

# Reflektor na drugi plan

AUTOR: KATARZYNA KWIECIEŃ-KALIŃSKA

***Krótkie spięcie* to najważniejszy dramat Heleny Wielowieyskiej.** W utworze dwudziestotrzyletniej artystki widać już indywidualny styl, połączenie klasycznego wykształcenia z wpływami *Wielości rzeczywistości* Chwistka oraz typowe dla twórców Cricot refleksje o teatrze jako medium dialogu społecznego.



fol. archiwum rodzinne

Helena Wielowieyska

■ Zdarzają się artystki, dla których historia nie przewidziała pierwszoplanowej roli. Składa się na to wiele czynników, nie zawsze można jednoznacznie stwierdzić, czy przeważało to, co zewnętrzne, cała maszyna wielozadaniowych ról społecznych, czy może jednak dominujące było to, co stanowiło konsekwentny wybór stylu pracy, realizację wielu indywidualnych predyspozycji. Czas międzywojenny w Krakowie był w swojej intensywności i dynamice wprost idealny dla awangardowych artystów, z drugiej jednak strony polityczno-społeczne uwarunkowania wyjątkowo silnie wpływały na autonomię kultury i sztuki, także na model myślenia o ich rolach. Wśród twórców, którzy równolegle nadawali kształt literacki, teatralny i publicystyczny swojej epoce, była Helena Wielowieyska – humanistka na barykadzie awangardy.

Urodzona w 1911 roku w Krakowie, ukończyła romanistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, a dzięki swojej siostrze malarce – Zofii Wielowieyskiej zaangażowała się w działalność artystów Kawiarni Plastyków w słynnym budynku przy ulicy Łobzowskiej 3, dokąd prowadziły wszystkie drogi niezależnych artystów. I właśnie w teatrze Cricot, który miał tam swoją siedzibę, zaczęła się artystyczna historia Heleny Wielowieyskiej: teatralna, dramaturgiczna, aktorska, poetycka, recenzencka i redaktorska. W latach trzydziestych XX wieku środowisko plastyków skupionych w lokalu-siedzibie Cricot miało zdecydowanie lewicowe i komunistyczne poglądy. Jest to o tyle istotne, że twórczość Wielowieyskiej ogniskuje się wokół takich tematów, jak wychodzenie z ról, walka z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami, przywiązywanie dużej wagi do uczciwości artystycznej, rozbijanie struktury tekstu dramatycznego, także poprzez z pozoru niedopasowane do siebie postaci, brak – oczekiwanej nadal przez krytyków teatralnych oraz widowię – logiczności świata przedstawionego na scenie. Artystka pochodziła z rodziny ziemiańskiej, artystycznie i światopoglądowo związała się ze środowiskiem awangardowej lewicy – i te dwa światy, w których równolegle funkcjonowała, ukształtowały w niej dużą kulturę i otwartość



Helena i Zofia Wielowieyskie (ok. 1940 r.)

w prowadzonych polemikach. Szczególnie po pierwszej wojnie światowej i po odzyskaniu przez Polskę niepodległości konieczność autonomii twórczej, poszukiwanie własnego miejsca w przestrzeni społecznej i artystycznej stały się pilną i aktualną pokoleniową potrzebą. Dla twórców środowiska Kawiarni Plastyków jedynym polskim artystą, którego sposób myślenia pozostawał im bliski, do którego się odwoływali, był Stanisław Wyspiański. Imponował im autonomią twórczą, ostrością widzenia społeczeństwa i traktowaniem teatru jako źródła przemian. Według Wielowieyskiej zmiana sposobu myślenia o sztuce mogła się dokonać jedynie na płaszczyźnie dialogu: artystów, odbiorców sztuki i środowiska krytyków. Może dlatego aktywnie działała w każdej z tych przestrzeni, by śledzić temperaturę dyskusji wszystkich grup.

Dzięki zachowanym z tego czasu wspomnieniom, tekstom czy późniejszym analizom historyków teatru patrzymy na środowisko Kawiarni Plastyków jak na grupę kolorowych ptaków, jednak nie można zapomnieć, że miejsce, które udało im się zająć na mapie teatralnej Krakowa, było wywalczone konsekwentną pracą, wbrew bardzo wielu nieprzychylnym głosom innych twórców i przy nieustannych problemach finansowych. Może właśnie wspólna walka o osobny głos pozwoliła tak zindywidualizowanej grupie współpracować i wspierać się. Dodatkowo bardzo aktywna i bezkompromisowa postawa związana z manifestowaniem potrzeby zmian społecznych, dotarciem z kulturą

do środowisk robotniczych, a z czasem także udział w wielu demonstracjach polityczno-społecznych nie sprzyjały zdobyciu sympatii tych wszystkich, którzy po latach rozbiorów potrzebowali państwa opartego na bezpiecznym monolocie kulturowo-społecznym.

