

Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Esztétika és Kulturális Tanulmányok Tanszék

OTDK dolgozat

Leszámolás egy aktív vulkán tetején

Artefaktumok és immerzió *Az északi* (Robert Eggers, 2022) című filmben

Hegedüs Ferenc

Pécs

2025. 01. 14.

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	1
Hamlet farkasbőrben	3
Amleth, a kard és a fantom.....	5
Hideg szimbólumok és intellektuális jelek.....	10
Artefaktumok Robert Eggers filmművészetében	13
Konklúzió	15
Bibliográfia.....	16
Filmográfia	17

Bevezetés

William Shakespeare *Hamlet*-jét rengeteg féle képpen dolgozta már fel a filmművészet. Példaként szolgálhatnak a múlt század első felének női *Hamlet*-jei,¹ Laurence Olivier a drámával azonos című filmje (*Hamlet*, 1948), Akira Kurosawa *A gonosz jól alszik*ja (*Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*, 1960), Franco Zeffirelli adaptációja (*Hamlet*, 1990) vagy a Royal Shakespeare Company feldolgozása (*Hamlet*, Gregory Doran, 2009). Dolgozatomban az imént vázolt hosszú lista egy újabb darabjával, Robert Eggers *Az északi* (*The Northman*, 2022) című adaptációjával foglalkozom. A dolgozat nagyban épít Bókay Antal *A szelf önismereti örvényei a Hamletben és megfilmesítéseiben*² című tanulmányára, mely két adaptáció (Lawrence Olivier és Franco Zeffirelli filmjeiben) kapcsán vizsgálja, hogy miként képezik le Hamlet különböző karakterei a freudi és a lacani drámaértelmezések főszereplőiről alkotott leírásait. Meglátásom szerint *Az északi*-ban is jelen vannak valamilyen módon a (főként lacani és ábrahámi) pszichoanalitikus értelmezésekre építő jelek, azonban itt már nincs koherencia annak módjában, ahogy ezek megjelennek. Ezeket intellektuális jelekként azonosítom, amelyek felszínesen feltételeznek egy interpretatív mélységet, azonban egy átfogóbb, a részletekbe menő értelmezés rámutathat megjelenésük esetlegességére, inkoharenciájukra. Ezt kitágítva, a film nem rejtett szimbólumainak értelmezésével kiegészítve megfigyeléseimet egy kultúraelméleti keretben helyezem el. Főként Mark Fisher, brit kultúra kutató megfigyelésére támaszkodva állítom, hogy a film az elemzett intellektuális jeleket és mitológiai szimbólumokat nem interpretatív módon használja. Nem amiatt jelennek meg a filmben, mert valamilyen módon beszélni akarnak a kultúráról. Megjelenésük sokkal jobban magyarázható, ha hideg intertextusokként, szervetlen kulturális leletekként tekintünk rájuk. A dolgozat végén pedig felmutatok példákat Eggers két másik filmjéből (*A világítótorony* [*The Lighthouse*, 2019], *Nosferatu* [2024]), hogy jelezzem az azonosított tendencia nem egyedülálló Eggers filmművészetében, hanem szerves részét képezi szerzői gyakorlatainak. A kutatásom megkezdése óta annak fókuszsa kissé eltolódott ezért a dolgozat címe félrevezető lehet. Egy új pontosabb cím csak a kulturális artefaktumokat hangsúlyozná ki.

A film Shakespeare drámáját visszahelyezi az azt inspiráló korba, Saxo Grammaticus *Gesta Danorum*-ának közegébe. Ennek okán jogosan merülhet fel dolgozatom kapcsán a kérdés, hogy miért Shakespeare tragédiája felől keretezem / közelítem meg a filmet – túl azon, hogy a dráma

¹ Ld. a *Le duel d'Hamlet* (Clément Maurice, 1900) című rövidfilmet, vagy az Asta Nielsen főszereplésével készült *Hamlet* (Heinz Schall, Svend Gade, 1921) adaptációt.

² Bókay: *A szelf önismereti örvényei a Hamletben és megfilmesítéseiben*. *Apertúra* 2. évf., 4. sz. (2007). utolsó elérés: 2024. 12. 25. URL: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/bokay-a-szelf-onismereti-orvenyei-es-konstrukcioi-a-hamletben-es-megfilmesiteseiben/>

kulturális jelentősége azonnal a maga irányába vonzza a rá utaló produktumokat, és azon, hogy a filmről eddig kialakult diskurzus³ miként keretezi azt. *Az északi* Amleth-je (Alexander Skarsgård) a történet során nem kezd bele hosszú monológokba, látszólag nem küzd magában azzal, hogy mit kell tennie apja gyilkosával. Azonban fontos, hogy a film kapcsán nem beszélhetünk vérbosszúról, abban az értelemben, ahogy a *Gesta Danorum* kapcsán igen. Kéry László Shakespeare drámájáról azt írja: „Jóllehet a *Hamlet* a bosszútragédiák láncolatába illeszkedik, a királyfi a feladat végrehajtását valójában mégsem tekinti vérbosszúnak.” Kéry ezt azzal magyarázza, hogy „a vérbosszú törvénye nem törődik azzal, hogy az életben maradt családtag érzelmileg, eszmények dolgában vállal-e közösséget a meggyilkolttal.”⁴ Hamlet azonban eszményíti apját. Hasonló a helyzet, *Az északi*ban is: Amleth előtt apja eszményként, bálványként rajzolódik ki a történet során. Emellett fontos említést tenni arról, hogy a film körül kialakult diskurzus is a dráma felől keretezve beszél róla.

Ahogy azt fentebb írtam Amleth a film során *látszólag* nem küzd azzal, hogy mit is kell tennie. Azonban a cselekményben mégis jelen van a habozás (vagy a türelmetlenség). Az egyik legjobban erre utaló jel 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 egy kardot nem tud használni (még ha ezt a narratíva igyekszik is megmagyarázni⁶), és ha a főhős anyja egy jelenetben még meg is dicséri az eszközt („De hosszú a kardod.”).

