

# Rosencrantz i Guildenstern nie żyją, czyli jak być Shakespeare, antropologia i Toma Stopparda gra w teatr

Sławomir Sikora

W Danii nie może być królów – oświadczył Montezuma, któremu zaczynało dobrze szumieć w głowie. – Nie może być królów w Danii, bo tam sami zwyrodnialcy, królowie umierają od trucizn, które im wlewają do ucha, a książęta dostają obłędu od tych wszystkich widm i upiórów straszących w zamkach i bawią się trupimi czaszkami jak chłopcy meksykańscy w dzień zaduszny.

Alejo Carpentier, *Koncert barokowy*

Człowiek mówiący do rzeczy do siebie nie jest bardziej szalony niżli człowiek mówiący od rzeczy nie do siebie.

Guildenstern (lista dialogowa)

Kiedy w 1966 roku pojawiła się na Broadway'u sztuka Toma Stopparda *Rosencrantz and Guildenstern are dead* odczytano ją przede wszystkim jako kolejny inteligentny przykład teatru absurdu, szukano podobieństw i nowatorstwa wobec już istniejących sztuk Ardena, Pintera, Simpsona, ale też Ionesco czy Becketta.<sup>1</sup> „Dialogi Rosencrantza i Guildensterna – pisała Wanda Krajewska – są ciągle zabawą językową. Stoppard żongluje różnymi pomysłami: zestawianiem tych samych czasowników z innymi przyimkami, jak 'caught on' – 'caught up', kontrastowaniem dosłownego i przenośnego sensu wyrazu, jak w relacji Rosencrantza: 'Ciało ojca było jeszcze ciepłe' i uzupełnieniu Guildensterna: 'Jego ciało [tj. matki Hamleta] też'...”<sup>2</sup> Podobnie pisała Małgorzata Semil: „Tak jak Simpson, Stoppard posługuje się chętnie wyrażeniami idiomatycznymi, powiedzonkami i utartymi frazesami, które wykorzystuje w najrozmaitszy sposób, wprowadza grę słów polegającą zarówno na dosłownym odczytaniu idiomu jak i na podobieństwie brzmieniowym. Oto przykład pierwszego sposobu:

'GUILDENSTERN He didn't love her back (co może znaczyć: Nie odwzajemniał jej miłości, jak również: nie kochał jej pleców).

ROSENCRANTZ (podchwytuje drugie, dosłowne znaczenie) Ale za to kochał ją z przodu.

GUILDENSTERN Najpierw z przodu, potem z tyłu.”<sup>3</sup>

Rzeczywiście sztuka Stopparda skrzy się od nieprzetłumaczalnych czy trudno przetłumaczalnych gier i dowcipów językowych, zresztą wplata cytaty z *Hamleta*, trawestacje, odwołuje się do współczesnych i dawniejszych mistrzów dramatu (czy szerzej literatury, a w przypadku filmu również filmów i przedstawień *Hamleta*) tak angielskiego, jak i obcego. O tych językowych zagadnieniach sztuki Stopparda szczegółowo piszą cytowane już autorki. Rosencrantz i Guildenstern mieliby też bardziej nawet niż Hamlet być figurami kondycji człowieka współczesnego (Wanda Krajewska, przywołując T.S. Eliota). Wskazuje się też na wątki filozofii egzystencjalnej (bardziej via *Czekając na Godota* Becketta niż poprzez odwołanie do filozofów egzystencji – Krajewska).

Dziś, uwzględniając chociażby fakt, że sztuka Stopparda bazuje na innej sztuce, *Hamlecie*, oraz wskazując na jej nieciągłość mielibyśmy skłonność nadać jej miano sztuki postmodernistycznej. Wszystko to prawda. Ale jak mi się wydaje, sztuka Stopparda, jest próbą ukazania nie tylko językowego wymiaru i nie tylko współczesnego (przypominam jeden z tytułów: *Nowy język w dramacie angielskim*) teatru, co raczej próbą ukazania, czym jest teatr w ogóle, na czym polega istota

teatru. A to, że nowe medium, nakręcony przez samego Stopparda w 1990 roku film, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, klarowniej i mocniej niż sama sztuka ukazuje to założenie.<sup>4</sup> ...No cóż, może również na tym polega nasza ponowoczesność, że zrywając z charakterystycznym dla modernizmu poszukiwaniem środków właściwych jedynie danej sztuce, dosadniej przedstawia istotę jednej ze sztuk, teatru, przy wykorzystaniu medium innej, filmu.

*Hamlet* kończy się podobnie jak dzieło Prousta. Historia, której świadkami właśnie byliśmy, ma się dopiero rozpocząć. Shakespeare obdarza rolę narratora Horacja, wiernego kompana Hamleta. Kiedy powracający z Anglii poseł obwieszcza, „Że Rosencrantz i Guildenstern nie żyją.” Horacio odpowiada:

„Król nie rozkazał uśmiercić tych dwóch. (...) Świat (...) jeszcze nic o niczym nie wie, A ja mu powiem, jak do tego doszło.”<sup>5</sup>

Tom Stoppard skwapliwie korzysta z pozostawionej przez Shakespeare'a propozycji opowiedzenia jeszcze raz tej samej historii. Tyle tylko, że za głównych bohaterów obiera – przewrotnie – właśnie uśmierconych Rosencrantza i Guildensterna.

Tych dwóch gentlemenów poznajemy, kiedy jadą przez anekumene. Skała, na której tle się poruszają, wygląda z daleka jak lodowiec.<sup>6</sup> Jeden z nich – nazwijmy go za Stoppardem Rosencrantzem – znajduje na drodze złotą monetę. Podrzucana do góry moneta stale ukazuje tylko jedną swoją stronę – reszkę. Podobnie zresztą zachowują się i inne monety, o które zaczynają grać przyjaciele. W rezultacie sakiewka Rosencrantza pęcznieje, Guildensterna chudnie. U Guildensterna wzbudza to wątpliwości natury filozoficznej, każe mu się zastanowić, czy przypadkiem z naturą i jej prawami nie dzieje się coś niedobrego, czy czas nie zatrzymał się aby; Rosencrantz, sprawdza jedynie, czy moneta na pewno ma dwie różne strony. Tę monotonność i jednostronność (tak monety, jak i otaczającej rzeczywistości) zakłóca pojawienie się wędrownego trupy teatralnej. To na progu teatru, na scenie moneta po raz pierwszy objawia swoją drugą stronę – orła.<sup>7</sup> Na progu teatru moneta zaczyna mieć dwie strony. Ten cud na scenie (druga strona monety) przenosi ich na inną scenę: zamek w Elsynchronie.

