede vriend Hyde, hij mist de mogelijkheid zich – doorheen de identiteit van een ander – over te geven aan zijn pure zintuiglijke driften. Een mens kan niet zomaar zijn natuurlijke pulties uitschakelen. Jekylls oorspronkelijke plan faalt faliekant: niet zijn redelijkheid wordt gestimuleerd door de vrijheid die hij zijn gewelddadige alter ego biedt, maar juist het verlangen naar het één worden met deze.

Na lange tijd van schijnbare zelfcontrole besluit Jekyll opnieuw de bereiding in te nemen. Wanneer Hyde tevoorschijn komt is het alsof een woest beest wordt vrijgelaten en op uitzinnige wijze vermoordt deze een man in een steeg.

I was afraid of Hyde himself. (...) From that day onwards the situation worsened. I needed larger and more frequent doses in order to stay in Jekyll's body. (...) As Jekyll grew weaker, Hyde became stronger than ever. (...) And Hyde and Jekyll now hated each other with equal passion. Jekyll hated Hyde because Hyde was evil and inhuman, and because Hyde was stronger than he was. (...) Hyde hated Jekyll for a different reason. His fear of death - the punishment for murder - drove him to the hiding-place of Jekyll's body. But he hated this prison and was always fighting to

¹¹⁵ Stevenson, R. L., a.w., p. 59-63.

*escape from Jekyll's mind and body and take control. Most of all, he hated Jekyll's dislike of him.*¹¹⁶

Net zoals bij Goljedkine van Dostojevski of bij de oude geleerde van Andersen, gaat ook bij Stevenson de dubbelganger lopen met de eer en de naam van de protagonist. De duistere kant begint de andere te pesten door brieven te verscheuren, boeken te vernietigen enzovoort. De enige angst die Hyde kent is de angst voor de dood en dat is dan ook de enige reden waarom hij zich niet vergrijpt aan Jekyll. Hyde beseft maar al te goed dat als Jekyll sterft ook hij zal sterven. We merken dat in dit verhaal de dubbelganger er beetje bij beetje – en uiteindelijk helemaal – in slaagt de persoonlijkheid van het individu over te nemen. Jekyll heeft geen bereiding meer nodig om Hyde te worden; dit gebeurt nu automatisch en op onverwachte tijdstippen. Dit toont aan dat de drugs er *an sich* niet toe doen en louter een zondebok zijn voor Jekyll die de waarheid niet durft in te zien. De schizofrene aanvallen van de protagonist beginnen een eigen leven te leiden. Jekyll beseft maar al te goed dat op een bepaald moment, drugs of geen drugs, Hyde volledige controle zal hebben overgenomen. *'I shall soon lose my own face and character for ever.'*¹¹⁷ En *'I have used the last of the old chemicals, and for the moment I am Henry Jekyll again. But I cannot write much more – I have very little time. If Hyde returns while I am writing this confession, he will tear it to pieces to annoy me.'*¹¹⁸ Dit toont metaforisch mooi aan hoe de protagonist innerlijk voelt dat hij zijn eigen ik steeds meer verliest ten nadele van de dubbelganger. Volgens Colin N. Manlove zit het duivelse karakter van Hyde reeds in zijn naam vervat. Uit 'Je-kyll' haalt hij 'I kill'. Deze pientere definiëring van Hyde als 'zelfdoder' is zeer een gepaste interpretatie voor de protagonist van dit verhaal: Hyde/Jekyll gaat ten onder aan zichzelf. Het instinctieve heeft zoveel ontwikkelingsvrijheid gekregen en al zoveel macht verworven dat de overname van de zwakke, onstabiele rede een koud kunstje lijkt. Jekyll kent nog maar een paar heldere momenten en het is op die ogenblikken dat hij beseft dat hij eigenlijk niet meer bestaat. Het wordt steeds moeilijker om te ontsnappen aan de gedaante van Hyde. *'The man who began by letting Hyde out ends by having to let him in.'*¹¹⁹

De laatste regels van het verhaal zijn een prachtige metafoor voor hoe hij lichamelijk en geestelijk de strijd met zijn 'slechte' zijde niet meer kan volhouden en hoe hij zich

¹¹⁶ Stevenson, R. L., a.w., p. 68-69.

¹¹⁷ Stevenson, R. L., a.w., p. 69.

¹¹⁸ Stevenson, R. L., a.w., p. 70.

¹¹⁹ Manlove, Colin N., a.w., p. 10.

gewonnen geeft. *‘All the divided details of the story move from the “centrifugal” to the “centripetal”, closing in toward the final vortex of Jekyll’s simultaneous self-revelation and loss of self.’*¹²⁰ Geen letterlijke zelfmoord in dit verhaal, maar een zuiver besef van verlies van de eigen persoonlijkheid waar niet meer aan te ontsnappen valt. Jekyll heeft zijn laatste antidotum ingenomen en beseft: *‘This is the true hour of my death. When you read this, the Henry Jekyll you know will be dead. The rest of the story is about Edward Hyde. Now, as I put down my pen, I bring the life of unhappy Henry Jekyll to an end.’*¹²¹

De dubbelganger is hier geen dubbelganger in de strikte zin van het woord. De identificatie met de ware Ik gebeurt doorheen de fusie met het tegengestelde. De ware betekenis van het alter ego dient altijd gevonden te worden in de fusie van alle verschillende aspecten van het eigen Ik. Om zichzelf te vinden moet het individu, paradoxaal genoeg, ontsnappen aan de haat of zelfbewondering van het eigen beeld en zich keren tot het ongelijke. De boodschap achter *‘The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde’* is dan ook: wat uiterlijk gescheiden lijkt blijft innerlijk diep verbonden. De ziektebeschrijving van dit verhaal wil beklemtonen dat de fatale waarde van de dubbelganger ondermijnd kan worden door zichzelf te leren kennen, zichzelf te aanvaarden en zodoende tot een innerlijk evenwicht komen. Het verhaal wil op een zeer realistische en psychologische manier aantonen dat een afstand – in het geval van Jekyll en Hyde een extreme kloof – behouden tot je ware identiteit niet de beste oplossing is om de identiteitscrisis te overwinnen, integendeel. In de negentiende eeuw kent de pathografische waarde van de fantastische literatuur haar hoogtepunt. Klassieke opvattingen, zoals de stimulans tot zelfaliënering uit de Narcissus-mythe, worden ontmanteld door ze extreem uit te vergroten en de gevolgen ervan te tonen.

4.5. Conclusie

De verdere ontwikkeling van de wetenschap zorgt ervoor dat in de periode 1850-1860 nieuwsgierigheid voor het transcendente evolueert tot een pathografische interesse. Het dubbelgangersmotief zal psychoanalytisch worden onderzocht waarbij nadruk zal worden gelegd op de mentale ziekte en gekweldheid van het slachtoffer. Het literaire alter ego wordt hier een zuiver psychologisch verschijnsel gevoed door innerlijke demonen. De

¹²⁰ Manlove, Colin N., a.w., p. 11.

¹²¹ Stevenson, R. L., a.w., p. 70.

maatschappelijke druk en de dominante sociale gedragscodes van de externe wereld worden hier des te vijandiger waardoor bepaalde eigenschappen van de persoonlijkheid worden onderdrukt. Naar de twintigste eeuw toe zal de drukkende impact van de buitenwereld slechts toenemen op de gekwelde psychische gesteldheid van de protagonist. Deze verdrongen eigenschappen zijn echter cruciaal en produceren een onteigening van het Ik, een geestelijke armoede tot zichzelf. De dubbelganger geeft gedaante aan deze innerlijke demonen. Centraal staat steeds de ambigue haat-liefdeverhouding tussen het gekwelde slachtoffer en zijn dubbel die steeds lijkt te eindigen in zelfvernietiging. De fatale ontknoping van het conflict tussen rede en instinct wil juist aantonen dat het individu ondeelbaar is en dat zelfkennis schuilt in het vinden van een evenwicht tussen beide.

