

P. MÜLLER PÉTER

Humor és elmélet:

*Tom Stoppard Árkádiája és előzményei**

Noha állítólag a nagy elbeszélések ideje lejárt, és ezzel összefüggésben korunkban lehetetlen a természet- és társadalomtudományok területén enciklopédikus tudásra szert tenni, Tom Stoppard drámáiban szokatlan példáját adja a legkülönfélébb elméletek átfogó ismeretének, mely tudományos teóriák, intellektuális kérdések állandó, folytonosan előtérben álló összetevői darabjainak. A XIX. századi realista prózában a sokféle ismeret és információ azt a szerepet töltötte be, hogy segítségükkel minél tágabb társadalmi panoráma rajzolódjon ki, valamint ezek az ismeretek a mindentudó elbeszélő fölényét, dominanciáját képviselték. Hasonló jellegű volt a XX. században a – Broch által – polihisztorikusnak nevezett regény, a maga bonyolult szerkezetével, többszólamú elbeszélés-módjával és polihisztor szerzőjével.

Stoppard kezdettől fogva szerepeltet elméleti nézeteket, álláspontokat, megjegyzéseket a drámáiban. Ezek a teóriák egyaránt származnak a természet- és a társadalomtudományok területéről. A valószínűség számítás, az előre láthatóság, az entrópia, a matematikai paradoxonok, a logikai pozitivizmus, a kvantumelmélet, a bizonytalansági tényező, Kant filozófiája, Wittgenstein nyelvelmélete, Magritte szürrealizmusa, Tzara dadája, vagy a pszichológiai identitás kirakós játékaik mind részei Stoppard drámáiról életművének. Darabjaiban igen széles választéka található a legkülönfélébb elméleteknek és szellemi tartalmaknak, amelyeket mindig különféle intellektuális és gyakorlati tréfákkal kombinál.

Stoppard drámáiban a kölcsönvett, hivatkozott, idézett elméleteknek számos párhuzamos szerepük van. Stoppard sohasem tesz úgy, mintha az általa

felhasznált elméletek bármelyikét is ő hozta volna létre, még akkor sem, ha egy adott elméleti összefüggés forrását nem jelöli meg. Nála az elméletek egyik szerepe az, hogy a drámai alakok tapasztalatainak viszonylagosságára világítsanak rá. Ezek az elméletek mind az érzelmekkel, mind a gondolatokkal kiegyensúlyozott viszonyban állnak. A drámába illesztés során a különféle elméleti megfogalmazásokat, nézeteket Stoppard gyakorta parodizálja és kritikával illeti. Az elméleti diskurzus az irodalmi diskurzus részeként jelenik meg, és noha az érvek nem veszítik el szövegi sajátosságait, szerepük átalakul; magukra öltik az irodalom nyitottságának többszólamúságát. Stoppard darabjaiban a gondolatok és elméletek intellektuális játékok, komikus paródiák és színpadi hatáselemek egyidőben. A különféle cselekmények, szereplők, szerkezetek, műfajok és a mindenféle elméleti nézetek kölcsönvétele során illetve révén Stoppard különleges drámai minőséget teremt, amelynek a teória lényeges és különös alkotóeleme.

Stoppard darabjai őrzik a drámaforma hagyományos kellékeit, a szereplőket, a dialógust és az instrukciót. Bár gyakran emlegetik abszurd szerzőként, Stoppard drámáinak filozófiája és kompozíciója túl lép az abszurd színház sajátosságain és igényén. Ambivalens szituációkat teremt, a dialógust gyakran mint az ellentmondás formai eszközét használja, és állandó sajátossága darabjainak a spekuláció és az intellektuális reflexió. A szellemesség angol-ír hagyományából az ő műveiben pastiche, fabrikálás, jelölt és jelöletlen idézetek tárháza lesz. Stoppard darabjainak filozofikus jellege van, amely magába foglalja a logikai paradoxonok, a nyelvi-gondolati játékok és a paródia használatát.

* Előadésként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. „Diskurzusok a drámáról” címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 10-én.