Wygląda też na to, że bohaterowie cierpią na amnezję, przynajmniej jeśli idzie o tzw. historię osobistą. Ich pamięć sięga jedynie chwili – był to najprawdopodobniej ostatni ranek – kiedy jakiś posłaniec załomotał w okiennicę, wzywając ich po imieniu: „Rosencrantz, Guildenstern”. Musiało chodzić o nich,

posłusznie wyruszyli więc w drogę. Dlaczego po nich posłano? Czego ma dotyczyć ich misja? – Tego jednak nie wiedzą. Dopóki nie natkną się właśnie na wędrowny teatr, błąkają się po trosze jak cienie po Polach Elizejskich. To spotkanie uprzytamnia też bohaterom, że nie za bardzo wiedzą, który z nich jest Rosencrantzem, a który Guildensternem. Nie trudno domyśleć się, że ci dwaj panowie wracają (?) z krainy śmierci, krainy, którą najczęściej w różnych mitologiach kojarzono właśnie z niepamięcią.<sup>8</sup>

Ale na tę oczywistość nakłada się jeszcze inna prawda. Shakespeare spletał tym dwóm panom niezłego figla. Choć właściwie to jednak nie Shakespeare, lecz Tom Stoppard zadał po prostu „niewłaściwe” pytanie. Shakespeare zrobił tylko to, co robi wielu pisarzy: w jednej ze swoich sztuk stworzył dwie marginalne postaci. Kłopot w tym, że w *Hamlecie* występują oni zawsze razem, jak bracia syjamscy. Nigdy oddzielnie. Król: „Rosencrantz! Guildenstern! Jakże się cieszę”, i parę kwestii dalej: „Pocziwi Rosencrantz i Guildenstern!”, a Królowa: „Z całego serca dzięki wam, panowie”. Zdarza się co prawda (choć nie tak znowu często), że tylko do jednego z nich kierowana jest jakaś kwestia, ale pozostaje sprawą przypadku, którego z tych gentelmenów akurat ona dotyczy. Podobnie jest z odpowiedziami, choć zazwyczaj tylko jeden z nich odpowiada, to jednak mogliby oni swobodnie wymieniać się rolami, a nam, jak i innym bohaterom nie sprawiłoby to żadnej różnicy. Jedno jest pewne, na podstawie *Hamleta* trudno ich rozróżnić. Nie mają oni wyodrębnionych tożsamości. Nie udałoby się stworzyć jakichkolwiek poważniejszych portretów ich osobowości. Nic więc dziwnego, że przez cały film borykają się z problemem własnych tożsamości. Do końca nie udaje im się rozwikłać tej zagadki. A wszyscy, włącznie z Hamletem, zwracając się do nich permanentnie myślą ich ze sobą. Umierają nieświadomi, podobnie jak nieświadomi „się zrodzili” (posłaniec! – czy posłaniec nie jest tu alter ego, przywołującego ich z powrotem do życia stwórcy-kreatora, autora i reżysera – Toma Stopparda). Kiedy pod koniec filmu król Anglii–Pierwszy Aktor pyta: „Który jest który?”, nie wiedzą w zasadzie o sobie więcej niż na początku. Nie wiedzą więcej, choć przecież usilnie próbują sięgnąć po zapoznaną wiedzę, która musi drzeć ukryta w nich samych, próbują odwołać się do wiedzy instynktownej, wiedzy nieświadomej, wiedzy, która wykraczałaby poza barierę świadomości i wszechobecnie ograniczającej ich niepamięci. Można by to porównać do prób wykorzystania czynności omyłkowych czy swobodnych skojarzeń opisanych przez Freuda<sup>9</sup>, czy też sięgnięcia po narzędzia nieco przypominające surrealistyczną metodę poszukiwania zapoznanej prawdy z odwołaniem się do automatyzmu psychicznego.

Krystyna Janicka, omawiając problemy związane z wykorzystaniem przez surrealistów automatyzmem, pisze: „O ile na specyficzną wartość poetycką (względnie estetyczną) tekstów automatycznych musiały zwrócić uwagę cechy immanentne tych tekstów, o tyle za ich doniosłością poznawczą zdawała się przemawiać psychoanaliza Freuda, która, jak wiemy, była pierwszą i zapewne najsilniejszą z inspiracji intelektualnych, jakiej uległ nadrealizm. Faktem bezspornym było dla Bretona to, że spontaniczne, automatyczne funkcjonowanie umysłu pozostaje w bezpośredniej zależności od procesów zachodzących w podświadomości, od owych mrocznych pokładów *id.*”<sup>10</sup> Sam Breton pisał zaś: „W surrealizmie, zawsze chodziło o to, aby położyć rękę na 'materii pierwszej' (w sensie alchemicznym) języka [...] zamiast wznosić się – co okazało się zresztą niemożliwe – od rzeczy oznaczonej do znaku, który ją przeżył, trzeba przenieść się do narodzin tego co znaczące.”<sup>11</sup> Polegało to na próbie sięgnięcia do ukrytych pokładów „ja”, czy nawet wielu poprzednich „ja” (Breton odwoływał się bowiem nie tylko do Freuda, ale także Junga).<sup>12</sup>

W tym właśnie duchu można chyba interpretować ciągle odwoływanie się do zaskoczenia, wiedzy instynktownej, wrodzonej i zapoznanej (kiedyś były tylko odpowiedzi (!) – powie Rosencrantz). Bohaterowie stale ćwiczą się w grze pytań (tenisowy pojedynek pytań), w spontaniczne dialogi, w których chcą „wybadać” tak siebie, jak i otaczającą rzeczywistość:

„Guildenstern: Rosencrantz!

Rosencrantz: Co?

Guildenstern: A widzisz! I co ty na to?

Rosencrantz: Bardzo chytrze.

Guildenstern: Naturalnie?

Rosencrantz: Nieodrodnio! [oryg. Instinctive] Teraz ja wypróbuję ciebie!

Guildenstern: Nie od razu! Niespodzianie!”<sup>13</sup>

Ale nieco później:

„Guildenstern: Rosencrantz...

Rosencrantz: Co?

Guildenstern: Guildenstern.

Rosencrantz: Co?

Guildenstern: Czy dla ciebie to żadna różnica?”

