

MARIO SLUGAN

050 Filmske
metaprocedure
u ROSENCRANTZ
I GULDENSTERN
SU MRTVI

marioslugan@yahoo.com

————— Višestrukom dobitniku dramskih nagrada, Tomu Stoppardu, drugi mediji poput radija i filma nisu nipošto strani, a ništa drugačije nije ni s njegovim adaptacijama vlastitih dramskih djela u tim istim medijima⁰¹. Ipak, filmska adaptacija ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI istoimene mu drame⁰² specifičan je slučaj, jer je to jedini put da se osim kao scenarist Stoppard pojavljuje i kao režiser filmskog djela, čime se očigledno taj dramatičar našao u zavidnoj autorskoj poziciji opsežne kontrole nad uprizorenjem vlastitog uratka u drugom mediju⁰³. Ovaj će se tekst pozabaviti time kako ovaj bogati dramski tekst, krcat metateatralnošću, funkcionira na metanivou druge umjetnosti, na filmu, te će neizbježno, makar mu glavna problematika nije adaptacija drame u film, morati preispitati imaju li metaprocedure značajno različite posljedice u različitim medijima, kao i jesu li metaprocedure u filmskoj inačici bitno drugačije od onih u dramskoj. Drugim riječima, postoji li neka metaprocedura u ovoj adaptaciji koja je karakteristično filmska i na taj način čini ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI ne samo preslikom dramskog teksta na celuloidnu vrpču već i ozbiljnom adaptacijom koja iskorištava sve mogućnosti vlastitog medija, posebice u metaproceduralnom aspektu⁰⁴.

Kao prvo, bitno je ne ispustiti iz vida ono što je zapravo najočiglednije pa se baš zato lako može ostaviti prešućenim; bavimo se filmskom adaptacijom drame, što znači da je film ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI inter-

01 — Za punu kronologiju Stoppardova opusa vidjeti <http://www.sondheimguide.com/Stoppard/chronology.html>

02 — Napisane u izvornom obliku kao jednočinka pod naslovom ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SUSREĆU KRALJA LEARA, a u sadašnjem proširenom obliku po prvi put izvedene 1966. na Fringe festivalu u Edinburghu.

03 — Nisam uspio pronaći informaciju da je sam Stoppard ikad režirao dramsku izvedbu ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI.

04 — Almereyda's HAMLET filmska je adaptacija dramskog teksta koja prva pada napamet kada se radi o korištenju tipično filmskih metaprocedura. Ondje je „Mišolovka“ i sama u mediju filma koju režira Hamlet, mladi videoumjetnik. Za analizu tog filma, ali i Luhrmannovog ROMEO + JULIET, vidjeti Abbate, A., THE TEXT WITHIN THE TEXT, THE SCREEN WITHIN THE SCREEN u THE PLAY WITHIN THE PLAY: *the performance of meta-theatre and self-reflection* / edited by Gerhard Fischer [and] Bernhard Greiner; str. 377-391

tekst istoimene drame u smislu u kojem ga shvaća Genette⁰⁵, odnosno, ovdje se radi o opsežnom citiranju jednog djela u drugom mediju. Usporedimo li primarni tekst scenarija i primarni tekst dramskog teksta, vidjet ćemo da je dobar dio zadržan u filmskoj inačici. Istovremeno, ne bismo puno ni pogriješili kada bismo adaptaciju shvatili i hipertekstom u smislu “tekstov[a] koji nastaju transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova”⁰⁶, ako se transformacija shvati kao transformacija koja je neminovna kada prelazimo iz jednoga u drugi medij, tj. iz jedne u drugu umjetnost.⁰⁷

Umjesto da dam detaljan pregled metaprocedura koje prožimaju film (kao što sam to učinio drugdje), fokusirat ću se samo na tri ključna momenta u filmu koji najbolje odražavaju odnos filma i drame, svaki sa svojim specifičnim pitanjima. Otvorit ću kratkom raspravom o prstenastom okviru kao toposu prve sugestije replikacije odnosa između teksta i prototeksta (koliko su slični odnosi drame ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI i HAMLETA, prototeksta s jedne, i filma ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI i drame ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI, s druge strane?). Zatim ću se pozabaviti pokusom i samom izvedbom “Mišolovke” kao mjestom pojavljivanja metaprocedura *par excellence*: problematizacija *mise an abyme* (do koje je efektivne granice ugnježdavanje moguće) i cirkularne metalepse (možemo li ikako, i ako možemo, u čiju korist, razmrsiti koji je od ova dva teksta, drame i filmske adaptacije, nadređen drugome?). Završit ću s propitivanjem odnosa dvaju krnjih uprizorenja prototeksta u intertekstu, tj. filmskoj adaptaciji (postoji li bitna razlika između metaprocedura u dramskom i filmskom mediju?). Dakako, svaki od ova tri lokusa analize postavlja pitanja koja se barem posredno tiču i druga dva, tako da je podjela na “specifična pitanja” relativno umjetna. Ipak, vjerujem da svaki od njih pruža najbolje ishodište za raspravu o gore navedenim problemima.

