



András Csaba

**A tragikum privatizációja**Chloé Zhao: *Hamnet*, 2025

ORCID: 0009-0000-8482-9702

Chloé Zhao 2025-ös *Hamnet* című filmje színvonalas alakításokat felvonultató, gondosan felépített, érzelmileg hatásos, ugyanakkor olykor határozottan giccsbe hajló kosztümös dráma. A film kritikai fogadtatása pozitív: a kritikusok többsége méltatta a művet, míg a kisebbségben lévő bírálói jobbára azt az intenzitást kifogásolták, amellyel a *Hamnet* facsarni igyekszik a szívünket, hatásadásnak ítélve egyes eljárásait. Az itt következő ideológiakritikai elemzés nem ehhez a vitához kíván hozzászólni: a fő kérdése nem az, hogy milyen minőségben végzi el Zhao filmje az általa vállalt feladatot, hanem az, hogy mit is kéne gondolnunk magáról a vállalkozásról. Miképp viszonyul a *Hamnet* Shakespeare *Hamlet*jéhez, és ez a viszony mit mond el a korunkról, valamint arról, ahogyan ma a kultúráról és önmagunkról gondolkodunk?

Az azonos című regényből született *Hamnet* William Shakespeare és családja életének egy szakaszába nyújt bepillantást. A film valós történelmi személyeket és helyszíneket vonultat fel, ugyanakkor a család mindennapi életének, a szereplők jellemének és viszonyainak ábrázolásakor bátran él fikciós elemekkel. A *Hamnet* kezdetén a még drámaírói sikerei előtt álló William (Paul Mescal) az erdőben váratlanul megismerkedik későbbi feleségével, a különc Agnesszel (Jessie Buckley), akit különösen mély kapcsolat fűz a természethez. Ez a jellegzetes ideológiai séma (nő = természet, férfi = kultúra)<sup>1</sup> hamarosan explicitté is válik a filmben, Agnes meghódítása ugyanis Orfeusz és Eurüdiké, a legendás dalnok és az erdei nimfa történetének felidézésével kezdődik. A szerelmesek rövidesen családalapításba fognak, s először kislányuk születik (Susanna), majd Agnes egy ikerpárnak is életet ad (Hamnet és Judith), akik gyakran azzal szórakoztatják szüleiket, hogy ruhát cserélnek, és egymásnak tettetik magukat.

A történet nagy része Stratfordban játszódik, és a családi élet hétköznapi jeleneteire épül – a *Hamlet* születésének története csak a film utolsó harmadában kerül előtérbe. Az érzékletesen ábrázolt idillt először William elvagyódása zavarja meg, ám a helyzet rendeződik azzal, hogy a férfi Londonba költözik, és gyakran hazalátogat. A valódi tragédia csak ezután következik: Judith megbetegszik a kor nagy pestisjárványának idején, és bár a gyógynövényeket alaposan ismerő édesanyja elhivatottan küzd az életéért, az állapota egyre romlik. A helyzet hatására ikerestvére, Hamnet egy éjjel befekszik mellé az ágyba, és szimbolikusan helyet cserél vele, felajánlva, hogy csapják be a halált, aki így a kislány helyett majd a kisfiút viszi magával. A jelenet a film számos spirituális utalásának fényében úgy is érthető, hogy ez a csere valóban megtörténik, de úgy is, hogy Judith egyszerűen felgyógyul, miközben Hamnet elkapja a betegséget – mindenestre a pár végül a fiút veszíti el. (Utóbbi egyébként történelmi tény: Shakespeare valóban elveszítette tizenegy éves fiát, Hamnetet.)

<sup>1</sup> Ortner, Sherry B.: Nő és férfi, avagy természet és kultúra? Ford.: Hegedüs Ferenc – Mihályi Emese Dorka. *Új szem*, 2026. URL: <https://ujszem.org/2026/07/14/no-es-ferfi-avagy-termeszet-es-kultura/>. Hozzáférés: 2026. 07. 15.

