

BENEDIKT HJARTARSON

Inngangur Þýðanda

Þýska bókmennta- og miðlafræðinginn Friedrich A. Kittler (1943–2011) má kalla einhvern umdeildasta en um leið áhrifamesta fræðimanninn á sviði miðlarannsókna síðustu áratugi. Höfundarverkið, sem spannar vött svið allt frá forngrískri menningu og rómantískum bókmenntum til tækni-sögu, stærðfræði, sálgreiningar, ópera Richards Wagner, verka Thomas Pynchon og rokktonlistar, endurspeglar að nokkru leyti óvanalegan feril. Kittler fæddist í bænum Rochlitz í Saxlandi en fluttist með fjölskyldu sinni til Vestur-Þýskalands í lok sjötta áratugarins og lagði í framhaldinu stund á þýskar nútímabókmenntir við háskólann í Freiburg. Á fyrstu árunum fékkst hann einkum við mótunartímabil þýskra nútímabókmennta og áttu þær áherslur eftir að fylgja vinnu hans á síðari tímabilum eins og sjá má í þeirri grein sem hér birtist. Sjónarhorn Kittlers greinir sig allt frá upphafi frá ríkjandi áherslum í þýskum bókmenntarannsóknum á þeim tíma. Skrifum hans á þessu fyrsta tímabili verður best lýst sem orðræðugreiningu er sækir í veigamiklum atriðum til skrifa Michels Foucault og beinir sjónum að menningar- og hugmyndasögulegum skilyrðum bókmenntaiðkunar. Foucault var ekki eini fræðimaðurinn úr röðum franskra (póst)strúktúralista sem Kittler átti þátt í að leiða inn í þýska fræðaumræðu á áttunda og níunda áratugnum. Bent hefur verið á að greina megi þrjár meginstoðir í kenningum hans, en þar er auk skrifa Foucaults átt við sálgreiningu Jacques Lacan og nýjar túlk-anir franskra póstrúktúralista á heimspeki Friedrichs Nietzsche.¹

Tengslin við heimspeki Nietzsches verða einkum áberandi um miðjan

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, „Mediengeschichte als Wahrheitsereignis. Zur Singularität von Friedrich A. Kittlers Werk“, Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, ritstj. Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013, bls. 396–422, hér bls. 399–401.



níunda áratuginn, þegar Kittler snýr sér í auknum mæli að rannsóknum á sögu og þróun miðla. Kittler tekst þar á við margbrotið samband texta, líkama og miðla og verður sú fullyrðing Nietzsches að „ritföng okkar leggi sitt af mörkum til hugsana okkar“ meðal annars að nokkurs konar leiðarminni í lykilriti hans um grammófóninn, kvikmyndina og ritvélina.² Í skrifum sínum á sviði miðlasögu sækir Kittler þannig nokkuð til þeirrar andhegelísku og sífjafræðilegu sýnar á sögulega framvindu sem finna má í heimspeki Nietzsches og gegndi mikilvægu hlutverki innan franska póstrúktúralismans. Lykilrit Kittlers frá miðjum níunda áratugnum eru helguð tilkomu nýrra miðla um aldamótin 1800 og 1900 og þeim menningarlegu og þekkingarlegu umskiptum sem þeim fylgja. Á tíunda áratugnum sneri Kittler sér aftur á móti að samtímanum og umhverfi stafrænna miðla, auk þess sem hann helgaði sig rannsóknum á forngrískri menningu.

Greinin sem hér birtist kom upphaflega út undir heitinu „Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte“ árið 1985,³ en á því ári birtist einnig áhrifamikil rit Kittlers um „uppritunarkerfi“ nútímans.⁴ Ári síðar fylgdi hann því riti eftir með bókinni *Grammophon Film Typewriter* (Grammófónn kvikmynd ritvél), þar sem hann réðist í ítarlegri greiningu á tæknimiðlum og þekkingarumróti um aldamótin 1900. Það eru einkum þessi tvö verk, ásamt lykilritgerðum frá sama tímabili, sem hafa unnið Kittler sess sem einn af brautryðjendum miðlafræðinnar, við hlið fræðimanna á borð við Marshall McLuhan og Harold Innis,⁵ en með starfi sínu sem prófessor á sviði „fagurfræði og sögu miðla“ við Humboldt-háskóla lagði hann einnig grunn að þeim rannsóknum sem kenndar hafa verið við svokallaðan „Berlínarskóla“. Áhrif Kittlers afmarkast þó ekki við skrif þeirra sem unnið hafa beint með kenningar hans og gjarnan er talað um einskonar víðtæk „Kittler-áhrif“ á sviði menningar- og miðlasögu. Í fyrsta lagi er þar átt við það sjónarhorn sem beinist frá textagreiningu í átt að rannsókn á miðlavistkerfi nútímans, í öðru lagi menningarsögulega afstöðu sem skorar viðteknar hefðir túlkunarfræði og félagsfræði á hólmi, í þriðja lagi það sér-

² Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlín: Brinkmann und Bose, 1986.

³ Textinn kom upphaflega út í *Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, ritstj. Jochen Hörisch og Georg Christoph Tholen, München: Wilhelm Fink. Textinn er meðal annars endurútgefinn í greinasafninu *Die Wahrheit der technischen Welt* (bls. 93–112) og styðst íslenska þýðingin við þá útgáfu.

⁴ Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München: Wilhelm Fink, 1985.

⁵ Sjá Nick Couldry, „Stafræn miðlun í ljósi félagsfræðinnar“, þýð. Magnús Örn Sigurðsson, *Ritið* 3/2014, bls. 329–385, hér bls. 342.

stæða tungumál sem hefur (oft með háðsku ívafi) verið nefnt „Kittlerþýska“ (þ. *Kittlerdeutsch*).⁶ Þar er vísað til þess sérstæða málsniðs sem einkennir skrif Kittlers, þar sem ægir saman nákvæmri og á köflum nokkuð formfastri þýskri fræðahefð, torræðri og flúrmikilli málbeitingu úr smíðju franska póstrúktúralismans og loks tæknilegum íðorðaförð. Það er ekki síst þetta sérstæða tungumál sem gagnrýnendur hafa beint spjótum að þegar þeir hafa sakað Kittler um vísitandi torræðni, þar sem vísindastarfið verði að efnisrýrri „afþreyingu“ og snúist að lokum upp í „fræðilegar fantasíubókmenntir“.⁷ Gagnrýnin er að nokkru leyti til marks um eðlilegt viðbragð, í ljósi þess að ögrunin, sem oft tekur á sig mynd glannalegra fullyrðinga og einfaldandi framsetningar, má teljast megineinkenni á skrifum Kittlers. Í þessu felst um leið aðdráttarafl textanna, sem brjóta með leikrænum hætti upp viðtekin sjónarmið og sýna viðfangsefnið í nýju, oft óvæntu ljósi. Segja má að Kittler feti einnig að þessu leyti í fótspor Nietzsches og „íðki heimspeki með hamri“, en utangarðsstaðan og gagnrýnin á hefðbundið vísindastarf var alla tíð snar þáttur í afstöðu hans – gildir þar einu hversu mjög starf hans var á endanum samgróid þeim þekkingarstofnunum sem hann reis gegn. Á sama hátt felur gagnrýnin í sér skiljanlegt viðbragð við fræðiskrifum sem skeyta lítt um afmörkun ólíkra sérviða. Að því leyti er freistandi að kalla Kittler dæmigerðan póstrúktúralískan „markabljót“ (þ. *Grenzgänger*) og tengja verk hans um leið þeirri hefð menningarfræði sem leitast við að sporna gegn hamlandi aðgreiningu sérfræðisviðanna, á þeim forsendum að hún byrgi sýn á tengingar og heildarsamhengi. Tvíbent afstaða og hrekkvísi Kittlers endurspeglast þó með skýrum hætti í svari hans við spurningu okkar Gauta Kristmannssonar, þegar við tókum viðtal við hann í tilefni af fyrirlestri hans hér á landi árið 2005 og inntum hann eftir því hvort hann liti á sig sem slíkan markabljót: „Markabljótur er heillandi orð yfir það, að ég er náttúrulega fúskari.“⁸

Mikilvægt framlag Kittlers á sviði miðlafræði blasir við þegar lykilrit hans frá miðjum níunda áratugnum eru lesin til hliðar við skrif McLuhans. Kittler hafnar þeirri meginforsendu að miðlarnir séu framlenging á skynfærum mannsins og telur hana fangna í „mannhverfri“ sýn er geri manninn að „mælikvarða allra miðla“.⁹ Gegn slíku sjónarhorni teflir Kittler miðla-

⁶ Geoffrey Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2005, bls. 10.

⁷ Vitnað eftir Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, bls. 10

⁸ Óútgefið viðtal Gauta Kristmannssonar og Benedikts Hjartarsonar við Friedrich A. Kittler, við Háskóla Íslands þann 6. september 2005.

⁹ Geoffrey Winthrop-Young og Annie van den Oever, „Rethinking the Materiality of

fræði sem gengur út frá hugtökum á borð við vistun, yfirfærsla, gagnavinnsla og vélbúnaður og leggur áherslu á sérstæða eiginleika þeirra tæknimiðla sem móta efnislegan veruleika okkar. Í þessari „miðlafræði án mannfólks“,¹⁰ sem slítur sig frá hefð félagsfræðinnar og leggur grunn að „fornminjafraði miðla“,¹¹ má glögglega sjá hvernig skrif Kittlers spretta úr sifjafræðilegri gagnrýni franska póststrúktúralismans, með áherslum hennar á upprætingu hugverunnar. Áherslan færist frá manningum yfir á „uppritunarkerfin“, sem Kittler skilgreinir sem flókinn vef tæknimiðla og stofnana er geri kleift að velja, vista og framleiða gögn og veiti um leið innsýn í valdaformgerðir samfélagsins.¹² Leitast er við að varpa ljósi á hvernig skynjun, vitundarhættir og miðlun mótast samhliða og hvernig miðlar innrétta eða öllu heldur „innrita“ vitundina. Hér skín í gegn andhúmanísk afstaða, sem birtist einnig með skýrum hætti í titli greinasafns sem Kittler gaf út snemma á ferlinum, þar sem kallað var eftir „útrekstri andans“ eða „hugans úr hugvísindunum“. ¹³ Ólíkt orðræðugreiningu Foucaults, sem kenning Kittlers leggur út af, beinir hin nýja miðlafræði athyglinni að efnislegum skilyrðum allra boðskipta í miðlavistkerfi nútímans, en í því samhengi er gjarnan vitnað til upphafsorða ritsins *Grammophon Film Typewriter*, þar sem Kittler fullyrðir að „miðlar skilyrði stöðu okkar“. Þannig er sifjafræði Foucaults tekin skrefinu lengra, í átt að greiningu á hinum efnislega grunni sjálfrar orðræðunnar í tæknimiðlum nútímans. Í brennidepli eru efnisleg skilyrði þeirra tæknimiðla sem taldir eru mynda „hinn blinda blett“¹⁴ innan sviðs hugvísindanna, sem grundvallar starf sitt á hugtökum á borð við sálarlíf, hugvera, maður og andi.

