

Anna Róża Burzyńska - Resztki głosu

Transkrypcja wykładu wygłoszonego 12.10.2020 r. w ramach programu towarzyszącego wystawie „Tadeusz Kantor. Widma”

Spośród wielu niezwykłych momentów składających się na teatr Tadeusza Kantora szczególnie fascynuje mnie pojawiająca się pod koniec 4 aktu „Niech szesznią artyści” scena określona przez reżysera jako „telegraf więzienny”. Jan Kłossowicz w swojej książce o Kantorze opisują ją następująco:

„W ciszy zaczyna rozlegać się stukanie. Najpierw z jednej, później z drugiej celi. Wystukują coś więziennym alfabetem. Coraz mocniej coraz głośniejsze. Milkną. Muzyka. Pojawia się Dziwka – Anioł Śmierci. Wszyscy zrywają się z miejsc. Ruszają za nią. Jak więźniowie na spacerze, jak procesja. Wybiegają. Teraz zaczyna Wit Stwosch. Uderza raz. Potem znowu. Jak ktoś, kto próbuje instrument. I już szybko, mocno, wystukuje na całą salę. Jakby nadawał jakiś komunikat, jakby ogłaszał, z opustoszałego więzienia czy zza grobu, swoje przesłanie. Stukot niesie się. I nagle urywa. Robi się zupełnie cicho.”

Co postaci-aktorzy mówią, z kim się komunikują? To jest jedna z tych zagadek których nie da się rozwiązać, ale odebrany aktorom głos w tej jednej scenie intryguje szczególnie – choć przecież w teatrze Kantora słowem zawsze operowano bardzo oszczędnie, nigdy nie był to teatr logocentryczny.

Teatr Kantora to swoista rzeźba akustyczna.

Można zaryzykować twierdzenie, że komponował on swoje spektakle, tworząc ich słowne partytury, nie zaś – pisząc dramaty. W nielogocentrycznym teatrze Kantora muzyka funkcjonowała jako rytmiczna podstawa struktury spektaklu, gwarant jego spójności ponad szczątkową, nieciągłą narracją lub wręcz zamiast niej, a także jako element referencyjny, odsyłający do konkretnych, przeznaczonych do odcyfrowania sensów.

Kantor wykorzystywał istniejące, dobrze znane publiczności (z kościoła, ze szkoły, z uroczystości państwowych, z potańcówek) pieśni i piosenki co tłumaczył następująco: „to jest moja pozostałość dadaistyczna: gotowa muzyka jest gotową realnością”. Istotne jest jednak to, że prawie nigdy nie wprowadzał ich do przedstawień w wersjach neutralnych, lecz poddawał je licznym manipulacjom: zlecał ich nagranie przez bardzo konkretnych (często nieprofesjonalnych) wykonawców, a później pracując ze specjalistami od dźwięku tworzył pętle i zmieniał tempo. Muzyka w spektaklach Teatru Cricot 2 pojawia się więc w wersji już nieco upodrzednionej: patetyczne utwory zostają „poniżone” poprzez „biedne” aranżacje amatorskich orkiestr, wpadające w ucho przeboje, zapętłone w nieskończoność przybierają upiorny, katarynkowy charakter, wszystko nabiera groteskowego, tandetnego charakteru. Podobnie jak aktorzy „podszywają się” pod postaci, tak banalne melodie „podszywają się” pod wielką teatralną muzykę, zmieniając tragedię w jarmarczny melodramat lub też przeciwnie, wybitne dzieła muzyczne są „powtarzane-przedrzeźniane”, w efekcie czego powstają warianty tak mające się do oryginału, jak dziecięca zabawa ma się do ceremoniałów dorosłych.