De invloed van de Romantiek blijft voelbaar, maar op een hoger, meer psychologisch niveau. De nadruk op de pathografische functie van de fantastische literatuur zorgt voor een meer realistische angst.

5. DE TWINTIGSTE EEUW: DE DUBBELGANGER ALS CHAOS

5.1. De vernietigende kracht van de dubbelganger: de ontkenning van zelfkennis

Het zal echter snel afgelopen zijn met de ‘klassieke’ *Unheimliche* vertelling. Het laatste hoogtepunt dateert van 1890 met Guy de Maupassant en Henry James. Na 1900 wordt het een steeds meer gemarginaliseerd genre.¹²²

In de overgang naar de twintigste eeuw zal het fantastische in de literatuur zich opsplitsen in twee hoofdstromen. Enerzijds ontpopt zich het eenvoudige spookverhaal – een verdere ontwikkeling van een literair genre dat reeds in de negentiende eeuw aanwezig was als zelfstandig genre naast het *Unheimliche*. Deze traditie zal zich ‘*Horror*’ of ‘*Modern Gothic*’ noemen en kent als bekendste variant het vampierenverhaal. Haar enorme succes had deze richting ook te danken aan het toen opkomende medium film. Anderzijds krijgen we een vernieuwing van het fantasierijke bij auteurs als Kafka, Borges en later ook Brecht en Shklovsky. Zij ontwikkelden een literair genre dat zich zowel distantieerde als aansloot bij de traditionele *Unheimliche* vertelling. Daar waar in de negentiende eeuw het vaste denkkader van de Verlichting door het verontrustende in twijfel werd getrokken, krijgt de moderne fantastische literatuur een andere functie toegewezen. Doorheen deze vorm van vertelling worden verschillende visies op de wereld ontwikkeld waarbij twijfel nu een instrument wordt om nieuwe bewustzijnsvormen over de wereld te thematiseren. Deze moderne fantastische literatuur ontwikkelt zich als een domein waarin zowel een pluraliteit van werelden alsook diverse visies hierover worden verhaald. Indrukken over het empirische vervangen deze over het bovennatuurlijke. Het fantastische in deze verhalen wordt dus ‘normaliteit’ waardoor het traditionele *Unheimliche* moet wijken.

Dit nieuwe perspectief vond zijn ontwikkeling in onder meer het werk van Henry James (1843-1916) waarin de visie op de realiteit steeds werd bepaald door de psychische gesteldheid van de personages. Men weet nooit wie *wie* is en wat *wat* is. Onzekerheid en besluiteloosheid linken de steeds enigmatische personages aan elkaar. Men twijfelt eerder aan het bestaan van de personages dan aan hun identiteit. Het klassieke spookverhaal kent een voortdurende herinterpretatie bij James: in de tweede helft van de negentiende eeuw gelden de

¹²² Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 50.

traditionele interpretaties van de dubbelganger niet meer. Schrijvers nemen hun toevlucht tot meer geraffineerde mechanismen en zodoende lijken bij James de transcendente ervaringen met het alter ego standvastiger uitgewerkt dan de personages van vlees en bloed die door hen worden gekweld. ‘*Ces revenants reviennent, mais en fait, sont-ils jamais partis et sont-ils autres que nous-mêmes, n’expriment-ils pas le moi alternatif et équivoque que nous possédons tous? (...) l’enfermement dans le moi romantique et douloureux qui a peur de perdre sa substance, succède chez James une ouverture sur le monde.*’¹²³

In ‘*The Turn of the Screw*’ (1898) lezen we hoe aan een gouvernante twee buitengewoon gevoelige kinderen worden toevertrouwd. Gaandeweg het verhaal krijgt de vrouw de indruk dat ze echter niet zo onschuldig zijn: ze lijken in contact te staan met de duistere geesten van een overleden vroegere kamerdienaar en vroegere gouvernante. Het verhaal speelt zich af in een nachtmerrieachtige sfeer en als lezer krijgt je al snel de indruk dat alles zich afspeelt in de verbeelding van de paranoïde gouvernante. Toch lukt het de lezer niet om bepaalde dingen die echt lijken te gebeuren te duiden. De twijfel tussen droom en werkelijkheid overheerst volledig in de verhalen van James: we weten nooit met zekerheid wie aan het woord is. Steeds opnieuw bevechten de verschillende aspecten van het hoofdpersonage het met elkaar. De protagonisten worden gekweld of kwellen zichzelf met alter ego’s.¹²⁴

Het dubbelgangersmotief in het werk van James heeft ook een grote autobiografische waarde. Als Amerikaan was hij gevlucht naar Europa en zodanig is het vreemdelingsgevoel eigen aan zijn werk. Hij ruilde de *American Dream*, de Amerikaanse mogelijkheden en de zogezegde Amerikaanse onschuld in voor de Europese decadentie. In ‘*The Jolly Corner*’ krijgen we een herinterpretatie van de Narcissusmythe. Daar waar Ovidius’ personage enkel oud kan worden als hij zichzelf niet leert kennen – wat niet gebeurt en wat hij dan ook met zijn leven betaalt – zal James’ protagonist juist deze zelfkennis onderdrukken. Hij laat zichzelf niet toe zijn dubbelganger objectief te bekijken omdat hij alles waar zijn dubbelganger voor staat veracht. In deze ontkenning en verdrukking merkt hij echter niet hoe hij langzamerhand zijn eigen identiteit volledig verdringt. Het personage, Spencer, zit aan het begin van het verhaal in de kast. Zijn alter ego is de homoseksueel die hij nooit zal zijn. Wanneer hij in contact komt met zijn dubbelganger raakt hij enorm gedegouteerd van deze en

¹²³ Richter, Anna, a.w., p. 21.

¹²⁴ Buelens, Gert, *Amerikaanse Letterkunde: oudere periode-American Gothic*, Gent: Ugent, 2007-2008

zal hij elke mogelijke identificatie ondermijnen.¹²⁵ Hij weigert de Andere in zichzelf te leren kennen, hij weigert zijn volledige emotionaliteit te aanvaarden. De *Unheimliche* angst overheerst en Spencer ziet heteroseksualiteit als een genezing van zijn oorspronkelijke homoseksualiteit. Hij neemt de voor hem schijnbare beste/veiligste oplossing waardoor hij denkt nooit zichzelf te moeten leren kennen. Een identiteitscrisis ontwikkelt zich. Hij ziet de betekenis – de innerlijke bevrijding – van zijn dubbel niet; enkel het abjecte gevoel overheerst. Uiteindelijk wordt hij alles wat hij vreesde, alles wat zijn dubbel, zijn verdrongen Ik niet zou zijn geworden. Ook hier schuilt een autobiografische waarde aangezien James – al is hij er nooit voor uitgekomen – waarschijnlijk ook zelf homoseksueel was.