Ami valamennyi darabjában közös, az a szójátékok, nyelvi torzítások, az egymás mellé rendelésből fakadó komikum kedvelése. A *Travesztiákban* Lenint (meg a kommunizmus elméletét) összehozza James Joyce-szal (meg a kommunikáció lehetetlenségének nézetével) és Tristan Tzarával (meg a dadaizmus elméletével és gyakorlatával), valamint Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* [a magyar színpadokon *Bunbury*] című darabjának újraszerkesztésével. *Every Good Boy Deserves Favour* darabja a zene és a matematika eltérő szótára mentén strukturálódik. A *Hapgood*-ban egy kettős ügynök paradox identitását a kvantum mechanikával kapcsolja össze. Szellemes és gondolatgazdag komédiái az *Árkádiától* vissza a *Rosencrantz és Guildenstern halottig* nemcsak a különféle elméletekre reflektálnak, hanem gyakran építenek magukba populáris drámai formákat, jól ismert műfaji kliséket is.

Az elmélet központi drámai és dramaturgiai szerepének egyik kiemelkedő példája Stoppard 1993-as *Árkádiája*, amelyben két korszakot kapcsol össze, a korai XIX. századot és az 1990-es évek elejét. A mai szereplők, a kerttörténész, az irodalomtörténész és a biológus-informatikus azon fáradoznak, hogy kiderítsék, mi is történt a XIX. század első évtizedeiben egy Derbyshire-i vidéki házban. A dráma hét jelenetéből három a múltban és három a jelenben játszódik, míg az utolsó jelenet egyszerre lépteti fel a múltbeli és a jelenbeli szereplőket, akik egymásról nem vesznek tudomást. A darab túlságosan összetett ahhoz, hogy pusztán a posztmodern elmélet egyik példáját lássuk benne. Épp ezért, az alábbiakban a drámában nyílt vagy burkolt formában jelenlevő fontosabb elméleti kérdések áttekintésére kerül sor.

A dráma központi tudományos elméletének kialakításában Stoppard legfőbb forrása James Gleick *Chaos: Making a New Science* című, 1987-ben megjelent munkája. Az *Árkádiában* Stoppard a káoszelméletet Valentine érveléseiben szerepelteti, aki felfedezi, hogy az elméletet Thomasina Coverly alapozta meg és fejlesztette ki, kétszáz évvel ezelőtt. A múltban játszódó jelenetekben „Thomasina (...) a folyamatok visszafordíthatatlanságáról és az egyre nagyobb és nagyobb rendetlenség felé való mozgásról elmélkedik (...). Felismeri a hagyományos geometriai formák és a természeti tárgyak közötti diszkrépanciát” (Vees-Gulani, 1999: 414). Ily módon a káoszelmélet valamennyi fontosabb összefüggésével foglalkozik. A jelenben játszódó színekben Valentine elmagyarázza kollégáinak (és ezzel

a közönségnek) Thomasina elméleti nézeteit. A múltbeli és a jelenbeli jelenetek egymásra reflektálnak; tematikájuk és struktúrájuk is összekapcsolható. A két idősík viszonya úgy is értelmezhető, mint a káoszelmélet alkalmazása, mivel „a két korszak jelenetei összevethetők a hasonmás fraktálok struktúráinak képével” (Vees-Gulani, 1999: 416).

Az *Árkádiában* nemcsak a káoszelmélet szerepel, hanem a kertépítés elmélete is, továbbá klasszicizmus és romantika ellentéte, irodalom és kritika konfliktusa, a szexualitás témája stb. A káoszelmélet mellett a legnyilvánvalóbb módon dramatizált tudományok a matematika és a fizika. Pierre de Fermat's rejtélye, az iterált algoritmusok, a statisztikai számítások (pl. hogy a löveggyékek adataiból hogyan lehet következtetni a korabeli fajd népeségre), és a hőterjedés szilárd testekben való kiegyenlítődének kérdése mind közvetlen módon, tematizálva jelenik meg a drámában. Szerepük az, hogy az univerzumból a különböző szereplők különféle nézeteket és elméleteket fogalmazzanak meg. Valentine ezt mondja:

A megjósolhatatlan és az eleve meghatározott együtt fejleszti a dolgokat olyanná, amilyenek. Így teremti magát a természet, minden méretben, a hópehely éppúgy, mint a hóvihár (...). Az emberek a fizika végéről beszéltek. Úgy nézett ki, hogy a relativitáselmélet meg a kvantummechanika kettésben minden problémát eltakarít. Egy elmélet, ami mindent megold. De csak a nagyon nagyot meg a nagyon kicsit magyarázták meg (...) A jövő: rendezetlenség (109–110).

