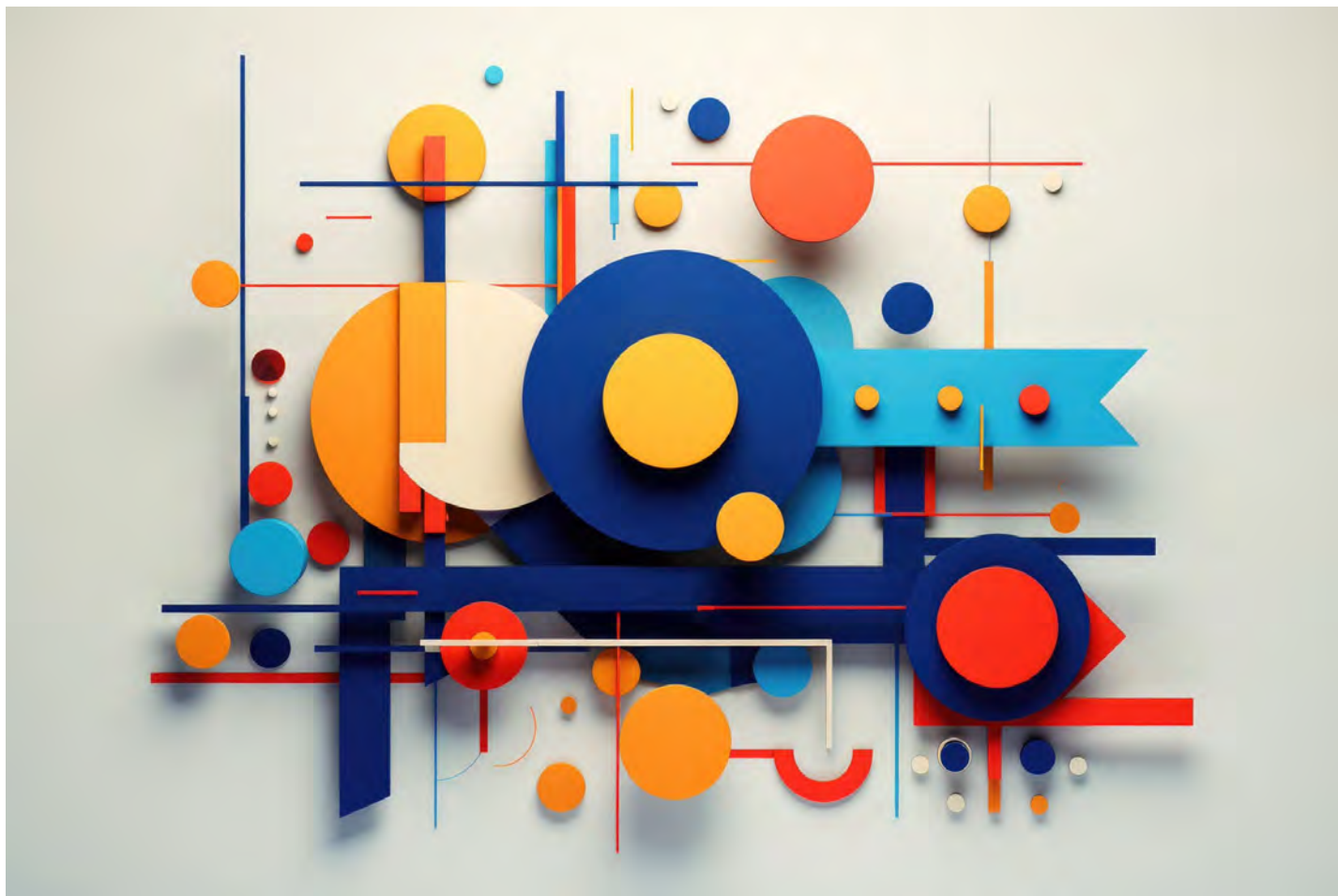


Fábián Annamária

CELLÁK, DOBOZOK, LÁDÁK, CSONTHÉJASOK

A BEZÁRTSÁG METAFORÁJA MINT ADAPTÁCIÓELMÉLET ÉS A
ROSENCRANTZ ÉS GUILDENSTERN HALOTT

2024-02-09 | ESSZÉ



„Dánia börtön” – Hamlet híres sora ez Shakespeare darabjában, de kevésbé köztudott talán, kinek és mikor, miért mondja ezeket a szavakat. Rosencrantz és Guildenstern, régi kedves barátai meglátogatják, és nekik ki tudja fejteni (*nekik* tudja kifejteni), hogy

érzi magát hazatérése óta Dániában. Egészen addig tart a komor, de bizalmas csevegés, míg Hamlet meg nem érzi, hogy az udvaroncok nem önszántukból, hanem Claudius parancsára érkeztek az udvarba. Rosencrantz és Guildenstern a *Hamlet*ben két annyira jelentéktelen figura, hogy nemcsak összekeverhetők és jellem nélküliek, hanem – ahogy az egyébként is hosszú darab előadásai és filmváltozatai között számos példa van rá ^[1] – egyszerűen kihagyhatók, elfelejthetők. Senkik, dupla nullák, jelentéktelen és jellemtelen alakok, akiknek halála csak épp el nem sikkad a halomra ölt királyi család hullái közt. Szinte komikus, ahogy az angol követ a semmiből megjelenik a kardozós-öngyilkos-bosszúálló vérfürdő után, hogy a már rég elfeledett két udvaronc halálhírét közölje: „Iszonyu kép; hát elkéstünk a hírrel Angliából. Süket a fül, mely meghallgatta volna, hogy végrehajtottuk, amit parancsolt: hogy Rosencrantz és Guildenstern halott. Ki fogja megköszönni?” ^[2] – kérdezi a végén talán kissé sértetten (Where should we have our thanks?). A már így is magas halálozási szám tovább emelkedik – mintegy mellékesen – kettővel, sebtében elvágva/elkötve az utolsó hiányzó, laza dramaturgiai szílat is.

az ember végtelen lehetőségei

Mégis, ez a két semmilyen alak Hamlet legegyszerűbb beszélgetőpartnere: nekik fejt ki, milyen paradox létállapotban van, és nekik mondja el a valaha írt egyik legszebb monológot,

^[3] amely a világ pompás voltát és az ember végtelen lehetőségeit és képességeit sorolja fel, hogy azután mindezt saját létállapotára tükrözve átértelmezze a halál és tehetetlenség képeivel. ^[4] Velük dialógusban rajzolódik ki a darab kidolgozott bezártság-metaforarendszere is, Dánia/a világ mint börtöncella, és a dióhéjba zárt végtelen szabadság paradox képei, amelyek az egész hamletti univerzum alapvetéseit adják.



