

Teatr Artystów CRICOT

Jerzy Lau



Niewielka książka *Teatr artystów „Cricot”*, którą oddajemy w ręce czytelnika nie jest w ścisłym tego słowa pojmowaniu monografią. To raczej kronika awangardowego teatrzyku krakowskich plastyków, działającego w latach 1933—1939, notowana rok po roku. Autor, sięgając do wspomnień ludzi blisko z „Cricotem” związanych, do ówczesnej prasy, do wspomnień własnych wreszcie, przypomina atmosferę, w jakiej narodził się „Cricot”, charakteryzuje poglądy jego twórców (m. in. Józefa Jaremy, Henryka Wicińskiego, Adama Polewki), kreśli profil ideowo-artystyczny teatrzyku, radykalnego zarówno w poglądach politycznych jak i artystycznych. Z książki wynika jasno, że osiągnięcia amatorskiego teatrzyku plastyków, dzięki działalności takich ludzi, jak Henryk Wiciński, Maria Jarema, a w późniejszym okresie Adam Polewka, Lech Piwowar i inni, miały niebłahy udział (obok zasług sceny zawodowej) we współtworzeniu nowoczesności naszego teatru — zwłaszcza w dziedzinie plastyki i ruchu scenicznego. Książka zawiera liczne ilustracje (m. in. projekty dekoracji, kostiumów, zdjęcia ze spektakli), bibliografię i repertuar teatrzyku.



teatr artystów „cricot”

Jerzy Lau

teatr artystów
„cricot“



Wydawnictwo Literackie
Kraków 1967

Wstęp

Sądzę, że czytelnikowi tej skromnej książki należy się kilka słów wyjaśnienia. Pomysł napisania jej zrodził się przed siedmiu laty w małej paryskiej kawiarence, gdzie oczekiwałem Józefa Jaremy. Fala wspomnień przepłynęła nagle, bogata, kolorowa i stała się pierwszym zamysłem. Inspiracja okazała się trwała, gdyż kojarzyła się ze współczesnością, z jej teatrem. Polubiłem z czasem tę samotną podróż do młodości, która wracała jak obsesja. „Cricot” stał się więc miejscem spotkań wielu wspomnień, epok, czasów. Czas wyobraźni przybliżał te chwile, nie pozwolił im zniknąć w zapomnieniu.

Początkowo miałem zamiar pisać monografię czy esej krytyczny o prekursorskiej myśli artystycznej i teatralnej, która zrodziła „Cricot” przed trzydziestu laty. W czasie pracy zmieniłem zamiar. W pewnej chwili doszedłem do wniosku, że czytelnika bardziej zainteresuje zabawna kronika teatru, sama atmosfera starej krakowskiej „malarii”, która powołała do życia „Cricot”. Postanowiłem więc zrezygnować z pozycji krytyka lat sześćdziesiątych, z jego mądrości, a stać się tych cricotowych dziejów skromnym kronikarzem.

Książka jest więc w pewnym sensie kroniką, ale nie tylko. Zachowałem bowiem dystans czasowy wobec przedstawianych zjawisk w samym ich układzie, hierarchizacji i ekspozycji, często oddając głos wszystkim tym, których relacje, wnioski czy publikacje mogłyby wzbogacić naszą wiedzę, pobudzić pamięć, przybliżyć nas do prawdy, jakże rozproszonej i ulotnej. Wszystkim tym, którzy mi w tej żmudnej, lecz wdzięcznej pracy dopomogli, służyli informacją, własnym wspomnieniem, zasobem domowych archiwów pragnę na tym miejscu serdecznie podziękować.

Autor

Genealogia i początki

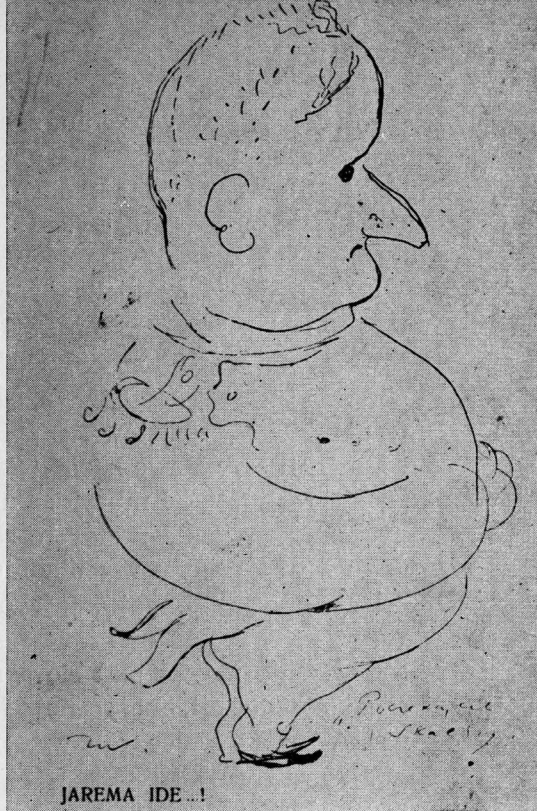
Motto: *Totus mundus agit histrionem*

Zagadkowa, tajemnicza nazwa, historia i legenda. Jedni nazywali go kabaretem, inni teatrem awangardowym, jeszcze inni zabawą towarzyską, wspomnieniem młodości. Nie zabrakło nawet takich aforystycznych charakterystyk: „To właściwie nic nie było i może dlatego było tak wiele”. Jak powiada pewien francuski intelektualista, tradycja nie jest przechowywaniem popiołów, lecz zachowaniem płomienia. Spróbujemy więc ze wspomnień, z pamięci ocalałych z wojny uczestników tej niezwyklej scenki, przecież amatorskiej, wskrzesić ów płomień we współczesności. Praszczur bowiem dzisiejszych „esteesów”, „stodół”, „piwnic”, „bim-bomów” zrodził się przed czterdziestu z górą laty w głowach zapalczywych, niespokojnych, młodych malarzy, studentów sędziwej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Były to pierwsze lata niepodległości, po pierwszej wojnie światowej. Czas był burzliwy. Na gruzach c. k. Austrii rodziło się nowe życie i nowa sztuka. W bratniackich stołówkach, w pracowniach wrzało od dysput, sporów i namietności. Nikt z młodych malarzy nie wiedział dobrze, jaką ma być ta nowa sztuka,

wszyscy wiedzieli, jaką być nie powinna. Młoda rzeczywistość nie od razu zmajorzowała „polskie Ateny”, nie od razu potrafiła stawić czoła smutkowi sędziwych murów. Jak powiada Adam Polewka, te „Ateny żyły jeszcze na komornym w Abderze. Sztuki szły w teatrze często, aż trzy lub cztery razy, bo w dziedzinie sztuki czarno-żółty kołtun konsumował tylko austriacki teatr wojskowych parad i «fakelcugów», teatr procesyjny, cechowe uroczystości i Lajkonika. A przede wszystkim zachwycał się pogrzebową pompą!... Jak żywa była troska o te tradycje jeszcze przed ostatnią wojną, niech o tym świadczy fakt, że Zawodowy Związek Literatów Polskich w Krakowie nie miał własnej sali na zebrania, ale jako nieruchomość posiadał — grobowiec na cmentarzu Rakowickim!”¹.



Józef Jarema i Zygmunt
Waliszewski w pracowni
paryskiej



Środowiskiem, które dokonało pierwszego wylomu w leniwie płynącym nurcie życia galicyjskiego miasta była młoda malarza, pełna cygańskiej fantazji, obrazoburcza, konsekwentna w swych poszukiwaniach nowych dróg w sztuce. Jak fajerwerki wzbijały się manifesty, namiętne deklaracje, wyrażające gotowość zawarcia nowych związków sztuki z odmienną rodzącą się rzeczywistością. Oczywiście całą społeczność dzielono na artystów lub mecenasów sztuki. W tym uproszczonym świecie człowiek dwudziestego wieku wyzwał

się w radości, w tworzeniu, zabawie, jak gdyby pamiętając słowa La Rochefoucauld: „Powaga jest obrzędkiem ciała wymyślonym dla pokrycia braków ducha”. Powietrze było naelektryzowane prądami dochodzącymi do Krakowa zarówno ze Wschodu jak i z Zachodu. Młodzi malarze chłonęli z równą łapczywością teorie Bergsona jak Marksa. Ten świat rewolucjonizowały zarówno wiersze Jesienina, Błoka, Majakowskiego jak obrazy Picassa, Malewicza, Kandinsky’ego, wiersze francuskich dadaistów czy poematy Apollinaire’a i Marinettiego. Nowe hasła awangardowe wtargnęły do poezji, malarstwa i muzyki. Za sprawą futuryzmu, kubizmu, formizmu, młodych zafascynował świat rzeczy we wzajemnym przenikaniu się, dynamiczny świat maszyn, techniki, pojętej jako żywioł nieujarzmiony, trwający w nieustannym ruchu. Nic więc dziwnego, że ten właśnie żywioł stał się symbolem dwudziestowiecznej cywilizacji, feerycznej ekstazy sztuki nowoczesnej. W swej walce o nowe malarze niejednokrotnie znajdowali sojuszników wśród poetów, architektów, krytyków, muzyków, reżyserów, aktorów. Więzy środowiskowe były chyba wówczas silniejsze niż dziś.

