

„Wszyscy wskrzeszeni zmarli” w „nieskończonej pustce” Becketta i Kantora

Abstract: **„All the resurrected dead” in „the infinite emptiness” of Beckett and Kantor**

The article aims to draw some parallels between two great pioneers of the twentieth-century theatre practice: Samuel Beckett (1906–1989) and Tadeusz Kantor (1915–1990). Both artists are famous for revolutionary solutions and disturbing stage images overridden with a sense of loss and mourning. The Beckettian spirit will be detected in Kantor's performance *The Dead Class* with a special emphasis on stage props that were attributed with great significance in all his artistic ventures. It can be said that Kantor encapsulated the quintessence of particular productions in his stage objects and this study will detect Beckett's thought as it is conveyed by, for example, school benches, mannequins, Machine of Oppression – the Mechanical Cradle, and a window.

Słowa kluczowe: Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, *Umarta klasa*, bio-objekty, Teatr Śmierci
Keywords: Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, *The Dead Class*, bio-objects, Theatre of Death

„HAMM

Znajdziesz się w nieskończonej pustce, której nie wypełniliby wszyscy wskrzeszeni zmarli wszelkich czasów, i będziesz w niej jak ziarno piasku pośród stepu”.

S. Beckett, *Końcówka*, 158–159.

„HAMM

Infinite emptiness will be all around you, all the resurrected dead of all the ages wouldn't fill it, and there you'll be like a little bit of grit in the middle of the steppe”.

S. Beckett, *Endgame*, 109–110.

Samuel Beckett (1906–1989) i Tadeusz Kantor (1915–1990) są pionierami dwudziestowiecznej praktyki teatralnej. Beckett nadał nowy wymiar temu, co dotychczas powszechnie określano jako „dramatyczne”, Kantor zaś zdobył uznanie jako twórca rewolucyjnych przedstawień o unikalnej estetyce. Ich awangardowa twórczość teatralna, choć głęboko zakorzeniona w tradycji literackiej, malarskiej czy filozoficznej, przekraczała kolejne granice i wyznaczała kierunek dalszych eksperymentalnych poszukiwań.

Teatr nie był dla żadnego z nich jedynym obszarem działalności artystycznej. Beckett – prozaik, poeta i eseista – oraz Kantor – malarz i scenograf – tworzyli równolegle. W obu przypadkach ich prace stanowią integralną całość, w której powtarzające się motywy i rozwiązania dopowiadają znaczenia zakodowane w pozostałych dziełach. Choć twórczość obu różni się pod wieloma względami i nosi znamiona indywidualnego stylu, zasadne wydaje się podjęcie próby prześledzenia łączących ich podobieństw. Obaj artyści mieli bowiem odwagę zmierzyć się z tajemnicą ludzkiego istnienia i tworzyli przejmujące światy, łączące płynnie życie i śmierć, utkane ze strzępków wyblakłych i pomiętych wspomnień. Zamieszkujący je bohaterowie, czy raczej antybohaterowie, zanurzeni zostali w lichości codziennej egzystencji i otoczeni biednymi przedmiotami. Sporadycznie ten monochromatyczny świat szarości rozświetla przeblask iluminacji poznania, by zgasnąć, nim jeszcze ktokolwiek zdąży go zauważyć.

Ze względu na ograniczenia wynikające z formatu artykułu i konieczność zawężenia analizowanego w tym tekście materiału, skoncentruję się na wyraźnych paralelach koncepcyjnych i wizualnych, które można zauważyć na przykładzie *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. Artysta czerpał inspiracje z happeningu, malarstwa i rzeźby, dlatego przedmioty, które wprowadzał do swoich przedstawień, pełniły w nich ważną funkcję znaczeniową¹. Mając na uwadze tę specyfikę spektakli Kantora, to właśnie obiekty martwe, które polski artysta umieszczał na scenie, posłużą za narzędzie analizy zbieżności z Beckettowską estetyką.

Mówiąc o podobieństwach między tymi dwoma artystami, nie sposób nie zacząć od rozdziału *Samuel Beckett and Poland*, który Marek Kędziński napisał, jako część szeroko zakrojonych badań nad międzynarodową recepcją irlandzkiego noblisty, zawartych w monografii *International Reception of Samuel Beckett* (2009). Kędziński w swoim studium postrzega twórczość Becketta jako katalizator zmian zachodzących w polskim powojennym teatrze i dramacie². Pośród wielu artystów, takich jak Mrozek i Różewicz, w których pracach dostrzega wyraźne echa Becketta, Kędziński umieszcza również Kantora. Badacz zwraca uwagę na to, że to Konstanty Puzyna, redaktor naczelny wpływowego czasopisma teatralnego *Dialog*, komentował obszernie jako pierwszy podobieństwa pomiędzy zamysłem Beckettowskim a *Umarłą klasą* Kantora. Puzyna wskazał, że nadrzędnym celem leżącym u podstaw pracy Kantora jest „wyrażenie wyrwy pamięci” i jest to „najgłębiej i najoryginalniej użytą techniką beckettowską, jaką zdarzyło mi się widzieć w spektaklu nie na tekście Becketta opartym”³. Krytyk zauważył, że zarówno Beckett, jak i Kantor przesuwają ciężar znaczeniowy na to, czego nie ma. Sceniczne „dzianie się” jest niejako mniej ważne i służy budowaniu poczucia, że czegoś brak. Uwydatnia to wspomnianą już wyrwę, której nie można zapełnić⁴.

¹ Dominika Łarianow w swojej książce *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, (Łódź, 2005) przeprowadza analizę dorobku Kantora, koncentrując się na przedmiotach typowych dla jego twórczości i ukazuje je w szerokim kontekście kulturowym.

² M. Kędziński, *Samuel Beckett and Poland* [w:] *International Reception of Samuel Beckett*, pod red. M. Nixona, M. Feldman, London 2009, s. 172.

³ K. Puzyna, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 110.

⁴ *Ibidem*, s. 111.

