

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Wawrzyniec Miścicki

badacz niezależny

e-mail: wawrzyniec.miscicki@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5044-7615

Przepisana tożsamość. Determinizm tekstu w dramacie *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją**

Mówisz, że wygląda to tak: ludzie mają możliwość wygadania się, a na koniec zjawia się posiadacz głosu podsumowującego [...] głos prowadzący rozstrzyga o wszystkim.

– Leopold Buczkowski¹

Jeden z nieprzychylnych krytyków określił sztukę *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda mianem „pasożyta teatralnego, żywiącego się tkanką innych dramatów, nie tylko *Hamleta*, ale również tych autorstwa Samuela Becketta, czy też Luigiiego Pirandello”². Można z tym skądinąd niezbyt przemyślanym komentarzem polemizować, wskazując, że chodzi tu raczej o dialog międzytekstowy, względnie o dialog metatekstowy. Można też odeprzeć tę krytykę, zwracając uwagę na ogólne właściwości współczesnej literatury, czy raczej powszechność rozpoznania związków intertekstualnych w tekstach, kreującą intelektualny popyt na podobne projekty, idąc za słowami Pierwszego Aktora z dramatu Stopparda: „Szkoda, że nie spotkaliśmy

* Tekst powstał przy współfinansowaniu z grantu fundacji The Robert Anderson Research Charitable Trust, realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ L. Buczkowski, Z. Trziszka, *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989, s. 161.

² R. Brustein, *Something Disturbingly Vogueish and Available*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London 1990, s. 93. Tłumaczenie własne. Przedruk tekstu Brustaina z magazynu „The Third Theater” (1969). Co ciekawe, autor trafnie dostrzegł doświadczenie pustki wyłaniające się ze spektaklu, ale mylnie przypisał je brakowi umiejętności autora, niemal bezkrytycznie porównując treść dramatu do *Czekając na Godota*.

się w lepszych czasach... byliśmy wtedy purystami”³. W tym eseju jednak chciałbym, nieco przewrotnie, wyprowadzić analizę od przyznania racji owej krytycznej opinii, choć zapewne nie z powodów, które jej autor miał na myśli. Chcę tu rzeczywiście odczytać dramaty Stopparda jako „pasożytniczy” i uważam, że takie rozpoznanie może prowadzić do zaskakujących wniosków.

Najpierw jednak czytelnikowi należy się kilka słów ogólnego wyjaśnienia dotyczącego tekstu sztuki. Faktycznie najpopularniejsze interpretacje funkcjonujące w dyskursie odnoszą się do dzieł wprost lub pośrednio ewokowanych przez Stopparda, ale rozpiętość zagadnień jest tu niezwykle szeroka. *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* ma określoną i wyrobioną pozycję wobec teatru absurdu, wobec zagadnień związanych z kryzysem wartości absolutnych, rewolucją postmodernistyczną, poststrukturalizmem, a rozmaite interpretacje koncentrują się na roli gry czy też ironii w tekście⁴. Na marginesie warto tu zaznaczyć olbrzymi potencjał krytyczny jaki posiada sztuka Stopparda, w moim przekonaniu, w dużej mierze nadal nie wyzyskany. Pomijam tu przy tym całkowicie studia teatrologiczne czy oczywiste eksploracje intertekstualne, tekst funkcjonuje przecież jako kolaż – wytwarzający swoje znaczenie w kontakcie z *Hamletem*, jak i reinterpreterujący tym samym sztukę Szekspira – ale dynamika tej relacji rzadko bywa przedmiotem analiz⁵. Podobnie jest z obecną w utworze metaforą *thetrum mundi*, a przecież są to w zasadzie pierwsze narzucające się powiązania badawcze w kontakcie z tekstem.

³ T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London 1967, s. 21, [tłum. – W.M.]. Wszystkie cytaty z tekstu w języku polskim, jeśli nie zostały oznaczone jako tłumaczenia własne, pochodzą z jedyne go polskiego przekładu dramatu, autorstwa Gustawa Gottesmana, por. powyższy fragment: „Gdybyśmy się spotkali się w innych czasach... Wtedy byliśmy purystami” [T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, przeł. G. Gottesman, „Dialog” 1969, nr 2, s. 38]. Należy odnotować pewną nieścisłość w zapisie imienia Rosencrantza. W tytule i w szczególności w sztuce tłumaczonego utworu pozostaje ono pisane „Rosencrantz”, ale w tekście pobocznych zapisywane jest „Rosenkrantz”. Tym niemniej, w tytule konsekwentnie powtarzana jest pisownia z „c” i taką zostawiam tutaj.

⁴ Por. J. Benett, *Philosophy and Mr. Stoppard*, „Philosophy” 1975, Vol. 50, No. 191, s. 5–18; R. Egan, *A Thin Beam of Light: The Purpose of Playing in “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead”*, „Theatre Journal” 1979, nr 31/1, s. 59–69; P. Delaney, *Tom Stoppard: the moral vision of the major plays*, London 1990; P. Delaney, E.S. Guralnick, *Structure and Anarchy in Tom Stoppard*, „PMLA” 1991, Vol. 106, No. 5, s. 1170–1172. Por. też ciekawe studium o podmiotowości bohaterów, M. Błaszowska, *Czy Rosenkrantz i Guildenstern naprawdę (nie) żyją? Koszmar rozmytej podmiotowości w sztuce Toma Stopparda „Rosencrantz i Guildenstern nie żyją” oraz jej filmowej adaptacji, „MASKA”* 2016, nr 30, s. 123–132, choć autorka dochodzi do odmiennych od prezentowanych w moim esejie wniosków: „Stoppard uczyni z Rosenkrantza i Guildensterna pełnoprawnych i pełnowymiarowych bohaterów przemawiających własnym, wolnym głosem” [tamże, s. 123].

⁵ W kontekście dramatu terminem brikolaż posłużył się Michael Vanden Heuvel, ale jedynie sygnalizował istnienie takiej struktury (pod którą należy chyba rozumieć kolaż literacki), por. M. Vanden Huevel, „Is postmodernism?” *Stoppard among/against postmoderns*, w: *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, red. K.E. Kelly, Cambridge 2001, s. 221.

Pomimo wielu możliwych ścieżek, w tym eseju zdecydowałem się wybrać tylko jedną, która, o ile mi wiadomo, nie była dotąd poruszana w dyskursie. Nie rozwinięto dotąd tropu, będącego być może główną osią całego dramatu – zasady funkcjonowania bohaterów w ramach świata sztuki. Analizy wewnętrznej tekstu, sposobu w jaki Stoppard powołuje do życia Rosencrantza i Guildensterna, re-konstruując ich na bazie *Hamleta*, tworząc pełnoprawne, działające postacie ludzkie, a zarazem uwięzione w tekście, który jest jedynym wyznacznikiem ich tożsamości, jedynym kontekstem, do którego odnosić mogą swoje istnienie. Czytelnik może oponować, podobne analizy już się pojawiały⁶, ale dyskurs dotąd zestawiał *Rosencrantza i Guildensterna* z *Hamletem* poprzez konotacje z jego *treścią*. Według mnie dramatu Stopparda nie można analizować bez umieszczenia go w kontekście utworu, który ewokuje, ale nie poprzez treści, idee prezentowane u Szekspira, lecz poprzez sam *tekst*. Sztuka „pasożytuje” na tekście *Hamleta*, wszelkie idee, cała treść jest wtórna wobec tej ontologicznej zależności. Tę faktyczność, niemal mechaniczną, zdeterminowanie treści sztuki współczesnej tekstem Szekspira, biorę za punkt wyjścia i z niej wyprowadzam dalsze wnioski. Wydaje mi się to pokrewne z tym, w jaki sposób sam Tom Stoppard rozumiał proces kształtowania treści dramatu:

Thus the general mistake which makes most literary criticism stilted and tautological – the mistake which holds literature to be the end product of the ideas it contains, when in truth the ideas are the end product of the literature – is aggravated in the case of drama criticism which ignores all kinds of purely technical considerations⁷.