Dolgozatomban Bókay tanulmányához hasonlóan bizonyos értelemben én is a film főhősét elemzem. Mivel tudom, hogy ez a módszertan „rossz hírbe került”,⁷ célom nem fiktív szereplők valóságnak vélt tudattalanjával foglalkozni. Értelmezésem inkább úgy foglalkozik a

³ Ld. de Beus, Emma: *Frailty, Thy Name Is Toxic Masculinity – Gendered Mimesis of the Power Struggle in Hamlet, Ophelia and The Northman*. In: *LEA – 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. évf., 1. sz. (2022). 49–59.

⁴ Kéry László: *Shakespeare tragédiái*. Budapest: Gondolat, 1959. 60.

⁵ Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Ford.: Hollós István. Budapest: Helikon, 2021. 257–259. A *Hamlet* pszichoanalitikus értelmezésének áttekintéséhez ld. Bókay Antal: *Hamlet pszichoanalízisben*. In: Hetesi István (szerk.): „*Hamlet mi vagyunk*”. Budapest: Janus – Gondolat, 2004. 209–244.

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 Ld. Brooks, Peter: A pszichoanalitikus kritika eszméje. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – szöveggyűjtemény*. Budapest: Filum Kiadó, 1998. 42–55. 43.

szereplőkkel, hogy a pszichoanalitikus elméletek által létrehozott intertextus hogyan hat a narratívára, amelyben a szereplő(k) cselekszenek.

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. A szertartás közben apja felesketti a fiút, hogy bosszulja meg őt, ha megölnék, valamint – és ez a későbbiekben még fontos lesz – felszólítja, hogy „sose keresse az asszonyok titkait” és „örizze 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 hánykolódik a tengeren, és az ég fele üvölt egy – az elemzésünk szempontjából lényeges, a film több pontján 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), egy szláv pogány látnoknővel, aki emlékezteti esküjére. A látnoknő elküldi őt egy szigetre (Izlandra), ahol Fjölnir meggyilkolt 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 megismerkedik Olgával, egy szláv rabszolgánnyal.

A faluba érkezve Eggers újra mozgósítja korábbi filmjeinek egy lényeges vonását: az események egy, a világtól elszeparált helyszínen fognak végbemenni, de a szituáció nem annyira zárt, mint korábbi alkotásaiban, ahol egyik esetben egy városból kiátkozott család (A

⁸ A mitologikus alakok és helyszín neveinek írásához Bernáth István munkájára támaszkodtam. Bernáth István: *Skandináv mitológia*. Budapest: Corvina, 2021.

boszorkány, The Vvitch, 2015), a másikban pedig két világítótorony őr történetét mutatja be (*A világítótorony*).

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. Az oda való leereszkedés – az apával közös rítushoz hasonlóan – az ösztönök szintjére való ereszkedésnek is megfeleltethető. 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. Ezekben a jelenetekben bontakozik ki igazán a film dramaturgiájának zártsága, itt emlékeztet a film legjobban Eggers korábbi munkáira. Az egyik ilyen éjszaka Amleth beszökik Gudrún hálósobájába, hogy beszéljen vele. A jelenet megfeleltethető Shakespeare drámájának *closet scene*-jével⁹. Azonban a tragédiával szemben itt inkább az anya beszéde 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 szívet, ezért megkínózzák. A haldokló Amlethet kínzókamrájából Óðin 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 Fjölnirrel, 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 Fjölnir embereit és vetíti előre a film fináléját. A harc közben megöli anyját és annak Fjölnirtől született fiát (Elliot Rose). A végjátékban Amleth a vulkán tetején küzd meg apja gyilkosával. Miután végeznek egymással, a néhai herceget egy valkyrja viszi el Valhöllbe.¹⁰

⁹ Ekkor szökik be Amleth Gudrúnhoz az éjszaka. Ez Shakespeare drámájában a *play scene* utáni jelenet, amikor Gertrud magához hívhatja Hamletet.

¹⁰ A valkyrja Óðin egyik lánya, halálszellem. Valhöll: az elesett hősök csarnoka.

Az északi képi világa – szemben Eggers korábbi alkotásaival – nem alkot egységes esztétikát. Bizonyos pontokon a színek csaknem teljesen elhalnak, és a kép már-már szürkévé változik. Erre kiemelkedő példaként szolgálhatnak azok a jelenetek, amelyben Amleth találkozik a látnoknővel, amelyben leereszkedik a kard gazdájának vermébe, amelyben farkasszerű vonyításával megvadítja Fjölnir falvának kutyáit vagy amelyben látomásai vannak Olgáról vagy saját Valhöllbe meneteléről. A példák alapján ezt tekinthetnénk a mitikusság valamiféle vizuális jelzésének, azonban számtalan további mitikus jelenet van, amelyben ez nem történik meg, utóbbira a legszembeötlőbb példa lehet Óðin megjelenése, vagy a Heimir fejével történő beszéd. Ezt a vonást érdekes összevetni a rendező legutóbbi, *Nosferatu* című filmjével, ahol a színek eltűnése, a hideg, fekete-fehér kép határozottan a szereplőket hatalmába kerítő természetfeletti (Orlok gróf [Bill Skarsgård]) jelzésekként funkcionál.

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. Elemzés szempontjából a legrelevánsabb 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.

