

## Bókay Antal

### ***Hamlet*: az elhallgatás és titok drámája**

Shakespeare *Hamlet*-je talán legtöbb hiánnyal, titokkal terhes dráma az európai kultúra történetében. És ami igen különös: ezek a titkok és hiányok az olvasatokban folyamatosan átíródnak, az emberi lét más és más terepében találtnak meg, tehát valahogy az elmúlt kétszáz év befogadói, nagy interpretátorai írják bele (találják meg) Shakespeare zseniális szövegébe(n) önmagukat, korukat. A darab recepciójának története kétfázisú, a XVIII. század végéig a *Hamlet* nem igazán fontos, nem igazán értékes darab a Shakespeare életműből. Aztán a romantika mindent megfordít, a *Hamlet* lesz az első számú, a legfontosabb, a leginkább izgató, zavaró, a legmélyebb és a legellentmondásosabb. Ennek valószínű oka az, hogy a romantika háttérében egy radikális kulturális fordulat rejlik, ekkor tudatosul a személy, a személyesség léttapasztatásának kollektívvel, transzcendenssel szembeni elsődlegessége önmagunk, világunk megértésében. A *Hamlet* pedig, majd kétszáz évvel korábban pontosan erről szólt: a létezés centrumaként felfogott önteremtő személy ösképe volt. Sűrű és mélységesen mély öskép, amely újraolvasva (sokszor újrírva) olyan szelf-jellemzőket, önreflexiót is lehetővé tesz, amelyekről elvileg a reneszánsz nem tudhatott. Valahogy mégis tudott.

Különösen érdekes, hogy ezek a személyesség élmények döntően a hiány, a törés, a titok mentén jelentkeznek, az interpretációk pedig ennek a hiánynak a magyarázatára törekszenek. John Updike 2000-ben megjelent *Hamlet (Gertrude and Claudius)*, NY. Alfred A. Knopf, 2000.) regényének borítóján olvasható, hogy az egy „előzetes a halhatatlan darab hiányainak és következtelenségeinek betöltésére”. A *Hamlet* kétségtelenül nyugtalanító, logikátlan. Az egyik ilyen megoldhatatlannak tűnő (és Goethe-től kezdve a romantikában minduntalan felvetődő) kérdés az, hogy „miért nem cselekszik Hamlet?”. Ez a cselekvésképtelenség pedig azzal jár, hogy a cselekvés lehetőségének kiküzdése nem elsősorban odakint, a drámai térben, hanem idebent, egyfajta erősen lírai önismeretben és önfelépítésben történik meg, ennek csak a kontextusát adja a drámai eseménysor. Nem véletlen, hogy a Shakespeare drámák közül a *Hamlet*ben van a legtöbb monológ, a lírai beszéd e tipikus módja uralkodik a dráma szövetében és olvasatainkban is.

Egyáltalán nem véletlen, hogy e személyesbe forduló hiány megragadása, magyarázata mentén működő *Hamlet* interpretációk (és újrírások) meghatározó szereplője a pszichoanalízis. A pszichoanalízis ugyanis egy olyan szelf-felfogást, antropológiát alakított ki, amelynek centrumában a szelf önteremtésen, önismereten keresztül feltáruló heterogenitásának elve áll. A tudattalan, e felfedezés legfontosabb konstitutív fogalma egy nem-rationális, energia-természetű belső forma feltételezésével jár. Freud a dráma első, egy 1895-ös levélben történt értelmezése után több alkalommal adja meg e hiány-magyarázat és feloldás irányát. Freud (majd később tanítványa Ernest Jones) értelmezésében felbontja, kidolgozza a szelf komponenseit, realizálja, operatíván leírja a német filozófia által *Gemüt-nek*, kedélynek nevezett (és akkor már meghatározó szubjektív karakternek tekintett) bensőséget. Freud *Hamlet* titkát a személyességet, identitást létrehozó ödipális konstrukcióban látja, abban, hogy *Hamlet* önmagában találja meg *Claudius* tettének, apja elpusztításának és az anyai szeretet utáni vágynak elfojtott nyomát és ez lehetetlenné teszi cselekvését. Freud interpretációja óriási hatású volt, Laurence Olivier 1948-as (és 1949-ben négy Oscar díjjal jutalmazott) filmje lett ennek az olvasatnak a legismertebb példája. Úgy hat évtizeddel később azonban egy jelentősen eltérő pszichoanalitikus értelmezés született, Jacques Lacan az 1958-59-es „A vágy értelmezése” című szemináriumán foglalkozott a *Hamlettel*. Ő