Chloe nézete szerint „Az univerzum determinisztikus, hogyne, úgy, ahogy Newton megmondta, úgy értem, megpróbál az lenni, csak az az egy dolog nem stimmel, hogy az emberek belehabarodnak olyan emberekbe, akik a terv adott részébe nincsenek belekalkulálva” (142). Thomasina hasonló álláspontot foglal el, amikor így beszél: „a Chater egyetlen hétvége alatt megdöntené a newtoni rendszert” (156 – ezt a mondatot a magyar kiadás sajnálatos módon, az eredetitől eltérően, Lady Croom szájába adja). A mai szereplők kudarca abban, hogy a múlt eseményeit felismerjék és megmagyarázzák, azt tanúsítja, hogy a múltból és a hagyomány(ok)ról kialakított nézetek igen nagymértékben különböznek egymástól. Miközben Bernard úgy véli, hogy a tanulmányában valódi tényekről számol be, amikor Byron végzetes párbajáról ír, Valentine azt

mondja: „Még az is lehet, hogy igaznak bizonyul”, Hannah azonban így válaszol: „Igaznak nem bizonyulhat, legfeljebb egyelőre nem bizonyul hamisnak” (143). A történelmi (múltbeli) jelenetek során, amelyekben úgy tűnik, hogy még az isteni rend kormányozza a világot, Thomasina felfedezi a káoszelmélet és az entrópia alapelveit, és kezdi megkérdőjelezni a newtoni alapelveket.

A Fermat-rejtély a szexualitás ellentéteként bukkan fel a dráma nyitójelenetében. A huszonek éves házitanító, Septimus, a következőképpen okítja a tizenhárom éves Thomasinát. „A hús gyönyöre nemi közösülés, melynek során a férfi nemi szervet behelyezik a női nemi szervbe nemzés valamint kéj céljából. A nagy Fermat-tétel ezzel szemben azt állítja, hogy ha x , y és z egész számok, mindegyik az n -edik hatványon, akkor az első ket-
tő összege sohasem lehet egyenlő a harmadikkal, ha n nagyobb 2-nél” (56).” Thomasina megemlíti, hogy Fermat ezt a tételét Diophanti *Arithmetica*-ja birtokában lévő példányának margójára írta, megjegyezve, hogy a tétel bizonyítását is felfedezte, ám a könyv margóján túl kevés a hely a bizonyítás levezetésére. Mindez a lány szerint merő tréfa Fermat részéről. Ám amikor a lány a saját füzetében levezeti a szabálytalan formák új geometriájának alapjait, és ő is azt írja, hogy szűk a margó a teljes bizonyításra, a Thomasina által megalapozott elmélet igaznak bizonyul. Valentine ugyanis a jelenben néhány milliószor lefuttatja Thomasina egyenleteit a számítógépen, amit a lány a ceruzájával nem tudott megtenni, és a tétel bizonyítéka megjelenik a képernyőn. A dráma szerint azonban Thomasina egy tűzben életét veszítette még a tizenhetedik születésnapja előtt, és így ő, aki meg tudta volna oldani a Fermat-rejtélyt, időnek előtte meghalt. Heinz Antor a darabot elemezve ezt írja:

Stoppard az egész dráma során világossá teszi, (...) hogy a rendből a rendetlenségbe, a klasszikus mintákból a komplex káoszba, a jól strukturált statikus rendszerekből az egyre fokozódó entrópiába, a linearitásból és állandóságból a nem lineárisba és véletlenszerűségbe történő elmozdulás egyáltalán nem az örültség jele azok számára, akik ebben a folyamatban a világ még pontosabb leírásának lehetőségét látják (Antor, 1998: 338–39).