A *Hamnet* innentől kezdve gyászfilm, mely e tragédia feldolgozásáról szól. Agnes nem tudja megbocsátani Williamnek, hogy a férfi nem ért haza időben fiuk halálakor, így a pár kapcsolata megromlik. Eltávolodásuk folyamatát a *Hamlet* című dráma bemutatásának híre akasztja meg: Agnes Stratfordban értesül a darabról, és mivel – mint azt a film kezdetén látható feliratból megtudjuk – a Hamnet és a Hamlet nevek a korszakban felcserélhetőnek számítottak, arra következtet, hogy a dráma visszaél majd gyermekük emlékével. Agnes ezért feldúltan és gyanakodva érkezik a londoni bemutatóra, ám az előadást figyelve fokozatosan felismeri, hogy a teljes *Hamlet* az őszinte és mély gyászról szól. A film nem a dráma teljes cselekményét rekonstruálja, hanem csak néhány ikonikus jelenetet és mondatot emel ki – azokat, amelyek a veszteség felől új értelmet nyerne. Az előadásban maga William játssza Hamlet halott atyjának szellemét, ezzel mintegy kifejezve saját korábbi jelenlétének hiányát és küzdelmét gyermeke túlélésének terhével. A „Lenni vagy nem lenni?” monológ Shakespeare vívódásának kifejeződése lesz, az egész előadás pedig tulajdonképpen búcsú. A film legfelemelőbb és legpatetikusabb jelenetében a színház teljes közönsége kinyújtja kezét a színpadon haldokló Hamlet herceg felé, Agnes pedig ekkor ismeri fel, hogy férje a *Hamlet* saját fiuk elszíntatásába vonja be a közönséget: a mű nemhogy nem a gyász előli menekülés eszköze, hanem magának a gyásznak a terméke, William pedig nem kihasználta gyermekük halálát, hanem beírta a kisfiú emlékét az örökkévalóságba.

A film főhőse elsősorban Agnes, akivel a mű alapjául szolgáló regényt író Maggie O’Farrell szerint épp olyan méltatlanul bánt a történeti emlékezet, mint magával Hamnettel. Ebből adódóan a *Hamnet* vállalkozásának az egyik fő tétje, hogy Shakespeare családját visszailleszse a történeti emlékezetbe, fikcióval kitöltve az ismeretek hiányából adódó űrt. A film a családi viszonyok ábrázolásában, a családtagok közötti érzelmi mélység kifejezésében látja a fő feladatát. Ebből következik, hogy a *Hamnet* tulajdonképpen szorosabb kapcsolatban áll Orfeusz és Eurüdiké megidézett történetével (hiszen az ábrázolt 17. századi dalnok és nimfa történetén keresztül elsősorban a halálhoz való viszonyt vizsgálja), mint Shakespeare *Hamlet*-jével (mely pusztán a megjelenített személyes történet következménye). Chloé Zhao filmje ugyanakkor így is menthetetlenül belekerül a valaha született egyik legnagyobb kultúrtörténeti jelentőségű mű gravitációs terébe. Már a cím hangzásbeli közelsége is a *Hamlet*re irányítja a figyelmet, és a történet végül magának a drámának az újraértelmezésébe torkollik. A *Hamnet* magyarázatot fűz Shakespeare művéhez, s ezzel belép a dráma adaptációinak, átiratainak és kihasználásainak hatalmas hagyományába.<sup>2</sup> A kérdés éppen ezért az, hogy a *Hamnet* mit árul el arról, hogy miként kézenfekvő ma a *Hamlet*ről gondolkodni.

Számtalan teoretikus tette már fel a kérdést, hogy vajon miért vált Shakespeare *Hamlet*-je ilyen lényeges kulturális csomóponttá. Az erre adható, és a *Hamnet* felől a legrelevánsabbnak tűnő válasz az, hogy a dráma a modern szubjektivitás egyik legkorábbi artikulációja. Ezen értelmezési hagyomány Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikájához kötődik, melyben a *Hamlet* az antik hagyománnyal szembeállított modern dráma központi példája. Hamlet drámabeli cselekvésképtelensége – többek között – Szophoklész Antigonéjának cselekvőképessége felől nézve válik érthetővé: az antik dráma hősnője bátran szembeszegül a király, Kreón parancsával, annak biztos tudatában, hogy mi helyes. Kettejük küzdelme Hegel szerint „a vér kötelékei, az alvilági istenek” (Antigoné) és Zeusz, „a közélet

<sup>2</sup> Ehhez – többek között – lásd: P. Müller Péter: Hamlet-átiratok. *Jelenkor*, 5. sz. (1998). 530–538.; Bókay Antal: A szelf önismereti örvényei és konstrukciói a *Hamlet*-ben és megfilmesítéseiben. *Apertúra*, 4. sz. (2007). URL: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/bokay-a-szelf-onismereti-orvenyei-es-konstrukcioi-a-hamletben-es-meg-filmesiteseben/>; Hegedüs Ferenc: A libidó és a mumifikált fej – Pszichoanalízis és artefaktualitás Az északi (Robert Eggers, 2022) című filmben. *Apertúra*, 3. sz. (2025). URL: <https://www.apertura.hu/2025/tavasz/hegedus-a-libido-es-a-mumifikalt-fej-pszichoanalizis-es-artefaktualitas-az-eszaki-robert-eggers-2022-cimu-filmben/>; Mihályi Emese Dorka: Az értelmetlen élet állandó aktualitása. *Mérve*, 2026. URL: <https://merce.hu/2026/02/21/az-ertelmetlen-élet-allando-aktualitasa-rosencrantz-es-guildenstern-halott/>. Hozzáférés: 2026.03.06.

