

Justyna Michalik-Tomala  <https://orcid.org/0000-0003-4865-0566>

Uniwersytet Łódzki

e-mail: justyna.tomala@uni.lodz.pl

Otrzymano/Received: 14.03.2020

Zaakceptowano/Accepted: 16.04.2020

Opublikowano/Published: 18.05.2020

Mistrzowie, liderzy, a może uzurpatorzy? Niejednoznaczny status twórców teatrów Cricot i Cricot 2

Abstract

Masters, Leaders, or Usurpers? The Ambiguous Status of the Creators of the Cricot and Cricot 2 Theatres

The article is an attempt to look at the principles of operation and the resulting organizational practices characteristic of the Cricot and Cricot 2 Theatres. By recalling the work of the pre-war Cricot Theatre, the author puts forward a thesis that the theatre had developed practices and modes of action typical of the contemporary artistic collective. The cooperating group of artists, with Józef Jarema as an undoubted leader, was quite a flexible constellation, re-established in different configurations with each subsequent undertaking. This mode of operation strongly influenced the aesthetics of particular performances and artistic evenings. The further part of the article raises the issue of the impact of Jarema's theatre on its post-war successor, the Cricot 2 Theatre. It turns out that the initial Cricot 2 performances stemmed from similar concepts of theatre group organization. When describing also Tadeusz Kantor's later work in this context, the author emphasizes the artist's perverse takeover of the collective *modus operandi*, which he consciously utilized in the realization of his own authorial vision of theatre. The disputes which emerged over the artistic heritage of the Cricot 2 Theatre immediately after Kantor's death are also discussed. By raising questions about the status of creators and co-creators of the Cricot and Cricot 2 Theatres, and thus about the type and distribution of power in these organizations, the author observes certain organizational mechanisms which, in these cases, took or could have taken place.

Keywords: Teatr Cricot, Teatr Cricot 2, artistic collective, creative process

Słowa kluczowe: Teatr Cricot, Teatr Cricot 2, kolektyw artystyczny, proces twórczy

Potrzeba wspólnotowości

Piszząc o najnowszym teatrze w Polsce, Dariusz Kosiński postawił tezę mówiącą o tym, że „teatr [ten – J.M.T.] nie potrzebuje już wspólnoty” [Kosiński 2019]. Wyjaśniał, że:

zamiast tworzyć mocne komunikaty wyrastające z przekonania, że publiczność powinna być prowadzona silną ręką ku zakładanym wrażeniom, doświadczeniom i refleksjom, twórczy nie i twórcy przedstawień (...) działają raczej w polu dekonstrukcji i osobliwości, zwracają się przeciwko już istniejącym sposobom ujmowania i rozumienia (...). Dążą do powołania doświadczenia pojedynczego, niepowtarzalnego, które (...) stanowi element współtworzącej się mnogości, a nie wspólnotowej jedności, o jakiej śnili reżyserzy generacji poprzednich [Kosiński 2019].

Owa potrzeba wspólnotowości, jak się wydaje nie znika całkowicie z horyzontu zainteresowań twórców współczesnego teatru. Zostaje jednak w pewien znaczący sposób przededefiniowana i przeniesiona na inny, zgoła odmienny teren. Wspólnota nie tyle staje się więc oczekiwanym i zakładanym efektem pracy teatralnej, ile sama praca teatralna, proces twórczy owej wspólnotowości poszukują. Młodzi twórcy, rozczarowani nierzadko niedemokratycznymi i przemocowymi zasadami panującymi w teatrach i instytucjach kultury, usiłują poszukiwać i wypracowywać nowe metody pracy, co często skutkuje powoływaniem rozmaitych spółdzielni, kolektywów czy niezależnych zespołów działających najczęściej, choć nie zawsze, poza obrębem instytucjonalnym.

Kwestie związane z organizacją polskiego życia teatralnego są coraz chętniej podejmowane i dyskutowane na szeroką skalę zarówno przez samych twórców, instytucje, jak i badaczy teatru przy okazji rozmaitych spotkań, konferencji czy festiwali teatralnych¹. Szukając inspiracji dla owych dobrych praktyk, często przywołuje się zjawiska z historii polskiego teatru, które z dzisiejszej perspektywy postrzegane są jako nie tyle wzorzec, co istotny przykład organizacji pracy na zasadach wspólnotowych. Wśród nich najczęściej pojawiają się Teatr Reduta, teatry z nurtu kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak też współczesne teatry offowe.

W tym kontekście wskazać można również zjawiska charakteryzujące się bardzo silną tożsamością grupową, które niestety nie doczekały się analiz i interpretacji nakierowanych *stricte* na ich strukturę organizacyjną. Do takich białych plam można zaliczyć międzywojenny Teatr Cricot założony przez Józefa Jaremę i będący

¹ Należy przywołać tu wybrane pozycje książkowe będące najczęściej efektem takich spotkań: Galas-Kosil, Olkusz [red. 2016]; Keil [red. 2017]; Guderian-Czaplińska, Godlewski [red. 2018]. Warto również nadmienić, że podczas IV Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych we wrześniu 2019 r. obradowano w ramach konferencji zatytułowanej *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*.

w pewnym sensie jego kontynuacją Cricot 2 Tadeusza Kantora. Są to przykłady należące już do historii teatru (co wiąże się z oczywistym niedostatkiem interesujących z tej perspektywy materiałów źródłowych), co więcej, to zjawiska mocno dziś już zmitologizowane, dlatego też próba rzetelnego i obiektywnego opisanie ich praktyk organizacyjnych wydaje się rzeczą trudną, a wręcz niemożliwą. Nie zmienia to jednak tego, że można zadać wiele pytań o status ich twórców i współtwórców, poruszając tym samym zagadnienia dotyczące rodzaju i dystrybucji władzy w tych zespołach teatralnych – zarówno w czasach ich istnienia, jak i po zaprzestaniu przez nie oficjalnej działalności. Innymi słowy, można podjąć próbę przesłedzenia i analizy pewnych mechanizmów organizacyjnych, które w tych wypadkach miały – czy mogły mieć – miejsce.

