

HEGEDÜS FERENC

A libidó és a mumifikált fej

Pszichoanalízis és artefaktualitás *Az északi*
(Robert Eggers, 2022) című filmben*

A filmtörténetben William Shakespeare munkáit számtalan formában adaptálták. A 2020-as évek első felében is burjánzanak a szerző drámáin alapuló munkák. E burjánzás látványosabb példája lehet a *Macbeth tragédiája* (*The Tragedy of Macbeth*, Joel Cohen, 2021), a *Rozalin* (*Rosaline*, Karen Maine, 2022) vagy az *Imádlak utálni* (*Anyone But You*, Will Gluck, 2023) című alkotások. Utóbbiak különböző módokon igyekeznek felújítani a drámákat, amelyeket alapul vesznek. A *Macbeth tragédiája* a brit színházi rendező és díszlettervező, Edward Gordon Craig látványa mentén frissíti fel a jól ismert történetet. A *Rozalin* egy mellékszereplő szemszögéből beszéli el a *Rómeó és Júlia* eseményeit, míg az *Imádlak utálni* kortárs közegbe helyezi a *Sok hűhó semmiért*-et. Az adaptált anyagot főként formájában felfrissítő, különböző stratégiákat működtető filmek sorába illeszkedik e tanulmány tárgya, Robert Eggers *Az északi* (*The Northman*, 2022)

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: HEGEDÜS Ferenc, „A libidó és a mumifikált fej – Pszichoanalízis és artefaktualitás *Az északi* (Robert Eggers, 2022) című filmben”, *Apertúra*, 20, 3. sz. (2025). Hozzáférés: 2026. 05. 25. URL: <https://www.apertura.hu/2025/tavaszh/hegedus-a-libido-es-a-mumifikalt-fej-pszichoanalizis-es-artefaktualitas-az-eszaki-robert-eggers-2022-cimu-filmben/>. Ezúton is köszönöm András Csaba, Csöngé Tamás és Török Ervin szerkesztői munkáját, valamint a tagságét, amely előtt már magam sem tudom, hány alkalommal adtam elő e szöveg szóbeli formáját és amely különböző műhelyeken, szemináriumokon segítségemre volt a munka alakításában.

című *Hamlet*-adaptációja is. *Az északi az Imádlak utálni*-hoz hasonlóan időben eltolja az adott dráma történeti idejét, azonban ezt nem „előre”, hanem „hátrafelé” teszi: *Az északi a Hamlet* adaptációja, és a skandináv gyarmatosításokkor játszódik.

A film Shakespeare drámáját ezáltal visszahelyezi az azt inspiráló, Saxo Grammaticus által írt mű közegébe. Emiatt felmerülhet annak kérdése, hogy miért Shakespeare szövege felől, és miért nem Saxo *Gesta Danorum* című – Hamlet tragédiájának is alapjául szolgáló – munkája felől értelmezem a filmet. Vannak vonások, amelyek jogosan keverhetik gyanúba a Shakespeare felőli értelmezést, és köthetik a filmet Saxo szövegéhez. Példa lehet erre, hogy *Az északi* Amleth-je (Alexander Skarsgård) a történet során nem mond hosszú monológokat, látszólag nem küzd magában azzal, hogy mit kellene tennie apja gyilkosával. E gyanú ellen azonban lényeges ellenvetés, hogy a film kapcsán nem beszélhetünk vérbosszúról abban az értelemben, ahogy a *Gesta Danorum* kapcsán igen. Kéry László irodalmár azt írja Shakespeare drámájáról: „[j]óllehet a *Hamlet* a bosszútragédiák láncolatába illeszkedik, a királyfi a feladat végrehajtását valójában mégsem tekinti vérbosszúnak.”¹ Kéry ezt azzal magyarázza, hogy „a vérbosszú törvénye nem törődik azzal, hogy az életben maradt családtag érzelmileg, eszmények dolgában vállal-e közösséget a meggyilkoltal.”² Hamlet a tragédiában eszményíti apját, és az ehhez hasonló fontos vonás megjelenik *Az északi*-ban is: Amleth számára az apja holtában is bálványként, követendő vezérként rajzolódik ki a történet során. Vagyis jól látható, hogy *Az északi* mindkét művel mutat hasonlóságokat és eltéréseket is.

Ugyancsak a dráma figyelembevétele mellett szól Shakespeare művének kulturális hatóereje, amely *Az északi* recepcióját is meghatározza.³ A *Hamlet* filmadaptációi gyakran nagy értel-

¹ KÉRY László, *Shakespeare tragédiái* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959), 60.

² Uo., 60.

³ LÁSD DE BEUS, Emma, „Frailty, Thy Name Is Toxic Masculinity – Gendered Mimesis of the Power Struggle in *Hamlet*, *Ophelia* and *The Northman*”, *LEA*–

mezési hagyományokhoz igazodnak. Erre mutat rá például Bókay Antal *A szelfönismereti örvényei a Hamletben és megfilmesítéseiben* című tanulmányában,⁴ ahol az irodalomtörténész két adaptáció (Lawrence Olivier és Franco Zeffirelli filmjei) kapcsán azt vizsgálja, hogy azok főhősei miként képezik le Sigmund Freud és Jacques Lacan drámaértelmezéseit. Bókay szerint Olivier filmjének alapvetően freudi jellege mellett a durva, ödipális apa és a neurotikus fiú közötti küzdelem központi szerepe szól, míg Zeffirelli *Hamletjét* a melankolikusság és az anya-fiú viszony hangsúlyozása köti Lacan olvasatához.