Film započinje nešto prije same drame; dva konjanika (za koje ne bi bilo nelogično pretpostaviti da su Rosencrantz i Guildenstern⁰⁸) jašu prostorom koji nalikuje na kakav kamenolom, bez ikakvih jasnih obilježja (tako se i navodi u početnim didaskalijama drame), da bi se u jednom trenutku

jedan od njih pokušao obratiti drugome samo da otkrije da ne može izustiti ni riječi (što se dodatno akcentira bizarnim gitarskim rifom). Riječi dolaze tek nakon što taj isti konjanik uoči zlatnik na cesti, sjaše, podigne ga i počne bacati u zrak igrajući sam sa sobom “pismo-glava”. Te prve riječi ujedno su i prve riječi drame, duži niz “glava”. U prvi mah ovo se može činiti potpuno trivijalnim, tek blagom modifikacijom dramskog teksta, no čini se da se ovdje stvorio dodatan okvir u kojemu se replicirao odnos koji drama ROSENCRANTZ I GU-

05 — Genetteova dioba transtekstualnosti na pet domena ukratko je prikazana u Čale Knežević, M., DEMIURG NAD TUĐIM TIJELOM, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 35. Dakako, Genette u prvom redu govori o književnosti pa je možda upitno koliko ove termine možemo bez ikakve modifikacije iskoristiti u kritici filma, no ne treba izgubiti iz vida da Genette metalepsu, koja se inicijalno definira kao retorička figura, pronalazi u različitim umjetnostima, od književnosti preko slikarstva do filma. Genette, Gérard (2006) METALEPSA, Zagreb: Disput.

06 — Čale Knežević, M., DEMIURG NAD TUĐIM TIJELOM, str. 35.

07 — Prije svega, ovdje bi bilo prikladno iznijeti objašnjenje označitelja koje ću koristiti u daljnjem tekstu. “Drama” će se odnositi na dramski tekst ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, “film” na istoimenu filmsku adaptaciju, a “prototekst” na dramski tekst HAMLET. U tekstu će se lako prepoznati kada ove imenice djeluju kao svojevrsne zamjenice za pojedina umjetnička djela, a kada kao opće imenice. Jedini su problemi mogući s “intertekstom”, koji će jednom označavati ono što označava “film”, tj. pojedinačni intertekst, a drugi put intertekst uopće, no tada je *differentia specifica* jasno naznačena.

08 — Rosencrantza i Guildensterna glume Gary Oldman i Tim Roth. Kao što je i uobičajeno u filmu, tek nam odjavna špica govori koji lik glumi koji glumac. Ono što bi bilo zanimljivo proučiti je kako taj paratekst (ako ponovo iskoristimo Genetteovu terminologiju) kod uobičajenog gledatelja fiksira znanje o tome tko je od njih dvoje zapravo Guildenstern, a tko Rosencrantz, i koliko je to drugačije od dramskog *dramatis personae* parateksta (ovdje se povlači i pitanje jesu li jednom prosječnom filmskom ili dramskom gledatelju poznatiji filmski ili dramski glumci, pa tako lakše mogu učiniti bijekciju između lika i glumca). Sjećam se da sam se pri prvom gledanju filma, prije nego li sam pročitao samu dramu (a s HAMLETOM u ne toliko svježem sjećanju) i samo sa znanjem da oni (glumci) glume njih dvoje (likove), a ne precizno tko koga, pitao ne govore li oni možda naizmjenice linije iz HAMLETA, tj. postoji li mogućnost da, recimo, Roth jedno vrijeme govori Rosencrantzove replike, a drugo Guildensternove, pa tako analogno i Oldman. Pitanje vezano uz to je (a ono opet povlači sa sobom razinu obrazovanosti filmskih gledatelja) što se dešava s filmom i našim “poznavanjem” likova kada unaprijed pogledamo, primjerice na www.imdb.com, tko glumi koga i jasno utvrdimo da je Roth Guildenstern, a Oldman Rosencrantz.

ILDENSTERN SU MRTVI ima prema HAMLETU. Na sličan način na koji su likovi drame osuđeni poštivati zaplet koji im je namijenio Shakespeare i participirati u dijalozima HAMLETA, filmski Rosencrantz i Guildenstern osuđeni su poštivati svoj originalni dramski predložak, tako da sve kad bi i htjeli, ne mogu ništa kazati prije nego li započne radnja drame. Odmah na početku filma kao da se slutnji nadaje ambivalentan znak, koji s jedne strane govori kako film ne može pridati ništa novo originalnoj drami (nemogućnost govora), a s druge kako je moguće proširiti zbivanja drame (dodavanje predradnje). Ipak, ne treba zaboraviti da analogija nije potpuna jer je drama, za razliku od filma, sposobna pridodati govor; upravo ova sekvenca “glava” kao prvi primjer i sve one rasprave, verbalne doskočice i ratove koje Rosencrantz i Guildenstern međusobno vode, a u kojima je Glumac uvijek korak ispred njih. Dakako, film ispušta neke govorne segmente iz drame (kao što je to, primjerice, priča o jednorogu⁰⁹), slično kao što to čini drama s dijalozima iz prototeksta (ako ni zbog čega drugoga, tada iz ekonomskih razloga¹⁰), tako da analogija u tom negativnom smislu stoji. No zašto nema analogije u pozitivnom smislu, zašto Rosencrantz može izustiti tek neki neartikulirani zvuk?