Na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie po pierwszej wojnie światowej, jak zwykle po każdej wojnie, spotkali się ludzie z kilku roczników. Jedni do sztalug przyszli wprost z okopów, inni z ławy szkolnej. Jednym z nich był wybitny rzeźbiarz, obecny profesor Krakowskiej Akademii, Jacek Puget. Wówczas miał zaledwie siedemnaście lat. Występując często w programach „Cricotu” zapowiadał się jako znakomity tancerz i mim. Jednakże Lifarem ani Tomaszewskim nie został, a za przykładem swego wybitnego ojca Ludwika wybrał rzeźbę. Jaka rogata i zadziorna była młoda malarza

CRICOT

teatr awangardy
KRAKÓW 1931-1936
(przy ZAW. ZWIĄZKU ART.
PLASTYCZNYCH)
WARSZAWA 1938-1939
(przy kawiarzni I. P. S.)

Jak powstał teatrzyk, nazwa?
w atmosferze krakowskiego ru-
chu odnowy w dziedzinie sztuk
Plastyznych (FORMIŚCI) i no-
wych poetów (Czyżewski, Mo-
dęsewicz, Jarecki i pozostaj-
cy). - Improwizacje wie-
ków teatralnych w Bratimaku
Akademii Sztuk Pięknych (Matijski).
"ŚW. MIKOŁAJ NA ŚC. PIETRZE"

Przygotowałem tekst i inscenizację.
Moje sztuki nazywałem "Widow-
iskiem". Brali udział koledzy stu-
denci Akademii. Jacek Puget
był genialny. Zaproszono Leon-
chwiłkę realat... Taki był porzą-
tek awangardy teatralnej po-
wstanie. W tym okresie przygo-
towałem z Waleryjskimi deko-

świadczy między innymi wspomnienie prof. Jacka Pugeta, oddajmy mu więc głos:

„Robiliśmy różne psoty. *Pour épater le monde* chodziliśmy czeredą po kawiarniach, przy śpiewie bałajek i gitar Serbów i Ukraińców. Przybrany w łysą skórę wytartego kozucha, w białych gaciach tańczyłem jako turoń. Aż którejs tam nocy wzięwszy spod Bramy Floriańskiej tablicę z napisem o zakazie zanieczyszczania tego miejsca, poszliśmy w dużym pochodzie pod gmach na placu Szczepańskim, gdzie była właśnie wystawa jubileuszowa Towarzystwa «Sztuka», tam stanęliśmy w piramidę, ażeby wysoko nad bramą narysować węglem olbrzymie dwa zera. Klamki zadrutowano. Niosło mnie dwóch kolegów za nogi i pod głowę napiętego poziomo jak deska, a na brzuchu stał mi kozak Stołbonenko grając na gitarze żałobnego marsza na pogrzeb starej sztuki. Nazajutrz „Głos Narodu” grzmiał za wandalskie wybryki, tym gorzej... «że na czele pochodu widzieliśmy Jacka Pugeta, syna jednego z wybitnych członków i założycieli Towarzystwa». Ale już w tydzień pisał mi ojciec z Paryża: «Jacku, czytałem w „Głosie”, pozwól że cię uściskam, cieszę się, że Kraków jest zawsze miastem, a nie dziurą». To była pierwsza impreza widowiskowa Józefa Jaremy, początek uciechy «Cricot», początek ruchu kapistów i zarzewka na lata pracy. Czemuśmy z ogniem poigrali? I miłość i sztuka zaczyna się od zabawy. Kiedy pewien malarz z całą podniosłą powagą portretował Władysława Żeleńskiego, ten rzekł z sarmackim przekąsem: «Tak mnie zrobił, jakbym umiał komponować tylko w C-dur»”².

Zabawa oczywiście była czasem szampańska, ale nie tylko. Także polityka, do partyjnej roboty w szeregach KPP włącznie. Ale to lata późniejsze. Oczywiście

idee artystyczne „Cricotu” nie powstały od razu, rodziły się na antypodach malarskiej twórczości poszczególnych indywidualności. Pierwsze wieczory przy gitarach i piosenkach, recytacjach, szopkach, przypominających kabaretowe improwizowane występy burzliwej, młodej malarii, nie zdradzały większej ambicji teatralnej.

Wesołe improwizacje sceniczne rozpoczęły się jeszcze w drewnianym baraku stojącym wówczas na placu Szczepańskim, chyba mniejszym o wiele od warszawskiej „Stodoły”, bo dopiero później rajcowie miejscy po debacie oddali malarzom w posiadanie stary średniowieczny Dom pod Krzyżem przy placu Św. Ducha. Robota ruszyła z miejsca, kiedy na czele związku stanął pełen zapału i inicjatywy Wincenty Wodzinowski,

Pierwsze zdjęcie paryskie grupy kapistów. W środku, z gitarą — Józef Jarema, z lewej, w kapeluszu — Jacek Puget



a w sukurs mu przyjechał z Paryża Józef Jarema, twórca „Cricotu”, późniejszy jego kierownik i organizator wielu sukcesów artystycznych tej niepowtarzalnej, jedynej w swoim rodzaju scenki amatorskiej, pretendującej wówczas do miana jedynej sceny awangardowej, której znaczenie uznał niejeden wybitny znawca sztuki teatralnej. Józef Jarema niespożytej energii, wszechstronnie uzdolniony malarz, dramaturg, reżyser, wielki, zwalisty, o donośnym, tubalnym basie, ciągle gadający na krzyku, ze swym sakramentalnym zwrotem w polemice: „Ta panie, ta spuść pan wodę!”, 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”. Z jego też inspiracji „wybuchnął «Cricot»”. Za najstarsze swe marzenia o własnej scenie teatralnej uważa obecnie Józef Jarema niezapomniane przeżycia związane z wystawieniem pierwszych jego widowisk w lokalu „Bratniaka” na placu Matejki przez studentów Akademii Sztuk Pięknych. Był to *Św. Mikołaj na 66 pięttrze*, *Bombaj Chicago* oraz *Serce panny Agnieszki*. Wtedy ujawnił też swój wielki talent kilkunastoletni student Wydziału Rzeźby Jacek Puget, występując jako tancerz i mim. Podobno zaproszony przez studentów na ten wieczór wybitny teoretyk sztuki nowoczesnej i malarz Leon Chwistek dostał wtedy ze śmiechu histerycznych spazmów. Do prahistorii dziejów późniejszego „Cricotu” trzeba zaliczyć inne widowisko odegrane w gmachu teatru „Bagatela” naprzeciwnie „Gałki Muszkatolowej”, a właściwie ówczesnej secesyjnej, wielkiej kawiarni „Esplanada”,

iskrzącej się złotymi ramami luster, w której to w jednym z narożnych pokoi istniał klub formistów — owa „Gałka”. Tą pierwszą próbą teatralną była liryczna bufonada Tytusa Czyżewskiego, autora pięknych *Pastorałek*, pt. *Osiół i słońce w metamorfozie*, wystawiana w Krakowie w roku 1921, później w r. 1925 w Paryżu, w sali Marcerau na Raspail, a w latach trzydziestych w „Cricot”. Główne role odegrali wówczas aktorzy zawodowi, tylko Futurystę grał Stanisław Młodożeniec. Całą oprawę plastyczną przygotowali Zygmunt Waliszewski, Józef Jarema i Tytus Czyżewski. Oto zabawny fragment bufonady:

OSIOŁ I SŁOŃCE W METAMORFOZIE
(*forma satyro-bufonada*)

Postacie widowiska

SŁOŃCE — Osobistość okrągła, jasna z dużymi promieniami, na końcu jednego z promieni zatknięta „szlafmyca”, na tarczy słońca znajduje się zegar i wskazuje wpół do dwunastej.

ŻABA — Stara kokietka w zielone paski w różowym kapeluszu.

OSIOŁ — Inteligentny osioł.

PAROBK — Typ ordynarny.

KOPA SIANA — To samo co parobek.

MUCHA — Brzęcząca.

(*Rzecz dzieje się w czterowymiarowym wszechświecie*
(*fragmenty*)

Osoby, zwierzęta i planety

Rzecz latająca: aeroplan

Okolica niemoralna

Drzewo poziomo i na bakier

Niebo na przodzie sceny

Na scenie widać nieład i nielogiczność

Widzowie powinni wyobrazić sobie, że w głębi sceny jest staw. W pośrodku sceny tablica, na której napisano czerwonymi literami:

Z powodu moralności kąpać się można tylko w maskach. Nad stawem siedzi żaba z wędką i łowi ryby. Na scenie panuje zielony kolor. Obok stawu znajduje się patefon, który gra. Patefon przestaje grać, po chwili z dala słychać chór żab:

Ragi nagi, ragi nagi

ech eh eh

zdechł bocian zdechł

Ragi nagi

ŻABA (łowiąc ryby)

uag uag

Ragi nagi

(na scenie coraz silniejsze światło)

ŻABA

Ryby bierzcie mój hak

Uak Uak Uak...