Hér kann að vakna sú spurning, hvaða vægi slík miðlafræði sem vikur

Technical Media. Friedrich Kittler, *Enfant Terrible with a Rejuvenating Effect on Parental Discipline. A Dialogue*, *Technē / Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, bls. 219–239, hér bls. 235.

¹⁰ John Durham Peters, „Introduction. Friedrich Kittler’s Light Shows“, Friedrich Kittler, *Optical Media. Berlin Lectures 1999*, þýð. Anthony Enns, Cambridge og Malden: Polity, 2010, bls. 1–17, hér bls. 5.

¹¹ Winthrop-Young og van den Oever, „Rethinking the Materiality of Technical Media“, bls. 219.

¹² Sjá nánar Geoffrey Winthrop-Young og Michaels Wutz, „Translators’ Introduction. Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis“, *Grammophone Film Typewriter*, þýð. Geoffrey Winthrop-Young og Michaels Wutz, Stanford: Stanford University Press, 1999, bls. xi–xxxviii, hér einkum bls. xxiii–xxiv.

¹³ Friedrich A. Kittler (ritstj.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn og Vín: Schöningh, 1980.

¹⁴ Winthrop-Young og van den Oever, „Rethinking the Materiality of Technical Media“, bls. 228.

til hliðar lykilhugtökum á borð við sálarlíf og hugvera eða sjálfsvera kunnir að hafa fyrir svið sálgreiningarinnar. Þar er brýnt að hafa hugfast að skrif Kittlers grundvallast ekki á tæknilegri nauðhyggju, heldur taka til gagnvirks sambands vitundarlífs og tæknimiðla. Þannig verður sálgreiningin í raun að meginstoð í skrifum Kittlers og þau hafa jafnvel verið kölluð einskonar „miðlakening um dulvitundina“.¹⁵ Sjálfsveran er augljóslega ekki herra í eigin ranni í hinu framandlega miðlavistkerfi nútímans, en þeim „kjöllurum“ sem Freud taldi sig greina í dulvitund mannsins hefur verið varpað yfir á tæknimiðlana og hefðbundnar túlkunarfræðilegar aðferðir sálgreiningarinnar hrökkva þar skammt til greiningar á ókennilegum ferlum gagnaöflunar, vistunar og fjölföldunar. Kittler víkur með beinum hætti að þessu samhengi í greininni sem hér birtist og heldur því beinlínis fram að „gangvirki sálarlífsins útiloki allan skilning á hinu tæknilega“. Þar hefur hann í huga greiningu Ottos Rank á úrvinnslu tvífaraminnisins í kvikmynd þögla tímabilsins, sem Kittler segir sniðganga með öllu virkni sjálfs kvikmyndamiðilsins. Tvífaraminnið, sem Kittler tekur til umræðu sem eina af grunnfrásögnum sálgreiningarinnar, birtist frá öðru sjónarhorni þegar tekið er mið af ólíkum uppritunarkerfum aldamótanna 1800 og 1900. Þannig mótast tvífaraminnið innan ríkjandi bókmenningar rómantíska tímabilsins og það má í raun rekja til lestrarháttá þess, þar sem samsömun lesandans og sögupersóna í bókum var í forgrunni. Tvívari bókmenningarinnar er aftur á móti þökukennð vera og Kittler bendir á að Wilhelm Meister, hin þekktu sögupersóna Goethes sem leggur til grunnfrásögn þeirrar þroskasögu (þ. *Bildungsroman*) sem er hornsteinn hinnar borgaralegu hugmyndar um hugveruna, er í raun „innantómur eins og skissa“. Eins og Kittler dregur fram eru orðin ófær um að tákna nokkuð „einstætt“, þessi bókmenning tilheyrir tímabili þegar hvorki passamyndir né fingrafaraspjöld eru komin til sögunnar og auðkenni einstaklingsins verða ekki vistuð. Þetta samhengi tvífaraminnisins setur Kittler jafnframt í samhengi við „lestrarátakið mikla“ í Evrópu, sem ætlað var að þjálfalífa almenning í lestri, gera bóklestur að hnökralausu ferli þar sem sjálfir bókstafirnir yrðu að gegnsærri tjáningu hugverunnar að baki. Um aldamótin 1900 eru skilyrðin gjörólík, hin listræna sköpun hefur vikið fyrir tæknimiðlum og í stað fagurfræðilegs stíls koma tæknistaðlar. Þannig er kvikmyndin í raun miðill tvífara: „Gangverk dulvitundarinnar [...] slíta sig frá mannfólkinu og hreiðra um sig í kvikmyndaverunum sem tvífarar látinnar sálar – einn góleminn sem þrífótur eða vöðvakerfi, annar sem kvikmyndaræma eða sjónhimna, enn annar sem endurlit eða minni“. Tvífarinn stígur með öðrum

¹⁵ Winthrop-Young og Wutz, „Translators' Introduction“, bls. xxviii.

orðum ekki upp úr djúpum sálarlífsins heldur kviknar til lífs í tæknibúnaði kvikmyndarinnar, í þeim skilningi að myndir mannveranna sem við sjáum á hvíta tjaldinu eru tvífarar leikaranna og koma í þeirra stað. Með þessu sjónarhorni á flókið og gagnvirkt samband vitundar og efnisheims má segja að kenningar Kittler feli að nokkru leyti í sér afturhvarf til rómantískra hugmynda um dulvitundina, sem grundvallast á sáeðlisfræðilegri einhyggju.¹⁶

Um leið og Kittler gagnrýnir sálgreiningu Freuds fyrir að horfa framhjá þeim tæknimiðlum sem eru efnisleg lífsskilyrði nútímans, byggir greining hans á hinum flóknu tækniferlum í veigamiklum atriðum á kenningum sálgreiningarinnar. Í miðlafræði Kittlers er greiningarlíkan Lacans á vissan hátt dregið af sviði túlkunarfræði og „gamaldags sálgreiningar, heimspæki og bókmenntafræði“ yfir á svið miðlafræði og „upplýsingafræði“.¹⁷ Miðlafræðin felur þannig í senn í sér útvíkkun á sviði sálgreiningarinnar og grundvallarendurskoðun á aðferðum hennar og þegar Kittler ræðst í greiningu sína á hinum þremur tæknimiðlum aldamótanna 1900, í riti sínu um grammófóninn, kvikmyndina og ritvélin, verður sálgreining Lacans undirstaðan. Þannig samsvara miðlarnir þrír í meginatriðum þeim þremur sviðum sem gegna lykilhlutverki í sálgreiningu Lacans: ritvélin, með tæknilegri og efnislegri stöðlun skrifanna, tengist sviði hins táknræna; kvikmyndin, með úrvinnslu sinni á stökum myndrömmum og tengingu þeirra í framvindu, samsvarar hinu ímyndaða; grammófóninn samsvarar sviði Raunarinnar í viðleitni sinni til að vista og ná tangarhaldi á veruleikanum í öllum hans skarkala og óreiðu.¹⁸ Í *Grammophon Film Typewriter* dregur Kittler raunar einnig fram sérstaklega sterk tengsl grammófónsins og upphafs sálgreiningarinnar. Í lýsingu Kittlers, sem ber tvíbentri afstöðu hans til sálgreiningarinnar glöggvitni, má sjá hvernig dulvitundin kviknar í huga Freuds með hljóðupptökutækninni, þar sem austurríski sálgreinandiinn situr og hlustar á hljóðupptökur til að festa fingur á þessum kjöllum sálarlífsins í merkingarþrungnum þögnum, hiki og mismælum sjúklingsins – eða nánar til tekið þess tvífara sjúklingsins sem finna má á upptökunni.

Benedikt Hjartarson

¹⁶ Sjá Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen: Niemeyer, 1993.

¹⁷ Winthrop-Young og Michaels Wutz, „Translators' Introduction“, bls. xix.

¹⁸ Sjá greinargóða samantekt í W.J.T. Mitchell, „Foreword Media Aesthetics“, *Thinking Media Aesthetics, Media Studies, Film Studies and the Arts*, ritstj. Liv Hausken, Berlín Peter Lang, 2013, bls. 15–27.

FRIEDRICH KITTLER

Rómantík – sálgreining – kvikmynd

Um sögu tvífarans

Á vetrarnóttu árið 1828 rakst rómantískt skáld, raunar ekki eitt þeirra stærstu, á anda skáldskaparins. Adelbert von Chamisso, drykkjufélagi Hoffmanns og Contessas, Hitzigs og Fouqués í Berlín, hafði eina ferðina enn setið að vındrykkju í hópi þeirra Serapions-bræðra. Venjubundið „svallið“¹ stóð fram undir miðnætti. Þá læddist „lúinn svallarinn“, eins og Chamisso lýsir ástandi sínu, heim eftir götum stórborgarinnar og bergmálið af einmanalegu fótataki hans fylgdi honum.

En *heim* eða heima er ekki alltaf – samkvæmt Freud raunar aldrei² – andstæða *unheimlich* eða hins ókennilega. Þegar Chamisso kemur að gluggunum heima fyrir, sér hann eða ímyndar sér ljós í vinnuherberginu. Hann er „sem steini lostinn“ af ótta, tvístígur fyrir framan dyrnar, og það er ekki fyrr en hann hefur tekið djarfa ákvörðun um að hrekja burt drykkjuórana sem hann lýkur upp – til þess eins að sjá það sem bergmálið hafði þegar gefið til kynna: hann á sér tvífara.