Rosencrantz i Guildenstern powracają do świata, który jest już urządzony. Jak powiadają stąpają po własnych śladach, ale jednocześnie cała rzeczywistość jest dla nich nowością. Wracają więc dokładnie tak jak zmarli w czasie zaduszek. Również w przypadku powracających zmarłych (Dziady), powiada się, że mogą oni powrócić tylko w znane miejsce („chodzą po swoich śladach”), stąd rytualne porządkowanie chaty przed ich powrotem, bądź też celowe zaburzenie porządku (symboliczna zmiana miejsca), czy nawet budowa chaty na nowym miejscu (przestawianie), by utrudnić przychodzenie uporczywie powracającym zmarłym. To samo dzieje się przecież w spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora: powracający zmarli próbują ustalić jak wyglądał ich pokój.<sup>14</sup>

Ale jak mi się wydaje, ich stały pojedynek pytań, pytań i odpowiedzi można chyba również interpretować jako próbę wykorzystania w y o b r a ż n i, próbę ucieczki ze świata, który jest już urządzony w świat m o ż l i w y. Jako próbę wyrwania się ze świata zaplanowanego. Lecz pytania te są już pytaniami tylko, pytaniami, które często nie zmierzają do jakiegokolwiek konkretnego celu, gdzie odpowiedź przestaje się liczyć i odgrywać jakąkolwiek rolę. Są już one tylko pustą grą.<sup>15</sup> Gdzie wiadomo, że trzeba zapytać, ale zapomniano, czego to pytanie ma dotyczyć. Ta jałowa rzeczywistość przypomina historię Graala, o którego znaczenie zapomina zapytać w odpowiednim czasie Parsifal. Fakt, że wszystkie te próby są w zasadzie nieudane, wskazuje, iż żyją oni w świecie gdzie nie ma możliwości jakiegokolwiek zmiany.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że postaci Rosencrantza i Guildensterna, stając się w zasadzie centralnymi, w rzeczy samej nadal są drugorzędne (tak jak u Shakespeare’a). Wszystko wydarza się poza nimi. Oni nie mają żadnego wpływu na akcję, nic nie dzieje się za ich przyczyną (przecież to bohater przez swoje czyny „stwarza” świat). Nasi „bohaterowie” (czy raczej „anty-bohaterowie”) do końca pozostają marionetkami, stale są ofiarami (przenośnie, a w końcu dosłownie) działań innych. Kiedy pod koniec filmu Guildenstern zadaje pytanie, że przecież mogli gdzieś powiedzieć „nie” – to należy chyba stwierdzić, że nie dana im była taka możliwość.<sup>16</sup>

Ale przecież ich problemy tożsamościowe nie wiążą się jedynie z problemem imienia. Rosencrantz często powtarza za Guildensternem kwestie. Pierwszy Aktor powie do Guildensterna: „bystrzejszy”, i tak jest z reguły, ale przecież po nieudanej próbie wypytania Hamleta na temat przyczyny jego dziwnych zachowań – w czasie której ofiara (Hamlet) przemienia się w myśliwego – to Rosencrantz wykaże się większą samokrytycznością. On zwycięża tenisowy pojedynek na pytania. On też jest na drodze do odkrycia kilku znaczących praw (a przynajmniej postrzega pewne zależności): prawa Archimede-

sa, powszechnej grawitacji (kiedy schylając się po jabłko zostaje trafiony spadającym z drzewa jabłkiem, patrzy najpierw w górę potem w dół, otwiera usta, ale w końcu nie wypowiada nic) czy wykorzystania pary (zauważyć warto, że wszystkie te weralizki pozostają w „fazie praktycznej” – nie ulegają weralizacji). Można chyba zatem mniemać, że inteligencja każdej z postaci dotyczy „odmiennego obszaru”, że doświadczają oni świata w odmienny sposób: o ile Guildenstern porusza się bardziej na płaszczyźnie teoretycznej, o tyle Rosencrantzowi należałoby przypisać wiedzę praktyczną. Takie „rozdzielenie”, jakie Stoppard wprowadza pomiędzy dwie „identyczne” postaci Shakespeare’a, może przywołać na myśl „nieśmiertelne” pary z literatury europejskiej, by wspomnieć tylko o Don Kichocie i Sancho Pansie Cervantesa czy Rycerzu Antoniusie Blochu i giermku Jönsie Bergmana. Ale można też do pewnego stopnia uznać, że jest to jeden bohater dwojga imion. Tak też należałoby chyba interpretować niektóre ich dialogi, np. kiedy na statku Rosencrantz proponuje, że może rozprostować kości (tzn. przejść się) za Guildensterna.<sup>17</sup>

W swojej sztuce Stoppard postanowił poruszać się w obrębie uniwersum, jakie stworzył Shakespeare, pisząc *Hamleta*. Nawet jeśli jesteśmy gotowi twierdzić, że *Hamlet* jest dziełem wspaniałym, bogatym, otwartym na różne interpretacje, to jednak w pewnych swoich aspektach pozostaje on uniwersum zamkniętym i ograniczonym. Stoppard swobodnie korzysta z wyobraźni tam, gdzie nie koliduje to ze strukturą *Hamleta*. Czasami jednak zabawia nas właśnie mocowaniem się z ograniczeniami nałożonymi przez dramat Shakespeare’a. Tak jest np. w przypadku tytułowych bohaterów – postaci Rosencrantza i Guildensterna, choć znaczące dla struktury dramatu, są jednowymiarowe, sprowadzają się prawie wyłącznie do imion. W *Hamlecie* to wystarczy, gorzej jeśli ktoś, próbując stworzyć z nich pełnokrwistych, „trójwymiarowych” bohaterów, zada „nieodpowiednie” pytanie, jak np. to: „Który jest który?” Na takie pytanie odpowiedzi w *Hamlecie* próżno by szukać. Dlatego właśnie Stoppard przez cały czas bawi się ich „amorficznością”, nie próbując jednak w ich formy wlać żadnych pewnych treści.

Cała zabawa Stopparda można by nazwać zabawą w teatr. Oczywiście, jest to teatr, ale równocześnie zabawa w to, czym teatr w rzeczy samej ma być. A jest on przecież olbrzymim mechanizmem pamięci kulturowej.<sup>18</sup> Przywołani przez ten mechanizm z zaświatów, Rosencrantz i Guildenstern (przypominam, że to właśnie na progu teatru podrzucona moneta ukazuje swoją d r u g ą s t r o n ę – orła), badają rzeczywistość teatralną. Okazuje się ona podobna do naszej rzeczywistości, ale przecież nie jest z nią tożsama. Kiedy w czasie pierwszego spotkania Pierwszy Aktor opowiada, co potrafią zagrać, mówi: „Ale nie możemy dać miłości i retoryki bez krwi. Krew jest obowiązkowa. Bo krew jest we wszystkim, wie pan [We are all blood].” Krew jest symbolem życia, to ona służyła do przywoływania dusz z zaświatów<sup>19</sup>, to do niej musi odwoływać się teatr, nawet jeśli czyni to metaforycznie.