(Na scenę wchodzi elegancki osioł. Na głowie „melon” zarzutka z paskiem, w oku monokl, pod pachą plik gazet)

OSIOŁ (porykując)

Ua — uaa...a...

Jak pięknie dziś świeci słońce

Kwitnącą czuję koniczyne

Wąchając polykam ślinę

u ha ha

ŻABA (do siebie)

Jakiś przyjemny oślina

Elegancki, dobra mina.

OSIOŁ (do siebie)

Jakaś zgrabna Kob — żabcinka

Aż mi na nią idzie ślinka.

ŻABA (do siebie)

Czy nie jest to przypadkiem

Ów sławny, wielki osioł

z osłej zrodzon miłości

Artysta z krwi i kości

I wszelkich sztuk mecenas?!

OSIOŁ *(do siebie)*

Czy nie jest to przypadkiem
Owa sielankowo sławna
Owa idy-liry-iczna
Eroto-klasycznie-epiczna
Żaba symboliczna?!

ŻABA *(do siebie)*

Czy nie jest to przypadkiem
Ów wszechstronny badacz
Uczony wszystko zjadacz
Enigmatyk — polityk
Znawca — estetyk — krytyk
Znany wszechstronnie osioł?!

OSIOŁ *(kłaniając się)*

Pani...

ŻABA *(kłaniając się)*

Panie...

SŁOŃCE *(do siebie)*

Dobrali się jak w korcu maku
Jakby w jednym byli zodiaku.
*(Osioł patrzy długo na żabę przez monokl, żaba długo
obserwuje osła przez face à main)
(Nagle na scenę wlatuje duża niebieska mucha)*

MUCHA *(latając w koło)*

Szu... Szu... szu...
Szukam go
*(Osioł, Słońce i Żaba nie zwracając uwagi na muchę,
która lata)*

OSIOŁ *(do Żaby)*

Już wiem z kim mam przyjemność.

ŻABA

Już wiem z kim mam ten zaszczyt.

SŁOŃCE *(do siebie)*

Obydwoje są głupcy
A muszę im świecić.

MUCHA *(latając koło osła)*

Ach, coś czuć tutaj przyjemnego
Mdląco — cukierniczego
Zagłównę z tyłu do fraka oślego.

MUCHA *(zakrada się do oślego tyłu, trzymając dużą szpilkę)*

OSIOŁ (do Żaby)

Ach, jak przyjemnie porozmawiać z panią
Pozwól, że moje złożę ci uznanie.

(wyjmuje z portfela kartę wizytową)

Jestem osioł ze znanego

Wielkich patrycjuszów rodu osielskiego

Osiłów, o których pisali z dawna

Platon, Ezop, Lafonten, Krasicki

Prokosz, Pieńkowski, Pietrzycki

Irzykowski, Kacker i Kozicki.

SŁOŃCE (do siebie)

To widać niegłupi i ciekawy osioł.

ŻABA (wyciąga z torebki kartę wizytową i podaje ją Osiłowi)

A ja jestem rewietka, poetka

Romanso — pistka — esseistka

Pianistka — modernistka,

Futurystka i dadaistka,

Lubię wilgoć, stawy i moczary

Mgły i wodne weneckie opary.

OSIOŁ

Umieszczały też często niektóre dzienniki

Moje ośle z finezją pisane krytyki.

(przewraca plik gazet)

ŻABA

Dużo zapewne słyszał Pan o żabach

O melancholijnym rodzie wszędowścibskich

Wieco — komitetowych towarzysko — bylskich

Zobaczysz Pan, gdy z Panem dialog rozwinę,

ja rozmową z osłami w całym świecie słyne.

OSIOŁ

Zapewne Pani czytała moje artykuły:

Ekonomiczno — polityczno —

Dydaktyczno — liczno

Poetyczno — filo —

Archa — bzduro — iczne.

ŻABA

Pan zna moje poezje

Wydał je Pan Szmaja,

Ten sam co Pana Staśkę

W swój nakład przysraja.

SŁOŃCE

Jak widzę toż tu cały wyjeżdża Helikon!

OSIOŁ

Moje nazwisko Orgelbranda zna nawet leksykon.

ŻABA

A o moich poezjach pisał sam Szukiewicz.

OSIOŁ

O mnie w „Pospolitej” wspomniał Bartoszewicz!

ŻABA

Nad mym tonem w zachwycie

Hoesick kiwał brodą,

I orzekł:

Moje poezje pisane są kolońską wodą.

OSIOŁ (*dumnie*)

Moja proza to rytm klasyczny i forma.

ŻABA (*w pełnym zachwycie nad Osłem*)

Apostoł, Mistrz i boski anormalnego wykwit geniusza.

SŁOŃCE

Ten wasz piękny dialog do uwag mnie zmusza

Gdybym miał, uchyliłbym nawet kapelusza.

ŻABA (*w zachwycie rzuca się na szyję Osła*)

Osłe, namiętności uczuвам palące

Niechaj dozgonnym ślubem połączy nas słońce.

Były to pierwsze kroki. W kronice przyszłego „Cricotu” następuje bardzo ważny moment — wyjazd do Paryża na studia w roku 1924 najzdolniejszych spośród młodych malarzy, późniejszych kapistów (Nazwa powstała od KP — Komitet Paryski — przyp. mój J. L.). Zanim jednak wyruszyli całą gromadą do Francji, wtargnęli na scenę prawdziwego teatru, Teatru im. J. Słowackiego, którego podwoje otworzył im ówczesny dyrektor, Teofil Trzcziński, jeden z twórców „Zielonego Balonika”. Najście więc malarzy na teatr Słowackiego odbyło się całkiem legalnie. Na tej wielkiej statecznej scenie odegrano wówczas dwa widowiska Józefa Jaręmy: *Serce panny Agnieszki* oraz *Napoleon w elek-*

trowni wraz z intermedium z bokserem, czyli malarzem Januszem Strzałeckim. Na jego przeciwnika wyszukano prawdziwego boksera. W czasie widowiska Strzałeczki na scenie spróbował swoich talentów bokserskich jak na ringu, okładając naprawdę przeciwnika. Skutek był taki, że ów bokser, zniecierpliwiony, w pewnym momencie nie odróżnił sceny od ringu i biednego Strzałeckiego tak grzotnął, że ten ostatni znalazł się w orkiestrze, wśród wybuchów śmiechu i zamieszania. Były to ostatnie dni i miesiące przed przygotowywaną wielką przygodą paryską, do której szykowano się wspólnie. Oddajmy więc znów głos prof. Jackowi Pugetowi:



Tadeusz Cybulski, konferansjer „Cricotu”

(...) „trzeba nam było zobaczyć świat, Paryż, Montparnasse, Modiglianich i Picassów. Byli tacy, co by Luwr chcieli przemałować. Gdy się tam znaleźli, spoważnieli jak chłop w kościele. Ale żeby się tam dostać i stworzyć *fait accompli* jakiejś filii Akademii w Paryżu, pod patronatem Pankiewicza, musieliśmy wpierw opanować «Bratniak», związać się w Komitet Paryski — zorganizować szereg bali i imprez dochodowych; a więc były na balach «atrakcje», losowanie obrazów i rzeźb, korowody kostiumów, gęs skąpiana w zielonej anilinie, moje tańce. Pół-arlekin, pół-Chaplin w białych spodniach i luźnym czarnym fartuchu po kolana, w cylindrze Stryjeńskiego, ubierałem niderlandzką kryzę ze starych krochmalonych mankietów ojca, nawleczonych na czerwony fular. Teofil Trzeciński z «Zielonego Balonika», ten sam, który kilka lat temu jeszcze w czasie Juwenaliów tańczył pod Bramą Floriańską przed gawiedzią z piosenką: *Nie widział tu kto Karola Frycza?* — wówczas był dyrektorem Teatru Słowackiego i oddał nam raz salę na spektakl popołudniowy. Szedł obraz Jaremy *Serce panny Agnieszki*. Scena ślubu. Anieli, tj. szereg roślących dryblasów w nocnych koszulach starych ciotek, śpiewa gamę w łagodnym uniesieniu. Z boku sceny Fantastyczny Kochanek (zwinny Karol Färster-Charlie) lży z oddali pana młodego, opasłego rozpustnika, co nie godzien jest czystego serca panny. Chyżym ruchem więc pakuje mu do ust truciznę. Aniołowie kołyszą kochanków w łódce. I tu pryska chwila roztrągniętego marzenia dziewczicy, ksiądz z powagą kontynuuje obrzęd. Kurtyna. W antrakcie na proscenium Janusz Strzałecki boksuje się na tle kurtyny, znanego dzieła Siemiradzkiego.

Potem znów Jaremy *Napoleon w elektrowni* z Janem Cybisem w roli głównej, obecnie wielkim mala-

rzem i profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stremowany wówczas Napoleon przygląda wciąż bujną blond czuprynę, aż w pewnej chwili powiada do publiczności swoją śląską gwara: «psiokrew, zapomniotech...»

