

Claus Bratt Østergaard

Hamlet i psykoanalysen

- Freud, Jones og Lacan i tekstanalysen

I. Polonius og hans efterfølgere

Psykoanalysen kan man forstå som en teori om læsning. Psykoanalytikere vil være uenige heri. Ikke desto mindre er det som læser Freud forholder sig til fejlhandlinger, vitser, sygdomme og drømme. Anderledes forholder det sig med de togter ind i litteratur og kunst, som han undertiden begiver sig på. Her er psykoanalysen model, og Michelangelos statue af Moses eller Jensens *Gravida* illustrerer de analytiske pointer. Freud er interesseret i indholdssiden af æstetiske objekter og interesserer sig ikke for den formelle konstruktion. Psykoanalysen opererer dermed på et meta-niveau - ikke som strategi for en læsning, men som en model med universel gyldighed. Resultatet er, at Freuds analyser af kunst og litteratur ikke kan påkalde samme interesse for en litterat som hans øvrige arbejder.¹ Dette er dog en generel vurdering, der må konkretiseres i forhold til de enkelte analyser. Jeg beskæftiger mig her med en undtagelse: analysen af *Hamlet*. Og dét skønt der blot er tale om en digression med illustrativt sigte, som Freud gør sig, mens han er i gang med noget andet, nemlig den første blandt flere fremstillinger af Ødipuskonflikten. Trods deres lapidariske karakter, har Freuds bemærkninger lagt rammen for senere psykoanalytiske tilgange til dramaet. Således hos Ernest Jones² i flere omgange og hos Jacques Lacan i en serie seminarer i 1959.³ Jeg koncentrerer mig her om Lacans analyse. Den er ikke ganske ligetil, og jeg har valgt at fremstille den i et særligt afsnit nedenstående (II), før jeg går over til en egentlig diskussion af den i det følgende. (En læserservice som man kan vælge at springe over - evt. for at vende tilbage til den, hvis man alligevel synes, der er noget der mangler...)

Faren ved en psykoanalytisk læsning er naturligvis, at det går psykoanalytikeren, som det i følge T.S Eliot går Goethe, der opfatter Hamlet som Werther, eller som det går Coleridge, der opfatter ham som Coleridge.⁴ Freud slår ned på Hamlets tøven (*procrastination*) som det centrale tema i dramaet, der, som han bemærker, er forblevet en gåde i *Hamlet*-kritikken. Har Freud ret, må

man unægtelig mene, at dramaets gådefuldhed bliver symbolsk tilbagevekslet som en mangelfuldhed ved den litterære analyse. Med mindre man da vurderer omvendt, som T.S. Eliot, og giver litteraturen skylden: »...the play is most certainly an artistic failure.«⁵ Freud giver nu sit bud, fylder manglen - og motiverer den psykoanalytiske læsning. Men er hans tolkning entydig? Det er bemærkelsesværdigt, at skønt både Lacan og Jones baserer deres læsninger på Freuds opfattelse uden, tilsyneladende, i det væsentlige at afvige herfra, så analyserer de ikke desto mindre dramaet ganske forskelligt.

Om dette fælles udgangspunkt og de modsatte læsninger, det kan lede til, handler denne artikel. Men lad mig begynde med begyndelsen, analysen i *Drømmetydning*. Freud er egentlig i gang med etableringen af en drømmetydologi, og han er nået frem til subklassifikationen *Die Träume vom Tod teurer Personen*. Her lader han sig nu åbenbart inspirere af sin egen titel til at gå vejen omkring litteraturen for at illustrere den analytiske pointe, og han sammenligner Sofokles' *Ødipus* med *Hamlet*. Om *Ødipus* gælder, at den gru, som også moderne mennesker oplever ved dramaet, ikke kan skyldes den klassiske tragiske konflikt mellem viljen og skæbnen, da andre senere skæbnetragedier (som eksempel nævner Freud Grillparzers⁶ *Ahnfrau*) ikke påvirker tilskueren tilsvarende voldsomt. Og da det ikke er den litterære bearbejdning, der vækker gru, må det være emnets karakter. Derfor gælder, at »der må findes en stemme i vores indre...«, der korresponderer med temaet. Denne stemme er det ubevidstes tale: drabet på faderen og den kønslige omgang med moderen er indlagt i et ønske, der er forblevet det samme fra græsk højkultur, via renæssancen til moderne borgerlighed. Noget har imidlertid forandret sig undervejs, skriver Freud (som var han Norbert Elias), og det kan aflæses i forskellen på *Ødipus* og *Hamlet*. Dramaerne repræsenterer det samme ønskeindhold, men bearbejder det forskelligt, som et resultat af »fortrængningens sekulære fremadskriden i menneskehedens følelsesliv.«⁷ Hvor ønsket er eksplicit, og dermed (relativt) ufortrængt, fremstillet i det græske drama, er det formummet hos Shakespeare. Det er årsagen til denne gådefuldhed for *Hamlet* og i *Hamlet*. Gådefuld, fordi påbudet fra genfærdet om at handle er ganske utvetydigt, og fordi *Hamlet* - efter opførelsen af skuespillet i skuespillet (»the Mousetrap«) - tilsyneladende hverken anfægter genfærdet, påbudet eller påbudets sandhedsindhold. Men den forklaring, man ikke kan finde i dramaet selv, kan man finde uden for det, i psykoanalysen: Hvad *Ødipus* faktisk og åbenlyst begår - og dermed bliver metafor for - i det græske drama, foretager *Hamlet* sig som en ønskehandling i det ubevidste. *Hamlet* handler gennem en symbolsk repræsentant, Claudius, hvor *Ødipus* agerer på egne vegne. I ønsket er *Hamlet* ikke adskilt fra sin farbroder. Han kan ikke dræbe Claudius, for Claudius er »*Hamlet*«, *Hamlet* »*Claudius*«. Dermed forholder *Ødipus* sig til *Ham-*

let som en fantasi forholder sig til et fortrængt ønske.

Så vidt Freud. Jones gentager flere gange denne tolkning uden egentlig at lægge noget til den litterære forståelse af teksten. Tværtimod behandler han i et og alt Hamlet som lå han på en briks og som var teksten et rableri fra en neurotiker. Han citerer Baumgart: »Hvad der forhindrer Hamlet i at udføre sin hævn er et problem for ham, og det må derfor være et problem for os alle«. ⁸ Men her stiller psykoanalysen sig til rådighed. Den opløser Hamlets problem. Dermed løses i samme tolkning tillige *Hamlets* gådefuldhed, og Baumgart og andre betrængte læsere oplyses om områder af Hamlets bevidsthed, der henligger i mørke for ham selv. Som selvstændigt supplement til Freud tilbyder Jones egne overvejelser over Shakespeares seksualliv som forklaring på den hele galskab. Så vidt Jones. Han skelner ikke mellem Hamlet og *Hamlet*, ikke mellem tekst og tale, ikke mellem litteratur og liv. Såvel teksten som dens hovedperson er på én gang en redegørelse for en sygdom og et symptom på den. Psykoanalysen fremtræder, som sad den inde med et tilbud om neutral viden om teksten. Psykoanalysen i en bestemt udgave med udbredt appel: som nøgle til forklaring på noget uden for sig selv. Opgaven består derefter i at reducere en metaforisk sprogbrug til en analytisk. Jones' læsning er gennemlyst af et forestillingsbillede om et obskurt litterært objekt, der skal illumineseres af en pur kritisk bevidsthed. Retfærdigvis må man tilføje, at han repræsenterer en hyppigt forekommende tolkningsform ikke blot blandt psykoanalytikere, men også blandt (samtidige?) litterater: digterens værk forstået som digterens liv; eller, alternativt: Hamlet som person i det virkelige livs dramatik, ikke et dramatiseret tekstobjekt. Undervejs som pointerne i Jones' læsning lægges frem, omdannes hans analyse til en allegori over en reduktiv dimension i psykoanalysen selv.