Zodanig krijgt het dubbelgangersmotief in de twintigste eeuw een volledig nieuwe betekenis: deze veranderlijke mythe weerspiegelt en voorspelt de lotgevallen van de moderne mens en de tegenstrijdigheden die zich onderhuids in onze samenlevingen ontwikkelen. De hedendaagse literatuur vernietigt alles dat de mens definieert, alles dat van hem maakte wie hij was. Doorheen de jaren '20 tracht het individu zichzelf opnieuw te definiëren doorheen diverse en tegengestelde realiteiten. *'Il assistait à une sorte de multiplication imprécise de son moi. Il était "une personne et cent mille", un être différent pour chaque comparse et un inconnu pour lui-même.'*¹²⁶ De protagonisten bij Franz Kafka (1883-1924) zijn onderhevig aan voortdurende transformatie, zijn ontzet en vernietigen zichzelf stelselmatig. Bij Beckett zijn ze dan weer verbaasd dat ze leven. Echter niet alle auteurs van deze eeuw zijn aangetast door deze gevoelloosheid. Auteurs als Herman Hesse ontwikkelen een nieuw individu dat leidt aan chronisch dualisme, maar dat hierin zal streven naar een éénheid van het Ik.¹²⁷

5.2. Franz Kafka

Kafka's imaginaire wereld, in onder andere *'Das Schloss'*, is nooit de echte wereld hoewel er wel degelijk gedeelten zijn die aan de werkelijkheid doen denken. De werkelijkheid waarnaar schijnbaar wordt verwezen, wordt nooit expliciet in zijn romanwereld opgenomen. Beelden herkennen van omstandigheden die bestaan in de werkelijke wereld is dan ook een mogelijkheid die de lezer wordt geboden, maar in welke mate is alles niet slechts de verbeelding van de protagonist? De personages leven in een schaduwwereld; een wereld aan

¹²⁵ Buelens, Gert, a.w.

¹²⁶ Richter, Anne, a.w., p. 19.

¹²⁷ Richter, Anne, a.w., p. 20.

de andere kant van de spiegel, net zoals die in *'Through the Looking-Glass'* van L. Carroll.¹²⁸ Van alle verhalen die het dubbelgangersmotief behandelen zijn het de sprookjes van Carroll die het meest overeenkomen met de wereld van Kafka. Er is geen bewijs dat beide elkaar kenden, maar de gelijkenissen zijn soms treffend. De personages van Kafka praten met een even grote koppigheid als de tot leven gekomen speelkaarten bij Carroll.

In *'De Gedaanteverwisseling'* (1915) lezen we hoe een man wakker wordt en blijkt veranderd te zijn in een walgelijk insect. Niet zozeer de gruwel van dit feit is verontrustend, maar vooral het feit dat zijn omgeving de gebeurtenis weliswaar beschamend, maar ook als volstrekt normaal beschouwt. De orde der dingen lijkt in niets veranderd.

'Der Verschollene' – bekend geworden onder de titel *'Amerika'* – uitgezonderd, speelt geen enkel verhaal van Kafka zich af in een met naam aangeduid land. Edgar Allan Poe's 'tijdloze' sfeer wordt door Kafka heruitgevonden en neemt een extremere gedaante aan: ook hier is er nooit sprake van een historisch bepaalde periode, van een specifieke politieke partij of van welke godsdienst dan ook. Er is enkel een diep melancholische sfeer en enorme zwartgalligheid. Wat precies de melancholie – historisch gesproken – heeft geproduceerd wordt niet aangehaald, alsof het verboden is om hierover te praten. Er is, net als bij Poe, vaak sprake van een verdrongen geschiedenis die niet meer wordt opgerakeld en waar de personages juist van willen genezen door het te verdringen. De personages hebben vaak geen naam of alleen een initiaal – bijvoorbeeld 'K.' in *'Das Schloss'*, dat al dan niet betrekking zou kunnen hebben op Kafka zelf.

Al heet het verhaal *'Amerika'* en speelt het zich zogezegd af in Amerika, al van bij de eerste volzinnen ontmoet de lezer een ander Amerika dan het bestaande. Zo zal het vrijheidsbeeld van Kafka een zwaard ten hemel heffen en geen toorts. Kafka's werk ontbreekt volledig aan geromantiseerde geschiedenis, sociologie, psychologie, geografie of geromantiseerde journalistiek. Centraal staat hier het existentiële raadsel waarbij weerstand wordt geboden tegen elke vorm van betekenisgeving. Hoewel het dus lijkt dat Kafka zich verijdert van de traditionele *Unheimliche* twijfel, toch blijven er invloeden van Hoffmann aanwezig. Dit erfgoed bevat onder andere *'het samenspel van onkenbare krachten die de wereld in hun greep houden.'*¹²⁹ De handelingen en de wil van de protagonisten is nog steeds

¹²⁸ Kafka, Franz, *Het Slot*, Amsterdam: Querido, 2001, p. 434.

¹²⁹ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 92.

onderworpen aan onduidbare krachten waardoor het transcendente en verontrustende nog steeds sterk aanwezig zijn. We krijgen een pluralisering van betekenis binnen de fantastische literatuur van de twintigste eeuw. Dit toont duidelijk aan dat in de *Unheimliche* verhouding tussen enerzijds de angst en het geringe waarnemingsveld van de protagonist en anderzijds de ontoegankelijkheid van de vreemde, drukkende macht maar weinig verandering is gekomen sinds de genreontwikkeling bij Hoffmann. Kafka is één van de weinigen die er in slaagde een wereld en mensen te scheppen die niet bestaan, maar die toch de indruk aan de lezer weten te geven dat ze de echte wereld zijn, de ware mens.

Net zoals Romantische werken een betreurende reflectie bevatten op de voorbije geschiedenis, zo zullen ook auteurs als Kafka resoluut afstappen van een vertrouwd en chronologisch evoluerend scenario. De labyrintische, *Unheimliche* ruimte overheerst en wordt een metafoor voor de onmacht van het individu in de huidige welvaartmaatschappij. Nog meer dan de Romantici beschouwen de Modernisten de realiteit als een plaats waar '(...) onkenbare krachten heersen die de mens kunnen laten neerstorten.'¹³⁰ Dus metafoor van de afgrond is duidelijk niet verdwenen.

*Kafka's wereld is niet de vulkaan, maar de damp boven de vulkaan, is niet de stad aan de horizon, maar kan niet anders bedoeld zijn dan als de luchtspiegeling boven de woestijn, waarin wel het een en ander gezien wordt dat van de werkelijkheid is afgeleid, maar waarin niets werkelijk bestaat.*¹³¹

Kafka was een groot bewonderaar van Flaubert en zijn '*Education sentimentale*'; zodoende merken we dat de invloed van de *Bildungsroman* zich nog steeds laat gelden in de fantastische literatuur van de twintigste eeuw. Fantastische literatuur heeft traditioneel de bedoeling onderhuids een tijdsbeeld te zijn zodat achteraf het verhaal bijna als een historische roman kan worden gelezen; een queeste naar zelfkennis. Twijfel en zelftwijfel zijn altijd al prominente literaire thema's geweest. Al in het Nieuwe Testament vinden we de twijfelende apostel Thomas. Niet toevallig werd voor deze naam gekozen. Thomas is afkomstig van het Griekse '*Didymus*' wat dualiteit suggereert.¹³² Thematisch zien we dat twijfel altijd tot zelfverdenking leidt bij de personages. Zelftwijfel dat de protagonist, zoals Karl Miller het

¹³⁰ Von Der Thusen, Joachim, a.w., p. 77.

¹³¹ Hermans, Willem Frederik, 'Het Slot door een vergrootglas', *Het Slot*, Franz Kafka, Amsterdam: Querido, 2001, p. 436.

¹³² Hermans, Willem Frederik, a.w., p. 437.

zegt, ‘*may be his own worst enemy, and may not belong to himself.*’¹³³ Zo ontwikkelt zich de dubbelganger als projectievlak voor de verdrongen en gevaarlijke geheimen van de protagonist; binnen een samenleving waarin persoonlijkheid van de mens wordt ingekapseld.