Analiza będzie zatem kształtować się właśnie poprzez konfrontację tekstu z zaproponowanym modelem. Determinizm *Hamletem* będzie postrzegany jako rzeczywistość, w którą dramat Stopparda musi się „wpasować”. Celem tego zabiegu, oprócz interpretacji samego dzieła, jest swoista eksplikacja, poprzez przygotowaną w ten sposób analogię, czołowego (w mojej opinii) problemu teorii intertekstualności.

Charakteryzując studia nad filozofią interpretacji, Umberto Eco stwierdził, że całą jej historię można sprowadzić do sporu dwóch przeciwnych

⁶ Por. W.E. Gruber, „Wheels within wheels, etcetera”: *Artistic Design in Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, „Comparative Drama” (1981–82), Vol. 15, No. 4, s. 291–310; J.L. Levenson, *Stoppard's Shakespeare: textual re-visions*, w: *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, red. K.E. Kelly, s. 156–162.

⁷ T. Stoppard, *Doers and Thinkers: Playwrights and Professors*, „Times Literary Supplement”, 13.10.1972, s. 1219, przedruk za: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, s. 32.

szkół: według jednej tekst ma jedno, obiektywne i esencjalistyczne znaczenie, które należy odkryć w procesie interpretacji, druga zaś twierdzi, że tekst można odczytać na nieskończoną liczbę sposobów⁸. Kontynuację tego konfliktu odnajdujemy w teorii intertekstualności, od początku pojawienia się samej koncepcji. Była ona zresztą przecież pierwotnie pomyślana jako podbudowa szerokiej teorii interpretacji, stąd też reakcja na „swobodę” odczytań wytworzyła wkrótce postulat o konkretyzowaniu i kategoryzowaniu relacji intertekstualnych (spór trwa i współcześnie)⁹. Warto przywołać tu chyba najpopularniejszą prezentację szerokiej perspektywy intertekstualności (jako ontologii tekstu), pochodzącą z S/Z. Roland Barthes ujmuje tekst jako fragment tkanki głosów, kodów, odsyłających do tego co już było napisane – Księgi. Tekst można porównać do rozgwieżdżonego nieba, gładkiego i pozabawionego punktów odniesienia. Tak jak augur wydziela z nieba płaszczyzny nadając im znaczenia, tak komentator wykreśla w tekście strefy lektury¹⁰. Jak zauważył Eco¹¹, Barthes zbliża tu intertekstualność do nieskończonej semiozy, poprzedzającej i umożliwiającej wszelki tekst. Te bardzo poetyckie metafory budują zaskakująco spójną koncepcję tekstu jako zbioru nieskończonej ilości relacji intertekstualnych, z których powstaje dopiero wtórne znaczenie.

Pogląd ten szybko został skrytykowany jako niepraktyczny w badaniach literackich, i to przez bardzo odległych badawczo akademików, by wymienić choćby Jonathana Cullera czy Henryka Markiewicza¹². Samą zasadę szerokiej

⁸ Por. U. Eco, *Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmatism"*, w: *Peirce and Contemporary Thought*, red. K.L. Kenter, New York 1995, s. 205. Muszę zaznaczyć, że koncepcja jednego, esencjalistycznego znaczenia tekstu dopuszcza jego wieloznaczność, w tym sensie, że może on posiadać różne znaczenie, które są częścią jego esencji, a nie dowolne znaczenia. Kryteria selekcjonujące znaczenia stanowią właśnie ową esencję tekstu.

⁹ Tak właśnie pomyślała intertekstualność Julia Kristeva, por. J. Kristeva, *Problemy strukturalizmu tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 233–250; też, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418. Literatura przedmiotowa jest niezwykle bogata, stąd przedstawiam pojedyncze przykłady. We współczesnym dyskursie szerokie definiowanie zjawiska, por. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 95–116. Zaś krytykę tego projektu przedstawił choćby Antoine Compagnon, por. A. Compagnon, *Literature, Theory, and Common Sense*, transl. C. Cosman, Princeton–Oksford 2004, s. 78–82.

¹⁰ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 44–57 (szczególnie VII i XII).

¹¹ U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington 1984, s. 187, por. też: R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, s. 115.

¹² Por. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 215–238; J. Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, London–New York 2001, s. 110–131.

intertekstualności, fakt, że tekst należy odczytywać jako sytuujący się wobec innych tekstów, Michał Głowiński wprost określił jako trywialną¹³. Dla Cullera to podstawa wszelkiej interpretacji, od której nie da się uciec, ale którą trudno skonkretyzować. Badania muszą obejmować kategorie jasne i, o ile to możliwe, obiektywne, intertekstualność jest tu tylko pewnym zbiorem relacji między tekstami¹⁴.

Oba te stanowiska chciałbym odnieść tu do problematyki determinizmu relacji intertekstualnej, który jest w tych modelach pozostawiony na uboczu. Najpierw jednak wyjaśnię, co rozumiem przez to sformułowanie. Jest to naturalna konsekwencja postulatu intertekstualności, czyli: tekst jest rozumiany tylko i wyłącznie poprzez i w odniesieniu do innych tekstów. Zatem tekst (jego znaczenie) jest zawsze zdeterminowany innymi tekstami – stwierdzenie trywialne, ale jak zobaczymy, często pozostawiane bez komentarza w teorii literatury¹⁵. „Szeroki” model intertekstualności kładzie nacisk na swobodę i wolność w mnogości interpretacji, z kolei przedstawiciele szkoły „wąskiej” intertekstualności określają „szeroką” relację jako trywialną, pozbawioną wagi badawczej, bądź też w ogóle postrzegają ją jako postulat określonej filozofii¹⁶, co tłumaczy, dlaczego nie odnoszą się do tego problemu. Jednak nawet gdy deterministyczna natura intertekstualności jest dostrzegana, fakt ten może nie pociągać za sobą żadnych konsekwencji. Tak właśnie, trafnie skądinąd, modeluje tę relację Vincent B. Leitch wskazując, że teoria intertekstualności podważyła kontekst, dekonstruując go. Intertekstualność wykazuje arbitralność i uwikłanie wszelkiej kontekstualizacji w określone struktury władzy, w ten sposób oferując „wyzwalający determinizm”¹⁷. Jedyną właściwością determinizmu jest tu możliwość wyprowadzania pozornie obiektywnych interpretacji z wcześniejszych struktur i zarazem negacja tejsze obiektywności. O ile jednak przedstawianie poglądów konkurencyjnych doktryn jako produktów determini-

¹³ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 75.

¹⁴ Por. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, s. 219–227; J. Culler, *The Pursuit of Signs*, s. 130–131.

¹⁵ Trudno mi wyjaśnić, dlaczego. Prawdopodobnie kwestia ta nie ma aż tak wielkiego wpływu na poszczególne teorie, gdy już zostaje ustalona – „wyrok zapadł” i nie można go zmienić. Często twierdzenia zbyt ogólne stają się bezużyteczne praktycznie, ze względu na swoją skalę – optujący za trywialnością często mają rację (np. szachy są deterministyczne i znana jest dolna granica liczby możliwych partii: tzw. liczba Shannona: 10^{120} , większa niż liczba atomów we wszechświecie i wykluczająca jakikolwiek praktyczny wymiar determinizmu w szachach). Z drugiej strony kwantyfikator uniwersalny definicji intertekstualności zdaje się nie być w pełni dostrzegany. Są to jednak tylko moje spekulacje.

¹⁶ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, s. 220.