Brawa ale i oburzenie też.

Następne przedstawienie było już w Paryżu. W polskim gronie. Naturalnie znów *Serce panny Agnieszki*, a potem Tytusa Czyżewskiego *Osiół i słońce w metamorfozie*. Żabie zrobiłem maskę z gałami z baloników.

U — ha, straszne nudy

przejdę się trochę i wejdę do budy

Jak na złość ani jednej chmury —

ziewa słońce, niejaki Petrulewicz, klasyczny typ pseudodziałacza z prowincji, który uroił sobie jakieś możliwości po redakcyjkach emigracyjnych. A Żaba wpada w rytm fredrowski:

O jakże dziwnie świat się teraz toczy,

że nawet Słońce taczając się kroczy.

W swoim futuryzmie Tytus Kob-Żabka nie umie przestać być prowincjonalną Klarą. Rzecz dzieje się nad wiejskim stawem w dzień upalny. Ale Waliszewski urzeczony brukową imagerią paryską maluje na fermie aniliną olbrzymią wieżę Eiffla tonącą w mglistym niebie.

W rok później graliśmy *Serce* po francusku na małej eksperymentalnej estradzie. To znów ja wysypałem się w roli Fantastycznego Kochanka. Speszony obcą publicznością i krytycznym jak zwykle uśmieszkiem Ilii Erenburga wpadłem w nerwowy szal śmiechu, musiałem wziąć tekst do ręki i recytować jak z nut. Ten efekt wypadł zresztą «w stylu»³.

Sądzę, że to w żartobliwym tonie utrzymane wspo-

mnienie prof. Jacka Pugeta pośrednio potrąca o te pierwsze inicjatywy, z których powstał „Cricot”. Było ich bezspornie wiele, spróbujmy jednak poświęcić nieco uwagi kilku tym, które wydają się najbardziej istotne.

Jak się już powiedziało, w latach dwudziestych w Krakowie ukształtował się najpotężniejszy ośrodek nowatorstwa w sztuce. I jeśli w poezji, w plastyce narodziły się myśli wychodzące nowym czasem naprzeciw, to teatr po Pawlikowskim pozostawał na uboczu. Tkwił w naturalizmie, w dramacie mieszczańskim, rozbitym na partie solowe poszczególnych aktorów, nie było mowy o współczesnej reżyserii w naszym obecnym pojęciu. Po staremu wszystkie sztuki grano przy sprowadzanych z Wiednia dekoracjach, aż się nie zdarły. Kiedy obstalowano nowe dekoracje, zapowiadały to wielkie wydarzenie osobne afisze. Nazwiska Wsiewołoda Meyerholda, Maxa Reinhardta, Aleksandra Tairowa i Leona Schillera nie miały jeszcze spokoju scen zawodowych. W tej atmosferze narastał protest przeciwko staroświecczyźnie, występowano w obronie nowych idei teatralnych, przede wszystkim w najbardziej dynamicznym, może nawet najbardziej licznym środowisku młodych malarzy Krakowa. W tym świetle myśl stworzenia własnej sceny eksperymentalnej, sceny walczącej o nowe pojmowanie sztuki teatralnej, była czymś naturalnym. Decydowała o tym wyłącznie inicjatywa twórcza, zapal, nikt się nie oglądał na etaty czy dotacje. Wydaje mi się, że zwłaszcza w pierwszym okresie „Cricot” oparł się na żywych jeszcze tradycjach „Zielonego Balonika”. Atmosfera „Michalikowej Jamy” ośmielała młodych.

Oczywiście tradycje michalikowe „Cricot” to problem złożony. Dotyczy wielu spraw i zagadnień. Prze-

de wszystkim znów malarze stali się inicjatorami odnowy, a pomagali im medycy. Ta sama, młodsza o pokolenie krakowska malaria, gdyż i „Zielony Balonik” i „Cricot” urodził się przy stoliku malarskim. Domeną obu była kawiarnia. Inicjatorem pierwszego, jak wiadomo, był autor *Karykatur* — Jan August Kisielewski po powrocie z Paryża, inicjatorem zaś i niespożytym kierownikiem „Cricotu” okazał się również po powrocie z Paryża, tylko w dwadzieścia lat później, malarz, dramaturg i inscenizator w jednej osobie — Józef Jarema.

Istotnym momentem jest fakt, że to właśnie przede wszystkim po „Zielonym Baloniku” „Cricot” odziedziczył publiczność, dzieci i wnuków tej samej krakowskiej malarii. Przecież poniższy obrazek dotyczący



Tytus Czyżewski Portret
poety Bruna Jasińskiego

Tytus Czyżewski Autopor-
tret



„Jamy” w pełni odnosi się również do salki „Cricotu” przy placu Św. Ducha:

„(...) Wyobraźmy sobie natłoczoną po brzegi salę, gdzie przy stolikach gęsto zastawionych flaszками siedzi najniesforniejsza, najdziksza i najbardziej wybredna publiczność, która nie chce być bierną, ale chce się wyżywać, chce współgrać, chce wyrażać swobodnie uciechę lub niezadowolenie. (...) Każdy miał prawo wy-

powiedzenia się; za ledwie, że istniał rozdział między salą a estradą. Z czasem uczestnicy, scementowani między sobą nieuchwytną wspólnością duchową, utworzyli rodzaj luźnego bractwa czy zakonu, który nadawał ton życiu Krakowa (...Im późniejsza godzina, tym było trudniej o posłuch, z wyjątkiem dla paru ulubieńców, którzy zdobywali go samym zjawieniem się na estradzie. Ale nieraz długo musiał „Stasinek” (S. Sierosławski, redaktor „Czasu” — przyp. mój. J. L.) uderzać kaduceuszem swoim o deski i wołać sakramentalnie: «Mak», co oznaczało w skróceniu: «Cicho do cholery, jak makiem zasiał»”⁴.

To nic, że po dwudziestu latach „Stasinka we fraku” zastąpił równie błyskotliwy, dowcipny konferansjer Tadeusz Cybulski, w smokingu, z białą nierozłączną chryzantemą, styl pozostał ten sam. Wąsatego pana Jana Apolinarego Michalika zmienił bezwąsý, pykniłowaty Heitner z synem.

Wreszcie po „Michalikowej Jamie” odziedziczył „Cricot” jeszcze inną osobliwość — przyjaźń „Czasu”, co jest prawdziwym paradoksem. Oto w organie krakowskiej konserwy, gdzie prowadzono stałą kronikę z życia wyższych sfer; w organie prasowym kardynała Puzyny, Potockich, Tarnowskich, Radziwiłłów, komunizująca cyganeria krakowska z „czerwonej kawiarni” znalazła przytulisko, co więcej — wielką życzliwość i zachętę. Siła bowiem tradycji i paradoksu w Krakowie jest niespożyta. Na łamach żywo redagowanego dodatku kulturalnego „Czasu” zaczęły się ukazywać systematycznie pierwsze anonsy i recenzje, a nawet entuzjastyczne artykuły o nowo powstałej scenie eksperymentalnej plastyków, pióra prof. Tadeusza Sinki, Zygmunta Leśnodorskiego, Leona Chwistka, Tadeusza Brezy, Wojciecha Natansona. Sądzę też, że w pierw-

szym zwłaszcza okresie, „Cricot” korzystał również z kabaretowej formy „Balonika”, tradycji wspólnej zabawy i improwizacji, a jednocześnie tradycji bezlitosnej satyry i ironii. Czas wprawdzie wymienił przeciwników, układ antagonistycznych sił pozostał ten sam. Nie walczono już ze „stańczykami”, hrabią prof. Tarnowskim czy Feldmanem, lecz ze stęchlizną zakrystii, bogoojczyźnianą mistyką, kołtunem, filistrem-przodkiem „bęcwałskiego”, z korporantem z mieczykiem i lagą, z rodzimym i esesowskim faszyzmem. Pewne też tradycje przeniknęły z „Jamy” do „Cricotu” poprzez barwne postacie niektórych karmazynów „Balonika”, takich jak: Karol Frycz, Teofil Trzcński, a przede wszystkim Ludwik Puget, ojciec Jacka, rzeźbiarz, fraszkopisarz, farmazon, felietonista o ciętym piórze, rozmiłowany w sztukach, wytworny lew krakowskich salonów, doprowadzający do śmiechu największych ponuraków. Nawet po klęsce wrześniowej, w czasie okupacji, pomimo podeszłego już wieku zjawiał się stary Puget po staremu „u plastyków” z nierozłącznym szkicownikiem w ręku. Kawiarnia była jego żywiołem. Z tejże kawiarni właśnie, tragicznego dnia 1942 roku, wraz z innymi wyruszył na śmierć, wywieziony przez gestapo do Oświęcimia. Ale w pierwszych latach „Cricotu” czuł się jeszcze dziarsko, pisał, rzeźbił, kierował, wspólnie z dziś już także nieżyjącym Arturem Marią Swinarskim, kabaretem „Różowa kukułka”, a jego dom na Wolskiej był stałym koczowiskiem dla artystów. Jego *esprit de riposte* zanotował między innymi w czasie jednego z pierwszych cricotowych przedstawień Ariel w „Nowym Dzienniku” z 24 listopada 1933 roku:

„Za pianinem stoi sympatyczny konferansjer (Tadeusz Cybulski) we fraku, z chryzantemą w butonierce i recytuje coś z kartek, usiłuje nawiązać kontakt



Zbigniew Pronaszko *Portret Tytusa Czyżewskiego*

z publicznością. Daremnie. Publiczność, dość nieliczna, siedzi na niewygodnych kanapach bez oparcia, jedni palą, inni popijają herbatę, dość obojętnie przysłuchując się konferansjerce. Dobrze się czują tylko malarze. Są przecież u siebie w domu — w Domu Artystów. Konferansjer p. Cybulski zwraca się do nich po imieniu, atmosfera jest w ogóle bardzo domowa. W pewnej chwili p. Cybulski zapowiada występ choreograficzny Jacka Pugeta, powiadając o nim, że jest synem «Różowej kukułki», czy coś w tym rodzaju. Na to odzywa się ktoś z publiczności: «Przepraszam, mego syna Jacka miałem z żoną moją Julią, natomiast „Ró-

żową kukułkę” miałem z poetą Arturem Marią Swinarskim». Był to Ludwik Puget. Od razu zrobił się inny nastrój, udzielił się wykonawcom i publiczności”.