Co ważniejsze, często wykorzystywał w teatrze to wszystko, co jest dźwiękiem pozamuzycznym i pozawerbalnym – aktorzy Teatru Cricot 2 jęczeli, zawodzili, sapali, hałasowali uderzając w scenografię, grali na dziwnych instrumentach, uruchamiali jazgotliwe maszyny, poruszali się rytmicznie, niczym klawisze w scenicznym instrumencie. Rzeczywiście jest to strategia dadaistyczna czy szerzej awangardowa. Jak pisze Urszula Czartoryska koncepcja ta „otwierała twórcom drogę, między innymi w teatrze «totalnym», do

czerepania inspiracji z nie dających się dotychczas połączyć tradycyjnych konwencji np. opery, kabaretu i ludowego festynu, oraz wraków i rzeczy nieprzydatnych; w poezji umożliwiała sięgnięcie po materiał z wyrażen właściwych slangom wielkomiejskim, dziecinnemu gaworzeniu i ze swobodnych zabaw repetowanymi głoskami; w sztukach plastycznych pozwalała posłużyć się ikonografią kiczów, świstków, banknotów, wycinków z atlasów i żurnali”. Podobne eksperymenty dokonywały się na polu chociażby muzyki (idee muzyki absolutnej, atonalnej i dodekafonicznej, a w końcu – muzyki konkretnej, wykorzystującej zamiast brzmień instrumentów nagrane odgłosy realnego życia czy najmłodszej ze sztuk – kina, w którym rozwijająca się technika montażu pozwoliła na łączenie ze sobą bardzo odmiennych pod względem formy i wyrazu fragmentów. Wszystko to w ogromnym stopniu wpłynęło na eksperymenty na płaszczyźnie dramatu i teatru.

Artyści awangardowi bardzo mocno wyczuleni byli na wszelkie przejawy dezintegracji kultury i wdzierania się nowych zjawisk do społecznej świadomości. Zbliżeniu uległo to, co zwykło się przeciwstawiać jako wysokie i niskie, uczone i prymitywne, piękne i brzydkie; stało się tak na polu różnych dziedzin sztuki, które zresztą również zaczęły się wkrótce do siebie zbliżać – techniki kolażowe pozwoliły na równych prawach zestawiać rozmaite tworzywa. Elementy „sztuczne” zaczęto łączyć z autentycznymi fragmentami codziennego, zgoła niewzniosłego i nieartystycznego życia.

Na scenie u Kantora trwa nieustanny ruch pomiędzy tym, co materialne i empiryczne a niematerialne i abstrakcyjne. Materialne i empiryczne to wszystkie te hałasy, które są efektem ubocznym istnienia i działania aktorów na scenie – ich sapanie, tupanie, przesuwanie przez nich elementów scenografii. Niematerialne i abstrakcyjne to muzyka która pojawia się jak deus ex machina.

Niewiele scen wyraża to mocniej, niż fragment z „Niech szczerzą artyści:”, w którym stare drewniane drzwi wędrują w głąb sceny, czemu towarzyszy podniosła suplikacja “Święty Boże, Święty Mocny” nie wiadomo, skąd płynąca.

Gdy myślę o aktorach poruszających się - fizycznie i widzach - poruszających się wirtualnie po przestrzeniach Kantorowskiego teatru, przychodzi mi do głowy niezwykle opis Waltera Benjamina który tak zapamiętał Marsylię:

„H a ł a s y. Wyżej, na pustych uliczkach dzielnicy portowej są to gęsto skupione, to rozrzucone, jak motyle na rozgrzanej słońcem rabacie. Każdy krok budzi piosenkę, kłótnię, trzepot mokrego płótna, stukot desek, płacz niemowlęcia, brzęk wiader. Trzeba tam się tylko zapuścić samemu, jeśli chce się ganiać za nimi z siatką, kiedy niepewnie trzepocząc, uciekają w ciszę. Bo w tych opuszczonych kątach wszystkie dźwięki i rzeczy wciąż mają swoje własne cisze, tak jak w południe w górach panuje cisza kur, siekiery czy cykad. Ale ta pogoń jest niebezpieczna, a siatka zostaje w końcu rozdarta, gdy, niczym gigantyczny szerszeń, przeszywa ją od tyłu swoim zgrzytającym żądłem kamień szlifierski.”

Benjamin odsłania pewien paradoks – dźwięki miasta niejako nie istnieją autonomicznie, wyzwala je dopiero obecność przechodnia. Czy nie tak funkcjonuje to w przypadku zastygłych scenografii Kantorowskich spektakli? Umieszczone w przestrzeni muzealnej, ożywają dopiero gdy do sali wejdzie widz-słuchacz-przechodzień. I rzeczywiście ta pogoń za dźwiękami i emocjami bywa niebezpieczna.