Rzeczywistość, w której poruszają się bohaterowie, przypomina naszą rzeczywistość, ale jednocześnie czasami, w sytuacjach trudnych do przewidzenia odbiega od ustalonych praw. Zaskakuje ich (jak również i nas) na wiele różnych sposobów: echo powtarza czasami wybrane słowa z ich dialogów, Guildenstern nalewa do miski wody z parującego czajnika i spokojnie zanurza w niej ręce, Rosencrantz zaś zdziwiony, że kregiel i pióra spadają z jednakową szybkością do skrzyni, próbuje powtórzyć to doświadczenie przed Guildensternem, wtedy jednak, respektując opór powietrza, pióro spada wolniej. Takich przykładów można by znaleźć więcej. Rzeczywistość teatralna nie rządzi się jedynie prawami prawdopodobieństwa – dlatego właśnie powiedziałem, że moneta zaczyna mieć dwie strony.

\* \* \*

Sztuka Stopparda, odwołując się do *Hamleta*, robi to w sposób „nieciągly”, tzn. taki, że opowiedziana historia wydaje się spójna jedynie w kontekście „prawdziwej” historii *Hamleta*, tej opowiedzianej przez Shakespeare’a. Czy przypadkiem aluzją do tej nieciągłości nie są pojawiające się co jakiś czas „fruwające” kartki? Zauważyć należy, że cała przestrzeń zamku w Elsynorze ma postać labiryntu. Bohaterowie stale powracają do tych samych miejsc, niekoniecznie poruszając się w tym samym kierunku. Podobnie papierowy samolotek wypuszczony przez Rosencrantza wydaje się zataczać koło, a jednak – jak bumerang – wraca z tej samej strony do rąk właściciela. Labirynt może być symbolem poszukiwania, ale tu jest chyba przede wszystkim figurą zamknięcia.

Zawsze, kiedy zastanawiam się nad *Rosencrantzem i Guildensternem* nachodzi mnie naiwne pewnie pytanie: Jak odebrałby ten film człowiek, który nic o *Hamlecie* nie wie? Nie mam tu na myśli kogoś na kształt przytoczonego w motcie Carpentierowskiego Montezumy, lecz raczej kogoś, kto należałby do kultury europejskiej, któremu dziedzictwo tej kultury nie byłoby obce, ale który dziwnym zrządzeniem losu (?) nie słyszałby nic o *Hamlecie*, tak dziele Shakespeare’a, jak i postaci. Czy film ten mógłby stworzyć dla niego zamkniętą całość, jaką jest dla nas. Film pokazuje przecież również, jak wielką rolę w percepcji określonej rzeczywistości odgrywa uprzednia wiedza widza. Ukazuje jak trudno oddzielić percepcję od wiedzy już posiadanej, ukazuje jak trudno zastosować Husserlowską *epoché*, wyobrazić sobie zawieszenie nie całej, lecz pewnej tylko części wiedzy.

Jak zatem taki wyobrażony widz odebrałby film (sztukę) Stopparda?

Stosunkowo łatwo można wyobrazić sobie jeszcze połączenie sceny śmierci Ofelii w wodzie, odgrywanej przez aktorów w teatrze-karczmie (przezroczysty niebieski welon, który powoli spowija Ofelię), z „naturalistycznymi” zdjęciami zanurzonej w wodzie Ofelii, przypominającymi nieco obraz Millais’a (z Tate Gallery); podobnie ze sceną pojedynku między *Hamletem* i *Laertesem*. Ale czy taki widz jest w stanie przeniknąć motywy śmierci Ofelii? Motywy pojedynku? Czy choćby opisane niżej „pomieszenie” różnych planów w trakcie odgrywania *Morderstwa Gonzagi*? Czy jest w stanie uporządkować porwaną akcję w opowieść, która ma swój początek i koniec? A może ogląda on już całkiem inną historię, o której tym, którzy znają *Hamleta* nawet się nie śni? Przecież sam *Hamlet* Shakespeare’a jest nieczytelny dla ludzi innej kultury, by przypomnieć tu cytanego Montezumę, czy też doświadczenie przeżyte i opisane przez Laurę Bohannan.

Warto chyba w tym kontekście – wobec wszystkich pojawiających się pytań i wątpliwości i nim jeszcze przywołam doświadczenie Laury Bohannan – przypomnieć słowa Jamesa Clifforda: „Nowa teoria literacka sugeruje, że zdolność tekstu do bycia zrozumiałym w spójny sposób zależy w mniejszym stopniu od zamierzonych intencji autora, niż od twórczej postawy czytelnika. Aby przytoczyć tu słowa Rolanda Barthes’a, jeżeli tekst jest ‘utkany z cytatów pochodzących z niezliczonych centrów kultury’, to ‘jedność tekstu leży nie w jego pochodzeniu, a w jego przeznaczeniu’.”<sup>20</sup>

W tekście *Szekspir w buszu* Bohannan<sup>21</sup> opowiada pouczającą historię dotyczącą możliwości uniwersalnego odczytywania fabuł związanych z pewną określoną kulturą. Wyjeżdżając do Afryki, by prowadzić badania wśród ludu Tiv, otrzymała od swego angielskiego kolegi egzemplarz *Hamleta*. Przyjaciel ów wyraził wątplenie, czy Amerykanie są w stanie naprawdę zrozumieć tę, tak angielską w końcu, sztukę. Pora deszczowa okazała się nie sprzyjać badaniom terenowym, Bohannan

wypełniała czas studiami nad *Hamletem*. Kiedy więc starszyzna plemienna zażądała od antropologa, by opowiedziała im ona jakąś historię z jej kraju, Bohannan postanowiła zreferować właśnie *Hamleta*. Opowiadana przez Bohannan przygoda jest bardzo zabawna, choć można sądzić, że niekoniecznie była taką dla niej samej, kiedy borykała się z nieustającymi pytaniami i wtrąceniami starszyzny plemienną. Tubylcy okazali się być bowiem słuchaczami krytycznymi. Bez pardonu przerywali antropologowi, komentując, a co więcej ingerując w opowiadaną historię. Pojawił się więc m.in. problem, kim jest ojciec Hamleta: duchem, omenem wysłanym przez czarownice (ale omen nie mówi!) czy zombi. Kwestie sporne związane z niemożnością przełożenia pojęć i kategorii zdominowały i „zaślugowały” fabule dramatu, uniemożliwiając w końcu opowiedzenie antropologowi „jej historii”. Przedstawiona fabuła okazała się wspólna, „wynegocjowaną (?) historią”. Ale ta wspólna opowieść była narracją, pod którą antropolog nie była już w stanie się podpisać. Całą przygodę można by nazwać parodią antropologii w dawnym stylu. Powiada się czasem o niej, że „tubylec” występował w roli przesłuchiwanego, a tym samym antropolog – śledczego. Tym razem to starszyzna przybiera rolę „wiedzących lepiej”, „przesłuchuje” i koryguje „młodszego (mniejszego) brata” (w tym przypadku siostrę – co pewnie też nie jest bez znaczenia), „naprawia” opowieść, „poprawiając” tym samym źle wyuczoną lekcję.

