

KAROLINA CZERSKA (Uniwersytet Jagielloński)

TEATR CRICOT – SUMA PRZYBLIŻEŃ

Karolina Czerska (karolina.czerska@gmail.com) – doktor literaturoznawstwa, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UJ i w Ośrodku Badań nad Awangardą przy Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*. Kuratorka wystawy *Cricot idzie!* (Cricoteka 2018). Opracowuje biografię artystyczną Józefa Jaremy. Numer ORCID 0000-0002-1550-1065.

Abstract: Karolina Czerska. The Cricot Theater – The Sum of Approximations

This article concerns the evasive work of the Cricot Theater, founded in Krakow in 1933. The author recalls the varied, sometimes contradictory traits attributed to Cricot, introduces the category of “games” to signify a high level of entertainment, and also describes some theater productions and statements that reflect the internal diversity of the ensemble. Among the artists appear Henryk Wiciński, Helena Wielowieyska, Józef Jarema, and Lech Piwowar – some outstanding representatives and co-creators of Cricot. She also mentions some postulates for radical art activities that were never fully executed at Cricot.

Key words: Cricot Theater; experimentation; avant-garde; entertainment; diversity

DOI: 10.34762/jgs5-fp19

Wokół teatru Cricot narosło wiele legend i stereotypowych opinii, z których część do dzisiaj jest utrwalana bez prób wnikięcia w jego złożoność i specyfikę. Poniekąd wiąże się to z lukami w badaniach nad Cricot – jednym z najważniejszych zjawisk na mapie międzywojennego życia artystycznego Krakowa, a niedługo przed wybuchem II wojny światowej także Warszawy. Istnieje wyraźna trudność w określeniu charakteru działalności tego zespołu. Sformułowania jednoznacznej definicji nie ułatwia fakt, że artyści współtworzący Cricot nie ogłosili jednomyślnie radykalnego manifestu, który byłby przez kilka lat konsekwentnie realizowany. Cricot był tworem żywym, dynamicznym, z usterkami i brakami; jak pisał Lech Piwowar w ostatnim okresie działalności teatru: „«Cricot» już się rozpędził, jego «potknięcia» i «niekonsekwencje» są jego własnymi potknięciami i niekonsekwencjami na drodze, na której żywi ludzie robią żywe, nowe rzeczy” (Piwowar, 1939, s. 6).

Artystyczne i techniczne niedociągnięcia wpisują się w specyfikę Cricot, który stał się wylęgarnią pomysłów i miejscem, gdzie wypróbowywano różne koncepcje – mniej lub bardziej udane, a czasami wręcz nietrafne. Był jednak zespołem wiecznie poszukującym, niejednokrotnie zmieniającym wcześniej obrany kierunek artystyczny, nieustannie podejmującym dyskusję – nie tylko z publicznością, co z pewnością było jego ważną cechą, ale także pomiędzy jego współtwórcami. Czy jednak brak konsekwencji oznacza słabość? Ważniejsze od znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie jest opisanie i zrozumienie wewnętrznej niejednorodności teatru Cricot. Dokładny opis jest niezbędny nie tylko dla samych

badan nad wyimkiem historii polskiego teatru związanym z latami dwudziestymi i trzydziestymi, ale też w perspektywie tego, co w teatrze działo się później, choćby w związku z koncepcjami teatralnymi Tadeusza Kantora – nie zapominając o okresie przed powstaniem teatru Cricot 2, założonego przez Kantora wraz z Marią Jarema i Kazimierzem Mikulskim.

By uchwycić charakter Cricot, należy przyjrzeć się bliżej kilku kwestiom. Jak argumentowano poszczególne nazwy nadawane temu teatrowi? Co dokładnie oznaczała jego eksperymentalność dla samych twórców i dla odbiorców, i na czym polegała różnica między awangardą a eksperymentem? Jesliby użyć terminu mniej obciążonego tradycjami – „nowatorstwo” – to na jakich poziomach było ono w Cricot realizowane? Jakiego rodzaju akcje artystyczne przeprowadzano w ramach tego niejednorodnego wewnętrznie tworu? Niniejszy artykuł ma na celu częściowe rozpoznanie, które domaga się kontynuacji w najbliższym czasie. Tu kluczowe będą następujące kwestie: niejednorodne nazewnictwo, rozrywka i artystyczna zabawa, wielokierunkowość działań, pragnienie inności i radykalna idea artystyczna.

Kłopot z nazewnictwem

Poszczególne próby samodefiniowania teatru Cricot odzwierciedlają dojrzwienie jego twórców i nieustanne poszukiwanie zasady nowego teatru. Ten proces definiowania trwał od 1933 roku, około sześciu lat – poprzez kolejne próby artystyczne czerpiące z różnych stylizacji, sięganie do bardzo różnych tekstów dramatycznych i poetyckich, wykorzystywanie zasobów twórczych artystów o różnorodnych gustach i przekonaniach, a jednocześnie przez nadawanie konkretnych nazw, które miały służyć opisaniu specyfiki Cricot. Zarówno w latach trzydziestych – w recenzjach i tekstach programowych, jak i po wojnie – w tekstach wspomnieniowych i podsumowujących działalność Cricot, pojawiało się kilka różnych określeń teatru, stosowanych zamiennie. Wśród nich znalazły się następujące nazwy: teatr awangardowy (w prasie stosowana rzadko), teatr eksperymentalny, teatr plastyków, teatr plastyczny, teatr malarzy, teatr artystów, teatr artystyczny.

Na własny sposób Cricot definiowali krytycy – zarówno ci, którzy mu sprzyjali, jak i jego przeciwnicy. Stosunkowo odrębnym głosem był ten należący do Józefa Jaremy, artysty wszechstronnie (choć na różnym poziomie) udzielającego się w tym teatrze i konsolidującego jego działalność. W latach, na które przypadało istnienie teatru, Jarema ogłosił na łamach prasy artystycznej serię artykułów, podejmując próbę definiowania coraz to nowych zamierzeń Cricot. Głos ten bywa uważany za opinię całego zespołu, jednakże artykuły publikowane przez innych artystów Cricot pokazują, że w jego obrębie nie zawsze panowała jednomyślność. Jarema postulował teatr nowy, ale wydaje się, że nie realizował tego hasła w równie radykalny sposób, jak współtworzący Cricot Henryk Wiciński. To temu ważnemu eksperymentatorowi w zakresie sztuki plastycznej i teatralnej Cricot zawdzięcza jedno z kluczowych określeń, które przyłgnęło do zespołu. W 1934 roku

Wiciński pisał następująco: „Pod koniec ubiegłego sezonu Cricot zmienił nazwę z «teatru eksperymentalnego» na «teatr plastyczny», czyli uświadomił sobie swoje zamierzenia” (Wiciński, 1934, s. 1). Wyjaśniał, że teatr plastyczny opiera się na sposobie wiązania widowiska teatralnego. Wyraźnie określał rolę artysty plastyka, która nie powinna ograniczać się do tworzenia nowatorskich kostiumów i dekoracji. Według niego, Cricot powinien opierać się na inscenizatorze, który byłby „konstrukтором sceny” i miałby wpływ nie tylko na kształt plastyczny przedstawienia, ale również na przebieg akcji. Głos Wicińskiego był protestem przeciwko prymatowi literatury w teatrze, ale i wyrażał też pragnienie wyzyskania potencjału tkwiącego w wizji, która wyszła z wyobraźni praktykującego plastyka, w czym twórcy Cricot dostrzegali szansę na odnowę teatru. Plastyk stawał się kimś więcej niż dekorator. Halina Krüger w recenzji *Niemego kanarka* według sztuki Georges’a Ribemont-Dessaignes’a – wersji pokazanej na scenie Cricot w 1935 roku z kostiumami Marii Jaremy – używała, co prawda, określenia „dekorator teatralny”, jednak wyjaśniała, na czym w przypadku Cricot polegało nowatorstwo tej profesji:

W kostiumach tych uderzało jedno: konstrukcja ich stwarzała u aktorów konieczność zasadniczych gestów w każdej postaci, a więc pewnego rodzaju współpracę z koncepcją aktorską. Jest to z całą pewnością najwłaściwsza droga dekoratora teatralnego, zadaniem którego nie jest ubrać aktora, ale uplastyczyć postać sceniczną. Z tego punktu widzenia kompozycje te były bezwzględnie twórcze (Jarema, 1936, s. 6).

Lech Piwowar, literat działający w tym zespole, notował z kolei w 1937 roku, że Cricot był właściwie jedyną w Polsce

manifestacją plastyki w teatrze. Był „gorącym wykrzyknikiem plastyki” (Piwowar, 1937, s. 8), a zresztą „nowa poezja fermentowała barwami z eksperymentów malarskich” (Piwowar, 1939, s. 6). Tak więc jeden z naczelnych aspektów składających się na nowatorstwo Cricot wiązał się z dowartościowaniem artysty plastyka i jego roli w procesie tworzenia dzieła teatralnego. A w ujęciu Wicińskiego, teatr plastyczny był czymś znacznie poważniejszym, bardziej zaawansowanym i samoświadomym niż teatr eksperymentalny – wypróbować tylko pewne koncepcje.

Jednak sprawa jest bardziej złożona; kilka lat po opublikowaniu wspomnianego tekstu Wicińskiego Helena Wielowieyska, działająca w Cricot jako aktorka i dramaturżka, ogłosiła w prasie obszerny artykuł zatytułowany *Teatr awangardy czy eksperymentalny*. Już na wstępie autorka zaznacza, że jeśli przyjąć za teatr awangardowy taki, który bierze na warsztat jedynie dramaty awangardowe i „wszystkie [one] wystawiane są w sposób nowy, «awangardowy»”, to z pewnością w Polsce takiego teatru nie ma; istnieje za to – według niej – prawdziwy teatr eksperymentalny, „naprawdę artystyczny i świadomy swojej roli” i jest nim właśnie Cricot (Wielowieyska, 1937a, s. 12). Stanisław Ignacy Witkiewicz w 1938 roku pisał z kolei, że Cricot „nie jest zdaje się właśnie eksperymentalnym (wbrew nazwie) laboratorium nie kierowanych świadomością, czym jest w ogóle teatr, zdeorientowanych wysiłków, tylko zaczątkiem twórczego, artystycznego teatru” (1938, s. 42). W ujęciu Witkacego, laboratoryjność i eksperymentalność oznaczała przypadkowość działań artystycznych, zaś członkowie Cricot, według niego, tworzyli w sposób przemysłany. Jak widać, określenie, czym Cricot jest, a czym nie jest,



komplikowało różne rozumienie tych samych pojęć: awangarda, eksperyment, wartość artystyczna.

Należy dodać, że w kontekście Cricot wielokrotnie pojawiała się nazwa „teatrzyk” i „scenka”, co także prowadziło (i prowadzi) do pewnych niejasności. „Teatrzyk” można rozumieć dwojako: teatrzyk amatorski stojący w opozycji do teatru oficjalnego lub mało istotny, podejmujący błahe działania zespół teatralny. Jerzy Lau, zagorzały zwolennik teatru Cricot, udzielający się w nim jako aktor, nazywał go „stałą scenką eksperymentalną” albo „małą scenką eksperymentalną” (1967, s. 40). Sami twórcy Cricot używali podobnych zdrobnień, chcąc pozbawić myślenie o teatrze patosu, przeciwstawić się skostniałym instytucjom i formom teatralnym. Jednocześnie warto pamiętać, że warunki techniczne i zaplecze sceny – zarówno w obu krakowskich siedzibach Cricot: w Domu Artystów i w kawiarni Domu Plastyków, jak i w warszawskiej kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki – nijak miały się do możliwości technicznych teatrów instytucjonalnych; sama przestrzeń gry była niewielka, z czego także wynikało używanie zdrobniałych form.

Zabawa w teatr?

Jerzy Lau, który jest także autorem kroniki obejmującej cały okres działalności Cricot, zatytułowanej *Teatr Artystów Cricot*, pisze, że pierwsze wieczory teatru miały charakter typowo estradowy lub kabaretowy (1967). Potwierdzają to anonse prasowe, które ukazywały się m.in. w krakowskim „Czasie” oraz zapowiedzi w formie drukowanych zaproszeń. Lau, opisując pierwszy etap działalności Cricot, zwraca uwagę na rodowód sięgający do doświadczeń Zielonego Balonika – tradycji wspólnej zabawy, improwizacji i pragnienia publiczności, by w swobodny sposób móc wyrażać zadowolenie lub dezaprobatę (zob.: Lau, 1967). Warto zwrócić uwagę na to, że w kontekście historii Cricot termin „zabawa” budzi pewne wątpliwości, może być bowiem rozumiany jako zabawa towarzyska lub jako zabawa artystyczna, przy czym ta druga będzie nacechowana większym ciężarem gatunkowym, związanym z odpowiedzialnością za utrzymanie należytego poziomu. Zarówno Dom Artystów, jak i kawiarnia Domu Plastyków stanowiły miejsca towarzyskich spotkań. Nie przeszkodziło to pokazywaniu w nich czegoś więcej niż efektów „zabawy w teatr”, jak nieraz określali działalność Cricot jego adwersarze. W pewnym mierze do takiego stanu rzeczy przyczyniły się niedoróbki techniczne w poszczególnych przedstawieniach, które przekładały się na zarzut niepoważnego podejścia do twórczości teatralnej. Posądzano Cricot – nie zawsze słusznie – o improwizację. To z kolei mogło być różnie odbierane w kontekście samego eksperymentu; Mojżesz Kanfer pisał w jednej z recenzji, że „teatr eksperymentalny jest konieczny, chociażby tylko jako uzupełnienie, śmiało przeciwstawiające się poczynaniom starego teatru. Pytanie tylko zachodzi, jak należy eksperymentować. Przede wszystkim teatr eksperymentalny nie może stać pod znakiem improwizacji” (1934, s. 8). Tymczasem dla samych twórców spontaniczne działania na scenie mogły mieć niezbywalną wartość.

Jako „teatr zrodzony z zabawy” określał Cricot Leon Chwistek, przy czym kategoria zabawy bynajmniej nie umniejszała jego znaczenia (por.: Chwistek, 1939). Pisał w *Teatrze przyszłości*:

Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Patetyczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką, ani ze sztuką. Zając mogą tylko ludzi rozpróżnionych, którzy nie mają ochoty zabrać się do poważnej pracy umysłowej. Społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to, czy związane jest ze sprawami praktycznymi, czy metafizycznymi. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło i barwę, o słowo żywe i proste, chodzi o wrażenie nowe, niespodziewane (Chwistek, 1922, s. 33-34).

