ROSENCRANTZ I GUILDENSTERN NIE ŻYJĄ

[redacted]

PROPOZYCJA STOPPARDA

W czasie pobytu w Berlinie, na pięciomiesięcznym stypendium, Tom Stoppard napisał jednoaktową burleskę wierszem, *Rosencrantz and Guildenstern*. Nie wystawił jej w teatrze, ale temat nie przestał go nurtować. Wrócił do niego w Londynie, tym razem w pełnospektaklowej sztuce prozą, o zmienionym tytule: *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*. Wystawiona na festiwalu w Edynburgu w 1966 r. przez Oxford Theatre Group, zainteresowała z kolei Kennetha Tynana i angielski Teatr Narodowy. Fakt, że pojawiła się w Londynie w wyjątkowo marnym sezonie, wzmógł wrażenie jej oryginalności. Zrobiła karierę na Broadwayu, a także na kontynencie. (...)

Osnucie całej sztuki wokół motywu dwu pamiętnych każdemu dworaków z *Hamleta* nie jest nowością, tu Stoppard miał już poprzedników. W 1891 r. grano w Londynie zapomnianą dziś farsę W.S. Gilberta *Rosencrantz and Guildenstern*. Tutaj Rosencrantz z Ofelią, przy współudziale Guildensterna, namawiają księcia Hamleta do wystawienia tragedii Gonzago. Oczywiście Hamlet zostaje skazany na wygnanie, a Rosencrantz żeni się z uszczęśliwioną Ofelią. Pierwsza wersja sztuki Stopparda nawiązuje pod pewnym względem, jeśli nie do samego pomysłu Gilberta, to do jego komediowego ujęcia roli szpiclów z Elsynoru. Na tym jednak kończy się analogia. Rozbieżność uderza przede wszystkim w potraktowaniu tekstu Shakespearowskiego. Gdy Gilbert zmienia go i parodiuje, Stoppard nie narusza go: wykorzystuje w swojej burlesce po prostu ten fragment dziejów Rosencrantza i Guildensterna, który Shakespeare pominął milczeniem — okres od momentu ich zejścia ze sceny do śmierci obu w Anglii. Ten sam okres czyni tematem drugiej, pełnospektaklowej i prozaicznej, wersji sztuki. Uzupełnia więc tylko Shakespearowską opowieść swoim ironicznym domysłem. W sztuce *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* postacie tytułowe zdradzają też w ujęciu pewną zależność, czy może tylko podobieństwo do interpretacji, jaką podsuwał Oskar Wilde w *De profundis*. Wilde mianowicie zwracał uwagę na subtelność obserwacji Shakespeare'a na temat dawnych kolegów księcia Danii, nie zdolnych pojąć jego przeżyć. (...)

Jest rzeczą charakterystyczną, że im bliżej naszych czasów, tym więcej miejsca poświęca się Rosencrantzowi i Guildensternowi w odczytaniach Shakespeare'a. Nie z Hamletem lecz z nimi identyfikuje się często człowiek wpsółczesny.

Pisze Eliot:

Nie! Nie jestem księciem Hamletem, nikt mnie
nie brał za niego
Jestem członkiem orszaku, tym który
Zagra w dwóch lub trzech scenach
Uroczystości dodaje powagi,
Doradzi księciu, jest do usług
Skwapliwie spełnia polecenia...

Dla Wilde'a byli ci dwaj dworacy nieśmiertelnymi typami filistrów. Dla Eliota są ucieleśnieniem naszej bierności, giętkości i małostkowości, przeciwieństwem aktywności i nieugiętości wielkich bohaterów naszych wieków.Dla Stopparda natomiast reprezentują oni „kondycję ludzką" w sensie egzystencjalnym.

C.S. Lewis dowodzi, że *Hamlet* bardziej niż inne tragedie Shakespeare'a jest sztuką o śmierci. Mówi się w niej nie o umieraniu, jak w *Makbecie*, lecz o tym, co to znaczy żyć. Tę myśl podejmuje Stoppard — od tytułu począwszy. „Czy myślisz kiedy o sobie, że to już koniec, że leżysz w skrzyni przykrytej wiekiem?" — pyta Rosencrantz. (...)

Wyobrażenie śmierci przybiera u Rosencrantza formę groteskową. Shakespeare widział ją w kategoriach tragedii, współczesny pisarz woli tragikomedię. „Nam przystoi tylko komedia" — powiedział Dürrenmatt. Sztuka *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* jest pewną interpretacją *Hamleta* w formie współczesnej tragikomedii, lub ponurej komedii.

