

Dwie strony tej samej monety

Ewa Klekot

Pamięci Anki Kunczyńskiej-Irackiej

Jack Kroll napisał: „Stoppard z niepospolitym talentem nadaje ludzkie kształty ideom i pokazuje, że w istocie są one krwią z naszej krwi i kością z kości, współtworzą naszą namiętność i patos.”¹ Artysta stosuje zabieg odwrotny do postępowania filozofów abstrahujących idee do czystej esencji i konkretyzuje je w sytuacjach, bohaterach i dialogach padających z ekranu czy sceny. Oczywiście nie jest wynalazkiem Toma Stopparda tłumaczenie filozofii na sztukę, tyle, że w jego wypadku mamy do czynienia z wyjątkowo udanym przekładem. Filozoficzny program dzieł jest wyraźny, choć forma artystycznego dyskursu wyklucza użycie całego krytycznego aparatu tradycyjnej filozofii. Sztuka czy film otwierają się dzięki temu na interpretacyjny dialog, zapraszają do „myślenia eseistycznego”², które wymaga od widza skupienia, lecz w zamian proponuje przyjemności natury zarówno intelektualnej, jak i estetycznej.

Film *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* przyobлека w ciała i głosy bohaterów dyskusję o naturze ludzkiego myślenia – fundamentalny problem nowożytnej filozofii europejskiej, na którym pokolenia studentów i profesorów zjadły zęby i z którym tak czy inaczej zmagali się pokolenia artystów. Jedną z niedawnych prób angielskiej kinematografii było zupełnie nie trafione dzieło Dereka Jarmana *Wittgenstein*, klęska artysty w zetknięciu z filozofią; artysty, który przecież wcześniej doskonale poradził sobie z niełatwym zadaniem zrobienia filmu o malarstwie (*Caravaggio*), czy o uwikłaniu człowieka w politykę (*Edward II*). Myślę, że światnemu reżyserowi zabrakło w wypadku *Wittgensteina* tego „niepospolitego talentu” Stopparda, o którym pisze Kroll – idee nie zostały obleczone w namiętne ciało człowieka.

Ludzkie myślenie, jak tytuł filmu, ma naturę dwoistą. Nie chodzi tu bynajmniej o opozycję między rozumem i sercem, czy też duszą i ciałem. Jak *Rosencrantz* nie jest przeciwnikiem *Guildensterna* lecz jego nieodłącznym towarzyszem, tak zdrowego rozsądku (czy też „myślenia potocznego” jak wolą tłumaczyć *common sense* filozofowie i antropolodzy) nie da się łatwo przeciwstawić bezcielesnej abstrakcji wątpliwego *cogito* w klarownej, ulubionej przez owo *cogito* formie „binarnej opozycji”. Stoppard w ogóle wzdraga się przed wypreparowaniem z rzeczywistości bytów czystych i jasno określonych: „Czy jesteście wyłącznie (*exclusively*) aktorami?” – pyta *Rosencrantz* Pierwszego Aktora. I słyszy odpowiedź: „Jesteśmy aktorami włącznie (*inclusively*).”³ Ten dialog za pomocą trudno przetłumaczalnej gry słów uświadamia widzowi jeden z podstawowych problemów powstających na styku pomiędzy opartymi na zasadach formalnej logiki klasyfikacjami a rzeczywistością: otwartość kategorii, ich łączność i rozłączność, ich mono- i polityczność.

Rosencrantz i *Guildenstern* prowadzą rozmowy, które często przypominają wewnętrzny dialog człowieka rozważającego spotykające go wydarzenia. Nierzadko są to po prostu dyskusje zdrowego rozsądku ze spekulującym rozumem, jak na przykład scena w komnacie *Hamleta*, gdy *Guildenstern* zaplataje się w spekulacjach przyjąwszy zbyt wiele założeń. Chodzi o określenie kierunku, z którego wieje wiatr, przez dedukcyjne ustalenie położenia komnaty według stron świata. Propozycję *Rosencrantza*, by po prostu wyszedł na dwór *Guildenstern* kwituje z oburzeniem: „Pragmatyzm? Tylko to masz do zaproponowania?”. Kiedy indziej zaś wyrzuca przyjacielowi: „Dlaczego nie powiesz czegoś oryginalnego? Nigdy nie rozwijasz tego co mówię, tylko powtarzasz to samo innymi słowami”. Istotnie, *Rosencrantz* czasami cytuje wcześniejsze wypowiedzi *Guildensterna*, często jednak w zupełnie „nieodpowiednim” kontekście, zmieniając ich

znaczenie i sprawiając, że zawarta w nich myśl nierzadko obraca się przeciwko samej sobie. Przypomina to zarówno dialog wewnętrzny pojedynczego człowieka, jak i mechanizm przepływu idei i myśli w obrębie kultury.