Amleth, a kard és a fantom

Shakespeare drámájának pszichoanalitikus olvasatai Freud munkájában kezdődtek el. Először barátjának, Wilhelm Fliessnek írt levelében említi meg a *Hamletet*,¹¹ majd három évvel később az *Álomfejtés* „Tipikus álmok” című fejezetében. Freud interpretációjának lényege abban áll, hogy Hamlet azért képtelen a cselekvésre, mert apja gyilkosában saját elfojtott gyermekvágyának végrehajtóját látja. Ez az elfojtott gyermekvágy az Ödipusz-komplexusból fakad: központjában az anya áll, akit a fiú megszerezhet magának, ha meggyilkolja apját. Hamlet tehát azért képtelen bosszút állni apja haláláért, mert „az iszonyat helyébe, amelynek őt bosszúra kellett volna serkentenie, az önvád és a lelkipurdalás kerül, s ezek azt sugallják, hogy alapjában véve ő maga sem jobb, mint az a bűnös, akit büntetnie kellene.”¹²

Az északi Amlethet a sorsának kitett karakterként ábrázolja. Egyrészt utal erre a már említett invokáció, mely formájában és tartalmában is megidézi az antikvitás sors által vezetett hőseinek történeteit. Másrészt a főhős minden cselekvését úgy hajtja végre, mintha azok előre megírt, a

¹¹ Masson, Jeffrey Moussaieff (szerk., ford.): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887–1904*. Cambridge: Belknap Press, 1985. 270–273.

¹² Freud: *Álomfejtés*. 258.

nornák¹³ 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. Azonban, ha közelebbről megvizsgáljuk a film bizonyos elemeit, néhány részlet kapcsán *Az északi* pszichoanalitikus megközelítésében relevánssá válik a lacani *Hamlet*-interpretáció.

Fjölnir ábrázolásában a bestiális elemek mellett megjelennek a – brutális kontextushoz viszonyítva – gyengéd, családját védő és értük cselekvő apa karakterének jegyei. Ezt ábrázolja az a jelenet, amelyben fiát, Thórir-t siratja, vagy amelyben másik fiával, Gunnarral dolgozik. Emellett őt és a Holló király karakterét árnyaló motívum, hogy míg Aurvandil Óðinnak állít szentélyt, és a harcos (ász) istent tiszteli,¹⁴ addig testvére egy termékenységistenhez (ván),¹⁵ Freyrhez intézi imáit.

Fontos még hosszabban kitérni a *closet scene*-re. A filmben a jelenet azzal kezdődik, hogy Amleth hátulról anyja torkának szegezi kardját. Ekkor Gudrún megfordul, és azt mondja: „[d]e 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 elgyengülése közben el tudja venni annak fegyverét. Próbálkozása nem végződik sikerrel, első ránézésre Amlethnek nincsenek elfojtott érzelmei anyja iránt. Cselekvőképességének hiánya tehát nem abból fakad, hogy apja gyilkosában saját elfojtott gyermekkori vágyának végrehajtóját látja, és apja gyilkosának büntetésével önmagát is büntetné, ahogy azt Freud állította Shakespeare drámája kapcsán.¹⁶ Amikor Amleth elmenekül a szigetről, és az égbe kiáltja a már fent idézett sorokat, akkor a Lacan által a dráma elemzésében említett két tendenciát látjuk megnyilvánulni: az „atya tekintélyét és az iránta érzett szeretetet” („Megbosszullak Atyám! [...] Meggyilkollak Fjölnir!”), valamint az „akaratot, hogy megvédje és megőrizze magának anyját” („[...] Megmentelek Anyám! [...]”) – utóbbiaknak Lacan szerint ugyanabba az irányba kellene vinnie a főhőst, esetünkben tehát: Fjölnir megölésének irányába.¹⁷

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 sokkal inkább egy

¹³ Skandináv mitológiai alakok. Istenek és emberek sorsa felett döntenek. Bernáth: *Skandináv mitológia*. 324.

¹⁴ Bernáth: *Skandináv mitológia*. 304.

¹⁵ Bernáth: *Skandináv mitológia*. 336.

¹⁶ Freud: *Álomfejtés*. 258.

¹⁷ Lacan, Jacques: Részletek a Hamlet-szemináriumából. Ford.: Kálmán László. *Thalassa* 4. évf., 2. sz. (1993). 18–19.

vágyon való megütközésen.¹⁸ 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).¹⁹ Lacan leírásában Hamlet elsősorban az anya vágyának tárgya iránti tiszteletből nem képes rá, hogy végrehajtsa apja kérését.²⁰ Ezt az értelmezést erősíti a Fjölñir ábrázolásában jelenlévő, már fentebb leírt tendencia, amely ennek a tiszteletnek a leképződése. A király testvérének ilyesfajta megjelenítésére példa lehet Franco Zeffirelli *Hamletje*, amelyet Bókay Antal, pszichoanalitikus irodalomtörténész Shakespeare drámájának lacani adaptációjaként értelmez.²¹ 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”,²² s ez a séma *Az északi* esetében is megfigyelhető, egyetlen pillanatban ugyan, de egészen látványosan. A Fjölñir és Gudrún közti érzéki viszonyt (Amleth-tel együtt) csupán egyetlen jelenben mutatja meg a film: Amleth a rabszolgamunka elvégzése közben beszőkik a néhai királyné házába, és szemtanúja lesz annak, ahogy Gudrún Fjölñir haját fésüli. Amikor a pár észreveszi a leskelődő fiút, bezáratják a szoba 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 a szubjektum „próbálja megtalálni a saját időérzékét”.²³ Hamlet nem ura saját cselekedetinek, folyamatosan a Másik idejében létezik, „a Másik órájában” cselekszik. Lacan egy sor példát hoz a dráma kapcsán arra, hogy ez mit is jelent.²⁴ *Az északi*ban ez a lacani állítás ekként érvényesül: Amleth a látnoknő utasítására utazik el Fjölñirhez. Miután Olga megmenti őt, rá és az isteneire támaszkodva dönti el, hogy elmenekül a lánnyal. Amikor visszafordul a hajóról, a születendő gyermekei érdekében és az atyai parancs nevében cselekszik. Lacant parafrázálva: „Amleth elfogad mindent.”²⁵ Ez az, ami a film főhősét és cselekedeteit meghatározza: a Másik (az anya) vágya és a Másik (mindenki más) ideje.

¹⁸ Lacan: Részletek a Hamlet-szemináriumból. 19.