¹⁷ V.B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983, s. 162.

stycznej relacji wydaje się kuszące, o tyle wizja determinizmu twórczości literackiej budzi raczej przeciwne uczucia. Wydaje mi się, że postulat Leitcha pomija lub przemilcza konsekwencje samego determinizmu, który jest, w moim przekonaniu, problemem fundamentalnym dla zagadnienia intertekstualności i będę starał się do tego przekonać czytelnika, budując metaforę w oparciu o dramat Stopparda. Chciałbym, żeby czytelnik prześledził determinizm relacji intertekstualnej w sztuce, zarówno w kategoriach analizy poetyki, jak i poprzez metaforę: deterministycznego świata przedstawionego utworu. Sens tego przedsięwzięcia zostanie przedłożony w podsumowaniu.

Przedstawionej tu propozycji nie należy poczytywać za krytykę którekolwiek stanowiska, a raczej wyjaśnienia paradoksu determinizmu, bowiem to właśnie on odpowiada za niedostrzeżenie tego zagadnienia. System może być deterministyczny, nawet jeśli od wewnątrz sprawia indeterministyczne wrażenie, a relacje czysto predeterminowane mogą generować wrażenie „wolnej woli”¹⁸. Stosunek do systemu jest kwestią percepcji. By zilustrować ten problem Pierre-Simon de Laplace zaproponował figurę demona: istoty, która posiada wiedzę o położeniu i siłach działających na wszystkie cząstki we wszechświecie i dzięki temu mogącą obliczyć ich przyszłe i przeszłe stosunki¹⁹. Jeśli system jest deterministyczny, demon posiada jego wszystkie dane, może z nich wyprowadzić wszystkie możliwe wnioski. Jeśli da się pomyśleć taką figurę demona – system będzie deterministyczny, nawet jeśli demon będzie tylko niedoścignioną abstrakcją. Sądzę, że świat dramatu *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* zbliża nas do perspektywy demona Laplace’a o wiele bardziej niż do spojrzenia laika.

Powodem przytoczenia metafory demona Laplace’a nie jest tylko rozstrzygnięcie determinizmu/indeterminizmu systemu intertekstualności. Po-

¹⁸ Możliwością połączenia wolnej woli z determinizmem zajmuje się kompatybilizm, szczególnie omówienie tego prądu znajdzie czytelnik choćby w Encyklopedii Stanforda, por. M. McKenna, D.J. Coates, *Compatibilism*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), red. E.N. Zalta, U. Nodelman, 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/compatibilism/> [dostęp 08.01.2024]; por. też: D. Dennett, *Freedom Evolves*, London 2003. Oczywiście, jak w przypadku większości wielkich pytań filozofii, kwestia jest daleka od rozwiązania. Daniel Dennett proponuje, że jednostka nie jest w stanie właściwie określić warunków alternatywnego zachowania, tj. wydaje jej się, że w tej samej sytuacji postępuje różnie, ponieważ nie jest w stanie opisać pełnej złożoności tych sytuacji, której potrzeba, by stwierdzić, że nie są tożsame. Dysponujemy jedynie aproksymacją warunków (nawet ułamkiem danych), stąd działania „wydają” się wolne. Oznacza to, że jednostka w deterministycznym świecie może mieć epistemologiczne pojęcie wolnej woli, iluzoryczne, ale realne w świecie jej własnego poznania.

¹⁹ Por. K.R. Popper, *The Open Universe: An Argument for Indeterminism*, London–New York 1982, s. 29–30.

stulowałbym samo przyjęcie sposobu rozumowania demona, które opiera się na relacji uchwytnej empirycznie (co paradoksalnie czyniły studia literaturoznawcze przez setki lat). Spójrzmy na to w ten sposób: jeśli poststrukturalista mówi, że świat jest tekstem, to zwykle ma na myśli pierwotność (bądź prymarność) rzeczywistości językowej w ludzkim poznaniu, gdy przyjmujemy jednak perspektywę deterministyczną-demona, zrozumiemy to całkiem dosłownie: rzeczywistość tekstualna jest zbudowana z określonego, empirycznego korpusu tekstów, poprzez które zdeterminowane jest jej poznanie. Gdy przymierzmy ten konserwatywny postulat literackich badań do obecnie rozumianej relacji intertekstualnej, otrzymamy deterministyczne piekło, w którym odkrycie powiązania tekstowego nie jest decyzją wolnej woli autora, ale jedynie permutacją systemu. Systemu literatury, jako systemu intertekstualności, który rozumiany jako nieokreślony zestaw potencjalnych reguł albo metaforycznie jako miriady gwiazd-tekstów, nie wydawał się być więzieniem. Nie jest nim, ponieważ nie mamy mocy obliczeniowej demona, im bardziej jednak nasza perspektywa się poszerza, tym jesteśmy coraz mniej wolni – skrajnym przykładem tejże sytuacji będzie właśnie *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*.

Koncept napędzający dramat Stopparda wydaje się bardzo prosty, napisać „sztukę na innej sztuce”, pożyczyć znane postacie literackie i dopisać im nowe kwestie – *contaminatio*, tak popularne choćby w literaturze starożytnej²⁰. Rosencrantz i Guildenstern (będę określał ich skrótowo jako Rosa i Guila, podobnie jak są nazywani w oryginalnym tekście dramatu), epizodyczne postacie z *Hamleta*, ledwie naszkicowane, u Szekspira służące w zasadzie jedynie do napędzania akcji i prowokowania dialogów, świetnie nadają się do tej roli. Wyjaśniając krótko fabułę: sztuka prezentuje *Hamleta* z punktu widzenia tych dwóch bohaterów, zostają oni uwikłani w akcję, w której głównie statystują, czas pomiędzy wypełniają ich rozmaite dysputy, a na końcu umierają. Jest to *de facto* napisanie sztuki w poetyce teatru absurdu na tekście *Hamleta*. To tłumaczy, dlaczego krytycy chętnie zwracają uwagę na podobieństwa między tekstem Stopparda a *Czekając na Godota*, w obu dramatach mamy parę bohaterów-błaznów, „wrzuconych” w sztukę, włóczących się właściwie bez celu. Podobieństwa między Estragonem a Rosencrantzem i Władimirem a Guiden-

²⁰ Por. Tom Stoppard, red. H. Bloom, New Heaven 1986, s. 1–3; K. Meyer, „It Is Written”: Tom Stoppard and the Drama of the Intertext, „Comparative Drama” 1989, Vol. 23, No. 2, s. 106; obydwójce używają terminu *contaminatio*; por. J. Kokot, *Rosencrantz i Guildenstern w językowej nierzeczywistości*, „Tekstualia” 2012, nr 1(28), s. 79–80, autorka opisuje niejednoznaczłą grę, którą Stoppard prowadzi z Szekspirem i fakt, że ich dwie sztuki nie zazębiają się ze sobą, egzystują obok w równoległych płaszczyznach.

sternem są znaczące²¹. Ros, tak jak Estragon, reprezentuje bardziej cielesną stronę osobowości, zaś Guil, podobnie jak Vladimir, duchową²². W szekspirowskim pierwowzorze wydają się identyczni i przydanie im osobowości przez Stopparda bywa odczytywane jako strategia sceniczna, mająca steroować uwagę widowni²³. Te wyjaśnienia skupiają się oczywiście na związkach treści i topiki dzieł, pomijają realizację głównych założeń filozofii teatru absurdu, a są one dla sztuki kluczowe.

Robert Egan był tym, który najpełniej opisał różnice dzielące dramaty Stopparda od sztuki Becketta, a są one znaczące – ontologiczne ramy tych dwóch dzieł są zupełnie inne. Przede wszystkim świat *Rosencrantza i Guildensterna* nie jest światem chaosu, jest światem ścisłego porządku, którego zasady i prawa wyznacza treść samego *Hamleta*²⁴. Warto tu dodać, że o ile teatr absurdu ma prezentować rzeczywistość wyzwoloną z absolutu, a zarazem pozbawioną celowości, to u Stopparda jest ona całkowicie zdeterminowana tekstem. Co więcej, obaj bohaterowie wydają się wrzuceni w tę rzeczywistość jakby z zewnątrz, ale w toku sztuki ujawniają się jako będący jej integralną częścią, ponieważ nie istnieją poza dramatem. Istnieją tylko o tyle, o ile są w stanie określić swoją tożsamość względem tekstu *Hamleta*:

GUIL: (*podenerwowany tą gadaniną*) Pamiętasz pierwszą rzecz, która się dzisiaj zdarzyła?