HAMLET [...] Mivel érdemeltétek ki, fiúk, hogy a szerencse ebbe a **börtönbe** küldött benneteket?

GUILDENSTERN **Börtönbe**, fenség?

HAMLET Dánia **börtön**.

ROSENCRANTZ Akkor az egész *világ* az.

HAMLET Pontosan: van benne sok **cella, fogda, zárka**, és Dánia az egyik legrosszabb.

ROSENCRANTZ Szerintünk nem, fenség.

HAMLET Jó, akkor nektek nem az; végül is semmi se jó vagy rossz, csak a *gondolkodásunk* teszi azzá. Nekem **börtön**.

ROSENCRANTZ De akkor a nagyravágyásod miatt az: túl szűk a *fantáziádnak*.

HAMLET Istenem, engem bezárhatnának egy **dióhéj**ba, ott is úgy érezném, hogy a *végtelen királya* vagyok – ha nem volnának rossz álmaim. [5]

A pár soros dialógusban hét kifejezés utal a bezártságra, szembeállítva a gondolkodás, a fantázia/szellem, a nagyravágyás, a végtelen fogalmaival. A börtön Shakespeare *Hamlet*-jében nem a fizikai bezártság, hanem a tett és a lehetőség hiányának metaforája lesz. Hamlet sötét helyzetjelentésére reagálnak találóan Rosencrantz szavai, hogy az egész világ börtön (amennyiben Dánia az), majd visszafordítja az egyénre (Hamletre) a metaforát: „’tis too narrow for your mind”, azaz *szűk az elmédnek/agyadnak* [6], és ezek a szavak új értelmet nyernek, túlmutatnak önmagukon a huszadik századi filozófia és irodalom ismeretében. Nemcsak az egzisztencialista filozófia alapjait foglalja össze ez a dialógus, de Rosencrantz és Guildenstern „Hamlet-elemzése” megteremti saját végzetét is: hiszen Tom Stoppard ikonikus Shakespeare-adaptációja, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* éppen ezt a helyzetet, a világ és az egyén (fizikai és átvitt értelemben vett) bezártságának tehetetlenségét állítja majd középpontba.



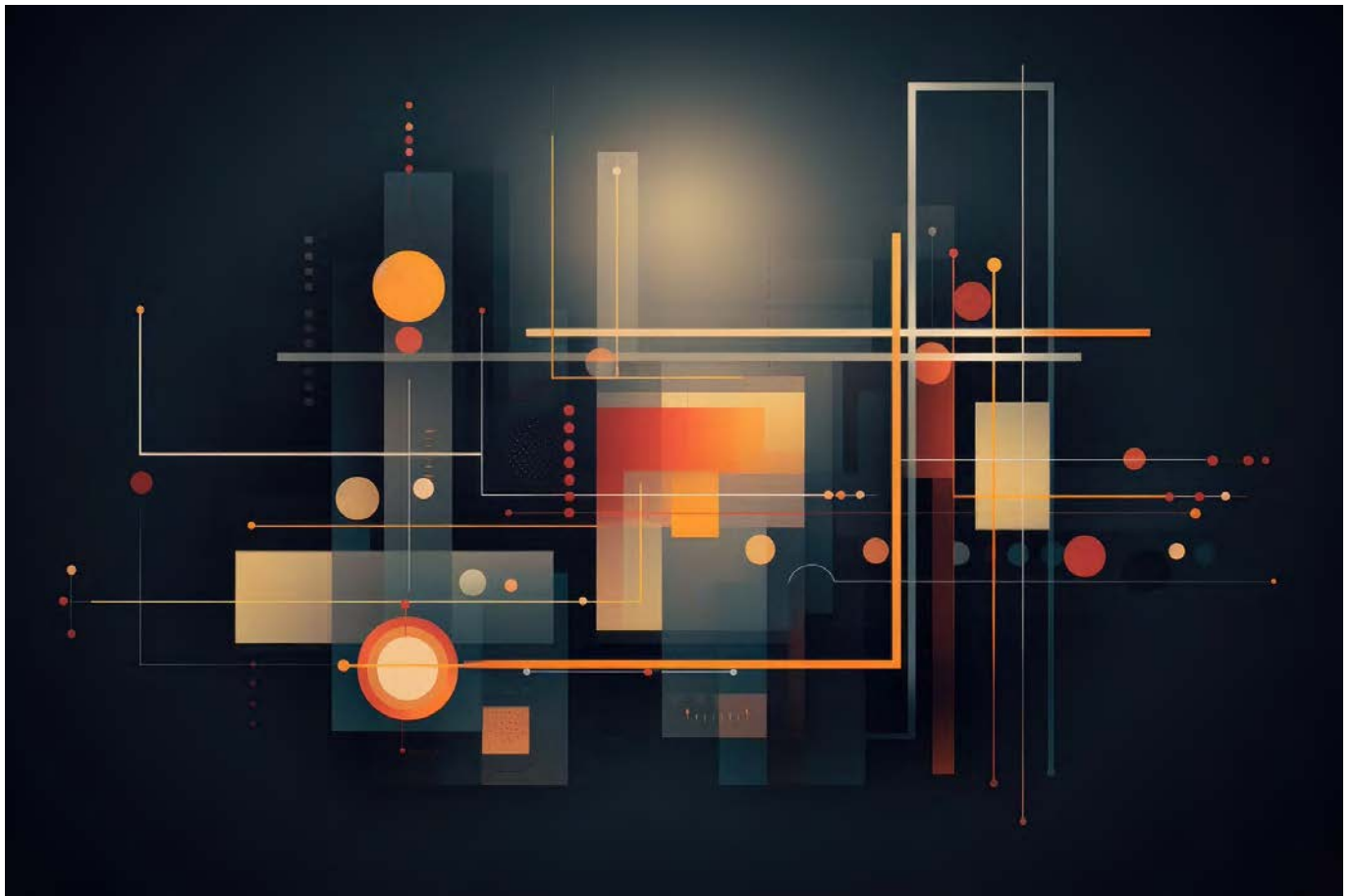
Hamlet már itt tűpontos képet ad a később az egzisztencialista filozófiában is körvonalazódó emberről, akinek a szabadság börtön. Az egzisztencialista filozófia nem kifejezetten a börtön metaforáját használja, de ott is erőteljesen megjelenik a szabad emberi akarat, a szabadság és benne a megkötöttségből és tehetetlenségből fakadó bezártság érzetének és reménytelenségének paradoxona. Hiszen (Jean Paul Sartre szavaival) az ember „szabadságra ítéltetett” [7] – akinek szükségszerű eljutnia az öngyilkosság lehetőségének mérlegeléséhez, a camus-i „Sziszüphosz mítosz nyitómondatának programadó gondolatához” [8] : „csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság;” [9] (Hamlet ezzel a kérdéssel közismert monológjában, a „Lenni vagy nem lenni” kezdetűben foglalkozik).