Na temat Teatru Cricot jeszcze do niedawna niewiele było wiadomo, a samo zjawisko nieczęsto stawało się przedmiotem zainteresowania badawczego. Istniało zaledwie kilka opracowań, które najczęściej były zapisem wspomnień i osobistych refleksji współtwórców i sympatyków tego teatru². W ostatnim czasie podjęte zostały starania mające na celu wypełnienie tej luki³, niemniej jeszcze wiele kwestii domaga się uzupełnienia. Na marginesach tego rodzaju rozważań bardzo często podkreślana jest kwestia związków między działaniami przedwojennych awangardystów z Cricot a powojennym teatrem Kantora. W tym kontekście mówi się najczęściej właśnie o awangardzie, autonomii teatru, wolności twórczej, teatrze plastycznym, a zwracając uwagę na zagadnienia ideowo-estetyczne, zwykle pomija się te związane z zasadą działania, organizacji i procesem produkcji.

W pierwszej części swoich rozważań skupię się na tym, w jaki sposób funkcjonował Teatr Cricot, na jakich zasadach współpracowali tworzący go artyści i do kogo *de facto* należała odpowiedzialność za całokształt efektów twórczych. W moim przekonaniu ten przedwojenny teatr wypracował zasady i praktyki charakterystyczne dla współcześnie rozumianego kolektywu twórczego. W dalszej części interesować mnie będzie początkowy okres działalności Teatru Cricot 2, który widzę jako dosłowne i bezpośrednie przejście, czy też przywłaszczenie, zarówno idei estetycznych, jak i struktur organizacyjnych poprzedników. To z kolei pozwoli – jak mniemam – w pewnym sensie zdemaskować dość przewrotne przejście i zawłaszczenie, o jakim moim zdaniem można mówić w kontekście późniejszej twórczości Kantora, który tworząc swój „teatr autorski”, w sposób świadomy i przewrotny wykorzystywał zasady współpracy kolektywnej dla osiągnięcia swoich artystycznych wizji. Na koniec przyjrzę się temu, co działo się z dziedzictwem krakowskiego

² Wymienić w tym miejscu można następujące pozycje: Bogucka-Ordyńcowa *et al.* [1964]; Leśnodorski [1968]; Lau [1967]; Żytyński [1972]; Fedak-Mazur [2008].

³ Wydarzeniem w pewnym sensie rozpoczynającym nowe badania nad działalnością Teatru Cricot była wystawa zorganizowana w 2018 r. w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie oraz towarzysząca jej publikacja Czerska [red. 2018].

artysty bezpośrednio po jego śmierci, kiedy z pozoru zgodny i zgrany zespół, czy też skupiona wokół Kantora wspólnota okazały się utopią. Celem rozważań będzie więc z jednej strony zarysowanie różnorodności i odrębności tych zjawisk i ich liderów, z drugiej zaś zaakcentowanie paradoksalnych zbieżności zasad funkcjonowania tych teatralnych zespołów.

Kolektyw w awangardzie

Pisząc o powstałym w 1935 roku w Krakowie eksperymentalnym Teatrze Cricot, zwykle podkreśla się, że był on inicjatywą grupy studentów Akademii Sztuk Pięknych, a jako głównego założyciela, *spiritus movens* i późniejszego „dyrektora” wskazuje się Józefa Jareme – człowieka o wyjątkowym charakterze i bardzo silnej osobowości. Jerzy Lau pisał, że był to:

niespożytej energii, wszechstronnie uzdolniony malarz, dramaturg, reżyser, wielki, zwalisty, o donośnym, tubalnym basie, ciągle gadający na krzyku (...), [który – dop. J.M.T.] w krótkim czasie zmajoryzował całe środowisko. Stał się wybitnym organizatorem inicjatyw artystycznych; przed jego wolą ugiął się niejeden, nawet Adam Polewka, któremu Jarema nosił jedzenie i zamykał go w pokoju, kiedy ten zwlekał z przekładem *Mistrza Pathelina*. *Jarema ide!* – witano go popularnym wówczas zwrotem u *plastyków* [Lau 1967: 14].

Zdołał on skupić wokół siebie wiele znakomitych osobistości ówczesnego życia artystycznego – w Cricot działali między innymi: Maria Jarema, Henryk Wiciński, Jonasz Stern, Zbigniew Pronaszko. I choć początkowo teatr tworzyła przede wszystkim grupa malarzy i rzeźbiarzy, dość szybko do zespołu zaczęli dołączać muzycy, literaci, aktorzy i reżyserzy, a także studenci i amatorzy. Część z nich współpracowała jednorazowo bądź sporadycznie, inni zostawali na dłużej. Nie można więc w tym wypadku mówić o stałym zespole teatralnym, a raczej o grupie przyjaciół i znajomych o wspólnych artystycznych zainteresowaniach i celach, spośród której niemal samoistnie wyłaniały się „zespoły” realizujące dane wydarzenie artystyczne. Szacuje się, że w ciągu 6 lat działalności przez Cricot przewinęło się 150–200 osób.

Jedną z charakterystycznych cech tego teatru była szeroko rozumiana różnorodność, wynikająca głównie z bogactwa osobowości jego twórców, a objawiająca się przede wszystkim w propozycjach repertuarowych. Wieczory Cricot były bowiem dość eklektycznym połączeniem różnych form sztuki, a ich forma zbliża się bardziej do widowiska artystycznego wyrastającego z ducha kabaretu niż teatru. Ich nieodłącznym elementem była obecność konferansjera, prowadzącego publiczność przez poszczególne punkty programu, na który składały się oprócz krótkich inscenizacji teatralnych występy muzyczne, recytacje poezji, improwizacje i skecze oraz nowoczesne tańce. Wśród wspomnianych inscenizacji wyróżnić możemy zasadniczo

trzy grupy. Do pierwszej z nich zaliczyć można szopki żywych masek, będące z reguły ironiczno-groteskową krytyką ówczesnej rzeczywistości. Drugą stanowiły realizacje sztuk awangardowych oraz tych należących do klasyki dramatu. Trzecia grupa to widowiska oparte na tekstach pisanych specjalnie dla tej sceny między innymi przez J. Jaremę czy Helenę Wielowiejską.