5.3. Ontsporing en richtloosheid

Moderne kunst toont dat het individu zijn zekerheid over zijn eigen Ik heeft verloren. Ook de twintigste-eeuwse verteller van fantastische verhalen lijkt niet te ontsnappen aan de demonen van de tegenstrijdigheid en de onzekerheid. Deze twijfels slaan op de vragen naar de eigen identiteit, het ‘zijn’ en de waarheid. ‘*Ne nous est-il pas donné chaque jour de naître et de mourir simultanément, au sein d’une contradiction prodigieuse, intime et permanente?*’¹³⁴ Het leven is een aliënantie geworden van de buitenwereld waarin geen onderscheid meer kan worden gemaakt tussen leven en dood, tussen realiteit en fictie en tussen mijn Ik en mijn dubbelganger. De dubbelganger verandert voortdurend van betekenis en van gezicht: hij weerspiegelt de ontsporing en richtingloosheid van de hedendaagse mens. Ook postmoderne fictie zoals Don DeLillo’s ‘*White Noise*’ of Chuck Palahniuk’s ‘*Fight Club*’ verhalen een persoonlijkheids crisis ten gevolge van een overweldigende consumptiemaatschappij. Hier blijft de invloed van de *Bildungsroman* gelden:

*Palahniuk’s narrator and his doppelgänger personify and confusingly scramble both the mild-mannered and pugilistic human temperaments that Thomas Hobbes and Jean-Jacques Rousseau have located in human prehistory. (...) and reads ‘Fight Club’ at the same time, as depicting a symptom of the increased postmodern confusion regarding what is essentially human. Indeed the confessional rhetoric of the confused first-person narrator of the novel reengages the work of Jean-Jacques Rousseau in its efforts to frame a cultural critique within a narrative of selfhood invested with the idea that there is still something authentic to be found in human prehistory.*¹³⁵

Het alter ego is niet enkel meer illusie en/of de dood, maar dringt zich op als opwellende, onverwachte chaos. Hij verschijnt hier als het bestaan dat volledig uit zijn voegen barst. ‘(...) *an idyllic view reminiscent of Rousseau that humankind is essentially good, and*

¹³³ Miller, Karl, a.w., p. 47.

¹³⁴ Richter, Anne, a.w., p. 20.

¹³⁵ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 11.

*that depravity is a psychological condition effected by external factors such as, say, metropolitan life.*¹³⁶

Julio Cortázar (1914-1984) voegt het motief in van de onderling verwisselbare dubbelgangers. Hier is men getuige van een volledige identiteitswissel zonder dat de geloofwaardigheid van het verhaal inboet. Op zeer natuurlijke wijze ontmoeten held en dubbelganger elkaar, om dan weer elk hun eigen kant op te gaan. Niets is, schijnbaar, veranderd behalve één belangrijk gegeven: de ene is de andere geworden. Droom wordt werkelijkheid; droom en realiteit lopen letterlijk door elkaar in deze *Unheimlich* geworden samenleving waarin het ene personage staat voor het geweten en/of verdrongen eigenschappen van de andere.¹³⁷ Het imaginaire haalt het op de realiteit en het heden wordt als een illusie beschouwd. Meervoudig zijn en niemand zijn is hier dé eigenheid van de *condition humaine*: Ik en de Andere. *‘Le moi romantique se dissout dans la pluralité des mondes possibles, car c’est par-delà nous-mêmes que nous nous trouvons.*¹³⁸

5.4. Conclusie

In de twintigste eeuw ontwikkelt zich een pessimistische en vooral apocalyptische herinterpretatie van het dubbelgangersmotief. Het in twijfel trekken van de dominante sociale gedragscodes wordt verlaten en wordt vervangen door een algemene twijfel aan de gehele samenleving. De hele externe wereld is *Unheimlich* geworden. Zodanig vinden we in de twintigste eeuw een volledige herdefiniëring van het verontrustende die zowel aansluit als afstand nemen van de traditionele situationele angst van de Romantici. De Romantische opvatting dat de handelingen en de wil van de protagonisten onderworpen zijn aan onduidbare krachten samen met de pathografische en psychologische benadering van de negentiende eeuw worden bewaard, maar worden versterkt door een onzekere, besluiteloze en vervreemde buitenwereld. De dubbelganger in moderne fantastische literatuur belichaamt de buitenwereld die zijn protagonisten het vreemdelingsgevoel opdringt, zowel innerlijk als uiterlijk. Het dubbelgangersmotief verhaalt figuurlijk de (psychologische) lotgevallen van de moderne mens in en door de tegenstrijdigheden van de samenleving. De dubbelganger geeft hier gedaante aan de welvaartmaatschappij die volledig uit haar voegen barst en zodanig

¹³⁶ Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 3.

¹³⁷ Richter, Anne, a.w., p. 22.

¹³⁸ Richter, Anne, a.w., p. 22.

voortdurend van gelaat en inhoud verandert. Individu en alter ego worden elkaar en verliezen zodoende hun eigenheid. Meervoudig én niemand zijn lijkt de betekenis van deze twintigste-eeuwse identiteitscrisis.

Centraal staan de individuele onmacht, de twijfel, de zelfverdenking, de ontsporing en de richtingloosheid waar niet aan te ontsnappen lijkt. Aan de hand van extreme maatschappelijke gevoelloosheid vernietigt de moderne fantastische roman alles dat de mens definieert. De identiteitscrisis is nog nooit zo fataal geweest: personages zijn onderhevig aan voortdurende transformaties, zijn ontdaan en verliezen stelselmatig de zekerheid over hun eigen identiteit. Hier wordt geleefd vanuit een aliënatie van zowel de innerlijke als de externe wereld.

6. BIJZONDERHEID: GENDERMOTIEVEN IN HET DUBBELGANGERSMOTIEF

Vrouwelijke auteurs in het genre zijn opvallend afwezig. Verhalen geschreven door vrouwen die het thema van de dubbelganger behandelen zijn niet onbestaand, maar blijven zeldzaam. Bekend is de poëzie van Emily Dickinson, de verhalen van Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, de zusters Brontë, D. K. Broster of meer hedendaags die van Angela Carter en Emma Tennant. De overgangsjaren naar de twintigste eeuw gingen gepaard met een sociaal determinisme waarin de maatschappelijke plaats en functie van man en vrouw werd vastgelegd. Vooral de patriarchale overheersing over de vrouw springt ons vandaag in het oog. Andrew Webber stelt dat telkens we met vrouwelijke verdubbeling te maken krijgen ‘*it would have little to do with altered or divided states of female subjectivity. Instead, the female Doppelgängers are typically in the service of male fantasies of the other, corresponding to the time-honoured polarization of madonna and whore, the sexless and the over-sexed.*’¹³⁹

Reeds in de Duitse Romantiek zien we dat de *Gothic Novel* in dienst stond van het oprakelen van innerlijke angsten en fantasieën die door het strakke denkkader van die periode werden onderdrukt: mannelijke fantasieën over seksueel actieve vrouwen, het motief van de ‘wrede minnares’ of het individuele ideaalbeeld over de vrouw. Dit alles toont duidelijk de ondergeschikte positie van de vrouw.

Juist omwille van deze ontrechte, in dienst van de man staande tweedeling wordt het dubbelgangersmotief vaak achterwege gelaten door schrijfsters. Wanneer het wel wordt gebruikt zal worden gepoogd deze dualiteit te overstijgen. Genderdimensies moeten ook in het achterhoofd worden gehouden bij de interpretatie van dit soort dubbelgangers: het omkeren van het typische gothic-ideaal van de vrouw die wordt bedreigd door de man. De opgedrongen Romantische gedragsidiomen zorgden ervoor dat ze innerlijk bitter en wraakzuchtig werden. Juist die thema’s komen aan bod bij schrijfsters als Louisa May Alcott (1832-1888) en Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) die als antwoord op de patriarchale dominantie een genadeloze ‘*Gothic Femme Fatale*’ ontwikkelen.

¹³⁹ Webber, Andrew J., The Doppelgänger: Double Visions in German Literature, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 20.