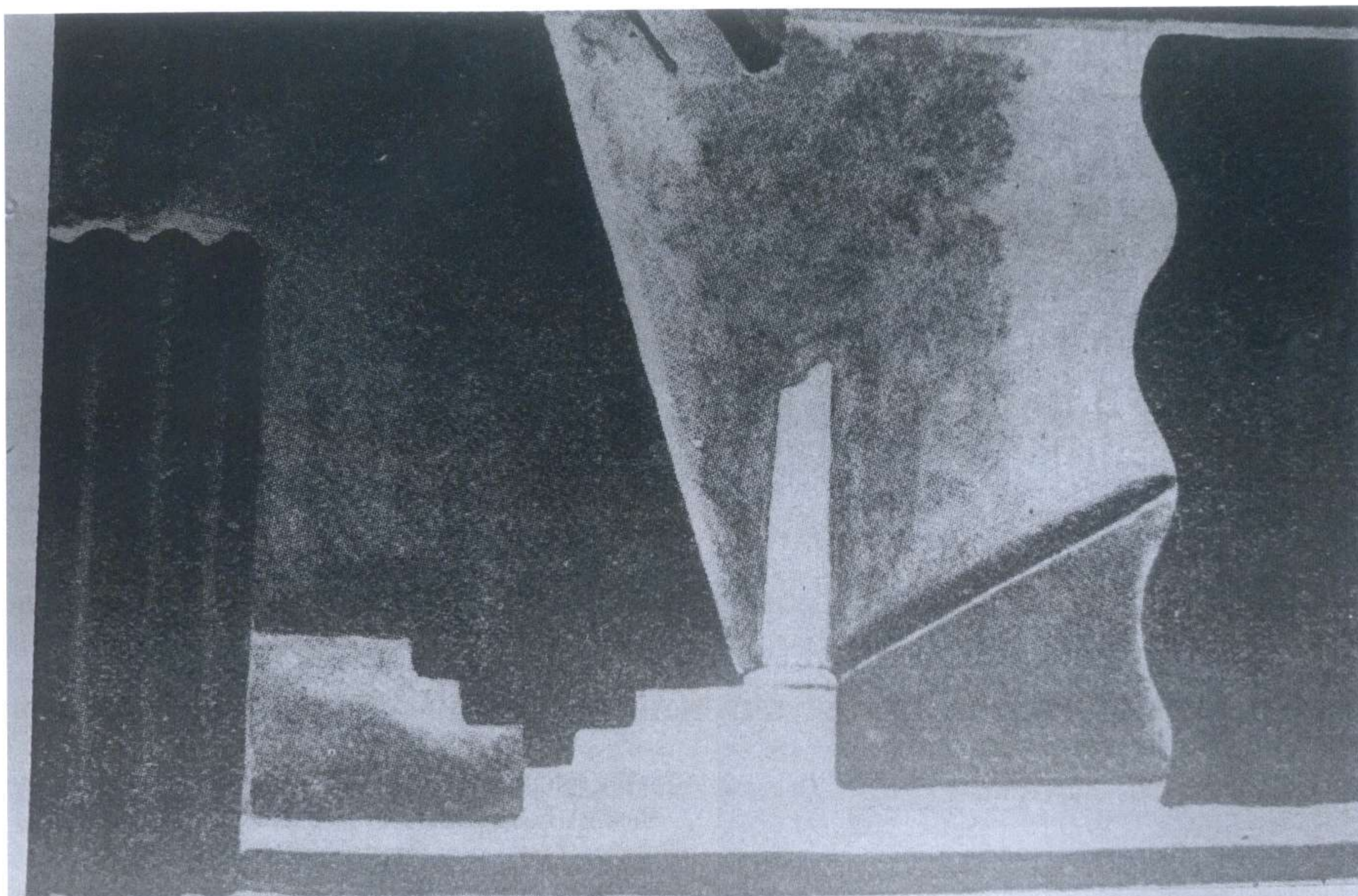
Grupa Cricot i zaprzyjaźnieni z nią twórcy nigdy nie stworzyli wspólnego manifestu, autonomia artystyczna nigdy im na to nie pozwoliła. Na pewno ważna dla nich była sztuka, która opuszcza mury galerii czy teatru i wychodzi do zróżnicowanego społeczeństwa, czerpie z jego przemian inspirację, dając w zamian uczciwą artystycznie i doprawioną humorem teatralno-plastycznym intelektualną zabawę.