ROS: (*szybko*) Chyba to, że się obudziłem. (nagle sobie przypominając) Aha – już wiem – ten typ, jakiś cudzoziemiec, który nas obudził.

GUIL: To był posłaniec (*uspokaja się, siada*).

ROS: Właśnie. Niebo jaśniało przed świtem, ten człowiek stał w siodle, łomotał w okiennice, krzyczał... – Co to za hałas?! Zmykaj stąd! – Ale potem zawołał nas po imieniu. Pamiętasz – ten człowiek nas obudził.

GUIL: Tak.

ROS: Wezwano nas.

GUIL: Tak.

ROS: Dlatego tu jesteśmy. (*niepewnie rozgląda się wokół, potem tonem wyjaśnienia*) W podróży.

GUIL: Tak.

[...]

²¹ Por. V. Cahn, *Beyond Absurdity. The Plays of Tom Stoppard*, Rutherford 1979; H. Zeifman, *Tomfoolery: Stoppard's Theatrical Puns*, „The Yearbook of English Studies” 1979, Vol. 9, s. 204–220; J. L. Levenson, *Stoppard's Shakespeare: textual re-visions*, s. 154–170; J.E. Duncan, *Stoppard and Beckett*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, s. 76–84.

²² J. Kokot, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 81, nazywa nawet Rosa „prostaczkiem”.

²³ Por. H. Keyssar-Franke, *The Strategy of “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead”*, „Educational Theatre Journal” 1975, Vol. 27, No. 1, s. 88–89.

²⁴ R. Egan, *A Thin Beam of Light*, s. 59–69.

GUIL: Praktycznie rzecz biorąc zaczynamy od początku... Budzimy się... Człowiek, który stoi w siodle, który łomocze w okiennice, woła nas po imieniu... Wiadomość, wezwanie... Ustanawiamy nowy rekord w grze w orla i reszkę. Nie po to zostaliśmy... wybrani... aby nas porzucono... abyśmy rzućeni na los sami odnaleźli drogę... Mamy prawo oczekiwać jakiś wskazówek... Tak mi się wydaje²⁵.

Z jednej strony widać tu pewne podobieństwa z Beckettem – brak określonej tożsamości bohaterów rzuconych w świat (choć Vladimir i Estragon mają szczątkową biografię i wspomnienia), z drugiej wyjaśnienie tego fenomenu jest zupełnie inne, Ros i Guil nie mają przeszłości w *Hamlecie*, dopóki nie zostaną określani jako przyjaciele księcia z dzieciństwa, ktoś z zewnątrz, ze świata sztuki, musi nadać im nazwę, ulokować ich w rzeczywistości tekstu-swiata. Ekwiwalent Godota – posłaniec – przybył (to po pierwsze) jeszcze przed początkiem akcji (to po drugie), by sztuka stała się w ogóle możliwa²⁶. Ros i Guil nie będą więc skazani na tułanie się po świecie scenicznym i powtarzanie tych samych czynności, będą podążać za z góry wyznaczoną akcją, w którą zostali wplątani. O ile u Becketta postacie są uwikłane w mechaniczne rytuały i struktury społeczne bytując w indeterministycznym świecie, o tyle u Stopparda Ros i Guil zdają się zupełnie wolni, pozostając częścią czysto deterministycznej rzeczywistości.

Warto w tym miejscu opisać relacje między dramatem a wspomnianymi wcześniej tekstami Pirandella, w tym wypadku będzie to *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*²⁷. Sztuka ta opowiada o postaciach, dla których autor nie napisał dramatu – ten pisze się na scenie. Oba dzieła łączy zatem metafora *theatrum mundi*²⁸, która również stanowi oś dramatu Stopparda (poniższy fragment przytaczam w oryginale, ponieważ zawiera wiele gier słownych, które są nieprzetłumaczalne na polski):

GUIL: Well... aren't you going to change into your costume?

PLAYER: I never change out of it, sir.

GUIL: Always in character.

²⁵ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 35.

²⁶ Por. R. Egan, *A Thin Beam of Light*, s. 59–60; L. P. Gabbard, *The Stoppard Plays*, New York 1982, s. 33–35.

²⁷ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, tłum. Z. Jachimecka, Wrocław 1978.

²⁸ O metaforze *theatrum mundi* por.: R. Bernheimer, *Teatrum Mundi*, „The Art Bulletin” 1956, Vol. 38, No. 4, s. 225–247; H.D. Pearce, *A Phenomenological Approach to the Theatrum Mundi Metaphor*, „PMLA” 1980, Vol. 95, No. 1, s. 42–57; K. Mroczkowska-Brand, *Overt theatricality and the theatrum mundi metaphor in Spanish and English drama 1570–1640*, Kraków 1993.

PLAYER: That's it.

Pause.

GUIL: Aren't you going to – come on?

PLAYER: I *am* on.

GUIL: But if you *are* on, you can't *come* on. *Can* you?

PLAYER: I *start* on.

GUIL: But it hasn't *started*. Go on. We'll look out for you.

PLAYER: I'll give you a wave.

*(He doesn't move. His immobility is now pointed, and getting awkward. Pause. ROS walks up to him till they are face to face.)*²⁹

Oczywiście, w świecie, który jest wyznaczany sztuką teatralną, to właśnie brak gry jest grą. Gra wynika z samego bycia w świecie, rozdzielanie tych jakości zaprzecza samej metaforze. Gdy cała rzeczywistość jest teatrem, gra znika. *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* ewokuje tu nieco inne odniesienia u widza, który skłania się raczej ku ogólnej refleksji o teatrze i sztuce odnosi do pewnych archetypów (archetekstów) twórczości dramatycznej. Sztuka korzysta z już ukonstytuowanych treści ogólnych, postaci są typami, podobnie jak w *Wielkim Teatrze Świata* Calderona³⁰, dlatego widz nie ma problemu z punktem odniesienia – jest nim „teatr w ogóle”. U Stopparda tłem, matrycą i ramami jest *jeden* tekst, tekst *Hamleta*, wybrany, bo jak to określił sam autor, każdy go zna³¹. Niemniej jest to tekst jednostkowy, wyjątkowy, gdzie znajomość kontekstu wiąże się ze znajomością samej sztuki, jej akcji, treści, a nie określonych schematów. Można by rzec, że Pirandello zajmuje się *langue* dramatu scenicznego, a Stoppard *parole*.

Krytyka zazwyczaj wyróżnia dwa rodzaje teatru absurdu³²: „pełny”, który reprezentują choćby Genet, Gombrowicz, Ionesco, Pinter i Beckett i jego egzystencjalną odmianę, na przykład sztuki Sartre'a. Victor Cahn³³ nazywa tych drugich przedstawicielami „teatru oporu”, filozoficznie stoją oni na tym samym stanowisku kryzysu metafizyki, ale od właściwego teatru absurdu oddziela ich konserwatywne operowanie środkami teatralnymi: dekoracjami, sceną, fabułą czy postaciami. Właściwy teatr absurdu opowiada o absurdal-

²⁹ T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, s. 25–26.

³⁰ P. Calderón de la Barca, *Wielki teatr świata*, przeł. L. Biały, Białystok 1989.

³¹ Por. G. Gordon, *Interview with Tom Stoppard*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, s. 64–65: „Hamlet I suppose is the most famous play in any language, it is a part of a sort of common mythology”.

³² Por. V. Cahn, *Beyond Absurdity*, s. 17–23; por. też: C.W.E. Bigsby, *Tom Stoppard*, London 1976, s. 15–19.