Analiza zachowanych materiałów dotyczących poszczególnych realizacji Cricot dowodzi, że na ten artystyczny fenomen składało się wiele działań, za które całkowitą odpowiedzialność ponosił nie tyle Jarema – jako „kierownik” teatru, ile inni twórcy, bezpośrednio zaangażowani w dane przedsięwzięcie. Przykładowo wśród wymienionych przez Karolinę Czerską 18 najważniejszych spektakli Cricot oficjalnie – czyli zgodnie z tym, co widnieje na zachowanych plakatach czy zaproszeniach – wyreżyserowanych lub zainscenizowanych przez J. Jaremę jest tylko pięć [Czerska red. 2018: 17–19]. Często realizowane spektakle czy różnego rodzaju wieczory artystyczne były propozycją innych artystów, a sam proces twórczy przebiegał w mniejszych podgrupach⁴.

W recenzjach poszczególnych spektakli przywoływana jest nierzadko ich oprawa plastyczna, będąca jednocześnie wyznacznikiem nowoczesności tego teatru, a w tym zakresie przodowali M. Jarema wespół z Wicińskim. Kantor po latach stwierdzi nawet, że to właśnie oni, a nie J. Jarema, „robili” Cricot [Skiba-Lickel 1995: 53].

Dokumenty i świadectwa wskazują również na to, że nie było w tym teatrze ścisłego podziału ról i obowiązków. Władysław Dobrowolski pisze:

Wszyscy, którzy pracowali w Cricot (...), bez względu jakie mieli zadania lub jaką umiejętność, robili wszystko – dekoracje, kostiumy, często nawet peruki, przepisywali egzemplarze, role, administrowali, sprzedawali bilety; nie było funkcji związanej ze sceną, której by się nie podjął każdy z nas. Nie było żadnych subwencji. Pracujący w Cricot tego okresu wiedział, że ani gorsza doraźnie nie zarobi, ani nikt go potem do żadnej artystycznej pracy nie weźmie [Dobrowolski 1956: 4].

Można więc powiedzieć, że wspólne działanie stanowiło zasadę istnienia tego teatru. Nierzadko zapraszani do niego byli również widzowie. Przedstawienia:

z reguły zaczynały się z godzinnym lub półtoragodzinnym opóźnieniem. Na oczach widzów montowano dekoracje, zakładano światła, a Jarema bezceremonialnie zapędzał do roboty czcigodnych widzów, lekarzy, adwokatów, inżynierów, nakazując im wbijać gwoździe, składać części dekoracji, nawet pomagać aktorom przy wdzwianiu kostiumów [Polewka 1956: 20–21].

⁴ Jako przykład podać można realizację napisanej specjalnie dla Cricot przez Helenę Wielowiejską sztuki *Krótkie spięcie*, którą wyreżyserował w 1934 r. Marek Katz. Zachował się fragment korespondencji między autorką a reżyserem, świadczący o ich bardzo ożywionej dyskusji na temat konkretnych pomysłów i rozwiązań inscenizacyjnych [Czerska 2019: 50].

Jak już wspomniałam, to J. Jarema – propagator działalności Cricot i jego czołowy teoretyk – zazwyczaj określany jest mianem jego zarówno założyciela, jak i „dyrektora”. Biorąc pod uwagę zakładaną i praktykowaną nieinstytucjonalność Cricot, sądzę, że pozycję, jaką zajmował w nim Jarema, lepiej byłoby określić mianem lidera, a sam teatr rozpatrywać w kategoriach kolektywu – grupy osób działających pod wspólnym szyldem, we wspólnej (zazwyczaj dynamicznie zmiennej, kształtowanej w zależności od potrzeb na nowo⁵) strukturze, w którą niejako naturalnie wpisane są zmienność, przypadek, a przede wszystkim potrzeba twórczego eksperymentu. Tłumaczyłoby to często podkreślaną różnorodność, która w konsekwencji spowodowała, że Cricot nie miał w zasadzie „jasno wytyczonej linii nowoczesnego teatru” [Czerska 2018: 167].

Podczas zorganizowanej w Poznaniu w 2018 roku konferencji poświęconej szeroko rozumianym kolektywom Jan Lauwers zwracał uwagę na to, że obecność lidera – silnej i rozpoznawalnej „na zewnątrz” osobowości w kolektywie (postrzeganym zazwyczaj jako byt pozbawiony wszelkiego rodzaju hierarchii) – jest sprawą zasadniczo związaną z kwestiami finansowymi [Guderian-Czaplińska, Godlewski red. 2018: 21]. Taka osoba staje się „marką”, twarzą całego zespołu, i to dzięki niej zwykle udaje się pozyskać niezbędne do działalności fundusze. Taką „marką” Cricot był według mnie właśnie Jarema, bo choć jak zauważa Lau, w tym teatrze „nikt nie oglądał się na etaty czy dotacje” [Lau 1967: 23], to niewątpliwie jakieś środki finansowe były twórcom niezbędne, a te właśnie, w wiadomy zapewne tylko sobie sposób pozyskiwał J. Jarema – jak możemy się domyślać na podstawie zachowanych relacji i wspomnień.