Hermed, må man mene, er Jones kommet på én gang så langt bort fra *Hamlet* og samtidig så tæt på Hamlet, at han kommer til at tage sig ud som Polonius, der som bekendt er den første, der forstår Hamlet metaforisk - som et symptom. Ligesom Jones mener Polonius, at problemets kerne er at finde i en blokering af Hamlets begær, hvad der atter skyldes, at han, Polonius, har forment prinsen adgang til sin datter: »And he, repelled.../ Fell into a sadness, then into a fast,/ Thence to a watch, thence into a weakness,/ Thence to a lightness, and, by this declension,/ Into the madness where now he raves/ And all we mourn for.« (II, ii, 148-151). Og her foregriber Polonius ikke blot Jones, men også Freud - og han er dermed også den første psykoanalytiske læser. Hvad Polonius nemlig diagnosticerer er en konstellation af et objekt, hans egen datter, og dets indskrivning i en fadermetafor, hans egne velmente formaning og forholdsregler. Polonius' opfattelse af sagen er komisk, men det er dramaets ironi, at der ud af hans vrøvl vokser en intrige, der bestemmer begæ-

rets vej, og som Hamlet må betræde. At følge denne første diagnostiker er altså at holde sig til stykkets egen tolkning, selv om man måske ikke bør følge med så langt som til at glemme, at alt, hvad Polonius rører ved i dramaet, bliver nedskrevet i analytisk værdi af den ironi, der rammer ham uanset, hvor han færdes - lige til det punkt hvor han gennembøres af Hamlets kårde, fordi han er gået for vidt i sin egen tolkning.

Både Jones og Freud læser samme sted som Polonius. Jones formulerer problemet således: »...Hamlet lider under en indre konflikt, hvis egentlige karakter er utilgængelig for hans introspektion...«.⁹ Kærlighed! råber Polonius. Men for at forstå kærligheden må man koncentrere sig om forholdet mellem Hamlets *uvidenhed* og om hans *begær*, siger både Jones og Freud. Lacan gentager dette, og som sine psykoanalytiske fædre vandrer han efter Polonius, som sniger sig efter Hamlet, der løber efter kongen til dronningens sovegemak for her at konfrontere hende med sandheden om faderen og onklen. Da han endelig er nået hertil gør prinsen sig skyldig i en freudiansk fortalelse. Samtidig med at han belærer dronningemoderen om den sande forskel på faderen og onklen, ophedes han nemlig i den grad af emnet, at han kommer til at tale mellem linierne på sine egne sætninger - og derved, omend uafvidende, fremstiller sig selv gennem de to fædre. Skønt denne ødipale retur til moderskødet allerede er nedtrampet af andre før Hamlet, er den for ham sandhedens øjeblik, en tilbagekomst til det oprindelige gerningssted. Polonius titter frem bag forhænget for at få sandheden at vide mellem søn og moder - til sin egen ulykke. Freud, Jones og Lacan stirrer over skulderen på ham efter samme sandhed. Bekræftelsen er næsten givet på forhånd: den fortalelse, Hamlet begår, synes så forudbestemt, psykoanalytisk set, at alle forventninger skulle kunne indfries ved første øjekast fra skjulet bag forhænget. Her stopper Jones op. Men Lacan viser, at der er mere i sagen.

Hverken Freud eller Jones differentierer egentlig tekstens instanser, men bevæger sig ubekymret mellem *Hamlet* som tekst, Hamlet som person og Shakespeare som forfatter. I det forklarende lys, som det ubevidste skulle kaste på skjulte bevæggrunde, opstår et nyt mørke omkring tekstens deiktiske forhold. Freud nævner eksempelvis, at det seksuelle ubehag, som han ser som stadig mere udtalt fra *Hamlet* til *Timon of Athens*, må have sin parallel i Shakespeares liv. Også hos Freud finder man altså denne allegoriske læsning, som altid synes at udøve så stærk en tiltrækning på den litterære kritiker. Og hos Jones går inddragelsen af digterens liv over alle bredder. Ikke blot en læsning gennem reduktion, men en fortolkning der løber rundt i en båndsløjfe - liv der forklarer værk, værk som fortæller om liv. Lacan skelner imidlertid omhyggeligt mellem diskursens instanser: »Den virkning, *Hamlet* udøver på os, skyldes ikke tilstedeværelsen af noget, der reelt fremstiller en ubevidsthed for os. Vi

står ikke over for digterens ubevidste...«¹⁰ Alligevel kan han ikke nære sig for at citere Freud for en henvisning til Georg Brandes, der bemærker, at Shakespeares far døde i 1601 og at digteren navngav sin ældste søn Hamnet. Også hos Lacan trænger livet altså stedvis ind i værket og læsningen allegoriseres. Det skulle i princippet ikke gøre noget, hvis det i øvrigt leder til indblik i teksten. Hos Lacan ligger indsigten dog snarere andetsteds, nemlig i en analysen af hovedpersonens placering i forhold til eget begær (således som jeg vender tilbage til nedenstående).

Freud mener som bekendt om digterne, at de i deres metaforiske - dvs. ikke-analytiske, ikke-videnskabelige - sprog besidder en intuitiv indsigt, som analytikeren kan misunde dem, men at analytikeren til gengæld opererer i et reflekterende, metaforbefriet sprog, hvor indsigten kan formuleres eksplicit og derfor videnskabeligt.¹¹ Det litterære sprog fremtræder for Freud som en klædedragt for sandheden, der afdækkes af subjektet for det analytiske sprog. Men heller ikke Freud går fri af metaforen. Sandheden omdannes under presset fra hans analytiske begær efter den. Bag forklædningen danner sig konturerne af et legeme. Dette legeme gøres nøgent, det rammes af kønsmærket og bliver femininum, *nuda veritas*. Ikke blot i grammatikken, men også i diskursen: metaforen og litteraturen bliver kvindelig, begrebet og analysen mandlig. Det er også en sådan kønnet sandhed, Lacan vil afdække. Endnu engang løber han altså videre i Freuds spor og sprog, og interesserer sig kun for de træk i teksten, som indeholder et løfte om det skjulte legeme. Sandheden om teksten, siger han, er begæret. Lacan går ikke, som Jones, hverken til Shakespeares seksualliv eller Hamlets barndom. Alligevel bevæger også han sig ud af dramaet for at analysere det indhold, som ligger gemt bort i den litterære billedstrøm. Samtidig betoner han også, ganske overraskende, det analytiske sprogs afhængighed af metaforen - og tager til og med Freud i ed. Han skriver således lapidarisk: »Jeg vil uden tøven mene - og heri tror jeg at være i overensstemmelse med Freud - at digteriske konstruktioner (*créations poétiques*) snarere genererer de psykologiske konstruktioner (*créations psychologiques*) end spejler dem.«¹² På den ene side går Lacan til det videnskabelige (psykoanalytiske) sprog for at forklare metaforen - *Hamlet* er, som tekst, signifiant for et signifieret *begær* af almen, ekstra-tekstuel karakter. På den anden side påstår han, at det er metaforen, der genererer det videnskabssprog, der fremtræder som analytisk - og at, som han også siger mange andre steder,¹³ der ikke er nogen signifié (her: begær), som ikke er ophævet til signifiant i (og af) konteksten. Det ligner en modsigelse, og jeg vender tilbage til problemet nedenstående.

