

dr Justyna Michalik-Tomala

„Chcemy mieć większy kontakt i stałą łączność z życiową rzeczywistością” – polityczność Teatru Artystów Cricot

Teatr Artystów Cricot jest zjawiskiem wyjątkowym pośród dokonań polskiej przedwojennej awangardy teatralnej. W tym kulturowym tyglu, prowadzonym przez Józefa Jarema, współistniało i pracowało ze sobą wiele znakomitych osobistości tego czasu – malarzy, rzeźbiarzy, scenografów, muzyków, literatów i krytyków sztuki. Artystyczne propozycje Cricotu, nierzadko brawurowe, przełamujące i wykraczające poza tradycyjne konwencje teatralne, proponowały nowy rodzaj artystycznego doświadczenia. Współcześnie Teatr Cricot uznawany jest przede wszystkim za prekursora „teatru narracji plastycznej”, którego istota zasadza się na następujących po sobie obrazach, układających się w osobliwe sceniczne kolaże. Krytyczne spojrzenie na działania krakowskich twórców prowadzi do wniosku, że Teatr Cricot to jednocześnie zjawisko bardzo mocno osadzone w rzeczywistości międzywojnia, w której niekiedy w sposób dramatyczny kształtowały się, czy też były wypracowywane zasady działania nowoczesnego społeczeństwa i państwa.

Starając się określić charakter prowadzonego przez siebie teatru Jarema pisał: „Odwołujemy się do wizualnej rzeczywistości, w której otwarte oczy i rozbudzony umysł dostrzegają tysiące obrazów, tysiąc szczegółów widowiska bardziej aktualnego i bardziej pasjonującego niż teatralny spektakl amantów gadatliwych lub dramatycznych z wyrzutami sumienia lub bez. Uznajemy przyjemności i dobroczynność spektaklu zabawowego, spektaklu wyzwolenia, spektaklu fikcji i poezji, tworzących lekkie lub ciężkie nowe światy, inne perspektywy, **ale chcemy mieć większy kontakt i stałą łączność z życiową rzeczywistością**”¹[podkr. J.M.T.].

Sceniczne obrazy Cricotu nie były czymś abstrakcyjnym, często odwoływały się do bieżących wydarzeń społeczno-politycznych. Twórców interesowały między innymi problemy narastającego w sanacyjnej Polsce nacjonalizmu i antysemityzmu czy kolonialnych mrzonek. Bezlitośnie z tych zjawisk szydzili wprowadzając je – głównie w tzw. szopkach politycznych - w pole świadomości i wrażliwości widzów. Prowadziło to do swoistej krytyki polskiego narodowego habitusu – przywracania nieuświadomionych czy wypartych przekonań i mitów związanych często z redefinicją polskiego romantyzmu.

¹ Józef Jarema, *Patrzmy na was*, „Tygodnik Artystów”, nr 3, 1 XII 1934.

Sądzę, że tak rozumianej polityczności można szukać również w innych niż „szopkowe” inicjatywach tego teatru - tych, którym najbliżej do tradycyjnego spektaklu.

W próbach podsumowań dość krótkiej działalności teatru Jaremy zwykło się - jako jego najbardziej znaczące dokonania - przywoływać dwuprzestawienia: *Mątwę* Witkacego z 1933 roku oraz *Wyzwolenie* Wyspiańskiego z 1938. I o ile ten ostatni spektakl doczekał się wyczerpującej analizy, również jeśli chodzi o jego polityczność², o tyle ten pierwszy ciągle domaga się krytycznej rewizji, której próbę będę chciała podjąć podczas seminarium.

Twórcy i krytycy uznawali *Mątwę* jako przedsięwzięcie niebywale ważne. Nie sądzę jednak, aby wynikało to jedynie z niekwestionowanego nowatorstwa scenograficznego jakie zaproponował debiutujący wówczas na tym polu Henryk Wiciński, we współpracy z Marią Jarewą. Sądzę, że dla tych młodych wówczas ludzi, w większości jeszcze studentów o przeważnie lewicowych poglądach, wybór tego właśnie tekstu Witkacego nie był wyborem przypadkowym, że zobaczyli w nim doskonałe narzędzie do sugestywnego opowiedzenia o otaczającym ich świecie.

Nie sposób dziś szczegółowo opisać przebiegu przedstawienia, można jedynie zakładać, że nie było znaczących (jeśli w ogóle) zmian w tekście i to właśnie on był główną jego osią. Jest niemal pewne, że zarówno reżyser jak i scenograf usiłowali bardzo dokładnie zrozumieć dramat Witkacego – o czym świadczą zachowane materiały.