máshova, talán a személyesség mélyebb, ősbib rétegébe helyezte Hamlet titkát. Lacan szerint a felnövő ember első lépése önmaga felé egy csaláson, öncsaláson alapul, azon hogy morzsalékos, még széteső önmagát a körötte lévő mások mintájára, tükrében alakítja ki. Egy olyan vágy-konstrukciót, test-formát, identitást alakít ki, amely az anya vágyának tükré, lenyomata. Ettől a kötődéstől a felnövés során valamilyen mértékben meg kell szabadulni (ez persze teljesen sose sikerülhet), az embernek el kell jutnia „az igazság órájához”, autonóm önmaga megtalálásához. Lacan szerint Hamlet egészen a záró jelenetig, a halálos sebesülésig nem rendelkezik saját vágyával, hanem mindig a tudattalanjába épült Másik vágyán alapul a cselekvése. Hamlet – írja Lacan – folytonosan, az egész történetben, az utolsó pillanatig felfüggesztődik a másik idejében”. Lacan interpretációja az apa-fiú viszony és az elfojtás személyességet megalapozó konstrukciója helyett a Hamlet centrumában az anya-gyermek identitásképző szerepét, a vágy sajátos útját vagy éppen úttévesztését látja. Az elmúlt évtizedekben születtek azonban olyan interpretációk, amelyek a *Hamlet* titkát egy olyan radikális, a személyes pozíciót túlfutó, megbontó, heterogén háttérrel, a drámában megjelenített világ logikáján, értelmén túli kapcsolatokkal magyarázták. Ezek az interpretációk<sup>1</sup> egy új, az eddigi értelmezésekben háttérbe maradt szereplőt, Hamlet apjának szellemét, egy kísértetet, egy fantomot tettek meg központi figurának. Nagyon leegyszerűsítve: Freud a tényleges apához megvált, elfojtott emlékekkel, Lacan az anya-gyermek viszonytal, Nicolas Abraham vagy éppen Derrida viszont a kísértetként visszatérő apával magyarázta a tragédia hatását.

Nem érdektelen, hogy Hamlet apjának szelleme már Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényében olvasható interpretációjában is jelentős szerepet kapott. Kétségtelen, hogy „Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökkentségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténése utalás alkotja” viszont „a kizökkentség helyretolásának intencionált feladata (...) távol áll a hamleti lélek állapotától”<sup>2</sup>. Wilhelm társulata küzd a színházi megjelenítés feladatával: az első előadáson a Szellem szerepét nem előre kijelölt színész játssza (nem lehet hozzá megfelelő színészt találni - mondják), hanem titkos varázserők lépnek működésbe, és ezek ígérnek meg Szellem megfelelő színpadi prezentációját. Ezt a misztikus megjelenítést a később kimondott valóság is erősíti, miszerint a Szellemet a regény egy meglehetősen titokzatos figurája, az abbé játszotta el. Az apa-figura mögött tehát egy transzcendens (fantomszerű) bizonytalanság sejlik fel.