Ahogy Nyusztay Iván fogalmaz az abszurd filozófiájával kapcsolatban, ebben az állapotban „az ember ráébred önnön feleslegességére, tudatosodik benne, hogy minden cél, rendeltetés, pusztá illúzió, az élet taposómalom, a ‘megszokás által elfedett díszletek’ között.” [10] Ez az illuzórikus cél és rendeltetés, a taposómalom, az értelmetlen lét jelenik meg Hamlet monológja(i)ban, de mégsem annyira Hamlet létére vonatkoztatható a tartalmuk, hiszen ő a shakespeare-i dráma és a bosszútragédiák dramaturgiájának lendületével kivár, késleltet, darabot rendez, gyilkol, utazik, szökök, hazatér, párbajozik – és bosszút állva hal meg. [11] Vonatkoztatható viszont a fenti kulcsjelenetben beszélgetőpartnereire, Rosencrantzra és Guildensternre, akik valóban céltalanul, valóban értelem nélkül, néha a „megszokás által elfe(le)dett” karakterként ténferegnek a darabba bezárva – és akik éppen a céltalan lézengés miatt nyerhettek maguknak nagyon is jelentős teret az egzisztencializmus filozófiája és később az abszurd színház felemelkedésével.

nem emlékeznek semmire

Tom Stoppard eredeti tervei szerint a két udvaronc saját(os) darabjában az épp uralkodó angol király, aki beteljesíti Hamlet parancsát, Lear lett volna (s a darab címe *Rosencrantz & Guildenstern Meet King Lear*). De a közismert mű, amit az 1966-os Edinburgh Fringe Festival keretei között mutattak be először óriási sikerrel, már nem tartalmazta Leart, kizárólag a két céltalan-jellegtelen figurára fókuszált, és a *Hamlet* keretei között/megszokott díszletei mögött játszódtott. A darab jellegzetes

abszurd humorának forrása, ahogy Jeremy M. Rosen fogalmaz, éppen az, hogy Stoppard – sok más mellékszereplőről írt adaptációs művel szemben – nem „kerekíti ki”, teszi komplex karakterré a két udvaroncot, mindketten „'lapos' karakterként léteznek tovább, egyedi tulajdonságok, tettek és pszichológiai mélység nélkül,” ^[12] vagy, ahogy P. Müller Péter fogalmaz: „Stoppard nem ad részletes leírást az alakjairól [...], nem teremti – ahogy E. M. Forster osztályozná – 'kerek', plasztikus, körüljárható szereplőket.” ^[13] Ezzel Stoppard technikája azt a huszadik század elején A. C. Bradley által is népszerűvé tett nézőpontot utasítja el, hogy lehetséges a szövegen kívül is motivációkat és karakterjegyeket keresni a shakespeare-i szereplők számára, mintegy valódi emberi lényként elemezni őket, ^[14] de ezzel a gesztussal felerősíti a tényt is, hogy a Shakespeare-szöveg maga határozza meg, milyenek ezek a karakterek, a Shakespeare-szöveg nélkül, vagy *azon kívül* sincs múltjuk, jövőjük. Ahogy Nyusztay fogalmaz, a „stoppardi abszurd az emlékezet kihagyásai révén borítja homályba az okozatiságot”, s az „okozatiság, a logika felfüggesztése” ^[15] így ellehetetleníti a komplex jellemfejlődést, a karakterek motivációinak felfedését, megértését – egyáltalán: létezését. Rosencrantz és Guildenstern nem emlékeznek semmire a *saját* múltjukból, ^[16] teljes homály borítja korábbi létüket, jelenlétük okait és értelmét kizárólag Hamlet (hogy)léte igazolja, a *Hamlet*-be zártak, a szó szoros értelmében olyanok és annyik, mint a *Hamlet*-ben lettek.



Érdekes megfigyelni, hogy noha továbbra sem tekinthetők „komplex” és kifejtett, kifejtett karaktereknek, bizonyos egyértelmű, kifejezetten egyedi megkülönböztető jegyeik lesznek. A *Hamlet*ben az állandó páros jelenlét Rosencrantz és Guildenstern számára szinte komikus egybemosottságot szül, és Stoppardnál ez abszurdá fokozódik: a két udvaronc (és ez általánosságban is igaz a posztmodern és abszurd színházban megjelenített karakterekre) „elmozdíthatatlan, nincs létük a darabon, előadáson kívül, szemben a klasszikus darabok szereplőivel, akik csak időről időre tűnnek fel a színpadon [...] További sajátosságuk a hasonmásokban, párokban, másolatokban történő létezés, megjelenés.” ^[17] Stoppardnál pedig olyannyira párok és hasonmások ők, hogy maguk a karakterek sem tudják biztosan, melyikük kicsoda, és a többi szereplő is állandóan bizonytalan a páros tagjainak identitását illetően. A közönség mégis *egyértelműen* meg tudja őket különböztetni; ^[18] Rosencrantz naivabb, kevésbé tépelődik azon, honnan hová és miért mozog a léte, s amikor mégis, akkor érvelése inkább komikus; míg Guildenstern filozofikus alkat, a kétség gyötri, és

nem tud napirendre térni az identitásuk elvesztése, egybemosása, a motiváció hiánya, a homályos (nem létező) múlt, az értelmetlen jelen és a céltalan, *halott* jövő felett. [19]

Az adaptáció a bezártságot nem csupán a karakterek valódi fejlődésképtelenségével, egybemosásával érezteti, hanem a szöveg struktúrája is reflektál erre a tehetetlenségre, a szöveg maga ráerősít saját adaptáció voltára. Folytonosan szembesíti az olvasót/nézőt, hogyan is viszonyul (a karakterek egyértelműbb küszködése közben) a *szöveg maga* ahhoz a tényhez, hogy szinte kizárólag egy Shakespeare *Hamlet*jétől terhelt, életfogytiglan belezárt létállapotban értelmezhető. A darab számos pontján találkozunk olyan kétértelmű megnyilvánulásokkal, amelyek nem csupán a két karakter egzisztencialista nyomorára és elveszettségére utalnak, hanem értelmezhetők a szöveg adaptációs technikájának megfejtéseként is.

