

UNIVERZA NA PRIMORSKEM  
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE

**VITA CAFNIK**

**Freudovska in jungovska analiza dveh literarnih del:  
Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya*, in Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll  
in gospod Hyde***

Zaključno delo

Študijski program: Kulturni študiji in antropologija

Mentorica: doc. dr. Aleksandra Schuller

Koper, 2015

## **ZAHVALA**

Za uspešno izdelavo tega zaključnega dela se zahvaljujem mentorici doc. dr. Aleksandri Schuller za pomoč in vse koristne napotke, predvsem pa za to, da me je kot profesorica navdušila nad področjem psihoanalize.

Hvaležna sem tudi vsem profesorjem, katerih predavanja so mi v času študija dala potrebno znanje in izkušnje.

Zahvaljujem se mami, za ves njen trud in spodbudo.

Hvala moji sestri Petri, za njeno večno pomoč in Maticu za moralno podporo in potrpljenje.

## **Povzetek**

### **Freudovska in jungovska analiza dveh literarnih del:**

**Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya*, in Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll in gospod Hyde***

Zaključno delo se ukvarja s psihoanalitsko literarno interpretacijo romana avtorja Oscarja Wildea *Slika Doriana Graya* ter novele avtorja Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll in gospod Hyde*. Kot orodje analize sem uporabila teorije Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga. Obe literarni deli združuje njun osrednji motiv *dvojnika* oziroma *sence*. V prvem delu študije sem razložila, s čim se psihoanaliza ukvarja in kaj psihoanalitska literarna interpretacija sploh je. V nadaljevanju sem obravnavala temeljne teorije dveh psihoanalitikov s poudarkom na konceptih relevantnih za izbrani literarni deli. Nato sem prešla na umestitev literarnih del in obnovo ter aplikacijo psihoanalitskih konceptov v interpretaciji literarnih likov. Na koncu pa sem se podala v izris ključnih podobnosti in razlik v Freudovih in Jungovih konceptih.

**Ključne besede:** psihoanaliza, psihoanalitska literarna interpretacija, nezavedno, dvojniki, senca

## **Abstract**

### **A Freudian and Jungian analysis of two literary works:**

**"The Picture of Dorian Gray" by Oscar Wilde and "Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" by Robert Louis Stevenson**

The following study deals with the psychoanalytic literary interpretation of two literary works, a novel *The Picture Of Dorian Gray*, written by Oscar Wilde, and a novella *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, written by Robert Louis Stevenson. As a tool for my analysis I use the theories of Sigmund Freud and Carl Gustav Jung. Both literary works have the same motif, namely the motif of the double or the shadow. In the first part of my research I am dealing with the explanation of the field of psychoanalysis and what exactly is a psychoanalytic literary interpretation. I continue with basic theories of the two psychoanalysts, putting emphasis on the concepts relevant to the chosen literary works. Then I am moving on to the placement of literary works, the summaries and the application of

psychoanalytic concepts to the interpretation of the literary characters. I conclude by showing and explaining the similarities and differences between Freud's and Jung's concepts.

**Key words:** psychoanalysis, psychoanalytic literary interpretation, unconscious, the double, the shadow

## IZJAVA O AVTORSTVU

Študentka Vita Cafnik z vpisno številko 92111003, vpisana na študijski program Kulturni študiji in antropologija, rojena 30. 1. 1993 v Mariboru, sem avtorica zaključnega seminarskega dela z naslovom:

Freudovska in Jungovska analiza dveh literarnih del: Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya* in Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev/-ic, ki jih uporabljam v delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobila vsa potrebna dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo - predstavljanje tujih del kot mojih lastnih kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Ur. l. RS št. 16/07 – UPB3);
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na UP FHŠ;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko dela (velja za dela, za katera je elektronska oblika posebej zahtevana).

V Kopru, 22. 8. 2015

Podpis avtorice \_\_\_\_\_

# KAZALO VSEBINE

1 UVOD .....	6
2 PSIHOANALIZA.....	7
3 PSIHOANALITSKA LITERARNA INTERPRETACIJA .....	8
4 OSNOVNI KONCEPTI SIGMUNDA FREUDA.....	10
5 FREUD IN KONCEPT DVOJNIKA .....	12
5.1 Das Unheimliche .....	12
5.2 Dvojniki.....	13
6 OSNOVNI KONCEPTI CARLA GUSTAVA JUNGA.....	15
7 JUNG IN KONCEPT SENCE.....	18
8 IZBRANI LITERARNI DELI.....	20
8.1 Robert Louis Stevenson, <i>Doktor Jekyll in gospod Hyde</i> .....	21
8.2 Oscar Wilde, <i>Slika Dorian Gray</i> .....	23
9 FREUDOVA PSIHOANALITSKA LITERARNA INTERPRETACIJA.....	26
9.1 <i>Doktor Jekyll in gospod Hyde</i> .....	26
9.2 <i>Slika Dorian Gray</i> .....	27
10 JUNGOVA LITERARNA INTERPRETACIJA.....	29
10.1 Doktor Jekyll in gospod Hyde.....	29
10.2 Slika Dorian Gray .....	30
11 ZAKLJUČEK.....	31
12 VIRI IN LITERATURA .....	33

# 1 UVOD

Sanje po Sigmundu Freudu predstavljajo pot do človeških globin, pot do tega, kar je skrito pred lučjo. S tem spoznanjem se je v začetku 20. stoletja rodilo novo znanstveno področje, psihoanaliza. Freud je kmalu ugotovil, da se naše *nezavedno* ne izraža zgolj skozi sanje, temveč tudi skozi umetnost. Tudi umetnost prinaša sporočila, ki se jih umetnik ob ustvarjanju morda niti ne zaveda, in na tak način, s tem spoznanjem, se je vzpostavilo povsem novo področje literarne interpretacije. (Virk 2008, 149–152)

Odločila sem se, da se bom v svojem zaključnem delu ukvarjala prav s psihoanalizo v literarni vedi in tako sem za predmet raziskovanja izbrala dve klasični deli: roman Oscarja Wildea, *Slika Doriana Graya* in novelo Roberta Louisa Stevensona, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*, ki ju bom med seboj primerjala. Obe deli združuje to, da je njun osrednji motiv – motiv *dvojnika* oz. *senca*: tema razkola med *zavednim* in *nezavednim*; zunanjim in notranjim; mladostjo in starostjo itd. K tematiki sem pristopila s pomočjo psihanalitiške literarne interpretacije v optiki temeljnih konceptov Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga. Tako zasnovana raziskava je hkrati vsebinsko formalna analiza dveh literarnih del in primerjava dveh psihoanalitiških metod literarne interpretacije.

Na podlagi zastavljenega cilja sem izbrala naslednja raziskovalna vprašanja:

1. Kakšne so specifike Freudove in Jungove psihoanalitiške interpretacije?
2. V čem sta si ta dva pristopa sorodna oziroma različna?
3. Kakšna je njuna uporabnost v literarni interpretaciji?

Nalogo, ki sem si jo zadala, sem izvedla z metodološkim pristopom primerjalne analize, kjer sem se najprej podala v razlago pomembnosti psihoanalitiške literarne interpretacije. V nadaljevanju sem predstavila ključne koncepte Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga s poudarkom na teorijah pomembnih za interpretacijo izbranih literarnih del. Pri tovrstni literarni interpretaciji so se izrisale določene podobnosti in razlike, ki sem jih nato s primerjavo literarnih del lahko razložila in tako odgovorila na raziskovalna vprašanja.

## 2 PSIHOANALIZA

Polje psihoanalize je vzklilo v začetku dvajsetega stoletja, ko je Sigmund Freud med preučevanjem sanj prišel do ključnega odkritja za nadaljnji razvoj psihoanalize, *nezavednega*. Z analizo sanj je ugotovil, da so vse cenzurirane vsebine, torej določene želje, potrebe in ravnanja, ki veljajo za neprimerna ali nesprejemljiva v naši družbi in jih zato preudarno zatremo oziroma potlačimo, naše *nezavedno*, ki sili na površje. Prav to novo odkrito področje človeške duševnosti predstavlja velik in pomemben del vsakega posameznika, čeprav je še tako dobro skrit pred lastno zavestjo. Za Freuda in ostale psihoanalitike, ki so sledili njegovim miselnim tradicijam, je prav *nezavedno* predstavljalo osrednje gibalno človeškega ravnanja.

Freud je spoznal, da se v življenju *nezavedno* ne izraža zgolj skozi sanje, temveč tudi skozi umetnost. Zato se je ukvarjal tudi z analizo umetniških del in tako začel tradicijo psihoanalitične metode v literarni vedi. Literaturo, ki jo je analiziral, je obravnaval kot sanje – pot do spoznanja *nezavednega*. S psihoanalizo v literaturi pa se ni ukvarjal le Freud, sledilo mu je mnogo podobno mislečih, med njimi tudi analitični psiholog Carl Gustav Jung, ki je prav tako dal ogromen prispevek temu področju raziskovanja. Kot Freudov učenec, Jung ni le nadgradil Freudovih teorij, temveč se je kasneje od njih tudi odcepil in zasnoval zelo pomembne teorije za analitično psihologijo kot tudi literarno interpretacijo. Čeprav imata Freud in Jung precej drugačne poglede na to, kaj konstituira *nezavedno*, pa oba *nezavednemu* pripisujeta nadvse veliko pomembnost. (Virk 2008, 149–152)

V naslednjem poglavju sem naredila podrobnejši oris psihoanalitične metode v literarni interpretaciji.