³³ V. Cahn, *Beyond Absurdity*, s. 17–23. O teatrze absurdu w Polsce por. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

nym świecie w absurdalny sposób, przewartościowując formę teatralną na równi z treścią. I znów „pasożytnictwo” tekstualne sprawia, że Stoppard sytuuje się niejako pomiędzy i ponad tym podziałem. Forma teatralna wyznacza tu bowiem treść, choć technicznie możliwa jest czysto konwencjonalna realizacja spektaklu (ekranizacja reżyserowana przez samego Stopparda taką formą się właśnie posługuje³⁴), to jego kolażowa struktura będzie zawsze determinować odbiór u widza. Nawet gdyby przedstawić Rosa i Guila jako bohaterów teatru oporu całkowicie uwikłanych w tragiczne fatum, a nie postaci grające w spektaklu, to i tak w odbiorze widowni pozostaną nadpisani na tekst *Halmeta* – treść dramatu wyznaczana jest przez analogiczny jej brak w pierwowzorze (dramat Stopparda dzieje się tylko wtedy, gdy Szekspira dzieć się przestaje), metateatralność jest osią sztuki.

Nigdzie odczucie zdeterminowania świata sztuki przez tekst *Hamleta* nie jest tak namacalne, jak w problematyce tożsamości i podmiotowości głównych bohaterów. Określanie tego, kim są i do czego zmierzają, jest kluczowe dla ich istnienia, ale może opierać się tylko i wyłącznie na tekście *Hamleta*. Stąd też samo nazwanie postaci wydarza się *ad hoc* w trakcie trwania sztuki i jest czynnością zupełnie arbitralną. Zresztą i Klaudiusz, i Hamlet myślą ich ze sobą, a również oni sami nie potrafią dopasować się do nadanych przez tekst *Hamleta* imion:

ROS: Nazywam się Guildenstern, a to jest Rosenkrantz.

Guildenstern szybko mówi coś do niego

ROS: (*bez śladu zażenowania*) Przepraszam – to *on* jest Guildenstern, a *ja* – Rosenkrantz.

PIERWSZY AKTOR: Miło mi poznać panów. Grywaliśmy przed większym audytorium, rzecz prosta, lecz ilość nieraz ustępuje jakości. Z miejsca rozpoznałem panów...

ROS: Kimże jesteście?³⁵

Źródłem komizmu jest tu oczywiście tekst sztuki *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* (czy to program sceniczny, czy czytany tekst), który jednoznacznie desygnuje postacie mówiące, ten zaś wynika z tekstu *Hamleta*. Za-uważmy, że tożsamość nie jest tu płynna, jest stała, a po prostu nierozpoznana przez postacie, gdyby była płynna, to mogliby faktycznie zmienić imiona w tekście pobocznym. Determinizm działa jednak bez względu na to, czy jest rozpoznany przez kogokolwiek i czy jego uzasadnienie (kausalność) zostało w pełni wyartykułowane. Po tym retorycznym (na pierwszym poziomie,

³⁴ T. Stoppard, *Rosencrantz & Guildenstern are Dead*, Wielka Brytania: Brandenburg, 1990.

³⁵ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 36.

na poziomie wyższym, w kontekście ich tożsamości, całkiem poważnym) pytaniu Rosa, Pierwszy Aktor, do którego skierowane są te słowa, odpowiada bez namysłu:

PIERWSZY AKTOR: ...jako braci artystów.

ROS: Dotychczas sądziłem, że jesteście panami [gentlemen – przyp. W.M.].

PIERWSZY AKTOR: Dla jednych najważniejszą rzeczą jest sztuka, dla innych – patronat nad sztuką. To dwie strony tego samego medalu, albo skoro jest nas tak wielu – ta sama strona dwóch medali. (*klania się znowu*) Nie klaskajcie zbyt głośno – (ten świat jest bardzo stary) [uzupełnienie brakującego zdania tłumaczenia – przyp. W.M.]³⁶.

Mecenasa i artystę łączy stosunek do sztuki – chęć kontroli nad nią. Choć relacja władzy jest wyrażana bardziej bezpośrednio w przypadku artysty, to kontrola mecenatu jest bezsporna. I właśnie z owej podmiotowości Ros i Guil zostają strąceni do roli najpośledniejszych artystów – aktorów, którzy odgrywają z góry przydzielone im partie dzieła (zwykle pod dyktando reżysera). Ich zdolność kontroli i manipulacji tworzywa jest ograniczona tylko do ich relacji z własną rolą. Jednakże, jakby tego było mało, w przypadku Rosa i Guila sama rola zdaje się niezwykle ambiwalentna: „Wiemy tylko tyle, ile nam się mówi, a to niewiele. I nie wiemy nawet, czy to prawda”³⁷.

I bardzo podobne:

ROS: Mówię, żeby coś powiedzieć. (*pauza*) Jesteśmy jego *przyjaciółmi*.

GUIL: Skąd wiesz?

ROS: Razem spędziliśmy młodość.

GUIL: Tak tylko pisze w życiorysie.

ROS: Ale na tym właśnie musimy polegać³⁸.

Poczucie, a raczej odkrycie, bycia uwikłanym w ściśle deterministyczną relację, w której nawet biografia jest narzucona z zewnątrz, rodzi swego rodzaju epistemologiczny bunt. Nietrudno podważyć absurdalny *telos* Rosa i Guila w świecie *Hamleta*, ale dramat Stopparda idzie jeszcze dalej, przewartościowuje w zasadzie treść sztuki Szekspira, cała fabuła zostaje poddana dekonstrukcji³⁹:

ROS: Reasumując: ojciec, którego Wasza Książęca Mość kocha, umiera. Wasza Książęca Mość jest następcą tronu, wraca do kraju, żeby się dowiedzieć, że trup

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 54.

³⁸ Tamże, s. 72.

³⁹ Por. N. Sammells, *Tom Stoppard, the Artist as a Critic*, New York 1988, s. 37–38, Neil Sammells uważa, że Stoppard pokazuje tu treść *Hamleta* chwytem udziwnienia.

jeszcze nie ostygł, a młodszy brat króla już wskoczył na tron i do jego łóżka, gwałcąc przy tym nie tylko prawo, ale również... No, mniejsza o to. Ale czemu Wasza Książęca Mość tak dziwnie się zachowuje?

GUIL: Nie mam pojęcia! (pauza) Ale wszystko to jest znane. A jednak wezwał nas. A myśmy przyszli⁴⁰.

Fabuła *Rosencrantza i Guildensterna nie żyją* przybiera zatem formułę opowieści detektywistycznej⁴¹. Tożsamość przydana bohaterom zostaje przez nich rozpoznana jako podejrzana, rodzaj spisku bądź pułapki, a ich wysiłki będą koncentrować się na próbie odkrycia prawdy, która stoi za tym pozorem. Zarówno ów pozór, jak i sama prawda są całkowicie zagnieżdżone w tekście, dramat staje się zatem buntem przeciw jego determinizmowi. Powyższe olśnienie dotyczące absurdalności świata *Hamleta* (a co za tym idzie, i co warto zaznaczyć, u Stopparda teatr absurdu jest niejako wynikiem uprzedniej absurdalności sztuki Szekspira) rodzi się w wyniku retorycznej dysputy Rosa i Guila. Ten fakt wydawałby się przeczyć hipotezie determinizmu *Hamletem*, bohaterowie, w zasadzie nagminnie, operują retoryką i prowadzą dysputy filozoficzne – zdaje się to oryginalnym pomysłem, wartością dodaną. Podobnie jak i kolejny czynnik dekonstruujący *Hamleta*, wyrazista odrębność tekstu nadpisanego przez Stopparda wobec treści pierwowzoru, głównie z powodu owych inklinacji postaci (i tego, że muszą czymś wypełnić czas dramatu pozbawiony wszelkich zdarzeń). Partie *Hamleta* odgrywane w sztuce Stopparda wydają się z jednej strony koturnowe i bezsensowne, z drugiej widz postrzega je z perspektywy Rosa i Guila, jako intrygę, w którą zostali wrzuceni nieświadomi niczego bohaterowie.