Simon Singh *A Fermat-rejtély* című kötete, amely 1997-ben hét héten át vezette a brit könyveladási

listát, elmeséli ennek a matematikai tételnek a történetét. Az *Árkádia* ősbemutatója a londoni Lyttelton Színházban 1993. április 13-án volt, míg Andrew Wiles a Fermat-sejtést megoldó előadását a Newton Intézetben, Cambridge-ben (UK) két hónappal később, június 23-án tartotta. Mindez csupán véletlen egybeesés, de e tény mégis azt tanúsítja, hogy a Stoppard drámaiban megjelenő elméletek nem holtak, nem áporodottak vagy mesterkélték, hanem ellenkezőleg, mint a megoldatlan rejtélyek, ők maguk is ösztönzik a különféle tudományágak elméletalkotását. Ugyanakkor a stoppardai elméletek humoros keretben és összefüggésben jelennek meg, a teóriát színházi és/vagy nyelvi komikus eszközök ellenpontosozzák.

A káoszelméletől a Fermat-tételig, a kertépítéstől Lord Byronig valamennyi téma és elmélet egyaránt szerepel a múltbeli és a jelenbeli színekben, amelynek révén a két időszak és a két szereplőcsoport (a múltbeli és a mai) között egy saját reflexiós viszony jön létre. „A darab (...) azt mutatja be, hogy nem elegendő csak azokra a dolgokra hagyatkoznunk, amelyek tényeknek látszanak, és amelyek lehet, hogy megbízhatatlanok” (Vees-Gulani, 1999: 421). Ezáltal Stoppard valamennyi szereplőjét és a dráma motívumait a bizonytalanság kontextusába helyezi, amivel komikus hatást ér el, és amivel Michel de Certeau álláspontját demonstrálja, miszerint „a múlt a jelen fikciója” (idézi Vees-Gulani, 1999: 421), nem pedig valami tényszerű vagy „objektív” dolog.

A szerző egy korábbi, rövidebb darabjában humornak és elméletnek egy másfajta viszonya jelenik meg. A *Dogg's Hamlet* előszavában Stoppard kijelenti, hogy a darab „Wittgenstein filozófiai vizsgálódásainak egyik részletéből ered” (*Plays* 141). Aztán a Wittgensteinnél szereplő példára hivatkozik a két munkásról, akik egy építkezés során a nyelv és a cselekvés révén együtt dolgoznak. A példában a két munkás két különböző nyelvet beszél, ezt azonban egyikük sem veszi észre. Stoppard a céljáról a következőket írja: „A kihívás számomra abból állt, hogy lehet-e olyan darabot írni, amely maga tanítja meg a közönséget arra a nyelvre, amelyen íródott” (*Plays* 142). Az egyfelvonásos darab első része Wittgenstein nyelvjáték-elméletének színházi, szituációs alkalmazása, a második pedig Shakespeare *Hamlet*-jének tizenöt perces summázata. Az első részben Stoppard parodizálja Wittgenstein elméletét, rámutatva az elmélet humoros implikációira, arra, hogy mi történne akkor, ha külön-

böző csoportok ugyanazzal a szókészlettel teljesen eltérő dolgokat jelölnének. A komikum akkor bontakozik ki, amikor az angol nyelvet beszélő szereplők megpróbálnak együttműködni a Dogg nyelvet beszélő társaikkal, miközben ugyanazokat a szavakat más-más jelentéssel használják. Ennek alapján a darabot tekinthetjük egy meghatározott elmélet alkalmazásának és paródiájának is, amikor a mű tartalma és kompozíciója ötvözi az elméletet és a komédiát.

