

Rosenkrantz i Guildenstern w językowej nierzeczywistości

Truizmem jest już stwierdzenie, że teksty postmodernistyczne otwarcie sięgają do dorobku poprzedników, do utrwalonych konwencji literackich oraz utartych stereotypów, do tradycji literackiej i – najogólniej rzecz biorąc – czynią je przedmiotem komentarza, gry czy zabawy literackiej. Nadbudowują teksty nad tekstami, dokonują przewartościowania i reinterpretacji literatury dawniejszej i pojmowanej przez nią rzeczywistości, włączając jej elementy w nowy, zupełnie obcy jej kontekst światopoglądowy. Dawne konwencje mieszają się z najnowszymi, natomiast anachronizmy, jakich dopuszczają się autorzy, nie pozostawiają żadnych wątpliwości, że mamy do czynienia ze swego rodzaju metafikcją, literaturą, która nie tylko proponuje określony model rzeczywistości, lecz także komentuje swoje własne korzenie.

Do takiego właśnie typu utworów literackich należą teksty dramatyczne Toma Stopparda, nie tyle przedstawiające spójną rzeczywistość, ile domagające się odczytania tego, co jest jedynie sugerowane i wyrażone poprzez sieci aluzji i nawiązań, w jakie są uwikłane. Znakomita część jego dramatów albo przetwarza istniejące konwencje literackie, albo odwołuje się do konkretnych utworów bądź do twórczości określonych artystów (nie tylko pisarzy), czyniąc je przedmiotem autotematycznego komentarza, a także przedmiotem doświadczenia samych postaci dramatu. Uniwersum sztuk Stoppardowskich zazwyczaj jawi się jako wtórne wobec innych wypowiedzi sztuki, nadbudowane nad nimi jako rodzaj fikcji wyższego rzędu, obnażającej własną fikcyjność bądź też prawa rządzące jej tworzeniem.

Już sam tytuł jednej z bardziej popularnych sztuk Stopparda, *Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead*¹, jest cytatem z Szekspirowskiego *Hamleta* (Akt V, scena 2), z tejże sztuki pochodzą główni bohaterowie dramatu Stopparda, a sama akcja pozornie stanowi poszerzenie wątku dwóch kolegów duńskiego księcia. Współczesny dramaturg wplata we własny tekst poetyckie dialogi z Szekspirowskiej tragedii, łącząc wymyślone przez siebie sceny ze scenami z *Hamleta*. Wszakże „poezja sceny” objawia się tu co najmniej przewrotnie. Poezja Szekspirowskiej tragedii ulega dezintegracji, podobnie jak i samo słowo, będące przecież tworzywem poezji.

Już na pierwszy rzut oka widać, że obie rzeczywistości – ta wykreowana przez Szekspira i ta „dopisana” przez Stopparda – nie uzupełniają się wzajemnie, nie tworzą jedności. Jedności takiej przeczy już sama odmienność języka we fragmentach Stoppardowskich

¹ Podstawą analizy jest wydanie: Tom Stoppard, *Rosenkrantz and Guildenstern are Dead*, London–Boston 1988. Przekład polski: T. Stoppard, *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją*, tłum. G. Gottesman, „Dialog” 1969, nr 2, s. 30–80 (fragmenty Szekspirowskiego *Hamleta* są tu w przekładzie Jerzego Paszkowskiego). Wszystkie podkreślenia kursywą – Stopparda.

i w częściach sztuki będących cytatami z Szekspira. W tych pierwszych bohaterowie mówią zwykłą współczesną angielszczyzną – brakuje jakichkolwiek śladów stylizacji na język szesnastowiecznej Anglii. Co więcej, wszyscy, z wyjątkiem obu tytułowych bohaterów i Aktorów, przemawiają wyłącznie słowami Szekspira, a jedynie Rosenkrantz i Guildenstern swobodnie przechodzą od jednej wersji angielszczyzny do drugiej, od tekstu Stopparda do tekstu Szekspira. Pozostałe postaci z *Hamleta* – nie. Mówią jedynie cytatami. Taka sztywność mowy wyraźnie wyodrębnia tekst szekspirowski z całości sztuki, oddziela go jako mowę odmienną od tekstu Stopparda – a więc zamiast zacierać różnicę między słowami Szekspira i jego postaci a słowami współczesnego dramaturga, tym bardziej ją uwypukla.

Więcej – Stoppardowski wątek Rosenkrantza i Guildensterna niewiele ma w istocie wspólnego z rozwinięciem akcji elżbietańskiego pierwowzoru. Stoppard nie próbuje wyjaśnić motywów postępowania obu przyjaciół w stosunku do księcia Danii, nie przedstawia zdarzeń, jakie mogły mieć miejsce na dworze króla Anglii, nie ukazuje całej historii z perspektywy Rosenkrantza i Guildensterna z wątkiem Hamleta przesuniętym na dalszy plan. Postaci wykreowane przez tego autora nie działają w świecie Szekspirowskim – partii napisanych przez Stopparda nie sposób uznać za rozszerzenie rzeczywistości *Hamleta*.

Trudno zatem byłoby rozumieć sztukę Stopparda jako reinterpretację tragedii Szekspira, jako odmienne spojrzenie zarówno na przebieg zdarzeń (dominacja innych niż u Szekspira postaci prowadzących), jak i na porządek świata, który się z tych zdarzeń wyłania. Cytaty z *Hamleta* – tak wyraźnie wyodrębnione z całości sztuki – nie pełnią tu funkcji prostego dookreślenia tekstu „źródłowego” (jeszcze jednego obok tytułu-cytatu czy protagonistów). Uczestniczą w skomplikowanej grze rozgrywanej się także na poziomie organizacji tekstu jako wypowiedzi literackiej, a nie tylko jako projektu przedstawienia teatralnego. Istotne okazuje się to, co dzieje się między słowami (także między słowami Szekspira a tymi Stopparda), które budują superkod utworu.