II. Et strejftog ind i Lacans begærsanalyse

Fortolkningen udpeger altså begæret. Men, siger Lacan, *Hamlet* viser, »at mennesket ikke blot er underlagt et begær, men at begæret er noget, det må finde i smerte og gennem at lide afsavn.«¹⁴ Begæret er ikke noget, subjektet har - hvor meget det end, fallisk, prøver at overbevise sig om, at *at have* er en modalitet herfor - men noget, der spalter det. Begæret deplacerer subjektet i forhold til sig selv (*je suis où je ne pense pas* - jeg er, som begærende, dér hvor jeg ikke tænker; dér hvor jeg tænker, er jeg ikke). Subjektet bliver subjekt ved at stille spørgsmålet om, hvilken væren det har i forhold til sit eget begær »at være ... eller ikke ... at være.«. Eller: »ikke at være ... eller at være ... eller ...«. Svaret ekspederer subjektet tilbage til spørgsmålet, derfra atter tilbage til »svaret«. Sætningen kan ikke lukkes med et punktum, men løber rundt i sin egen cirkelslutning i det ene punktum, der må følge på det andet. Følgende formulering af Lacan (som ikke stammer fra *Hamlet*-analysen) kunne være et ekko af Hamlets spørgen: »Er den plads, som jeg indtager som subjekt til en signifiant, koncentrisk eller excentrisk i relation til den plads, jeg indtager som subjekt for signifiéen? - det er spørgsmålet.«¹⁵ Og hvad er da »spørgsmålet«? Som vi lige har set: et spørgsmål om væren. Subjektet for denne spørgen er nok Hamlet, men det er begæret, siger Lacan, der er subjektet i oprettelsen af spalten mellem »at være...og ikke...at være...og ikke...«. Og hvad mere er: spalten udtrykker ikke blot en afstand, men en uafsluttedhed. Væren finder ikke sin afslutning i ikke-væren - for ikke-væren løber atter over i væren, etc.

Begærets spaltningseffekter gendanner sig nu ifølge Lacan i den modale kategori *viden*, som tilsvarende deles i to. *At vide* noget er naturligvis at vide noget. Hamlet ved således (efter »musefælden«), at faderen er dræbt af den samme onkel, der kopulerer med moderen. Han ved dermed mere end Ødipus, nemlig at den forkerte elsker befinder sig på denne falliske plads. (En tilvækst i viden som, parentes bemærket, må siges at modificere Freuds ovenfor omtalte forestilling om civilisationens fremadskridende fortrængningsproces.) Men samtidig er denne viden ikke tilstrækkelig, for Hamlet ved ikke, hvor han selv er placeret i forhold til det, han ved. Lacan kalder *Hamlet* for »begærets tragedie«. Dermed sigter han til tre ting: 1) at begæret er »ulykkeligt« (som både Hegel og Sartre talte om); 2) at det er dramaets tema; og, som det vigtigste, 3) at dramaet i sit forløb definerer en ramme (*cadre*), som er begærets; begæret er altså ikke blot dramaets *indhold* i *Hamlet*, men også dets *form*. (Dette sidste punkt gør jeg mere ud af nedenstående.)

Hvad begærer Hamlet? At skaffe faderen af vejen og indtage hans plads, som Ødipus - siger Freud og Jones. Men, tilføjer Lacan, man kan ikke forstå Hamlets begær uden at forstå, at det gælder moderens begær - *le désir de l'Au-*

tre. Og dette i den dobbelte forstand som syntaksens subjektive og den objektive genitiv tilkendegiver: som dels objekt for moderens, »den Andens«, begær; men dels også som et begær, der konstitueres i »den Andens« begær. Det gælder derfor om ... at være...eller ikke...at være... genstand for begæret. At være fallos. Som man ikke kan være uden også ikke at være det. Subjektet finder sit begær, men det kan ikke finde det uden at miste det. Der er ikke noget »eget« begær i den forstand, som subjektet begærer.

Fra Hegel¹⁶ ved Lacan, at begæret ikke alene er et begær efter et objekt, men et begær efter at blive begæret. Subjektet står over for et objekt, det begærer, men opdager at objektet er et subjekt. Begæret blevet til et begær efter at blive anerkendt af et andet subjekt, en Anden. At finde sin plads i den Andens begær er imidlertid at blive bortvist fra den samme plads, siger Lacan. For den Andens begær lukker sig ikke om sig selv i en subjektiv autonomi, der kan begære og blive begæret: også for den Anden gælder en Anden. Eliot har set dette: »Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her.«¹⁷ Som den Andens Anden er faderen den, subjektet henvises til i moderens begær. Subjektet (gen)finder alene sit begær, samtidig med at det ekskluderes fra det. Begæret er, som Eliot noterer, blevet »disgust«. Det er nu, siger Lacan, inden for denne eksklusion (psykoanalytisk: kastration; hegeliansk: *Anerkennung*), subjektet bliver subjekt. Subjektet *eksisterer*. Faderen er en metafor, subjektet udtrykker sig i, da alle andre veje til moderens begær er blokerede. Subjektet må overstrege sig selv for at finde sig selv - det opretter semiosens barre (*la barre*). Barren etablerer skellet mellem bevidst og ubevidst, forholdet mellem et udtryk og et indhold (S/s), og organiserer begæret i den symbolske orden, hvor det formuleres i det alfabet, der er begærets, nemlig kroppens billedtegn. Faderen er det »bogstav«, subjektet staver begæret i. En supersignifiant der motiverer talen og de værdier, der er formuleret her. Omkring fadernavnet udfoldes en konservativ kæde af signifikanter: lovens, idealernes og skamfølelsens registre, som er det sted, generelt benævnt »den Anden« (eller »den Andens diskurs«) af Lacan, hvor begæret skal formuleres.