Stoppard második jelentős drámája, a *Jumpers*, az erkölcsfilozófia teoretikus kérdéseit explikálja két főszereplő, Archibald Jumper, a „filozófiai jumperizmus” képviselője és a tradicionalista George Moore révén. Az utóbbi a dráma folyamán egy nyilvános vitára készül a logikai pozitivistá Duncan McFee-vel, egyetemük logika tanszéke tanszékvezetői állásának megszerzése érdekében. A színpadon mindez úgy jelenik meg, hogy George az előadását a titkárnőjének diktálja, miközben a szomszéd szobában a felesége, Dotty, a korábban némi ismertségre szert tett operett színésznő, megpróbálja eltüntetni egy akrobata tetemét, aki a partijukon életét vesztette.

A szimultán jelenetekre és akciókra épülő darabot részben George filozófiai argumentumai uralják. Ennek motivációja az, hogy George a jóról és rosszról tartandó előadását gyakorolja. George így beszél:

Az erkölcsfilozófia tanulmányozása kísérlet arra, hogy meghatározzuk, mit is értünk azon, amikor valamire azt mondjuk, hogy az jó, és amikor valamire azt mondjuk, hogy az rossz. Mindazonáltal nem minden értékítélet alkalmas arra, hogy erkölcsfilozófiai vizsgálat tárgya legyen. A nyelv egy durván alkalmazott végtelen eszköz a végtelen eszmék területén, és az erről való megelégedkezés egyik következménye az, hogy a modern filozófia nevétségessé tette magát az efféle mondatok elemzésével, mint például: „Ez egy jó sonkás szendvics” (*Jumpers* 63).

A darab hőisének mintájáról, akinek neve szinte teljesen megegyezik a szereplő nevével, egy helyütt ezt mondja a drámabeli George Moore: „Elég vicces, hogy az az iskola, amelyik tagadja az intuíción szerepét abban, hogy felismerjük a jót akkor, amikor találkozunk vele, egy intuicionalista filozófus, a néhai G. E. Moore *Principia Ethica* című úttörő munkájának a terméke, akit igen nagyra tartottam, de aki bizonyos okoknál fogva, amelyeket a logi-

kusok majd indokoltnak találnak, sohasem volt benn, amikor telefonon kerestem” (67).

A dráma utolsó jelenete, kódája George tanszéki előadása, mely különféle filozófiai gondolatok és érvek szürreális, lidércnyomásos keveréke, teljes zűrzavar, amelynek következtében George összeomlik. Ezt megelőzően George hivatkozott Descartes-ra, Kopernikusra, Aquinói Szent Tamásra, Bertrand Russell-ra, Wittgensteinre és másokra. Előadásában nem kapcsolja össze ezeknek a gondolkodóknak az elméleteit, hanem úgy bánik velük, mintha ezek egy megsokszorozott perspektíva elemei volnának, hasonlóan ahhoz, ahogyan Einstein is elvetette a fix nézőpont lehetőségét. A pluralista kontextus nem a tagadást vagy a zűrzavart szolgálja, hanem azt, hogy „az események szélesebb körére legyenek érvényesek”, mivel az ellentmondások „azok a pontok, ahol a különféle kontextusok összekapcsolódnak” (Clive James, idézi Delaney, 1990: 56).

A *Jumpers*, miként a *Rosencrantz és Guildenstern halott* sem kizárólag az elmélet(ek)ről szól. Stoppard a filozófiai kérdések komolyságát népszerű színvonalra hozza, a *ki-a-gyilkos?* formulával (amelyet Dotty gyilkossági rejtélye képvisel) és a *komikus vitával* (amely Arisztophanészról ered, és amelyet G. B. Shaw fejlesztett a nézetek drámájává). George „logocentrikus ellenállása *Jumpers* relativizmusával szemben megfelel Dotty gesztusokban és zenében kifejeződő ellenállásának a szerelem elmúlásával szemben. De mindketten egyformán ellenállnak az emberi élet Jumpers-féle álpozitivistá olvasatának, aki a létezésben nem lát többet, mint nukleinsavak értelem nélküli transzformációját” (Kelly, 1991: 99). A megszemélyesített elméletek és a bölcselők mint az eszmék megtestesítői lényegileg különböznek az elméleti okfejtésektől. A *Jumpers*-ben az elmélet a jellemzés eszközeként szolgál, és a szereplők közötti viszonyok megmutatásában játszik szerepet. Függetlenül attól, hogy az adott elmélet a maga eredeti kontextusában milyen mértékben elvont, a darabban az elméletből vett mondatok érzélemmel és érzékiséggel telítődnek. A komikus hatás, a nevétségesség nem csupán az elmélet és a színpadi akció ellentétéből fakad, hanem abból is, hogy elméleti axiómákból olyan következtetések kerülnek levonásra, amelyek triviális, hétköznapi tapasztalatokra vonatkoznak. Az alábbi idézet az okozatiság logikáját és természetét példázza.

