

# Rosencrantz és Guildenstern /

## Guildenstern és Rosencrantz halott

Melyik Rosencrantz és Guildenstern halott? Ki Rosencrantz és Guildenstern? Mikortól kezdve Rosencrantz és Guildenstern Guildenstern és Rosencrantz? Hol a dráma? Melyik a dráma? Mi a szükségszerűsége? Van-e szükségszerűsége? Meghal-e Rosencrantz és Guildenstern? A játék szerint nyolc-semmi lenne már az állás, ha állandó magabiztosságunk hevében meg is adnánk egyértelmű válaszaink (természetesen eltekintünk az ismétlés, habozás, költői kérdés és rokonértelműség kizárásától, annak érdekében, hogy kérdéseink valamelyest érvényesek maradjanak....). E válaszadás által viszont olyan lezártágot idéznénk elő, amelyet a játszma és a mű maga is elkerül, hiszen részben az elhangzó kérdések szolgáltatják a dráma, a szereplők, a nézői szerep átértelmezési lehetőségeit. Magát a játékot tennék lehetetlenné. Így inkább nem válaszokkal próbálkoznék, hanem egyfajta gondolatbörzével, amelynek nagy valószínűséggel újabb kérdések lesznek az eredményei. Eszerint térek ki a klasszikusnak nevezhető drámai szerkezet esetleges megbomlásának, a két szereplő milyenségének, az átértelmezés miéértjének problémájára (ha lehet az utóbbit megfelelő tapintatossággal körbetáncolni) és jutok vissza valahova, ahonnan nem biztos, hogy elindultam.

Tehát kezdjük a két figurával. Nyilvánvalóan az első dolog, amit megállapíthatunk velük kapcsolatban az, hogy Shakespeare *Hamlet, dán királyfi* című művéhez képest (amelyre épít, amelyet, és elsősorban amelyhez való viszonyt átértelmez Tom Stoppard ebben a filmben) főszereplővé válik a dráma két mellékszereplője. Magának a filmnek a főszereplőivé, hiszen a drámán belül, amelyet megidéz és el is játszik a filmben, megőrzik eredeti szerepkörüket. Többek között meg is halnak a végén.

És haláluk furcsa módon elkerülhetetlen. Szükségszerű. És valószínű. A két legfontosabb követelmény a tragédia történetével szemben, Arisztotelész szerint:

„...nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján.” (2004. 24) Arról a valószínűségről van szó, amely a filmen belül akkor kezd működni, mikor Rosencrantz és Guildenstern a játékmesteren keresztül a dráma világába lépnek (eszerint az erdőben felbukkanó színészeket egyfajta keretként értelmezzük). Már nem fej, hanem írás lesz. Hiszen akkor már éppen az az állapot érvényesül, amely számukra, a *Hamlet* szereplőiként, természetesnek minősíthető, amelyben már a valószínűség „törvényei” működhetnek: „A valószínűség egy olyan tényező, mely csak természetes állapotban helytálló.” (Rosencrantz/Guildenstern)

A játékmester figurája egyébként végig rájátszik a „klasszikus” szerkezetű dráma arisztotelészi értelmezésére, törvényszerűségeire és határozza meg eszerint (számára egyértelműen) Rosencrantz és Guildenstern szerepét. Az első találkozás alkalmával például, még a dráma úgynevezett elkezdése előtt, előrevetíti meghatározottságukat: „Szerencse, hogy erre jöttünk. ... - Szerencse volt, akkor? - *Vagy végzet.*” Sőt, a két szereplő utolsó kérdésére/kételyére is („Talán volt egy pillanat... még az elején, mikor nemet mondhattunk volna. De valahogy elmaradt. Hát, legközelebb jobban fog menni.”) előre utal, pontosabban megadja a választ: „*Az történeteknek az esztétikai, morális és logikai végkifejletbe kell torkollniuk.* - És mi volna az ebben az esetben? - *Az sosem változik. Arra az állapotra törünk, melyben mindenki, ki megjelöltetett - meghal.* - Megjelölve? - *Általánosságban szólva - akkor ér el a helyzet addig, ameddig képes, mikor a a helyzet nagyjából éppoly rossz, amennyire csak képes.* - Ezt ki dönti el? - *Dönti? Meg van írva. Tudja, tragédiások vagyunk. Irányelveket követünk, nincs szó választásról.*”