Zo ook zat Edith Warton (1862-1937) gevangen in een huwelijk waarin ze zichzelf niet kon zijn en waarin ze gedwongen werd in het keurslijf van de gegoede echtgenote. Schrijven werd voor haar een therapeutische uitlaatklep. Centraal in haar werk stond de onmogelijkheid van het individu om verdrongen sociale conventies met succes te overstijgen. Net als in James' *the Jolly Corner* zal ook Warton in *The Eyes* de verloochening van het eigen Ik centraal stellen. Het hoofdpersonage wordt gekweld door zichzelf: ook zijn homoseksualiteit kwelt hem en net als bij James gaat hij deze als abject beschouwen. Hij wil het van zich af zetten. Om zijn ware identiteit te verloochenen begint hij leugens te vertellen en dingen te doen tegen zijn wil; louter in dienst van het verdringen van het eigen Ik. Op die momenten wordt hij geconfronteerd met een paar starende ogen. Ogen die hem eerst een illusie lijken, maar die uiteindelijk zijn ogen blijken te zijn. Zijn echte Ik confronteert hem met de waarheid, met zichzelf en met zijn geweten waaraan hij niet kan ontsnappen.¹⁴⁰ De protagonist is hier de dubbelganger van zijn ware Ik.

*But the age of the eyes was not the most unpleasant thing about them. What made me sick was their expression of vicious security. They seemed to belong to a man who had done a lot of harm in his life, but had always kept just inside the danger lines, of some one much too clever to take risks. I saw in them a tinge of faint derision and felt myself to be its object. (...) If they were a projection of my inner consciousness, what the deuce was the matter with that organ? It exasperated me more to feel these glaring at me through my shut lids than to see them, and I opened my eyes again and looked straight into their hateful stare.*¹⁴¹

Schrijfsters van fantastische literatuur zullen het *Gothic*-gegeven gebruiken in macabere detaillering, eerder dan *in toto*. Zo zien we dat Emily Dickinson (1830-1886) in haar ambigue poëziewerk eerder de retorische dubbelganger gebruikt dan de thematische. Elk woord kan verscheidene betekenissen hebben die de lezer zelf moet invullen. *'She simultaneously separates and links words and ideas in complex ways rather than allowing traditional punctuation to determine meaning absolutely.'*¹⁴² De nadruk ligt bij Dickinson vaak op het gekwelde innerlijke dat wordt voorgesteld als een afgesloten kamer. Vandaar een zeer uitbundig gebruik van metaforische 'kamers' en 'deuren' die voor een mentale afstand zorgen tussen de verteller en de massa. De kamer als onveilige plaats ontleent ze aan E.A.Poe, maar

¹⁴⁰ Buelens, Gert, a.w.

¹⁴¹ Buelens, Gert, *American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910, part II*, Gent: Academia Press, 2007, p. 355.

¹⁴² Buelens, Gert, *American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910 – Part II*, Gent: Academia Press, 2007, p. 3.

daar waar bij Poe de verteller steeds de plaats van de aanvaller inneemt zien we dat Dickinson zowel aanvaller als slachtoffer wordt. Dit dubbelgangersmotief toont niet enkel een mogelijke vorm van schizofrenie, maar duidt op een subjectief dilemma waar ieder van ons mee te kampen heeft. Subjectieve angst huist in Dickinsons woorden.¹⁴³ Zoals kenmerkend is voor de *Gothic Fiction* zal ook Dickinson de betekenis van de verdubbeling niet in het externe alter ego zoeken, maar in zichzelf. Het in contact komen met innerlijke angsten en het vrezen van deze staan centraal in de *Unheimliche* wereld van haar gedichten. Dickinsons teksten hebben een zeer hoog therapeutisch gehalte waarin duidelijk de doodsangst centraal staat. Hierin schuilt de onderhuidse psychologische en pathografische waarde van haar oeuvre.

Zo zien we dat vooral het suggestieve van de huiverroman bij schrijfsters in de smaak valt. Hierdoor leunen ze dichter aan bij de traditionele *Gothic Novel* dan dat de negentiende-eeuwse realistische aanpak van hun mannelijke collega's dat doet. Ook de externe wereld en de maatschappij zijn een aanwezig gegeven in de moderne dubbelgangerverhalen van vrouwelijke auteurs, maar Ik en de Andere leven naast elkaar zonder elkaar noodzakelijk te vernietigen. De ene is even geloofwaardig als de andere. Het nieuwe gegeven is dat, op het moment van de vertelling, beiden zowel echt als vals bestaan in tijd en ruimte. Het negentiende-eeuwse dubbelgangersmotief bevestigt dat het individu verschillende innerlijke gezichten bezit waarachter hij/zij zich verbergt. Zodoende wordt het motief bij vrouwelijke auteurs iets complex dat niet zomaar als goed of slecht kan worden beschouwd. De dubbelgangsters die bij schrijfsters als Gilman en Alcott van tijd tot tijd binnendringen belichamen maatschappelijk verstoten, verdrongen en vooral schijnbaar onaanvaardbare karaktereigenschappen van vrouwen. De manifestatie van het dubbelgangersmotief is hier dan ook niet enkel de belichaming van een identiteitscrisis, maar is een noodzakelijke reactie tegen de sociale patriarchale druk.

¹⁴³ Buelens, Gert, *Amerikaanse Letterkunde: Oudere periode-American Gothic*, Gent: Ugent, 2007-2008.

7. DE TOEKOMST VAN DE LITERAIRE DUBBELGANGER

De fantastische literatuur – inclusief het dubbelgangersmotief – zal nooit noch haar pathografische noch haar historiserende functie verliezen. Steeds opnieuw zal het heden worden verbonden met het verleden opdat een referentie zou kunnen ontstaan voor de toekomst. Maatschappelijk heersende tendensen worden zo doorbroken opdat schijnbaar ongepaste thema's zouden worden behandeld. De huiverroman zegt op symbolische en metaforische manier dingen die angstvallig worden verdrongen en vermeden in onze huidige 'perfecte' consumptiemaatschappij. Het is doorheen deze verhandeling duidelijk gebleken dat, sinds haar ontstaan, de fantastische literatuur een reactie is geweest tegen elke vorm van maatschappelijke censuur opdat het verdrongene weer in de sociale wereld zou worden opgenomen. De *Unheimliche* sfeer hierbij zal ook nooit verdwijnen: bekende locaties worden blijvend doorpekt met onbekende waarnemingen en gevoelens opdat we een kans zouden krijgen in contact te komen met deze gevoelens die we, maatschappelijk gezien, steeds onder controle moeten houden.

Gelijkaardig zullen we merken dat in de twintigste eeuw steeds minder auteurs, maar steeds meer regisseurs het dubbelgangersmotief – en zijn verontrustende dimensies – zullen hanteren om de identiteitscrisis in beeld te brengen. De traditionele *Unheimliche* literatuur beïnvloedde niet enkel het literaire publiek: ook in film zal op een indirecte, symbolische en figuurlijke manier het dubbelgangersmotief gebruikt worden. Net als fotografie in de negentiende eeuw zal nu film een nieuwe manier bieden om de wereld te verkennen.