W tekście tym padły również słowa o ewentualnych możliwościach inspiracjach widowiskami lżejszego gatunku:

[...] potrzeba poszukać innych jeszcze danych konkretnych. Mam przekonanie, że danych tych dostarcza nam dzisiejsze variétés, musical itp. Trzeba tylko pamiętać, że w instytucjach tych cele artystyczne są na drugim planie, że kierownicy ich z reguły nie wiedzą nic i nie chcą wiedzieć o sztuce. Wyobraźmy sobie jednak, że znajdują się twórcy, którzy zechcą różnorodność elementów wrażeniowych, jakich dostarcza variétés, zużytkować w kompozycjach czysto artystycznych. Rezultat może być nadzwyczaj zajmujący. Mam przekonanie, że to właśnie zadanie spełni teatr przyszłości (tamże, s. 34).

Ponadto Chwistek wskazywał m.in. na poemat Stanisława Młodożeńca *Śmierć Maharadży*, wówczas jeszcze nie drukowany, a według Chwistka charakteryzujący się oryginalnym i fascynującym językiem. Dość przypomnieć, że tekst ten pojawił się jako uwertura do *Mątwy* na scenie Cricot w 1933 roku, w której zatańczył Jacek Puget. Co ważne, autor koncepcji „wielości rzeczywistości” podkreślał też wagę śpiewu i orkiestry, które powinny stać się równorzędnymi elementami teatru przyszłości, co Cricot chętnie wcielał w życie na swej scenie (zob.: Czerska, 2018a). Kiedy w 1933 roku Chwistek w artykule *Rewia artystyczna* zrewidował swoje wcześniejsze poglądy, nadal przyznawał potencjalny status artystyczny kabaretowi dobrej jakości, ale odszedł od idei, że takowy mógłby przeistoczyć się w „teatr przyszłości”. Mógł on jednak, według Chwistka, funkcjonować w sposób ożywczy dla rozwoju teatru (zob.: Chwistek, 1933). Wydaje się, że Jarema podjął próby sprawdzenia wcześniejszych koncepcji Chwistka, tych zawartych w *Teatrze przyszłości*; wyrazista wizja nowego teatru przedstawiona na początku lat dwudziestych – a więc zanim powstał Cricot – z pewnością wywarła na nim spore wrażenie. Jarema nawiązał do niej zarówno w swoich tekstach teoretycznych, w których zaznaczał prymat wrażeń wizualnych w teatrze i konieczność budowania przedstawienia na zasadzie montażu quasi-filmowego (zob.: Jarema, 1935),

jak i pisząc dramaty z przeznaczeniem dla sceny Cricot (por.: Fedak-Mazur, 2008). W jego pismach wyraźnie pobrzmiewa echo Chwistkowych idei. Jarema pisał: „Dać widzowi nie-skończoną rozmaitość słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot” (Jarema, 1934, s. 352).

W pierwszych latach działalności Cricot, ale i później, na wieczory artystyczne przychodziła publiczność spragniona kabaretu, a dokładniej rzecz ujmując – satyry artystycznej. Takie zapotrzebowanie spełniały występy, których autorami byli m.in. Zbigniew Pronaszko jako twórca karykatur i Adam Polewka, autor ironicznych komentarzy. Odbływały się one w ramach wieczorów zatytułowanych *Fraszki pióra Pronaszki* lub *Wieczory aktualnych karykatur* tegoż Pronaszki, podczas których „projekcje świetlne ilustrowane [były] wierszem Lecha Piwowara” (Zaproszenie, 1935/1936), czy podczas *Wieczorów parodij literackich* autorstwa Piwowara. W komediowe skrzydło działalności teatru wpisywały się także surrealizujące dramaty Józefa Jaremy, takie jak *Drzewo świadomości*, *Serce panny Agnieszki*, *Zielone lata*, *Element żeński*, *Hotel na 66. piętrze* czy *Korporant i Hamlet* (dwa ostatnie pokazywane w kilku wersjach, pod nieco różniącymi się tytułami). Wystawiając te sztuki, Jarema usiłował realizować postulat dobrej zabawy i rozrywki na wysokim, artystycznym poziomie.

Wśród formalnych nowości wprowadzanych na scenę Cricot, w których plastyka łączyła się nierozzerwalnie z tekstem pod wspólnym szyldem satyry, można wymienić sięgnięcie do tradycji szopki i jej swoiste przetworzenie. Do szopki jako źródłowej inspiracji Jarema przyznawał się w liście do Jerzego Laua (zob. Lau, 1967); w tradycji bożonarodzeniowych widowisk, które wywierały na nim w dzieciństwie głębokie wrażenie, dostrzegał „czystą teatralną wrażliwość uwolnioną od przedmiotu i anegdoty” (tamże, s. 37). Związaną z tym doświadczeniem tęsknotę za teatralnością i poetyką widowiska Jarema uruchomił po latach, współtworząc Cricot i poszukując „naboju widowiskowego” (tamże). Szopki polityczne, w których lalki zastępowali żywi aktorzy z maskami zakrywającymi całą głowę, były szczególnym wynalazkiem Cricot. Ludwik Puget notował odnośnie do szopki *Herod i Ariowie*:

W kawiarni Związku Plastyków, w siedzibie awangardowego „Cricota”, odbywa się [...] szopka, a raczej teatr masek, pióra Adama Polewki. Tutaj również szopkarze, ukryci za zasłoną, wygłaszają tekst i piosenki, zamiast kukiełek jednak występują z nią gestykulacją żywe osoby w portretowych maskach, wykonanych przez Zb. Pronaszkę i K. Muszkieta. [...] Satyra potrzebuje sztuki i karykatury, a więc masek. I wtedy występują maski. [...] Zestawienia osób i sytuacji są bardzo zabawne a zarówno wielkie zalety wiersza Polewki, jak reżyseria plastyczna przedstawienia stawiają całość na wysokim poziomie. Tak jak balonikowe kukiełki bawiły się w dawną szopkę ludową, tak tu żywe osoby w maskach bawią się w szopkę balonikową.

Tak więc Kraków pielęgnuje jednocześnie tradycję Heroda, ulana, sapera i pani Koguciny na tle fantastycznej architektury wyczarowanej kolorowymi papierkami, a zarazem pracuje twórczo w dziedzinie szopki satyrycznej, szukając jej nowych ewolucyjnych typów (Puget, 1938, s. 8, podkr. K.C.).

Już po wojnie, przy okazji inauguracji teatru Cricot 2, tak pisał Adam Polewka:

Józef Jarema [...] uważał teatrzyk plastyczny w krakowskiej kawiarni plastyków za artystyczną zabawę malarskiej i literackiej gromady. Jeśli do zabawy dorabiano teorię i programy, to z uśmiechem i ze świadomością, że poważna część tych teorii ma za cel epater le bourgeois. [...] „Cricot” był wesołą i uroczą nieraz zabawą artystów. Nie znaczy to, aby niektóre pozycje w jego repertuarze nie miały prawdziwej wartości teatralnej, ale byłoby to tworzenie legendy, gdyby w tradycjach tej zabawy ktoś chciał widzieć nowe drogi polskiego teatru (1956, s. 4).

