

TANULMÁNYOK

*HAMLET PSZICHOANALÍZISBEN**Bókay Antal**1. Recepciós hagyomány – Hamlet, a szelf-imagó*

A „pszichoanalitikusok úgy vannak a *Hamlet*tal, 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 *Hamlet*re irányult. Hipotézisem az, hogy Shakespeare drámája (és a vele oly gyakran együtt emlegetett *Oidipusz király*) a pszichoanalízis alapkérdésének, a szelf² jelenségének az ősképeként, imágójaként szolgált.³ Imágó alatt ebben az esetben azt értem, hogy elsősorban Hamlet figurájában egy olyan tárgyi-

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

² A „szelf” szót a Freud utáni pszichoanalízis emelte szakterminussá. Itt azonban ennél az értelemnél átfogóbban használok, 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*. Harvard University Press, Cambridge, 1989. A szelf elméletének beláthatatlan nagy területét természetesen érinteni sem tudom. Filozófiai összefoglalóként elsősorban Paul Ricoeur *Oneself as Another* (University of Chicago Press, Chicago, 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 Sándorfi 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. Lásd Hetesi István még kéziratban lévő tanulmányát, ő is a „hamletség archetípusáról” ír (vö.: Hetesi István: „...akárcsak az élet – százféleképpen lehet őket értelmezni – Turgenyev Hamlet-képe”, *kézirat*). 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.

asult kép (egyfajta kiemelt jelölő) találtatott, amelybe a recepciós fantázia mindig visszaírhatta az adott pillanatban a szelf kapcsán meghatározó problémáit, megkonstruálhatta a jelöltet. A *szelf* akkor születik, amikor a személy autopoietikus gesztussal teremt meg önmagát, s felismeri, hogy egyedisége elsődleges és kreatív, olyan individualitás, amely belsőleg többrétegű, egyes mozzanatai, összetevői pedig önmagukban is autonómok, önálló narratív logikával és retorikai önleképezéssel rendelkeznek.

A pszichoanalízis, amikor a 19–20. század fordulóján a *Hamlet* szelfimágó szerepét 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 olvasása.⁴ Ez a „pillanat”, bár vannak előzményei,⁵ 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 fantáziát (melynek forrása adott esetben maga a kreatív, teremtő én) a szelf autonóm, önteremtő princípiumává emeli.⁷

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

⁵ Vö.: Hankiss Elemér: *Hamlet színéváltozásai*. Savaria University Press, Szombathely, 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, „miszerint 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, folytatja Jauss Hegellel: „hogy a dolgok alakjában csak önmaga külső realitását élvezhesse” (Jauss, H. R. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 174.)

⁷ Jauss egy másik tanulmányában [„Poiesis”, In: *Critical Inquiry*. 1982 Spring, vol. 8(3): 591–608.] részletesebben kifejti a poieszisz funkcióváltásait a középkori esztétikai élménytől a dada dekonkretizáló, a poiesziszben megformálódó tárgy lehetőségét kétségbe vonó tendenciáig. A pszichoanalízis felfogható úgy, mint a poietikus jelenségként

A szelf identikus létrehozásának médiuma, tükre, azaz az *expressis verbis* poietikus terep pedig a színház. Wilhelm színházi karrierjének legfontosabb állomása a *Hamlet* színre vitele, 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, fölötté 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 körvonalalaiban 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 tetsorozat már és még nem pozitív, Hamlet „vonaglik, facsarodik, kínló-

(7. folyt.) felfogott individuum elmélete, az én, felettes én, ősen hármas egy poietikus folyamat strukturális mozzanataiként értelmezhető.

⁸ Goethe: *Wilhelm Meister tanulóiévei*. Európa, Budapest, 1983, 277. A Goethe-konceptió enyénnél sokkal átfogóbb bemutatását, értelmezését olvashatjuk Sándorfi Edina idézett kéziratos tanulmányában. Dolgozatának egyes kérdéseire az abrahami fantom kapcsán még visszatérek.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

dik, előre-hátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogya 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 forma,¹³ 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 közép-pontból” 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 Goethénél sokkal erőteljesebben hangsúlyozza az individuum belső ellentmondásosságát, „az emberi kedély feloldhatatlan diszharmóniáját”, a „maximális kétségbeesést”, az „örök kolosszális disszonanciát”,¹⁶ és ezzel középponti kérdéssé teszi a személy, az én megosztottságának a kérdését.

Hegel, a harmadik nagy német Hamlet-interpretátor, Goethét követi, de minden elődjénél jobban, szisztematikusabban és szigorúbban kidolgozza Hamlet individuum jellegét,¹⁷ a személyesség, a bensőség meghatározó szerepét.¹⁸ A „modern tragédia” általános jellemzőjeként

¹¹ Uo.