Pascal Quignard pisał w swoim traktacie „Nienawiść do muzyki”, że w przeciwieństwie do języka, pamięć i muzyka są w stanie przedłużać trwanie tego, co jest. A więc mnèmosynè i

musica są tym samym. Tak więc muzyka zatem umożliwia delektowanie się tym, co trwa, ale też może więzić człowieka w koszmarze trwania. Audiosfera teatru Kantora jest audiosferą w dużej mierze traumatyczną.

To przestrzeń nasycona wspomnieniami a równocześnie sama te wspomnienia akustyczne generująca. Rytmiczny hałas maszyn, dźwięk kapiącej wody ze spektaklu „Nigdy tu już nie powrócę”, aktorskie słowa, onomatopeje, okrzyki, śpiewy – wszystko to zostaje w uchu, zagnieżdża się w nim.

*

Tak samo jak dźwięk, szum, hałas, tak zawsze bardzo ważnym komponentem tego teatru była cisza. Ale cisza dziwna, jakby zabrudzona, budząca niepokój.

Myszę o Podziemnym Teatrze Niezależnym – podczas okupacji wchodzenie do teatru nie było bezkarne w najściślejszym tego słowa znaczeniu, każde słowo aktora, każda głośniejsza nuta muzyki, każdy nieostrożnie upuszczony przedmiot, każdy głośniejszy krok groziły aresztowaniem i śmiercią. Myszę, że trzeszczące podłogi krakowskich kamienic brzmiały wtedy wyjątkowo groźnie.

We wspomnieniach z Podziemnego Powrotu Odysa Kantor pisze „Ochryply komunikat wojenny nadawany przez mikrofon uliczny zamiast patetycznej pieśni Aojdy Homerowego”.

Po doświadczeniach obu wojen światowych trudno było nie tylko bez podejrzliwości patrzeć na nieskazitelne piękno greckich rzeźb, ale też na klasyczną poezję i muzykę

Widać to już pracach awangardzistów reagujących na doświadczenie I wojny światowej. Włoski futurysta Luigi Russolo zwracał uwagę na fakt, że w wojennych warunkach widzialność jest prawie zerowa: ciemność, ogień, dym, pył oslepiają. Do żołnierza czy cywila dociera głównie przerażający, zwierzęco-mechaniczny hałas i resztki głosu.

Taką właśnie pracą na resztkach głosu miał być teatr Informel – aktorzy i ich kostiumy ulegały redukcji w ograniczających warunkach zgniecenia, sprasowania, zmieszania i degradacji zupełnie zmieniały swój kształt. Tym samym procesom ulegała mowa, Tadeusz Kantor pisze o tym w różnych miejscach, w różnych manifestach powstałych na początkach lat 60tych. Zakłada, że tworzywem tego teatru będzie nie tyle piękna recytacja, doskonale wypowiedane słowo, co właśnie resztki głosu. Wstydlive, najniższe czynności aparatu mowy. Wśród tych wstydlivych, najniższych czynności aparatu mowy Kantor wymienia: „płacz, szlochanie, wycie, jąkanie się, bełkot, przekleństwa, przewiska, okrzyki, język bez składni i artykulacji, surowa materia języka, fonemy.....”

W innym miejscu pisze tak:

„W mówieniu dociera się do owej materii-brut, materii pierwotnej i surowej, urągającej wszelkiej klasycznej konwencji, tej tandetnej deformującej się nieustannie w codziennym używaniu i tej która wzbiera w chwilach gdy stany emocjonalne dochodzą do gorączkowej ekscytacji. Gdy słowa nachodzą na słowa. Mieszają się, zacierają się, wypadają z klasycznej składni. Ludzka artykulacja miesza się z formami najodleglejszymi i dzikimi, ujadanie sfory psów i dźwiękami okrutnymi: łamanie kości”

Kantor zdaje sobie jednak sprawę, że operacja na takich wstydlivych, najniższych dźwiękach dla wielu aktorów może być czymś trudnym, zdaje sobie sprawę że będzie potrzebował wyjątkowych performerów, wykonawców, którzy będą chcieli sięgnąć do takich rudymetów ludzkiej mowy.

