

Bókay Antal

HAMLET PSZICHOANALÍZISBEN

In: *Thalassa*, 2003, 2-3. 1-21.

1) Recepciós hagyomány - Hamlet a szelf-imágó

A „pszichoanalitikusok úgy vannak a *Hamlettel*, mint a macskák a gombolyaggal”¹ írja Norman Holland *Psychoanalysis and Shakespeare* című termetes, összefoglaló könyvében. Kétségtelen, hogy minden irodalmi mű közül a legtöbb pszichoanalitikus figyelem a *Hamletre* irányult. Hipotézisem az, hogy Shakespeare drámája (és a vele oly gyakran együtt emlegetett *Oidipusz király*) a pszichoanalízis alapkérdésének, a szelf² jelenségének az ősképeként, imágójaként szolgált³. Imágó alatt ebben az esetben azt értem, hogy elsősorban Hamlet figurájában egy olyan tárgyiasult kép (egyfajta kiemelt jelölő) találtatott, amelybe a recepciós fantázia mindig visszairhatta az adott pillanatban a szelf kapcsán meghatározó problémáit, megkonstruálhatta a jelöltet. A *szelf* akkor születik, amikor az személy önmagát autopoietikus gesztussal teremt meg és felismeri, hogy egyedisége elsődleges és kreatív, egy olyan individualitás, amely belsőleg többretegű, és az egyes mozzanatai, összetevői önmagukban is autonómok, önálló narratív logikával és retorikai önlekepezéssel rendelkeznek.

A pszichoanalízis, mikor a *Hamlet* ilyen szelf-imágó szerepét a XIX.-XX. század fordulóján felvetette, egy az európai szellemi kultúrában száz évvel korábban bekövetkezett recepciós fordulathoz kapcsolódott. A *Hamlet* recepció ma már négyszáz évnyi történetében ugyanis volt egy „pillanat”, amikor megsejtették a dráma ilyen értelmét és elkezdődött modern olvasása⁴. Ez a „pillanat”, bár vannak előzményei⁵, mégis egészen pontosan meghatározható: 1795, Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényének megjelenése. Wilhelm, a regény főhőse azzal szembesült, hogy a tradícióra épülő reprezentatív nyilvánosság helyett – ha meg akarja találni önmagát – bensőségének önelvű artikulációját kell elérnie. Wilhelm egy rendkívül lényeges transzformációt hajt végre: az identitás megformálásnak feladatában nála már nem transzcendens vagy éppen szociológiai, politikai struktúrák a meghatározók, hanem egyfajta „poietikus valóság”⁶, Wilhelm a poietikusan artikulált

¹ Norman Holland: *Psychoanalysis and Shakespeare* New York, McGraw-Hill, 1966, 163.

² A „szelf” szót a Freud utáni pszichoanalízis emelte szakterminussá. Itt azonban ennél az értelemnél átfogóbban használom, beleértem az individuum, a személy, sőt részben a szubjektum fogalmait is. Ilyen módon beszél róla Charles Taylor történeti áttekintése a *The Sources of Self – The Making of Modern Identity* Cambridge: Harvard University Press, 1989. A szelf elméletének beláthatatlanul nagy területét természetesen érinteni sem tudom. Filozófiai összefoglalóként elsősorban Paul Ricoeur *Oneself as Another* (Chicago: University of Chicago Press, 1992) című könyvére támaszkodtam. A német „Selbst” és az angol „self” szónak sajnos nincs egyértelmű magyar megfelelője, talán személy-énre fordíthatnánk, a „magam” használati lehetősége korlátozott.

³ M.Sándorfői Edina „öröklődő őskép”-nek nevezi a Hamlet figura szerepét az „európai művészet és gondolkodástörténetben” In: „Goethe és a szín(pad)kép avagy a szöveg mint esemény (A Hamlet olvasat performativitása)” Kézirat, 2.o. (A tanulmány a jelen kötetben olvasható). Ugyancsak jelen kötetben található Hetesi István tanulmánya, ő is a „hamletség archetípusáról” ír (vö: Hetesi István: „Turgenyev Hamlet-képe”). A Hamlet recepció annyira a német átértelmezésre épül, hogy az orosz recepció háttéréként Hetesi István ugyanazokat a szerzőket (Goethe, Schlegel, Hegel) emlegeti, akiket én Freud kapcsán gondoltam meghatározó előzménynek.

⁴ A magyar Shakespeare tradíciót vizsgálja, de gazdag nemzetközi kitekintést is ad Dávidházi Péter „*Isten másodszülöttje*” – *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Bp: Gondolat, 1989.) című kitűnő könyve.

⁵ vö.: Hankiss Elemér: *Hamlet színeváltozásai*. Szombathely: Savaria University Press, 1995, 41-43.

⁶ E probléma átfogó kérdéseit H.R.Jauss gondolta legalaposabban végig. Egyáltalán nem véletlenül Freudra (és többek között egy Hamlet interpretációt is tartalmazó színházról szóló Freud írásra) hivatkozva vezeti be a *poieszisz* fogalmát, „misperint az ember világban való otthonossága és otthonléte iránti szükségletét művészet létrehozásával elégíti ki úgy, hogy megszünteti a külvilág merev idegenségét, a világot saját művévé változtatja” azért, folytattaja Jauss Hegellel: „hogy a dolgok alakjában csak önmaga külső realitását élvezhesse” (Jauss, H.R. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* Bp., Osiris Kiadó, 1997, 174.

fantáziát (melynek forrása adott esetben maga a kreatív, teremtő én) a szelf autonóm, önteremtő principiumává emeli⁷. A szelf identikus létrehozásának médiuma, tükre, azaz az *expressis verbis* poietikus terep pedig a színház. Wilhelm színházi karrierjének legfontosabb állomása a *Hamlet* színre vitele és közben a dráma lelkesült, elkötelezett interpretációja. Wilhelm (és Goethe) egyértelműen úgy állítja elének Hamletet, hogy nála a transzcendens, kollektív cél nem képezi le elkerülhetetlenül a személyes lényeket, sőt e kettő, a sors és a személy ellentétbe is kerül. „És amikor a szellem eltűnt, kit látunk magunk előtt állani?” – kérdezi Wilhelm – „Bosszút lihegő ifjú hőst talán? Született fejedelmet, aki boldog, mert harcra hívják koronájának bitorlója ellen? Nem!”⁸ A megölt apát megbosszuló fiú etikai-emberi, vagy a meggyilkolt királyért bosszút álló királyfi politikai transzcendenciája itt már nem rendelkezik olyan hatalommal, mint az antik hősök esetében. Sőt Shakespeare-nél elválik egymástól e kettő, „csodálkozás és mélakór vesz erőt a magányos ifjún /.../ nagy tett nehezedik egy tetre nem született lélekre”⁹. Goethe megfogalmazása a tragikus hős régi értelmével veti össze az újat, hisz a régi hős volt az, aki „tetre született”, vagyis akinek nagysága abban állt, hogy mintegy automatikusan végrehajtotta a közösség, az istenek, a sors erői által kijelölt lépéseket. Hamlet azonban már nem ilyen egyén feletti logika leképeződése, hanem „szép tiszta, nemes, fölötte erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősöket alkotó érzéki erő /.../ Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magába véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen.”¹⁰ Goethe interpretációjában érdekes és jelentős Hamlet ismétlődő negatív minősítése: Hamlet nem csinálja, Hamlet nem alkalmas, Hamlet elfelejtkezik stb. Kétségtelen, hogy a „modernitás programja” éppen csak körvonalaiiban született meg, így nem volt részletezhető, kimondható, hogy mi lehet az az alternatív egyéni konstrukció, sajátos cselekvési sor, amely Hamlet alternatívája, a szelf önteremtő performativitásának új formája lett. Hamlet csinál valamit, másként nem lenne dráma, de ez a tett-sorozat már és még nem pozitív, Hamlet „vonaglik, facsarodik, kínlódik, előre-hátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogyan meg nem feledkezik céljáról, de azért sohasem tud felvidulni többé”¹¹. Ez a furcsa, tett nélkül cselekvő „*halogató Hamlet*”¹², mely sokkal inkább figura mint anyag vagy forma¹³, válik szinte pontosan száz év múlva a pszichoanalitikus recepció kiinduló pontjává.

Goethe még egy korai Shakespeare tanulmányában utal arra, hogy az angol drámaíró művei egy „titkos pont körül forognak (melyet még egyetlen filozófus sem látott meg s nem definiált)”¹⁴. Friedrich Schlegel, a Shakespeare recepció következő jelentős figurája, a *Hamletre* vonatkoztatva folytatja ezt azzal, hogy a dráma „egyetlen közös középpontból” fejlődik ki, majd hozzáteszi, hogy „az Egész középpontja a hős jellemében található” és megismétli Goethe más szempontú jellemzését: a hős „nemes természetének minden ereje a töprengő értelemben összpontosul, a cselekvő erő viszont teljességgel megsemmisül”¹⁵. Schlegel azonban Goethe-nél sokkal erőteljesebben hangsúlyozza az individuum belső ellentmondásosságát, „az emberi kedély feloldhatatlan diszharmóniáját”, a

⁷ Jauss egy másik tanulmányában /„Poiesis” In *Critical Inquiry* 1982 Spring, vol. 8. (3) 591-608./ részletesebben kifejti a poiesisz funkcióváltásait a középkori esztétikai élménytől a dada dekonkretizáló, a poiesiszben megformálódó tárgy lehetőségét kétségbe vonó tendenciáig. A pszichoanalízis felfogható a poietikus jelenségként felfogott individuum elmélete, az én, felettes én ósén hármas egy poietikus folyamat strukturális mozzanataiként értelmezhetők.

⁸ Goethe: *Wilhelm Meister tanulmányai*. Bp., Európa, 1983, 277. A Goethe koncepció enyémnél sokkal átfogóbb bemutatását, értelmezését olvashatjuk e kötet másik tanulmányában: M. Sándorfi Edina i.m. Dolgozatának egyes kérdéseire a lacani melankólia és az abrahami fantom kapcsán még visszatérek.

⁹ uo.

¹⁰ uo.

¹¹ uo.

¹² Hankiss szerint a halogató problémát már 1736-ban felveti Sir Thomas Hanmer (i.m.: 44.)

¹³ Ezt a hármast, Gundolf nyomán Weiss János vezeti be (Weiss János: „Hamlet-recepciók a német ormantikában” In: uő. *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor, 190.). Az általam olvasott értelmezésekben – talán a pszichoanalitikus megközelítés miatt – a figura mindig sokkal hangsúlyosabb volt, mint az anyag és forma.

¹⁴ Goethe: Shakespeare emléknapija, In: Pók Lajos (szerk.) *Goethe – Antik és modern*, Bp., Gondolat, 1981. 75.

¹⁵ Schlegel, Friedrich: „A görög költészet tanulmányozásáról” In: Zoltai Dénes (szerk.) *A.W. Schlegel és F. Schlegel – válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat 1980, 148.

„maximális kétségbesést”, „örök kolosszális disszonanciát”¹⁶, és ezzel középponti kérdéssé teszi a személy, az én megosztottságának a kérdését.