Så vidt begærets almene logik. I *Hamlet* er barren imidlertid fordoblet, betoner Lacan. Herved fremhæver han en bestemt radikal dimension i begæret, som det fremtræder i dramaet. Lige siden Platon er begæret forstået som knyttet til manglen. At være objekt for begæret er at blive repræsenteret for subjektet på manglens plads. Således også med Ophelia. Hun er ikke objekt for begær, men begæres som negeret objekt. Dermed kan Hamlets mangel ikke udfyldes, men bygges op omkring en tom plads. Det er (bl.a.) denne tomme plads i begæret, som Hamlet repræsenterer som person - »(Hamlet) er

en person frembragt i kraft af den tomme plads, hvor vi situerer vores begær«. ¹⁸ Ligesom Jones hæfter Lacan sig ved den triumferende tone, hvormed Hamlet erklærer sin kærlighed til den døde Ophelia. »This is I, Hamlet the Dane!« (V, i, 245-246) udbryder han og springer ned i graven: »I loved Ophelia; forty thousand brothers/ Could not, with all their quantity of love, / Make up my sum.« (V, i, 257-260). I begravelsesfølget forfærdes man over krænkelser af den jomfruelige død. Og som et ekko har dette råb forplantet sig til ikke så få litterære kritikere, hvis harme danner et hul i det virkelige, hvorigennem de går ind i teksten og ytrer deres indignation over Hamlets ligskænderi. Fra graven dukker Hamlet frem som ny - i kærlighedens triumf. Laertes gør han til en metafor, der viser vejen tilbage til det tabte objekt. Denne retur går gennem et hul i det virkelige, siger Lacan. (Graven - denne *béance*, der på fransk dels betyder trang, drift og lyst, men som tillige betegner det åbentstående, gabende svælg.) Først berører Døden Hamlet den elskedes krop. Dernæst får han det døde legeme tilbage som signifiant. Et tegn der indtræder på en plads, hvor begæret ellers har manglet sin signifiant, som vi skal se.

Men hvorfor forkastes Ophelia i første omgang? Ifølge Lacan fordi hun, *objekt a* (i Lacans terminologi), ikke kan genfindes i strukturen for den Andens begær. Fadermetaforen, den Andens Anden, mangler - for faderen er selv overstreget af en Anden, Claudius. Lacan skriver: »Den skjulte signifiant, den som den Anden ikke disponerer over, den kan [man] finde overalt, hvor man finder barren [*la barre*].« ¹⁹ Den gamle Kong Hamlet ved, at han er død - overstreget. Dermed ved Hamlet det også. Som subjekt konstitueres Hamlet ikke omkring en fortrængning af faderens død, men med en viden om den. Men det er fortrængningen af døden, der frembringer fadermetaforen. At faderen besidder viden om sin egen død i *Hamlet*, betyder, at fadermetaforen udebliver. Hvilket vil sige: »faderen« er fraværende. Det er fordi *Hamlet* metaforiserer dette, at dramaet kommer tættere på en repræsentation af begæret som sådan end nogen anden litterær tekst. Lacans formel for dette er: S(A), som skal læses: subjektet bliver til gennem at overstrege den Anden - gennem at opdage at der ikke er nogen Anden (fader) for den Anden (moderen). Og det betyder, siger Lacan, at der mangler en signifiant i den Andens diskurs: »S(A), hvad skal vi, når alt kommer til alt, forstå derved?...S(A) betyder dette: at ved A [i.e. i Lacans såkaldte graf/cbø], som ikke er nogen person, men et sted i sproget, hvortil er koblet hele systemet af signifianter, altså sproget, dér mangler noget, noget som ikke kan være andet end en signifiant. På niveauet for den Anden er en signifiant udeblevet. Og dette er, om jeg så må sige, psykoanalysens store hemmelighed - der er ikke nogen Anden for den Anden«. ²⁰

I *Hamlet* erigeres fadermetaforen blot for at vise, at den må eroderes. Dér

hvor signifianten skulle tilbageveksles som svar på subjektets spørgen, modtager det blot et tomt rum. Ingenting. Ophelia er herefter objekt ikke for begæret, men for dets negation. Hamlet betegner hende - grusomt, siger Lacan - som en »breeder of sinners«, metaforiseret gennem moderen i hvis negerede billede hun rejses på ny. Grusomheden består nærmere i, at forkastelsen af hende formuleres som begær i alle de konfrontationer, hun har med Hamlet dramaet igennem. En erotisering af forkastelsen der er parallel med Hamlets ageren i sin moders gemak. Hamlets begær konstitueres således i en transport af symbolsk kastration mellem de to kvinder. Han anbefaler Ophelia at begive sig i kloster - hvor, som Lacan bemærker, klosteret tillige kan betyde et bordel, altså være figur for en betydning, der dementerer sig selv. Benægtelsen kulminerer med hendes død, hvor hendes jomfruelige krop omsluttes af »dead men's fingers« på vej til hullet i det virkelige. Derefter er hun udslettet - og det er nu, forunderligt nok, i kraft heraf, efter at hun er blevet forkastet, at hun kan genopstå som elsket i graven.

III. Aristoteles - endnu en fader. Og Døden - endnu en

Freud, Jones og Lacan - alle følger de Polonius til begæret for at finde oprindelsen til gåden. Det er begærets ubevidste tale, der kan berette om, hvorledes et drab - som fænomen, begivenhed, skæbne, realitet - bliver årsag til Hamlets uløste konflikt mellem at handle og at vide. Svaret er: Hamlets begær efter at hævne drabet er blot et udtryk for, at drabet er en konstitutionel del af begæret selv. Drabet og begæret bliver metaforer for hinanden. Et drab fremkalder begæret gennem at være navn for det. Og begæret kan ikke finde sit udtryk uden at døden påkaldes. Hamlet kan opretholde sit begær, så længe han kan ville eliminere Claudius. Men, som jeg vil vise, er Claudius' forsvinden tvetydig, og *begæret* er, som forklaring på *Hamlet*, i høj grad selv forklaringsbehovende. Der er mere til begæret end den tematiske forklaring, Lacan foreslår. Dette »mere end« skal findes i den omstændighed, at begæret ikke blot er noget, subjektet har, men noget det skal ytre. Begæret er performativt - en sproghandling (i lingvistisk forstand). Dramaet peger selv op dette, som vi skal se. Hermed adskiller det sig fra den klassiske tragedie.

Claudius eliminerer faderen og kopulerer med moderen - han er Faderens Fader. Men han er også faderens negation - den kastrerede fader. Han er både i svækket og i forstærket forstand den, der besidder fallos. Så længe moderen henviser til ham, opretholder Claudius Hamlets begær, for Claudius er et billede på den gamle Hamlet, en metafor for fadermetaforen. Et forkert billede - men dog et billede. Forsvinder han, er der ikke længere noget, der adskiller

Hamlet fra at konfrontere faderens død som en del af ønsket. Samtidig kan Claudius kun opretholde Hamlets begær gennem at denoteres som død. I sin anticipering af Claudius død er Hamlet selv død. Han kommer aldrig uden for metaforens skygge, for det er skyggen, der frembringer udtrykket for hans begær. Men altså netop - en skygge. Til slut i dramaet synes Claudius' død imidlertid helt at have mistet sin betydning, og hans seksuelle krop forsvinder ind i samme kreaturlige anonymitet som andre. Ingen begravelse her, der kan genindsætte begæret.

Hamlets slutning er dermed fjernest tænkelig fra det aristoteliske krav om plottets logisk-poetiske konsekvens. Dramaet afsluttes vilkårligt, men konkluderer ikke i en betydning. Eller: betydningen er et andet sted end i dramaets afslutning, der ikke sætter punktum - men angiver fraværet af en konklusion. Og det kan læses som stykkets mening, at det definerer dette meningstab. Som også er et tab af betydning. Meningen med drabet er nemlig at give begæret betydning - at finde begæret, som Lacan udtrykker det. Hvilket vil sige: at finde det udtryk, der danner begæret som indhold. Men da Hamlet endelig dræber Claudius, udspiller det sig på en anden scene - udenfor rammerne af den konfrontation mellem fader, moder, selv og onkel, der definerer hans begær. Med Claudius' død er alle distinktioner hørt op. Døden er nok sidste instans - det afgørende ord i livet. Men Døden leverer ikke den afsluttende replik, der definerer den tragiske betydning. Døden er arbitrær. Den giver ikke betydning, men opløser den. Som død er Claudius borte i den forstand, at hans forsvinden ikke besvarer det spørgsmål, som hans skikkelse gav anledning til i levende live. Døden er dødens død - afslutningen på døden som en signifiant, der opretholder en kosmologi. Døden indtræffer til sidst - men arbitrært, ikke som sidste led i en logisk-temporal følge. Døden er der allerede fra begyndelsen - en dimension af ikke-væren bygget ind i væren. »Ikke at være...at være...«.