Często podkreśla się, że na renomę spektaklu miała wpływ przede wszystkim awangardowa scenografia i kostiumy, które *de facto* stanowiły główny element przedstawienia. Jerzy Lau widział w tym dowód na to, że Wiciński doskonale odczytał i oddał charakter postaci w *Mątwie* traktując je nie w sposób naturalistyczny, lecz jako „pojęcia, zderzenia postaw, zespoły schorzeń, obsesje lub abstrakcyjne racje, **nagie kontrowersje współczesności**” [podkr. J.M.T]³. Wtórował mu Janusz Degler pisząc o tych kostiumach jako o ideogramach, które zawierały całą prawdę o danej postaci, określały zarówno postawę jaką reprezentowała, wyrażały jej racje i poglądy: „Wiciński zmierzał do tego, aby przy pomocy środków plastycznych wydobyć sens utworu. A ponieważ odczytał *Mątwę* jako dramat postaw i przeciwstawnych racji ideowych, nie zawahał się przed wprowadzeniem aktualnych akcentów, charakteryzując Hyrkana na Hitlera”⁴.

² Katarzyna Kwiecień-Kalińska, *Teatr artystów Cricot(1) i jego rewizja "Wyzwolenia"*, (w:) *Żywioty wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego. Artykuły z konferencji nauk. doktorantów (UJ i ASP Kraków, 8-9 listopada 2007)*, red. A. Czabanowska-Wróbel, D. Jarzabek, D. Saul. Kraków 2008.

³ Jerzy Lau, *Teatr Artystów Cricot*, Kraków 1967, s. 62.

⁴ Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 174.

Reżyser natomiast analizował *Mątwę* z perspektywy psychopatologicznej, co doprowadziło go do wniosku, że „każda z postaci sztuki reprezentuje jakiś utajony stan obłądu”⁵. Aktorzy, będący w znacznej części studentami medycyny „chodzili więc studyjnie na klinikę psychiatryczną, obserwując fachowo szeregi symptomów, według «archetypu», który przedstawiali”⁶ co w następstwie było dla nich źródłem wiedzy, jak należy naśladować w grze objawy poszczególnych chorób.

Krytycy twierdzili, że koncepcje reżyserskie bazujące tylko na feerii absurdałno-groteskowych osób i sytuacji w dramacie zacierają jego główny sens. Mojżesz Kanfer zarzucał Dobrowolskiemu, że „uwierzył zbyt prędko rzekomemu bezsensowi i dał nam prawdziwy dom wariatów”, zapominając iż Witkiewicz jest „jedynym chyba u nas w Polsce umysłem o szerokich perspektywach intelektualnych”⁷. Degler, zgadzając się z tą opinią twierdził, że koncepcje inscenizacyjne Dobrowolskiego sprawiły iż „*Mątwą* nie stała się na deskach Cricot sztuką o współczesnych problemach władzy” zawartych w dramacie, gdyż „sposób wypowiedzania najbardziej ważkich kwestii stylizowano na bełkot schizofreników”⁸. Nie wybrzmiały więc w odpowiednio dosadny sposób słowa króla Hyrkanii o „upajaniu się władzą we wszystkich formach od rana do nocy”, hodowli nadludzi czy „wielkiej kupie rozproszonych bydła nad, którą władzę trzymam ja i moi przyjaciele”.

O ile nie sposób zaprzeczyć, że *Mątwą* w opinii krytyków nie stała się wyraźnym głosem, czy raczej ostrzeżeniem odwołującym się bezpośrednio do ówczesnej sytuacji politycznej, o tyle nie mogę do końca zgodzić się z tym, że reżyser i scenograf przedstawienia rozminęli się w swoich rzekomo „odrębnych” wizjach. Wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że owe wizje doskonale ze sobą współgrały proponując szalenie niepokojący obraz świata i społeczeństwa stojącego u progu wielkiej, nieuchronnej – jak się niestety miało okazać – katastrofy.

Aby zobaczyć Cricotowską *Mątwę* jako spektakl opowiadający o rzeczywistości i mentalności społeczeństwa II Rzeczypospolitej, a tym samym spektakl szalenie polityczny, proponuję przyjrzeć się samemu tekstowi i spróbować odpowiedzieć na pytanie o czym on w zasadzie jest? Jeśli na chwilę wziąć w nawias, czy odsunąć na dalszy plan często powtarzające się sądy mówiące m.in. że *Mątwą* to wyraz filozoficzno-estetycznych poglądów

⁵ Władysław Józef Dobrowolski, „*Cricot*” i „*Poltea*”, podaję za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 88.