Guildenstern jest bystrzejszy, ma szybszy refleks, co wyraźnie widać już na początku „gry w pytania”. *Rosencrantz* natomiast chce najpierw ustalić jasno reguły gry zanim ją podejmie. Zagrożony porażką daje się jednak wciągnąć w rozgrywkę i – wygrywa. Także retoryka *Guildensterna* czasami jest bezradna wobec dosłownego traktowania, jakie jej funduje *Rosencrantz*. „Wiesz, chyba cię zabije”, mówi *Guildenstern* zmęczony potokiem naiwnych wynurzeń przyjaciela na temat samopoczucia nieboszczyka w trumnie. „Na twoim miejscu nie brałbym tego pod uwagę. Tylko by cię to zasmuciło.” – odpowiada *Rosencrantz* przyjacielowi, z którym nie tylko dzieli los od wczesnego dzieciństwa, ale i tożsamość: przez cały czas trwania akcji filmu nie udaje im się osiągnąć ostatecznej pewności co do tego, który z nich jest kim. *Rosencrantz* i *Guildenstern*, *Guildenstern* i *Rosencrantz* – tak różni, a skazani na nierozłączność przez podwójną tożsamość, dopełniają się nawzajem jak orzeł i reszka, jak zdrowy rozsądek i spekulujące *cogito*.

„Czymże jest zdrowy rozsądek? Zbiorem elementarnych prawd (bez względu na to, co za prawdę uznamy) czy zbiorem *idola tribu*? [...] Zaczynam filozofii, kamieniem probierczym powstających doktryn czy stanowiskiem antyfilozoficznym?”⁴ W swej książce *Myślenie potoczne* Teresa Hołówka mówi, że myślenie potoczne jest tym, dzięki czemu człowiek radzi sobie w świecie szarej codzienności. To myślenie potoczne jest systemem, w który wpisują się nasze pierwsze doświadczenia, a nierzadko pozostaje językiem szkolnej edukacji, czasami jedynym. Myślenie potoczne jest jednym ze źródeł naszych przed-sądów, których, jak uczy doświadczenie hermeneutyki, nie potrafimy uniknąć. Niewątpliwie jest także składnicą stereotypów i przesądów, w których naprawiać światu widzą swego największego wroga, a specjaliści od propagandy swą siłę. Zarówno myślenie potoczne jak i spekulatywne *cogito* stanowią systemy w obrębie naszej kultury, która jest zarazem świadkiem i przyczyną ich metamorfoz. Szara codzienność jest także udziałem filozofów (o czym nie zawsze chcą pamiętać), a filozoficznym lekturom oddają się także (a może głównie) ludzie bez dyplomu opatrzonego tytułem magistra filozofii. Zarówno myślenie potoczne jak i dyskursywne współtworzą nasze idiolekty i są chciwie nie chciał, skazane na siebie, jak dwie strony tej samej monety.

Film zaczyna się właśnie od monety – złotego pieniążka zagrzebanego w pyłe drogi. *Guildenstern* pogrążony w ponurej zadumie nad sensem podróży, którą obaj podjęli, w ogóle go nie zauważa. Błysk złota nie uszedł jednak uwagi *Rosencrantza*, który oczywiście podnosi monetę i w sposób zupełnie naturalny (do tego służą monety) zaczyna zabawę w orła i reszkę. Po pewnym czasie dla widza staje się jasne, że para bohaterów stanęła wobec małego cudu: moneta spada bez przerwy reszką do góry. *Guildenstern* najpierw sprawdza, czy nie padł ofiarą oszustwa i ogląda obie strony pieniążka – orzeł jest jednak na swoim miejscu. A mimo to moneta podrzucona znowu, ponownie spada reszką do góry. Rozum rozpaczliwie poszukuje wyjaśnień próbując przywoływać coraz to nowe prawa, które do tej pory wydawały się tłumaczyć rzeczywistość. Zdrowy rozsądek natomiast przypomina o jedzeniu i *Rosencrantz* przy 78 rzucie jest już znudzony monotonią powtarzającego się cudu. W zabawę, czyli poniekąd w uczestnictwo w cudzie wciąga go ciekawość nieco przytłumiona głodem oraz chęć ustalenia nowego rekordu (który ostatecznie wyniesie 157). „Myślenie potoczne opiera się na