Pusta klasa, którą podczas jednego ze spacerów Kantor ujrzał, zaglądając do wnętrza nędznego szkolnego budynku przez zakurzone szyby, miała, jak się okazało, moc Proustowskiej magdalenki. Przywołała ona bowiem wspomnienia o czasie minionym, o latach dziecięcych, o drewnianych ławkach pokrytych cięciami uczniowskich kozików i o poplamionych atramentem palcach. To „ułamkowe, wstydlive widzenie”⁵, jak powie o nim po latach Kantor, zainspiruje próby do *Umarłej klasy* w 1974 oraz manifest *Teatr śmierci* (1975). Uświadomiło ono artyście, że niejako wbrew obowiązującym rygorom racjonalności, wspomnienie jest „żywołem, który potrafi niszczyć i tworzyć, że stoi u początku kreacji”. Dla niego samego zaś „otwarły się liczne drzwi na dalekie, nieskończone przestrzenie i pejzaże”⁶.

Kantor rozpoczyna konstruowanie tych „dalekich przestrzeni”, podobnie jak Beckett, od zerwania z iluzją teatralną i w przypadku *Umarłej klasy* rozciąga pomiędzy sceną a widownią sznur. W konwencjach teatralnych, w formie, dostrzega bowiem „nieprzenikliwą skorupę”⁷, która nie pozwala wnikać w głąb istoty dzieła. Sznur to swoista linia demarkacyjna, która wyznacza przestrzeń mroków pamięci, i jest unaocznieniem granicy oddzielającej widzów i aktorów. Ceną za owo „podglądnięcie” jest „spotkanie ze śmiercią”⁸. W *Notatniku reżyserskim* Kantor opisuje szczegółowo zastosowaną technikę i zaznacza, że dodatkowym elementem budowania bariery było przeniesienie miejsca gry w róg sali, by zmienić kąt, pod jakim publiczność zazwyczaj ogląda przedstawienie, kierując wzrok na środek sceny. Reżyser wierzył, że wywoła w ten sposób efekt obcości i zredukuje wrażenie oglądania czegoś, co ma być w zamyśle odgrywane. Zamiast tego: „W kącie nabierze cech żenującego ekshibicjonizmu, procederu wstydlivego, nieprzeznaczonego dla widza, kompletnie samodzielne i samowystarczalne!”⁹.

Zabiegi te miały wywołać u widza wstrząs i grozę na podobieństwo doświadczeń leżących u podstaw narodzin teatru. Uczucia rzeczone nasilił się z biegiem przedstawienia, gdy drewniane, staromodne ławki, które nawiedzały wspomnienia Kantora, zajmą powierzchnię oddzieloną od widzów. Siedzą w nich starcy, a ich pobielone twarze i ciemne, zniszczone, ubrania sprawiają, że wyglądają jak duchy. Ławki pełnią funkcję szczególną, nie są jedynie elementem scenografii czy też rekwizytem teatralnym. Stanowią jeden z wielu Kantorowskich bio-objektów, łączących przedmiot i aktora w swoistą całość. Kobiątka widzi w nich narzędzie, mechanizm przekazu kontrolowany przez Kantora: „jego funkcją jest sprowadzenie Staruszków ze stanu śmierci do stanu życia poprzez proces odtwarzania i przekazywania przeszłości (pamięci Kantora) do teraźniejszości”¹⁰.

W *Notatniku reżyserskim* Kantor podkreśla, że Staruszkowie noszą „trumienne ubrania”, które zgodnie ze starodawną tradycją polskiej wsi przygotowuje się na długo

⁵ T. Kantor, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Pisma, t. 2, Wrocław–Kraków 2005, s. 28.

⁶ Ibidem, s. 25.

⁷ Ibidem, s. 28.

⁸ Ibidem, s. 28.

⁹ Ibidem, s. 48.

¹⁰ M. Kobiątka, *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos 1944–1990*, Berkeley 1993, s. 318.

przed śmiercią¹¹. Budowany w wiejskiej klasie nastrój grozy potęgowany jest przez Figury Woskowe, które taszcza Staruszkowie. To manekiny chłopców i dziewczynek ubrane w czarne, szkolne mundurki, wyglądające jak martwe ciała dzieci. Mają one przedstawiać dzieciństwo Staruszków, czy też raczej zawierać pamięć o nim, jednak towarzyszące im określenia zaznaczają silnie negatywne pola asocjacyjne. Wyrażenia „trupki dzieci”, „pasożytujące narośla”, „larwy”¹², implikują bowiem śmierć i chorobę. Zarówno w swojej praktyce teatralnej, jak i pracach krytycznych Kantor polemizuje z Craigowską koncepcją nadmarionety:

„Nie sądzę, aby MANEKIN (lub FIGURA WOSKOWA) mógł zastąpić ŻYWEGO AKTORA, jak to chciał Kleist i Craig. (...) Jego (manekina) pojawienie się zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do Śmierci, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego AKTORA”¹³.

Manekin zatem poprzez swoją sztuczność i pustkę staje się dla Kantora sposobem przekazania śmierci, ale jest on również narzędziem wyrażenia życia poprzez jego negację. Oprócz tego, manekin ma stanowić model gry aktorskiej. Ta z kolei ma ulec znaczącemu zmechanizowaniu. Żłowieczna wymowa manekinów jest szczególnie wyraźnie odczuwalna, gdy zostają one w pewnym momencie w trakcie przedstawienia ułożone w stos. Przypominają wtedy w niezwykle sugestywny sposób czarno-białe fotografie martwych ludzkich ciał składanych w nazistowskich obozach koncentracyjnych.

Staruszkowie pozbawieni są imion i okreśłani zostają przy pomocy obiektów, które im towarzyszą: Staruszek w WC-ecie, Staruszek z Rowerkiem, Kobieta za Oknem. Nie jest wyjaśnione, kiedy i gdzie dokładnie żyli. Zamiast tego, podczas rzeczonoego swoistego „seansu” duchy powracają do własnej izby szkolnej, a gęsta, wielopoziomowa tkanka przedstawienia zawiera aluzje do polskiej historii, obejmując pierwszą i drugą wojnę światową, rozbrzmiewając echemi dzieł kanonicznych polskiej kultury i literatury: tekstami Witkacego, Schulza czy Gombrowicza. Czujemy tam również obecność pradawnych obrządków zadusznych i Mickiewiczowskich *Dziadów*. Staruszkowie próbują odtworzyć zajęcia szkolne, podnoszą ręce, by zadać pytania, robią sobie nawzajem psikusy, czy też recytują zapamiętane fragmenty utworów. Ich gesty i miny są przesadzone, ruchy – mechaniczne i niezgrabne. Gdy truchtają wokół ławek na sztywnych nogach, ich widok wywołuje śmiech pomieszany z grozą.