A játékmester szavai („*A színpadon tesszük meg azon dolgokat, melyeknek azon kívül kellene történniük.*”), a színészek és hát magának a drámának a többszörös eljátszása idézik meg, és részben értelmezik is át az utánzás problémáját is, amely szintén az arisztotelészi tragédia-felfogáshoz kapcsolható: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet, s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. ...valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvel és dallammal, vagy külön alkalmazva, vagy vegyítve ezeket.” (2004. 5) Nemcsak a filmben játszodják el a *Hamletet*, hanem magán a filmbeli drámán belül is többször és többszörösen színpadra vivődik a mű (például a *Gonzano megöletése* átirat változatának színrevitelekor a drámában látjuk a drámát). De nemcsak utánzásról vagy a mű többszörös eljátszásáról van szó, hanem egy érdekes szinekdochés, rész-egész viszony is kialakul, mely szerint az itt-ott előadott részletek (például a vihar a tengeren, kalóztámadás vagy Rosencrantz és

Guildenstern felakasztása) állnak a teljes mű helyett, azokból építjük fel a dráma egészét, de éppen e viszony tisztázatlansága miatt néha el is mosódnak a határok a „színpad” és az „azonkívüliség” között. Így a „Mi minek az utánzása?” kérdés is megmarad a „Mi áll mi helyett?” mellett (összesítve: „Hol a dráma?”) és, véleményem szerint (vagy válaszadásom kudarcra miatt állítva ezt), mindkettő nyitva is marad.

A klasszikusnak nevezhető drámaszerkezetnek nemcsak ezen vetülete értelmeződik át, hanem maga a Shakespeare-mű is (*Hamlet, dán királyfi*). Pontosabban nem átértelmezésről van szó, hiszen a dráma és az általa teremtett világ nem bomlik fel és teremődik újra más szempontok szerint, hanem elenyésző változtatásokkal (akár azt is kijelenthetjük, hogy változtatások nélkül), a maga már említett törvényszerűségeivel igenis jelen van és működik, mint *Hamlet, dán királyfi* (még ha „darabokból” rakjuk is össze). Rosencrantz és Guildenstern sem Hamletnek, sem a királynak vagy bármely más szereplőnek nem teszi fel nem a drámába foglalt kérdését, soha nem mondanak olyat a filmen belüli dráma keretében, amely nincs „leírva”. Eljátszodják szerepüket és ... meg is halnak. Tehát inkább úgy fogalmaznék, hogy Stoppard nem átértelmezi a művet, hanem meghagyja azt a maga nyitott kérdéseivel, és inkább mellette, mintegy párhuzamosan, vagy éppenséggel ráépítve, egyfajta sajátos (de nem cinikus) humorral feszeget más kérdéseket. Ezek viszont már más természetűek, részben külső szempontból megfogalmazottak, hiszen inkább vonatkoznak a műre, mint egészre (a műalkotás léte, működésének lehetőségei, a nézőiség problémája, a két szereplő viszonya a művel stb.), mint magában a drámában megjelenő problémákra.

E kérdések „más természetét” egy másfajta léttapasztalat, vagy egy ilyen tapasztalat egységességének lehetetlensége eredményezi, amely elsősorban az abszurdhoz kapcsolható (természetesen nem az abszurdból származtatom ezt a tapasztalatot, hanem ezzel az általánosításra törekvő címkével, megnevezéssel próbálom megragadni azt). Az egység felépítésének kudarcát mutatja a két főszereplővé előléptetett figura, Rosencrantz és Guildenstern is.

