

Katarzyna Kwiecień-Kalińska

(Uniwersytet Jagielloński)

Cricot – polityczny, społeczny, niezależny?

Żaden teatr nie działa w próżni, jest zawsze osadzony w konkretnej rzeczywistości, do której się odnosi, z której czerpie lub od której się programowo dystansuje. Teatr Cricot działał w wyjątkowo intensywnych i burzliwych czasach. Dwudziestolecie międzywojenne ze swoją gorączką sporów, energią życia artystyczno-towarzyskiego i zbliżającym się, a przepowiadającym kolejnymi wydarzeniami polityczno-społecznymi kataklizmem, stanowi barwne, ale też skomplikowane i trudne tło dla pracy artystów, w tym artystów Cricot. Otaczający świat zmuszał twórców do opowiedzenia językiem sztuki o niepokojach współczesnego człowieka wynikających z życia w przededniu wojny (ale też tuż po traumie I wojny światowej). Sztuka, która lekceważyłaby ówczesne napięcia, nie miałaby szans stać się ważnym elementem budowania tożsamości ludzi (w wymiarze jednostkowym i wspólnotowym) w pierwszym 30-leciu XX wieku. Działalność teatru Cricot stanowi w tym kontekście bardzo ważne i ciekawe zjawisko na mapie polskiego życia teatralnego. Scena plastyków działała w tzw. czerwonej kawiarni przy Zawodowym Związku Artystów Plastyków w Krakowie a jedynymi z najważniejszych artystów teatru byli członkowie Grupy Krakowskiej: Maria Jarema i Henryk Wiciński deklarujący poglądy komunistyczne. Pomimo tych okoliczności, teatr założony przez Józefa Jaremę nie był ani tubą propagandową, ani wyraźnie sprofilowanym politycznie teatrem. Poszczególne spektakle Cricot i wystąpienia twórców sceny plastyków, pokazują, z jaką konsekwencją i determinacją dążyli oni do budowania sceny, która przede wszystkim wypracowuje własny język teatralny, korzystając z tego, co daje współczesne malarstwo, rzeźba i rozwój innych dziedzin sztuki: fotografii czy kina. Idea ta towarzyszyła artystom przez 6 lat działalności i pomimo sporów i różnic między nimi, wiernie realizowali postulat wysokiej sztuki, śmiałych eksperymentów i aktywizowania widzów do czynnego udziału w tworzeniu dzieła teatralnego.

Teatr dla twórców Cricot przede wszystkim nie był narzędziem wywoływania zmian w przestrzeni politycznej lub społecznej. Zmuszał do refleksji o współczesnym człowieku, jego otoczeniu i zmianach zachodzących w rzeczywistości, ale skupiał się na poszukiwaniu teatralnych narzędzi do opisu świata i odnoszenia się do tradycji teatralnej. W centrum teatru plastyków były zagadnienia związane z poszukiwaniem nowej teatralności, odpowiadającej dynamice ówczesnych czasów. Choć przedstawienia Cricot pod wieloma względami

zanurzone były w otaczającej rzeczywistości, skutecznie unikano w nich polityki rozumianej jako opowiadanie się swoimi przedstawieniami po jednej stronie sporów politycznych. Jak pisał Jerzy Lau we wspomnieniach: „Kawiarnia plastyków w Krakowie stała się autentycznym, żywym ośrodkiem życia artystycznego miasta, odwiedzanym chętnie przez wiele środowisk ówczesnej inteligencji. Zarząd Związku z Wincentym Wodzinowskim na czele potrafił inspirować, zachęcać, przyciągać, rozbudzać zamiłowanie do kultury artystycznej, do młodej sztuki. (...) W miarę zdobywania powodzenia aktywnymi uczestnikami tych inicjatyw plastyków stali się także medycy, dziennikarze a nawet kupcy i adwokaci, dalecy nieraz od zainteresowań artystycznych. Mam wrażenie, że wielu ludzi spośród statecznego krakowskiego mieszczaństwa przychodziło „do plastyków” w poszukiwaniu rozrywki, ulegając potrzebie wyzwolenia się z konwenansów codzienności”¹.