A harmadik nagy német Hamlet interpretátor, Hegel Goethét követi, de minden elődjénél jobban, szisztematikusabban és szigorúbban kidolgozza Hamlet individuum jellegét¹⁷, a személyesség, bensőség meghatározó szerepét.¹⁸ A „modern tragédia” általános jellemzőjeként írja (majd példaként a *Hamletre* utal), hogy ott „az egyének nem céljuk szubsztanciális volta miatt cselekednek, s nem ez szenvedélyük hajtó ereje, hanem szívük és kedélyük szubjektivitása vagy jellemük különössége keres kielégülést”¹⁹. Itt Hegelnél és korábbi idézetünkben Schlegelnél is szerepel az a szó, a „kedély” (*Gemüt*), a bensőség emocionális-személyes magva, amely a későbbi pszichoanalízis érdeklődésének középponti tárgya lesz. „A régi klasszikus tragédia hőszai készen találnak olyan körülményeket – írja Hegel – amelyek között, ha szilárdan arra az *egyetlen* erkölcsi pátoszra határozzák el magukat, amely egyedül felel meg saját, a magában kész természetüknek szükségképpen konfliktusba kerülnek az éppoly jogosult, szembenálló erkölcsi hatalommal”²⁰. Ez az önálló szelf megformálódása előtti személy, akivel szemben most, Hamlettel születik meg a „romantikus jellem”. Hegel egyenesen Hamlet „szubjektív jelleméről” beszél, azaz a karakter érzelmi, bensőséges rétegét emeli ki, jelzi, hogy „a konfliktus lényegileg a *jellemben* van; ennek az előfeltevésnek engedelmessé válnak az egyének szenvedélyükben, nem a szubsztanciális jogosultság miatt, hanem mert azok, amik”²¹. Kétségtelen, hogy Hegel Hamlet lényegét, új, izgató kérdésségét a jellem, a bensőség sajátos problematikusságában érzékeli. Hegel a hamleti „kedély” mélyén – szinte pszichoanalitikusi intencióval - a gyászt és a halált sejtí²², de igazából ő se tudja megmondani azt, hogy mi ennek a kedélynek a belső struktúrája, a folyamata, mi az a bensőségben artikulált példa, ami miatt a *Hamlet* olyannyira hatásos, annyi lelkesült és annyi elutasító reakciót váltott és vált ki.

A *Hamlet* radikálisan átalakuló recepciója a drámát egy teljesen új típusú személyesség mintájává tette. Ch. Taylor „expresszivistá fordulatnak”²³ nevezi ezt, jelezve, hogy a szelf a világ leképezése helyett önmagát akarja létként kifejezni, ezért aktusaiban a mimézis (és a mimikri) helyébe az expresszivitás kerül. A Goethétől Hegelig jelzett, az itt bemutatónál természetesen sokkal komplexebb átalakulás azt fejezi ki, hogy „minden individuum eredeti, és ez az eredetiség határozza meg, hogy miként kell élni”²⁴. Ez az expresszió ugyanakkor, ugyanazon aktusban teremtés is, az én autonóm, önreflexív bensősége pontosan kifejeződése által van. A következő lépés, és ez Freudnak óriási jelentősége a *Hamlet* értelmezésében és a *szelf* későmodern, sőt posztmodern fogalmának érzékelésében, azon kérdés feltevése, hogy vajon a kifejezett, az önkifejező esszenciális egységességgel rendelkezik-e, olyannal, amelynek tárgyias megjelenése a szimbólum logikájával működik, vagy éppen ellenkezőleg, a személy kétségbeesett integrációs törekvései ellenére töredezett, természete szerint rendezetlen, kimondhatatlan folyamatok uralkodnak benne. Ez a kérdés természetesen már nem Hegelé, hanem elsősorban Nietzscheé.²⁵ Freud nagy felfedezése a *Hamlet*

¹⁶ uo.: 149.

¹⁷ Hegel rövid és szükségszerűen sematikus pozicionálásában Charles Taylor: *Hegel*. (Cambridge, Cambridge University Press, 1975.) című könyvére támaszkodtam.

¹⁸ Hegel világosan kimondja a halogatás problémáját. A szellem megjelenése után „azt váránk, hogy Hamlet nyomban bátran megtorolja a tettet, s úgy véljük, teljesen fel van jogosítva a bosszúra. De egyre csak habozik. Ezt a tétlenséget Shakespeare-nek felrótták és kifogásolták, hogy a darab egyes részeiben nem halad előre. Hamlet azonban gyakorlatilag gyenge természet, szép önmagába vonult kedély”(G.W.F. Hegel: *Estztikai előadások I* Bp.: Akadémiai Kiadó, 1980, 235.). Hegel itt utal Goethére és összefoglalóan idézi az előbb általam is idézett részt a *Wilhelm Meisterből*..

¹⁹ Hegel, G.W.F.: *Estztikai előadások III*. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1980, 427.

²⁰ uo. 428.

²¹ uo. 428. (Kiemelések az eredetiben)

²² Hegel itt (i.m. 433.) abba az irányba indul, amerre majd Jacques Lacan próbálja újraírni a freudi pszichoanalitikus interpretációt.

²³ Taylor, *The Sources of Self*, i.m.: 368.

²⁴ Taylor, i.m. 375.

²⁵ lehetetlen erre itt kitérni, de a Freud-Nietzsche párhuzam miatt fontos lenne tárgyalni. Vö. Assoun, Paul-Laurent: *Freud and Nietzsche*. London: The Athlone Press, 2000.

kapcsán pontosan ennek a kettősségnek, az integrálási törekvésnek és a mögötte meghúzódó töredezettségnek a bemutatása, az, hogy Hamlet személyességének lényege *szelf*-konstrukciójának, kifejeződésének ellentmondásosságából, konfliktusos jellegéből származik. A pszichoanalízis által felfedezett töredezettség egy olyan alapvető és paradox személy-konstrukciós modalitás, mely a tudatos és tudattalan elkerülhetetlen meglétének ellentmondásából fakad. A *Hamletben*, Hamlet által két dráma játszódik a színen, a tudatosság és tudattalan drámája, összeütközésük, összekeveredésük okozza feloldhatatlan, kibogozhatatlan érdekességüket. Freud nemcsak azt hiszi, hogy Hamlet lelke mélyén valami önteremtő személyes emberi lényeg rejtőzik, azaz Freud nemcsak hermenutikai értelemben gondolkodik a személyről és Hamletről, hanem azt is érzékeli, hogy e különös hős személye olyan elrejtési, eltitkolási stratégiákat hordoz, amelynek átírják, dekonstruálják egymást. A hamleti személy ezért nem esszencia, hanem sokkal inkább úgy működik, mint az álommunka, azaz retorikai és performatív reakciókkal ideiglenes megoldási lehetőségeket teremt és bont fel.

2) Hamlet: a szelf konfliktusos természetének szimbóluma – Freud értelmezése

Shakespeare *Hamletje* – egy másik nagyszerű színpadi művel Szophoklész *Oidipusz királyával* együtt - a pszichoanalízis születésének pillanatában vált a pszichoanalízis tárgyává. Persze ugyanilyen joggal kijelenthető az is, hogy e két színmű valamilyen értelemben lehetővé tette a pszichoanalízis megszületését, beszédmódjának kialakulását, hiszen metaforikus artikulációi egy olyan problémának, amiből szükségszerűen következett a pszichoanalízis. Ezért egyszerre megértési előfeltételek és az értelmezés tárgyai. Valószínűsíthető, hogy ezeket a műfajukban, keletkezési hátterükben, céljaikban olyannyira eltérő szövegeket (a két drámát és Freud írásait) valahol hasonló lét-ok köti össze.

Freud, 1897. október 15-én, berlini barátjához Wilhelm Fliesshez írott levelét azzal kezdi, hogy „önanalízisem igazából most a legfontosabb tulajdonom és a legnagyobb kincs ígérteit rejt, ha a végére érek”²⁶ Ezután fontos elfelejtett gyermekkori emlékek felidézése következik, a tolvaj dajka története, és a félelem anyja eltűnése miatt. Freud a személyes történetet azzal foglalja össze, hogy „egyetlen általános értékű gondolat formálódott meg bennem. A saját esetemben is megtaláltam, a szerelmet anyám iránt és a féltékenységet apám felé, és ezt most a gyermekkor általános érvényű eseményének tartom. (...) Ha ez így van akkor érthető az *Oidipusz király* megragadó ereje mindazon kifogás ellenére, amit az ész a sors irracionális kapcsán felvet”, hiszen, „mindenki a nézőközönségben egyszer egy kezdődő Oidipusz volt és elszörnyedve hőköl vissza attól, hogy az álom-teljesülés itt a valóságban történik meg”. Oidipusz említése után, a levélben felbukkan Hamlet is: „Az a gondolat futott át az agyamon hogy ugyanaz a dolog lehet a Hamlet mélyén is. Nem gondolok Shakespeare tudatos szándékára, sokkal inkább azt hiszem, hogy egy valóságos esemény stimulálta a költőt e megjelenítés létrehozásában, benne tudattalanja megértette hősének tudattalanját. Hogyan igazolja Hamlet a hisztériás a szavait 'Ekképp az öntudat belőlünk mind gyávját csinál'.”²⁷ Freud már ebben az 1897-es levélben utal Hamlet furcsa, ellentmondásos cselekvésképtelenségére, hogy olykor gyors kézzel öl, máskor meg képtelen a tetre. Szerinte Hamlet „attól a kintől szenved, amelyet homályos emléke okoz, hogy ő maga is gondolt erre a tetre apja ellen és vágyott anyja után. (...) Tudata a bűn tudattalan érzése”²⁸ Freud e levélben terápiás, ön-terápiás problémaként általánosítja Hamlet történetét, a hisztériás Hamlet valójában a hisztériás Freud, a szöveg, a dráma olvasata az ölnovasás tükrében születik. A levél megemlíti Hamlet anyját, megemlíti Opheliát, Laertest és Poloniust, de hallgat egy fontos figuráról, Hamlet apjának szelleméről.

Három évvel később az *Álomfejtésben* ismétlődik a téma, és újra megjelenik a két dráma Szophoklész *Oidipusz király* és Shakespeare *Hamletje*. Az álom tartalmi, vágyteljesítő természetét tárgyaló fejezetek közül az utolsó, az V. egyik része a tipikus álmokról szól, és itt az „Álmok

²⁶ Masson, J.M. (szerk.): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge: Belknap Press 1985, 270.

²⁷ i.m. 273. (az idézet Arany János fordítása)

²⁸ i.m. 273.

szetteink haláláról” részben, az álomban megjelenő szülő-gyermek viszony kapcsán bukkan fel Oidipusz és Hamlet. Az a problémakör, amely később az „ödipusz komplexus” nevet kapja tartalmilag ugyan már e lapokon, tehát 1900-ban kész, de itt még nincs meg az a középponti, metapszichológiai szerepe, amelyet később, a pszichoanalitikus fejlődéstanban és általában a pszichoanalitikus személyiségelméletben kap. Fontos, hogy Freud – a két dráma értelmezésének nagy részében - kifejezetten és következetesen a hatás okát kutató recepció-elméleti szempontot alkalmaz, csak míg a Fliess levélben saját élményén elmélekedik, itt már az *Oidipusz király* közönségre tett erős, de sajátos hatását értelmezi. A drámát a konfliktus formája alapján „sorstragédiaként” osztályozza, amelynek „hatása az istenek hatalmas akarata és a balsorsot kerülni akaró ember hiábavaló ellenszegülése közötti ellentétből fakad”²⁹ A konfliktus formája azonban, érvel Freud, nem magyaráz mindent, hiszen a modern szerzők sorstragédiái, Szophoklész művéhez képest, meglehetősen hatástalanoknak bizonyultak, önkényesnek, idegennek érezzük őket. A hatás különbsége a dráma *tartalmi rétegében* rejlik, egyfajta identifikációs lehetőségben, a szöveg szereplői által megjelenített és az olvasóban is működő vágyak valamilyen szintű azonosságára vezethető vissza³⁰, azaz létezik egy közös, csakis kataritikus relációban érzékelhető hermenutikai jellegű tematikus mag. „Oidipusz király, aki apját Laioszt megölte, és anyját Jokasztét feleségül vette,” – írja Freud - „nem más, mint gyermekkorunk vágyteljesülése” (Áf.189). Ez a vágy a normális felnőtt esetében egykor elfojtás alá került, vagyis a személyt alkotó vágyak mintegy megkettőződtek, és létrejött a tudatos illetve a tudattalan. Az Oidipusz történet a tudattalan elfojtott tartalmainak poietikus megformálódása, „ősi álomanyagból ered” (Áf.190), a poietikusnak, a szelf-teremtő tárgynak álom-természete van. Meglehetősen bonyolult folyamat rejlik a háttérben, az elfojtott vágy elrejtő, retorikai technikával (az álommunkával) transzformálódik történetté, majd ez a történet használódik vágy-reprezentációként, ezzel válik a mai néző számára hatásossá. Freud idézi Jokasztét, aki az aggódó Oidipuszt azzal nyugtatta, hogy „Álmaiban már sok ember szeretkezett saját anyjával”(Babits Mihály fordítása). A történet tehát manifeszt változata egy rejtett tartalomnak, azaz döntően szimbolikus-metaforikus.