## A fantom titkos karaktere

A kísértet (a Szellem)<sup>3</sup> az élet és halál között van, abban a térben, amit Hamlet próbál felfedezni a „Lenni vagy nem lenni” nagy monológjában. A kísértet a múlt hatása, egy olyan

<sup>1</sup> Két jelentős ilyen irányú értelmezésre térek majd ki, az egyik a magyar származású párizsi pszichoanalitikus, Nicolas Abraham fantomelmélete lesz, a másik Jacques Derrida *Marx kísértetei* című 1993-as könyve. A fantom szerepét, a fantom fogalmát és a törésben vitt jelentőségét kétségtelenül Nicolas Abraham fogalmazta meg már 1975-ban (angolul 1988-ban a *Diacritics* című posztmodern review újság adta közre). Különös, számomra teljesen megmagyarázhatatlan, hogy Derrida, aki majd másfél évtizeddel később (1993-ban) ír erről, a fantom/Hamlet kapcsán miért nem említi (nemhogy nem jelzi a használatát, de meg se említi) Abrahamot, pedig személyes kapcsolatban is voltak, és Derrida Abraham két könyvéhez is írt előszót. Valami okból Abraham Derrida „fantomja” volt?

<sup>2</sup> SÁNDORFI Edina: Goethe és a szín(pad)kép, avagy a szöveg mint esemény In: HETESI István (szerk.) *„Hamlet mi vagyunk”* Janus/Gondolat, 2004. 62.

<sup>3</sup> A magyar *Hamlet* fordítások Szellem-nek fordítják a halálból visszatérő királyt. Az angol eredeti „Ghost”-nak nevezi, amelyre talán a magyar „kísértet” szó pontosabb fordítás lenne. Derrida elsősorban a „fantom” szót használja, és így nevezi a dráma ezen szereplőjét Nicolas Abraham is.

hatás, amely az eljövendőben „valósul” meg, hisz a kísértet visszatér kísértetni, „titkos és rosszul időzített jelenése nem ebbe az időbe tartozik”<sup>4</sup>. A kísértet valami olyasmi, ami volt, de a jelenben nincs és mégis itt van, van valami láthatósága, hallhatósága, de nem objektív, kollektív láthatóság és hallhatóság, hanem transzcendensen szubjektív, mert kiválasztottakra osztott. „a kísértet a szellem paradox megtestesülése, testté válása, fenomenális és testi alakja (...) inkább valami nehezen megnevezhető „dologgá” válik: sem lélek, sem test, egyik is, másik is. A kísértet túl van minden episztemológián, bizonyosságra épülő megismerési lehetőségen (Hamlet ezért is teszti Claudius a színész-jelenettel), „nem tudjuk: nem tudatlanságból, hanem mert ez a nem-tárgy, ez a jelen nem lévő jelenlevő, a távollevőnek vagy az eltűntnek ez az otléte nem enged többet tudnunk” (D16)