Wat de literaire dubbelganger betreft zien we dat vooral in de kinderliteratuur van de twintigste eeuw de identiteitscrisis op metaforische wijze behandeld wordt. De nieuwe literaire variaties van het dubbelgangersmotief die Carroll in zijn kinderfictie introduceerde en de negentiende-eeuwse vanzelfsprekende aanwezigheid van de transgressie van de ziel en het magische rijk der elfen in de Victoriaanse kinderliteratuur waren een rijke inspiratie voor latere auteurs. Opmerkelijk is onder meer Philip Pullmans fantasierijke saga '*His Dark Materials*' die draait rond het verlies van de ziel. De ziel neemt in deze verhalen de uiterlijke gedaante aan van een dierlijke '*daemon*' die zijn individu overal persoonlijk vergezelt. Het stelen van iemands '*daemon*' is diens sociale identiteit ontnemen. J. K. Rowling ontwikkelde

in de ‘*Harry Potter*’ verhalen de ‘*Dementors*’: huiveringwekkende schimmen die letterlijk de ziel van hun slachtoffers uitzuigen. Inderdaad, deze verhalen zijn niets anders dan een herinterpretatie van het traditionele *Schlemill*-verhaal. Zowel diep en ernstig als grappig en eenvoudig, schuilt onder de lichtheid van het verhaal steeds een ernstig probleem. De innerlijke tweestrijd van de protagonisten stelt vragen naar de zin van het leven, maar bezit nog steeds de zelfironie van het Duitse Romantisme. Ook hier staat het psychologische *Bildungs*-ideaal van de huiverroman centraal: de innerlijke zoektocht naar het Ik, naar kennis en naar wijsheid in de moderne chaotische wereld.

De bedreiging van de dubbelganger – als schaduw of als spiegelbeeld – is een zeer vaak terugkerend thema binnen de eerste jaren van de filmontwikkeling. In zijn studie van de dubbelganger uit 1914 merkte Otto Rank reeds op dat het dubbelgangersmotief ‘*Perhaps follows that filmic form, which reminds us of dream techniques in more ways than one, expresses certain psychological facts and relationships (...) in a distinct and manifest imagistic language.*’¹⁴⁴

Rank heeft het specifiek over een vroeg-Duits ‘fotospel’, ‘*The Student of Prague*’, geschreven door Hans Heinz Ewers in 1913. Ewers schreef – beïnvloed door von Chamisso – populaire spook- en vampierverhalen. Dit verhaal kende verschillende filmadaptaties tijdens de ‘stille’ periode, in 1913 (de originele versie in een regie van Stellan Rye), in 1921 (als ‘*Der verlorene Schatten*’), in 1926 en uiteindelijk met geluid in 1936. Het was coscenarist Paul Wegeners idee ‘*to use the illusions used in early “trick” films to create the uncanny doubling of the hero; he appears in both roles: as Baldwin the student and as his reflection, which the credits revealingly call Das zweite Ich (“the Second I”).*’¹⁴⁵ Het verhaal gaat over een jonge Praagse man die zijn spiegelbeeld verkoopt aan de duistere Dr. Scapinelli – de duivel uit von Chamisso’s vertelling – in ruil voor rijkdom. Op dat specifieke moment zal zijn spiegelbeeld, zijn dubbelganger letterlijk uit de spiegel stappen om mee te verdwijnen met de duivelse dokter.

Niet enkel von Chamisso’s vertelling, maar ook Hoffmanns ‘*De avonturen in de oudejaarsnacht*’ en Andersens ‘*The Shadow*’ wordt in het verhaal verwerkt. De protagonist zal vanaf dat ogenblik opmerken dat zijn schaduw een eigen, autonoom leven leidt en die, net

¹⁴⁴ Rank, Otto, *Der Doppelgänger*, X: Imago, 1914, p. 97.

¹⁴⁵ Warner, Marina, a.w., p. 183.

als Stevensons Hyde, dingen doet die de student nooit zou durven. Regisseurs als Rye en acteurs als Wegener ‘*relished the opportunity the medium offered to explore a self-reflective metaphor of the cinema itself: a magic theatre of phantoms, of unstablising the idea of the self altogether through the doppelgänger of the film image of a person, with its disturbing potential of infinite reduplication.*’¹⁴⁶

Binnen deze experimentele fase zal de filmindustrie spelen met de verscheidene projecties van het individu – ‘*the state of someone captured on film forever: materially present but also entirely absent*’¹⁴⁷ – zo de basis leggend van de dubbelgangers, spoken en alle andere verdoemde zielen die het huidige massa-entertainment bevolken. Het magische en het enigmatische bewegende beeld bracht een nieuwe dimensie in de traditionele situationele angst. De relatie tussen leven en dood die reeds in de fotografie van Carroll in beeld werd gebracht speelt zich hier letterlijk voor onze ogen af. De reden waarom de huiverroman zich zo makkelijk liet vertalen naar andere media was de enorme aandacht voor het imaginaire, het visuele en de krachtige emotionele effecten die in het psychologisch symbolisme van deze romans huisde.

In de hedendaagse populaire filmcultuur is er niettemin één soort dubbelganger zeer prominent aanwezig: de zombie. Naast de vampier is deze ‘levende dode’ de meest ingeburgerde dubbelganger in de filmgeschiedenis. Beiden zijn *an sich* zuivere lichamelijke. Zowel de vampier als de zombie zijn ziellose personages, zowel hun schaduw als hun spiegelbeeld werd gestolen. Zoals we al zagen zorgt de afwezigheid van deze transcendente alter ego’s voor een reductie of afwezigheid van het leven, maar daar waar de vampier nog een wil, een verlangen en een zeer letterlijke honger naar het leven heeft, is de zombie een lichaam dat volledig geledigd is van enige individualiteit. De metaforische betekenis van deze twintigste-eeuwse dubbelganger werd zeer krachtig uitgedrukt door Marina Warner met de volgende woorden: ‘*Zombies embody the principal ghostly condition of our time. (...) Zombies can shed light on the concept of soul now – and of soullessness. (...) Zombies have come to typify a modern personality, to convey vividly a danger to individuality and the self in figurative terms.*’¹⁴⁸ De zombie wordt een groteske, lichamelijke uiting van het

¹⁴⁶ Warner, Marina, a.w., p. 184.

¹⁴⁷ Warner, Marina, a.w., p. 361.

¹⁴⁸ Warner, Marina, a.w., p. 357-358.

innerlijke conflict van het individu. Een extreme reactie tegen het nieuwe maatschappelijk geësthetiseerde zelfbeeld.

De zombie belichaamt dé dubbelganger. Hij belichaamt de opvattingen over de identiteitscrisis van de Romantici tot Kafka. Hij is, metaforisch gesproken, het ultieme slachtoffer van de welvaartsmaatschappij. Een individu dat zichzelf volledig verliest is de chaos der welvaart en alle eigenheid ontnomen wordt. Het kannibalistische en bestiale aspect van de zombie is een mooie metafoor voor hoe de consumptiemaatschappij iedereen opslorpt: de levenden worden verslonden door de zombies en zodanig ook tot hersensloze pionnetjes getransformeerd die de markt in stand moeten houden. Alle individuele eigenschappen – zintuigen, herinneringen, gevoelens, enzovoort – zijn de ‘levende dode’ ontnomen waardoor hij slechts een schim is van zichzelf, gekweld door zijn vleselijke zijn. Daar waar de vampier nog kan spreken is hem zelf het spraakvermogen ontnomen, alsof zijn tong afgesneden werd. Hier ontwikkelt zich een persoon die door de industrie wordt gezien als een non-persoon, naamloos en zonder spraakvermogen. Net zoals Hoffmann, Poe of Kafka wordt de zombie verplicht tussen twee werelden te staan; noch levend noch dood. Allen beleven hun identiteitscrisis in een ‘levend dodenrijk’, afwezig in het heden. De zombie is de meest actuele, figuurlijke uitdrukking van het dubbelgangersmotief. ‘*With ideas of the soul growing ever weaker, what it means to be you, what is the thing inside me that makes me me, has become the sharpest and most resistant of questions. These anxieties flourish.*’¹⁴⁹

Dit duale statuut dat de zombie belichaamt inspireerde Jacques Derrida in zijn – eerder aangehaalde – theorieën over het *Unheimliche* als schrijftechniek. Hij beschouwde de metaforische inhoud van dit personage als dé beeldtaal van de fantastische literatuur: de dubbelganger is een vorm van prosopopoeia die iets suggereert zonder dat dit wordt bevestigd. Het personage van de zombie belichaamt voor hem de *Unheimliche* schrijftechniek.¹⁵⁰ Zombies zijn vandaag de dag gemeen goed geworden in vele culturen en zijn filmisch gesproken populairder dan ooit. Zombies belichamen het ‘onzegbare’, hun spraakgebrek symboliseert dit op letterlijke wijze. Deze herinterpretatie van de dubbelganger zorgt er opnieuw voor dat het – zowel individuele als collectieve – ‘onzegbare’ verhaal gesuggereerd wordt. De zombie is *an sich* de levende dood in ieder individu, een gevolg van een totale vervreemding tot elkaar en tot de gehele maatschappij. Dat George A.