Zarządzanie kolektywnością

Działalność teatru Cricot przerwał wybuch drugiej wojny światowej. W 1955 roku, z inicjatywy Kantora, M. Jaremy i Kazimierza Mikulskiego powstał Teatr Cricot 2. Z czasem silna osobowość Kantora i odnoszone przez niego sukcesy spowodowały, że w zasadzie pierwszy Cricot stał się w historii polskiego teatru faktem nieco zapomnianym, w pewnym sensie zawłaszczonym i przyćmionym sławą swego następcy. Na długie lata wszedł do mocno zmitologizowanego świata historii i biografii twórczej Kantora i wiadomo było o nim tyle, ile powiedział lub napisał artysta. Sam Kantor zaś, według jego współpracowników, a także w świadomości odbiorców i komentatorów, przez długi czas funkcjonował w roli niekwestionowanego Mistrza,

⁵ Przywołane wcześniej publikacje poświęcone zagadnieniom związanym z działaniem w kolektywie uświadamiają, że jest to struktura, która wymyka się prostej, zerojedynkowej definicji. Ich lektura, a także moje własne doświadczenia w tym zakresie pozwalają stwierdzić, że w kolektywie mogą zaistnieć pewne struktury, a nawet czasowe hierarchie związane z konkretnym zadaniem lub projektem [Guderian-Czaplińska, Godlewski red. 2018: 129–142].

scenicznego demiurga, zjawiającego się niczym *deus ex machina* na powojennej scenie polskiego teatru.

Dokładne przyjrzenie się historii Cricot 2 prowadzi do wniosku, że przynajmniej w pierwszym okresie swojej działalności rzeczywiście starał się on kontynuować zarysowaną przez przedwojennych artystów wizję eksperymentalnego teatru – zarówno jeśli chodzi o formę jego propozycji artystycznych, jak i sposób funkcjonowania. Znaczący w tym kontekście jest również fakt, że aż do 1961 roku Cricot 2 działał w kawiarni Domu Plastyków w Krakowie – w tej samej „czerwonej kawiarni”, która gościła Jaremore środowisko.

Wieczór inaugurujący działalność Cricot 2 (1957) formą i treścią odwoływał się do poczynań Cricot 1. Pokazano bowiem *Mątwę* Witkacego w reżyserii Kantora z kostiumami Jaremianki (które wyraźnie nawiązywały do inscenizacji Wicińskiego z 1933 r.), a następnie pantomimę Mikulskiego – *Stunia, czyli głębia myśli*. W przerwach przygrywała orkiestra jazzowa i recytowano wiersze Jerzego Harasymowicza. Wieczór zakończył „szaleńczy dancing”. Podobny charakter miała kolejna premiera, na którą składał się *Cyrk* Mikulskiego (również w reżyserii Kantora i z kostiumami Jaremianki) oraz *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego, które polegały na wyświetlaniu ruchomych obrazów wywoływanych na ekranie za pomocą specjalnie skonstruowanego projektora. Wszystkiemu towarzyszyła grana na żywo muzyka. Kolejne pokazy zostały wzbogacone prezentacją groteskowo-kabaretowych skeczy, składających się na słynny *Karbunkuł, czyli teatr okropności* Andrzeja Bursy i Jana Güntnera.

Co interesujące, w pojawiających się w ówczesnej prasie wzmiankach zapowiadających działalność Cricot 2 pisano wprost, że „kierownictwem artystycznym [tego teatru – dop. J.M.T.] zajmie się kolektyw [podkr. – J.M.T.], w skład którego wejdzie Maria Jaremianka, Tadeusz Kantor i Kazimierz Mikulski” [bp. 1956].

A jednak myśląc o Cricot 2 jako o teatrze Kantora, bardzo często zapomina się o tym, że w początkowym okresie istnienia – w zasadzie do *Umarłej klasy* włącznie – był on właśnie czymś na kształt twórczego kolektywu. Współpracujący wówczas z Kantorem ludzie (będący często zawodowymi aktorami) nie otrzymywali zapłaty za swoją pracę, na odbywające się zwykle późnym wieczorem próby, a następnie pokazy spektakli przychodzili zupełnie bezinteresownie, z własnej woli. Zapewne tym, co ich motywowało, były osobowość Kantora, atrakcyjność proponowanych przez niego konceptów oraz – co często podkreślane jest we wspomnieniach – wspaniała i inspirująca do wspólnych działań, wręcz rodzinna atmosfera, jaką artysta potrafił wokół siebie wytworzyć.

Po sukcesie *Umarłej klasy* sytuacja teatru Kantora ulega istotnej zmianie związanej przede wszystkim z wyraźną poprawą sytuacji materialnej⁶. Dochodzą do tego

⁶ Pewnego rodzaju poprawa sytuacji finansowej Teatru Cricot 2 i zwiększenie jego rozpoznawalności również za granicą nastąpiło już po premierze *Kurki Wodnej* (1967), która zaprezentowana została m.in. na prestiżowym Fringe Festival w Edynburgu w 1972 r.

również zmiany personalne – w 1976 roku z zespołu „odchodzi” pięciu aktorów, którzy nie potrafili pogodzić pracy etatowej w Teatrze Bagatela z coraz liczniejszymi wyjazdami.

W 1979 roku władze Florencji w porozumieniu z Teatro Regionale Toscano, w ramach projektu obchodów 500-lecia Kulturalnego Mecenatu Medyceuszy, proponują Kantorowi przeniesienie się z teatrem do Włoch i przygotowanie tam nowego spektaklu. Jak wiadomo, Kantor przyjmuje propozycję Włochów, a 9 miesięcy później odbywa się premiera *Wielopola, Wielopola*. Na marginesie warto dodać, że wszystkie następne przedstawienia również przygotowane były na zasadzie – najczęściej międzynarodowych – koprodukcji.