*

Uniwersum, w którym znajdują się Rosenkrantz i Guildenstern na początku dramatu to rzeczywistość niezrozumiała dla nich samych, różna od ich normalności. Świat znany im wcześniej – wydaje się, że rządzący się prawami mimetycznego modelu – okazuje się inny niż rzeczywistość, którą obejmuje czas sztuki. Nie ma w nim miejsca na utratę tożsamości, na oderwanie słów od zjawisk, na zdominowanie mówiącego przez język, którym niby się posługuje, a więc na wszystko to, czym charakteryzuje się rzeczywistość akcji właściwej. Jest to świat zwyczajny, podobny temu, w którym żyją widzowie.

Echa tej rzeczywistości widoczne są jeszcze w części ekspozycyjnej sztuki (przed pierwszą wstawką z *Hamleta*). Guildenstern przywołuje prawa logiki, Rosenkrantz powołuje się na „ciekawe naukowe zjawiska” (34; „curious scientific phenomenon” – 14) – znane z empirycznego modelu uniwersum. Ponadto nie dochodzi tu jeszcze do identyfikacji Rosenkrantza i Guildensterna – dopiero w późniejszych partiach sztuki ztracają

oni indywidualność, utożsamiają się ze sobą. W ekspozycji wyraźnie zaznaczone są różnice zarówno w wykształceniu, jak i w inteligencji obu przyjaciół. Rosenkrantz jawi się jako prostaczek przyjmujący fakty takimi, jakie są, Guildenstern zaś to intelektualista czyniący użytek z wiedzy wyniesionej ze szkół. Ale są to tylko echa. Rosenkrantz i Guildenstern znajdują się, jak już powiedzieliśmy, na progu innej rzeczywistości, rządzącej się prawami odmiennymi od tych, które są im znane.

Stoppard wyraźnie sugeruje istnienie momentu granicznego, momentu przejścia od zwykłej codzienności do rzeczywistości przedstawionej już na scenie – staje się nim wezwanie Rosenkrantza i Guildensterna na dwór Elsynoru przez królewskiego posłańca. Wezwanie to nie jest po prostu jednym z wydarzeń przedakcji obejmującej podróż Rosenkrantza i Guildensterna do miejsca, w którym znajdują się w chwili rozpoczęcia sztuki. To nie podróż podjęta przez Rosenkrantza i Guildensterna na rozkaz króla prowadzi ich bowiem do świata (kręgu przestrzennego), w którym panują prawa odmienne niż w znanej im rzeczywistości. Wydaje się, iż samo wezwanie umieszcza ich natychmiast tam, gdzie odbiorca zastaje ich na początku dramatu. Już to wysuwa na plan pierwszy problem języka, słów: to właśnie słowo przemienia świat wokół bohaterów.

Istotnie, wypowiedzi protagonistów, ich zachowanie określone w didaskaliach, czy wreszcie niekonsekwencje w postępowaniu, sugerują, że ich przejście do innego świata zmienia się „skokowo”; między implikowaną rzeczywistością ramową a światem tu-i-teraz brak jest ciągłości, protagoniści wyraźnie nie wiedzą, skąd i po co znaleźli się akurat w tym miejscu. Dochodzą do tego stopniowo:

„ROS: We were sent for.

GUIL: Yes.

ROS: That's why we're here. (*He looks round, seems doubtful, then the explanation*) Travelling” (s. 15).

„ROSENKRANTZ Wezwano nas.

GUILDENSTERN Tak.

ROSENKRANTZ Dlatego tu jesteśmy. (*niepewnie rozgląda się wokół, potem tonem wyjaśnienia*) W podróż” (s. 35).

Jak widać, Rosenkrantz dokonuje odkrycia, że jest w podróży, jakby dotąd tego nie zauważył i jakby wezwanie posłańca natychmiast przeniosło go w tu-i-teraz rzeczywistości, w której zastaje go odbiorca. Trudno byłoby jednak powiedzieć, że trwa jakakolwiek podróż: samo zachowanie obu postaci temu przeczy. Wiadomo, że sprawa jest pilna, wiadomo, że obaj przyjaciele nie dotarli jeszcze na miejsce, ale zamiast podążać na dwór Elsynoru, oddają się po prostu grze w monety. Nie ma mowy o tym, że zatrzymali się na krótką chwilę, zachowują się tak, jakby nic innego nie mieli do roboty, jakby cały czas zajmowali się grą.

Nie ma faktycznej podróży, nie ma nawet pamięci o niej. Jest tylko dziwna, inna rzeczywistość, w której pogubienie się protagonistów odpowiada ich dezorientacji co do praw rządzących światem. Początkowo dezorientacja ta dotyczy jedynie praw logiki i prawdopodobieństwa: Rosenkrantz i Guildenstern grają w monety, które nieodmiennie

padają awersem do góry. Ale pobity rekord i sam wybór właśnie tej gry jako wypełnienie ekspozycji w sztuce Stopparda jest także aluzją językową, przywołującą znany idiom określający tu znakomicie relację obu protagonistów do otaczającej ich rzeczywistości. Gra zwie się przecież „heads or tails”, „orzeł czy reszka”, a Rosenkrantz i Guildenstern *cannot make heads and tails of it* – nie mogą doszukać się w tym wszystkim sensu.

Ów dziwny świat, w którym, wbrew prawu prawdopodobieństwa, monety padają zawsze w ten sam sposób, w którym ni z tego, ni z owego daje się słyszeć muzyka (zapowiadająca nadejście Aktorów) i w którym wreszcie pojawiają się postaci z Szekspirowskiego dramatu – świat, który zaczyna się od przybycia postać – pozbawiony jest cech wyróżniających, jest niezdefiniowany przez jakiegokolwiek przestrzenne parametry:

„GULL: A man breaking his journey between one place and another at a third place, of no name, character, population or significance, sees a unicorn cross his path and disappear (...)” (s. 16).

„GUILDENSTERN Człowiek przerywający swą podróż między jednym miejscem a drugim, w miejscu trzecim – nie nazwanym, nie zamieszkałym i niczym się nie wyróżniającym – widzi jelenorożca, który przecina mu drogę i znika” (s. 35).