A szellem megjelenése a Hamletben egy igen logikus sorozatban történik, először az öröknek jelenik meg röviden, aztán az örök egy hozzáértőt, egy „scholart”, tanult embert, Horatiót hívják tanúnak, az ő jelenlétében a szellem „visszajár”, kétszer is megjelenik. Horatio lényeges feladata, amit az örök újra és újra emlegetnek, hogy megszólítsa a Szellemet. És a Szellem két megjelenése között lényeges interpretációt, magyarázatot ad. Az első jelenés utáni döbbenetben egyrészt azonosítja a Szellemet, („Is it not like the King?” kérdezi Marcellus, „As thou art thyself.” válaszolja Horatio), azaz egy jelenlevő személy kétségtelen identitására vetíti rá, egyértelműsíti a Szellem identitását. Az azonosítás érve a Király páncélja, amit két alkalommal, az „ambiciózus norvég” (azaz Fortinbras király) legyőzésekor, és a lengyelekkel jégen vívott győztes csata alkalmával viselt. Itt még Horatio nem említi arcot<sup>5</sup>, csak a páncél elrejtő/megmutató, allegorikus jelölőjét használja az azonosításra. Ezt a témát Horatio részletesebben is kifejti, elmondja a nevezetes bajvívás történetét és következményét. Horatio második magyarázata már történelmi-politikai, a kísértetek megjelenésének okát fejtegeti, párhuzamként Róma utcáin Ceasar meggyilkolása utáni kísértetjárást, a végítéletet, a nap és hold összeomlását emlegeti, majd mindezt a jelen helyzetre vonatkoztatja (S most éppen ilyen baljós jeleket, / (melyek a végzet beharangozói, / a közlő gyász előhangjai) -- / ilyeneket mutat az ég s a föld / vidékünknek és honfitársainknak.” /I. 1. 124-128. N.Á.). A magyarázat ezen pillanatában tér vissza a Szellem és Horatio célja itt már kifejezetten az, hogy szóra bírja, megtudja tőle visszajárásának okait (Horatio fel is sorol néhány közhiedelmet a szellemek visszajárása okaként). A Szellem azonban nem beszél, csak Horatio beszél róla, és a kakas hangjára a Szellem végleg eltűnik. Horatio ekkor jelenti ki, hogy mindezt Hamletnek kell elmondani, és feltételezi, hogy neki a Szellem beszélni is fog. Abban a jelenetben azonban, ahol az örök és Horatio beszámolnak Hamletnek a látomásról Horatio már sokat beszél az arcról, említve a páncél egyetlen nyitott pontját, a sisakrostélyt („Hamlet: Szóval nem láttatok az arcát? Horatio: De, mert sisakrostélyát feltolva hordta” /I.2. 225-242. N.Á.). Horatio még arról is beszámol, hogy a Szellem nagyon sápadt volt és hogy szakállában keveredtek ősz és fekete szálak. Különös persze, hogy a találkozás korábbi jelenetében Horatio nem lehetett oly közel, hogy az éjszakában mindezt láthatta volna.

A 4. színben találkozik Hamlet a Szellemmel és fő célja, hogy szóra bírja azt. Egy erőteljes, követelő megszólításban meg is nevezi, azaz tlajdonnevén nevezi a Szellemet („I call you Hamlet, / King, father, royal Dane. O answer me”) és egyben megmondja funkcióit is, azt, hogy király és apa (volt, vagy most is az?). Végül, az 5. színben a Szellem beszélni kezd, bosszút kér („So art thou to revenge when thou shalt hear”), majd azonosítja önmagát

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques: Marx kísértetei, Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995, 9. (A Derrida idézeteket a továbbiakban a főszövegben adom meg D és oldalszám formájában.)

<sup>5</sup> Érdekes, hogy Arany János és Nádasdy Ádám fordítása is behozza ide az arcot, Arany szerint „zord képe volt”, Nádasdy szerint „zord arccal verte szét a jégen”. Az eredeti szövegben „in an angry parle”, azaz (az Arden Shakespeare szerint) „hostile encounter” (ellenséges ütközés) szerepel. A fordítók előrehozták az arcot, amely később, Horatio és Hamlet dialógusában kétségtelenül jelentős lesz.

(„I am thy father's spirit”). De rögtön egy különös korláttal, fordulattal él, mielőtt halálának, meggyilkolásának történetét elmesélné egy elmondhatatlan titkot említ: „Ha nem volna tilos, / hogy fölfedjem börtönöm titkai, olyat mesélnék, hogy csak egy szavától / ifjú véred borzadva fagyna össze” /I.5. 13-16. N.Á.). Nem világos, hogy e titok mire vonatkozik, az „emberi életem bűnei”-re vagy a tisztítóútz túlvilági dolgaira (ez utóbbi a kevésbé valószínű, hiszen erről beszél a rész elején). Meggyilkolásának története után a Szellem, jelenésének utolsó (és utolsó utáni) pillanatában még egy témát vesz elő, az emlékezést („Adieu, adieu, adieu, remeber me”). Hamlet a találkozás után ezt emlegeti és önnön bensőségében egy különös memóriát teremt: „Tartsalak észben?! Jó. Kitörlök az emlékezetemből / minden mellékes ostoba tudást (...) és csak a te parancsod, az fog élni / elmém könyvében, s nem keveredik / alantasabb tudással. Esküszöm!” (I.5. 98-104./N.Á.). Ahogy visszatérnek a társak újra egy hangsúlyos (a Szellem által a föld alól is megerősített) esküvés következik, mellyel Hamlet titokká avatja a Szellemmel való találkozást.