Włoska propozycja zmusza w pewnym sensie Kantora do określenia zasad działania jego zespołu. Powstaje dokument zatytułowany *Artystyczne warunki udziału aktorów w „Programie Florenckim Teatru Cricot 2”*, w którym twórca definiuje zasady artystyczne i etyczne, jakich będą musieli przestrzegać ci, którzy przyjmą propozycję współtworzenia nowego spektaklu. Píše w nim między innymi:

Pierwszym warunkiem partycypowania w pracach zespołu jest zrozumienie roli systemu bezinteresownej i spontanicznej pracy (...). Wszelkie objawy postępowania ujawniające, że istotnym motorem są korzyści materialne, niszczą brutalnie ów system, są niedopuszczalne (...). Twórczość aktora nie zamyka się w granicach próby i nie kończy się na niej! (...) Rytm twórczości jest nieprzerwany. Wymaga totalnego, bez reszty, permanentnego zaangażowania myśli, woli, wyobraźni aktora. Stany „atrakcyjnych” relaksów typu życiowego, rozpraszanie myśli i uwagi na sprawy banalne i głupie w sposób katastrofalny przerywają rytm pracy. (...) Zaangażowanie aktora odnosi się nie tylko do własnej roli, lecz do całości spektaklu, do wszystkich planów, całego „terytorium” teatru. Stosunek aktora typu: „o resztę niech się martwi garderobiana, inspicjent, krawiec lub reżyser” jest obrzydliwym zwyczajem przyjętym w teatrach-przedsiębiorstwach. W teatrze artystycznym nie ma podziału pracy i odpowiedzialności! [Kantor 2004: 467–469].

Chociaż zasady te dotyczyły konkretnego wyjazdu, stwierdzić można, że obowiązywały generalnie przez całą późniejszą aktywność Cricot 2. Warto podkreślić dwie rzeczy. Z jednej strony zawarta w nich koncepcja obligowała aktora do niemal całkowitego poświęcenia się działaniom artystycznym – co *de facto* wiązało się z pełnym podporządkowaniem się wizji Kantora i posłuszeństwem wobec niego. Z drugiej strony wyraźnie wybrzmiewała tu również idea współodpowiedzialności za całość przedsięwzięcia. Można więc stwierdzić, że nazywany po wielokroć przy różnych okazjach tyranem i despotą Kantor nie tyle pragnął ślepo zapatrzonych w niego i podporządkowanych mu marionetek (jak często określano jego aktorów), ile świadomego i zaangażowanego zespołu pracującego w pewnym – dość znaczącym – stopniu na zasadach artystycznego kolektywu.

Interesujące w tym kontekście są rozważania Joanny Ostrowskiej, która pisząc o Kantorze jako o performerze, zwraca szczególną uwagę na „zdarzeniowość” prowadzonych przez niego prób, określając je – zaczerpniętym z rozważań Johna McKenziego – mianem „performatywnego zarządzania”. Badaczka twierdzi, że Kantor, postrzegany przez wielu jako „artysta totalny, a wręcz totalitarny”:

zamiast kontrolowania w procesie tworzenia, pozwalał (...) aktorom działać tak, jak uważali za stosowne. Jego reżyseria (...) nie była dyrektywna, ale właśnie partycypacyjna (...). Natomiast kontrola, tak jak w zarządzaniu performatywnym, dotyczyła samego produktu – spektaklu. Tu Kantor pojawiał się jako czujny kontroler, na bieżąco modyfikujący performans [Ostrowska 2013: 136–138].

Nie oznacza to jednak, jak zdaje się twierdzić Ostrowska, że próby nie były przez Kantora kontrolowane. Oczywiście sam proces tworzenia spektaklu naznaczony był – co wydaje się sprawą naturalną i oczywistą – aktywnym udziałem aktorów. Prawdą jest także to, że sami aktorzy niekiedy proponowali działania czy sposób zachowania się na scenie. Swój udział mieli również przy tworzeniu elementów scenografii, kostiumów i w znaczącym stopniu – warstwy tekstowej spektakli⁷.

Nie należy jednak zapominać, że była to grupa konkretnych osób, wybranych przez Kantora, a jej poszczególni członkowie wyróżniali się określonymi cechami charakteru bądź fizyczności, które w widoczny sposób odpowiadały początkowym pomysłom i ideom artysty. Często też działania, które pozornie były spontaniczną, czysto ludzką reakcją aktora, okazywały się sprowokowane i niemal z premedytacją wymuszone przez Kantora, który znakomicie potrafił manipulować psychiką i tym samym zachowaniem członków swojego zespołu, zmuszając ich do poszukiwań, które w ostateczności odpowiadały jego autorskiej wizji przygotowywanego spektaklu⁸.

Trudno jest więc jednoznacznie określić status Kantora. Można przyjąć, że artysta sobie tylko znaną metodą, w sposób perfekcyjny balansował między pozycją nieznoszącego sprzeciwu genialnego artysty tyрана a działającego na zasadach demokratycznych lidera, wytwarzającego sytuację wzajemnej pracy i współodpowiedzialności twórczej.

⁷ Potwierdzają to, poza zarejestrowanymi próbami do spektakli, wspomnienia aktorów Kantora, zebrane w tomie przygotowanym przez Jolanę Kunowską [2005], a także teksty Andrzeja Wełmińskiego i Krzysztofa Miklaszewskiego zamieszczone w tomie *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* [Bryś, Burzyńska, Fazan red. 2014].

⁸ Jako przykład można przywołać w tym miejscu historię „angażu” Ewy Janickiej do spektaklu *Wielopole, Wielopole* [Michalik 2015: 229].

Wspólnota w kryzysie

Ciekawie rysuje się sytuacja, jaka zaistniała w zespole Teatru Cricot 2 po nagłej i dość niespodziewanej śmierci Kantora 8 grudnia 1990 roku. Dramatyzmu dodaje fakt, że artysta zmarł niedługo przed planowaną premierą przygotowywanego spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Osierocony zespół stanął przed poważnym dylematem dotyczącym tego, jak, jeśli w ogóle, wykorzystać wspólną, kilkumiesięczną pracę nad przedstawieniem, w którym – co niezwykle istotne – Kantor zainscenizował własną śmierć. Decyzja w tej sprawie została jednak podjęta dość szybko. Na konferencji prasowej, która odbyła się już 19 grudnia, jak donoszono w prasie: „Wacław Janicki odczytał krótkie oświadczenie w imieniu aktorów Teatru Cricot 2, z którego wynikało, iż będą oni czynić wszystko, by doszło do premiery spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Sponsor – dodawał Janicki – również przystał na taką propozycję” [Pieczara 1990]. Jednak nie wszystkim decyzja ta wydała się słuszna. Jerzy Turowicz na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał: „Stopień tożsamości Kantora i jego dzieła sprawia, że teatr Kantora nie może istnieć bez niego. Nikt nie dokończy jego ostatniego, niedokończonego spektaklu, chyba że zobaczymy go w stanie surowym” [Turowicz 1990]. Jednak wbrew obawom Turowicza spektakl „dokończono”, a jego światowa premiera odbyła się w styczniu 1991 roku w Tuluzie – Théâtre Garonne i paryskim Centre Georges Pompidou. Na afiszach umieszczono podtytuł – *Ostatnia próba*.