Freud ezen a ponton tér át Shakespeare drámájára: „Ugyanabból a talajból, amelyikből az Oidipusz király, sarjadt egy másik nagy tragikus költő alkotás: Shakespeare *Hamletje*.(Áf.191) Lényeges felismerés azonban a két dráma vágy-reprezentációjának a különbsége: az *elfojtás történeti jellege*. A radikálisan új freudi szubjektum-fogalom nemcsak a tudattalan és tudatos konfliktusos (és voltaképpen történetetlen, minden emberre jellemző) természetében rejlik, hanem legalább ilyen hangsúllyal abban a történeti természetű komponensben, amit elfojtásnak nevezünk. Az elfojtás ugyanis nem kizárólag negatív, eltüntető, hanem az álommunkával azonos módon egyben teremtő, létrehozó, poietikus tevékenység is, mely létrehoz bizonyos artikulációs utakat. Ezek bármennyire is reális, sőt racionális fantáziái és tettei a személynek, igazából a rejtett, a kimondhatatlan, tudattalan kifejeződései. Minden önartikulációnk szoros kapcsolatban áll az adott kor poieszisz lehetőségeivel, formáival, tipikus tartalmaival. Az elfojtás aktusa retorikai és performatív, eredménye pedig egy meghatározott szelf-konstrukció, mely tipikus cselekvési sorokat, adott pillanattól lehetséges reakciókat, érzéseket, élményeket tartalmaz. Az elfojtás termeli ki az egyre komplexebb, egyre önállóbb egyént, aki a történelem folyamán egyre határozottabban önmozgó, önteremtő konstrukcióvá válik. A vágyteli lény a maga primér, állandó irányultságaival az eltérő történelmi periódusokban eltérő, állandóan alakuló, de egymásra épülő reakció-komplexumok, fantázia-konstrukciók segítségével küzd meg. A korábbi elfojtási sémák, sikeres szublimációs pályák, introjekciós és projekciós minták nem vesznek el, hanem strukturáló, a szelf lét-alapját alkotó emlékekké válnak. Ezek felidézése, anamnézise történik a recepció pillanatában. A *Hamlet* a korai görög változathoz képest jóval későbbi és ezért jóval komplexebb elfojtási stratégia, sokrétegű, önreflektív szelf-konstrukció, a két dráma különbségében „az elfojtás évezredek haladásának összes különbsége érhető tetten” (Áf.191.) *Hamletben* a „fantázia elfojtva marad, és létezéséről – akárcsak a neurózis esetében, csak a belőlük kiinduló gátló hatások útján értesülünk” (Áf.191).

²⁹ Freud, Sigmund: *Álomfejtés* Helikon, 1985, 189. (A továbbiakban Áf. rövidítés után a főszövegben adom meg az idézetek helyét)

³⁰ Freud elgondolása Jauss hős és néző közötti viszony alapján álló hermeneutikai katarzis elméletében tér vissza (Jauss, H.R.: „Levels of Identification of Hero and Audience” In: *New Literary History*, 1974, 5. 283-317.

Itt fedezhető fel el Freud *Hamlet*-értelmezésének igazi újdonsága. Miért halogat Hamlet? kérdi Freud. Mi az, ami a bűn és a megtorlás (az ödipális tett és a kasztráció) automatizmusa közé beékelődik? Freud válasza erre az, hogy *Hamlet saját maga*, azaz pontosan a megformálódott, artikulálódott szelf az, amely az automatizmust nem engedi érvényesülni, sőt a dráma lényegi kérdésévé teszi a késlekedés aktusait: „Hamlet mindenre képes csak arra nem, hogy bosszút álljon azon az emberen, aki atyját megölte, és anyja mellett elfoglalta annak helyét; azon az emberen, aki elfojtott gyermekvágyának realizálását szemlélteti. Az iszonyat helyébe, amelynek őt bosszúra kellett volna serkentenie, az önvád és lelki furdalás kerül, s ezek azt sugallják, hogy alapjába véve ő maga sem jobb, mint a bűnös akit büntetnie kell” (Áf.191). Hamlet személyének szelf-szerúségét az okozza, hogy ő maga, saját léte egy kettősséget tartalmaz: egyszerre büntető és bűnös, ez a kettősség a konfliktusos, de összetartozó szelf-teremtő fantáziákon, elfojtásokon keresztül bensőséggé, önmagává vált. Az egész drámai történet így nemcsak Hamlet történetévé, hanem Hamlet megtörténéssé válik. Freud ennek a belső hasadásnak a felismerésével teljesítette ki azt az interpretációs sort, amelynek filozófiai alapjai Goethe, Schlegel, Hegel és mások korábbi felismeréseiben formálódott meg.

Nem sokkal az *Álomfejtés* után, 1906 körül Freud újra visszatér a *Hamlethez* egy igen érdekes rövid írásban, melyben az individualitás új arcát, egy széttörő, megbomló szelf Hamletjét értelmezi. A középpontban újra a recepció, az olvasási horizontok összekapcsolásának értelemteremtő aktusa áll. A *Pszichopata alakok a színpadon*³¹ című tanulmány már első sorában Arisztotelészre és a katarziszra hivatkozik és azt vizsgálja, hogy a befogadás során elért öröm, miként lehet hatással a nézőre a színpadon látott szenvedés³². Egy olyan tárgyiasult fantázia-darabról (homlokzatról, előőröm lehetőségéről) van a dráma esetében szó, amely a lelki szenvedést átélő hőst úgy jeleníti meg, hogy a néző identifikáció során gyakorolhatja, átélheti a benne is meglévő hasonló indulatokat, anélkül persze, hogy a tényleges veszélyeket fel kellene vállalnia³³. A veszélyek, és ezzel együtt a hősök tipizálhatók attól függően, hogy milyen természetű az a környezet, amelyre a fantázia-konstrukcióban a hős reagál. Freud vallásos drámát, társadalmi drámát és jellem-drámát különít el, egyre személyesebb szintésre vezetve ezzel a drámai konstrukciót. Az utolsó típus, a *pszichológiai dráma* esetében a szintér már a személyen belülré kerül, a dráma az egyéni belüli két impulzus ütközését jeleníti meg. A *Hamlet* ennek a pszichológiai drámának az egyik típusa (vagy altípusa): „pszichopatológiai dráma”, melyben „már nem két megközelítőleg egyformán tudatos impulzus, hanem egy tudatos és egy elfojtott szenvedésforrás konfliktusában kell részt vennünk és benne örömet találnunk”³⁴. Felhívja azonban Freud a figyelmet arra, hogy „az élvezetnek ez esetben az a feltétele, hogy a néző egyszersmind neurotikus is legyen, mivel az elfojtott impulzus feltárása és bizonyos mértékig tudatos elismerése csak az ilyen embernek szerezhethet örömet, ahelyett, hogy csupán taszítaná”³⁵. A neurotikus, a modern ember az, akinek elfojtásai olyan sokrétűek, dinamikusak lettek, hogy saját homlokzatot, autonóm, elsődleges és kezdeményező (de)konstrukciót hoz létre, olyat, amelyből akarat és tett következik. A neurózis itt már nem korrigálandó lelki probléma, nem betegség, hanem dinamikus antropológiai pozíció, ez a neurotikus Goethe és Hegel saját kedélyének feszültségeire hagyatkozó egyénének XX. századi verziója. Freud három előfeltételhez köti azt, hogy a neurózis színpadi megjelenítése hatásos, érvényes legyen. Egyrészt a hős nem lehet eleve pszichopata, hanem „csak a bennünket foglalkoztató cselekmény során válik azzá”, a *neurózis nem állapot, hanem történet*, mely a történetben kibontakozó szelf fokozatos felépülése által válhat identifikációs alappá. Másrészt az elfojtott indulatnak olyannak kell lennie, amely valahol, *csírájában bennünk is megvan*. Harmadrészt pedig *a tudattalan indulat nem nevezhető meg*, olyan narratív és szimbolizációs pótlék kell hogy rendelkezésünkre álljon, hogy az eredeti indulatot ne kelljen kimondani, az eredetivel csak a helyettesítéseink keresztül lehet megküzdenni.

³¹ In: *Színház*, 1996. 1. szám 34-35. Freud ezen írása életében nem jelent meg, a kéziratot 1905-1906 körül Dr. Max Grafnak adta, ő jelentette meg 1942-ben.

³² Ezt a problémát Freud részletesen elemzi „A vicc és viszonya a tudattalanhoz” (In: S. Freud: *Esszék* (Gondolat, 1983, 23-252.) című ugyanebben az időben (1905) készült igen érdekes írásában.

³³ Freud ezen gondolatát H.R. Jauss idézett tanulmánya hasznosítja egy hermeneutikai katarzisz-elmélet kiakításában.

³⁴ Freud: *Pszichopatológiai...* i.m.: 35.

³⁵ uo.

Freud később is foglalkozik még a *Hamlettel*³⁶, de a freudi megoldás igazi kidolgozója, kodifikátora (és bizonyos értelemben redukálója is) angol tanítványa, Ernest Jones volt. Jones 1949-es könyvében³⁷ teljes esztétikai és irodalomtudományi vértessel íródik újra Freud megalapozó recepciós gesztusa. A szerző az első fejezetben a pszichológia és esztétika viszonyát értelmezi, majd áttekintést ad a Hamlet interpretációkról és azok sikertelenségéről, áttekinti az ödipusz komplexus pszichoanalitikai problémáját, ebből levezeti Hamlet késlekedésének Freud által már megjelölt okát, tárgyalja az anyagilkosság kérdését, majd Shakespeare életrajzában és Shakespeare számára a dráma írásakor elérhető mitológiai, történeti forrásokban kutatja a nyomokat. Freud értelmezése óriási hatású volt, nemcsak a pszichoanalízisen belül³⁸, hanem azon kívül, elsősorban a színház világában. Laurence Olivier volt talán a legjelentősebb népszerűsítője az ödipális Hamletnek, ő „már 1937-ben Freud-Jones Hamletet játszott, de igazából 1948-as filmje rögzítette ezt a megközelítést az örökkévalóságnak”³⁹.

Freud recepciós hagyományt átíró gesztusa a „kedély” (a *Gemüt*), az autonóm, expresszív bensőség megragadására, felbontására irányult. A szelf-imágó elemzésén keresztül megmutatta szelf tagolódását, konfliktusos szerkezetét, rávilágított arra, hogy a szelf artikulációi, az álommunka retorikai aktusaiban konstruálódó ún. szelf-tárgyak az elfojtás produktumai, és a történelmi időben fölhalmozódva részben vagy teljesen autonóm szubjektív szerveződési regisztert hoztak létre, mely egyre jobban eltakarja, és egyre komplexebb mediál közegekbe artikulálja az eredetileg primitív és egyszerű vágyat. Freud azonban – és ez értelmezésének ritkán kiemelt mélysége – arra is felhívta a figyelmünket, hogy a modern szelf természete szerint és elkerülhetetlenül – a felhalmozódott szelf-tárgyak ellentmondásos közegébe írva – tartalmaz patológiás mozzanatokot, a neurózis antropológiai sajátossággá, és az azonosulás szükséges mozzanatává vált. A *Gemüt* nemcsak dinamikus vágy, hanem önfelbontó erő is.