Aluzija je dvojaka. Kao prvo, počnimo od toga da ma što god ovaj filmski okvir uvodi spram drame, on ne uvodi ništa spram prototeksta. Drugim riječima, time što filmski okvir (djelomično) replicira odnos drame i prototeksta, on ne uvodi nikakav novi odnos interteksta općenito (bilo filmskog bilo dramskog) prema prototekstu. Već je drama razradila ono što u prototekstu zauzima tek sporedno mjesto, zgode dvorskih laskavaca Rosencrantza i Guildensterna, a film, kao i drama, seže samo do trenutka u kojemu dvojac dobiva dvorski poziv, ništa prije toga nije nam dano na uvid. U tom se smislu situacija može shematski opisati kao: A prema B je kao B prema C, pri čemu vrijedi i da je A prema C kao B prema C (pri čemu su A film, B drama, a C prototekst). To što Rosencrantz u filmu ne može verbalno ništa pridodati drami, s jedne je strane simptom toga što intertekst uopće ima moć fiksiranja, kao i prototekst uopće. Sugerira se stanovita detronizacija prototeksta u smislu toga da je svaki prototekst i sam

nekoć bio intertekst te je kroz proces (književne, religijske, povijesne) kanonizacije uzdignut na prijestolje prototeksta s pripadajućim mu žezlom i mačem. Istovremeno, to je i sugestija apoteoze interteksta, pri čemu Stoppardova drama postaje prototekst koji ima još veću silinu fiksiranja daljnjih intertekstova.¹¹

Druga strana aluzije upućuje nas u smjeru “potrebe” za filmskom adaptacijom, tj. je li Stoppardov film puka ekranizacija ili tu ima još nečega. To nešto ne treba tražiti ni u nepostojećim dodanim dijalozima ni u specifičnim rješenjima već postojećih (kao što je uprizorenje “pravog” teniskog meča jezičnog dvoboja u koji se upušta dvojac, u kojemu zapravo nema ničega bitno filmskog) nego u rješenjima karakterističnima za filmski medij, a u uskoj sprezi s metaproceduralnošću. Kao da film nemogućnost da uvede novi dijalog nadomješta još dubljim problematiziranjem metaprocedura, pri čemu će iskoristiti razlike dramskog i filmskog medija. Time se upravo bave drugi i treći topos ove analize.

Ipak, prije nego li nastavim, ne treba izostaviti značaj dodavanja neverbalnih radnji. Već u prizoru filma koji neposredno slijedi filmski okvir, a koji najvećim dijelom prati prvi prizor drame (netom se odvija promjena lokacije i dvojac se našao u šumi), nailazimo na dodatke, a prvi od njih Rosencrantzovo je otkriće Big Mac-a. Ovaj će se tip dodatka (ništa manje ambivalentnog od prethodnog, vidjet ćemo ubrzo) protezati kroz čitav film (Rosencrantz će otkriti,

09 — Keyssar-Franke, E., THE STRATEGY OF ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, [Education] Theatre Journal, 27 (March 1975), pp. 85–97. Hayman, R., TOM STOPPARD, London, 1977, p.37. Egan, R., THE IMPORTANCE OF THE PLAYER AND HIS TROUPE U BAREHAM, Tom, ur. Tom Stoppard, Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers & Travesties, London: Macmillan, 1990

10 — Već prvi problem s filmskim adaptacijama dramskih djela činjenica je da standardno trajanje filma ne dopušta uprizorenje čitava teksta, što neminovno vodi do izbacivanja pojedinih prizora, ako ne i više.

11 — U ovom bi se kontekstu bilo zanimljivo upitati koji je odnos moći fiksiranja intertekstova u odnosu na period u kojemu se neki tekst održao kao prototekst u kanonu. Ima li prototekst u mladosti jaču moć fiksiranja, kao što je to, primjerice, bio slučaj s BIBLIJOM u odnosu na svoje komentare: prvobitno doslovno tumačenje i sumae, a kasnije historografska, znanstvena i filozofska tumačenja.