»The readiness is all«, (V, ii, 218) siger Hamlet. Ordene falder ikke i en konfrontation med kongen, men - ganske overraskende - i en kontekst, hvor han skal repræsentere kongen i væddekampen med Laertes. Før dette, på kongevejen til dronningens gemak, render Hamlet ind i Claudius. Men tiden er ikke inde. Hamlet selv henviser til den guddommelige faderinstans som grundelse for ikke at tage livet af den forkerte fader. Ikke just nu. Men »ikke nu« betyder også: ikke på noget tidspunkt. Hamlet er altid i en Anders tid, aldrig i sin egen, siger Lacan. For dertil kræves, at man ved. Men barren i algoritmen S/s betyder, at det, hvorom subjektet begærer at vide, ikke lader sig udtrykke som sådan. Signifianten mangler sin signifié - som er forsvundet i en kontekst af andre signifikanter (signifikanter for andre steder og tider), der opløser »den rette tid«. »Døden« som signifiant kan ikke finde døden som »signi-

fié«. Den bliver til et ord, der ikke bundfælder sig i handling, men forsvinder i andre ord i et uendeligt, performativt sprogpil.

Dermed finder vi også et ironisk spil i forhold til en aristotelisk konvention. Hos Sofokles etablerer det dramatiske forløb et læseligt forhold mellem den død, der overgår subjektet, og den tid, der er fastlagt i plottet. Når subjektet underlægges skæbnen, fastlægges det plot-mønster, der afslutter dramaet samtidig med, at dets betydning artikuleres. Således også i Aristoteles udlægning af den klassiske poetik. Men ikke således i *Hamlet*. T.S. Eliot bemærker denne ikke-klassiske uklarhed: »*Hamlet*, like the sonnets, is full of some stuff that the writer could not drag to light, contemplate or manipulate into art.«²¹ Eliot insisterer på en klassisk norm og hævder at *Hamlet* ikke lever op til den. Netop derved træder tekstens modernitet (som han ikke vil anerkende som væsentlig) så klart frem. At Hamlets begær er knyttet til Claudius' død (at subjektet er i den Andens tid) betyder, at subjektet ikke møder sin død gennem en kosmologisk skæbne, men gennem en blot kontingent omstændighed. En forskel på klassisk og moderne tragedie. Ingen artikulerer vel denne forskel bedre end Polonius, der uafvidende bliver talerør for en anti-klassisk konventionsnihilisme: »The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, scene indivisible, or poem unlimited...« (II, ii, 392-396). Polonius repeterer en klassifikation. Men genrene løber i sludder for ham, og hans distinktioner nedbrydes i komik. Konvention bliver »konvention«. Polonius udtrykker en tragisk-komisk ubestemthed i forhold til en klassisk definatorik, som på forskellig vis diskuteres i *Hamlet*, hævdes af Hamlet (og fordres af Eliot). Hamlet manuicerer således eksempelvis skuespillerne i en klassisk mimetisk poetik (III, ii). Men det drama, han selv instruerer, realiseres anderledes, end han havde forestillet sig og bliver præcis så ubestemt som Polonius formulerer det.²² Tragedien er m.a.o. ikke en stabil genre, men underkastet den relativitet, der omfatter samtlige de værdier, der artikuleres i dramaet. *Hamlet* stiller sig dermed i et refleksionsforhold til sig selv som drama. Genren er, som ramme for et indhold, en form, der selv bearbejdes og ændrer sig sammen med det emne, den fremstiller. Eller: konventionen er ikke blot en form, der fremviser et indhold, men bliver selv et indhold, der formes af sit emne.

Hamlet rejser spørgsmålet om læsningens utilstrækkelighed. Dette er også Hamlets problem. Han konfronteres med en mordgåde. Gåden beror ikke på, at han ikke (efter »musefælden«) ved, hvad der er foregået, men på at han ikke ved, hvor han selv er placeret i forhold til sin viden herom. Usikkerheden får ham til i generel forstand at betvivle repræsentationen af verden. Verden fremtræder - men hvad fremtræder den for? I sin bestræbelse på at finde fast grund under fødderne mellem tågerne fra det hinsides og svindelagtigheden i det

dennesidige havner han i sproget. Men sproget er fuld af egne nykker, og så snart han bruger det som middel til at skaffe et billede af, hvad der foregår omkring ham, erfarer han, at han selv befinder sig inde i det og ikke kan komme ud af det. Eliot igen: »Hamlet is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear.«²³ Gennem sproget opdager Hamlet, at han ikke kan transcendere det og nå frem til den klarhed, der kan forvandle ham til et handlingsmenneske. Ikke fordi sproget giver ham et svar på hans spørger, men fordi så meget i det mindste står klart: at det ikke fører nogen vegne.

Sproget er hverken transparent eller instrumentelt. Det er ikke forankret i en metafysik, men vender tilbage til sig selv. Hvad er det da? Sproget udvirker effekter. Det har en ludisk side. Det er performativt. Hamlet kan ikke handle i verden, men handler i sproget. *Speech ... act*. Polonius foruroliges over hans sprogspil. Han bekymrer sig ikke først og fremmest over, at han ikke forstår, hvad prinsen siger - men over »how pregnant sometimes his replies are« (II, ii, 208-209). Dette prægnante sproglige udtryk for tyngde og forløsning, som Polonius metaforiserer for at udtrykke en tilstand af mere betydning end godt er, gennemtrænger i realiteten hele dramaet med spørgsmålet om, hvad det betyder. Polonius er naturligvis i én henseende blot en skærm. Bag skærmen gemmer Hamlet sig med sin spørger. Metaforen er et udtryk for hans tvetydige anliggender, idet den antyder en forbindelse til noget, han ved om sin onkel, men ikke om sig selv. Det er da også denne prægnante svulmen i sprogets indre, som performativerne gælder. Hinsides sprogs spillene kaster han sig ud i en besværet spørger, der gøres mangetydig af den dæmoniske plads, han selv indtager i sproget. Alt hvad han siger kastes tilbage på ham selv som subjekt for denne performative tilføjelse til verden og sproget.