Odbiór tych pokazów był bardzo entuzjastyczny. Zaznaczyć jednak trzeba, że większość recenzentów skupiała się nie tyle na rzeczowej wartości prezentowanych działań scenicznych, ile przywoływała z pamięci postać zmarłego artysty, wspominając jego charyzmę i geniusz, ubolewając jednocześnie nad faktem, że krzesło, na którym zwykł zasiadać podczas swoich spektakli Kantor, już na zawsze pozostanie puste. Nieco bardziej sceptyczne były recenzje, które ukazały się po polskiej prapremierze spektaklu. Ewa Krysiak na łamach „Gońca Teatralnego” stwierdziła:

Trudno opisać przedstawienie, którego właściwie nie ma, które istnieje wyłącznie w naszej wyobraźni przyzwyczajonej do coraz to większych wzruszeń z każdą nową premierą Teatru Cricot. Teatr – który z chwilą odejścia Tadeusza Kantora praktycznie znalazł się „w czasie przeszłym dokonanym” i ta ostateczność jest nie do przewyciężenia – próbuje ocalić ostatnie dzieło teatralne swego Mistrza (z jakim skutkiem, to osobny problem), prezentując je początkowo jako ostatnią próbę (obecnie już, niestety, bez tej informacji) [Krysiak 1991].

Zupełnie innego zdania był Andrzej Wełmiński, który na pytanie: „Jaki będzie ciąg dalszy Cricotu?” odpowiedział: „Ciąg dalszy pokaże przyszłość [ale – dop.

J.M.T.] ważne jest by istniały, by grane były wszystkie spektakle Tadeusza Kantora⁹. Wszystkich spektakli oczywiście nie wznowiono, ale w latach 1991–1992 *Dziś są moje urodziny* wystawiono jeszcze w Maubeuge, Nîmes, Berlinie, Mediolanie, Krakowie, Nowym Jorku, Wenecji, Monachium, Edynburgu, Madrycie, Breście, Antwerpii, Genui, Cagliari, Wrocławiu, Warszawie, Strasburgu, Zurychu, Toruniu, Poznaniu i Szczecinie. Powtórzenia *Umarłej klasy* odbyły się w Pamplonie, Saragossie, Montrealu, Nowym Jorku, Wenecji, Krakowie, Pradze i Brnie. Świadczy to przede wszystkim o tym, że będący w dość trudnej sytuacji zespół potrafił skonsolidować się i w dalszym ciągu pracować razem, nawet po śmierci swojego niewątpliwego lidera.

Aktorzy Kantora stanęli przed kolejnymi bardzo ważnymi pytaniami: co zrobić, jak wykorzystać lata praktyki scenicznej w Teatrze Cricot 2 i czy istnieje realna możliwość jakiegokolwiek kontynuowania przez nich działań teatralnych. W tej kwestii również nie obyło się bez sporów i kontrowersji – część zespołu była zdania, że w zasadzie teatr Kantora odchodzi w niepamięć, że ten rodzaj sztuki umarł wraz ze swoim twórcą, a wszelkie próby jego rozwoju są swoistą aberracją. Inni z kolei, z Wełmińskim na czele, twierdzili, że:

Teatr Cricot 2 stworzył coś o wiele ważniejszego niż widowiska – stworzył odrębny język wraz ze swoją składnią, frazami, idiomami oraz stylem. To właśnie czyni go uniwersalnym. Można się nauczyć tego języka i posługiwać się nim [Wełmiński 2014: 54].

W pierwszą rocznicę śmierci Kantora grupa jego aktorów zorganizowała w Gallerii Krzysztofory performans *Lekcja anatomii wg Tadeusza Kantora – debata* Akcja (odwołująca się wyraźnie do jednego z happeningów artysty) polegała na tym, że z ustawionego centralnie stołu wyłaniały się rozmaite postacie znane z Teatru Cricot 2 i odnoszące się do niego, starające się przywołać i odtworzyć swoje dawne pozy i gesty, ale też niekiedy w symboliczny sposób mówiące o sytuacji, w której znaleźli się twórcy akcji. Tak działo się, kiedy na stole pojawiał się Chochoł, którego znaczenie – jak twierdzi Wełmiński – „odnosiło się do funkcji ochronnych przeciwko przemijaniu, ignorowaniu, zapomnieniu...” [Michalik 2015: 255]. Ta teatralna akcja z udziałem zaproszonych krytyków i części zespołu była – jak pisze w innym miejscu Wełmiński – „naszym głosem w niekończących się wówczas dyskusjach i debatach na temat: czy Teatr Cricot 2 może istnieć po śmierci Kantora i czy mamy «moralne prawo», by grać spektakle z jego repertuaru” [Wełmiński 2014: 55].

Spektakli z repertuaru Cricot 2 po oficjalnym rozwiązaniu teatru w 1992 roku oczywiście już więcej nie wznawiano, natomiast z inicjatywy Wełmińskiego skonsolidował się kilkunastoosobowy zespół, który postanowił kontynuować teatralne

⁹ Zob. *Przekroczenie granicy. O ostatnim spektaklu Kantora „Dziś są moje urodziny” z Andrzejem Wełmińskim, członkiem zespołu „Cricot 2” rozmawia Bronisław Mamoń* (niezidentyfikowany wycinek prasowy z archiwum Cricoteki, nr inw. KWZ/43/2006/37).

poszukiwania pod szyldem Aktorzy Teatru Cricot 2, swoje istnienie nierozzerwalnie wiążąc z jego historią, tradycją i estetyką.