Szövegemben amellet érvelek, hogy *Az északiban* is jelen vannak a (főként Lacan és Ábrahám Miklós által létrehozott) pszichoanalitikus értelmezésekre építő jelek, azonban ebben az esetben már nincs koherencia ezek megjelenésének módjában – szemben az Olivier-féle, hangsúlyosan freudista vagy a Zeffirelli-féle elkötelezett lacaniánus adaptációkkal. Ezek olyan jelekként bukkannak fel a filmben, amelyek – noha alapvetően felszínesek – interpretatív mélységgel kecsegtetnek, azonban egy átfogóbb, a részletekbe menő értelmezés könnyedén rámutathat inkohereNS voltukra. Ezt az érvet a film szimbólumainak értelmezésével kiegészítve és egy kultúraelméleti keretbe helyezve válik érthetővé *Az északiban* megjelenő sajátos esztétikai gyakorlat. Főként a brit kultúrakutató, Mark Fisher meglátására támaszkodva e tanulmány amellet érvel, hogy a film az elemzett intellektuális jeleket és mitológiai szimbólumokat nem interpretatív módon használja. Azok nem azért jelennek meg, mert a produktum valamilyen módon beszélni akar a kultúráról, hanem csupán halott

Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente 11. sz. (2022): 3–16. vagy David Livingstone *Az északit* csak említő írását: LIVINGSTONE, David, „„More Things in Heaven and Earth« – New Directions in Hamlet Adaptations”, *Theory and Practice in English Studies* 11, 1. sz. (2022): 49–59.

⁴ BÓKAY Antal, „A szelf önismereti örvényei a *Hamletben* és megfilmesítéseiben”, *Apertura*, 2, 4. sz. (2007). Hozzáférés: 2024. 12. 25. <https://www.apertura.hu/2007/nyar/bokay-a-szelf-onismereti-orvenyei-es-konstrukcioi-a-hamletben-es-megfilmesiteseben/>.

intertextualitás nyomokként, egy régi kultúra tárgyi leleteiként tűnnek fel a filmben. Ennek okán ezeket artefaktuális nyomoknak fogom nevezni.

Ahogy az fentebb már előkerült, Amleth a film során *látszólag* nem küzd azzal, hogy mit is kell tennie. Azonban a cselekményben mégis jelen van a habozás (vagy a türelmetlenség). Ezt a legjobban példázó pillanat abban a jelenetben figyelhető meg, amikor Amleth megpróbál lecsapni apja gyilkosára, azonban kardja nem jön ki hüvelyéből. A habozás jelentős szerepet tölt be a pszichoanalitikus *Hamlet*-értelmezések történetében is.⁵ Ugyanakkor jogosan merülhet fel a kérdés: „Nem lehet azt mondani: »egy kard néha csak egy kard«?” Természetesen lehet, de mindenképp kérdéseket vet fel, ha a főhős épp a kardját nem tudja használni (még ha ezt a narratíva igyekszik is megmagyarázni),⁶ és ha a főhős anyja egy jelenetben még meg is dicséri az említett eszközt („De hosszú a kardod.”).

E tanulmány fókuszában, Bókay munkájához hasonlóan egy mű főhőse áll. Ugyanakkor tudva, hogy ez a megközelítés a pszichoanalitikus interpretációk területén belül is „rossz hírbe került”, célja nem fiktív szereplők valóságnak vélt tudattalanjával foglalkozni.⁷ Értelmezésem középpontjában az áll, hogy a pszichoanalitikus elméletek által létrehozott intertextuális keret miként hat a narratívára, amely meghatározza a szereplők cselekedeteit.

⁵ FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, (Budapest: Helikon Kiadó, 2021), 257–259. A *Hamlet* pszichoanalitikus értelmezésének áttekintéséhez lásd BÓKAY Antal, „Hamlet pszichoanalízisben”, in HETESI István, *„Hamlet mi vagyunk”*, 209–244 (Budapest: Janus – Gondolat Kiadó, 2004)

⁶ Amikor Amleth tudomást szerez a kardról, használatához elmondják neki: „hüvelyéből ki csak úgy kerülhet, ha sötét az éj vagy a pokol fekete kapujában”.

⁷ BROOKS, Peter, „A pszichoanalitikus kritika eszméje”, ford. SZAMOSI Gertrúd, in BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – szöveggyűjtemény*, 42–55 (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 43.

Hamlet farkasbőrben

Eggers filmje sajátos formában használja a dráma és Saxo Grammaticus művének neveit: Hamlet Amleth néven jelenik meg a tragédia adaptációjában, Gertrud neve Gudrún (Nicole Kidman) lett, Claudiusé Fjölnir (Claes Bang), Opheliáé Olga (Anya Taylor Joy), a halott királyé pedig – a Saxo-szöveg Horvendil királyának nevére rájátszva – Aurvandil (Ethan Hawke).

Az északi cselekménye egy Óðinhoz⁸ szóló invokáció után Aurvandil, a Holló király (*War Raven*) hazatérésével kezdődik. A sebesült király érkezésének éjszakáján részt vesz fiával egy rituálén, amely során farkasokként viselkednek, és amely végeztével a fiú alkalmassá válik arra, hogy a király utódja legyen a trónon. A rituálé kezdete előtt a fiatal Amlethet látjuk, ahogy lemászik egy létrán. Ez az ösztönök szintjére való leereszkedés ábrázolásaként értelmezhető. A szertartás közben apja felesketti a fiút, hogy bosszulja meg őt, ha megölnék, valamint – és ez a későbbi elemzés szempontjából lényeges – felszólítja, hogy „sose keresse az asszonyok titkait”, és „őrizze a családi vérvonalat”. Másnap reggel a király testvére, Fjölnir lázadó csapatával meggyilkolja a királyt, Amlethnek ezután el kell menekülnie a szigetről. Az első fejezet végén a fiú egy csónakban hanykolódik a tengeren, és az ég fele üvölt egy – a lacani értelmezés szempontjából lényeges, a film során több helyen visszatérő – passzust: „Megbosszullak, atyám! Megmentelek, anyám! Meggyilkollak, Fjölnir!”