¹² Hankiss szerint a halogatás 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 romantikában” In: uő. *Mi a romantika?* Jelenkor, Pécs, 2000, 190.). Az általam olvasott értelmezésekben – talán a pszichoanalitikus megközelítés miatt – a figura mindig sokkal hangsúlyosabb volt, mint az anyag és forma.

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

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

¹⁶ Uo.: 149.

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

¹⁸ Hegel világosan kimondja a halogatás problémáját. A szellem megjelenése után „azt várnánk, hogy Hamlet nyomban bátran megtorolja a tettet, s úgy véljük, teljesen fel van jóságítva a bosszúra. De egyre csak habozik. Ezt a tétlenséget Shakespeare-nek

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 különösége keres kielégülést”.¹⁹ Itt Hegelnél és korábbi idézetünkben Schlegelnél is szerepel a „kedély” szó (*Gemüt*), a bensőség emocionális-személyes magva, amely a későbbi pszichoanalízis érdeklődésének középponti tárgya lesz. „A régi klasszikus tragédia hőroszai készen találhatnak olyan körülményeket – írja Hegel –, amelyek között, ha szilárdan arra az *egyetlen* erkölcsi pátozszra határozzák el magukat, amely egyedül felel meg saját, 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 szenvedélyükben az egyének, nem a szubsztanciális jogosultság miatt, hanem mert azok, amik”.²¹

Kétségtelen, hogy Hegel Hamlet lényegét, új, izgató kérdésességét a jellem, a bensőség sajátos problematikusságában érzékeli. A hamleti „kedély” mélyén – szinte pszichoanalitikusi intencióval – a gyászt és a halált sejt, 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. Charles 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

(18. folyt.) felrötták és kifogásolták, hogy a darab egyes részeiben nem halad előre. Hamlet azonban gyakorlatilag gyenge természet, szép önmagába vonult kedély”(G. W. F. Hegel: *Eszttikai előadások I.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 235.). Hegel itt utal Goethére, és összefoglalóan idézi az előbb általam is idézett részt a *Wilhelm Meisterből*.

¹⁹ Hegel, G. W. F.: *Eszttikai előadások III.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 427.

²⁰ I. m. 428.

²¹ I. m. 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.

itt bemutatathatónál természetesen sokkal komplexebb átalakulás azt fejezi ki, hogy „minden individuuum 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 – mely Freud óriási jelentőségét jelzi a *Hamlet* értelmezésében és a *szelf* késő modern, sőt posztmodern fogalmának érzékelésében – annak a kérdésnek a 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, s természete szerint rendezetlen, kimondhatatlan folyamatok uralkodnak-e benne. Ez a kérdés természetesen már nem Hegelé, hanem elsősorban Nietzscheé.²⁵

Freud nagy felfedezése a *Hamlet* 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 olyan alapvető és paradox személykonstrukciós modalitás, mely a tudatos és tudattalan elkerülhetetlen meglétének ellentmondásából fakad. A *Hamlet*ben, 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 hermeneutikai értelemben gondolkodik a személyről és Hamletről, hanem azt is érzékeli, hogy e különös hős személye olyan elrejtési, eltitkolási stratégiákat hordoz, amelyek 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.

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*. The Athlone Press, London, 2000.

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 háttérükben, céljaikban olyannyira eltérő szövegeket (a két drámát és Freud írásait) valahol hasonló létok 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 ígéretét rejti, 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 irracionalitása kapcsán felvet”, hiszen, „mindenki a nézőközönségben egyszer egy kezdő Oidipusz volt, és elszörnyedve hőköl vissza attól, hogy az álomtéljesülés 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 hősné tudattalanját. Hogyan igazolja Hamlet a hisztériás 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

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

²⁷ I. m. 273. (Az idézet Arany János fordítása)

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 terápiais, önterápiais 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 *Álomfejtés*ben ismétlődik a téma, és újra megjelenik a két dráma: Szophoklész *Oidipusz királya* 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 szeretteink haláláról” részben, az álomban megjelenő szülő-gyermek viszony kapcsán bukkan fel Oidipusz és Hamlet. Az a probléma-kör, 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 recepcióelméleti szempontot alkalmaz, csak míg a Fliess-levélben saját élményén elmélkedik, itt már az *Oidipusz király* közönségre tett erős, de sajátos hatását értelmezi. A drámát a konfliktus formája alapján „sorstragédia-ként” 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 vissza,³⁰ azaz létezik egy közös, csakis katartikus relációban érzékelhető, hermeneutikai jellegű, tematikus mag.

²⁸ Uo.

²⁹ Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Helikon, Budapest, 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 katarzisélméletében tér vissza (Jauss, H. R.: „Levels of Identification of Hero and Audience” In: *New Literary History*, 1974, 5. 283–317.)

„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 álomtermésze van. Meglehetősen bonyolult folyamat rejlik a háttérben, az elfojtott vágy elrejtő, retorikai technikával (az álommunkával) transzformálódik történetté, majd ez a történet használandó vágyreprezentációként, 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 vágyreprezentációjának a különbsége: az *elfojtás történeti jellege*. A radikálisan új freudi szubjektumfogalom nemcsak a tudattalan és tudatos konfliktusos (és voltaképpen történetietlen, 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, a tudattalan kifejeződései.