Részletesebb értelmezésben érdemes lenne ezt a kettősséget, az ellentmondásos, de végső soron integráló (ödipális) vágyat és a lényege szerint dezintegratív, sokkal inkább a halál törésében megfogalmazódó patológiát végig követni Shakespeare szövegében. Valóban lehetséges-e a személy megalapozó vágytermészetének integrálása, vagy ez csak ideiglenesen, megalkuvással sikerülhet, olyan pótlék-konstrukciók segítségével, amelyek csak addig állhatnak fenn, amíg mögjük, beljük nem tekintünk. Vajon hamisítás, mélységes hazugság és önámítás-e a szelf, vagy hatalmas kulturális eredmény a vágy és a világ találkozásának pontján? Úgy tűnik, se Freud, se Shakespeare nem voltak ebben túl optimisták. Hamlet ismert „Lenni vagy nem lenni...” monológja szól erről. Ez egy kiazmatikus szerkezetű szimbólumot épít fel a *lét -- nem-lét*, illetve az *ébredlét -- alvás* kettőssével. A *lét -- nem-lét* kettőse egyértelműen személyes eredőjű: választás kérdése, az öngyilkosság, a melankolikus szelf önpusztításának lehetőségére, azaz a szelf totális birtoklására épül. Freud a patológia kapcsán csak felveti annak lehetőségét, hogy a szelf létezése talán éppen pusztulásában, azaz a halálban érhető meg. A nevezetes monológ tovább megy a freudi úton és bevezeti a halált:

A halál: alvás,
nem több; s ha ezzel megszüntethető
a szívfájdalom, a millió ütődés,
amit átél a húsunk – ezt a véget
csak kívánni lehet. A halál: alvás⁴⁰

A kiazmatikus szerkezet a személy, a szelf totalitását hordozza, ami azonban problematikussá teszi, elcsúsztatja, mondhatnánk retorizálja és ezzel labilissá, megbízhatatlanná teszi, az az *alvás* poietikus realitása. Az *ébredlét* ugyanis, Hamlet számára, egyértelműen a külső, tárgyas valóság (az élet

³⁶ Ilyen például a „Dosztojevszkij és az apagyilkosság” című 1928-as írása (In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* Budapest, Filum K., 1998. 89.

³⁷ Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus*, New York, Doubleday Anchor Books, 1949.

³⁸ Az 1965 előtti *Hamlet* értelmezések áttekintését, értékelését Norman N. Holland kiváló korábban már idézett könyvében olvashatjuk.

³⁹ Holland, i.m.: 166. Holland elmondja, hogy Olivier személyesen is felkereste Jones, hogy kikérje véleményét a rendezésről.

⁴⁰ Ez és a következő idézetek Nádasy Ádám fordításai.

gubancáról beszél, meg arról hogy „ki túrné sok szégyent, csapást, zsarnokságot és nagyképüsködést, lenézett szerelmet, kijátszott törvényt, a vezetők arcátlanságait”). Az alvás állapotának kiazmatikus párja viszont a halál (a szelf patológussága), és ennek poietikus realitása pedig nem a látás, a látszás (ami – mint később röviden kitérek rá - a való élet episztemológiája Hamlet számára) hanem az álom lesz:

az alvás: talán álom – itt a baj:
 hogy milyen álmok jönnek a halálban

Hamlet számára a túlvilág önnön bensőségébe költözött, azaz álommá vált, pszichoanalitikus szempontból: a poietikusan artikulálódó tudattalan természetével azonosul. Az álom az önreflexivitás dekonstruktív mozzanata, a belső belsője, a retorizáltság mise en abime-mé, végtelen spirállá változása. A különös az, hogy a cselekvés (illetve a cselekvésről való lemondás) azaz a retorikai viszony performatívva változtatása pontosan az öngyilkosság tette, vagyis a kiazmus két ága közötti átlépés kapcsán merül fel:

A lelkiismeret így kényszerít⁴¹
 mindenkit gyávaságra; így lohasztja
 az akarat természetes színét
 sápadt betegre a meggondolás

Hamlet meglehetősen következetes, még korábban Rosenkrantznak mondta, hogy „Istenem, engem bezárhatnának egy dióhéjba, ott is úgy érezném, hogy a végtelenség királya vagyok – ha nem volnának rossz álmaim” (Nádasdy Ádám ford. II.1.). A patológia, illetve a patológus, a halál felől felépített retorizáltság alapvetően átírja a dráma számos talányos kijelentését. Például kétségtelenül ilyen álom-természete van a Szellem megjelenésének, és az általa elindított „emlékezet” problémának. Hamlet a Szellem távozása után egyértelműen fogadalmat tett, hogy többet nem a valóság dolgaival, hanem a Szellem utasításaival foglalkozik csak („Remember me” „Emlékezz rám” mondta búcsúzóul a Szellem, aki a halálból, azaz az álomból beszélt. „Emlékezz rám! míg az emlékezetnek van helye e széteső golyóban! Emlékezz rám!” reagál erre Hamlet, totálisan kitörölve minden más emléket csak ezt a halálból származót tartja a fejében). A hallucinatorikus, álombeli emlékezet azonban szétrombolja a szelfet, megmutatja annak végső tarthatatlanságát, ezért a szelf retorikája Freudnál még semmiképpen sem tudott a szelf (Freud mély átlátásából következő, de a halálöszton elvének bevezetéséig visszautasított) szükségszerűen önromboló performativitásába átlépni. A patológia felvetésével azonban egyértelmű, hogy Freud – kortásai és közvetlen követőivel ellentétben - világosan látta az ödipusz komplexus magyarázó erejének hiányait, a logocentrikus szelf problematikusságát a *Hamlet* kapcsán. Azok a felismerései azonban, amelyek majd a *Túl az örömeven*⁴² című 1920-as írásában jelennek meg, csak Lacan és Abraham *Hamlet*-értelmezéseiben fordítódnak vissza Shakespeare drámájára.

3) Lacan Hamletje : a metonimikus szelf-imágó

A *Hamlet* pszichoanalitikus értelmezésének következő jelentős újraírása Jacques Lacan nevéhez fűződik. Lacan az 1958-1959-es tanévben tartott „A vágy értelmezése ” című szemináriumán tárgyalta Shakespeare művét⁴³. Lacan persze nem irodalomkritikusi szándékkal fordult a *Hamlethez*, hanem – és ez újra a Goethe-Schlegel-Hegel tradícióhoz köt – célja egy szelf-elgondolás vázlatának bemutatása, egy antropológiai olvasat felvázolása. Definícióként, egyetlen mondatba sűrítve ez úgy

⁴¹ Ez a sor fordítható úgy is, hogy „ennek tudata így kényszerít”

⁴² magyarul: S. Freud: *A halálöszton és az életösztonok* Bp., Múzsák 1991.

⁴³ Az előadások lejegyzése hét részletben jelent meg az *Ornicar?*-ban (1981, 24:7-31.; 1982, 25:13-36.; 1983, 26/27:7-44.). Az utolsó rész, mely három, 1959. április 15-én, 22-én és 29-én tartott előadást tartalmazott, korábban angolul jelent meg a *Yale French Studies-ban* (1977, 56/57:11-52.). Az első két *Ornicar?* közlésből a *Helikon* 1983. 3-4. száma Kálmán László fordításában közölt két hosszabb részletet (közel felét mindkét szövegnek). Ezt a szöveget újraközölte a *Thalassa* (4) 1993, 2: 17-28. illetve a Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.), i.m. 402-411. A *Thalassa* és a *Helikon* közlésekhez Erős Ferenc írt kitűnő bevezetőt: Erős Ferenc: „Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája” *Helikon* 1983. 3-4. 363-374. és *Thalassa* 1993. 4. évf. 2: 29-44.

hangzik, hogy „A *Hamlet* című tragédia a vágy tragédiája”(Yale, 39)⁴⁴. Szelf-létünk egy sajátos vágy-koordináció, mely egy történetet, egy strukturált narratívát bont ki, amely elsődlegesen az anyához, a nőhöz kapcsolódik. A tudattalan nem autonóm, saját vágyak koordinált vagy koordinálatlan halmaza, hanem a tükörstádium fejlődési szakaszában egy nárcisztikus anya-gyermek viszonyban az anya vágyának lenyomataként szerveződik meg. Az anya vágya, a „Másik vágya” az, ami a látszólag saját tudattalant voltaképpen megszervezi, egy formát, egy sajátos arcot ad neki. A tükrös vágy mellett a másik lacani kulcsszó a hamleti történet megértésében a „gyász” (és melankólia). Ez helyettesíti a klasszikus freudi értelmezés családi drámájának vágyó és gyűlölő viszonyait. Az vágy-kielégítésre épülő ödipális viszony alapvetően a fantázia terméke, a gyász ezzel szemben „publikus és ritualizált aktus”⁴⁵, de pontosan úgymint az ödipális valamilyen értelemben rendbe szed, összeszerkeszt. Igaz azzal a különbséggel, hogy az ödipális szerkesztés és narratíva mögött mindig a „van” (bár tiltott) rejtőzik, a gyász mögött viszont a „nincs”, a halál tartózkodik. A lacani *Hamlet* koncepció voltaképpen erre a két negatívumra, két elcsúsztatásra, kettős dekonstrukcióra épül: a vágy másikon keresztül, illetve a történet veszteségen keresztül megbomlásának kreatív eseményét hangsúlyozza.

Lacan is a klasszikus kérdésből indul ki: „Miért nem cselekszik Hamlet?” kérdezi, hisz „minden a cselekvés felé hajtja. Először is: apja kísértet alakjában visszajön a másvilágról, hogy megparancsolja neki, hogy álljon bosszút. A felettes én parancsa így anyagi alakot ölt, ráadásul fel van vértézve a síron túli ember szakrális jellegével” Kétségtelen, hogy Hamletet „két tendencia mozgatja, az egyiket az atya tekintélye és az iránta érzett szeretet irányítja, a másikat az az akarat, hogy megvédje és megőrizze magának anyját” (Thalassa, 18). Lacan Freud véleményével szemben úgy gondolja, hogy a szakrális apai parancs Hamletet minden rejtett büntudat alól felmenthetné, nincs a drámában olyan motívum, amely a kétségtelenül működő lelki akadályt egyszerű ödipális büntudat formájában cselekvést korlátozó kielégítő okként felhozhatná. Lacan ezért ennél a klasszikus analitikus magyarázatnál finomabb (és eredményében alapvetően dekonstruktív) összefüggést keres és talál: „amivel Hamlet folyamatosan szembekerül és megütközik, az egy vágy. (...) Ez a vágy távol esik az ő vágyától. Ez nem az anya iránti vágy, ez az anyának a vágya”(Thalassa, 19). Hamlet cselekvésképtelenségének forrása „nem anyja iránti vágyából, hanem önnön magának az anya vágyán belül történt fixációjából fakad”⁴⁶. Lacan „Spinozát követte abban, hogy a vágy az ember lényege”⁴⁷, amelynek természete nem egy tárgyhoz, hanem a hiányhoz köt, az általában vett vagy éppen jelölőkkel artikulált hiányzó tárgyhoz való viszonyként érthető. Az ember fejlődésének korai szakaszában egy nárcisztikus alapú anya-gyermek viszonyban a vágy mintegy tükörben artikulálódik egy primér identifikáción keresztül. Ezért a saját szubjektivitás, az adott személy tudattalannya lényegében a Másik vágyának átvétele, átültetése. Az anya a gyermek számára, a gyermek az anya számára hordozza a létet, a létben való megállást, felállást, felnövést, azaz a falloszt. Az anya, az anya mint Másik vágya (angolul: the mOther's desire) és a gyermek összeolvadt világában egy „elsődleges elfojtásnak, egy kizárásnak kell megtörténnie ahhoz, hogy valami más jöjjön”⁴⁸. A fejlődéstörténet következő fázisában az anya és gyerek tükörszerűen egymásba fordul kettősét a kasztráció aktusa bontja meg és egy harmadikat épít be nárcisztikus kettős rendszerébe. Az ödipális reláció kialakulása azt jelzi, hogy a falloszt valaki más birtokolja, hogy az egymásba forduló vágy-kettős mellett, fölött rend, rendek léteznek. Ez az imagináriussal szemben kialakuló szimbolikus, amely a rendet, elsősorban a nyelv rendjét, az Apa nevét és a rajta keresztül közvetítendő jelölőket, végtelen jelölési láncokat (személyeket, szimbólumokat, történeteket) teszi meg a fallosz birtokosává. A szubjektum szokásos életében, a nem habozó, cselekedni tudó ember esetében a „Másikra való hivatkozás túl is mutat a Másikon” felteszi a „Che vuoi”, a „Mit akarsz?” kérdését, „túlmege azon az elidegenült igényen, amely a diszkurzusnak (...) mint a Másik helyén nyugvónak a rendszerében van, és felteszi magának a

⁴⁴ Lacantól származó idézeteim helyét a továbbiakban a főszövegben adom meg. „Yale,” a Yale French Studies-t a Thalassa pedig a *Thalassa* folyóiratban megjelent szöveget jelzi.