A Szellem különös drámai szereplő, „a kísértet a lélek paradox megtestesülése, testté válása, fenomenális és testi alakja (...) valami nehezen megnevezhető dologgá válik: sem nem lélek, sem nem test, egyik is, másik is” (D16), valami „érzékfeletti érzékenység”(D17). Ezt a bizonytalan létpozíciót jelzi az is, hogy a Szellem jelenésének tanúi mást és mást érzékelnek róla. Az örök például csak látják, Horatio már megpróbálja megszólítani, de a Szellem neki nem válaszol. Hamletnek viszont már kézzel jelez, hívja magához, majd beszél is hozzá. Gertrud viszont – a Szellem későbbi closet scene-beli visszatérésekor – semmit sem lát, és Hamlet hallucinációjának gondolja a Szellemmel való párbeszédét. A Szellem láthatósága és persze az általa látott, tekintetbe fogott valaki lényeges eleme ontológiájának. Ez „a Dolog, ami nem dolog, ez a két megjelenése között láthatatlan Dolog (...) ugyanakkor ránk néz, és lát minket, míg mi akkor sem látjuk, amikor ott van. Egy kísérteties disszimetria félbeszakít itt minden spekulációt. (...) ezt sisakrostély hatásnak fogjuk nevezni: nem látjuk azt, aki néz minket.” (D. 16.) . Ebben a láthatatlan láthatóságban, ránk, nézőkre (és a dráma szereplőire erőltetett) láthatóságban kulcs-szerepe van a páncélnak, amely elfedi a testet és allegorikusan a norvég királlyal vívott párbajt idézi. Nem a valódi egykor volt test képe jelenik meg, hanem a norvég királlyal vívott harminc évvel korábbi párbaj maszkja, öltözéke, egy történeti-politikai szempontból jelentős kép, allegória kap tárgyi megjelenést: „a kísértettestből a páncél semmit sem enged látni, ám a fő/chef/ magasságában és a rostély mögül látni és beszélni engedi a halott apát. Rések vannak rajta, úgy elrendezve, hogy lásson és ne lássák, de beszéljen hallják” (D 18). A rostélyban a nem látható látás hatalma, a tekintet ereje jelenik meg, akkor is ha a tulajdonosa felemeli sisakjának rostélyát. Derrida beszél a sisak jelentőségéről, mely „akárcsak a rostély, nem csupán védelmet biztosított: a pajzs fölé magasodott és a fő tekintélyét jelezte” (D 18).

### A fantom lelki genezise

Nicolas Abraham pontosan ennek a fantomszerűségnek az összetevőit bontotta ki. Rá is érvényes az, amit Harold Bloom Freud kapcsán mond, hogy közel sem biztos, hogy a pszichoanalitikus interpretálja a *Hamletet*, legalább annyira lehetséges sőt valószínű, hogy a *Hamlet* ad, épít pszichoanalitikus belátást. Abraham fantom-elmélete pontosan így, ebben a kettős dinamikában működik, a Hamlet interpretációján keresztül egy jelentős pszichoanalitikus fogalmat talál meg és fejleszt ki. *Hamlet* interpretációjának centrumában az apa másvilágról visszatérő kísértete áll, mintájára. Interpretációja azzal is „túl”-lép, hogy szövegszerűn csak a dráma egy kis részletére támaszkodik, viszont továbbírja, kiegészíti a drámát