Trudno się zgodzić z tą opinią, między innymi w świetle tekstów ogłaszanych przez Jaremę, które dotyczyły propozycji programowych – choć zmieniały się jego pomysły, to w zasadzie chodziło o realizowanie konkretnych wizji artystycznych (zob.: Czerska, 2015). Celem Jaremy i pozostałych „cricotowców” było coś znacznie więcej niż zabawa grupy przyjaciół. Zachowała się niedługa, ale niezwykle znamienna notatka Jaremy, w której wyraża on troskę o „rozbudzenie zainteresowań i ruchu teatralnego [...] [i] dla rozbudowy tak skromnej w Polsce teatrologii i usunięcia braków w dziedzinie problematyki artystycznej teatru, dla której Cricot otwiera [...] szerokie pole dyskusji” (1938/1939). Typ teatru ucieleśniany przez Cricot Jarema przeciwstawiał teatrowi mieszczańskiemu, sprzyjającemu gustom szerokiej publiczności. Wiązało się to z pragnieniem stworzenia nowej jakości teatralnej, ale także wychowywania publiczności i kształtowania jej dobrego gustu. A miało się to dokonywać, między innymi, właśnie dzięki zabawie na wysokim poziomie – z nią Jarema wiązał nadzieję przyciągnięcia widowni na spektakle Cricot, czy do teatrów w ogóle.

Z przekazów o Cricot wynika, że przez część środowiska był on traktowany jako studio teatralne, które mogło przygotować przyszłych adeptów teatru do pracy na deskach oficjalnych instytucji. Jednak nie takie były zamierzenia Cricot i nie do tego sprowadzał się aspekt eksperymentalny tej sceny. Zarówno takie opinie, jak i te, które przeinaczały istotę wprowadzanej na scenę zabawy, przyczyniły się do – przynajmniej częściowego – artystycznego unieszkodliwienia Cricot (zob.: Piwowar, 1937) i sprowadzenia go do „zakątka prób bez własnej przyszłości” (tamże, s. 8).

Wielokierunkowość działań

Znamienna jest historia „pre-Cricot”, która wiąże się z pierwszymi próbami scenicznymi Jaremy w latach

dwudziestych, z przygotowaniami członków Komitetu Paryskiego do wyjazdu do Paryża oraz z ich pobytem we Francji. Już wtedy, na wczesnym etapie kształtowania się przyszłych twórców Cricot, różne wpływy artystyczne zaznaczyły swoją obecność. Według Władysława Józefa Dobrowolskiego, to w 1933 roku dojrzewa idea teatru plastyków, w którym „malarz miałby pierwszy głos”, i zaczyna spełniać się marzenie o prawdziwie nowoczesnym teatrze (por.: Dobrowolski, 1956, s. 4). Ale marzenie i pierwsze myśli o nowej zasadzie teatralności pojawiają się już dziesięć lat wcześniej.

Gdy pojawił się ruch formistów, wprowadzając w pejzaż artystyczny Krakowa przełomu lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku nową energię twórczą, zarówno Józef Jarema, jak i Zygmunt Waliszewski – późniejsi „cricotowcy” – czynnie włączyli się w działania tego awangardowego ruchu. Uczestniczyli w dyskusjach w Galce Muszkatolowej czy tzw. objazdowych koncertach malarskich (zob.: Geron, 2015). Warto też przypomnieć, że w 1921 roku Jarema i Waliszewski współtworzyli dekoracje do inscenizacji bufonady malarza formisty Tytusa Czyżewskiego *Osiół i słońce w metamorfozie*, pokazanej na scenie Teatru Bagatela. Leon Chwistek (także formista) określił ten krótki dramat jako zaczątek nowej ery w teatrze polskim (zob.: Chwistek, 1922). *Osiół* był także grany przez kapistów podczas ich pobytu w Paryżu. Kiedy radykalni formiści zakończyli działalność, energia młodych studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – wśród nich Jaremy i Waliszewskiego – znalazła ujście w projekcie Komitetu Paryskiego. Pod wpływem Józefa Pankiewicza, ich profesora w Akademii, zafascynowali się malarstwem francuskich postimpresjonistów. Podczas pobytu w stolicy Francji większość kapistów nie przywiązywała wagi do ówczesnych radykalnych tendencji w sztuce, na przykład do surrealizmu (por.: Czapski, 1960).

W latach działalności Cricot poza członkami awangardowej Grupy Krakowskiej (głównie Wicińskim i Jaremią) wielu plastyków współpracujących z tym teatrem tworzyło obrazy i rzeźby o klasycznej formie. W większości była to sztuka figuratywna. Sam Józef Jarema przeszedł (nieodwołalnie) na stronę abstrakcji w malarstwie dopiero w drugiej połowie lat czterdziestych, głównie pod wpływem kontaktów z włoskimi eksfuturystami. Przykład Wicińskiego stanowi jeden z nielicznych wyjątków w zespole Cricot; już na poziomie plakaty myślał on abstrakcyjnie, co przekładało się na jego radykalne koncepcje kostiumów i dekoracji scenicznych. Jonasz Stern wspominał, że to właśnie Wiciński „wyszedł [w Cricot] z koncepcją kostiumu plastyczno-znaczeniowego, a nie werystycznego” (za: Ostalega, 1982, s. 5) – co, poza *Mqtwą* według Witkacego w 1933 roku, miało objawić się przede wszystkim w projektach do (ostatecznie niewystawionego) *Woyzecka* Georga Büchnera.

Warto przytoczyć parę przykładów ukazujących dyskusje i wymiany poglądów toczące się wewnątrz zespołu – nieraz były to wyraźne antagonizmy, innym razem wzajemne inspiracje. Helena Wielowieyska, autorka wspomnianego artykułu,

który w tytule przeciwstawiał awangardę eksperymentowi, napisała specjalnie z przeznaczeniem na scenę Cricot dramat *Krótkie śpięcie*. Spektakl pokazany w 1934 roku cieszył się dużym powodzeniem, a recenzenci chwalili tekst z jego „dowcipnym poplątaniem trzech rzeczywiście – tchnieniem Chwistkowych teorii” (Wigo, 1934, s. 110), porównując go do dokonań dramatopisarskich Luigi Pirandella i Nikołaja Jewreinowa (zob.: Sinko, 1934b; si, 1934). Sztuka Wielowieyskiej zbliżała się charakterem do „teatru abstrakcyjnego”, takiego, jak pojmował go Wojciech Natanson (zob.: Natanson, 1939), i do dramatu surrealistycznego. Przy okazji pracy nad inscenizacją Wielowieyska w liście do reżysera spektaklu, Marka Katza, pisała:

Ponieważ jednak razi Pana odzywanie się per pan do maszyny, / moim zdaniem niesłusznie, gdyż stojąc na stanowisku że ta scena należy do kompleksu scen odgrywających się w podświadomości Autora możemy przyjąć rzeczy o wiele bardziej niespodziewane, byleby tylko miały dostateczne uzasadnienie sceniczne i filozoficzne / proponuję Panu małą zmianę tekstu. (Wielowieyska, 1934, s. 1).