između ostaloga, ali samo na časak, zakon slobodnog pada, pretvorbu energije, praktičnost sustava kolotura, principe aerodinamike, Arhimedov zakon) i imat će trojaku ulogu: 1) dodatan komični efekt; 2) reinterpetiranje Rosencrantza, obično shvaćenog kao manje cerebralnog tipa u dvojcu, tjelesnijega¹², i to u pravcu dosjetljivog izumitelja, ali istovremeno i pojačavanju naših simpatija prema njemu (zato što nerijetko upravo Guildenstern smete eksperimentalnu ponovljivost Rosencrantzova otkrića); i ono najbitnije; 3) makar svojevrsno proširenje na prvi pogled, ono, zapravo, samo reafirmira podređenost fiksiranom dramskom tekstu originala, zbog toga što se svako od tih otkrića, jednom pred Guildensternovim “skrupulom”, ne uspijeva potvrditi u javnoj domeni (pero i kugla ne padnu istovremeno na pod, Guildenstern će nervozno zgužvati Rosencrantzov papirnati avion itd.) i kao takvo ne uspijeva izlučiti nikakve relevantne linije teksta, a kamoli da se ozbiljnije odrazi na radnju (čak će jedna zavrzlama, ona s koloturou, poslužiti kao motivacija da se dvojac nađe na pravom mjestu, srušivši se kat niže na kojemu ih Hamlet može pozdraviti s “Dragi prijatelji, sada ću se rastati s vama do večeri, dobro mi došli u Elsinore”¹³, nakon što je dogovorio “Mišolovku” s Glumcem).

“Mišolovki” prethodi svojevrsan nagovještaj cirkularne metalepse, a čiji je nositelj mali drveni okvir masivnih vrata i, nemojmo zaboraviti, filmski medij, jer ono što slijedi elegantno se riješava filmskim postupkom krupnog plana. Guildenstern otvara mali zasun, da bi ga iznenadilo lice pod maskom u njegovu subjektivnom kadru, slijedi kontrakadar u kojemu opet kroz taj isti zasun vidimo zaprepašteno lice Guildensterna koji brzo zatvara zasun, da bi se sada opet reflektiralo lice pod maskom, a sve to strogo uokvireno okvirom. Ovime se sugeriraju daljnje dileme oko međusobne nadležnosti tekstova, a u prvi mah kao da se implicira ravnopravnost; intertekst može uokviriti prototekst (lice pod maskom koje vidi Guildenstern) kao što i prototekst može uokviriti intertekst (Guildenstern kojeg vidi lice pod maskom). Dodatna je sugestija zrcaljenje prototeksta u sebi samome, tj. ugnježđivanja, pa ova kratka kadar-sekvencija kao da predstavlja model statusa “pokus” u filmu; u jednom smislu film

ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI uokviruje pokus prototeksta HAMLETA, u drugom smislu HAMLET je okvir filmu, jer, naprosto, bez njega film nema okosnicu¹⁴, a u trećem “Mišolovka” predstavlja zrcaljenje samog HAMLETA.

Ipak, sam se pokus pokazuje još kompleksnijim. Pokus izvode upravo lica pod maskama, tj. glumačka trupa. Usred njega, dok mu prisustvuje i dvojac, na rampu utrčavaju, veoma slično kao što su to učinili kada se radnja filma premještala iz šume u Elsinore, Hamlet i Ofelija, na što će Hamlet Ofeliji izreći one teške riječi (“To the nunnery, go!”). Za njima slijede Polonije i Klaudije, čiji je zaključak da Hamlet mora u Englesku. U ovom je trenutku prototekst doslovno utrčao u vlastito krnje zrcaljenje koje se zbiva u intertekstu, ušao u vlastitu zrcalnu sliku i nastavio svojim fiksiranim putem, gotovo se ni ne osvrnuvši na zbivanja u intertekstu (tek Ofelija na trenutak uvaži Alfreda—momka koji, između ostaloga, glumi ženske likove u tragedijama koje izvodi trupa—kada ju ovaj pokuša utješiti). Brže-bolje, glumci odaju počast kralju i u svom ceremonijalnom klanjanju simboliziraju trenutnu nemoć interteksta spram prototeksta. Ovaj, pak, nemilosrdno prodire, i praktički poput Klaudija ni ne zahtijeva pokornost, on ne inzistira na nekom priznanju nadređenosti, ono za njega dolazi prirodno, i to u toj mjeri da se čak ni ne osvrće na nj. S druge strane, intertekst može iskoristiti ovu indiferentnost prototeksta, stanovitu kraljevsku umišljenost da ga ništa ne može stajati glave i već u sljedećoj kadar-sekvenci prionuti na izjednačavanje snaga u ovoj kontinuiranoj cirkularnoj metalepsi. Glumac nije zadovoljan izvedbom svoje trupe te sam skače na rampu da bi preuzeo ulogu nećaka Lucijana; postupak je sličan onome iz prvog susreta dvojca s trupom u

12 — Kao što je to slučaj u Duncan, J. E., STOPPARD AND BECKETT u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, ROSENCRANTZ AND GULDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties, London: Macmillan, str. 76–85.

13 — Stoppard, T., ROSENCRANTZ I GULDENSTERN SU MRTVI, str. 56.