Kantor podczas przedstawień był obecny na scenie, jakby kontrolował rozwój wydarzeń, organizując wszystkie rozproszone znaki w całość i nadając jej w ten sposób znaczenie. Fizyczne wtargnięcie autora na scenę i jego obecność w trakcie trwania przedstawienia to kolejny zabieg o silnej wymowie autoreferencyjnej. U Becketta funkcję taką pełniły częste wypowiedzi o charakterze metateatralnym oraz budowana systematycznie

¹¹ T. Kantor, op. cit., s. 52.

¹² Ibidem, s. 52.

¹³ Ibidem, s. 18.

świadomość istnienia jakiejś zewnętrznej siły kontrolującej akcję na scenie. Przejawia się ona na przykład w snopie światła, który, skacząc z twarzy na twarz w *Komedii*, inicjuje wypowiedzi postaci, czy też ostry dźwięk dzwonka, który budzi Winnie w *Szczęśliwych dniach*, uruchamiając lawinę jej słów. Co więcej, Kantor stojący na scenie, wydający polecenia swoim aktorom czy zwracający uwagę publiczności, nieodparcie przywołuje osławiony już opór Becketta wobec przedstawień niezgodnych z jego wytycznymi. Szczegółowe didaskalia, które towarzyszą sztukom noblisty, wskazują na autorskie głębokie pragnienie, by precyzyjnie zaplanować obecność aktora na scenie, drobniawczo określić jego mimikę, rytm wypowiedzi, sposób poruszania się czy przyjmowane pozycje i zajmowane miejsca.

Jan Kott widział w stojącym na scenie Kantorze podobieństwo do Charona, mitycznego przewoźnika krainy śmierci. W *Umarłej klasie* Charon–Kantor pokonuje Styks również w drugą stronę, przywołując zmarłych do świata żywych:

„Teatr Kantora pozwala zobaczyć cienie rzucone przez świat, który wyblakł na wieki i może powrócić jedynie uparcie przywoływany przez nękające wspomnienia, jak powracające eksplozje zagłuszającej muzyki, które odpływają powoli w ciszę, jak dźwięki walca wiedeńskiego (...) czy żydowskiej kołysanki wywołane bolesnym, acz rzewnym wspomnieniem”¹⁴.

W trakcie przedstawienia przeszłość, raz wymazana z pamięci, powraca z nieoczekiwaną siłą, tak jak ma to miejsce w lekcji o królu Salomonie. Początkowo Staruszkowie chowają się bojaźliwie pod ławkami, unikając spojrzenia nauczyciela zadającego pytania. Kiedy w końcu staruszek z Sobowtórem udziela odpowiedzi, reszta klasy przyłącza się do niego, recytując litanię imion, co wkrótce zamienia się w lament i zawodzenie, by z wolna ucichnąć, za sprawą monotonnej wyliczniki ułatwiającej zapamiętywanie alfabetu hebrajskiego. Litania wprawia w ruch również ciała uczniów, kiwiają się i załamują ręce, podnoszą się i siadają z powrotem w ławkach. Kobiątka zauważa, że widoczny w tej scenie rytm narodzin, ożywienia i inercji powtarza się w całym przedstawieniu: „tak by podkreślić materialność dopiero co stworzonej rzeczywistości, nawet, jeśli ta nowa rzeczywistość się rozpadnie a wraz z nią Staruszkowie, którzy na chwilę dostali szansę, by zapomnieć nim się przebudzą, śnić koszmary swoich historii”¹⁵.

Lament wywołany strzępem odzyskanego doświadczenia zawiera w sobie poczucie rozpacz i straty, jakby fragment wyuczonych kiedyś informacji uruchomił bolesne wspomnienia, splatając to, co indywidualne z tym, co historyczne. Zdaniem Pleśniarowicza fragment ten dowodzi, że w zgodzie z logiką umarłego świata pomiędzy postaciami nie dochodzi do porozumiewania się, nie pozwalają na to powtórzenia, wyliczniki, zbitki fonetyczne, rozerwanie związku między słowem i znaczeniem¹⁶.

Kantor w *Umarłej klasie* próbuje odtworzyć mechanizm pamięci, który niczym sen miesza, jak się zdaje, fragmenty zapamiętanych rozmów czy sytuacji z tymi nierealnymi, łączy metafizykę z groteską, powracające obsesyjnie w alogicznych sekwencjach.

¹⁴ J. Kott, *Memory of the Body. Essays on Theatre and Death*, Evanston 1992, s. 53.

¹⁵ M. Kobiątka, *Further on, Nothing. On Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis 2009.

¹⁶ K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 72.

W trakcie przedstawienia do świata „seansu” wdziera się jeszcze inna rzeczywistość, wyznaczona przez sztukę Witkiewicza *Tumor Mózgowicz*. Staruszkowie wypowiadają kwestie z dramatu Witkiewicza, ale te, pozbawione kontekstu, pogłębiają jeszcze panujące wrażenie braku strukturalnej i chronologicznej spójności. Staruszkowie są zatem nawiedzani nie tylko przez swoją własną przeszłość, lecz także przez duchy innej sztuki, co jest kolejnym zabiegiem metateatralnym ukierunkowanym na wytworzenie wrażenia dystansu czy obcości.