Az évek elteltével Amleth a kíméletlen, fosztogató vikingek tagjává válik. Egy szláv falu lemészárlása utáni éjszaka a néhai herceg egy szentély romjai közt találkozik egy seeresszel (Björk), vagyis szláv pogány látnoknővel, aki emlékezteti esküjére. A látnoknő elküldi őt egy szigetre (Izlanda), ahol Fjölnir meggyilkolt

⁸ A mitológikus alakok és helyszín neveinek írásához Bernáth István munkájára támaszkodtam: BERNÁTH István, *Skandináv mitológia* (Budapest: Corvina Kiadó, 2021)

testvére feleségével, Gudrúnnal él. A látnoknő elmondja Amlethnek, hogy meg kell szereznie egy kardot, amellyel végezhet apja gyilkosával, és beteljesítheti sorsát. Amleth rabszolgának adja ki magát, és felszökik egy hajóra, amely elviszi őt Fjölnir falujába, ahol inkább vadállatnak, mintsem bolondnak tetteve magát annak szolgálatába szegődik. Útközben pedig megismerkedik Olgával, a szláv rabszolgánnyal.

A szigetre érkezve apja néhai bolondja, Heimir (Willem Dafoe) mumifikált fejétől megtudja, hol találja a kardot, amellyel beteljesítheti sorsát. Amlethnek ehhez természetesen ki kell állnia egy *próbát*: meg kell küzdenie annak korábbi gazdájával. Ehhez egy verembe kell leereszkednie, ekkor válik még jobban érzékelhetővé, hogy a film mindazt, ami ősi, ami vad és állatias, a „lent” szimbolikájával ábrázolja. A kard megszerzése után egy éjjel megpróbál vele lesújtani Fjölnirre, azonban a fegyver nem jön ki hüvelyéből.

A sikertelen próbálkozás után Olga segítségével pokollá teszik Fjölnir falujának éjszakáit. Az egyik ilyen éjszaka Amleth beszökik Gudrún hálósobájába, hogy beszéljen vele. A jelenet megfeleltethető Shakespeare drámájának *closet scene*-jével, vagyis a hálósobai jelenettel. Azonban a tragédiával szemben itt inkább az anya beszéde – az Ábrahám felőli értelmezés szempontjából lényeges *titok* kimondása – uralja a jelenetet és nem a fiúé: Gudrún elmondja Amlethnek, hogy valójában rabszolgaként került először a fiú apja mellé, hogy Amleth erőszakból fogant, hogy sosem szerették egymást Aurvandil királlyal, ellenben Fjölnirrel szerelmesek voltak. A néhai herceg ekkor megtudja, hogy apja féltestvére anyja kérésére gyilkolta meg a Holló királyt. Amleth haragjában leszúrja Fjölnir fiát, Thóirt (Gustav Lindh), és ellopja szívét. Elfogása után nem akarja elmondani, hogy hova rejtette a szívét, ezért megkínózzák. A haldokló Amlethet kínzókamrájából Ódin és hollói menekítik ki egy látomásszerű jelenetben, míg Fjölnir és családja Thóirt gyászolja. A rituálé jellegzetessége, hogy a gyász vizuálisan szinte semmilyen formában nem nyilvánul meg, egyetlen jelölője egy fiatal lány éneke. Amleth Olga

mellett ébred fel egy völgyben, és a lány arra kéri, hogy meneküljenek el együtt. Az Orkney-ba tartó hajón kiderül, hogy Olga teherbe esett, ezért Amleth visszamegy a szigetre, hogy végezzen Fjöltnirrel, mert „míg él, [a gyermek] sosem lesz biztonságban”. A szigetre visszaérve látjuk egy kitörő vulkán képét. Ez egyszerre fejezi ki Amleth mélyből feltörő bestialitását, amivel legyilkolja Fjöltnir embereit, és vetíti előre a film fináléját. A harc közben megöli anyját és annak Fjöltnirtől született fiát (Elliot Rose). A végjátékban Amleth a már előrevetített vulkán tetején – a mélységből feltörő vadság és brutalitás szimbolikus helyszínén – küzd meg apja gyilkosával. Miután végeznek egymással, a néhai herceget egy valkyrja viszi el Valhöllbe.⁹

Látható, hogy a film a narratíva szintjén számos ponton megidézi Shakespeare drámájának bizonyos elemeit. Példaként hozható fel a főhős elhajózása és visszatérése, de még látványosabb Polonius és Thórir halála után a Hamlet és Amleth viselkedése közti párhuzam. Elemzésem szempontjából a leglényegesebb elemek a *closet scene* és a hüvelyben ragadt kard jelenetei. A hüvelyben ragadt kard a potencia vagy a cselekvőképesség (hiányának) fallikus szimbólumaként fejezi ki a karakter habozását – vagy türelmetlenségét.

A vágy és a fantom

Annak érdekében, hogy világos legyen Lacan és Ábrahám számomra releváns interpretációinak különbsége, először érdemes röviden kitérni Freud *Hamlet*-értelmezésére. Freud interpretációjának központi gondolata, hogy Hamlet azért képtelen a cselekvésre, mert apja gyilkosában saját elfojtott gyermeki vágyának végrehajtóját látja. Ez az elfojtott gyermeki vágy az Ödipusz-komplexusból fakad: központjában az anya áll, akit a fiú

⁹ A valkyrja Óðin egyik lánya, halálszellem. Valhöll az elesett hősök csarnoka. (Uo., 336.)

megszerezhet magának, ha meggyilkolja az apját. Hamlet tehát azért képtelen bosszút állni apja haláláért, mert „az iszonyat helyébe, amelynek őt bosszúra kellett volna serkentenie, az önvád és a lelkifurdalás kerül, s ezek azt sugallják, hogy alapjában véve ő maga sem jobb, mint az a bűnös, akit büntetnie kellene.”¹⁰

Az északi Amlethet a sorsának kitett karakterként ábrázolja. Egyrészt utal erre a már említett invokáció, amely formájában és tartalmában is megidézi az antikvitas sors által vezetett hőseinek történeteit. Másrészt a főhős minden cselekvését úgy hajtja végre, mintha azok előre megírt, a nornák¹¹ által szőtt folyamat részei lennének. Ebből – Hamlettel szemben – a karakter nem is igyekszik kitörni. Még akkor is Olga pogány isteneinek parancsa érdekli, amikor úgy dönt, hogy elmenekül Fjölnir elől. Ugyanitt lényeges, hogy a filmben a sorsszerűséget előtérbe állító részek sok szálon összekapcsolódnak olyan elemekkel, amelyek lényegesek Lacan *Hamlet*-interpretációja kapcsán. Fjölnir ábrázolásában a bestiális elemek mellett megjelennek a – brutális kontextushoz viszonyítva – gyengéd, családját védő és értük cselekvő apa karakterének vonásai. Erre példaként hozható a jelenet, amelyben fiát, Thóirt siratja, vagy amelyben másik fiával, Gunnarral dolgozik. Emellett őt és a Holló királyt árnyaló motívum, hogy míg Aurvandil Óðinnak állít szentélyt, és a harcos (ász) istent tiszteli,¹² addig testvére egy termékenységistenhez (ván),¹³ Freyrhez intézi imáit.