I podobnie jak niewiarygodny jelenorożec dookreśla Guildensternowskie „trzecie miejsce”, rzeczywistość ekspozycji w sztuce Stopparda uzupełniona zostanie trupą aktorów, sprawiającą, że rzeczywistość ta przestaje być „nie nazwana, nie zamieszkała i niczym się nie wyróżniająca”. Rosenkrantz i Guildenstern zaś wplątują się nie tylko w udział w prologu, lecz także w samej sztuce teatralnej wystawianej przez Aktorów – na prawach uczestników, a nie jedynie widzów. Sposób uczestniczenia w świecie spektaklu zapowiada w pewnym stopniu ich obecność w świecie Szekspirowskiej tragedii. Oto oczekiwania Guildensterna co do świata, w który dane mu będzie wejść, to kontynuacja jego wyobrażeń na temat „trzeciego miejsca”, oczekiwanie piękna, tajemniczości, przygody. Tymczasem Rosenkrantz i Guildenstern otrzymują propozycję udziału w pornograficznym i wulgarnym przedstawieniu: zamiast tajemniczej przygody ofiarowano im przemoc i niedorzeczność (Alfred jako gwałcona Sabinka²). Co bardziej wszakże istotne, proponowany im spektakl z ich udziałem okazuje się jedynie zapowiedzią, „próbą” innego spektaklu, fragmentów *Hamleta*. To właśnie w rzeczywistość tego spektaklu Rosenkrantz i Guildenstern zostaną uwikłani wbrew swojej woli.

I to uwikłani nie w pełny świat Szekspirowski, mniej lub bardziej zrozumiały i kompletny jako rzeczywistość, czasoprzestrzeń wypełniona osobami i zdarzeniami. Rzeczywistość *Hamleta* jawi się widzowi (i obu protagonistom) jedynie jako strzępy wypowiedzi, absurdalne dialogi wyrwane z kontekstu całości, pozbawione sensu i znaczenia. Co więcej, jak sugerowaliśmy wcześniej, w sztuce Stopparda te okruczości Szekspirowskiej tragedii nie funkcjonują jako ekwiwalent nieprzytaczanej całości, odnoszący się do pełnej

² Skoro – zgodnie z konwencjami teatru elżbietańskiego – Sabinka grana była przez chłopca, poważne potraktowanie świata przedstawienia przez Rosenkrantza i Guildensterna, zakładające jako dodatkową atrakcję rzeczywiste zgwałcenie „Sabinki”, nie pozostawiłoby żadnej wątpliwości co do „jej” płci. A więc im pełniejsze uczestnictwo w świecie przedstawienia, tym silniej ujawnia się jego umowność.

rzeczywistości proponowanej przez inny utwór. To one przedstawione są jako cała rzeczywistość, poza którą nic nie ma. Tak więc naddana rama (komentarze obu tytułowych postaci) zamiast cokolwiek wyjaśniać, wzmaga poczucie niezrozumienia i niedorzeczności.

A jednak obaj protagoniści doskonale wpasowują się w cytowane fragmenty *Hamleta*. Niezależnie od tego, jak dalece byliby oni pogubieni i jak bardzo pogubienie to ujawniałyby tekst Stoppardowski (zarówno ich kwestie, jak i didaskalia), gdy trzeba, mówią oni tekstem Szekspirowskich Rosenkrantza i Guildensterna, przyjmują informacje od innych postaci, uczestniczą w świecie *Hamleta* (bądź w jego fragmentach). Nie rozumieją oni tego, co dzieje się wokół nich, ale gładko wchodzi w swoje role, gdy trzeba rozmawiać z innymi bohaterami z *Hamleta* – w dialogu z innymi powtarzają kwestie z tragedii Szekspira. Dokładnie. Bez błędu.

Stoppard nie wprowadza Rosenkrantza i Guildensterna w świat Szekspirowskiej tragedii. W minimalnym stopniu uczestniczą oni w zdarzeniach – są natomiast świadkami bądź uczestnikami rozmów. I to właśnie ten aspekt świata, rzeczywistość słów, a nie faktów, staje się podstawowym przedmiotem ich obserwacji. Komentarze obu protagonistów ograniczają się do tego, co zostało powiedziane – za wypowiedzią nie stoi żaden świat zjawisk niewerbalnych podlegający obserwacji i interpretacji. Owo zatracenie realności świata obecne w Szekspirowskich scenach wyraźnie rzutuje też na postrzeganie całego uniwersum przez Rosenkrantza i Guildensterna; natomiast niedorzeczne (w sztuce Stopparda) dialogi z *Hamleta* stopniowo odbierają sens komentarzom i rozważaniom na ich temat.

Rzeczywistość otaczająca obu protagonistów redukuje się więc do słów, do dialogu, który wyrwany jest z kontekstu zdarzeń, a także oderwany od osób mówiących – nieważne, kto wypowiada daną kwestię: czy Król Anglii bądź Hamlet, czy też „aktorzy” odgrywający te postaci, czyli Rosenkrantz i Guildenstern. Także analogie i ekwiwalencja między scenami z *Hamleta* a przedstawieniem Aktorów pozbawiają te pierwsze zakorzenienia w faktach, w określonym wymiarze czasoprzestrzeni. Samo zaś zachowanie Rosenkrantza i Guildensterna wskazuje na to, iż jedyną rzeczywistością jest mowa postaci. Cytaty z Szekspira nie zostały użyte przez Stopparda jako przywołanie zdarzeń, które miały miejsce w świecie *Hamleta*, jako ekwiwalent szerszej rzeczywistości przedstawionej w innym tekście (i znanej odbiorcom). Zredukowano je tu do słów; są one obserwowaną mową, a nie przedstawieniem faktów.

Przykładem takiej redukcji może być kontekst rozmowy, jaką Rosenkrantz i Guildenstern prowadzą z Hamletem (Akt II, scena 2 z *Hamleta*). Tak oto komentuje wynik tej rozmowy Rosenkrantz:

“ROS: He is depressed!... Denmark’s a prison and he’d rather live in a nutshell; some shadow-play about the nature of ambition, which never got down to cases, and finally one direct question which might have led to somewhere, and led in fact to his illuminating claim to tell a hawk from a handsaw. (Pause).