⁴⁵ Bergoffen, Debra B.: „Mourning, Woman, and the Phallus: Lacan's *Hamlet*” In: Silverman, Hugh J. (ed.) *Cultural Semiosis – Tracing the Signifier* New York: Routledge, 1998,142.

⁴⁶ Rabaté, Jean Michel: *Jacques Lacan – Psychoanalysis and the Subject of Literature* New York: Palgrave, 2001, 61.

⁴⁷ Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* London: Routledge, 1996. 36.

⁴⁸ Fink, Bruce: *The Lacanian Subject – Between Language and Jouissance* New Jersey: Princeton University Press, 1995, 114.

kérdést, hogy mi is ő, mint egyén. Mire számíthat, tehát, mit talál majd az igazság helyén túl?” (Thalassa,23.) Ez az a pillanat, amit Lacan „az igazság órájának” nevez, az idő, a szubjektum megteremtése a beszéd és cselekvés nyelvével, az a pillanat, amikor „megéli az önmagával, a saját akaratóval való szembesülés óráját” (Thalassa, 24.), ez a heideggeri *Dasein* pszichoanalitikus megfogalmazásban.

Hamlet drámája azonban „annak az embernek a drámája, aki elvesztette vágya útját” (Yale, 12.), ő benne maradt a Másik vágyában, az utolsó pillanatig képtelen megtalálni a saját vágyát és voltaképpen csak a halálban, a legteljesebb szétszéledésben találja meg önmagát. A személyét szétszedő legmélyebb ellentmondás az, hogy a Másik vágya, Gertrud vágya, mely eredetileg a szokásos ödipális struktúrában formálódott meg, a király, Hamlet apja halála után átvetült egy másik emberre, az apa gyilkosára, Claudiusra. Hamlet számára világos, hogy anyja mélységes erotikus vonzódással viszonyul a Claudiushoz, az őt konstituáló anyai vágy az újraírt ödipális hármásban őt a jelölők mélységes káoszába taszítja és ezzel minden vágyat értelmetlenné és lehetetlenné tesz. Lacan számára ezért vált kulcsjelenetté az un. *closet scene* az anya és fia közötti beszélgetés a királyné magánszobájában⁴⁹. Hamlet annak ellenére, hogy útban anyjához újra tehetetlen (nem öli meg az imádkozó királyt) itt cselekszik, sőt túl gyorsan cselekszik, hiszen a függöny mozdulásakor azonnal gyilkol, és Poloniuszt találja el. Lacan végigköveti a történetet⁵⁰, Polonius megölése utáni beszélgetést, hogy Hamlet „patetikusan utasítja anyját, hogy ébredjen tudatára, meddig jutott (...) majd Hyperionhoz hasonlítja atyját, „akire minden isten pecsétet nyomott”. És akkor itt van ez a senkiházi „kapca- rongykirály”, ez a szenny, ez a dög, ez a „furkó”, és ezzel fetrengsz te a mocsokban! Csak erről van szó, ezt hangsúlyoznunk kell –az anya vágyáról van szó”. Hamlet célja itt világosan a Másik vágya, az anya vágya, az, hogy anyja mondjon le Claudius iránti szerelméről. Különös módon ebben a Claudiuszt becsmérő beszéd pillanatában jelenik meg újra apja szelleme (az első kvartó szerint immár nem páncélban, hanem hálóköntösben /night gown/). Hamlet azt hiszi, hogy tétlensége miatt akarja megróni. De a szellem nem ezért jött, hanem Gertrudot akarja megvédeni Hamlet ítéletével és egyben anyja vágyaiba történő beavatkozásával szemben. Távozása után Hamlet finomabban, mintegy tanácsot adva folytatja, rá akarja venni a királynét, hogy tartsa magát távol Claudiusztól. Megmagyarázhatatlan fordulattal azonban beszédét pontosan ellenkező üzenettel zárja, menj Claudiushoz „hagyd, hogy a nyálas király ágyba hívjon, megcsipkedjen, cicuskámnak nevezzen”. „A megingás pillanatában” – írja Lacan – „megszűnik, elenyészik a követelés – összemosódik az anya vágyába való belenyugvással. Hamlet megadja magát ennek a vágnak, melyet kikerülhetetlennek lát, amelyről úgy érzi, nem lehet megszüntetni” (Thalassa, 20). Mintha a Szellem azt üzenné, hogy semmi közöd anyád vágyához, nem keveredhetsz bele annak a vágnak a dolgai közé, ugyanakkor azt is mondja, hogy igenis avatkozz bele a vágyba azzal, hogy pusztítsd el a vágy artikulációját, Claudiuszt. Slavoj Žižek Althusser nevezetes, a posztmodern elméletben jelentős szerepű fogalmát a szubjektum rejtett, tudattalan erőkre alapuló megszólítottóságának aktusát, az *interpellációt* használja magyarázó terminusként: „A *Hamlet* egy sikertelen interpelláció”⁵¹, azaz a dráma egy világos egyértelmű interpellációval, személyes megszólítással kezdődik, amelyet a Másik vágyának *Che vuoi?* kérdésével való találkozása bont meg. Hamlet nem tudja eldönteni, hogy „Mit akar ő?”, hogy mi az anya vágya, és ha „az Apa-Neve az interpelláció áganseként, a szimbolikus identifikációként működik, az anya vágya, annak feneketlen „*Che vuoi?*”-ja egy olyan határt jelöl ki, amelynél minden interpelláció szükségszerűen megbukik.”⁵²

⁴⁹ A recepciós tradíció hangsúlyainak jelentős átalakulását jelzik a *Hamlet* filmek, ezek a színházi előadásokhoz képest jelentősen nagyobb tömegeket érnek el, újra és újra megnézhetőek, levetíthetőek, ismételtetővé tesznek egy meghatározott befogadási viszonyt. Említettem már Laurence Olivier több Oscar díjjal jutalmazott filmjét, amit feltehetően milliók láttak. Radikálisan más, döntően a lacani, értelmezési keretben működik Franco Zeffirelli *Hamletje* mely két hollywoody sztár Mel Gibson és Glenn Close főszerelésével ugyancsak óriási hatást váltott ki. 1996-os Kenneth Branagh filmje, melynek középpontjában már Fortinbras és a Szellem áll.

⁵⁰ Jellemző, hogy Shakespeare kifejezett utasítása nélkül is a filmek a királyné ágyára helyezték Hamlet és Gertrud jelenetét. Zeffirelli, aki határozottan fiatal, erotikus és szép Gertrudra és közel egykorú Hamletre rendezte filmjét és a „closet scene”-ben anya és fia között egy egyáltalán nem anyai csókig, sőt egy szexuális aktus imitációjáig viszi közel a két vágyat.

⁵¹ Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989, 120.

⁵² i.m. 121.

Lacan jelzi azt, hogy Hamlet egészen a záró jelenetig, a halálos sebesülésig nem rendelkezik saját vágyával, hanem mindig a Másik vágyán alapul a cselekvése. Hamlet – írja Lacan – folytonosan, az egész történetben, az utolsó pillanatig felfüggesztődik a másik idejében” (Yale, 17), nincs saját ideje. Az egyik ilyen jelenet az, amikor Hamlet nem öli meg az imára letérdelő királyt, mert „az nem a Másik órája, nem a Másik ideje arra, hogy kihallgatást kérjen a mennyekben” (Yale, 18). A király és királyné vágya, óhajtása szerint Hamlet nem megy vissza Wittenbergbe és a király akarata szerint hajózik el Angliába. Hamlet saját vágya szétszóródik, széttöredezik a lelkét, cselekedeteit konstruáló vágyak között. Ezt a szétszóródást jelzi Hamlet mimelt elmebaja, egyfajta létként felvett önpatológiázás, melynek kétségtelen célja az, hogy saját belső hasadásait kidolgozhassa. Hamlet Oidipusszal szemben abban más, hogy Hamlet már a kezdet kezdetén *tud*, Oidipusz pedig semmit sem tudott, hanem a dráma során feltárta az igazságot. A hamleti tudás azonban mérhetetlenül veszélyes az elmebetegséghez, a feldolgozhatatlan ellentmondások személyes lét formájában, tudaton belül történő átéléséhez vezet. Amikor a darab elején Horatio azt kérdezi, hol látta apját, Hamlet azt válaszolja „in my mind’s eyes” (lelkem szemével), nála minden a tudaton, az ellentmondásos, széttört tudaton belül történik és alapvető modalitása egyfajta látás, amely persze különös, álomi látás, hiszen anyja az előbb elemzett jelentben nem látja a Szellemet. Lacan lényeges megjegyzése, hogy „az elmebetegség színlelése ezért egy dimenziója annak, amit a modern hős stratégiájának nevezhetünk” (Yale, 20).

Lacan értelmezésének további lényeges eleme az, hogy felveti Ophelia talányos szerepének kérdését. Ophelia más mint Shakespeare sok más szerelmese, más mint Júlia vagy Desdemona. Nem is szerelem, hanem elmúlt szerelem, mégpedig belülről, Hamlet meglátásaiból eredően zárójelbe tett szerelem⁵³. Ophelia Lacan számára középponti jelentőségű „Hamlet drámájának egyik legbensőbb eleme” (Yale, 12), mely mindig „egy vágyott tárgy és sohasem egy vágyó szubjektum”⁵⁴. Ezért adta lett Lacan egyik szemináriumának „Az Ophelia tárgy” a fejezetcíme. Ophelia és Hamlet viszonya három lépésben alakul ki⁵⁵. Az első lépés az, hogy a „szubjektum megkíván egy tárgyat, amely mindig távol, külön van tőle” ez a tárgy azt a helyet foglalja el, amitől a szubjektum szimbolikusan meg van fosztva, ez pedig nem más, mint a betöltött vágy, a fallosz. Minden olyannak a szimbóluma, amely Hamlet vágyát betöltheti, de ami vágyából voltaképpen hiányzik. Ophelia neve is jelzi ezt, mondja Lacan, ő az *O phallos*, ő „kis a betű”, a kisbetűs másik, mely azon a helyen jelenik meg amitől a szubjektum meg van fosztva. Ophelia „nem Hamlet vágyának tárgya, hanem tárgy Hamlet vágyában”⁵⁶, mintegy helyettesíti az eltűnt centrumot, a vágyat, a falloszt. Az első lépés tehát az, amikor Hamlet meglátogatja Opheliát, amikor a Szellemmel történt első találkozás hatása alatt teljesen átalakul és mintegy távolról bámulja, mint valami kiállítási tárgyat. A második lépés az, amikor a szubjektum visszautasítja, leválasztja magáról és szétrombolja a tárgyat, „Ophelia ezen a ponton a fallosz melyet a szubjektum mint életet jelölő szimbólumot külsővé tesz és visszautasít” (Yale, 23.). Hamlet mintegy kasztrálja önmagát és Opheliát a „nunnery”-be, kolostorba illetve nyilvánosházba (az elmebetegségbe és végül az öngyilkosságba) küldi. Hamlet állandóan erotikus szövegeket mond az értetlen Ophéliának, állandóan a gyermekszülésre utal, és Ophelia megfulladásának környezetét jellemző virágok is fallikus referenciával bírnak. A harmadik lépésben „a szubjektum inkorporálja a tárgyat, újraintegrálja mint a vágy tárgyát, azonban a tárgy visszaszerzése a halál és a gyász árán történik meg”⁵⁷. A drámában ez Ophelia temetésének a színe, Hamlet ekkor fejezi ki szerelmét Ophelia iránt, a vágy tárgya és a gyász, illetve a halál elválaszthatatlanul összekapcsolódik, Hamlet

⁵³ Szempontunkból igen érdekes Elaine Showalter feminista értelmezése Ophelia színpadi és képzőművészeti megjelenéseiről, különösen a Delacroix litográfiáitól Laurence Olivier film Jean Simmons-áig tartó romantikus ábrázolásról, mely a női melankolikus erotomania korábbi magyarázatát az elmebetegség felé vitte el: Elaine Showalter: „Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism” In: Patricia Parker – Geoffrey Hartman (eds.): *Shakespeare and the Question of Theory*

⁵⁴ Shuli Barzilai: „Lacan on Hamlet: Teh Man Who Lost the Way of His DEsire” In: *Psychoanalysis and Contemporary Thought* vol. 12, 1989, no. 2. 317.