Na tle swoich kolegów i koleżanek (Marii Jaremy, Kornela Filipowicza, Józefa Jaremy, Adama Polewki czy Henryka Wicińskiego) Helena Wielowieyska zwracała uwagę wyważoną postawą, dążeniem do zbudowania płaszczyzny dialogu, bystrością w dostrzeganiu organizacyjnych szczegółów czy w ogóle kulturą organizacyjną. Nie brakowało jej oczywiście fantazji, przejawiającej się na przykład w artystycznym pomysle wrzucenia reflektora do Wisły. Osobny etap jej działalności stanowiła praca w Polskim Radiu w Warszawie, ale ten powojenny czas wymaga odrębnej, gruntownej analizy. Warto przypomnieć w pierwszej kolejności jej dramaturgiczną i dziennikarską aktywność.

### Teatr z reflektorem na głowie

Teatr, jaki tworzyła i jaki chciała widzieć Wielowieyska, można próbować przedstawić, zestawiając jej najważniejszy dramat *Krótkie spięcie* z artykułami o awangardzie teatralnej i inscenizacji *Wyzwolenia* w Cricot. W tekście *Teatr awangardy czy teatr eksperymentalny* Wielowieyska pisała: „Istnieje natomiast teatr eksperymentalny, Cricot, jedyny w Polsce teatrzyk naprawdę artystyczny i świadomy swojej roli. Wziął sobie za zadanie wypracowanie nowych form scenicznych i chociaż w repertuarze jego przeważały dotąd sztuki »awangardowe«, nie ogranicza się do propagowania jednej tylko ideologii artystycznej. Tak z repertuaru, jak i z interpretacji poszczególnych sztuk widać jasno, że w Cricot ścierają się różne poglądy i że zadaniem jego jest szukanie, a nie narzucanie się widowni z już ustalonym programem estetycznym”<sup>1</sup>. Nawet w tak krótkim fragmencie widać profesjonalny dystans Wielowieyskiej w opisie środowiska, do którego wraz z siostrą należała oraz umiejętność uchwycenia sedna działalności Cricot z pełną świadomością istnienia różnic między artystami.

Pierwsza oficjalna wzmianka o Helenie Wielowieyskiej w kontekście Cricot to 4 stycznia<sup>2</sup> 1934 roku, kiedy to przy ulicy Łobzowskiej 3 zostaje wystawiona jej sztuka *Krótkie spięcie (kurzschluss 3 rzeczywistości)*, opublikowana parę miesięcy później w „Gazecie Artystów”. W tym dramacie dwudziestotrzyletniej artystki widać już indywidualny styl, połączenie klasycznego wykształcenia z wpływami *Wielości rzeczywistości* Leona Chwistka oraz typowe dla twórców teatru plastyków ujawnianie w tekście refleksji o teatrze jako medium dialogu społecznego. Wystarczy wymienić kilku bohaterów występujących w utworze: Conférencier, Autor, Teatreus ex machina (duszek teatru z reflektorem na głowie), Reprezentant Publiczności, Stopień Płciowości, dwaj statyści, Konrad, królewicz duński. „Rzecz dzieje się na scenie, w świadomości i w podświadomości Autora”. Najpierw pojawia się Autor, którego przypro-wadza Conférencier do prawie pustej widowni na prawie pustą scenę, po czym pozostawia go samego z życzeniem, by geniusz teatru pomógł objawić osobisty jego geniusz. Porządek świata przedstawianego będzie powstawał na oczach widowni. Konferansjer, postać charakterystyczna dla Cricot, zyskuje w teatrze plastyków nową rolę – staje się kimś, kto nie