Całe przedstawienie zdominowane jest przez rytm kompulsywnych powtórzeń i mechanicznych ewokacji, które są komiczne i zarazem wywołują przerażenie. Kantor najwyraźniej podziela skłonność Becketta do równoważenia metafizyki i refleksji egzystencjalnej czarnym humorem i slapstickową komedią. To przecież w pierwszej wystawionej sztuce noblisty, *Czekając na Godot*, dwaj „kłoszardzi stworzeni są na wzór obrazu Charliego Chaplina, który jest kwintesencją komizmu”¹⁷, z tymi swoimi melnikami, luźnymi spodniami i niewygodnymi butami. Śpią w rowach, odgrywają skecze klaunów i opowiadają rubaszne żarty o Angliku w burdelu, rodem niemal z dzieł Rabelais’go, a także kończą ze spodniami przy kostkach, podczas podjętej, lecz nieudanej, próby samobójczej. Fizyczny ból pokrytych pęcherzami stop i ssanie pustego żołądka mieszają się z filozoficzną refleksją, na przykład kiedy Vladimir zapina rozporek, mówiąc: „Do drobiazgowców należy przywiązywać wagę w każdej sytuacji”¹⁸. Postaci Beckettowskie dobrze wiedzą, że „nic nie jest tak śmieszne jak nieszczęście”¹⁹, zatem Nell i Negg śmieją się do rozpuku na wspomnienie wypadku, w którym stracili nogi. Można ich sobie łatwo wyobrazić, jak krążą ze Staruszkami wokół tawek *Umarłej klasy*, łącząc patos z błaznadą: Vladimir i Estragon w melnikach i ciemnych ubraniach, Clov „krokiem sztywnym i chwiejnym”²⁰ czy Krapp – „Twarz blada. Sinawy nos. Rozczochrane siwe. Nie ogolony. (...) Głos skrzeczący”²¹. Jak przypomina Kłossowicz „humor i ironia jest czymś, co Kantor uznał za godną człowieka obronę przed lękiem”²² i stąd jego *Umarła klasa* trupio białych Staruszków jest w iście beckettowskim stylu i komiczna, i groteskowa, mieszając „siusianie z ... wiecznością...”²³. Staruszkowie stroją sztubackie żarty i miny, robią zęza i wydymają wargi. prostytutka-Lunaticzka lubieżnie obnaża piersi i nogi, a Staruszkowie w pewnej chwili zrzucają ubrania, ukazując doczepione ogromne, sztuczne genitalia. Czarny humor daje o sobie znać, gdy pośród imion zmarłych odczytywane jest nazwisko Józef Wgrzdągiel. Zadziwiające jest nagromadzenie wątków skatologicznych, Staruszek w WC-ecie przesiaduje na sedesie szkolnego wychodka, a Sprzątaczką wyciąga Staruszkowi Głuchemu z ucha obrzydliwy kłak zlepiony woskowiną.

¹⁷ Ch. Innes, *Modern British Drama*, Cambridge 2002, s. 307.

¹⁸ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 31.

¹⁹ Ibidem, s. 147.

²⁰ Ibidem, s. 135.

²¹ Ibidem, s. 241.

²² J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor's Journey [w:] Re: direction. A Theoretical and Practical Guide*, pod red. R. Schneidera, G. Cody'ego, London and New York 2002, s. 143.

²³ T. Kantor, op. cit., s. 50.

Strata i pamięć to ważne motywy światów tworzonych przez Becketta i Kantora, jednak w odróżnieniu od tego, co zostało napisane do tej pory o przedstawieniu Kantora, u Becketta to, co minione przybiera formę „głosów”, co doskonale oddaje poniższy fragment:

„ESTRAGON: Na razie jednak spróbujmy gadać ze sobą nie denerwując się, skoro już nie możemy być cicho.

VLADIMIR: Fakt, jesteśmy niewyczerpani.

ESTRAGON: To po to, żeby nie myśleć.

VLADIMIR: Mamy wytłumaczenie.

ESTRAGON: Po to, żeby nie słyszeć.

VLADIMIR: Mamy swoje powody.

ESTRAGON: Tych wszystkich głosów, co zmarły.

(...)

VLADIMIR: Wszystkie mówią naraz.

ESTRAGON: Każdy sobie.

(...)

VLADIMIR: Co one mówią?

ESTRAGON: Opowiadają swe życie.

VLADIMIR: Nie wystarcza im, że żyły²⁴.

Postaci Becketta zmagają się z ciemnością, która spycha ich przeszłość w mroki zapomnienia, a „te głosy”, te „duchy” pamięci, które przychodzą z jakichś odległych rejonów ich świadomości, intrygują, ale też dręczą zarazem. Szum „tych głosów” jest ledwie słyszalny, ale męczący, nieustający²⁵. Postaci nie mogą się od niego uwolnić, ponieważ powraca on obsesyjnie *ad infinitum*. Jego powroty, jak u Kantora, za każdym razem wiążą się z poczuciem klęski. Zrozumienie nie przychodzi, głosy mówią wszystkie naraz, każdy o sobie, podobnie Staruszkowie mechanicznie odtwarzają wyuczone frazy i odtwarzają puste gesty. Poszczególne elementy nie są zespolone żadną konwencjonalną zasadą konstrukcyjną. Tak jak w przypadku mechaniki snu, jedynym punktem odniesienia jest psychika śniącego-wspominającego Kantora.

W *Ostatniej taśmie* te głosy przeszłości są chyba najbardziej słyszalne, kiedy starzec słucha swojego własnego głosu nagranego wiele lat wcześniej. I choć ten ostatni jest pieczołowicie skatalogowany i przechowywany na chronologicznie ułożonych szpulach, nadal wydaje się bardzo odległy i trudny do rozpoznania. Kiedy stary Krapp mówi: „Bądź znów, bądź znów. (Pauza). Cała ta stara nędza (Pauza). Raz ci nie wystarczyło. (Pauza)”²⁶, można w jego słowach rozpoznać to przemożne, niemożliwe do zaspokojenia pragnienie powrotu do przeszłości, bo przeżycie jej raz to za mało. Janette R. Malkin zauważa w swoich badaniach nad pamięcią u Becketta, że *Ostatnia taśma* łączy się

²⁴ S. Beckett, op. cit., s. 93.

²⁵ W polskim przekładzie Antoniego Libery onomatopeje „szepcząc”, „szeleszcząc”, „szemrząc” przybrały formę całego dialogu i nagromadzone głoski „sz” i „cz” wprowadzają melodyjność, która pozwala oddać szum dochodzący z oddali. Zob. ibidem, s. 93.

²⁶ Ibidem, s. 252.

z *Ej, Joe* i zapowiada *Nie ja, Wtedy gdy, Kroki i Kotysankę* poprzez „głos dochodzący nie wiadomo skąd i zbliżenie na wyizolowany fragment ciała”²⁷. W odróżnieniu od Kantora, duchy przeszłości, które prześladują postaci Beckettowskie, nigdy nie noszą znamion ran zadanych przez historię, nie reprezentują pamięci zbiorowej pokolenia urodzonego w określonym miejscu i czasie.