határtalanul gazdag

Kérdés persze az is, hogy egyáltalán nevezhető-e adaptációnak Stoppard műve, hiszen – ahogyan ezt korai adaptációelméleti művekben többen is kifejtik [20] – mivel nem *változtatja meg* a

Hamletet, annak szövege a szó szoros értelmében „érintetlen” marad, ezért nem lehet egy lapon említeni, mondjuk, Heiner Müller *Hamletmaschine*-jével, vagy Nahum Tate *Lear királyával*. [21] Az adaptációelmélet azóta természetesen olyan intenzív változáson és fejlődésen ment át, hogy ma már egy ilyen érvelés gyenge lábakon áll. Hiszen az *adaptáció* szó, ahogy Fischlin és Fortier 2000-ben megfogalmazta, [22] talán még mindig a legalkalmasabb ennek a határtalanul gazdag, óriási irodalmi/kulturális felületnek a lefedésére, a monumentalitásnak minden előnyével és hátrányával: szinte bármire rásüthető, hogy adaptáció, akár a véletlen egybeesésre vagy az öntudatlan megidézésre éppúgy, mint a legtudatosabb és legaprólékosabb adaptációs írói tevékenységek eredményére. Adaptáció lehet kép, hang, film, bármilyen médiumban született alkotás, és lehetetlen számba venni, hányféle típusa létezik. Sujata Iyengar *Shakespeare and Adaptation Theory* című könyvében, [23] amely az Arden Shakespeare sorozat egyik darabja, az adaptációelmélet és Shakespeare kapcsolatát az évek során az adaptációtípusok felfejtésére használt kiterjedt metafora-háló elemzésével közelíti meg. Fejezetei között szerepelnek a növény- és

természetmetaforák (a hajtás, az ág, a gén, a rizóma), családmataforák (rokonok, származékok, hűség), és sok más mellett még a baleset, az eltulajdonítás vagy az utazás/mozgás metaforái például. Ezeken a megközelítéseken keresztül számos adaptáció típust vizsgál, ám a *Rosencrantz és Guildenstern halott* és a *Hamlet* speciális viszonyára nem találtam a metaforagyűjteményben megfelelő fejezetet, megközelítést, nem is említi a könyvben ezt az ikonikusnak is mondható adaptációt.

[24] De eljátszva Iyengar termékeny elképzelésével, ötletes módszertanával talán a „Tárolók: cellák, dobozok, ládák, csonthéjasok” metafora-háló lehetne annak a képzelt fejezetnek a címe, ahová belesimulhatna Stoppard műve is.



A darab „önértelmezése” is arra mutat, hogy nem szabadon folyik, nem szabadon alakul a szöveg, hanem függésben van egy fölötte álló, vagy inkább: őt tartalmazó, kanonizált, „hatalommal bíró”, nála „nagyobb” szövegdobozzal. Komplex metasínházi utalásrendszert találunk ugyanis a darabban, amely alátámasztja, hogy mintegy a szöveg öntudata, öndefiníciója, hogy átírat, hogy léte függ egy forrásszövegtől, ebbe a

forrásszövegbe *bezárva* értelmezhető csupán, és meggyőződésem, hogy ezek az utalások – a karakterek jellemrajzát kiegészítve – értelmezhetők egyértelműen az adaptációs mód és technika (a forrásszövegbe zárás) tudatos leírásaként is.