GUIL: When the wind is southerly.

ROS: And the weather’s clear.

GUIL: And when it isn't he can't.

ROS: He's at the mercy of the elements. (*Licks his finger and holds it up - facing audience*).
Is that southerly?" (s. 41–42).

„ROSENKRANTZ [Jest] zdeprymowany! Dania jest więzieniem i wolałby być zamknięty w łupinie orzecha; jakiś cień snów o istocie ambicji, która nigdy się nie zmierzyła z faktami; i w końcu jedno pytanie wprost, które mogło do czegoś prowadzić, a doprowadziło do rewelacyjnego odkrycia, że on umie odróżnić jastrzębia od czapli.

Pauza.

GUILDENSTERN Kiedy wiatr wieje z południa.

ROSENKARTZ I jest pogoda.

GUILDENSTERN A kiedy nie ma, to nie umie.

ROSENKRANTZ Jest na tasce żywiołów. (*Ślini palec i podnosi go stojąc twarzą do publiczności*)
Czy wieje z południa?" (s. 51).

Nie chodzi tu o prostą bezużyteczność wypowiedzi Hamleta dla określenia stanu jego ducha. Słowa, jakkolwiek metaforyczne czy pozbawione mocy wyjaśniającej, traktowane są przez obu przyjaciół jako rzetelna – i jedyna – informacja o świecie. Uwaga Hamleta o umiejętności odróżnienia „jastrzębia od czapli”, gdy wieje południowy wiatr, prowadzi Rosenkrantza od początkowego sarkazmu do poważnych rozważań na temat kierunku wiatru. To, co w sztuce Szekspira funkcjonuje jako wypowiedź człowieka udającego sprytnego szaleńca, w dramacie Stopparda rozumiane jest dosłownie, a więc w oderwaniu i od kontekstu sytuacyjnego, i od intencji mówiącego.

Jak więc widać, postaci Stopparda błędzą nie pośród nieznanymi im zdarzeń, ale pośród słów, zwrotów, wypowiedzi oderwanych od rzeczywistości. Rosenkrantz i Guildenstern włączają się w świat Szekspirowskiej tragedii pojmowanej jako świat znaków, a nie jako świat faktów. Taką jest owa obca im rzeczywistość, w którą wprowadziło ich przybycie postaci: rzeczywistość słów, czy – dopowiedzmy – rzeczywistość tekstu *Hamleta*. Nie oznacza to wszakże, iż jako świat słów jest ona spójna, tak jak spójny byłby utwór poetycki, w którym to, co najważniejsze, rozgrywa się przecież między słowami, w którym to słowa i ich układy wyznaczają relacje modelu rzeczywistości.

Zakłóceniu ulega bowiem sam proces komunikacji między postaciami. Język przestaje komunikować o rzeczywistości poza sobą, skoro rzeczywistość ta ulega coraz większej dezintegracji, stopniowo obracając się w niebyt. Sygnały tego zakłócenia pojawiają się już na początku sztuki jako niezamierzone gry słów, nonsensowne reakcje na pytania, a później nieporozumienie czy też pomyłka co do tożsamości (którą popełnia Rosenkrantz, przedstawiając się Aktorom). Początkowo wszystko to można złożyć na karb nierozgarnięcia bądź roztargnienia Rosenkrantza – to właśnie on popełnia większość niedorzeczności. Jednak cały ten zamęt funkcjonuje także jako zapowiedź dominującej cechy rzeczywistości w dalszych partiach sztuki: destrukcyjnej dominacji języka nad światem. Obaj protagoniści prowadzą w sztuce swego rodzaju śledztwo, czy może szereg śledztw – usiłują dociec zarówno praw działających w tej rzeczywistości, jak i zdarzeń i ich wpływu na inne postaci, czy wreszcie natury swojego miejsca w świecie i własnej

tożsamości³. Jako przesłanki służą im wszakże nie fakty, ale zastępujące słowa-znaki.

Rzeczywistość językowa do tego stopnia wchłania Rosenkrantza i Guildensterna, że niektóre ich poczynania redukowane są do prostej zabawy językiem, gry w pytania i odpowiedzi. Rozmowa, rozpoczęta z zamiarem zdobycia informacji bądź też zrekonstruowania przeszłych zdarzeń i ich przyczyn, zmienia swoją funkcję na niemal czysto ludyczną. Mniej ważne staje się użycie języka jako narzędzia komunikacji czy ekspresji – liczą się przede wszystkim reguły gry i ich przestrzeganie. Tak kończy się choćby niby-rozmowa Rosenkrantza i Guildensterna, rozpoczęta jako zabawa w pytania – gdy Guildenstern zaczyna poważnie traktować swoje problemy i pytania, Rosenkrantz upiera się przy interpretowaniu ich jako elementu gry:

GUIL: (*Seriously*) What's your name?

ROS: What's yours?

GUIL: I asked first.

ROS: Statement. One-love. (...)

GUIL: (*With emphasis*) What's your name?!

ROS: Repetition. Two-love. Match point to me.

GUIL: (*Seizing him violently*) WHO DO YOU THINK YOU ARE?

ROS: Rhetoric! Game and match! (...)" (s. 33).

„GUILDENSTERN (*poważnie*) Jak się nazywasz?

ROSENKRANTZ A ty?

GUILDENSTERN Ja pytałem pierwszy.

ROSENKRANTZ To nie było pytanie. Jeden do zera. (...)

GUILDENSTERN (*z naciskiem*) Jak się nazywasz?

ROSENKRANTZ To już było. Dwa do zera. Jeden punkt dla mnie.

GUILDENSTERN (*chwytając go gwałtownie*) Co ty sobie myślisz?!

ROSENKRANTZ Retoryczne pytanie! Punkt i mecz" (s. 45).

Nieprzedstawiona na scenie rozmowa z Hamletem (przywołanie dialogu z aktu II sceny 2) kończy się klęską nie tylko dlatego, że do niczego nie doprowadziła, lecz także dlatego, że Rosenkrantz i Guildenstern przegrali w pytania:

"ROS: (*Derisively*) 'Question and answer. Old ways are the best ways'! He was scoring off us all down the line.