Kantor odnosił się wielokrotnie do „bagażu emocjonalnego”, którym obarcza nas przeszłość i w swoich przedstawieniach nadawał mechanizmowi pamięci wymiar fizyczny, który uzyskiwał między innymi przy pomocy przedmiotów scenicznych. Rozczarowany sztucznością rekwizytów teatralnych Kantor wypełniał swoją scenę przedmiotami „biednymi”, reprezentującymi, jak ją nazywał, Rzeczywistość Najniższej Rangi. Podarte, zardzewiałe, zmurszałe przedmioty Kantora są martwe, a jednocześnie jest w nich zakodowane życie, ponieważ noszą one blizny przeszłości. U Becketta trzewiki Krappa, niegdyś białe, są teraz brudne, a spodnie wyfłowiełe, Winnie kończy się szminka i pasta do zębów, podobnie jak kończą się suchary i proszki przeciwbólowe, które Clov przynosi z pustoszącej spiżarni. Ale tutaj wyczerpujące się zapasy i znoszone ubrania są metaforą upływu czasu, mimo powtórzeń i nawrotów, mimo powracających scen i odbijanych echem słów, czas płynie nieubłaganie w jednym kierunku. Szmer „tych głosów” przypomina niemal niesłyszalny szum piasku przesypującego się ziarnko po ziarnku w kosmicznej klepsydze.

W *Umarłej klasie* czynność tасzczenia manekinów przez Staruszków jest doskonałym narzędziem podkreślenia fizyczności tego „emocjonalnego bagażu”. Publiczności unaocznione zostaje wyraźnie, jak ciężki i niewygodny to pakunek. Podobnie jak Lucky prowadzony na sznurze, objuczony walizkami, Staruszkowie doświadczają ciężaru przeszłości, który tасzczą niby „garb”²⁸. Aktorzy zespoleni z „trupkami” własnego dzieciństwa stają się bio-obiektami. Staruszkowie są nierozzerwalnie związani z manekinami, tak jak Winnie ze swoją torebką. Zawartość torebki, przedmioty, które z niej wyjmując, inicjują jej działania z podobną siłą, jak wspomnienia zagrzebane głęboko w „emocjonalnym bagażu”, który dźwigają Staruszkowie. Ten efekt nie byłby możliwy, gdyby nie koncepcja Kantorowskiego bio-obiektu, dzięki któremu ożywają „martwe” elementy przedstawienia, takie jak przedmioty, natomiast „zmechanizowaniu” ulegają aktorzy. Aktor staje się integralną częścią przedmiotu. Więcej – zaczyna jawić się jako jego żywy organ. Dzieje się tak w przypadku wspomnianej już ławki szkolnej, która przeobraża się w swoisty wehikuł czasu i przypomina minione chwile.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych bio-obiektów *Umarłej klasy* jest Staruszek z rowerkiem. Stanowi on skomplikowany przedmiot sceniczny, składający się z manekina dziecka w szkolnym mundurku przytroczonego do rowerku, zabawki z dzieciństwa.

²⁷ J.R. Malkin, *Memory-Theatre and Postmodern Drama*, Ann Arbor 1999, s. 37. Tłumaczenie własne.

²⁸ A. Turowski określał w następujący sposób relację wytworzoną z manekinem: „Jego (manekina) workowata fizyczność miała coś z cielesności garbu noszonego przez człowieka, jego zastygła niematerialność odwoływała się do pamięci postaci, której śmiertelną maskę przybierał. Jako posożyt narastał na człowieku: bioobiekt nie tworzący znaczenia, powielający, odcinający i zniekształcający formę”. Zob. A. Turowski, *Ambalaze, atrapy, manekiny* [w:] Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, pod red. J. Suchana, M. Świcy, Warszawa-Kraków 2005, s. 114.

Pojazd prowadzony przez Staruszka w rytmie walca, wprawia manekina w niekontrolowany i gwałtowny ruch, rzucając nim na wszystkie strony²⁹.

Wspomniane połączenie roweru, manekina i aktora przywołuje postać Molloya z pierwszej części Beckettowskiej trylogii, którego chore, sztywniejące ciało upodabnia go do marionetki. Próbując pokonać swój brak mobilności, wyrusza na spotkanie z matką na rowerze, do którego przypina swoje kule, opiera sztywną kończynę na ramie i pedałuje jedną, zdrową nogą. Kiedy odpoczywa, opiera nogi na ziemi, a głowę układa na ramionach, wspartych o kierownicę. Hugh Kenner opisuje ten związek maszyny z człowiekiem jako przykład szczególnej symbiozy:

„człowiek i maszyna stapiają się we wspólnym bezruchu, każdy niezbędny dla podparcia tego drugiego. Podczas postoju, rower przedłuża i stabilizuje szkielet Molloya. W ruchu, również, uzupełnia on i koryguje jego deficyty”³⁰.

Uwagi, które Kenner zawarł w eseju *The Cartesian Centuar*, zapoczątkowały w krytyce beckettologicznej refleksję nad mechanizacją reprezentacji ludzkiego ciała. Beckett, tak jak inni przedstawiciele awangardy, wielokrotnie mechanizuje człowieka i uczłowiecza maszyny³¹. Często omawianym przykładem takich zabiegów jest postać Winnie ze *Szczęśliwych dni*. Katherine Weiss na przykład przywołuje wypowiedź Billie Whitelaw, która, wcielając się w tę rolę w produkcji Royal Court Theatre, określiła ją jako „mechaniczną figurkę”. Weiss zauważa, że w ten sposób Winnie upodabnia się do figurki z pozytywki, której mechanizm, odgrywając po wielokroć tę samą smutną i monotonną melodię, pozwala jej dzień za dniem przywoływać dni, które minęły³². Wprawiany w ruch mechanizm pozytywki czy też magnetofonu szpulowego staje się, jak Kantorowska ławka, pomostem umożliwiającym podróż do krainy przeszłości.

