

Karolina Czerska

(UJ)

### **Cricot – (niespełnione?) marzenie o teatrze politycznym. 2 x P**

Kwestia polityki w spektaklach Cricot i w myśleniu „Cricotowców” o rzeczywistości (która nie zawsze przejawiała się na scenie, ale wiemy o niej z innych źródeł) jest równie złożona jak złożona jest definicja działalności tego zespołu. Chciałabym skupić się na politycznej odsłonie Cricot w wąskim znaczeniu – odnoszącej się do rzeczywistości strictly politycznej, nie związanej z wymiarem czysto artystycznym (w przypadku Cricot można przywołać kilka przykładów spektakli, w których trudno dopatrzyć się aluzji politycznych, przynajmniej tych średniego lub cięższego kalibru).

Gdyby wyobrazić sobie pewien zbiór, który zawiera projekty „Cricotowców” – zrealizowane wspólnymi siłami artystów o różnych poglądach, to mnie interesuje linia okalająca ten zbiór, graniczna przestrzeń, na której umieściłabym tych członków teatru, którzy mieli silne związki z aktywnością polityczną – albo należeli do Komunistycznej Partii Polski, albo byli blisko i utożsamiali się z poglądami lewicy w taki sposób, który znajdował ujście artystyczne. Może okazać się, że gdyby wyrysować taki zbiór, to na okręgu zabrakłoby miejsca – i że większość artystów działających w Cricot trzeba by tam umieścić. Albo, że byłby problem gdzie ich dokładnie ulokować. Przykładowo - co zrobić z Józefem Jarewą, który nie należał do partii, ale światopoglądowo nie różnił się od siostry, która do partii należała?

Dokonuję wyboru i na tym okręgu umieszczam dwie wyraziste osobowości: 2 x P. P jak Polewka (Adam) i P jak Piwowar (Lech). Są też członkowie Grupy Krakowskiej, którzy działali w Cricot: Wiciński, Jarewianka, Stern, Marczyński – w tym przypadku kwestia jest złożona, np. Jarewianka działała w robotniczej szopce Polewki, a jednocześnie idzie w czysty artyzm w spektaklach Cricot (to ciekawy przypadek, gdzie rozgraniczone są dwie ścieżki: polityczno-teatralna i czysto teatralna).

Z kolei Piwowar i Polewka wyznaczają dwa różne modele „Cricotowców” o wyrazistych politycznych zapędach. Od 1935 zaczęła się ścisła współpraca Cricot z Piwowarem i z Polewką – początkowo w ramach kolegium doradczego. Obaj artyści byli nieraz nazywani kierownikami literackimi Cricot.

Piwowar jako student zaangażował się w pracę polityczną lewicy – brał udział w zebraniach, wiecach, spotkaniach z robotnikami, demonstracjach; jego podpisy widniały pod deklaracjami przeciw faszyzmowi. Nawiązał też intensywną współpracę z czasopismami artystycznymi („Gazeta Artystów”, „Tygodnik Artystów”), światopoglądowo mu bliskimi. W Cricot był współtwórcą tekstów politycznych (czy do szopek? Należy to sprawdzić), satyrycznych komentarzy do *Wieczoru karykatur*, przygotował też autorski wieczór parodii literackich. Na podstawie przekładu Butrymowicza dokonał scenicznej adaptacji *Pokoju* Arystofanesa, planowanego w repertuarze Cricot, ostatecznie nie wystawionego (choć powstały też projekty scenograficzne Jarewianki do tego przedstawienia).

Ponadto jest autorem obszernych tekstów umieszczonych w prasie, w których odnosił się do nowatorstwa, ale i do potknięć teatru Cricot. Piwowar marzył o teatrze politycznym, radykalnym – ale nie agitującym. Podnosił sprawy związane z nowoczesną teatralnością burzącą zasady starego teatru. Postulował wprost: „teatry eksperymentalne [w tym Cricot] dołączą kiedyś swój nowatorski czyn teatralny do nowatorstwa ruchu socjalistycznego. Dołączą, ponieważ tak każe życie!”. Konkretnie techniki teatralne upatrywał w rzeczywistości politycznych spotkań i wieców, zebrań, odczytów, kongresów z przemówieniami, reakcji tłumu; postulował wykorzystanie transparentów ulicznych, głośników wiecowych – jako narzędzi wzmacniających napięcie, elektryzujących uwagę i ciekawość widzów. O tęsknocie Piwowara za społeczno-politycznym zaangażowaniem Cricot świadczą takie sformułowania z jego artykułów: „Warunki, w których istnieje scena Cricot przypominają bardzo warunki, w jakich działać może scenka robotnicza”. Utyskiwał nad brakiem regularności i konsekwencji w radykalnym działaniu Cricot, powodowanym m.in. „lekkomyślnością dyrektora Jaremy”. „To wszystko dlatego istniał Cricot było zbyt swobodne, niezależne, artystyczne” – pisał Piwowar w 1937 roku. Cricot ma swoich wrogów, ale potrzeba mu jeszcze fanatycznych wyznawców – notował – a to możliwe jest jedynie przez konsekwentną, przemyślaną radykalność.