Tvífarinn er andi skáldskaparins. Á meðan rómantísku skáldin sátu enn saman og „klingdu glösom“, til að kalla fram af nokkurri fagmennsku þann

¹ Adelbert von Chamisso, „Erscheinung“, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Stuttgart, 1828, 2. bindi, bls. 13–15.

² Sjá Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ [1919], *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, London: Imago, 1940–1987, 12. bindi, bls. 229–237. Með því að taka tungumálið bókstaflega fetar Freud vel að merkja í fótspor fyrirrennara síns. Ernst Jentsch, sem óteljandi túlkendur Freuds nú til dags eru auðvitað hættir að lesa, lítur ekki á „anda tungumálsins“ sem „sérlega öflugan sálfræðing“ almennt, en í tilfalli orðsins *unheimlich* getur hann ekki annað en borið síðbúið lof á þýska tungu fyrir „nokkuð heppilega orðmyndun“ (Ernst Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen“, *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22/1906, bls. 195). [Sjá hér einnig íslenska þýðingu Sigurjóns Björnssonar á texta Freuds: „Hið óhugnanlega“, *Listir og listamenn*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004, bls. 191–233. Í þeirri þýðingu á grein Kittlers sem hér birtist er hugtakið „ókennd“ eða „hið ókennilega“ notað yfir hugtakið „das Unheimliche“ hjá Freud. Nokkuð ólíkar hefðir hafa skapast í hugtakanotkun á íslensku og er ýmist vísað til „hins ókennilega“ eða „hins óhugnanlega“ þegar vísað er til umrædds hugtaks Freuds í íslenski fræðiumræðu.]

innblástur sem gat síðan af sér ljóð á borð við „Erscheinung“ („Svipurinn“) eftir Chamisso, hafði annar svipur fyrir löngu tekið sér stöðu við skrifpúlt fagmannsins. Af þessum sökum er ljósið í vinnuherberginu ekki óráð rómantíska skáldsins, heldur forsenda þess að tvíafari skáldsins geti unnið. Af þessum sökum uppsker jafnframt spurning Chamissos – „hver ertu afturganga?“ – ekkert svar, heldur er spurt á móti: „Hver raskar þannig ró minni á lágnætti?“ Í augum tvífara sem hefur dvalið allt kvöldið við lestur og skriftir eða að minnsta kosti einhvers konar ritstörf við púltið, hljóta lúnir svallarar sannarlega að virðast sem draugar á lágnætti.

Allir skipta um hlutverk og – kenning Lacans um spegilstigið og sam-sömun systkina hefði getað sagt fyrir um þetta – það stefnir í einvígi. Skáldið og tvífarinn bregða bröndum eða öllu heldur orðum, nánar til tekið þríhendum. Öllu vindur fram líkt og þessir ósattu bræður heiti ekki Chamisso og Chamisso, heldur Sósías og Merkúr. Deilan snýst um að „gera fering úr hring“, sem getur „valdið sturlun“, um að útilokað sé að sanna að viðkomandi sé Chamisso. Fyrir þessu er sú einfalda ástæða að hvorki passamyndir né fingrafaraspjöld, hvorki niðurstöður mannmælinga né gagnabankar eru komin til sögunnar árið 1828 og andstæðingarnir neyðast því til að halda sig við tungumál og skáldskap. Þar sem ekki verða færðar sönnur á persónuleikann sammælast þeir um að hvor um sig skilgreini sjálfan sig og bíði útkomunnar. Báðir lýsa þeir tilveru sinni, fyrst Chamisso, síðan tvífarinn.

Það sem Chamisso kemur í hug er skáldskapur og helber klisja, það eina sem kemur á óvart er að orðin skuli koma úr munnni með kaupstaðarlykt. Hann segir: „Ég er þess konar maður, sem aðeins sækist eftir hinu fagra, góða og sanna.“ Það sem tvífarinum kemur í hug er frumlegt og gagnort, ekki síst við þessar aðstæður, við skrifpúlt skáldsins. Hann segir: „Ég er huglaus og hraðlyginn púki.“

Þetta er ósvífni á mörkum skáldskapar, sem í besta falli leyfist í þríhendum og býr þess vegna yfir feiknakrafti. Chamisso muldrar með herkjum að tvífarinn sé Chamisso, hinn rétti Chamisso, síðan stendur hann á ný afhjúpaður og grátstokkinn úti í nóttinni í Berlín – en að þessu sinni til frambúðar, því þríhendunum og ljóðinu „Erscheinung“ er lokið.

Sagan heldur ekki áfram fyrr en 1914, áttatíu og sex árum síðar. Ekki lengur í þríhendum, heldur í vísindalegum prósa. Otto Rank, bókmenntasögulegur ráðgjafi eða aðstoðarmaður Freuds, grefur upp tvífarareynslu Chamissos ásamt fjölda annarra. Afleiðingin er sú að drykkjusögur rómantíkurinnar verða ómissandi þáttur vísindanna á þeirri öld sem er gengin í

garð. Rank færir fram persónuleikasönnunina sem reyndist Chamisso um megn. Fyrsta ályktun hinna nýju vísinda sálgreiningarinnar: aðeins þeir rit höfundar sem eru þjakaðir af „taugaveiklun og andlegum sjúkdómum“ verða fyrir ásókn tvífara.³ Önnur ályktun: það sem lesendur á tímum Chamissos gátu ekki kallað annað en ólíkendi eða fantasíu, svo fremi þeir litu ekki á frásögnina sem siðferðislegt líkingamál, átti sér bókstaflega stað. Kenning Freuds um sjálfsástina getur – jafnt meðal lifandi sjúklinga og dauðra rit höfunda – greint það gangverk sálarlífsins sem kallar fram „þvílíkan innri klofning og yfirfærslu“ eins og tvífari Chamissos. Einvígið á milli hins fagra, sanna og góða annars vegar, huglauss og hraðlygins þúkans hins vegar, er raunveruleiki í dulvitundinni. Það mælir, „eins og Freud hefur sýnt fram á, fjarlægðina á milli ímyndar sjálfsins og þess sem það nær fram í raunveruleikanum.“⁴ Hálfri öld eftir andlát sitt fær Chamisso skriflega staðfestingu á því hver hann var. Tvífarar eru ekki aðeins ofsjónir sem stafa af öläði eða skáldlegt og siðfræðilegt líkingamál, heldur „vofa okkar eigin sjálfs“.

Hér vitna ég (burtséð frá Kittler) í Rank, sem vitnar í E.T.A. Hoffmann,⁵ sem vitnar í konu að nafni Clara. Þetta þýðir: Ákveðin grundvallaratriði standa óhöggud í sönnun sálgreiningarinnar á fantasíunni, einmitt vegna þess að hún flytur skáldskapinn yfir í vísindin – í fyrsta lagi undirstöðuhugmyndir Hoffmanns eða bókmenntatímabilsins sem skóp hugarburð tvífarans, í öðru lagi undirstöðuhugmyndir Clöru eða heimspekinnar sem lagði til reynslubundna og forskilvitlega tvöföldun mannsins. Goethe og Fichte, Jean Paul og Hoffmann – sögulegt minni Ranks nær slétta öld aftur í tímann. Hins vegar spyr hann ekki hvers vegna tvífarar fylla blaðsíðurnar frá þessum tíma en ekki fyrr. Jafnvel þótt sálgreiningin í heild og þar með öll sundurgreining á hinni rómantísku fantasíu gangi upp, verða einhverjar eftirhreytur – nefnilega vísbending textans um að tvífarar hafi birst við skrifpúltið.⁶

³ Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Vín, 1925, 2. útg., bls. 57–59.

⁴ Sama rit, bls. 104 o.áfr.

⁵ Sama rit, bls. 95. Sjá: Friedrich A. Kittler, „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie“, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, ritsstj. Friedrich A. Kittler og Horst Turk, Frankfurt am Main, 1977, bls. 139–166.

⁶ Freud hefur þegar ráðið af skarpskyggni í undantekningartilvikinu, margfrægan fund Goethes við sjálfan sig, þegar hann kvaddi Sesenheim og Friederike Brion. Í „geddugráum“ fatnaðinum, sem tvífarinn klæðist 1771 og Goethe klæðist ekki fyrr en í næstu heimsókn, árið 1779, má sjá viðhafnarbúning farsæls embættismanns sem

Auðvelt er að færa sönnur á þetta, enda er óþarfi að blaða í fleiri bókum. Það nægir að lesa *Der Doppelgänger* (*Tvífarann*) eftir Rank. Þar lýsti hann öllum þessum skrifborðsdragum, þótt hann hafi ekki svipt af þeim hulunni.

„Einn góðan eftirmiðdag árið 1889“ sat Guy de Maupassant „við skrifborðið í vinnuherbergi sínu. Þjónninn hafði skýr fyrirmæli um að ónáða húsbóndann aldrei við vinnuna. Skyndilega fannst Maupassant eins og dyrnar opnuðust. Hann snýr sér við og sér hvernig hann sjálfur gengur inn og sest andspænis sér. Honum er lesið fyrir allt sem hann skrifar. Þegar rithöfundurinn hafði lokið vinnu sinni og stóð á fætur hurfu ofsjónirnar.“⁷

Það sem aðeins gat átt sér stað undir áhrifum áfengis árið 1828 verður að sjálfævisögulegum veruleika árið 1889. Maupassant sálgreinir sjálfan sig, líkt og til að skýra tilurð tvífarasagna sinna, „Lui“ („Hann“) og „Horla“. Hann greinir frá ímynduðum yfirboðara við skrifborðið, sem ratar rակleiðis inn í skjalahirslur geðlækninganna og þaðan til Ranks. Öll vísindin um sálarlífið fagna. En enginn spyr hvers vegna tvígengillinn birtist einmitt við skrifborðið.

