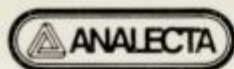


P 12
ANALECTA

JACQUES LACAN

HAMLET





Zoja Skušek-Močnik
GLEDALIŠČE KOT OBLIKA
SPEKTAKELSKÉ FUNKCIJE

Slavoj Žižek
HEGEL IN OZNAČEVALEC

Braco Rotar
GOVOREČE FIGURE

Rastko Močnik
MESEČEVO ZLATO

Mladen Dolar
STRUKTURA
FAŠISTIČNEGA GOSPOSTVA

Rado Riha
FILOZOFIJA V ZNANOSTI

Valentin Kalan
TUKIDIDES, LOGOS
ZGODOVINE IN RAZREDNI BOJ

Zbornik
GOSPOSTVO, VZGOJA, ANALIZA

Menad Miščević
JEZIK KOT DEJAVNOST

Jure Mikuž
PODOBA ROKE

Slavoj Žižek
FILOZOFIJA SKOZI
PSIHOANALIZO

Sigmund Freud
DVE ANALIZI

Zbornik
HITCHCOCK

Rado Riha, Slavoj Žižek
PROBLEMI TEORIJE FETIŠIZMA

Zbornik
OD GALILEJA DO PLATONA

HAMLET

JACQUES LACAN

HAMLET

Traduzione di Jacques-Alain Miller

ATELIER



ANALECTA

TEJMAH

Ena izmed Metod
DIFERENCIALNE KUT ORLIK
DIFERENCIALNE FUNKCIJE

Novi Zbirki
NEDEL IN ODRACEVALEC

Ena izmed
ODRACEVALEC

Ena izmed
NEDEL IN ODRACEVALEC

Ena izmed
STRUKTURNA
FUNKCIONALNA ODREDAVA

Ena izmed
VARNOSTI V ZNANOSTI

Ena izmed
TEORIJA LOGOS
ZAKONOV IN ZAKONOV

Ena izmed
ODREDAVA, VARNOSTI, ANALIZA

Ena izmed
JEDNE KOT DELAVNOST

Ena izmed
ODREDAVA

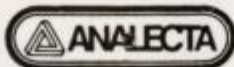
Ena izmed
VARNOSTI IN ZNANOSTI
ODREDAVA

Ena izmed
ODREDAVA

Ena izmed
ODREDAVA

Ena izmed, Nova Zbirka
PROBLEMI TEORIJE KONTINUA

Ena izmed
ODREDAVA IN ZNANOSTI



JACQUES LACAN

HAMLET

Tekst je uredil Jacques-Alain Miller

LJUBLJANA 1988

Zbirka ANALECTA

Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo

Ureja uredniški odbor: Miran Božovič, Mladen Dolar, Rado Riha, Slavoj Žižek (predsednik)

Izredna številka revije *Problemi*

Izdajatelj *Problemov*: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Za *Probleme*: odgovorni urednik in v. d. glavnega urednika Slavoj Žižek

Slika na naslovnici: John Everett Millais, *Ofelija*

Tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1200

Cena: 8000 din

Izdajo knjige je sofinancirala Kulturna skupnost Slovenije.

Sedem Lacanovih predavanj o *Hamletu* je vzetih iz njegovega seminarja *Zelja in njena interpretacija* (1958—1959). Tekst je v izvirniku izšel v reviji *Ornicar?* 24/1981, 25/1982, 26—27/1983. Posamezna predavanja so prevedli: Marjan Šimenc (I), Jelica Šumič-Riha (II), Stojan Pelko (III, IV), Slavoj Žižek (V), Mladen Dolar (VI), Miran Božovič (VII).

Redakcija prevoda: Miran Božovič in Slavoj Žižek.

Šola Sigmunda Freuda dovoljuje *Hamlet* kot priročnik slušateljem tečajev prve in druge stopnje, vendar na prvi stopnji ne priporoča branja brez ustreznega učiteljevega komentarja.

DISPOZICIJA

Hamlet in Ojdip.

Vedel je, da je mrtev.

Zločin, da eksistiramo.

Strukturalno analizo sanj pacienta Elle Sharp sem prignal dovolj daleč, da sem vam zadnjič lahko podal dvojno pravilo treh.

Opozarjam vas na tisto, kar se nahaja desno spodaj — veliki I, namreč idealna, prvotna identifikacija, identifikacija z materjo. Opazili boste, da sem v enačbi, ki se nanaša na jermenčke sandal njegove sestre, na to mesto vpisal zgolj x. Ta x je, se razume, falos. Pomembno pa je mesto, na katerem je — mesto I-ja.

Kajti kaj hoče ta subjekt? Kot nauk že od nekdanj uči, subjekt skuša ohraniti falos matere. Zanika, zavrača kastracijo Drugega, kar izraža rekoč, da noče izgubiti svoje dame. Včasih postavi Ello Sharpe na mesto idealiziranega falosa, in o tem jo opozori s pokašljevanjem, preden vstopi v prostor — da bi odstranila sledove.

Morda bomo letos glede idealiziranega falosa imeli priložnost, da se vrnemo k Lewisu Carollu, in videli boste, da dve znameniti Alici, *Alice in Wonderland* in *Journey in the Looking Glass*, oblikujeta veliko pesnitev faličnih preobrazb. Že sedaj jih lahko začnete po malem prebirati. A sedaj nam bo prišlo prav nekaj drugega.

V tistem, kar sem vam povedal o pacientu Elle Sharpe in kar zadeva njegovo umeščenost glede na falos, sem poudaril opozicijo med biti in imeti. Opozoril sem vas, da se mu je zastavljalo vprašanje biti, vprašanje *biti ali ne biti* falos, in da bi moral biti falos, ne da bi ga imel — s tem opredeljujem žensko pozicijo. In gotovo vam je prišlo na misel tisto, kar se sicer vsiljuje ob celoti tega zapažanja, gotovo so vam na misel prišle besede *to be or not to be*. Ta formula, ki nam poda značilnost Hamletovega položaja, je malone postala burka. Ne ostaja pa nič manj enigmatična in če se trudimo, da bi jo doumeli, nas privede k eni najizvirnejših tem Freudove misli.

Freud je Hamleta dejansko takoj postavil na položaj, enakovreden ojdipski temi.

Ojdipov kompleks v njegovem delu nastopi s prvo izdajo *Traumdeutung* leta 1900 — nedvomno je Freud Ojdipa že pred tem imel v mislih kot mesto, kjer se v čisti obliki organizira pozicija želje; to vemo iz njegovih pisem, toda ta niso bila namenjena objavi. Od te prve izdaje se pojavljajo opazke o *Hamletu* — nahajajo se v opombi, brez sprememb pa bodo prešle v glavni tekst v letih 1910—1914.

Hamleta so se po Freudu pogosto lotevali. Prvi je bil Jones. Tudi Ella Sharpe se je poskusila na njem in zagovarjala stvari, ki niso nezanimive; Shakespearjeva praksa je bila v središču njenega foriranja.

No, jaz pa se ga lotevam, ker mislim, da bom z analizo *Hamleta* utrdil našo razdelavo kompleksa kastracije in zapopadel, kako se artikulira v konkretnem naše izkušnje.

1

Kaj nam je Freud skušal povedati, ko je pritegnil *Hamleta*? Njegova opažanja zaslužijo, da jih preberemo na začetku naše raziskave. Za vas jim bom v grobem umestil.

Freud je pravkar prvič govoril o Ojdipovem kompleksu in ni odveč povedati, kdaj ga vpelje — vpelje ga ob sanjah o smrti oseb, ki so nam drage. Gre torej za ene od teh sanj, ki sem jih bil izbral, ker so najbolj preproste in so nam omogočile — tega se gotovo spomnite —, da smo ilustrirali razmerje subjekta z njegovim nezavednim.

Na naši shemi sta predstavljena dva nivoja superponiranih intersubjektivnosti. Na nivo pozicije subjekta smo umestili *on ni vedel*, kolikor oče, ki ga sanjalec evocira kot nezavednega, uteleša prav subjektovo nezavedno. Za kakšni nezavedni subjekt gre? — za subjekt njegove ojdipske želje, za subjekt njegove želje smrti, naperjene proti očetu. Želja, da bi se spoznal, to je nekdo drugi, ki je naklonjen temu tu, ki nad svojega očeta kliče tolažilno smrt. Nezavedno, ki je tisto subjekta, kar zadeva njegovo ojdipsko željo, je tu prezentificirano v podobi sanj, v obliki tega, da oče ne ve — on ne ve, absurdno pravijo sanje, da je mrtev. Tu se tekst sanj

ustavi. Cesar subjekt ne formulira, a kar fantazmatskemu očetu ne uide, to je v skladu z njegovo željo, kar Freud restituira, ko nam reče, da se tu nahaja označevalec, ki ga moramo obravnavati kot potlačen.

Drugo naše veliko tragično del, pravi Freud, Shakespearjev Hamlet, korenini v istih tleh kot Kralj Ojdip. Toda popolnoma drugačna uporaba iste snovi priča, kakšne so spremembe v intelektualnem življenju teh obdobj, in kako je napredovala potlačitev v čustvenem življenju — beseda čustveno je približna. V Ojdipu se želje otroka pojavijo in so realizirane kot v sanjah.

Dejansko je Freud zelo vztrajal na dejstvu, da so ojdipske sanje nekakšni poganjki nezavednih želja, ki se vselej znova pojavijo, in Ojdipa je vselej imel — govorim o Sofoklovem Ojdipu, o grški tragediji — za fabuliranje tistega, kar vznikne od teh želja.

V Hamletu so potlačene prav te otrokove želje, in tako kot pri nevrozah za njihovo eksistenco zvemo šele iz njihovega učinkovanja. Nenavadno je, da je drama vselej imela znaten vpliv, pa se vendar nikdar niso mogli sporazumeti glede značaja njenega junaka. Delo je zgrajeno na Hamletovih oklevanjih, ali naj izpolni maščevanje, za katerega je zadolžen. Tekst ne pove, kateri so razlogi in motivi za ta oklevanja.

Tega ni uspelo odkriti niti številnim poskusom razlage. Po Goetheju — ta koncepcija je prevladujoča še danes — Hamlet predstavlja človeka, katerega dejavnost obvladuje pretirani razvoj mišljenja, katerega sila delovanja je paralizirana: boleha za bledico mišljenja. Drugi menijo, da je poet skušal predstaviti bolehn, neodločni in nevrastenični karakter. Toda iz vsebine dela vidimo, da Hamlet ni nesposoben za delovanje. Dvakrat deluje, najprej v nasilnem izbruhu strasti, ko ubija človeka, ki prisluškuje za tapeto.

Veste, da gre za Polonija, in da ga Hamlet ubije med pogovorom s svojo materjo, ki nikakor ni odločilen, kajti v tem delu ni nikdar nič odločilno — razen zaključka, kjer se v nekaj trenutkih v obliki trupel nakopičijo vsa vozlišča dejanja, ki so bila do tedaj odlagana.

Potem premišljeno in premeteno, ko s popolno ravnodušnostjo renesančnega princa izroči dva dvorjana — gre za Rozenkranca in Gildensterna, ki sta nekakšna lažna prijatelja — smrti, ki je bila namenjena njemu. Kaj ga ovira pri izpolnitvi naloge, ki mu jo je bil naložil duh njegovega očeta?

Treba je priznati, da je to narava Hamletove naloge. Hamlet lahko deluje, ne more pa se maščevati človeku, ki je odstranil očeta in zavzel njegovo mesto poleg matere. Dejansko je to nekaj groznega, nekaj, kar bi ga moralo gnati v maščevanje, toda le-to je nado-meščeno z očitki, s skrupuli vesti. V zavestne termine sem prevedel tisto, kar v junakovi duši ostaja nezavedno.

S tem tako pravilnim, tako uravnoveženim, s tem tako jasnim prvim izrazom Freudovega uvida moramo povezati vse, kar se nam ponuja kot pregled ali kot detajl. Videli boste, da bodo včasih precej oddaljeni od Freuda, da pa se bomo trudili, da bi Hamleta vselej obdržali na mestu, kamor ga je on postavil.

Avtorji, ki so prišli za Freudom, so se od njega odkimali, da bi pospeševali analitične raziskave. Pozornost so raznoliko usmerili na mesta, na katera včasih naletimo v *Hamletu*, vendar na škodo strogosti, s katero je Freud od vsega začetka umestil vprašanje.

Dejansko, pri Freudu je vse umeščeno — in to je najslabše izkoriščena, najmanj izprašana stran njegovih zapažanj — na nivo *skrupulov vesti*. Gre torej za konstrukcijo, za zavestni izraz tistega, kar v duši junaka ostaja nezavedno. Iz tega izhaja — tako se mi zdi —, da se lahko upravičeno vprašamo, kako je to artikulirano v nezavednem.

Mi sledite? Gotovo je, da se simptomalne tvorbe kot so skrupuli vesti ne nahajajo v nezavednem. Če so torej zavestni, če so nastali s posredovanjem obrambe, se je gotovo upravičeno spraševati o tem, kar jim ustreza v nezavednem.

Dokončal bom tisti malo, kar je še ostalo od razdelka iz *Traumdeutung*. Freudu ni bilo treba dosti časa, da je postavil tisto, kar je vsekakor bil prvi most preko brezna, ki ga predstavlja *Hamlet*. Vse do njega je bil *Hamlet* popolna literarna uganka. To ne pomeni, da ni več — toda obstajal je ta most. Obstajajo še druge uganke — *Mizantrop* je že ena, ki je istega kova.

Averzija do spolnega akta se ujema s tem simptomom. Ta odpor se je pri pesniku vedno bolj krepil, vse do svojega popolnega izraza v Timonu Atenskem.

Ta del sem prebral do konca, kajti v teh dveh vrsticah je odprl pot tistim, ki so nato skušali celotno Shakespearovo delo organizirati okrog tistega, kar naj bi bila avtorjeva osebna potlačitev. Prav to je dejansko poskušala Ella Sharpe, kot je razvidno iz njenega *Hamleta*, objavljenega po njeni smrti med njenimi *Unfinished*

papers, ki pa je najprej izšel v *International Journal*. Rekli bi, da je Ella Sharpe skušala podati shemo razvoja Shakespearovega dela v njegovi celoti. Poskus je gotovo nepremišljen, z metodološkega stališča vsekakor zasluži kritiko, vse to pa ne izključuje, da ni dejansko našla kaj veljavnega.

Georg Brandes je opozoril, da je Shakespeare *Hamleta* napisal takoj po smrti svojega očeta leta 1601. Če lahko priznamo, da so bili v tem trenutku vtisi iz otroštva, ki so se nanašali na pokojnika, še posebej živi — od drugod vemo, da se je Shakespearov zgodaj umrli sin imenoval Hamlet —, potem se mi ne zdi, da je poet v svojem delu izrazil le svoja občutja.

Končajmo s tem ta odlomek, ki nam je pokazal, kako Freud s tistim, kar samo nakaže, pušča daleč za sabo stvari, s katerimi so se ukvarjali pozneje.

2

Sedaj bi se želel lotiti problema tako, kot to lahko naredimo, izhajajoč iz dejstev, ki sem jih letos pred vami proizvedel.

Ta dejstva omogočajo, da bolj sintetično in prodorno zberemo različna gibalna tistega, kar se dogaja v *Hamletu*. Na nek način poenostavljajo množstvo instanc, na katere pogosto naletimo v analitičnih razlagah in ki se zaradi njih ob le-teh zdi, kot da gre za nekakšen reprint. Kakršnakoli že so zapažanja, pogosto opazimo, da uporabljajo opozicijo nezavednega in obrambe, jaza in onega, in k temu dodajo še instanco nadjaza, ne da bi kadarkoli poenotili ta hkrati različna gledišča — od tod nejasnosti in preobremenjenosti, zaradi katerih so ta dela za nas v naši izkušnji neuporabna.

Tu skušamo dojeti vodila, ki nam bodo omogočila razporediti različne etape psihičnih aparatov, ki nam jih je dal Freud, ob upoštevanju dejstva, da se semantično le delno superponirajo. Normalnega delovanja teh različnih instrumentov se ne da doseči z dodajanjem enih k drugim. Kar se nas tiče, jih bomo vnesli v širši okvir, ki ga skušamo proizvesti, tako da bomo vedeli, kaj počnemo z vsakim od teh nivojev referenc, ko jih uporabljamo.

Začnimo torej črkovati to veliko *Hamletovo* dramo.

Naj je Freudov tekst priklical še toliko stvari, je vendarle potrebno, da vas spomnim, za kaj gre.

Gre za delo, ki se začne malo po smrti nekega kralja, ki je bil, kot pravi njegov sin Hamlet, sijajen kralj, ideal tako kralja

kot očeta, in ki je skrivnostno umrl. Verzija, ki je bila podana o njegovi smrti, pravi, da ga je kača pičila v sadovnjaku, v tistem *orchard*, ki je bil predmet analitičnih interpretacij. Hamletova mati je nato zelo hitro, nekaj mesecev po kraljevi smrti, poročila svojega svaka Klavdija. Klavdij je deležen vse mržnje glavnega junaka, ki jo motivira rivalskost, ki jo ta čuti do njega, ker mu je bil odvzet prestol, pa tudi vse tisto, kar sluti o škandalozni naravi te nadomestitve.

Oče se torej pojavi kot *ghost*, prikazen, da bi sinu razodel okoliščine svoje smrti, ki je pravzaprav bila atentat. V njegovo uho — tudi ta del teksta je pritegoval analitike — so mu namreč med spanjem vlili strupa, ki je skrivnostno imenovan *hebona*. To je nekakšna skovanka, za katero ne vem, če se najde še v kakem drugem tekstu. Za ekvivalent dajejo sorodno besedo, s katero se navadno prevaja, zobnik. Gotovo je, da ta atentat preko ušesa nikakor ne bi zadovoljil toksikologa, in tudi sicer predstavlja za analitika material, ki ga je moč različno interpretirati.

Če izhajamo iz členitve, ki smo jo uveljavili, takoj nekaj opazimo. Uporabimo te ključe. Izdelali smo jih ob prav posebnih priložnostih, a to ne izključuje, da ne bi bili uporabni tudi kdaj drugič. To je eden od najjasnejših psihoanalitičnih podukov — partikularno je tisto, kar ima najbolj univerzalno veljavo.

Tisto, kar smo pokazali z *ni vedel, da je mrtev*, nevednost Drugega, to je gotovo temeljna poteza. To je celo, nas uči nauk, eden od preobratov v otroški duši, trenutek, ko otrok, ki je do tedaj verjel, da starši poznajo vse njegove misli, spozna, da ni nič od tega res. *Njegove misli*, to je gotovo izraz, ki bi nas moral navajati k veliki previdnosti, kajti tako jih imenujemo mi. Ker subjekt živi, so zanj *njegove misli* vse, kar je, in njegovi starši poznajo vse, kar je, vključno z njegovimi najneznatnejšimi notranjimi dogajanjem. Zato je pomemben trenutek, ko odkrije, da Drugi ne more vedeti. Obstaja korelacija med tem *ne vedeti* pri Drugem in konstitucijo nezavednega. Na nek način je eno hrbtna stran drugega. V Hamletovi tragediji bomo skušali razviti to koncepcijo subjektive zgodovine.

Ali se lahko strinjamo s Freudovo opazko, da *Hamlet*, moderna fabulativnost, na oder postavi ljudi, ki so v primerjavo s postavo starih (des *anciens*) na nek način ubogi degeneriranci? Opraviti imamo s stilom devetnajstega stoletja. Georg Brandes ni ob tem kar tako citiran. In nikdar ne bomo zvedeli, čeprav je to možno,

ali je Freud v tem obdobju poznal Nietzscheja. Ali nam mora ta referenca na moderne zadoščati? Zakaj naj bi moderni bili bolj nevrotični kot stari? Tu gre gotovo za *petitio principii* — slabo gre zato, ker gre slabo. Poskusimo prodreti malo globlje. Pred sabo imamo umetnino. S pomočjo aparata, ki smo ga izoblikovali, bomo skušali razložiti njene sloje.

Prvi sloj. Tu oče zelo dobro ve, da je mrtev — kot je bila želja tistega, ki je hotel zasesti njegovo mesto, namreč Klavdij, njegov brat. Toda sam zločin je skrit pred svetom scene. To je bistveno, brez tega drame ne bi moglo biti.

Jones je to izpostavil v svojem članku *The death of Hamlet's father* — v prvotni sagi očeta res ubije njegov brat, z izgovorom, ki zadeva kraljeve odnose z ženo, toda to vsi vedo, umor se zgodi pred vsemi. V *Hamletu* je stvar nasprotno skrita, vendar jo — to je pomembno — oče pozna in jo razkrije. *There needs no ghost, my lord*. Freud je večkrat citiral Horacijev repliko, ki predstavlja pregovor — *Ne potrebujemo prikazni, moj gospod*, ne potrebujemo prikazni, da bi nam to povedala. In dejansko gre za ojdipsko temo, to nam je, nam, že dolgo znano. Toda v konstrukciji *Hamletovega* zapleta tega še ne moremo vedeti, in zelo značilno je, da je oče tisti, ki ve in to pove.

To je prva razlika v vlaknih glede na temeljno zasnovo Ojdipove tragedije. Kajti Ojdip, on ne ve. In ko izve, se drama sproži in gre vse do njegovega samokaznovanja. Ojdipov zločin je narejen v nezavednem, tu pa je ojdipski zločin veden. Kdo ga pozna? Drugi, tisti, ki je njegova žrtev in ki se pojavi, da bi ga dal subjektu v vednost.

Zdaj vidite, katero pot smo ubrali. Naša metoda je v primerjavi homolognih vlaken strukture na obeh stopnjah, na stopnji Ojdipa in na stopnji Hamleta. To je klasična metoda; nanaša se na artikulirano celoto. Ta metoda je neizogibna, ko gre za označevalec, kajti artikulacija, to neprestano poudarjam, je konsubstancialna označevalcu — o artikulaciji lahko govorimo le, ker obstaja označevalec. Brez označevalca je na svetu le kontinuirano ali diskontinuirano, ni pa artikulacije.

Predpostavljamo torej, da če je ena nota lestvice v eni izmed obeh dram pod nasprotnim znamenjem kot v drugi, se prizvede korelativna modifikacija. Te korelacije nas morajo pripeljati do kavzalnosti, ki zanjo gre. Tako bi lahko na uporaben način zbrali gibala označevalca in jih zapisali na kvazialgebraičen način.

Na zgornjem nivoju, na mestu *ni vedel*, vstavimo *vedel je, da je mrtev*. Mrtev je bil, kot je bila želja morilca, ki ga je potisnila v grob, želja njegovega brata, katerega razmerje z junakom drame bomo obravnavali.

Vselej se nekoliko prenagljuje vržejo v superpozicijo identifikacij. Priznati je treba, to je že tradicionalno — najprikladnejši koncepti so najslabše razdelani; in Bog ve, česa vse se ne počenja z identifikacijo. Reče se torej, da je Klavdij oblika Hamleta, da je Klavdij izpolnil Hamletovo željo. To je prehitro rečeno, kajti ko skušamo umestiti Hamletov položaj glede na to željo, opazimo, da moramo vplesti skrupule vesti. Prav tu je nekaj, kar je v Hamletovo razmerje s Klavdijem vpeljalo globoko ambivalenco. Klavdij je njegov rival, vendar je to rivalstvo izjemno — ta rival je naredil tisto, česar si sam ni upal. Upošteva te okoliščine — ne vem, kaj jih tako prikriva — je treba postaviti opredelitev.

Skrupuli vesti, pravijo. Ali pravilno ocenjujejo tisto, kar se vsiljuje Hamletu? Vsi občutki ga ženejo, naj nastopi proti očetovemu morilcu — občutek uzurpacije, nekaj so mu odvzeli — občutek rivalstva — občutek maščevanja. Še več, dobil je izrecen ukaz svojega nadvse občudovanega očeta. Gotovo, vse govori v prid delovanju. A on ne deluje.

Tu se začneja problem. Napredujmo oboroženi z največjo preprostostjo. Vselej nas pogubi to, da razrešitve vprašanja nadomestimo z izgotovljenimi rešitvami. Freud nam pravi, da gre tu za zavestno predstavitev nečesa, kar se torej mora artikulirati v nezavednem. V nezavednem skušamo umestiti tisto, kar neka želja pomeni. Torej, recimo s Freudom, da je v Hamletovi želji nekaj narobe. In pojdimo po naši poti. Kajti za sedaj se še nismo premaknili z mesta.

3

Ker smo govorili o Hamletovi želji, moramo umestiti — in to analitikom ni ušlo — tisto, kar je za nas duša, temeljni kamen želje, namreč objekt.

Kateri je zavestni objekt Hamletove želje. O tem nam avtor ničesar ne prikriva. V delu imamo nekakšen barometer Hamletovega položaja v razmerju do želje; zelo očitno je podan z osebo Ofelije.

Ofelija je ena najbolj fascinantnih stvaritev, ki se je kdaj ponudila človeški domišljiji. Drama ženskega objekta, ki se je pojavila na začetku neke civilizacije s Heleno, je bržčas pripeljana do svojega

vrha z Ofelijino nesrečo. Veste, da so se je nato večkrat lotili pesniki in slikarji, vsaj v predrafaelitskem obdobju, ki nam je zapustilo dovršene slike, na katerih najdemo same besede shakespearjanskega opisa Ofelije, kako jo v njeni obleki nese v vodnem toku, kamor je zdrsnila v svoji norosti — njen samomor je namreč dvoumen.

Freud nam naznači, da je v delu korelativno s tragedijo izražena strahota ženskosti kot take. Hamlet da pred Ofelijinimi očmi odigrati vse možne degradacije, skvarjenja, ki so povezana s samim življenjem ženske, kolikor se pusti zavesti v dejanja, ki počasi iz nje naredijo mater. V imenu tega deklico odbije na najbolj sarkastičen, krut način.

Bodite pozorni na to, da smo se mimogrede soočili z divjim psihoanalitikom. Polonij, Ofelijin oče, je na to takoj pokazal — če je Hamlet melanholičen, je zato, ker piše ljubezenska pisma njegovi hčeri, njej pa je Polonij, kot je očetova dolžnost, ukazal, naj ostro odgovori. Drugače rečeno, naš Hamlet je bolan od ljubezni.

Karikaturna oseba Polonij nastopa zato, da nam priskrbi ironično spremeljavo k tistemu, kar se od poenostavitve vselej ponuja zunanji interpretaciji dogodkov. Stvari se strukturirajo malo drugače, o tem nihče ne dvomi. Gre predvsem za odnos Hamleta do česa? — predvsem do dejanja. Obsežna sprememba njegove spolne pozicije je seveda pomembna, toda artikulirati jo moramo drugače.

Gre za to, da mora narediti neko dejanje; vsa Hamletova pozicija je odvisna od tega. Skozi vse delo se izraža ta temeljna pozicija, ki se ji v angleščini reče z besedo, ki je v angleščini dosti pogosteje uporabljena kot v francoščini, *procrastination*, odlaganje na jutri.

Za to namreč gre. Vsakič, ko se pojavi priložnost, da bi izvršil dejanje, ga Hamlet odloži na pozneje. Kaj to pomeni? In kaj Hamleta na koncu pripravi, da naredi ta korak. Da bi to izvedel, se moramo najprej vprašati, kaj pomeni dejanje, ki mu je naloženo.

Konec koncev nima to dejanje ničesar opraviti z ojdipskim dejanjem, z uporomo proti očetu, v smislu, v katerem je v psihizmu kreativno. Hamletovo dejanje ni Ojdipovo, kolikor Ojdipovo dejanje podpira njegovo življenje in ga naredi za junaka, kakršen je pred svojim padcem, koliko ničesar ne ve. Hamlet pa je od vsega začetka kriv za to, da biva. Zanj je neznosno, da biva. Težava, zločin, da eksistira, se mu postavlja z izrazi, ki so njegovi, namreč s tem *to be or not to be*, ki ga nepreklicno angažira v biti, kot Hamlet zelo dobro artikulira.

Natanko zato, ker je tu ojdipska drama odprta na začetku in ne na koncu, se Hamletu postavlja izbira med biti in ne biti. Toda s tem ali . . . ali . . . potrdi, da je vsekakor ujet v označevalno verigo. V vsakem primeru je žrtev te izbire.

Navedel bom prevod Letournenja, ki se mi zdi najboljši.

Biti, ne biti: to je tu vprašanje: je li bolj plemenito, da trpiš v duhu strelice vse nasprotno usode ali z orožjem greš nad morje zla in ga končaš z odporom. Umreti: spati; nič več; in reči, da končamo s spanjem si srčno bol in tisočero udarcev, ki dediščina so mesu, to je smoter, ki ga bilo od srca bi želeti.

Mislím, da te besede niso napisane, da bi ostali ravnodušni. — *Umreti, spati, spati: nemara sanjati: da, tu je kleč; to, kakšne sanje bi prišle nam v spanju, ko se otresemo teh zemskih spon . . .**

*This mortal coil, to pravzaprav ni ovoj***, to je torzija tistega, kar je ovito okrog nas (. . .)

Katera je Hamletova težava, težava, ki jo izraža s svojim *to be or not . . .?* Težave povzročá srečanje z mestom, ki ga je zasedlo tisto, kar mu je povedal njegov oče. Njegov oče pa mu je kot prikazen povedal, da ga je smrt presenetila v *cvetju njegovih grehov*. Gre za soočenje z mestom, ki so ga zasedli grehi Drugega, neplačani grehi. Tisti, ki ve, ja za razliko od Ojdipa tisti, ki ni plačal zločina eksistence. Posledice za naslednjo generacijo niso lahke. Ojdipova sinova mislita le na to, kako bosta pobila drug drugega z vso močjo in željenim prepričanjem. S Hamletom je drugače. Hamlet dolga ne more niti sam plačati niti ga ne more pustiti neporavnane. Na koncu koncev mora poskrbeti, da bo dolg poravnán. Toda v okoliščinah, v katerih se je znašel, udarec preči njega samega. Če na koncu zadane storilca, ga zadane z orožjem, ki je njega zadelo do smrti.

Oče in sin, eden in drugi, oba vesta. Natanko ta skupnost tistih, ki so spregledali, je za Hamleta vir težav pri privzetju njegovega dejanja. Na kakšen način bi lahko pristopil k dejanju in izpolnil, kar mora biti izpolnjeno? Kateri ovinki omogočijo to dejanje, ki je samo na sebi nemogoče, prav kolikor Drugi ve? Ti ovinki, ta način, to nas mora zanimati; oni nas bodo poučili. To je pravi problem, ki ga moramo danes vpeljati.

Hamletu uspe izvršiti svoje dejanje. Toda ne pozabimo, da — čeprav na koncu Klavdij pade zadet — gre vendarle za ponesrečeno

* navajamo po prevodu Otona Zupančiča.

** Letourneur ga prevaja z »enveloppe mortall«.

početje. Hamlet zadane svoj udarec šele ko je že povzročil nekaj žrtev, ko je že šel preko trupla svojega prijatelja, svojega tovariša Laerta, potem ko se je njegova mati pomotoma zastrupila, in ne preden je bil tudi sam smrtno zadet.

Ce je dejanje dejansko dokončano, če se v zadnjem trenutku zgodi rektifikacija želje, ki dejanje omogoči, na kakšen način se je to zgodilo? V tem je ključ. In tu je vzrok, da to genialno delo ni bilo nikdar nadomeščeno z drugim, bolje narejenim.