GUIL: He caught us on the wrong foot once or twice, perhaps, but I thought we gained some ground.

ROS: (*Simply*) He murdered us.

GUIL: He might have had the edge.

ROS: (*Roused*) Twenty-seven-three, and you think he might have had the edge?! He murdered us.

GUIL: What about our evasions?

³ Dosłownie, gdyż od pewnego momentu nie pamiętają oni, który z nich jest Rosenkrantzem, a który Guildensternem.

ROS: Oh, our evasions were lovely. 'Were you sent for?' he says. 'My lord, we were sent for...' I didn't know where to put myself.

GUIL: He had six rhetorical -

ROS: It was question and answer, all right. Twenty seven questions he got out in ten minutes, and answered three. I was waiting for you to *delve*. 'When is he going to start *delving*?' I asked myself.

GUIL: – And two repetitions" (s. 41).

„ROSENKRANTZ (*ironizując*) Trzeba zadawać pytania, żeby otrzymać odpowiedź! Zrobił z nami, co chciał.

GUILDENSTERN Raz czy może dwa razy nas przytapał na błędzie, ale sądzę, że zrobiliśmy krok naprzód.

ROSENKRANTZ (*rzeczowo*) Rozłożył nas.

GUILDENSTERN Może miał niewielką przewagę.

ROSENKRANTZ (*ze złością*) Dwadzieścia siedem do trzech – i uważasz, że to niewielka przewaga? Rozłożył nas.

GUILDENSTERN A nasze wykręty?

ROSENKRANTZ O tak, nasze wykręty były znakomite. „Czy nie posłano po was?” – pyta. – „W istocie, posyłano po nas.” Nie wiedziałem, gdzie się podziać.

GUILDENSTERN Zadał nam sześć retorycznych pytań.

ROSENKRANTZ Tak, ładna gra w pytania i odpowiedzi. W ciągu dziesięciu minut wystrzelił dwadzieścia siedem pytań, a odpowiedział na trzy. Czekałem na ciebie, żebyś przyparł go do muru. Myślałem: „Kiedyż on zacznie go przypierać do muru?”

GUILDENSTERN ...i dwie powtórki" (s. 50).

Jak widać w przytaczanym wyżej dialogu dla Guildensterna i Rosenkrantza ważniejsza jest punktacja poszczególnych typów wypowiedzi niż ich zawartość informacyjna. Obrona Guildensterna polega na wyliczaniu potknięć Hamleta; dopiero później mówi: „Ale ustaliliśmy objawy, nie?” (s. 50; „We got his *symptoms*, didn't we?” – s. 41), co jest skądinąd stwierdzeniem nader optymistycznym.

Procesowi komunikacji narzuca się inne reguły, język służy nie tylko porozumiewaniu się, przekazywaniu informacji, wyrażaniu uczuć. Podlega zasadom obcym procesowi komunikacji – zasadom zabawy. Podobnie dzieje się i z językiem, którym mówią Rosenkrantz i Guildenstern jako postaci z Szekspirowskich fragmentów: tu na ich wypowiedzi narzucono reguły innego tekstu. Postać przestaje kontrolować swoją mowę, jej wypowiedzi ułożone zostały już dawno, przez kogoś innego, zgodnie z określonymi zasadami.

Rosenkrantz i Guildenstern gubią się w świecie słów, w świecie językowej rzeczywistości. Pogubienie to wyraża się nie tylko w nadużyciach popełnianych wobec języka jako narzędzia komunikacji. Jest także dosłownym pogubieniem – obu protagonistom zaczyna niekiedy brakować słów, myślą się w idiomatycznych zwrotach; wyrazy zmieniają się w sekwencję pustych dźwięków czy liter.

“ROS: I want to go home.

GUIL: Don't let them confuse you.

ROS: I'm out of my step here –
GUIL: We'll soon be home and high – dry and home – I'll –
ROS: It's all over my *depth* –
GUIL: I'll hie you home and –
ROS: – out of my head
GUIL: – dry and high and
ROS: (*Cracking high*) – over my step over my head body! – I tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop –
GUIL: (*The nursemaid*) There!... and we'll soon be home and dry... and *high* and dry... (*Rapidly*) Has it ever happened to you that all of a sudden you haven't the faintest idea how to spell the word – »wife« – or »home« – because when you write it down you just can't remember ever having seen those letters in that order before...?» (s. 29).

„ROSENKRANTZ Ja chcę do domu.

GUILDENSTERN Nie daj się zwariować.

ROSENKRANTZ Nie dla mnie to wszystko.

GUILDENSTERN Wkrótce będziemy w domu. Komu do domu, temu czas.

ROSENKRANTZ Nie na moją to głowę.

GUILDENSTERN Będziesz głową domu.

ROSENKRANTZ Im bardziej się nad tym głowie...

GUILDENSTERN Masz czas. Głowa do góry!

ROSENKRANTZ (*zatakując się, piskliwie*) Ach, głowa mi pęka! Powiadam ci, już nie mam do niczego głowy. Dom, srom i prom...

GUILDENSTERN (*w roli pielęgniarki*) No, cicho... Zaraz będziemy w domu »w domu i po kryjomu«. (*raptownie*) Czy zdarzyło ci się kiedyś, żebyś nagle i bez żadnego powodu nie umiał ortograficznie napisać »żona« albo »zupa«, bo kiedy już napisałeś te słowa, to ci się zdaje, żeś nigdy nie widział liter ułożonych w tej kolejności?» (s. 43).

Widać tu wyraźną analogię między rozmową Rosenkrantza i Guildensterna cytowaną wyżej (i innymi jej podobnymi) a fragmentami dialogów z *Hamleta*, których są oni uczestnikami. W obu przypadkach słowa dominują nad osobą. Język nie jest tu używany świadomie i kompetentnie jako narzędzie komunikacji. W przypadku dialogów Szekspirowskich obaj uczestniczą w rozmowach, których znaczenia do końca nie rozumieją, wypowiadają kwestie już gotowe⁴. Słowa biorą górę nad mówiącymi także w niektórych partiach Stoppardowskich dialogów – w przytoczonym wyżej fragmencie wszystkie niby-gry językowe nie są zamierzone przez mówiących. Świadczą jedynie o braku panowania nad słowem, nad językiem.