Miért létezik az én zoknim? Egyrészt azért, mert egy zoknikészítő megteremtette; másrészt azért, mert ezt megelőzően a zokni fogalma megfogant az emberi elmében; harmadrészt azért, hogy a lábamat melegen tartsa, negyedszer azért, hogy profitot termeljen. Van ok és van okozat, és az itt a kérdés, hogy ki teremtette a zoknikészítő terem-tőjét? És így tovább. Nagyszerű, menjünk tovább! Látod, látod? Mozgatom a lábamat, ami a zoknim körbejárunk a szobában, ami körbejár a nap körül, ami ugyancsak körbejár, ahogy azt már Arisztotelész megmondta, bár nem a föld körül jár, ebben tévedett (28).

„Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas” című, a *Theater Quarterly* 1974-es számában megjelent interjújában Tom Stoppard azt mondta, hogy „A *Jumpers* vígjátéki keretek között játszódnó komoly darab, míg a *Nagy Szimat*ban ezek a vígjátéki elemek alkotják a darabot” (idézi Delaney, 1990: 11). A *Nagy Szimat avagy az igazi detektív* közvetlenül a *Rosencrantz és Guildenstern halott* után, 1968-ban keletkezett, és arra tesz kísérletet, hogy „kizárólag technikai eszközök révén hajtson végre egy bizonyos komikus puccsot” (Delaney, 1990: 8), a bűnügyi történet műfaját parodizálva. A darab nyitójelenetében két színikritikus, Moon és Birdboot jelenik meg, akik már benn ülnek a nézőtéren, és arra várnak, hogy „a darab” elkezdődjön. A nézők „fokozatosan megismerik mindkét kritikus rögeszméjét, azt, hogy Moon féltékeny Higgs-re, a hangadó kritikusra, Birdboot pedig odavan a Felicity szerepét játszó színésznőért. Ezzel teremti meg Stoppard a bűnügyi történetben való részvételük motivációját” (Kelly, 1991: 83). Az elmélet ebben a duplafedelű darabban a kritikusok esztétikai okfejtéseinek formájában jelenik meg. Parodisztikus és komikus hatás keletkezik abból, hogy a kritikusok drámáról vallott nézetei és Stoppard darabjának műfaji sajátosságai ellentétben állnak egymással. Az arisztotelészi dramaturgiáról Birdboot a következőket mondja: „Ennél a pillanatnál a darab megelevenedett a számomra. Oly igazul és bőségesen szerkesztették alapszituációját, hogy látszik, a szerző kellő fáradsággal tanult a műfaj klasszikusaitól. Igaz helyzetet teremtett, s aligha kételkedhetünk benne, hogy lélegzet-elállító fordulattal oldja meg. Ez a fordulat jelenleg még hiányzik, de a darabnak van kezdete, közepe, ennek következtében nem kétséges, hogy vége is

lesz” (Stoppard, *Nagy Szimat* 42). Míg az idézet első mondatai a színikritikák közhelyeit példázzák, az utolsók az Arisztotelész *Poétikájában* a helyénvaló cselekményről mondottakat visszhangozzák, ahol a filozófus arról ír, hogy milyen cselekmény kell a tragédiában. Stoppard farce-a minden, csak nem e műfaji normák megvalósítása.