¹⁹ Rabaté, Jean-Michel: *Jacques Lacan – Psychoanalysis and the Subject of Literature*. London: Palgrave, 2001. 61.

²⁰ Lacan, Jacques: *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*. Ford.: Miller, Jacques-Alain – Hulbert, James. *Yale French Studies*, 55–56. sz. (1977). 17.

²¹ Bókay: A szelf önismereti örvényei..., 13–17.

²² Bókay: A szelf önismereti örvényei..., 14.

²³ Lacan: *Desire and...*, 17. (Fordítás tőlem.)

²⁴ Lacan egyik példája, hogy Hamlet a dráma elején a királyi pár kérésére nem megy vissza az egyetemre, Wittenbergbe.

²⁵ Lacan: *Desire and...*, 18. (Fordítás tőlem.)

Amleth tehát a Másik alávetettje, nem pedig – a film által hangoztatni próbált – sorsnak.²⁶ A lacani interpretációban a Másik vágyába ütköző Hamlet egy tetterre kész, tragikus hős, és ugyanez mondható el *Az északi* Amlethjéről. A hüvelyben ragadt kard sokkal inkább fejezi ki a Másik vágyán való megütközésből fakadó tehetetlenséget, mint azt, hogy Fjölnirben önmaga elfojtott gyermekvágyának megtestesítőjét látja.

Az északi a lacani *Hamlet*-értelmezés mellett megidézi egy másik iskola interpretációját is. Ennek megragadásához ismét a *closet scene*-ből kell kiindulnunk. Gudrún monológja feltárja Amleth és a befogadó számára azt a – film cselekményét megelőző – titkot, amely a történeteket elindította. Ennek a titoknak a feltárása párhuzamba állítható Ábrahám Miklós *Hamlet*-interpretációjával. Ábrahám „transzgenerációs fantom”-konceptiója a folklór kísérteteiből kiindulva egészíti ki Freud metapszichológiáját. Tömören megfogalmazva: „fantom a tudattalannak egy olyan képződménye, amely sosem volt tudatos.”²⁷ Olyan tudattalan képződményről van szó, amely nem elfojtás révén került a tudattalanba, hanem egy másik tudattalan, a szülő tudattalanja révén. Az elhallgatott családi titkok fantomja bizonyos fantomszavakon keresztül tér vissza. Ezek a szavak „egy űrt tárnak föl, a kimondatlanra utalnak”.²⁸ A fantomot – Ábrahám leírásában – ezek az eltitkolt fantomszavak tartják életben. A fantomszavak legtisztább példájaként egy libidóval „feltöltődött”, ezáltal a szabadidős tevékenységeket meghatározó szó esetét hozza fel a „kötörés” példájában.

„A szeretett személy ellen kifogásokat emelt a nagymama (kimondhatatlan és eltitkolt tény), és miután »kötörésre« (kényszermunkára) ítélték, később gázkamrában halt meg. Mit tesz emberünk a hétvégéken? A geológia szerelmese, »köveket tör«, pillangókat fog és szerét ejti, hogy ciános kannában megölje őket.”²⁹

Ábrahám ennek a transzgenerációs fantomnak a jelenlétét vélte felfedezni Shakespeare drámájában is. Úgy gondolta, hogy a *Hamlet* utolsó jelenete nem zárja le a drámai cselekményt,

²⁶ Lacan elemzése nagyban támaszkodik a pszichoanalitikus, Ella Sharpe *Hamlet*-esszéire. Jean-Michel Rabaté, irodalmár kiemeli a *The Impatience of Hamlet* című munkát. Rabaté: *Jacques Lacan*, 58.; Sharpe, Ella: *The Impatience of Hamlet. The International Journal of Psycho-Analysis* 10. sz. 270–279.

²⁷ Ábrahám Miklós: *Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése*. Ford.: Hárs György Péter – Pándy Gabi. In: Ritter Andrea – Erős Ferenc (szerk.): *A megtalált nyelv*. Budapest: Új Mandátum, 2001. 68.

²⁸ Ábrahám: *Feljegyzések a fantomról*. 68.

²⁹ Ábrahám: *Feljegyzések a fantomról*. 69.

hanem csak elvágja.³⁰ Ábrahám megírta a hatodik színt, amellyel a közönséget szerette volna „kikúrálni» abból a burkolt neurózisból, amit a *Hamlet tragédiája* évszázadokon át rámért.”³¹ 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 Ophelia életében felmenőik sorsa úgy képződik le, hogy haláluk szüleik halálának megismétlődése.³²

A kapcsolat *Az északi* és az ábrahámi interpretáció között elsősorban funkcionális. Ez a funkcionális párhuzam abban fogható meg, hogy mikor Gudrún feltárja a titkot, ugyanazt a feladatot végzi el, amit az Ábrahám által írt hatodik szín. Említésre méltó továbbá a narratívák párhuzama: mindkét verzió ledönti Hamlet előtt az atyáról alkotott képét, és kiderül, hogy Gertrud nem 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. Megkérdezi 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 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 asszonyok titkait”. Az elhallgatott szó Amleth tudattalanjában libidóval „telt fel”, és ez magyarázhatja vonzalmát Olgához, a rabszolgához, akinek külső jegyei nagyon hasonlóak Gudrúnéihoz, aki iránt – az ábrahámi értelmezésben, mely kiegészíti Freudét – elfojtott érzelmek kötik. Ezek a *closet scene* egy pillanatában felszínre is kerülnek, amikor Gudrún megcsókolja fiát, Amleth egy pillanat erejéig visszacsókolja anyját.

³⁰ Ábrahám Miklós: Hamlet fantomja avagy a hatodik felvonás, követvén az Igazság felvonásközét. Ford.: Hárs György Péter – Pándy Gabi. In: Ritter Andrea – Erős Ferenc (szerk.): *A megtalált nyelv*. Budapest: Új Mandátum, 2001. 79.