⁵⁵ Itt Shuli Barzilai (i.m.) értelmezését követem. Előtte már John P. Muller is kidogozta Lacan hármas lépessorát Ophelia szerepe kapcsán In: John P. Muller: „Psychosis and mourning in Lacan’s *Hamlet*, *New Literary History*, 1980, 12: 147-165.

⁵⁶ Muller, i.m.:151.

⁵⁷ Barzilai, i.m.: 318.

igazából ettől a pillanattól indul el azon az úton, vágya visszaszerzésének útján, amely ugyan saját halálához, de küldetésének beteljesítéséhez is vezet. Már Freud 1917-es tanulmánya a *Gyász és melankólia*⁵⁸ felhívja figyelmünket egy olyan folyamatra, amelyben a libidó nem válik le az elveszett tárgyról, hanem az az énbe húzódik vissza, introjektálja, magába olvasztja a tárgyat és azonosul azzal, így a szeretet viszonyt nem kell feladni, bár ennek komoly ára van: a személy megformálása folyamatosan a hiány, a gyász keretében történik. Ezt az elveszett tárgyat találja meg önmagában Hamlet Ophelia temetésekor, és ezért „pontosan a gyász miatt teszi önmagát Hamlet újra férfivá”.⁵⁹ A lacani gyász fogalom azt jelzi, hogy a halál következtében a tárgy, az eltűnt személy egy bizonyos értelemben anyagi erővé válik, materializálódik mint egy luk, egy hiány a valós regiszterében, „a luk egy semmiből álló dolog”⁶⁰. Az ilyen betölthetetlen hiány azonban folyamatosan jelölő projekciójára törekszik, megpróbál valamit létrehozni a luk elfedésére. A gyász Lacannál – ugyanúgy mint Freudnál a neurózis - antropológiai modellt vált, mert a *Ding* a dolog, a reális kapcsán úgy véli, hogy „mindenki létének mélyén sokkal inkább egy kitörölhetetlen rés, egy üresség, nem pedig telítettség, bőség rejlik, és minden élet egy vázához hasonlítható, amelynek középpontja egy szakadék, egy luk”⁶¹. Lacan megfogalmazásában: „A fazekas, éppúgy mint önök, akikhez beszélek, egy vázát ezen üresség körül készít el a kezével, megteremt, a mitikus teremtőhöz hasonló módon, *ex nihilo*, egy lukkal kezdve azt”.⁶² A melankólia esetében a jelölő nem tud külső kidolgozást kapni, introjektálódik, vissza-projektálódik az énbe, és nárcisztikus mechanizmussal a személy belső formáit, folyamatait tükrözi, szerkeszti. A melankólia ezért és így válik szelf-teremtő mechanizmussá, ezért lesz lényeges Hamlet jellemének alakításában. A *Hamlet* melankolikussága és a tragédia helyett a szomorújáték eluralkodásának ténye a középponti kérdése Walter Benjamin megjegyzéseinek. Benjamin szerint Hamlet halálának „melynek nincs több köze a tragikus halálhoz, mint a királyfinak Ajaxhoz, jellemző a szomorújátékra a maga heves külsődlegességében (...) Hamlet (...) mélyen be szeretné lélegezni, mint valami fojtó anyagot, a végzettel terhes levegőt”⁶³. Hamlet, a melankolikus hős, a törésből, hasadásból lép elő, hisz „legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézze azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és a középkori megvilágítás belső ellentmondásának (*Zwiespalt*)”⁶⁴. Hamlet „személyének titka benne foglaltatik abban a játékos, ám éppen ezért méltóságteljes átvonulásban, amellyel keresztülhalad ennek az intencionális térnek valamennyi állomásán, mint ahogy sorsának titka benne foglaltatik egy olyan történésben, amely pillantása számára teljesen egynemű”⁶⁵ A veszteség, írja Lacan, lyukat üt a valóságba, a kifejezhetetlen, szimbolizálhatatlan alapba, a személy magánvalóságába. E a törés, ez a lyuk azonban a jelölőt mozgásba lendíti, „a melankólia elárulja a világot a tudás kedvéért, kitartó elmélyedése azonban felveszi a holt tárgyakat szemlélődése körébe, azért hogy megmentse ezeket”⁶⁶. Ez jelölő azonban „melynek hiánya lehetetlenné teszi, hogy a Másik válaszoljon a kérdésre olyan jelölő, amely csak a te saját hússoddal és saját véreddel vásárolható meg, a jelölő, mely lényegében az elfátyolozott fallosz”⁶⁷.

A darab lényeges jellemzője, hogy át meg átjárja a gyász. Pontosabban a nem kielégítő gyász. Lacan kimutatja, hogy a dráma egészében hiányzik a halál-események után a szükséges rituálé, megfelelő gyász. Hamlet apját a gyilkosság után gyorsan, kapkodva eltemetik. Poloniust, erőszakos halála miatt sietve elföldelik, és Ophelia sem kap megfelelő temetést az öngyilkosság gyanúja miatt.

⁵⁸ In: Sigmund Freud: Ösztönök és ösztönsorsok – S. Freud művei VI. Bp.: Filum K. 1997, 129-144.

⁵⁹ Lacan idézi Barzilai, i.m.:

⁶⁰ Barzilai, i.m. 332. A mondat angol eredetije: „a thing of nothing”, ez tartalmazza a dolog ebben az esetben meghatározó fogalmát.

⁶¹ Barzilai, Shuli: *Lacan and the Matter of Origins* Stanford: Stanford UNiversity Press 1999.162.

⁶² Lacan, Jacques: *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960* New York: Norton, 146.

⁶³ Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete” In: W.Benjamin: *Angelus Novus* Bp., Magyar Helikon, 1980, 331.

⁶⁴ uo. 356.

⁶⁵ uo.

⁶⁶ uo. 355.

⁶⁷ Lacan, Yale, 38. Lacan Hamlet értelmezésének és Walter Benjamin törés, szakadás mentén felépített melankolikus Hamletének kapcsolatával több fejezeten át foglalkozik Julia Reinhard Lupton és Kenneth Reinhard az *After Oedipus – Shakespeare in Psychoanalysis* című könyvében (Ithaca, Cornell University Press, 1993.)

Igazából Hamlet részesül majd a darab végén először megfelelő rituáléval végigjátszott gyász szertartásban Fortinbras parancsára. A rituálék viszont – írja Lacan „a gyász által felnyitott szakadékot (béance) mediáltta változtatják” (Yale, 40). „Pontosan úgy, ahogy a szimbolikus regiszterből kizárt újra megjelenik a valóságban, a veszteségből származó, a valóságban képződött lyuk a jelölőt mozgásba hozza. Ez a lyuk teret ad a hiányzó jelölő projekciójának, mely elengedhetetlen a Másik struktúrájához. Ez a pozíció egyszerre lehetővé teszi Hamletnek a cselekvés felé térést és magyarázatot is ad a hiány automatizált megszólalására, a jelölők önhatalmú kiadására, azaz az alvilág, a Szellem megjelenésére. A Hamlet, mondja Lacan, „az alvilág tragédiája” (Yale, 39). Lacan a gyász problémájának bevezetésével az ödipusz komplexus sokkal bonyolultabb menetét jelzi, mint azt Freud rendszerében láttuk. A freudi vágyteljesítés egyenes vonala helyébe a dialektikus-tükrös reflexió működik itt, azonosulás, és diszkurzussá transzformálás vezérli a szereplők életútját és a vágykielégítés aktusának helyébe a dialogikus, ismétlő és továbblépő, narratív természetű sokszoros introjekció és projekció lép. A vágy itt erőteljesen megkapja igazi karakterét: mögötte mindig a hiány sejlik fel, természetének lényegéhez tartozik melankolikusága, megtörtsége, és a törésből előbújó lényegi bensőség mélysége. Nem véletlen, hogy minden jelentős ödipális dráma voltaképpen krimi, és a megszegett a törvény inskripciójának helye az apa, a Másik. A rend csak azáltal létezik, hogy van büntetés, és van elmebetegség, hogy ki lehet lépni belőle a rendetlenbe, a káoszba, a szimbolikusból, a nyelvből az imaginárius parttalan, etikátlan és patológiás azonosulásaiba.

Hamlet a dráma során folyamatosan azzal küzd és attól képtelen cselekedni, hogy minden visszahúzza az imaginárius felé, feloldja akaratát a Másikban. De a Másik vágya a fallosz viszonyában definiálódik, anyja szerelme minden szidalom ellenére is legyőzhetetlenné teszi Claudius a fallosz birtokosát. Csak halálok sorozata, Ophelia halála, anyja halála, és saját elkerülhetetlen halála az, amely érvényteleníti a falloszt. Lacan ezzel a hamlet felismeréssel zár, Hamlet és Guildenstern szövegtárából:

Hamlet: The king is a thing—
 Guildenstern: A Thing, my lord?
 Hamlet: Of nothing.

Összefoglalva: Lacan *Hamlet* kapcsán a szelf-imágó jelentős új olvasatát adja. A személy nála a vágy tükrözési, átfordítási aktusokon keresztül (döntően metonimikus) retorizálásából ered, és Hamlet története voltaképpen a benső, az „önmaga” ilyen szomszédos másikkra történő átcsúsztatás eseményeiből áll össze. Létünk valamiféle köztességben artikulálódik, az imaginárius anya-gyerek identifikációja és a szimbolikus apa-anya-gyerek hármassztrációs eseménye artikulálja azt a megállíthatatlan retorikai folyamatot, amelyet adott pillanatokba lefékezve, fixálva önmagamként ismernek fel. Ez a retorikai folyamat metonimikus-allegorikus, nem hisz a lényeg lehetőségében, nem hisz a személy telítettségében, magvasságában, hanem az élet dolgai (jelölői) által metonimikusan adott olyan artikulációs-elfedő lehetőségeket lát, amelyek ideig óráig stabilizálják a szelf körvonalait.

4) Nicolas Abraham – a *Hamlet* allegorikus-katakretikus konstrukciója és a Szellem szava

Már Lacan is felhívta azonban a figyelmet arra, hogy a megfelelően ritualizált gyász elmaradása nyitva, elfedetlenül tartja a valóságban megképződött rést, és ebből a jótékonyan elfedő jelölők hiányában kísértetek bújnak elő. Nicolas Abraham *Hamlet* tanulmánya (és a dráma továbbírása)⁶⁸ pontosan ezt a tényt teszi a középpontba és ezzel radikálisan átírja nemcsak a dráma értelmezését, hanem a szelf-fogalom kereteit is. Abraham⁶⁹ igazából nem a drámát, nem is Hamletet, a

⁶⁸ Abraham ezt a munkáját 1976-ban írta, angolul 1988-ban a *Diacritics* című posztmodern review újság adta közre Nicholas Rand fordításában, értelmező tanulmányával. N.Rand: „Family Romance or Family History? Psychoanalysis and Dramatic Invention in Nicolas Abraham’s ’The Phantom of Hamlet’”, In: *Diacritics*, 1988, vol. 18., no. 4. 20-30.