Kaj so te velike mitske teme, na katerih se v toku let preizkušajo poetske stvaritve, drugega kot velike aproksimacije, prek katerih poeti vstopajo v subjektivnost, v psihologijo. Brez dvomnosti trdim — in s tem skušam slediti Freudu — da poetske stvaritve prej zasnavljajo psihološke kot pa jih odražajo.

Hamlet pripoveduje, kako nekaj postane ekvivalentno tistemu, kar je manjkalo — kar je manjkalo zaradi samega začetnega položaja, kolikor je različen od Ojdipovega — namreč kastraciji. Potek dela sledi difuzni dispoziciji, oklevajočemu razvoju, v cik-caku, ki je počasna in posredna priprava neizogibne kastracije. In v meri, v kateri je ta na koncu realizirana, da Hamlet izbruhniti zadnjemu dejanju, v katerem podleže.

In kot zmeraj se pojavi Fortimbras, pripravljen, da pospravi dediščino.

4. marca 1959

II

DISPOZICIJA

(konec)

Jonesov popis.

Hamlet in igralci.

Mreža želje.

Potek igre.

Slika, ki jo je treba naslikati.

O *Hamletu* ne govorimo tu po naključju, četudi sem vam dejal, da sem ga sem vpeljal s formulo *biti ali ne biti*, ki se mi je vsilila v zvezi s sanjami Elle Sharp.

Tu gre za to, da vrnemo funkciji želje njen smisel v analitični interpretaciji. To ne bi smelo biti pretežko, kolikor — upam, da sem vam omogočil, da to začutite — odlikuje tragedijo Hamleta, danskega kraljeviča, to, da je tragedija želje.

Ne da bi mogli biti popolnoma prepričani, a na podlagi najbolj strogih primerjav lahko rečemo, da so *Hamleta* prvič igrali v Londonu v zimski sezoni l. 1601. Prva izdaja in-quatros — piratska izdaja, ki seveda ni nastala pod avtorjevim nadzorom, ampak na podlagi tistega, čemur so rekli *prompt-books*, knjižic, ki so jih uporabljali šepetalci — ni bila znana do l. 1823, ko jim je prišel v roke eden tistih izdelanih primerkov, ki so jih bržkone nosili s seboj na predstave. Izdaja in-folio je začela izhajati šele po Shakespearovi smrti, l. 1623, pred veliko izdajo, v kateri je igra razdeljena na dejanja. V resnici ne verjamejo, da je Shakespeare mislil razdeliti svoje igre na pet dejanj. Kot vidite, imajo te literarnozgodovinske poteze svojo težo.

Pozimi l. 1601, torej dve leti pred smrtjo kraljice Elizabete, ki je gotovo ni bilo mogoče napovedati, a jo je vendarle bilo mogoče zaslutiti, saj je bil tisto leto usmrčen grof Essex, njen ljubimec. Deviški kraljici se je posrečilo uresničiti dolga leta miru, ki so bila glede na iztek obdobja, ki je bilo v zgodovini Anglije, tako kot v veliko drugih dežel, obdobje kaosa, občudovanja vredna. V ta kaos se bo Anglija hitro vrnila s puritansko revolucijo. Skratka, l. 1601 se že napoveduje nekaj, kar lomi, kot pravi neki avtor, kristalni čar Elizabetine vladavine. Z Jakobom I se bo ton popolnoma spre-

menil. V tem oziru bi lahko rekli, da *Hamlet* podvaja dramo tega šiva dveh obdobj iz pesnikovega življenja.

Teh opornih točk nismo priklicali brez razloga. Nismo edini, ki so poskušali *Hamleta* ponovno umestiti v njegov kontekst, a tega, kar sem vam povedal, ni po mojem mnenju doslej poudaril še noben analitični avtor. Pa vendar so to nekakšna prva dejstva, ki imajo svojo težo.

Zaradi *Hamleta* sem prebral veliko tistega, kar so napisali analitiki, pa tudi drugi, sicer pa se na najboljše med njimi navezujejo tudi analitiki. To nas pelje daleč stran, tako da lahko od časa do časa celo malo zahtevamo, kar ima tudi svoj čar. Problem pa je v tem, da zberemo bistveno.

1

Resnici na ljubo nas analitični avtorji ne bodo ravno razsvetlili. In čim bolj so vztrajni, tem bolj se jim oddaljuje koherentnost teksta.

To velja po mojem tudi za našo Ello Sharp, ki ji pripisujem velik pomen. S svojim člankom, ki je resda *unfinished*, me je zelo razočarala. Popolnoma se ujema s težnjo, ki ji sledi analitična teorija danes. Shakespearovo delo je po njenem mnenju podrejeno neznanskemu ciklotimičnemu nihanju, na eni strani so vzpenjajoča se dela, o katerih bi lahko rekli, da so optimistična, v katerih je agresivnost obrnjena navzven, na drugi strani pa dela iz padajoče faze, v katerih se agresivnost obrača proti junaku ali pesniku. Ne verjamem, da je v tem kaj, kar bi bilo popolnoma veljavno.

Začeli bomo z Jonesovim člankom, ki je bil objavljen l. 1920 v *Journal of American Psychology* pod naslovom *The Oedipe Complex: An explanation of Hamlet mystery / Ojdipski kompleks kot pojasnilo Hamletove skrivnosti*. Podnaslov: *A study on motive / Studija motivacije*. Ta članek je mejnik in spomenik, torej bi ga morali prebrati. Danes ni lahko priti do njega. Naj vas še opozorim, da je Jones v mali novi izdaji dodal nekaj dopolnil.

Dejansko pa je vse napisal že Freud na svoje sijajne pol strani. Tu so nakazani celo vidiki, zlasti Shakespearovo razmerje do problema, ki se mu je zastavljal, namreč pomen ženskega objekta, in Freud pri tem ne pozabi izrabiti priložnosti, da v tej zvezi omeni *Timona Atenskega*.

Jones v svojem velikem dokumentacijskem slogu, ki je značilen za njegove spise — pri njem najdemo zanesljivost, širino dokumentiranja, ki močno odlikuje njegove prispevke — povzema tisto, čemur upravičeno pravi Hamletova skrivnost.

Obstajata le dve možnosti — ali ste si na jasnem glede razsežnosti, ki jo je dobilo to vprašanje, ali pa si niste na jasnem. Če si niste na jasnem, vam ne bom obnavljal Jonesovega članka, pač pa se sami seznanite z njim. Rekel bom samo, da ni v množici spisov o *Hamletu* ničesar, kar bi bilo mogoče primerjati z njim. Še bolj neverjetna pa je izredna raznolikost interpretacij *Hamleta*. Najbolj protislovne interpretacije so sledile druga drugi, valovile so skozi zgodovino in s tem utemeljile problem vseh problemov — namreč, zakaj si sploh vsi tako zagrizeno prizadevajo razumeti kaj o *Hamletu*?

Te interpretacije pridejo do najbolj nenavadnih, najbolj nekoherentnih rezultatov. Vse mogoče so o tem že rekli in če gremo do skrajnosti, je *Popular Science Monthly*, ki je bržkone nekakšna bolj ali manj poljudna medicinska publikacija, l. 1860 objavila članek z naslovom *Impediment of adipose*, v katerem z izgovorom, da na koncu igre zvemo, da je Hamlet debel in kratke sape, na dolgo in široko razpredajo o njegovi *adipozi*.

Neki Winting je l. 1881 odkril, da je bil Hamlet ženska, preoblečena v moškega, in da je bil njen cilj zapeljati Horacija in da je zato, da bi osvojila njegovo srce, spredla vso zgodbo. To je zelo ljubka domislica in ne moremo reči, da je za nas brez odmeva, še zlasti, ker je Hamletovo razmerje z ljudmi njegovega lastnega spola tesno prepleteno s problemom te drame.

Vrnimo se k resnim rečem in se skupaj z Jonesom spomnimo, da so se prizadevanja kritike koncentrirala okoli dveh pobočij. Kadar sta dve pobočji, obstaja zmerom še tretje — v nasprotju s tistim, kar mislijo, tretji sploh ni tako izključen — in očitno je prav to pobočje tisto, ki je zanimivo.

A tudi obe pobočji nimata nepomembnih zagovornikov.

Na prvem pobočju so tisti, ki so se ukvarjali s Hamletovo psihologijo. Jasno je, da jim moramo dati v naši presoji prednost. Tu sta predvsem Goethe in Coleridge, ki je v svojih *Lectures on Shakespeare* zagovarjal zelo značilno stališče in o katerem menim, da bi se mu moral Jones morda malo bolj posvetiti. Nenavadno je, da

je Jones izredno obširno komentiral predvsem tisto, kar je bilo napisano v nemščini, kar je obsežno, celo dolgovezno.

Goethe in Coleridge ne zagovarjata istega stališča. Njuni stališči pa sta si vseeno zelo podobni, in sicer po tem, da poudarjata duhovni lik Hamletove osebnosti.

V grobem bi lahko rekli, da je za Goetheja Hamlet dejanje, ki ga paralizira misel — teza, ki je imela potem dolgo zgodovino. Spomnili so se, in to ne neupravičeno, da je Hamlet nekaj časa živel v Wittenbergu. Hamleta so torej spremenili v intelektualca, katerega problem je posledica tega, da je pretirano obiskoval to zgledno središče nekega določenega sloga izobraževanja nemške studentovske mladine. Hamlet je mož, ki vidi vse elemente, vso zapletenost življenjske igre in to poznavanje paralizira njegovo delovanje. To pa je goethejevski problem v pravem pomenu besede, ki je močno odmeval predvsem zaradi časa in zapeljivosti Goethejevega sloga in osebnosti.

Coleridge pa v dolgem odlomku, ki vam ga ne utegnem prebrati, na dolgo in široko razpreda v isti smeri, le da je njegov slog veliko manj sociološki, veliko bolj psihološki. V njem je nekaj, kar daje po mojem mnenju sok tej konceptiji — moram vam priznati, pravi Coleridge, da tudi sam občutim nekaj podobnega. To se pri njem riše kot psihastenični značaj, nemožnost odločitve za eno pot oziroma potem, ko si že stopil na to pot, vztrajati na njej do konca. Coleridge se v tem — kot mimogrede pove — prepozna in v tem ni edini. Podobno opazko najdemo pri Coleridgeovem kvazisodobniku, Hazlittu, ki ga Jones sploh ne omenja, neupravičeno, ker je o tej zadevi napisal zelo zanimive reči.

Coleridge pove še, da so to tragedijo tolikokrat premlevali, da o njej ne moremo pisati kritike, tako kot ne moremo opisati svojega lastnega obraza. Prav te vrstice se mi zdijo izredno pomembne.

Na drugem pobočju si avtorji prizadevajo poudariti neko zunanjo težavo. Ta pristop je zastavila skupina nemških kritikov, najpomembnejša med njimi pa sta Klein in Werder, ki sta pisala ob koncu devetnajstega stoletja v Berlinu.

Njim gre predvsem za to, da opozorijo na zunanje vzroke, ki so otežili Hamletovo nalogo. Težava naj bi bila v tem, kako prepričati dansko ljudstvo o Klavdijevi krivdi, krivdi njihovega kralja. To ne vzdrži kritike. Ze prvo branje teksta kaže, da se Hamletu

nikdar ne zastavlja takšen problem, da nikdar ne podvomi o načelu svojega dejanja. So odlomki, v katerih zmerja samega sebe kot strahopetca, kot mevžo, kjer iz obupa besni, ker se ne more odločiti, a pri tem nikdar ne podvomi o veljavnosti svojega dejanja. Sicer pa je nekdo, po imenu Loning, ki ga Jones zelo cenil, ravno v tistem času razpravljal o Kleinovi in Werderjevi teoriji, in to na zelo odločen način, kar je Jones cenil.

Seveda bi lahko omenil bolj pretanjene verzije s tega pobočja, a te razprave niso ne vem kako pomembne, presegla jih je vpeljava tretjega gledišča, ki ga razloči Jones, analitičnega gledišča. Ne bodite nestrpni zaradi tega dolgega uvoda, nujen je zato, da bi dobili ozadje, na katerem se zastavlja Hamletov problem.

Četudi subjekt niti za hip ne dvomi o tem, da mora izvršiti nalogo, pa se mu ta naloga, zaradi razloga, ki ga ne pozna, upira. Razlog je treba potemtakem iskati v sami nalogi in ne v subjektu, kakor tudi ne v tistem, kar se dogaja zunaj. To je v celoti vzeto zelo zanesljiv način, ki nas mora poučiti o metodi, s katero Jones vpelje analitični pristop.

Predstava, da je naloga konfliktna, da vsebuje notranje protislovje, nikakor ni nova. Cela vrsta avtorjev, med njimi Loning, če verjamemo citatom, ki jih navaja Jones, ni čakala na psihoanalizo, da bi dojeli problematičnost te naloge. Dolgo pred analizo — in Jones to zelo lepo pokaže — so psihologi že opozorili na raznolikost, mnogoterost, protislovje, lažno konsistentnost razlogov, ki jih navaja Hamlet zato, da bi lahko odlašal, iz tega pa so sklepali na nadstrukturno, racionalizirano, racionalizirajočo naravo teh motivov. Ne da bi artikulirali temeljno težavo kot nezavedno v pravem pomenu besede, so jo vseeno razumeli kot globljo težavo, ki je subjekt do neke določene mere ne obvlada, ki mu ni popolnoma jasna, ki je ne dojame.

Poslej se postavlja vprašanje o naravi te težave. In bog ve, da nemški avtorji, zlasti v obdobju razcveta hegllovstva, niso pozabili opozoriti na celo vrsto registrov. V nezavedne vzgibe vpeljejo vzvišene motive, ki so po svoji naravi zelo abstraktni in implicirajo moralo, državo, absolutno vedenje. In Jones se je lepo ponorčeval iz vsega tega. Temeljni motiv, ki onemogoča Hamletovo dejanje seveda ne more biti nekaj takega kot — Ali imam pravico to narediti? Razlog mora biti, pravi Jones, veliko bolj radikalen, konkreten.

Lahko vidite previdnost in spretnost Jonesovega postopka, čigar članki so imeli zelo veliko vlogo pri tem, da se je sam pojem nezavednega uveljavil pri zelo širokem intelektualnem občinstvu. Sicer pa je to obdobje, v katerem je začelo analitično gledališče prodirati v Ameriko. Jones je prav tisto leto objavil oceno Freudove teorije sanj in tudi sam Freud je objavil svoj članek o *Izvoru in razvoju psihoanalize*, napisan kar v angleščini, če se prav spomnim, saj gre za znamenita predavanja na Clark University.

Kako nadaljuje Jones, da bi pokazal ojdipski pomen *Hamletove* drame? V resnici gre tako daleč, kot je v tistem času mogoče iti — poudari predvsem mitično strukturo *Hamleta*. Smo se mar res znebili vse te navlake, da se lahko nasmehnemo, ko vpelje Telefona, Amfiona, Mojzesa, Faraona, Zoroastra, Jezusa, Heroda? Z vsem tem nam postreže in sprevod se konča z avtorjema, ki sta napisala proti l. 1900 *Hamlet in Iran*, v katerem sta mit o Hamletu navezala na iransko legendo o Kiru, o katerem prav tako veliko razpravlja neki drug avtor v publikaciji, ki ni več dostopna.

Vse to omogoči Jonesu, da opraviči tale sklep: *Tako pridemo do tega navideznega paradoksa, da tako pesnika kakor tudi občinstvo globoko presunejo občutki, ki so posledica konflikta, katerega vira se ne zavedata. Nista prebujena, ne vesta, za kaj gre.*

Pri tem je konec koncev poučno to, da je prvi analitični korak transformacija psihološke reference. A na kakšen način? Ne tako, da se navezuje na globljo psihologijo, ampak tako, da implicira neko mitično ureditev, ki naj bi imela isti pomen za vsa človeška bitja.

Potrebno je seveda še nekaj več, saj *Hamlet* vendarle ni isto kot *Legenda o Kiru*, zgodbe o Asiriju in Kambizi, niti zgodbe o Perseju in njegovem očetu Akriziju. To je nekaj drugega.

2

Da o tem, kaj je *Hamlet*, konec koncev nimate nobene predstave, je krivo to — mislim, da to lahko rečem iz lastne izkušnje — ker ga v francoščini ni mogoče igrati. Nikdar nisem videl dobrega *Hamleta* v francoščini — tudi igralca ne, ki bi dobro igral *Hamleta*, ne prevoda, ki bi ga bilo mogoče poslušati.

To je tekst, zaradi katerega bi se človek vrgel na tla, grizel, se valjal po tleh, tega si ni mogoče predstavljati. Ni verza, ni replike, ki v angleščini ne bi imela prebojne moči, silovitosti, ki nas ne bi vsak trenutek presunila. Mislijo, da je napisano včeraj, da pred tremi stoletji niso znali tako pisati.

V Angliji, se pravi tam, kjer dramo igrajo v njenem jeziku, je predstava *Hamleta* zmerom dogodek. Vsekakor je dogodek — navsezadnje ni mogoče meriti psihološke napetosti občinstva, razen morda po blagajni —, za igralce. Igrati *Hamleta* pomeni za angleškega igralca krono njegove kariere, zato v poslovilni predstavi, ko naj bi se umaknil s častmi, nastopi v *Hamletu*, četudi igra samo prvega grobarja.

Zanimivo pa je še nekaj, namreč to, da konec koncev angleški igralec, kadar igra *Hamleta*, igra dobro. Vsi ga igrajo dobro.

Se bolj nenavadno pa je to, da govorijo o takem ali drugačnem *Hamletu*. *Hamletov* je toliko kot velikih igralcev. Se vedno govorijo o Garrickovem, Keanovem *Hamletu* itn.

Seveda ni isto igrati *Hamleta* in biti prizadet kot gledalec ali kot kritik, a zato ne gre nič manj za isto. Odgovoril bom s tezo, da *Hamlet* nastopa prav kot tisti okvir, v katerega bi vas rad tu vpe-ljal, kot okvir, v katerega se umešča želja. Prav zato, ker je ta kraj tako izjemno dobro artikuliran, se lahko v njem vsak prepozna in najde. Drama *Hamlet* je nekakšen aparat, mreža, mreža za ptiče, v kateri se artikulira človekova želja, in to prav v tistih koordinatah, ki nam jih odkrije Freud, namreč v *Ojdipu* in v kastraciji.

A to predpostavlja, da ne gre zgolj za drugačno izdajo večnega konflikta med junakom in očetom, tiranom, dobrim in zlim očetom. Tu so pomembne predvsem netipične poteze konflikta. Temeljno strukturo večne legende, ki jo odkrivamo že od davnine, je Shakespeare predelal tako, da je pokazal ne le to, da se želja polasti človeka, ampak tudi to, da jo mora človek najti, in to v lastno škodo in z velikimi mukami. In v zadnji instanci jo najde le v dejanju, ki se dovrši le, ker je smrtno.

Zdaj pa si iz te perspektive поблиže pogledjmo potek drame. Spričo zmešnjave, v katero so se zapletli komentariji, je nujno, da se vrnemo k tekstu. Videli bomo, da njegova kompozicija ne bega desno in levo, da ne niha.

3

Kot veste, se prvo dejanje začne z zamenjavo straže na terasi *Elsinora*. To je eden najbolj sijajnih začetkov pri Shakespearu.

Do zamenjave pride opolnoči. Presenetljivo je, da tisti, ki pridejo, vprašajo *Kdo je?*, ko bi moralo biti ravno narobe. In res je vse, kar se dogaja, nenormalno. Pri vseh vlada tesnoba zaradi nečesa,

kar pričakujejo. In na to, kar pričakujejo, ni treba čakati več kot štirideset verzov. Ura bije, ko se prikaže duh. In brž ko se prikaže, se začne gibanje odvijati zelo naglo, vendar z nenavadnimi zastoji.

Takoj po prizoru, v katerem nastopita kralj in kraljica in v katerem kralj reče, da je čas, da prenehamo žalovati — jočemo lahko z enim očesom, z drugim pa se smejemo — Hamlet pokaže svoj odpor do materine prezgodnje nove poroke z nekom, ki ga vrhu tega sploh ni mogoče primerjati z očetom.

Slišali bomo Hamleta, kako poveljuje svojega očeta kot bitje, o katerem pravi, da se zdi, kot da so ga vsi bogovi zaznamovali s svojim pečatom, da bi pokazali, do kod seže človekova popolnost. Že v prvem prizoru uporabi take besede. Obuja občutke, ki mu jih zbujata materino vedenje, to je znameniti dialog s Horatiom — *Varčnost, Horatio, varčnost! Dala je sedmina topla mrzlo jed za svatbo.*

Takoj nato nastopita dva lika, Ofelija in Polonij, povod za to pa je majhna graja, ki jo Laert — izredno pomemben lik, ki so mu hoteli pripisati neko določeno vlogo nasproti Hamletu tudi v mitičnem poteku zgodbe, seveda, popolnoma upravičeno — naslovi na Ofelijo, ki je mlado dekle, v katero je bil Hamlet, to sam pove, zaljubljen, in ki jo zdaj, v stanju, v kakršnem je, zavrne z veliko sarkazma. Polonij in Laert zapored tej nesrečnici pridigata previdnost in jo opominjata, naj ne zaupa temu Hamletu.

Sledi četrti prizor, v katerem se Hamlet, ki ga spremlja Horatio, sreča z duhom svojega očeta. Pokaže se, da mu ne manjka strasti in poguma, saj se ne obotavlja slediti prikazni v kot, v katerega ga zvleče, in spustiti se z njo v grozljivi dialog.

Poudarjam, da sam duh opozarja na grozo. Hamletu ne more razkriti grozotnosti in strahotnosti kraja, v katerem živi, ne tega, kar trpi, ker tega ne bi moglo prenesti njegovo smrtno telo. In da mu napotilo, ukaz — naj zaustavi — na katerikoli že način — škandal kraljičine razuzdanosti, pri tem pa naj ne v svojih mislih ne v svojih dejanjih nasproti materi ne pade v kakršnekoli že skrajnosti.

Avtorji so veliko govorili o temačnem ozadju navodil, ki jih je duh dal Hamletu, da se mora v razmerju do matere varovati samega sebe. Vendar pa se mi zdi, da niso povedali, da je od začetka bistveno tole vprašanje, *Kaj storiti?*, če upoštevamo obtožbe, ki so bile formalno izrečene proti morilcu. Kajti tu oče razodene Hamletu, da ga je ubil Klavdij.

Vendar pa navodilo, ki ga da *ghost*, ni samo navodilo. Ze tu postavi v ospredje, in to kot tako, materino željo. K temu se bomo še vrnili.

Drugo dejanje pokaže tisto, čemur bi lahko rekli organizacija nadzora okoli Hamleta. Tu imamo podrom — kar je zelo zabavno, saj pokaže podvojenost skupine Polonij, Laert, Ofelija nasproti skupini Hamlet, Klavdij, kraljica, z navodili, ki jih da Polonij, prvi minister, za nadzorovanje njegovega sina, ki je odšel v Pariz. Tu imamo opraviti z biserčkom, ki bi ga lahko uvrstili v zvrst večnih resnic policije, na čemer pa mi ni treba vztrajati.

Nato nastopita — njun prihod je že napovedan v prvem dejanju — Gildenstern in Rozenkranc, ki nista preprosto bleda lika, kot ponavadi mislijo, pač pa sta nekdanja Hamletova prijatelja. Hamlet jima ne zaupa, se iz njiju norčuje, ju smeši, zavaja in se z njima zapleta v zelo premeteno igro skrito za videzom norosti — videli bomo še, kaj pomeni ta norost ali domnevna norost. Pa vendar se v nekem trenutku skliče na njuno staro, nekdanje prijateljstvo, in to v iskrenem tonu, ki bi ga bilo treba ustrezno presoditi, če bi imeli čas. A to stori, ne da bi jima zaupal, ne da bi za trenutek opustil svojo zvijačo, igro, pa vendar jima v nekem določenem trenutku govori v tem tonu. Rozenkranc in Gildenstern sta kraljevi orodji, ki sta prišla zato, da bi zanj poizvedovala, in prav to začuti Hamlet in ju spodbuja, da mu to priznata. *Ali niso po vaju poslali? Ali sta prišla iz lastnega nagiba?* Oba sta že do te mere zmedena, tako da eden od njiju vpraša drugega — *Kaj naj mu rečeva?* A to mine. Kajti vse se ves čas dogaja tako, da ni nikdar prekoračen neki določen zid in da se nikdar ne sprosti napetost situacije, ki se od enega konca do drugega bistveno prikazuje kot zamotana.

Rozenkranc in Gildenstern vpeljeta nato igralce, ki sta jih srečala na poti in ki jih Hamlet pozna. Hamlet se je zmerom zanimal za gledališče in sprejme jih na zelo pomenljiv način. Zato da bi izpričali svoj talent, naj bi prebrali in interpretirali drobce iz tragedije o koncu Troje. Pred seboj imamo zelo lep prizor, v katerem vidimo Pira, ko dvigne bodalo proti Priamu in ga tam zadrži —

*So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.*

Tako stoji Pir kot tiran na sliki, kot neodločen med delom in voljo, nič ne stori.

Tu se našemu Hamletu porodi ideja, da uporabi igralce v tistem, kar bo jedro tretjega dejanja in čemur Angleži pravijo, s stereotipnim izrazom, *play scene*, igra v igri. Hamlet jo napove v sklepu svojega monologa, ki je v celoti napisan v blankverzih, ki mu kot udarci cimbal dajejo rimo —

The play's the thing

Wherein I'll catch the conscience of the king

V tej dolgi tiradi lahko začutimo silovitost Hamletovih čustev in obtožb, ki jih naslovi na samega sebe.

Am I a coward?

Who calls me villain? breaks my pate across?

Plucks off my beard, and blows it in my face?

Tweaks me by the nose? gives me the lie in the throat

As deep as to the lungs? who does me this?

Ha!

— *Sem strahopetec? Kdo pita me s capinom, kdo me bije, puli brado in mi jo piha v lice, me ščiplje v nos in mi očita laž naravnost v brk? Kedo mi dela to? Ha!*

Tu imamo splošni slog te igre, ki zahteva, da se valjaš po tleh. Takoj nato govori o svojem očimu-

Swounds, I should take it: for it cannot be

But I am pigeon-liver'd and lack gall

To make oppression bitter, or ere this

I should have fatted all the region kites

With this slawe's offal.

O teh kites smo govorili v zvezi s *Spomini Leonarda da Vincija*. Mislim, da so to vrsta orlov. Gre za očima, ki naj bi ga tu kot žrtev ponudili kanjam. Tu se začne vrsta žalitev —

Bloody, bawldy villain!

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain

— *Krvavi, hotni lopov! Okrutni, izdajalski, sladni, vražji lopov!*

A ti kriki, te žalitve letijo tako nanj samega kakor na tistega, ki mu jih pripisuje kontekst. To je vrhunec drugega dejanja.

Kaj motivira njegovo besnenje? To, da je videl igralca, ki je jokal, ko je opisoval žalostno Hekubino usodo, pred katero Priam z zlobnim ugodjem razseka na koščke njenega Priama, moža — mislim, da je *mincing* ista beseda kakor *émincer* v francoščini.

To, da igralca prižene do skrajne ginjenosti fikcija, ki ga v ničemer ne zadeva, sproži pri Hamletu obup, ker ne občuti nič podobnega v svoji situaciji, ki je vendarle resnična. A to ga napelje

tudi na stratagem tiste *play scene*. Kot da bi ga uročilo ozračje, nenadoma vidi, kako bi lahko igro izrabil.

Kaj ga k temu žene? Prav gotovo gre tu za racionalno motivacijo — prelisičiti zavest kralja, to se pravi, z igro, v katero bi vstavil nekaj sprememb, pripraviti kralja do tega, da se izda. In res se bo zgodilo tako. Kralj ne bo mogel zdržati do konca. Tako natančno mu prikažejo zločin, ki ga je zagrešil, s Hamletovimi komentarji, da nenadoma zahteva *Luči! Luči!* in odide z velikim hrupom.

Nisem prvi, ki se je v analitičnem obzorju, ki je naše, vprašal, kakšno funkcijo ima *play scene*. Rank je to storil pred menoj v knjigi, ki je bila objavljena l. 1919. Nedvomno nam ta prizor zastavlja problem, kolikor presega svojo funkcijsko vlogo v artikulaciji igre in Rank razkrije v zvezi s tem vse poteze, ki kažejo, da je že v sami strukturi gledanja igre nekaj, kar evocira otrokova prva opazovanja občevanja staršev.

O tej Rankovi poziciji ne bom rekel, da nima teže, da je celo napačna. Mislim pa, da je nepopolna in da jo je treba umestiti v celoten kontekst Hamletovih dejanj, kadar poskuša proizvesti to razsežnost, ki sem jo nekje imenoval preoblečena resnica. *Play scene* ni pomembna samo kot učinkovit stratagem, pač pa ponazarja fiksijsko strukturo resnice. To pa je tisto, kar potrebuje Hamlet zato, da bi se znova znašel. Na tem je nekaj, in Rank se je dotaknil prave točke, saj tudi gre za njegovo lastno orientacijo glede nanj samega.

Tretje dejanje se konča šele, ko se nadaljevanje *play scene* pokaže v tej obliki — Hamleta hitro pokličejo k materi, ki ne more več zdržati, to so ravno njene besede, ki jih uporabi, *Speak no more*. Na poti v materine sobane Hamlet vidi Klavdija, ki svoje dejanje vsaj obžaluje, če se zanj že ne kesa, in priča smo prizoru, ki so ga poimenovali molitev skesanega. Ta mož, ki se je ujel prav v mreže sadov svojega zločina, se z ne vem kakšno molitvijo obrne k bogu, da bi mu dal moč, da se iz nje osvobodi.

Hamletova priložnost za maščevanje je tu. A tu se ustavi — če bi ga ubil zdaj, mar ne bi šel v nebo, njegov oče pa je tožil, da trpi neznanske muke v ne vem kakšnem peklu ali vicah?

Tu je ves tisti *to be or not to be*. Skrbi ga Klavdijev večni *to be* in ravno zaradi tega ne potegne meča iz nožnice. Problem tega *to be* je navzoč povsod v tej drami. To, kar je doletelo očeta, ga je za zmerom okamnilo v trenutku, v katerem je bil ujet; pod račune njegovega življenja je potegnjena črta, tako da ostaja enak

vsoti svojih zločinov. Tudi to je tisto, pred čemer se Hamlet zaustavi. Samomor ni nekaj preprostega. Ne da bi sanjali o onostranstvu, pa drži, da je preminulo bitje identično vsemu tistemu, kar je artikuliralo z diskurzom svojega življenja. *To be* ostaja večer. S čem se sooča Hamlet, če ne s svojim *to be*, s to usodo, da je čisto preprosto orodje drame, tisti prek katerega se sprožajo strasti, tisti, ki čisto tako kot Eteokles in Polineikos v zločinu nadaljuje tisto, kar je oče dovršil v kastraciji.

Vrnimo se h Klavdiju. Hamlet zelo jasno pojasni, da bi ga rad presenetil v čezmernosti njegovih ugodij, drugače rečeno, v njegovem razmerju s tisto, ki je kraljica. Ključna točka je materina želja.

Prizor s Hamletom in materjo, ta prizor, v katerem ji Hamlet kaže zrcalo tega, kar je, je ena najbolj nenavadnih stvari. Ta sin nedvomno ima rad svojo mater, tako kot ima mati njega rada — to nam je povedano — onstran vsakega izražanja, in spodbuja jo k temu, da pretrga vezi s tistim, čemur pravi ta *prekleta pošast* privade; — ta pošast, privada, ki požira vso zavest o naših dejanjih, ta demon navade pa je tudi angel, ker se zavzema tudi za dobra dejanja. Začni se osvobajati. Ne spi več — vse to nam pove s čudovito krutostjo — s Klavdijem in videla boš, da ti bo poslej vedno lažje.