Był też stary Puget inicjatorem niejednego pomysłu, artystycznego konceptu, a przede wszystkim umiał się bawić z młodymi, żyć młodością, zapaleń i wielką miłością do sztuki. Zapewne te stare „Balonikowe” tradycje krzyżowały się wówczas z innymi inicjatywami w czasie spotkań, wystaw, wymiany poglądów na sztukę i jej nowe więzy z rzeczywistością.

Wylęgarnią nowych prądów artystycznych zaraz po pierwszej wojnie światowej była kawiarnia „Esplanada” na rogu ulic Krupniczej i Podwala w Krakowie, dokładnie w tymże lokalu, gdzie obecnie mieści się dom towarowy. W jednej z jej sal, bodajże w lewej od wejścia, gdzie obecnie jest stoisko radiowo-telewizyjne, mieścił się legendarny klub futurystów i formistów, „Gałka Muszkatołowa”, której początki sięgają jeszcze ostatnich lat niewoli i wojny, pierwszych spotkań u „Noworolskiego” w Sukiennicach. Oto jak ją wspomina prof. Kazimierz Wyka:

„(..) w tychże samych latach moją sztubacką uwagę nieraz przyciągał lokal widoczny przez wielką szklaną szybę, na lewo od wejścia do kawiarni „Esplanada” patrzącą ku Plantom. Bardziej pociągał za ucho nazwą aniżeli malarskim przystrojem wnętrza. Przyznaję, że wydawał się on podobny do bardzo strojnej, pawiej i papuziej kaplicy wawelskiej, tej na lewo od wejścia do katedry. Cóż, prawdziwy krakowski szczeniak! Nazywał się nie do zapomnienia: «Gałka Muszkatołowa» (...) za szybą raz i drugi ujrzałem naszego «ogona»”⁵ (tak bowiem przezywali uczniowie Tytusa Czyżewskiego, który uczył rysunków prof. Wykę w gimnazjum przy ulicy Starowiślnej, gdzie obecnie mieści się liceum

żeńskie — przyp. mój — J. L.) Z kilku rozmów z żyjącymi bywalcami „Gałki”, jak również na podstawie fragmentarycznych wzmianek prasowych, można odtworzyć jej wygląd. Ściany pokryte jaskrawymi malowidłami, przedstawiającymi tłum zdeformowanych figur i twarzy wśród geometrycznych płaszczyzn. Na środku pokoju wisiała niesamowita lampa monstrum — jednym kojarzyła się z apokaliptycznym ptakiem, innym przypominała pajaka chodzącego po suficie. Jej autorem był podobno Tytus Czyżewski. Trzeba dodać, że młodzi wówczas studenci bodajże drugiego roku Akademii, a wśród nich: Józef Jarema, Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis, zostali do klubu pierwszych futurystów, a później formistów, dopuszczeni przez nieco starszych już „seniorów”. Oni też byli autorami kilku ściennych kompozycji. Przewodził w „Gałce Muszkatolowej” oczywiście Tytus Czyżewski — malarz, poeta i, jak się rzekło, nauczyciel rysunków. Jego poematy dramatyczne wystawiał „Cricot” kilkakrotnie.

„Gałka” była miejscem zażartych dyskusji.

Inny świadek epoki, Zygmunt Leśnodorski, wówczas „mundurkowy gimnazjalista” oddał atmosferę kawiarni w swych wspomnieniach, pisząc po latach między innymi: „Były to czasy rozkwitu przeróżnych «izmów», na temat których dyskutowano zawzięcie. W dyskusjach żonglowano więc terminami futuryzm, kubizm, formizm, puryzm, strefizm, dadaizm, surrealizm. Ludzie zaś niezorientowani a niechętni mawiali ogólnie — bolszewizm”⁶.

Na owe biesiady literackie i artystyczne zjawiali się regularnie: Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, Bruno Jasiński, Aleksander Wat, Anatol Stern, Stanisław Młodożeniec, Konrad Winkler, Leon Schiller, St. I. Witkiewicz, Tadeusz Peiper i Leon Chwistek.

Tam podobno ukuto po raz pierwszy termin formizm, którego inicjatorem był krytyk Emil Breiter. Ale losy kawiarni potoczyły się smutno. Oto jak gorzko wspomina je po kilkunastu latach w ankiecie zorganizowanej przez „Głos Plastyków” w 1937 roku Tytus Czyżewski:

„Malowidła ściennie w «Gałce Muszkatołowej» w kawiarni «Esplanada» w Krakowie dziś zniszczone



Ilustracja Tadeusza Makowskiego do *Pastorałek* Tytuśa Czyżewskiego

przez obrazoburców i kołtunów krakowskich, które malowali Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Henryk Gotlib, Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski, Józef Jarema”⁷. Powstały zaś w pierwszych miesiącach po wojnie, jak przypomina Konrad Winkler:

„Świat szalał. Witaliśmy pokój i niepodległość gestami obłądnej radości w kawiarniach, na dansingach, balach, a nawet w obskurnych knajpach. W Rosji szalała rewolucja, lecz w krakowskim karnawale picassowski arlekin tańczył na zabytkowym rynku z kolombiną z Krowodrzy czy Dębnik”⁸.

Atmosferę feerii, zabawy, szokowania mieszcza-
-tradycjonalisty, jaką przyniósł formizm, ilustruje również wspomnienie przyszłego reżysera „Cricotu” i aktora, Władysława Józefa Dobrowolskiego:

„....Futuryści demonstrowali wraz z formistami, na przykład w samo południe jechali na ręcznym wózku ciągniętym przez jakąś ósemkę ludzi wokół Rynku Głównego, na którym to wózku stało pianino, a przy nim siedział muzyk na plecach drugiego, brzdąkając dadaistycznie na instrumencie. Reszta pojękiwała wydając nie bardzo artykułowane dźwięki i rozrzucając manifesty poetyckie jak «Nuż w bzuhu». Urządzali też tak zwane «koncerty malarskie». Mistrzem tej ostatniej formy był wysoki, chudy Marian Szczyrbuła, którego twarz była jakby karykaturą twarzy Tadeusza Kantora. Taki «koncert malarski» urządził Szczyrbuła w Tarnowie, gdzie szumnie zapowiadał go wraz ze Stanisławem Młodożeńcem. W końcu «koncert» okazał się po prostu wystawą futurystów i formistów”⁹. Nie trwało to jednak długo, z krakowskiej grupy pierwszych formistów nie pozostał nikt, grupa się rozpadła. „Gałka Muszkatolowa” uległa likwidacji. Drzwi, jak pisze w swych pamiętnikach Zygmunt Leśnodorski, zamuro-

wano, a salkę zamieniono na biuro sprzedaży maszyn do powielania „Gestetner”.

W sukurs zaś „cricotowym ambicjom” przyszedł inny mocny ośrodek koncepcyjny i nowy sojusznik — a przeszła do historii literatury jako awangarda krakowie walkę o nową sztukę bardziej świadomą celów, a przeszła do historii literatury jako awangarda krakowska. To nie była już zmysłowa feeria, żywiołowa negacja, improwizacja dada. „Zwrotnica” walczyła bardziej świadomie o nowe kryteria artystyczne, o nowe więzy z rzeczywistością, o nową estetykę. Teatr był jedną z ważnych dziedzin tej walki. Świadczył o tym dobitnie zamieszczony już w pierwszym numerze „Zwrotnicy” w r. 1922 artykuł Leona Chwistka pt. *Teatr przyszłości*, świadczyły inne publikacje. Na przykład wydana nakładem „Zwrotnicy” w roku 1926 publikacja Feliksa Krassowskiego pt. *Scena narastająca*, wraz z projektami scenograficznymi *Dziadów* Mickiewicza i projektami dekoracji do sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza *Tumor Mózgowicz*.