14 — Neke će kritike ići toliko daleko da proglase dramu parazitom na tekstovima poput HAMLETA, U OČEKIVANJU GODOTA i ŠEST LICA TRAŽI AUTORA, kao Brustein, R., SOMETHING DISTURBINGLY VOGUIISH AND AVAILABLE u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, ROSENCRANTZ AND GULDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties, London: Macmillan, 1990

kojemu Glumac pripovijeda, a njegova trupa pantomimom izražava ono rečeno, uz neizostavnu pomoć tipično filmskih mogućnosti, montažnih rezova, samo što ovoga puta, dok i sam Glumac sudjeluje u izvođenju pantomime (u prvom je navratu on bio sa strane i samo “režirao”), čujemo upravo njegovo *off* pripovijedanje. Ono dodatno sugerira Glumčevu mobilnost kroz ontološke sfere, njegovu upućenost u prototekst te ovisnost dvojca o istome¹⁵. Ovome ćemo se vratiti u analizi trećega toposa, jer se retroaktivno pokazuje znakom još jednoga okvira u filmu. Kadar-sekvencu završava u trenutku kada Glumac govori kako Lucijano ima plan o tome kako uhvatiti savjest kralja, a slijedi joj uprizorenje uprizorenja “Mišolovke”.

No prije nego li se pozabavimo samom “Mišolovkom”, potrebno je razriješiti pitanje koje postavlja Glumčeva intervencija. Ono što trupa počinje izvoditi u trenutku kada Glumac skoči na pozornicu više nije UMORSTVO GONZAGA već krnje uprizorenje prototeksta do trenutka kada se ima odviti “Mišolovka”. Upravo ovdje intertekst uzvraća udarac u borbi za nadležnost, a uzvrat je tim uspješniji što inkorporira netom dovršen proboj prototeksta, točnije, Hamletov nasrtaj na Ofeliju (u izvedbi Glumca i Alfreda). Ovakva moć apsorpcije ustoličuje intertekst kao vrijedna takmaca. No zašto Glumac otvara riječima: “Ulazi Lucijano, kraljev nećak”, ako se očigledno ne radi o UMORSTVU GONZAGA? Ovaj krivi trag mora biti upućen upravo Rosencrantzu i Guildensternu; kao što Hamlet u UMORSTVU GONZAGA u jednom registru odustaje od eksplicitnog zrcaljenja umorstva kralja kako Klaudije ne bi odmah naslutio namještaljku, pa lik nećaka staje na mjesto lika brata, tako i Glumac, umjesto o Hamletu, govori o Lucijanu, odlažući Rosencrantzovu i Guildensternovu spoznaju o neminovnoj im smrti do posljednjeg čina. Dvojac je već jednom prije toga prisustvovao krnjem uprizorenju čitava prototeksta, također ne uviđajući da se radi o nečemu čiji su integralan dio. Ovako, ne samo razrađivanjem njihovih dramskih aktivnosti, tj. brigom za onim čime se bave dok čekaju na svoje replike iz prototeksta, već i njihovim postavljanjem u središte metaproceduralnih struktura, posredstvom interteksta,

bivaju smješteni iz periferije koju zauzimaju u prototekstu u centar. Rosencrantz i Guildenstern postaju *raison d'être* trupinih izvedbi kao ključnih metaproceduralnih momenata, oni nisu glavni likovi interteksta samo zato što su nosioci dramske radnje već zato što se “Mišolovka” sada uprizzoruje za njih, a ne za Hamleta i Klaudija. Ključan metaproceduralni moment prototeksta tako je ugrabljen od strane interteksta i upotrijebljen za afirmaciju njegovih glavnih likova na štetu glavnih likova prototeksta.

Prvo što vidimo jest lutka Kralja (Gonzago) te postaje jasno da je lutkarska pantomima ta koja je zapravo Umorstvo Gonzaga (prvi je prizor lutke odostraga istovjetan prvom prizoru probe s trupom pod maskama), a da su njena publika glumci Kralja (Klaudija) i Kraljice (Gertrude) s maskama, tj. shvaćamo da trupa odigrava pantomimu “Mišolovke” za Rosencrantza i Guildensterna. Ugnježđivanje je tako za razinu dublje nego u prototekstu, pa i drami, a posebno je zanimljivo kako svaka razina ima svoj distinktni medij—lutkarska pantomima, pantomima glumaca i na posljetku svijet glumljenog filma. Maskirani Kralj i Kraljica sve su uzbuđeniji kada se u lutkarskoj pantomimi poprilično eksplicitno tematizira njihova incestuozna afera, sve dok Kralj ne ustane, na što slijedi rez, krupni plan Klaudija (svijet glumljenog filma i njegov povik za svjetlom koji završava “Mišolovku”¹⁷). Jedan rez nas je tako iz duboke ugnježđenosti vratio u prostor citata prototeksta, na nešto “sigurniju” razinu, no kao što vidimo, čitava je “Mišolovka” zapravo uprizzorena ne za Klaudija već za Rosencrantza i Guildensterna.

U kontekstu prije rečenoga, Rosencrantza i Guildensterna kao središta organizacije metaprocedural-

15 — Važnost Glumca u drami posebno je istaknuta u Egan, R., *THE IMPORTANCE OF THE PLAYER AND HIS TROUPE* u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, *ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties*, London: Macmillan, 1990

16 — Drugi registar je, dakako, da on kao nećak prijeti Klaudiju smrću.