Az első szembeötlő dolog velük kapcsolatban a névtévesztés. Nemcsak a dráma többi szereplője bizonytalan e tekintetben, de ők maguk sem képesek meghatározni saját magukat: „Nem érdekel, melyik vagyok én. Miért nem döntöd el te végre? - Nem keresztelkedni jöttünk egész idáig.” Ez a mozzanat főként előzetes Hamlet-értelmezések fényében érthető meg, melyek szerint Rosencrantz és Guildenstern azért járnak párban, mert nincsen jellemük. Erre az értelmezésre játszik rá a két szereplő párbeszéde a hajón: „Miért nem mondasz végre valami eredetit? Miért nem fogsz néha a szavamon... Örökké csak más szórenddel ismételtgeted azt, amit én mondtam. - Nem jut eszembe

semmi eredeti. Én csak a támogatásban vagyok jó. - Elegendem van a támogatásodból!” Egy érdekes kiegészítése ennek a problémának egy már teljesen kívülálló apróság, amely nem kapcsolódik a film világához, értelmezéséhez, de nem hagyható figyelmen kívül: a stáblistára pillantva igenis egyértelművé tétetik mindaz, ami addig a film világában problémát jelentett, vagyis elkülönítődik és meghatározódik, hogy ki Rosencrantz és ki Guildenstern: Gary Oldman, illetve Tim Roth.

A kerek egész felépítésében a két szereplőt emlékezetük hiánya is gátolja. Nem rendelkeznek semmilyen fajta időbeliséggel azonkívül, amit a dráma maga megenged számukra. És ez az idő is kezdetben csak sejlik („Hivattak minket.”), tisztává csak akkor kezd válni, mikor közelednek a kerethez (amelyet a vándorszínészekkel való első találkozás és az utolsó jelenetben a színészek távozó kocsija képezhet, közrefogva a dráma világát, melynek Guildenstern és Rosencrantz részeseivé válnak: „...kissé többért részt is vehetnek a cselekményben.”): „Emlékszem már... Az az ember, ő ébresztett minket! - Egy hírnök. - Így van... pirkadat előtti sápadt ég... egy férfi nyeregben, veri az ablakszárnyakat. És a neveinket kiáltozza... Emlékszel már, az a férfi ébresztett minket. Hivattak minket. Ezért vagyunk itt.” Más kérdéseikre viszont, melyek emlékezethez kapcsolódnak („Mi az első dolog, amire emlékezel?”; „Hisz bizonyára volt egy, egyszeri pillanat, a gyermekkorban, mikor először rádöbbsz az ember, hogy nem tart örökké. Bizonyára ijesztő volt, beégette magát az emlékezetbe. Mégis... én nem emlékszem.”), nem találnak és kívülről sem kapnak választ. Nem is kaphatnak, hiszen nincsen történetük. Körkörösébe fulladnak, hiszen szükségszerűen újra és újra meghalnak („...legközelebb jobban fog menni.”). Az egyik figura megállapítása még a film elején, miszerint „Az idő megállt.”, szintén arra utal, hogy a drámán kívül a két szereplőnek nincsen ideje.

A két figura tehát egyidőben meghatározott a szükségszerűség és valószínűség törvényszerűségei alapján és teszi fel kérdéseit, melyek révén egy egészet próbál létrehozni, igyekszik megérteni a világot/világokat, melynek részesei. A két dolog alapvetőleg nem különíthető el, párhuzamosan van jelen. Meghatározottságuk alól, a dráma zártnak (nem értelmezés, hanem elsősorban a két szereplő és történések lehetőségei szerint) tekinthető világából azonban nincs kilépési lehetőségük. Értelmezésben ezt a zártságot látszik alátámasztani a Guildenstern és Rosencrantzot minden esetben meglepő visszhang is (mert hiszen kevésbé foghatjuk rá, hogy pusztán a „hatás kedvéért” van jelen vagy a tér felépítésére próbál utalni). Ez a visszhang jelzi annak a drámai világnak a zártságát, amelybe beléptek, ugyanakkor a többszörösségre, többretegűségekre is rájátszik.

A szükségszerűség szerint tehát Giuldensternnek és Rosencrantz-nak meg kell halniuk. Nem értik saját halálukat, még ha el is játszodják nekik. Minden stratégia, amivel saját megértésüket próbálják elősegíteni (törvényszerűségek felállítása, nyomozás, Hamlet szerepébe való beleélés) kudarcba fullad, csak újabb nemértést eredményez. És ezzel játszik a mű. Úgy értelmez, hogy felteszi az értelmezhetőség és érthetőség kérdéseit. Ez a játék pedig nyelvileg is hangsúlyos. Párbeszédek során Rosencrantz és Guildenstern nemcsak, hogy gyakran nem értik egymást, hanem a nemértés szálán el is indulnak valamilyen értelmezés irányába. Elbeszélnek egymás mellett („Mi az első dolog amire emlékezel? - Ó, lássuk csak, hm, ... az első dolog ami az eszembe jut, úgy érted? - Nem... az első dolog, amire emlékezel... – Nem. Semmi jó. Elkallódtam. Rég volt. - Nem érted a kérdést. Mi az első dolog - azok után, amiket elfelejtettél? - Ó értem. Elfelejtettem a kérdést.”), félreértik egymást („The toenails, on the other hand, never grow at all. - Toenails on the other foot never grow at all...”), a szó- és nyelvjátékok, amelyekbe keverednek pedig groteszk módon előrejelzőek: (játékmester:) „Ezt végnek hívja? Mikor még gyakorlatilag mindenki él és mozog? Atyavilág, neem! *Csak a holttestén innen.*”