Svarið má þó finna hjá Goethe sjálfum. Í *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Læringsár Wilhelms Meister*) stingur barónessa söguhetjunni, eins og kunnugt er, inn í vinnuherbergi og í náttserk greifa, til að koma konu hans elskulega á óvart. Í hvert sinn sem tilvonandi skáldið og borgarinn hafði leikið á sviði eða farið með ástarljóð, hafði hann nefnilega leikið fyrir greifynjuna eina, sem „gat ekki haft augun af honum“.⁸ Tvífarabrellan á loks að gefa undir fótinn ást sem er jafn leynd og hún er bókmenntaleg. Meister situr í vistarverum greifans, prýddur öllum táknum keppinautarins. Nýtískulegur Argand-lampi frá 1793 varpar ljósi á hann – og á bókina í höndum hans. Hægt er að sviðsetja menntun svo fullkomlega. Í stað greifynjunnar og ástvinu skáldsins, sem lifandi myndin var ætluð, kemur greifinn sjálfur óvænt inn – til þess eins að fá áfall sem fylgir honum alla ævi. Hann fær aldrei að vita að tvífari hans var ekki bending frá Guði, heldur sviðsetning. Greifynjan kys fremur að gefa hann á vald trúarlegum ranghugmyndum en að viðurkenna misheppnað stefnumót sitt. Afleiðing þessa fyrir greifann er röng ályktun sem sækir á sálgreinendur enn í dag. Til að sjá tvífarann sem „vofu okkar

semur í fyrsta lagi skýrslur og í öðru lagi skáldskap (sjá Rank, *Der Doppelgänger*, bls. 56). Um sögulegt baksvið og skilyrði þessa tvífara Goethes (kjarnafjölskyldu nútímans og sjálfsást), sjá einnig: Jacques Lacan, „Der Individualmythos des Neurotikers“, *Der Wunderblock* 5–7/1980, bls. 61–68.

⁷ Rank, *Der Doppelgänger*, bls. 55 (tilvitnun stytta). Frumheimildin fyrir þessar upplýsingar var: Paul Auguste Sollier, *Les Phénomènes d'autoscopie*, París, 1903.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795–1796], *Sämtliche Werke*, Berlín og Stuttgart: Cotta, 1902–1912, 17. bindi, bls. 203.

eigin sjálfs“ verður að horfa eindregið framhjá þeim lævíslegu aðferðum sem aðrir beittu til að kalla fram þessa vofu. Einu gildir hvort þessir aðrir eru svikahrappar eins og barónessan eða skáld eins og Goethe. Bæði skreyta þau hetju sína með táknum hins föðurliga keppinautar, annað í höllinni, hitt á pappírnum. Eigi greifinn að geta trúað því að hann sjái tvífara sinn, verða einnig aðrir að trúa – lesendur Goethes. Engu er að treysta nema orðunum sem staðhæfa að tvær mannsmyndir líti eins út. Orðunum reynist þetta aftur á móti þeim mun léttara, því innantómari sem þau eru. Það er ærin ástæða fyrir því að skáldsagan í heild hefur ekki að geyma eina einustu útlitslýsingu á söguhetjunni. Wilhelm Meister er innantómur eins og skissa.

„Það eru engir einstaklingar til. Allir einstaklingar eru líka ættkvíslir“. Þetta var niðurstaða Goethes,⁹ einmitt þess einstaklings sem öll þýsk fræði hafa síðar lofað fyrir að hafa fundið upp einstaklinginn. En líkt og bókartitill Manfreds Frank gefur í skyn, var einstaklingurinn fram undir aldamótin 1800 aðeins almenningur í gervi einstaklings og þar með ekki einstaklingur.¹⁰ Ástæðan er augljós og felst í tæknilegum skilyrðum tímabilsins. Meister og greifinn hans, Goethe og lesendur hans – allir gátu þeir trúað á tvífara, einfaldlega vegna þess að orðin tákna ekki eitthvað einstætt – ekki einu sinni sjálft orðið *Doppelgänger* eða tvífari. Og aðrir vistunarmiðlar en orðin voru ekki til á dögum klassískrar rómantíkur.

Vesalings þunglynda greifann hlýtur að hafa grunað eitthvað. Ella myndi hann varla senda eftir Meister þetta sama kvöld, til að endurskapa áfall sitt. Aftur fær upprennandi skáldið bók í hönd – að þessu sinni ekki til að leika greifa sem hefur snúið sér að lestri á Goethe, heldur einfaldlega til að lesa upphátt. Meister titrar vitaskuld af ótta við að sjáist í gegnum grímuna. En einmitt þessi titringur í röddinni „hæfir til allrar hamingju inntaki sögunnar“ og gefur greifanum ástæðu til að „lofa sérstaka tjáninguna í upplestrinum“.¹¹ Skýrar verður varla orðum að því komið, að tvífari klassísku rómantíkurinnar kemur úr bókunum sem slíkum. Sá sem notar lestur og flutning sem möguleika til samsömunar með þeim hætti sem Meister gerir, uppsker ást greifynju og lof greifa.

Sú staðreynd að orð tákna ekki eitthvað einstætt felur ekki í sér magnleysi þeirra heldur kænsku, hvað sem öllum goðsögnum um skáldin líður.

⁹ Friedrich Wilhelm Riemer, *Mitteilungen über Goethe*, ritsstj. Arthur Pollmer, Leipzig, 1921 [1841], bls. 261.

¹⁰ [Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977].

¹¹ Goethe, *Wilhelm Meisters Lebrjahre*, bls. 220.

Samsömunin, forskriftin að viðtökum nýs tíma, getur smollið inn í eyðurnar. Þetta á ekki aðeins við um söguna sem Meister les upphátt, heldur einnig um þá sem lesendur hans lesa. Daniel Jenisch, sem skrifaði fyrstu túlkunina á *Wilhelm Meisters Lehrjahre* árið 1797, kom þegar auga á þetta: Tvífarakaflinn í skáldsögunni þjónar þeim einfalda tilgangi að þjálfar lesendur í samsömunarlestri. Að mati þessa klerks frá Berlín fólust mest „sláandi einkenni *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ – og að mati Jenisch er það þetta „sem gerir skáldsöguna að verki úr penna Goethes“ – í þeirri nýjung, sem markar skil í bókmenntasögunni, að kynna til sögunnar hetju sem er eins og þú og ég. Meister stendur hvorki hærra né lægra en lesendur hans, hann hefur engin „sérkenni“ sem greina á milli okkar og hans. Þar sem einstaklingar eru ekki skráðir um aldamótin 1800 hefur hann aðeins „almenn einkenni mannlægs eðlis“. ¹² Einkenni Meisters felast með öðrum orðum í því að hann hefur engin einkenni og er einfaldlega tvífari lesenda sinna. Rökleg afleiðing þessa er sú að Goethe verður skyldulesning fyrir alla Þjóðverja. Skáldsagan segir nefnilega „*sögu okkar allra* – í þessum Wilhelm Meister sjáum við, líkt og greifinn frammi fyrir dulbúnum ævintýramanninum á sófanum, okkar eigið sjálf, en ekki [...] stjörf af hræðslu, heldur með notalegri undrun frammi fyrir kynngi töfraspegilsins sem skáldið heldur fyrir framan okkur.“ ¹³

Töfraspeglar frá öðrum löndum og tímum sýndu gyðjur eða djöfla. Á klassíska tímabilinu í Pýskalandi spegla þeir sauðslega ásjónu borgaranna sem rugla saman lífi sínu og lestri. Sem líf getur lærdómur *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (eins og Friedrich Schlegel benti á) ¹⁴ ekki birst öðrum en þeim sem hafa alltaf látið glepjast af orðum. Þessi brella reyndist ekki erfíð á meðan *laterna magica* var eini keppinautur töfraspegils skáldskaparins. Novalis komst þannig að orði: „Sé rétt lesið, ljúka orðin upp raunverulegum,

¹² Daniel Jenisch, *Ueber die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren; oder, über das wodurch dieser Roman ein Werk von Göthens Hand ist. Ein ästhetisch-moralischer Versuch*, Berlín, 1797, bls. 14. Einnig að mati Friedrichs Schlegel „minna persónurnar í þessari skáldsögu, eins og þeim er lýst, vissulega á portrettmyndir [...], en þær eru í eðli sínu meira og minna almennar og allegórískar“ („Über Goethes Meister“, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ritstj. Ernst Behler, Paderborn, 1958 [1798], 2. bindi, bls. 143).

¹³ Jenisch, *Ueber die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren*, bls. 14 o.áfr. Um ritunar- og lestrartækni samsömunarinnar í víðara samhengi, sjá: Friedrich A. Kittler, „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, *Dichtung als Sozialisationsspiel*, ritstj. Gerhard Kaiser og Friedrich A. Kittler, Göttingen, 1978, bls. 99–114.

¹⁴ Schlegel, „Über Goethes Meister“, bls. 136 og bls. 141 o.áfr.

sýnilegum heimi innra með okkur.¹⁵ Hlaupið var yfir bókstafinn og bókinni gleymt, uns sjónblekking birtist einhvers staðar á milli línanna: hreint táknið prentletursins. Tvífari klassísku rómantíkurrinnar varð með öðrum orðum til á skólabecknum, þar sem menn lærðu að lesa rétt.

Ljóðbálkurinn „Nuit de décembre“ („Desembernótt“) eftir Musset – þar sem skáldið er látið hitta tvífara sinn aftur og aftur, í öðru hverju erindi eða annað hvert ár – hefst á erindi sem Rank nefnir ekki, en hann hélt mikið upp á ljóðið:

Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.¹⁶

[Á námsárum mínum
vakti ég fram eftir eitt kvöld
í einmanalegri stofunni.
Fyrir framan borð mitt settist
vesælt barn, klætt í svart,
mér líkt sem minn eigin bróðir.]