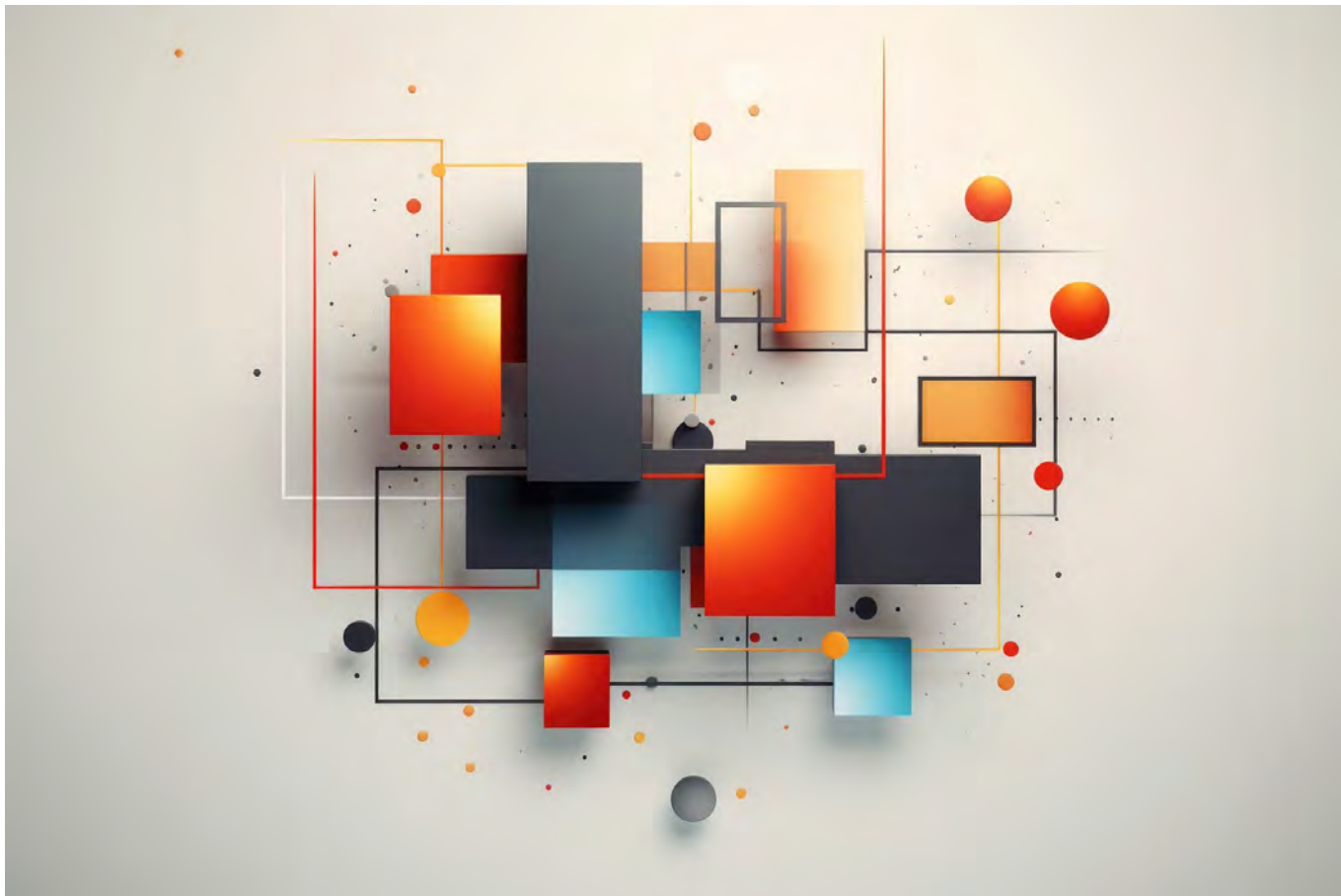
nincs céljuk

A darab legelején a két főszereplő *úton van a Hamletbe*, és saját eredőjük és céljuk definiálásával küszködnek, amikor Guildenstern már megfogalmazza, hogy hiába mennek valami felé, mégis *szinte a semmiből, a nulláról* (from scratch) kell indulniuk – és nincs céljuk.

ROSENCRANTZ: (*Előrelép.*) Merre is...? (*megfordul*) Merről is...?

GUILDENSTERN: Gyakorlatilag a semmiből... Egy ébredés, egy férfi a nyergén állva döngeti a zsallut az ablakon, a nevünket kiáltják egy hajnalon, egy üzenet, egy idézés... Fej-vagy-írásban új rekord. Nem azért választottak... hogy csak úgy otthagyanak valahol... szabadjára engedve, hogy a saját utunkat járjuk... Jogunk van valami iránymutatáshoz... én legalábbis úgy gondoltam... [25]

A megjelenésük után nem sokkal tehát már olyan világban találják magukat, ahová *bevezető* és ahonnan *kivezető* út sem definiálódik, és ez éppúgy utalhat a szöveg természetére, mint a két karakterére: azok a szövegrészek, amik nem a *Hamlet*tal kapcsolódó jelenetek, vákuumszerű térbe és időbe zárva jelennek meg, azért vannak, hogy „csak úgy otthagyva” (ne) érvényesüljenek. Az iránymutatás az angolban egy szójátékkal a szöveg címére is utal (we are *entitled* to some direction, I would have thought), amivel megint ez a kissé parodisztikus önreflexív predetermináltság jelenik meg, hiszen nemcsak, *valami irány*, de a Shakespeare-szövegdoboz által pontosan meghatározott *vég/zet* (a halál) is benne van már a darab címében (title). Ahogy P. Müller Péter fogalmaz, „az udvaronc páros kétféle értelemben is halott, egyrészt a *kölcsönvett shakespeare-i cselekmény* szerint, másrészt fiktív, *szövegközi* voltuk alapján, mint akiknek a ‘sorsa’ már meg van (lett) írva.” [26] És erre a kettős végzetre erősít rá a szöveg maga is, a számos önreflexív, öndefiniáló utalással és szójátékkal.



Ugyanilyen önreflexió található Guildenstern egy másik elmélkedésében, amikor a pénzdobálás során rendre *fejek hullanak* (mintegy a jövőt is előre vetítve miközben a valószínűség és más természeti törvények ásódnak alá):

GUILDENSTERN: A feszültség felépítésének is megvan a maga művészete ^[27] ugyan ez a helyes kifejezés. [...] Bizonytalanabb ember ilyen esetben indíttatva érezné magát hogy felülvizsgálja a hitét, ha másban nem, legalább a valószínűség törvényében. (8)

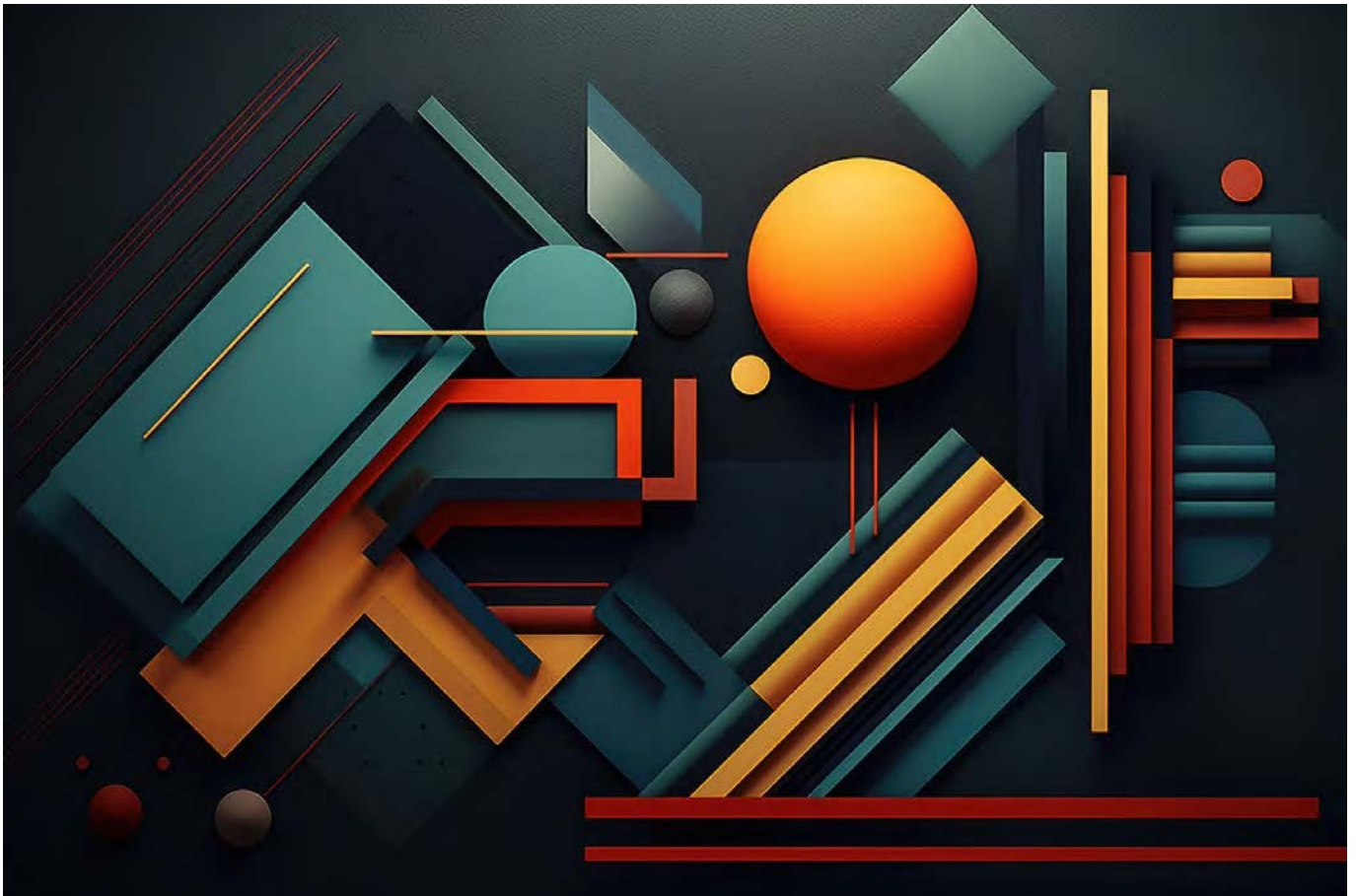
Ez a szakasz mint egy manifesto is olvasható, amit a darab kijelöl a maga számára, hiszen a *semmiből* épít *nem létező* feszültséget (suspense) ez a művészet, merthogy a *Hamlet*tal való kapcsolódás folytán mindenféle drámai feszültség *nélkül* állunk neki ennek a darabnak, ami már a címében lelövi a poént: tudjuk, mi fog történni, tudjuk hogyan – mégis a tébláboló karakterek („bizonytalanabb emberek”) nem oldódó feszültségeinek művészi megvalósulását látjuk.