A megértés-nemértés kérdése pedig még hangsúlyosabbá válik, ha azokat az értelmezéseket vesszük figyelembe, melyek a két szereplőnek a néző-mivoltát emelik ki. Mert ugyebár Rosencrantz és Guildenstern nemcsak a film és a dráma szereplői, hanem többszörösen is a dráma és akár önmaguk szemlélőiként is megjelennek. Egyikük ki is jelenti: „Játsszunk egyet? - Mi nézők vagyunk.” Így nemértésük a néző nemértése, aki sikertelenül próbálkozik egy teljes egész felépítésével. Erre a problémára vonatkozik a játékmester megjegyzése: „A közönség tudja, hogy mire számíthat, és ez egyben mindaz, aminek befogadására kész.” A filmbeli számíthatóság és befogadás azonban kérdésessé válik., annak teljessége vonódik kétségbe. És ezt Rosencrantz és Guildenstern is „tudja” (utalva drámában való létükre is): „Emlékszem, valaha nem voltak kérdések. - Kérdések mindig voltak. - Válaszok, igen. Válasz volt mindenre. - De elfelejtetted. - Nem felejtettem el! A saját nevemre igenis emlékeztem. És a tiédre is, igenis! Mindenütt válaszok voltak, ahová néztem. Kérdés fel sem merült - az emberek tudták kik vagyunk, ha nem - megkérdezték, és mi elmondtuk nekik a nevünket.”

Ezt a nemértés-tapasztalatot pedig a film még egy kicsit fokozza, két olyan elemmel, amelyekről még nem esett szó. Egyrészt a teret építi úgy fel, hogy nem tudunk egészet alkotni belőle. Semmilyen fajta lokalizációval nem rendelkezünk az erdőben (hiszen nem is igazán lehetséges), valamint a dráma helyszíneit is csak részletekben kapjuk kézbe. És inkább jellemzi ezeket egy labirintusszerű megosztottság, mint egység (a

kastély szolgáltatja erre a legjobb példát). Másrészt pedig már maga a film kezdete megzavarja a nézőt és előrevetíti egy olyan sémának a hiányát, amely mentén egészként lehetne azt érteni és előrevetíti a játékot, amellyel a mű folyamatosan provokál. A furcsa, blues-hoz hasonló zenével és kezdeti képi világával (a két bolyongó lovas a háttérben megjelenő kopár sziklával, majd az erdő, amely a két figurához képest akár végtelen méreteket érzékeltet) a film olyan műfajbeli behatárolásokat (ezzel pedig egyfajta lezárást) indít el, amely a néző előzetes tudásából, elvárásaiból, sémáiból építkezik. A játék viszont az, hogy a film szinte minden egyes jelenetével felülírja ezeket az elindított lezáró értelmezéseket, amelyek közül végül egyiknek sem fog megfelelni.

Tehát van Rosencrantz és Guildenstern. És meghalnak. Ez biztos. És ezenkívül egy olyan tapasztalat, amely megkérdőjelez mindent, kérdéseket rak fel a dráma, a mű, a szereplők létezésével és működésével kapcsolatosan. És válaszokat nem igen ad, inkább kérdés kérdést generál. Tehát azt hiszem, hogy kiegyezhetek egy egyenlőben.

## **Felhasznált irodalom:**

**William Shakespeare**

**Hamlet, dán királyfi. In: *Öt dráma* Budapest, Európa Könyvkiadó,  
1988**

**Arisztotelész**

***Poétika* Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2004**