Artykuł *Szekspir w buszu* opublikowany został po raz pierwszy w 1966 roku (to także rok powstania sztuki Stopparda). Wówczas przyjęty był zapewne przede wszystkim jako ciekawa i zabawna historia „z terenu”. Dziś mógłby pewnie być odczytany jako zwiastun zapowiadający przełom w antropologii, zwiastun antropologii postmodernistycznej, antropologii, która ukazując swoje trudne położenie, proponuje zerwanie z traktowaniem kultur jako wyodrębnionych całości i sugeruje właśnie negocjację sensów, wspólne ustalanie znaczeń, miast „twardego”, obiektywnego przekładu – rozumienie.<sup>22</sup> Jak trudne to zadanie przewrotnie i namacalnie ukazuje tekst Bohannan. Ponieważ wszyscy znamy historię Hamleta łatwo wychwytyjemy wszystkie niuanse, nieścisłości, przeinaczenia. Opowiedziana przez Bohannan fabuła nie jest już naszą historią. Oczywiście, o ile antropologa w tej opowieści można uznać za „opowiadającego przygodę tubylca”, o tyle trudno uznać starszyznę plemienną za „wrażliwego” antropologa w nowym stylu, który skłonny jest podważyć swoją własną tradycję kulturową. Trudno tym samym nazwać tę wspólną historię, opowieścią wynegocjowaną. Ale w ten sposób na własnym przykładzie dowiadujemy się co może przydarzyć się opowieściom z innych kultur.

\* \* \*

Powróćmy jednak do filmu.

Jest u Stopparda scena, która wydaje mi się kwintesencją teatru, scena, którą trudno oglądać bez „ściśniętego gardła”. Aktorzy w maskach pantomimicznie odgrywają skrytobójstwo (*Morderstwo Gonzagi*), jakiego na królu dopuszcza się jego brat, i uwiedzenie królowej przez skrytobójcę. Jedyнным widzem jest Pierwszy Aktor. W trakcie gry do komnaty hałaśliwie wkraczają Rosencrantz i Guildenstern. Pierwszy Aktor ucisza ich gestem ręki. Aktor Klaudiusz, siedząc okrakiem na „Królowej”, odchyła się do tyłu, zdejmując koronę z głowy otrutego króla i wkłada na swoją. W tej chwili przez drzwi na scenie wpadają „prawdziwi” Ofelia i Hamlet. Ten ostatni krzyczy: „Mam t e g o dosyć, dosyć! Przez to właśnie wpadłem w obłąd! Powiadam k o n i e c z m a ł z e f i n s t w e m (...) Do klasztoru, już!” Rosencrantz do Pierwszego Aktora: „mnie to nie wygląda na m i ł o ś ć.” Jak gdyby w odpowiedzi słyszemy słowa, wchodzącego na scenę (tymi samymi drzwiami) „prawdziwe-

go” Klaudiusza do Poloniusza: „M i ł o ś ć ! Nie tędy rwie się jego serce.” (Spacja w cytatach moja – SS.) Kiedy ten tłumek „prawdziwych” postaci przetoczył się już przez scenę, Pierwszy Aktor zatrzymuje grę i powiada: „Panowie! Panowie! Nie jest dobrze. Zupełnie nam to nie wychodzi.” W krótkiej rozmowie Pierwszy Aktor wprowadza naszych bohaterów w arkana gry, które polegają: „Nieodmiennie na tym samym – zmierzamy do punktu, w którym każdy kto ma umrzeć – umiera. (...) To jest zapisane. Zrozumcie, my jesteśmy tragikami. Wypełniamy tylko wskazówki – tu nie ma żadnego wyboru. Żli kończą nieszczęśliwie, dobrzy – niepomyślnie. Na tym polega tragedia.” Wznawia przedstawienie. Klaudiusz-aktor w masce zasiada na tronie. Ściska się z królową. Pierwszy Aktor komentuje przedstawienie i zapowiada nadejście Lucjanusa (wcielając się jednocześnie w jego rolę), wydziedziczzonego przez stryja bratanka, który „zdruzgotany kazirodczym ślubem matki... traci rozum...” Pierwszy Aktor trzyma podniesiony puchar, do którego wrzuca kulę, powiadając: „Ma on (Lucjanus) plan uderzyć w sumienie króla.” Z kielicha wydobywają się opary dymu, spoza którego wylania się scena teatru kukielkowego – drewniane lalki jeszcze raz (dokładnie tak jak poprzednio aktorzy w maskach) odgrywają scenę otrucia, uwiedzenia królowej, wstąpienia na tron (jedyne z drobnymi (?) odwróceniami: to królowa koronuje skrytobójcę, to ona „dosiada” nowego władcy – tym samym „kukielkowy teatr” właśnie jej przypisuje aktywniejszą rolę w kreowaniu nowej rzeczywistości). Na widowni poza Rosencrantzem i Guildensternem zasiadają m.in. odgrywający przed chwilą tę samą scenę pantomimicznie aktorzy w maskach – Klaudiusz z koroną na głowie i królowa. Kamera stale przenosi się ze sceny teatru kukielkowego na aktorów-widownię. Maska kryje uczucia aktora-króla Klaudiusza, ale jego zachowanie, rozbiegane pod maską oczy, zdradzają zaniepokojenie i rosnące napięcie. W końcu król-aktor podrywa się i jest to już „prawdziwy” król, Klaudiusz bez maski. Król zrywa przedstawienie i wybiega wraz z orszakiem.