Czy ta ponura komedia to utwór egzystencjalistyczny? Pozornie tak. Krąg problemów jest identyczny, znamy je od kilkunastu lat: to poszukiwanie własnej tożsamości, dociekania nad możliwością wyboru i określeniem siebie, trwoga nieodłączna od istnienia i patrzenia na życie poprzez świadomość śmierci. Szpicle Hamleta są „wolnymi ludźmi w pułapce", w sytuacji, stanowiącej ich egzystencjalną próbę — próbę skazaną na niepowodzenie. Powinni wybierać, a nie wiedzą jak. Mają przed sobą „alternatywy, lecz nie wybór". „Musiał być moment na początku, gdzie moglibyśmy powiedzieć: nie. Ale jakoś przeoczyliśmy go". Rzuceni bez własnej woli w swą trudną sytuację, nie znajdują wyjścia. „Z której strony przyszliśmy? Straciłem orientację" — mówi Rosencrantz. „Jedynym kierunkiem jest śmierć, a jego miarą czas". Przed ciągłym strachem próbują ratować się nieudanymi dowcipami lub pseudo-naukowymi rozmowami, ale nie daje to rezultatów. Otoczeni pustką nie znajdują w niczym oparcia, bezsilnie czekają na śmierć.

Nie jest to jednak postawa — powiedzmy — Sartre'owska. Rosencrantz i Guildenstern nie mają pewności, że poza ich egzystencją jest nicość. Śmierć to wielka niewiadoma. Nie godzą się również z absurdalnością istnienia. Usiłują powiązać zdarzenia, zrozumieć sens swego życia. „Ja tylko chcę, żebyś był konsekwentny" — mówi Guildenstern. „A ja łaknę tylko nieśmiertelności" — odpowiada mu jego towarzysz. Tęsknią do świata, w którym istniały odpowiedzi i przekonani są, że ludzie rzeczywiście je znali, że można by je znów odnaleźć.

Sztuka Stopparda nie jest więc jeszcze jednym wykładem egzystencjalizmu; sprawdza raczej tę filozofię i kwestionuje. To, co w *Rosencrantzu i Guildensternie* wydaje się Sartre'owskie, dotarło tu wyraźnie poprzez dramat Becketta i Pintera. (...)

Pewną odmianą modelu dramatu absurdu jest wprowadzenie przez Stopparda powtarzającego się motywu jako spójni, między pozornie luźnymi dialogami. Gra w orła i reszkę na początku przedstawienia wydaje się zabawą dla zabicia czasu, funkcja jej jednak zmienia się, gdy pojawi się znów przy spotkaniu z aktorami. Jej symboliczna wymowa staje się jasna: „Życie to hazard, gdzie szanse są straszliwie nierówne". Wybór nasz ogranicza się tylko do rzucania losów, którego wynik można obliczyć najwyżej na zasadzie prawdopodobieństwa.(...)

Obierając konwencję teatru absurdu, teatru bez akcji, Stoppard zachowuje wciąż jednak ironiczną postawę wobec niego. Zręcznie parodiuje nową technikę stwarzania napięcia zaraz na początku sztuki.

GUILDENSTERN: Cała sztuka w tym, żeby wzmagać napięcie.(...)
ROSENCRANTZ: To zaczyna być trochę nudne, nie?
GUILDENSTERN: Nudne?
ROSENCRANTZ: No...
GUILDENSTERN: A napięcie?
ROSENCRANTZ: Jakie napięcie?

Zamiast odpowiedzi następuje pauza. Jakie są więc możliwości skupienia uwagi na samym dialogu?

Tu dochodzimy do trzeciego aspektu debiutu Stopparda, kwestii języka. Można by ją rozpatrywać również jako przejaw zainteresowań egzystencjalnych autora, lecz bardziej uderzająca jest u Stopparda inna, czysto literacka tendencja: poszukiwanie nowych możliwości użycia słów i przekształceń składni.

W zakresie w jakim dialogi Rosencrantza i Guildensterna są sprawdzianami komunikatywności i sensu naszej mowy związki z teatrem Ionesco są oczywiste. W akcie II Rosencrantz wykrzykuje nagle: „Pali się!" Guildenstern zrywa się z miejsca wołając: „Gdzie?" Okazuje się, że nigdzie. Jego towarzysz demonstruje tylko „nadużycie wolnej mowy. By udowodnić, że istnieje". Rozgląda się po sali, ale nie dostrzega żadnej reakcji wśród publiczności. „Żadnego poruszenia". Słowa tracą swą zdolność informacyjną, ale pozostaje im siła oddziaływania intelektualnego i poetyckiego.