### 3 PSIHOANALITSKA LITERARNA INTERPRETACIJA

Po Sigmundu Freudu, ki velja za začetnika psihoanalitske metode v literarni interpretaciji, se v sanjah manifestirajo prepovedane seksualne vsebine. Sanje nas lahko brez skrbne, preišljene interpretacije zavedejo in zato iz njih razberemo popolnoma napačno sporočilo. Obstaja razlika med latentnimi mislimi sanj in njihovo manifestno vsebino. Latentne misli ponujajo obsežno resnico potlačenega, ki v sanjah pronica na površje, medtem ko je njihova manifestna vsebina zgolj nekakšen povzetek, ki je mnogokrat zavajajoč, saj lahko popači realno sliko sanj. Tako so lahko postranski elementi v sanjskih mislih osrednji v manifestnih sanjah in obratno. Sanje pa niso edine, ki delujejo na tak način ter ponujajo zavetje vsemu, kar je bilo izgnano iz zavesti. Freud (Freud 2000, 38–45) pravi, da ima tudi umetnost enako vlogo v našem življenju. Prav tako kot sanje, lahko tudi umetnost, oziroma v primeru mojega raziskovanja literatura, potlači svojo pravo latentno vsebino. Prav ta skrita resnica pa je predmet psihoanalitske literarne interpretacije. Tako kot sanjavci, tudi umetniki marsikdaj ne vedo, kaj so s svojo umetnostjo pravzaprav povedali. Tukaj pa tiči temelj pomembnosti psihoanalitske literarne interpretacije. Nobeno drugo področje ne raziskuje vsebine samega dela na tak način, s poglobitvijo v skrito latentno vsebino duševnosti, ki bi jo drugače v marsikaterem primeru kar obšli, tako kot v sanjah. Tako je iz mnogih vidikov literarna analiza zelo podobna terapevtski obliki same psihoanalize.

Freudovega dela zato ne gre presojati z vidika estetike ali literarne kritike. Njegovo zanimanje za literaturo je bilo predvsem vsebinsko in tako se psihoanalitska literarna interpretacija deli na tri področja analize:

1. analizo avtorja,
2. analizo junaka,
3. analizo literarnega dela.

V prvem primeru se analizira avtorja, kjer govorimo o analizi konkretnega posameznika skozi njegovo literarno delo. Tako kot pri sanjah, se tudi v zapisanem skriva potlačena vsebina. V drugem primeru gre za specifičnega junaka v literarnem delu. Primera takšne vrste literarne interpretacije sta tudi deli, s katerima se ukvarjam v tej nalogi: *Slika Doriana Graya* ter *Doktor Jekyll in gospod Hyde*. Tretji tip analize pa temelji na celotnem literarnem delu,

celotni zgodbi, kot je npr. delo E. T. A. Hoffmanna, *Peskar*. Prav to je eno izmed prvih del, ki jih je Freud v psihoanalitski tradiciji interpretiral. (Virk 2008, 152)

Freud je napisal kar nekaj pomembnih esejev na temo literature, ki jih je uporabil za raziskovanje tako avtorjeve kot tudi junakove psihe, in na tak način razvil nove koncepte na področju psihoanalize. Med prve tovrstne Freudove interpretacije sodi Shakespearov *Hamlet*, ki se nahaja v njegovem delu Interpretacija sanj. V tem delu Freud prvič zapiše o tako imenovanem *Ojdipovem kompleksu*. Pripiše ga slavnemu Shakespearovemu liku Hamletu kot odgovor na njegovo nezmožnost sprejetja odločitve, da ubije očetovega morilca in materinega ljubimca – Klavdija. Čeprav revolucionarna, je bila ta interpretacija v svojem času v veliki meri nesprejeta. (Sinclair 2013)

Carl Gustav Jung je v času svojega delovanja prišel do novih konceptov, ki so vplivali na razvoj literarne interpretacije in so odprli povsem novo področje raziskovanja. Predvsem pomembni sta njegovi teoriji o *arhetipih* in *kolektivnem nezavednem*. (Jung 1995)

Za razliko od Freuda, ki je ugotovil, da je *nezavedno* seksualno, je po Jungu *nezavedno* lahko marsikaj, kaže pa se v *simbolih*. *Simboli* so tisti, ki so izraženi v vsakih sanjah in tudi literaturi, skozi spoznanje le-teh pa je mogoče odkriti, kar se skriva v globinah. (von Franz 2002, 162)

V naslednjih dveh poglavjih sem podrobneje predstavila Freudove in Jungove teorije s poudarkom na konceptih aktualnih za interpretacijo izbranih literarnih del.

## 4 OSNOVNI KONCEPTI SIGMUNDA FREUDA

Leta 1880 se je Freud, avstrijski nevrolog in psiholog, ukvarjal s hipnozo in pri tem odkril doslej še neodkriti del človeške duševnosti – *nezavedno* – sestavljeno iz vsebin, ki so tam že od nekdaj ter potlačenega – vsebin, ki jih je zavestni jaz prestavil nazaj v *nezavedno*. Prav analiza sanj je pokazala, da obstaja nekakšen prostor, kamor se vse kar potlačimo, shrani in od koder skozi sanje ali besedne spodrsaljaje poskuša priti na površje – v zavest. Ugotovil je, da je cilj sanj stremljenje k razrešitvi konflikta oziroma vodenje proti določenim »pravim« vzgibom in nameram, ki jih zavestni jaz še ni ponotranjil.

V procesu analize sanj je prišel do zaključka, da je *nezavedno* seksualno, in to energijo, ki izvira iz seksualnega poimenoval *libido*. Ta seksualnost se razvije že v zgodnjem otroštvu in jo je Freud razdelil v tri faze: *oralno*, *analno* in *falično*. V obdobju *falične* faze otrok doživi *Ojdipov kompleks*, saj ga začne zanimati starš nasprotnega spola. Otrok zaradi grožnje s kastracijo to željo potlači in prav tako željo po odstranitvi tekmeca – starša istega spola. Za zdrav razvoj in prehod v odraslost je ta potlačitev nujna. Pri tem se dogaja še ena rast na področju osebnosti, prehod iz *načela ugodja* v *načelo realnosti*. Naš primarni nagon nas vodi k doseganju ugodja, ki je osrednji cilj posameznika, vendar nam včasih realnost oziroma naša presoja, ne dopušča takojšnje potežitve, saj je lahko v dani situaciji le-ta nevarna. V fazi odraščanja otrok ugotovi, da mora preiti k *načelu realnosti*, ki še zmeraj temelji na doseganju ugodja, in je končni cilj, vendar je tu ključnega pomena varovanje pred škodo in prilagajanje realnosti. (Virk 2008, 149–150)

Freud je človeško duševnost razdelil na tri dele: *ono*, *jaz* in *nadjaz*.

*Ono* velja za najstarejšo psihičnih instanc in vsebuje vse, kar nam je dano z rojstvom, predvsem pa nagone. Njegov cilj je doseganje ugodja in brez drugih dveh instanc bi ta del človeške duševnosti brez zadržkov to neprestano počel. *Ono* nima zavor in se ne prilagaja realnosti in zahtevam okolja, predstavlja infantilni del posameznika, ki potrebuje nadzor, a hkrati je ta del nujno potreben, saj nas usmerja proti cilju, ki je doseganje ugodja. V *onem* se medsebojno kombinirata dva primarna nagona: *eros* in *destruktivni nagon*. Med seboj se razlikujeta glede na svoj odnos do organov in organskega sistema. Prvi je *nagon ljubezni* in deluje povezujoče z libidalno energijo, drugi pa ravno nasprotno in ga lahko poimenujemo tudi *nagon smrti*.

*Jaz* je zavesten, organiziran del naše duševnosti, ki posreduje med *onim* in zunanjim svetom. Ker je njegova naloga samoohranitev, mora želje in zahteve, ki mu jih posreduje *ono*, prilagoditi zahtevam realnosti. Njegov ključni cilj je še zmeraj doseganje ugodja, vendar na preudaren, okoljskim zahtevam primeren način.

*Nadjaz* predstavlja našo vest oziroma nekakšen *moralni kompas*, ki nas vodi, ko odrastemo. Gre za del zunanjega sveta, ki se v procesu odraščanja ponotranji. Deluje kot nadomestilo staršev in nam nasprotuje, ko se poslužujemo spornih dejanj, ko v nas prevlada *ono* in brez nadzora stremi k doseganju ugodja. (Freud 2000, 16–22)

Ti trije deli sestavljajo celoto tega, kar je Freud poimenoval *psihični aparat* in v primernem razmerju delovanja zagotavljajo duševno zdravje posameznika.

»Neko dejanje jaza je neoporečno, kadar hkrati ustreza zahtevam onega, nadjaza in realnosti, torej ko zmore njihove zahteve medsebojno spraviti.« (Freud 2000, 17)

Ko se to ravnovesje poruši in ena izmed instanc prevlada ali popolnoma prevzame človeško ravnanje, pride do duševnih bolezni oziroma po Freudu nevroz ali psihoz. Do tega pride, ko je *jaz* oslavljen ter *ono* in *nadjaz* postajata premočna. Še zlasti pomembno je ohranjanje *onega* znotraj okov *jaza*, saj se v primeru premoči le-to osvobodi in brez nadzora ali samokontrole ravna z *načelom ugodja* v mislih, brez skrbi in prilagajanja zahtevam okolja. (Freud 2000, 50)

V psihičnem aparatu se dogajajo psihični procesi, ki vsebujejo tri kvalitete: *zavestno*, *predzavestno* in *nezavedno*. Kar še ni v naši zavesti, vendar brez našega posebnega truda vanjo vstopa, imenujemo *predzavestno*. Kar je že v naši zavesti, je *zavestno*. Tisto, kar moramo v sebi poiskati, torej kar nam sporočajo sanje, je *nezavedno*.