³¹ Ábrahám: Hamlet fantomja avagy..., 81. (Kiemelés az eredetiben.)

³² Ábrahám elméletének kritikájához ld. Halász László: Jól olvasta-e Freud (és nyomában Jones) Shakespeare-t?. *Thalassa* 20. évf., 3. sz. (2009). 19–43., 29–31. Halász kritikája annyival egészíthető ki, hogy Freuddal és Lacannal szemben az ábrahámi olvasat nem a drámából vezeti le a maga meglátásait. Bár Ábrahám ír arról, hogy Freud díványán már „kikezelték” Hamletet, ennek ellenére vállalkozik a „hős friss pszichoanalízisére”, amely analízis „új »metszete« szükségeszerű kiegészítése” (Ábrahám: Hamlet fantomja avagy..., 81.) Freud és Jones munkájának. Hamlet analízise ugyanakkor elveszett Ábrahám happy end-re kerekített kiegészítésében. Ábrahám azért találta meg a fantomot Shakespeare drámájában, mert ő írta bele, ahogy a karakter „friss pszichoanalízise” is azért valósult meg, mert Ábrahám feltámasztotta.

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 attribútumával: a hollóval. Ezt a csatolást először a Szellem első megjelenésekor látjuk: Amleth megtudja, hogy a vikingek rabszolgákat visznek Fjölnir falujába, ekkor egy rituális hely egyik oszlopára száll egy holló, melynek Amleth hosszan a szemébe néz, és azt mondja, „Atyám”. A csatolás második jelenete, mikor kínyzókamrájában hollók jelennek meg, s széttépik a kötelet, amellyel egy gerendára függesztették. A haldokló Amleth felett később megjelenik Óðin alakja. Hamlet atyja szellemének isteni ábrázolása régre vezethető vissza: Bókay *Hamlet pszichoanalízisben* című tanulmányának Ábrahám elméletéről értekező fejezetében ír a Szellem fantomhatásáról, mely már Goethe *Wilhelm Meister*ében is megjelenik. Goethe regényének egyik könyvében Wilhelm színházi társulata előadja a *Hamlet*et. A darabban a Szellem szerepét az abbé játssza el. A karakter végül „titokzatos, allegorikus figuraként alapítódik meg.”³³ *Az északi* egyszerre oldja fel a titkot 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 megidéz két egymástól alapjaiban különböző pszichoanalitikus interpretációt. Míg a lacani szakít Freud ödipális *Hamlet*-értelmezésével, addig Ábrahám munkája annak kiegészítésül jön létre. Ami itt magyarázatra szorul, hogy ezek megjelenése miként írható le.

Hideg szimbólumok és intellektuális jelek

A kérdések megválaszolásához a film elemzését egy – a pszichoanalitikus elemzésnél tágabb, de azt magyarázni képes – kultúraelméleti keret felé kell megnyitni. Itt szükséges kitérni a film egy olyan szimbólumára, amely nem képezi részét a fenti értelmezési kereteknek. A jelenet, amelyben Amleth Heimir bebalzsamozott fejével beszél egyszerre utal két történetre. Egyfelől utal Yorick koponyájára a *Hamlet*ből – erre utal Amleth sora miután meglátja a fejet: „Szegény Heimir.”. Másfelől utal Mímir – Óðin által életben tartott – fejére a *Próza-Eddából*.³⁴ Magának a fejnek a narratív feladaton túl (segíti a herceget) nincs különösebb szerepe. Ahogy magának a jelenetnek sem. Ahogy Heimir feje utal ezekre a különböző történetekre, de nem ad hozzájuk semmit, úgy jelennek meg a filmben a fent elemzett pszichoanalitikus jelek, amelyek egy része érkezik a dráma régebbi filmes adaptációkból (pl. Zeffirelli). A pszichoanalitikus

³³ Bókay: *Hamlet pszichoanalízisben*. 241–242.

³⁴ Ld. Bernáth: *Skandináv mitológia*. 321–322.

interpretációban kirajzolódó, egy darabig jól működő, de valójában inkohereus értelmezési keretek, és az ezzel párhuzamba állított mélyebb értelmezést nem igénylő példa arra mutat rá, hogy Eggers filmje nagyon sok szinten utalásokból, hagyományokból, mitológiákból és toposzokból épül fel. Ezekkel azonban *Az északi* nem artikulálja viszonyát. *Az új* nem pozicionálja magát a *hagyomány*hoz. Helyette az intertextusok örvénye uralja le a produktumot.

Mark Fisher, brit kultúrakutató *Kapitalista realizmus* című könyve első fejezetében Alfonso Cuarón *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, 2006) című, posztapokaliptikus filmjét elemzi. Értelmezésében kihangsúlyozza a filmben a terméketlenség motívumát, és azt írja: „Azt ember gyermeke azt sugallja, hogy az is a vég egy formája, ha a jövő nem tartogat mást, csak ismétlést és variációt [...]”.³⁵ Majd Picasso *Guernicája* kapcsán – amely a filmben csak falikárpitként függ a Battersea étkezőjében – így folytatja:

„A British Museumban az élet világukból kiszakított és felhalmozott tárgyakat kerülgetve mintha csak egy Predator³⁶ űrhajó fedélzetén lennénk, érzékletes képet kapva arról, hogyan is működik ez a folyamat a gyakorlatban. Ahogy a rituális és hétköznapi eszközöket pusztá *artefaktumokká* redukálják, hűvös ironia tárgya lesz mindaz, amiben a korábbi kultúrák még hinni tudtak.”³⁷

Fisher, életművében nem használja túl sokszor az artefaktum [artifact] fogalmát. Amikor használja sem tulajdonít neki különösebb jelentőséget. Azonban, ahogy ebben a kontextusban használja (trófeává tett, kontextusáról leszakított „lelet”) megvilágító erővel bírhat arra nézve, hogy miként jelennek meg bizonyos tartalmi, szimbolikus vagy formai utalások az egyes produktumokban. Valamint használható arra, hogy a kultúra jelenlegi, önismétlő állapotában megnevezhetővé tegye ezek jelenlétét.