⁶⁹ Abraham *Hamlet* értelmezéséről Nicholas Rand írt összefoglaló tanulmányt: „Family Romance or Family History? Psychoanalysis and Dramatic Invention in Nicolas Abraham’s ’The Phantom of Hamlet’” *Diacritics* vol 18, no. 4, Winter 1988, 20-30. Lásd még: Esther Rashkin: „Tools for a New Psychoanalytic Criticism: The Work of Abraham and Torok” In: *Diacritics* vol. 18, no.4, 31-52.

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 rámért⁷⁰. 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 marad⁷¹. Fortinbras a dráma szövetén kívülről érkezett, és jötte nem volt képes katartikus hatást elérni, hiszen Dánia, Hamlet világa minden áldozat ellenére is megválthatatlannak és folytathatatlannak bizonyult. Vajon Hamlet apjának nyugtalan szelleme elégedett volt-e ezzel a befejezéssel, ezért tért-e kísértétként a dráma elején vissza az árnyak világából? És a néző elégedetten távozik-e, hogy megszabadult a gonosztól és egyben megszabadult a kísértettől is? Aligha lehet e kérdésekre igennel válaszolni. Hamletről mint szelfről sok mindent tudunk, az ő sorsa valamilyen értelemben lezárult, beteljesedett, magunk kapcsán viszont, akik végigéltük ezt a tragédiát, úgy érezzük, hiányokkal távozzunk. Shakespeare ezen talányos művének egyik leghatásosabb momentuma ez a lezáratlanság, ez az értelmetlenség, a titok zavaró feloldhatatlanságának nyomasztó érzete.

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. A szelf önkonstrukciójának (későbbi dekonstrukciójának) van egy igen fontos pillanata Hamlet szövegében, és egyáltalán nem véletlen módon pontosan a gyász aktusával, állapotával áll kapcsolatban, mintegy a gyászból születik. Az I. felvonás 2. színében a király és királyné megpróbálják Hamletet lebeszélni gyászaról. A királyné szerint „köztudott, hogy meghal, aki él: múlandóságból öröklétbe tér”. Hamlet ezt elismeri, és a királyné válaszára, hogy „Ha így van, miért látszik furcsának szemedben?” a következőt feleli:

„Látszik,” felség?... Hát nem! Nekem nincs „látszik”!
 Se ez a sötét köntös, jó anyám,
 se a szokásos komor gyászruhák,
 se erőltetett sóhajok fuvalma,
 nem; se a szemek áradó folyói, se elgyötört arcok mutogatása –
 a bánat semmilyen jele, alakja
 engem ki nem fejez. Ez csupa látszat,
 mert ilyesmit el lehet játszani.
 De bennem az van, amit sose látnak –
 a többi: dísz, csak kelléke a gyásznak.⁷²

Hamlet arra a kérdésre, hogy miért „látszik” apja halálának ténye, az elmúlás elkerülhetetlensége oly különösnek, természetellenesnek ekkor, a szellem látogatása előtt, még nem tud tényszerűen válaszolni és válasza átfordul „az ennek és ennek látszik”-ból az „én látzom”-ba, ezzel állítja a személyes külső és a személy önreflexív bensőségének, önmaga radikális elválasztottságának tényét (és ez valószínűleg mélyebb, de homályosabb faktor, mint a királygyilkosság rövidesen éppen a gyászolt apa kísértete által elmondott ténye). Vajon mi lehet ez a „bennem az van, amit sose látnak”? Én magam vagyok a gyász? Ez az az inherencia, amit még ekkor senki sem tud, maga Hamlet se, nem intenció, semmiképp sem cselekvés, hanem totális, tiszta, megfoghatatlan melankólia, a modern szelf

⁷⁰ Nicolas Abraham: „Hamlet fantomja avagy a hatodik felvonás, *követvén* az Igazság felvonásközét” In: Ritter Andrea – Erős Ferenc: *A megtalált nyelv* Budapest, Új Mandátum, 2001,81. (Az innen vett idézeteket a szövegben Abraham, Hamlet jelzéssel adom meg) Nicolas Abraham nevét a magyar kiadás, talán szükségtelenül, eredeti magyar formájában „Ábrahám Miklós”-ként adja meg. Én ennek ellenére visszatértem a nemzetközi szakirodalomban használatos név-formához, amit Abraham maga is használt.

⁷¹ uo. 79.

⁷² Nádasdy Ádám fordítása. Az utolsó két sor az eredetiben: „But I have that within which passes show, these but trappings and suits of woe”

antropológiája. Olyan lelki forma, amit azonban rövidesen kitölt egy találkozás, a találkozás apja szellemével, mely esemény egyszerre tartalommal telíti a sejtést („Ó, a próféta lelkem” mondja Hamlet) és ellentmondásossá, szinte végrehajthatatlanná teszi a tennivalót („A világ szétesett; átok ül rajtam, mert arra születtem, hogy összerakjam”⁷³). Az „apa szellemének megjelenése a darab elején a fiú tudását-tudatlanságát tárgyiasítja” (Abraham, Hamlet, 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 a szellem egy másik titkot említ anélkül, hogy kimondaná tartalmát: azt a bűnt, amit nem tudott megbánni, és ami miatt halála után a tisztító tűzben kell szenvednie. A találkozás végeredménye tehát kényszerű, újra és újra ismétlődő emlékezés és a mögötte rejlő felfedhetetlen titok kettősére írja át a dán udvarban korábban is érzékelhető gyanút. Különös volt Hamlet reakciója, az, ahogy magát a Szellem távozása után monológjában önmagát az emlékezetre kötelezi, ahogy az emléket írásba foglalja („My tables – meet it is I set it down”), és az emlékezés aktusát egyenesen élete jelszavává teszi. A Szellem azzal búcsúzik, hogy „Adieu, adieu! remember me”. Hamlet válasz monológja állandóan ismételgeti ezt, „remember thee” fogadja meg kétszer is, elhatározva emlékezete („memory”) teljes átalakítását, melyben ez az emlék lesz nem csak a meghatározó, hanem a kizárólagos is. Különös a az eltökéltség is, amivel azokat, akik őt a szellemhez vezették (Horatio és a két őr), a teljes titoktartásra (azaz emlékezet-törlésre) szólította fel, sőt nem elégedett meg ígéretükkel, hanem esküre kényszerítette őket, amelyhez – tulajdonképpen kéretlenül és ellentmondásosan - a Szellem, immár a föld alól, is tanúskodott. A Szellemnek, rajta keresztül a halálnak, jelentős 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 tudattalanja már régóta sejtett”(Abraham, Hamlet, 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, Hamlet, 79).

A fantom igazi jelentőségének megértéséhez átfogóbb elméleti kérdéseket kellene felvetni, erre csak nagyon szűkösén van lehetőségem. A freudi elméletben a szelf-tárgyak kialakításának meghatározó vonulata az elfojtás és ezen keresztül az ödipális. Az elfojtás artikulációs mechanizmusa az álommunka folyamatát modellálja, azaz bizonyos retorikai mechanizmusokkal képez a vágyból fantázia-artikulációkat. Az álommunka retorikája persze nem parttalan, leginkább két alapvető mechanizmusa van a metaforikus és a metonimikus. Freud felfedez azonban egy másik terepet is, olyat amelynek ösztönei, indulatai még a vágyak, a libidó előtti rétegből, a halálösztön működéséből származnak. Ilyen a fantom. Ez „a tudattalannak olyan képződménye, amely sohasem volt tudatos – és erre jó oka volt. A szülő tudattalanjából lép át – egy még később meghatározandó módon – a gyermekébe. A fantomnak a dinamikus elfojtástól nyilvánvalóan eltérő funkciója van. A fantom periodikus és kényszerítő erejű visszatérése túl van az elfojtott visszatérése értelmében vett tünetképzés körén; úgy működik, mint a hasbeszélő, mint egy idegen alany saját mentális

⁷³ Nádasdy Ádám fordítása. Később említem, hogy e híres mondatban („The time is out of joint – Oh cursed spite, that ever I was born to set it right”) Arany fordításának eleje pontosabbnak látszik, a közép-rész tekintetében viszont Nádasdyé áll közelebb az eredetihez. Arany ismert változata, /„Kizökönt az idő...”/ ugyanis szó szerint fordítja a 'time', az idő szót és ezzel jelzi a Szellem temporalizáló, időt átíró szerepét. Rendkívül tanulságos Derrida elemzése a sor francia fordításai kapcsán. Vö.: Jacques Derrida: *Marx kísértetei*, Pécs, Jelenkor, 1995. 27-29.

topográfiáján belül”⁷⁴ Maria Torok definíciója a következőképpen szól: „A fantom olyan képződmény a tudattalan 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 *kísértésnek* nevezünk, nem közvetlenül kapcsolódnak az ösztönülethez és nem keverendők össze a elfojtott visszatéréssel. Ellenkezőleg, sokkal valószínűbb, hogy a fantom az alany ösztönlelete akadályának formáját ölti”⁷⁵. 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. Nem genetikus (ahogy Freud próbálta a *Totem és tabuban* az ödipális trauma átöröklődésének folyamatát felvetni), átadása a tudattalanok kommunikációjában történik. 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 kődarab, egy *Ding* természetével rendelkezik. 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). Retorikai szempontból Abraham értelmezésének az a lényeges üzenete, hogy a *Hamlet* nem érthető meg szimbolikus, metaforikus vagy metonimikus relációkban, mert nincs jelen az a személyes lényeg, az a szomszédos valóság, amely a vágyak elrejtőző, transzfomálódó artikulációját végső soron megalapozza. A Szellem furcsa mód 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 szelfet⁷⁶. 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 Derrida⁷⁷. Allegorikus és katakretikus, azaz egy mélységesen és megállíthatatlanul dekonstruktív mozzanat írja át az egész drámát, teszi zárójelben a szelf lehetőségét. Apró, figyelmeztető jelek vannak csak: 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 felnyílt. Abraham ad egy magyarázatot: a titok szerinte az, hogy 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 mérget cseppenti az öreg Hamlet fülébe Claudius) és ennek feloldására – a néző kikúrálására – törekszik Abraham azzal, hogy a *Hamlethez* egy hatodik felvonást csatol, melyben Hamlet életre kel és leleplezi apja szellemét.⁷⁸ Kétségtelen, hogy Derrida is azt javasolja, hogy „mániákusan üldözni kell a

⁷⁴ Abraham, Nicolas: „Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése”, In: Ritter-Erős (szerk.), i.m. 68.

⁷⁵ Maria Torok: „Egy félelem története: a fóbia tünetei – ez elfojtott visszatérése vagy a fantom visszatérése”, In: Ritter-Erős (szerk.) i.m. 74.

⁷⁶ Más irányból, de hasonló következtetésre, a kizökkentség és a temporalizáltság jelentőségének felismerésére jut Goethe kapcsán M. Sándorfi Edina is „Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökkentségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténésére utalás alkotja” i.m. 1.

⁷⁷ Derrida, Marx, i.m. 109.

⁷⁸ Helyhiány miatt akkor sem értelmezhetem Abraham kiegészítésének üzenetét, ha ez igazságtalanul hihetlenné teszi megoldását. Számomra az igazi kérdés nem is ez, hanem az, hogy kell, szükségszerű-e az, hogy a darab minden szétfutó, dekonstruktív elemet logikus, érthető összefüggéssé változtasson. Azaz

kísértetet, exorcizálni egy önmagában ártónak tudott hatalom lehetséges visszatérését⁷⁹. 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. Abraham szempontjából mégiscsak igaza van Albert Ludwignak, akit Walter Benjamin idéz kritikusan, hogy „valaki másnak eszébe juthatna hogy egy *Fortinbrast* írjon egy *Hamlet* után”⁸⁰ Kétségtelen a *Fortinbras* nem lenne szomorújáték, és kétségtelen, hogy a szelf olyan egységét sejtetné, amely a recepció későbbi századaiban aligha védhető.