IV. - Om at sige noget uden at sige det

Jeg vil da rejse spørgsmålet ikke blot om det klassiske (aristoteliske) forhold mellem at handle og at vide, men også spørge efter det sted i dramaet, hvor forbindelsen mellem begæret og ordene på én gang påkaldes og benægtes. Hvilket vil sige: skæringspunktet mellem sprogets performativitet og dets prægnans. Tilbage til faderen:

.....But that I am forbid
 To tell the secrets of my prison-house,
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,

Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part
 And each particular hair to stand an end,
 Like quills upon the fretful porpentine:
 But this eternal blazon must not be
 To ears of flesh and blood...
 (I, v, 13-22)

Da faderen vender tilbage som genfærd, kan han ikke, siger han, fortælle noget om det sted, han kommer fra. Men dermed fortæller han jo faktisk alligevel noget: nemlig at stedet er af en sådan karakter, at han ikke kan fortælle noget. Et paradoks: udsagnet udtrykker, som performativ (som sproghandling), hvad det samtidig benægter. Derved får han sagt noget som sproghandling, som ikke kan ytres på et bogstaveligt niveau: at »hvis man kunne fortælle noget, så...«. Helvede genoptræder på denne måde forskudt til et billede på de effekter, det ville have forårsaget, såfremt man kunne tale om det. Hvad man altså ikke kan. Og dog kan man åbenbart alligevel ikke lade være. Ordene sætter deres egne effekter. Den retoriske formel for dette er: »Ord kan ikke sige...«. Men ordene siger netop så meget som dette: at sproget er brudt sammen - og i sammenbruddet optræder denne afrapportering i sproget om sprogets død, som den yderste virkning af stedets rædsel. Måske vi kan omdøbe Helvede i *Hamlet* topologisk og tropologisk: det er et sted, hvorom der ikke kan vides og tales... udover dette: at blive tilkendegivet som et sted, hvorom der ikke kan vides og tales. Helvede er et sted, der alene slipper denne ytring fra sig, før det lukker gabet i. Et sted i sproget. Men det er det sted, hvor sproget slipper op. Helvede er sprogets grænse.

Om sprogets grænse kan man hverken spørge eller lade være, for denne grænse er grænsen for, hvad der kan stilles som spørgsmål. Hamlet stiller dette spørgsmål, hvis umulighed hans far er metafor for. Et spørgsmål, der hverken lader sig besvare til fordel for væren eller for ikke-væren, fordi der, som vi har set, ikke er nogen væren, der står uden for ikke-væren. Mellem væren og ikke-væren opererer genfærdet med dets krav og dets gådefuldhed, og så længe det endnu kan ytre sig, kan begæret opretholdes. Der er noget i Helvede - det ved vi fra genfærdet: »But that I am forbid/ To tell the secrets of my prison-house/ I could a tale unfold...«. Men vi kan ikke vide hvad. Vi kan ikke vide det, for der er noget ved det menneskelige liv, der ikke kan udholde denne viden. Genfærdet er selv signifiant for det, der ikke kan udholdes - udtrykt i skyggen af et legeme, der ikke længere er til stede. Udtrykt tillige i smerten, som det formulerer som sit vilkår. Som var det den paternalske krop selv, der havde ladet denne ene legemlige realitet bag sig, da den forsvandt - smerten over at

være til. Den straf, der rammer faderen, er faderlovens straf: forbudet i absolut form, Faderens fader - faderguden der undsiger faderen: »But that I am forbid...«.

Mødestedet for døden, smerten og begæret er faderens legeme. Og hvis man går til metaforerne i ovenstående tale, kan man se, at det er legemet - Hamlets - der, i solidaritet med faderen, presses fra dilemmaet mellem dette Helvedes sagte og usagte. Kroppen nedbrydes i fragmenter, og hvert fragment fortæller, at det ikke kan sammenfattes i et udsagn. Kroppen er en sproglig krop, men sproget er gået i stykker: blodet fryser til is, håret rejser sig i rædsel, øjnene falder ud af hovedet. Billedstykker af en krop, der hverken kan udholde eller egentlig udtrykke det, der rører sig i den. En krop, der brister under et indre pres. En krop, der er ude af sig selv på grund af dette noget inde i den, der vil trykke sig ud - som imidlertid ikke kan komme til udtryk direkte, men alene gennem effekter, der vækker rædsel. At udtrykket udtrykker sig som effekt er et udtryk for, at indholdet både er til stede og ikke til stede. Significansen er der. Og dog er den der ikke. Som effekt udtrykker udtrykket sprogets mangelfuldhed. Også den gamle konges eget legeme er en sådan udtryksfuld effekt: i skikkelse af genfærdet metaforiserer faderen selv det uudholdelige for legemet i det, der berettes om.

Denne udtrykskrise indtræffer med genfærdets ankomst. Før mødet med faderspøgelset kan Hamlet dels give udtryk for sorg over faderens død, dels udtrykke sin sarkasme over, at verden ikke lever i overensstemmelse med de værdier, fadermetaforen repræsenterer. Et udtryk der foranlediger dronningen til følgende bemærkning om faderens betydning:

Queen: Why seems it so particular with thee?

Hamlet: Seems, madam? Nay, it is. I know not »seems«.

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of a forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, modes, shows of grief,
That can denote me truly; these indeed »seem«,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.

(I, ii, 75-86)

Både dronningen og kongen ved, at der skal være et passende forhold

mellem sorgen og dens udtryk. Claudius' første replik i dramaet lyder: »Though yet of Hamlet our dear brother's death ... Yet so far hath discretion...« (I, ii, 1-5). På den ene side - på den anden side. Kongeparret udtrykker dermed netop meningen med forholdet mellem »væren« og »fremtræden«: En bestemt væren har en sådan karakter, at det udtryk, man vælger sig, skal fremtræde anderledes end det, der repræsenteres. Det er passende, siger Claudius til Hamlet, at give sorgen udtryk. Men »...to persever/ In obstinate condolment is a course/ Of impious stubbornness, 'tis unmanly grief...« (I, ii, 92-94). Overhovedet er meningen med distinktionen mellem væren og fremtræden, mellem begravelse og bryllup, denne ikke-overensstemmelse. Hvad Hamlet svarer er, at der er en sorg, der i den grad behøver sit passende udtryk, at udtrykssystemet ikke kan udtrykke den. Han kræver identitet mellem udtryk og indhold. Hvor det kongelige par først og fremmest kræver en fremtræden, der passer til omstændighederne, svarer Hamlet, at der er omstændigheder, der er af en sådan karakter, at ethvert udtryk er upassende.

Årsagen til denne kritik af »fremtræden« for ikke at repræsentere »væren« er imidlertid, paradoksalt nok, at kongens og dronningens »fremtræden« kun alt for tydeligt udtrykker, hvad der ligger bag. For Hamlet fremtræder kongen og dronningen som onkel og moder - en fremtræden, der alt for åbenbart repræsenterer sin væren. Han selv derimod, siger han, kender ikke til modaliteten at fremtræde. Han insisterer på at være. Faktisk insisterer han på at være i den grad, at han giver udtryk for, at der ikke er noget udtrykssystem, der »can denote me truly«. Vi kan oversætte dette til: Der er ikke nogen signifiant, kun en signifié. Der er en væren, der findes hinsides fremtræden. Det er denne væren, Hamlet knytter sin egen person til - »I know not 'seems'«. Over for denne radikale væren står »seems« i anførselstegn i teksten: en ekstra vægt der lægges i udtrykket, der understreger den manglende tyngde, ordet besidder. Ordet »fremtræder«, det er ude af stand til at denotere noget. Eller: det denoterer alene sin egen utilstrækkelighed. »Fremtræden« refererer blot til fremtræden. Ord er blot ord. En denotering af ikke at besidde den denotation, denne »væren«, som »fremtræden« egentlig burde denotere. »Fremtræden« er derfor, i én forstand, alligevel ikke »fremtræden«, da den væren, som »fremtræden« denoterer, ikke kan repræsenteres af ordet. »Fremtræden« fremtræder ikke som en betegnelse for sin denotation, men denoterer en repræsentationsumulighed.