Obie te sytuacje wynikają jednak wprost z determinizmu tekstem. Dysonans kolażowy powoduje sama fabuła *Hamleta*, pozostawiająca bohaterów z boku, zaś treść scen, które oni tworzą, również wynika z tekstu. Retoryka i filozofia, a także zainteresowanie teatrem nie jest czymś danym z zewnątrz postaciom, ale bierze się stąd, że Szekspirowscy Ros i Guil takie właśnie zainteresowania przejawiają, w zasadzie jedyną ich aktywną rolę w sztuce ma być retoryka. Co więcej, trzymając się ściśle determinizmu, to nie aluzja literacka do Becketta decyduje o scenicznej dyferencjacji między bohaterami, ale jest ona wynikiem istnienia tej różnicy w *Hamlecie*. U Stopparda Guil dominuje intelektem nad Rosem: „Jesteś bystrzejszy niż twój przyjaciel”⁴², jak powiada Pierwszy Aktor. Ponieważ u Szekspira, choć charakterologicznie jednacy, to

⁴⁰ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 48.

⁴¹ Podobnie odczytuje strukturę Króla Edypa Jonathan Culler, por. J. Culler, *The Pursuit of Signs*, s. 192.

⁴² T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 38.

właśnie Ros pełni rolę przewodnią, to on jest głównym rozmówcą Hamleta i wygłasza najwięcej kwestii⁴³. Czyż zatem nie powinno być odwrotnie? Nic podobnego, otóż rolę bohaterów jest wybadać Hamleta poprzez retoryczną dysputę, w której, jak sami planują, należy zdobyć więcej informacji niż samemu ujawnić. Dlatego w rozmowie z księciem Guil jest wycofany, a Ros – jako pośledniejszy umysł – daje się omotać i mówi za dużo. Zatem elokwencja Rosa jest tak naprawdę symptomem intelektualnej słabości i stąd różnice między nimi. Charakterystyka postaci Stopparda pasożytuje na Szekspirowskiej.

Zdeterminowanie tekstem *Hamleta*, traktowane jako coś zewnętrznego przez postacie, rodzi próbę buntu i transgresji. Ros i Guil będą chcieli odzyskać podmiotowość poprzez czyn lub też przekroczyć granice tekstu – wyjść „poza”. Zabiegi te rzecz jasna będą tylko odsłaniać nowe oblicza determinizmu. Tragiczny paradoks Rosa i Guila polega na tym, że bohaterowie nie mają nic poza światem sztuki, w której grają, a w nim są pozbawieni jakiegokolwiek sprawczości, na mocy wyroku tekstu. We wszystkich scenach z dramatu Szekspira, które odgrywane są w dramacie Stopparda, nasi bohaterowie spełniają rolę widzów, przyglądając się, lub podglądając akcję zza kulis⁴⁴, nie mogą przecież wpłynąć na treść już zapisanego dzieła. Zaś w scenach, w których występują, ponownie stają się zredukowani przez tekst pierwowzoru:

GUIL: Słowa, słowa. To wszystko na co możemy liczyć.

Pauza

[...]

ROS: Moglibyśmy iść.

GUIL: Gdzie?

ROS: Za nim!

GUIL: Po co? Mają nas na oku. Jak zaczniemy tu się kręcić, to całą noc będziemy sobie chodzić po piętach.

Każdy idzie w swoją stronę.

ROS: (*przy rampie*) Dziwnie! (*odwraca się*) Czuję się jak widz [...] ⁴⁵.

Parafrazując *Hamleta* wypowiedź Guila operuje na dwóch równoległych polach semantycznych. W pierwszym wyraża bezsens i niepewność ich istnienia opartego na słowach, „bycie widzom” zaczyna ciążyć im, przeradza się w poczucie beznadziejności. W drugim jej sens jest jak najbardziej realny,

⁴³ Por. W. Szekspir, *Hamlet. Królewicz duński*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 1909, szczególnie akt II, scena II.

⁴⁴ Por. N. Berlin, *The Playwright as Critic of Drama*, w: Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, s. 106–116.

⁴⁵ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 44.

ponieważ to właśnie słowa napędzają sztukę i „dosłownie” budują świat bohaterów. Nie składa się on z niczego innego prócz słów, nawet czas mierzony jest tu w słowach-scenach *Hamleta* (rytm sztuki wyznaczają poszczególne partie dramatu Szekspira), których tok obserwowany z ukrycia nieubłagane przybliża Rosa i Guila do tragicznego końca⁴⁶. Raz wplątani w tekst nie mogą (i nie próbują) się z niego wydostać. Jedyny kierunek, jaki mogą podjąć, to podążać za księciem, do którego zostali „przypisani”. Rozpatrywanie ich jako postaci „z zewnątrz”, widzów uwikłanych w sztukę, jest więc niedopowiedzeniem, ponieważ są oni całkowicie podporządkowani otaczającej ich rzeczywistości – widz może się ruszyć, ma poczucie bycia „poza”, oni są skazani na *Hamleta*. Podobnie w *Zamku* Kafki⁴⁷, Mierniczy K. po przypadkowym przybyciu do wioski i Zamku musi już w nim pozostać, podporządkować całe swoje życie próbom dostania się do Zamku, choć pozornie (w realistycznej konwencji prawdopodobieństwa zdarzenia) mógłby przecież wyjechać. A jednak nie ma dla niego innej rzeczywistości poza tytułowym Zamkiem, tak jak dla Rosa i Guila nie ma innej rzeczywistości poza *Hamletem*. Świat pozateatralny znika:

GUIL: Koła poruszają się wokół kół i mają swoją własną szybkość [na] którą my... jesteśmy skazani. Każdy obrót koła jest funkcją poprzedniego – takie jest znaczenie porządku. Gdybyśmy się kierowali swoim widzimisię [start being arbitrary – W.M.], wszystko by się rozleciało – przynajmniej miejmy nadzieję. Bo gdybyśmy przypadkowo – całkiem przypadkowo – odkryli, czy choćby domyślili się, że nasza spontaniczność jest częścią ich porządku, to byśmy wiedzieli, że jesteśmy straceni (*siada*)⁴⁸.

Jako widzowie dramatu wiemy, że ta diagnoza Guila jest trafna – spontaniczność jest częścią deterministycznego świata i są straceni. Aporia, której bohaterowie nie potrafią usunąć, polega na tym, że za każdą ramą kryje się następna, nie sposób przekroczyć granic świata nie wpadając zarazem w inne, wyznaczone tym aktem – „wheels within wheels”⁴⁹, jak określa tę sytuację sam tekst sztuki. Determinizm każdą realność sprowadza do tekstu, który stanowi jej jedyny kontekst, jedyny punkt odniesienia, wszystko co nie

⁴⁶ Por. E. Brater, *Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's "Arcadia"*, „Comparative Drama” 2005, Vol. 39, No. 2, s. 157–168, Brater przedstawia ciekawe wnioski z analizy innego słynnego dramatu Stopparda, *Arkadii*, dotyczące kategorii czasu w dziełach angielskiego dramaturga.

⁴⁷ F. Kafka, *Dociekania psa; List do ojca; Proces; Zamek*, przeł. J. Kydryński et al., Warszawa 1994.

⁴⁸ T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 51–52.

⁴⁹ Tenże, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, s. 81.

mieści się w wyznaczonych przezeń ramach znika, jak choćby w przypadku „Anglii”, celowi podróży bohaterów:

GUIL: (*zrywa się z miejsca*) To wszystko nie trzyma się kupy! To do niczego nie prowadzi!

ROS: (*ponuro*) Nawet nie do Anglii. I tak w to nie wierzę.

GUIL: W co?

ROS: W Anglię.