stwierdzeniu, że jego teorią jest jedynie samo życie. Autorytetem jest dla niego świat.⁵⁵ Dzięki temu nie ma w nim miejsca na budzącą strach przepaść między teorią a cudem nie dającym się wytłumaczyć w jej kategoriach. Strach, o który dopytuje się Guildenstern, to strach przed rządzącą światem dowolnością, która rozumowi wydaje się niebezpiecznym chaosem – bezradny Guildenstern broni się do ostatka wymyślając zasadę, zgodnie z którą „każda pojedynczo podrzucona moneta za każdym razem może spaść na dowolną stronę, a przeto nie powinno dziwić kiedy z każdym razem właśnie tak spada.” To „nie powinno dziwić” zestawione z wcześniejszymi pytaniami o wątpliwości i strach mówi wiele o stosunku *cogito* do świata – przedmiotu poznania. Guildenstern wątpi, by nie musieć się dziwić. Zdziwienie wynika bowiem z niezrozumienia, zdziwienie jest uczuciem, czyli nie podlega władzom rozumu, własne zdziwienie budzi strach. Narzędziem poznania jest wątpienie prowadzące do pewności, a zdziwienie pozostawia zawsze niedopuszczalnie wielki margines dowolności, której nie można ogarnąć rozumem. Dla Guildensterna poza pewnością rozumu istnieje tylko strach.

Rosencrantz natomiast bez większego sprzeciwu akceptuje cudowne zdarzenie, nie zastanawiając się zbytnio nad jego naturą. Podrzucanie monety bawi go, kiedy indziej uciechy dostarcza mu papierowy samolot. Przyjemność sprawiają mu też praktyczne wynalazki, na przykład tyłka poruszana parą z czajnika; wynalazki które Guildenstern uznaje za absurdalne i za każdym razem niszczy w przypiływie gniewu. Prawidłowości zaobserwowane w przyrodzie cieszą Rosencrantza, ale nie widzi on powodu, by na podstawie powtarzalności zjawisk od razu budować generalne teorie o strukturze świata. Jest nie tyle wcieleniem potocznego myślenia za pomocą agresywnych stereotypów i przesądów ile reprezentantem zdroworozsądkowej postawy Misia o Bardzo Małym Rozumku, „nieociosanego kłoca” z taoistycznej terminologii.⁵⁶ Guildenstern zaczyna od pytania o przyczynę rzeczywistości. Rosencrantz od jej zaakceptowania. Bierze udział w otaczającej rzeczywistości bez wysiłku, „naturalnie”: to on zauważa monetę, on ją podrzuca, on opłaca aktorów, prawdopodobnie ostatecznie wikłając ich obu w całą historię. Kłopoty z tożsamością budzą w Rosencrantzu nie sprzeciw a tęsknotę za utraconym rajem niezachwianej pewności, w którym nie stawiano pytań i gdzie na wszystko istniała odpowiedź. „Dawniej pamiętałem swoje imię! I twoje także! – mówi do przyjaciela. – I wszędzie, gdziekolwiek spojrzales, znajdowałeś odpowiedź. Nie było żadnych wątpliwości. Ludzie wiedzieli kim jesteśmy, a jeśli nie wiedzieli, pytali, a myśmy podawali nasze imiona.” Guildenstern natomiast czuje się z rzeczywistości wyobcowany, gdyż wątpił w skuteczność narzędzi umożliwiających komunikację: „Nie zdarzyło ci się kiedyś – pyta swego towarzysza – byś nagle i zupełnie bez powodu nie pamiętał jak się pisze słowo „łódź” lub „morze”, bo zapisawszy je, wydaje ci się żeś nigdy nie widział liter ułożonych w takiej właśnie kolejności?” Każdy z nich więc inaczej przeżywa to „pomieszanie tożsamości”, którego nie wyjaśnia nawet ostateczna instancja śmierci: bohaterowie giną razem, a wieść o ich końcu raz na zawsze łączy imiona i miesza tożsamości w tytule filmu. Rosencrantz po odruchowym, bezradnym proteście, w którym tli się resztką zawiedzionej ufności w sprawiedliwość losu („przecież nie zrobiliśmy nic złego, nie skrzywdziliśmy nikogo, nie?”) godzi się ze stryczkiem twierdząc, że „ma już wszystkiego dosyć i prawdę mówiąc, czuję ulgę”. Guildenstern natomiast nie potrafi pogodzić się z klęską i na wpół szelmowsko, na wpół patetycznie obiecuje „spisać się lepiej następnym razem”, zadawszy przedtem w pustkę pytanie o moment, „gdy mogliśmy powiedzieć nie”, o możliwości kierowania własnym losem. Czy moment ten, który Guildenstern, jak sędzi, przegapił zdarzył się wówczas, gdy moneta rzucona komedianom upadła po raz pierwszy orłem do góry i zmieniła ich obu z widzów sztuki w jej aktorów? Czy to wtedy ich los został określony zgodnie z zapisanym tekstem sztuki, który nie daje wyboru? Guildenstern wielokrotnie daje dowody tego, jak nisko ceni kondycję aktora i podkreśla swoją pozycję widza. Chce pozostać obserwatorem stojącym na zewnątrz granego przez