17 — Reakcija na pantomimu i, povrh toga, dio koji tematizira prerani brak, a ne umorstvo, u potpunosti je suprotna Wilsonovoj tvrdnji da ni Klaudije ni Gertruda nisu vidjeli pantomimu i da su u biti ključne riječi Hamletove izgovorene u liku Lucijana. Vidi Wilson, J. D. (1935/1984) *WHAT HAPPENS IN HAMLET?*, Cambridge: Cambridge University Press. Str. 137–198.

nosti, postaje jasno da se ugnježdavanje mora vršiti upravo do ove treće razine, lutkarska pantomima u glumačkoj pantomimi u filmu. Makar u teoriji ugnježdavanje može ići u beskonačnost, poput efekta zrcaljenja u dva nasuprotna ogledala, u praksi ipak postoji efektivna granica¹⁸. Ovaj bi se postupak mogao shvatiti i kao eksperimentalno propitivanje efektivnih granica *mise en abyme*, tj. do koje je razine ugnježdavanje smisleno i dramski motivirano, a ne tek puka igra forma.

Prije nego li se okrenemo posljednjem toposu analize, vratimo se nakratko na Glumca i njegovoj intervenciji. Za razliku od ostatka trupe, Glumac glumi bez maske. U tom smislu on se zadržava barem na istoj ontološkoj razini kao dvojac ili, pak, Klaudije (onaj gore spomenuti rez naglašava granicu sfere pantomime glumaca i glumljenog filma), a ukoliko tome pridodamo i njegovo *off* pripovijedanje ili trenutak kada nestaje u pari (ostvareno jednostavnim filmskim trikom montažnog reza i preklapanja), postaje jasno da je ono što već znamo iz drame o njemu, njegov povlašten status u odnosu spram dvojca, što se njihove sudbine tiče, ovdje dodatno naglašeno tipično filmskim mogućnostima.

U još dva navrata dvojac prisustvuje zrcaljenju ključnih trenutaka prototeksta (trećim smo se pozabavili netom). Njih je potrebno analizirati usporedno jer se bave istim dramskim momentima, ali za izvedbu iskorištavaju različite medije. Prvo je uprizorenje pantomimom (nitko od trupe nije pod maskama), pri čemu različiti rekviziti simbolički rješavaju probleme kojima je kazališna predstava suočena kada barata kompleksnijim radnjama i scenografijama. Tako brod s kojega Hamlet bježi čine tri glumca (pramac, jarbol i krma), kotrljajuća trupa—valove, crvena vrpca simbolizira krv, plavo transparentno tkanje—potok, niz Alfredovih kovitlanja oko svoje osi—Ofelijino utapanje. Pantomima je popraćena zvučnim efektima koji u prvi tren nalikuju na filmsku zvučnu montažu (za mačevanja Laerta i Hamleta, primjerice, glumci ne koriste mačeve, a čujemo njihov metalni zvuk), no ubrzo se otkriva da je trupa njihov izvor (tako jedan od glumaca sam udara dvama mačevima). Ono što su *off* zvukovi u filmu, ovdje je samo potisnuto na

rub kazališne rampe. Bitno je imati na umu da se ova izvedba uprizoruje pred većom publikom, za razliku od filmskog uprizorenja koje je samo za Rosencrantza i Guildensterna, evocirajući tako čistom kvantitetom publike bitno različite uvjete gledanja drame i filma. Makar se oboje prikazuju za veće auditorije, iskustvo gledanja filma mnogo je samotnije iskustvo zbog svoje voajerističke prirode, a mogućnost intervencije u uprizorenje nije moguća ni u teoriji.¹⁹

Pantomima izgleda ovako: dvojac ulazi na pozornicu na kojoj trupa igra pantomimu, tj. krnju verziju HAMLETA u trenutku prikaza jednog od Polonijevih susreta s Hamletom koji svira flautu, što izmamljuje smijeh priprostoga puka okupljenog u publici.²⁰ Uviđaju svoju transgresiju te se i sami smještaju u publiku, gdje će popratiti prikaz Hamletova umorstva Polonija (koji će još uvijek izmamljivati smijeh), Hamletov bijeg s broda (ovime će publika biti zapanjena zbog tehničkih rješenja), Ofelijino samoubojstvo (tek sada publika počinje uviđati tragičnost komada), sukob Laerta i Hamleta na njenom grobu i naposljetku njihov dvoboj i smrt, redom, Laerta, Gertrude, Klaudija i Hamleta. Glumac izvedbom aludira na svoj povlašteni status u smislu informacija kojima barata; jasno je iz Guildensternova odgovora na njegov upit da, za razliku od njega, zna o kojoj je predstavi riječ, a kada Guildenstern inzistira na tome da ima šest, a

¹⁹ — Dok je povijest interakcije publike i dramskog uprizorenja veoma duga, pri čemu se razgraničavajući karakter same rampe uspostavlja duže vrijeme (od rođenja tragedije u kultu preko srednjovjekovnih pasija do moderne europske drame u 16. st. publika je nerijetko direktno participirala u samoj izvedbi ili barem zadržavala mogućnost uplitanja), pa da bi ga drama 20. stoljeća opet razgrađivala u svojim modernističkim tendencijama, filmska publika se vrlo brzo primirila i salonsko razgovaranje zamijenila samotnim sjedenjem u zamračenim dvoranama.