Vesælt, svartklætt barnið er hvorki kallað fram af sjálfsást né sjálfri og það boðar hvorki dauða né ódauðleika. Allt er mun einfaldara en sálgreininguna dreymir um. Svartklætt barnið er vesældarlegt af þeirri einföldu ástæðu að það er fórnarlamb allsherjar lestrarkennsluátaks sem reið yfir Mið-Evrópu um aldamótin 1800. Frá þeim tíma þegar nýjar, barnvænar aðferðir í lestrarkennslu taka að lífga upp á stafrófið og gera það skynjanlegra, frá þeim tíma þegar fólk hættir að upplifa bókstafina sem valdbeitingu og aðskotahlut, getur það einnig trúað því að bókstafirnir tákni það sjálft. Lacan kallaði þetta „*alphabétise*“.¹⁷ Og Baudelaire, líkt og hann vildi aftákna drauga

¹⁵ Novalis, „Fragment von 1809“, *Schriften*, ritstj. Paul Kluckhohn og Richard Samuel, Stuttgart, 1960–1975, 3. bindi, bls. 377.

¹⁶ Alfred de Musset, „La Nuit de décembre“ [1835], *Œuvres complètes*, ritstj. Philippe van Tieghem, Paris, 1963, bls. 153.

¹⁷ [Orðaleik Lacans verður illa komið til skila í þýðingu. Franska orðið *alphabétise* vísar í senn til orðsins *alphabet* sem merkir „stafróf“ og orðsins *bétise*, sem þýðir „heimska“ eða „vitleysa“.]

Chamissos og Mussets, hóf ljóðabók sína með ávarpinu: „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!“ [„Hræsnisfulli lesandi – jafningi minn – bróðir minn!“]

Hér er talað tæpitungulaust og punktur settur aftan við ljóðlistina. Enginn sporgöngumanna Baudelaires innan *l'art pour l'art* getur framar borið þá lygi á borð að hann skrifi fyrir upplogna lesendur. Bækurnar láta ekki lengur eins og letrið sé meinlaus miðill er sjái innra lífi okkar fyrir sjónblekkingum og einkum þeim hugarórum að til sé innra líf eða sjálf. Með hinu sanna, fagra og góða hverfur einnig þessi tvívari.

Svipmótið sem kemur úr djúpi spegilsins á okkar dögum er gerólikt. Það á ekkert skylt við læsi og skáldskap. Árið 1900 lýsir Ernst Mach því þegar hann sá nýverið ókunnan mann í almenningsvagninum og hugsaði: „óttalega er þetta ræfilslegur kennari, sem þarna kemur“. Hinn mikli eðlisfræðingur og kenningasmiður skynjunarinnar þurfti nokkur sekúndubrot í reynd til að bera kennsl á eigin spegilmynd í þessum ókunna manni. Og Freud, sem endursegir söguna af þessum ókennilega fundi Machs við spegilmynd sína, hefur eigin hliðstæð tilfelli á reiðum höndum. Hann „sat í svefnvagninum, þegar lestin sviptist alveg óvenjulega mikið til og dyrnar á salerninu við hliðina opnuðust og eldri maður í morgunslöpp [...] kom inn“, sem Freud „kunni afar illa við“.¹⁸ Eigin spegilmyndir í dyragleri salernis eru kjörnar til að sýna fram á tvíræðni hins kunnulega / ókennilega og minna föður sálgreiningarinnar um leið á líkamsstarfsemina.

Það eru aftur á móti ástæður fyrir því að þær birtast einmitt í almenningsvögnum og hraðlestum. Eigi tvífarinn sem kallast sjálf, þessi skáldlega og heimspekilega tálmynd, uppruna sinn í lestrarkennsluáttakinu mikla í Mið-Evrópu, þá eru hrumar verurnar sem birtast Mach og Freud afurð allsherjar vélvæðingar í Mið-Evrópu. Bæði *Die Analyse der Empfindungen (Greining skynjunarinnar)*¹⁹ og „Das Unheimliche“ („Hið ókennilega“) þegja yfir þessu. Engu að síður koma hreyfanlegir spegilfletir, víðmyndir sem líða áfram og óteljandi tvífarar sem kallast vegfarendur ekki til sögunnar fyrr en með járnbrautarlestinni og brunahreyflinum. Sá hinn sami Mallarmé og sagði skilið við lestur og læsileika ráðlagði bifvélaverkfræðingunum að færa vélina aftur í, þannig að ánægðir farþegar gætu notið „töfrandi“ sjónarspils hreyfimyndanna út undan sér um bogagluggana. Þetta er „sýn hins

¹⁸ Freud, „Das Unheimliche“, bls. 262 o.áfr. [Hér er vitnað í þýðingu Sigurjóns Björnssonar: Freud, „Hið óhugnanlega“, bls. 228.]

¹⁹ [*Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* er eitt af lykilritum Machs og kom fyrst út árið 1886.]

smekkvísa vegfaranda“, eins og Mallarmé kallaði „uppfinningu“ sína, bifreiðin sem myndavél á ferð.²⁰

Þetta er þó fyrst og fremst sýn rithöfundar sem lokaði sínum eigin miðli, skriftinni, kerfisbundið fyrir sjónblekkingum og áhrifum tvífarar. Í skoðana-könnun svaraði Mallarmé spurningunni um myndskreyttar bækur afdráttarlaust neitandi og spurði á móti: „Hvers vegna leitið þið ekki heldur beint til kvikmyndatökuvélarinnar, sem með myndarunum sínum mun koma í stað margra bóka, með texta og mynd, og bæta um betur?“²¹ Hér er heldur ekki töluð nein tæpitunga. Frá árinu 1895 greinast í sundur annars vegar myndalaus tilbeiðsla prentletursins, sem kallast hábókmenntir, og hins vegar fjöldi tæknimiðla sem vélvæða myndirnar, líkt og járnbrautarlestin eða kvikmyndin. Bókmenntirnar reyna ekki einu sinni lengur að keppa við undur afþreyingariðnaðarins. Þær afhenda vélunum töfraspjöl sinn.

Þetta og aðeins þetta skýrir skelfingu prófessoranna Machs og Freuds, þegar gamaldags prentmiðillinn þarf, jafnvel fyrir þeirra eigin sjónum, að víkja í nokkur sekúndubrot fyrir kvikmynd hins svokallaða veruleika. Með tækninni innleiða þöglu myndirnar í reynd það sem sálgreiningin getur aðeins hugsað: dulvitund sem á sér engin orð og er ekki viðurkennd af hans hátíng, sjálfinu.

Heimska kvikmyndarinnar er einmitt það sem gerir hana að kjörnum staðgengli margra bóka, einkum frá rómantíska tímanum. Hún getur vistað líkama sem, eins og menn vita, eru jafn heimskir. Þegar Pétur konungur yfir ríkinu Popo lét leita að syni sínum sem hafði strokið, í síðasta rómantíska skopleiknum, voru löggæslumenn stórhertogans í Hessen ekki öfundsverðir. Þeir höfðu ekkert í höndunum nema „tilskipun, útlitslýsingu, vitnisburð“ um mann: „gengur á tveimur fótum, hefur tvær hendur, að auki munn, nef, tvö augu, tvö eyru. Sérkenni: er stórhættulegur einstaklingur.“²² Skáldskap-

²⁰ Stéphane Mallarmé, „Sur le beau et l'utile“, *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1945, bls. 880. Raungervingu þessarar myndavélar á ferð, fyrir tíma tækninnar, má finna í róðrinum í prósaljóði Mallarmés, „Le Nénuphar blanc“ (*Œuvres complètes*, bls. 283–286). Um kvikmyndir og bílferðir í víðara samhengi, sjá einnig: Paul Virilio, *Essai sur l'insécurité du territoire*, París, 1976, bls. 251–257.

²¹ Mallarmé, „Sur le livre illustré“, *Œuvres complètes*, bls. 878.

²² Georg Büchner, „Leonce und Lena“ [1838], *Sämtliche Werke und Briefe*, rittstj. Werner R. Lehmann, Hamburg, 1967–1971, 1. bindi, bls. 140. Slíkar tilskipanir löggæslusveita virðist mega rekja aftur til tíma háeinveldisins. Tilskipunin um Büchner sjálfan sýnir að hann skopstælic þær á grundvelli eigin reynslu: „Tilskipun. Maðurinn sem hér er lýst, Georg Büchner, læknaástand frá Darmstadt, hefur komið sér undan dómsrannsókn á meintri þátttöku hans í landráðastarfsemi með því að yfirgefa föðurlandið. Af þeim sökum biðjum við nú yfirvöld héraendis og erlendis að

urinn gekk þetta langt og einmitt þetta langt þegar vista þurfti líkama – til almenningsins í gervi einstaklings í skissu Meisters, en ekki lengra. Kvikmyndin (eins og afbrotufræðin og sálgreiningin) tilheyrir aftur á móti þeirri nútímataekni við gagnaöflun sem að mati Ginzburgs gernýtir valdið til að stjórna líkómum.²³

Fyrir þessu eru sannanir: allir heimsku eða sturlluðu, vangefnu eða móðursjúku líkamarnir sem fyrstu þöglu myndirnar láta fylkjast fram. Hver og einn er skuggi líkamans sem er kvikmyndaður, eða í stuttu máli sagt: tvífari. Með smávægilegri tilfærslu tökuvélarinnar hefði Pétur konungur fengið óhrekjanlegt og ófalsanlegt vottorð sonarins Leonce, þar sem hann þýtur um náttúruna eins og rómantískur leikari. Sá sem trúir því að bókstafir tákni hann sjálfan er einfaldlega dreginn á talar. Sá sem er kvikmyndaður er aftur á móti dreginn fyrir dóm, þótt það sé aðeins frammi fyrir hreyfanlegum spegli eins og í tilviki Freuds. Í kvikmyndinni virðast allar sögufléttur heimskulegri, á hljóðupptökunni, sem ekki hefur beinheyrn frá barkakýlinu, hafa raddirnar enga sál, á vegabréfsmyndunum er aðeins hægt að sjá andlit afbrotamanna – ekki vegna þess að miðlarnir ljúgi, heldur vegna þess að þeir brytja niður sjálfsástina í okkar eigin líkamsmynd.