Film Stopparda łączy i spleta różne poziomy rzeczywistości. Rosencrantz i Guildenstern zrazu są widzami, którzy wkraczają na scenę i są jak gdyby „schwytni w akcję”. Ale ich status pozostaje ciągle niejasny. Kiedy aktorzy odgrywają najpierw w karczmie (?) *Morderstwo Gonzagi* przed rozbawioną i przejętą prostą publicznością, Rosencrantz i Guildenstern są tam przypadkowymi widzami, ale pojawiają się po drugiej stronie sceny, a zatem z punktu widzenia widowni mogą być uznani za aktorów właśnie. Podobnie, kiedy *Morderstwo Gonzagi* odgrywane jest „na dworze” są najpierw widzami (kiedy obserwują grających w maskach aktorów), ale potem, obserwując teatr lalek „wmieszani” są pomiędzy aktorów w maskach, którzy przemienili się w widzów.

W opisanej powyżej scenie odegrania *Morderstwa Gonzagi* (która w takiej postaci istnieje tylko w filmie!) Stoppard za „jednym pociągnięciem” uzyskuje podwójny efekt. Po pierwsze mam tu na myśli trójstopniowość relacji: widzowie – aktorzy (w maskach) – kukielki. Stopień umowności sięga tu drugiej potęgi: widzowie tak się mają do aktorów jak aktorzy do drewnianych lalek.<sup>23</sup> Jednym słowem, jeśli aktorzy nie-są-widzami, to kukielkom – można by rzec – przysługuje relacja podwójnej negacji (kukielki to nie-nie-widzowie). Ale, by odwołać się do analogii matematycznej, podwójna negacja (podobnie jak w opisanym poniżej doświadczeniu Kirsten Hastrup) ma tendencję do znoszenia się. Relacja utożsamienia (kukielki = nie-nie widzowie → kukielki ≈ widzowie) jest dodatkowo wzmocniona (to właśnie ten drugi efekt) tym, że aktorzy na widowni „odgrywają” (aktor-król), to co ma się dziać z prawdziwym królem (widownia staje się sceną!). Przemiana króla-aktora w masce w króla-Klaudiusza nosi

znamiona przemiany maski w twarz, epifami wnętrza (wykorzystanie medium gry). To, co dzieje się we wnętrzu króla, ujawnia się na zewnątrz, na twarzy prawdziwego króla (król-aktor → Klaudiusz = maska [zewnętrzność] → twarz [wnętrze]; scena staje się metaforycznym lustrem, w którym odbija się wnętrze widza) – król Klaudiusz zrywa przedstawienie. Opisany zabieg (działając na dwóch płaszczyznach) rozszerza scenę na widownię – to tam dzieją się najciekawsze rzeczy.

Taki chwyt miał już swoje precedensy w teatrze. Myślę tu o dwóch uzupełniających się przykładach: pierwszy to pomysł Jerzego Grotowskiego zainstalowania drugiej sali z widzami, stworzenia zewnętrznej widowni, która mogłaby obserwować relację pomiędzy aktorami a pierwszą widownią.<sup>24</sup> Ale pomysł ten zawiera się już przecież w sztuce Shakespeare'a. Gdy Hamlet planuje przedstawienie, które ma się odbyć w obecności Króla i Królowej, powiada do Horacja:

„(...) wyteż  
Całą swą bystrość i pilnie obserwuj  
Stryja. Jeżeli ten fragment nie zdola  
Wykurzyć winy z nory jego duszy, [wnętrze → zewnętrzność]  
Będzie to znaczyć, że ów duch na murach  
Był z piekła rodem i że wyobraźnię  
Mam tak plugawą jak kuźnia Wulkana.  
Patrz więc uważnie; ja też wbiję oczy  
W jego twarz. Później porównamy nasze  
Osady, aby wydać wspólny wyrok.” (Spacja moja – SS.)

Jak widać to widz (albo raczej relacja widz–przedstawienie), twarz widza staje się tu prawdziwym spektaklem.<sup>25</sup>

Drugi przykład to pomysł Eugenio Barby stworzenia spektaklu opartego na życiu (tak naukowym, jak i prywatnym) duńskiej antropolog, Kirsten Hastrup. Myślę tu nawet nie o samym (znakomitym!) spektaklu, lecz o procesie jego powstawania i odbioru przez samą główną bohaterkę, tj. Kirsten Hastrup. W tekście *Out of Anthropology*<sup>26</sup> opisuje ona swoją współpracę z Barbą i Odin Teatret, w wyniku której powstał fascynujący spektakl *Talabot*. Hastrup szczegółowo omawia kolejne etapy wspólnej pracy z Barbą, kiedy to ona, antropolog, stała się przedmiotem „badań terenowych” reżysera i jego zespołu, a następnie proces odbioru „siebie–jako–niesiebie” w czasie prób. Śledzimy w ten sposób frapującą opowieść o poszukiwaniu tożsamości (tego dotyczy spektakl, a krytyczny artykuł Hastrup podnosi te dociekania niejako „do drugiej potęgi”), o zawilej relacji jaka wiąże historię, mit i prawdę, i w końcu o tym, jak jej „ja” stopniowo staje się „nie-ja” (to, że była reprezentowana przez inną kobietę, uniemożliwiało jej obecność w jej własnej historii; „opowiedzieli oni prawdę o Kirsten

[bohaterce spektaklu], jednak ona ciągle nie była mną [nie-ja]), by ostatecznie, już w czasie publicznej premiery, mogła odnaleźć siebie ponownie („nie–nie–ja” ≈ „ja”).<sup>27</sup> Proces rozumienia i odczucia uzyskalby tu strukturę koła (koła hermeneutycznego) uzewnętrzniiona wewnętrzna obcość („ja to ktoś inny” Rimbauda) powtórnie uległaby uwewnętrznieniu. Pierwotne rozpoznanie „przez różnicę” (semiotycznie) – Hastrup rozpoznawała przecież poszczególne wydarzenia z życia Kirsten – przemieniło się w widzenie istotnościowe, w prawdziwe rozpoznanie<sup>28</sup>, czy też, można by rzec za Barthes'em – odnalezienie<sup>29</sup>.

Co być może znaczące, o ile Hastrup dokładnie opisuje wcześniejsze fazy pracy (i współpracy) z teatrem Barby, to samo „odkrycie siebie” (w czasie publicznej premiery) sprowadza się niemal do deklaracji. Słowa milkną wobec tajemnicy utożsamienia. Autorka przechodzi do opisu bólu separacji z jej wykreowanym (urzeczywistnionym) „ja” – teatr odjechał bez niej (równocześnie przecież zabierając „ja” ze sobą), by grać gdzie indziej.