Wnikliwe uwagi dotyczyły również wykorzystania elementów dekoracji:

[...] pozostała jeszcze do omówienia sprawa wejścia Teatreusa. Mnie osobiście odpowiadałby wjazd na hulaj-nodze: Teatreus: Ja jestem Teatreus ex machina -/pokazuje na hulajnogę/ Hulaj-noga korespondowałaby dobrze z dekoracjami, które łączą w sobie monumentalność z filigranowością, rozmiarami zabawki. W ten sposób jeszcze bardziej odrealniłoby się całą sztukę, na czym mogłaby tylko zyskać. Jeżeli Pana razi odrębność hulajnogi i brak odpowiednika dla niej w sztuczce, to mogą zrobić bardzo teatralną, zabawkową armatkę dla bezrobotnych. (tamże, s. 2, podkr. H.W.).

Z listu wynika, że autorka dramatu musiała przekonywać reżysera do pewnych nowatorskich rozwiązań. Swoją drogą, odkrywanie archiwalnych dokumentów (np. cytowanego listu, który nie był do tej pory udostępniony) pokazuje, jak mało do tej pory wiadomo o poszczególnych relacjach i przekonaniach na temat eksperymentu artystycznego, jakie żywno wewnątrz zespołu Cricot. Jedynie niektóre z nich są lepiej rozpoznane.

Poza różnicami poglądów pojawiały się także dość nieoczekiwane, ale wzbogacające inscenizacje pomysły, które rodziły się w mało oczywisty sposób. Dobrowolski tak wspominał ich źródła w przypadku reżyserowanej przez siebie *Mqtwy*:

Dziwny skład zespołu, w którym było tylu medyków [studentów medycyny], wpływał niekiedy na tok naszych poszukiwań. Tak w *Mqtwie* Witkiewicza zwrócili mi koledzy medycy uwagę, że każda postać reprezentuje jakiś kompleks psychiczny, znany z praktyki klinicznej. Na klinice więc psychiatrycznej przestudiowali naukowo te typy [...] i przynosili

nam gotowe rezultaty. Zużytkowaliśmy je nie tylko w postaci psychicznej, lecz także w ruchach i dykcji odnośnych postaci. (Dobrowolski, 1956, s. 4).

Różne doświadczenia, w tym nie tylko te o wymiarze artystycznym, sprawiały, że scena Cricot stawała się przy okazji różnych inscenizacji jednym wielkim eksperymentem.

Gdyby wyobrazić sobie Cricot jako pewien złożony układ, to w jego obrębie miały miejsce zdarzenia o bardzo zróżnicowanym charakterze. Zespół artystów był otwarty na rozmaite propozycje wydarzeń teatralnych. Tworzono takie spektakle, które z dzisiejszej perspektywy śmiało można nazwać awangardowymi, przyjmując za wyznacznik awangardy skrajnie radykalne gesty artystyczne i wyraźne zerwanie z tradycją; do nich zaliczyć można *Mqtwę* Witkacego, *Niemego kanarka/Trójkąt i koło* Ribemont-Dessaignes'a czy *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Pokazał też szereg sztuk pióra Józefa Jaremy, które zawierały pewne nowatorskie elementy i zbliżały się do „teatru abstrakcyjnego”, do którego Natanson zaliczał również teksty Witkiewicza, dramaty futurystyczne Czyżewskiego i dadaistyczne Ribemont-Dessaignes'a (zob.: Natanson, 1939). Do tego zestawu dołączyć należy wystawienia klasycznych tekstów, w których jakiś wybrany element był nowatorski, jak w przypadku *Męża i żony* Aleksandra Fredry. W spektaklu tym wprowadzono intermedia odnoszące się do toczącej się wówczas dyskusji między Tadeuszem Boyem-Żeleńskim a Eugeniuszem Kucharskim, a ponadto część tekstów wykonano w formie piosenek (zob.: Klucznik, 1964). Na tej samej scenie organizowano wieczory satyryczne (Pronaszko, Piwowar, Polewka), recytacje poezji (Władysław Woźnik deklamujący utwory Cypriana Kamila Norwida, ale i Tadeusza Peipera), koncerty jazzowe, recitale piosenek, występy kabaretowe (Bury Melonik, Kabaret Tam-Tam). W sumie wyłania się długa lista spektakli – wśród nich zarówno „pełnych”, długich, jak i krótkich montaży skeczy, czy sztuk, „których żywot trwał ledwie kilka wieczorów, dwa lub trzy, a czasem nawet były to jętki-jednodniówki” (Polewka, 1956, s. 3).

Zespół działał właściwie nieprzerwanie przez sześć lat; żaden inny amatorski teatr w międzywojniu nie osiągnął podobnego wyniku. Już sam ten fakt można nazwać sukcesem – być może największym dokonaniem Jaremy, bo to w znacznej mierze dzięki jego staraniom udało się zapewnić trwałość Cricot, ale też sukcesem całego zespołu, którego skład ulegał zmianom, ale który działał na zasadzie współpracy kolektywnej. Niektórzy artyści pozostawali w teatrze przez kilka lat, inni jedynie kilkakrotnie wchodzili w skład zespołu, jeszcze inni – tylko jeden raz. Cezurą w aktywności teatru stała się zmiana siedziby, która nastąpiła w 1935 roku, kiedy wraz z powstaniem kawiarni w nowo wzniesionym Domu Plastyka przeniósł się tam Cricot. To miejsce z kolei, znane jako „czerwona kawiarnia”, oznaczało nasilenie kontaktów z lewicującym środowiskiem Krakowa, co nie pozostało bez wpływu na kształt Cricot. Jednak wewnętrzne antagonizmy nie doprowadziły do trwałych zerwań. Dopuszczano do głosu

zarówno sprzyjających nowoczesności, jak i konserwatywnych członków, mimo że część artystów i odbiorców stale wiązała z Cricot nadzieje na awangardowy teatr polityczny. Jak podkreślała Wielowiejska, Cricot nie narzucał jednej ideologii (por.: Wielowiejska, 1937a).

Cricot jawi się tym samym jako zespół realizujący zbiór zmieniających się koncepcji, wynikających z przecięć różnych pomysłów niejednorodnego środowiska, w skład którego wchodzili zarówno profesjonalści i amatorzy zajmujący się teatrem, jak i przedstawiciele zupełnie niezwiązanych ze sztuką profesji, konserwatywni i mniej lub bardziej radykalni, ale przede wszystkim – artyści różniący się między sobą, którzy potrafili wykształcić wspólne pole twórczego działania.

Inność – pragnienie radykalnej idei?

Jedna z wersji wyjaśniających nazwę Cricot, która powstała w jakiś czas po inauguracji teatru, układa się w jego manifest; stanowi rozwinięcie poszczególnych liter nazwy w konkretne hasła: C jak kultura, R jak ruch, I jak inaczej, C jak komedia, O jak oko, T jak teatr. Hasło „inaczej” dobitnie pokazuje pragnienie wprowadzenia *novum* do życia teatralnego, i to – jak wynika z tekstów publikowanych przez Jaremę – nie tylko na samej scenie, ale też wśród publiczności i w systemie instytucji teatralnych.