¹⁴⁹ Warner, Marina, a.w., p. 360.

¹⁵⁰ Warner, Marina, a.w., p. 358.

Romero – verantwoordelijk voor de klassieker *'The Night of the Living Dead'* uit 1968 – in 2008 het vijfde deel uitbrengt van zijn zombiesaga bewijst dat de individuele vervreemding en de twijfel aan de eigen identiteit een meer dan actueel probleem is.

De mens als louter lichamelijk omhulsel ten dienste van de consumptiemaatschappij is ook het uitgangspunt geworden van *'The Matrix'* (1999) waarin de existentiële realiteit slechts een computergeproduceerde illusie blijkt te zijn. De innerlijke strijd tussen rede en instinct die we zagen bij Poe of Stevenson wordt hier volledig overboord gegooid: de mens wordt geboren zonder eigenheid, geprogrammeerd tot vaste levenspatronen. De innerlijke zoektocht naar de ware Ik – door het in contact komen met het verdrongene/ de dubbelganger – is hier niet meer mogelijk. Binnen deze apocalyptische visie is de mens reeds volledig verloren. De digitale dubbelganger lijkt zodanig de meeste actuele herinterpretatie van het dubbelgangersmotief. Regisseurs als Andy (°1976) en Larry (°1965) Wachowsky (de *'Matrix'*-trilogie, 1999-2003), maar ook David Cronenberg (°1943) (*'eXistenZ'*, 1999) en Josef Rusnak (°1958) (*'The Thirteenth Floor'*, 1999) behandelen het thema van de identiteitsverdubbeling letterlijk doorheen een *'mise-en-abîme'*- effect. David Lynch (°1946) (*'Lost Highway'*, 1996), Terry Gilliam (°1940) (*'Twelve Monkeys'*, 1995) en Darren Aronofsky (°1969) (*'Requiem for a Dream'*, 2002) kiezen eerder voor een metaforische aanpak die de klemtoon legt op de individuele schizofrenie, het gedecentraliseerde Ik en de verontrustende sfeer van de dominante stedelijkheid.

Film wordt maatschappijkritische kunst die het dubbelgangermotief inzet om de onderliggende angst en de uitzichtloosheid van het individu te beklemtonen.

8. BESLUIT

In dit tweede luik hebben we aan de hand van een historische analyse van enkele belangrijke stromingen en auteurs willen aantonen dat het dubbelgangersmotief veel meer is dan enkel een thematisch literair verschijnsel. We komen zodoende tot het besluit dat het dubbelgangersmotief, in elke periode opnieuw en niet enkel in de literatuur, een menselijk gezicht geeft aan het abstracte gegeven van de identiteitscrisis. Zodanig omvat de troep altijd een psychologische en pathografische waarde. Deze worden doorheen de geschiedenis steeds sterker benadrukt waardoor de onderhuidse geschiedkundige functie van de fantastische literatuur steeds prominenter aanwezig wordt. Zodanig zal duidelijk worden dat de Duitse Romantiek de basis legde voor het dubbelgangersmotief en dat het verontrustende en huiveringwekkende nooit het motief zullen verlaten. De angstaanjagende visie op het motief zal uiteindelijk plaats maken voor een meer nieuwsgierige en uiteindelijk psychoanalytische analyse ervan. Niettemin blijft de term grotendeels abstract: hij geeft zijn historische betekenis slechts prijs wanneer we de moeite nemen de maatschappelijke context achter de literaire stroming even van dichterbij te bekijken. Onlosmakelijk verbonden met het verontrustende, zullen dubbelgangersverhalen heel veel suggereren en heel weinig concretiseren. Het psychologisch invullen van het motief ligt zodoende bij de lezer.

IV. ALGEMEEN BESLUIT

Geen enkel fantastisch verhaal brengt echter concrete antwoorden. Het vage en vooral ambigue concept dat de dubbelganger is laat zich niet verklaren aan de hand van theoretische geschriften. De dubbelganger is zeer moeilijk te definiëren omdat hij vaak niet te voorzien is: zijn intenties en zijn handelingen zijn hem eigen.¹⁵¹ Alle dubbelgangermotieven zijn cryptogrammen, doodlopende sporen of psychische labyrinten. Steeds komt men terecht bij de eeuwige vraag: ‘*Wie ben ik?*’. Klassiek of modern, in de fantastische literatuur huist altijd een onherstelbare onverenigbaarheid tussen Ik en Ik. De dubbelganger kent altijd een diepere betekenis die betrekking heeft op inhoud, retorica en identiteit van zowel personages als auteur. Fantastische literatuur is duidelijk meer dan enkel enigmatische literatuur waarin men op psychoanalytische wijze het ingewikkelde personage probeert te ontrafelen. Men wil ook doorheen fictie andere denkwijzen en dus andere betekenissen laten spreken over het dubbelgangersmotief. Op die manier kan de dubbelganger ons meer vertellen over literatuur en filosofie. De dubbelganger bevat duidelijk een eindeloos betekenispotentieel.

Het interpreteren en analyseren van de literaire dubbelganger zou moet worden gezien als continue reis waarin voortdurend nieuwe theorieën worden toegepast en zodoende nieuwe inzichten worden ontwikkeld. Er moet rekening worden gehouden met zijn enorme variatie aan betekenissen. Psychoanalyse is hier zeker één van, maar zoals gezien is ook de retorische invalshoek van cruciaal belang hij het lezen en interpreteren van het dubbelgangersmotief.

‘Understanding the function and the meaning of the double will be enriched when placed under theoretical glass, which would also mean that this tropic structure cannot be described, only interpreted.’¹⁵²

¹⁵¹ Richter, Anne, a.w., p. 17.

¹⁵² Hock Soon Ng, Andrew, a.w., p. 7-8.

V. SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE

- Andersen, Hans Christian, De Sprookjes van Andersen, Lisse: Rebo Productions, 1989.
- Andersen, Jens, Hans Christian Andersen: A new life, New York/Woodstock/London: Overlook Duckworth, 2005.
- Bailey, Andrew, Cinema Now, Ed. Paul Duncan, Köln: Taschen, 2007.
- Buelens, Gert, American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910, part I, Gent: Academia Press, 2007.
- Buelens, Gert, American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910, part II, Gent: Academia Press, 2007.
- Buelens, Gert, Amerikaanse Letterkunde: oudere periode-American Gothic, Gent: UGent, 2007-2008.
- Carp, E. A. D. E., De Dubbelganger: beschouwingen over leven en dood, Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1964.
- Carroll, Lewis, Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass, London: Penguin Books, 1998.
- Clemens, Valdine, The return of the repressed: gothic horror from the Castle of Otranto to Alien, New York: State University of New York, 1999.
- Cohen, Morton N., Reflections in a Looking Glass: A Centennial Celebration of Lewis Carroll, Photographer, New York: Aperture, 1999.
- Crook, Eugene J., Fearful Symmetry: Doubles and doubling in literature and film, Tallahassee: Univ. Presses of Florida, 1981.
- De Maupassant, Guy, 'Voor hem?', in: De jongedochter Martin: alle verhalen 1882-1883, Amsterdam: Veen, 1999.
- Derrida, Jacques, 'The Double Session' in: Dissemination, (1981), vertaling van en met introductie van Barbara Johnson, London/New York: Continuum, 2004.
- Eco, Umberto, De Geschiedenis van de Lelijkheid, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2007.
- Freud, Sigmund, Het Unheimliche, (1856-1939), vertaling van Hans W. Bakx, Amsterdam: Boom Meppel, 1983.
- Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, (1975), vertaling Joel Weinsheimer en Donald G. Marshall, London/New York: Continuum, 2004.