Dette på den ene side. På den anden side insisterer Hamlet også på forskellen mellem væren og fremtræden. Ellers ville han ikke kunne kritisere moderen og onklen, der netop ikke behørigt overholder denne skelnen. Han taler om respekt for afdøde, men har de levende i sine tanker. Selv siger han ikke alt, hvad der rører sig i hans indre. Der er således i Hamlets formulering et para-

doksalt forhold mellem væren og fremtræden. På den ene side fremtræder »fremtræden« al for tydeligt for »væren«. På den anden side er »fremtræden« overhovedet ikke mulig; der gives alene en »væren«, der i den grad er »væren«, at der slet ikke gives nogen fremtræden for den. En »væren« der er mere end »væren« - en hyperværen. Således er »fremtræden« ikke »fremtræden« og »væren« ikke »væren«. At fremtræde er »actions that a man might play«. Hamlet foregriber med sin metafor for fremtræden både sit eget skuespil som »gal« og det skuespil (»musefælden«), som han senere kommer til at betjene sig af for at nå frem til »væren«. Et sådan skuespil er falsk i ovenstående kontekst. I en senere sammenhæng er skuespillet ikke alene en mulighed for at repræsentere, hvad der foregår, men selve nøglen til at finde sandheden.

Hvad er der da tale om? Der er tale om noget, der ikke kan udtrykkes. Heller ikke Hamlet kan udtrykke det - han kan alene give udtryk for en uoverensstemmelse. Hvad er der sket mellem dette punkt, hvor »væren« og »fremtræden« holdes frem i en absolut adskillelse - og dette andet punkt hvor Hamlet betjener sig af skuespillet for at finde sandheden, hvor »fremtræden« altså er en måde, hvorpå Hamlet søger at finde vej til »væren«? Der er sket det, at genfærdet er ankommet. Genfærdet repræsenterer en dimension af »fremtræden«, der kaster et slør over den tidligere skelnen mellem fremtræden og væren og gør »fortolkning« til skæbne for Hamlet. For at finde faderen må Hamlet forholde sig til genfærdet. Med dets ankomst ændres hans forhold til sit begær fra at være et spørgsmål mellem »at være« og »at fremtræde« til at være et spørgsmål om »at være« og »ikke at være«.

V. Begæret som emne og/eller som udtryk

Som vi har set er *Hamlet*, som tekst, signifiant for *begæret* som signifié i Lacans analyse. Dramaet fremtræder dermed som en nøgle til (allegori over) psykoanalysen, og Lacan gentager her Jones - alle omtalte forskelle til trods. Alligevel kan man se Lacans ærinde i *Hamlet* - subjektets repræsentation af sit begær i verden - i et perspektiv, som dramaet selv opstiller. Det bemærkelsesværdige er, at det er muligt netop, hvis man ser *Hamlet* i lyset af Lacans om-tolkning af Saussures generelle formel for betydningen *S/s*.²⁴ Her argumenterer Lacan imod forestillingen om, at et udtryk (en signifiant - f.eks. dramaet *Hamlet*) kan reduceres betydningsmæssigt til et indhold (en signifié - f.eks. den almene struktur i det menneskelige *begær*). Sagt på en anden måde: barren mellem S og s betyder, at den ene term ikke kan oversættes til den anden. Og i barren - adskillelsen - gemmer sig hele hemmeligheden ved semiosen. Lacan analyserer altså (til dels) *Hamlet* anderledes, end han i øvrigt analyserer

betydningsdannelsen. Han bemærker, at man skal respektere dramaets status som tekst. Men han understreger samtidig, at det for ham drejer sig om *Hamlet* som repræsentation (læs: signifiant) for en betydning (læs: signifié): begæret. Forskellen mellem Lacans generelle betydningsanalyse og den specielle *Hamlet*-analyse er bemærkelsesværdig.

Lacan konkluderer altså i begæret og interesserer sig mindre for, at begæret som emne er indlagt i tekstens eget udtrykksspil. Imidlertid er der, vil jeg påstå, i *Hamlet* indbygget en analytisk dimension, et metaniveau, der angiver, at emnet for dramaet ikke blot er en (fatal) relation mellem subjektet og dets begær, men mellem begæret og dets udtryk. Det gælder for Hamlet - som det må gælde for et hvilket som helst subjekt - at han ikke kan begære uden at give begæret udtryk. *Hamlet* viser således ikke blot, at begæret skal findes, som Lacan siger, men også at det skal benævnes for at kunne findes. Når subjektet imidlertid formulerer sit begær som udtryk, må dette begær nødvendigvis fremtræde for det som indhold, som signifié, for udtrykket. Ifølge Lacan (og i øvrigt også Derrida²⁵) kan dette indhold imidlertid kun være signifié, fordi det er signifiant for en anden signifié (etc., etc....). Udtrykket kan dermed ikke repræsentere subjektets begær uden også ikke at gøre det. Oversat til lacaniansk: »...ingen betydningsdannelse (*signification*) kan etableres uden gennem henvisning til en anden betydningsdannelse ...« og »man vil ikke være i stand til at komme videre med spørgsmålet, før man har befriet sig fra illusionen om, at signifianten varetager en funktion, hvor den repræsenterer signifiéen, eller rettere: at signifianten overhovedet er ansvarlig for sin eksistens gennem at levere navnet til en betydningsdannelse.«²⁶ Eller: »Det er ikke et spørgsmål om at vide, om jeg omtaler mig selv på en måde, der stemmer overens med, hvem jeg er, men snarere om at vide, om jeg er den samme, som den, jeg taler om.« Og Lacan tilføjer: »Og det er ikke spor upassende at bruge ordet »tænkning« (*pensée*) her.«²⁷ Lacan tænker ikke i denne forbindelse på *Hamlet* eller *Hamlet*, men på Freuds benævnelse »drømmetanker« (*Traumgedanken*) for de signifianter, der indgår i det ubevidstes mekanik. Men er det ikke netop synkretismen mellem tænkning og drøm, der udfolder sig som dette ubestemte spil mellem subjektet og dets begær i *Hamlet*?

For så vidt det er begæret, der er emne, fremstiller dramaet altså på et metaplan tillige tænkningen af dette samme begær. Dramaet opretter et permanent pågående, uafgjort spil mellem begæret som indhold (og skæbne) og de ord, der udtrykker dette. På en måde er intet nyt heri: man har altid i kritikken bemærket Hamlets leg med ordene. Hvad man har overset er den intime forbindelse mellem ordenes performativitet og begæret som emne. Og det er bemærkelsesværdigt, at også Lacan - i hvert fald til dels - overser denne forbindelse. Og det skønt han pointerer Hamlets leg med signifianterne. Lacan

overser det, fordi begæret i følge hans opfattelse konstitueres i den selvsamme signifiant-glidning. Signifiant-glidningen er dermed begærets udtryksform, begæret den tilsvarende signifié.