egy hatodik felvonással. Ez a posztmodern gesztus aztán egyszerre értelmezi a darab történéseit és egyben le is zárja, kikerekíti a történéseket. Abraham igazából nem a drámát, nem is Hamletet, a személyt akarja analizálni, ahogy ezt Freud és Lacan tették, hanem a *befogadót*: „Hamlet analízisének új metszete szükségszerű kiegészítése a Freuddal és Ernest Jones-szal történt analízise után. Az Ödipusz komplexus tényei és elhárító munkájának tüneti következményei megfelelően lettek diagnosztizálva. Nem így az, ami őket működőképessé és gyümölcsözővé teszi. Kikezelték-e Freud díványán Hamletet? Semmi okunk rá, hogy másképpen ítéljünk. Amire azonban itt én vállalkozom, sokkal nagyra törőbb. Én a *közönséget* szeretném 'kikúrálni' abból a burkolt neurózisból, amit *Hamlet tragédiája* évszázadokon át rámért”<sup>6</sup>.

Kiinduló pontja az, hogy „*Hamlet* tragédiájának utolsó jelenete a drámai cselekményt nem zárja le, egész egyszerűen csak elvágja (...) amint a függöny legördül, csak holttestek és rejtvények maradnak, oly csendesek, mint Helsingör éjszakája (...) a néző zavart marad” (Abraham, 79.).

A darab kiegészítéseként, szupplementumaként megírt hatodik felvonásban Hamlet feléled, Horatio és Fortinbras előtt újra találkozik apja szellemével. A szellem célja: a feléledt Hamlet távoltartása a királyságtól. Horatio és Fortinbras a felvonás kezdetén arról beszél, hogy mi is rejlik az érthetetlen és lezáratlan események mögött. Kétségtelen számukra: titok van a titok mögött, ez a kísértet igazi oka. Abraham értelmezése szerint a titok forrása és nyitja a Szellem, a visszajáró kísértet, a dráma „természetfeletti mozzanata”. Kétségtelen, hogy a kísértet, Hamlet apjának szelleme változtatja át a kezdés melankolikus állapotát a cselekvés kényszerének tudatává, azaz az ő felbukkanása indítja el drámai események sorát. Hamlet a szellem érkezése előtt még teljes mértékben passzív, bár érzéseiben minden készen áll arra, amit majd a titok feltárlása után tennie kell. Az „apa szellemének megjelenése a darab elején a fiú tudását-tudatlanságát tárgyiasítja” (Abraham, 80.), és teljes mértékben átalakítja, átírja és törli az „emlékezés”, a memória szerkezetét, a múltat, még pontosabban: Hamlet személyes vágy-történetének korábbi artikulációit (Ophelia lesz ennek rövidesen áldozata) és egyetlen valami marad benne: apjának most megismert erőszakos halála és a bosszú küldetése. Ugyanakkor (ahogy azt már előbb jeleztem) a szellem egy másik titkot említ anélkül, hogy kimondaná tartalmát: azt a bűnt, amit nem tudott megbánni, és ami miatt halála után a tisztítóútban kell szenvednie. A találkozás végeredménye kényszerű, újra és újra ismétlődő emlékezés és a mögötte rejlő felfedhetetlen titok kettősére írja át a dán udvarban korábban is érzékelhető gyanút.