E ponton fontos kitérni a *closet scene*-re. A filmben ez a jelenet azzal kezdődik, hogy Amleth hátulról anyja torkának szegezi kardját. Ekkor Gudrún megfordul, és azt mondja: „de hosszú a kardod”, majd a jelenet csúcspontján figyelemelterelésként megpróbálja elcsábítani Amlethet, és rávenni, hogy Fjölnir meggyilkolása után legyen ő az új férje – mindezt azért, hogy fia elgyen-

¹⁰ FREUD, *Álomfejtés*, 258.

¹¹ Skandináv mitológiai alakok. Istenek és emberek sorsa felett döntenek. (BERNÁTH, *Skandináv mitológia*, 324.)

¹² Uo., 304.

¹³ Uo., 336.

gülése közben el tudja venni annak fegyverét. A csel azonban nem bizonyul sikeresnek. Első ránézésre Amlethnek nincsenek elfojtott érzelmei anyja iránt. Cselekvőképességének hiánya tehát nem abból fakad, hogy apja gyilkosában saját elfojtott gyermekkori vágyának végrehajtóját látja, és a gyilkos büntetésével önmagát is büntetné, ahogy azt Freud állította Shakespeare drámája kapcsán. Amikor Amleth elmenekül a szigetről, és az égbe kiáltja a már fent idézett sorokat, akkor a felkiáltásban Lacan drámaértelmezésének két lényeges tendenciája nyilvánul meg: az „atya tekintélye és az iránta érzett szeretet” („Megbosszullak, atyám! [...] Meggyilkollak Fjölnir!”), valamint az „akarat, hogy megvédje és megőrizze magának anyját” („[...] Megmentelek, anyám! [...]”) – utóbbinak Lacan szerint ugyanabba az irányba kellene vinnie a főhóst: az apagyilkos megölésének irányába.¹⁴

A párhuzam a film és Lacan drámaértelmezése között abban fogható meg, hogy Amleth cselekvőképtelensége nem elfojtásból fakad – hiszen könnyűszerrel megadhatta volna magát elfojtott gyermekkori vágyainak anyja kérésére a *closet scene*-ben –, hanem egy vágyon való megütközésen.¹⁵ Amleth az anya vágyán, a Másik vágyán ütközik meg. Lacannál „az anya vágya” nem a fiú vágya az anya iránt, hanem – a freudi tézist elmozdítva – az anyának a vágya (valaki más iránt).¹⁶ Lacan leírásában Hamlet elsősorban az anya vágyának tárgya iránti tiszteletből nem képes rá, hogy végrehajtsa apja kérését.¹⁷ Ezt az értelmezést erősíti

¹⁴ LACAN, Jacques, „Részletek a Hamlet-szemináriumból”, ford. KÁLMÁN László, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 17–27, 18–19.

¹⁵ Uo., 19.

¹⁶ RABATÉ, Jean-Michel, *Jacques Lacan – Psychoanalysis and the Subject of Literature* (London: Palgrave, 2001), 61. Moldvay Tamás filozófus megfogalmazása pontosabb képet ad arról, hogy miről is van szó: „a szubjektum vágya nem pusztán az anyai gondoskodást, odafigyelést, testközelséget vágyja, hanem egyenesen az anya vágyát vágyja.” (MOLDVAY Tamás, „Kis Lacan-értelmező”, *Kellék* 55. sz. [2016]: 107–141, 141.)

¹⁷ LACAN, Jacques, „Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”, ford. MILLER, Jacques-Alain és HULBERT, James, *Yale French Studies* 55–56. sz. (1977): 11–52, 17.

a Fjöltnir ábrázolásában jelenlévő, már fentebb leírt tendencia, amely ennek a tiszteletnek a leképződése. A király testvérének ilyesfajta megjelenítésére példa lehet Franco Zeffirelli *Hamletje*, ami kapcsán Bókay felismeri, hogy Zeffirelli filmjében a király „megjelenésekor rendszeresen látjuk (és látja Hamlet is) az erotikus gyengédség, a szenvedélyes szerelem jeleit közte és Gertrud között”.¹⁸ Ez a séma *Az északi* esetében is megfigyelhető egy rövid, de látványos szekvenciában. A Fjöltnir és Gudrún közti érzéki viszonyt csupán egyetlen jelenetben mutatja meg a film Amleth szubjektív beállításából: a rabszolgamunka végzése közben Amleth beszökik a néhai királyné házába, és szemtanúja lesz annak, ahogy Gudrún Fjöltnir haját fonja. Amikor a pár észreveszi a leskelődő fiút, egy szolgálóval bezáratják a helység ajtaját.