»Delo sanj je torej v bistvu nezavedno predelovanje predzavestnih miselnih procesov.« (Freud 2000, 40)

V svojo teorijo trodelne duševnosti je Freud vpeljal zelo pomemben koncept, ki predstavlja osnovo za psihoanalitsko literarno interpretacijo dveh izbranih literarnih del: motiv *dvojnika*.

## 5 FREUD IN KONCEPT DVOJNIKA

### 5.1 Das Unheimliche

Freud je v svojem delu z naslovom *Das Unheimliche* spregovoril o posebni vrsti groze. Groza je v najširšem smislu nekaj, česar nas je strah, do česar čutimo odpor in nam je tuje. Freuda je zanimal poseben tip groze, ki ga z eno besedo ne moremo prevesti v slovenski jezik. Predstavlja nekaj, kar je opazil v mnogih primerih v svojem preučevanju sanj in literature, vendar je bilo težko poimenovati tak specifičen tip groznega. V nemščini se tej vrsti grozovitega reče *Das Unheimliche* in pomeni strašljivo, ki izvira od nekdanj znanega oziroma domačega. Označuje grozljivo, ki naj bi ostalo zakrito, vendar je prišlo na dan.

Kot primer takšne vrste strašljivega je analiziral delo E. T. A. Hoffmanna, *Peskar*. (Hoffmann 1994) V tej kratki zgodbi se osrednjemu liku Nathanielu v otroštvu vtisne v spomin zgodba, s katero so strašili majhne otroke, kadar niso hoteli spati. Pripovedovali so jim zgodbe o Peskarju, ki je otrokom ukradel oči in z njimi nahranil svoje lastne otroke.

Nathaniel je tako doživel svojo prvo travmo v otroštvu, ki se je spominja tudi v odraslosti. Spomni se, kako je k njegovemu očetu prihajal odvetnik Coppellius, ki ga je asociiral s Peskarjem. Neko noč, ko bi naj spal, se je skrtil v sobi, kjer sta bila oče in Coppellius. Slednji je odkril dečkovo prisotnost in mu želel vzeti oči, a je prijazni oče moledoval, naj tega ne stori. Nathaniel je takrat omedlel.

Oče in Coppellius sta ob srečanjih izvajala kemijske poskuse in tako se je neko noč zgodilo, da je oče zaradi eksplozije umrl, Coppellius pa je izginil v neznano. Nathaniel je vse od tega trenutka dalje krivil zlobnega odvetnika za očetovo smrt.

Tako se zgodba nadaljuje in v času študija Nathaniel naleti na Coppolo, prodajalca, ki mu želi prodati očala, a mu zaradi slabega znanja jezika ponudi »lepe oči«, kar v Nathanielu ponovno zbudi enako grozo kot jo je doživel v otroških letih. Ponovno se sreča s Peskarjem.

Druga travma, ki jo doživi v življenju, se zgodi kasneje, ko se Nathaniel zaljubi v hčer profesorja na fakulteti, ki je v resnici lutka. Profesor jo je sestavil sam in jo avtomatiziral, da je delovala kot živo bitje, Coppola pa ji je naredil oči. Ko se nekega večera med njima vname

prepirlivost glede zaslug za njuno kreacijo, Nathaniel vstopi v sobo in vidi, kako vsak za svoj konec vlečeta lutko Olimpijo, njene oči pa ležijo na tleh. Coppola zmaga v boju in lutko brez oči odnese stran ter izgine v neznanost. Ta prizor oči, ki ležijo na tleh, pahne Nathaniela v blaznost.

Ko si opomore, se vrne domov. Zaroči se s sestro svojega najboljšega prijatelja, Klaro. Nekega dne svojo zaročenko popelje v mesto, kjer se povzpne na stolp, da bi si mesto ogledala in takrat Nathaniel ponovno zblazni. Najprej želi vreči s stolpa Klaro, a jo njen brat reši, ko pa v množici zagleda Coppeliusa, ob besedah »lepe oči, lepe oči« skoči s stolpa in umre.

V tej zgodbi je zelo dobro razviden pojem *unheimliche*, saj se groza pojavlja skozi različna obdobja v Nathanielovem življenju, prav zaradi občutka znanega. Zmeraj ga nek dogodek, neka lastnost človeka, pahne v moment groze, ki jo je občutil kot majhen otrok ob Peskarju. Freud je to zgodbo pojasnil z grozo v podvojitvi. Dobri oče in zlobni Coppelius nista dve ločeni osebi, temveč podvojitve očeta. Nathaniel si je svojega očeta zapomnil kot dobrega, vse slabe lastnosti pa prestavil v drugo osebo, Coppeliusa. Strah pred izgubo oči nakazuje na *kastracijski kompleks* in prav to vlogo igra Peskar, ki ponazarja zlobnega očeta. Dober oče je mrtev, ker ga je njegov slab *dvojniki* »ubil«. Nathaniel je torej to grozo, ki jo je občutil kot otrok, skozi svoje življenje projiciral na osebe, ki so ga zaradi takšnih ali drugačnih lastnosti spominjale na Peskarja. Občutek, ki je Nathaniela prevzel v trenutku, ko se je spomnil na zlobnega očeta, je *Das Unheimliche*. (Dolar 1994)

## 5.2 Dvojniki

Motiv in tema *dvojnika* sta prisotna v literaturi že od nekdaj. Izčrpne raziskave so pokazale, da korenine motiva bojujočih se dvojčkov segajo vse do Biblije in znamenite zgodbe o Abelu in Kajnu. Skozi zgodovino se je motiv dvojčkov pojavljal neprestano, takšni primeri so tudi zgodbe o Romulu in Remu, Eteoklu in Polinejku, preko romantičnega *Dopplegangerja*, pa vse do Dostojevskega, Maupassanta, Stevensona, Wildea ter novejših filmskih produkcij. V tej tradiciji se izrisujejo določene poteze, ki se v zgodbah o *dvojniku* niso spremenile. Vsem zgodbam je skupen motiv spopad za identiteto ter smrt kot izid tega boja. Nespremenljivost določenih motivov skozi zgodovino je nakazovala na določeno univerzalno lastnost človeške duševnosti, zato se je v začetku dvajsetega stoletja za motiv in temo *dvojnika* začel zanimati tudi Freud. (Virk 2011)

Po Freudu se problem *dvojnika* pojavi, ko zrcalna podoba dobi samostojnost in nam stoji nasproti. *Dvojnik* v svojem bistvu predstavlja temeljni del *jaza*, hkrati pa realizira potlačene želje *onega* ter subjektu preprečuje udejanjenje njegovih želja, kjer deluje kot *nadjaz*. Vse te prvine so zbrane na enem mestu in tako *dvojnik* deluje uničujoče. Stvari vedno uredi tako, da se za sam subjekt slabo iztečejo in s svojimi nepremišljenimi dejanji, ko realizira *načelo ugodja*, torej deluje kot *ono*, konstantno vodi subjekt v pogubo. Po drugi strani pa uresničuje subjektove potlačene želje in brez omejitev počne to, kar si subjekt nikoli ne bi upal. To razmerje je destruktivno do te mere, da subjekt na koncu zmeraj umori *dvojnika*, a ker *dvojnik* predstavlja tako velik del subjekta samega, s tem umori tudi samega sebe.

Kot posebitev *onega*, *dvojnik* zmeraj deluje po *načelu ugodja* in ker v njem ni drugih dveh instanc, ki bi ga nadzirali, le-ta deluje izjemno uničujoče. Tako *dvojnik* pahne subjekt v začaran krog ugodja in nesreče, iz katerega sam ne zna in tudi noče pobegniti vse do trenutka, ko se zave škode. Ker se *dvojnik* praviloma kaže le subjektu, na njegov račun realizira potlačene želje, te želje pa imajo v realnem svetu posledice, s katerimi se je primoran spopasti subjekt sam.

Osrednji problem *dvojnika* leži v najbolj očitnem dejstvu, v sami podvojitvi. Ta občutek, ki mu Freud pravi *unheimliche*, se pojavi, ker se nekaj, kar naj bi ostalo skrito, kar nam je domače in naj bi prebivalo v nas, pojavi v realnosti. In prav ta razcep, ko imaginarno začne sovpadati z realnim, povzroči občutek tesnobe.

V trenutku, ko se subjekt prepozna v zrcalni podobi, se zgodi razcep. Nasproti mu stopi *dvojnik*, saj se ni mogoče prepoznati in hkrati biti eno s seboj. Ko se to zgodi, subjekt izgubi samobit, njegova zrcalna podoba lahko predstavlja njegov najpomembnejši del, saj se na nek način v tem nematerialnem odsevu skriva več kot v njegovem lastniku. V njem prebiva njegova najdragocenejša substanca. Zato je v tej podvojitvi prisoten še vidik *kastracije*, saj dvojnik vzame s seboj tisto edinstvenost, ki je bila mogoča le v samobiti.

Poleg tega, da *dvojnik* predstavlja posebjeno *ono* in deluje kot sredstvo *kastracije*, so njegova dejanja delo *kalilca ljubezni*, saj subjekt zmeraj daje prednost svojemu *dvojniku* in tako izbere užitek pred dekletom. Še več, dekle, ki mu ponuja ljubezen, vidi kot zlo, ki želi uničiti njegov privilegiran odnos z *dvojnikom*. In na koncu *dvojnik* uteleša *nagon smrti*, saj

*subjekt* brez zadržkov vodi v pogubo, v smrt, ki je neizbežen izid te podvojitve. (Dolar 1994, 91–94).