Amikor Freud, Lacan és Ábrahám megírták *Hamlet*-interpretációikat, mindannyian az elméleti munkájuk részéhez kívántak hozzáadni valamit a mű által. Freud például egy általános érvényű esemény, az Ödipusz-komplexus tudattalan leképződéseként tekintett Shakespeare drámájára.³⁸ Lacan pedig nem pusztán interpretálni akarta a drámát, hanem

³⁵ Fisher, Mark: *A kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?*. Ford.: Tillman Ármin – Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág Kiadó, 2020. 18.

³⁶ Fisher itt a *Ragadozó 2.* (*Predator 2.*, Stephen Hopkins, 1990) című filmre utal. A film címszereplője űrhajóján különböző galaxisokból származó áldozatai koponyáját egy trófeafalra gyűjti.

³⁷ Fisher, Mark: *A kapitalista realizmus*. 19. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁸ Ld. Bókay: *Hamlet pszichoanalízisben*. 237.

tanulni belőle.³⁹ Amikor *Az északiban* ezek utalásokként, véletlenszerűségeként játszanak szerepet a produktumban, akkor egy ahhoz hasonló jelenség példáját látjuk, amely a fentebbi Fisher idézetben szerepel a *Guernica* kapcsán. Azért hasonló, mert míg ott a látványosan a falra van tűzve egy festmény itt egy pszichoanalitikus értelmezői eszköztár szükséges ahhoz, hogy a jelenség észrevehető legyen. Ennek ellenére a séma ugyanaz, csak a produktum más, mélyebb dimenziójában. Ha egy jól látható példát kellene kiemelni *Az északiból*, akkor ehhez kielégítő példa lenne Heimir feje. A kulturális artefaktum fogalma ezeket a fel-fel bukkánó kontextusuktól megfosztott elemeket kívánja leírni. A kultúrának abban az állapotában, amelyet Fisher T. S. Eliot *Hagyomány és egyéniség*⁴⁰ című esszéje mentén ragad meg: „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.”⁴¹

Távolról nézve, nem különösebben új jelenségről van szó. Umberto Eco már a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) kapcsán beszélt hasonlóanról *Casablanca: kultfilmek és intertextuális kollázs* című előadásában.⁴² Eco megállapítása szerint egy kultfilm nem egy film, hanem több film egyben, mert a kultfilmek magukba sűrítik a lehető legtöbb archetípust és toposzt. Azonban, amikor Eco a film első húsz percét elemzi, akkor nem a film explicit, sokrétű szimbólumokra tett utalásairól beszél, hanem a *Casablanca* által megidézett narratív toposzokról. Például a náci tisztok megjelenését általánossá teszi, a „barbárok témájával”. *Az északiban* is jelen vannak ilyen általánossá formálható explicit narratív elemek, ahogy csaknem minden alkotásban: a leglátványosabb példák erre a diegetikus világban, a többitől minőségében eltérő fegyver toposza, amelyben a kiemelkedő fegyvert a hősnek *kell* forgatnia, vagy a „próba”, amelyben a hősnek meg kell méretetnie, hogy megszerezze a fegyvert. Az Eco által felmutatott toposzok ugyanakkor még nem pusztán az ismétlésről szólnak, ezeket még átalakíthatja egy produktum: az ellentétére fordíthatja például. Eggers filmjeinél sokkal inkább arról van szó, hogy a már meglévő elemeket ismétli, az *egyéniesség* játékba hozása nélkül.

³⁹ Ld. Fink, Bruce: Reading Hamlet with Lacan. In: Apollon, Willy – Feldstein, Richard (szerk.): *Lacan, Politics, Aesthetics*. Albany: SUNY Press, 1996. 181–198. 182.

⁴⁰ Eliot, Thomas Stearns: *Hagyomány és egyéniség*. Ford.: Szentkuthy Miklós. In: Az Európa Könyvkiadó Munkaközössége (szerk.): *Hagyomány és egyéniség – Az angol esszé klasszikusai*. Budapest: Európa, 1967. 556–566.

⁴¹ Fisher, Mark: *A kapitalista realizmus*. 18–19.

⁴² Eco, Umberto: *Casablanca: kultfilmek és intertextuális kollázs*. Ford.: Hegedüs Ferenc. *Új szem*. 2024. 10. 21. utolsó elérés: 2025. 01. 09. URL: <https://ujszem.org/2024/10/21/casablanca-kultfilmek-es-intertextualis-kollazs/>

A fentebb már hivatkozott Fisher részletben a British Múzeum kapcsán felsejlik a jelenség posztkolonialista dimenziója. Lényeges különbség, hogy *Az északi* kapcsán már nem csak az idegen, a Másik kultúrája az, amelynek elemei leszakadnak kontextusukról, hanem saját (nyugati) kultúrájának darabjai is. Az produktumban idegenné válnak azok a kulturális gyökerek, amelyekből az sarjad.

Artefaktumok Robert Eggers filmművészetében

*Az északi*ban fellelhető kulturális artefaktumok nem egyedi jelenségek Robert Eggers munkásságában. Kitekintésként és egy esetleges, a rendező más filmjeivel foglalkozó későbbi kutatás értelmezési keretét megalapozó lehetőségként röviden célszerű kitérni két másik filmre is. *Az északit* megelőző *A világítótoronyra* és *Az északit* követő *Nosferatura*.