Kantor, podobnie jak Beckett, odnosił się z niechęcią do iluzjonistycznych, rozbudowanych scenografii. Do budowania świata swoich przedstawień używał skromnych środków. Jednak przedmioty, co widać na podstawie omówionych przykładów, obdarzał szczególną funkcją i zawierał w nich esencję poszczególnych przedstawień. Surrealistyczne, przerażające, a jednocześnie groteskowe, bardziej ze świata snu – koszmaru niż ze świata jawy, są niejako metonimią Kantorowskiego seansu. W *Umartej klasie* taką funkcję pełni jeszcze inna maszyna tortur „Maszyna Rodzinna”, której zadaniem jest,

²⁹ Hans-Thies Lehmann zauważa, że w ten sposób u Kantora „aktorzy występują, będąc pod wpływem zaklęcia przedmiotów” i dostrzega w tym „postdramatyczną tendencję, by burzyć konwencjonalną hierarchię dramatyczną, która sytuowała człowieka i jego działania w centrum”. Zob.: H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tłum. K. Jürs-Munby, London 2006, s. 73.

³⁰ H. Kenner, *The Cartesian Centuar* [w:] *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, pod red. M. Esslina, New Jersey 1965, s. 118.

³¹ Katarzyna Ojrzyńska zwraca uwagę w swoim studium poświęconym ciału w twórczości Becketta, że autor narzuca stworzonym postaciom ograniczenia ruchowe, unieruchamiając ich na krześle inwalidzkim lub w fotelu bujanym czy też więzząc w urnach, koszach na śmieci i kopcach piasku. Podobne ograniczenia wprowadzał dla aktorów w reżyserowanych przez siebie przedstawieniach. Ci czuli się w związku z tym bardziej jak marionetki lub instrumenty muzyczne niż wykonawcy. Zob. K. Ojrzyńska, *The Irish Attitude Towards the Body and the Beckettian Dramatic Oeuvre* [w:] *Back to the Beckett Text*, pod red. T. Wiśniewskiego, Gdańsk 2012, s. 149–150.

³² K. Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, London 2012, s. 38–39.

jak pisze Kantor, „urzeczowić” procesy psychiczne i biologiczne³³. Przypomina ona krzesło ginekologiczne, na które po dłuższej łapance Staruszkowie wsadzają Kobiętę, by mechanicznie rozwierać i zwierać jej nogi. Przeróżający obraz uprzedmiotowienia Kobiety pogłębia wniesienie przez Sprzątaczkę-Śmierć Kołyski Mechanicznej, którą umieszcza między jej nogami. Wywołuje to natychmiast poczucie nękającego niepokoju, ponieważ kształtem kołyska jest podobna raczej do małej dziecięcej trumienki. Kołyska Mechaniczna wprawia w ruch dwie drewniane kule, które, uderzając o jej ścianki, wydają głuchy, bezlitosny dźwięk. Staje się on złowieszczym leitmotywem, zapowiedzią zbliżającej się katastrofy i śmierci. Suchy klekot rwie tkankę przedstawienia i pobrzmiwia, gdy Staruszkowie recytują imiona zmarłych, rozdają klepsydry, gdy zawodzą, oplakując stratę. Słychać go, gdy Sprzątaczką-Śmierć obmywa ciała zmarłych i gdy Kobieta z Mechaniczną Kołyską pochyła się nad nią, by zanucić żydowską kołysankę, a mechaniczny stukot drewnianych kul zastępuje gaworzenie dziecka. W ten sposób przedmiot sceniczny staje się wizualną reprezentacją idei, która stanowi koncepcyjną ramę przedstawienia: nierozwalne związanie narodzin i śmierci, dzieciństwa i starości. Kantor tłumaczy:

„Świat dzieciństwa i świat starości.

Obydwa niezdolne zaadoptować się w rzeczywistości powszechnie obowiązującej,

W świecie oficjalnym, pragmatycznym.

Obydwa leżące na marginesach, jak rezerwy.

Obydwa ocierające się o stan niebytu i śmierci.

Dlatego powrót do szkoły STARUSZKÓW – u progu śmierci.

Narodziny i śmierć – dwa układy wzajemnie się objaśniające³⁴.

Wymowa semantyczna tego splotu narodzin i śmierci wydaje się najsilniejszym echem beckettowskim słyszalnym w przedstawieniu, które odsyła nas natychmiast do słynnych sentencji z *Czekając na Godota*:

„VLADIMIR: Okrakiem na grobie i trudny poród. Grabarz z głębi dołu zakłada opieszale kleszcze. Jest czas, żeby się zestarzeć. Powietrze pełne jest naszych krzyków. (*Nasłuchuje*). Ale przyzwyczajenie wspaniale tłumi. (*Znów patrzy na Estragona*). Na mnie też patrzy ktoś mówiąc sobie: Śpi nic nie wie, niech dalej śpi. (*Pauza*). Nie mogę już! (*Pauza*). O czym to ja mówiłem³⁵?

Norman Berlin zwraca uwagę na szereg kontrastowo zestawianych pojęć, na których opiera się konstrukcja wypowiedzi Vladimira: „Śmierć i narodziny. Grabarz i akuszerka. Łopata i kleszcze. Grób i łono. Krzyki cierpiących i niewinnych noworodków. Ci, co patrzą i ci, co są oglądani³⁶. Zestawienia jasno wskazują, że śmierć wysuwa się na pierwszy plan, ponieważ to ona determinuje ludzki los, ponieważ już od momentu narodzin rozpoczyna się powolny, ale bezlitosny marsz ku śmierci. Splot narodzin i śmierci, w którym narodziny są początkiem nie tylko życia, lecz także początkiem czekania na śmierć,

³³ T. Kantor, op. cit., s. 35.

³⁴ Ibidem, s. 82.

³⁵ S. Beckett, op. cit., s. 127.