Oczywiście były to pierwsze polskie koncepcje konstruktywizmu związane z kubizmem, strefizmem, z malarstwem formistów. Oto najważniejsze koncepcje *Sceny narastającej* Feliksa Krassowskiego: „Scena zabudowuje się stopniowo w miarę rozwijania się utworu scenicznego. Budowle sceniczne, raz ukazane, nie znikają przy następnych zmianach miejsca akcji, lecz trwają na scenie, wiążąc się z następnymi budowlami w organiczną całość konstrukcyjną. Trwanie poszczególnych budowli scenicznych przypomina widzowi minione etapy akcji, podtrzymując w nim w ten sposób czucie ciągłości dramatycznego stawania się. (...) Ponieważ scena zabudowuje się częściowo, za każdym narostem widz ogarnia ją szybko i może skierować

uwagę na akcję i słowo. W ten sposób łagodzi się konkurencja między aktorem a sceną. Rytm narastania może sam przez się stać się źródłem wzruszeń artystycznych. Trwanie minionych miejsc akcji dopuszcza w pewnych wypadkach symultaniczny układ zdarzeń scenicznych. Nie posługując się zużytym i niesugestywnym systemem kotarowym, osiąga się ten sam cel, bez niweczenia przestrzennych walorów sceny”.

Uwagi te warto uzupełnić rozważaniami Leona Chwistka, aby je bardziej wyraziście umiejscowić w całokształcie przemian artystycznych epoki założenia „Cricotu”. Pisał więc Chwistek w „Zwrotnicy” o teatrze przyszłości: „Istotną trudność stanowić będzie skomponowanie wielkiego mnóstwa różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. Nie mogę ulec sugestii, że tu rzeczywiście chodzi o teatr a nie o film”¹⁰. Szczegółowo rozwinął Chwistek swoją wizję teatru według zasady strefizmu, która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń itp.

„Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą. Niezależnie od barw wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę okrągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej, połączone z nieodzownym odkształceniem”¹¹.

Obok formizmu źródłem inspiracji artystycznej i ideowej „Cricotu” był, jak mi się wydaje, podskórny nurt płynący od najgłębszych warstw sztuki ludowej, zamiłowanie do ludowego prymitywu podhalańskiego. Od dawna zadawałem sobie pytanie, dlaczego

pracowni, które opuszczałem w sierpniu
 1939 roku, spełniając te porządki
 wojny, a w 1940, wraz z domem,
 o którym praca moja była.
 W którym numerze „Głos Plastka”
 artykuł w się znajduje, nie
 umiałem powiedzieć. O kradzieży
 rzeczy, które tam siedząc zabrać
 także tenel prajmniej kompletnie
 „Głos Plastka” przydrze tam tam
 artykuł omyślenia, wraz z ilustracjami
 reprodukcyjami sceny i kostiumów,
 o którym mowa -
 Nazwa Teatru „Cricot” powstała
 ze zdaniem z rąk samego zebrań
 o kradzieży „Teatrów” i kradzieży.
 Spadło mi przede wszystkim do głowy zgrozo-
 nowie to nagle, że zgrabili wystę-
 powały „Cricot” bez żadnych względów
 „zaczynając” i wyjęta była przez
 zebrań obojętne, bez żadnych względów
 i tak kradzieży, które

Fragment listu Henryka Gotliba do Jerzego Laua, objaśniający pow-
 stanie nazwy „Cricot”

Ci — którzy idą naprzód	Są
Ci — którym chodzi o kulturę Polski	z
Ci — co tęsknią za teatralnością	nam i

CRICOT*

jak	jak	jak	jak	jak	jak
Kul	Ru	lna	Kome	O	Te
tura	ch	czej	dia	ko	atr

KRIKO? TAK BRZMI NAZWA JEDYNEGO TEATRU AWANGARDY W POLSCE

* (T a l o w y m a w i a ś i ę)

Afisz-manifest „Cricotu”

w pierwszym okresie poematy dramatyczne Tytusa Czyżewskiego spotkały się z tak wielkim zainteresowaniem „Cricotu”, który pierwszy wprowadził je na scenę, dzięki czemu można uznać, że w latach trzydziestych Tytus Czyżewski miał swój teatr. Ten piękny świat ludowych pastorałek, szopkowych form widowiskowych przyjmował za swój zarówno Czyżewski

jak i „Cricot” — było to wspólne *credo* artystyczne, bliskie tradycjom „Zielonego Balonika”. Potwierdza to w liście po wielu latach także Józef Jarema pisząc:

„Aby określić jednak styl «Cricotu» tj. środki wyrazu, formę teatralności, wyjaśniam, że koncepcję tej teatralności wywiodłem z polskiej, ludowej tradycji szopki. Instynkt widowiskowy naszych kolędników, poprzebieranych w maski śmierci, diabła czy króla Heroda, w tradycyjnych kostiumach Żydką, aniołów i żołnierzy, instynkt najprawdziwszy teatralności, oparty na tekstach przekazywanych z pokolenia na pokolenie, wywarł na mnie głębokie wrażenie w latach mego dzieciństwa. (Jarenowie pochodzą z podgórskiego miasteczka Sambora — przyp. mój J. L.) Corocznie w czasie wigilii Bożego Narodzenia, zjawiali się nagle kolędnicy, aktorzy, a gdy dochodzili do sceny Heroda ze śmiercią, zacząłem raz płakać ze strachu czy emocji... Herod ryczał: *Ej ty taka niewiedzona* (śmierć była cała biała) *z moich proroków wyzwolona*... Na co śmierć ponuro odpowiedziała: *Ostatnie słowo ci powiadam, kcsę na głowę ci zakładam*... Pozwoliłem sobie na tę dygresję o kolędnikach-aktorach, aby wskazać na jedno ze źródeł inspiracji najbardziej zasadnicze, do którego dołączyły się z biegiem lat «balety szwedzkie» w Paryżu, marionetki sycylijskie w Palermo... Chodziło mi zawsze o czyste widowisko w realizacjach «Cricotu», o czystą teatralną wrażliwość uwolnioną od przedmiotu i anegdoty. Tak jak czarny kwadrat Malewicza na białym tle. Bez celebrowania, psychologii, bez iluzjonizmu, bez nieteatralnej literatury. Jediną treścią sztuk teatralnych jest teatralność, poetyka widowiska. W wielotysięcznej historii prawdziwego teatru sednem rzeczy był zawsze nabój widowiskowy”¹².

Do szerszego omówienia założeń artystycznych

„Cricotu” powrócimy jeszcze. W tym wypadku chciałbym w wypowiedzi Józefa Jaremy zwrócić uwagę na sam fakt podkreślania przez „Cricot” autonomii teatralnej rzeczywistości, a jednocześnie wskazać na jej więzi ze sztuką ludową, jasełkami, szopką. W praktyce teatralnej „Cricotu” myśl ta będzie ulegała nieraz daleko idącej ewolucji. Powstanie wiele koncepcji towarzyszących, lecz od samej zasady „Cricot” nigdy właściwie nie odstąpi. Widowiska szopkowe, wedle opinii dra J. Dobrzyckiego, w najpiękniejszym, najbardziej dojrzałym kształcie już od XVIII wieku rozwijały się właśnie na terenie ziemi krakowskiej. Szopka krakowska to stare, zsynchronizowane tradycje: literackie, plastyczne, muzyczne, jedne z najciekawszych w Europie. Wydaje mi się, że właśnie te tradycje wpłynęły na zainteresowanie „Cricotu”, nawiązującego często do form teatralnych przedromantycznych, odległych od teatru naturalistycznego i mieszczańskiego ubiegłego wieku. Tradycje teatralne „Cricotu” byłyby oczywiście niepełne, gdybyśmy pominęli związki, jakie go łączyły z awangardowymi nurtami, które ujawniły się wówczas w teatrze europejskim.

Będzie nim zarówno dzieło Edwarda Craiga, angielskiego nowatora teatru — *On the Art of the Theatre*, wydane w r. 1911, jak późniejsze „balety szwedzkie”, grane w Paryżu, a przygotowywane przez najwybitniejszych wówczas awangardowych malarzy, muzyków, poetów: Picassa, Deraina, Légera, Satie’go, Ravela, Cendrars’a czy Cocteau. Pewien wpływ zapewne wywarł też na Jarekę, Waliszewskiego, Pronaszkę i H. Gotliba francuski teatr Antoine’a czy Dullina i Jouveta przez swój widowiskowy, plastyczny konstruktywizm. Wspomina o tym sam Jarema w artykule opublikowanym w „Głosie Plastyków” w r. 1934 (nr 7/8): „Kiedy Dul-

lin gra Pirandella: tajemniczą *Chacun sa vérité*, to osiąga potężne wrażenie samą plastyką sceny, podkreśloną umykającą perspektywą korytarza stojącego się amplifikatorem wszystkich tajemnic sceny, dokonywających się za drzwiami”.