W jednym z manifestów pisze tak:

„Ale gdzie znaleźć aktorkę (chodzi o śpiewaczkę), która zgodziłaby się na to wszystko? Żebraczka, resztki ubrania, resztki głosu, resztki seksu! Teksty sentymentalne z nagłą, pointą krzyku!!!”

Przy całej wielokrotnie podkreślanej przez krytyków „manekinowatości” aktorów Kantora, należy podkreślić, że – paradoksalnie – mówienie ma w tym teatrze wymiar nieomal fizjologiczny. Bełkotane, mamrotane, szeptane, skandowane wyliczanki, modlitwy czy piosenki nie służą komunikacji: są ekspresją wewnętrznego rytmu postaci, mantrą, obsesyjnym natręctwem, ale też – echem zewnętrznego rytmu rządzącego czasem przedstawienia, rytmu zacinającej się starej płyty, wyświetlanych w kółko slajdów z przeszłości.

Równoczesne monologi (bo raczej trudno określić je jako dialogi) funkcjonują głównie na poziomie formy, muzyczności, rytmu, dynamiki. Powtarzane w nieskończoność kwestie tracą swoją unikatowość, wypowiedane przez aktorów z pytającą intonacją przestają być gwarantem prawdy i sensu. Jeżeli znaczą, to znaczą – paradoksalnie – brakiem sensu. Nieustanna paplanina dwóch Wujów w „Wielopolu, Wielopolu”, ich pytania, nawoływania i pomyłki w żaden sposób nie posuwają akcji do przodu, lecz rozbijają jej bieg; Ciotka Mańka, groteskowa Kasandra z Wielopola, w natchnieniu wygłasza tekst Apokalipsy, jednak jej słowa zatopione w wszechogarniającym zgłębku i bieganinie, przerywane raz po raz zdarzeniami odciągającymi uwagę publiczności docierają do uszu słuchaczy jako zdeformowany bełkot.

Słowa okazują się prawie zawsze nieważkie semantycznie, często wręcz niemożliwe. Dotyczy to przede wszystkim postaci Mariana Kantora i innych żołnierzy, którzy zdolni są jedynie do niemego rozdziawiania ust – lub nieartykułowanego skrzeku. W jednej z notatek do scen z wojskiem Kantor napisał: „Język Hunnów. Wedle relacji oficerów rzymskich – Atylla przemawiający przed bitwą do swego wojska – szczekał jak PIES”. Ten wyrazisty obraz ukazuje paradoks pozawerbalnej komunikacji: w teatrze Kantora skrzek legionistów, szczekanie oficera, tutaj przychodzi na myśl postać budzącego skojarzenia z faszystowskimi dowódcami Tego Pana w „Wielopolu, Wielopolu” czy gaworzenie staruszków („Umarła klasa”) staje się komunikatem o wielkiej sile emocjonalnej i znaczeniowej, gdy tymczasem słowa – nawet te największe, najbardziej patetyczne – zostają odarte z sensu i znaczenia.

Interesują mnie te resztki głosu uwięzione z jednej strony pomiędzy ciszą i niemotą z drugiej strony ogłuszającym hałasem

W wielu mitach, wierzeniach, tekstach kultury ludzki głos jest najbardziej wyjątkową częścią człowieka. Tylko żywy, naturalnie zrodzony człowiek potrafi mówić. Golem był niemy, choć poruszał się i pracował jak człowiek; Kantorowscy żołnierze przypominają Golema, Ojciec w „Wielopolu Wielopolu” jest „prawie żywy i jak żywy”, ale nie sposób skłonić go do mówienia – ojciec Marian Kantor kłapie szczęką, wydaje dziwne odgłosy. Wygląda jak drewniana kukła brzuchomowcy – i rzeczywiście się nią staje, książdz udziela mu swojego głosu.

Nieme są lalki, automaty, pierwsze roboty, choć w ich wynalazcach od zawsze tliło się marzenie, by dać im głos.