Jak teatrowi Cricot udało się uniknąć politycznego zaszufładowania? Przede wszystkim był wierny swoim źródłom. Scena plastyków wyrosła z potrzeby tworzenia sztuki nowoczesnej, czerpiącej inspirację z nowoczesnej sztuki, ale też z tradycji, będącej miejscem spotkania malarstwa, rzeźby i teatru. Stworzenie sceny, która działa poza instytucjonalnym życiem teatralnym, w przestrzeni kawiarni, dało artystom możliwość tworzenia sztuki niezależnej, niesterowalnej i wolnej, a widzom doświadczenie sztuki, która wyrasta ze „wspólnej zabawy”, zachęca do aktywności i działa na zasadach „partnerstwa” widza i artysty. Postulat niezależności i wierności swoim ideałom był widoczny szczególnie, gdy teatr współtworzyli artyści o odmiennych poglądach, różniący się temperamentem i rodzajem aktywności obywatelskiej. Wystarczy wspomnieć, że w skład zespołu wchodził zarówno konserwatywny Tadeusz Cybulski, jak i Henryk Wiciński, członek Komunistycznej Partii Pracy. Jak pisał Jerzy Lau na przykładzie premiery „Zielonych lat” Józefa Jaremy, konserwatywny Tadeusz Cybulski w zapowiadającej spektakl filipice protestował przeciwko spektaklowi: „bronił tradycji przed tą niesforną „zgrają” obrazoburców, dla której nie było nic świętego.” A sam spektakl pokazywał, że głównym polem rewolucji Cricot jest teatr. I tak na scenie zjawiał się dyrektor naturalistycznego teatru, który oddawał rządy „ideałom artystycznym”, które to w interpretacji Jaremy miały doskonale przygotowanie do walki w ringu i bez problemu powaliły na deski stare formy („wyblakłe, spłowiałe”), robiąc sobie miejsce. W tym karnawale masek doskonale odczytywano refleksje o „historii sztuki, przemijaniu i odradzaniu się form rzeczywistości artystycznej”. Demokracja panująca wśród

¹ Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, Kraków 1967, str. 67-68

artystów Cricot, dawała szansę, by na jednej scenie, nawet w ramach jednego przedstawienia, występowali twórcy o odmiennych poglądach, niekiedy wprost ze sobą polemizujący. Łączyła ich jednak pasja twórcza i chęć stworzenia miejsca dla nowego sposobu komunikacji artystycznej, to było początkiem Cricot, o którego źródłach tak pisał Józef Jarema:

„Mając na oku jedynie poziom artystyczny i zapał dla sztuki scenicznej, dla nowych teatralnych sensacji, pracuje Cricot w sensie teatru dla teatru, dla czystej zabawy teatralnej (...). Dać widzowi nieskończoną różnorodność słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot”².

Z kolei o idei przyświecającej scenie Cricot tak pisał Henryk Wiciński:

„Pod koniec ubiegłego sezonu Cricot zmienił swą nazwę z „teatru eksperymentalnego” na „teatr plastyczny”, czyli uświadomił sobie swoje zamierzenia. „Teatr plastyczny” to nie dekoracja w guście nowoczesnym, ale sposób wiązania widowiska teatralnego. „Teatr plastyczny” przeciwstawia się iluzji na scenie, zajmuje się budową podlegającą sensowi teatralnemu. „Cricot” poprzez „Mątwę”, „Mikołaja na 66 piętrze”, „Sen Kini”, „Zielone lata”, nie przez pełną realizację, bo ta z powodu niedostatecznych środków technicznych nie była dotychczas możliwa, ale przez koncepcję wysunął możliwość stworzenia nowej formy teatralnej”.

Innym powodem „niepolityczności” Cricot było skupienie się na pracy dotyczącej relacji artyści-widzowie i kształtowania gustu widzów. Można więc powiedzieć, że Józef Jarema rzeczywiście myślał o radykalnych zmianach wywoływanych przez teatr, ale w wymiarze artystycznym. W tym celu zapraszał widzów do współtworzenia spektakli, był autorem artykułów, w których zachęcał do twórczego odbioru otaczających ich zjawisk. Pisał: „Otwieramy w „Tygodniku Artystów” dział poświęcony kształceniu Widza, kulturze oka. O intensywności życia, o jego skali decyduje w ogromnej mierze pewna przytomność, możliwość wysokiego stopnia szybkości i wrażliwości optycznego chwytu zjawisk życia. 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”. Z kolei o potrzebie wpływania na kształtowanie gustu widzów pisał w

² Józef Jarema, *Cricot. O teatrze plastycznym*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7-8

innym miejscu tak: „Publiczność daje się tak łatwo okpić dzięki swemu zaniedbanemu poziomowi już to podchodzeniem pod jej bezmyślny gust i schlebaniem jej najniższym instynktom, już to zaklinaniem jej głosem proroka, przypominającym huk organów katedralnych (...). Dlatego pragniemy, aby nasze przeżycia stały się przeżyciami społeczeństwa, abyśmy z naszego teatru, z naszych usiłowań „na boku” mogli stworzyć zaczątek nowych istotnych wartości teatralnych i razem z nielicznymi w Polsce ludźmi prawdziwego teatru wymieść jak najprędzej nasze sceny, nasze kasowe przedsiębiorstwa teatralne, dla przywrócenia tym miejscom ich właściwej roli, dla reaktywowania w polskich teatrach sztuki (...)”³.

W tym kontekście Cricot był teatrem angażującym i społecznym. Cricotowcy nie głosili utopii cywilizacji, nie nawoływali w artykułach lub w sztuce do rewolucji, jeśli szukali i domagali się radykalizmu, to były to postulaty związane ze sztuką, z jej bezwzględnym wysokim poziomem i bezkompromisowością poszukiwań. Trzeba jednak zaznaczyć, że Józef Jarema zdecydowanie krytykował politykę kulturalną władz i zasady funkcjonowania oficjalnych scen, ich marazm i schlebienie mieszczańskim gustom.