Silnemu przeżyciu artystycznemu innej natury dał Jarema wyraz w tym samym numerze „Głosu Plastyków”, a więc w dwa lata po studiach paryskich w artykule pt. „*Cricot*” — czyli o *teatrze plastycznym*; jest to króciutka uwaga o cyrku: „Będąc kiedyś w «*Cirque d'Hiver*» przyszła mi na myśl pewna nowa rzecz. Po programie świetnych woltyżerek, doskonałych akrobatek, koni i żonglerek najlepszej klasy, wzbogaconych występem genialnych Fratellinich, narzucających swą koncepcję kłownom całego świata, syty wszelkich wizualnych sensacji uświadomiłem sobie w tym bogactwie efektów jakąś lukę, jakąś nierównowagę w masie otrzymanych wrażeń, brak mi było jakichś satysfakcji intelektualnych. Pomyślałem sobie, że w tym miejscu właśnie powinien interweniować nowoczesny artystyczny teatr, że ta masa wizualnych wrażeń, pogłębiona przez intrygę intelektualną stwarza najlepsze warunki dla współczesnego widowiska”.

Wszystkie te wspomnienia, koneksje, tradycje, wyszczególniłem po to, aby zobrazować klimat, glebę, z której narodziło się ciekawe i niepowtarzalne zjawisko, jakim był „*Cricot*”. Dziś, po wielu latach, bez obawy powtórzmy trafną myśl Jerzego Szaniawskiego: „Patrząc na ten okres jakby z lotu ptaka, widać, że autor i aktor dramatyczny niewiele zmieniał w sposobie ukazywania swej sztuki. Szedł jak piechur, co pozwoli poznać nowe światy, scenograf w tym czasie posuwał się szybciej, nałożył buty siedmiomilowe”¹³. Dzieje „*Cricotu*” są wymownym tego dowodem. „*Cricot*”

to przecież współczesny warsztat plastyka, który prowokował nowe idee teatralne, rodził myśli o nowym teatrze jeszcze w latach dwudziestych, chociaż działalność artystyczna teatru przypada dopiero na lata trzydzieste. Młodzi malarze, kapiści, po okresie paryskim zjednoczeni ideowo i organizacyjnie, uruchamiają go wiosną 1933 r. w siedzibie Związku Plastyków przy placu Św. Ducha, w Domu pod Krzyżem, jako stałą scenkę eksperymentalną. Był to wielki sukces niemal dziesięcioletnich, uporczywych starań jej inicjatora i kierownika, Józefa Jaremy, który po powrocie z Francji w 1932 r. znalazł dla swej idei teatralnej zrozumienie, a przede wszystkim pierwszych entuzjastów.

W siedzibie Związku na placu Św. Ducha jeszcze w 1927 r. zakończono remont pod kierownictwem Czesława Wallisa. Salka widowiskowa była gotowa: w niej odbywały się już słynne „czarne kawy” z dansingiem i atrakcjami, a nawet wystawiono szopkę napisaną przez krakowskich publicystów: Kazimierza Szczepańskiego i Stefana Turskiego, do której lalki zrobił Stanisław Horno-Popławski (obecnie profesor rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku).

1933

Propozycja Jaremy padła więc jak iskra na przyśłowiową hubkę, pierwsi entuzjaści scenki eksperymentalnej stawili się do roboty. W ich szeregach znaleźli się: Tadeusz Cybulski, Karol Stryjeński, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński, Maria Jaremianka, Henryk Gotlib, Ludwik i Jacek Puget i inni. Jako pierwszy spektakl wznowiono *Serce panny Agnieszki*, wystawione przed laty w lokalu „Bratniaka”. W roli głównej wystąpiła córka Juliusza Osterwy, Elżbieta Osterwianka. Dekoracje opracował Zbigniew Pronaszko, muzykę napisał prof. Kazimierz Meyerhold, a kompozycje taneczne przygotował niezawodny Jacek Puget. Po pierwszych sukcesach nowa scenka eksperymentalna przyciąga coraz szersze grono zwolenników. Zdaniem jednego z reżyserów „Cricotu”, Władysława Józefa Dobrowolskiego, którego zachęcił do współpracy Zbigniew Pronaszko, teatrzyk rozpoczyna nieoficjalnie swą biografie artystyczną w czerwcu 1933 r., po raz pierwszy zaś występuje jako teatr „Cricot” 2 lipca tego samego roku. Za najstarszą jednak wzmiankę prasową o „Cricocie” trzeba uznać, zamieszczoną w „Światowidzie” nr 49 z dnia 2 grudnia 1933 r., notę anonsującą widowisko

Józefa Jaremy pt. *Drzewo świadomości*, którego premiera odbyła się w październiku.

Nazwa teatrzyku powstała najprawdopodobniej między czerwcem a wrześniem 1933 r. Autorem jej jest malarz, Henryk Gotlib¹⁴. Pomysł zrodził się w czasie jednej z biesiad w kawiarni „Esplanada”. Pewnego wieczoru przy stoliku kawiarnianym grono malarzy zastanawiało się nad nazwą dla nowego teatrzyku. Projektów było wiele. Propozycja Henryka Gotliba wszystkim obecnym przypadła do gustu, a z czasem nazwa „Cricot” przyjęła się i stała się głośna w całym kraju.

Nazwa rzeczywiście brzmiała lapidarnie i wydawała się intrygująca. Kryła w sobie tajemnice przyszłych poczynąń. Dość prędko spopularyzowała ją ówczesna prasa i rosnąca liczba prawdziwych przyjaciół eksperymentalnej scenki. A oto jak w swym wspomnieniu ujmuje całą rzecz prof. Jacek Puget: „Niektórzy myślą, że «Cricot» to słowo francuskie, Francuzi, że polskie. A tymczasem «Cricot» — to znaczy Ba — Ba”¹⁵.

Było to popularne zawołanie, z jakim pierwszy w Polsce futurysta, Bruno Jasieński, owinięty wielkim czerwonym szalem i z nierozłącznym monoklem w oku, przekraczał próg „Gałki Muszkatolowej”.

Jeśli więc „Cricot” to znaczy Ba-Ba, to na fonetyce sprawa się kończy. Ponieważ nie wszystkich ta interpretacja dziś zadowala, wypada zapoznać czytelnika z innymi hipotezami i interpretacjami. Oczywiście wszystkie przypuszczenia mają wspólny mianownik, mianowicie poszukują treści w tym dziwnym słowie. Kiedy odczytamy go od końca, powstaje hasło — to cyrk. Są komentatorzy (a ich liczba z latami się powiększa), którzy sądzą, opierając się na programach i ulotkach reklamujących teatr w tych latach, że słowo

„Cricot” składa się z pierwszych liter — symboli wyrażających credo artystyczne teatru. Mianowicie: C — kultura, R — ruch, I — inaczej, C — komedia, O — oko, T — teatr. Spotkałem się również z poglądem, że „Cricot” to trawestacja francuskiego słowa *coquelicot* — czerwony mak. Wszystkie te wywody wydają się tym bardziej zabawne, że znajdują pokrycie w poglądach artystycznych, zamiłowaniach, w postawie ideowo-artystycznej najbardziej utalentowanych, aktywnych członków zespołu. Każda więc hipoteza czy legenda posiada przekonywające przesłanki. „Cricot” to rzeczywiście była młodość, zabawa, polityka, satyra, humor, malarstwo, protest przeciwko mieszczańskiej obyczajowości i filisterstwu, to była walka o nowe idee artystyczne i poszukiwanie formuły dla nowego teatru. Teatru, który by łączył słowo, muzykę, malarstwo i taniec w jeden obraz sceniczny.

Powstanie małej scenki eksperymentalnej Kraków powitał z życzliwością i zainteresowaniem. Ówczesny dyrektor Teatru im. J. Słowackiego, Juliusz Osterwa nie tylko był częstym gościem teatrzyku, ale zezwalał aktorom na branie udziału w widowiskach „u plastyków”. Jego córka Elżbieta występowała, jak już się powiedziało, w pierwszej sztuce Jaremy na placu Św. Ducha jako uroczą Agnieszka. Co więcej, z jego inicjatywy powołano do życia „studio” teatralne, w którym Tadeusz Białkowski i młody wówczas aktor i reżyser, Władysław Dobrowolski wzięli na warsztat surrealistyczną sztukę Józefa Jaremy pt. *Drzewo świadomości*. Uroczysta premiera odbyła się 31 października.

Był to oczywiście, jak wszystkie pierwsze programy „Cricotu”, program typowo estradowy czy kabaretowy. Po dowcipnej konferansjerce Tadeusza Cybulskiego i Czesława Rzepińskiego śpiewał francuskie bal-



Maski Henryka Wicińskiego do *Drzewa świadomości* Józefa Jaremy

lady Adam Gerzabek, potem szły egzotyczne kompozycje taneczne Jacka Pugeta, które wykonawca z humorem wywołuje z pamięci po trzydziestu latach:

„«Cricot» był manifestacją, przyciągał, angażował sympatyków, widzów i tych co łożyli. «Cricot» chwycił, bo był naszą organiczną potrzebą. Zarażał jak śmiech. Zaczynało się od moich występów tanecznych w sobotnie i niedzielne wieczorki, zwykle wciąż z innym programem: a więc *Hiszpanka* w wysokiej baranicy w miejsce kwefu, *Burlaki* — taniec z froterką (a może z miotłą), *Preludium* Rachmaninowa jako tragiczne wydarzenie chochoła — siennika, aby znów, przy jednym uderzeniu w czyniele, kłown w natalkowanych trykotach skakał z ukrytego stołu na parkiet, żeby prześliznąć się do następnej sali i zniknąć. To już była praca. By odtńczyć Ninę Paradiso, trzeba było moczyć się

w nasiadówce dla nabrania gibkości bioder”¹⁶.