Ciekawa jestem, czy Tadeusz Kantor znał Wolfganga von Kempelena, galicyjskiego, słowacko-austro-węgierskiego wynalazcę, postać jak z wyobraźni Brunona Schulza. W 1791 roku zaprojektował on „mówiącą maszynę”. Pozwalała ona na artykulację nie tylko samogłosek, lecz także 19 spółgłosek, a wszystko to dzięki ręcznej manipulacji kanałami, w które wpompowywane było miechem powietrze oraz skórzanym rezonatorem, pełniącym funkcję „sztucznych ust”.

Maszyna Kempelena wygląda zupełnie jak maszyny Kantora, które też często mówią czy raczej krzyczą.

U Kantora mit o mówiących i śpiewających maszynach spełnia się przewrotnie: Maszyna aneantyzacyjna z „Wariata i zakonnicy” zakłóca słowa aktorów wściekłym hałasem.

Mechaniczna kołyska „Umarłej klasy” z dwiema kulami w środku zamiast usypiać łagodną kołysanką, atakuje przerażającym łomotem.

Megafon-uliczna szczekaczka z „Wielkiego Ambalażu końca XX wieku” ze spektaklu „Niech szczepną artyści” powróci jeszcze w „Nigdy już tu nie powrócę” – padną z niej budzące grozę słowa po niemiecku informujące o śmierci ojca artysty

Tylko Trąba Sądu Ostatecznego z cricotage’u „Gdzie są niegdysiejsze śniegi” nie będzie mogła zabrznieć – ze świętej trąby rozlegał się tragiczny Hymn Getta Żydowskiego, ale została ukryta w czarnym worku, przemieniona w żałobny emballage. Nuty pieśni nie popłyną ku niebu, lecz spadną do blaszanego wiaderka

W kulturze chrześcijańskiej dar artykułowanej mowy dany jest tylko mieszkańcom środkowych szczebli drabiny bytów, ludziom. Milczy Bóg i milczą zwierzęta i rośliny.

Milczą lalki, manekiny, ale milczą też duchy - można próbować się z nimi porozumieć za pomocą specjalnego stoliczka czy tabliczki.

Kantor nasłuchuje szeptów umarłych. Być może teatr i aktorzy są mu potrzebni właśnie po to, by umarli mogli przemówić – jak w „Dybuku” Anskiego, bardzo ważnym dla Kantora tekście którego nigdy nie wystawił, ale którym przez całe życie się inspirował.

Stara Niańka Frade mówi, że dusze zmarłych odlatują i na ziemi nic po nich nie zostaje, Główna bohaterka, Lea odpowiada jej:

„Nie, babuniu! One są z nami. Człowiek rodzi się przecież na długie, długie życie. A gdy umiera przed czasem, to gdzie podziewa się jego nie przeżyte do końca życie? Jego radość i jego cierpienie? Jego myśli, których z braku czasu nie zdążył przemyśleć, jego czyny, których nie zdążył spełnić? Gdzie wszystko się podziewa? Gdzie? Żył sobie młodzieniec, a duszę miał wzniosłą i umysł głęboki. Miał przed sobą długie życie. I nagle, w jednej chwili urwała się nić jego życia. I przyszli obcy ludzie i pochowali go w obcej ziemi. Gdzież więc podziewa się reszta jego życia? Co się stało z jego słowami, które zamilkły, z jego modłami, które zostały przerwane? Babciu, gdy zgaśnie świeca, zapala się ją na nowo i wtedy pali się dalej, aż do końca. Jakże więc może zagasnąć na wieki nie wypalona świeca ludzkiego żywota? Nie może tak być!”

Tadeusz Kantor w swoim teatrze zapala świece – pozwala by głosy jego nieżyjących bliskich, rodziny, przyjaciół, szkolnych kolegów i koleżanek wybrzmiały dzięki żywym aktorskim ciałom.

W „Dziś są moje urodziny” pozwala przemówić Jonaszowi Sternowi, który opowiada o swojej śmierci za życia w masowym grobie w lwowskim obozie zagłady. I pozwala mu

przemówić podwójnie – głosem z taśmy, z archiwalnego nagrania i głosem aktora, poprzez aktorskie ciało.

W ostatnich spektaklach teatru Cricot 2 przeczuwający już swoją śmierć Kantor też odzywa się z taśmy, z nagrania.

Świecę zapala się wciąż na nowo, a ona pali się dalej.