Minden önartikulációnk szoros kapcsolatban áll az adott kor poézisz-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, önállóbb egyént, aki a történelem folyamán mind határozottabban önmozgó, önteremtő konstrukcióvá válik. A vágyteli lény a maga primer, állandó irányultságaival a különböző történelmi periódusokban eltérő, állandóan alakuló, de egymásra épülő reakciókomplexumok, fantázia-konstrukciók segítségével küzd meg. A korábbi elfojtási sémák, sikeres szublimációs pályák, introjekciós és projekciós minták nem vesznek el, hanem strukturáló, a szelf létalapját alkotó em-

lécekké válnak. Ezek felidézése, amamnézise történik a recepció pillanatában. A *Hamlet* a korai görög változathoz képest jóval későbbi és ezért jóval komplexebb elfojtási stratégia, sokrétegű, önreflektív szelfkonstrukció, a két dráma különbségében „az elfojtás évezredes haladásának összes különbsége érhető tetten”. (Áf. 191.) A *Hamlet*ben a „fantázia elfojtva marad, és létezéséről – akárcsak a neurózis esetében, csak a belőlük kiinduló gátló hatások útján értesülünk.” (Áf. 191.)

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 szemlélte. Az iszonyat helyébe, amelynek őt bosszúra kellett volna serkentenie, az önvád és lelkifurdalás kerül, s ezek azt sugallják, hogy alapjába véve ő maga sem jobb, mint a bűnös, akit büntetnie kell.” (Áf. 191.) Hamlet személyének szelf-szerűségét lényé kettőssége okozza: egyszerre büntető és bűnös, s 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 *megtörténetésévé* 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 miként lehet hatással a nézőre a színpadon látott szenvedés.³² Egy olyan tárgyiasult fantáziadarabról (homlokzatról, előöröm-lehető-

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, Budapest, 1983, 23–252.) című, ugyanebben az időben (1905) készült igen érdekes írásában.

ségről) van a dráma esetében szó, amely a lelki szenvedést átélő hőst úgy jeleníti meg, hogy a néző az identifikáció során gyakorolhatja, átélheti a benne is meglévő hasonló indulatokat, anélkül persze, hogy a tényleges veszélyeket vállalnia kellene.³³ A veszélyek és ezzel együtt a hősök tipizálhatók, attól függően, milyen természetű az a környezet, amelyre a fantáziakonstrukcióban a hős reagál. Freud vallásos drámát, társadalmi drámát és jellemdrámát 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 részvünk és benne örömet találunk”.³⁴ Felhívja azonban Freud a figyelmet arra, hogy „az élvezetnek ez esetben az a feltétele, hogy a néző egyszerűségi neurotikus is legyen, mivel az elfojtott impulzus feltárása és bizonyos mértékig tudatos elismerése csak az ilyen embernek szerezhet 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 huszadik 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*, tehát narratív és szimbolizációs pótlékra van szükségünk, hogy az eredeti indulatot ne kelljen kimondani, s az eredetivel a helyettesítéseinek keresztül lehessen megküzdenni.

³³ Freud ezen gondolatát H. R. Jauss idézett tanulmánya hasznosítja egy hermeneutikai katarziszelmélet kialakításában.

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 vértetéssel 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 anyagyilkosság 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 belül,³⁸ hanem azon kívül is, 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 a szelf tagolódását, konfliktusos szerkezetét, rávilágított arra, hogy a szelf artikulációi, az álom-munka retorikai aktusaiban konstruálódó, úgynevezett 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 mediálól 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, elkerülhetetlenül – a felhalmozódott szelf-tárgyak ellentmondásos közegebe írva – tartalmaz patológiás mozzanatokot, s a neurózis antropológiai sajátossággá, az azonosulás szükséges mozzanatává vált. A *Gemüt* nemcsak dinamikus vágy, hanem önfelbontó erő is.

³⁶ Ilyen például a „Dosztojevszkij és az apagyilkosság” című 1928-as írása (In: Bókay Antal–Erős Ferenc (szerk.) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 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 korábban már idézett kiváló könyvében olvashatjuk.