A másik lényeges szempontot Lacan akkor határozza meg Hamlet cselekvésképtelensége kapcsán, amikor a perverzió és a neurózis közti különbségről beszél. A neurotikus viselkedés esetén – írja – a szubjektum „próbálja megtalálni a saját időérzékét”.¹⁹ Hamlet nem ura saját cselekedeteinek, folyamatosan a Másik idejében létezik, „a Másik órájában” cselekszik. *Az északi* Amleth-je kapcsán ez a fajta „keresés” is megnyilvánul: Amleth a látnoknő utasítására utazik el Fjöltnirhez. Miután Olga megmenti őt, rá és az isteneire támaszkodva dönti el, hogy elmenekül a lánnyal. Amikor visszafordul a hajóról, a születendő gyermeke érdekében – és az atyai parancs nevében – cselekszik. Lacant parafrázálva: „Amleth elfogad mindent.”²⁰

A film által felkínált látványos, a pszichoanalízisre rájátszó – és annak mentén értelmet nyerő – elemek révén a Másik (az anya) vágyának és a Másik (mindenki más) idejének mátrixában jobban értelmezhetőnek tűnnek Amleth cselekedetei, mint a film által hangsúlyozott sors képzelet mentén. Lacan értelmezésében a Másik vágyába ütköző Hamlet egy tette kész tragikus hős, és

¹⁸ BÓKAY, „A szelf önismereti örvényei”, 14.

¹⁹ LACAN, „Desire and...”, 17. (Fordítás tőlem.)

²⁰ Uo., 18. (Fordítás tőlem.)

ugyanez mondható el *Az északi* Amleth-jéről. A hüvelyben ragadt kard sokkal inkább fejezi ki a Másik vágyán való megütközésből fakadó tehetetlenséget, mint azt, hogy Fjölnirben önmaga elfojtott gyermekvágyának megtestesítőjét látja a hős.

Az északi Lacan *Hamlet*-értelmezése mellett megidézi egy másik iskola interpretációját is. Ennek megragadásához ismét a *closet scene*-ből célszerű kiindulni. Gudrún monológja feltárja Amleth és a befogadó számára azt a – film történetét megelőző – titkot, amely a történeteket elindította. E titok feltárása párhuzamba állítható Ábrahám Miklós *Hamlet*-interpretációjával. Ábrahám számára Hamlet tragédiájában egy „transzgenerációs fantom” megjelenése a lényeges. A fantom Ábrahám munkásságában egy olyan tudattalan képződményre utal, amely nem elfojtás révén került a tudattalanba, hanem a szülő tudattalanja révén.²¹ A családi titok fantomjai különböző fantomszavakon keresztül térnek vissza. E szavak valami kimondatlanra utalnak. E fantom jelenléte határozza meg Ábrahám értelmezésében Shakespeare tragédiáját is. Elbeszélésében a *Hamlet* utolsó jelenete nem zárja le a dráma cselekményét, csupán elvágja. Ábrahám megírta a hatodik színt, amellyel a közönséget szerette volna „kikúrálni» abból a burkolt neurózisból, amit a *Hamlet tragédiája* évszázadokon át ráért.”²² A hatodik szín tartalma lényegében abból áll, hogy Hamlet feltámadása után Fortinbras és Horatio segítségével kiderítik a Szellem titkát. Ez a titok a tény, hogy Hamlet király mérgezett pengéjű karddal ölte meg Fortinbras királyt, valamint, hogy Gertrud nem Hamlet királyba, hanem az idősebb Fortinbrasba volt szerelmes, aki Hamlet valódi apja; Claudiusnak pedig azért kellett meghalnia, mert ismerte a Szellem titkát. Hamlet és

²¹ ÁBRAHÁM Miklós, „Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése”, ford. HÁRS György Péter és PÁNDY Gabi, in RITTER Andrea és ERŐS Ferenc, *A megtalált nyelv*, 66–70 (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001), 68.

²² ÁBRAHÁM Miklós, „Hamlet fantomja – avagy a hatodik felvonás, követvén az Igazság felvonásközét”, ford. HÁRS György Péter és PÁNDY Gabi, in RITTER és ERŐS, *A megtalált nyelv*, 79–94, 79. (Kiemelés az eredetiben.)

Ophelia életében felmenőik sorsa úgy képződik le, hogy halálaik szüleik halálának megismétlődései.

A kapcsolat *Az északi* és az ábrahámi interpretáció között első-sorban funkcionális. Ez a funkcionális párhuzam abban ragadható meg, hogy mikor Gudrún feltárja a titkot, ugyanazt a narratív feladatot végzi el, amit az Ábrahám által írt hatodik szín. Kiemelendő a két eset tartalmi párhuzama: mindkét verzió megingatja Hamlet előtt az atyáról alkotott képét és kiderül, hogy Gertrud sosem szerette a halott királyt. Ábrahám kiegészítésének fantomszava a „méreg” volt, a film fantomszava egy kimondatlan szó: a „rabszolga”. Mikor Gudrún elárulja Amlethnek a titkot (nem királynőként került apja mellé), nem mondja ki, hogy rabszolga lett volna. Megkérdézi fiától, hogy még mindig azt hiszi, igaz volt a tündérmese, amelyet gyermekkorában elmondott neki. A halott királyt rabszolgatartónak (*slaver*) nevezi, Amlethnek pedig megmutat egy heget a testén. A titok a befogadó számára egyértelmű, azonban expliciten nincs kimondva, hogy Gudrún rabszolga lett volna. A filmből kiderül, hogy Aurvandil életében nem akarta, hogy fia megtudjon valamit: a rituálén, mikor Amleth méltóvá vált a trónra, ennek okán szólította fel, hogy „sose keresse az aszszonyok titkait”. A pszichoanalitikus *Hamlet*-értelmezések által létrehozott intertextuális keret mentén ez azzal egészíthető ki, hogy az elhallgatott szó Amleth tudattalanjában libidóval „telt fel”, és ez magyarázhatja vonzalmát Olgához, a rabszolgához, akinek külső jegyei nagyon hasonlóak Gudrúnéhoz, aki iránt – az ábrahámi értelmezésben, mely kiegészíti Freudét – elfojtott érzelmek kötnek. Ezek a *closet scene* egy pillanatában felszínre is kerülnek, amikor Gudrún megcsókolja fiát, Amleth egy pillanat erejéig visszacsókolja anyját.