bezártság-metaforacsokor

A darabban nem jellemzőek a hosszabb monológok, de mindkét címszereplőnek van egy-egy jelentősebb gondolatfolyama, és érdekes módon ezek is értelmezhetők

kísérletekként nem csupán a karakterek, hanem a dráma adaptációs technikájának definiálására is, és mindkét részlet erőteljesen épít a bezártság-metaforacsokor alkalmazására. Guildenstern a *hajó* képével szemlélteti a bezárt szabadság paradoxonát:

GUILDENSTERN: [...] én is nagyon szeretem a hajókat. Szeretem, ahogy össze vannak állítva. Nem kell törődnöd azzal, hogy merre menj, vagy hogy egyáltalában menj-e valahova – ez a kérdés föl se merül, hiszen hajón vagy, ugyebár? Olyan a hajó, mint a ház a bújócska játékban... Azt hiszem, életem nagy részét szívesen tölteném hajón.... Az ember szabad a hajón. Egy darabig. Viszonylag. [...] Az ember szabadon mozoghat, beszélhet, rögtönözhet, és mégis. Nem engedtek bennünket szabadjára. (96)



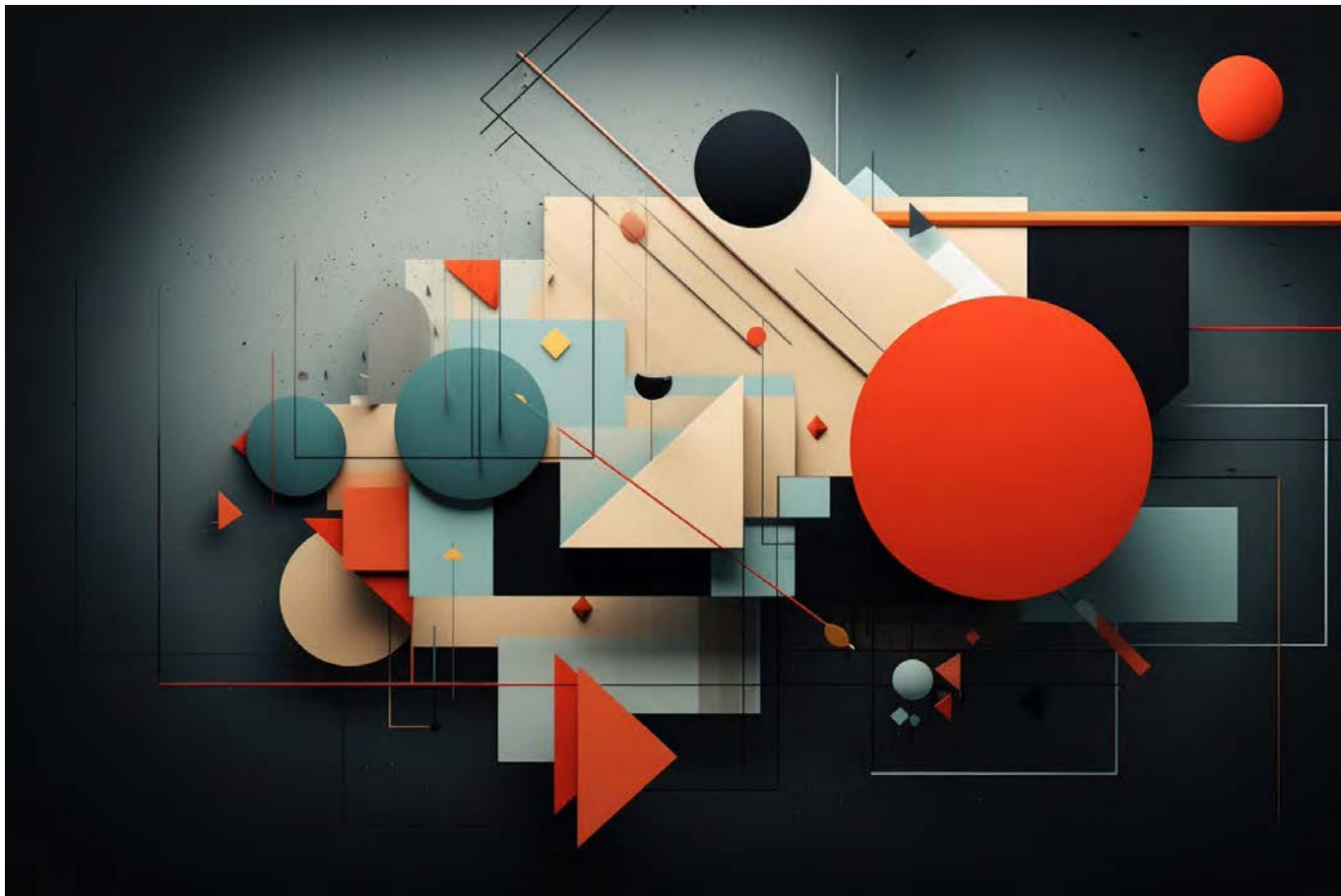
A hajó és az abban élvezett gondtalan szabadság illúziója egyértelműen utal nem csupán Guildenstern és Rosencrantz helyzetére (a hajón megállíthatatlanul sodródnak a végzetük, haláluk felé, és a hajón belül bármerre is mennek, bármit is csinálnak, a végállomást nem tudják befolyásolni), de a szöveg természetére is: a *Hamlet* szövege a hajó, amelyben a *Rosencrantz és Guildenstern halott* mozog, amelytől elkülönül ugyan, de ugyanakkor a saját végkifejletét éppen a szövegbezártsága miatt nem tudja befolyásolni.