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

Részletesebb értelmezésben érdemes lenne ezt a kettősséget, az el-
lentmondásos, de végső soron integráló (ödipális) vágyat és a lényege
szerint dezintegratív, sokkal inkább a halál törésében megfogalmazódó
patológiát végigkövetni Shakespeare szövegében. Valóban lehetséges-e
a személy megalapozó vágytermészetének integrálása, vagy ez csak ide-
iglenesen, megalkuvással sikerülhet, olyan pótlékkonstrukciók segítsé-
gével, amelyek csak addig állhatnak fenn, amíg mögéjük, beléjük nem
tekintünk? Vajon hamisítás, mélységes hazugság és önámítás-e a szelf,
vagy hatalmas kulturális eredmény a vágy és a világ találkozásának
pontján? Úgy tűnik, sem Freud, sem Shakespeare nem voltak ebben túl
optimisták. Hamlet ismert „Lenni, vagy nem lenni...” monológja szól
erről. Ez egy kiazmatikus szerkezetű szimbólumot épít fel a *lét-nemlét*,
illetve az *ébredés-álmosság* kettőssével. A lét-nemlét 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 érthető meg.
A nevezetes monológ továbbmegy 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
ébredés ugyanis, Hamlet számára, egyértelműen a külső, tárgyias való-
ság (az élet gubancáról beszél, meg arról hogy „ki túrná a sok szegényt,
csapást, zsarnokságot és nagyképűsködést, lenézett szerelmet, kijátszott
törvényt, a vezetők arcátlanságait”). Az alvás állapotának kiazmatikus
párja viszont a halál (a szelf patológikussága), és ennek poietikus reali-
tása 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:
hogymilyen álmok jönnek a halálban*

⁴⁰ Ez és a következő idézetek Nádasy Ádám fordításai.

Hamlet számára a túlvilág önnön bensőségébe költözött, azaz álommá vált, pszichoanalitikus szempontból: a poetikusan 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 performatívá változtatása pontosan az öngyilkosság tette, vagyis a kiazmus két ága közötti át lépés kapcsán merül fel:

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

Hamlet meglehetősen következetes, korábban Rosenkrantznak mondta, hogy „Istenem, engem bezárhatnának egy dióhéjba, ott is úgy érezném, hogy a végtelenség királya vagyok – ha nem volnának rossz álmaim” (Nádasdy Adám ford. II. 1.). A patológia, illetve a patológikus, a halál felől felépített retorizáltság alapvetően átírja a dráma számos talányos kijelentését. Például kétségtelenül ilyen álomtermészete 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 halálösztön elvének bevezetéséig visszautasított) szükségszerűen önromboló performativitásába átlépni. A patológia felvetésével azonban egyértelmű, hogy Freud – kortársaival 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 örömelven*⁴² című, 1920-as munkájában jelennek

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

⁴² Magyarul: *A halálösztön és az életösztönök*. Múzsák, Budapest, 1991.

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 művét.⁴³ Lacan persze nem irodalomkritikusi szándékkal fordult a *Hamlet*hez, hanem – és ez újra a Goethe–Schlegel–Hegel tradícióhoz köt – egy szelf-elgondolás vázlatának bemutatása, egy antropológiai olvasat felvázolása a célja. Definícióként, egyetlen mondatba sűrítve ez úgy hangzik, hogy „A *Hamlet* című tragédia a vágy tragédiája” (Yale, 39.).⁴⁴ Szelf-létünk sajátos vágykoordináció, 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 narcisztikus 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, 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. A vágykielégítésre épülő ödipális viszony alapvetően a fantázia terméke, a gyász ezzel szemben „publikus és ritualizált aktus”,⁴⁵ de pontosan úgy,

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.

⁴⁴ Lacantól származó idézeteim helyét a továbbiakban a főszövegben adom meg. „Yale,” a *Yale French Studiest*, 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*. Routledge, New York, 1998, 142.

mint 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?” – hiszen „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 narcisztikus alapú anya–gyermek viszonyban a vágy mintegy tükörben artikulálódik egy primer identifikáción keresztül. Ezért a saját szubjektivitás, az adott személy tudattalanja lényegében a Másik vágyának átvétele, átültetése. Az anya a gyermek számára, a gyermek az anya szá-

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

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

mára 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 forduló kettősét a kasztráció aktusa bontja meg, és egy harmadikat épít be narcisztikus kettős rendszerébe. Az ödipális reláció kialakulása azt jelzi, hogy a falloszt valaki más birtokolja, hogy az egymásba forduló vágykettős 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 közvetítődő 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 diskurzusnak (...) mint a Másik helyén nyugvónak a rendszerében van, és felteszi magának a 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 akaratával 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.), benne maradt a Másik vágyában, az utolsó pillanattig 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 Claudiushoz, az őt konstituáló anyai vágy az újraírt ödipális hármásban őt a jelölők mélységes káoszába taszítja, s ezzel minden vágyat értelmetlenné és lehetetlenné tesz. Lacan számára ezért vált kulcsjelenetté az úgynevezett *closet scene*, az