Projekt dekoracji Adama Gerzabka do *Krótkiego spięcia* Heleny Wielowieyskiej

fot. źródło: J. Lau, Teatr Artystów „Cricot”, Kraków 1967, s. 83

tylko zapowiada, ale przede wszystkim inicjuje na scenie (jeszcze przed właściwym przedstawieniem) dyskusję o spektaklu i często polemizuje z decyzjami interpretacyjnymi twórców. U Wielowieyskiej konferansjer to ten, kto wątpi, że na scenie może dokonać się coś ważnego, jak mówią didaskalia, „szpetnie się wykrzywia” w stronę Autora. Magia teatru zostaje ocalona przez wskakującego przez okno Teatreusa ex machina (architektura Kawiarni Plastyków pozwalała na to, by teatralny duszek naprawdę wskakiwał przez okno na scenę). Od tego momentu następuje seria scen pozbawionych tradycyjnego przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń. Sam duszek zdaje się być bardziej chochlikiem nadającym tempo wydarzeniom, reprezentuje energię teatralną, nad którą bezskutecznie próbuje zapanować Autor. Mówi o sobie: „Ja jestem Teatreus ex Machina. Ten, który sprawiał, że publiczność śmiała się, klaskała i płakała. Teraz chciałbym sprawić, żeby w ogóle była i nie wywiała”. Po formie czasu przeszłego widać, że w dawnym teatrze działalność duszka była bardzo różnorodna, a jego wpływ na reakcje publiczności niezaprzeczalny. Jednak nowe czasy sprawiły, że ambicją teatru stało się już nie tyle wywoływanie całej palety emocji, ile spowodowanie, żeby publiczność w teatrze w ogóle chciała zostać. Zresztą, jedyną radą duszka dla Autora jest wybór Reprezentanta Publiczności, którego będzie można obwinąć za potencjalne fiasko przedsięwzięcia. Reprezentant Publiczności wybrany spośród widzów kawiarni (co stanowiło częstą praktykę w Cricot) staje się żywym ogłoszeniem o poszukiwaniu bohatera dramatu. By pełnić tę funkcję, zostaje ubrany w Oko i Ucho. Bohater, nazywany Dziubasem, zjawia się wraz z towarzyszką Jolie Incomprise, czyli kobietą Niezrozumianą i z jej mężem Stinnesem Tysiąc pudrowym, starym i bogatym. Romansowe dialogi bohatera

i Jolie przerywa straszny huk... spadającego z krzesła Reprezentanta Publiczności, który zasnął z nudów. Pojawia się na scenie także Pierwsza Naiwna, ponieważ obiecano jej rolę partnerki.

Dramat Wielowieyskiej nie składa się z wyszukanych dialogów, stylizowanych scen o poszukiwaniu formy, jest raczej odartą ze wzniosłości zabawą teatralną. W *Krótkim spięciu* praca nad dziełem jest bliska chropowatości życia i codziennym troskom. Świat utworu jest odarty z wartkiej opowieści o przewidywalnych ramach. Dramat Wielowieyskiej działa poprzez zdemontowanie oczywistości i brak konsekwencji, widać to na przykład wtedy, kiedy Autor zdenerwowany na Stinnesa (ten nie nauczył się roli) podnosi jego rękę, w której znajduje się bomba (będzie się z niej tłumaczył Teatreusowi w kolejnych scenach, mówiąc, że to był jedynie gest teatralny). Po nagłej zmianie światła następuje niema scena. Wszyscy bohaterowie siedzą na ławce, a Stinnes wiesza sobie na szyi tabliczkę z napisem: „Poszukuję jakiegokolwiek pracy”. I odtąd stary i bogaty mąż Jolie Incomprise zostaje Bezrobotnym, a Pierwsza Naiwna wiąże się z Reprezentantem Publiczności, który nazywa ją Raniusią, czyli... Raną Społeczną.

Następnie Reprezentant Publiczności z Aktorami bada stopień płciowości Autora za pomocą niewielkiej konstrukcji – Stopnia Płciowości. Autor okazuje się być za mały. Akcją kieruje Teatreus ex Machina, który mianuje od tej pory sam siebie Teatreusem Sex Machina. Z następujących kolejno scen romansowych wyłania się opowieść o teatrze. Na pytanie Bezrobotnego, czy teraz mają robić rewolucje socjalną, Teatreus odpowiada, że nie socjalną, a... teatralną. Następnie zjawia się Konrad, ksiądz duński, który „na skrzydłach własnego szaleństwa nosił od wielu wieków ciężar poezji” i chce nadal być tym, na kim „spoczywa gmach myśli