V drami sta dve repliki, ki se mi zdita bistveni. Nisem še veliko govoril o ubogi Ofeliji. V nekem trenutku med *play scene*, Ofelija čestita Hamletu, da je zelo dobro komentiral igro — *You are as good as a chorus, my Lord*. In on odvrne — *I could interpret between you and your lover, If I could see the puppets dallying*.

Ravno tako v prizoru z materjo, ko se prikaže duh, samo zanj, pravi —

O, step between her and her fightign soul.

Conceit in weakest bodies strongest works.

Speak to her, Hamlet.

O, stopi mednjo in nje burno dušo, pravi duhu. *Conceit* je eno-umen. *Conceit* nenehno nastopa v drami in to prav v zvezi s tistim, kar je duša. *Conceit* je prav *conceitti*, tisto, kar sodi v stil, v preciozni stil. *Conceit deluje najmočnejše v utrujenem telesu*. Govori z njo, Hamlet.

Ta vmes, *between her and her*, prav sem bi moral Hamlet stopiti, se vključiti, poseči. To je za nas pomembno, ker je to naše

delo. *Conceit in weakest bodies strongest works* — ta poziv se naslavlja na analitika.

Še enkrat se Hamlet ukloni in zapusti mater z besedami — *Naj te boža, naj te poljublja ogabno na lica, naj ti toplja s prsti vrat.* Zapusti svojo mater, dobesedno pusti, da zdrсне, da se prepusti svoji želji.

Tako se torej konča tretje dejanje, le da je imel vmes Polonij to smolo, da se je za zaveso premaknil in ga je Hamlet prebodel z mečem.

Pridemo torej do četrtega dejanja, ki se začne dokaj lepo. Hamlet je skrnil truplo in na začetku gre sploh za lov za truplom, ki Hamleta, kot se zdi, zelo zabava. Zavpije — *Skrij se, lisjak, in vsi za njim!* In končno jim zaluča — *Ampak zares, če ga ne najdete še ta mesec, ga zavohate, kadar pojedete po stopnicah na galerijo.*

Tu je še pomembna replika, h kateri se bomo še vrnil — *The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing* — *Truplo je pri kralju, a kralja ni pri truplu! Kralj je neka stvar.* To je del Hamletovega shizofrenega govora, v katerem pa je tudi kaj, kot bomo videli v nadaljevanju, kar bi bilo treba interpretirati.

V tem dejanju se zgodi veliko, hitro — Hamleta pošljejo v Anglijo, vrne se prej, preden bi imel čas, da se obrne — vemo zakaj, odkril je spletko, da ga pošiljajo v smrt — Ofelija je vmes znorela, recimo, zaradi očetove smrti in morda še zaradi česa drugega — Laert je razkačen, zakuhal je malo godljo, kralj je podžigal njegovo razkačenost, ko mu je povedal, da je krivec Hamlet, vendar da tega ne sme nikomur povedati, ker je preveč priljubljen, da je mogoče zadevo urediti na tihem, v nepoštenem dvoboju, v katerem bo Hamlet umrl.

Zadnji prizor dejanja je prizor na pokopališču. V ušesih imate skoraj vse osupljive besede, ki jih izrečeta osebi, ki kopljeta grob za Ofelijo. Z vsako besedo vržeta ven lobanjo in eno ujame Hamlet, ki se spusti v pogovor.

Ker sem govoril o igralcih — odkar gledališki garderoberji pomnijo, še ni bilo Hamleta in prvega grobarja, ki si ne bi bila odkrito sovražna. Prvi grobar ni mogel nikdar prenesti tona, v katerem mu je govoril Hamlet — drobna poteza, na katero bi veljalo mimogrede opozoriti in ki nam kaže, do kod sega moč razmerij, uprizorjenih v tej drami.

Po tej dolgi in siloviti pripravi nastopi peto dejanje, v katerem nenadoma pride do besede tisto nekaj, za kar gre, tisto nekaj, kar

je izčrpano, nedokončano, nedovršljivo, kar je v Hamletovi poziciji, v tem, da njegova želja zmerom pade nazaj. Zakaj je Hamlet sprejel Laertov izziv? In to v okoliščinah, ki so še toliko bolj nenavadne, ker se zdi, da je Klavdijev favorit. Vidimo, da v vseh rundah premaga Laerta. Zadene ga štirikrat ali petkrat, stava pa je bila kvečjemu pet proti dvanajstim. A kot je bilo predvideno, ga prebode zastrupljena konica meča. Po trenutku zmede zagrabi meč in tudi sam z njegovo konico rani Laerta — oba sta smrtno ranjena. Zadnji udarec pa zadene tistega, ki bi ga bilo treba že od začetka zabosti, Klavdija.

Zadnjič sem omenil podobo Ofelije, ki jo nosijo valovi. Tudi danes bi vam za konec predlagal, da naslikamo neko podobo.

Nekdo naj naslika tole podobo; v ozadju je pokopališče, spredaj pa luknja za grob, ljudje odhajajo, tako kot se na koncu ojdipske tragedije razkropijo ljudje in si zakrivajo oči, da ne bi videli, kaj se dogaja.

A to ni *Ojdis*. Je nekaj, kar je v razmerju z *Ojdisom* skoraj kot razblinjenje g. Valdemara.

Hamlet, ki se je ravno z vso naglico izkrcaal ob pomoči piratov, ki so mu omogočili, da ubeži atentatu, in ki ne ve, kaj se je med njegovo kratko odsotnostjo zgodilo, po naključju pride na Ofelijin pogreb. Vidimo Laerta, ki se bije po prsih in plane v luknjo, da bi še zadnjič objel sestrično truplo, in v obupu na ves glas vpije. Hamlet te manifestacije do dekleta, s katerim je doslej dokaj grobo ravnal, ne more prenašati in plane k Laertu, potem ko je zagnal pravcato rjojenje, bojni krik. In nato izreče nekaj nezaslišanega — *Kdo je, ki v obupu vpije zaradi smrti tega dekleta? To sem jaz, Hamlet Danski.*

Doslej še nismo slišali, da bi o sebi rekel, da je Danec, na Dance pljuva, a zdaj se je nenadoma uprl. To je mogoče brati v naši shemi. Samo v tisti meri, v kateri je $\$$ v nekem določenem razmerju z a in lahko nenadoma izkusi tako identifikacijo, prek katere odkrije prvič svojo željo v celoti.

Vidimo, kako oba prijatelja izgineta v luknji, tam se nekaj časa ruvata, na koncu pa ju potegnejo ven in ju ločijo. Prav to bi pokazala slika — to luknjo, iz katere uhajajo stvari.

III

MATERINA ŽELJA

*Organizacija neke iluzije.
Prazen prostor,
kamor umestimo našo nevednost.*

Priti do cilja brez prerivanja — natanko to vsebujejo analitična načela.

Morda nekateri med vami — upam, da ni veliko takih — mislijo, da smo daleč proč od klinike. To ni res — prav tu smo. Če nam gre namreč za umestitev pomena želje, tedaj načina odkrivanja, s katerim se lotevamo ene izmed prvih velikih tem analitične misli, ne smemo razumeti kot odvrnitve od tistega, kar zahtevamo kot najbolj nujno.

1

Zadnjič sem vam poskušal pokazati gostoto kopičenja komentarjev o *Hamletu*. Medtem sem naletel na dokument, zaradi katerega sem zaihtel v svojem perfekcionizmu — namreč na *Hamlet and Oedipus* Ernesta Jonesa. Prebral sem ga in ugotovil, da je bil Jones s svojo knjigo prav na tekočem s tistim, kar se je dogajalo po letu 1909, in da zato ne priporoča več Loeninga, temveč Doverja Wilsona, ki je o *Hamletu* pisal veliko in to prav dobro. Kos Wilsonovega dela sem celo sam prebral in mislim, da sem vam približno povzel njegovo bistvo.

Moram reči, da je Jonesova spekulacija močno prodorna in, gledano v celoti, po slogu bistveno različna od vsega, kar je bilo v analitični družini moč napisati oziroma pristaviti k sižeju. Posebej opozarjam na naslednjo, čisto zdravorazumsko opazko: ko si zastavljamo globoka vprašanja o Hamletovem liku, zanemarjamo dejstvo, da ne gre za resnično osebo.

Predno se spustimo v spekulacijo, zasnovano na zamisli, ki jo imamo o nekem predmetu, je vselej par stvari, ki jih je treba razčistiti v prvem planu. Tudi tukaj so. Ko gre za umetniška dela,

še posebej za dela dramatike, vztrajno predpostavljamo, da imamo opraviti s karakterji — v pomenu, kakor ga zariše francoščina. Karakterji — se pravi možici, ki vso svojo globino dolgujejo avtorju. Le-ta nas mora ganiti s prenosom značajev tega karakterja in nas s tovrstno signalizacijo vpeljati v neko realnost, ki bi naj bila onstran tistega, kar nam ponuja umetniško delo. No, rekel bi, da nam že *Hamlet* da čutiti, kako je treba ta — četudi še tako obči — pogled, ki ga samodejno privzamemo ob sleherni priložnosti, vsaj odložiti, če že ne kar ovreči. Zato tudi ni dovolj reči — kot sem sam storil —, da je *Hamlet* zrcalo, v katerem se vsakdo vidi na svoj način, tako bralec kot gledalec. Toda pustimo gledalce, ki ostajajo zagonetni.

Raznolikost kritičskih interpretacij nam dovolj jasno nakazuje, da gre v *Hamletu* za neko skrivnost. Kot sem vam že v zadostni meri pokazal, je vsota vseh zatrjevanj o *Hamletu* nezdružljiva, protislovna. Za igralce je to vloga *par excellence*, obenem pa vseeno rečemo, da gre za Hamleta tega ali onega igralca. A to še ni vse.

Ob tristoletnici, v marsičem podprti s tistim *rush*, z zanesenostjo, ki je v angleškem literarnem svetu tedaj vladala nad shakespearejanskimi temami, so nekateri zastopali mnenje, da je *Hamlet* pravzaprav prazen, da ne stoji pokonci, da ni ključa zanj — da je Shakespeare pač po svojih najboljših močeh skrpal neko staro temo. Znano je namreč že bilo, da so Kydu pripisanega *Hamleta* igrali že kakih ducat let pred tisto jesenjo leta 1601, v katero lahko skoraj z gotovostjo postavimo prvo pojavitev Shakespearjevega *Hamleta*. Avstrijski dramaturg Grillparzer, na katerega se ob neki zelo pomembni priložnosti sklicuje Freud, je tako trdil, da je ves smisel *Hamleta* prav v njegovi nepredirnosti. Mnenje je dovolj *nenavadno*, saj je strogo anti-aristotelijansko — kolikor namreč aristotelijanska razlaga učinka komedije oziroma tragedije počiva prav na karakterju junaka v odnosu do nas. Da je bilo vse to mogoče izreči o sižeju *Hamleta*, ima seveda svojo ceno.

Celo T. S. Eliot, ki ga imajo nekateri krogi za največjega modernega angleškega pesnika, je zatrjeval, da Shakespeare ni bil na ravni svojega junaka. Če je *Hamlet* nedostojen svojega poslanstva, tedaj je bil — po Eliotu — tudi Shakespeare nedostojen oblikovanja *Hamletove* vloge.

To so mnenja, ki jih lahko označimo za problematična. Najbolj niansirano mnenje, ki ga imam tudi sam za najbolj ustreznega, pa je,

da gre v razmerju med *Hamletom* in tistim, ki se ga loteva kot bralec ali kot gledalec, za nekaj, kar pripada redu iluzije.

To je nekaj povsem drugega kot reči, da je *Hamlet* preprosto prazen. Iluzija ni praznina. Proizvesti na odru fantomatski učinek, pripadajoč redu, ki vam ga iz določenega kota in iz določene točke predstavlja moje konkavno zrcalce, zahteva namreč celo mašinerijo. Reči, da je *Hamlet* iluzija, da je organizacija neke iluzije, še ne pomeni reči, da sanjarimo o nekakšni praznini.

Vse potrjuje, da gre za nekaj, kar pripada temu redu. To nam ponuja roč, za katerega se lahko prav čvrsto oprimemo.

(. . .), ki ga navaja Jones, piše približno takole: s kar največjo težavo razumemo *Hamleta* in morda ga je težko razumel tudi sam Shakespeare, prav mogoče pa je, da se je celo sam *Hamlet* znašel v težavah, ko se je poskušal razumeti. Ob tem, ko bega tiste, ki ga prihajajo zasliševati in mu nastavljat pasti, je sam povsem nesposoben razbrati svoje lastne motive. In taisti Jones, ki nas je na začetku svaril, naj se ne pustimo zapeljati skušnjavi in naj ne govorimo o *Hamletu* kot o resnični osebi, ker moramo onstran njega poiskati *Shakespeareja*, kaj hitro sam zdrzne v nekaj, kar se izrazi približno takole: — V vsej literaturi o tem problemu ne poznam bolj avtentične sodbe. Na nekem drugem mestu nam bo taisti Jones povedal, da so pesnik, junak in občinstvo globoko ganjeni zaradi občutij, ki se jih dotaknejo navkljub njihovi nevednosti.

Ob tem lahko dovolj jasno opazimo svojevrstno istovetnost tistih dveh, ki sta predstavljena v prvih dveh izrazih, pesnika in junaka — oba sta prisotna zgolj s svojim diskurzom. Komunikacija med tistim, kar je v nezavednem pesnika in junaka, je lahko prezentificirana zgolj z artikulacijo dramskega diskurza.

Če mi sledite, veste, da je junak strogo identičen z besedami teksta. Morali se bomo torej prepričati, da je način, s katerim nas neko delo najgloblje gane — to pa se zgodi na ravni nezavednega — zvezan z neko ureditvijo, z njegovo kompozicijo. To je drugi roč, za katerega vas prosim, da se ga oprimate. Pripada istemu redu kot tista plat, ki jo lahko izluščimo iz vsega povedanega o konsistentnosti *Hamleta* — tega v tem oziru nedvomno vzorčnega dela.

Učinka *Hamleta* na nas ne gre pripisovati prisotnosti nečesa, na kar naj bi se pred nami dejansko opiralo neko nezavedno. Nimamo opraviti s pesnikovim nezavednim, četudi nam nekateri ne-koncerti-

rani sledovi pričajo o njegovi prisotnosti — recimo elementi lapsusa, li simbolični elementi, ki jih tudi sam ni opazil. Ella Sharpe se je tako posvetila trebljenju vsega tistega, kar bi naj v Hamletovem značaju razkrivalo nevemkakšno oklepanje, fiksacijo metafor v zvezi z ženskimi, oralnimi temami. Saj ne rečem, da to morda ni zanimivo, toda v razmerju do problema, ki ga Hamlet zastavlja, je zares drugotnega pomena, skorajda otročje. Iskati v delih sledi, ki nas poučujejo o avtorju, še ne pomeni analizirati dometa dela kot takega.

Za nas je prvovrsten domet Hamleta zvezan z njegovo strukturo, ki je ekvivalentna Ojdipovi. Ne zanima nas torej posamična bežna izpoved, zanima nas celota dela, njegova artikulacija, njegova mašinerija, tisti njegovi — če naj tako rečemo — nosilci, ki mu dajejo globino in ki vzpostavljajo slojevitost planov, znotraj katere lahko najde svoj prostor značilna razsežnost človeške subjektivitete — problem želje.

Če je ob *Faustu Hamlet* res največja drama moderne tragedije, tedaj to ni zgolj zaradi Shakespearja, najsi mu pripisujejo še takšno genialnost.

Hamlet očitno zaznamuje preobrat v Shakespearjevi produkciji. Pred njim imamo niz komedij in zgodovinskih dram — dveh žanrov torej, ki jih je prignal do vrhunske stopnje lahkotnosti, lepote in perfekcije. Vse do *Hamleta* se Shakespeare s tema dvema specialitetama poigrava s takim mojstrstvom, virtuoznostjo in srečo, da mu je kot avtorju uspeh zagotovljen. Po *Hamletu* pa se nebo spremeni in kar naenkrat trčimo ob dve reči onstran vseh meja, ki ne pripadata več istemu redu, ki nimata več ničesar opraviti s kakršnimkoli kanonom. Po *Hamletu* pride *King Lear* ter vrsta drugih reči, ki se vse iztečejo v *Tempest* — to je zdaj Shakespeare dragulj človeške zgodovine, ki odpre novo razsežnost človeka.

Zgolj z izpopolnitvijo avtorjeve obrti ne zmoremo razložiti tega obrata. Brez dvoma se je v času zasnove *Hamleta* moralo nekaj pripetiti tudi v Shakespearjevem življenju. Kaj drugega lahko rečemo kot to, da gre za smrt njegovega očeta? Predpostavimo lahko še druge dogodke, ki so obogatili njegovo življenjsko izkustvo — vsi po vrsti nam pričajo o tem, kako prepredeno je bilo njegovo življenje z vsakovrstnimi skušnjavami in strastmi. Toda vse premalo bi se bilo zadovoljiti zgolj s tem.

Hamlet je brez dvoma tisti komad, ki se nam med vsemi predstavlja kot najbolj enigmatičen — toda vsak komad, ki nam dela

probleme, še ni nujno dober komad. V slabem komadu je nezavedno prav tako priložnostno prisotno, celo prisotnejše kot v dobrem. Če nas torej gledališki komad gane, tedaj to ni ne zaradi onega, kar le-ta trudoma predstavlja, ne zaradi tega, kar se je mimo avtorjeve vednosti splazilo vanj. Ponavljam, vzrok je v ponujenem prostoru tistemu, kar v nas samih prikriva problematiko našega razmerja z našo lastno željo. In prav te razsežnosti razkrivanja, razlaganja, nam ta komad ponuja na kar najbolj izvrsten način, do maksimuma.

Kar se osebne Shakespearjeve drame tiče, so že mislili, da jo imajo, a se jim je izmuznila. Šli so celo tako daleč, da so jo razbrali v *Sonetih*. Dobro veste, da je tam avtor kar dvakrat prevaran — tako s strani prijatelja kot s strani svoje ljubice. Toda prav nobene gotovosti nimamo o tej zgodbi — zgolj enkratno razdelano pričevanje *Sonetov*.

Pustimo torej tisto, kar bi lahko bilo za *Hamletom* in o čemer lahko zgolj sanjarimo, ter se raje ukvarjajmo z zgradbo *Hamleta*. Avtor je uspel to zgradbo povzdigniti do tako visoke stopnje zrelosti, do prav enkratne popolnosti, ki razločuje *Hamleta* od vseh tistih pra-*Hamletov*, ki nam jih je naša filologija pomagala razkriti. In prav to mora postati predmet našega premisleka.

Dejstvo, da za *Hamletom* najdemo Shakespearjevo dramo, je drugotnega pomena glede na tisto, kar gradi strukturo *Hamleta*. Prav ta struktura pa je odgovorna za učinek *Hamleta*. To velja še toliko bolj, kolikor je sam Hamlet — kakor se metaforično izražajo številni avtorji — oseba, pri kateri nepoznavanje njenih globin ni zgolj preprosta posledica naše nevednosti. Je namreč oseba, zgrajena iz praznega prostora, kamor lahko umestimo našo nevednost.

Umeščena nevednost ni nekaj zgolj negativnega. Umeščena nevednost ni namreč nič drugega kot prav prezentifikacija nezavednega. To je tisto, kar *Hamletu* daje njegov domet in njegovo moč.

Ker nočem ničesar izločiti, ne zanikam povsem psihološke razsežnosti, ki jo lahko zanima nek tak komad in ki praviloma izhaja iz t.im. aplicirane psihoanalize, vendar gre na ravni, po kateri se sami gibljemo, predvsem za teoretsko psihoanalizo. Glede na teoretsko vprašanje, ki se sprašuje po ustreznosti naše analize nekemu umetniškemu delu, je sleherno klinično vprašanje že vprašanje aplicirane psihoanalize...

Če je *Hamlet* v resnici tisto, kar vam trdim, da je — namreč takšna struktura, da želja v njej lahko najde svoj prostor; tako strogo artikulirana zgradba, da se vanjo lahko projicirajo vse želje oziroma, natančneje, vsi problemi razmerja subjekta z željo — tedaj bi na svojevrsten način zadostovalo zgolj prebrati ga. Toda med tukajšnjimi poslušalci je gotovo tudi nekaj oseb, ki bi rade slišale malo več o funkciji igralca, o reprezentaciji.

Jasno je, da je nekaj povsem drugega *Hamleta* brati ali pa ga videti uprizorjenega. Je mar tisto funkcijo nezavednega, ki sem jo definiral kot *diskurz Drugega*, mogoče kakorkoli bolje ilustrirati kot prav s perspektivo, ki nam jo ponuja tovrstno izkustvo razmerja občinstva s *Hamletom*? Jasno je namreč, da se tu nezavedno prezentificira v obliki diskurza *Drugega*, ki je prav nek do popolnosti zgrajen diskurz. Junak je prisoten zgolj skozi ta diskurz — natanko tako, kot nam je tudi že davno umrli pesnik zapustil le svoj diskurz.

Razsežnost, ki jo dodaja uprizoritev — se pravi, ki jo dodajajo igralci, ki igrajo *Hamleta* — je strogo analogna tistemu, zaradi česar nas same zanima naše lastno izkustvo. Kajti naše razmerje z nezavednim je stvano iz našega imaginarnega — hočem reči, iz našega razmerja z našim lastnim telesom.

Po mnenju nekaterih, ki jih je le od daleč dosegel odblesek tistega, kar tu artikuliram, bi naj jaz zanemarjal obstoj telesa, imel bi naj teorijo brez-telesne analize. Učim natanko nasprotno: mi smo tisti, ki označevalec oskrbujemo z materialom. S svojimi lastnimi udi — prav to je imaginarno — tvorimo abecedo tistega diskurza, ki je nezavedno, sleherni med nami skozi različna razmerja, saj vendar ne uporabljamo enakih členov. Na isti način ponuja igralec svoje ude, svojo prisotnost — ne zgolj kot lutka, temveč s svojim še kako realnim nezavednim, skozi razmerje svojih udov z neko zgodbo, ki je njegova lastna zgodba.

Vsi veste, da obstajajo dobri in slabi igralci. Rekel bi, da je to odvisno od mere, v kateri je nezavedno nekega igralca bolj ali manj kompatibilno s posojjo svoje lastne lutke. To je tisto, zaradi česar ima nek igralec več ali manj talenta oziroma genialnosti, zaradi česar je bolj ali manj kompatibilen z določenimi vlogami — zakaj pa ne? Celo tisti z največjim razponom zmorejo nekatere vloge odigrati bolje od drugih. Še nekoliko splošnejši pa je problem razmerja določenih psiholoških tkiv z gledališčem, igralca z možnostjo razkazovanja. Pred nekaj leti je nekdo napisal obetaven članek o tistem, kar je sam imenoval *histerija in teater*. Morda se nam ponudi pri-

ložnost, da o tem spregovorimo z zanimanjem, če ne celo s pritrditvijo.

Zaprimo zdaj ta oklepaj in sledimo dalje niti naše teme.

2

Katera je torej ta struktura, ta razmestitev, znotraj katere želja more in mora zavzeti svoje mesto in ki je bistvo tistega, kar iščem, da bi vi lahko razumeli učinek *Hamleta*?

Sem vam vse te uvodne opazke nanizal zato, da bi se pridružil klasičnim, pogosto celo banalnimi tematikam? Za nič takega ne gre. Pa vendar pričnimo spoprijem s stvarmi s tistim, kar nam je običajno predstavljeno. Verjemite, ne bo niti tako zelo enostavno niti tako enoznačno. Prav določena premost je tista, ki jo avtorji najteže dosežejo v razvoju svoje misli — ves čas gre za svojevrstno uhajanje, za nihanje, katerega nekaj primerov boste zdaj videli.

V nekem prvem približku, s katerim se vsi strinjajo, je Hamlet tisti, ki ne ve, kaj hoče. V trenutku, ko na obzorju prizora vidi odhajati odrede mladega Fortinbrasa, ves otožen zastane in prav močno ga prizadene dejstvo, da so tam nekje ljudje, ki odhajajo v veliko akcijo za trikratni nič, za droben kos Poljske, in so zanj pripravljene žrtvovati vse, tudi svoja življenja — sam pa ne stori ničesar, četudi ima za to prav vse pogoje: vzrok, voljo, moč in sredstva. Kot sam pravi: — *a res ne vem, čemu li še živim, da govorim: »To mora se zgoditi!«*.

To je problem, ki se zastavlja vsakomur — zakaj Hamlet ne deluje? Zakaj se zdi ta *feel*, ta volja, ta želja pri njem suspendirana, kar ga na svojevrsten način družijo s tistim, kar je Racamier pisal o histeriku?

Pravijo, da noče. Sam pravi, da ne more. Gre pa za to, da ne more hoteti. Kaj nam o tem pove analitična tradicija? Da v tem primeru vse izhaja iz želje po materi, da je ta želja potlačena, da je v tem razlog, zaradi katerega junak ne more napredovati v smeri dejanja, ki mu je zapovedano — namreč maščevanja do človeka, ki je resnični posedovalec materinskega objekta, toliko bolj nelegitimen, kolikor je zločinec. Če ne more pobiti tistega, ki mu je usojeno njegovo maščevanje, tedaj je to prav zaradi tega, ker je sam že bil storil zločin, za katerega maščevanje gre. Kolikor nekje v ozadju leži spomin na otroško željo po materi, na ojdipovsko željo očeto-mora, se Hamlet na svojevrsten način znajde kot sokrivec trenutnega

posestnika, ki je v njegovih očeh pravi *beatus possidens*. Ne more se torej spopasti s tem posedovalcem, ne da bi se spopadel s samim seboj. Je to tisto, kar hočejo reči? — ali pa se morda ne more spopasti s tem posedovalcem, ne da bi v samem sebi prebudil staro željo, se počutil znova krivega — kar je gotovo sprejemljivejši mehanizem?

Ne pustimo se fascinirati tej nedialektični shemi. Bi mar ne mogli reči, da je vse natanko obratno? Če bi se Hamlet kar takoj spravil na svojega očima, mar bi to ne pomenilo, da je našel priložnost, kako se znebiti svoje lastne krivde?

Opozarjam vas, da ga vse sili v dejanje. Najprej se njegov oče kot fantom vrne iz onstrana, da bi mu zapovedal dejanje maščevanja. Zapoved nadjaza je tako materializirana, oskrbljena z vsem posvečenim značajem tistega, ki prihaja iz groba, njegov vpliv pa še povečuje zapeljivost dejstva, da je žrtev, da je bil okrutno razlaščen ne le predmeta svoje ljubezni, temveč tudi svoje moči, svojega prestola, samega življenja, svojega blagorja in svoje večne sreče.

Podobno vlogo odigra tisto, kar bi lahko poimenovali Hamletova naravna želja. Najbolj gotova in najbolj očitna reč Hamletove vloge je, da je fiksiran na svojo mater. To bi lahko poimenovali Hamletova naravna želja, kajti v času, ko Jones piše svoj članek o Hamletu, je moral pred javnostjo še zagovarjati razsežnost potlačitve in cenzure, zaradi česar se vsaka njegova stran trudi začrtati njun družbeni izvor.

Pa vendar je dovolj nenavadno, *curiously enough*, pravi, da družbena ureditev najmočneje cenzurira prav najbolj naravne želje. Ob tem se zares postavlja naslednje vprašanje: zakaj se družba ni ustrezno organizirala za zadovoljitev teh najnaravnejših želja, če v resnici prav iz nje vznikne razsežnost potlačitve in cenzure? Morda bi nas prav ta opazka lahko popeljala nekoliko naprej — k ugotovitvi namreč, da življenjske potrebe po skupini, te sociološke potrebe, niso dovolj izčrpne, da bi nam pojasnile prepoved, iz katere pri človeških bitjih vznikne razsežnost nezavednega.

Celo tako nezadostne so, da si je moral Freud za razlago načela potlačitve izmisliti izvorni mit, ki je pred-družben prav kolikor sam utemelji družbo — namreč *Totem in tabu*. Jonesov tedanji komentar žal ohranja sociološko genezo prepovedi na ravni nezavednega, natančneje — genezo Ojdipa na ravni cenzure. To je premišljena, apologetska napaka, napaka nekoga, ki hoče prepričati oziroma osvojiti javnost psiho-sociologov.

Vrnimo se k našemu Hamletu. Vidimo, da ga vzpodbujata dve težnji: prva je zapovedana z avtoriteto očeta in z ljubeznijo, ki mu jo ta prinaša; druga ustreza njegovi volji braniti mater, si jo prihraniti zase. Obe težnji bi ga morali napotiti v isto smer — ubiti Klavdija. Toda dve pozitivni stvari bosta tokrat dali ničeln rezultat.

Dobro vem, da se to dogaja. Prav lep primer sem odkril tedaj, ko sem si sam zlomil nogo: enemu skrajšanju prištejte drugo, tisto druge noge — in skrajšanja ni več! To je odlična vaja za nas, saj imamo dejansko opraviti prav z rečmi iz tega reda. Pa vendar — ali gre tokrat za kaj takega? Rekel bi, da ne.

Prej bi rekel, da se zadovoljimo z nečim nedvomno neutemeljenim — da je Hamlet namreč tu in ga je pač treba razložiti. Recimo, da je tisto, kar naredi Hamletovo razmerje z dejanjem težavno in problematično, zaradi česar mu je le-to odvratno, njegova želja. Recimo, da prav nečist značaj te želje igra bistveno vlogo — toda ne da bi Hamlet zanjo vedel; da svojega dejanja ne more izvršiti prav kolikor le-to ni nepristransko, ni kantovsko motivirano. V grobem lahko rečemo vse to. Toda v resnici je vse to skorajda povsem dostopno še pred analitično raziskavo. Zanimivost Jonesove bibliografije je namreč prav v tem, da nam pokaže sledi tega. Prepričan sem, da lahko zadevo formuliramo analitično nekoliko precizneje, tako da bo zares sledila tekstu komada.

Bodite pozorni na to, da ima Hamlet opraviti z neko željo, ki se je ves čas vztrajno otepa. Te želje se je treba lotiti tam, kjer je v komadu. Ta želja še zdaleč ni njegova. To ni njegova želja po materi, to je želja njegove matere.

Osišče je srečanje z materjo po *play scene*. Ker so vsi vse bolj in bolj zaskrbljeni zaradi njegovih namenov, ga sklenejo poklicati. On sam si prav to želi. Ob tej priložnosti bo, kot pravi, zavrtel jeklo v rani, bodalo v materinem srcu. Ta dolg prizor je vrhunec gledališča, njegovo branje pa je na meji znosnosti. Hamlet patetično pridiga materi, naj se vendar zave točke, na kateri se nahaja. Čemu je vendar podobno takšno življenje? Saj nisi več ravno mlada, čas bi že bil, da se malo ohladiš — približno take reči ji govori v nekem občudovanja vrednem jeziku. S temi rečmi Hamlet reže v živo meso svoje matere, z njimi bi naj ji odprl srce — in ona jih kot take tudi občuti, saj mu reče: *O Hamlet, zdaj si mi razklal srce*. Kraljica dobesedno stoka pod tem pritiskom.