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

anya és fia közötti beszélgetés a királyné magánszobájában.⁴⁹ 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 Poloniust találja el. Lacan végigköveti a történetet,⁵⁰ a Polonius megölése utáni beszélgetést, hogy Hamlet „patetikusan utasítja anyját, hogy ébredjen tudatára, meddig jutott (...) majd Hyperionhoz hasonlítva atyját, „akire minden isten pecsétet nyomott”. És akkor itt van ez a senkiházi „kapcarongykirály”, ez a szenny, ez a dög, ez a „furkó”, és ezzel fetrengsz te a mocskokban! 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 ekkor, a Claudiuszt becsmérő beszéd pillanatában jelenik meg újra apja szelleme (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 pontosan ellenkező értelmű üzenettel zárja beszédét: menj Claudiuszhoz, „hagyd, hogy a nyálas király ágyba hívjon, megcsipkedjen, cicuskámnak nevezzen”. „A megingás pillanatában” – írja Lacan – „megszűnik, elenyészik a követelés – összerosódik 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

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

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

anyád vágyához, nem keveredhetsz bele annak a vágnak a dolgai közé, ugyanakkor azt is mondja, hogy igenis avatkozz bele a vágyba: pusztítsd el a vágy artikulációját, Claudiust! Slavoj Žižek Althusser nevezetes, a posztmodern elméletben jelentős szerepű fogalmát, a szubjektum rejtett, tudattalan erőkre alapuló megszólíttóságának 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 ágenseként, a szimbolikus identifikációként működik, az anya vágya, annak feneketlen „*Che vuoi?*”-ja olyan határt jelöl ki, amelynél minden interpelláció szükségszerűen megbukik.”⁵²

Lacan jelzi azt, hogy Hamlet egészen a záró jelenetig, a halálos sebésülésig 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 mímelt elmebaja, egyfajta létként felvett önpatologizálás, 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; alapvető modalitása egyfajta látás, amely persze különös, álomi látás, hiszen anyja az előbb elemzett jelentben nem látja a Szellemet. Lacan lé-

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

⁵² I. m. 121.

nyeges 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 szerelme, mint Júlia vagy Desdemona. Nem is szerelem, hanem elmúlt szerelem, mégpedig belülről, Hamlet meglátásaiból eredően zárójelbe tett szerelem.⁵³ Ophelia középponti jelentőségű Lacan számára, „Hamlet drámájának egyik legbensőbb eleme” (Yale, 12.), mely mindig „egy vágyott tárgy és sohasem egy vágyó szubjektum”.⁵⁴ Ezért adta fejezetcímül Lacan egyik szemináriumának a következőt: „Az Ophelia-tárgy”. Ophelia és Hamlet viszonya három lépésben alakul ki.⁵⁵ 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 a 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.) Ham-

⁵³ Szempontunkból igen érdekes Elaine Showalter feminista értelmezése Ophelia színpadi és képzőművészeti megjelenítéseiről, különösen a Delacroix litográfiáitól Laurence Olivier Jean Simmons-áig tartó romantikus ábrázolásáról, mely a női melankolikus erotómánia 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 Barzalai: „Lacan on Hamlet: The Man Who Lost the Way of His Desire” In: *Psychoanalysis and Contemporary Thought* vol. 12, 1989, no. 2. 317.

⁵⁵ Itt Shuli Barzalai (i. m.) értelmezését követem. Előtte már John P. Muller is kidőzta Lacan hármas lépéssorát 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.

let 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 amikor a lány vízbe fullad, a 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 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 énbe húzódik vissza, introjektálja, magába olvasztja a tárgyat és azonosul vele, így a szeretetviszonyt nem kell feladni, bár ennek komoly ára van: a személy megformálása folyamatosan a hiány, a gyász keretében történik. Ezt az elveszett tárgyat találja meg Hamlet önmagában Ophelia temetésekor, és ezért, „pontosan a gyász miatt teszi önmagát Hamlet újra férfivá”.⁵⁹ A lacani gyászfogalom 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 a jelölő projekciójára törekszik, megpróbál valamit létrehozni a luk elfedésére. A gyász Lacannál – ugyanúgy, mint Freudnál a neurózis – antropológiai modellé 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

⁵⁷ Barzilai, i. m.: 318.

⁵⁸ In: Sigmund Freud: *Ösztönök és ösztönsorsok*. Freud művei VI. Filum Kiadó, Budapest, 1997, 129–144.

⁵⁹ Lacant idézi Barzilai, i. m.

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

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

éppúgy, mint önök, akikhez beszélek, egy vázát ezen üresség körül készít el a kezével, megteremtí, a mítikus teremtőhöz hasonló módon, *ex nihilo*, egy lukkal kezdve azt.”⁶² A melankólia esetében a jelölő nem tud külső kidolgozást kapni, introjektálódik, visszaprojektálódik az énbe, és narcisztikus 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 halála, „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 újantik 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 valósba, a kifejezhetetlen, szimbolizálhatatlan alapba, a személy magánvalóságába. É 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 a jelölő azonban, „melynek hiánya lehetetlenné teszi, hogy a Másik válaszoljon a kérdésedre, olyan jelölő, amely csak a te saját hússoddal és saját véreddel vásárolható meg, a jelölő, mely lényegében az elfátyolozott falosz”.⁶⁷

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

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

⁶⁴ I. m. 356.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ I. m. 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.)