aktorów świata „miłości, krwi i retoryki”. Od sztuki domaga się „tajemnicy, godności, czegoś klasycznego i poetyckiego”, jednak jakby na przekór los stawia mu na drodze „pornograficznego błazna i targowisko prostytutek”, a potem wciąga do udziału w sztuce, której postaciami od początku byli zarówno on sam, jak i jego przyjaciel.

Wszyscy bohaterowie filmu Stopparda to osoby z *Hamleta*. Jednak Rosencrantz, Guildenstern i Pierwszy Aktor przemawiają nie tylko słowami Szekspira. Jeśli parę przyjaciół o pomieszaną osobowość uznać za metaforę człowieka uwikłanego w dwoistość myślenia, film staje się dialogiem między Rosencrantz-Guildensternem i Pierwszym Aktorem. Ich rozmowy to jakiś rodzaj „chóru na opak”, który wygłasza komentarze z pozoru zupełnie „równoległe” do dziejów *Hamleta*, a równocześnie włączony jest w intrygę. Aktor już w pierwszej rozmowie z parą bohaterów daje do zrozumienia, że jego trupa gra „teatr na opak”: „Przedstawiamy mniej więcej nasz zwykły repertuar, tylko, że na odwrót. Na scenie pokazujemy to, co powinno się dziać poza nią.” To odwrócenie podziału na scenę i widownię jest w istocie czymś więcej niż tylko zwykłą zmianą ról – to zawirowanie rzeczywistości, pętla, którą sztuka opłata widzów tak ciasno, że niemal zupełnie krępuje ich los. Znający tekst sztuki Pierwszy Aktor wydaje się panować nad przeznaczeniem Rosencrantza i Guildensterna. W istocie bowiem dwuosobowy bohater staje przed samym Mefistofelem – mądrym goryczą rozczarowań diabłem doktora Fausta, „częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”.⁵⁷ O tym, że Pierwszy Aktor zna przyszłość Rosencrantza i Guildensterna świadczy choćby dialog po przybyciu trupy do Elsynoru: „Więc dagoniłeś nas?” mówi Guildenstern. „Jeszcze nie, panie” – pada tajemnicza odpowiedź aktora stojącego tuż obok. Znaczenie tych słów staje się jasne dopiero przy końcu filmu, gdy okazuje się, że to właśnie Pierwszy Aktor gra króla Anglii, który skazuje Rosencrantza i Guildensterna na śmierć. Sataniczność teatralnej trupy sugeruje także scena w łaźni, gdy postać Pierwszego Aktora wyłania się z oparów, a jego kompani ludzą obu przyjaciół pozorną tożsamością osób i przedmiotów, które okazują się kimś, albo czymś zupełnie innym niż wyglądały na pierwszy, czy nawet drugi rzut oka. Niepokojące metamorfozy, kuglarstwo czy zwykłe przywidzenia? Aktorskie sztuczki pozostają w najlepszej zgodzie z