Az előbbi film – ahogy azt már fent írtam – egy New Englandhez közeli világítótorony két őrének történetéről szól valamikor a 19. században. A cselekményről elégséges annyit tudni, hogy a film a két őr szigeten való elzártságát és abból fakadó örületét mutatja be. *Az északi*hoz hasonlóan film látványosan alkalmaz a pszichoanalízis által kedvelt jeleket. Már maga a cím adó világítótorony is ennek egy példája. Ennek kapcsán ismét jogosan merülhet fel a kérdés: „Nem lehet azt mondani: »egy világítótorony néha csak egy világítótorony«?” A válasz a fentivel azonos: lehet, de mindenképp kérdéseket kell felvetnie, ha a cselekmény központi részét képezi, hogy annak a világítótorornak a fényéért két férfi rivalizál. Akik közül az idősebb, Thomas (Willem Dafoe) az ösztönösséget testesíti meg: rengeteget iszik, gyakran kéretlenül és hangosan szellent, társa megrökönyödésére. A fiatalabb, Thomas (Robert Pattinson) pedig egy darabig ennek ellentétét, a fegyelmezettséget – a felettes ént – testesíti meg, amíg nem kísérti meg a torony fénye.

Emellett e két karakter értelmezhető Prométheusz és Próteusz alakjaként.⁴³ De a film nem írja tovább ezeknek az alakoknak a történetét. Prométheuszt például megismétli: a fiatalabb Thomas az idősebb legyőzésével megszerzi a lángot (feljut a torony lámpásához), majd a film záró képsorában szenvedése közben a sziget partjának szikláin tépkedik testét a sirályok. Egy mitológiai történet ilyen módú ismétlése a mitológia nagyon régi, tovább alakíthatóságot feltételező elgondolásával helyezkedik szembe.⁴⁴ De

⁴³ Erről a rendező is beszél egyik interjújában. Ld. Wilkinson Alissa: The Witch director Robert Eggers spills his beans about The Lighthouse. Vox. 2019. 10. 15. utolsó elérés: 2025. 01. 13. URL: <https://www.vox.com/culture/2019/10/15/20914097/robert-eggers-lighthouse-interview-witch>

⁴⁴ Platón például különbséget tett a mitológia és a költészet között. Utóbbi valaminek a „csinálásaként” tételeződött számára, míg előbbi valami már megcsináltként. Ugyanakkor fontos, hogy ez a már megcsinált nem

a mitológiai alakok mentén ismét visszatérhetünk a pszichoanalízisre, Freud Prométheuszról szóló esszéje⁴⁵ okán. Kritikájában⁴⁶ Rottler Lili elsősorban ezen esszé vonatkozásában foglalkozik *A világitótoronnyal*. Meglátása szerint a film a pszichoanalitikus elméletek reprezentációit, és a modernitás kultúrájának számos jelölőjét (például a szimbolista festő, Sascha Schneider *Hypnosis* című munkáját) bravúrjai ellenére pusztán leképezi, anélkül, hogy tartalommal töltené fel őket.

A rendező *Az északit* követő filmje, F. W. Murnau *Nosferatu*jának (1922) remake-je. Az egyetlen látványos elem, amit a dolgozat szempontjából szükségszerű kiemelni, az a film Orlok grófjának ábrázolása. Orlok gróf nem csupán, mint a Gonosz valamilyen ősi megtestesülése jelenik meg a filmben. A popkultúra egy nagyon meghatározó alakjának reprodukciója sejlik fel benne: Darth Vader a *Csillagok háborúja* filmekből. Ennek magyarázatához Orlok gróf karakterének két elemét kell kiemelni. Az egyik légzése: a karakter egy jellegzetes hörgő légzést kapott, amely Darth Vaderhez hasonlóan már akkor is jelzi nyugtalanító jelenlétét, mikor még a képmező terében sincs. A másik elem a bajsza: ez a megoldás a karakter arcán megidézi Vader maszkjának háromszögű légszűrőjét.

A film ennek okán illeszkedik *A világitótorony* és *Az északi* kapcsán leírt tendenciába. Az utalás rendszere nem vázol fel valamilyen új viszonyulási módot a hivatkozott elemekre és az azokhoz tartozó kontextusra. Robert Eggers filmművészete láthatóan bővelkedik ezekben a kulturális artefaktumokban, esztétikája részét képezik. Ugyanakkor fontos, hogy az artefaktumok nem egyedül egy szerző munkásságában foglalnak el meghatározó jelentőséget, nem egyedi esetként kezelendők. Hasonló módon vesz át és üresít ki képeket Stanley Kubrick vagy Alfred Hitchcock filmjeiből például a 2024-es *A szer* (*The Substance*, Coralie Fargeat). A film tereit több jelenetben meghatározzák *A ragyogás* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) Overlook Hoteljének terei, a főszereplő pedig szer első használatakor olyan képeket lát, amelyek a 2001: *Űrodüsszeia* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) képeit idézik. Az alkotás esztétikája nem valami sajátos újdonsággá válik ezáltal, hanem a már meglévő által dominálttá. A kulturális

valami megmerevültre, hanem valamilyen alakítható anyagra utal (Ld. Kerényi Károly: Mi a mitológia? – Bevezető tanulmány a homérosi himnuszok magyarázataihoz. In: Kerényi Károly: *Mi a mitológia?*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988. 7–26., 10–11.). Amikor a filmben a mitológia elemei már pusztán bejáratott utalásokként jelennek meg, akkor a produktum az alakíthatóság lehetőségét veti el.

⁴⁵ Freud, Sigmund: The Acquisition and Control of Fire. In: Strachey, James (szerk.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, 1964. 187–193.

⁴⁶ Rottler Lili: *Európai horror – Származási hely: Amerika*, kritika (kézirat)

artefaktum fogalmával ezen a módon válnak leírhatóvá kortárs esztétikai gyakorlatok túl az hommage és az ismétlődés kategóriáin.