Skoraj gotovo je, da ima Hamlet trideset let — tako namreč lahko sklepamo na osnovi tistega, kar v prizoru na pokopališču pove

o ubogem Yoricku, ki je umrl pred kakimi tridesetimi leti in ki ga je poljubljal na ustnice. Hamlet torej ni več mladec, njegova mati jih ima približno petinštirideset, sam pa nekaj manj.

Nato primerja svojega očeta z Hyperionom — tistim, ki so ga bogovi zaznamovali z vsemi svojimi pečati. Tu poleg pa je zdaj ta izvržek, ta kralj v zaplatah in cunjah, nesnaga, goljuf in zvodnik — in s takim se greste valjat v svinjaku. Samo za to gre in čas je, da to tudi artikuliramo — za materino željo gre. Obvladajte se, vrnite se na pot čednosti, za začetek pa vsaj prenehajte spati z mojim stricem — take reči je slišati. In še ji reče: vsakdo ve, da slast pride z jedjo, in ta pošast navade, ki nas veže s kar najslabšimi rečmi, velja tudi v nasprotni smeri. Bolje ko se boste vedli, laže vam bo. Artikulacija te zahteve, tega preklica, se zgodi v imenu nečesa, kar ne pripada preprosto redu zakona, marveč dostojanstva — izpeljana pa je s takšno silo in energičnostjo, celo krutostjo, da je najmanj, kar lahko o njej rečemo, to, da spravlja v zadrego.

Ker je druga dobesedno drgetajoča, se duh znova pojavi in reče — le tako naprej, nadaljuj, a ga obenem tudi spomni na red, da bi mater zaščitil pred tem grozečim izbruhom, pred katerim celo sama mati v nekem trenutku vztrepeta: Kaj hočeš? Saj me nočeš umoriti? Do kod boš šel? Oče bo zato spomnil Hamleta: *Stopi med-njo in nje burno dušo.*

Ko prispe do tega vrhunca, Hamlet bliskovito pade. No, in zdaj, ko sem ti vse to povedal, naredi po svoje, pojdi vse povedat stričku Klavdiju. Pustila mu boš, da ti da poljubčka na lice, te malo poščegeta po vratu in pogladi po trebuščku, končalo pa se bo kot ponavadi z onegavljenjem. Natanko to pravi Hamlet.

V tem trenutku oklevanja njegov klic izgine, izpuhti v privolitvi materini želji. Položi orožje pred to željo, ki se mu zdi neizprosna, ki se ji ne da upreti.

Bil sem počasnejši kot sem mogel predpostaviti, zato sem prisiljen zaustaviti zadeve na točki, ki bo prepustila razvozlanje Hamleta sporedu naših dveh prihodnjih srečanj.

3

Za konec vam bom danes pokazal še razmerje mojih sedanjih trditev z grafom.

Elementarni diskurz zahteve podreja subjektovo potrebo privolitvi, kaprici, arbitrarnosti Drugega kot takega ter tako strukturira človeško napetost in namen v označevalno razkosanost. Onstran

tega prvega razmerja z Drugim mora zdaj subjekt v tistem diskurzu, ki ga oblikuje, v tem že strukturiranem diskurzu, najti svoj *feel*, svojo lastno voljo.

Njegova lastna volja — mi analitiki vemo, da je to predvsem tista najbolj problematična zadeva: kaj si namreč v resnici želi? Onstran potreb zahteve, ki razkosa in razlomi subjekta, je namreč prav ponovno odkritje želje v njenem preprostem značaju tisti problem, s katerim imamo ves čas opraviti. Izpraševanje subjekta o tem, kaj hoče — natanko na to meri moj vprašaj.

Na prvi stopnji grafa je tu nekje umeščena označevalna veriga, ki se imenuje v pravem pomenu besede nezavedno in ki temu izpraševanju zagotavlja njegovo označevalno oporo, ki jo je od nekod treba najti.

Tu je vpisan kod, ki je razmerje subjekta z njegovo lastno zahtevo, S \diamond D. Kaj lahko subjekt zazna na osnovi tega registra? Ne tega, da je njegova zahteva oralna ali analna ali kakršna pač že — ne gre za to. Gre za to, da je kot subjekt v določenem privilegiranim razmerju z zahtevo. Prav zaradi tega sem črto onstran Drugega, kjer se vrši izpraševanje subjekta, zarisal z obliko vprašanja. Je to nezavedna črta? Ne, kajti še preden je obstajala analiza in so obstajali analitiki, so si človeška bitja zastavljala vprašanje — in verjemite mi, zastavljala so si ga prav brez prestanka, tako kot v našem času, po Freudu — o tem, kje je njihova resnična volja. Zato to črto lahko zarišemo neprekinjeno. Pripada namreč sistemu osebnosti, pa jo imenujte zavestna ali predzavestna, za enkrat se ne mislim spuščati v podrobnosti.

Kaj nam tod pove graf? Da se nekje na tej intencionalni črti vmešča tisti x, ki je želja. Ta želja je v razmerju z nečim, kar je treba postaviti na povratno črto, nasproti prvi črti. To razmerje je homologno razmerju jaza s podobo. Graf nas uči, da je želja, ki lebdi tu nekje, vendar vselej onstran Drugega, podvržena določeni ureditvi, pritrjena na določeni višini, določena z nečim, kar se zarisuje kot povratek od koda nezavednega k sporočilu nezavednega na imaginarni ravni.

V kateri smeri se proizvaja krogotok formacije želje na ravni nezavednega? Pikčast krogotok — drugače rečeno: nezavedno — se začenja na tem mestu, preide na raven nezavednega sporočila, S (\mathbb{A}), gre do ravni nezavednega koda, S \diamond D, se vrne k želji, od tod pa gre k fantazmi. Ta pot je pot vrnitve glede na nezavedno — če pozorno pogledate, kako je graf narejen, boste opazili, da tu črta nima vrnitve.

Kaj lahko torej ob tej priložnosti zatrdimo, če ostanemo pri prizoru Hamletovega soočenja z materjo? Teško bi našli trenutek, v katerem bi bila formula *človekova želja je želja Drugega* na bolj popoln način razumljivejša, dovršenejša, popolnoma izničujoča za subjekta.

Hamlet se tu naslavlja na Drugega, na svojo mater, toda tudi onstran nje — ne po svoji lastni volji, temveč po volji tistega, čigar opora je v tem trenutku, po volji očeta, pa tudi reda, dostojnosti in spodobnosti. Vpeljal sem že demona spodobnosti, sami pa boste videli, kakšno mesto mu namenjam v nadaljevanju. Pred materjo torej izreka ta diskurz onstran nje same, nato pa pade — pade na raven Drugega, pred katerim se lahko zgolj upogne.

Potek tega prizora je približno naslednji: rotenje subjekta onstran Drugega poskuša doseči raven koda zakona, a mu spodleti. Sam se ne sreča s svojo lastno željo, saj želje nima več — kolikor je namreč zavrgel Ofelijo. Shematsko rečeno, vse se odvija tako, kot da bi ga povratek pripeljal naravnost k artikulaciji Drugega, kot da bi ne mogel sprejeti nobenega drugega sporočila razen označenca Drugega, namreč materinega odgovora: Sem, kar sem, meni ni pomoči, sem res prava genitalka — v pomenu prvega zvezka *Psihoanalize danes* —, jaz pač ne poznam žalovanja.

V tem zvezku lahko dejansko preberemo, da je značilnost resničnega genitalca lahkotno žalovanje — kar je čudovit komentar k dialektiki Hamleta. Dala je sedmina topla mrzlo jed za svatbo — *Varčnost, varčnost!* je Hamletova opazka. Mati je bedasta pohotnica. Ko eden odide, pride drugi.

Hamletova drama je drama želje, drama tega, da obstojita dostojen in nedostojen objekt. Nenavadno je, da je beseda *objekt* ves čas v uporabi, da pa jo ob prvem srečanju preprosto spregledamo. Gospa, za malo čednosti vas prosim, saj je vendarle razlika med tem bogom in tisto nesnago. Nihče ni ob Hamletu še nikoli govoril o razmerju do objekta — zmešana ostajata, zgolj za to gre.

Tako se nam prek posredovanja problema žalovanja odpira problem objekta, kar nam bo morda omogočilo ponuditi dodatno trditev k sistemu, kar nam je Freud dal v *Trauer und Melancholie*.

Pravijo nam, da do žalovanja pride zaradi introjektivne izgubljenosti objekta. Toda če naj bo objekt introjektivan, obstoji nek predhodni pogoj — najprej mora biti sploh konstituiran kot objekt. Kako je objekt lahko konstituiran kot tak? Morda to vprašanje le ni povezano zgolj in samo z instinktualnimi stopnjami, kot ponavadi trdijo.

Tu smo v osrčju problema. Vprašajte se, zakaj in kdaj se Hamletu strga? To je zares povsem očitno — po tem, ko je dolgo časa okleval, se zdi, da je kar naenkrat podivjal. Spusti se v podjetje s povsem neprepričljivimi okoliščinami: ubiti mora svojega očima, on pa se prav v podporo njegovi stavi pusti zapeljati v sabljaški dvoboj z gospodom, ki mu prav gotovo ne želi veliko dobrega — saj gre vendar za brata tiste Ofelije, pri katere smrti Hamletova vloga ni bila ravno ničeva. Tega gospoda ima Hamlet čisto rad, tudi pove mu to, pa vseeno prav z njim prekriža jeklo na račun osebe, ki bi jo načeloma moral umoriti. In prav v tem dvoboju se Hamlet izkaže kot pravi morilec, saj drugemu ne dovoli niti enega udarca. Kaj sproži ta neverjetni beg naprej? Sproži ga epizoda, s katero sem zadnjič končal — epizoda na pokopališču, v kateri se dva človeka spoprime na dnu nekega groba. Ta nenavaden prizor je v celoti Shakespearjev, saj ni o njem nobenih sledi v pra-Hamletih.

Zakaj se je šel Hamlet zavleči prav tja? Zato, ker ni prenesel, da bi kogarkoli drugega razen sebe videl razkazovati se in bahati v prekomernem žalovanju.

Slehera od besed, ki jih uporabljam, je podprta s tekstom. Takole pravi: — A ustenje z njegovo žalostjo me je pognalo v bes. Drugače povedano, prav skozi žalovanje Hamlet postane mož. To žalovanje si naprti skozi razmerje, ki je homologno narcističnemu razmerju jaza in podobe drugega, in to prav v trenutku, ko mu je v drugem predstavljeno strastno razmerje subjekta z objektom, ki ga sicer ni videti, je pa na dnu slike. Prav ta objekt, ki se ga nenedoma oprime — po tem, ko ga je zaradi zmede, zmešnjave objektov, že zavrgel — naredi iz Hamleta nekoga, ki je sposoben boriti se in ubiti. Sicer res sposoben le za kratek hip, ki pa je dovolj dolg, da se komad lahko konča.

Shakespeare si gotovo ni pravil vseh teh lepih reči, je pa zato v svoj komad postavil tak enkratni lik, kakršen je Laert — in mu zaupal, naj v ključnem trenutku komada igra vlogo primera, opore, proti kateri Hamlet plane v strasten objem, iz njega pa pride dobesedno drugi. Hamletov krik, ki ga spremljajo njegovi komentarji, opozarja, da je prav to trenutek, v katerem se znova polasti svoje želje. In natanko proti tej točki vodijo vse poti artikulacije tega komada.

Ko enkrat končamo tole analizo Hamleta, bo treba predvsem vedeti, kaj lahko iz nje koristnega, pripravnega in bistvenega potegnemo za našo raziskavo nevrotikove želje.

Za Hamletovo željo so rekli, da je to želja histerika — kar je morda čisto res. Prav tako bi lahko rekli, da gre za željo obsesionalca — dejstvo je namreč, da je nasičen z resnimi psihasteničnimi simptomi. V resnici je Hamlet oboje. Je čisto preprosto kraj te želje. Hamlet ni kliničen primer. Tudi ne predstavlja nobenega resničnega bitja — predstavlja dramo, v kateri je kot vrtljiva plošča, kamor se umesti želja.

Kolikor je Hamletov problem v tem, da mora znova najti svojo željo, jo zgraditi, si ustvariti nezadovoljeno željo, gre morda res predvsem za željo histerika. Pa vendar gre obenem tudi za obsesionalca, kolikor je njegov problem v tem, da se mora opreti na neko nemogočo željo, kar ni povsem enako. Sami vidite, da lahko razlage Hamletovih izjav in dejanj enako dobro obračamo tako z ene kot z druge strani — da bomo torej morali doseči nekaj radikalnejšega od želje tega ali onega, od želje, ki jo lahko pripnete tako histeriku kot obsesionalcu.

Kadar preberem, da pač vsakdo ve, kako histerik ni sposoben ljubiti, me vsakič znova ima, da bi avtorja vprašal — Pa vi, ste vi sposobni ljubiti? Pravi, da histerik živi v irealnem — kaj pa on?

Zdravnik vselej govori tako, kot da bi bil še kako dobro podkovan v ljubezni, želji, volji in v vsem, kar temu sledi. To je zelo ne navadna drža in že nekaj časa bi morali vedeti, da je tudi močno nevarna, saj se prav zaradi nje zlahka zapletemo v tisti kontra-transfer, ki nam prepreči, da bi karkoli razumeli o bolniku, s katerim imamo opraviti.

Zato je za analitika bistvenega pomena, da artikulira željo, da določi njen kraj.

18. marca 1959

IV

NI DRUGEGA OD DRUGEGA

Naj mi dajo mojo željo — povedal sem vam, da je v tem smisel *Hamleta* za vse tiste, ki se ga lotevajo — kritike, igralce in gledalce. Čemu se imamo zahvaliti za to, če ne prav genialni strogosti, ki je Hamletovo temo doletela s Shakespearjem? In to po skrivnostni razdelavi, ki se prične v 12. in 13. stoletju s Saxom Grammaticom, nadaljuje z Belleforestovo romansirano verzijo, nedvomno Kydovo skico, prek prve — vsaj zdi se tako — skice Shakespearja, da bi se dovršila v obliki, ki jo imamo danes.

Glede na metodo, ki jo tukaj uporabljamo, karakterizira to obliko v naših očeh nekaj, kar imenujem struktura in katere ključ vam poskušam ponuditi s tisto topološko obliko, ki sem jo imenoval graf, ki pa bi se morda lahko imenovala tudi gram (gramme).

1

Vrnimo se k našemu *Hamletu*. Poskusimo še enkrat povzeti gibanje *Hamleta*, ki je obenem tako preprosto in tako polno ovinkov, da so se številne človeške misli lahko naselile vanje. Kako je lahko nekaj hkrati tako preprosto in tako brez konca? Ni tako zelo težko vedeti zakaj — Hamletova drama je srečanje s smrtjo.

Že drugi so opozarjali na čudežno fiksirajoč, umesten značaj prvega prizora na terasi Elsinorja, kjer se zgodi otvoritveno srečanje s smrtjo. Vrnilo se bo nekaj, kar sta stražarja enkrat že videla — neki duh, ta oblika od spodaj, za katero še ni jasno ne kdo je ne kaj prinaša ne kaj hoče reči.

Ob tej priložnosti se vračam k zabavnim Coleridgeovim opombam k *Hamletu*, saj ste morda dobili vtis, da ga obrekujem. S tem ko sem vam dejal, da si jih konec koncev Coleridge lahko pripiše

kar na svoj račun, se vam je gotovo zdelo, da zmanjšujem pomen njegovih opazk. Vendarle je bil — tako kot na mnogih drugih področjih — prvi, ki je raziskal globino tistega, kar je v *Hamletu* — in to izhajajoč natanko iz tega prvega prizora, tako čudežnega, da je celo Hume, ki je bil še kako proti fantomom, verjel vanj. Res, Shakespearjeva umetnost ga je uspela prepričati, da je navkljub vsemu svojemu upiranju verjel vanj. Sila, s katero se upiram fantomom, pravi Hume, je podobna sili kakega Samsona — in Samson je tokrat premagan.

Shakespeare se je zagotovo močno približal nečemu, kar ni le *ghost* — temveč kar srečanje s smrtjo. V celoti gledano je smrt osišče komada in prav iz Hamletove poti smrti naproti moramo izhajati, če naj zapopademo tisto, kar nam je obljubljeno že kar s prvim prizorom, v katerem se duh pojavi natanko v trenutku, ko se spominjajo njegove pojavitve, *the bell then beating one, kladvo je bilo eno*.

Ta *one* znova najdemo na koncu, ko se Hamlet po svoji vijugasti poti znajde tik pred tem, da stori dejanje, ki naj obenem dovrši njegovo usodo in ko se z zaprtimi očmi napoti proti tistemu, ki ga mora pobiti, rekoč Horaciju — tudi trenutek, v katerem zaključijo svoje besede, ni kar tako — *in to življenje gre, ko rečeš »ena«*.

Hamlet se k svojemu dejanju odpravlja po bližnjici, »šprica šolo«. Sposodil sem si besede iz Horacijevih ust, ko le-ta ves skromen in prijazen pride ponuditi svojo pomoč Hamletu in mu pravi — *In zdaj sem tu, truant scholar, pohajkujem*. V resnici je prav to vselej šokiralo kritike: ta Hamlet, saj le pohajkuje — zakaj vendar ne gre naravnost? Natanko to poskušamo zvedeti tukaj.

Pot, ki ji sledimo, da bi to zvedeli, se razlikuje od poti onih, ki so govorili pred nami — morda uspemo tako vprašanje premakniti vsaj malo naprej. Pa vendar tisto, kar so povedali, prav nič ne izgubi na svojem dometu, saj so prav dobro začutili problem, ki ga je Freud takoj postavil v ospredje. Zakaj tozadevno dejanje, zadati smrt, ki je tako zelo nujno in ki ga je obenem tako hitro mogoče izvršiti, jemlje Hamletu toliko časa? Prvo, kar nam pravijo, je, da to dejanje v Hamletu naleti na oviro želje.

Dovolj sem vam že povedal, da lahko zaznate paradoksnost tega vzroka. Če je to res tista želja, ki jo je odkril Freud, tedaj gre za željo po materi. Toda kolikor zbuja tekmovanje s tistim, ki jo ima v posesti, bi torej morala iti v isti smeri kot dejanje, ne pa ga ovirati, mar ne? V tem je nerazrešljiva uganka Hamleta. In natanko

to je treba razvozlati, kajti tu se strukturira mitična funkcija Hamleta, zaradi česar je njegova tema enakovredna Ojdipovi.

Za Hamleta ne obstaja spopad prava ali reda, ki bi naj — kot predlagajo določeni avtorji — v igro vključil temelje izvrševanja pravice. Nobenega dvoumja ni med javnim redom in zasebnim poslanstvom. Hamlet prav nič ne dvomi, da je umor ves zakon, da je pravičen, da ga je treba storiti. Hoče ga storiti, pa vendar ga ne izvrši vse dotlej, dokler ni smrtno ranjen — v tistem kratkem intervalu, ki mu je preostal med prejeto smrtjo in trenutkom, ko bo umrl.

Hamletovo dejanje se projicira, se dokončno umešča v tisti zadnji zmenek vseh zmenkov. Od tod moramo pričeti, temu moramo dati njegovo pravo ime.

2

Pomagajmo si še enkrat z grafom, ki ga uporabljamo, da bi poskusili artikulirati tisti subjekt, katerega zgrajenost nas je naučil Freud.

Ta subjekt še ni prišel na dan, njegova povsem filozofska artikulacija pa je bila zakasnela. Razlikuje se namreč od tistega subjekta, o katerem zahodna filozofija govori že vse odkar obstaja spoznavna teorija, saj ni tista univerzalna vseprisotna opora predmetov — je prej njihov negativ. Gre za subjekt, kolikor govori in kolikor je strukturiran skozi kompleksno razmerje z označevalcem.

Do prepleta namena, zahteve in označevalne verige prvič pride na točki A, ki smo jo definirali kot veliki Drugi, kolikor je ta kraj resnice — hočem reči kraj, kamor se govor umesti tako, da privzame prostor. Gre za tisti Drugi red, ki je evociran oziroma invociran vsakič, ko subjekt govori, ko nekaj artikulira. V imanentnih oblikah priklenjenosti enega z drugim nič ne ustreza tistemu, kar v govoru vselej vpelje nek tretji element — namreč tisti kraj Drugega, kamor se govor, četudi lažen, vpiše kot želja.

Ta referenca na Drugega se nadaljuje še naprej, kolikor je namreč začeni od A povzeta, da bi zastavila vprašanje — *Kaj hočem oziroma natančneje, saj je subjektu vselej že zastavljeno v negativni obliki, — Kaj hočeš?* Subjekt se onstran zahteve, odtujene v sistemu diskurza, kolikor le-ta počiva na kraju Drugega, z nezmanjšano vnemo sprašuje o tem, kaj kot subjekt sploh je. Kaj bo torej srečal onstran kraja resnice? Nekaj, kar je z ekstremno metaforo

formulirano pred določenimi pomenljivimi spektakli in kar se imenuje ura resnice.

Ne smemo pozabiti, da ni v neki dobi, v kateri se filozofija trudi artikulirati tisto, kar veže čas z bitjo, čas v sami svoji konstituciji — preteklik-sedanjik-prihodnjik, ta slovnični čas — določen z ničemer drugim kot prav z govornim dejanjem. Sedanjik ni nič drugega kot ta trenutek, v katerem govorim. Povsem nemogoče je, da bi neko časovnost pojmlili v njeni animalni razsežnosti, v razsežnosti apetita. Abc časovnosti zahteva strukturo govornice.

V onstranu Drugega, v tem diskurzu, ki ni več diskurz za Drugega, temveč dobesedno diskurz Drugega, se bo oblikovala prelomljena črta označevalcev nezavednega. Tisto, na kar subjekt v tem Drugem, v katerega prodira s svojim vprašanjem, navsezadnje meri, je ura srečanja s samim seboj, s svojo voljo. In prav to moramo v skrajni konsekvenci poskusiti formulirati. Določeni znaki nam tod predstavljajo, zaznamujejo, nakazujejo stopnjovitost tistega, kar nas čaka v tem, kar lahko imenujemo nujni koraki, nujne stopnje vprašanja.

Rekel sem vam že, da Hamlet ni kdorsibodi. Obsesionalec ni iz preprostega razloga, ker je pač pesniška stvaritev — Hamlet nima nevroze, le ponazarja nam jo, kar je čisto nekaj drugega kot če bi jo imel. Pa vendar, če se nam Hamlet v neki določeni luči zdi tako blizu strukturi obsesionalca, tedaj je to zato, ker je ena od funkcij želje — pri obsesionalcu pa ravno glavna funkcija — v tem, da to uro srečanja vzdržuje na razdalji in jo čaka.

Uporabil bom izraz, ki ga Freud ponuja v spisu *Hemmung, Symptom und Angst*, namreč izraz *Erwartung*, ki ga izrecno razlikuje od »nastaviti hrbet«. *Erwartung*, čakati v tvorni obliki, pomeni obenem tudi pustiti čakati. Poigravanje z uro srečanja bistveno obvladuje razmerje obsesionalca z objektom. Hamlet nam to dialektiko nedvomno ponazarja tudi še z drugih plati, a je ta najbolj očitna — je tista, ki se pojavi na površini, ki osupne, ki komadu zagotavlja slog in ki je bila vselej zastavek uganke.

Poskusimo zdaj koordinate, ki nam jih ponuja komad, primerjati še z drugimi elementi. V čem je Hamletova drža različna od temeljne zasnove Ojdipa? Zakaj vendar je ta inačica Ojdipa tako osupljiva? Saj se Ojdip navsezadnje le ni toliko obotavljal — kot je prav dobro pripomnil Freud v eni izmed tistih drobnih pojasnjevalnih opomb, h katerim se zatekamo, kadar se hočemo izogniti ugibanju. Moj bog, vse propada, smo sredi obdobja najhujše dekadence, mi moderni si kar šeststokrat premislimo, predno storimo

tisto, kar so drugi, dobri pogumni stari, storili kar naravnost — tole gotovo ni nobena razlaga! Sleherno sklicevanje na misel o dekadenci nam mora biti že vnaprej sumljivo.

Če je res, da bi naj moderni bili taki, tedaj se vsaj mi, psihoanalitiki, nikakor ne moremo zadovoljiti s ponujenim vzrokom — pač nimajo tako čvrstih živcev, kot so jih imeli njihovi očetje. Ne, če Ojdip pred svojim dejanjem šestintridesetkrat ne okleva, tedaj je to zato, ker ga je storil, še preden je nanj sploh pomislil, ne da bi to vedel. Prav v tem je bistvo strukture Ojdipovega mita.

Ko sem vas letos vpeljal v gram kot ključ problema želje, sem ne po naključju pričel z evokacijo zelo preprostih sanj, v katerih se je pojavil mrtvi oče. In na zgornji črti, črti izrekanja, sem tedaj zapisal — *On ni vedel*. Blažena nevednost tistih, ki so pogreznjeni v dramo, ki nujno izhaja iz dejstva, da je govoreči subjekt podvržen označevalcu. Toda v *Hamletu* je oče vedel. In opozarjam vas, da vam nihče ne razloži zakaj.

Navsezadnje — če je bil na vrtu usnuli oče res umorjen tako, da so mu v uho zlili — kot pravijo pri Jarryju — slastni sok, *He-bono*, tedaj mu je cela reč morala uiti. Nič ne kaže, da bi se prebudil iz svojega spanca in ocenil škodo, pa tudi lišajev, ki prekrivajo njegovo telo, ni videl nihče razen tistih, ki so odkrili truplo. Mar imajo torej v onstranstvu tako natančne podatke o tem, kakšen je kdo tja prispel? To bi sicer lahko bila načelna hipoteza, toda za prav gotovo je ne moremo imeti.

Z vsem tem bi rad le podčrtal arbitrarnost uvodnega razkritja, od koder izhaja celotno gibanje *Hamleta*. Očetovo razkritje resnice o svoji smrti — to je tista koordinata komada, ki ga bistveno razlikuje od vsega, kar se dogaja v Ojdipovem mitu.

Nekaj je tu dvignjenega — namreč tisti zastor, ki pritiska na artikulacijo nezavedne črte. Prav ta zastor poskušamo sami dvigniti med analizo in kot veste, imamo z njim kar precej preglavic. Naši posegi za ponovno vzpostavitev koherence označevalne verige na ravni nezavednega naletijo na številne težave, s strani subjekta prejemajo številna nasprotovanja, celo zavrnitve, ki jih imenujemo odpori — v tem je stožer vse zgodbe o analizi. Jasno je, da je funkcija tega zastora bistvena za varnost subjekta, kolikor le-ta govori.

Toda tokrat je vprašanje rešeno. Oče je vedel — in ker je vedel on, ve tudi Hamlet. Hamlet ima odgovor. Nič drugega tudi ne more imeti kot prav en sam odgovor. Le-ta ni nujno izrekljiv v psiho-loških terminih. Hočem reči, ni nujno razumljiv. Ne gre vam na jetra. A ni zato nič manj usoden. Poskusimo ugotoviti, kaj to je.

Ta odgovor je z eno besedo sporočilo, konstituirano na zgornji črti, črti nezavednega. Simboliziral sem vam ga že vnaprej in bil zaradi tega prisiljen prositi vas za malo zaupanja. Veliko bolj pošteno je nekoga prositi za zaupanje o nečem, kar sprva nima prav nobenega smisla. Če ga namreč ni mogoče iskati, tedaj vas to k ničemer ne zavezuje, ampak vam ravno nasprotno pušča popolno svobodo, da ga sami ustvarite.

Na spodnji črti je odgovor vedno označenec Drugega, s (A). Dejansko je tu odgovor odvisen od govora, ki se vrši v Drugem in ki oblikuje pomen tistega, kar smo hoteli povedati. Toda kdo bi to hotel reči na ravni Drugega? V tem onstranu diskurza Drugega, na ravni vprašanja, ki si ga subjekt sam zastavlja, *Kaj sem postal v vsem tem?*, je odgovor — kot sem vam že povedal — označevalec zaprečnega Drugega, S (A).

Vsebinsko tega simbola bi vam lahko razvil na tisoč različnih načinov. Ker smo pri *Hamletu*, bom izbral tisto jasno, očitno, patetično, dramatično pot. Za nas je vsa vrednost Hamleta prav v tem, da nam omogoča pristop k pomenu S (A).

Pomen tega, o čemer oče pouči Hamleta, je tu povsem jasno pred nami — gre za nenadomestljivo, absolutno, nedoumljivo izdajo ljubezni. In to najčistejše ljubezni, ljubezni tistega kralja, ki je navsezadnje kot vsi možje morda bil celo pridanič, ki pa je v odnosu do tistega bitja, ki ga je predstavljala njegova žena, šel celo tako daleč, da se dih neba ni smel preostro dotikati njenih lic — vsaj po Hamletovih besedah sodeč. Kar torej doseže Hamleta, je oznanilo neke absolutne lažnosti tistega, kar je sam imel za najvišje pričevanje o lepoti in resnici, celo o samem bistvu.

Tu je torej odgovor. Hamletova resnica je brezupna resnica. V celem komadu ni nobene sledi povzdigovanja proti onstranu, zveličanju, odrešitvi.

Prvo srečanje pride od spodaj in *Hamlet* se tako na kar najbolj jasen način umešča na raven peklenškega razmerja s tistim Aheronom, ki ga je Freud hotel razburkati zato, da bi lahko pokoril višje sile. To je zares očitna poteza komada in dovolj nenavadno je, da jo avtorji zaradi nevmkakšnega sramu nikoli ne poudarjajo. To pripombo vam ponujam zgolj kot stopnico v redu patetičnega, naj bo še tako mučna.

S (A) še ne pomeni, da je ničvredno vse, kar se dogaja na ravni A, da je namreč sleherna resnica varljiva. Sleherni sklep, sleherna radikalna rabsodba — če naj uporabim obliko, poudarjeno v redu tistega, kar se imenuje pesimizem — nam še vedno zastira tisto,

za kar v resnici gre. Vse to je še vedno šalevredna snov za povojna obdobja zabave, v katerih so se šli filozofijo absurda, ki sodi predvsem v kletne restavracije.

Poskusimo zato artikulirati nekaj resnejšega oziroma lažjega. Kaj v bistvu pomeni S (A)? Čas je že, da to povemo, četudi bo zaenkrat videti še iz čisto posebnega kota, ki pa ga nimam za naključnega. S (A) pomeni naslednje: v A, ki ni bitje, temveč kraj govora, kjer leži celota sistema označevalcev, se pravi govorice, nekaj manjka — nekaj, kar ne more biti nič drugega kot nek označevalec. Na ravni Drugega umanjka en označevalec. To je, če lahko tako rečem, velika skrivnost psihoanalize — ni Drugega od Drugega.

Subjekt tradicionalne filozofije se sam neprestano subjektivizira. Če sem, ko mislim, tedaj sem, ko mislim, da sem, in tako naprej. Seveda, opazili so že, da ni tako zelo gotovo, da bi naj bil, ko mislim, in da sem, ko mislim, da sem. Analiza nas uči nekaj drugega, nekaj močno drugačnega: nisem tisti, ki mislim, da sem, in to iz povsem preprostega razloga — ker tedaj, ko mislim, da sem, mislim namesto/ na mestu Drugega (*au lieu de l'Autre*). Sem nekdo drug od tistega, ki misli, da sem. Prav skozi to se nam govoreči subjekt, kakršnega nam razkriva analitično izkustvo, kaže strukturiran na povsem drugačen način kot običajni subjekt. Filozofski razvoj pa se nam tako vzvratno izkaže za pravo blodnjo, sicer plodno, a vendarle blodnjo.