## 6 OSNOVNI KONCEPTI CARLA GUSTAVA JUNGA

Kot že rečeno, je bil švicarski analitični psiholog Carl Gustav Jung Freudov učenec, vendar so njegovi dosežki na področju psihoanalize in psihoanalitske literarne interpretacije mnogo več kot le sledenje Freudovi miselni tradiciji. Jung je verjel, da se v potlačenem skriva mnogo več kot le prepovedane seksualne vsebine, in tako je želel preiti okvir Freudove psihoanalize. Eden izmed Jungovih ključnih konceptov je *proces individuacije*, kar vodi v osebno rast in duševni razvoj posameznika.

Tudi on je kot temeljno gonilo človeka videl *nezavedno*, ki se po njegovem mnenju izraža v *simbolih*. Ti *simboli* so jasno vidni v preučevanju sanj in če jih uspe posameznik razvozlati, psihično zraste, kar pa vodi v *proces individuacije* in počasi se izoblikuje zrelejša osebnost. Vendar preučevanje sanj zanj predstavlja daljši proces, saj le-te sledijo vzorcu in zato je potrebno daljše časovno obdobje dosledne analize, da se določena težnja razkrije.

Središče psihičnega ustroja je Jung poimenoval *sebstvo* in le-to predstavlja totaliteto celotne psihe ter je ločeno od *jaza*, ki predstavlja le delček celote. *Sebstvo* deluje kot nekakšen notranji usmerjevalec, ki je ločen od zavestne osebnosti in katerega lahko odkrijemo, če dosledno in učinkovito preučujemo svoje sanje. Sanje tako služijo kot dokaz za obstoj »upravljalnega središča«, katerega cilj je zorenje. Celostnost psihe je torej potencial. V kakšni meri pa se bo le-ta razvila, je odvisno od *jaza*. *Jaz* je sicer res ustvarjen, da pomaga uresničiti celovitost psihe, vendar pa je odvisno od njega koliko bo poslušal zahteve *sebstva*. Po Jungu se je potrebno odreči brezpogojnosti zavestnega načrtovanja, če želimo doseči notranjo osebno rast.

»Brez živega drevesa bi bila podoba bora samo možnost oziroma abstraktna ideja. Zato znova poudarjam, da je cilj individuacije proces uresničevanja te enkratnosti v posamezniku.« (von Franz 2002, 164)



Primarni namigi tako ne izhajajo iz *jaza* temveč iz *sebstva* in na tej točki, ob prvem srečanju teh dveh, se pojavi napetost, saj je prvi pojav dojet kot grožnja. *Sebstvo* se pojavi kot kalilec uspeha in sreče in *jaz* se mu zato na vse pretege upira. Pri tem pa se je treba zavedati, da je končni cilj spoznanje *nezavednega*. Ko se *jaz* tega zave in prične spuščati *sebstvo* k sebi, na plan prodrejo simbolne podobe. Vse to, kar je skrito v *nezavednem* pa je marsikdaj, ko pride na plan, zelo težko in boleče spoznanje. Zato je sam proces individuacije tako zahteven in se mu *jaz* tako močno upira. Razlog, ki tiči za težavnostjo spoznanja samega sebe, svojega *nezavednega*, v veliki meri tiči v Jungovem konceptu *senca*, ki je za literarno interpretacijo obeh izbranih del, ključnega pomena. *Senca* predstavlja neznane oziroma le malo znane lastnosti *jaza*, to so predvsem lastnosti, želje in vzgibi, ki jih glede sebe ne maramo in nočemo sprejeti, zato smo jih pospravili v *nezavedno* in tako so postali del naše *senca*. (von Franz 2002, 162–169)

Jung je razvil trodelen koncept človeške duševnosti, ki ga je razdelil na *zavedno*, *osebno nezavedno* in *kolektivno nezavedno*. Koncept *zavednega* se od Freudovega koncepta ne razlikuje, novost je vpeljal z razčlenitvijo *nezavednega*, in sicer: *osebno nezavedno* je sestavljeno iz vsebin, ki so nekoč bile zavestne, vendar so bile skozi čas pozabljene ali pa potlačene.

*Kolektivno nezavedno* pa je Jungov povsem nov koncept, ki poseduje vsebine, ki nikoli niso bile v naši zavesti. Predstavlja del nas, ki je univerzalen in tako neodvisen od naše osebne narave, prebiva v vseh in je pri vseh bolj ali manj enak. Obstoj *kolektivnega nezavednega* je pogojen z dedovanjem in tako je sestavljen iz predeksistentnih oblik, ki jih je Jung poimenoval *arhetipi*. (Jung 1995, 25–26)

»Arhetip v bistvu predstavlja nezavedno vsebino, ki se na način ozaveščanja in percepiranja spreminja, in sicer v smislu ustrezne individualne zavesti, znotraj katere se pojavlja.« (Jung 1995, 41)

Eden takšnih *arhetipov* je *senca*. Jung jih je predstavil še več, med njimi sta tudi *anima* in *animus*, ki prav tako prebivata v našem *nezavednem* in predstavljata moški del ženske oziroma ženski del moškega. Če sta pozitivna, spoznana in sprejeta, delujeta kot posrednika med *jazom* in *sebstvom* ter dajeta nasprotnemu spolu to, česar mu primanjkuje. Ko se posameznik ukvarja s problemom dovolj vztrajno, se *nezavedno* pojavi v simbolni obliki. Na

tak način deluje *sebstvo* ter pomaga *jazu* razrešiti nevarnosti povezane z *arhetipi*, če so le-ti negativno nastrojeni in nas v življenju ovirajo. Negativna *anima* in *animus* imata razdiralni učinek, tako na nas same kot na odnose, ki jih ustvarjamo z ljudmi, zato je njuna kooperacija z *jazom* zelo pomembna za osebno rast in duševno zdravje. Prav to pa velja za vse *arehtipe*, pravzaprav za vse, kar tiči v našem nezavednem. Dokler ne prepoznamo svoje senčne plati, ne moremo doseči *procesa individuacije*, saj nas lahko le spoznanje lastnih manjkov vodi do celovitosti. (von Franz 2002, 179–197)

## 7 JUNG IN KONCPET SENCE

V psihoanalizi je »temna plat« človeka pogosto poimenovana kot *ono* oziroma *alter ego*, Carl Gustav Jung pa jo je poimenoval *senca*. V ta izraz je uvrstil vse negativne lastnosti človeške osebnosti, tiste, ki bi jih raje skrili pred svetom in samim seboj. Čeprav je sam izraz Jungov koncept, se ideja o »temni plati« človeške narave pojavlja v literaturi že od nekdaj. Tako jo lahko srečamo že v Bibliji, pa tudi novejši literaturi kot npr. pri Stevensonu in Wildeu. Vendar *senca* predstavlja veliko več kot le nezaželene kvalitete posameznika. Vsebuje najbolj pomembne, a hkrati najmanj razumljene vidike človeške narave. *Senca* je komplementarna *jazu* in vsebuje nerazvite ter neizražene potencialne vseh vrst. Ker je *jaz* ne želi spoznati, jo ima možnost odkriti v okoliščinah, ko se osvobodi *nezavednega* ter pride na plan. Treba se je zavedati, da imamo *senca* vsi. Naš cilj mora biti, da jo spoznamo, saj se lahko le tako osvobodimo njenega primeža.

Po Jungu je naša zavest v svetlobi in vse kar sodi v njo je pod lučjo. Do vseh teh vsebin lahko dostopamo, vendar tako kot vse stvari, ki so osvetljene z lučjo, tudi te, ki so v naši zavesti, nosijo za seboj *senca*. Vse to, kar stoji v temi, je del našega *nezavednega*. *Senca* sicer ne predstavlja celote naše *nezavedne* osebnosti, temveč uteleša neznane oziroma le malo znane lastnosti *jaza*. Vsebuje elemente, ki smo jih zavestno izpustili, ter nepremišljena dejanja. (Zweig 1998)

»Senca po navadi vsebuje vrednote, ki jih zavest potrebuje, vendar v obliki, ki jo posameznik težko integrira v svoje življenje.« (von Franz 2002, 172)

*Senca* deluje v večih ravneh. Nahaja se v našem *osebnem nezavednem*, ki je sestavljeno iz izkušenj iz našega otroštva. Takrat smo določeno nesprejemljivo vedenje, ki so ga za tako določili odrasli, pa naj bodo to seksualne težnje ali žalost, potlačili. Primorani smo ga bili skriti nekam, kjer ne bo v napoto pri uresničevanju idealnega sebe, primerne okolju. Vendar prav zato, ker je potlačeno, postane *senca*. Ta osebna *senca* se pokaže takrat, ko ravnamo proti sebi, uničujoče ali na tak način, da prizadenemo koga drugega. To so po navadi nenadna, nepremišljena dejanja, ki jih kasneje obžalujemo. Tako *senca* predstavlja neukročen del nas, ki nam lahko pobegne iz nadzora in povzroča težave.

*Senca* deluje tudi na ravni kolektivnega in jo poimenujemo kar *kolektivna senca*. Le-ta deluje, kadar želimo s pomočjo umetnosti in medijev, pri predstavljanju nečesa zlobnega, pridobiti moč nad tem. Nekako želimo izničiti urok. Zato smo ljudje odvrnjeni in zgroženi nad grozotami, ki se dogajajo v svetu, a nas hkrati pritegnejo. S soočenjem s to zlobo, jo lahko posebimo, druge spremenimo v zlobo in sebe ločimo od tega. To je vrsta projekcije naše sence.