A darab lényeges jellemzője, hogy át- meg átjárja a gyász. Pontosabban a nem kielégítő gyász. Lacan kimutatja, hogy a dráma egészében hiányzik a halálesemények után a szükséges rituálé, a 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. Igazából Hamlet részeseül majd a darab végén először megfelelő rituáléval végigjárt szertartásban, Fortinbras parancsára. A rituálék viszont – írja Lacan – „a gyász által felnyitott szakadékok (béance) mediálttá változtatják”. (Yale, 40.) „Pontosan úgy, ahogy a szimbolikus regiszterből kizárt újra megjelenik a valóságban, a veszteségből származó, a valóságban képződött luk mozgásba hozza a jelölőt. Ez a luk teret ad a hiányzó jelölő projekciójának, mely elengedhetetlen a Másik struktúrájához. Ez a pozíció egyszerre teszi lehetővé Hamletnek, hogy a cselekvés felé térjen, 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 helyett a dialektikus-tükrös reflexió működik itt, azonosulás és diskurzussá 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 melankolikussága, megtörtsége és a törésből előbújó lényegi bensőség mélysége. Nem véletlen, hogy minden jelentős ödipális dráma voltaképpen krimi, és a megszegett törvény inskripciójának helye az apa, a Másik. A rend csak azáltal létezik, hogy van bűntett, 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 akarát a Másikban. De a Másik vágya a fallosz viszonyában definiálódik, anyja szerelme minden szidalom ellenére is legyőzhetetlenné teszi Claudiuszt, a fallosz birtokosát. Csak halálok sorozata, Ophelia halála, anyja halála, és saját elkerülhetetlen halála az, amely érvényteleníti a falloszt. Lacan ezzel a hamleti felismeréssel zár, Hamlet és Guildenstern szóváltásából:

*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 keresztüli (döntően metonimikus) retorizálásából ered, és Hamlet története voltaképpen a benső, az „önmaga” ilyen szomszédos másikakra történő átcsúsztatásának 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 pillanatokban lefékezve, fixálva, önmagamként ismerek 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 kísérte-tek bújnak elő. Nicolas Abraham *Hamlet*-tanulmánya (és a dráma továbbbírása)⁶⁸ pontosan ezt a tényt teszi a középpontba, s ezzel radikálisan átírja nemcsak a dráma értelmezését, hanem a szelf-fogalom kereteit is.

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

⁶⁸ Abraham ezt a munkáját 1976-ban írta, angolul 1988-ban a *Diacritics* című posztmodern folyóirat 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. Lásd még: Esther Rashkin: „Tools for a New Psychoanalytic Criticism: The Work of Abraham and Torok” In: *Diacritics* vol. 18, no. 4, 31–52.

és Ernest Jones-szal történt analízise után. Az Ödipusz-komplexus tényei és elhárító munkájának tüneti következményei megfelelően lettek diagnosztizálva. Nem így az, ami őket működésképesé és gyümölcsözővé teszi. »Kikezelték-e« Freud díványán Hamletet? Semmi okunk rá, hogy másképpen ítéljük. Amire azonban itt én vállalkozom, sokkal nagyra törőbb. Én a közönséget szeretném »kikúrálni« abból a burkolt neurózisból, amit *Hamlet tragédiája* évszázadokon át rámért.”⁶⁹

Kiindulópontja 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 Helsingőr éjszakája (...), a néző zavart marad.”⁷⁰ Fortinbras a dráma szövetén kívülről érkezett, és jött 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 kísértetként vissza a dráma elején 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 távozunk. Shakespeare e 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 a drámai események sorát. A szelf önkonstrukciójának

⁶⁹ Nicolas Abraham: „Hamlet fantomja avagy a hatodik felvonás, *követvén* az Igazság felvonásközét” In: Ritter Andrea–Erős Ferenc: *A megtalált nyelv*. Új Mandátum, Budapest, 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 névformához, amit Abraham maga is használt.

⁷⁰ I. m. 79.

(későbbi dekonstrukciójának) van egy igen fontos pillanata Hamlet szövegében, és egyáltalán nem véletlenül pontosan a gyász aktusával, állapotával áll kapcsolatban, mintegy a gyászból születik. Az első felvonás második színében a király és királyné megpróbálják Hamletet lebeszélni gyászáról. A királyné szerint „köztudott, hogy meghal, aki él: mulandóságból öröklébe 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.”⁷¹*

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 látszom”-ba, ezzel állítja a személyes külső és a személy önreflexív bensőségének, ön-maga 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 sem; nem intenció, semmiképp sem cselekvés, hanem totális, tiszta, megfoghatatlan melankólia, a modern szelf 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 végrehajthatatlan-

⁷¹ Nádasy Ádám fordítása. Az utolsó két sor az eredetiben: „But I have that within which passes show, these but trappings and suits of woe”

ná teszi a tennivalót („A világ szétesett; átok ül rajtam, mert arra születtem, hogy összerakjam”⁷²). 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 vágytörténetének 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, ahogy a Szellem távozása után monológjában az emlékezetre kötelezi magát, 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 válaszmonológja 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 az az eltökéltség is, amivel azokat, akik őt a szellemhez vezették (Horatio és a két őr), a teljes titoktartásra (azaz emlékezettörlésre) 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

⁷² Nádasy Ádám fordítása. Később emlitem, 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 Nádasyé 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.