V resnici nimam nobenega jamstva, da mi ta Drugi, ta sistem Drugega, lahko povrne vse tisto, kar sem mu sam dal — namreč njegovo bit in njegovo bistvo resnice. Rekel sem vam že, da ni Drugega od Drugega. V Drugem ni nobenega označevalca, ki bi mi lahko priložnostno odgovoril, kdo da sem. In če naj stvari še enkrat povem na nekoliko drugačen način: brezupna resnica, o kateri sem vam ravnokar govoril in ki jo srečamo na ravni nezavednega, je resnica brez lika, je zaprta resnica, prepogljiva v vseh smereh. O njej vemo le preveč — je resnica brez resnice.

Prav to je obenem tudi največja ovira za vse, ki se našemu delu skušajo približati od zunaj. Ne uspe jim dojeti, za kaj gre v naših razlagah, saj niso z nami na poti, na kateri naj te razlage zagotovijo svoj učinek. Le-ta je namreč pojmljiv le na metaforičen način, toliko bolj, kolikor se ves čas poigrava in razlega med dvema črtama.

Če o tem označevalcu, ki ga Drugi nima, vseeno lahko govorimo, tedaj vendarle nekje mora biti.

Tale majhen gram sem naredil zato, da bi vi ne izgubili orientacije. Naredil sem ga z vso možno skrbnostjo in zagotovo ne zaradi tega, da bi povečeval vašo zadrego. Skriti označevalec, prav tisti, ki ga Drugi nima in ki se vas najbolj tiče, lahko prepoznate povsod tam, kjer je zapreka. Je tisti isti označevalec, ki vas je pognal v igro, kolikor ste, ubogi tepčki, od trenutka, ko ste bili rojeni, zapleteni v posvečeno zadevo logosa. To je tisti kos vas samih, ki je tu notri žrtvovan — ne fizično, kot ponavadi pravijo, oziroma dejansko, temveč simbolno žrtvovan. Ta vaš kos, ki je privzel označevalno funkcijo, je en sam — je tista zagonetna funkcija, ki jo imenujemo falos.

Kaj je to, falos? Je tisti nekaj organizma, v čemer je simbolizirano življenje — ta izraz sicer uporabljajo tjavendan, tu pa je na svojem pravem mestu —, je simbolizirana življenjska nabreklost. Prav v tem nečem zagonetnem, univerzalnem, bolj moškem kot ženskem, česar simbol pa vendarle lahko postane prav ženska sama, prav tu je v nezavednem življenje — tu je privzeto, tu privzema pomen.

Subjekt naredi svoje življenje pomenljivo. Toda ta označevalec nikjer ne jamči pomenjanja diskurza Drugega, saj je v Drugem nedosegljiv. Drugače rečeno, kakršnokoli že je žrtvovanje Drugemu, ta subjektu življenja ne more vrniti. Natanko od tod pričenja Hamlet — od odgovora danega. Prav zato lahko pomete s celo potjo. Radikalno razkritje ga vodi k poslednjemu zmenku.

3

Po določitvi funkcije obeh črt grafa bi danes rad vpeljal še nek bistven element, ki zadeva tisto, kar leži med njima. Prav v razdalji, ki jo subjekt zmore vzdrževati med dvema črtama, namreč diha ves tisti čas, ki mu je še preostal v življenju. To je tisto, kar imenujemo želja.

Povedal sem vam, kakšnega pritiska, ukinitve in destrukcije je ta želja deležna ob srečanju s tistim, kar je v dejanskem Drugem, v Materi, prej požrešnost, celo pogoltnost, kot pa želja. V tem trenutku Shakespearjevega življenja je šlo natanko za to razkritje — ne vemo sicer, zakaj, toda mar je to sploh pomembno?

Problem ženske je prisoten povsod v Shakespearjevem delu in pohotnice najdemo tudi že pred *Hamletom*, toda tako nedoumljivih, tako neusmiljenih in tako žalostnih dotlej vendarle ni bilo. Zad-

njič sem vam že naznačil smer gibanja tistega rotenja, ki je umeščno v dialog med Hamletom in materjo in ki bi ga lahko imenovali paroksizem komada — *Ne uniči vendar lepote, svetovnega reda, ne mešaj samega Hyperiona*, tako Hamlet označi svojega očeta, s tem najnižkotnejšim bitjem, čemur sledi njegov padec pred usodno potrebo te želje, ki je nič ne more zadržati.

Citati, s katerimi bi vam lahko ponazoril Shakespearjevo misel o tem problemu, so izjemno številni. *Troilus in Kresida* je tako recimo pravo čudo, eno najsublimnejših dramske umetnosti sploh, in gotovo bi nam omogočilo priti še dlje. Toda ponujam vam le drobec tistega, kar sem odkril med počitnicami.

Gre za nekoga, ki je precej zaljubljen, pa tudi dovolj čudaški, sicer pa prav pogumen mož — za junaka *Twelfth Night*, Vojvoda ga imenujejo. Ko nam v tem junaku še prav nič ne dovoli dvomiti v njegove simpatije do žensk, ga neko dekle poskuša osvojiti tako, da se mu približa preoblečena v fanta — kar je brez dvoma nenaavadna poteza, če naj se uveljavi kot dekle.

Teh podrobnosti vam ne navajam kar tako — ponuja se mi namreč priložnost, da vam zarišem perspektivo, v katero se vpisuje naše vprašanje o Ofeliji. Omenjena ženska, Viola, je starejša od Ofelije, saj *Twelfth Night* za približno dve leti predhodi zasnutku *Hamleta* ter tako omogoča izmero transformacije, ki jo pri Shakespearju doživijo njegove ženske stvaritve, te obenem najbolj fascinantne, privlačne in mikavne ter najbolj zagatne stvaritve. Prav one tvorijo nesmrtno pesniški značaj neke cele plati njegovega genija. To dekle-fant oziroma fant-dekle je tipična stvaritev, v kateri se pojavlja nekaj, kar bo vpeljalo naš naslednji korak — namreč vlogo objekta v želji.

Vojvoda torej obupuje nad ljubeznijo, dekle, ki ga ljubi, pa mu pravi: *Kako si upate pritoževati? Če bi bil ob vas nekdo, ki bi vzdihoval po vaši ljubezni, vam pa bi ne bilo prav nič do njega, kako bi mu tedaj mogli ustreči? Ne smete se torej jeziti na druge zaradi tistega, kar bi tudi sami zagotovo storili.*

On pa, ki je tu na slepo, v uganki — ne da bi vedel, da je oseba, ki mu zastavlja ta zvijačna vprašanja, dekle, pa še ljubi ga povrh — on ji torej izjavi nekaj velikega v zvezi z razliko med žensko in moško željo: *Ni je take ženske, ki bi se lahko uprla utripanju te močne strasti, kakršna je v mojem srcu. Tega nobeno žensko srce ne more prenesti. Manjka jim ta napetost...* In dejansko ves njegov razvoj razkriva to čisto posebno razmerje do objekta, zatrtjevanega kot takega, izraženega s simbolom *a*, ki ga postavljam na

povratno črto od x volje s formulo $\$ \diamond a$. Objekt je tu drsnik, je raven, na katero se umešča tisto, kar je pri subjektu želja.

Zdaj bi rad vpeljal lik Ofelije ter ob tem s pridom izkoristil vse tisto, kar nam je filološka in tekstualna kritika prinesla v zvezi z njenimi predhodniki — kajti posebej pozorni moramo biti na tisto, kar je Shakespeare morda dodal osnutku, iz katerega je izhajal. Izpod peresa nevemkaterega bedaka sem zasledil živahen gib dobre volje, ki ga je obsedla tistega ne prav uspešnega dne, ko je opazil, da pri Belleforestu obstaja nekdo, ki igra vlogo Ofelije.

Tudi pri Belleforestu so vsi močno na trnih zaradi tega, kar se dogaja s Hamletom. Videti je nor, vendar niso zato nič bolj pomirjeni, saj je povsem jasno, da ta norec še kako dobro ve, kaj hoče — toda kaj hoče, to ni znano! Kaj hoče — to je vprašanje, ki mori vse ostale. Pošljejo mu torej lahkoživko, ki bi naj izvlekla njegove zaupnosti tako, da bi ga zapeljala v gozdni kotichek, medtem ko bi nekdo vse to poslušal. Kot se spodobi, se zvijača ponesreči, in sicer zaradi dekletove ljubezni. Omenjeni kritik je bil ves zadovoljen s to arhe-Ofelijo, prepričan, da je tako odkril vzrok vseh dvoumnosti Ofelijinega značaja.

Ne bom vam znova bral njene vloge. Dobro veste, da se ta vzvišeno patetični, pretresljiv lik, ki ga imamo lahko za eno velikih figur človeštva, predstavlja skozi vrsto izjemno dvoumnih potez. Nikoli ni nihče mogel zatrdno vedeti, ali je Ofelija utelešena nedolžnost, ki svoja najbolj mesena navdušenja omenja s preprostostjo tiste čistosti, ki ne pozna sramu, ali pa je nasprotno na vse pripravljena razuzdanka. Glede tega je tekst resnično razbito ogledalo. Vse je mogoče najti v njem, v resnici pa najdemo predvsem velik čar. Če se Hamlet po eni strani do nje vede s prav izjemno krutostjo, ki zbuja nelagodje, ki boli, ki jo postavlja v vlogo žrtve, pa po drugi strani čutimo, da še zdaleč ni breztelesna, raztelešena kreatura, kakršno predstavlja preraphaelitsko slikarstvo, ki sem ga omenil.

V resnici je prav presenetljivo, da so predsodki v zvezi s tipom, z naravo, s pomenjanjem — skratka: z nravmi — ženske še vedno tako močno zasidrani, da si o Ofeliji sploh lahko zastavimo podobno vprašanje. Zdi se, da je Ofelija preprosto tisto, kar je sleherno dekle, ki je ali pa ni — o tem ne vemo ničesar — prestopilo tisti prepovedani korak preloma s svojo nedolžnostjo. Zdi se mi, da tega vprašanja še na noben način niso zastavili ob Ofeliji.

Ofelija predstavlja ekstremno točko tiste krivulje, ki gre od prvih Shakespearjevih junakinj, deklet-fantov, do nečesa, kar bo sicer formulirano v nadaljevanju, vendar ustrezno preoblikovano.

Zdi se, da je vrhunec njegovega ustvarjanja tipa ženske, in to natančno v tisti točki, v kateri je kot popek, ki je tik pred tem, da se odpre, v osrčju pa ga ogroža razjedajoči insekt. Prav s to vizijo življenja tik pred brstenjem, življenja kot prinašalca vseh življenj, jo Hamlet opiše, da bi jo s tem odbil — *Cemu bi hotela roditi grešnike?* Ta podoba življenjske plodnosti nam bolj kot katerakoli druga stvaritev ilustrira enačbo, na katero sem se skliceval med svojimi predavanji, *Girl = Falos*.

Se bom mar skliceval na stvari, ki bi se mi v resnici zdele zgolj plod preprostega naključnega srečanja? Zanimalo me je, od kod prihaja Ofelija, in v nekem članku Boissadeja v *Grškem etimološkem slovarju* sem res našel grško referenco. Shakespeare seveda ni imel na razpolago slovarjev, ki jih danes uporabljamo, toda pri avtorjih tistega časa najdemo poleg razkošnih nevednosti tudi tako prodorne, tako osupljive reči, ki anticipirajo konstrukcije najmodernejše kritike, da vam lahko povem, kako je recimo pri Homerju — če me spomin ne vara — *Ophelio* v pomenu *odebeliti, nabrekniti*, rabljen za levitev, za življenjsko vretje, za tisto, kar se spreminja, se zgošča. Najbolj zabavno je, da Boissade — avtor, ki dovolj strogo prerešeta razpored svojih označevalnih verig — v istem članku začuti potrebo po izrecni referenci na glagolsko obliko *Phallos*.

Za razkritje prekrivanja Ofelije in Phallosa ne potrebujemo nobenih bližnjikov, saj se nam razkriva v sami strukturi. Vprašanje je naslednje: če je Ofelija res, kakor trdimo, falos — kako pri Shakespeareju opravlja to funkcijo?

Shakespeare na novo raven povzdigne tisto, kar mu ponuja legenda, kakor jo je povzel Belleforest. Če je bila kurtizana vaba, ki naj Hamletu iztrga njegovo skrivnost, tedaj je tudi Ofelija tu zato, da razišče skrivnost — le da zdaj ne gre več za to, kako Hamleta pripraviti do priznanja mračnih nakan, ki vznemirjajo tiste, ki ga obkrožajo. Skrivnost, premeščena na raven, na kateri se skriva pravo vprašanje, je skrivnost želje.

Hamletovi odnosi z Ofelijo so skozi cel komad skandirani z nizom časov, ki nam omogočajo, da na prav posebej živ način zapopademo razmerja govorečega subjekta — se pravi subjekta, podvrženega zmenku s svojo usodo — z objektom.

Izraz objekt je danes zagotovo veliko bolj vztrajen kot je kdajkoli bil pri Freudu in to do te mere, da so nekateri celo lahko trdili, kako je analiza spremenila smer — da je namreč libido, ta iskalec ugodja, postal iskalec objekta. Toda analiza se loteva napačne poti prav kolikor ta objekt artikulira na način, ki zgreši

svoj cilj — saj ne vzdrži tistega, za kar gre v razmerju, vpisanem v formuli $S \diamond a$, kastrirani S, podvržen nečemu, kar sem vas naučil razvozlati z imenom *fading* subjekta kot nasprotja *splitting* objekta.

Kaj je torej ta objekt želje? V letošnjem drugem predavanju sem vam citiral misel nekoga — upam, da ste ga doslej že identificirali — ki je rekel, da bi se iz skopuhovega obžalovanja nad izgubo svoje skrinjice lahko veliko naučili o človeški želji, če bi ga le poznali. Bila je to misel Simone Weil. Natanko to bomo poskusili strniti okoli tiste niti, ki teče vzdolž tragedije med Ofelijo in Hamletom.

8. aprila 1959

OFELIJA KOT OBJEKT

Kot vabo sem vam zadnjič najavil, da bom danes govoril o tej vabi, ki je Ofelija, in držal bom besedo.

Naj vas spomnim, da je naša tema pokazati v *Hamletu* tragedijo želje, človeške želje, s čimer imamo opraviti v analizi.

To željo bi potvorili, zamešali bi jo z drugimi termini, če bi jo pozabili postaviti v razmerje s koordinatami, ki — kot je to pokazal Freud — fiksirajo subjekt v neki določeni odvisnosti od označevalca. Označevalec ni čist in preprost odsev ali proizvod tega, čemur pravimo medčloveški odnosi — celotno analitično izkustvo govori proti temu. Če naj pojasnimo predpostavke tega izkustva, rabimo neko topologijo, brez katere se zgubi prava razsežnost pojavov, ki se proizvedejo v našem polju. Bistvene koordinate so vam podane z grafom.

Zgodba *Hamleta* — zato sem se odločil zanj — nam razgalja na zelo živ način dramatičen smisel te topologije; to je tisto, kar ji daje njeno izjemno moč, da priklene našo pozornost. Kar se tega tiče, je Shakespearju nedvomno do določene mere pokazala pot njegova pesniška tehnika, toda upravičena je tudi domneva, da je v *Hamletu* nekako položil zapažanja iz svoje lastne izkušnje.

Shakespearjevo delo se od predhodnih poskusov upodobiti zgodbo o Hamletu, tako od pripovedi *Saxa Grammatica* in *Belleforest* kot od drugih gledaliških iger, od katerih so nam na razpolago fragmenti, razlikuje po tem, da je zgodbi na sebi lasten način priključil neko peripetijo. Ta ovinek zadeva osebnost Ofelije.

Ofelija je gotovo navzoča od samega začetka legende. Je, kot sem vam že rekel, vaba pasti, v katero se Hamlet ne ujame, in sicer najprej zato, ker je bil posvarjen, nato pa tudi zato, ker sama Ofelija noče igrati te vloge vabe, saj je, kot nam pravi *Belleforest*ov tekst, od nekdanj zaljubljena v princa. Nemara je Shakespeare zgolj poglobil njeno funkcijo v zapletu, ki je v tem, da preseneti,

da pritegne Hamletovo skrivnostnost. Vendar se Ofelija tako razvije v intimen element Hamletove drame, drame Hamleta, ki je zašel s poti svoje želje. Ofelija je bistven člen junakovega potovanja proti uri njegovega smrtonosnega zmenka s svojim dejanjem. To dejanje izvrši nekako navzlic sebi. V subjektu je neka raven, na kateri lahko rečemo, da se njegova usoda artikulira v terminih čistega označevalca: tu je subjekt zgolj hrbtna stran nekega sporočila, ki povrhu vsega celo ni njegovo. No, danes lahko še bolje vidimo, kako je Hamlet sama podoba te ravni.

1

Prvi korak, ki smo ga naredili na tej poti, je bil, da smo razvili, kako igro povsem obvladuje ta Drugi, Mati, se pravi prvobitni subjekt zahteve. Vsemoč, o kateri nam je zmerom govoriti v analizi, je najprej vsemoč subjekta kot subjekta prve zahteve, in Mati je tista, na katero se ta zahteva naslavlja.

Glavna oseba igre je nedvomno princ Hamlet. Igra je drama neke subjektivnosti in junak je bolj kot v katerikoli drugi drami zmerom navzoč na prizorišču. Kako se prikazuje želja drugega v sami perspektivi tega subjekta, princa Hamleta? Ta želja, želja matere, se po svojem bistvu prikazuje tako, da ne izbere med eminentnim, idealiziranim, povzdignjenim objektom, se pravi Hamletovim očetom, in med tem razvrednotenim, prezira vrednim objektom, ki ga predstavlja Klavdij, njegov zločinski in prešuštni brat.

Mati ne izbere zaradi nečesa, kar je navzoče v nji v obliki neke instinktno požrešnosti. To, čemur v naši sodobni terminologiji pravimo posvečeni genitalni objekt, njej nastopa kot objekt nekega uživanja, ki je zares direktna zadovoljitev neke potrebe in nič več. Ta razsežnost je tista, zaradi katere se Hamlet obotavlja v svoji zavrnitvi matere. Ko ji v kar najbolj surovih in krutih besedah preda bistveno vsebino sporočila, ki mu ga je naložil duh, njegov oče, jo najprej pozove k spolni vzdržnosti. Drugi čas — ko temu pozivu spodleti, jo pošlje v Klavdijevo posteljo, preda jo ljubkovanjem moža, ki mu bo zagotovo znova uspelo, da mu bo popustila.

Ta padeč, ta prepustitev nam ponuja model, s pomočjo katerega lahko dojamemo, v čem Hamletova želja, njegov polet proti nekemu dejanju, ki si ga želi izvršiti tako goreče, da se mu ves svet prikazuje kot živ očitek, da ni nikoli na višini svoje volje,

v čem torej ta polet vedno znova zgubi svoj zagon. Odvisnost njegove želje v razmerju do Druge želje tvori stalno razsežnost Hamletove drame.

Zdaj pa se moramo lotiti neke psihološke podrobnosti, ki bi ostala po svojem bistvu enigmatična, če je ne bi umestili v celotno podobo, ki tvori smisel te tragedije, in si pobliže ogledati, kako ta odvisnost odmeva v samem osrčju Hamletove volje — ki je v mojem grafu označena kot kavelj, kot vprašanje, tistega *Che vuoi?* subjektivnosti, ki se konstituira in artikulira v Drugem.

Zadnji člen, ob katerega zadene subjektivno vprašanje, je v našem grafu simboliziran s prečrtanim S, ki mu stoji nasproti a — gre za tisto sestavino psihične ekonomije, ki ji pravimo fantazma. Želja, ki jo je treba umestiti v neko variabilno, neopredeljeno točko na črti $A \leq D$ (§ \diamond D), najde v fantazmi svojo oporo, svoj substrat, svojo imaginarno regulacijo.

Je neka skrivnost fantazme. Fantazma je resnično nekaj dvoumnega in paradoksnega. Dvoumnega, ker je na eni strani zadnji člen želje, na drugi strani, kot jo skušamo zajeti v eni njenih faz, pa se dejansko umešča v zavest. Kolikor zaznamuje vsako človeško strast s potezami, ki jim pravimo perverzne, nastopa v obliki, ki je dovolj paradokсна, da so v antiki razsežnost fantazme zavrnil kot nekaj, kar pripada redu absurdnega. V tem pogledu je bistven korak naredila moderna doba, ko se je psihoanaliza lotila interpretiranja te fantazme kot perverzne. To je bilo možno le tako, da so fantazmo priredili neki nezavedni ekonomiji, in to je tisto, kar lahko razberete na grafu.

Na tem grafu fantazma prejme svojo funkcijo na nezavednem krogotoku, ki se globoko razlikujejo od verige, s katero upravlja subjekt in ki sem jo označil kot raven zahteve. V normalni situaciji se nič od fantazme ne vrne na raven prehoda, na raven označena Drugega, ki je modul, vsota pomenov, ki jih subjekt pridobi v človeškem diskurzu. Fantazma ne preide, ostane ločena, nezavedna. Kadar nasprotno preide na raven sporočila, se najdemo v atipični situaciji. Faze, v katerih fantazma prekorači ta prehod, se bolj ali manj vpisujejo v red tega, kar je patološko. Te momente prekoračitve, komunikacije, ki se lahko izvršijo le v eni sami smeri, kot vam to nakazuje shema, bomo imenovali z njihovim pravim imenom. Poudarjam to bistveno povezavo, saj smo tukaj zato, da napredujemo v rokovanju s tem aparatom.

Zaenkrat si bomo preprosto ogledali, kako deluje v shakespeareovski tragediji moment zbežanosti Hamletove želje, kolikor je treba to zbežanost dojeti na osnovi tega, da je odpovedala imaginarna regulacija želje. Mesto Ofelije v tej odločitvi je na ravni črke a , vpisane v simbolizacijo fantazme.

a ustreza temu, proti čemur se usmerja celotna moderna razdelava analize, kadar skuša artikulirati objekt in relacijo do objekta. V tem raziskovanju je nekaj upravičenega, namreč v smislu, da je objektna relacija tisto, kar v osnovi strukturira način dojetanja sveta. Problem je le v tem, da večina razprav, ki se s tem ukvarjajo, pa naj gre za knjigo, ki je nedavno izšla v naši bližini in na katero sem že namignil kot na kar najbolj karikaturalni primer, ali za druge, bolj poglobljene študije, kakršna je na primer Federnova, zagreši to napako, da objekt teoretsko dojamejo kot objekt, ki se mu pravi predgenitalen. Precizirajmo, da je tudi kak genitalen objekt imenoma lahko umeščen v raznotere oblike predgenitalnega objekta.

To pomeni, da dialektiko objekta vzamemo za dialektiko zahteve. Zmeda, ki se jo da razložiti — v obeh primerih se subjekt znajde v istem razmerju z označevalcem. Naj gre za niz subjektivih razmerij do koda na ravni nezavednega, se pravi do aparata zahteve, $\$ \diamond D$, ali za imaginarno razmerje, ki ga na privilegiran način konstituira v neki določeni drži pred nekim objektom a , ki je prav tako definirana z njegovim razmerjem do označevalca, $\$ \diamond a$ — v obeh primerih je subjekt v položaju mrka, izginotja, $\$$.

Kateri je ta položaj? Zadnjič sem ga opredelil s terminom *fading*. To besedo sem izbral zaradi vrste filoloških in drugih razlogov, a tudi zato, ker se je udomačila ob uporabi naših komunikacijskih aparatov. *Fading* je namreč tisto, kar se proizvede v nekem aparatu za reprodukcijo glasu, ko glas izgine, izpuhti, in se nato znova pojavi, a za ceno neke variacije v sami materialni opori transmisije. Toda konec koncev je to zgolj neka metafora, ki ji bomo morali zakoličiti dejanske koordinate.

To, čemur pravimo objektna relacija, je zares zmerom razmerje subjekta v položaju *fading* do označevalcev zahteve in ne do označevalcev objekta. Kolikor ostaja zahteva fiksna, označevalni aparat klinično ustreza različnim tipom, oralnemu, analnemu in drugim. Kljub temu pa povzroči veliko nevšečnosti, če pomešamo razmerje do označevalca z razmerjem do objekta. Četudi podeljujemo označevalcem zahteve, oralnim, analnim itd. označevalcem, vso njihovo prvobitno, določujočo vrednost, pa je objekt želje v svoji korelaciji

s subjektom, zaznamovanim s pregrado, nekaj drugega. Natanko ta relacija do subjekta uide pojmu objektne relacije: v trenutku smo zaslepljeni za vse razlike v orientaciji, za vse sprejemljive polarizacije objekta v razmerju do subjekta.

Nekdo kot Melanie Klein je artikuliral oralno obdobje na veliko bolj strog, natančen način. Kljub temu pa v samem njenem tekstu naletimo na določene paradokse, ki se jih ne da zajeti s preprostim razmerjem subjekta do objekta, ki bi ustrezal neki potrebi, namreč v tem primeru do prsne bradavice, do prsi. Paradoks je v tem, da je na horizontu te relacije od samega začetka navzoč nek enigmatičen označevalec. Melanie Klein da to povsem jasno videti. Pokaže nam, kako je falos že tam kot tak, kot prvobitni objekt, kot rušilni v razmerju do subjekta, hkrati najboljši in najslabši, kot tisto, okoli česar se vrtijo pojavi tako paranoidnega kot depresivnega obdobja. Njena zasluga je, da si ni obotavljala zabeležiti, zakoličiti tega, kar je našla v kliničnem izkustvu. Vendar pa se znajde v velikih težavah, ko bi to morala pojasniti, in se zadovolji s precej revnimi teorijami.

Letos bomo skušali поблиže določiti razmerje $\$$ ne z zahtevo, ampak z a , z osrednjim objektom dialektike želje.

Pred tem objektom, ki je hkrati podoba in patos, se subjekt izkusi v neki imaginarni drugosti. Ta objekt ne zadovoljuje nobene potrebe, je že sam v sebi relativiran, reči hočem postavljen v relacijo s subjektom. Vse to je fenomenološka evidenca, h kateri se bom vrnil kasneje — subjekt je navzoč v fantazmi. Objekt pa je objekt želje zgolj po tem, da je člen fantazme. Objekt, če naj tako rečem, zavzame mesto tega, kar je subjektu na simbolni ravni odvzeto.

Tistim, ki niso skupaj z nami prehodili vse doslejšnje poti, se to nemara zdi nekoliko abstraktno. Kaj je tisto, brez česar je subjekt, kar mu je odvzeto? To je falos, in od falosa objekt prejme funkcijo, ki jo ima v fantazmi, skozi falos se želja konstituira tako, da se opre na fantazmo.

Menim, da je glede tega, kar hočem reči o želji in fantazmi, težko iti še dlje v skrajnost.

Objekt fantazme, podoba in patos, je tisti drugi, ki zavzame mesto tega, kar je subjektu na simbolni ravni odvzeto. Po tem se imaginarni objekt znajde v položaju, da zgošča v sebi poteze ali razsežnosti biti, se pravi, da postane tisto pravcato slepilo (*leurre*) biti, pred katerim se zaustavi Simone Weil, ko opozori na najbolj gosto, najbolj nepresojno razmerje človeka do objekta njegove želje

— na razmerje Skopuha do njegove skrinjice. Tu pride do vrhunca fetiški značaj, lasten objektu človeške želje. Sicer pa imajo vsaj po neki svoji plati vsi objekti človeškega sveta ta značaj.

Pred nedavnim mi je bilo dano poslušati neko dobričino, ki nam je prišel razložiti razmerje med teorijo pomena in marksizmom; trdil je, da se smemo teorije pomena lotiti le tako, da izhajamo iz medčloveških razmerij. Po treh minutah smo bili poučeni, da je označevalec instrument, s pomočjo katerega človek prenaša svojemu podobniku svoje zasebne misli — tako nam je bilo dobesedno rečeno iz ust nekoga, ki se avtorizira z Marxom. Če stvari ne navežemo na ta temelj medčloveških razmerij, smo — kot se zdi — v nevarnosti, da fetišiziramo področje govornice.

Naj bo tako. Toda mar ni fetiš ena izmed razsežnosti človeškega sveta, prav tista, ki jo je treba obrazložiti? Če naredimo iz medčloveškega razmerja koren vsega, moramo dejstvo fetišizacije človeških objektov pripisati nevemkakšnemu medčloveškemu nesporazumu, ki torej s svoje strani predpostavlja nanašanje na pomene. Kar pa se tiče zasebnih misli, ki so, če prav razumem, tu mišljene v nekakšni genetični perspektivi, je to nekaj, kar nas lahko kvečjemu spravi v smeh, kajti če so te misli že navzoče, čemu bi kaj še dlje iskali?

Presenetljivo je, kako lahko nauk, ki se ima za marksističen, za prvobitno danost ne vzame praksis, ampak človeško subjektivnost. Postopek Marxove analize je nasprotno v tem, da se problema fetiškega značaja blaga loti na ravni označevalca, četudi pri njemu termin ni izrečen kot tak — da bi to opazili, zadošča, če odpremo prvo knjigo *Kapitala*. Najprej so dana označevalna razmerja, razmerja vrednosti, subjektivnost, eventualno subjektivnost fetišizacije, pa se vpiše znotraj te označevalne dialektike. O tem ni niti najmanjšega dvoma.

Toliko mimogrede, ker sem hotel zgolj, da bi začutili nekaj ogorčenja in jeze nad tem, da sem zgubljal čas s takšnimi zadevami.

Kaj je torej ta *a*, imaginarni drugi? Nekaj kar najširšega, da se lahko vanj vključi neka oseba — celotna veriga, celoten scenarij. Ni mi treba ponavljati tega, kar sem vam lani razvijal skozi analizo *Balkona* Jeana Geneta. Zadošča naj, da vas spomnim na to, čemur bi lahko rekli difuzni bordel, kolikor ta bordel postane pri nas, analitiki, zadeva posvečene genitalnosti.

Nepresojni značaj *a* v imaginarni fantazmi ga v njegovih najbolj poudarjenih oblikah поблиže opredeljuje kot pol perverzne želje. Gre za strukturalni element perverzij, kolikor je za perverzijo

dejansko značilno to, da je v fantazmi ves poudarek na v pravem pomenu imaginarnem korelatu, *a*. Če ta *a* dojamemo v njegovem oklepaju, lahko imamo tudi *a* in *b* in *c* itd. — se pravi kar najbolj zapletene kombinacije nizov, naključno združenih ostankov, skozi katere se kristalizira fantazma, ki je na delu v perverzni želji. Toda naj se vam fantazma perverzne želje zdi še tako bizarna, nikoli ne smete pozabiti, da je subjekt zmerom nekako udeležen v nji, zainteresiran zanjo. Subjekt je v nji zmerom navzoč v nekem določenem razmerju do patetičnega, do bolečine obstoja, do bolečine obstoja kot takega, do bolečine tega, da obstojimo kot člen spolnosti. Sadištična fantazma očitno vztraja le v meri, v kateri tisti, ki je podvržen trpljenju, interesira subjekt kot tisti, ki bi tudi sam lahko bil izpostavljen temu trpljenju. V tem je fenomenološki element, na katerega sem pravkar namignil; zgolj presenečeni smo lahko, če kdo le za trenutek pomisli, da se lahko izogne tej razsežnosti in zvede sadištično tendenco na čisto in preprosto primitivno agresijo.

2

Zdaj moramo artikulirati resnično nasprotje med perverzijo in nevrozo.