Vmesna enota med osebnim in kolektivnim je še *družinska senca*, ki se izoblikuje znotraj vrednot in pravil sleherne družine ter vpliva na potlačitve posameznikov, ki so del nje.

Še eno značilno delovanje *sence* je v projekciji. Kadar pretirano odreagiramo na določeno situacijo oziroma vedenje kakšnega posameznika, takrat smo lahko prepričani, da delujemo pod vplivom *sence*. Nobene stvari ne moremo tako učinkovito pospraviti v naše *nezavedno*, da ne bi kdaj pa kdaj skočila na plan, in čeprav se tega ne zavedamo, naša pretirana reakcija pomeni projekcijo lastnih nevšečnih lastnosti, ki jih želimo pri sebi zatreti, na nekoga drugega.

Vsi ti občutki, ki so zavrjeni s strani *jaza* in skriti v *senci*, doprinesejo k moči »temne plati« človeške narave. Vendar *senca* ne vsebuje zgolj negativnih lastnosti, ki smo jih bili za našo uspešno integracijo v okolje primorani potlačiti. V *senci* ležijo tudi pozitivne lastnosti, kot so na primer talenti, ki jih nikoli nismo uresničili, ali pa smo jih potlačili zaradi takšnih ali drugačnih razlogov.

Kakšno moč ima *senca* v posamezniku je odvisno od povezanosti s svojim *nezavednim* ter razumevanjem lastnih pomanjkljivosti. Zato je pomembno, da spoznamo lastno *senco*, čeprav je sam proces lahko precej boleč, saj se v njej skriva marsikaj dragocenega, ki ob spoznanju pripomore k *procesu individuacije*. (Zweig in Jeremiah 1991)

V nadaljevanju se bom posvetila umestitvi literarnih del v prostor in čas ter tako razkrila razloge, ki tičijo za izbiro ponavljajočega se motiva in posledično zanimanje psihoanalize za tovrsten pojav.

## 8 IZBRANI LITERARNI DELI

Wildeov roman *Slika Doriana Graya* in Stevensonova novela *Doktor Jekyll in gospod Hyde* sodita v tako imenovano literaturo *Fin de siecle* ter sta obe umeščeni v London. V času nastajanja obeh del se je v Londonu dogajal prehod v modernost po eni strani in želja po ohranjanju stroge viktorijanske države po drugi. Mesto je bilo tako socialno kot kulturno in geografsko razklano. Zahodni del je nudil dom uglednemu meščanstvu, vzhodni pa kriminalu in bedi. Takšna razdvojenost, kot jo je doživelo naglo rastoče urbano okolje v tistem času, je tako kot na mnoga področja umetnosti, vplivala tudi na literaturo. V času, ko se je devetnajsto stoletje počasi bližalo h koncu, se je v literaturi zgodil preporod gotskega vzdušja. Vendar je gotska tematika v tem času doživela prenos iz ruralnega okolja v urbano, ki je po eni strani predstavljalo kraj ugodja in zabave ter po drugi kraj temačnih grozot. Moderna gotika tako opozarja na razmere dejanskega urbanega okolja tistega časa. Sedaj je sama groza ljudem Londona bližje kot kadarkoli prej in v tovrstni grozi, v tej razklanosti, je Freud videl *Das Unheimliche*, ki se je tako odražal tudi v literaturi. Obe deli sta produkt vzdušja časa, saj predstavljata odgovor na mesto in njegove prebivalce ter dvojnost in razklanost, ki jo je bilo moč zaslediti na vsakem vogalu. (Dryden 2003, 15–18)

Precej očitna razdvojenost v literaturi tradicije »gotških pošasti« je tako običajno za svoje mesto grozot izbrala vzhodni predel Londona, ki se ga je ugledno prebivalstvo, zaradi stereotipiziranih pošastnih zgodbic, izogibalo. Vendar pa se literatura teh stereotipov zmeraj ni držala in tako sta tudi deli *Stevensona* in *Wildea* pretkano umeščeni tako, da šivata to luknjo med vzhodom in zahodom, ki jo je ustvarilo mesto. Osrednji lik v obeh delih je tako bogat, izobražen človek, katerega dolčas pripelje do dejanj dekadence in pokvarjenosti. Oba avtorja s tem opozarjata na dejansko mesto grozot, ki se skriva v ugledu in urejenosti in na tak način grozo ponese še bližje, v osrčje same buržoazije.

Osrednji lik v Stevensonovi noveli ima *dvojnika*, ki predstavlja njegovo popolno nasprotje. Doktor Jekyll je uspešen zdravnik, ki živi v zahodnem Londonu in ima tudi temu primeren krog prijateljev, gospod Hyde pa živi v vzhodnem Londonu in je predstavljen kot pošasten, zloben lik, ki ne da prav nič na svoj sloves. Tako nam Stevenson na prvi pogled prikaže stereotipizirano binarno opozicijo vzhoda in zahoda. Vendar, kot se pozneje izkaže, te meje v njegovi noveli niso tako jasno načrtane, kot je veljalo za miselno tradicijo tistega časa. Vzhod

in zahod, dobro in slabo, sta veliko bolj prepletena, kot se morda zdi. Nevarnost je blizu spoštljivemu življenju.

Wilde, po drugi strani, ni tako subtilen pri umestitvi karakterjev v »pravilno« socialno in geografsko okolje, ki ponazarja to črno-belo razdvojenost takratnega časa. Wilde Doriana, osrednji lik romana, umesti v samo središče ugleda, moralne čistosti in dobrega, kjer stoji kot svarilo in ogledalo buržoaziji. (Clarke 2005)

V sledečih dveh podpoglavjih bom predstavila zgodbi, ki sta predmet moje psihoanalitske interpretacije.

### **8.1 Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll in gospod Hyde***

Novela se začne s prehodom in pogovorom odvetnika Uttersona in njegovega prijatelja gospoda Enfielda. Nekega dne, ob njunem običajnem sprehodu, se Enfield, ob pogledu na vrata neke stavbe, spomni na žalostno zgodbo povezano z njimi. Pove, kako je nekoč videl moškega, ki je pohodil majhno deklico. Ko je le-ta začela jokati in so se ljudje zbrali okoli ter vpili nanj, je moški stopil skozi ta vrata in ven prinesel ček s precejšnjo vsoto denarja, napisan na ime Uttersonovega prijatelja in klienta, doktorja Jekylla. Moškemu je bilo ime Hyde in vsak, ki ga je že kdaj videl, je zanj trdil, da izgleda prav ostudno, čeprav ni bilo mogoče določiti, kaj na njegovem obrazu sproža takšen vtis.

Nekaj v njegovi zunanosti ni v redu, nekaj odbijajočega, nekaj naravnost gnusnega. Še nikdar me noben človek ni tako odbijal, in pravzaprav niti ne vem, zakaj. Nekaj je v njem zverženega. Pri človeku močno vzbuja tak vtis, čeprav ti ne bi mogel tega podrobneje razložiti. (8)

Utterson nekega dne izve, kar je zapisno v oporoki doktorja Jekylla, da v primeru njegove smrti, vsa lastnina pripada gospodu Hydeu. Kot njegovega odvetnika, ga to dejstvo zelo zaskrbi in celo pomisli na možnost, da Hyde doktorja izsiljuje. Tako poišče Hyda v vzhodnem delu Londona, da bi ga povprašal o tem, in ko ga vidi je tudi sam presenečen nad pošastnostjo, ki jo vidi na njegovem obrazu. Kasneje vpraša še doktorja o tej zadevi, vendar mu ta skrivnostno odvrne, da naj ga ta stvar ne skrbi.

Skoraj leto dni pozneje je v mestu umorjen politik in služkinja, ki je edina priča, za to dejanje okrivi prav gospoda Hydea. »Nenadoma je pobesnel, začel cepetati in mahati s palico in se obnašati (kot se je služkinja izrazila) kakor blaznež.« (20) Po tem dejanju so ga vsi poskušali uloviti, a brez sreče. Gospod Hyde je izginil z obzorja. Med tem doktor Jekyll v svojem dobrem počutju vabi prijatelje na njegove tradicionalne večerje k sebi. Med povabljenimi je tudi doktor Lanyon, ki dva meseca kasneje močno zboli, prav tako tudi doktor Jekyll. Utterson izve, da sta se oba doktorja sprla, in zanima ga čemu. Preden Lanyon umre, da Uttersonu v last skrivnostno pismo, ki razkriva razlog za njun prepir, vendar mu naroči, da ga lahko odpre le v primeru Jekylllove smrti ali izginotja.

Doktorja Jekylla njegov odvetnik videva vse manj. Na koncu se popolnoma osami in ne spusti več nikogar k sebi. Potem pa se nekega dne prikaže Jekyllov služabnik pred Uttersonovimi vrati ter trdi, da ga skrbi za gospoda. Pove mu, da se ne prikaže več iz sobe in da je slišal čudne krike, zdaj pa ne sliši ničesar več. Utterson takoj razume služabnikov strah in pove: »Bojim se, da zlo izvira iz tega poznanstva – nujno se je rodilo zlo.« (39–40) Ko Utterson pride v Jekyllovo hišo, vlomi v njegov laboratorij in tam najde Hydea mrtvega na tleh. Ob njegovem truplu najde pisma in sporočilo ob njih.