és a közjó” (Kreón), azaz két szembenálló elvrendszer, valamint az ezekhez hű jellemek összecsapása.<sup>3</sup> Ehhez képest Hamlet nem ront rá Claudiusra, hanem kétségek ébrednek benne, hezitál, elemez. Hegel szerint a modern dráma hősei már „nem céljuk szubsztanciális volta miatt cseleksznek”: a cselekvés többé nem a világ rendjéből, hanem a „szubjektív jellemből” fakad, s így problematikussá válik.<sup>4</sup> Lukács György megfogalmazásában a *Hamlet* Shakespeare korának — vagyis a feudalizmus és a polgári rend közötti átmeneti korszaknak — világnézeti és szubjektumelméleti értelemben vett válságát fejezi ki.<sup>5</sup> Az ugyancsak a hegeli értelmezési hagyományhoz kapcsolódó Todd McGowan azért nevezi a *Hamlet*-et a modern szubjektivitás drámájának, mert bár Hamlet végül cselekedni fog, ide már egészen más út vezet, mint korábban: a hős nem pusztán a szimbolikus rendtől tart távolságot, hanem saját magától is, és ezzel kiindulópontja lesz egy olyan hagyománynak, mely áthidalhatatlan belső távolságot tételez magán a szubjektumon belül.<sup>6</sup>

Ezekben az értelmezésekben a *Hamlet* nem pszichológiai eset, hanem olyan mű, amely az ábrázolt „egyének” helyzetén jócskán túlmutató tételekkel bír. E *Hamlet*-értelmezések nem lélektani magyarázatot kínálnak, hanem ontológiai, történelmi és strukturális antagonizmusok felől gondolkodnak. Innen nézve a *Hamlet* egy olyan állapot koronatanúja, ahol a cselekvés magától értetődő keretei megkérdőjeleződtek, ahol a gondolkodás és a tett viszonya kérdésessé vált. (Ebben az értelemben a „posztmodern” korszaknak a *Hamlet*-hez kapcsolódó egyik legizgalmasabb műve, Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című darabja – és filmje – nem is annyira felforgatja az eredetit, hanem inkább radikalizálja annak alapkérdéseit.) A *Hamnet* azonban tulajdonképpen nem a dráma szereplőinek lélektanával van elfoglalva, hanem a filmbeli fiktív alkotó traumájával, ami a drámában csak mintegy visszatükröződik. Ez a megközelítés azoktól is idegen, akik a *Hamlet*-et lélektani szempontból értelmezték: mikor Sigmund Freud és Jacques Lacan interpretálta a drámát, akkor azt nem egy konkrét személy pszichéjének kivetüléseként értették, hanem általános, az emberi működést meghatározó strukturális minták megjelenéseként.<sup>7</sup>

Úgy tűnhet, mintha e hajdani értelmezések felidézése pusztán nosztalgia volna: visszavágyódás egy olyan korba, melyben az emberi állapotra vonatkozó kérdéseinket más nyelven tettük fel. Valójában azonban nem erről van szó. Ezek az olvasatok egy olyan értelmezési horizontot tesznek láthatóvá, amely ma már kevésbé magától értetődő, de továbbra is érvényes. A *Hamnet*-ben éppen az a tanulságos, ahogyan eltávolodik ettől a horizonttól. Ez az elmozdulás meglepő élességgel rajzolja ki azt, miként gondolkodunk ma a kultúráról és önmagunkról.

A *Hamnet* felől nézve a *Hamlet*-ben nincs nehezen értelmezhető hezitálás, megfajtott titok – a késlekedés pusztán az „elengedéstől” való vonakodás, a hezitáció mindössze őrlődés. Az ontológiai bizonytalanság biográfiai magyarázatot kap, a strukturális tragikum mögött pszichológiai motiváció sejlik fel, az ember világba vetettségének állapota feldolgozható traumává válik. A *Hamnet* rövidre zárja a *Hamlet*-et azzal, hogy egy traumatikus tapasztalatba gyökereztetve feloldja annak ellentmondásosságát. A tragikum oka többé nem a szubjektum és a világ közötti vagy a szubjektumon belüli távolság, hanem egy konkrét életrajzi esemény. A világgal ambivalens viszonyban álló szubjektum helyére a sérült individuum lép. A *Hamlet*, mely a vágy és a törvény, a cselekvés és a jelentés

<sup>3</sup> Hegel, G. W. F.: *Eszttétikai előadások III.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. 416.

<sup>4</sup> Uo. 427–429.

<sup>5</sup> Lukács György: Történelmi regény és történelmi dráma. Ford.: Szemere Samu. In: Lukács György: *Művészet és társadalom.* Szerk.: Fehér Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1968. 309.