Polewka należał do KPP od 1932 roku. Jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej na początku lat 30. znalazł się w Paryżu, gdzie wnikliwie obserwował przejawy kulturalnej działalności środowisk robotniczych. Po powrocie do Krakowa tworzył szopki robotnicze, które powstawały stricte z myślą o związkach zawodowych na terenie Krakowa (przedstawienia oglądali m.in. cukiernicy, kolejarze, transportowcy, handlowcy, urzędnicy, górnicy). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy w którymś momencie szopki były pokazywane pod szyldem Cricot, ale z pewnością na początku tak nie było. A jednak, premierę jednej z szopek, prawdopodobnie *Szopki abisyńsko-krakowskiej* (która przynajmniej częściowo była bezpośrednią reakcją na wojnę włosko-abisyńską 1935-1936) zdecydowano się pokazać w Domu Artystów, w miejscu, które było pierwszą siedzibą Cricot – dla publiczności, która zwyczajowo była publicznością Cricot. Warto się zastanowić nad możliwymi przyczynami takiej decyzji. Do tworzenia szopek Polewka zaangażował członków Grupy Krakowskiej: Jaremię, Wicińskiego, Sterna, Blondela.

Już zdecydowanie pod szyldem Cricot odbywają się parę lat później pokazy szopek *Herod i Ariowie* – autorem tekstów był Polewka. Pojawiały się w nich postaci polityki z areny międzynarodowej, jak i z krakowskiego poletka. Co ciekawe, w prasie recenzje odnosiły się raczej do formalnej strony (bardzo oryginalnej - żywi aktorzy w obcisłych strojach nosili na głowach przeskalowane maski-karykatury postaci) i do tego, jak owa nowa forma szopek wpisuje się w ciąg tradycji – nie tylko zielonobalonikowej, ale w multum przedstawień szopkowych obecnych na scenkach międzywojennego Krakowa. Czyżby nie rozpisywano się o samej treści z obawy przed cenzurą? Szopka *Herod i Ariowie* miała premierę w 1937 roku, w czasie, kiedy nacjonalistyczne idee gęstniały. Fragment tekstu Polewki został jednakże opublikowany w „Albo-Albo” w 1938 roku, później więcej fragmentów - dopiero w powojennych wspomnieniach. Również po latach Jonasz Stern

wspominał atmosferę wcześniejszych szopek robotniczych Polewki: satyryczna forma szopki odpowiadała na potrzebę wyśmiania pewnych osób i zjawisk z życia politycznego, prowadziła w efekcie do wytworzenia komitywy między artystami a widzami, przyczyniała się do wytworzenia atmosfery zaufania. To zaś torowało drogę do dalszych działań, w tym do wystąpień politycznych – publiczność na przedstawieniach i na przemówieniach była ta sama.

Polewka w czasie studiów brał czynny udział w uczelnianym życiu kulturalnym, jednocześnie będąc blisko kręgu młodzieży lewicowo-socjalistycznej. Co ciekawe, gdy sprawował funkcje kierownika Robotniczej Sceny TUR w Sosnowcu (1929-1930), po pierwsze nadał tej scenie wymiar eksperymentalny, po drugie zaś przeciwny był charakterowi wyłącznie agitacyjnemu pokazywanych spektakli. Co ciekawe, gdy wrócił ze stypendium we Francji, jego poglądy polityczne radykalizowały się; jednak istniał ów drugi, niepolityczny „kanał”, „tor” jego działalności teatralnej – zanurzonej w minionych czasach, z predylekcją do średniowiecza. Na tej fali nie tylko współpracował z teatrem Poltea, czy przy organizacji Dni Krakowa, ale dla Cricot dokonał spolszczenia starofrancuskiej *Farsy o Mistrzu Pathelinie*. W przypadku Polewki taka dwoistość była więc możliwa. Czy jej wynikiem było rozmycie się radykalności politycznej samego twórcy? Chyba nie, skoro szopki były zjadliwe (choć wg Piwowara mogły być ostrzejsze!), a w latach późniejszych Polewka pozostawał aktywnym działaczem politycznym (i na drugą stronę politycznej sceny nie przeszedł, pozostał po lewej).