Bár Stoppard készséggel elismeri, hogy legtöbb drámájában (*Jumpers*, *Travesztiák*, *Hapgood*, *Árkádia*) szándékosan foglalkozott meghatározott filozófiai kérdésekkel, határozottan tagadja, hogy mindez szándékában állt volna a *Rosencrantz és Guildenstern halott* esetében. Mint mondja: „teljes mértékben tagadom, hogy a megírás során bármilyen intellektuális vagy filozófiai motiváció járt volna a fejemben” (idézi Delaney, 1990: 15). „A *Rosencrantz* írása idején nem foglalkoztam semmilyen elméleti munkával. Számomra a darab, ha valamivel, akkor a kabaréval, talán egy igényesebb kabaréval állt rokonságban” (idézi Delaney, 1990: 15).

A szerző nyilatkozata ellenére már a dráma nyitójelenetéből nyilvánvaló, hogy Shakespeare *Hamletjének* drámai dekonstrukciója, a nézőpontnak a királyfiéról a két udvaroncra való elmozdítása együtt jár a klasszikus drámai sors, a megjósolható végzet elmaradásával, és a valószínűtlenség és a matematikai előre láthatóság kérdéseinek explikálásával. Később a Színész, aki az írott sorsot képviseli, az udvaroncok helyét a világban folyó hatalmi játékban akként jelöli ki, hogy megjegyzi: „A bizonytalanság természetes állapot. Maga egyáltalán nem különleges eset” (Stoppard, *Rosencrantz* 555). Bár az elmélet a *Rosencrantz és Guildenstern halott*ban elsősorban a matematikából származik, színházi értelemben a darab „a szerepjátszásról mint valóságról, az élet természetének problémájáról szól, és tagadja az ember abszolút vagy rögzített voltát” (Rusinko, 1989: 72). „Egy olyan birodalom, ahol egy érme kilencvenkétszer eshet sorozatban a fej oldalára, a materializmus közegén túlra mutat” – írja Paul Delaney (1990: 34–35).

Ha a *Rosencrantz*-hoz filológiai nézőpontból közelítünk, akkor összekapcsolhatjuk az érmedobálást a logikai pozitivistá Richard von Mises által a valószínűségről adott definícióval, aki *Probability Statistics and Truth* című munkájában azt írja, hogy az nem más, mint egy adott attribútum határértéke egy adott halmazban (vö. Kelly, 1991: 74). A valószínűség matematikai definíciójának illusztrációja során Stoppard még arra is ügyel, hogy a forrását elfedje, oly módon, hogy Mises definícióját

összekapcsolja a valószínűség közismert elgondolásával, amit oly módon fejez ki, hogy „a majmok közül is kifejlődhetett volna Shakespeare, ha kellő ideig lettek volna együtt hagyva egy írógéppel” (Kelly, 1991: 164).

A két udvaronc közül az, amelyik gondolkodik, vagyis Guil, ezt mondja: „Egy: a valószínűség olyan tényező, ami csak természetes körülmények között működik. Kettő: a valószínűség mint tényező nem működik. Három: mi most természetellenes, illetve természet alatti vagy fölötti körülmények között vagyunk. Vitára bocsátom” (519). Ez a megfogalmazás jelentős mértékben különbözik Mises matematikai érvelésmódjától, miután Stoppard-nál az érvek egy drámai párbeszéd részei, a másik esetben viszont egy tudós monológjáról van szó. Guil szavait a pár butábbik tagja csak korlátozottan érti, míg a valószínűségi érveket komoly, tudományos megnyilatkozásoknak tekintjük. Ugyanazoknak a szavaknak ellentétes funkciójuk van az eltérő kontextusokban.

„A matematikusok igyekeznek kimutatni, hogy számos olyan sorozatot ismernek, amelynek nincs első tagja – mint amilyen a valódi törtek sorozata nulla és egy között. Melyik az első, a legkisebb ezek közül a törtek közül, kérdik. A billiomod? A trilliomod? Nyilvánvalóan egyik sem: Cantor bizonyította, miszerint nincs legnagyobb szám, biztosíték rá, hogy nincs legkisebb tört sem. Nincs kezdet” (Stoppard, *Jumpers* 27). George Moore, az erkölcsfilozófia professzora mondja ezeket a szavakat, miközben tanszéki előadására készül a *Jumpers*-ben. Míg a *Rosencrantz és Guildenstern halottban* a két mellékszereplő és korlátolt perspektívájuk áll a kompozíció középpontjában, addig a *Jumpers* főszereplője egy filozófia professzor, aki a fenti érveket isten létének bizonyítékaként hozza fel.