Dragi Utterson. Ko bo to sporočilo prišlo v Tvoje roke, me ne bo več. V kakšnih okoliščinah bom izginil, ne morem reči. Toda slutnje in vse okoliščine mojega položaja mi pravijo, da bo prišel konec kmalu in neogibno. Pojdi torej in najprej preberi zgodbo, ki jo je Lanyon, kakor mi je zagrozil, zaupal Tebi. Če bi pa rad še več zvedel, preberi izpovedi svojega nevrednega in nesrečnega prijatelja Henryja Jekylla. (45)

Ko pride domov, prične brati pisma, ki jih je našel pri Jekyllu in tisto, ki mu ga je izročil Lanyon pred smrtjo. Takrat se razkrije resnica. Doktor Jekyll je iznašel napoj, ob katerem se je lahko spremenil v Hydea ter počel stvari, ki si jih kot ugleden član družbe nikoli ne bi mogel privoščiti. V pismu je razkril:

Moje neutešljive težnje so bile torej bolj krive za to, kar sem, kakor kakšna posebna napaka v značaju, in so še globlje zarezale v meni mejo med dobrim in zlim, ki loči in združuje dvojnost človeka, kakor pri večini ljudi. Nekaj me je gnalo, da sem globoko in trmasto razmišljal o trdem zakonu življenja, ki izvira iz korenin religije in je eden najpogostejših vzrokov za nesrečo. Čeprav sem bil tako globo razklan na dvoje, nikakor nisem bil hinavec. Obe plati mojega bistva sta bili pristni. (53)

Vendar je gospod Hyde postajal vedno močnejši, vse bolj dominanten, dokler ni bilo več poti nazaj. Potreboval je vse večje doze napoja, da se je spremenil nazaj v doktorja Jekylla, in ko mu ga je zmanjkalo, se je zavedel, da procesa popolne transformacije v gospoda Hydea ni več mogoče ustaviti. Na koncu je Jekyll v pismu zapisal:

Usoda, ki se nama obema približuje, je tudi njega spremenila in ga strla. Vem, da bom čez pol ure, ko bom spet prevzel za večno podobo te osovražene osebnosti, drgetaje ali jokaje sedel v naslanjaču ali pa bom napenjal ušesa v prestrašenem zanosu prisluškovanja in hodil gor in dol po sobi (mojem zadnjem pribežališču), da bi zaslišal preteči glas. Ali bo Hyde umrl na vislicah? Ali pa bo našel dovolj poguma, da se v zadnjem trenutku odreši? Bog ve ... (69)<sup>1</sup>

## 8.2 Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya*

Roman nam predstavi Doriana Graya, nedolžnega mladeniča neopsiljive lepote, ki ga prijatelj, slikar Basil Hallward, ob občudovanju večkrat upodobi v slikah. Nekega dne, ko Dorian pozira za sliko, k Basilu pride na obisk njegov prijatelj Henry Wotton. Ob sprehodu in pogovoru z Dorianom, ko Basil dokončuje portret, ki ga Dorianu kasneje pokloni, pogovor nanese na minljivost lepote, o kateri Henry pove:

Čudovito lep obraz imate, gospod Gray. Nikar se ne mršite. Res je. In Lepota je ena izmed oblik Genija – ja, še višja je kot Genij, ker ne potrebuje nobene razlage. Je eno izmed velikih dejstev tega sveta, kot sončava ali pomlad ali odsev tiste srebrne školjke, ki jo kličemo mesec, v temnih vodah. Ni je mogoče zanikati. Božansko pravico do vlade ima. Princ je, kdor je lep. Smehljate se? O! Ko jo boste izgubili, se ne boste smehljali ... Ljudje včasih pravijo, da je Lepota samo površna. Že mogoče. Toda tako površna kot Misel le ni. Zame je Lepota čudež vseh čudežev. Samo prazni ljudje ne sodijo po videzu. Resnična skrivnost sveta je vidno, ne nevidno ... Saj gospod Gray, bogovi so vam bili milostni. Toda bogovi vzamejo tisto, kar so dali, zelo hitro spet nazaj. Samo nekaj let vam je danih za resnično polno in sijajno življenje. (64–65)

Dorian se v tistem trenutku zave svoje smrtnosti in tako si zaželi, da bi duh časa sliki podaril svojo krutost, on pa bi ostal večno mlad.

V nadaljevanju knjige se Dorian vse bolj poslužuje Henryjeve glamurozne družbe in zavrača Basila, ki zanj postaja vse preveč preprost in dolgočasen. Kljub temu ne izgubi stika z njim in

---

<sup>1</sup> Vsi citati v poglavju 8.1 se nahajajo v noveli Roberta Lousia Stevensona, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*.



tako gredo neki večer vsi trije na ogled gledališke igre. Dorian se takrat zaljubi v igralko Sybil Vane, zaradi vloge, ki jo je odigrala. Idealizira jo v poetičnost vseh velikih ljubimk zgodovine in v njej vidi genialnost njenih vlog, ki je preprosta, resnična oseba ne more doseči.

Kako grozen si! Sybil pomeni vse velike junakinje tega sveta v eni osebi. Veliko več je kot samo osebnost. Smeješ se, pa ti vendarle povem, da je genialna. Ljubim jo in jo moram pripraviti do tega, da bo tudi ona mene ljubila. Ti, ki poznaš vse skrivnosti življenja, mi povej, kako naj uročim Sybil Vane, da me bo ljubila! Hotel bi, da bi bil sam Romeo ljubosumen. Hotel bi, da bi mrtvi ljubimci tega sveta slišali najin smeh in se razžalostili. Hotel bi, da bi dih najine strasti prebudil njihov prah k zavesti in njihove kosti v trpljenje. Ljubi bog, Harry, kako jo obožujem. (96)

Dorian se tako vanjo zaljubi in kmalu se zaročita. Vendar njena ljubezen do njega preraste ljubezen, ki jo je imela do igre, in tako ga nekega večera s svojo predstavo razočara. Dorianov ideal takrat splahni in ko se zave realnosti, njene povprečnosti, jo nemudoma z grobimi besedami, polnimi sovraštva, zapusti:

Ljubil sem te, ker si bila čudovita, ker si imela genialnost in duha, ker si uresničevala sanje velikih pesnikov in dajala sencam umetnosti obliko in vsebino. Vse to si zavrgla. Prazna si in bedasta. Moj bog! Kako prismojen sem bil, da sem te ljubil. (127)

Nesrečna Sybil po teh krutih besedah stori samomor, ki Doriana gane zgolj zato, ker se mu zdi to dejanje skrajno romantično. S tem mu je poklonila najvišjo obliko ljubezni in ideja se mu zdi, bolj kot tragična, lepa.

Zares moram priznati, da me ta stvar, ki se je zgodila, ne prizadeva tako, kot bi me morala. Zdi se mi kratko malo čudovit konec čudovite igre. Vso čudovito lepoto grške tragedije vsebuje, tragedije, v kateri sem igral veliko vlogo, ki me pa ni ranila. (140)

Takrat Dorian prvič zasledi spremembo v svojem portretu, nekaj na njegovem izrazu je dobilo okruten privdih. V trenutku, ko se Dorian tega zave, ga spreleti olajšanje po eni strani in obžalovanje ter strah po drugi. Ne bo se postaral, ne bo trpel za posledicami svojih dejanj. Čaka ga večno življenje uživaštva. In prav to Dorian v nadaljevanju počne. Vendar slika razkriva njegovo resnično podobo in tega o sebi ne želi sprejeti. Vse bolj se predaja užitku in dekadenci ter sledi Henryjevim življenjskim načelom in manipulaciji. Zahajati začne v beznice, predele Londona s sumljivim slovesom, uživati začne opij in ob svojem

hedonističnem ravnanju uniči življenje marsikaterega mladeniča in mladenke. Ob vsem tem njegov portret postaja vse bolj pošasten. Skrit v sobi, do katere lahko dostopa samo on, doživlja vse bolj neprepoznavno preobrazbo. »Bili so trenutki, ko se mu je zdelo zlo samo pot, po kateri lahko uresniči svojo zamisel lepega.« (185)

Nekega dne ga obišče prijatelj Basil, da bi ga posvaril ter povprašal o njegovem, vse bolj sumljivem slovesu. Dorian mu takrat pokaže sliko in ga nato ubije. Od tega trenutka dalje se Dorianovo življenje spušča v vse bolj temačne globine, dokler sam ne zasovraži svoje zunanje lepote in svoje grde duše. »Tedaj je zasovražil svojo lepoto in treščil ogledalo na tla, da se je razletelo na srebrne drobce pod njegovimi petami. Ta lepota ga je uničila, lepota in mladost, za katero je molil.« (259)

Na koncu z nožem, s katerim je ubil Basila, zabode svoj portret. A s tem dejanjem ubije prav sebe. Ko odkrijejo njegovo truplo, je slika spet takšna, kot jo je Basil naslikal, prikazen na tleh pa je prepoznavna zgolj po prstanih na roki. (Wilde, 1996)<sup>2</sup>

V nadaljevanju sledi psihoanalitska in Jungovska interpretacija literarnih del, kjer bom prej omenjene koncepte Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga povezala z osrednjimi liki obeh zgodb.

---

<sup>2</sup> Vsi citati v poglavju 8.2 se nahajajo v romanu Oscarja Wildea, *Slika Doriana Graya*.