A Szellemnek, rajta keresztül a halálnak, jelentős sokszoros szerepe van a memória megformálódásában, egyszerre tudást hoz (egy titok felfedésével) és radikális tudatlanságot alapít egy másik titok létének említésével és egyidejű elhallgatásával. Abraham szerint a „drámai cselekmény valódi fősodra tehát ahhoz a legmélyebb és kifejezhetetlen meggyőződésünkhöz kapcsolódna, hogy a szellem kinyilatkoztatásai hazugságok, és hogy Hamlet habozási rohamai egyaránt vívódnak a rákényszerített hamis 'igazsággal' és egy 'igaz' igazsággal, amit tudatlanja már régóta sejtett”(Abraham, 80.). Az emlékezet tehát nem homogén, nem visszatekintés a múltra, hanem olyan szubjektív síkokat, lelki rétegeket nyithat meg, amelyek nem az önfelismeréshez vezetnek, hanem destruktív hatásúak a személyre, a szelfre. Ilyen emlék a kísértet, a fantom, mert „a tragédia szereplőinek nagy többségét, úgy tűnik, valójában valami bennük lévő idegen irányítja. Hamlet, az anyja, Claudius és Ophelia mind-mind egy gonosz sugallat áldozataiként, egy fantom bábjaiként végzik” (Abraham, 79). Maria Torok definíciója szerint „A fantom olyan képződmény a tudatlan dinamikájában, aminek nem az alany saját elfojtásaihoz van köze, hanem a *szülői tárgy tudattalan vagy elutasított pszichikus anyagával való közvetlen empátia* révén került oda. (...) A fantom az alany számára, akiben tanyázik, idegen.(...) Azonfelül, a fantom különféle megnyilvánulásai, amelyeket

<sup>6</sup> ABRAHAM, Nicolas: „Hamlet fantomja avagy a hatodik felvonás, *követvén* az Igazság felvonásközét” In: RITTER Andrea, ERŐS Ferenc: *A megtalált nyelv* Budapest, Új Mandátum, 2001, 81. A tanulmányból vett további idézeteket a főszövegben Abraham, oldalszám formában adom meg)

*kísértésnek* nevezünk, nem közvetlenül kapcsolódnak az ösztönülethez és nem keverendők össze a elfojtott visszatéréssel. Ellenkezőleg, sokkal valószínűbb, hogy a fantom az alany ösztönlethez akadályának formáját ölti<sup>7</sup>.

A fantom a szelf komponense, egy olyan szelf-tárgy, amely nem elfojtás természetű, nem libidinális háttérből fakad, nincs saját szubjektív energiája, ereje máshonnan, a szelf szempontjából romboló, megkérdőjelező külső forrásból származik. Abból pedig, hogy nem elfojtás természetű az következik, hogy nem lehet regresszióban visszamenni hozzá, a fantom ismétlődik, mint kísértet újra és újra megjelenik, cselekvési, reagálási utakat megbont, lehetőségeket szétrombol, mindig csak ő maga van. Egy szeretet-személy nárcisztikus traumájának, egy egykor volt libidinális háttérű erőteljes elfojtásnak átörökítése, transzgressziója. A kommunikált tudattalan reprezentáció azonban az azt átvevő személynél más természetűvé válik mint amilyen az, az eredeti trauma birtokosánál, elszenvedőjénél volt, hiszen az átvevőnél elzáródnak a visszavezetési, visszakövetési utak, nincs olyan asszociációs lehetőség, amely a metaforikus vagy metonimikus gyökerekhez vinne, hisz ezek az asszociációk egy másik emberben voltak meg lehetőségként. A fantom ezért lesz egyfajta zárvány, maradvány, materiális dolog, lelki tárgy, azaz egy kódarab. A fantom megtartja erős hatását, és feloldhatatlansága miatt az ismétlési kényszer hatalmával is rendelkezni kezd, idegen test, hasbeszélő, amelynek léte újra és újra az íráshoz, az inskripcióhoz hasonlónak bizonyul, a „fantomot szavak táplálják” (Abraham, Hamlet, 70.), sőt vannak „fantomogén szavak” (Abraham, Hamlet, 70). A Szellem egyszerre felnyitja és lehetetlenné teszi az időt, azaz radikálisan és ellentmondásosan temporalizál. Felnyitja az időt azért, mert megadja Hamletnek a cselekvés irányát, az időbe tolja át a gyászban, melankóliában fogant modern szelfet. Másrészt értelmetlenné teszi Hamlet halálát, a bosszút, mert minden mögött valami olyan időben Hamletnél korábbi rejtőzik, olyan titok érzékelhető, amely a jelenben megoldhatatlan. „A kísértetnek több ideje van” írja Derrida (D 109.). Nemcsak allegorikus, hanem katarétkus is, azaz egy mélységesen és megállíthatatlanul dekonstruktív mozzanat írja át az egész drámát, teszi zárójelben a szelf lehetőségét. Figyelmeztető jelek: miért pontosan abban a páncélban jelenik meg Hamlet apja, amiben legyőzte a norvég királyt? Az az esemény kétségtelenül akkor történt, amikor Hamlet született, tehát amikor Hamlet személyes létideje felnyílott.