A különbség ezek között a példák között jelzi Stoppard dramaturgiájának változatosságát. Annak ellenére azonban, hogy a mellékszereplőktől a főhősig, az irodalmi témáktól a dokumentumokig, a történelmi időktől a jelenig terjednek e drámák központi elemei, Stoppard életművének egyik állandó vonása humor és elmélet, poén és gondolat egymásba játszása. A tudományos kérdések és a hétköznapi témák, az absztrakt és a konkrét közötti kapcsolat, a távoli témák között megteremtett bizarr viszony adja Stoppard stílusának egyik különlegességét. Amikor Stoppard széttartó cselekményeket, szereplőket, struktúrákat, műfajokat, elméleteket és gondolatokat vesz kölcsön és kever össze, akkor nemcsak az irodalom intertextuális jellegét demonstrálja, hanem egyúttal egy új, különös minőséget is megteremt. A filozófia állandó tartozéka drámáinak, amely a szereplők egyedi tapasztalatainak ellenpontozására szolgál. Ugyanakkor az elméleti kérdések az egyéni érzések és érzelmek közegeben viszonylagosnak és véletlenszerűnek mutatkoznak. A különféle források a matematikától a történelemlig, a filozófiától a pszichológiáig nem független részekként jelennek meg a darabokban. Bár a kritika a hangsúlyt a források szétválasztására, megkülönböztetésére helyezi, a drámákban ezek a különféle elméletek és gondolatok sajátos összhangot alkotnak. „Stoppard-nak sikerül a darabot egy átfogó struktúrában egyesítenie” – írja az *Árkádia* kapcsán Vees-Gulani (1999: 411). Ennek az egységesítésnek az egyik legfőbb eszköze a humor és az ironia, ami a kölcsönvett elméleti kérdések komolyságát színházi játékokká, viccekké, paródiákká alakítja. Ezért mondhatjuk azt, hogy Stoppard drámáiban az elmélet mindig együtt jár a humorral, még akkor is, ha a szerző nem használja fel a humorelméleteket, és ha a humorral csak mint eszközzel, nem pedig mint teóriával operál.

Bibliográfia

Antor, Heinz

1998 „The Arts, the Sciences, and the Making of Meaning: Tom Stoppard’s *Arcadia* as a Post-Structuralist Play.” *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie*. 116.3. pp. 326–54.

Delaney, Paul

1990 *Tom Stoppard*. London, Macmillan

Kelly, Katherine E.

1991 *Tom Stoppard and the Craft of Comedy*. Ann Arbor, The University of Michigan Press

- Rusinko, Susan
 1989 *British Drama. 1950 to the Present*. Boston, Twayne
- Singh, Simon
 1997 *Fermat's Enigma*. New York, Walker and Company
- Stoppard, Tom
 1974 „Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas.” *Theatre Quarterly*. 4.14 pp. 3–17.
 1993 *Arcadia*. London, Faber [Magyarul: *Árkádia*. In: *Holdfény. Öt mai angol dráma*. Bp., Európa, 1995. pp. 49–172. ford. Várady Szabolcs.]
 1979 *Jumpers*. London, Faber
 1969 *Nagy Szimat avagy az igazi detektív*. In: *Nagyvilág*. 1969/1. pp. 24–50. ford. Ungvári Tamás
 1996 *Plays 1*, London, Faber
 1981 *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. In: Harold Clurman (szerk.): *Nine Plays of the Modern Theater*. New York, Grove pp. 673–790. [Magyarul: *Rosencrantz és Guildenstern halott*. In: *Világszínpad* 3. Bp., Magvető, 1973. pp. 511–99. ford. Vas István.]
- Vees-Gulani, Susanne
 1999 „Hidden Order in the „Stoppard Set”: Chaos Theory in the Content and Structure of Tom Stoppard’s *Arcadia*.” *Modern Drama*. 42.3 pp. 411–25.