Míg Ábrahám kiegészítésében a titok kiderítése után a Szellem a mennybe jutva eltűnik, addig – a kimondatlan fantomszó okán – *Az északi*-ban megjelenik. A film összeköti Aurvandilt, a Holló királyt Óðin alakjával, annak attribútuma (a holló) révén. Az aszszociációt először a Szellem első megjelenésekor látjuk: Amleth megtudja, hogy a vikingek rabszolgákat visznek Fjölfnir falujába,

ekkor egy rituális hely egyik oszlopára száll egy holló, melynek Amleth hosszan a szemébe néz, és azt mondja, „atyám”. A csatolás második jelene, mikor kínzókamrájában hollók jelennek meg és széttépik a kötelet, amellyel egy gerendára függesztették. A haldokló Amleth felett megjelenik Óðin alakja. *Az északi* ezzel egyszerre oldja fel a történet titkát a közönség számára, és hagy magában egy feloldozatlan, titokzatos fantomot Amleth számára. Ebben az esetben a sors nem a Másik vágyaként, hanem egy transzgenerációs hatásként lepleződik le.

Látható, hogy a film valamilyen módon megidézi két, egymástól alapjaiban különböző pszichoanalitikus interpretációt. Lacan szakít Freud ödipális, elfojtáson alapuló *Hamlet*-értelmezésével. Egyik előadásában azt a kérdést teszi fel: „Nem mondhatnánk-e azt is, hogy mindez fordítva ugyanígy igaz? Ha Hamlet tüstént rávetné magát a mostohaapjára, nem mondhatnánk-e jogosan, hogy ezzel alkalmat talál arra, hogy a saját bűnösségét önmagán kívül semmisítse meg?”²³ Ennek okán indul ki a habozás helyett a türelmetlenségből. Ábrahám interpretációja pedig a Freud elfojtáson alapuló értelmezésére épít, annak kiegészítésére jött létre. E két interpretáció megjelenésének feszültsége lényegesen eltér a már fent említett, a hagyományokra hangsúlyosan építő adaptációkhoz képest. Ennek fényében felmerül a kérdés, hogy milyen logika mentén működik az elméletek megidézése *Az északi*-ban.

Halott transztextualitás és artefaktuális nyomok

A kérdés megválaszolásához a film elemzését a pszichoanalitikus elemzésnél tágabb és azt magyarázni képes kultúraelméleti keret felé érdemes kinyitni. Ehhez a nyitáshoz célszerű kitérni *Az északi* egy olyan jelére, amelyet eddig nem vizsgáltam, de megjelenése hasonlóan működik ahhoz, ahogy a film a pszichoanalitikus jelrendszert kezeli.

²³ LACAN, „Részletek a Hamlet-szemináriumából”, 18.

A jelenet, amelyben Amleth Heimir bebalzsamozott fejével beszél, egyszerre utal két történetre: egyfelől értelmezhető Yorick koponyájára való utalásként is Shakespeare drámájából – ezt hangsúlyozza Amleth sora, miután meglátja a fejet: „Szegény Heimir”. Másfelől utal Mímir – Óðin által életben tartott – fejére a Próza-Eddából.²⁴ A fej a film során a cselekményben betöltött szerepén túl (hogy segíti a herceget) nem hordoz különösebb jelentőséget. Annak módja azonban látványos, hogy miként utal a különböző történetekre, úgy, hogy azokhoz nem mutat semmiféle viszonyulást. Egyszerűen idézetként, hommage-ként illeszkedik a film cselekményének szövetébe. A fej és a pszichoanalitikus jelek párhuzama abban nyilvánul meg, hogy egyik kapcsán sem válik egyértelművé, mely értelmezési kontextusban kellene elhelyezni őket, hogy mely „mitológiát” szeretné mozgatni a produktum az idézett jel által. *Az északi* esztétikájának sajátosságai éppen ebben ragadható meg: több szinten is él (vizuális) utalásrendszerekkel és mitológiák megidézésével, de nem artikulálja, hogy azokhoz milyen módon viszonyul. A filmet „inaktív” intertextuális kapcsolatai határozzák meg, amelyek már nem vezetnek termékeny interpretációs lehetőségekhez. A későbbi értelmezést előre vetítve: a pusztán utaláson túl nem állít fel viszonyt az új (ön-maga) és a *hagyomány* között, amelybe belehelyezkedik.

Ezen esztétikai gyakorlat kapcsán válik lényegessé Mark Fisher *Kapitalista realizmus* című könyvének első fejezetében Alfonso Cuarón *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, 2006) című filmjének elemzése. Fisher e posztapokaliptikus film értelmezését könyve tézisének szemléletes példázataként használja. A film ugyanis úgy mutat be egy disztópikus állapotot, hogy az ahhoz vezető eseménysort nem sűríti össze pontszerűvé. *Az ember gyermeke*-ben a világ vége nem egy robbanással vagy katasztrófával érkezik el. A világ egyszerűen „kialszik, kikopik”.²⁵ Ennek nyomán

²⁴ BERNÁTH, *Skandináv mitológia*, 321–322.

²⁵ FISHER, Mark, *A kapitalista realizmus*, ford. TILLMANN Ármin és ZEMLÉNYI-KOVÁCS Barnabás (Budapest: Napvilág Kiadó, 2020), 17.

hangsúlyozza Fisher a termékletlenség motívumának szerepét a filmben. Meglátása szerint a termékletlenség aktuális félelmeink metaforájaként jelenik meg, amelyek alapja kulturális jellegű. E félelem annak kérdésében gyökerezik, hogy meddig maradhat fenn egy kultúra anélkül, hogy megújulna. A film interpretációjával lényegesen összecsengő elemeként mutatja fel Picasso *Guernica* című festményét, amely egy jelenetben falikárpitként függ a Battersea étkezőjében. A kép kapcsán ezt írja:

A British Museumban az életvilágukból kiszakított és felhalmozott tárgyakat kerülgetve mintha csak egy Predator űrhajó fedélzetén lennénk, érzékletes képet kapva arról, hogyan is működik ez a folyamat a gyakorlatban. Ahogy a rituális és hétköznapi eszközöket pusztá *artefakumokká* redukálják, hűvös ironia tárgya lesz mindaz, amiben a korábbi kultúrák még hinni tudtak.²⁶

Az idézetben olvasható artefaktum kifejezés, a használt fogalmi kapcsolásokkal (például a tróféává tétel vagy az eredeti kontextusból való kiszakíttottság) megvilágító erővel bír *Az északi* kapcsán arra nézve, milyen mélységesen meghatározóvá vált az a termékletlenségi állapot, amelyről a *Kapitalista realizmus* még csak nagy vonalakban beszél.