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 szűkösön 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 a vágyból fantáziaartikulációkat képez. Az álommunka retorikája persze nem parttalan, leginkább két alapvető mechanizmusa van: a metaforikus és a metonimikus. Freud felfedez azonban egy másik terepet is, 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 topográfiáján belül.”⁷³ 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 keverendő össze az elfojtott visszaté-

⁷³ Abraham, Nicolas: „Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése”, In: Ritter–Erős (szerk.), i. m. 68.

résével. Ellenkezőleg, sokkal valószínűbb, hogy a fantom az alany ösztönelete akadályának formáját ölti.”⁷⁴

A fantom a szelf komponense, egy olyan szelf-tárgy, amely nem elfojtástermészetű, nem libidinális háttérből fakad, nincs saját szubjektív energiája, ereje máshonnan, a szelf szempontjából romboló, megkérdőjelező, külső forrásból származik. Abból pedig, hogy nem elfojtástermészetű, 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 szeretetszemély narcisztikus traumájának, egy valaha volt, libidinális hátterű, erőteljes elfojtásnak az átörökítése, transzgressziója. Nem genetikus (ahogy Freud próbálta a *Totem és tabu*-ban 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 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, 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, transzformálódó 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 mo-

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

dern szelfet.⁷⁵ 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.⁷⁶ 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, amelyben 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.⁷⁷

Derrida is azt javasolja, hogy „mániákusan üldözni kell a kísértetet, exorcizálni egy önmagában ártónak tudott hatalom lehetséges visszatérését”.⁷⁸ 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 egyedül ő nem védtelen a fantommal, a kísértettel szemben. Abraham szempontjából mégiscsak igaza van Albert Ludwignak, akit Walter Benjamin idéz kritikusan, hogy „valaki másnak eszébe

⁷⁵ Más irányból, de hasonló következtetésre, a kizökkenség és a temporalizáltság jelentőségének felismerésére jut Goethe kapcsán Sándorfi Edina is „Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökkenségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténésére utalás alkotja” i. m. 1.

⁷⁶ Derrida, Marx, i. m. 109.

⁷⁷ 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-e, szükségszerű-e az, hogy a darab minden szétfutó, dekonstruktív elemet logikus, érthető összefüggéssé változtasson. Azaz eltüntethetők-e a kísértetek, vagy csak letagadni lehet őket, a tudattalanul örökített tartalom, a bennünk rejlő inskripció vajon nem több-e, nem ömlik-e túl azon, ami önmegértésünkben valaha is rendelkezésünkre áll.

⁷⁸ I. m. 107.

juthatna, hogy egy *Fortinbrast* írjon egy *Hamlet* után”.⁷⁹ 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 lényege⁸⁰ volt. De vajon egy kísértet látható vagy láthatatlan? „Seems, madam? nay it is, I know not »seems« (Látszik, asszonyom? nem, ez van, én nem ismerek látszást)” – mondta Hamlet még a Szellemmel történt találkozás előtt. A kísértet azonban egy furcsa látzás, olyan, aminek léte bizonyos, látszása viszont egyáltalán nem szükségszerű. Horatio, az örök és Hamlet látják, a királyné viszont nem, amikor az Hamletnek újra megjelenik. Hamlet apja mindent látott, azt is, hogy mi történt vele, miközben a kertjében aludt, látta, hogyan halt meg ő maga, s 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.”⁸¹ Ő az, aki mindent lát, maga a látás és a láthatatlanság, aki „mindenekelőtt *minket* lát, a szeme mögül, *rostélyhatás*, néz minket, mielőtt *őt* látnánk, vagy látnánk egyáltalán.”⁸² Derrida elemzésében⁸³ a fantom további tulajdonsága egyrészt a beszédmód színpadiassága és a láttató tűnődés [spéculation spectacularisante – a

⁷⁹ In: Benjamin: A német szomorújáték, i. m. 330.

⁸⁰ 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 munkafogalmára 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 elsajátítás idealizáló ismételtettségéhez, tehát a kísérteties spiritualizálásához köti, mely minden *tekhne*ben munkál” i. m. 108.

⁸¹ Derrida, i. m. 111.

⁸² Uo. (A felemelt sisakrostély kétségtelenül *Hamletre* utal vissza.)