Miðlar eru söguleg stigmögnun ofbeldis, sem knýr þá sem því eru beittir til allsherjar vígbúnaðar. Fyrsti kenningasmiður ókenndarinnar virðist hafa haft skýrara hugboð um þetta en gagnrýnandi hans, Freud. Þegar árið 1906 líkti Ernst Jentsch ofsahræðslunni frammi fyrir vélmönnum eða tvíförum við fall „varnarstöðu“, við „skort á vörnum á ólíkum stigum stríðs“, sem samkvæmt spádómi Jentsch „tekur engan endi“.²⁴

UFA, þýska kvikmyndasamsteypan, var sem kunnugt er stofnuð 1917 undir vernd Mynda- og kvikmyndadeildar stóra herforingjaráðsins, að til-

handtaka hann ef til hans næst og færa hann í varðhaldi til neðangreinds staðar. Darmstadt, þann 13. júní 1835. Hirðdómsfulltrúi Georgi, skipaður rannsóknardómari stórhertogadæmisins í héraði Oberhessen. Mannlýsing. Aldur: 21 ár, hæð: 6 fet, 9 tommur samkvæmt nýjum mælieiningum Hessen, hár: ljóst, enni: mjög hvelft, augabrúni: ljósar, augu: grá, nef: sterklegt, munnur: lítill, skegg: ljóst, haka: hringlaga, andlit: sporðskjulaga, andlitslitur: hraustlegur, líkamsvöxtur: kraftalegur, grannur. Sérkenni: nærsýnn.“ Fylgiskjal með *Frankfurter Journal*, nr. 166, fimmtudaginn 18. júní 1835. Ljósprent í: Georg Büchner, *Leben, Werk, Zeit. Ausstellung zum 150. Jahrestag des „Hessischen Landsboten“* (sýningarskrá), Marburg, 1985, bls. 203.

²³ Sjá nánar: Carlo Ginzburg, „Indizien. Morelli, Freud und Sherlock Holmes“ [1983], *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Pierce*, ritstj. Umberto Eco og Thomas A. Sebeok, München, 1985, bls. 125–179.

²⁴ Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen“, bls. 205.

skipun fyrsta yfirherforingjans og fótgönguliðsforingjans Erichs Ludendorff.²⁵ Það er varla að furða að fjölmiðlastríðið taki engan endi. Í Víetnam voru sérsveitir eins og fótgöngulið bandaríska sjóhersins aðeins reiðubúnar að gera árás og leggja lífið að veði með því skilyrði að NBC, CBS eða ABC hefði sjónvarpstökulið á staðnum.²⁶ Einmitt sú staðreynd að líkami var rifinn í sundur af handsprenjum Víetkong gerði tvífaru hans í kvöldfréttunum ódauðlegan. *Apocalypse Now* eða allsherjar vígbúnaður...

Sundurlimaður líkami Lacans verður staðreynd þegar kvikmyndatökuvélnar, með vængskífum sínum og möltukrossum, taka að brytja niður líkamann frammi fyrir leitaranum – lífheimspekinni skiljanlega til nokkurs ama²⁷ – til að skjóta sínar tuttugu og fjórar myndir á sekúndu. Hann kemur í stað hinnar heilsteyptu persónu, sem skáldskapur klassískrar rómantíkur vegsamaði eða framleiddi. Hringbogi móðursýkinnar, þetta lífeðlisfræðilega form allsherjar vígbúnaðar, var ekki aðeins leiddur í ljós af starfslíði og hendi Charcots, sem hann var, eins og menn vita, svo greiðvikinn að leiða um kviðarhol og eggjastokka kvensjúklinga sinna.²⁸ Geðlæknirinn mikli var nútímalegri en þetta og greindi frá því. *Salpêtrière*-sjúkrahúsið gat í fyrsta sinn í sögu læknisfræðinnar aflað sönnunargagna um móðursýkina og þessa staðreynd átti það að þakka nýjum vélum og vélamönnum, sem höfðu breytt niðurníddu geðsjúkrahúsi í París í tilraunastofu.²⁹ Vélfræðingur Charcots, Albert Londe, sem einnig fann upp Rolleiflex-myndavélina, bjó þegar árið 1883 til myndavél með níu eða tólf linsum, sem smeltti af röð svipmynda og var stýrt af taktmæli – með öðrum orðum: kvikmyndir *avant la lettre*. Viðfang þessarar brytjunar: móðursjúku konurnar á *Salpêtrière* – áhorfandi þessarar brytjunar: hinn ungi Sigmund Freud.³⁰ Hringbogi móðursýkinnar

²⁵ Sjá nánar: Walter Görnitz, *Kleine Geschichte des deutschen Generalstabes*, Berlín, 1967, bls. 194 o.áfr. Vitnað er í texta Ludendorffs í: Ludwig Greve, Margot Pehle og Heidi Westhoff (ritstj.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a.N. vom 24. April bis 31. Oktober 1976*, München, 1976, bls. 75.

²⁶ Sjá: Michael Herr, *An die Hölle verraten (Dispatches)*, München, 1979, bls. 228 o.áfr.

²⁷ Sjá: Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, París, 1923 [1907], bls. 330 o.áfr.

²⁸ Sjá: Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 1. bindi: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main, 1987 [1976], bls. 73 o.áfr.

²⁹ Sjá: Jean-Martin Charcot, *Œuvres complètes*, París, 1880–1893, 1. bindi.

³⁰ Upplýsingar um Albert Londe (1858–1917) eru sóttar í: Hrayr Terzian, „La fotografia psichiatrica“, *Nascita della fotografia psichiatrica*, ritstj. Franco Cagnetta, Fenejjar, 1981, bls. 39. Upplýsingar um „móðursýkis-kvikmyndir“ hans eru sóttar í: Joël Farges, „L'Image d'un corps“, *Communications* 23/1975: *Psychanalyse et cinéma*, bls. 89.

hlýtur að hafa virst bæði fagur og stórbrotinn þegar myndavélarnar vistuðu hann eða kölluðu hann fram...

Allsherjar vígbúnaður leggur grunninn að sálgreiningunni og Freud horfir ekki einu sinni framhjá því. Orðinu *Kino* eða kvikmynd bregður raunar hvergi fyrir í skrifum hans. Hann eftirlætur aðstoðarmanni sínum á sviði bókmenntasögu að beita Freud á kvikmyndina. Þetta er sjálfur útgangspunktur tvífararannsóknar Ranks, sem birtist í kjölfarið á frumsýningu fyrstu þýsku höfundarmyndarinnar. Rank veigrar sér ekki við að velja „tilfallandi og ómerkilegan útgangspunkt“ til að „fletta ofan af viðamiklum sálrænum vandamálum“: þögla mynd Hanns Heinz Ewers, *Der Student von Prag* (*Stúdentinn frá Prag*). Hann leiðir jafnvel að því líkur að „framsetning kvikmyndarinnar, sem að mörgu leyti minnir á tækni draumsins [Traumtechnik], geti einnig túlkað í ótvíræðu og auðskildu myndmáli viss sálfræðileg tilvik sem skáldið er oft ófært um að færa skilmerkilega í orð.“ Penni Ranks skrifar gaumgæfilega niður allar þær „skuggakenndu og hverfulu myndir“ sem sýna stúdentinn ásamt spegilmynd hans og tvífara í þessu sextíu mínútna einvígi (enda hafði myndbandið, sem innleiddi möguleikann á sjónrænum endurllestri, ekki enn verið fundið upp 1914). Allt var þetta gert til að fletta ofan af dulvituðu táknmáli í ómerkilegum fjöldamiðli – líkt og sýnilegt inntak draumsins hjá Freud og afþreyingariðnaðurinn séu sama yfirborðið. Það eru aftur á móti orðræður og ekkert nema orðræður sem mynda dulda hugsun draumsins og/eða kvikmyndarinnar, ekki síst vegna þess að handritshöfundur Ewers byggði með virðingarverðum hætti á bókmenntalegum „fyrirmyndum“.³¹ Rank yfirfærir einmitt þögla kvikmynd á rómantískan tvífaraskáldskap, sem hann síðan yfirfærir á goðsagnafræði eða sálgreiningu. Þannig verður ekkert úr fyrirheitinu um að tengja saman aðferð eða „tækni“ draumsins og framsetningu kvikmyndarinnar, Freud og Londe. Gangvirki sálarlífsins útilokar allan skilning á hinu tæknilega. Jafnvel undir lok hins sögulega og aðferðafræðilega afturhvarfs, þegar Rank vitnar í eyjarskeggjann frá Fídji sem kallaði fyrstu sýn sína í evrópskum spegli sýn inn í andaheiminn, hvarflar ekki að honum að dulrænir miðlar hafa alla tíð, óhjákvæmilega, þrífist á hinum tæknilegu.

Sálgreining kvikmyndarinnar gerir kvikmyndunina afturreka. Hún sannreynir skáldskap sem kvikmyndin hefur leyst af hólmi, líkt og engin tæknileg skil hafi átt sér stað. Frumreynsla Freuds – árið hans við *Salpêtrière* – hefur verið bæld með góðum árangri.

³¹ Rank, *Der Doppelgänger*, bls. 7 o.áfr.

Þannig segir niðurstaða Todorovs í *Introduction à la littérature fantastique* (*Inngangur að fantasíubókmenntum*) aðeins hálfan sannleikann:

Sálgreiningin hefur komið í stað fantasíubókmennta (og þar með gert þær óþarfar). Viðfangsefni fantasíubókmennta hafa bókstaflega orðið viðfang rannsókna á sviði sálgreiningar síðastliðin fimmtíu ár. Hér nægir að nefna að tvífarinn varð þegar á dögum Freuds viðfangsefni sígildrar greiningar (*Der Doppelgänger* eftir Otto Rank).³²

Todorov hefur rétt fyrir sér þegar hann segir rómantíska tvífarann hafa gefið upp öndina um aldamótin 1900. En það er með öllu ótrúverðugt að kenningin ein geti veitt slíkt náðarhögg. Reynslubundið og forskilvitlegt tvítakið sem kallast maður, þessi grunnhugmynd hinnar rómantísku fantasíu, brestur ekki fyrir en undan samhliða áhlaupi vísinda og iðnaðar. Sálgreiningin sannreyndi þessar skugga- og spegilmyndir hugverunnar með sjúkdómsgreiningu, kvikmyndin innleiddi þær með tækni sinni. Frá þeim tíma eiga þær bókmenntir, sem vilja vera bókmenntir, ekkert annað eftir en *écriture* – skrif án höfundar. Enginn getur lengur lesið tvífara – og það þýðir: möguleika til samsömunar – út úr prentletri.