Warto podkreślić fakt, że utożsamienie Kirsten Hastrup i Kirsten (bohaterki spektaklu) dokonuje się właśnie w czasie publicznej premiery, kiedy to w całym przedsięwzięciu zaczynają brać udział inni obcy.<sup>30</sup> Czy można sobie wyobrazić, że widzowie obserwując sztukę, zerkali też czasem na samą Kirsten Hastrup, by czytać na jej twarzy i szukać prawdy po miętę z tymi dwiema postaciami. Jeśli tak było, to analogia między doświadczeniem Hastrup i opisanym doświadczeniem teatru w filmie Stopparda byłaby całkowita.<sup>31</sup>

Rytuał – o czym pisze wielu autorów<sup>32</sup> – zakłada brak — podziału na publiczność i aktorów. Grotowski twierdzi, że: „(...) odbudowa rytuału nie jest dziś możliwa, ponieważ rytuał obracał się zawsze wokół osi, jaką stanowi akt wiary, akt religijny, wyznawczy, nie tylko w znaczeniu obrazu mitycznego.”<sup>33</sup> To prawda, ale jednocześnie rytuał jest grą w obrębie określonego uniwersum (kosmosu), grą, która ma moc sprawczą, rytuał dokonuje transformacji rzeczywistości – zazwyczaj ma to na celu przywrócenie (odtworzenie) określonego ładu. W tym znaczeniu teatr w filmie Stopparda (ale, jak widzieliśmy, także u Shakespeare'a!) jest teatrem rytualnym. Nie idzie mi tu tylko o pomieszanie aktorów i widowni, ale bardziej nawet o teleologiczność przedstawienia (*Morderstwo Gonzagi*), o jego moc sprawczą transformacji pewnego niewielkiego uniwersum, jakim jest dwór z monarchą Klaudiuszem. Teatr ten nie ma na celu prostego przywrócenia ładu, ale można sądzić, że w swoim dalekosiężnym celu – ubiegając się o sprawiedliwość – takiego ładu się właśnie domaga.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. Małgorzata Semil, *Nowy język w dramacie angielskim*, i Wanda Krajewska, *Propozycja Stopparda*; oba teksty „Dialog” nr 1, 1969; tam też można znaleźć polski przekład sztuki w tłumaczeniu Gustawa Gottesmana.

<sup>2</sup> W. Krajewska, op. cit.

<sup>3</sup> M. Semil, op. cit.

<sup>4</sup> Muszę przyznać, że nie widziałem żadnego teatralnego przedstawienia *Rosencrantza i Guildensterna*. Znam tylko treść sztuki. Ale też niektóre pomysły wykorzystane w filmie nie są zawarte w treści dramatu i, co więcej, wydają mi się niezwykle trudne do osiągnięcia, a może nawet niewykonalne, w teatrze. Będę o tym pisał dalej.

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. S. Barańczak, „W drodze” Poznań 1994. (Dalej cytaty z *Hamleta* w tym samym tłumaczeniu.)

<sup>6</sup> Dodajmy jeszcze, że czołwce z napisami towarzyszy zawodzenie wilków, czy też psów.

<sup>7</sup> W sztuce moneta na scenie wędrownego teatru podrzucana jest kilkakrotnie.

<sup>8</sup> Por. np. M. Eliade, *Mythologies of Memory and Forgetting*, „History of Religion”, Vol. 2, 1965; J. S. Wasilewski, *Po śmierci wędrować*, „Teksty” nr 3 i 4, 1979, S. Sikora, *Cmentarz. Antropologia pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa” nr 1–2, 1986

<sup>9</sup> Po drodze rozprawiają oni m.in. na temat tego, czy broda i paznokcie rosną po śmierci. Pada też kwestia, która tylko w języku polskim zachowuje pełną dwuznaczność: „Z drugiej strony u nóg [paznokcie] w ogóle nie rosną.” (Po angielsku mamy tylko „on the other hand”.)

<sup>10</sup> Warto dodać, że w zaświatach czas nie płynie. Nieświadomość i sen – wg Freuda – również nie mają struktury czasowej.

<sup>11</sup> Por. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, PWN Warszawa 1982

<sup>12</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, WAiF Warszawa 1985, s. 176

<sup>13</sup> Cyt. za K. Janicką, op. cit., s. 179 (spacja: K.J.).

<sup>14</sup> Por. K. Janicka, op. cit., s. 178

<sup>15</sup> Cytaty z filmu podaję w tłumaczeniu Ryszarda Drzewieckiego.

Niestety nie miałem dostępu do ostatecznej wersji tłumaczenia podpisów, stąd mogą istnieć pewne różnice między podanymi cytataми a ich wersją ekranową.

<sup>14</sup> Por. S. Sikora, op. cit. Szersze omówienie pamięciowych aspektów w spektaklu Kantora i w filmie polskim por. Z. Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*, (w:) *Film i kontekst* (red.) D. Palczewska i Z. Benedyktowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław ( itd.) 1988

<sup>15</sup> Otwiera się tu trop na „postmodernistyczny wątek”. Por. figurę gry wśród ponowoczesnych strategii zachowań wyróżnionych przez Zygmunta Bauman, *Ponowoczesne wzory zachowań*, (w:) tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 33–36: „W ponowoczesnym świecie, wszyscy jesteśmy po trochu graczami. Nie dzieje się to z naszego wyboru. Bunt nie zda się na wiele; można złorzeczyć jednej grze, ale tylko w imię innej gry. Każdy z nas może z gry, tej lub innej, wyoptować, ale nie jest jasne, jak można by, nie odmawiając życia, odmówić zachowania zakładającego, że życie jest grą i że proces życiowy składa się z serii gier.” (Tamże, s. 36)

<sup>16</sup> Oczywiście trudno tu uciec od egzystencjalnej, czy nawet „poegzystencjalnej” interpretacji sztuki:

„Rosencrantz: Pamiętam... Że był czas kiedy nie stawiano pytań.

Gildenstern: Zawsze stawiano pytania.

Rosencrantz: Odpowiedzi owszem. Odpowiedzi były na wszystko.”

A dialog ten poprzedzony jest wyznaniem Rosencrantza: „Ja chcę do domu.” Można więc sądzić, że bohaterowie tęsknią za rajskim (pełnym) wymiarem ludzkiej egzystencji.