Konklúzió

Hankiss Elemér, irodalmár *Hamlet színeváltozásai* című könyve utószavában írja, hogy Shakespeare drámája olyan, mint egy partitúra. „Bizonyos határok között ugyan, – írja – de azt vezényel ki belőle a karmester, amit akar. Ám ahhoz, hogy ezt megtehesse tudnia kell pontosan, hogyan szövődnek benne a dallamok és szólamok, hogyan épülnek föl s bomlanak le benne pillanatonként az összhangzatok.”⁴⁷ Hankiss szerint, ha ezekkel a rendező is tisztában van, akkor tudja csak kijátszani a közönsége számára fontos, domináns dallamot. *Az északiról* ennek fényében az mondható el, hogy a hatalmas hangzavar, amellyel dolgozik abból fakad, hogy – ha nem is az összeset, de – a lehető legtöbb hangot igyekszik megszólaltatni. Ennek következtében néha véletlenül kihallatszik valamilyen dallam a műből, de ez pusztán annak köszönhető, hogy valamilyen dallam létrejöttére mindig van esély, ha a mű ennyi hangot üt le egymást követve. *Az északi* Hamletje tehát azért olyan csendes, mert érzi, ebben a zajban az ő hangja már elveszne, valamint, mert valójában nincs semmi mondanivalója.

⁴⁷ Hankiss Elemér: *Hamlet színeváltozásai*. Szombathely: Savaria University Press, 1995. 168.

Bibliográfia

- Ábrahám Miklós: Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése. Ford.: Hárs György Péter – Pándy Gabi. In: Ritter Andrea – Erős Ferenc (szerk.): *A megtalált nyelv*. Budapest: Új Mandátum, 2001.
- Ábrahám Miklós: Hamlet fantomja avagy a hatodik felvonás, követvén az Igazság felvonásközét. Ford.: Hárs György Péter – Pándy Gabi. In: Ritter Andrea – Erős Ferenc (szerk.): *A megtalált nyelv*. Budapest: Új Mandátum, 2001.
- Wilkinson Alissa: The Witch director Robert Eggers spills his beans about The Lighthouse. *Vox*. 2019. 10. 15.
- Bernáth István: *Skandináv mitológia*. Budapest: Corvina, 2021.
- de Beus, Emma: Frailty, Thy Name Is Toxic Masculinity – Gendered Mimesis of the Power Struggle in Hamlet, Ophelia and The Northman. In: *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 11. sz. (2022). 3–16.
- Bókay Antal: Hamlet pszichoanalízisben. In: Hetesi István (szerk.): „*Hamlet mi vagyunk*”. Budapest: Janus – Gondolat, 2004.
- Bókay: A szelf önismereti örvényei a Hamletben és megfilmesítéseiben. *Apertúra* 2. évf., 4. sz. (2007).
- Brooks, Peter: A pszichoanalitikus kritika eszméje. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – szöveggyűjtemény*. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- Eco, Umberto: Casablanca: kultfilmek és intertextuális kollázs. Ford.: Hegedüs Ferenc. *Új szem*. 2024. 10. 21.
- Eliot, Thomas Stearns: Hagyomány és egyéniség. Ford.: Szentkuthy Miklós. In: Az Európa Könyvkiadó Munkaközössége (szerk.): *Hagyomány és egyéniség – Az angol esszé klasszikusai*. Budapest: Európa, 1967. 556–566.
- Fink, Bruce: Reading Hamlet with Lacan. In: Apollon, Willy – Feldstein, Richard (szerk.): *Lacan, Politics, Aesthetics*. Albany: SUNY Press, 1996. 181–198.
- Fisher, Mark: *A kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?*. Ford.: Tillman Ármin – Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág Kiadó, 2020.
- Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Ford.: Hollós István. Budapest: Helikon, 2021.
- Freud, Sigmund: The Acquisition and Control of Fire. In: Strachey, James (szerk.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1964. 187–193.
- Halász László: Jól olvasta-e Freud (és nyomában Jones) Shakespeare-t?. *Thalassa* 20. évf., 3. sz. (2009).
- Hankiss Elemér: *Hamlet színeváltozásai*. Szombathely: Savaria University Press, 1995.
- Kerényi Károly: Mi a mitológia? – Bevezető tanulmány a homérosi himnuszok magyarázataihoz. In: Kerényi Károly: *Mi a mitológia?*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988. 7–26.

- Kéry László: *Shakespeare tragédiái*. Budapest: Gondolat, 1959.
- Lacan, Jacques: Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet. Ford.: Miller, Jacques-Alain – Hulbert, James. *Yale French Studies*, 55–56. sz. (1977).
- Lacan, Jacques: Részletek a Hamlet-szemináriumából. Ford.: Kálmán László. *Thalassa* 4. évf., 2. sz. (1993).
- Livingstone, David: „More Things in Heaven and Earth” – New Directions in Hamlet Adaptations. *Theory and Practice in English Studies* 11. évf., 1. sz. (2022). 49–59.
- Masson, Jeffrey Moussaieff (szerk., ford.): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887–1904*. Cambridge: Belknap Press, 1985.
- Rabaté, Jean-Michel: *Jacques Lacan – Psychoanalysis and the Subject of Literature*. London: Palgrave, 2001.
- Rottler Lili: *Európai horror – Származási hely: Amerika*, kritika (kézirat)
- Sharpe, Ella: The Impatience of Hamlet. *The International Journal of Psycho-Analysis* 10. sz. 270–279.

Filmográfia

- 2001: Űrodüsszeia* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
- A boszorkány* (Robert Eggers, *The Vvitch*, 2015)
- A gonosz jól alszik* (Akira Kurosawa, *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*, 1960)
- A ragyogás* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- A szer* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024)
- A világítótorony* (Robert Eggers, *The Lighthouse*, 2019)
- Az ember gyermeke* (Alfonso Cuarón, *Children of Men*, 2006)
- Az északi* (Robert Eggers, *The Northman*, 2022)
- Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- Hamlet* (Heinz Schall, Svend Gade, 1921)
- Hamlet* (Laurence Olivier, 1948)
- Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990)
- Hamlet* (Gregory Doran, 2009)
- Le duel d’Hamlet* (Clément Maurice, 1900)
- Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922)
- Nosferatu* (Robert Eggers, 2024)