⁶ Janusz Degler, *Witkacy...*, op. cit., s. 174.

⁷ M. K. [Mojżesz Kanfer], *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska?*, „Nowy Dziennik”, nr 343, 15 XII 1933.

⁸ Janusz Degler, *Witkacy...*, op. cit., s. 177.

Witkacego, lub też obraz walki postaw i przeciwstawnych racji ideowych, to okazuje się, że głównym tematem tego dramatu jest objawiająca się na różnych poziomach sytuacja przejścia - sytuacja zmiany. Bohaterowie niemal jak w kalejdoskopie zmieniają swoje poglądy, decyzje i stany. Można wręcz powiedzieć, że - jak to bywa u Witkacego – rzeczywistość jest w ciągłym ruchu. Jednak najbardziej znacząca zmiana ma miejsce na poziomie „świata przedstawionego”, jest więc w pewnym sensie zmianą społeczno-polityczną: Paweł Bezdeka, po wielu dywagacjach na temat tego czy powinien, czy też nie, przyłączyć się do Hyrkana IV i wyjechać z nim do jego krainy, w końcu zabija króla i sam – „czując siłę stu Hyrkanów w sobie”⁹ - zajmuje jego miejsce. W finale z jego ust padają słowa: „Idźmy – bądź co bądź ten Hyrkan otworzył nam nową drogę. Niech pamięć jego będzie dla nas święta. (...) Ja teraz jestem królem Hyrkanii. I choćbym na głowie miał stanąć i przewrócić sobie i innym kiszki, spełnię swoją misję na tej planecie”¹⁰. Powstaje oczywiście pytanie o charakter owej zmiany, czy będzie to jakościowa czy jedynie personalna zmiana? Tego Witkacy już nie mówi – dramat się kończy. Pozostają jedynie domysły i możliwości interpretacyjne.

Sądzę, że właśnie ten motyw zmiany mógł w pierwszym rzędzie zainteresować Wicińskiego i Dobrowolskiego. A przynajmniej z dzisiejszej perspektywy wydaje się być ważny dla twórców „chcących być bliżej rzeczywistości”. Wystarczy w tym kontekście przyjrzeć się temu, jak wyglądała owa rzeczywistość społeczno-polityczna II RP, aby przekonać się, że była to również rzeczywistość permanentnej zmiany. Tak widziany dramat Witkacego wydaje się doskonałym narzędziem do postawienia pytania o skuteczność i zasadność coraz to nowych zmian, jakie następowały i miały nastąpić w rzeczywistości międzywojnia. Do postawienia pytania do czego te zmiany doprowadzą. Do wyrażenia swoich przeczuc i wątpliwości na temat tego, do czego one doprowadzić mogą.

23 lata później, 12 maja 1956 roku oficjalnie rozpoczyna swoją działalność teatr Cricot 2. Jego głównymi założycielami są Maria Jarema i Tadeusz Kantor. Eksperymentalna scena Krakowa poprzez swoją nazwę świadomie nawiązuje do dokonań przedwojennego teatru plastyków. Na inaugurację swojej działalności twórcy wybierają *Mątwę* Witkacego. Spektakl pomimo różnych recenzji staje się niemałą sensacją w środowisku. To znane fakty. Panuje również zasadne przekonanie, że w znaczącym stopniu drugi Cricot jest kontynuacją tego pierwszego. W tym kontekście mówi się najczęściej o awangardzie, autonomii teatru,

⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Mątwą, czyli hyrkanicznyświatopogląd*, (w:) Tenże, *Dramaty II*, oprac. Janusz Degler, Warszawa 1998, s. 460.

¹⁰Tamże, s. 462-463.

wolności twórczej, teatrze plastycznym, etc. Jako bezpośredni „łącznik” tych dwóch inicjatyw wskazywana jest przede wszystkim Maria Jarema.

Interesującą i ciągle otwartą kwestią pozostaje pytanie dlaczego, z jakich powodów na inaugurację wybrano właśnie ten, a nie inny tekst? Zaryzykowałabym tezę, że pobudki sięgnięcia po *Mątwę* w obu przypadkach – przed- i powojennych były podobne.