<sup>6</sup> McGowan, Todd: *Embracing Alienation – Why We Shouldn't Try to Find Ourselves.* London: Repeater, 2024. 46–48.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund: *Álomszféra.* Ford.: Hermann István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985. 191.; Lacan, Jacques: Részletek a Hamlet-szemináriumából. Ford.: Kálmán László. *Helikon*, 3-4. sz. (1983). 374–385.

ellentmondásosságáról szól, immár a traumáról és a gyászról szól.

Chloé Zhao filmjében az irodalmi alkotás (William) és annak befogadása (Agnes) egyaránt terápiává válik, s ez összhangban áll azzal, hogy a közgondolkodás szerint a kultúra funkciója egyre kevésbé a világunk megértése, és egyre inkább a személyes sérülések kezelése. A film kulcsjelenetében a herceg felé kinyújtott kezek erdejének képében az tükröződik, hogy a művészet azáltal nyer értelmet, ha az alkotó ki tudja fejezni fájdalmát, a feleség felismeri férje fájdalmát, a közönség pedig átéli a neki felkínált fájdalmat. Shakespeare drámájának korábban bemutatott értelmezései egyetemes keretek között gondolkodtak, a film azonban partikularizálja a konfliktust, sőt bizonyos értelemben privatizálja azt. A kultúra már nem közügy, hanem a köz elé tárt magánügy: a *Hamlet* értelme többé nem az emberi állapotban és a történelemben, hanem egy hozzánk nagyon is hasonló valós személy konkrét fájdalmában lokalizálható.

A film által kínált értelmezési keret nem egyszerűen egy újabb olvasata a *Hamlet*nek, hanem egy tágabb kulturális logika lenyomata. Ma a megélt tapasztalat fetiszizálásának korát éljük: nem az számít, hogy „mi történik”, hanem hogy „mi a megélésed”. A személyes sérülékenység tisztelete alapvető etikai elvvé vált; az érintettség nem pusztán tapasztalat, hanem legitimáció is. Az irodalom és a művészet funkciójáról alkotott elképzelések is egyre inkább ehhez a perspektívához alkalmazkodnak: az alkotó nem annyira a közös világ értelmezőjeként lép elé, hanem mint saját történetének tanúja, aki megosztja, „kiírja” magából a traumát – és ha szerencsésen alakul az irodalomterápiás foglalkozásunk, akkor az alkotó traumái összecsengenek saját traumáinkkal. Ma a legfőbb imperatívusz az önazonosság: „találd meg önmagad”, „vállald fel magad”, „légy önmagad”. Minden cselekedetünk saját individuumunk önkifejezésének tűnik, és egyre kevésbé értelmezhetők olyan keretek között, amelyek túlmutatnak rajtunk. E körülmények között a pszichológia diskurzusa különös súlyt kap: nem egyszerűen az egyik magyarázó nyelv lesz a sok közül, hanem gyakran a végső hivatkozási pont, amelyhez a konfliktusokat, állapotokat, történelmi folyamatokat visszavezetjük. Ezzel párhuzamosan háttérbe szorúlnak azok a beszédmodok, melyek az individuumnál tágabb rendszerekre alapozzák a magyarázataikat. Még az igazság fogalma is gyanússá válik: könnyen tűnhet úgy, hogy az egyének saját igazságainak sokaságában minden általánosabb érvényre vonatkozó igény már önmagában is elnyomó gesztus.<sup>8</sup> S eközben a közös világunkra vonatkozó kérdéseink szinte észrevétlenül a személyes tapasztalat nyelvére fordítódnak le.

Ennek az átalakulásnak remek indikátora a *Hamnet*. Ez a film olyan korban született, amelyben a tragikumot többé nem elvek konfliktusából, a világ rendjének megbomlásából vagy a lét alapvető ellentmondásosságából, hanem az egyéni veszteségek feldolgozásának nehézségéből vezetjük le. De létezik-e még ott tragikum, ahol minden veszteség személyes történet? S mit veszítünk ezzel az elmozdulással? Amikor a *Hamlet* többé nem az emberi állapot, egy történelmi szituáció vagy a politikai cselekvés drámája, hanem egy apa és egy anya gyászána lenyomata, akkor nemcsak a művet értjük másként, hanem a modernitás horizontját is hátrahagyjuk. A privatizált *Hamlet* már nem azt kérdezi, hogy mit jelent a cselekvés egy ellentmondásos világban, hanem azt, hogy hogyan élhető túl a veszteség. Utóbbi korántsem elhanyagolható kérdés. Ám miközben a fókuszunk a valóságot megélő individuumra szűkül, a közös valóság mintha egyre inkább eltűnne a szemünk elől.

<sup>8</sup> Kapelner Zsolt: Igazság és politika. *Új szem*, 2026. URL: <https://ujszem.org/2026/01/21/igazsag/>. Hozzáférés: 2026.03.06.