Men det er endvidere bemærkelsesværdigt, at også Hamlet overser forbindelsen mellem begæret og ordenes performativitet. Og det skønt han ellers er hyperbevidst både om begæret og om, at ord er sproghandlinger. Hvad er det da, der gør Hamlet blind for forbindelsen? Ord er ikke blot ord for Hamlet, en leg med ord, men forpligter på både en etisk og en epistemologisk repræsentativitet i forhold til verden: de skal kunne fremstille tingene, som de er og som de bør være. Herom instruerer Hamlet som bekendt skuespillerne: »Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o’erstep not the modesty of nature.« (III, ii, 17-19). »That you o’erstep not...« betyder, at der er en grænse for udtrykkets frihed. Denne grænse definerer sandheden - spørgsmålet om, hvad der er foregået i lyset af ordenes mulighed for at afvige herfra. Det er nu Hamlets skæbne, at der er en anden sandhed - sandheden om begæret - der ikke kan formuleres inden for denne etiske og epistemologiske forpligtelse på repræsentationen. Hamlet ved det. Men i afgørende øjeblikke ved han det ikke. Et sådant afgørende øjeblik er scenen i dronningens gemak: Hamlet fremviser portrættet af de to brødre, slyngelen og idolet, de manikæiske repræsentanter for Hamlets begær. En faderfordobling, der genoptræder i det dobbelte billede på den plads, Hamlet ikke kan besætte - et billede som Hamlet holder op foran sin moder i hendes sovegemak (»Look here upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers .../«) (III, iv, 53-54). Han insisterer på forskellen imellem dem. Men han ser ikke, at forskellen bringes til veje gennem en sætning, der stiller brødrene lige i forhold til moderens begær. En sætning han selv formulerer. En sproghandling. Hamlet er besat af emnet for sit udsagn. Han bliver dermed også blind for sin egen agens i sproget, sin position som subjekt for ytringen. Og hér opererer ordene reguleret gennem begæret, der er blevet performativt subjekt i den sætning, hvis indholds-subjekt insisterer på det etiske valg. Hermed erotiseres det etiske.²⁸ Dette performative subjekt er det samme som Lacans ubevidste... *ça parle*.²⁹ Signifianten taler. Og, som vi ser: den taler passioneret.

Noter

1. Som eksempel på dette synspunkt kan nævnes Lis Møller i *Freuds Litteraturteori*, (Akademisk Forlag, 1984). I sin nysudkomne *The Freudian Reading* (University of Pennsylvania Press, 1991) refererer hun (bl.a.) Peter Brooks («The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism», in *Critical Inquiry* 13, 1987, p. 334) for samme synspunkt. Selv er hun kommet på andre tanker og mener nu, at Freuds litterære læsninger »invariably transcend the »reductions« commonly associated with traditional psychoanalytic criticism.« (p. xiii).
2. Ernest Jones har skrevet om Hamlet i to omgange: i 1910 i *Journal of American Psychology* betitlet *The Oedipus Complex: an Explanation of the Hamlet mystery* (genoptrykt i 1923 i hans *Essays in Applied Psycho-Analysis*); desuden i bogen *Hamlet and Oedipus* fra 1949. Jeg er enig med Laurence Lerner (og uenig med Lacan), når førstnævnte i antologien *Shakespeare's Tragedies* (London 1963, reprinted 1964) (hvorfra jeg citerer Jones) bemærker, at kap. III og IV i Jones' bog, som han medtager i sin antologi, er de eneste læseværdige.
3. Lacans ialt syv Hamletseminarer (fra d. 4.3.1959 til d. 29.4.1959) er (ufuldstændigt?) udgivet i tidsskriftet *Ornicar?* (no 24 -26). De tre sidste findes i engelsk oversættelse i Shoshana Felmans antologi *Literature and Psychoanalysis* (Johns Hopkins UP 1982 - oprindeligt et dobbeltnummer 55/56 af *Yale French Studies*, 1977). Hamletanalyserne vil engang blive offentliggjort under titlen *Les formations de l'inconscient*, som bd. V i den samlede udgivelse af *Séminaires* ved Jacques-Alain Miller, der til manges forbitrelse har tøvet med at skride til handling i et passende udgivelsestempo - men i stedet metaforisk bekræftet, hvad Lacans Hamlet-analyse handler om: at man udsætter at handle, hvor man er udsat i og for den Andens tale.
4. T.S. Eliot, »Hamlet and his Problems«, in *The Sacred Wood*, (University Paperbacks, London 1960), p. 95.
5. Opus cit., p. 98.
6. Franz Grillparzer, østrigsk forfatter og dramaturg, som Lacan citerer for at sige, at *Hamlets* betydning skal findes i dramaets uigennemtrængelighed (*Ornicar?* no 25, p. 14).
7. *Traumdeutung*, V, D. («Die Träume vom Tod teurer Personen«), *Studienausgabe* II, (Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1972) p. 268.
8. *Hamlet and Oedipus*, cit. fra Laurence Lerner, opus cit., p. 48.
9. *Hamlet and Oedipus*, cit. fra Lerner, opus cit. p. 49.
10. *Ornicar?* no 25, p. 15.
11. Jvf. eksempelvis de afsluttende bemærkninger fra *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«*, (Studien Ausgabe, X, p. 81 ff).
12. *Ornicar?* no 24, p. 17.
13. Cf. f.eks. »L'instance de la lettre dans l'inconscient« i *Écrits*.
14. *Ornicar?* no 24, p. 24.
15. »L'instance de la lettre dans l'inconscient«, opus cit., p. 516-517.
16. I *Phänomenologie des Geistes*, som Lacan blev introduceret til af exilrusseren Alexandre Kojève, der forelæste ved l'École pratique des Hautes Études fra 1933 - 1939. På baggrund af notater blev forelæsningerne samlet og udgivet af Raymond Queneau i 1947 under titlen *Introduction à la lecture de Hegel* (Gallimard). Trods

titlen er det især den unge Hegels fænomenologi, og her igen først og fremmest begæret, der var Kojèves emne. Måske den vigtigste forudsætning for Lacans teorier overhovedet - hvis man ser bort fra Freud.

17. Opus cit., p. 101.
18. *Ornicar?* no 25, p. 17.
19. *Ornicar?* no 25, p. 32.
20. *Ornicar?* no 25, p. 31.
21. Opus cit., p. 100.
22. Jvf. (især) kap. V i John Dover Wilsons *What Happens in Hamlet*, (Cambridge UP, 1935). Wilson påviser uoverensstemmelsen mellem den faktiske realisation af »musefølden« og Hamlets hensigter.
23. Opus cit., p. 101.
24. Lacan diskuterer dette flere steder, bl.a. i ovenfor nævnte »L'instance de la lettre dans l'inconscient«.
25. Derrida har i *De la grammatologie* generelt kritiseret Saussure og vist, at der ikke er nogen signifié, som ikke allerede er en signifiant. Lacans analyse er parallel hertil, men specifikt knyttet til subjektets (de-)placering. Lacan analyserer altså diskursen, Derrida sproget generelt. Alligevel kunne de to herrer ikke blive enige om, hvem der besad ophavsretten til analysen.
26. »L'instance de la lettre dans l'inconscient«, opus cit., p. 498.
27. »L'instance de la lettre dans l'inconscient«, opus cit., p. 517.
28. Om denne erotisering af det etiske har Lacan skrevet i bl.a. »Kant avec Sade« i *Écrits* og i seminaret »L'éthique de la psychanalyse« (bd. VII).
29. Cf. eksempelvis »La signification du phallus« i *Écrits*, p. 284.