gustem szatana, którego nazywano Księciem Pozorów. Dla diabła *cogito* zawsze było bardziej kuszącym partnerem rozmowy niż zdrowy rozsądek. Rozmówcą Pierwszego Aktora jest przeważnie Guildenstern, choć to Rosencrantz był potrzebny, by w decydującej chwili rzucić monetę i związać los przyjaciół z aktorami. Wszechwiedza Pierwszego Aktora pozornie wynika z faktu, że „bywał tutaj wcześniej” i jak sam mówi, opiera się na precedensach (terminologia prawnicza w ustach szatana brzmi całkiem naturalnie) oraz, z tego, że zna tekst sztuki. Ba, ale jakie sztuki? *Hamleta*, *Zabójstwa Gonzagi*, które Szekspir wplótł w akcję swej tragedii, czy też sztuki Toma Stopparda? A może jeszcze inne, tej w której udział bierze także widz siedzący w kinie? Ale o ile dla widza teatr, taki czy inny, może być jedynie metaforą rzeczywistości, dla aktora stanowi samą rzeczywistość. Gdy płynący do Anglii statek atakują korsarze, Pierwszy Aktor woła na alarm: „Piraci! Wszyscy na scenę!”. I choć teatr jest „dla jednych spektaklem, a dla drugich patronatem, są to dwie strony tej samej monety”. Aktorem publiczność jest niezbędna, by mogli pokazywać swe sztuki. Jednak w kontekście wydarzeń rozgrywających się na ekranie słowa Pierwszego Aktora znajdują także inne wytłumaczenie: aktorzy potrzebują publiczności, by mieć do swych sztuk tworzywo. Przewaga aktorów nad zwykłymi ludźmi staje się widoczna już podczas spotkania na leśnej drodze. „– Krew jest obowiązkiem, bo krew jest we wszystkim, wie pan – mówi Pierwszy Aktor. – I tego właśnie ludzie pragną? – pyta Guildenstern-idealista. – To właśnie gramy – pada odpowiedź.” Dwuznaczny status aktorów sygnalizuje także stwierdzenie: „Jesteśmy aktorami. Jesteśmy przeciwieństwem ludzi”. W całej historii aktorzy są wyraźnie uprzywilejowani – nie dotyczy ich nawet śmierć, którą oswoiili (czy też oszukali?) wielokrotnym od-

grywaniem. „Nasze doświadczenie mówi nam, że prawie wszystko kończy się śmiercią” – mówi Pierwszy Aktor Guildensternowi skazanemu na śmierć. I takiego porządku rzeczy nie jest w stanie zmienić żaden patetyczny wysiłek gardzącego mistyfikacją rozumu. Zabijanie aktora to szyfrowa praca, bo na końcu zawsze rozlegną się oklaski, a rzekomy nieboszczyk wstanie, złoży wyjęty z piersi sztylet i ukloni klaszczącym. W teatrze naprawdę umiera tylko ten, kto zawczasu nie zna tekstu sztuki. Na końcu filmu wóz aktorów znowu rusza w drogę.