Perverzija je dejansko nekaj artikuliranega, nekaj, kar se da interpretirati, analizirati, in kar pripada natanko isti ravni kot nevroza. Rekel sem vam že, da fantazma lokalizira, fiksira neko bistveno razmerje subjekta do njegove biti. No, medtem ko je v perverziji poudarek na *a*, pa nevrozo določa to, da je poudarek postavljen na drugi člen fantazme, na *š*.

Fantazma je umeščena na skrajno točko, na konico subjektivnega izpraševanja, kot njegova meja, njegov zadnji člen: subjekt se skuša skozi fantazmo zajeti v tem, kar leži onstran njegove zahteve. To, kar je bilo zanj zgubljeno z njegovim vstopom v diskurz Drugega, mora zdaj ponovno najti v sami razsežnosti tega diskurza. V zadnji instanci ne gre za resnico, ampak za uro resnice.

To je tisto, kar nam omogoči nakazati najglobljo razliko med fantazmo nevroze in fantazmo perverzije.

Fantazmo perverzije si lahko priključimo. Je v prostoru. Prekinja, suspendira neko bistveno razmerje. Ni brezčasna, je pa zunaj časa. V nevrozi pa je nasprotno sama osnova subjektivnih razmerij do objekta na ravni fantazme subjektivno razmerje do časa. Objektu je naložen pomen, da se ga išče v tem, čemur pravim ura resnice. Objekt je tukaj zmeraj uro prezgodaj ali uro prepozno.

Rekel sem, da je za histerijo značilna funkcija želje kot nezadovoljene, za obsesijo pa funkcija nemogoče želje. Onstran teh dveh terminov pa imamo opraviti z razmerjem do časa, ki je v primeru obsesije obratno od tistega v primeru histerije — obsesivec odlaša, ker zmerom anticipira prepozno, medtem ko histerik zmerom ponavlja to, kar je začetnega v njegovi travmi, namreč nek določen prezgodaj, neko temeljno nedozorelost.

Temelj nevrotičnega obnašanja je v njegovi najbolj splošni formi tale — subjekt skuša v svojem objektu zmerom razbrati svojo uro, svoj čas; lahko bi celo rekli, da se skozi svoj objekt nauči brati svojo uro. Tukaj spet naletimo na našega Hamleta, ki mu lahko vsakdo po svoji volji pripisuje vse mogoče oblike nevrotičnega obnašanja, tako daleč, do koder sežejo meje tega obnašanja, se pravi tja do karakterne nevroze. Prvi dejavnik, na katerega sem vas opozoril v strukturi Hamleta, je njegova odvisnost v razmerju do želje Drugega, do želje matere. Zdaj pa vas opozarjam še na drugi dejavnik — Hamlet zmerom, v celotnem zapletu tja do konca, visi na uri Drugega, postavljen je v odvisnost od nje.

Se še spominjate enega prvih obratov, ob katerem smo se zaustavili, ko smo se lotili dešifriranja teksta *Hamleta*? Med *play-scene* se kralj vznemiri, vsem na obeh razgali svoj zločin, saj ni mogel prenesti njegove uprizoritve. Hamlet doživi zmagoslavje, je ves vzhičen, se posmehuje kralju. Na poti, ki ga pelje k že dogovorjenemu zmenku z materjo, sreča svojega očima sredi molitve — Klavdij je zaradi prizora, ki mu je pokazal njegov pravi obraz, scenarij njegovega dejanja, do dna pretresen. Hamlet se torej znajde pred Klavdijem, ki, kot vse kaže, ne le ni v stanju, da bi se branil, ampak celo ne vidi grožnje, ki preti njegovi glavi. Tu pa se Hamlet zaustavi, ker to ni pravi čas, ker to ni ura Drugega. To ni ura, ko bi Drugi moral položiti račune pred večnostjo. Če bi ga zdaj ubil, bi to bilo z ene strani predobro ali z druge preslabo. Nemara to ne bi dovolj maščevalo njegovega očeta, ker bi Klavdiju molitev, to dejanje spokoritve, morda odprla pot k odrešitvi. Kakorkoli že, nekaj je gotovo — Hamlet, ki je na tem, da izpolni svoj namen, da ujame kraljevo vest — *Wherein I'll catch the conscience of the king* — se zaustavi. Niti za trenutek ne pomisli, da je zdaj nastopila njegova ura. Karkoli bi lahko kasneje iz tega nastalo, to ni ura Drugega, zato zaustavi svojo krettnjo. Vse, kar stori Hamlet, stori zmerom le ob uri Drugega.

Hamlet pristane na vse. Ne pozabimo, da je na samem začetku drame, ko je bil še pred srečanjem z *ghost* zgrožen nad ponovno

poroko svoje matere, sanjaril zgolj o tem, kako bo odšel v Wittenberg. Prav s tem je pred nedavnim nekdo ponazoril prakso, ki se vse bolj uveljavlja v sodobnih nruveh — pripomnil je, da je Hamlet najlepši zgled tega, kako bi se izognili marsikateri drami, če bi ob pravem času priskrbeli potne liste. Če bi Hamletu dali potni list za Wittenberg, do drame sploh ne bi prišlo.

Hamlet torej ostane doma ob uri svojih staršev. Ob uri drugih ne izvrši svojega zločina. Ob uri svojega očima se vkrca na ladjo za Anglijo. Ob uri Rozenkranca in Gildensterna ju z lahkoto, ki je tako začudila Freuda, pošlje v smrt z lepo izpeljano zvijačo. In, končno, tragedija se sklene ob uri Ofelije, ob uri njenega samomora, v trenutku, ko Hamlet opazi, kako ni težko nekoga ubiti, kako za to zadošča čas, v katerem rečemo *one* . . . žrtev ne bo imela niti časa za stok.

Napovejo mu nekaj, kar v ničemer ne spominja na priložnost, da bo lahko ubil Klavdija, dvoboj z meči, katerega podrobnosti so bile skrbno pripravljene. V skušnjavo ga skušajo spraviti z nagradami za dvoboj, ki so vse dragoceni predmeti, meči, obeski za sablje in druge stvari, ki imajo vrednost zgolj kot objekti razkošja — tu bi morali podrobno navesti tekst, saj gre za rafinirane predmete, smo v območju zbirateljstva. V Hamletu vzbudijo občutke rivalstva in časti z domnevo, da ga njegov nasprotnik prekaša v sabljanju, in s tem, da mu dopustijo prednost izzivalca. Mi vemo, da je ta zapletena ceremonija past, v katero bi se moral Hamlet ujeti in ki sta jo spletla njegov očim in njegov prijatelj Laert, toda Hamlet tega ne ve. Zaplesti se v ta dvoboj pomeni zanj še vedno isto nagajivost kot špricati šolo. Obeta se mu zabavna prigoda. Navzlic temu pa v srcu čuti drobno opozorilo — nekaj ga vznemirja. Dialektika slutnje tukaj v odločilnem trenutku zaznamuje dramo. Vendar pa v bistvu sprejme ta boj še vedno ob uri Drugega, še več, zato, da bi podprl stavo Drugega — saj niso njegove dobrine tiste, ki so zastavljene. Kot zastopnik kralja, v korist svojega očima, se spusti v ta boj z nekom, ki naj bi ga prekašal v sabljanju, v boj, ki naj bi bil načeloma dvorska igra, ne pa zaresen. Tako so v njemu vzbudili občutke rivalstva in časti, računali so, da ga bodo zagotovo ujeli v njihovo past.

Hamlet se torej vrže v past, ki mu jo je nastavil Drugi. Kar je zdaj novega, je zgolj energija, srčnost, s katero se vrže v stvar. Do zanjega členu, do zadnje ure, do Hamletove ure, ko bo ta smrtno ranjen, preden bo zadel svojega sovražnika, tragedija sledi svoji

verigi in se sklene ob uri Drugega — ta okvir je absolutno bistven, če hočemo dojeti, za kaj v nji gre.

To je tisto, zaradi česar v Hamletu odmeva razsežnost, celo metafizična razsežnost vprašanja modernega junaka. Od antičnih časov se je nekaj dejansko spremenilo v razmerju junaka do njegove usode.

Kot sem vam že rekel, se Hamlet razlikuje od Ojdipa po tem, da on, Hamlet, ve. Ta poteza pojasni, denimo, Hamletovo norost. V antičnih tragedijah kajpada naletimo na junake, ki so nori, toda kolikor je meni znano, v njih — pravim v tragedijah, ne govorim o legendah — ni junaka, ki bi se delal norega. Hamlet pa se dela norega.

Ne trdim, da je vsa njegova norost v tem, da se dela norega, poudarjam pa, da je bistvena poteza izvirne legende, namreč pri Saxu Grammaticu in pri Belleforestu, v tem, da se junak dela norega, ker ve, da je šibkejši. In od tega trenutka naprej gre zgolj za to, da bi zvedeli, kaj skriva v svoji glavi za to masko norosti.

Naj se vam ta poteza zdi še tako površinska, pa vendar si je prav njo prisvojil Shakespeare, ko je pisal svojo tragedijo. Izbral je zgodbo junaka, ki se mora delati norega, zato da bi lahko šel po poti, ki ga bo pripeljala do konca njegovega dejanja. Tisti, ki ve, je dejansko v položaju, ki je tako ogrožen, tako močno zaznamovan z neuspehom in žrtvijo, da se mora delati norega ali celo, kot pravi Pascal, da mora to početi skupaj z drugimi. Delati se norega je tako ena izmed razsežnosti tega, čemur bi lahko rekel politika modernega junaka.

3

Zdaj smo prišli do točke, ko mora Ofelija odigrati svojo vlogo. Če je struktura igre res tako kompleksna, kot sem vam jo že orisal, se boste nemara vprašali — čemu služi oseba Ofelije? Ofelija je očitno bistvena. Za vselej, za stoletja je vezana na lik Hamleta.

Nekateri mi očitajo, da sem v svoji interpretaciji *Hamleta* napredoval preveč plašno. Sam ne mislim tako. Gre zgolj za to, da vas nisem hotel spodbujati k bedastim domislekom, ki jih vse polno gomazi v psihoanalitičnih tekstih. Kljub temu pa me je presenetilo, da ni še nihče opozoril, da je Ofelije *O phallos*, če že najdemo ob Hamletu toliko grobih, velikopoteznih, nepremišljenih trditev — zadošča, da prelistamo *Papers on Hamlet*, ki jih je Ella Sharp na žalost pustila nedokončane in ki so jih objavili po njeni smrti, kar je bilo nemara napaka.

Ker je že precej pozno, bi vam hotel preprosto razčleniti na etape to, kar se skozi igro dogaja z Ofelijo.

O Ofeliji je najprej govor kot o vzroku za Hamletovo žalostno stanje. V tem je Polonijeva psihoanalitična modrost — Hamlet je žalosten, ker ni srečen, in če ni srečen, je to zaradi moje hčerke. Ne poznate je, moja hči je nežen cvet, in seveda se razume, da jaz, njen oče, tega ne bom dopustil.

Ofelija prvič nastopi tako da poda neko klinično zapažanje, kar že naredi iz nje zelo izrazito osebo. Dejansko je imela to srečo, da je bila prva oseba, na katero je Hamlet naletel po svojem tako pretresljivem srečanju z *ghost* — o njegovem obnašanju poroča z besedami, ki si jih velja zabeležiti.

My lord, as I was sewing in my closet / Ko v svoji sobi sem šivala, pride kraljevič Hamlet z nedri odpetimi soglav, z umazanimi obujkami, ki brez podveze so zdrknile do gležnjev / Pale as his shirt, his knees knocking each other / ko stena bled, v kolenih se šibeč in s tako bridko žalostjo v očeh, kot da ga je pekel poslal oznanjat stvari grozotnih; tak je stopil predme. / He took me by the wrist and held me hard / Prijel mi je zapestje in ga stiskal / then he goes to the length of all his arm / nato odstopi za dolžino lakta / and with his other hand thus o'er his brow / z roko pa drugo nad očmi tako / He falls to such perusal of my face / mi preiskuje obraz, kot da bi ga hotel narisati. Dolgo je stal tako; nazadnje malo strese mi roko, trikrat tako z glavo pomaje / and thrice his head thus waving up and down / z vzdihom tako globokim, žalostnim tako, kakor da mu razgnal bo ves život, končal življenje; potlej me spusti; z glavo okrenjeno preko ramen / He seem'd to find his way without his eyes / kot da je pot pogodil brez oči, brez njih pomoči stopil je skoz dver, vseskoz obračal name je njih luč.

Polonij takoj vzklikne — to je ljubezen!

Ta distanca, zavzeta do objekta, kot da bi se hoteli lotiti nevemkaksne identifikacije, ki je naenkrat postala težavna, to oklevanje v navzočnosti tega, kar je bilo dotlej objekt najvišjega poveličevanja, tvori prvi čas, ki je, če naj tako rečem, čas *potujitve / d'estrangement /*

K temu ni česa dodati. Navzlic temu pa menim, da stvari v ničemer ne posiljujemo, če ta trenutek označimo kot patološki — so-roden je tistim obdobjem subjektivnega vdora, poplave, dezorganiziranosti, ki nastopijo tedaj, ko nekaj v fantazmi zaniha in zato njene sestavine izstopijo kot take. To izkustvo, ki mu pravimo izkustvo depersonalizacije in v teku katerega se imaginarne meje

med subjektom in objektom začenjajo spreminjati, nas v pravem pomenu uvaja v ureditev tega, čemur pravimo fantastično.

Razsežnost fantastičnega vznikne, kadar nekaj, kar pripada imaginarni strukturi fantazme, začjenja komunicirati s tem, kar normalno poteka na ravni sporočila, namreč s podobo drugega, kolikor je ta podoba moj lastni jaz /moi/. Sicer pa so že pisci kot Federn z veliko pretanjenostjo naznačili nujno korelacijo med občutenjem lastnega telesa in tujostjo tega, kar vznikne v neki določeni krizi, v nekem določenem prelomu, ko je zadet objekt kot tak.

Nemara tukaj stvarjem delam nekoliko silo, a le z namero, da bi vam pokazal, kako se ta prigoda nanaša na izbrane izkušnje naše klinike. Vendar pa je treba reči naslednje — brez reference na to patološko shemo ni mogoče umestiti pojava, ki ga je na analitični ravni prvi izpostavil Freud z imenom *das Unheimliche* in ki ni vezan na vsakovrstne vdore nezavednega, kot so to nekateri mislili, ampak na neravnotežje, do katerega pride v fantazmi, ko le-ta prestopi meje, ki so ji bile najprej določene, se razkroji in se združi s podobo drugega.

V primeru Hamleta je Ofelija po tej prigodi povsem razkrojena kot objekt ljubezni. *I did you love once / Ljubil sem vas nekoč*, pravi Hamlet, njegova razmerja z Ofelijo pa se odslej odvijajo v slogu sarkazma, krute agresije, zaradi česar so ti prizori, posebej tisti na sredini igre, najbolj nenavadni v vsej klasični literaturi.

V takšni Hamletovi drži najdemo sledi tega, kar sem pravkar naznačil — sledi perverzne neuravnoteženosti fantazmatske relacije, ko težišče fantazme zdrsne proti objektu. Hamlet Ofelije sploh ne obravnava več kot ženske. V njegovih očeh postane rodnica vseh grehov, tista, ki ji je naloženo rojevati grešnike in ki bo podlegla vsem klevetam. Je zgolj še opora nekemu življenju, ki ga Hamlet obsoja v samem njegovem bistvu. Skratka, do česar zdaj pride, je nekakšna destrukcija, zguba objekta, ki je bil vključen v njegov narcističen okvir. Subjektu se objekt prikaže od zunaj, če naj tako rečem. Subjekt ni več objekt, ampak ga izvrže iz vsega svojega bitja, in znova ga bo lahko našel šele v trenutku, ko se bo sam žrtvoval. Na ta način je objekt tukaj ekvivalent falosa, zavzame mesto falosa, je falos.

To je drugi čas razmerja do objekta. Ofelija je tukaj falos, ki ga je subjekt povnanjil, zavrnil kot označevalni simbol življenja. Formula $S \diamond \varphi$ je transformirana v obliki zavrnitve.

Kaj lahko navedemo v dokaz temu? Ni se nam treba sklicevati na etimologijo Ofelije. Hamlet ne govori o ničemer drugem kot o

tem — o plodnosti. Zaploditev je blagoslov, pravi Poloniju, toda pazite na svojo hčerko. Ves njegov dialog z Ofelijo meri na žensko kot na nosilko življenjske nabreklosti, ki jo preklinja in za katero si želi, da bi usahnila. *Nunnery*, kamor pošilja Hamlet Ofelijo, je v Shakespearjevi dobi lahko pomenila tudi javno hišo, kot nam to kaže semantična raba. Mar ne kaže v smer razmerja do falosa in do objekta želje tudi Hamletova drža med *play-scene*? V navzočnosti Ofelije reče svoji materi, ki ga je povabila, naj prisede k nji, *Ne, draga mati, tukaj je močnejši magnet*, in hoče položiti glavo med noge dekleta — *Lady, shall I lie in your lap?*

Prav tako se mi ne zdi odveč omeniti — ikonografija je temu dala takšen poudarek — da je med rožami, sredi katerih je potonila Ofelija, izrecno omenjena *dead men's fingers*. Rastlina, za katero tu gre, je *orchis mascula*, ki je v sorodstvu z nadliščkom in s tem s faličnim elementom. V *New English Dictionary* sem poiskal *dead men's fingers* in sem bil zelo razočaran, ker ni med referencami omenjen Shakespeare, čeprav je izraz naveden ob besedi *finger*.

Tretji čas, do katerega sem vas že večkrat pripeljal, je prizor na pokopališču, v teku katerega se Hamletu končno odpre možnost, da sklene obroč, da zdrvi svoji usodi naproti. Ves prizor je tu le zato, da bi prišlo na dnu izkopanega groba do tistega besnega spopada, na katerega sem vas že opozoril in ki ga ni Shakespeare našel nikjer med svojimi viri. Tu imamo opraviti z nekakšno reintegracijo *a*. Objekt je znova pridobljen za ceno žalovanja in smrti.

Mislím, da bom prihodnjič lahko končal s *Hamletom*.

15. aprila 1959

ŽELJA IN ŽALOVANJE

Za Hamleta je torej srečanje zmeraj prezgodnje in zato ga odloži. Odlaganje je tako ena izmed bistvenih dimenzij njegove tragedije.

Kadar pa deluje, deluje zmeraj prenačljeno. Kdaj deluje? Takrat, kadar je videti, da mu neki dogodek onstran njega samega, onstran njegove odločitve ponuja nekakšen dvoumni povod — prav tisto, kar je za nas analitike v dimenziji izpolnitve odprlo tisto perspektivo, ki ji pravimo beg.

V tem pogledu je najbolj izrazit tisti moment, ko se požene na nekaj, kar se premika za zaveso in ubije Polonija. Poglejte tudi, kako se sredi noči prebudi na ladji in potem v skorajda neprištevnem stanju prelomi pečate na sporočilu, ki ga prenašata Gildensstern in Rozenkranc, kako tako rekoč avtomatično nadomesti eno sporočilo z drugim in s svojim prstanom ponaredi kraljevi pečat. Potem ga doleti ta čudovita priložnost, gusarski napad, s katerim se okoristi, da bi pustil na cedilu svoja dva varuha, ki se bosta nič hudega sluteča podala proti svoji lastni eksekuciji.

Tu je mogoče prepoznati neko fenomenologijo, ki nam je dobro znana iz našega izkustva in naših pojmovanj, namreč fenomenologijo nevrotika in njegovega razmerja do svojega življenja. Toda skušal sem vas popeljati onstran teh sicer tako očitnih značilnosti.

1

Hotel sem vam odpreti oči za neko strukturno potezo, ki je prisotna v celotnem komadu — Hamletov čas je vselej čas Drugega.

Seveda je to samo videz, saj ni Drugega od Drugega, kot sem vam že povedal. V označevalcu ni jamstva za dimenzijo resnice, ki jo vzpostavlja označevalec. Samo njegov čas je, njegova ura, Hamletova. In to je tudi ena sama ura, ura njegove pogube. Vsa

tragedija *Hamleta* se sestoji iz tega, da nam pokaže neizprosno nepotenost subjekta k tej uri.

Toda srečanje subjekta z uro njegove pogube je splošna usoda, pomenljiva za vsako človeško življenje. Če Hamletova usoda ne bi nosila nekega posebnega znamenja, potem za nas ne bi imela te odlikovane vrednosti. Tu je zdaj naš problem — kaj odlikuje Hamletovo usodo, kaj ji daje tako zelo problematično vrednost?

Kaj manjka Hamletu? Ali nam zaris tragedije, kakršno je zanosoval Shakespeare, omogoča zakoličenje, artikulacijo tega manka, ki bi segla onstran približkov, s katerimi se zadovoljujemo in ki tvorijo ohlapnost ne le naše govorice, temveč tudi našega obnašanja in naših sugestij v razmerju do pacienta?

Začnimo kljub vsemu z nekim približkom. Lahko rečemo v vsakdanji govorici — Hamletu manjka to, da bi si zastavil neki cilj, neki objekt, neko izbiro, ki pač vselej vsebuje delež tega, čemur se pravi arbitrarno.

Hamlet je nekdo, ki — kot pravijo ženice — ne ve, kaj hoče. Ta dimenzija je poprisotena v besedah, ki mu jih v nekem trenutku položi v usta Shakespeare, v trenutku njegovega izginotja — s prizorišča — v mislih imam njegovo kratko odsotnost zaradi tistega pomorskega popotovanja, s katerega se bo nenavadno hitro vrnil. Komaj je zapustil pristanišče, namenjen v Anglijo po kraljevem ukazu, še vedno ubogljiv, naleti na vojsko Fortimbrasa, ki se že od vsega začetka nahaja v ozadju tragedije in ki bo na koncu prišel pobrat mrtve, počistiti, vzpostaviti red. Naš Hamlet je prizadet, ko vidi te vrle vojščake, ki se v imenu bolj ali manj nepomembne vojne pretveze odpravljajo osvajat kos Poljske, in to mu je priložnost za razmislek o sebi.

Kako me obtožuje vse, spodbada
mi maščevanje leno! Kaj je človek,
če glavna sreča mu in prid vseh ur
je spanje le in jed? Žival, nič več.
On, ki nas stvaril je s širokim umom...

*<Sure he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To just in us unused.>*

Kar je prevajalec prevedel z *umom*, je veliki diskurz, temeljni diskurz, tisto, kar sem tu imenoval konkretni diskurz.

... ki zre naprej nam in nazaj, ni dal
tega božanstvenega nam daru...

Tu bi bila na mestu beseda *um*.

naj v nas nerabljen bi plesnel. Pa bodi,
pravi naš Hamlet,
topost živalska to...

— *bestial oblivion*, to je ena ključnih besed za dimenzijo njegove
biti v tragediji —

... ali plah dvom,

ki misli prenatanko na izid —
ta misel, razčetrverjena, ima
en del modrosti, tri plašljivosti —
a res ne vem, čemu li še živim,
da govorim: »To mora se zgoditi!«
ko vzrok imam in voljo, moč in sredstva,
da bi to storil.

<... *this thing's to do*,
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To do't.>

Zgledi, ko svet očitni, me bodre:
tako ta vojska ogromna in potrošna,
ki vodi mlad jo, nežen kraljevič,
čigar pogum, vzpet za visoko slavo,
prezira zid zastrti in nastavlja
slabotno svojo smrtnost vsej usodi,
kar je premoreta smrt in nevarnost,
za prazen mak <*even for an eggshell*>.

... Kdor si resnično velik,

ne planeš brez velikega povoda,
a se do zadnjega boriš za bilko,
kadar ti gre za čast.

<*Rightly to be great*
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake.>

... Kako pa jaz —

oče ubit in mati oskrunjena —
poziva dva na um moj in na kri —
jaz pa kar spim; tu pa v sramoto svojo
gledam smrt bližnjo dvajset tisoč mož,
ki iz objesti, le za slepo slavo
gredo v svoj grob ko v postelj, se bore

za krpo tal, premajhno za terišče,
preozko za grobove, da bi vanje
zagrebli padle.

*<Which is not tomb enough and continent
To hide the slain?>*

... Misel, o, poslej
krvava bodi ali nič ne šteji!

*<... O, from this time forth
My thoughts be bloody or be nothing worth.>*

Takšna je Hamletova meditacija o objektu človeškega dejanja. Ta objekt tukaj pušča odprta vrata za vse tiste, recimo, partikularizacije, ob katerih se ustavljamo. Tu je dimenzija žrtvovanja — prelivanje svoje krvi za plemenito stvar, za čast. Tudi čast je pravilno opredeljena — biti vezan s svojo besedo. Dar — kot analitiki ne moremo, da ne bi naleteli na to konkretno določilo in da ne bi dojeli njegove teže, naj bo v krvi ali v zavezi.

Kar vam skušam tukaj pokazati, ni samo skupna forma vsega tega, najmanjši skupni imenovalac — ne gre za kakšen formalizem. Če napišem formulo $\$ \diamond a$ ob koncu vprašanja, ki ga subjekt, v iskanju svoje zadnje besede postavlja v Drugem, potem to ni nekaj, kar bi bilo dejansko dostopno raziskavi, razen v tem posebnem izkustvu, ki ga imenujemo analitično in ki nam omogoča raziskavo nezavedne verige tam, kjer teče po zgornjem delu grafa.

Opravka imamo z imaginarnim kratkim stikom med željo in tistim, kar ji na drugi strani stoji nasproti, namreč fantazmo. Splošno strukturo fantazme izražam z $\$ \diamond a$, kjer je $\$$ določeno razmerje subjekta do označevalca, subjekt, kolikor ga ireduktibilno zadeva označevalec; kjer \diamond zaznamuje njegovo razmerje do neke v bistvu imaginarne navezave, a , ki ni objekt želje, temveč objekt v želji.

Gre za to, da se približamo prav tej funkciji objekta v želji. Prav zato, ker nam tragedija o *Hamletu* omogoča, da ga eksemplarično artikuliramo, se s tako vztrajnim interesom ukvarjamo s strukturo Shakespearovega dela.

Izhajamo iz tega — skozi svoj odnos z označevalcem je subjekt prikrajšan za del sebe, celo svojega življenja, to pa je zadobilo vrednost nečesa, kar ga veže na označevalec. Označevalec njegove označevalne alienacije opredeljujemo kot falos. Kolikor je subjektu ta označevalec odtegnjen, toliko mu neki parcialni objekt postane objekt želje. To označujem s $\$ \diamond a$.

Objekt želje je bistveno različen od objekta kake skrbi. Nekaj postane objekt v želji, kadar stopi na mesto, ki subjektu po naravi ostaja prikrito, mesto tega samožrtvovanja, tega funta mesa, ki je vpleten z njegovo razmerje z označevalcem.

To razmerje do nečesa skritega, prikritega, ima na sebi nekaj globoko enigmatičnega. Če mi dovolite eno izmed formul, ki mi pridejo pod pero v mojih zapiskih — človeško življenje bi lahko definirali kot račun, pri katerem je ničla iracionalna. Ta formula je samo prisposodba, matematična metafora. Če rečem *iracionalno*, s tem ne mislim na kakšno neizmerljivo afektivnost, temveč natanko na tisto, čemur se pravi imaginarno število. $\sqrt{-1}$ ne ustreza ničemu predstavljenemu, ničemu realnemu, v matematičnem pomenu besede, pa vendar hoče biti ohranjen v svoji polni funkciji. Isto velja za ta skriti element življenjske opore, za subjekta, kolikor kot tak ne more biti subjektiviran, vtem ko vzame nase funkcijo označevalca.

S je S , kolikor lahko ostane le prikrit natanko tam, kjer ima a svojo največjo vrednost. Prav zato lahko dojamemo pravo funkcijo objekta le tako, da si ogledamo vsa možna razmerja do tega elementa. Bilo bi tvegano trditi, da Hamletova tragedija dokončno izčrpa ta pregled funkcij objekta, toda zanesljivo nam omogoča, da sežemo veliko dlje, kot je bilo mogoče seči po drugih poteh.

2

Začnimo na koncu, na točki srečanja, ob uri snidenja.

Končno dejanje, kjer Hamlet naposled za ceno dopolnitve svojega dejanja zastavi vso težo svojega življenja, tega dejanja, ki ga sam izvaja in ki ga na sebi prestaja, se drži značaj skorajšnjega pokončanja. V trenutku, ko se njegova gesta dopolni, je tudi sam kot Dianin zadeti jelen. Okoli njega se sklene mreža, ki sta jo z neverjetnim cinizmom in zlobo spletla Klavdij in Laert, kakršni koli so že bili razlogi enega in drugega, vpleten pa je bil tudi oni strupeni pajek, smešni dvorjan, ki mu je prišel predlagat dvoboj.

Takšna je struktura. Je nadvse jasna. Dvoboj postavlja Hamleta v položaj, da brani stavo svojega strica in očima Klavdija. Tako je bojevalec za nekoga drugega.

K dvoboju, tako kot je treba, spadajo zastavki, Med Hamletom in onim, ki mu pride sporočit pogoje preizkusa, pride do dialoga, kjer vse služi temu, da vam pričara kvaliteto, število, arzenal zastavljenih objektov. Hamlet stavi z Laertom za šest berberskih konj, drugi pa nasproti temu založi šest francoskih rapirjev z bodali,

celo opravo za dvobojevalce, s pritklinami, ki služijo temu, da se jih da opasati, mečnice, se mi zdi. Poleg tega tri *most delicate carriages*, kot pravi tekst, zelo specialističen izraz, ki označuje »podstave«, v katerih naj visi meč. To je izraz, ki ga uporabljajo zbiralci in ki vzbuja dvoumnost s topovskimi podstavki.

Ti dragoceni objekti, nakopičeni v vsem svojem sijaju so postavljeni na tehtnico s smrtjo. To opredeljuje njihovo predstavitev kot nekaj, kar nas je religiozna tradicija naučila imenovati *vanitas*. Tako nastopajo vsi objekti, vsi zastavki v svetu človeške želje — objekti *a*.

Govoril sem že o paradoksnem, celo absurdnem značaju dvo-boja, ki ga predlagajo Hamletu. Kljub temu pa ta, kot je videti, še enkrat nastavi vrat, kot da bi se v njem nič ne moglo zoperstaviti nekakšni temeljni razpoložljivosti — *Gospod, sprehajal se bom po tej dvorani: ako veličanstvo dovoli, je to moja ura za oddih; ukažite prinesiti rapirje, ako so gospodu ljubi in ako kralj ostane pri svoji nameri, mu dobim stavo, ako bom mogel; ako ne, spravim samo svojo sramoto in nadštevilne udarce.*

Tu je nekaj, kar nam pokaže samo strukturo fantazme. V trenutku, ko je Hamlet na konici svoje odločitve — pravzaprav, kot zmeraj, tik pred svojo odločitvijo — ga vidimo, kako se dobesedno hvali nekemu drugemu, in še to za nič, kar tako, medtem ko je ta drugi prav njegov nasprotnik, tisti, ki ga mora pokončati. Svojo odločitev postavlja na tehtnico s posvetnimi reči, ki ga prav nič ne zanimajo, in to zato, da bi dobil za nekoga drugega.

Drugi hočejo ujeti Hamleta z zbiralskimi objekti in brez dvoma se motijo. Kljub temu pa je prav na tej ravni zainteresiran. Zainteresiran je za čast — to, kar Hegel imenuje boj za čisti prestiž — čast, ki ga zoperstavlja nekemu rivalu, ki ga sicer občuduje. Moramo se za trenutek ustaviti ob gotovosti zveze, ki jo Shakespeare postavlja pred nas. Prepoznali boste dialektiko onega že starega momenta v našem dialogu, zrcalnega stadija.