Powracają też echem poszczególne sceny, sytuacje, dialogi. Świat otaczający Rosenkrantza i Guildensterna ma tendencje do cykliczności. A więc kilkakrotnie powtarza się

⁴ Można by przypuszczać, że to, iż mówią oni cudzymi słowami byłoby do zauważenia jedynie przez zakładanego odbiorcę całej sztuki, świadomego jej intertekstualnych odniesień. Ale przecież to właśnie uczestniczenie w podobnych dialogach prowadzi do poczucia bezsensu, do hysterii, do pogubienia się obu protagonistów – taka jest bowiem ich reakcja na udział w Szekspirowskich wstawkach, wyrażająca się w rozmowach dopisanych przez Stopparda.

rozmowa o przybyciu posłańca, dialog na temat ostatniej zapamiętanej rzeczy, próba rekonstrukcji tożsamości Rosenkrantza i Guildensterna, scenka-próba przed spotkaniem z Królem Anglii, a także debata podająca w wątpliwość samo istnienie Anglii. Rosenkrantz i Guildenstern zamieniają się niekiedy rolami – w kolejnym powtórzeniu jeden z nich przejmuje poprzednie kwestie drugiego.

Żadna z rozmów, żadna z dyskusji na temat otaczającej Rosenkrantza i Guildensterna niby-rzeczywistości do niczego nie prowadzi, żaden z dialogów nie wyjaśnia niczego o otaczającym świecie. Samo istnienie w tej rzeczywistości oznacza niewolę absurdu i niedorzeczności. Opór świata wobec prób zrozumienia ujawnia się właśnie w niemal obsesyjnie powtarzających się dialogach. Rozmowy postaci – podobnie jak przytaczane dialogi Szekspirowskie – niczego nie wyjaśniają, są samozwrotne, autoreferencjalne, generujące własne mniej czy bardziej dokładne odbicia.

Język zwraca się przeciwko swoim użytkownikom także i tam, gdzie Rosenkrantz i Guildenstern nieoczekiwanie (bo poza Szekspirowską rzeczywistością) zaczynają mówić do rymu. Nie dość, że wypowiedzane przez nich obu dystychy nie są – jako rymowane wypowiedzi – niczym umotywowane. Nie dość, że nie wiadomo, czy Rosenkrantz i Guildenstern celowo rymują swe dialogi⁵. Dwuwiersze te nie odznaczają się szczególnym sensem, a zamykające je linijki Guildensterna (parafraza wersetu z Modlitwy Pańskiej) zdeterminowane są właśnie przez konieczność rymu, a nie jakąkolwiek wartość informacyjną⁶, niekiedy graniczą z niedorzecznością:

„GUIL: Consistency is all I ask!

ROS: (*Quietly*) Immortality is all I seek...

GUIL: (*Dying fall*) Give us this day our daily week...” (s. 34).

„GUILDENSTERN Ja tylko chcę, żebyś był konsekwentny!

ROSNEKRANTZ (*cicho*) A ja łaknę nieśmiertelności.

GUILDENSTERN (*prawie szeptem*) Najlepszy rym do „nieśmiertelności” to młodości” (s. 46).

Jak widać, coś dzieje się z procesem komunikacji. Postaci nie porozumiewają się ze sobą, dialog nie posuwa akcji naprzód, próby zwerbalizowania własnego doświadczenia kończą się klęską.

Najbardziej jednak oczywistym przejawem oderwania języka, mowy i słów od rzeczywistości jest pomyłona tożsamość Guildensterna i Rosenkrantza. Po raz pierwszy pomyłka ta zdarza się w wypowiedzi samego Rosenkrantza, który przedstawia się Aktorom nazwiskiem swojego przyjaciela – jest ona jednak natychmiast skorygowana. Sami zaś protagoniści wyraźnie nie są świadomi jej implikacji. Incydent ten funkcjonuje jedynie jako zapowiedź tego, co zdarzy się jako efekt wtargnięcia rzeczywistości

⁵ Jedynie w przekładzie Guildenstern istotnie szuka rymu do słowa kończącego wypowiedź przyjaciela. W oryginale jest to zawsze ten sam wers Modlitwy Pańskiej, ze zmienionym ostatnim słowem, tak aby zachować rym – wydaje się jednak, że mówiący czyni to bezwiednie. Przytaczana niżej wypowiedź Guildensterna brzmi dosłownie: „Tygodnia naszego powszedniego daj nam dzisiaj”.

⁶ Można tu odwołać się do dystychów kończących często dłuższe wypowiedzi w sztukach Szekspira – tam zabrały one niejako sens całej wypowiedzi czy dialogu, stanowiły pointę. Trudno byłoby przypisać taką funkcję dystychom w sztuce Stopparda – słuszniej byłoby chyba powiedzieć, że zbierają one bezsens poprzedzających je wypowiedzi.

Szekspirowskiej w świat Stopparda – zapowiedź oderwania imienia od osoby. Klaudiusz, Gertruda i Hamlet myślą obu protagonistów. Słowa wypowiedane przez członków królewskiej rodziny pochodzą od Szekspira, ale didaskalia Stopparda i wyznaczone przez nie zachowanie postaci scenicznych zmieniają sens tych słów, informują o pomyłce.

“CLAUDIUS: Welcome dear Rosenkrantz... (*He raises a hand at GUIL while ROS bows – GUIL bows late and hurriedly*)... and Guildenstern.

(*He raises a hand at ROS while GUIL bows to him – ROS is still streightening up from his previous bow and half way up he bows down again. With his head down, he twists to look at GUIL, who is on the way up.*)” (s. 27).

“KLAUDIUSZ Witaj, Rosenkrantz... Witaj, Guildenstern.