Említettem, hogy Hamlet milyen élesen reagált anyjának a kérdésére, hogy mi és miért „látszik”. A Szellem viszont beköltözött abba a bensőségbe, ami a gyász-munka nyomán keletkezett és ami Hamlet legszemélyesebb lényege⁸¹ volt. De vajon egy kísértet látható vagy láthatatlan? „Seems, madam? nay it is, I know not 'seems' (Látszik, asszonyom? nem, ez van, én nem ismerem látszást) mondta Hamlet még a Szellemmel történt találkozás előtt. A kísértet azonban egy furcsa látszás, olyan aminek léte bizonyos, látszása viszont egyáltalán nem szükségszerű. Horatio, az örök és Hamlet látják, a királyné viszont nem, mikor az Hamletnek újra megjelenik. Hamlet apja mindent látott, azt is látta, hogy mi történt vele miközben kertjében aludt, látta, hogy hogyan halt ő maga meg, hogy teste mint torzult el a mérge hatására, pedig akkor se élő, se halott nem volt. A kísértet „egy bizonyos láthatóság frekvenciája (...) egy láthatatlan láthatóságé (...) ezért marad *epekeina tész ousziasz*, a jelenségen vagy a létezőn túli”⁸² Ő az, aki mindent lát, maga a látás és a láthatatlanság, aki „mindenekelőtt *minket* lát, a szeme mögül, *rostély-hatás*, néz minket, mielőtt *őt* látnánk, vagy látnánk egyáltalán”⁸³. Derrida elemzésében⁸⁴ a fantomnak további tulajdonsága egyrészt „a beszédmód színpadiassága, és a láttató tűnődés /spéculation spectacularisante – a spektakuláris spekuláció mondhatnánk/, másrészt a kísértet látogatásainak ismétlődése, ismétlés jellege.

A *Hamlet* Szellemének ilyen fantom-hatása azonban már Abraham előtt, Goethe *Wilhelm Meisterében* is felmerült. Goethe is jelezte, hogy Hamlet mellett egy másik jelentős, olykor Hamletnél is fontosabbnak tűnő figura is van a történetben: Hamlet apjának szelleme. Érdekes, ahogy 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 ígérik 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. De lehet-e az apát, a vele szükségszerűen asszociálódó Istent szimbólumban megjeleníteni? Totalizálható, jelenbe vonható-e az apai princípium, vagy megmarad egy folytonosan fellépő, temporalizált feszültségben? Wilhelm regénybeli rendezése szerint a Szellem testi, színpadi megjelenése a színpadon felfüggesztett, Hamlet apját ábrázoló képhez hasonló, vagyis a színpadon megjelenő Szellem (a mai színész) egy kép képe, amely mögött egy olyan eszmény, az apai pozíció eszménye (vagy még pontosabban: fogalma) van, amelynek megjelenítésére, szimbolizálására semmiféle testi megjelenés sem megfelelő, hanem valamiféle mimikri szükséges. A

eltüntethető-e a kísértetek vagy csak letagadni lehet őket, a tudatlanul örökített tartalom, a bennünk rejlő inskripció vajon nem több-e, nem ömlik e túl azon, ami önmegértésünkben valaha is rendelkezésünkre áll. .

⁷⁹ i.m. 107.

⁸⁰ In: Benjamin, A német szomorújáték, i.m. 330.

⁸¹ Derrida írja, hogy „A gyász mindig egy lelki sérülést követ (...) a gyász munkája nem egy munka a többi között, hanem maga munka”. Derrida itt Marx kísértete kapcsán nem az álommunka munka fogalmára utal, de a gyász-munka, mely már a freudi gyászfogalomban is megjelenik, egyértelműen köthető Derrida gondolatmenetéhez, hiszen azzal folytatja, hogy a munka „a traumához, a gyászhoz, az el/kisajátítás idealizáló ismételtetéséhez, tehát a kísérteties spiritualizálásához köti, mely minden *tekhne*ben munkál” i.m. 108.

⁸² Derrida, i.m. 111.

⁸³ uo. (a felemelt sisakrostély kétségtelenül *Hamlet-re* utal vissza)

⁸⁴ Különösnek tetszik, hogy Derrida Marx könyvében nem említi N. Abrahamot, holott jól ismerte munkásságát, két könyvéhez is előszót írt: Jacques Derrida: „Me – Psychoanalysis” *Diacritics*, March 1979, 4-12.; és uő.: „Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok” In: N.Abraham – M. Torok: *The Wolf Man's magic Word: Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, xlviii-li. Abraham fantom fogalma kétséget kizáróan befolyásolta Derrida Marx könyvének kísértet fogalmát.

két színházbarát is - az előadás után - pontosan ezt a jellemzőjét, a képre való hasonlatosságot emeli ki. Bonyolítja a helyzetet a Szellem eltérő recepciója a többi szereplő részéről: Hamlet a szellemre néz, a királyné a képre. A kép egy korábbi idő valóságos személyét rögzítette, a Szellem színpadi megjelenésének kötődése a korábban, még életében festett képhez ezért a királyné számára kimozdítja temporalizálja a mögöttes értelmet, felbontja a szimbolikus konstrukciót és egy allegorikus narratívát épít fel, amely a regényben, mint téma, többször is visszatér. De még Hamlet számára is allegorizálódik a Szellem, hisz nem gyermekkorra emlékeit idézi, hanem egy olyan képet (a norvég királlyal vívott párbaj páncélját) lát, amelyet igazából sose látott, képileg, a történelem szempontjából viszont reprezentatív megjelenésként kell számon tartani, olyanként, amely voltaképpen epitáfium, egy inskripció. Vannak tehát olyan archetipikus eszmények, amelyek nem rögzíthetők a különőség szintjén, mert lényegi üzenetük olyan súlyú, hogy túlnő minden lehetséges tárgyi megjelenítésen. A Goethe regényben a Szellem a fátyol otthagytásával és a fátyol szélén olvasható felirattal is egyértelműen titokzatos, allegorikus figuraként alapítódik meg. A fátyol jelensége mint olyan, szándékosan nem szimbolikus, hiszen pontosan a szimbólum szándékának (a megmutatásnak, a kifejezésnek) az ellentétére, az elfedésre szolgál, akit elfátyoloznak, azt nem szimbolizálni, hanem elrejtteni akarják, mert van benne valami félelmetes, transzcendens, ijesztő. Nem érdektelen és logikátlan ezért az a hatás, amit a közönségre a szellem fejt ki. Míg Wilhelm részéről Hamlet figurájának az eljátszása „bámulatot” vált ki a közönség körében, a Szellem már „általános borzadást”: a Szellem fenséges. Valószínűnek tartom, hogy pontosan ezt az utóbbi, az allegorizálódó, elcsúszó szimbólum élményt említi Goethe abban a korábban már idézett szövegben, amikor bizonyos képeket „kétszeresen gonosz, szimbolikus-misztikus szörnyeknek”⁸⁵ nevez. Kétségtelen, hogy „az allegorikus forma /.../ tisztán mechanikusnak hat, olyan absztrakciónak, amelynek eredeti jelentése még 'árnyékképénél', az allegorikusan megjelenített dolognál is illékonyabb; olyan nem-anyagias alakzat, mely egy minden szubsztanciát nélkülöző, pusztá fantomot reprezentál”⁸⁶ De Man ezen mondata kapcsán beszél aztán Derrida az „amnézikus memóriáról, az 'emlékezz rám' és a titok miatt 'felejts el engem' kettőséről”⁸⁷. Goethe a Szellem ilyen szerepeltetésével pontosan azt jelzi, amire Abraham is utalt: a pszichoanalízis kikúrálta Hamletet, de nem kúrálta ki a nézőt.

Összefoglaló helyett

A *Hamlet* alig belátható hatalommal rendelkező öskép, mely újra és újra új retorikai konstrukcióba épül amikor egy új megértési, értelmezési igény formálódik meg iránta. Shakespeare művének pszichoanalitikus értelmezéseiből követtünk végig hármat. Az első, Freud interpretációja, a dráma mélyén az ödipusz komplexus én-teremtő és én-romboló lényegét fedezte fel, mintegy metaforikusan, szimbolikus gondolta el a benne rejtőző szelfet. Lacan a vágy esszencialitása, „logocentrizmusa” helyett úgy olvasta a *Hamletet*, mint az elcsúsztatott, átjátszott, metonimizált vágyat, felfedezte azt, hogy a szereplők nem magukat, hanem a bennük artikulált, mástól származó vágyat keresik és saját szelfjüket ezen idegen, de önmagukba épített introjektált vágy nyomán próbálják összeszerkeszteni. Ezért lett Lacan értelmezésében a gyász és a benne reprezentálódó introjekció-projekció kulcs szerepű. Nicolas Abraham két szempontból írta át a *Hamlet* olvasatokat. Egyrészt felfedezte, hogy a kísértetnek, Hamlet apja szellemének meghatározó, de semmiképp sem racionális szerepe van a drámában. A Szellem egy fantom, egy allegorikus-katakretikus képe valami rég elrejtettnek, egy transzgenerációs titoknak. Éppen emiatt, Abraham számára a *Hamlet* nem oldható meg abban a szövegkeretben, ami Shakespeare-től maradt ránk, egyszerűen kiegészítésre szorul, nem róla kell beszélni, hanem tovább kell írni, így születik meg a hatodik felvonás. Abraham megoldása azonban pontosan ugyanannyira a megoldás lehetetlenségének kijelentése is. Semmi biztosítékunk sincs arra, hogy titka leleplezése után a Szellem nem tér többet vissza, vagy hogy Hamlet nem vált-e kísértetté, és hogy nincs még eddig nem érzékelt, de most útjára induló titok. Freud kimutatta, hogy a kultúra

⁸⁵ Goethe: *Antik és modern* i.m. 735.

⁸⁶ Paul de Man: „A temporalitás retorikája” (Ford.: Beck András) In: Thomka Beaáta (szerk.) *Az irodalom elméletei* 1. Pécs, Jelenkor, 1996, 11.

⁸⁷ Jacques Derrida: *Mémoires Paul de Man számára*, Bp., Jászöveg Könyvek, 1998, 100-101.

voltaképpen elfojtások, szublimálások tárháza. Kérdés, hogy a kultúra ugyanilyen logikával milyen mértékben tárháza a fantomoknak, kísérteteknek. Szelf-tárgyaink nem telítődtek-e beláthatatlan mértékben fantomokkal, megoldhatatlan, a halál ösztön makacs ismétlődésével működő materiális inskripciókkal, melyek felülírnak minden narratíva lehetőséget, koherens vágyat és azok metaforikus-szimbolikus vagy éppen metonimikus megvalósítását. Létezik-e „performatív értelmezés, olyan értelmezés mely átalakítja azt, amit értelmez”⁸⁸, vagy láthatatlanul és kivédhetetlenül áldozatai vagyunk a háttérben működő retorikai mechanizmusoknak? Marx a XI. Feurbach tézisben állította a cselekvés és történet lehetőségét, azt, hogy „A filozófusok a világot különbözőképpen értelmezték, a feladat az, hogy *megváltoztassuk*”⁸⁹ A fantom azonban, éppúgy mint a halálösztön, akkor is a történet lehetőségének radikális visszavonása, ha maga kisebb történetekből áll. Ezek a történetek ugyanis destruktív, dekonstruktív tárgy-darabok, ismétlésbe zárt monotóniák, amelyek éppúgy változatlanul térnek vissza mint legmakacsabb és legijesztőbb kísérteteink.

⁸⁸ Derrida, i.m. 60.

⁸⁹ Karl Marx: *Tézisek Feurbachról* MEM 3.köt. Bp., Kossuth K.1960. 10. Marx gondolatát Derrida nyomán idézem, de a fantom szempontjából másféle, talán ellentétes irányban viszem tovább.