Da je Laert za Hamleta na tej ravni njegov podobnik, to je izrecno artikulirano v tekstu, čeprav indirektno, se pravi, znotraj neke parodije. Ko mu Osrik, omejeni dvorjan, ki mu pride predlagat dvo boj, govori o njegovem nasprotniku in mu predoči vso odličnost tistega, pred katerim bo moral pokazati svoje zasluge, mu Hamlet seže v besedo —

Sir, his definement suffers no perdition in you —

Njegova podoba, gospod, ni z vašim opisom prav nič prikrajšana;

seveda vem, da bi se človeku zmešal spomin od samega računanja, ako bi se kdo trudil zabeležiti podrobno vse vrline tega gospoda; zaostati bi moral za brzino teh jader. Nadaljuje z zelo izumetničnim, zavitim govorjenjem, ki oponaša stil njegovega sobesednika, in zaključí —

... I take him to be a soul of great article —

... meni se zdi mnogoobsežna duša in njegovo bistveno jedro tako dragoceno in redko, da bi mu našli, ako naj se točno izrazimo, vrstnika samo v njegovem zrcalu, in kdor koli sicer bi hotel za njim stopinje pobirati, bi bil samo njegova senca, nič več.

Kot vidite, je podoba drugega tukaj predstavljena kot nekaj, kar popolnoma vsrka tistega, ki jo opazuje. Ta referenca, ki je gongorsko in maniristično napihnjena, dobi svojo pravo vrednost iz tega, da Hamlet prav na ta način pred dvobojem obravnava Laerta. Prav na ta vrhunec imaginarne zajetosti, ki je strogo artikulirana kot zrcalno razmerje, kot zrcalna reakcija, dramatik očitno situira točko agresivnosti. Kogar najbolj občudujemo, s tem se borimo. Kdor nam je ideal jaza, je tudi tisti — po Heglovi formuli o nemožnosti sožitja — ki ga je treba ubiti.

Hamlet odgovarja na to zahtevo le na neki nesebični ravni, na ravni dvoboja. Vanj se spusti na način, ki bi ga lahko označili za formalnega, celo fiktivnega. Nevede dejansko stopi v kar najresnejšo igro. V njej bo proti svoji volji izgubil življenje. Ne da bi vedel, se podaja proti svojemu dejanju in svoji smrti, ki skorajda sovpadata.

Vse, s čimer je imel opravka v agresivnem razmerju, je bilo samo videz, slepilo. Kaj to pomeni? To pomeni, da v igro ni stopil, recimo, s svojim falosom. To je eden izmed načinov, kako izraziti partikularnost subjekta Hamleta v tej drami.

A v igro se je kljub temu spustil, saj so bili rapirji otopljeni samo v njegovi zaslepljenosti. Dejansko pa je vsaj eden ohranil svojo konico, ob razdelitvi mečev je bil zaznamovan, da bi ga lahko dodelili Laertu, s pravo konico, ki je bila poleg tega še zastrupljena.

Neženiranost scenarista se tukaj stika s tem, kar bi lahko poimenovali čudovito dramatikovo intuicijo. Shakespeare se ne trudi preveč, da bi nam pojasnil, kako je sredi boja zastrupljeno orožje prešlo iz roke enega nasprotnika v roko drugega — tu je najbrž ena izmed režijskih težav. V borbi od blizu, v katero se zapleteta, potem ko je Laert že zadal udarec, od katerega bo Hamlet umrl, gre meč iz roke v roko. Nihče si ne beli glave, da bi pojasnil tako

nenavaden pripetljaj, in nikomur si tudi ni treba beliti glave. Gre namreč za to, da se pokaže, kako Hamlet smrtonosno orodje lahko dobi le od drugega, in da je to orodje onstran materialno predstavljevega. Drama dopolnitve Hamletove želje se odigrava onstran dvobojevalske parade, onstran rivalstva s prelepim podobnikom, s samim sabo, ki ga lahko ljubi. In v tem onstranu je falos. Srečanje z drugimi naposled služi le temu, da Hamletu nazadnje omogoči identifikacijo z usodnim označevalcem.

Nenavadno je, da to najdemo v tekstu. Govora je o mečih, *foils*, tedaj ko jih delijo — *Give them the foils, young Osric / Cousin Hamlet, you know the wager*. Malo prej tudi Hamlet pravi — *Give us the foils*. Med tema dvema replikama Hamlet napravi besedno igro — *I'll be your foil, Laertes. In mine ignorance / Your skill shall like a star i'th' darkest night / Stick fiery off indeed*. To so prevedli, kakor so pač mogli <v francoščini: *Laerte, mon fleuret ne sera que fleurette auprès du vôtre*> — *Moj meč, Laert, bo kazal vašo moč: / ob moji neokretnosti bo vaša / umetnost kakor zvezda v črni noči / sijala zares*. Tukaj *foil* ne more pomeniti meča [ali floreta], beseda ima svoj popolnoma določljiv pomen, v tistem času izpričan in celo precej pogost — *foil* je namreč ista beseda kot *feuille* v stari francoščini, uporabljena v preciozni obliki za označitev nečesa, v čemer je spravljeno kaj dragocenega, recimo skrinjica za nakit. Ta odlomek torej pomeni — Tu sem samo zato, da bo tem bolj sijala vaša zvezda na črnini neba. Taki so tudi pogoji dvoboja — stava je postavljena devet proti dvanajst, Hamletu je torej dana prednost za izravnavo moči. A zakaj besedna igra? Tu ni po naključju.

Ena izmed funkcij Hamleta je, da se gre ves čas besedne igre, dovtype, dvoumja, da igra na dvoznačnosti. Bodite pozorni na to, kako Shakespeare v svojem gledališču daje bistveno vlogo tem osebam, ki se jim pravi dvorni norci in ki jim njihov položaj omogoča razkrivanje najbolj skritih motivov, značajskih potez, ki jih iz vljudnosti ni mogoče obravnavati naravnost. To ni le navadni cinizem in zmerjanje. Njihov diskurz se v glavnem odvija preko dvoznačnosti, metafor, besednih iger, duhovičenja, precioznosti, preko označevalnih substitucij, katerih bistveno vlogo sem tu dovolj poudarjal. Shakespeareovo gledališče jim dolguje stil, barvo, ki utemeljuje njegovo psihološko dimenzijo. Hamleta pa lahko v določenem pomenu šteje mo med te klovne. Dejstvo, da nas Hamlet kot oseba bolj navdaja s tesnobo kot katera druga, nam ne sme prikriti, da njegova tragedija

prestavlja tega norca, tega besednega žonglerja na ničelno stopnjo. Brez te dimenzije bi izginile več kot štiri petine komada, kot je nekdo že pripomnil.

Ta nenehna dvoznačnost je ena izmed dimenzij, ki tvori napetost Hamleta. Prikriva nam jo plat maskiranja. Za Klavdija, samozvanca, je bistveno razkriti Hamletove namere, ugotoviti, zakaj ta igra norca. Toda zaradi tega ne smemo prezreti načina, kako igra norca, načina, kako v letu ujame ideje, priložnosti za dvoumja, da pred svojimi nasprotniki za trenutek zabrljira preblisk smisla, kar daje njegovemu diskurzu malone manični aspekt.

Drugi začnejo ob tem sami delati svoje konstrukcije in domišljjske tvorbe. V Hamletovem govorjenju jih ne preseneča njegova neskladnost, temveč prav nasprotno, njegova posebna umestnost. V tej igri, ki ni le igra prikrivanja, temveč igra označevalcev v dimenziji smisla, je treba iskati duha celotnega komada.

Vse Hamletovo govorjenje kakor tudi reakcije njegove okolice predstavljajo stalne probleme, v katerih se gledalec ves čas izgublja. Od tod dobiva *Hamlet* svoj domet.

Opozarjam vas na to, da bi vas prepričal, da ni ničesar arbitrarnega ali pretiranega, če pripišemo vso težo tej zadnji besedni igri s *foil*. Hamlet napravi besedno igro s tistim, za kar tedaj gre, s podelitvijo mečev. Laertu pravi — vaša skrinjica bom. In kaj se bo kmalu zatem zgodilo? Natanko to, da ga bo meč smrtno ranił, obenem pa mu bo tudi omogočil, da dopolni svojo pot in da ubije hkrati svojega nasprotnika in kralja, končni objekt svojega poslanstva. V tej besedni igri nazadnje tiči identifikacija s smrtonosnim falosom.

Taka je torej konstelacija, v kateri pride do tega poslednjega dejanja. Dvoboj med Hamletom in njegovim dvojnikom, lepšim od njega, se nahaja na spodnjem nivoju naše sheme, $i(a) - m$. On, za katerega nobena ženska ali moški nista kaj več kot bežna in izginevajoča senca, je tukaj našel nasprotnika po svoji meri. Prisotnost tega preoblikovanega sočloveka mu bo vsaj za trenutek omogočila vzdržati človeško stavo, da je tudi on človek. Toda to preoblikovanje je le posledica, ne izhodišče. Je posledica imanentne prisotnosti falosa, ki se bo lahko pojavil šele z izginotjem samega subjekta. Subjekt bo podlegel, še preden ga bo vzel v roke, da bi tudi sam postal smrtonosen.

Postavlja se vprašanje, kaj mu omogoča takšen dostop do tega označevalca. Če hočemo na to odgovoriti, se moramo še enkrat

vrniti na naše križišče, na tisto tako nenavadno križišče, o katerem sem že govoril, namreč k dogodkom na pokopališču. To bi pač moralo vzbuditi zanimanje nekega našega kolega, ki se je tako eminentno ukvarjal tako z ljubosumjem kot z žalovanjem. Ljubosumje v žalovanju je namreč ena najbolj izrazitih točk te tragedije.

3

Prosim vas, da se povrnete k prizoru na pokopališču, h kateremu sem vas že trikrat popeljal. Tam boste videli nekaj povsem značilnega, namreč da Hamlet ne more prenesti Laertovega razkazovanja ob smrti njegove sestre. Razkazovanje žalovanja pri njegovem partnerju ga spravi iz tira, razburi in pretrese ga v njegovih temeljih, tako da tega ne more več prenašati.

To je prvo rivalstvo, in to daleč najbolj avtentično. Če se Hamlet dvoboja na pokopališču loteva z vsem kurtoaznim aparatom in z otopljenim mečem, potem se nazadnje vrže Laertu za vrat in skoči v jamo, kamor so spustili Ofelijini truplo —

Strela, pokaži, kaj bi storil ti:
bi jokal, bil se, postil, se raztrgal?

...

Jaz to storim. Prišel si semkaj cvilit
in skakat v grob, da bi mi kljuboval?
Daj se zagrebsti z njo, pa se še jaz dam.
Če blebetaš o gorah, naj na naju
vsujo milijon oralov, da nasip
ožge si teme ob nebeškem ognju
in Osa bradavica bo ob njem.
Če ti se ustiš, znam se tudi jaz.

Ob tem so vsi ogorčeni in se podvizajo, da bi razdvojili ta dva brata v sovraštvo, ki drug drugega davita. Hamlet pove še tole —

... Slišite, gospod,
zakaj tako udelujete z menoj?
Jaz sem vas vedno ljubil: pa kaj to!
Sam Herkul naj pokaže vso krepost,
mačka le mjavka, pes preži na kost.

Pregovorni moment, ki dobi, kot se mi zdi, vso svojo vrednost iz povezav, ki jih lahko potegnete, a ob tem se ne morem ustavljati.

V kasnejšem pogovoru bo pojasnil Horatiu, kako ni mogel prenesti pogleda na to, da je Laert tako izobešal svoje žalovanje. Tu smo postavljeni v središče nečesa, kar nam bo odprlo celo novo problematiko.

Kakšno je razmerje med žalovanjem in konstitucijo objekta v želji? Lotimo se vprašanja preko tega, kar je najbolj očitno pred nami, kar pa bo morda videti kar najbolj oddaljeno od središča našega tukajšnjega iskanja.

Hamlet se je do Ofelije vedel kruto in s prezirom, še več. Govoril sem že o razvrednotujoči agresiji, o ponižanju, ki ga stalno vsiljuje tej osebi, ki je zanj postala simbol zavračanja njegove želje. Nenadoma pa ta objekt v njegovih očeh znova zadobi prisotnost in vrednost.

Ofelijo sem ljubil: dvajset tisoč bratov
z obilico ljubezni svoje vse
ni moji kos. Kaj češ storiti zanjo?

S temi besedami začne svoj izziv, naslovljen Laertu. Tu je poteza, ki v drugi obliki povzema in dopolnjuje Hamletovo strukturo — prav kolikor je objekt njegove želje postal nemogoči objekt, znova postane objekt njegove želje.

Nemogoči objekt želje je za nas dobro znana poteza obsesionalčeve želje. A ne ustavimo se prehitro pri tem preočitnem videzu. Sama struktura temeljev želje vselej obeleži objekt človeške želje z nemožnostjo. Obsesionalca kot takega pa opredeljuje poudarek na srečanju s to nemožnostjo. Drugače rečeno, vse uredi tako, da objekt njegove želje zadobi vrednost označevalca te nemožnosti.

A tu imamo opravka z nečim še globljim.

Freudovske formule so nas že naučile, da žalovanje formuliramo kot objektno razmerje. Mar ne moramo biti ob tem zaprepaneni, da je Freud, odkar obstajajo psihologi, ki o tem razmišljajo, prvi ovrednotil objekt žalovanja?

Objekt žalovanja dobi za nas svoj domet iz določenega razmerja identifikacije, ki ga je Freud skušal natančno opredeliti kot *inkorporacijo*. Ali lahko poskusimo identifikacijo v žalovanju reartikulirati z besednjakom, ki smo se ga tu naučili uporabljati?

Če oboroženi z našimi simbolnimi aparati napredujemo po tej poti, se bodo glede funkcije žalovanja pred nami pojavile perspektive, ki so po mojem nove in zelo sugestivne in do katerih se ne bi mogli drugače dokopati. Vprašanje, kaj je identifikacija, se mora razjasniti s kategorijami, ki jih že leta razvijam tu pred vami, namreč s kategorijami simbolnega, imaginarnega in realnega.

Kaj je to inkorporacija izgubljenega objekta? Iz česa se sestoji delo žalovanja? Ostaja nejasnost, ki pojasnjuje odsotnost vsake spekulacije v tisti smeri, ki jo je sicer odprl Freud v članku »Žalovanje in melanholija«. Vprašanje ni bilo ustrezno artikulirano.

Zadržimo se pri najbolj očitnih vidikih izkustva žalovanja. Subjekt, ki se izgublja v vrtoglaviči bolečine, je postavljen v določeno razmerje do objekta, ki ga prizor na pokopališču najbolj nazorno ilustrira — Laert skoči v grob in objame objekt, katerega izginotje je vzrok njegove bolečine, objekt, ki doseže toliko bolj absolutno eksistenco, kolikor ne ustreza ničemur več. Nevzdržna dimenzija, ki se odpira v človeškem izkustvu, ni izkustvo lastne smrti, ki ga nihče nima, temveč izkustvo smrti nekoga drugega.

Luknja te izgube, ki pri subjektu izzove žalovanje — kje je? V realnem. S tem stopa v neko razmerje, ki je obratno od onega, ki ga razvijam pred vami pod imenom *Verwerfung*.

Tako kot se tisto, kar je izvrženo iz simbolfnega, znova pojavi v realnem, tako luknja izgube v realnem mobilizira označevalec. Ta luknja ponuja mesto, kamor se projicira manjkajoči označevalec, ki je bistven za strukturo Drugega. Prav zaradi odsotnosti tega označevalca vam Drugi ne more dati odgovora; gre za tisti označevalec, ki ga lahko plačate le s svojim mesom in krvjo, tisti označevalec, ki je po svojem bistvu falos pod zagrinjalom.

Ta označevalec tu dobi svoje mesto. Hkrati pa ga ne more dobiti, ker se na nivoju Drugega ne more artikulirati. Tedaj tako kot v psihozi — in po tej plati je žalovanje sorodno psihozi — njegovo mesto zapolnijo podobe, iz katerih se porajajo fenomeni žalovanja. Ne samo tisti, ki kažejo neko posebno norost, temveč tudi tisti, ki pričajo o eni najbolj nenavadnih kolektivnih norosti človeške skupnosti in katere primer je postavljen v prvi plan Hamletove tragedije, namreč *ghost*, tista podoba, ki lahko preseneti dušo vseh in vsakogar, kadar izginotje kake osebe ne pospremiijo zahtevani rituali.

Kaj pa so ti rituali, s katerimi zadostimo tistemu, kar se imenuje spomin na mrtve? Prav totalni, masivni poseg celotne simbolne igre, od pekla do nebes.

Zelim si, da bi imel čas za nekaj seminarjev o pogrebni obredih skozi etnološke raziskave. Spominjam se, da sem se pred mnogimi leti precej časa ukvarjal z neko knjigo, ki ima to odliko, da pripada neki civilizaciji dovolj oddaljeni od naše, tako da obrisi te funkcije izstopijo v zares eklatantni obliki. Gre za eno izmed posvečenih

kitajskih knjig, kjer se izkazuje makro-kozmični značaj pogrebnih obredov. Dejansko nič označevalnega ne more zapolniti te luknje v realnem, to lahko le totaliteta označevalcev. Delo žalovanja se opravlja na nivoju logosa — pravim *logos*, da ne bi rekel *skupina* ali *skupnost*, čeprav sta kulturno organizirana skupina in skupnost njegova opora. Delo žalovanja najprej odgovarja neredu, ki nastane zaradi nezadostnosti označevalnih elementov, da bi se soočili z luknjo, ki je nastala sredi eksistence. Z najmanjšim žalovanjem je namreč postavljen pod vprašaj celotni označevalni sistem.

Prav to nam pojasnjuje, da folklorno verovanje vzpostavlja najtesnejše razmerje med dejstvom, da glede zadostitve mrtvemu kaj manjka, da je kaj izpuščeno ali neizpolnjeno, in pa nastopom fantomov in prikazni v tistem prostoru, ki ga je primanjkljaj v označevalnem ritualu pustil praznega.

Tu se nam pokaže neka nova dimenzija Hamletove tragedije — je tragedija podzemnega sveta. *Ghost* vznikne iz neke nepopravljive kršitve. V tej perspektivi se Ofelija pokaže kot žrtev ponujena v povračilo za to izvorno kršitev. Prav tako tudi umor Polonija in prav smešno vlečenje njegovega trupla za nogo.

Hamlet je tu nenadoma ves razpuščen in se zabava s tem, da se vsem posmehuje, ponuja celo vrsto ugank zelo slabega okusa, ki dosežejo vrhunec v formuli — *Hide fox, and all after* z referenco na neke vrste igro skrivalnic. To truplo, ki je skrito v izziv rahločutnosti in zato, da bi vznemirilo vso okolico, vse to spet ni nič drugega kot posmeh temu, za kar gre, namreč nezadoščenemu žalovanju.

Naslednjič bomo morali artikulirati razmerje med fantazmo in nečim, kar je videti od nje paradokсно oddaljeno, namreč objektnim razmerjem, kolikor nam ga prav žalovanje pomaga razjasniti. Zapetljaji Hamletove tragedije nam bodo omogočili, da bolje dojame-mo ekonomijo realnega, imaginarnega in simbolnega, ki je tukaj zelo tesno zvezana skupaj.

Morda bo veliko vnaprejšnjih idej na tej poti obtičalo ali pa se bodo, kot upam, razbile. Te povsem idejne razbitine se vam bodo brez dvoma zdele neznatne v primeri z opustošenjem, ki ga za seboj pusti Hamlet. Ob morda težavni poti, ki vam jo nalagam, vas bom potolažil s tole hamletsko formulo — *Ne moreš narediti hamlete, ne da bi razbil kakšno jajce.*

22. aprila 1959

VII

PRIKAZOVANJE FALOSA

Tragedija *Hamlet* je tragedija želje. Toda zdaj, ko se bližamo koncu naših predavanj, je čas, da pripomnimo tisto, kar vselej poudarjamo nazadnje, namreč to, kar je najbolj očitno. Ne poznam niti enega avtorja, ki bi se zadržal ob tej pripombi — ob pripombi, ki jo je vendarle težko prezreti, ko je bila enkrat izrečena —, da se namreč v *Hamletu* od začetka do konca govori zgolj o žalovanju.

Prav žalovanje je namreč tisto, zaradi česar je materina poroka spotakljiva. To poroko celo sama mati v svoji skrbi, da bi dohnala, kaj muči njenega ljubljenelega sinu, imenuje *najina prenagljava poroka* — *I doubt it is no other but the main, His father's death and our o'erhasty marriage*. Odveč bi bilo ponavljati Hamletove besede o ostankih hrane, s katerimi bodo postregli pri poročni pojedini — *Thrift, thrift, Horatio*.

Ta izraz je nadvse primeren, da si ob njem priključimo v spomin, da v členitvi med uporabnimi in menjalnimi vrednostmi, ki jo je razvila moderna družba, bržčas obstaja še nekaj, kar ekonomska, marksistična analiza, ki obvladuje mišljenje našega časa, spregleda, nekaj, česar silo in širino izkušamo na vsakem koraku, namreč obredne vrednosti. Čeprav na obredne vrednosti ves čas opozarjamo v naši izkušnji, nemara ne bo odveč, če jih tu označimo za bistvene.

Na funkcijo obreda v žalovanju sem že namignil. Obred vpelje neko posredovanje v primeri s tistim, kar žalovanje razpre kot zev. Natančneje, njegovo delovanje je v tem, da privede do sovpada med zevjo, ki jo je razprlo žalovanje in glavno zevjo, točko x , simbolnim mankom. Popek sanj, na katerega nekje namiguje Freud, je nemara zgolj psihološki korelat tega manka.

Prav tako si ne moremo kaj, da ne bi bili presenečeni nad tem, da so vsa žalovanja v *Hamletu* skrajšana in skrivna.

Polonija — zaradi političnih razlogov — pokopljejo brez slovesnosti, na skrivaj, v naglici. Spomnite se vseh zapletov okrog Ofelijinega pokopa. Razpravlja se namreč o tem, kako to, da so jo zagrebli v posvečeno zemljo, ko pa se je najverjetneje — tako vsaj misli ljudstvo — namenoma sama utopila. Grobarja pa o tem sploh ne dvomita — če ne bi šlo za osebo tako odličnega stanu, bi z njo prav gotovo ravnali drugače. Tudi duhovnik je mnenja, da ji ne bi smeli izkazati vseh pogrebnih časti — morali bi jo namreč položiti v neposvečeno zemljo in zasuti s črepinjami, z ostanki prekletstva in teme — in obred, na katerega je pristal, je močno skrajšan.

Vseh teh elementov enostavno ni moč obiti. Tem elementom pa se pridružujejo še številni drugi.

Očetova senca izreka tožbo, ki je ni moč poravnati. Duh namreč pravi, da so ga užalili za vedno, ko so ga presenetili — in to ni najmanjša uganka glede smisla te tragedije — v cvetu njegovih grehov. Tako ni imel časa, da bi pred smrtjo poravnal račune in mirno dočakal sodni dan.

Tu imamo sledi, *clues*, kot pravijo v angleščini, ki se na nek nadvse pomenljiv način stekajo — v kaj? V razmerje med dramo želje in žalovanjem, zahtevami žalovanja.

Prav ob tej točki bi se rad pomudil danes in temeljito pretresel vprašanje objekta, kot se ga lotevamo v analizi, objekta želje.

1

Med subjektom in objektom želje imamo najprej neko enostavno razmerje, ki sem ga formuliral kot srečanje. Toda prav gotovo ste opazili, da se vprašanja objekta takrat, ko o njem govorimo kot o nečem, s čimer se subjekt v žalovanju identificira, lotevamo drugače — subjekt lahko, pravijo, objekt ponovno vključi v svoj ego. Kaj pa je zdaj to? Mar nimamo tu opraviti z dvema fazama, ki v analizi nista usklajeni? Mar ni to nekaj, kar od nas terja, da poskusimo prodreti globlje v ta problem?

Kar sem pravkar povedal o žalovanju v *Hamletu*, nam ne sme zastreti dejstva, da temelj tega žalovanja tako v *Hamletu* kot v *Ojdipu* predstavlja nek zločin. Prav vsa žalovanja, ki si sledijo eno za drugim, do neke določene mere predstavljajo konsekvence začetnega zločina. Prav v tem je *Hamlet* ojdipska drama, ki jo lahko

primerjamo z *Ojdipom*, drama, ki jo lahko v tragični genealogiji uvrstimo na isto funkcionalno raven. Prav to pa je tudi tisto, kar je Freuda in za njim še njegove učence pripeljalo na sled pomembnosti *Hamleta*.

Analitična tradicija v Ojdipovem zločinu dejansko prepoznava temeljni zasnutek subjektovega razmerja do tistega, kar tu imenujemo Drugi, namreč do mesta, kamor se vpisuje zakon. Obenem pa tudi *Hamleta* postavlja v središče premišljevanja o začetkih. V tej zvezi si velja priklicati v spomin nekatere ključne pojme o načinu, kako so se doslej za nas razvijala razmerja med subjektom in izvornim zločinom.

Namesto da postopamo tako kot vedno, ko stvari puščamo neurejene in nedoločene, kar ne olajšuje razmišljanja, moramo razlikovati. Obstajata namreč dve ravni.

Prva raven je raven zločina, ki jo zelo dobro ponazarja *Totem in tabu*, delo, ki si gotovo zasluži, da ga imenujemo freudovski mit. Lahko bi celo rekli, da freudovska zgradba bržčas predstavlja edinstven primer izoblikovanega mita, ki je prišel na dan v našem zgodovinskem obdobju. Ta mit nam namreč nakazuje neko bistveno povezavo — red zakona je mogoče razumeti zgolj na osnovi nečesa bolj prvobitnega, namreč na osnovi zločina. Prav v tem je tudi freudovski smisel mita o Ojdipu.

V Freudovih očeh prvotni umor očeta zarisuje obzorje, zadnjo pregrado v problemu začetkov. Vedno znova ga namreč odkriva v sleherni analitični snovi — to velja poudariti —, in nič se mu ne zdi preveč obrabljeno, da tega ne bi povezal s prvotnim umorom. Ta prvotni umor očeta, ki ga Freud postavlja na začetek horde oziroma na začetek judovske tradicije, ima gotovo mitičen značaj.

Razmerje med zakonom in zločinom je ena stvar. Nekaj drugega pa je tisto, kar se iz tega razmerja razvije takrat, ko tragični junak — se pravi Ojdip, po možnosti pa tudi vsakdo izmed nas v nekem trenutku našega življenja, ko reproduciramo ojdipsko dramo — obnovi zakon na tragični ravni in kot v nekakšni očiščevalni kopeli zagotovi svoj preporod. To je druga raven.

Tragedija o Ojdipu natanko ustreza definiciji mita kot obredne reprodukcije, ki sem jo postavil. Ojdip, ki je, z eno besedo, popolnoma nedolžen in neveden, brez svoje vednosti kot v nekakšnih sanjah, ki predstavljajo njegovo življenje — življenje so pač samo sanje — ponovno premeri pot, ki vodi od zločina k obnovi reda. Kazen prevzame sam nase, na koncu pa je videti skopljen.

To je element, ki nam ostane prikrit, če se držimo prve ravni, se pravi prvotnega umora. Dejansko pa je najbolj pomembno prav kaznovanje, sankcija, kastracija — skriti ključ do humanizacije seksualnosti, ključ, s katerim se v naši izkušnji navadno lotevamo razlage pripetljajev pri razvoju želje.

Nikakor ni brez pomena, če na tem mestu opazimo vse nesomernosti med tragedijo o Ojdipu in tragedijo o Hamletu. Njihova nadrobna razdelava bi predstavljala že kar preveč blesteč podvzem, a vseeno vam bom nakazal nekaj smernic.

V *Ojdipu* pride do zločina na ravni junakove generacije. V *Hamletu* pa je zločin izvršen že na ravni prejšnje generacije. V *Ojdipu* junaka, ki sam ne ve, kaj dela, na nek način vodi *fatum*. V *Hamletu* pa je zločin izvršen premišljeno.

V *Hamletu* zločin predstavlja učinek nekega izdajstva. Očeta namreč presenetijo v spanju in sicer na način, ki je povsem nezdržljiv z njegovimi budnimi mislimi. *Presenečen sem bil*, pravi, *v cvetju svojih grehov*. Zadajo mu udarec z mesta, odkoder ga niti najmanj ne pričakuje, gre za resnični vdor realnega, za prekinitev poteka usode. Oče umre, kot beremo v Shakespearovem tekstu, na cvetoči gredi, ki nam jo s pomočjo uvodne pantonime pričara prizor z igralci.

Ta tako nepričakovani vdor zločina na nek način — paradokсно — odtehta dejstvo da tu subjekt ve. Ta uganka gotovo ni brez teže. Drama o Hamletu za razliko od drame o Ojdipu ne gradi na vprašanju — kaj se dogaja? kje je zločin? kje je krivec? Odigrava se na osnovi ovadbe zločina, zločina, ki je subjektu prenešen na uho. Dvoumnost tega razkritja lahko vpišemo tja, kjer je v naši algebri zapisano sporočilo nezavednega, namreč označevalec prečrtanega A.

Pri normalni obliki Ojdipa, če lahko tako rečemo, S (A) uteleša Oče, kolikor se od njega pričakuje potrditev mesta Drugega, se pravi resnica resnice. Oče mora biti stvarnik zakona, vendar pa ne more biti — prav nič bolj kot kdorkoli drug — njegov porok, saj mora biti tudi sam zaprečen, kar iz njega — kolikor je realni oče — naredi kastriranega očeta.

Povsem drugačen je položaj na začetku *Hamleta*, čeprav ga je moč simbolizirati na enak način. Drugi se že takoj na začetku izkaže kot zaprečeni Drugi. Oče namreč ni zbrisan samo z zemeljskega površja, ampak še več, onemogočeno mu je bilo tudi pravično plačilo. Po smrti je namreč vstopil v območje pekla, obremenjen z neporavnanim dolgom, z dolgom, ki ga, kot pravi, ni mogoče poravnati. In prav v tem je za Hamleta najbolj zastrašujoči smisel očetovega razodetja.

Ojdip pa je poravnal dolg. Nastopa namreč kot nekdo, ki mu je dodeljena usoda junaka, ki nosi breme izpolnjenega, povrnjenega dolga. Nasprotno pa Hamletov oče vselej toži nad tem, da je bil prekinjen, presenečen, pokončan v poteku usode, se pravi nad tem, da se nikoli več ne bo mogel spokoriti.

Kot vidite, nas napredovanje naše preiskave privede do tega, da se sprašujemo o plačilu, o kaznovanju, se pravi o tem, za kar gre pri faličnem označevalcu v kastraciji.

Sled tega, kar nam je nemara na nekoliko findesièclovski način nakazal sam Freud — da nam je namreč zaradi nečesa usojeno, da lahko Ojdipa doživljamo zgolj v neki popačeni obliki —, sled tega je gotovo čutiti v *Hamletu*.