Dłonią podniesioną pozdrawia Rosenkrantza. Podczas gdy Guildenstern kłania się nisko. Rosenkrantz nie zdążył się jeszcze wyprostować. Potem Guildenstern kłania się znowu, nisko schylając głowę, zerka w stronę Guildensterna, który właśnie się wyprostowuje” (s. 41).

Echem tej sceny jest zachowanie Gertrudy, która dyplomatycznie unika zwracania się do obu protagonistów po nazwisku:

“GERTRUDE: Good (*Fractional suspense*) gentlemen... (...)” (s. 27).

„GERTRUDA Czcigodni (*pauza*) panowie” (s. 41).

Pamiętać należy, że ani Szekspir, ani tym bardziej Stoppard nie określają Rosenkrantza i Guildensterna jako braci bliźniaków, których podobieństwo mogłoby motywować dziwne zachowanie Klaudiusza, Hamleta czy Gertrudy. A jednak to właśnie przede wszystkim zachowanie postaci wprowadza motyw pomyłonej tożsamości – zachowanie modyfikujące oryginalny tekst Szekspirowskiej sztuki. Identyfikacja obu protagonistów zadaje więc kłam ich rzeczywistemu wyglądowi, imię oderwane jest od postaci, która je nosi, może zostać przypisane dowolnie któremukolwiek z obu protagonistów.

To przemieszanie tożsamości Rosenkrantza i Guildensterna, ujawniające się poprzez zachowania innych postaci, podtrzymane jest przez układy tekstowe. Można powiedzieć, że niekiedy obaj bohaterowie zamieniają się rolami – czynności, zachowania, słowa początkowo przypisane przez Stopparda Rosenkrantzowi w innym miejscu stają się udziałem Guildensterna i odwrotnie. Na początku sztuki Guildenstern przegrywa pieniądze do Rosenkrantza, w trzecim akcie to Rosenkrantz jest przegrany. Na początku aktu trzeciego Rosenkrantz deklaruje swoją niewiarę w istnienie Anglii, ale później to Guildenstern oznajmia: „A zresztą, nigdy w nią nie wierzyłem” (s. 76; „I never believed in it anyway” – s. 89). Raz Guildenstern w odgrywanych scenkach-próbach udaje trzecią osobę, kiedy indziej jest to Rosenkrantz. Nade wszystko zaś poplątanie tożsamości obu przyjaciół sugeruje się przez to, że w owych scenkach jeden z nich przyjmuje rolę obu i mówi za obu. Rosenkrantz (lub Guildenstern – zależnie od sytuacji) może więc istnieć jako i/albo Rosenkrantz, i/albo Guildenstern – bez różnicy.

Zabiegi te jedynie potwierdzają – na poziomie organizacji superkodowej – to, co implikują zachowania przypisane postaciom ze scen-cytatów z Szekspira. Usamodzielnienie się słowa-imienia i jego oderwanie od materialnego odpowiednika – konkretnej osoby – wpływa na przemiany w rzeczywistości, w której żyją Rosenkrantz i Guildenstern, postaci

Stopparda. Pomyłkę Klaudiusza można by jeszcze tłumaczyć ograniczeniem królewskiej pamięci (czy chociażby wadą wzroku), niepewność Gertrudy – tym, że mogła dotąd nie znać żadnego z nich (i oczywiście ich niedorzeczną reakcją na pozdrowienia Klaudiusza). Ale już Hamlet, wydawałoby się, powinien rozpoznać swoich przyjaciół i odróżnić jednego od drugiego. Wreszcie to, co zdarza się w cytowanych przez Stopparda scenach z *Hamleta*, powtarza się w sposobie postrzegania rzeczywistości przez Rosenkrantza i Guildensterna: oni sami tracą świadomość własnej tożsamości, zapominają, który z nich jakie nosi nazwisko.

I podobnie jak obaj bez większego powodzenia usiłują dojść do faktów poza językową rzeczywistością scen-cytatów, jak próbują oddać sens swych wypowiedzi właściwym idiomem, tak też i podejmują próby dopasowania imienia do osoby. Bez rezultatu – imiona zlewają się w jedno, czy raczej w jedno zlewają się postaci, które te imiona noszą⁷:

„GUIL: Rosenkrantz...

ROS: (*Absently, still listening...*) What?

(*Pause, short*)

GUIL: (*Gently, wry*) Guildenstern...

ROS: (*Irritated by the repetition*) What?" (s. 38).

„GUILDENSTERN Rosenkrantz...

ROSENKRANTZ (*roztargniony, wciąż nasłuchując*) Co?

Pauza.

GUILDENSTERN (*ścichapęk*) Guildenstern...

ROSENKRANTZ (*ze złością*) Co?" (s. 48).

Rosenkrantz jako pierwszy poddaje się owej zasadzie pomyłonej tożsamości, ale w końcu żaden z obu protagonistów nie jest pewien, kim jest. Pomyłki, konsekwentnie popełniane przez Szekspirowskie postaci, jakby utwierdzają w świecie ramy oderwanie imienia od osoby.

To właśnie przeinaczony w swoją własną karykaturę językowy świat Szekspirowskich scen-cytatów wyraźnie decyduje o modelu rzeczywistości w sztuce Stopparda. Więcej – prawa tego modelu nie są ustalone od początku. Wtargnięcie w świat ramy pseudo-Szekspirowskiej rzeczywistości, stopniowe nagromadzenie niedorzeczności wprowadzanych przez cytowane sceny, coraz bardziej jawne ograniczenie tych scen do słów oderwanych od jakichkolwiek faktów, bezsens sekwencji scen nieukładających się w jakikolwiek logiczny ciąg zdarzeń – wszystko to powoli niszczy rzeczywistość, wprowadza w nią chaos i nieład. A spośród wszystkich postaci sztuki to jedynie Rosenkrantz i Guildenstern świadomi są tego procesu. Procesu wpływającego także i na ich status egzystencjalny: rozpad rzeczywistości – tej będącej światem faktów i tej będącej światem słów – wiąże się przecież ściśle z dezintegracją osoby.