Pierwszym spektaklem Aktorów Teatru Cricot 2 byli *Manjacy* z 1993 roku. Treść i istota tego przedsięwzięcia była wyrażona w programie spektaklu, w którym poza swoistym manifestem skierowanym do widzów znalazł się również opis poszczególnych sekwencji przedstawienia. W manifestie napisanym przez Wełmińskiego czytamy:

Szanowni Widzowie,

Lękam się, że zapowiedziany spektakl wywołać może zdziwienie u niejednego z Was. Istotnie, graniczyć to może z maniactwem, że po tak ogromnych osiągnięciach Teatru Tadeusza Kantora jego aktorzy porywają się na kolejny spektakl by wyruszyć znów w Nieznane. Niestety już bez swojego PRZEWODNIKA. (...)

Skąd czerpać mają tę siłę przekory, by wbrew wszystkiemu postulować swe istnienie? Można jedynie przyłożyć ucho do ścian, by usłyszeć w nich niewyraźny głos swoich pragnień, lęków i przeczuć – głos swoich znaczeń i przeznaczeń. Wystarczy tylko przyłożyć ucho... [Wełmiński 2014: 56].

Przyznać trzeba, że inspiracja sztuką Kantora, zarówno jeśli chodzi o stronę formalną, jak i wizualną, jest niezaprzeczalna.

W 1995 roku powstaje kolejny spektakl *Ameryka, czyli nie oglądaj się za siebie*, tym razem oparty na motywach powieści Franza Kafki. W 2007 roku dla uczczenia 17. rocznicy śmierci Kantora Aktorzy Teatru Cricot 2 (we współpracy z Teatrem MIST, założonym przez innego aktora, Stanisława Michno) realizują spektakl *Minęło, minęło i tak przeminą wszystkie historie*. O swoim dziele piszą:

W swobodnym, filmowym montażu przewijają się oniryczne reminiscencje z legendarnych spektakli Teatru Cricot 2. Pusta scena nasycy się po kryjomu strzępami myśli, szeptami, wspomnieniami niegdyś granych ról: z *Mątwy*, *Wariata i zakonnicy*, St.I. Witkiewicza, z teatru *Karbunkuł* Andrzeja Bursy i Jana Güntnera, *Historii sentymentalnej*. Cyrku Kazimierza Mikulskiego¹⁰.

Ostatnim – jak dotąd – spektaklem zrealizowanym przez aktorów Teatru Cricot 2 były *Przeciżgi* z 2009 roku, będące *de facto* akcją teatralną towarzyszącą wernisażowi wystawy prac Wełmińskiego w Krakowskiej Willi Decjusza.

Do dziś Wełmiński wraz z żoną Teresą współpracują z wieloma, głównie zagranicznymi uczelniami, teatrami i centrami artystycznymi, gdzie prowadzą warsztaty, podczas których dzieląc się swoimi doświadczeniami, uczą „charakterystycznych

¹⁰ Zob. nagranie i opis spektaklu umieszczone w serwisie YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=4TJBrEeiubU&feature=emb_logo [odczyt: 8.03.2020].

sposobów działania i metod wypracowanych w Teatrze Cricot 2 oraz ich konsekwencji w procesie twórczym¹¹.

Inni członkowie zespołu również kontynuowali bądź kontynuują własne poszukiwania teatralne. Bracia Janiccy zawiązali dwuosobowy zespół i pod nazwą *Twins Compagna* wystawiali głównie sztuki Samuela Becketta (z czasem dołączyli do nich Janusz Jarecki i Bogdan Renczyński). Michno realizuje własne projekty w założonej przez siebie Fundacji Międzyludzkie Inspiracje Sztuką Teatralną (MIST). Stanisław Rychlicki, Mira Rychlicka czy Roman Siwulak pracowali w zagranicznych zespołach teatralnych. Zofia Kalińska przez wiele lat prowadziła założony przez siebie teatr *Akne* – wraz z międzynarodową grupą aktorek, pracowała między innymi w siedzibie Odin Teatret w Danii.

Potrzeba rewizji

Na scenie współczesnych praktyk teatralnych kolektyw zajmuje bardzo istotne miejsce. Z reguły postrzegany jest jako alternatywa dla pracy instytucjonalnej, umożliwiająca niezależność i wolność twórczą, działanie poza hierarchiami czy współpracę opartą na zasadach równościowych. Model pracy kolektywnej stanowi też często praktyczne narzędzie krytyki instytucjonalnej. Jak się jednak okazuje, w dalszym ciągu jest zjawiskiem niedookreślonym, wymykającym się próbom jednoznacznej oceny. Dobitnie pokazały to dyskusje, które odbyły się na wspomnianej już poznańskiej konferencji *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze* [Guderian-Czaplińska, Godlewski red. 2018]. Powodem tego jest zapewne brak jednego, wzorcowego modelu tego rodzaju praktyk. Ustawiane z reguły w kontrze do przemocowych, zhierarchizowanych instytucji współczesne kolektywy same stają się coraz częściej przedmiotem krytyki. W ich kontekście mówi się również o władzy, zależności, strukturze. Co więcej, jeśli chodzi o formacje działające poza ściśle określonymi instytucjonalnymi ramami, które wytwarzają własne prawa i zasady w obrębie mniej lub bardziej wyraźnej wspólnoty czy grupowej tożsamości, problem przywództwa, dystrybucji władzy i odpowiedzialności jest bardzo złożony, w zasadzie trudny do zdefiniowania i co najistotniejsze wymykający się jednoznacznym wartościowaniom. Jest to działanie czy też proces obfitujący w wiele niejednoznacznych sytuacji, przejęć czy zawłaszczeń na drodze do indywidualnych poszukiwań artystycznych. Doskonale ujęła to Joanna Krakowska w tekście pod znaczącym tytułem *Utopia kolektywu* [Krakowska 2020], w którym pisze wprost o swoistym tabu, jakim są bardzo złożone relacje międzyludzkie w strukturze kolektywu czy wspólnoty. Ujawnienie tego tabu mogłoby wręcz zagrozić jego utopijnej niewinności. Natomiast pomijanie tych kwestii, brak

¹¹ Zob. Opis warsztatów zamieszczony na stronie internetowej Wełmińskiego, <https://www.welmiński.pl/pl/teatr/warsztaty> [odczyt: 8.03.2020].