GUIL: Myślisz, że jest spiskiem kartografów?

ROS: Po prostu w nią nie wierzę! (*spokojnie*) Nie widzę jej. Staram się wyobrazić sobie jak lądujemy... Wyobrażam sobie jakiś mały port, drogę... mieszkańców, którzy wskazują kierunek... konie na drodze... konną jazdę [...]. Ale w głowie mam pustkę. Nie, ześlizgujemy się z mapy⁵⁰.

Anglia nie istnieje, bo nie istnieje w *Hamlecie*, więc bohaterowie nie są w stanie do niej dotrzeć, mało tego, nie potrafią nawet przywołać jej wyobrażenia i pozostaje pojęciem pustym. Rozpacz Rosa wyraża znacznie więcej niż tylko niemożność ustalenia własnej tożsamości, a mianowicie epistemologiczną klęskę bohaterów. Do świata, gdzie wszystkie części są z góry ustalone, nie da się wprowadzić elementu obcego, innego. Wszelki *inny* poddany dekonstrukcji nie okazuje się indeterministycznym wtrętem, ale zamaskowaną częścią tekstu, „spiskiem kartografów”. Sprzeczność, tak podkreślana w dramacie⁵¹, opiera się prostym paradoksie: granice dostrzegalne są zawsze przekraczalne, a zarazem nie są granicami *prawdziwymi*.

By odpowiedzieć na pytanie, czy Ros i Guil mają jakikolwiek wpływ na to, co się dzieje w fabule *Hamleta* i czy rzeczywiście mogą zmienić treść sztuki, wystarczy odnieść się do samego dramatu Szekspira. Widz w teatrze nie ma wątpliwości, jaki będzie koniec przedstawienia – zgodny z matrycą, zgodny z *Hamletem*, co zawarte jest nawet w tytule sztuki (będącym skądinąd cytatem z *Hamleta*). Ros i Guil nie mogą zmienić losów swoich ani innych postaci, ponieważ operują wewnątrz systemu, są jego częścią. Nie mogą nawet fizycznie wydostać się poza jego ramy (*de facto* poza nimi nic nie ma), a wszelkie podejmowane przez nich próby wpłynięcia na tekst kończą się groteskowo:

GUIL: Ty stań tam! Nie daj mu przejść!

Ustawia go twarzą do miejsca, gdzie powinien wejść Hamlet. Staje obok Rosenkrantza, o parę kroków dalej, tak że obaj zamykają jedną stronę sceny zwróceniem twarzy ku stronie

⁵⁰ Tenże, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 71.

⁵¹ Por. H. Zeifman, *Tomfoolery: Stoppard's Theatrical Puns*, s. 204–220; J. Levenson, J.L. Levenson, *Stoppard's Shakespeare: textual re-visions*, s. 154–170; J.E. Duncan, *Stoppard and Beckett*, s. 77–80.

przeciwnej. Guildenstern odpina pas, Rosenkrantz czyni to samo. Związują oba pasy i napinają je między sobą. Rosenkrantzowi powoli opadają spodnie. Hamlet wchodzi, powoli z przeciwnej strony, ciągnąc za sobą ciało Poloniusza. Idzie w głąb sceny, zatacza mały łuk i wychodzi z tej samej strony o parę kroków dalej. Rosenkrantz i Guildenstern, trzymając pasy, patrzą na niego osłupiali. Hamlet oddala się ciągnąc za sobą ciało. Pasy opadają im w rękę.

ROS: Niewiele brakowało.

GUIL: Co dwaj mali ludzie mogą na to poradzić?⁵²

Próba zatrzymania Hamleta kończy się fiaskiem, ponieważ odbywa się na scenie – miejscu, gdzie wszystko dzieje się według już zapisanego scenariusza. Wszelkie akcje podejmowane przez parę bohaterów są z góry skazane na niepowodzenie, co więcej, odzierają ich z godności (opuszczone spodnie). Godności, której jedynym źródłem jest ich rola jako postaci w *Hamlecie*, stąd też każde jej złamanie jest aktem autodestrukcji. Na pierwszym poziomie interpretacji jest to typowa parodia, na wyższym ukazuje bezsens tragicznego buntu, który nie tylko nie kończy się sukcesem, ale ośmiesza bohatera.

Determinizm tekstem *Hamleta* w sztuce Stopparda można odczytywać w jego dosłownym wymiarze. Treść w *Rosencrantzu i Guildensternie nie żyją* powstaje w oparciu o tekst Szekspira, a nawet jest konsekwencją jego braku, wypełnia luki w pierwowzorze. Ten chwyt kształtuje interpretacje bohaterów, świata przedstawionego, ale również poetykę tekstu. Dramat staje się szczególnym przykładem zbudowania sztuki w oparciu o *jeden* tekst, radykalnego ograniczenia żywiołu intertekstualnego. Jako taki służyć może jako *exemplum*, czy też wyjątek w studiach nad intertekstualnością, ale w tym esejzie zaproponowałem, by przede wszystkim potraktować go jako metaforę wszelkiej relacji intertekstualnej, metaforę determinizmu intertekstualnego. Celowo nie definiowałem jej ściślej, czy tekst dramatu stanie się figurą każdego tekstu, czy też Ros i Guil będą symbolizować każdego twórcę literatury, nie zmieni to podstawowej funkcji metafory: ukazania doświadczenia determinizmu w literaturze. Osłą tej metafory jest bowiem tekst *Hamleta*, który staje się całą intertekstualnością. Sceptyk może rzecz jasna powiedzieć, że sytuacja, w której determinującym jest jeden *tekst* jest odmienna od systemu literackości, ale czy tak jest w istocie? Musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, czy różnica między sytuacją w dramacie Stopparda, a obecną w każdym innym tekście, to różnica jakościowa czy ilościowa? Sądzę, że jest to wyłącznie problem ilościowy i z tego powodu niedostrzegalny, tak jak i jego bezwątpienia deterministyczny charakter. Tym co determinuje tekst, treścią intertekstualności, są zawsze inne teksty, jak pisał Barthes: „literatura jest zawsze

⁵² T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern*, s. 64.

tylko jednym tekstem”⁵³. Nawet gdy determinuje wyznacznik gatunkowy – archetekt⁵⁴, to kształtuje się on pod wpływem konkretnych tekstów. Nie widzimy, że ów korpus tekstów jest *jednym* tekstem, ponieważ nie mamy perspektywy demona Laplace’a, stąd wybory ścieżek, powiązań, cały proces kreacji wydaje się efektem działania wolnej woli. W rzeczywistości nie jest to nic innego, jak tylko aktualizacja znanych, ale nieuświadomionych tekstów. Interesujące w tym wydają mi się przede wszystkim dwie rzeczy: pierwsza, to nieuchronne przyjęcie perspektywy opisywania relacji analogicznej do perspektywy demona Laplace’a, nie jako próbie doświadczenia go, ale samym uchwyceniu relacji intertekstualnej jako pochodnej empirycznie istniejącego, konkretnego korpusu tekstów, a nie „systemu” – *parole* literatury, a nie jej *langue*, druga, to rzecz jasna proces odkrywania tejże sytuacji i akceptacji bądź buntu, który to odkrycie pociąga. Tego problemu dotyczy właśnie sztuka Stopparda, uświadamiania sobie determinizmu rzeczywistości, dojmującej siły tej relacji, która u Rosa i Guila rodzi opór, bezsilność i rezygnację.