Amikor Freud, Lacan és Ábrahám megírták *Hamlet*-interpretációikat, mindannyian az elméleti munkájukhoz kívántak hozzáadni valamit a mű vizsgálatával. Freud például egy általános érvényű esemény – az Ödipusz-komplexus – tudattalan leképződéseként tekintett Shakespeare drámájára.²⁷ Lacan sem pusztán interpretálni akarta a tragédiát, hanem tanulni belőle.²⁸ Amikor *Az északi*ban az ezen interpretációkat meghatározó sémák már

²⁶ Uo., 19. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁷ Vö. BÓKAY, „Hamlet pszichoanalízisben”, 237.

²⁸ Vö. FINK, Bruce, „Reading Hamlet with Lacan”, in APOLLON, Willy és FELDSTEIN, Richard, *Lacan, Politics, Aesthetics*, 181–198 (Albany: SUNY Press, 1996), 182.

puszta utalásokként, véletlenszerűségeként játszanak szerepet, akkor egy ahhoz hasonló jelenséggel van dolgunk, mint ami *Az ember gyermekében* a *Guernica* kapcsán észlelhető. Azonban míg a *Guernica* példája jól látható (hisz ki van függesztve a falra), addig *Az északi* pszichoanalitikus jeleihez mélyebb elemzés szükséges, hogy láthatóvá váljon viszonya a kultúra megidézett hagyományaihoz. A *Guernica* helyzetéhez jobban hasonlítható Heimir fejének példája, mely már jól látható egy felszínes interpretáció számára is. Az artefaktualitás felőli értelmezés egy olyan produktum megragadása kapcsán lényeges, amely a kultúra azon állapotában jött létre, amelyet Fisher T. S. Eliot *Hagyomány és egyéniség* című esszéje mentén ekként vázol fel: „Eliot szerint tehát a múltat sem birtokolhatjuk, ha a jövő kimerült. A hagyomány mit sem ér, ha nincs állandó feszültségben az újjal. Egy pusztán megőrzött kultúra valójában nem is kultúra.”²⁹ Ez azzal egészíthető ki, hogy a kultúra e ponton már nem pusztán megőrzött, hanem inkoherens is.

Az artefaktualitás okán fontos kitérni a francia narratológus, Gérard Genette transztextualitásról szóló előadásának egy részletére.³⁰ Genette a transztextualitás öt aspektusát különíti el egymástól. A számomra releváns aspektust hipertextualitásnak nevezi. Ezzel azt a szövegközi kapcsolatot írja le, amely egy „B szöveget” egy (időben korábbi) „A szöveghez” fűz – úgy, hogy ez nem kommentárként valósul meg. Kardinális példaként hozza fel az *Aeneid*-et és az *Ulysses*-t, mint olyan B szövegek, amelyek az *Odüsszeiá*-hoz mint A szöveghez kapcsolódnak. Előbbi formájában (eposz) imitálja az A szöveget, utóbbi tartalmában (áthelyezve azt Dublinba). *Az északi* transztextuális sémájának felvázolásához is – mivel nagyban hasonlít az *Ulysses* példájára – érdemes hasonló megközelítéssel élni. A fent már hivatkozott korábbi *Hamlet*-adaptációk között úgy jön létre transztextuális

²⁹ FISHER, *Kapitalista realizmus*, 18–19.

³⁰ GENETTE, Gérard, „Transztextualitás”, ford. BURJÁN Mónika, *Helikon* 1–2. sz. (1996): 82–90, 86–87.

kapcsolat a Shakespeare-drámával, hogy közben egy (Genette által kommentárnak nevezett) metatextuális³¹ kapcsolat révén koruk pszichoanalitikus meglátásai alapján formálják azt. Ez a viszonylag egyszerű séma alakul át lényegesen *Az északiban*: a B szöveg már nem rendelkezik egyértelmű A szöveggel, és a metatextuális kapcsolatot is felváltja a transztextuális kapcsolatokat csupán megidéző, azokra emlékeztető kapcsolati háló. E gondolatsor mentén artefaktualitásnak fogom nevezni azt a kulturális gyakorlatot, amelynek meghatározó vonása, hogy a „B produktum” „A produktumhoz” való kapcsolata már csak emlékeztet az alkotások közötti transztextuális kapcsolatokra. E vélt vagy „halott” transztextualitás pedig artefaktuális nyomok formájában jelenik meg az egyes produktumok narratív szerkezetében. Artefektualitás alatt tehát nem a Shakespeare körül kialakult popkulturális, kommodifikáló tendenciáknak – tárgyi formában való – megnyilvánulásait értem.

Távolról nézve nincs szó különösebben új jelenségről. A kultúrában megjelenő tárgyi leletek gyártásának kritikája megjelenik már az amerikai esszéista, Susan Sontag fényképezéssel kapcsolatos szövegeiben is, amelyekben „szürrealista esztétikáról” írt.³² De az artefaktualitás fogalmának használata kapcsán nagyobb gyanakvásra adhat okot az amerikai teoretikus, Fredric Jameson *pastiche* értelmezése. Jameson a *pastiche* térnyerését sajátos posztmodern vonásként ismeri fel, amely a történeti gondolkodás elvesztéséből következik. Elméletében a *pastiche* egy olyan – a paródia eltűnése után megjelenő – stílus, amelyet „egy különc stílus utánzásaként”, egy „nyelvi maszk viseléséeként” vagy „egy halott nyelven elhangzó beszédként” ír le.³³ Az artefaktualitás kapcsolódik a Jameson által leírtakhoz, de az általa

³¹ GENETTE, „Transztextualitás”, 85.