²⁰ — Odmah nakon "Mišolovke", Rosencrantz i Guildenstern zrcale ono što su učinili kada su prodrli u krnju pantomimu HAMLETA u izvedbi trupe, ovoga puta Hamlet svira flautu, a Polonije ga poziva majci. Ovime kao da se naglašava da nema samo prototekst moć fiksiranja događaja već to ima i intertekst (slična je stvar na snazi ako se sjetimo i početne kadar-sekvence filma), ne samo da je dvojac uhvaćen u zapletu HAMLETA već i sam intertekst djeluje kao proročanstvo koje samo sebe ispunjava – kao što su upali u krnju pantomimu, tako upadaju, na istom mjestu, u daljnji zaplet HAMLETA.

ne osam trupala, Glumac ih uputi na posljednji prizor pantomime—dva obješena trupla—koji odaje da zna i tko su ta dvojica, makar će Guildensternu reći samo da su mrtvi.²¹

Filmsko uprizorenje prethodi kulminaciji samoga filma u pogibiji Rosencrantza i Guildensterna. Važno je obratiti pozornost na rakurs uprizorenja, tj. prostorni odnos dvojca spram trupe. Glumac je netom pao u potpalublje, dvojac ostaje gore, na trupu im se pruža pogled iz poluoptičke perspektive. Ta se perspektiva održava u sljedećim filmskim uprizorenjima onoga što je pantomimom trupa već izvela; sada film simulira pantomimu eliminacijom bilo kakve neglazbene pozadine: Ofelija nije pod plavim platnom već uistinu pod vodom, Laertovo ranjavanje Hamleta nije označeno crvenom vrpcom već krvlju, Gertrudin pokal nije prazan već se u padu izliva vino, ovoga puta mačeva ima i oni režu kroz Laertovo tijelo, i naposljetku, još jednom, umjesto crvene vrpce vidimo krv kako teče iz Kludijevih usta²². Održavanje perspektive, ali i filmsko rješenje uprizorenja pantomime kao da sugeriraju da je sve ovo (od trenutka prvog susreta s trupom) bilo uprizorenje HAMLETA u izvedbi trupe za Rosencrantza i Guildensterna. Ova se sugestija dodatno potvrđuje kada se u sljedećem trenutku dvojac nađe s omčama oko vrata, a s pozadinom koja nije pučina već šuma. Kao i u prvom susretu s trupom, koji se također odvija u šumi, trupa u svojoj želji da izvodi za njih doslovno hvata dvojca na mjestu. Kompozicijsko je rješenje identično, Guildenstern s lijeve strane, Rosencrantz s desne, šuma u pozadini, samo što su ovoga puta s omčama oko vrata. Čak i kadar koji ovome prethodi, pokret kamere iz polužablje perspektive (iz perspektive trupe spram dvojca) prema dvojcu na palubi, smješta rekvizit konja ispred Guildensterna (dvojca sjedi na konjima u prvom susretu s trupom). Kao da je njihovo čitavo dramsko iskustvo bilo nepotrebno, kao da ni u jednom trenutku nisu imali šansu pobjeći od sudbine koju im je zapečatio prototekst, kao da su u trenutku kada su susreli trupu mogli stati, i sami si, odmah i ondje, staviti omču oko vrata.²³

Ključno je pitanje: zašto dva distinktna medijska uprizorenja jednih te istih zbivanja? Potrebno je povezati

ontološki status dvaju medija s razvitkom nemogućnosti Rosencrantza i Guildensterna da se otrgnu od imperativa prototeksta. Poznata je priča o izvedbi OTELA koju prekida gledatelj kako bi spasio Desdemonu, pri čemu slama ruku glumcu koji glumi Otela. Makar, strogo govoreći, ovime taj bedak nije prodro u ontološku sferu svijeta Otela, nije postao, recimo, neki sluga koji u ključnom momentu zatječe Otela kako davi Desdemonu i spašava ju, on je ipak uspio zaustaviti izvedbu i aktualizaciju neminovne Desdemonine sudbine. Ako ništa drugo, ona je odložena na neodređeno, jer je karakterističan doživljaj gledanja kazališne predstave onaj prezentnosti, dramska se radnja pred gledateljima u kazalištu odvija u sadašnjosti, istovremeno s gledanjem. Film ima drugačiji ontološki status²⁴, zbog njegove projekcije na platnu on je uvijek u neposrednoj prošlosti za gledatelja, fizička intervencija je nemoguća na način na koji je moguće uskočiti u kazalištu na rampu, ni prekid projekcije ne mijenja stvari. Kako su događaji u filmu već prošli, zaustavljanje projekcije ne bi imalo nikakva utjecaja na krajnje sudbine i rasplete u svijetu filma. U tom je smislu posljednje krnje uprizorenje prototeksta za Rosencrantza i Guildensterna, ono filmsko,

21 — Ovo je uprizorenje važno i za razmatranje drugog toposa analize, i to zbog specifične metalepse koju proizvodi. Krnje uprizorenje prototeksta unutar interteksta narušavaju protagonisti interteksta, ili drugim riječima, ako pođemo od zaključaka prije donesenih o nadležnosti prototeksta nad dramom i pokušamo ga prenijeti na film, tada se okvir (prototekst) reproducira u umetku (intertekstu), pri čemu u taj okvir-u-umetku-u-okviru uskaču likovi iz umetka. Ovakva cirkularnost još više komplicira razrješenje problema nadređenosti, tj. koji od tekstova ima viši ontološki status, odnosno koji uokviruje, a koji je uokviren.