Techniki dialogowej nauczył się Stoppard także od Becketta i Pintera. Jak oni rozwija dialog wokół banalnych spraw, by sugerować wnioski filozoficzne. Jak oni, operuje stale powtórzeniami, urywanymi zdaniami, milczeniem i podtekstem. Dalej od nich idzie jednak w rozbudowywaniu dialogu z jednego zdania rozbitego na kwestię dwu aktorów i w kondensowaniu wypowiedzi, czasem aż poza granicę zrozumiałości.(...)

Krytyka czekała z zainteresowaniem na dalsze dramaty obiecującego pisarza. W jakim kierunku pójdzie ostatecznie jego twórczość? *Enter a Free Man*, wystawiony w teatrze St. Martin, nie mógł być odpowiedzią, ponieważ powstał znacznie wcześniej jako sztuka telewizyjna. Jednakże sam jej wybór i sposób zaadaptowania na scenę świadczył o oddalaniu się od awangardy, a zbliżaniu się do tradycyjnej komedii realistycznej. Więcej spodziewano się po następnej pozycji, *The Real Inspector Hound*. Zawiodła ona do reszty nadzieje zwolenników „teatru kondycji ludzkiej". *Inspektor* nawiązuje w pewnym sensie do debiutu Stopparda przez swój temat — stosunek krytyków do aktorów, sprawę poruszaną również przez Pierwszego Aktora w *Rosencrantzu i Guildensternie*. Tutaj jednak rzecz potraktowana została całkowicie humorystycznie.(...)

Faktem jest, że Stoppard wszedł do teatru komercjalnego. Czy kierowała nim wyłącznie chęć zdobycia łatwej popularności lub względy finansowe? Prawdopodobniejsze przypuszczenie wysuwa Bryden: sądzi, że Stoppard odkrył w komedii realistycznej najwłaściwszy jednak dla siebie środek wyrazu.

Być może jest w tym coś więcej niż kwestia indywidualnego talentu: znak, że „teatr kondycji ludzkiej" wyczerpał w Anglii swoje możliwości. Nasuwa się pytanie, czy Pinter nie powiedział w nim wszystkiego o naszym świecie, co forma ta mogła zmieścić. Stoppard przekonał się, że potrafi nią operować, a nawet modyfikować ją, nie zdołał jej jednak pogłębić ani rozwinąć. Kto wie czy dopiero z tych doświadczeń wraz z wynikami eksperymentów w dziedzinie zwykłej komedii nie powstanie nowy kierunek awangardy?

Wanda Krajewska
Dialog nr 1/1969

TOM STOPPARD

ROSENCRANTZ I GUILDENSTERN NIE ŻYJĄ

(Rosencrantz and Guildenstern Are Dead)

Sztuka w trzech aktach

Przełożył Gustaw Gottesman

Osoby:

Rosencrantz — ANDRZEJ HERDER

Guildenstern — MARIUSZ LESZCZYŃSKI

Pierwszy Aktor — MACIEJ MAŁEK

Aktorzy: — EWA MIROWSKA, ANDRZEJ GŁOSKOWSKI, MAREK KOŁACZKOWSKI, STANISŁAW KWAŚNIAK, oraz studenci PWSFTv i T

Opracowanie tekstu i reżyseria — ROMUALD SZEJD

Scenografia — MARCIN STAJEWSKI

Ruch sceniczny — TOMASZ GOŁĘBIOWSKI

Opracowanie muzyczne — PIOTR HERTEL

Asystent reżysera — Marek Kołaczkowski

Inspicjent — Jan Szafałowicz

Sufler — Helena Kamińska

Fragmenty z „Hamleta" Wiliama Szekspira w przekładzie Jerzego S. Sito

Przedstawienie w dwóch częściach

Prapremiera polska 8 listopada 1974 r.

TEATR IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI

•mała scena•

Dyrektor i kierownik artystyczny: JAN MACIEJOWSKI
Zastępca dyrektora: ADAM KOMAN
Kierownik literacki: Teresa Worono
Kierownik muzyczny: Piotr Hertel

Redakcja programu: Teresa Worono i Jadwiga Bargiełowska
Opracowanie graficzne: Jerzy Wajdowicz

Adresy:

Duża i Mała Scena: ul. Jaracza 27.
Scena „7,15": ul. Traugutta 1.
Dyrekcja i sekretariat: ul. Kilińskiego 45, tel. 375-85.
Kasy teatru przy ul. Jaracza 27, tel. 266-18 i Sceny „7,15" przy ul. Traugutta 1, tel. 272-70 otwarte codziennie w godz. 10—13 i 16—19,30
Biuro Organizacji Widowni przy ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godz. 8—16.
W poniedziałki teatr nieczynny.

Cena: 4 zł.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Zakłady Typograficzne Łódź, zam. 736/74-2000 C-3/5394