³² SONTAG, Susan, „A melankólia tárgyai”, ford. NEMES Anna, in SONTAG, Susan, *A fényképezésről*, 70–111 (Budapest: Helikon Kiadó, 2023), 103–111.

³³ JAMESON, Fredric, „A kései kapitalizmus kulturális logikája”, ford. ERDEI Pálma, in JAMESON, Fredric, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, 23–72 (Budapest: Noran-Libro Kiadó. 2010), 37–38.

tett megfigyelések történeti távolsága révén meglátása azzal alakítandó át, hogy már nincs meg annak az egységes stílusnak a képzete sem, amelyről ő írt. Nem a Jameson által leírt pastiche érvényesül a filmben, hanem annak szétaprózódása: egy halott nyelven elhangzó beszéd helyett már csak egy halott nyelv néhány szavának kimondása jellemzi a filmet. *Az északi* kapcsán ennek mentén az a lényeges, hogy már meglévő elemeket – és nem egy koherens nyelvet – ismét, az Eliot-féle *egyéniesség* játékba hozása nélkül. Shakespeare drámáinak adaptációi közül *Az északi* sajátossága főként abban ragadható meg, hogy míg a korábbi filmekben fellelhető inkoherencia az ironia eszközével vegyült, addig Eggers filmje nélkülözi az ironiát. Ahogy arra Streitmann Ágnes posztmodern Shakespeare-filmeket elemző tanulmánya³⁴ is rámutat, a századvég adaptációt nagyban meghatározó „shakespop” jelenség (Shakespeare személyének és műveinek popkultúrába való markáns megjelenésének formái) magával vonta az adaptációk inkongruens gyakorlatait – példa lehet erre Baz Luhrmann *Rómeó és Júliája* (*Romeo + Juliet*, 1996) – amelyek termékeny talajra leltek a paródia formájában és az ironikus ábrázolásmódokban. Ezekhez viszonyítva az mondható el (kiemelve azon hangsúlyeltolódást, hogy a filmet már nem az inkongruencia, hanem az inkoherencia határozza meg), hogy *Az északi* nem új (a posztmodern széttöredezettség és a shakespopból származó inkoherencia értelmében), de újszerű annak fényében, hogy e két kulturális tendenciát miként érvényesíti ironia nélkül, a modernitásból származó történetét ahistorikus módon visszavetítve egy archaikus korba.

³⁴ STREITMANN Ágnes, „Hódolat vagy paródia? – Posztmodern Shakespeare-adaptációk az ezredvégen”, *Apertúra*, 2, 4. sz. (2007). Hozzáférés: 2025. 09. 28. <https://www.apertura.hu/2007/nyar/streitmann-hodolat-vagy-parodia-posztmodern-shakespeare-filmadaptaciok-az-ezredvegen/>.

Konklúzió

E tanulmányban azt vizsgáltam, hogy *Az északi* milyen módon idézi meg az alapjául szolgáló dráma különböző pszichoanalitikus interpretációit anélkül, hogy azok egyike valamilyen módon központi szervezőelvévé válna – ahogy az a korábbi *Hamlet*-adaptációk kapcsán megtörtént. A fragmentálódás és az elméleti hagyományok, valamint az adaptált produktumot meghatározó mitológikus elemek artefaktualizálódásának okát egy tágabb, a kortárs kultúrát meghatározó szituációval magyaráztam.

Tanulmányom terjedelmi okokból kifolyólag csak egyetlen filmmel foglalkozott mélyrehatóan. Gondolatmenete kinyitható Eggers más alkotásai irányába is. Az artefaktualitás megjelenésének másik példaként felmutatható *Az északi* rendezőjének egyik korábbi filmje, *A világítótorony* (*The Lighthouse*, 2018). E munka a fent elemzett filmhez hasonlóan kirívóan él olyan elemekkel, amelyek gyanúsak lehetnek egy pszichoanalitikus értelmező számára. A film egy fiatalabb és egy idősebb világítótoronyőr harcát mutatja be az általuk gondozott torony „lángjáért”. Joggal merülhet fel itt is a gyanú, amely szerint „egy torony néha csak egy torony”, de szimbolikus értékű, hogy két férfi küzd a lángjának birtokbavételéért. Emellett a szereplők által megidézett mitológiai alakok (Prométheusz és Próteusz) jelenléte is megnyitja a film Freud Prométheusz-esszéje³⁵ felőli értelmezés lehetőségét. Kéziratos kritikájában Rottler Lili például épp ezen esszé felől értelmezi a filmet, és hasonló konklúzióra jut, mint én: meglátása szerint a film a pszichoanalitikus elméletek sémáit és a modernitás kultúrájának számos jelölőjét (például a szimbolista festő, Sascha Schneider *Hypnosis* című munkáját) pusztán egyfajta

³⁵ FREUD, Sigmund, „The Acquisition and Control of Fire”, in STRACHEY, James, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 187–193 (London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, 1964)

interpretatív mélység szimulációjára használja fel, anélkül, hogy tartalommal töltené fel őket.³⁶

Az általam artefaktualitásnak nevezett kulturális és esztétikai gyakorlat Robert Eggers filmművészetének egyik markáns vonásaként azonosítható. Amint az elemzésemből is látható *Az északi* a korábbi *Hamlet*-adaptációkhoz képest nem kínál koherens pszichoanalitikus olvasatot. A pszichoanalitikus interpretációk lehetőségének jelei csupán artefaktuális formában, egy régi kultúra leleteiként, nyomaiként hevernek az alkotásban. A film így már nem a különböző művek párbeszédére épülő, élő hagyományba illeszkedik. Olyan kulturális közegben jött létre, amelyben az egyes produktumok a múlt világmagyarázó elméleteinek, mitológiáinak és elbeszéléseinek mélységét már csak töredékességükben tudják szimulálni. Ennek okán *Az északi* nem amiatt lényeges alkotás, amit Shakespeare tragédiájáról állít, hanem amiatt, amit a kultúra kortárs állapotáról árul el.

³⁶ ROTTLER Lili: *Európai horror – Származási hely: Amerika*, kéziratot kritika.