22 — Dakako, i ovdje je krv u biti boja, no dok je pantomima koristila simbole, film inzistira na ikoničnosti.

23 — Posljednji argument u prilog globalnom uprizorenju od strane trupe je taj što odmah nakon što se u kadru zategne užad, naznačujući tako da je dvojac (makar ispao iz okvira kadra) obješen, slijedi kadar-sekvenca u kojoj trupa zatvara pozornicu, opet je pretvarajući u kočiju na onom istom mjestu prvog susreta, a zatim odlaze u suprotnom smjeru, u onom krajoliku kamenoloma iz kojega s početka filma Rosencrantz i Guildenstern dolaze.

24 — Za potpunu raspravu o ontološkom statusu filma vidi Cavell, Stanley, *THE WORLD VIEWED: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.

najjasniji pokazatelj da oni više nemaju nikakve prilike za intervenciju, da ne mogu učiniti ništa da bi izvukli živu glavu. U prvom uprizorenju, njihovom ulasku u prizor susreta Polonija i Hamleta, činjenica da je u tom trenutku Glumac (u ulozi Hamleta) na trenutak smeten sugerira da, ako ništa drugo, postoji mogućnost intervencije u smislu prekida drame, tj. odlaganja svoje sudbine na neodređeno. Participacija publike kroz smijeh i suze također daje naslutiti da je barem minimalna interakcija još uvijek moguća, da postoji šansa za modifikacije izvedbe u skladu s recepcijom. U sljedećem uprizorenju, onom "Mišolovke", publika je svedena samo na dvojac, od njih već sada Glumac zahtijeva da tiše koračaju, naslućujući tako uvjet tišine u filmskoj dvorani, a tu konvenciju brzo usvajaju kada bez dodatnih uputa tiho dovlače stolice za gledanje. Posljednje uprizorenje, ono filmsko, također je isključivo za dvojac, oni promatraju u tišini ono što se već zbilo, bilo kakva intervencija je nemoguća i sami će odglumiti posljednji prizor vješanja.

Vjerujem da nam je analiza ovih triju topoa pokazala kako filmska adaptacija ROSENCRANTZ I GUILDENSTERN SU MRTVI nije puka preslika drame u filmski medij, već da iskorištavajući filmske postupke i sam medij zaslužuje status samostojećeg interteksta. Ukratko, uvođenjem neverbalnih dramskih radnji ona replicira odnos interteksta i prototeksta, a odsutstvo novih verbalnih situacija nadomješta organizirajući nove metaproceduralne postupke oko Rosencrantza i Guildensterna, čime u drugoj domeni dodatno osigurava njihov status kao ključnih protagonista interteksta. U konačnici, ontološki status medija iskorišten je kao još jedna potvrda moći fiksiranja koju posjeduje prototekst, a dvojac je osuđen da poput nas samih kao filmske publike bespomoćno čeka već unaprijed poznat ishod.

- Abbate, A. THE TEXT WITHIN THE TEXT, THE SCREEN WITHIN THE SCREEN u THE PLAY WITHIN THE PLAY: *the performance of meta-theatre and self-reflection* / edited by Gerhard Fischer [and] Bernhard Greiner
- Brustein, R., SOMETHING DISTURBINGLY VOGUIISH AND AVAILABLE, u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties, London: Macmillan, 1990
- Cavell, Stanley, THE WORLD VIEWED: *Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Čale Knežević, M., DEMIURG NAD TUĐIM TIJELOM, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Duncan, J. E., STOPPARD AND BECKETT u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties, London: Macmillan
- Egan, R., THE IMPORTANCE OF THE PLAYER AND HIS TROUPE u Bareham, Tom, ur. Tom Stoppard, ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, Jumpers & Travesties, London: Macmillan, 1990
- Genette, G., METALEPSA, Zagreb: Disput, 2006.
- Keyssar-Franke, E., THE STRATEGY OF ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD, [Education] Theatre Journal, 27 (March 1975).
- Hayman, R., TOP STOPPARD, London, 1977.
- Moore, T. J., THE THEATER OF PLAUTUS, PLAYING TO THE AUDIENCE, Austin: University of Texas Press, 1998.
- Peruško, T., ROMAN U ZRCALU, Zagreb: Naklada MD, 2000.
- Stoppard, T., ROSENCRANTZ I GUILDENSTERN SU MRTVI
- Stoppard, T., ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD (1991.)
- Wilson, J. D., WHAT HAPPENS IN HAMLET?, Cambridge: Cambridge University Press, 1935/1984.
- <http://www.sondheimguide.com/Stoppard/chronology.html>
(pristupljeno 1. 2. 2008.)