O wzajemnych zależnościach między rzeczywistymi zdarzeniami a teatralnym przedstawieniem mówi sam tekst *Hamleta* i Stoppard tylko rozwija ten wątek mnożąc poziomy teatru w teatrze jakby pisał szkatułkową powieść: tyle, że we wszystkich „szkatułkach” grana jest ta sama tragedia. Uwikłani w nią Rosencrantz i Guildenstern próbują określić nie tyle jej treść – obaj do końca nie wiedzą, że ich los został przez Szekspira nieodwołalnie określony – ile zasady, według których pisze się scenariusze. Rozmowy o prawdzie, śmierci i rzeczywistości, które prowadzą ze sobą Rosencrantz, Guildenstern i Pierwszy Aktor uczynił Stoppard mini traktatami filozoficznymi. Dialogi zdrowego rozsądku z *cogito* nie dają jednak żadnej pozytywnej odpowiedzi na pytania, wokół których są osnute. Ostateczne słowo na temat ludzkiej kondycji Stoppard zawarł w monologu Rosencrantza, który stanowi być może aluzję do wielkiego monologu Hamleta. „Kiedyż to było, gdy człowiek po raz pierwszy dowiedział się o śmierci? [...] Widać, że już się rodzimy z poczuciem śmiertelności zanim jeszcze poznamy to słowo, zanim uświadomimy sobie w ogóle istnienie słów. Przychodzimy na świat we krwi i z wrzaskiem, wiedząc, że igły wszystkich kompasów wskazują tylko jeden kierunek, i że czas jest jego miarą.” Podobne kwestie bywały już wygłaszane z romantycznych koturnów i prawda nie jest nowa, ale Rosencrantz o patosie ludzkiej egzystencji opowiada umościwszy się wygodnie z wieńcem pod głową na podobieństwo posagu na kamiennych marach w kościele, gdzie Hamlet właśnie rozmawia z Ofelią. Jakby nie dość było tej groteski, tuż przed wygłoszeniem monologu w zupełnie innym nastroju i stylu rozważa z zapalem godnym lepszej sprawy kwestię samopoczucia nieboszczyka w trumnie. „Przez całe życie żyjesz tak blisko prawdy, że zamienia się ona w trwałą mgiełkę w kącie twojego oka i gdy nagle coś ją wepchnie w pole widzenia, masz wrażenie, że wpadłeś w sidła groteski” – mówi Stoppard ustami Guildensterna. To właśnie nieco groteskowy Rosencrantz, który w lesie wydawał się nie rozumieć znaczenia słowa „szczęśliwy”, ujmuje lapidarnie podstawową zasadę konstrukcyjną świata: „każde twoje działanie uruchamia inne działanie gdzie indziej i samo jest przez nie uruchamiane”. Zdrowy rozsądek interesują sposoby bycia, a nie dowody istnienia. Guildenstern nie przełamie poczucia obcości, bo ponad bycie w świecie stawia jego rozumowe poznanie. Czy klęska *cogito* nie wynika głównie z tego, że nadaje ono bytowi ciężar, który ten nieodwołalnie utracił wraz z rajem jednoznaczności, za którym tęskni Rosencrantz? Czy nie lepiej zostać aktorem i zacząć grę? Zmiana kondycji w grę jednak nie wchodzi i Pierwszy Aktor nawet o niej nie wspomina. Jedynie, co proponuje – i osiąga – to włączenie, a raczej dosłownie „schwytywanie” bohaterów w akcję sztuki. Rosencrantz i Guildenstern nie mają szansy, by stać się „przeciwieństwem ludzi”. Zresztą żadnemu z nich to rozwiązanie nie przychodzi do głowy. Wplątani w grę, z której nie zdają sobie

sprawy, uprawiają własne, małe gry w dociekanie. Ich inicjatorem jest zawsze Guildenstern, który wciąga do rozgrywki przyjaciela. To jedyny rodzaj gry na jaki przystaje *cogito* pogardzające aktorstwem, dyktując punkty karne za: powtórzenia, wahanie, synonimy i retorykę. Tutaj jednak Guildenstern ponosi klęskę i to podwójną. Przegrywa zarówno ze swoim alter ego, czyli zdrowym rozsądkiem, jak i ze sztuką, czyli odnosi porażkę w Szekspirowskim tekście *Hamleta*.

Stoppard posługuje się dialogami Szekspira bez skrupułów: przepłata je własnymi i cytuje niepostrzeżenie. Cytat i aluzja stanowią podstawę konstrukcji filmu, zarówno w sferze słowa jak i obrazu. Reżyser wciąga widza w grę rozpoznać często przy tym zaskakując zmianą znaczenia dobrze znanych cytatów, które umieszcza w kontekście innym od pierwotnego. Uświadamia nam źródła naszej wyobraźni przywołując cytaty leżące u początku obrazów, które zdążyliśmy już uznać za swe własne dzieło. Oczywiście najwięcej jest cytatów i aluzji do *Hamleta* – tekstu sztuki i jego najbardziej znanej interpretacji: filmu z Laurencem Olivierem. Blond Hamlet Stopparda fizycznie przypomina wielkiego aktora w tej roli, a niektóre sceny nakręcono sugerując wyraźnie poetykę klasycznego dziś dzieła kinematografii. Jedną z teatralnych „szkatulek”, w którą wkraczają bohaterowie to film o Hamlecie.