Za sztukę zaangażowaną, polityczną można w przypadku Cricot uznać szopki polityczne, głównie autorstwa Adama Polewki. Choć miały one rzeczywiście odniesienie do konkretnych polityków czy osób z życia społecznego (redaktorów, biskupów etc.), to przede wszystkim miały one charakter satyryczny i nie stanowiły głównego profilu repertuarowego Cricot. Wieczory karykatur autorstwa Adama Polewki (tekst-komentarz) i Zbigniewa Pronaszki (graficzne karykatury) czy też teksty Lecha Piwowara lub samego Józefa Jaremy były bardzo popularne wśród krakowskiej publiczności, dobrze przecież znającej tego typu zabawę, satyrę, kabaret, choćby z tradycji Zielonego Balonika. Nie bez powodu Józef Jarema podkreślał znaczenie ludowej szopki dla działań Cricot.

Wielka szopka polityczna „Herod i Ariowie”, do której maski wykonywali m. in.: Maria Jarema, Zbigniew Pronaszko czy Jonasz Stern a ich bohaterami byli: Adolf Szyszko-Bogusz (Szyszko Odnowiciel), Karol Frycz (Dyrektor Hrycz), Dolek Zugsfurer, Bener Rebussolini czy Sławoj-Składkowski (Roch Kowalski) jest przykładem otwartości sceny plastyków na wyraźną satyrę polityczną. Był to typowo krakowski karnawał masek, nawiązanie do tradycji, która wrosła w kawiarniane życie krakowskiego świata artystycznego

³ Józef Jarema, *Patrzmy za was*, „Tygodnik artystów”, 1 grudnia 1934, s.4

i społecznego. Ale też należy zaznaczyć taką wypowiedź jednego z aktorów Cricot, późniejszego autora wspomnień o scenie plastyków: „Wówczas w szopce ten korowód masek przypominał taniec chochołów wypchanych nonsensem, ślepych w swej tragicznej farsie na chwilę przed zapadnięciem hitlerowskiej nocy. (...) Dlatego, jak mi się wydaje, szopka Polewki Herod i Ariowie była w pewnym sensie wystąpieniem politycznym całego środowiska, któremu Przewodniczył Związek Plastyków, była głosem postępowej opinii publicznej Krakowa, wreszcie głosem lewicy artystycznej, dowcipnie sformułowanym w szopkowej konwencji. Pomimo interwencji sanacyjnej polityki u progu zagłady, u progu klęski wrześniowej”⁴.

Teatr Cricot choć należy do nurtu teatrów awangardowych czy też eksperymentalnych, nie głosił postulatów radykalnego negowania i odcinania się od tradycji. Dlatego w repertuarze Cricot są nie tylko teksty Heleny Wielowieyskiej, Jalu Kurka, Witkacego czy Józefa Jaremy, ale też Fredry, Pergollesego czy Wyspiańskiego.

Zaangażowanie w to, co dzieje się poza deskami teatru odbywało się w Cricot na zasadzie czerpania z otaczającej rzeczywistości inspiracji do konstruowania przedstawień będących przestrzenią dialogu tradycji z nowoczesnością. Doskonałym tego przykładem jest „Wyzwolenie” Wyspiańskiego. Polityczność w tym kontekście oznacza opowiedzenie historii na nowo, z wykorzystaniem nowoczesnych form scenicznych i narracji odpowiadającego współczesnemu widzowi. Podobnie działo się z „Mątwą” Witkacego, kostiumami nawiązywano do współczesnych wydarzeń (np. Hyrkana Wiciński przebrał za hitlerowca).

Cricot wymyka się prostym schematom. Był to teatr zaangażowany w swój czas, wykorzystujący narzędzia i formy, których dostarczała rzeczywistość lat 30., ale też tworzyli go artyści, dla których kategoria autentyczności sztuki, jej niezależność i przez to bezkompromisowość były najważniejsze.

Teatr Cricot był polityczny, jeśli pod terminem polityczny rozumiemy troskę o dobro wspólne, budowanie relacji na poziomie wspólnoty opartych na szacunku i inspirowaniu się odmiennością „drugiego”; teatr Cricot nie był polityczny jeśli polityczność rozumiemy jako walkę jednych przeciwko drugim czy podkreślanie racji jednej strony sporu.

Scena plastyków ewaluowała z teatru zbuntowanego przeciwko mieszczańskim gustom i praktykom teatralnym i przeciw kulturze teatralnej na poziomie instytucji (które

⁴ Jerzy Lau, *op. cit.*

istnieją, jak pisał Jarema, ze względu na pasję zarządzania, a nie dla sztuki) do teatru, który ukierunkowuje swoją energię na tworzeniu swojej teatralności i wypracowywaniu własnych narzędzi budowania wspólnoty teatru, wspólnoty widzów i artystów.