⁷ Można by interpretować wypowiedź Aktora o dwóch stronach tej samej monety albo o tej samej stronie dwóch różnych monet (pierwsze spotkanie protagonistów z Aktorami) jako antycypację późniejszej utraty poczucia tożsamości, a raczej poczucia różnicy, przez Rosenkrantza i Guildensterna. „Czy ty w ogóle nie rozróżniasz?” (s. 48; „Don't you discriminate at all?” – s. 38), powie Guildenstern na zakończenie cytowanego niżej dialogu.

Wydaje się, że model rzeczywistości proponowany przez Stoppardowskie manipulacje zarówno językiem, jak i cytatami z Szekspira to coś więcej niż tylko świat pozbawiony sensu, świat chaosu i absurdu. To także komentarz nie wprost na temat współczesnego teatru i współczesnego widza w obliczu klasyki literatury dramatycznej (bo przecież taką jest twórczość Szekspira). Nieprzypadkiem tytułowe postaci są nie tylko uczestnikami, lecz także obserwatorami Szekspirowskich wstawek. A więc to, co wyrażane za pomocą układów słów, odsyła do tego, co – już w świecie odbiorców – przedstawiane na deskach scenicznych.

Daleki od prostej zabawy z literaturą Stoppard komentuje, jak się zdaje, sytuację teatralnego widza uwikłanego w świat sobie obcy, zagmatwany aż do niezrozumiałości. Widza, który nie potrafi zrekonstruować uniwersum ukrytego poza słowami i konwencją, który nie panuje nad językiem sztuki i gubi sensy zdań, słów, zwrotów. Tytuł sztuki mówi o śmierci postaci, natomiast absurd, w jakim pogrążają się coraz bardziej Rosenkrantz i Guildenstern, sugeruje, że ta śmierć to między innymi dezintegracja świata i języka. Jednak tytułowy zwrot to także sygnał „śmierci” samej tragedii Szekspira – „śmierci” będącej efektem jej obcości, uschematycznienia i usytuowania poza granicami zrozumiałości.

Sztuka Stopparda jawi się więc jako karykatura współczesnego odbioru Szekspirowskiej tragedii. Martwej sztuki rządzącej się martwą konwencją, gdzie postaci od początku (jak to sugeruje działalność Aktorów) są sztuczne i nierealne, tak jak i świat kryjący się (a właściwie już nieobecny) poza słowami, świat skostniały, z którym nie można się identyfikować i w którym nie można w pełni uczestniczyć.

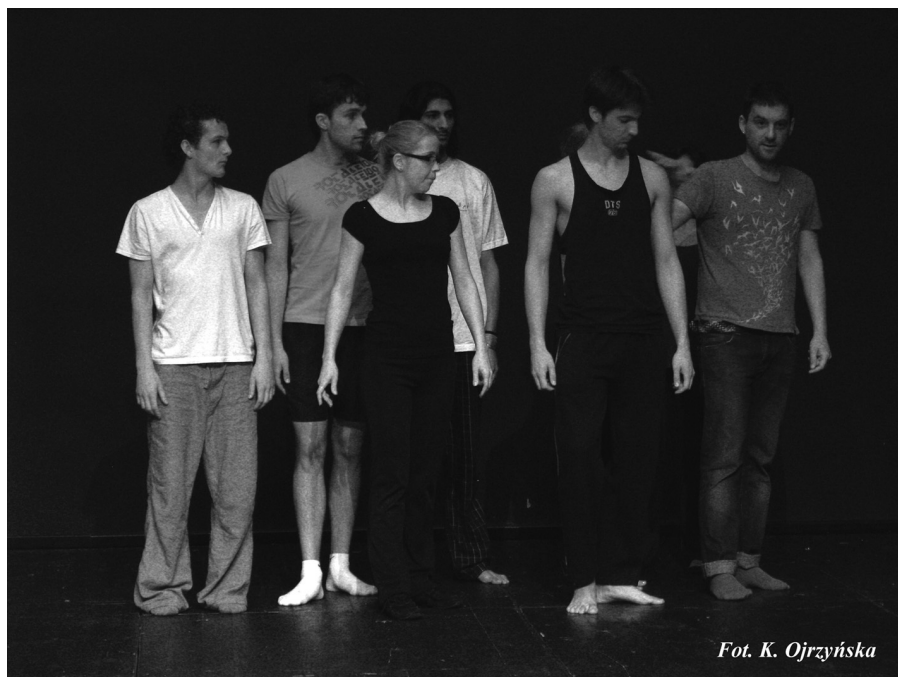
I jeżeli *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* przedstawia jakąś tragedię, to nie jest to tragedia związana z losami Hamleta, księcia Danii. To tragedia obu protagonistów, pokazana przez pryzmat ich reakcji i doznań, tragedia zaistnienia w martwym świecie niezrozumiałego dla nikogo dramatu. Jakby życie sztuki i jej postaci zależne było od odbiorców, od ich otwartości, umiejętności spojrzenia poza dawne konwencje i język, zdolności zrekonstruowania przedstawianego świata, zrozumienia motywów działania postaci i identyfikacji z ich losem, uzupełnienia podanych informacji własną wyobraźnią, indywidualnym przeżyciem. To w stronę widowni zwraca się w którymś momencie Rosenkrantz, krzyząc „Pali się!” (s. 52; „Fire!” – s. 44). Bez odzewu.

Summary

Rosencrantz and Guildenstern in a linguistic unrealit

The article analyses the function of Shakespeare's dialogues from *Hamlet* quoted in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. The dialogues, however, contrary to expectations, do not enhance the poetic aspect of Stoppard's play. On the contrary. The clash of the Shakespearean text and reality and those of Stoppard results in a hiatus between the word and the world: the latter becomes severed from

the former. The poetry of Shakespeare's play thus undergoes a process of disintegration. It seems that such a process functions - among others - as a commentary on the modern reception of Shakespeare's dramas: words stop to mean and communicate anything, do not create any comprehensive universe, and the "poetry of stage" turns into its opposite, a mere chaos and gibberish.



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Początki pracy z chórem*, fot. Katarzyna Ojrzyńska
(maj 2011, Sopot, BACK 2)