Eden od prvih Hamletovih vzdihov ob koncu prvega dejanja je tale — *The time is out of joint. O cursed spite. / That ever I was born to set it right. O prekleto* — besede *spite*, na katero v *Sonetih* naletimo na vsakem koraku, ne morem prevesti drugače kot z izrazom *dépit*. Toda pozor. Če bi elizabetince hoteli razumeti, bi morali določene besede najprej zasukati okrog tečajev in jim ponovno podeliti tisti smisel, ki je nekje vmes med subjektivnim in objektivnim. Izraz *dépit* se je v naših očeh navzel subjektivnega smisla, medtem ko je v *Hamletu* nekje vmes med obema, se pravi vmes med subjektivnim doživetjem in krivico v svetu. Videti je, kot da smo zgubili smisel za tovrstno sklicevanje na svetovni red. *O cursed spite*, to je nekaj, na kar se Hamlet jezi, obenem pa tudi nekaj, v čemer mu čas dela krivico. Nemara ste tu mimogrede prepoznali zablodo lepe duše, sicer nekoliko zastrto s Shakespearovim besediščem, zablodo, katere se kljub vsem našim naporom še zdaleč nismo otresli. Tu na *Sonete* pač ne namigujem zaman. Torej — *O prekletstvo in sram, da jaz sem rojen, naj ga uravnam*.

S tem je utemeljeno in hkrati poglobljeno tisto, kar v *Hamletu* dozdevno ponazarja neko dekadenčno obliko Ojdipa, njegov zaton. Ta beseda je dvoumna v primeri s Freudovim izrazom *Die Untergang des Ödipuskomplexes / Zaton ojdipovega kompleksa*, s katerim meri na življenje vsakega posameznika. Tako namreč Freud naslovi enega od svojih krajših tekstov, na katerega bi zdaj rad usmeril vašo pozornost. Našli ga boste v trinajstem zvezku *Gesammelte Werke*.

2

Torej leta 1924 Freud posveti svojo pozornost temu, kar konec koncev predstavlja Ojdipova uganka. Pri tem ne gre enostavno za

to, da je subjekt hotel, da si je želel umora svojega očeta, oskrunjenja lastne matere, temveč za to, da je to v nezavednem.

Kako pravzaprav pride do tega, da je to v nezavednem? Kako je lahko to v nezavednem celo do te mere, da se subjekt v nekem pomembnem obdobju svojega življenja, namreč v dobi letance, ki predstavlja temelj konstrukcije njegovega celotnega objektivnega sveta, za to sploh ne zmeni več, da postane brezbrizen? Tako zelo brezbrizen, da je Freud — vsaj takrat, ko je svoj nauk šele razvijal — lahko menil, da ta brezbriznost v nekem idealnem primeru k sreči postane dokončna.

Izhajajmo iz tega, kar pravi Freud, pa bomo videli, če s tem prispeva vodo na naš mlin.

Kdaj namreč Ojdipov kompleks po Freudovem prepričanju vstopi v svoj *Untergang*, ki predstavlja odločilen preobrat za celoten kasnejši razvoj subjekta. Takrat, ko subjekt izkusi grožnjo kastracije, to pa z obeh strani, ki ju implicira trikotnik. Če želi zasesti mesto očeta, bo kastriran. Če želi zasesti mesto matere, bo prav tako kastriran — opozarjam vas na to, da dejstvo, da je ženska kastrirana, kar predstavlja točko dovršitve, zrelosti Ojdipa, Freudu ni neznano. Tako je subjekt, kar zadeva falos, ujet v brezizhodno alternativo.

Falos je potemtakem tista stvar, ki nam jo Freud predoči kot ključ do *Untergang* Ojdipa. Pravim *stvar* in ne *objekt*, saj gre za realno stvar, ki sicer še ni simbolizirana, ki pa jo je vendarle moč simbolizirati.

Freudovska artikulacija deklice tu ne postavlja v tako zelo nesomeren položaj. Kar zadeva to stvar, subjekt stopa v neko razmerje, ki ga lahko imenujemo razmerje naveličanosti — tako namreč beremo pri Freudu — glede povračila. Deček se namreč odpoveduje temu, da bi bil stvari kos. Deklica pa se odpoveduje pričakovanju na kakršnokoli povračilo na tej ravni — pri njej je namreč odpoved toliko bolj artikulirana. Kaj to pomeni drugega, če ne tega — ta izraz sicer pri Freudu ne nastopa, vse pa kaže na njegovo umestnost —, da Ojdip vstopa v svoj zaton prav kolikor se mora subjekt sprijazniti s tem, da je brez falosa.

Na ta način postane razumljiva naknadna funkcija tega momenta zatona. Fragmenti, bolj ali manj nepopolno potlačeni ostanki Ojdipa se v obliki nevrotičnih simptomov ponovno pojavijo v obdobju pubertete. Toda to še ni vse. Stvar vsakdanjega analitičnega izkustva je, da je od tega zatona odvisna normalizacija subjekta na

genitalni ravni, ne samo v ekonomiji njegovega nezavednega, temveč tudi v njegovi imaginarni ekonomiji. Do uspešnega izida v genitalnem zorenju lahko pride zgolj po kar najbolj popolni dovršitvi Ojdipa, to pa prav kolikor kot posledica Ojdipa tako pri moškem kot pri ženski nastopi znamenje, brazgotina kompleksa kastracije. Morda bomo zaton Ojdipa, razumljen kot žalovanje za falosom, lahko pojasnili na osnovi tistega, kar nam je o mehanizmu žalovanja povedal Freud v svojem delu. Tu pa moramo napraviti neko sintezo.

Kaj definira meje objektov, za katerimi po možnosti moramo žalovati? Tudi to doslej še ni bilo razdelano. Domnevamo lahko, da falos pač ni zgolj eden izmed objektov, za katerimi po možnosti moramo žalovati. Falos ima namreč tu, prav tako kot vsepovsod, svoje posebno mesto. Prav to mesto velja natančneje določiti. Določiti pa ga moramo na nekem ozadju. Retroaktivno se bo pokazalo tudi mesto samega ozadja.

Nahajamo se na popolnoma novem terenu, kjer se zastavlja vprašanje, ki ga imenujemo vprašanje mesta objekta v želji. Prav to je vprašanje, ki ga pred vami razdelujem z vrsto koncentričnih potez, ki jim dajem različne poudarke, vprašanje, na katerega bomo odgovorili na osnovi naše analize *Hamleta*.

Kaj je tisto, kar daje falosu njegov pomen? Freud, nepreviden kot ponavadi, odgovarja — priganja nas, to je hvalabogu počel vse svoje življenje, saj sicer ne bi nikoli do konca izpeljal poti, ki jo je moral utreti v svojem polju — Freud odgovarja, da je to subjektivna narcistična zahteva.

V trenutku soočenja z zadnjimi ojdipskimi zahtevami se subjekt, ki vidi, da je v vsakem primeru kastriran, da je brez tiste stvari, raje odpove delu samega sebe, če lahko tako rečemo, delu, ki mu bo od tega trenutka naprej za vedno prepovedan, in s tem zariše poudarjeno označevalno verigo, ki tvori zgornji del našega grafa. Če se v starševsko dialektiko ujeto ljubezensko razmerje prekine, če subjekt dopusti, da se ojdipsko razmerje izniči, potem do tega, pravi Freud, pride zaradi falosa, zaradi tistega falosa, ki je že od vsega začetka, od narcizma naprej, vpeljan tako zelo skrivnostno.

Kaj bi to lahko pomenilo za nas, v našem besedišču?

Tovrstno sklicevanje je upravičeno samo v primeru, če nam omogoči, da pojasnimo tisto, kar mora Freud pustiti ob strani. To pa pušča ob strani zgolj zato, ker mora takoj preiti k jedru stvari in ker se ne utegne zadrževati ob premisah. V splošnem se tudi sicer

na ta način utemeljuje sleherno dejanje, zlasti še sleherno resnično dejanje, kakršno bi moralo biti tudi dejanje, s katerim se tu ukvarjamo.

Narcistično se, prevedeno v naš diskurz, nanaša na imaginarno. Izhajamo iz tega, da mora subjekt obiti svoje razmere do polja Drugega, se pravi do organiziranega polja simbolnega, v katerem se je začela izražati njegova zahteva po ljubezni. Do izgube falosa, ki jo subjekt izkusi kot tako, kot radikalno, pride prav na koncu te poti. Kako tedaj subjekt zadosti zahtevam tega žalovanja? Natančno in samo s svojim imaginarnim ustrojem — pojav, katerega sorodnost s psihotičnim mehanizmom sem že nakazal.

Prav to je tisto, kar nam omogoča, da subjekta poistovetimo z nečim, kar na imaginarni ravni predstavlja manko kot tak, to je tisto, kar nam v neki zastrti obliki Freud predoči kot subjektovo narcistično vez s situacijo. Ta manko je rezerva, kalup, na osnovi katerega bo moral subjekt svoj položaj v genitalni funkciji preoblikovati in vzeti nase.

Mar to ne pomeni, da smo preveč na hitro preleteli tisto, za kar gre. Mar to ne pomeni, da skušamo natveziti, da je razmerje do genitalnega objekta, kot domnevajo, neko razmerje pozitivnega do negativnega? Videli boste, da ni tako in da nam naš zapis omogoča, da problem razčlenimo tako kot se dejansko postavlja.

Spominjate se, kako sem razlikoval med funkcijami kastracije, frustracije in odvzema — *kastracija, simbolno dejanje — frustracija, imaginarni člen — odvzem, realni člen*. Rekel sem vam, da se kastracija nanaša na imaginarni falični objekt, da se frustracija, ki je po svojem bistvu imaginarna, vselej nanaša na nek realni člen, in da se odvzem, ki je realen, nanaša na nek simbolni člen. Ta trenutek v realnem ni niti špranje niti razpoke. Vsak manko je manko na svojem mestu in vsak manko na svojem mestu je simbolni manko.

Narisal sem še stolpec, v katerega moramo vnesti dejavnika vsakega izmed teh dejanj. Doslej sem izpolnil samo polje dejavnika frustracije, s tem, da sem vanj vpisal *Mati*. *Mati* je namreč v položaju, da sproži dialektiko, da spremeni v simbol svoje ljubezni tisto, kar je subjektu dejansko odtegnjeno, denimo prsi, prav kolikor je sama kot mesto zahteve po ljubezni najprej simbolizirana v dvojnem registru prisotnosti in odsotnosti.

Tu pa sem obstal in polji, ki v obeh preostalih razmerjih ustrežata pojmu dejavnika, pustil prazni. Pojem dejavnika se dejansko

nanaša na subjekta; njegovih različnih ravni takrat nismo mogli jasno razčleniti, tako da bomo to storili šele zdaj.

Na raven odvzema bomo umestili mater, vendar simbolizirano s členom, ki zaznamuje vse, kar se dogaja v njegovem okviru, se pravi z A Drugega, kjer se postavlja zahteva.

Na ravni kastracije imamo subjekt kot realen, vendar v obliki, v kateri smo ga odkrili znotraj simbolnega, se pravi konkreten, govoreč subjekt, subjekt, zaznamovan z govorom.

Zdi se mi, da se filozofi že nekaj časa poskušajo v tem, da bi artikulirali nenavadno naravo človeškega dejanja. Te teme pa ni mogoče načeti, ne da bi se zavedali utvare, ki jo ustvarja ideja nekega absolutnega začetka, zadnjega člena, v katerem lahko poznamo pojem dejavnika. Tu zagotovo nekaj šepa.

To, kar šepa, so nam v teku stoletij skušali predočiti v obliki raznovrstnih spekulacij o svobodi, ki bi bila istočasno nujnost. Filozofi so namreč uspeli artikulirati tole — edino resnično dejanje je v tem, da se na nek način podredimo božji volji. Sami zase pa lahko trdimo, da s tem, ko pravimo, da je subjekt kot realni subjekt v nekem razmerju z govorom, ki pri njem pogojuje neko zatemnitev, nek temeljni manko, dejansko prispevamo nekaj, kar pripada povsem drugačnemu registru. Na simbolni ravni gre namreč za razmerje do kastracije.

To seveda še ni nikakršna zlata palica, nikakršen magični obrazec, s katerim bi lahko odprli vsaka vrata, vendar pa se je prav na osnovi tega začelo vsaj artikulirati tisto, kar še nikoli ni bilo izrečeno.

Kaj se mora pojaviti na ravni odvzema? Kaj postane subjekt, kolikor je bil simbolno kastriran? Subjekt je bil simbolno kastriran na ravni svojega položaja govorečega subjekta in ne na ravni svojega bitja. Njegovo bitje se mora sprijazniti s tem, da tistega, kar je subjekt daroval, žrtvoval funkciji manjkajočega označevalca, pač nima.

To postane mnogo bolj jasno, kakor hitro problem postavimo v pojmih žalovanja. Obstaja namreč neka raven, imaginarna raven, na kateri je subjekt istoveten z biološkimi podobami, ki ga vodijo in ki tvorijo vnaprej pripravljene brazde za njegovo *behaviour*. Tisto pa, kar ga mora po vseh poteh požrešnosti in parjenja pritegniti, je zaznamovano in odvzeto od te ravni. Prav to je tisto, kar iz subjekta napravi nekaj dejansko oropanega (*quelque chose de réellement privé*).

Naše premišljanje, naše spoznanje nam nikakor ne omogoča, da bi ta odvzem umestili nekam v realno, zakaj realno kot tako je

definirano kot vselej polno. Tu znova naletimo na sicer nekoliko drugače poudarjeno pripombo tistih, ki jih po krivici ali po pravici imenujejo eksistencialiste, da je namreč prav človeški subjekt tisti, ki vpelje neko ničenje. Toda to ničenje, s katerim si filozofi krajšajo svoje nedelje, celo nedelje svojih življenjskih obdobij, kot denimo Raymond Queneau, nam kljub dejstvu, da je v dialektičnih coprnijah rabljeno nadvse zvijačno, ne zadošča.

To funkcijo imenujemo *minus phi*. To je tisto, kar je Freud označil kot sled, ki jo na človeku pusti njegovo razmerje do Logosa, se pravi kastracija, ki tu dejansko nastopa na imaginarni ravni. Pozneje boste videli, da nam bo ta zapis ($-\phi$) služil za definiranje objekta *a* želje, objekta *a*, kot se pojavlja v fantazmi.

Objekt *a* je tisti objekt, ki vzdržuje razmerje subjekta do tega, kar ni on sam. S to formulacijo sežemo približno tako daleč, nemara pa celo nekoliko dlje, kot seže tisto, kar je tradicionalna in eksistencialistična filozofija formulirala kot negativnost oziroma ničenje obstoječega subjekta. K temu pa dodajamo — do tega, kar ni on sam, kolikor sam ni falos. Prav objekt *a* je namreč tisti, ki subjekta vzdržuje v položaju, ki ga mora subjekt zasesti v določenih situacijah, kadar sam ni falos.

Zdaj bi lahko že povsem upravičeno pričakovali natančno definicijo objekta. Kako se razvršča in obenem členi tisto, kar smo doslej v naši izkušnji po krivici ali po pravici artikulirali kot objekt? Mar genitalni objekt definiramo kot objekt *a*? Mar to pomeni, da predgenitalni objekti niso objekti? Odgovori prav gotovo ne bodo mogli biti enostavni. Toda že sedaj je odlika vprašanja v tem, da nam omogoča dojeti razliko, ki jo moramo vzpostaviti med tistim, kar smo imenovali falična in genitalna faza. Kakšna je pravzaprav funkcija falične faze pri oblikovanju in zorenju objekta? To je vprašanje, ki že nekaj let ni bilo postavljeno.

Položaj falosa je vselej prikrit. Falos se prikaže samo v fanijah, bliskovito, kot odsev na ravni objekta. Subjektu gre kajpada za to, da falos ima oziroma nima. Toda radikalni položaj subjekta na ravni odvzema, položaj subjekta kot subjekta želje je v tem, da sam ni falos. Subjekt sam je, če lahko tako rečem, nek negativni objekt.

Oblike, v katerih se subjekt pojavlja na ravni kastracije, frustracije in odvzema, prav lahko imenujemo odtujene, vendar pa moramo vsakokrat izpeljati občutno drugačno členitev. Na ravni kastracije se subjekt pojavi v sinkopi označevalca. Nekaj drugega je, ko se pojavi na ravni Drugega, se pravi kot podrejen zakonu vseh. Spet nekaj drugega pa je, ko se mora sam umestiti v željo. Oblika njegove

izginitve je tu enkratna, izjemna in kot taka nadvse primerna za to, da nas spodbudi k temu, da jo razvijemo še naprej.

Prav v to smer nas vleče potek tragedije *Hamlet*.

3

To nekaj gnilega, s čimer je soočen ubogi Hamlet, dejansko je v kar najtesnejši povezavi z mestom subjekta napram falosu. Falos je prisoten vsepovsod v zmedi, ki se poloti Hamleta vsakokrat, ko se bliža kočljivim točkam v svojem dejanju.

V načinu, kako Hamlet govori o svojem mrtvem očetu, je nekaj nadvse nenavadnega. Njegovo idealizirajoče povečevanje mrtvega očeta se sklene z ugotovitvijo, da namreč nima glasu, da bi povedal vse tisto, kar bi o njem lahko povedal. Resnično, duši se, ne spravi besede z jezika, nato pa izdavi — to je posebna oblika označevalca, ki ga v angleščini imenujejo *pregnant*, da bi označili nekaj, kar ima nek smisel onstran svojega smisla —, da o svojem očetu nima povedati nič drugega kot to, da je bil pač tak kot vsi očetje. Kar hoče reči, je seveda ravno nasprotno. Prvo znamenje, prva sled tega, o čemer bi vam rad govoril.

Druga sled. Zavračanje, omalovaževanje, prezir, ki ga čuti do Klavdija, v sebi zrcali vse poteze zanikanja. Plaz žalitev, s katerimi ga obklada — zlasti vpricho matere — doseže vrhunec z izrazom — *kralj v zaplatah in cunjah*, kralj, skrpan iz ostankov. Kar moramo vsekakor povezati z dejstvom, da je v tragediji *Hamlet*, za razliko od ojdipske tragedije, po umoru očeta falos še vedno tu. Prav gotovo je tu, Klavdij pa je tisti, ki ga mora utelesiti.

Ves čas gre namreč za Klavdijev realni falos. Kaj pravzaprav Hamlet očita materi drugega, če ne tega, da je nasičena s falosom? Z omahljivo roko in malodušnim govorom jo namreč napoti prav na ta usodni in zlovešči objekt, okrog katerega se vrti celotna drama.

To žensko, ki ni videti tako zelo drugačna od ostalih in ki izkazuje celo človeška občutja, mora z njenim partnerjem pač družiti neka zelo trdna vez. Mar ni videti, da je prav to tista točka, okrog katere se vrti in obotavlja Hamlet s svojim dejanjem? Hamletov prestrašeni duh, če lahko tako rečemo, drhti pred nečim povsem nepričakovanim, ker je falos tu pač v nekem izjemnem položaju glede na ojdipski položaj. Gre namreč za to, da je treba po falosu — ki je tu prav gotovo realen — tolči. Hamlet pa vedno zastane. Kar vsakokrat zadrži Hamletovo roko, je prav tista narcistična vez,

o kateri govori Freud v svojem tekstu o zatonu Ojdipa — po falosu pač ni mogoče tolči, kajti falos je kljub dejstvu, da je realen, zgolj senca.

Nekoč nas je vznemirjalo vprašanje, zakaj vendar ne umorijo Hitlerja — Hitlerja, ki prav gotovo predstavlja objekt, drugačen od ostalih, tisti objekt *x*, katerega funkcijo pri homogenizaciji množice s pomočjo identifikacije nam pokaže Freud. Mar s tega mesta ne bi mogli navezati na tisto, o čemer nameravamo govoriti?

Na tem mestu gre prav za skrivnostni nastop označevalca moči. Gre namreč za Ojdipa, kadar se to v posebej pretresljivi obliki pokaže v realnem, kot denimo v *Hamletu*, namreč v obliki zločinca in samozvanca, ki je postavljen kot tak. Zakaj Hamletova roka zastane? Prav gotovo ne zaradi strahu — to osebo namreč prezira —, temveč zaradi tega, ker ve, da mora tolči po nečem drugem in ne po tem, kar je tu. To drži celo toliko bolj, ker Hamlet dve minuti kasneje, ko pride v materino sobo in jo začne divje zmerjati, zasliši hrup za stensko preprogo in plane na denj, ne da bi pogledal.

Ne spomnim se več, kateri domiselni avtor je opozoril na to, da Hamlet pač ne more misliti, da se za stensko preprogo skriva Klavdij, saj se je z njim pravkar razšel v sosednjem prostoru. Ko bo nesrečnemu Poloniju razparal trebuh, razklal drobovje, bo kljub temu pripomnil — *vsiljivi, drzni, bedni norec, zamenjal sem te z boljšim*. Na tem mestu vsakdo pomisli, da je hotel ubiti kralja, toda pred Klavdijem, pred realnim kraljem, samozvancem, je navezadnje zastal, ker je pač hotel imeti opraviti z nekom boljšim, ker je tudi njega hotel presenetiti v cvetu njegovega greha. Takšen, kot je nastopil na tem mestu, pač ni bil pravnjki.

Prav zato, ker gre za falos, ga ne bo mogel doseči vse do trenutka, ko se bo, čeprav nerad, v celoti odpovedal vsakršni narcistični vezi — namreč tedaj, ko bo smrtno ranjen in se bo tega zavedal. Stvar je izjemna, a očitna, saj sodi med vsakovrstne nepomembne uganke o Hamletovem slogu.

Polonij je v Hamletovih očeh zgolj *całf*, tele, ki ga je na nek način žrtvoval manom svojega očeta. Ko je Polonijevo truplo skril v kot pod stopnicami in ga povsod sprašujejo, za kaj gre, izreče nekaj svojih norčavosti, s katerimi vedno zmede svoje nasprotnike. Vsi se sprašujejo, če je to, kar pravi, res tisto, kar hoče reči, kajti njegove besede vsakogar zadanejo na pravo mesto. Da pa to reče, mora o tem vedeti toliko, da je temu težko verjeti, in tako naprej.

Ta položaj bi nam moral biti dobro znan s stališča fenomena subjektivega priznanja. Hamlet namreč izreče tiste besede, ki so

avtorjem vse doslej ostale precej nedostopne — *The body is with the King* — pri tem ne uporabi besede *corpse*, prosim, bodite pozorni na to — *but the King is not with the body*. Nadomestite besedo *kralj* z besedo *falos* in uvideli boste, da gre prav za to — telo je v tej zadevi še kako zavezano falosu, nasprotno pa falos sam ni zavezan ničemur, vselej se nam namreč izmuzne iz rok.

Takoj zatem Hamlet reče — *The King is a thing, kralj je nekaj*. *Nekaj?* se sprašujejo ljudje, osupli in onemeli kot vedno, ko se Hamlet vdaja svojim običajnim domislicam — *A thing my Lord? / HAMLET — Of nothing, kar ni nič*. Ob tem vsi pomislijo, da Hamlet navaja kak citat iz psalmista, ki nekje dejansko pravi, da je človek *thing of not, kar je nič*. Mislím pa, da je boljše, če se držimo Shakespearovih tekstov.

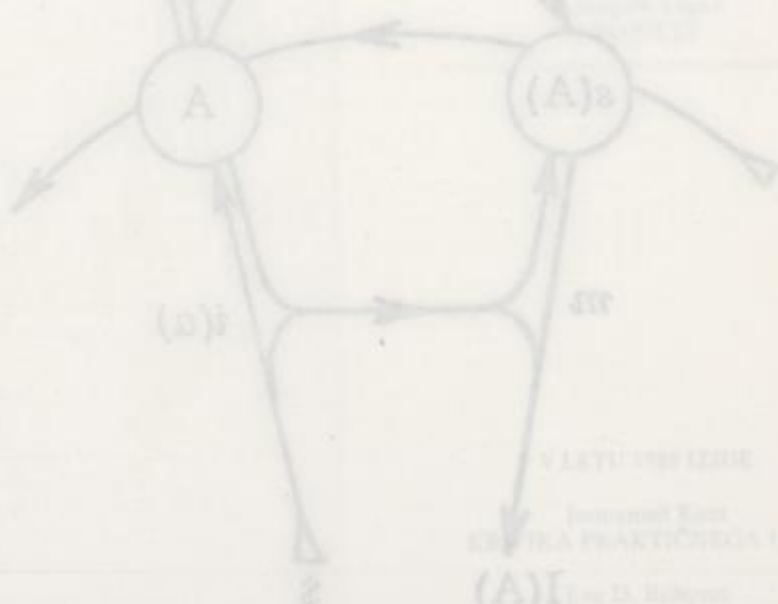
Zdi se mi namreč, da pozorno branje Shakespearovih *Sonetov*, katerih drznosti si sploh ni mogoče predstavljati, pokaže, da je sam poosebljal neko skrajno, enkratno točko želje. Čudi me, da je glede tega sploh še mogoče govoriti o dvoumnosti. Shakespeare namreč nekje reče objektu svoje ljubezni — objektu, ki je bil, kot je splošno znano, moškega spola, šlo naj bi, kot pravijo, za nekega nadvse očarljivega mladega moža, grofa Essexa —, da ta v sebi zrcali vse poteze, ki zadostijo ljubezni, prav kolikor je v vseh ozirih podoben ženski. Je le neka majhna stvar, s katero ga je — bog vedi, zakaj — hotela obdariti narava, neka majhna stvar, za katero pa Shakespeare, žal, ne ve, kam z njo. Žal mu je, da morajo ženske uživati prav v tej stvari, toda tu ni pomoči — naj jim bo v veselje, da mi le ostane tvoja ljubezen. Tu sta strogo rabljena izraza *thing in nothing*, zato ne more biti nobenega dvoma o tem, da predstavljata del Shakespearovega utečenega besedišča. Toda to vprašanje besedišča je konec koncev povsem drugotnega pomena.

Shakespearovo ustvarjalno pozicijo bomo nemara lahko še dodatno osvetlili. Ta pozicija je na seksualni ravni nedvomno sprevržena, na ravni ljubezni pa najbrž ni tako zelo sprijena. *Soneti* nam bodo omogočili, da še nekoliko natančneje razvijemo dialektiko med subjektom in objektom njegove želje. Takrat bomo lahko natančno določili tiste momente, ko objekt po neki poti — pri tem glavno pot še vedno predstavlja prav pot žalovanja — s tem, da izgine, da se izgubi za nekaj časa — ta čas pa lahko predstavlja le bežni trenutek — priklíče na dan resnično naravo tistega, kar mu v subjektu ustreza, namreč tisto, kar bom poimenoval prikazovanja falosa, *les phallophanies*.

29. aprila 1959

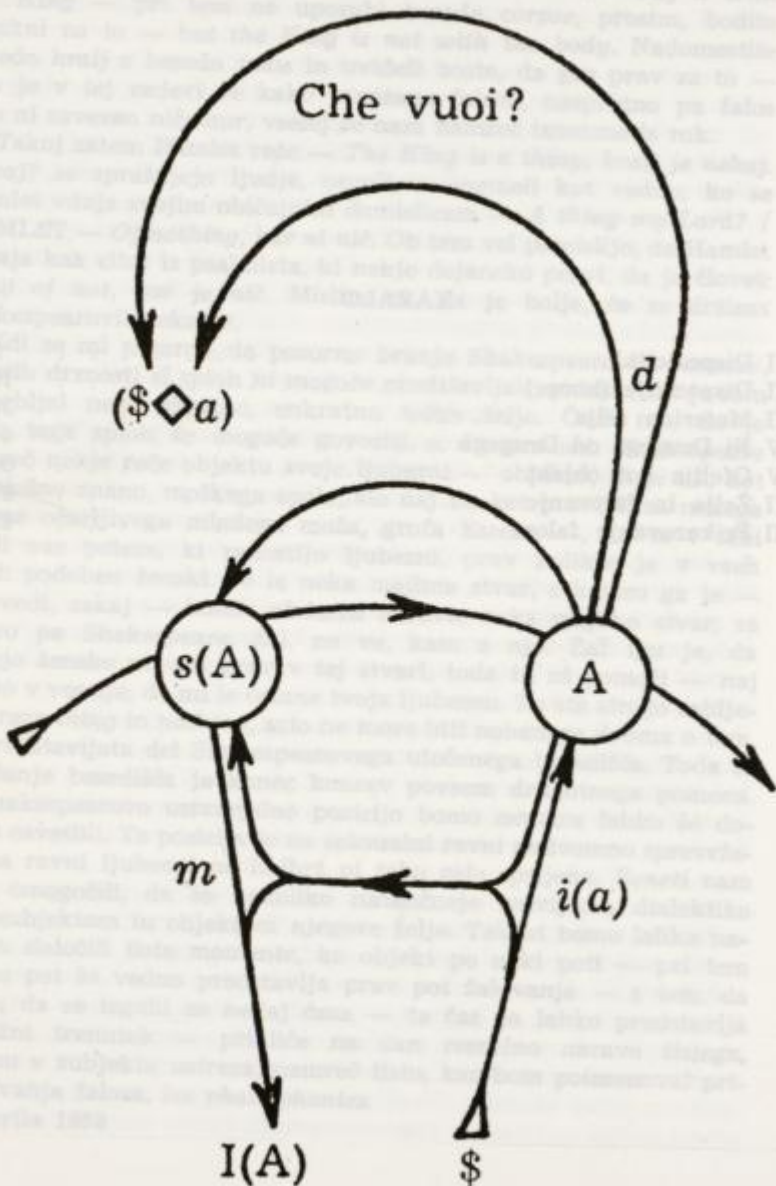
KAZALO

| | | |
|-----|---------------------------------|----|
| I | Dispozicija | 5 |
| II | Dispozicija (konec) | 16 |
| III | Materina želja | 30 |
| IV | Ni Drugega od Drugega | 44 |
| V | Ofelija kot objekt | 56 |
| VI | Želja in žalovanje | 69 |
| VII | Prikazovanje falosa | 82 |



Che vuoi?

$(\$ \diamond a)$



$I(A)$

$\$$

Jacques Lacan
SEMINAR XX — ŠE

Mladen Dolar, Slavoj Žižek
HEGEL IN OBJEKT

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe
HEGEMONIJA IN
SOCIALISTIČNE STRATEGIJE

Zdenko Vrdlovec
LEPOTA PREVARE

G. W. F. Hegel
ABSOLUTNA RELIGIJA

Jacques Lacan
ETIKA PSIHOANALIZE

Jelica Šumić-Riha
REALNO V PERFORMATIVU

Zbornik
ŽELJA IN KRIVDA

Jacques Lacan
HAMLET

V LETU 1989 IZIDE

Immanuel Kant
KRITIKA PRAKTIČNEGA UMA

Eva D. Bahovec
KOPERNIK, DARWIN, FREUD

Objekt a je tisti objekt, ki vzdržuje razmerje subjekta do tega, kar ni on sam. S to formulacijo sežemo približno tako daleč, nemara pa celo nekoliko dlje, kot seže tisto, kar je tradicionalna in eksistencialistična filozofija formulirala kot negativnost oziroma ničenje obstoječega subjekta. K temu pa dodajamo — do tega, kar ni on sam, kolikor sam ni falos. Prav objekt a je namreč tisti, ki subjekta vzdržuje v položaju, ki ga mora subjekt zasesti v določenih situacijah, kadar sam ni falos. Hamletov prestrašeni duh, če lahko tako rečemo, drhti pred nečim povsem nepričakovanim, ker je falos tu pač v nekem izjemnem položaju glede na ojdipski položaj. Gre namreč za to, da je treba po falosu — ki je tu prav gotovo realen — tolči. Hamlet pa vedno zastane. Kar vsakokrat zadrži Hamletovo roko, je prav tista narcistična vez, o kateri govori Freud v svojem tekstu o zatonu Ojdipa — po falosu pač ni mogoče tolči, kajti falos je kljub dejstvu, da je realen, zgolj senca.

(VII. poglavje)