⁸³ 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 fantomfogalma kétséget kizáróan befolyásolta Derrida Marx-könyvének kísértetfogalmát.

spektakuláris spekuláció – mondhatnánk], másrészt a kísértet látogatásainak ismétlődése, ismétlés jellege.

A *Hamlet* Szellemének fantomhatása azonban már Abraham előtt, Goethe *Wilhelm Meister*ében is felmerült. Goethe is jelezte, hogy Hamlet mellett egy másik jelentős, olykor Hamletnél is fontosabbnak tűnő figura is szerepel a történetben: Hamlet apjának szelleme. Érdekes, ahogy Wilhelm társulata a színházi megjelenítés feladatával küzd: 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 a 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 két színházbarát is – az előadás után – pontosan ezt a jellemzőjét, a képre való hasonlatosságot emeli ki. Bonyolítja a helyzetet a többi szereplő eltérő Szellem-recepciója: 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 igazából sosem látott képet lát a norvég királlyal vívott párbaj idején viselt páncélban megjelent apáról – melyet azonban a történelem szempontjából reprezentatív megjelenésként kell számon tartani, hisz az nem más, mint voltaképpen epitáfium, egy inskripció. Vannak tehát olyan archetipikus eszmények, amelyek nem rögzíthetők a különösség szintjén, mert lényegi üzenetük olyan súlyú, hogy túlnő minden lehetséges tárgyi megjelenítésen. A Goethe-regényben a Szellem a fátyol otthagyasával és a fátyol szélén olvasható felirat-

tal 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, melyet a szellem a közönségre gyakorol. Míg Wilhelm Hamlet-alakítása „bámulatot” vált ki a közönség körében, a Szellem „általános borzadást” kelt: a Szellem fenséges. Valószínűnek tartom, hogy pontosan ezt az utóbbi, az allegorizálódó, elcsúszó szimbólumélményt említi Goethe abban a korábban már idézett szövegben, amikor bizonyos képeket „kétszeresen gonosz, szimbolikus-misztikus szörnyeknek”⁸⁴ nevez.

Kétségtelen, hogy „az allegorikus forma (...) tisztán mechanikusnak hat, olyan absztrakciónak, amelynek eredeti jelentése még »árnyékképénél«, az allegorikusan megjelenített dolognál is illékonyabb; olyan nem anyagi alakzat, mely egy minden szubsztanciát nélkülöző, pusztán fantomot reprezentál.”⁸⁵ De Man e mondata kapcsán beszél aztán Derrida az „amnézikus memóriáról, az »emlékezz rám« és a titok miatt »felejts el engem« kettőséről”.⁸⁶ 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 őskép, 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, szimbolikusan gondolta el a benne rejtőző szelfet. Lacan a vágy esszencialitása, „logocentrizmusa” helyett úgy olvasta a *Hamletet*, mint az elcsúsztatott, átjátszott, me-

⁸⁴ Goethe: *Antik és modern i. m.* 735.

⁸⁵ Paul de Man: „A temporalitás retorikája”. (Ford.: Beck András) In: Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor, Pécs, 1996, 11.

⁸⁶ Jacques Derrida: *Mémoires Paul de Man számára.* József Könyvek, Budapest, 1998, 100–101.

tonimizált 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 kulcsszerepű. 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-katakretisztikus képe valami rég elrejtettnek, egy transzgenerációs titoknak. Éppen emiatt Abraham számára a *Hamlet* nem oldható meg abban a szövegkeretben, amely 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 válik kísértetté, és hogy nincs még eddig nem érzékelt, de most útjára induló titok. Freud kimutatta, hogy a kultúra 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 halálöszton makacs ismétlődésével működő, materiális inskripciókkal, melyek felülírnak minden narratívalehetőséget, koherens vágyat és azok metaforikus-szimbolikus vagy éppen metonimikus megvalósítását? Létezik-e „performatív értelmezés, olyan értelmezés mely átalakítja azt, amit értelmez”,⁸⁷ vagy láthatatlanul és kivédhetetlenül áldozatai vagyunk a háttérben működő retorikai mechanizmusoknak? Marx a XI. Feuerbach-tézisben állította a cselekvés és történet lehetőségét, azt, hogy „A filozófusok a világot különbözőképpen értelmezték, a feladat az, hogy megváltoztassuk”.⁸⁸ A fantom azonban, éppúgy, mint a halálöszton, akkor is a történet lehetőségének radikális visszavonása, ha maga kisebb történetekből áll. Ezek a történetek ugyanis destruktív, dekonstruktív tárgydarabok, ismétlésbe zárt monotonáiak, amelyek éppúgy változatlanul térnek vissza, mint legmakacsabb és legjjesztőbb kísérteteink.

⁸⁷ Derrida, i. m. 60.

⁸⁸ Karl Marx: *Tézisek Feuerbachról*. MEM 3. köt. Kossuth K., Budapest, 1960. 10. Marx gondolatát Derrida nyomán idézem, de a fantom szempontjából másféle, talán el-
lentétes irányban viszem tovább.