Niedługo po zainaugurowaniu warszawskiego sezonu Cricot, które nastąpiło jesienią 1938 roku, narodziła się myśl, aby w osobnym cyklu odbywały się „pokazy czysto eksperymentalnego teatru, których celem będą, z jednej strony, próby formalne nowej teatralności, a z drugiej – demonstrowanie ludziom interesującym się głębiej sprawą autorów scenicznych nieznanych i niegranych dotychczas sztuk” (Jarema, 1938/1939). Każde przedstawienie miał poprzedzać wstęp artysty odpowiedzialnego za konkretną inscenizację i jego współpracowników, po występie zaś miała toczyć się dyskusja z udziałem zainteresowanych artystów, krytyków i publiczności. Ten eksperymentalny program został zainicjowany spektaklem *Trójkąt i koło* w inscenizacji Wicińskiego – nową adaptacją dramatu *Niemego kanarek*. Zgodnie z relacją Laua, już same próby dowodziły poszukiwań nowych jakości artystycznych:

Wiciński żądał od aktorów, aby ich środki ekspresji – ruch, gest – były inne niż w życiu codziennym. Kostiumem podkreślał odrębność, autonomię postaci scenicznej. [która] [...] upodobniała się raczej do lalki, do rzeźby żyjącej w świecie sztuki własnym życiem. [...] Aktor na scenie musiał się przeciwstawiać sam sobie; nawet głos aktorski usiłował rozwiązywać w planie plastycznym, jako autonomiczny element teatralnego widowiska. Żądał od wykonawców innego aktorstwa, techniki średniowiecznych prymitywów, aby przeciwstawiać się naturalizmowi ruchu [...] ciała, gestu, mimiki. (Lau, 1967, s. 194).

Z pewnością ważną inspiracją dla Wicińskiego stanowił teatr konstruktywistyczny. Większość elementów scenografii

była ruchoma; centralną część stanowiła drabina, wokół której zorganizowany był układ pozostałych fragmentów dekoracji. W czasie przedstawienia aktorzy wchodzili na nią i wykonywali niemal akrobatyczne sekwencje ruchów. Zdaniem jednego z recenzentów, *Trójkąt i koło* wyznaczało potencjalny

kierunek drogi [teatru Cricot] [...]; nie drogi groteski, której zasięg jest dość ograniczony i jednostronny, ale sui generis surrealizmu czy nawet irrealizmu wzbogaconego o świadome dysponowanie elementem przestrzeni i czasu podporządkowanych rytmowi scenicznemu utworu z użyciem gestu, mimiki i fonetycznego waloru słowa w wymienionej, a nie innej kolejności tych czynników („Ja-zo”, 1939, s. 3).

Najprawdopodobniej odbyły się dwa pokazy *Trójkąta i koła*. Przed rozpoczęciem przedstawienia Wiciński, odpowiedzialny zarówno za reżyserię, jak i za plastykę sceny – prawdziwy „konstruktor sceny” teatru plastycznego, tak jak sam rozumiał tę funkcję, pisząc o niej w 1934 roku – wygłosił przed publicznością komentarz, w którym „podkreślał wyłącznie stronę aktorską, nowe ujęcie gestu i efektu, do którego dąży teatr awangardowy” (Natanson, 1939, s. 6). Po zakończonym przedstawieniu natomiast

rozwinęła się dyskusja, dyskusja gorąca, żywa, i przez to szczególnie zajmująca, że zabierali głos przeważnie ludzie szerzej nieznanymi, a więc nie artyści czy pisarze, przynoszący ustalone bagaże pojęć, ale przedstawiciele czystej (by użyć tego nadużywanego dziś słowa), najprawdziwszej publiczności. Nie koniec na tym. Jak zapaśnicy przewalający się w zapale walki z jednego terenu na drugi, uczestnicy dyskusji podążyli wieczorem do gościnnych sal Związku Zawodowego Literatów. I tu spór ze zdwojoną siłą wybuchł na nowo (Natanson, 1939, s. 6).

Eksperymentalny cykl wystartował zgodnie z założeniami, ale skończyło się na jednym spektaklu. Trudno dziś powiedzieć, czy to idea uległa rozmyciu, czy raczej wybuch wojny uniemożliwił kontynuację cyklu, w którym, być może, znalazłby się *Faust* Ribemonta-Dessaignes’a w reżyserii Władysława Woźnika – wiadomo, że próby do tego spektaklu zostały podjęte w sezonie 1938/1939.

W kontekście wprowadzania nowego repertuaru – wytycznej eksperymentalnej odsłony Cricot – warto wspomnieć o kilku francuskojęzycznych autorach. Poza tym, że powstały dwie wersje spektaklu opartego na *Niemym kanarku* Ribemonta-Dessaignes’a (1935 w Krakowie i 1939 w Warszawie), w planach były inscenizacje dwóch innych tekstów tego dadaisty: *Cesarza chińskiego* i *Fausta*. Cricot jednak nie zdążył tych sztuk wystawić. W repertuarze zapowiadanych w 1934 roku przez Wicińskiego znalazł się ponadto dramat dadaisty Tristana Tzary *Mouchoir de nuages*, ostatecznie nigdy przez Cricot niewystawiony z nieznanymi dziś przyczyn. Wiadomo, że przygotowano spektakl

na podstawie dramatu *Le Bon Dieu*, ale premiera nie odbyła się ze względu na antykościelną wymowę (zob.: Żytyński, 1972). Autorem tej sztuki był Pierre Albert-Birot, bliski współpracownik Guillaume’a Apollinaire’a i założyciel znanego awangardowego czasopisma „Sic”. Z tymi trzema autorami Jarema zetknął się osobiście w Paryżu kilka miesięcy po inauguracji Cricot; do stolicy Francji udał się wtedy w jasno wytyczonym celu obserwowania amatorskich scen teatralnych i poszukiwania inspiracji dla własnego zespołu (zob.: Czarska, 2018c).

Do najważniejszych sukcesów w kilkuletniej działalności Cricot – w kontekście recenzji, jak i późniejszych wspomnień, ale także liczby przedstawień, wznowień, miejsc, w których grano poszczególne spektakle – można z pewnością zaliczyć: *Śmierć Fauna* (1933 lub 1934), operę *La Serva padrona* (1936), *Farsę o mistrzu Pathelinie* (1937) i *Wyzwolenie* (1938). Z tego jedynie *Wyzwolenie* zostało właściwie jednogłośnie uznane przez cały zespół Cricot oraz przez recenzentów za przedstawienie w znacznej mierze eksperymentatorskie – na kilku poziomach jednocześnie: zarówno co do postaci, gry aktorskiej, odświeżającego spojrzenia na wymowę dramatu Wyspiańskiego czy zastosowania kolażu muzyki granej na żywo i nagrań odtwarzanych z gramofonu. Z kolei kształt spektaklu *Śmierć Fauna* według dramatu Czyżewskiego zawierał zarówno elementy zanurzone w tradycji, jak i takie, które wskazywałyby na nowoczesność. Reżyser i wykonawca tytułowej roli, Władysław Józef Dobrowolski, wspominał po latach „nowoczesną plastykę taneczną tańca wyzwolonego”, opracowaną przy wsparciu Wandy Haburzanki (Dobrowolski, 1956, s. 4), którą to plastykę dzisiaj trudno zrekonstruować i ocenić w kontekście nowoczesności tamtych czasów. Katarzyna Fazan zwraca uwagę na umowną, syntetyczną dekorację i na fotografię, która przedstawia najpewniej scenę ataku na Fauna, kojarząc ją z kinem ekspresjonistycznym (zob.: Fazan, 2018). Spektakl, mimo że okazał się ważnym wydarzeniem artystycznym, wzbudził różne reakcje w kręgu Cricot. Tadeusz Sinko, który rekomendował tekst Czyżewskiego do wystawienia na scenie, pisał o „udanym eksperymencie Cricot” (Sinko, 1934a, s. 2). Jednakże dla Henryka Wicińskiego ani tekst, ani inscenizacja „nie przeciwstawiała się dotychczasowemu odczuwaniu teatralnemu”, dlatego zresztą zostały przyjęte bardzo przychylnie przez prasę – w odróżnieniu od spektakli Cricot, które „uderzały w stary sposób odbierania wrażeń” (Wiciński, 1934, s. 1). Zdaniem Wicińskiego, *Śmierć Fauna* w wersji pokazanej przez Cricot była nie dość radykalna. Do takiej opinii mogła przyczynić się muzyka skomponowana przez Jana Ekiera, utrzymana w duchu Debussy’ego, z folklorystycznymi wstawkami (co odpowiadało dramatowi Czyżewskiego i dekoracjom Tadeusza Cybulskiego), daleka od eksperymentów muzycznych zastosowanych kilka miesięcy wcześniej w *Młotwie*, gdzie wykorzystano *Ursonate* Kurta Schwittersa. Pewną dwoistość *Śmierci Fauna* dostrzegł w recenzji z warszawskiego gościnnego występu Henryk Liński:

Poemat sceniczny Tytusa Czyżewskiego p.t. *Śmierć Fauna* był, choć to może w tym wypadku wada, całkowicie zrozumiały i szczerze interesujący, jako nowoczesna bukolika, wielce subtelnie ujęta i owiana poetyckim smętkiem. Znów, o ile to nie zarzut – wykonawcy mogliby się śmiało pokazać w teatrze „oficjalnym” (jak go nazywają), grali bowiem doskonale, a ich groteski miały jędrny ton i mocną barwę (Liński, 1934, s. 8).

Z kolei, jeśli chodzi o barokową operę Giovanniego Battisty Pergolesiego *La Serva padrona*, Lau nazwał inscenizację Cricot jednym z największych jego osiągnięć i twierdził, że ta realizacja zrywała z szablonem tradycyjnych form operowych, proponując nowe efekty artystyczne (zob.: Lau, 1967). Jerzy Waldorff, wówczas recenzent warszawskiego „Kuriera Porannego” także docenił wartości przedstawienia, mimo że „trudno stosować do «Cricot» tzw. poważną ocenę krytyczno-muzyczną, jeśli zważyć, że jest to teatrzyk amatorów” (Waldorff, 1939, s. 8). Notował:

Śpiewana i grana zresztą na bardzo poprawnym poziomie, na mnie osobiście zrobiła wielkie wrażenie nie od strony muzycznej, lecz [...] malarskiej. [...] gdyby nie Waliszewski – Pergolesi nie otrzymałby najciekawiej chyba z dotychczasowych i najautentyczniej malarskiej oprawy inscenizacyjnej. To połączenie obcowania równocześnie z wielką muzyką i plastyką, jest zupełnie niezwykłym doznaniem, jakie daje *La serva padrona* w teatrzyku „Cricot” (tamże).

Doceniano „malarskie” kostiumy Zygmunta Waliszewskiego, jednak i w tym przypadku nie zapanowała jednomyślność; według Lecha Piwowara, zwolennika radykalnej odsłony Cricot, wprowadzenie tej opery do repertuaru świadczyło o przypadkowości wyborów artystycznych zespołu (zob.: Piwowar, 1937).

Co się tyczy anonimowej starofrancuskiej *Farsy o Mistrzu Pathelinie*, większość recenzji zwracała uwagę na świetne spolszczenie tekstu przez Adama Polewkę. Jednak żaden z recenzentów nie określił tego spektaklu wprost jako awangardowego. Według Wielowieyskiej, potwierdzał on nieoczywistą ciągłość tradycji teatralnych – od starofrancuskiej farsy do zupełnie współczesnych dramatów:

Dla artystów i krytyków interesujących się tym co się dzieje w nowym teatrze [*Farsa o Mistrzu Pathelinie*] jest odkryciem, ukazaniem punktu wyjściowego obecnego oficjalnego teatru. Znamy już moment początkowy i znamy drogę jaką przebył; nie znamy za to wielu możliwych, a niewyzyskanych dróg, których początki istnieją potencjalnie w tej właśnie sztuce. Dla odpornej i konserwatywnej publiczności jest ukazaniem jednego z ogniw łączących najbardziej zdawałoby się odmienne i obce sobie dokonania. Kierunek psychologiczny, [Antoni] Cwojdzński budujący sztukę z dwóch osób i telefonu czy o wiele wcześniejszy [Jean] Cocteau, w którego sztuce występuje jedna osoba i telefon, znajdują swój początek

w tej komedii tak samo jak konstruktywiści od Meyerholda do Jaremy. Ciągłość tradycji i ciągłość kultury teatralnej – oto czego nas uczy ostatnia premiera Cricotu (Wielowieyska, 1937b, s. 13).

W recenzji tej nie pada, co prawda, termin „eksperyment”, ale można uznać, że w świetle przywołanego fragmentu autorke za takowy ten spektakl uważała – we wcześniejszym numerze tego samego czasopisma „Nasz Wyraz” nazwała Cricot „teatrem eksperymentalnym”, zapowiadając jednocześnie premierę *Farsy*. W dalszej części recenzji dekorację określiła jako „najładniejsze, jakie widzieliśmy w Cricocie”, a kostiumy jako „tak samo dobre” (Wielowieyska, 1937b, s. 13). Za plastyczny wymiar spektaklu odpowiadał Tadeusz Piotr Potworowski, wywodzący się z Komitetu Paryskiego niezwykle oryginalny malarz. O „udanych groteskowych charakterystykach i kostiumach” pisał w recenzji po jednym z wielu warszawskich występów Kazimierz Wierzyński (zob.: Wierzyński, 1938, s. 3). Trudno sobie jednak wyobrazić, żeby w podobnym tonie opisano w recenzji plastyczny wymiar radykalnej *Mątwy*.

A *Mątwy*, z którą dzisiaj szczególnie kojarzy się awangardowy rys teatru Cricot, nie stała się wielkim sukcesem – być może wówczas ta inscenizacja okazała się zbyt radykalnym *novum* dla publiczności, choć skandalem artystycznym z pewnością nie była¹. Spektakl ten, dokładnie opisany (por.: Dobrowolski, 1964; Fazan, 2018; Czerska, 2018b), stanowił eksperyment na wszelkich możliwych poziomach: wyboru tekstu (Witkacy), „ścieżki dźwiękowej” (Schwitters), kostiumów i dekoracji (Wiciński), a także sposobu prowadzenia aktorów (Dobrowolski zainspirowany studentami medycyny). Na zachowanym projekcie scenograficznym Wicińskiego na części ściany widnieją napisy: „teatr” i „eksperyment” (zob.: Wiciński, 1933). Prawdopodobnie *Mątwy* w Krakowie została pokazana przez Cricot jedynie dwukrotnie, i – jak ustalił Przemysław Pawlak (2013) – jeden tylko raz w Warszawie; na tym zakończyła się wówczas kariera tego przedstawienia.