Draugar deya ekki, sem kunnugt er, og þannig varð til ný fantasía til hliðar við bókmenntirnar. Kvikmyndalistin og handritshöfundar hennar ganga inn í eyðurnar sem rómantíkin skilur eftir sig. Fyrsti kenningasmiður kvikmyndarinnar áttaði sig nefnilega á því að í kvikmyndinni „verður sérhver draumur að veruleika“.³³ Fyrirheitið sem skáldskapurinn gaf en gat

³² Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, München, 1972, bls. 143 (tilvitnun stytt).

³³ Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, 1916. Endurprentuð undir heitinu *The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916* (ritstj. Richard Griffith, New York, 1970, bls. 15): „Tækist hefur að tryggja ríkuleg listræn áhrif og á meðan hvert einasta ævintýraverk á sviði er klunnalegt og næstum ófært um að skapa blekkingu, sjáum við í kvikmyndinni hvernig manneskja ummyndast raunverulega í dýr og blóm í stúlku. Myndbrellumum sem færir sérfræðingar geta fundið upp eru engin takmörk sett [...] Sérhver draumur verður að veruleika.“ Hægt er að sannreyna kenningu Münsterbergs á ótvíræðan hátt, með því að líta til einmitt þeirra bókmennta sem leikna kvikmyndin leysir af hólmi frá 1895. Í hreinræktaðri skáldsögu rómantíkurinnar, *Heinrich von Ofterdingen* eftir Hardenberg, dreymir söguhetjuna eins og kunnugt er blátt blóm: „Loks vildi hann nálgast það, tók það þá skyndilega að hreyfast og breytast; laufin glitruðu og hjúfrúðu sig að vaxandi stönglinum, blómið hneigði sig í átt til hans, krónublöðin mynduðu útbreiddan kraga og innan í honum sveimaði blíðlegt andlit.“ (Novalis, *Schriften*, 1. bindi, bls. 197).

aðeins veitt á ímyndasviði lestrarreynslunnar birtist sem raunvera á hvíta tjaldinu. Yfirfærslan í raunverulegan, sýnilegan heim gerir réttan lestur, sem var ófrávíkjanlegt skilyrði á dögum Novalis, óþarfan. Fólk þarf hvorki að vera menntað né drukkið lengur til að koma auga á tvífarar. Jafnvel hinir ólausu, og ekki síst þeir, sjá stúdentinn frá Prag, ástkonu hans og frillu, allar þessar „skuggakenndu og hverfulu“ verur Ranks, sem eru sem slíkar orðnar tvífarar: drauga leikaralíkamanna á kvikmyndaræmuni.

Það þarf ekki annað en að snillingurinn Méliès komi fram og bæti við skrásetningaraðferðir Londes eða Lumière-bræðra heilli fjársjóðskistu af brellum, til að kvikmyndatvífarar í öðru veldi bætist við kvikmyndatvífarana í fyrsta veldi. Með speglum og margfaldri lýsingu er hægðarleikur að sýna þann sem leikur stúdentinn í tvítaki. Hann er vart byrjaður á skylmingaæfingum sínum fyrir framan spegilinn þegar spegilmynd hans stígur út úr rammanum. Óvíst er hvort þessi „sérkenni kvikmyndataekninnar“ felast í að „sýna sálræna viðburði í mynd“, eins og Rank fullyrðir.³⁴ Hitt er víst, að kvikmyndunin sjálf kvikmyndar. Tvífarar kvikmyndarinnar sýna hvað hendir það fólk sem lendir í eldlínu tæknimiðla. Vélvædd eftirmynd þeirra er hrakin inn í gagnabanka sem vista líkama.

Efnisskráin fyrir *Der Student von Prag* kallaði „tvöfalda söguhetjuna tján-ingarmöguleika sem aðeins kvikmyndin getur sýnt af slíkri fullkomnun, en leiksviðið getur ekki“.³⁵ Í leikhúsinu hefðu stúdentinn og tvítakið orðið að tveimur leikurum, líkt og Sósías og Merkúr allt frá tímum Plátusar, á síðum skáldsögunnar hefðu þeir orðið að innantómri yrðingu. Sem „æðsta vanda-mál kvikmyndalistarinnar“, eins og Willy Haas komst að orði,³⁶ hafði tví-farabrellan hins vegar afdráttarlaus áhrif á fyrstu kvikmyndirnar. „Stúdent“ Ewers, „hinn“ í kvikmynd Lindaus, „vofa“ Hauptmanns, „gólem“ Wegeners og Caligari Wienes, svo ekki sé minnst á óteljandi útgáfurnar af Jekyll og Hyde – allir eru þeir tilbrigði við það sem einfaldara og nákvæmara væri að kalla „æðstu kvikmyndabrelluna“.

Ástæðan blasir við: brellan – hvort heldur er í kvikmynd, í ástamálum eða í stríði – er hernaðarlist valdsins. Það er aðeins í klisjum þýskra fræða sem kvikmyndir expressjónismans gagnrýna borgaraleg lífsgildi þýska

³⁴ Rank, *Der Doppelgänger*, bls. 12.

³⁵ Hér vitnað eftir: Greve, Pehle og Westhoff, *Hätte ich das Kino!*, bls. 110. Um *Der Student von Prag* sem kvikmyndun kvikmyndarinnar sjálfar, sjá einnig: Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, 1982 [1976], bls. 85.

³⁶ Vitnað er í umræður um kvikmyndina *Phantom (Vofan)* frá 1922, sem byggir á verki Gerharts Hauptmann, í: Greve, Pehle og Westhoff, *Hätte ich das Kino!*, bls. 172.

keisaradæmisins – með áhrifum sínum innræta þær nýtt valdafyrirkomulag: how to do things without words [að gera hluti án orða].³⁷

Kvikmynd Lindaus, *Der Andere (Hinn)*, sýnir persónu ríkissaksóknara sem lífeðlisfræðileg röskun á heilastarfsemi hefur klofið í saksóknara og afbrotamann, veiðimann og bráð. Með öllum tiltækum röksemdum geðlækninganna og öllum vopnum afbrotafræðinnar er barið inn í gamaldags embættismanninn að hugmynd hans um lögpersónuna (og ekki aðeins lögpersónuna) sé orðin úrelt, þegar jafnvel sé orðið hægt að afla þögulla gagna um líkamann. Kvikmyndin fjallar um öfl sem hún sjálf tilheyrir.³⁸

Það er fyllilega rökrétt að galdramáttur Löws rabbína í *Der Golem (Góleminum)* eftir Wegener komi í ljós þegar hann sýnir Rúdolf keisara kvikmynd-innan-kvikmyndarinnar (þetta hefur Vilhelm keisari, fjölmiðlafyrirbærið frá 1914, áreiðanlega kunnað að meta). Samkvæmt forskrift Wegeners að tæknimiðlum verður „tökuvélin að vera hið eiginlega skáld kvikmyndarinnar. Möguleikinn á síbreytilegu sjónarhorni fyrir áhorfandann, óteljandi brellur með speglun og svo framvegis – í stuttu máli sagt: tækni kvikmyndarinnar – verður að veða þungt þegar inntakið er valið.“³⁹ Sú staðreynd að Löw rabbíni getur búið til sjálfvirkt vélmenni sem kallast gólem (eða Wegener), tákngerir því varla (líkt og kvikmyndasagnfræðingar halda fram) „áhættu alræðis, sem hin ríkjandi stétt kemur tímabundið á undir eigin stjórn en snýst síðan gegn stofnendum sínum“.⁴⁰ Gólemar eru hættulegir, óháð „mesta kvikmyndagerðarmanni allra tíma“ (Syberberg), skyni skroppnir tvífarar manns sem hætti að vera til þegar miðlar fóru að geta komið í stað miðtaugakerfis.

Þegar kvikmynd hefst í myrkvuðum sýningarsal sem minnir á loftvarnabyrgi (eina fyrirmynd hans í listasögunni getur hafa verið hátíðar-

³⁷ [Hér má greina írónska vísun í þekkt verk J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, eitt af lykilritum þeirrar fræðihéðar innan málheimspeki sem kennd er við talathafnarkennningar eða *speech act theory*].

³⁸ „Leikrit í fjórum þáttum“ eftir Paul Lindau, sem kvikmyndin byggir á og ég sé mig tilneyddan að vitna í, notar ljósmyndir sem myndhörf fyrir kvikmyndina. Sjá: Paul Lindau, *Der Andere*, Leipzig, 1893 [1906], bls. 22 og 81. Lindau, einn fyrsti notandi ritvélarinnar úr röðum þýskra höfunda, var vel að merkja einn þeirra höfunda sem hinn ungi Freud las. Sjá: Ernest Jones, *Sigmund Freud, Leben und Werk*, ritstj. Lionel Trilling og Steven Marcus, Frankfurt am Main, 1969, bls. 182.

³⁹ Paul Wegener, *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films*, 1916. Hér vitnað eftir: Kai Möller, *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen*, Hamborg, 1954, bls. 111.

⁴⁰ Georg Seeßlen og Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek, 1978, bls. 48.

leikhús Wagners)⁴¹ teygir staðgengill miðtaugakerfisins sig til áhorfendanna sjálfra. Sjónhimna allra er límd við hvíta tjaldid, hvort sem um er að ræða ríkjandi stétt, eins og Rúdolf, Vilhelm og von Papen, eða hina kúguðu stétt sem allir hinir tilheyra. „Áhorfandinn“, skrifaði Edgar Morin, „bregst við hvíta tjaldinu eins og ytri sjónhimnu sem á í fjarskiptum við heila hans“.⁴²

Kvikmyndin er algjört vald, einkum og sér í lagi þegar hún (líkt og í tilviki Löws rabbína og galdrabragða hans) sýnir og ítrekar þetta vald. Aðeins var hægt að lesa tvöfaldanir af þessu tagi sem ígrundanir – sem tilboð um svokallaða gagnrýni – á meðan þær voru enn bókmenntalegar, líkt og bókinn-í-bókinni í *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Tæknimiðlar og fælingaraðferðir fagna aftur á móti sigri einmitt með því að sýna sig. Hvernig ætti að vera hægt að komast til botns í eftirlíkingu miðtaugakerfisins, sem eitt sinn var jú kallað sálin?