## 9 FREUDOVA PSIHOANALITSKA LITERARNA INTERPRETACIJA

### 9.1 Doktor Jekyll in gospod Hyde

Osrednja lika v Stevensonovi knjigi, *Jekyll in Hyde*, sta zelo nazorna primera Freudove teorije treh instanc človeške psihe in njihovega neravnovesja. Jekyll, s svojo moralno držo, reprezentira Freudov koncept *nadjaza* in v zgodbi deluje kot dobro. Njegova druga plat, ki je Hyde, pa je posebljenje *onega* ter predstavlja zlo. Pošten in dober doktor, katerega *jaz* in *nadjaz* sta tlačila vzgibe *onega*, je tako dolgo živel idealnega sebe, da je skozi čas želja po doseganju ugodja zrastle do te mere, da je za vsakršno ceno potrebovala svobodo. Jekyll je na koncu v pismu razkril resnico o sebi in Hydeu ter tako podelil sledeče spoznanje:

Z vsakim dnem, z obeh strani svojega spoznavnega daru, moralnega in razumskega, sem prihajal bliže resnici, in ker sem jo le deloma doumel, sem bil obsojen na tako strašen konec, saj človek ni v resnici eno, ampak dvoje. Pravim dvoje, kajti pri svojem sedanjem spoznanju ne morem preko tega. Po istih smernicah mi bodo drugi sledili in me tudi prekosili, in upam si izreči trditev, da bo človek končno spoznan zgolj za enoto, ki jo sestavljajo raznoliki, neskladni in neodvisni elementi. (54)

Jekyll je ugotovil, da je človek v svojem bistvu razklan, njegove želje in težnje se nujno ne ujemajo in tako je spoznal bistvo Freudove osebnostne teorije, ki narekuje, da je ravnovesje v človeški psihi nujno. (Freud 2000) Če *jaz* ne deluje kot nadzornik ter zadovolji zahteve ostalih dveh instanc, se pojavi težava in prav to je predstavljal lik Hydea – potlačen vzgib ugodja, ki je po vseh teh letih, v zgoščeni obliki, kot *dvojniki*, prišel na plan. Ob tem spoznanju se porodi občutek, ki ga je Freud poimenoval *Das Unheimliche*. Nekaj, kar bi naj ostalo skrito, je stopilo na dan v realnosti in ta razdvojenost, ta domačnost, ki je iz celote ustvarila dvojico, je za Jekylla pomenila začetek konca.

Potem, ko je Jekyll prvič spil napoj, se je spremenil v drugo osebo, v svojega *dvojnika*. V tej preobleki se mu ni bilo treba prilagajati normam okolja ter je lahko zadovoljil svojo vsakršno potrebo, brez skrbi za očrnitev svojega slovesa. Tudi svojo vest je ohranil čisto, saj je za vsa slaba dejanja krivil *dvojnika* Hydea. Tako je še zmeraj lahko deloval kot dober *nadjaz*, svojo »temno plat«, *ono*, pa je ločil od sebe in tako zagotovil potešitev brez vključenosti v sama dejanja. Vendar so se stvari kmalu obrnile, kot se po Freudu v vsaki zgodbi, kjer je prisoten

*dvojniki*. V trenutku, ko je Hyde stopil v realnost, se je začel proces Jekylllove pogube, saj je s tem dejanjem izgubil del sebe. Tisti del, ki ga je v samostojnosti brez nadzora spravljal v težave in pridobival vse večjo moč, vse do trenutka, ko je prevzel njegovo telo v celoti, ter v vlogi *nagona smrti* končal Jekyllovo življenje.

Hyde je bil sprva, kot neizživeto *ono*, zelo šibak in Jekyll ga je lahko priklical na plan, kadar je želel, saj je bil dominanten del celote. Z vedno slabšimi dejanji, od ranjene deklice do umorjenega politika, se je Hyde krepil, dokler ni postal dominanten del on sam. Tako je neravnovesje postajalo vse večje in s časom sta *jaz* in *nadjaz* postala tako šibka, da je *ono* lahko zavlada telesu. *Dvojniki* je prevzel Jekylla v celoti in le-ta je izginil, ostala je zgolj posebitev *onega*, Hyde, ki je na koncu storil samomor, saj se je zavedal, da sam ne more živeti. Poganjan od oblasti bo slej kot prej moral plačati za svoja dejanja, tega pa ni bil pripravljen storiti. Tako se je končalo življenje obeh.

## 9.2 Slika Doriana Graya

Drugi primer iste Freudove teorije v literaturi je *Slika Doriana Graya* in njene tri osrednje figure. Basil, Dorianov dolgočasni prijatelj, reprezentira moralnega nadzornika in varuha, *nadjaz*. Njegovo nasprotje je Henry, ki Doriana kot posebljeno *ono*, ves čas vodi v moralno sporno predajanje užitku. Dorian je v romanu veliko časa razklan med tem, kar mu ti dve instanci narekujeta in ga tako silovito vlečeta vsaka na svojo stran. Vendar, ker je ugodje slajše kot ugled in ker ga očarljiv in pameten Henry toliko bolj pritegne kot Basil, se odloči slediti njegovim načelom hedonizma in dekadence.

Dorian si v momentu, ko mu Henry pove o minljivosti lepote, zaželi, da bi se slika, ki jo je naslikal Basil, starala, on bi pa ohranil to, kar je njegov največji dar, nebeško lepoto. Njegova želja se izpolni in slika postane njegov *dvojniki*, ogledalo njegove duše, ki kaže resnico o tem, kako ostuden je v resnici. V tem trenutku, s pojavom *dvojnika*, se porodi občutek *Das Unheimliche*. Slika prikazuje posledice dejanj nekontroliranega *onega* in v trenutku, ko se Dorian v vse grši sliki prepozna, se začne njegov propad. Njegova zunanja lepota in razkrojena duša postaneta ločeni in Dorian v svojem bistvu ni več cel. *Dvojniki*, ki ga predstavlja njegov portret, mu kaže ogledalo njegove resnične podobe, njegovega *onega*, ki ga

je prevzelo. Slabša, bolj uničljiva, kot so njegova dejanja, bolj ostuden in nečloveški postaja njegov portret.

Tako kot v zgodbi o Jekyllu in Hydeu, tudi Dorianov *dvojniki* predstavlja *nagon smrti*, ki ga vodi v pogubo. S svojim prvim slabim dejanjem, ko zavrne Sybil zaradi njene slabe predstave, ter ob kasnejši prevzetnosti ob njenem samomoru kot največji možni romantični gesti, se začne njegov portret spreminjati. Njegov *dvojniki* postaja pošast. Dorian se ob spoznanju, kaj se dogaja z njegovo dušo, prestraši in pokesa, vendar mu njegovo obžalovanje ne prepreči nadaljevanja poti v samouničenje. Trenutek, ko izbere svojega *dvojnika*, svoje *ono*, pred Sybil, ter se odloči raje za užitek kot ljubezen, je po Freudu klasičen v literarni tradiciji *dvojnika*. Raje je izbral del sebe in tako je na tem mestu odigral *dvojniki* še eno tipično vlogo, to je *kalilca ljubezni*.

Tako kot Jekyll je tudi Dorian v spoznanju samega sebe prišel do ugotovitve: »Vsak od nas ima v sebi nebo in pekel.« (157)

Dorianova pot uživanja se nadaljuje v njegov konec, dokler ne izgubi vsakršnega upanja za rešitev. Ko nekega dne Basilu pokaže portret, ga le-ta, kot reprezentacija *nadjaza*, v še zadnjem poskusu prosi, naj se pokesa, naj moli z njim in naj spremeni svoje življenje. Vendar ga, usodi predan Dorian, ubije. Tako se iz moralno spornih dejanj uživanja, njegova dejanja prelevijo v vedno večje grehe, dokler več ne zmore živeti s svojo lepoto po eni strani in ostudnim *dvojnikom*, ki kaže globino njegove duše po drugi, ter ga umori. A s tem, ko ubije svojega *dvojnika*, ubije prav sebe, saj je v samem portretu ležala njegova esenca.

## 10 JUNGOVA LITERARNA INTERPRETACIJA

### 10.1 Doktor Jekyll in gospod Hyde

Če postavimo literarno delo v okvir Jungove teorije, se kaj hitro izriše povezava med Jekyllom in Hydeom ter njegovim konceptom *senca*. *Senca* po Jungu pomeni vse odrinjene, odcepljene vsebine, ki jih posameznik poskuša držati v *nezavednem*. Prav to pa poseblja lik Hydea v noveli. Jekylllova *senca*, vsi njegovi nezaželeni vzgibi in težnje, so prestavljeni v drugo osebo, in tako ločeni od *jaza* delujejo povsem samostojno. Hyde torej reprezentira *senca*, ki je prišla na plan, se osvobodila primeža *jaza*, vendar ne s spoznanjem in integracijo vsebin v Jekyllovo življenje, tako kot bi bilo prav. Namesto zdravega spoznanja in z *jazom* kot nadzornikom, se je *senca* v Jekyllovem primeru v vsej svoji destruktivnosti odcepila in zaživela samostojno življenje, brez skrbi za zahteve okolja.

Ker je ugleden doktor tako dolgo in učinkovito zatiral vzgibe *sence* ter jih ni bil pripravljen spoznati, ga je vse močnejši vpliv »temne plati« pripeljal do stvaritve napoja, ki je omogočil njeno odcepitev. Ko je *senca* tako zaživela svoje življenje ter uresničevala svoj vsakršen vzgib, je s časom postala močnejša od *jaza*, dokler ni »temna plat« popolnoma prevzela Jekyllovega telesa in duše. Postal je Hyde.