³⁶ N. Berlin, *The Tragic Pleasure of „Waiting for Godot”* [w:] Samuel Beckett's „Waiting for Godot”, pod red. H. Blooma, New York 2008, s. 67.

uzyskuje kolejną wyraźną manifestację w postaci niańki pojawiającej się we wspomnieniach Krappa. „Niebywały” biust niańki, atrakcyjnej brunetki, i ona sama, opiekująca się niemowlęciem, „cała w wykrochmalonej bieli”³⁷, budując sieć asocjacji skupionych wokół sił vitalnych i płodności. Sieć ta zostaje zerwana brutalnie poprzez porównanie czarnego wózka dziecięcego do karawanu. Również w Partii solowej dychochotomia powyższa pojawia się z niezwykłą intensywnością. Już oksymoroniczny początek utworu: „Urodził się i to go zgubiło. (Znowu. Słów jest niewiele. I też umierają. Urodził się i to go zgubiło). Skrzywił się w tym upiornym uśmiechu i tak już z nim pozostał. (Jakby do wieka, które zamknie się nad nim.) W poduszce. W kołysce”³⁸ – wyznacza, używając słów Abbotta, od samego początku bardzo rygorystyczne zawężenie uwagi i poszukiwanie punktu całkowitego skupienia się „na tej jednej rzeczy”³⁹. Wybór użytych określeń podkreśla antylogiczny charakter początku utworu: „upiorny” kojarzy się bardziej z czaszką niż z niemowlęciem, „wieko” sugeruje trumnę, co z kolei w połączeniu z „poduszką i kołyską” („cradle and crib”) odsyła nas bezpośrednio do Kantorowskiej Mechanicznej Kołyski, która w warstwie wizualnej i dźwiękowej łączy rodzającą kobietę ze śmiercią.

Partia solowa, przeszycona poczuciem straty i żałoby, podkreśla swoje skupienie na śmierci, ograniczając paletę kolorów, które pojawiają się na scenie i w tekście monologu Mówiącego do odcieni szarości, czarnego i białego. Hale zauważa, że zgodnie z Beckettowską poetyką, monolog uchyla szczelinę, przez którą mamy wgląd w psychikę człowieka. Ten ostatni kompulsywnie ponawia próbę wypowiedzenia się, chociaż proces jest bolesny i bezskuteczny⁴⁰. Monolog obfituje w zabiegi, które przywołują seans Kantora: mówiący patrzy na ścianę, by przywołać duchy przeszłości, wspomina o rozrzuconych fotografiach, po których został na ścianie jedynie ślad i patrzy w okno, chociaż nie widzi w ciemności żadnego ruchu. Analiza semantyki i kompozycji *Partii solowej* pozwoliła Tomaszowi Wiśniewskiemu wyprowadzić bardzo interesujący wniosek:

„w (...) *A Piece of Monologue* to, co przemija, skonfrontowane jest ze znakami/ślądami po tym, co już przeminęło. To, co jest, przestaje być i odchodzi w sferę pamięci. Materialne zjawiska świata zewnętrznego przechodzą w sferę poza materialną/psychiczną świata wewnętrznego. Wspomnienie jest stopniowo przetwarzane, przekształcane w opowieść, by w końcu zatracić tożsamość z tym, co naprawdę było”⁴¹.

Pustka za oknem i samotny człowiek, który mierzy się z nią, przypomina Clova (Koróćka), Woburna (*Cascando*) i Joe (*Ej, Joe*). Jest również podobny do jednej z postaci Kantorowskiego *danse macabre*. To Kobieta za Oknem z *Umarłej klasy*, która niesie przed sobą okno, mocno ściskając jego ramy w dłoniach. Z tej perspektywy postać ta

³⁷ S. Beckett, op. cit., s. 247.

³⁸ S. Beckett, op. cit., s. 376. Fragment brzmi w oryginale: „Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib”. S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London 2006, s. 425.

³⁹ H.P. Abbott, *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*, Ithaca and London 1996, s. 151.

⁴⁰ J.A. Hale, *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*, West Lafayette 1987, s. 129.

⁴¹ T. Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006, s. 177.

obserwuje rozgrywające się na scenie wydarzenia. Jednocześnie obraz człowieka wpatrującego się w okno prowadzi nas wprost do genezy, do momentu, od którego to wszystko się zaczęło, do Kantora, który przez zakurzoną szybę wiejskiego okna przeniósł się do krainy własnego dzieciństwa, ożywił duchy zamieszkujące mroki swej pamięci i biedną szkolną izbę. Wątek postaci spoglądającej przez okno w kontekście mierzenia się z czasem minionym może prowadzić do obserwacji, że u artystów dochodzi do swoistej dychotomii otwarcia – zamknięcia. Mówiąc bardzo ogólnie, u Kantora mamy do czynienia ze swoistym odemknięciem pokrywy czasu, duchy przeszłości zapełniają scenę, z kolei u Becketta okno zestawiane jest wielokrotnie z ideą uwięzienia. Z jednej strony przeszłość jest nie tylko zamknięta w różnych pojemnikach, jak na przykład w pudłach na taśmy Krappa, lecz także, jak już wspomniano, uwięzieni są również ci, którzy o niej opowiadają. Z drugiej strony, przeszłość zamknięta jest również w pamięci Beckettowskich postaci i dociera do nas, odbiorców, jako głos, opowieść powracająca obsesyjnie, ułomna i niespójna.

Kiedy Enoch Brater pisze o pamięci u Becketta, nie znajduje w niej nawet śladu wordsworthiańskiego liryzmu, ponieważ nic nie może nam przywrócić przeszłości: „Tym, co zostaje z przeszłości, jest tylko ślad trenu, tylko obszarpane strzępy tego, co mogło być kiedyś spójną pamięcią i uporządkowaną przeszłością”⁴². Odległy dźwięk tego trenu pobrzmiwa również u Kantora. Poczucie płonności podejmowanych działań – „nic się nie da zrobić”, „nic nie zostało do powiedzenia” – niemożliwości zbudowania spójnej całości z odprysków pamięci jest obecne w pracach obu artystów. Zakodowane w ich dziełach obrazy są wynikiem niemal namacalnej potrzeby mówienia i przywołania przeszłości. Ponieważ „(te) wszystkie głosy, co zmarły” (...) „brzmiąc(e) jakby szum skrzydeł. Liści. Piasku. Liści”; Nie wystarcza im, że żyły. Muszą o tym mówić. Nie wystarcza im, że umarły”⁴³.

