

„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, *Umrąta klasa*, bio-obiekty, 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 Kędzierski napisał, jako część szeroko zakrojonych badań nad międzynarodową recepcją irlandzkiego noblisty, zawartych w monografii *International Reception of Samuel Beckett* (2009). Kędzierski w swoim studium postrzega twórczość Becketta jako katalizator zmian zachodzących w polskim powojennym teatrze i dramacie². Pośród wielu artystów, takich jak Mrożek i Różewicz, w których pracach dostrzega wyraźne echa Becketta, Kędzierski 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 nadzrędnym celem leżącym u podstaw pracy Kantora jest „wyrażenie wyrwy pamięci” i jest to „najgłębiej i najoryginalniej zużytkowana technika beckettowska, 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. Kędzierski, *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 samodzielnego i samowystarczalnego!”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-obiektów, 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 taszczą 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. Złowieszcza 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 określani 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, przywożąc zmarłych do świata żywych:

„Teatr Kantora pozwala zobaczyć cienie rzucane 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 Sobowtorem 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 wyliczanki ułatwiającej zapamiętywanie alfabetu hebrajskiego. Litania wprawia w ruch również ciała uczniów, kiwają 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, śniąc koszmary swoich historii”¹⁵.

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

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.