„Wraz z Fotografiją wkraczamy w *Śmierć płaską*” – powiada Roland Barthes. Podobnie i tu wszystko wydaje się skończenie płaskie (włącznie z ostateczną śmiercią bohaterów), a jakiegokolwiek próby dramatyzacji nieuchronnie przegradzają się w teatr (jak choćby scena „zabicia” Pierwszego Aktora na statku). To teatr jest bardziej żywy niż życie. „Bowiemy w każdym społeczeństwie – pisze nieco wcześniej Barthes – śmierć musi gdzieś znaleźć swoje miejsce: jeśli nie jest nim (lub jest nim w mniejszym stopniu) religia, musi ono być gdzie indziej: może w tym właśnie obrazie, który stwarza śmierć, pragnąc zachować życie. Współczesna zanikaniu obrzędów, Fotografia odpowiada być może wtargnięciu w nasze współczesne społeczeństwo śmierci asymholicznej, poza religią, poza obrzędem, nagłym zanurzeniem się w Śmierć dosłowną. *Życie/Śmierć*: paradygmat sprowadza się do zwykłego pstryknięcia, które dzieli wyjściową pozę od papierowego końca.” R. Barthes, *Camera lucida*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Kino” nr 3, 1992

<sup>17</sup> Oczywiście dialog (nie ma go w filmie), jak zwykle, nie jest jednoznaczny. Przytoczę go w całości, bo – po pierwsze – jest to wspaniały przykład gry słów i znaczeń, po drugie – ukazuje jak poważne problemy stoją przed tłumaczem.

„Rosencrantz: Well, shall we stretch our legs?

Gildenstern: I don't feel like stretching my legs.

Rosencrantz: I will stretch them for you, if you like.

Gildenstern: No.

Rosencrantz: We could stretch each other's. That we wouldn't have to go anywhere.

Gildenstern: (pauza) No, somebody might come in.”

[Cyt. za: T. Stoppard, *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead. A Play by...*, Grove Press, Inc. New York 1968 (1967), s. 100]

„Stretch legs”, to oczywiście wyciągnąć, czy też rozchylić (rozłożyć) nogi, ale też w tym idiomatycznym zwrocie „rozciągnąć kości”, w znaczeniu – przejść się. Zastosowanie któregośkolwiek z możliwych po polsku tłumaczeń zamyka pełną grę słów. Choć najbliższy wydaje się zwrot „rozprostować kości”, który po polsku zachowuje znaczenia przechadzki, to jednak gubi się tu „nieprzyzwoitość”, którą wychwytuje Gildenstern, kiedy na propozycję wzajemnego „rozchylenia (wyciągnięcia) sobie nóg” odpowiada, że nie, bo mógłby ktoś wejść.

„Rosencrantz: Może rozprostowalibyśmy kości?

Gildenstern: Nie chce mi się nigdzie iść.

Rosencrantz: Mogę je rozprostować (przejść się) za ciebie.

Gildenstern: Nie.

Rosencrantz: Moglibyśmy sobie nawzajem wyciągnąć (rozciągnąć, rozchylić) nogi. Nie musielibyśmy wówczas nigdzie chodzić.

Gildenstern: Nie, ktoś mógłby wejść.” (kursywa wskazuje miejsca, które powinny być oddane jednym zwrotem – S.S.)

<sup>18</sup> Jurij Lotman, Borys Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, (w:) *Semiotyka kultury*, PIW Warszawa 1977

<sup>19</sup> Porównaj np. praktyki Odysa w XI księdze *Odysei*.

<sup>20</sup> J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, tłum. J. Iracka i S. Sikora, (w:) *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski (w druku).

<sup>21</sup> L. Bohannon, *Szekspir w buszu*, „Konteksty: Pol. Szt. Lud.”, nr 3–4, 1991

<sup>22</sup> Por. James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press 1988, np. rozdz. *On Orientalism*.

<sup>23</sup> Por. J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” nr 6, 1978

<sup>24</sup> Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *Wiedza o kulturze. Cz. III. Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. W. Dudzik i L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 226 (pierwodruk: „Dialog” nr 8, 1969). Tekst wypowiedzi na konferencji w paryskim ośrodku PAN 15.10.1968

<sup>25</sup> Dodajmy, że i w sztuce Shakespeare'a również istnieje „podwójne” przedstawienie: najpierw pantomima, a dopiero potem aktryzy z tekstem. Można by rzec, że Stoppard uważnie przeczytał tekst *Hamleta* w dialogu między Hamletem a Ofelią w czasie *Morderstwa Gonzaga* wspomina się też o teatrze marionetek.

<sup>26</sup> K. Hastrup, *Out of Anthropology. The Anthropologist as an Object of Dramatic Representation*, masz. 1988

<sup>27</sup> K. Hastrup, op. cit. O „fenomenie Kirsten/Kirsten Hastrup” w związku z problemami interpretacji antropologicznej już pisałem, por. *Fotografia końca wieku. Fotografia i mit*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 1–2, 1994; por. też szczegółowy opis i interpretację doświadczenia jakie przeżyła Kirsten Hastrup w książce Anny Wyki, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1993; a także opis spotkania Hastrup z „nierzeczywistym” – Joanna Tokarska-Bakir, *Dalsze losy syna marnotrawnego (projekt etnografii nieprzezroczyściej)*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 1, 1995

<sup>28</sup> W sensie Gadamerowskim; por. H.–G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 132–3

<sup>29</sup> W przypadku Barthes'a idzie o odnalezienie prawdy o matce w fotografii. Por. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980, i moje omówienie tego problemu: *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1992

<sup>30</sup> Na ten moment interpretacyjny wskazuje w swojej książce Anna Wyka, op. cit., s. 155

<sup>31</sup> Na marginesie (dlatego w przypisie) warto chyba przypomnieć – w kontekście tak pojętego wyobcowania, które prowadzi do utożsamienia (obserwowaliśmy je w filmie Stopparda, jak i w tekście Hastrup) – propozycję „wyobcowania” Wiktora Szklowskiego. W artykule *Sztuka jako technika* opisuje on wyobcowanie jako technikę, które z znanego czyni nieznaną, zwykle postrzeżenie czyni niezwykłym; w sztuce (traktowanej jako podstawowe medium strategii „odwyzyczajenia” w kulturze Zachodu) „można odkryć wrażenie życia”. Komentujący ten zabieg Frederic Jameson, uważa, że umożliwia to stałe odradzanie się świata „w jego egzystencjalnej świeżości i zgrozie”, „tożsamość i różnica doświadczane są w tym samym momencie.” Por. David Tomas, *Transcultural Space*, „Visual Anthropology Review” Vol. 9, No. 2, 1993

<sup>32</sup> Por. Grotowski, op. cit.; Victor Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, [w:] *Wiedza o kulturze. Cz. III, Teatr w kulturze*, op. cit.

<sup>33</sup> Grotowski, op. cit. s. 230