Abraham az általa írt kiegészítő hatodik felvonásban Fortinbras hangján (és az öreg Hamlet kísértetén) keresztül mondja el a titkot, a régi bűnt: Hamlet apja az öreg Fortinbrast eláruló Polonius segítségével egyáltalán nem hősi harcban, hanem mérgezett karddal győzte le ellenfelét, ez volt az ősi, kimondhatatlan és pokolian kínzó titok, az átöröklött, fantomizált múlt (ennek a szónak, igazságnak a mérget cseppenti az öreg Hamlet fülébe Claudius) és ennek feloldására – a néző kikúrálására – törekszik Abraham a hatodik felvonással. Később Derrida is azt javasolja, hogy „mániákusan üldözni kell a kísértetet, exorcizálni egy önmagában ártónak tudott hatalom lehetséges visszatérését” (D 107). A kísértet elűzésére Abraham szerint egyedül Fortinbras alkalmas, az ifjú, akinek megölték apját, aki így megszabadult egy tehertől és akire feladat szakadt e késői órában. Tudja az öreg Hamlet titkát, tudja a saját apja titkát, tehát ő egyedül nem védtelen a fantommal, a kísértettel szemben.

A Szellem, a fantom, a kísértet azonban könnyen lehet, hogy nem ott odakint, a múltban, hanem a jelenben Hamletben lakik, igazából Hamlet hallucinációja. Forrása a gyász amelyről éppen a Szellem jelenete előtt beszél a királlyal és a királynéval. Nyilván a szelf dekonstruktív mélye, a kifordított idő integrálhatatlan háttére a Szellem, a fantom lakhelye. De ez a kifordult idő éppúgy benne van Hamlet személyes létében, ahogy ott lakik Dánia világában is. És a Szellem miatt voltaképpen „helyretolthatatlan”. „Hamlet ’is out of joint’, hiszen átkozza saját küldetését, a büntetést, mely azzal jár, hogy büntetőnek, bosszúállónak

<sup>7</sup> TOROK, Maria: „Egy félelem története: a fóbia tünetei – ez elfojtott visszatérése vagy a fantom visszatérése”, In: RITTER-ERŐS (szerk.) i.m. 74.

kell lennie” és mindez „veleszületett, nemcsak a születésétől, hanem születésénél fogva adott” (D 30). Heidegger nevezetes Hölderlin interpretációját parafrázálva azt mondhatjuk, hogy „fantomilag lakozik az ember”, vagyis van bennünk a személyünkben egy olyan törés, szakadék, amely túl van a saját életen, és testetlen, allegorikus transzcendens erők kikerülhetetlen jelenlétét sejteti, a „Szellem prosopopeiai és aposztrófia ezek legerőszakosabb formájában”<sup>8</sup>, olyan prosopopeia és olyan prosopopeia, amellyel mindenkinek valahol szembe kell nézni.

---

<sup>8</sup> ATTRIDGE, Derek: Ghost Writing, In: Haverkamp, Anselm (szerk.) Deconstruction Is/In America: A New Sense of the Political, New York, New York University Press, 1995. 225.