ludzkiej”. O ile Autor okazał się być za mały dla teatru, o tyle postać Konrada odbierana jest jako za duża, sam przyznaje, że się spóźnił, bo: „[...] oto już nadeszła trzecia rzeczywistość. Runęły spróchniałe krzyże przesądów”. Na nic się już zdają gesty i słowa Konrada, jego wpływ na rzeczywistość teatralną przeminął. Bezrobotny nazywa go nawet Wernychochołem, który planował zgotować na scenie „niezłe wesele”. Okazuje się, że jedynie Reprezentant Publiczności ma potrzebę *status quo*, nie godzi się na zamianę ról, jednak wezwany przez niego Teatreus ex Machina nie przybywa, a Dziubas uświadamia mu, że jest idiotą: „Tu żadnych ról nie ma, jest życie. (Pokazuje kolejno na aktorów). I my i one, i jego szaleństwo. To żeśmy się tak poza czasem spotkali, kiedy nie ma autora”. A gdy wszystkie światła gasną i po krótkim spięciu znów jest jasno, na scenie zostają Autor i Reprezentant Publiczności, jednak już bez Oka i Ucha. Autor nadal bez pomysłu, więc Reprezentant Publiczności pogania go, by myślał prędzej. W finale Teatreus przy akompaniamencie mandoliny śpiewa:

Mijanie się – człowiecza sprawa,  
Publiczność, Autor i Aktorzy  
Każdy wam serce swe otworzył  
I dla was stąd zabawa.  
[...]  
Dzisiaj szuka autora,  
natyka się na wczoraj  
tam Psychoanalityk  
tutaj znowu kobity  
i rewolucji zmora.

Za scenografię przedstawienia odpowiadał Adam Gerżabek. Zachował się jedynie czarno-biały projekt, ale dzięki recenzji Tadeusza Sinki wiemy, że: „Dekoracja tło niebiesko-ceglaste (w oświetleniu reflektora pomarańczowe), obramiona kulisami czarnymi, na lewo fałdzistymi [...]. Wzniesiony potem skos zielony sugerował naturę, a biała kolumna złamana dawną sztukę... Jak dzieci potrafią się bawić byle czym, tak młodzieży szalejącej w Cricot wystarczają najprostsze ramy do wyżycia się artystycznego”<sup>3</sup>.

W tle krótkiej historii opowiedzianej na scenie Cricot przez reżysera Marka Katza wybrzmiewają pytania o pomysł na współczesny teatr i o opowieść, jaką scena ma dla nowego pokolenia. Zresztą sama nazwa – demoralitet sceniczny – która pojawia się pod drukiem tekstu w „Gazecie Artystów”, zapowiada rozbicie, programową (i pozorną jedynie) niespójność, brak możliwości odniesienia się do tego, co było. Jednocześnie Wielowieyska jako autorka o bardzo dobrym filologicznym wykształceniu nieustannie odwołuje się do tradycji i potrafi się nią zręcznie i inteligentnie bawić. Ważną rolę w jej utworze odgrywały także brak psychologizowania, groteska oraz podkreślenie roli wyobraźni w kształtowaniu na scenie wielu światów. Myślę, że autorka doskonale uchwyciła moment ważnej refleksji nad tym, co teatr ma do powiedzenia o sobie i o współczesnych. To też autorefleksja twórcza – teatr zaangażowany i wrażliwy społecznie nie oznacza od razu polityczny, nawet jeśli czasem wprost do polityki się odwołuje. To napięcie było obecne przez wszystkie lata działalności Cricot.

Kilka lat później na krakowskiej scenie będzie miał miejsce spektakl przez wielu krytyków i historyków uznawany za najważniejszy w dziejach Cricot. Grane cztery lata po *Krótkim spięciu Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego idealnie współbrzmi z opowieścią o teatrze i społeczeństwie młodej Heleny Wielowieyskiej. Zestawienie tych dwóch utworów może wydawać się nadużyciem, ale jeśli potraktujemy je jako