Örfáir rithöfundar hafa áttað sig á þessu á öldinni sem nú er að líða. Frá *Golem Meyrinks* til *Gravity's Rainbow* (*Regnboga þyngdaraflsins*) eftir Pynchon liggur þráður fantasíu sem á ekkert skylt við Hoffmann og Chamisso en er náskyld kvikmyndinni. Þessar bókmenntir miðtaugakerfisins eiga í beinni samkeppni við aðra miðla og eru af þeim sökum hugsanlega alltaf ætlaðar til kvikmyndunar. Að setja fyrir sjónir fremur en segja frá, að líkja eftir fremur en bera vitni um – þetta eru kjörorðin. *Der Golem* eftir Meyrink, sem kom út 1915, hefst á nafnlausum mælanda og nærveru sem er næstum því lífeðlisfræðileg. Mælandinn „hefur“ ekki lengur „neitt líffæri“ sem hann gæti notað til að bera fram spurninguna „hver er nú „ég““? Í stað íhugulla spurninga kemur hreint taugafræðilegt gagnafæði, sem er ávallt um leið myndræma með virkni sjónhimnu.

Bútur 1: „Tunglskinið fellur á fótagaflinn á rúmi mínu eins og stór, flatur steinn.“ Stór, flatur steinninn í upphafssetningu skáldsögunnar missir líkingavirkni sína um leið og hann fer úr myndmáli bókmenntanna yfir í raunveru taugalífeðlisfræðinnar. Bútur 2: „Og myndin af steininum, sem leit út eins og fituklessa, nær ógnarstærðum í heila mér.“ Ógnarleg nærmyndin fyllir undireins, í takt við rökfestu myndavélarhreyfingarinnar, allt sjóntaugakerfi þess sem er hálfsofandi. Bútur 3: „Ég geng eftir uppþornuðum árfarvegi og tíni upp sléttar steinvölar.“ Þetta rými, sem er ennþá fótagafl en

⁴¹ Sjá: Friedrich A. Kittler, „Weltatem. Über Wagners Medientechnologie“, *Diskursanalyse*, 1. bindi: *Medien*, ritsjt. Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider og Samuel Weber, Opladen, 1987, bls. 94–107.

⁴² Edgar Morin, *Le Cinéma; ou, L'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, París, 1956, bls. 139.

er þó líka orðið árfarvegur, verður skyndilega að tíma, nærmyndin verður að endurliti. Bútur 4: „Allir þeir steinar, sem hafa nokkru sinni gegnt hlutverki í lífi mínu, koma upp úr kafinu umhverfis mig.“⁴³

Þannig heldur upphafskaflinn áfram, uns kvikmyndabrellur og ekkert annað hafa breytt tunglskinsreitnum í ævi A í gyðingahverfi gamla bæjarins í Prag í ævi B. „Kvikmyndaleg blekking dulvitundarinnar“, sem kenning Bergsons frá þessum tíma fjallar um,⁴⁴ fellir skilin á milli æviferla og á milli tímabila inn í órofa samfellu myndræmu: nafnlaust sjálfið í rammafrásögninni steypist niður um gat sjálfsmyndar sinnar, sem ekki er til, inn í tvífara að nafni Pernath, sem hefur lifað alla innri frásögnina fyrir heilli mannsævi. Tvöföldun tvífaraminnisins sýnir að einnig gyðingahverfi gamla bæjarins í Prag er kvikmynd. Líkt og nafnlaust sjálfið hafði steypst inn í Pernath steypist Pernath sjálfur inn í gölem, sem er beinlínis – með skírskotun til ljósmyndarinnar – kallaður neikvæð mynd eða negatífa Pernaths.⁴⁵ Þannig er alræmd dulhyggja skáldsögunnar ekki annað en nákvæmni tæknimiðils. Í verki Meyrinks setja bókmenntirnar í fyrsta sinn fyrir sjónir samsvaranirnar á milli lífeðlisfræði heilans og kvikmyndatökunnar. Raunveran býr ekki í sálinni heldur í kvikmyndaræmuni.

Tækni draumsins og framsetning kvikmyndarinnar standa hvort öðru mun nær en Otto Rank lét sig dreyma um 1914. Engin tvífarakenning sálgreiningarinnar er fær um að hugsa endalausar tvífararunur Meyrinks eða „svipula karlmenn“ Schrebers.⁴⁶ Af öllum vísindum tímabilsins eru aðeins ein áreiðanleg – að sjálfsögðu einmitt þau sem gerðu kvikmyndina yfirleitt mögulega með frumvinnu sinni. Án tilraunasálfræði Helmholtz og Wundts væri enginn Edison og engir Lumière-bræður, án lífeðlisfræðilegra mælinga á sjónhimnum og sjóntaugakerfum væru engir kvikmyndaáhorfendur. Þannig er fyrsta gjaldgenga kenningin um kvikmyndina komin frá yfirmanni Tilraunastofu í sálfræði við Harvard-háskóla. Árið 1916 hugsar Münster-

⁴³ Gustav Meyrink, *Der Golem. Ein Roman*, Leipzig, 1915, bls. 1–4.

⁴⁴ Sjá: Bergson, *L'Évolution créatrice*, bls. 330 o.áfr. Sjá einnig: Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main, 1989 [1983]. [Hluti umrædds texta eftir Deleuze er til í íslenskri þýðingu: Gilles Deleuze, „Hreyfingar-myndin og tilbrigði hennar þrjú. Önnur ritgerð um Bergson“, þýð. Garðar Baldvinsson, *Afangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið, 2003, bls. 219–233.]

⁴⁵ Meyrink, *Der Golem*, bls. 25 (kærar þakkir til Michaels Müller, Freiburg).

⁴⁶ Sjá: Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, ritstj. Samuel M. Weber, Berlín, 1973 [1903], bls. 145 og bls. 161. Samhengið sýnir, svo ekki verður um villst, að runur sjálfsmyndarlausra tvífaranna hjá Schreber eru einnig vegfar-
endur.

berg það sem Meyrink skrifar árið 1915. Þetta kemur til af þeirri einföldu ástæðu að hinn mikli frumkvöðull tilraunasálfræðinnar stofnaði ný vísindi, bæði í orði og verki: sáltæknina [Psychotechnik].

Það er ekki fyrr en með sáltækninni, með tengingu lífeðlisfræðilegra og tæknilegra tilrauna og tengingu sálfræðilegra gagna við gögn vinnuvistfræðinnar, sem hægt er að setja fram kenningar um kvikmyndina (svo ekki sé minnst á færibandavinnu og bardagaþjálfun). Münsterberg gat hæglega sýnt fram á að leiknar kvikmyndir gerðu í fyrsta sinn í heimssögu listarinnar mögulegt að innleiða hið taugafræðilega gagnaflæði sem slíkt. Á meðan hefðbundnu listgreinarnar vinna með skipan hins táknræna eða skipan hlutanna, varpar kvikmyndin til áhorfenda þeirra eigin skynjunarferli – og það af nákvæmni sem annars er aðeins á færi tilraunarinnar, en hvorki vitundarinnar né tungumálsins. Münsterberg heimfærir tiltekið gangverk dulvitundarinnar upp á hvern einstakan þátt kvikmyndataækninnar: valbundna athygli upp á nærmyndina, *le souvenir involontaire* [ósjálfráða endurminningu] upp á endurlitið, dagdrauma upp á kvikmyndabrelluna o.s.frv.⁴⁷

En stærðfræðijöfnur er hægt að leysa jafnt frá hægri og vinstri – og sjálft heiti sáltækninnar sýnir að kenningar tilraunasálfræðinnar um kvikmyndir eru um leið kenningar á sviði tæknimiðlunar sem fjalla um sálina. Rétt eins og í *Der Golem* verður *le souvenir involontaire* að endurliti, valbundin athygli að nærmynd o.s.frv. Gangverk dulvitundarinnar, sem fram til þessa höfðu aðeins verið til í tilraunum með manninn, slíta sig frá mannfólkinu og hreiðra um sig í kvikmyndaverunum sem tvífarar látinnar sálar – einn góleminn sem þrífótur eða vöðvakerfi, annar sem kvikmyndaræma eða sjónhimna, enn annar sem endurlit eða minni...

Münsterberg tekur jafnframt síðasta skrefið þegar hann er farinn frá Freiburg í Breisgau til Harvard. Hann skoðar kvikmyndaverin í New York, sem hann skrifar kenningar sínar um. Þetta er reginmunurinn á Münsterberg og Rank, á þekkingu verkfræðingsins og sjónarhóli neytandans.

Framvinda sögunnar hefur leitt til þess að Freud – með því umboði sem hann tekur sér sem spámaður – fær heiðurinn af öllum öðrum orðræðum. Hugo Münsterberg bregður nú til dags aðeins fyrir í ævisögum Freuds – undir röngu fornafni, Werner, sem einum fjölmargra áheyrenda á fyrirlestraferð sálgreiningarinnar um Bandaríkin 1908.⁴⁸ Svona rækilega hefur sannleikurinn um tækni miðlanna verið bældur frá því Münsterberg tók

⁴⁷ Münsterberg, *The Photoplay*, bls. 31–48.

⁴⁸ Sjá Jones, *Sigmund Freud*, bls. 350.

lokaskrefið. Eftir að hann tók sér umboð herstjórnarfræðings á tímum heimsstyrjaldarinnar, árið 1916, var honum útskýfað úr vísindasamfélaginu.⁴⁹ Engra sönnunargagna verður aflað nema sönnunargögnum sé ýtt til hliðar, engar kvikmyndasamstæður verða stofnaðar af herforingjaráðum nema hlutverk frumkvöðlanna sé bælt. Á öldinni sem nú er að líða, sem innleiðir allar kenningar, eru þær allar horfnar. Það er hið ókennilega við raunveruleika hennar.

Benedikt Hjartarson þýddi

⁴⁹ Upplýsingar um ævi Münsterbergs eru sóttar í inngang Richards Griffith að endurútgáfu *The Photoplay* (1916/1970).