Még plasztikusabb Rosencrantz doboz-monológja, ami egyértelműen párhuzamba állítható a hamleti lét-és-nemlét kérdését feszegető monológgal is.

ROSENCRANTZ: Megfordult már a fejedben az a gondolat, hogy de facto halott vagy, és fekszel egy ládában, aminek fedele is van?

GUILDENSTERN: Nem.

ROSENCRANTZ: Nekem sem, ami azt illeti... Butaság, ha az ember ilyesmivel rontja a kedvét. Úgy értem, hogy az ember *élve* képzei magát a ládába, és elfelejti figyelembe venni azt a tényt, hogy már *halott*... Ami lényeges különbség, ugye? Úgy értem, nem *tudnád* hogy benne vagy a ládában. Olyan lehet csak, mintha aludnál egy ládában. Nem mintha én szeretnék egy ládában aludni, képzelheted, még hozzá a levegő nélkül – felébredsz arra hogy halott vagy, már így kezdődik és akkor hol vagy? Eltekintve attól, hogy egy ládában... Mert tehetetlen vagy, nem? Így begyömöszölve egy ládába, úgy értem, hogy benne is maradsz örökké. Még ha figyelembe vesszük is azt a tényt, hogy halott vagy, ez akkor sem kellemes gondolat. *Különösen*, ha csakugyan halott vagy... Kérdezd csak meg önmagadat, ha én egyenesen megkérdeznék: ha most én téged belegyömöszöllek egy ládába, mi szeretnél lenni, eleven vagy halott? Természetesen az életet választanád. Még mindig jobb egy ládában élni, mint sehogyan sem élni. Feltételezem. Legalább volna még valami esélyed. Ott feküdnél, és azt gondolhatnád, legalább nem vagyok még halott. Egy perc múlva jöhet valaki, megverheti a fedelet, és azt mondja, hogy jöjtek elő. „Hallja, maga hogyishívják! Jöjjen elő onnan!” ... Az örökkévalóság szörnyű gondolat. Úgy értem, mikor lesz vége? (65)



Rosencrantz monológja szintén egyszerre utal a karakterek szorult – bénult – helyzetére, mozgásterük és döntési lehetőségeik behatároltságára, tehetetlenségére. Visszautal a már idézett Guildenstern sorokra, a hiányzó múlttra és kezdetekre is, és a számukra hirtelen és váratlan változást hozó eseményfolyamra is, [28] amiből többé nincs hatalmuk kikeveredni, hiszen *halottak a kezdetektől fogva*. Ugyanakkor ezek a sorok is „metaanalízis”-szerűen utalnak a szöveg természetére is, hiszen a láda értelmezhető megint a *történet* szállítója, konténereként is: még mindig jobb egy ládában (a *Hamlet*ben) létezni, a *Hamlet*ben olvasatot, értelmezést nyerni, mint *nem létezni*. A kétségbeesett „hallja, maga hogyishívják! Jöjjön elő onnan” kiáltás pedig játékosan beleírja a szerzőt és a mindenkori olvasót is az elemzésbe: a *valaki*, aki jön, és *előhívja* a dobozból a bezártakat (karaktereket és történeteket egyaránt).

**a létezés végtelen
szabadsága**

*A Hamlet és a Rosencrantz és
Guildenstern halott* tehát izgalmas
adaptációtípust alapoz meg és visz
tökélyre: *beleírja, bezárja* magát a

darab a klasszikusba, a *Hamlet* nélkül nem tud értelmet nyerni – és nem is akar. A *Hamlet* a börtöne (cellája, doboza, dióhéja...) – ahol a bezártság és függés által mégis *a létezés végtelen szabadságát* prezentálja, hiszen a dobozt a *tartalma* éppúgy meghatározza, mint a doboz a tartalmát: ha halott van benne, koporsó; ha élő, akkor rejtekhely? menedék? varázsdoboz? Ahogy a két karakter is az egzisztencialista paradoxont testesíti meg azzal, hogy egyszerre rabok és szabadok, illetve élők és holtak, maga a szöveg is ezt a kettősséget, a függés/bezártság és a függetlenség/önállóság/szabadság kettősségét hozza létre. Az adaptáció megszületése és létezése az adaptált darabnak köszönhető, de létrejöttével újradefiniálja, átértelmezi, más nézőpontból láttatja/olvastatja az adaptált művet is. Tehát nemcsak élőködik, hanem egyúttal éltet is – mint ahogy valamennyi adaptáció teszi, függetlenül attól, éppen hogyan igyekszünk definícióra (biztonságra?) törekedve „belegyömöszölni” egy szöveget bármiféle típusba vagy kategóriába.

1. A legalapvetőbb persze Laurence Olivier 1948-as filmalkotása, amelyből a szerepeket az idő feszsége miatt (egy 5 másodperces jelenetet kivéve) kivágták. L. erről bővebben Olivier, Laurence. 1986. *On Acting*. Simon and Schuster, New York: 11–12. ↑
2. Nádasdy Ádám fordítása. A *Hamlet*ből származó részleteket (ha másképp nem jelzem) az ő fordításból idézem: Shakespeare: *Hamlet*. Nádasdy Ádám fordítása. Magvető, Budapest, 2019. ↑
3. „Az utóbbi időben...” (Aranyánál „Én egy idő óta...”) kezdetű monológot; II. 2. ↑
4. A monológban kopár hegyfok lesz a „remek alkotmány” föld, bűzhödt és fojtogató gőzök keveréke a „pompás sátor” levegő, a humanista embereszményre rímelő „remekmű” ember pedig csupán por. ↑
5. Vastag és dőlt kiemelés tőlem. ↑
6. *mind*: Aranyánál „szellem”; Nádasdynál „fantázia”; a „mind” szó szerintem itt visszaadhatatlan, mert sok jelentése közül Hamlet a fizikai *agyra* is asszociál, amikor a dió-metaforát használja, a dióformán koponyacsontba zárt agy képével játszva szövi tovább a börtön-metaforarendszert. ↑
7. V.ö. Jean Paul Sartre: „Az egzisztencializmus humanizmus”. In: Köpeczi B. (szerk.): *Az egzisztencializmus*. Gondolat, Budapest, 1972. ↑
8. Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában*. L'Harmattan, Budapest, 2010: 31. ↑
9. Albert Camus: „Sziszüphosz mítosza”. In: *Válogatott esszék, tanulmányok*. Szerk.: Réz Pál, Magvető, Budapest, 1990: 195. Vargyas Zoltán fordítása. ↑
10. Nyusztay i. m.: 32., a szövegrészletben Camus-től idéz. ↑
11. Hogy mennyire sikerül valójában ez a bosszúállás, vagy mennyire illuzórikus és értelmetlen végül ez az akciót motiváló cél, rendeltetés, azaz a bosszú maga, az természetesen vitatható: hiszen végül Claudius megöli ugyan Hamlet, de a teljes királyi család és udvar pusztulása mégsem egyértelmű sikerként, a nemes cél érdekében hozott értelmes áldozatként könyvelhető el. ↑