pewną zabawę teatralną w stylu Cricot, to wyłoni się obraz pozwalający uchwycić fundamentalną rolę teatru w przemianach społecznych, którą widział Wyspiański, a kilka lat później artyści Cricot. Teatr, którego prawdziwe życie zaczyna się poza sceną, to niezbędne narzędzie auto-refleksji i impuls do działania. Brzmiało to w tekstach Wyspiańskiego i powtórzyło się w *Krótkim spięciu* Heleny Wielowieyskiej, odnoszącej się przecież bezpośrednio do twórczości młodopolskiego autora. Warto w tym kontekście przypomnieć fragment recenzji Wielowieyskiej o cricotowym *Wyzwoleniu* z 1938 roku: „*Wyzwolenie* ukazało się nam wreszcie tym, czym jest i czym było zawsze, pomimo mylnych dotychczasowych interpretacji: komedią zawierającą w sobie prócz satyry politycznej na współczesne Wyspiańskiemu społeczeństwo także i satyrę na teatr. Najłatwiejsza postawa jaką zachowywał oficjalny teatr – postawa kontynuacji dotychczasowych pseudoautentycznych inscenizacji *Wyzwolenia* prowadziła do tego, iż *Wyzwolenie* stawało się coraz bardziej ponurą, narodową bombą. [...] Można mieć zastrzeżenie co do tego czy innego skreślenia, tak czy inaczej wypowiedzianej kwestii, ale w tym wypadku to są sprawy bez znaczenia; najważniejszy a właściwie jedyny cel tego przedsięwzięcia, to jest rewizja *Wyzwolenia*, został osiągnięty”<sup>4</sup>.

Dzięki uprzejmości rodziny Heleny Wielowieyskiej mogłam zapoznać się z pozostawionym po niej archiwum. Zobaczyłam kobietę o wielu talentach, niezwykle energiczną, zaangażowaną, dbającą o rzetelność i kulturę polemiki w pracy redaktorskiej, artystkę o wielu zainteresowaniach, z doskonałym poczuciem humoru, wrażliwą społecznie. W swoim wspomnieniu o czasach wspólnego redagowania „Naszego Wyrazu” Kornel Filipowicz pisze: „Nie pamiętam, by choć jeden numer pisma ukazał się bez komplikacji spowodowanych brakiem pieniędzy. Dobrze, że zdarzyło się tak, że akurat matka Wielowieyskich wyjechała na wieś; Helena wyjmowała wtedy z kasy złotą bransoletkę, niosła ją do lombardu – i numer bez przeszkód opuszczał drukarnię”<sup>5</sup>. Wielowieyska kierowała działem teatralnym. Według Filipowicza był to najlepiej prowadzony dział w całym piśmie.

Może, gdyby nie różnorodność i wielość podejmowanych zadań, Wielowieyska pisałaby dramaty, które stałyby się ważnym głosem pokolenia. Na pewno pozostawione przez nią utwory zwiastowały taki potencjał. O jej błyskotliwym humorze niech świadczy choćby zdanie z *Nic z tego*, gdzie stwierdza ustami jednej z bohaterek: „Łatwo być kobietą współczesną, gdy się ma służącą”. Helena Wielowieyska to jedyna autorka, której tekst trafił na scenę Cricot. Nie jest łatwo przejść do historii na pierwszych stronach, gdy najbliżsi znajomi to najważniejsi przedstawiciele polskiej awangardy teatralnej i malarskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na pewno bez wkładu Wielowieyskiej w publicystykę „Naszego Wyrazu”, w organizacyjną i artystyczną działalność Cricot, opowieść o tym środowisku byłaby znacznie mniej interesująca. ■

Autorka jest stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2023 roku w dziedzinie „teatr”.

1 • H. Wielowieyska, *Teatr awangardy czy teatr eksperymentalny*, „Nasz Wyraz” nr 7/1937.

2 • Data 4 stycznia pojawia się w książce Jerzego Laua *Teatr Artystów „Cricot”*, z kolei w „Gazecie Artystów” nr 14/1934 (2 grudnia 1934), gdzie drukowany był tekst, można przeczytać, że premiera miała miejsce w marcu. Na pewno musiała się odbyć przed 4 marca, ponieważ tego dnia pojawia się już recenzja spektaklu.

3 • T. Sinko, *Z Domu Artystów Plastyków w Krakowie*, „Czas” nr 62/1934 (4 marca 1934); cyt. za: *Zielone lata. Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 28.

4 • H. Wielowieyska, *Wyzwolenie „Wyzwolenia”*, „Nasz Wyraz” nr 3/1938.

5 • K. Filipowicz, *Moje pokolenie i „Nasz Wyraz”*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, red. K. Bidakowski, Warszawa 1964, s. 311.