Z dzisiejszej perspektywy ciekawą kwestią jest wybór spektakli, które można by uznać za najbardziej reprezentatywne dla Cricot. Pojawia się pewien opór, by nazwać ten teatr w pełni awangardowym, chociaż, oczywiście, można wyróżnić spektakle, które z pewnością miały taki charakter, albo takie, które zawierały elementy awangardowe. Piwowar pisał:

„Cricot” nie był zasadniczo wymierzony przeciw „staremu” teatrowi. Może dlatego nie stworzywszy sobie wrogów, nie zdobył sobie wyznawców. Rządziło nim złudzenie, że dobrze jest gdy obok form życia przeżytych i mało atrakcyjnych istnieją formy nowe, inne, nie zużyte jeszcze. To była pomyłka strategiczna. Nie można istnieć bez walki. I nie można mieć bezkarnie tylko sympatyków; trzeba mieć fanatyków za sobą! (Piwowar, 1937, s. 8)

Jednak Cricot skupiał wokół siebie i „fanatyków”, i „sympatyków”, a jego wewnętrzna różnorodność w jakiś sposób

przyczyniła się do rozmycia bardziej radykalnych idei. Ale jednocześnie stanowiła o jego specyficznym, nieoczywistym potencjale, a dzisiaj stawia badacza przed zadaniem rewizji zajmowanego przez Cricot miejsca w historii teatru. Warto się zastanowić nad pytaniem, czy w analizie działalności Cricot bardziej przydatna nie okaże się – jak chciała Wielowiejska – kategoria eksperymentu, która pozwala na szersze ujęcie interesujących i nowatorskich pomysłów realizowanych na scenie tego teatru. Jego obraz, z pęknięciami, zakłóceniami i brakiem oczywistej jednej linii artystycznego działania, jest niezwykle intrygujący i domaga się wnikliwego omówienia. ■

¹ Z dzisiejszej perspektywy wartość tego spektaklu rysuje się zgoła inaczej, niż mogłaby sugerować tak mała liczba powtórzeń. Na ówczesną recepcję nakłada się fakt nie bez znaczenia dla dzisiejszego badacza: była to prapremiera dramatu Witkiewicza; poza tym to właśnie *Mq̄twę* wybrał Tadeusz Kantor na spektakl inaugurujący działalność teatru Cricot 2, wiosną 1956 roku.

Bibliografia:

Bronner, Juliusz, *Teatr Cricot. „Element żeński” Józefa Jaremy*, „Czas”, 7 VII 1936.

Chwistek, Leon, *Rewia artystyczna*, [w:] tegoż, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1933.

Tenże, *Teatr przyszłości* [część II], „Zwrotnica”, 1922 nr 2.

Tenże, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas”, 1 I 1939.

Czapski, Józef, *Okno*, Instytut Literacki, Paryż 1960.

Czerska, Karolina, *Jak brzmiał Cricot*, „Teatr” 2018 nr 10. (a)

Taż, *Od Cricot do Cricot 2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [w:] *Awangarda i krytyka: kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Taż, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932-1937*, red. B. Ilkosz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018. (b)

Taż, *Paryż na użytek teatru Cricot (kilka punktów odniesienia)*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Cricoteka, Kraków 2018. (c)

Dobrowolski, Władysław Józef, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, red. K. Bidakowski, Czytelnik, Warszawa 1964.

Tenże, *Cricot przed laty*, „Życie Literackie” 1956 nr 227.

Fazan, Katarzyna, *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Cricoteka, Kraków 2018.

Fedak-Mazur, Jolanta, *Józef Jarema: w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Universitas, Kraków 2008.

Geron, Małgorzata, *Formiści: twórczość i programy artystyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.

Wigo [Wiesław Gorecki], *Wieczory w Cricot*, „Gazeta Literacka” 1934 nr 9-10.

Jarema, Józef, *Mówcie nowi ludzie teatru!*, „Tygodnik Artystów”, 1935 nr 18.

Tenże, Notatka, 1938/1939, rękopis na jednej kartce, jednostronnie, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr inw. t. „IPS – wystawy 1934”, t. 27, k. 74.

Tenże, *O teatrze plastycznym*, „Głos Plastyków”, 1934 nr 7-8, przedruk: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, wybór i wstęp S. Marczak-Oborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

„Ja-zo”, *Teatr Artystów – „Cricot”*, „Słowo” [Wilno], 26 III 1939.

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

Klucznik, Alojzy, *Muzyka u „Plastyków”*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, red. K. Bidakowski, Czytelnik, Warszawa 1964.

K. [Halina Krüger], *W krakowskim teatrze plastyków. „Niemy kanarek” i inne eksperymenty*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 16 IV 1936.

Lau, Jerzy, *Teatr Artystów Cricot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.

hl [Henryk Liński], *Z życia teatru*, „Gazeta Polska”, 30 III 1934.

W. N. [Wojciech Natanson], *Mała wojenka teatralna*, „Czas”, 22 II 1939.

Ostałęga, Zdzisław, *Portrety. Jonasz Stern. Wszyscy jesteśmy kanibalami*, „Gazeta Krakowska”, 8 X 1982.

Pawlak, Przemysław, *Zamęt wokół „Mq̄twy”*, http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/P.Pawlak_Zamet%20wokol%20Matwy.pdf [dostęp: 10 IV 2017].

Piwowar, Lech, „Cricot” i „Literatura”, „Czas”, 8 III 1939.

Tenże, *Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 16 II 1937.

Polewka, Adam, *Czy twórca, czy zbędna powtórka?*, „Dziennik Polski”, 20-21 V 1956.

Puget, Ludwik, *Szopki krakowskie*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 15 II 1938.

(si), *Ostatnia premjera „Cricotu”*, „Nowy Dziennik” 16 III 1934.

T. S. [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów-Plastyków. „Anno Santo 1933” J. Kurka – „Faun” Tytusa Czyżewskiego, reżyseria W. Dobrowolskiego, dekoracje i kostiumy Tadeusza Cybulskiego, muzyka J. Ekiera*, „Czas”, 28 I 1934. (a)

S. [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów Plastyków w Krakowie*, „Czas”, 4 III 1934. (b)

Waldorff, Jerzy, *La serva padrona*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 22 III 1939.

hen-wi [Henryk Wiciński], *Nowy sezon Cricot (Teatr Plastyczny w Krakowie)*, „Gazeta Artystów”, 13 X 1934.

Wiciński, Henryk, Projekt scenograficzny do *Mq̄twy*, 1933, ołówek, akwarela, papier, 21 x 17, kolekcja Galerii Piekary w Poznaniu.

Wielowiejska, Helena, List do Marka Katza, 23 II 1934, maszynopis w archiwum Filipa Ratkowskiego (jedna kartka zapisana dwustronnie).

Taż, *Teatr awangardowy czy teatr eksperymentalny*, „Nasz Wyraz” 1937 nr 7. (a)

Taż, *Najlepsze średniowiecze*, „Nasz Wyraz” 1937 nr 8. (b)

K. W. [Kazimierz Wierzyński], *Występ teatru Cricot*, „Gazeta Polska” 1938 nr 314.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8-12.

Zaproszenie na wieczór karykatur Zbigniewa Pronaszkę w Domu Plastyków w Krakowie, 1936, druk na papierze, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, nr inw. 10509/81.

Żytyński, Stanisław, *Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.