12. Jeremy M. Rosen: „Minor Characters Have Their Day: The Imaginary and Actual Politics of a Contemporary Genre.” In: *Contemporary Literature*. Vol. 54, No. 1., University of Wisconsin Press: 152. ↑
13. P. Müller Péter: *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban*. Jelenkor 2003/6: 627. ↑
14. Rosen utal ezzel kapcsolatban L. C. Knight esszéjére, a „How Many Children Had Lady Macbeth” (1933) címűre, amelyben A. C. Bradley híres karakteranalíziseit kritizálja, ami többek között elemzi a *Macbeth* nőalakját is ezzel a módszerrel (*Shakespearean Tragedy*, először megjelent 1904-ben). A korábban itt a Ligetben már tárgyalt **prequel-adaptációk**, Gordon Bottomley *Gruach* című drámája és a Cowden Clarke által jegyzett *The Thane's Daughter* szintén „élő” karakterekben gondolkodnak, akiknek Shakespeare-n kívül is van múltjuk, motivációik. ↑
15. Nyusztay i. m.: 172. ↑
16. L. pl.: GUIL Mi az első dolog, ami eszedbe jut? ROS No, várj csak... Úgy érted, az első dolog, amire emlékszel? GUIL Nem – az első dolog, amire visszaemlékszel. ROS Ja. (Szünet) Nem, nem lehet, kiment a fejemből. Régen volt. GUIL (türelmesen, de élesen) Nem érted, mit akarok. Mi az első dolog – mindazok után, amiket elfelejtettél? ROS Értem. (Szünet) Elfelejtettem, hogy mit kérdeztél. (4) ↑
17. P. Müller Péter i. m.: 627. ↑
18. Erre játszik rá az is, hogy filmen és színpadi adaptációban egyaránt általában markánsan különböznek egymástól külső jegyeiket illetően is: l. pl. az ismert 1990-es filmadaptáció Gary Oldman (Rosencrantz) és Tim Roth (Guildenstern) szereplésével; vagy a londoni National Theatre *50 Years on Stage* előadásának jelenetében Benedict Cumberbatch (Rosencrantz) angol színész és Kobna Holdbrook Smith (Guildenstern) ghánai származású brit színész kettőse zseniálisan működött. ↑
19. A karakterek alapvető *másságáról* és egzisztenciális beállítottságáról érzékletesen ír hosszabban Helene Keyssar-Franke: „The Strategy of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*” in: *Educational Theatre Journal*, Vol. 27, No. 1, 1975: 87. <https://www.jstor.org/stable/3206344> ↑
20. Lásd. pl. Ruby Cohn *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton UP, New Jersey, 1976: 217., ahol a darab „szellemes kommentár inkább, mint színházi feltárása [akár a *Hamlet*nek, akár a *Godot*ra várva c. darabnak]”; vagy még később, l. erről C. J. Gianakaris: „Stoppard's Adaptations of Shakespeare: *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth*”. In: *Comparative Drama*, Vol. 18, No. 3., 1984: 224., ahol a szerző azt fejtegeti, hogy – mivel Stoppard sosem „szándékozta” (intended) újraértelmezni a *Hamlet*et, vagy akár „világosabbá tenni vagy gazdagítani” (clarify or enrich) a *Hamlet* értelmezési lehetőségeit a darabja által, ezért nem helyénvaló (appropriate) az adaptáció megnevezés a *Rosencrantz és Guildenstern halott* esetében. ↑
21. Ez utóbbiról részletesebben is volt már szó a *Liget*ben: <https://ligetmuhely.com/liget/fabian-annamaria-a-megszelidített-leviatan/> ↑
22. Daniel Fischlin, Mark Fortier: *Adaptations of Shakespeare*. Routledge, London, New York, 2000: 3. ↑
23. Sujate Iyengar: *Shakespeare and Adaptation Theory*. Arden, London and New York, 2023. ↑
24. Ezt nem kudarcnak tekintem, és nem is bizonyítéknak arra, hogy talán akkor itt mégsem adaptációval van dolgunk, épp ellenkezőleg: azt igazolja, hogy *nincsen határa* annak, hányféleképpen láthatjuk és értelmezhetjük az adaptáció fogalmát és megnyilvánulásait, és talán épp ez a tapogatódzás, fluktuáció és labilitás adja a definíciókeresés valódi izgalmát. ↑
25. A legtöbbször Vas István fordítását használom (az oldalszámok az idézetek után a következő kiadásra vonatkoznak: Tom Stoppard: *Drámák*. Európa kiadó, 2002.), de ezt a szakaszt saját fordításomban közlöm, mert pontosabb, szövegközelibb fordításra volt szükségem az értelmezéshez. Vasé így hangzik: „Lényegében, ha a kiinduló pontnál kezdjük... Egy ébredés, egy ember felemelkedve a nyeregben amint megveri az ablaktáblát, egy bizonyos hajnalán kiáltják a nevünket, egy üzenet, egy megidézés, új rekord a „fej vagy írásban”; elvégre nem azért szedtek elő hogy egyszerűen faképnél hagyjanak szélnek eresztve, hogy egyedül találjuk meg az utat, jogunk van valami eligazítást ahhoz legalábbis úgy gondolnám.” (16) ↑
26. P. Müller Péter i. m.: 629. Az én kiemelésem. ↑
27. Angolul: „there is an art in the building up of suspense” ↑

28. Angolul: „You’d wake up dead for a start, and then where would you be”: ez is egy szójátékos, kétértelmű utalás, hiszen a „start” szó használata felriadásra is utalhat (wake up *with* a start), de itt egyértelműen a kezdet szót is be akarja emelni a szövegbe. ↑

kép | vecteezy.com