„wspólnej pracy” nad „dowartościowaniem każdego indywidualnego ego i nad czujnością relacji wewnątrzspołowych” – jak słusznie twierdzi Krakowska – prowadzi do nieuchronnego kryzysu [Krakowska 2020: 30]. Tego rodzaju kryzys zaistniał, według mnie, w strukturze zespołu Teatru Cricot 2. Na podsumowania i konkluzje dotyczące poczynań aktorów Kantora po jego śmierci zapewne przyjdzie jeszcze czas, niemniej wyjątkowo trafny w tym kontekście pogląd wyraziła Justyna Nowicka:

Debata o tym, czy aktorzy Kantora mają prawo kontynuować działalność, były tuż po jego śmierci bardzo burzliwe. Z dzisiejszej perspektywy oczywiste jest, że dzieło Kantora ma charakter zamknięty. Pozostali jednak ludzie, pozostały ich emocje, pozostała pamięć, do której mają przecież prawo [Nowicka 2008].

Bibliografia

- Bogucka-Ordyńcowa J. et al. (1964), *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa: Czytelnik.
- (bp.) (1956), *Aktorzy, plastycy i muzycy tworzą nowy teatr. Będziemy oglądać pantomimy K. Mikulskiego i J. Przybosia siedząc przy stolikach*, „Echo Krakowa”, nr 44, s. 1.
- Bryś M., Burzyńska A., Fazan K. (red.), *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czerska K. (2018), *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [w:] B. Ilkosz, *Grupa Krakowska. 1932–1937*, Wrocław: Muzeum Narodowe, s. 164–184.
- Czerska K. (2019), *Teatr Cricot – suma przybliżeń*, „Didaskalia”, nr 153, s. 46–54.
- Czerska K. (red.) (2018), *Cricot idzie! = Cricot is coming!*, tłum. J. Figiel, Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Dobrowolski W. (1956), *Cricot przed laty*, „Życie Literackie”, nr 22, s. 4.
- Fedak-Mazur J. (2008), *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Galas-Kosil A., Olkusz P. (red.) (2016), *Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Guderian-Czaplińska E., Godlewski S. (red.) (2018), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze. Materiały z konferencji zorganizowanej w Instytucie Teatru i Sztuk Mediów WFPIK Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu we współpracy z Malta Festival Poznań (19 czerwca 2018 roku)*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kantor T. (2004), *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka.
- Keil M. (red.) (2017), *Odzyskiwane tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Warszawa–Lublin: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne.

- Kosiński D. (2019), *Nic nie rzekła aniołowi*, „Tygodnik Powszechny”, nr 50, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nic-nie-rzekla-aniolowi-161372> [odczyt: 8.03.2020].
- Krakowska J. (2020), *Utopia kolektywu*, [w:] D. Buchwald, J. Legoń (red.), *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*, Warszawa, s. 25–33, <http://encyklopediateatru.pl/ksiazka/774/czy-tylko-reduta-wspolnota-zespol-spoldzielnia-tworcza-kolektyw-w-teatrze#> [odczyt: 8.03.2020].
- Krysiak E. (1991), *Teatr Cricot 2: „Dziś są moje urodziny” Kantora. Polska prapremiera*, „Goniec Teatralny”, 17 czerwca.
- Kunowska J. (2005), *Zostawiam światło, bo zaraz wrócę. Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Lau J. (1967), *Teatr artystów Cricot*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Leśnodorski Z. (1968), *Wśród ludzi mojego miasta. Wspomnienia i zapiski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Michalik J. (2015), *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Nagranie i opis spektaklu *Minęło, minęło i tak przeminą wszystkie historie*, umieszczone w serwisie YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=4TJBrEeiubU&feature=emb_logo [odczyt: 8.03.2020].
- Nowicka J. (2008), *Od Kantora do Schillera*, „Kraków”, nr 1(1), <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/51133/od-kantora-do-schillera> [odczyt: 8.03.2020].
- Opis warsztatów zamieszczony na stronie internetowej Wełmińskiego, <https://www.welmiński.pl/pl/teatr/warsztaty> [odczyt: 8.03.2020].
- Ostrowska J. (2013), *Odcienie performatywnej reżyserii – między Julianem Beckiem i Judith Maliną a Tadeuszem Kantorem*, [w:] E. Bal, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 127–140.
- Pieczara I. (1990), *Konferencja prasowa w Teatrze „Cricot 2”. Testament Tadeusza Kantora*, „Gazeta Krakowska”, nr 207.
- Polewska A. (1956), *Czy twórcza, czy zbędna powtórka?*, „Dziennik Polski”, nr 210.
- Przekroczenie granicy. O ostatnim spektaklu Kantora „Dziś są moje urodziny” z Andrzejem Wełmińskim, członkiem zespołu „Cricot 2” rozmawia Bronisław Mamoń* (niezidentyfikowany wycinek prasowy z archiwum Cricoteki, nr inw. KWZ/43/2006/37).
- Skiba-Lickel A. (1995), *Aktor według Kantora*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Turowicz J. (1990), *Grałem w jego teatrze*, „Tygodnik Powszechny”, nr 52.
- Wełmiński A. (2014), *Funkcja i znaczenie zespołu w procesie tworzenia spektakli Teatru Cricot 2*, [w:] M. Bryś, A. Burzyńska, K. Fazan (red.), *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 43–64.
- Żytyński S. (1972), *Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.