Metafora ukazuje nam, że tylko determinizm postrzegany, doznawany namacalnie, powoduje uczucie zniewolenia. Odpowiada to ontologii rzeczywistości, gdzie świadomość determinizmu fizycznego (o ile jest obowiązujący) nie wpływa na naszą codzienność, znaczenie dla podmiotu ma jedynie subiektywne odczucie determinizmu. Przykład Stopparda jest bez wątpienia radykalny. Brak kontroli i sprawczości musi być doświadczony, a jego poczucie jest zależne od skali zjawisk i percepcji podmiotu, stąd analogiczne wrażenie zdeterminowania literatury będzie różnorakie. Badacz powiązań międzytekstowych być może rozpocznie swoją drogę od indeterminizmu i nawet w kontakcie z doświadczeniem determinizmu poszczególnych tekstów (indukcyjnym) nie zejdzie z tej drogi (indukcja nie jest rozumowaniem pewnym), jeśli jednak wyabstrahuje przedmiot swoich badań i przyjmie perspektywę potencjalności nieograniczonego zasobu dostępnych danych (demon), napotka na swej drodze determinizm – kategorie jakościowe przejdą w ilościowe. Pewną obroną przed wpadnięciem w pułapkę Rosa i Guila wydaje się stałe poszerzanie pierwotnej „księgi” – podążanie ku granicom. Choć i tak oba poczucia, zarówno wolności odczytań w morzu tekstualności, jak i trywialności determinizmu tekstowego, mogą z łatwością przepaść bezpowrotnie, w kontakcie z tekstem.

⁵³ R. Barthes, *S/Z*, s. 44.

⁵⁴ Por. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, s. 105–106.

Bibliografia

- Bareham Tony [red.] (1990), *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, London: Macmillan.
- Barthes Roland (1999), *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa: „KR”.
- Benett Jonathan (1975), *Philosophy and Mr. Stoppard*, „Philosophy”, Vol. 50, No. 191, s. 5–18.
- Berlin Normand (1990), *The Playwright as Critic of Drama*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London: Macmillan, s. 106–116.
- Bernheimer Richard (1956), *Teatrum Mundi*, „The Art Bulletin”, Vol. 38, No. 4, s. 225–247.
- Bigsby C. W. E. (1976), *Tom Stoppard*, London: British Council.
- Bloom Harold [red.] (1986), *Tom Stoppard*, New Heaven: Chelsea House Publishers.
- Błaszowska Marta (2016), Czy *Rosencrantz i Guildenstern naprawdę (nie) żyją?* Koszmar rozmytej podmiotowości w sztuce Toma Stopparda „*Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*” oraz jej filmowej adaptacji, „MASKA”, nr 30, s. 123–132.
- Brater Enoch (2005), *Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's "Arcadia"*, „Comparative Drama”, Vol. 39, No. 2, s. 157–168.
- Brustein Robert (1990), *Something Disturbingly Vogueish and Available*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London: Macmillan, s. 93–96.
- Buczkowski Leopold, Trziszka Zygmunt (1989), *Żywe dialogi*, Bydgoszcz: „Pomorze”.
- Cahn Victor (1979), *Beyond Absurdity. The Plays of Tom Stoppard*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Calderón de la Barca Pedro (1989), *Wielki teatr świata*, przeł. L. Biały, Białystok: Białostocki Teatr Lalek.
- Compagnon Antoine (2004), *Literature, Theory, and Common Sense*, transl. C. Cosman, Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Culler Jonathan (2001), *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, London–New York: Routledge.
- Delaney Paul (1990), *Tom Stoppard: the moral vision of the major plays*, London: Macmillan.
- Delaney Paul, Guralnick Elissa S. (1991), *Structure and Anarchy in Tom Stoppard*, „PMLA”, Vol. 106, No. 5, s. 1170–1172.
- Dennett Daniel (2003), *Freedom Evolves*, London: Penguin Books.
- Duncan Joseph E. (1990), *Stoppard and Beckett*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London: Macmillan, s. 76–84.
- Eco Umberto (1984), *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press.
- Eco Umberto (1995), *Unlimited Semeiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmatism"*, w: *Peirce and Contemporary Thought*, red. K.L. Kenter, New York: Fordham University Press, s. 205–221.

- Egan Robert (1979), *A Thin Beam of Light: The Purpose of Playing in "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead"*, „Theatre Journal”, Vol. 31, No. 1, s. 59–69.
- Gabbard Lucina Paquet (1982), *The Stoppard Plays*, New York: Whitson Publishing.
- Głowiński Michał (1986), *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 75–100.
- Gordon Gilles (1990), *Interview with Tom Stoppard*, w: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London: Macmillan, s. 64–65.
- Gruber William E. (1981–1982), „Wheels within wheels, etcetera”: *Artistic Design in Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, „Comparative Drama”, Vol. 15, No. 4, s. 291–310.
- Kafka Franz (1994), *Dociekania psa; List do ojca; Proces; Zamek*, tłum. J. Kydryński et al., Warszawa: PIW.
- Keyssar-Franke Helene (1975), *The Strategy of "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead"*, „Educational Theatre Journal”, Vol. 27, No. 1, s. 85–97.
- Kokot Joanna (2012), *Rosencrantz i Guildenstern w językowej nierzeczywistości*, „Tekstualia”, nr 1 (28), s. 79–92.
- Krajewska Anna (1996), *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kristeva Julia (1972), *Problemy strukturyzowania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 233–250.
- Kristeva Julia (1983), *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa: PWN, s. 394–418.
- Leitch Vincent B. (1983), *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York: Columbia University Press.
- Levenson Jill L. (2001), *Stoppard's Shakespeare: textual re-visions*, w: *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, red. K. E. Kelly, Cambridge: University Press, s. 154–170.
- Markiewicz Henryk (1996), *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Universitas.
- McKenna Michael, Coates Justin D. (2024), *Compatibilism*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), red. E. N. Zalta, U. Nodelman, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/compatibilism/> [dostęp 08.01.2024].
- Meyer Kinereth (1989), „It Is Written”: *Tom Stoppard and the Drama of the Intertext*, „Comparative Drama”, Vol. 23, No. 2, s. 105–122.
- Mroczkowska-Brand Katarzyna (1993), *Overt theatricality and the theatrum mundi metaphor in Spanish and English drama 1570–1640*, Kraków: Universitas.
- Nycz Ryszard (1990), *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 95–116.
- Pearce Howard D. (1980), *A Phenomenological Approach to the Theatrum Mundi Metaphor*, „PMLA”, Vol. 95, No. 1, s. 42–57.
- Pirandello Luigi (1978), *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, w: L. Pirandello, *Wybór dramatów*, przeł. Z. Jachimecka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Popper Karl R. (1982), *The Open Universe: An Argument for Indeterminism*, London–New York: Hutchinson.
- Sammells Neil (1988), *Tom Stoppard, the Artist as a Critic*, New York: Macmillan.
- Stoppard Tom (1967), *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London: Faber and Faber.

- Stoppard Tom (1969), *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, przeł. G. Gottesman, „Dialog”, nr 2, s. 30–80.
- Stoppard Tom (1972), *Doers and Thinkers: Playwrights and Professors*, „Times Literary Supplement”, przedruk za: *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties*, red. T. Bareham, London: Macmillan, s. 31–32.
- Szekspir William (1909), *Hamlet. Król Lewicz duński*, przeł. J. Paszkowski, Kraków: Księgarnia Feliksa Westa w Brodach.
- Vanden Huevel Michael (2001), „Is postmodernism?” Stoppard among/against post-moderns, w: *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, red. K. E. Kelly, Cambridge: Cambridge University Press, s. 213–228.
- Zeifman Hersh (1979), *Tomfoolery: Stoppard's Theatrical Puns*, „The Yearbook of English Studies”, Vol. 9, s. 204–220.

Rewritten Identity: Textual Determinism in the Play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*

Abstract

This essay examines the concept of textual determinism in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, focusing on how the play's text is shaped by Shakespeare's *Hamlet* and how the identity of the titular characters emerges from this intertextual relationship. Shakespeare's drama is treated as a metaphor for a textual—or intertextual—universe in which individual agency is governed by pre-existing textual realities. Within this framework, Stoppard's play can be read as an exploration of the experience of determinism, conditioned by the subject's own perception.

Keywords: Tom Stoppard, drama, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, intertextuality, determinism