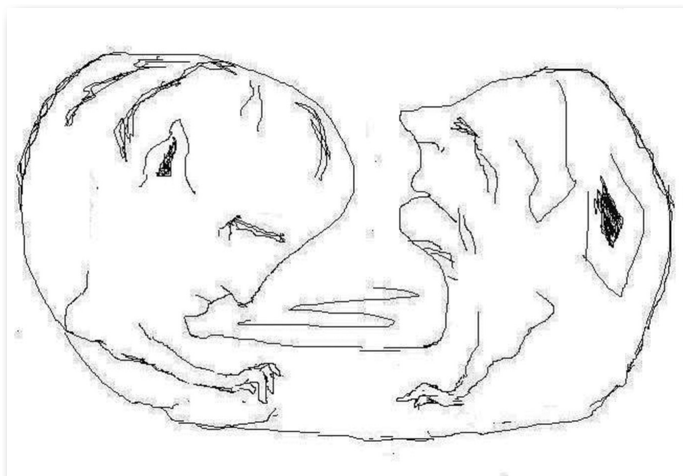
Podsumowując, Beckett i Kantor stworzyli dzieła odznaczające się intensywnością i nieodpartą siłą oddziaływania. Każde z nich nosiło ślady indywidualnego stylu swojego twórcy. Chociaż stosowany przez autorów repertuar środków różni się zasadniczo, spłot narodzin i śmierci tworzy płótno, na którym malują oni swoje światy i redukuje paletę użytych barw oraz determinuje wybór kreślonych obrazów⁴⁴. Nie ma tutaj mowy o oczywistych zapożyczeniach czy bezpośrednich nawiązaniach. W obu przypadkach mamy raczej do czynienia z konsekwentną i w pełni świadomą postawą artystyczną, która łączy wierność kreacji i głęboki niepokój ontologiczny z zadumą nad kondycją człowieka. Przekraczając nieustannie granice wyznaczone przez konwencje artystyczne, obaj twórcy prowadzą ciągły dialog z tradycją i awangardą.

⁴² E. Brater, *Fragment and Beckett's Form in „That Time” and „Footfalls”*, *Journal of Beckett Studies*, No. 2. 1977. <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/jobs02.htm>, [dostęp: 25.02.2016]. Tłumaczenie własne.

⁴³ S. Beckett, op. cit., s. 93.

⁴⁴ Wpływ sztuk pięknych i malarstwa na prace Becketta jest szczegółowo omówiony między innymi w J. Knowlson, *Damned to Fame*, London 1996; L. Oppenheim, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor 2000.

Przygotowując katalog do swojej wystawy, która dała początek działalności Galerii Spicchi dell'Est w Rzymie w 1990 roku, Kantor zawarł w nim krótki tekst. Pisał tam o bezzasadnym podziale Europy na Wschód i Zachód, bo jego zdaniem Europa jest jedna. Jest to Europa kultury. Kantor żywił głębokie przekonanie, że „gdzieś na rozstajnych drogach Czasu musi istnieć Café Europe”⁴⁵ i w tym mitycznym miejscu dochodzi do wymiany myśli i spotkania wielkich artystów, od Homera i Sofoklesa po Gombrowicza i Picassa. Tekstowi towarzyszył rysunek, na którym Kantor umieścił w formie spirali nazwiska największych twórców. Jednym z nich jest Beckett.



Anna Matysiak, *Nieurodzeni 3*

⁴⁵ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 282.



Anna Matysiak, *Krówka*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Anna Suwalska-Kołecka
(University of Gdańsk/Uniwersytet Gdański)

Wszyscy wskrzeszeni zmarli” w ” nieskończonej pustce” Becketta i Kantora

“All the resurrected dead” in “the infinite emptiness” of Beckett and Kantor

- Abbott, H. P. 1996. *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Beckett, S. 1988. *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Beckett, S. 2006. *The Complete Dramatic Works*, London: faber and faber.
- Berlin, N. 2008. *The Tragic Pleasure of “Waiting for Godot”* [w:] *Samuel Beckett’s “Waiting for Godot”*, red. H. Bloom, 55-70. New York: Infobase Publishing..
- Brater, E. 1977. *Fragment and Beckett’s Form in “That Time” and “Footfalls”*, *Journal of Beckett Studies*. No. 2. Accessed February 25, 2016. <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/jobs02.htm>
- Innes, Ch. 2002. *Modern British Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kantor, T. 1993. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, red. I tłum. M. Kobiałka with a critical study of Tadeusz Kantor’s Theatre by M. Kobiałka, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Kantor, T. 2005. *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kantor, T. 2005. *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984, Pisma, t. 2*, Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kędzierski, M. 2009. *Samuel Beckett and Poland*, [w:] *International Reception of Samuel Beckett*, red. M. Nixon, M. Feldman, 163- 187. London: Continuum.
- Kenner, H. 1965. *The Cartesian Centuar*, [w:] *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, red. M. Esslin, 117-132. New Jersey: Prentice-Hall.

- Kłossowicz, J. 2002. *Tadeusz Kantor's Journey*, [w:] *Re: direction. A Theoretical and Practical Guide*, red. R. Schneider, G. Cody, 140 – 146. London and New York: Routledge.
- Kobiałka, M. 1993. *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos 1944-1990*, Berkeley: University of California Press.
- Kobiałka, M. 2009. *Further on, Nothing. On Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis: University of Minnesota Press. Kindle Edition.
- Hale, J. A. 1987. *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*, West Lafayette: Purdue University Press,
- Kott, J. 1992. *Memory of the Body. Essays on Theatre and Death*, Evanston: Northwestern University Press.
- Lehmann, H-Th. 2006. *Postdramatic Theatre*, tłum. K. Jürs-Munby. London: Routledge.
- Łarianow, D. 2015. *Wystarczy tylko otworzyć drzwi....Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Malkin, J. R. 1999. *Memory-Theatre and Postmodern Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Ojrzyńska, K. 2012. *The Irish Attitude Towards the Body and the Beckettian Dramatic Oeuvre*, [w:] *Back to the Beckett Text*, red. T. Wiśniewski, 139-154, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pleśniarowicz, K. 1990. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów: Verba.
- Pleśniarowicz, K. 1997. *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Puzyna, K. 1982. *Półmrok*, Warszawa: PIW.
- Turowski, A. 2005. *Ambalaze, atrapy manekiny*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J Suchan, M. Świca, Warszawa - Kraków: Zachęta – Cricoteka..
- Weiss, K. 2012. *The Plays of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury Publishing.
- Wiśniewski, T. 2006. *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków: Universitas.