- Gordon, Paul, The Critical Double: Figurative Meaning in Aesthetic Discourse, Tuscaloosa/london: Univ. Press of Alabama, 1995.
- Herdman, John, The Double in Nineteenth-Century Fiction, Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Hock Soon Ng, Andrew, The Poetics of Shadows: The Double in Literature and Philosophy, Stuttgart: ibidem-verlag, 2008.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, Klaas Vaak en andere verhalen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004.
- Kafka, Franz, Het Slot, Amsterdam: Querido, 2001.
- Kirk, Robert, Secret Commonwealth, Hunter: Occult Laboratory, 1691.
- Manlove, Colin N., 'Closer than an Eye: The Interconnections of Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde', The Dark Fantastic, Ed. C. W. Sullivan III, London: Greenwood Press, 1997.
- Miller, Karl, Doubles: Studies in Literary History, Oxford: OUP, 1987.
- Ovidius, Metamorphosen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, (1993), 2005.
- Poe, Edgar Allan, The complete illustrated works of Edgar Allan Poe, London: Bounty Books, (1994), 2004.
- Ponnau, Gwenhaël, La folie dans la littérature fantastique, Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- Rank, Otto, Der Doppelgänger, X: Imago, 1914.
- Richter, Anne, Histoires de Doubles: d'Hoffmann à Cortázar, Brussel: Complexe, 1995.
- Royle, Nicholas, The Uncanny, Manchester: Manchester Univ. Press, 1970.
- Stevenson, Robert Louis, The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Oxford/New York: Oxford University Press, (1991), 2000.
- Von Der Thusen, Joachim, Het verlangen naar huivering: over het sublieme, het wrede en het unheimliche, Amsterdam: Querido, 1997.
- Warner, Marina, Fantastic Metamorphoses, other worlds: ways of telling the self, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- Warner, Marina, Phantasmagoria: spirit visions, metaphors, and media into the twenty-first century, Oxford/New York: Oxford University Press, 2006.

- Webber, Andrew J., The Doppelgänger: Double Visions in German Literature, Oxford: Clarendon Press, 1996.

VI. UITGEBREIDE BIBLIOGRAFIE

- Andersen, Hans Christian, De sprookjes van Andersen, Lisse: Rebo Productions, 1989.
- Andersen, Jens, Hans Christian Andersen: a new life, New York/Woodstock/London: Overlook Duckworth, 2005.
- Bailey, Andrew, Cinema Now, Ed. Paul Duncan, Köln: Taschen, 2007.
- Besière, Jean, Le Double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, Paris: Honoré Champion Editeur, 1995.
- Buelens, Gert, American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910, part I, Gent: Academia Press, 2007.
- Buelens, Gert, American Gothic: Innocence and Trauma in American Literature, 1776-1910, part II, Gent: Academia Press, 2007.
- Buelens, Gert, Amerikaanse Letterkunde: oudere periode-American Gothic, Gent: UGent, 2007-2008.
- Carp, E. A. D. E., De Dubbelganger: beschouwingen over leven en dood, Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1964.
- Carroll, Lewis, Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass, London: Penguin Books, 1998.
- Clemens, Valdine, The return of the repressed: gothic horror from the Castle of Otranto to Alien, New York: State University of New York, 1999.
- Cohen, Morton N., Reflections in a Looking Glass: A Centennial Celebration of Lewis Carroll, Photographer, New York: Aperture, 1999.
- Crook, Eugene J., Fearful Symmetry: Doubles and doubling in literature and film, Tallahassee: Univ. Presses of Florida, 1981.
- Danielewski, Mark Z., House of Leaves, New York: Pantheon Books, 2000.
- De Maupassant, Guy, 'Voor hem?', in: De jongedochter Martin: alle verhalen 1882-1883, Amsterdam: Veen, 1999.
- Derrida, Jacques, 'The Double Session' in: Dissemination, (1981), vertaling van en met introductie van Barbara Johnson, London/New York: Continuum, 2004.
- Dettmering, Peter, Zwillings- und Doppelgängerphantasie: Literaturstudien, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Eco, Umberto, De Geschiedenis van de Lelikhheid, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2007.

- Freud, Sigmund, Het Unheimliche, (1856-1939), vertaling van Hans W. Bakx, Amsterdam: Boom Meppel, 1983.
- Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, (1975), vertaling Joel Weinsheimer en Donald G. Marshall, London/New York: Continuum, 2004.
- Gorey, Edward, The haunted looking glass, New York: New York Review Books, 1959.
- Gordon, Paul, The Critical Double: Figurative Meaning in Aesthetic Discourse, Tuscaloosa/london: Univ. Press of Alabama, 1995.
- Hammacher, A. M., Phantoms of the imagination, New York: Abrams, 1981.
- Herdman, John, The Double in Nineteenth-Century Fiction, Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Hock Soon Ng, Andrew, The Poetics of Shadows: The Double in Literature and Philosophy, Stuttgart: ibidem-verlag, 2008.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, Klaas Vaak en andere verhalen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004.
- Kafka, Franz, Het Slot, Amsterdam: Querido, 2001.
- Kirk, Robert, Secret Commonwealth, Hunter: Occult Laboratory, 1691.
- Koob, Olaf, Das Ich und sein Doppelgänger: Zur Psychologie des Schattens, Stuttgart/Berlin: Mayer, (1998), 2005.
- Lloyd-Smith, Alan, American Gothic Fiction: an introduction, New York/London: Continuum, 2004.
- Lovecraft, H. P., The Case of Charles Dexter Ward, X: Weird Tales, 1941.
- Manlove, Colin N., 'Closer Than an Eye: The Interconnections of Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde', The Dark Fantastic, Ed. C. W. Sullivan III, London: Geenwood Press, 1997.
- Miller, Karl, Doubles: Studies in Literary History, Oxford: OUP, 1987.
- Myrone, Martin, Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination, London: Tate Publishing, 2006.
- Ovidius, Metamorphosen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, (1993), 2005.
- Poe, Edgar Allan, The complete illustrated works of Edgar Allan Poe, London: Bounty Books, (1994), 2004.

- Ponnau, Gwenhaël, La folie dans la littérature fantastique, Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- Powers, Richard, The Echo Maker, London: Vintage Books, 2007.
- Rank, Otto, Der Doppelgänger, X: Imago, 1914.
- Richter, Anne, Histoires de Doubles: d'Hoffmann à Cortázar, Brussel: Complexe, 1995.
- Royle, Nicholas, The Uncanny, Manchester: Manchester Univ. Press, 1970.
- Stevenson, Robert Louis, The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Oxford/New York: Oxford University Press, (1991), 2000.
- Von Der Thusen, Joachim, Het verlangen naar huivering: over het sublieme, het wrede en het unheimliche, Amsterdam: Querido, 1997.
- Warner, Marina, Fantastic Metamorphoses, other worlds: ways of telling the self, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- Warner, Marina, Phantasmagoria: spirit visions, metaphors, and media into the twenty-first century, Oxford/New York: Oxford University Press, 2006.
- Webber, Andrew J., The Doppelgänger: Double Visions in German Literature, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Welsh, Irving, Filth, London: Jonathan Cape, 1998.