Wizualnych odwołań i cytatów jest u Stopparda więcej, choćby widok wozu aktorów jadącego wzdłuż krawędzi urwistego zbocza, który odsyła do *Siołdej Pieczęci* Bergmana. Czy scena w zamkowej kuchni, żywcem wzięta z Breughla, albo jesienny ogród w Elsynchronie przypominający późnogotyckie obrazy Flamańdów. Trudno jest uchwycić granicę między cytatem a stylizacją – Stoppard celowo ją zatarł, podobnie jak zwykł to czynić inny chętnie cytujący obrazy reżyser angielski, Peter Greenaway. Aluzje często zabarwione są humorystycznie, jak spadające jabłko Rosencrantza-Newtona, doświadczenia w wannie nieodwołalnie kojarzące się z Archimedesem czy hamburger, który mógłby namalować Arcimboldi.

Ostatnie godziny życia Guildenstern i Rosencrantz spędzają na statku, który obok teatru Stoppard uczynił kolejną metaforą ludzkiego losu. Na statku „człowiek nie musi zachodzić w głowę w którą stronę by tu iść, czy w ogóle iść. Ta kwestia nie istnieje, bo jest się na statku. [...] Na statku człowiek jest wolny.” Odkąd padły z ekranu słowa Hamleta o Danii, która jest więzieniem, bohaterowie filmu milczeli na temat wolności, stanowiącej, było nie było, jeden z fundamentalnych i odwiecznych problemów człowieka. Rosencrantza zachwyca wolność wewnątrz nałożonych z zewnątrz ograniczeń; więcej, ograniczenia wydają się być tu paradoksalnym warunkiem wolności. Ten króciutki *passus* o wolności można oczywiście rozumieć jako wołanie prostaczka zagubionego w świecie poza dobrem i złem, szarego człowieka, który chce znać zasady dokonywania poprawnych wyborów. Jednak ani Guildenstern-*cogito*, ani Rosencrantz-*common sense* nie zasługują na posądzenie o taką powierzchowność. Przenikliwy dialog pomiędzy Wielkim Rozumem *Cogito* a Małym Rozumkiem zdrowego rozsądku, którego świadkami byliśmy przez cały czas trwania filmu, skłania do innego odczytania metafory statku, do poszukiwania jej wykładni na miarę Stoppardowskiej refleksji nad współczesną kondycją człowieka: wolny to znaczy świadom własnych ograniczeń.

PRZYPISY

¹ J. Kroll, *Mind over Matter*, „Newsweek”, April 3, 1995, s. 52

² Termin Th.W. Adorna, por. np. *Esej jako forma*, [w:] *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 79–99

³ Cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu częściowo w przekładzie autorki, częściowo na podstawie roboczego tłumaczenia R. Drzewieckiego.

⁴ T. Hołówka, *Myślenie potoczne*, Warszawa 1986, s. 173

⁵ C. Geertz, *Common sense as a cultural system*, [w:] *Local Knowledge*, New York 1983, Basic Books Inc., s. 75

⁶ Por. B. Hoff, *Tao Kubusia Puchatka*, Poznań 1993, DW „Rebis” oraz Zhuangzi, *Przypowieści zwane Prawdziwą Księgą Południowego Kwiatu*, adaptacja tekstu i rysunki Cai Zhizhong, Warszawa 1992, Wydawnictwo Wodnika. Spragnionych „poważnego” podejścia do tematu odsyłam do przekładu *Dao de jing* Tadeusza Zbikowskiego w „Literaturze na Świecie”, nr 186 (1/1987), ew. do Liu I-ming, *Awakening to the Tao*, trans. T. Cleary, Boston & London 1988, Shambhala Publ.

⁷ J.W. Goethe *Faust*, cz. I, w. 1227–8; cytat jest także mottem Mistrza i Małgorzaty Bulhakowa.