V noveli se poleg koncepta *sence* pokaže še eden Jungov koncept, teorija o *kolektivnem nezavednem*. Ta koncept je jasno viden zaradi vpliva, ki ga ima tovrstno delo na samo publiko. Tako Jungovski analitik John Sanford pravi, da ko se kakšna zgodba dotakne samega jedra naše humanosti na tak način, da zadane mnoge, potem mora vsebovati neko »arhetipsko kvaliteto«. Govoriti mora mestu v nas, ki je univerzalno. (Zweig in Jeremiah 1991, XVI)

Vsak od nas vsebuje Jekylla in Hydea. Prav zato se tovrstna zgodba tako dobro ljudem vtisne v spomin in ostaja znana še v našem času. *Senca*, kot del *kolektivnega nezavednega*, je pred našo individualnostjo in tiči v samem bistvu nas vseh. Zato je pomembno, da jo spoznamo, saj, čeprav v realnosti podvojitev ni mogoča, ima potencial, da povzroči prav toliko škode, kot jo je povzročil Jekyllu Hyde.

## 10.2 Slika Doriana Graya

V Wildeovem romanu je Dorianov portret tisti, ki reprezentira njegovo *senca*. Lep Dorian se skozi potek romana spušča v vse temačnejše globine svoje duše, in deluje kot *senca* izven nadzora *zavednega*, ob potežitvi vsake svoje težnje. Vendar zaradi uresničene želje po ohranitvi večne mladosti, portret postane tisti, ki nosi posledice njegovih dejanj. Njegova »temna plat« se izrisuje na potezah njegovega prelepega obraza ob vsakem slabem dejanju, dokler slika popolnoma ne izgubi podobnosti z nedolžnim bitjem, ki zre vanjo. Dorian se ob pogledu na to, kar je *senca* ustvarila iz njegove duše, kesa za svoja dejanja. Kljub temu pa nekako ne more ubežati vplivu Henryja, ki ga vleče vse globlje v »temno plat«. Z besedami, ki bi jih lahko poimenovali kot glas rastoče *sence*, Henry, ki predstavlja senčni lik v romanu, nagovarja Dorian v predajo svojim težnjam:

Edina pot, kako se lahko znebiš skušnjave, je ta, da se ji vdaš. Upri se ji, pa ti duša zboli od hrepenenja po stvareh, ki jih je sama sebi prepovedala, od poželenja po tistem, kar so njeni pošastni zakoni proglasili za ogabno in protizakonito. (23)

Dorian se tako vse bolj predaja užitkom in hkrati vse globlje pada v primež senčnega dela njegove duševnosti vse do trenutka, ko se niti sam več ne more spoznati. *Senca* ga prevzame in on več ne prenese te dvojnosti, ki ga obdaja. Ne zmore več gledati svoje zunanje lepote, ko pa je od znotraj tako grd. Ko želi pokončati svojo *senca*, to »temno plat«, ki ga prevzema in vodi v pogubo, s tem ubije prav sebe, saj ne more obstajati brez tako pomembnega dela svoje duševnosti.

Tako kot pri gospodu Hydeu, tudi Dorianov portret nosi pomembno sporočilo, ki odeto v fikcijo, prikazuje bistvo človeške psihe. V našem *kolektivnem nezavednem* se ob branju pojavi občutek domačnosti, ki se oglašča iz najgloblje oblike nezavednega, iz *arhetipov*. To, kar smo podedovali od naših staršev in oni od svojih, prav ta kvaliteta nam omogoča celovitost, ki jo lahko izražamo v mejah kulturnih norm in vrednot.

## 11 ZAKLJUČEK

Dve literarni deli, ki sem ju uporabila kot predmet analize, sta si med seboj podobni prav iz vidika psihoanalitskih konceptov. Obe vsebujeta protagonista, ki se bori s svojim *nezavednim* in obema je skupno, da jima kot *dvojniki* oziroma *senca*, *nezavedno* stopi nasproti.

Pri Jekyllu je tako ta *dvojniki/senca* manifestacija dela *nezavednega*, ki je potrebovalo izpust, in ta del pooseblja ostuden Hyde. Tako so vsa njegova slaba dejanja, poteptanje majhne deklice, umor, vsa krutost in sprevrženost, *ono* oz. *senca*, ki je pridobila avtonomijo. Ker je bil doktor Jekyll tako dolgo vzor moralne in duhovne čistosti in ni zadovoljil nobene težnje *onega* oz. *sence*, je bila poguba edini možen izid ob prvem srečanju. Ko se je pojavil Hyde, je to pomenilo Jekyllov konec, njegov *dvojniki/senca* ga je popolnoma prevzela in popeljala v smrt.

Pri Dorianu pa je njegova slika tista, ki predstavlja *dvojnika/senco* in kot odgovor na vsa njegova senčna dejanja oziroma nekontrolirane vzgibe *onega*, le-ta postaja vse grša. Tako se s prvim okrutnim dejanjem, ko zlomi Sybil srce in jo požene v odločitev, da konča lastno življenje, začne njegov portret spreminjati, postane njegov *dvojniki/senca* in ga konstantno opominja na njegovo ostudno notranjost. Z vsakim novim destruktivnim dejanjem čistega uživanja tone vse globlje v pogubo – v to kar mu kaže slika. Vse bolj postaja razklan, dokler ne prenese več svoje lažne lepote in se nameni ubiti svojo ostudno notranjost – svojega *dvojnika/senco*. Vendar, ker *dvojniki/senca* predstavlja tako velik del njega samega, z umorom stori tudi samomor.

V obeh delih je tako opisan *nezavedni* del, ki se je manifestiral v realnosti, kot ostuden in grd, ker so prav takšna tudi dejanja likov brez vsakršnega nadzora *zavednih* psihičnih instanc. Kljub temu, da sta si Freudov koncept *dvojnika* in Jungov koncept *sence* zelo podobna, pa imata temeljno razliko. Le-ta leži v spoznanju ter njenem potencialu. Čeprav sta se z analizo literarnih del oba pokazala kot slaba, pa v širšem kontekstu ni zmeraj tako.

Freud konceptu *dvojnika* ni pripisal nobenega pozitivnega potenciala. Ko se oseba prepozna v njem, pomeni to njeno uničenje. Reprezentira *ono* v realnosti in tako predstavlja vso nagonsko vedenje, ki bi ga *jaz*, če bi imel kaj besede pri tem, potlačil. Je poosebljena instanca *osebnega nezavednega*, ki kot taka velja zgolj za dotičnega posameznika. Deluje izključno slabo, saj



poteši svoj vsakršen vzgib, predstavlja vidik *kastracije*, deluje kot *kalilec ljubezni* in na koncu kot *nagon smrti* popelje subjekt v njegov konec. *Dvojniki* tako nosi same negativne lastnosti človeka in neizpodbitno pomeni njegovo pogubo.

Jungova *senca* po drugi strani pa predstavlja precej bolj pozitiven koncept. Njen obstoj je univerzalen in kot tak del *kolektivnega nezavednega*. V človeški psihi predstavlja le delček *nezavednega*, ki hrani potlačene vsebine, tako kot *dvojniki*, vendar poleg tega vsebuje še veliko pozitivnih kvalitiet, kot so talenti, ki so bili iz takšnega ali drugačnega razloga potlačeni. Jung v *senci* vidi potencial rasti, v njej leži tako slabo kot tudi dobro in v spoznanju leži ključ do individuacije. Tako po Freudu nastane težava, ko se *dvojniki* sploh pojavi, medtem ko je po Jungu *senca* ves čas del nas in kot taka nosi dragoceno vsebino, ki lahko ob spoznanju, vodi v *proces individuacije*.

Obe teoriji sta ključnega pomena za psihoanalizo samo kot tudi psihoanalitsko literarno interpretacijo. Njuna avtorja sta s temi koncepti odprla vrata za vsa nadaljnja raziskovanja na tem področju. Kar pa sta oba s svojimi koncepti pokazala, je prav to, kar je v Sliki Doriana *Graya* zapisal sam Oscar Wilde: »Umetnost v resnici ne drži ogledala življenju, temveč gledalcu.« (44)

## 12 VIRI IN LITERATURA

Clarke, Clare. 2005. *Wilde and Stevenson*.

Dolar, Mladen. 1994. *Strah hodi po Evropi*. V *Das Unheimliche*, avtor Debenjak, Doris in Savski, Mojca. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Dryden, Linda. 2003. *The Modern Gothic And Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Palgrave Macmillan.

Freud, Sigmund. 2000. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1994. *Peskar*. V *Das Unheimliche*, avtor Debenjak, Doris in Savski, Mojca. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Jung, Carl Gustav. 1995. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. Maribor: Katedra.

Sinclair, Peter M. 2013. *Freud and Hamlet*. V Narrative Time.  
[Http://petermsinclair.com/2013/10/21/freud-and-hamlet/](http://petermsinclair.com/2013/10/21/freud-and-hamlet/).

Stevenson, Robert Louis. 1989. *Doktor Jekyll in gospod Hyde*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije.

Virk, Tomo. 2008. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Virk, Tomo. 2011. *Motiv siamskih dvojčkov in motivno-tematska tradicija Doppelgangerja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

von Franz, Marie Louise. 2002. *Proces individuacije*. V *Človek in njegovi simboli*, avtor Carl Gustav Jung. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Wilde, Oscar. 1986. *Slika Doriana Graya*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zweig, Connie. 1998. *Illuminating the shadow*. Intervju je vodil Scott London.  
[Http://www.scottlondon.com/interviews/zweig.html](http://www.scottlondon.com/interviews/zweig.html).

Zweig, Connie in Abrams, Jeremiah. 1991. *Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of the Human Nature*. J.P. Tarcher.