Potem szło surrealistyczne, zbudowane na zasadzie swobodnej gry wyobraźni, widowisko Józefa Jaremy, *Drzewo świadomości*. Czegóż tam nie było w tym scenariuszu! Był to właściwie surrealistyczny film zabawnych asocjacji, dzięki którym mogli wejść w stosunki między sobą Jehowa, prezydent miasta, wojewoda, „plantowy”, Konrad, Adam i Ewa, Eros i Muzy. Jako osnowa posłużył sparodiowany mit o Erosie i Psyche. *Drzewo świadomości* urosło tym razem na Plantach, pod troskliwym okiem Muz i Erosa. Adam i Ewa pod nim znajdują miłość doskonałą, ale Adam, zbudzony po grzechu materialnymi troskami i pretensjami swej współgrzesznicy, porzuca ją, spiesząc na papierowych skrzydełkach swej wyobraźni ku nowym przemianom. Oto próbka odnalezionego scenariusza widowiska Jaremy, które, nie pretendując do literackich wartości, mo-

Scena zbiorowa z *Drzewa świadomości* Józefa Jaremy



że wprowadzić czytelnika w samą atmosferę zabawy, oddając klimat „Cricotu”, obowiązujący zarówno wykonawców jak i widownię:

DRZEWO ŚWIADOMOŚCI

Rzecz dzieje się w przestrzeni poza czasem.

Faza 1.

Marsz Dohnarzy'ego: Muzyka.

Scena rozświetla się z wolna, aż do silnego efektu panoramy hotelu-pensjonatu.

*Wchodzi konferansjer: Państwo pozwolą. Jestem konferansjerem nowego teatru. Po prostu bojownikiem teatru. Bohaterem dzisiejszego widowiska. Moje skromne zdolności ofiaruję szanownej publiczności. Winienem wam jest, szanowna publiczności, przede wszystkim wytłumaczyć, po co tu was wołano. Proszono was tu, abyście przyszli pomóc nowemu teatrowi i nowym aktorom. *Państwo się dziwicie. Płacić miejsca i jeszcze pomagać aktorom? Dawny centralny bohater i jego nużące zwierzenia ustępują miejsca wielogłowemu widowisku. Wszystko widzimy naocznie... My robimy teatr dla teatru, dla czystej zabawy teatralnej, która gdzieś się zapodziała, ponieważ fałszywi autorzy i aktorzy gardzą czystym teatrem, w ślad za nimi gardzi nim publiczność... rozpoczynamy epokę nowej teatralnej świetności. Teraz pozwólcie, że odtworzę na chwilę wizję Sindbada:*

(Księżyc wschodzi, trzy panny śpiewają)

PANNA PIERWSZA

Miłość to księżyc i planty
Wieczór i ty.
Miłość to cud i spokój
i niepokój.

Miłość to ty i nic więcej.
Chęć poświęceń.
Miłość to księżyc i planty
Wieczór i ty.

PANNA DRUGA

Miłość to Eros i planty
To ja i ty.
Twoja tęsknota, pragnienie
Zniecierpliwienie.
Zagarniające ręce twoje.
Smak świata we dwoje.
Miłość to Eros i planty
To ja i ty.

PANNA TRZECIA

Miłość to słowo, pojęcie,
Ciepły ciężar — twoja głowa.
Reszta to słowa.
Miłość to ty i nic więcej.
Łaskawość w nowej sukience.
Miłość to słowo, pojęcie
i nic więcej.

*(Podchodzą do amantów i kolejno ustawiają się parami
na pierwszym planie. Trzy pary w uściskach jak na
pocztówkach.)*

Zachowany urywek scenariusza jednego z pierwszych widowisk „Cricotu”, może, jak się wydaje, stanowić pewną ilustrację idei, z których teatrzyk się narodził w chwili startu. Hasłami jego były: zabawa, młodość i malarstwo. Scenka to przecież obraz przestrzeny, na którym usiłowali podejmować plastyczne decyzje twórcy teatrzyku, decyzje dość istotne, jak się okaże później, dla rozwoju plastyki scenicznej. O nią przecież walczono.

Zabawne kostiumy uzupełniały wymalowane na kulisach trzy gracje i trzech jazzbandzistów we frakach na tle „drzewa świadomości”, którego sam kształt wywoływał śmiech na widowni. Nad nim całowała się para zakochanych. Bohaterowie widowiska wystąpili w maskach o ciekawej, kubistycznej formie, oddającej

środkami plastycznymi humor i satyryczny charakter widowiska, wykonanych przez Henryka Wicińskiego. Dekoracje wykonali uczniowie Wolnej Szkoły Plastycznej pod kierownictwem Zbigniewa Pronaszki i Czesława Rzepińskiego. Na ogół ówcześni recenzenci uznali ten właściwie inauguracyjny spektakl „Cricotu” za



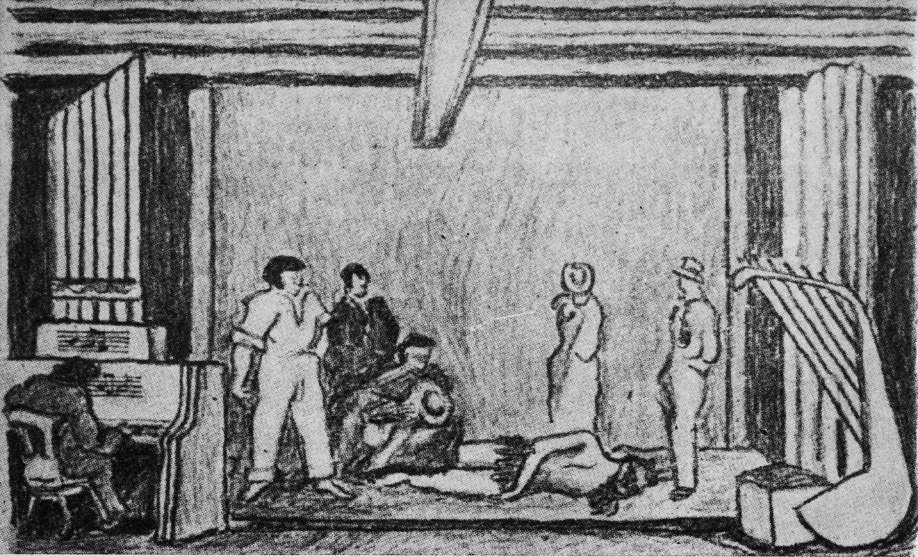
Maska Fauna wykonana
przez Tadeusza Cybulskiego

udany; charakteryzowano scenkę jako teatr wyobraźni, rokujący nadzieje na przyszłość. Podkreślano też ciętość replik scenariusza, humor plastyczny, a przede wszystkim chwalono samą atmosferę, zrodzoną ze wspólnej zabawy wykonawców i widowni.

Ale nie wszystkim przypadł do gustu krakowski teatrzyk plastyków, atakujący pruderię, bogoojczyźniany mistycyzm filistra i kołtuna. Świadczy o tym chociażby atak, jaki przeprowadził, wychodzący przed wojną w Krakowie, endecki organ „Głos Narodu”, gromiąc „Cricot” niemal u progu jego artystycznej drogi.

Oto dnia 18 listopada 1933, w artykule pt. *Teatr odmienniej rasy*, „Głos Narodu” pisał: „Sobotnie przedstawienie krakowskiego teatru eksperymentalnego w Domu Artystów nosiło na sobie znamiona innej rasy, rasy skupiającej w sobie raczej wszystko, co materialne niż idealne; rasy, która nigdy nie mogła, nie może i nie będzie mogła zarzucić najmniejszego choćby pomostu «między dawnymi a młodszymi laty» z tej prostej przyczyny, że zdolność jakiegoś głębszego przywiązania się do czegokolwiek na jakiś dłuższy ciąg czasu nie leży w granicach jej możliwości; rasy, której stosunek do zagadnień ponadżołądkowych i ponadseksualnych charakteryzuje — niestety cynizm! (...) Wartościowsze (...) elementy przedstawienia (...) narzucają (...) refleksje na temat: teatru *dell'arte*, teatru marionetkowego, teatru czystej formy Witkiewicza, różnych socjalistycznych i muzycznych założeń Wsiewołoda Meyerholda itp.”

Jak widzimy, już pierwsze kroki „Cricotu” wzbudzały kontrowersje i to wcale nie tylko artystyczne. Przytaczam więc ten fakt w odpowiedzi tym, którzy całą sprawę teatrzyku eksperymentalnego malarzy chcieliby widzieć wyłącznie jako beztróską zabawę



Projekt dekoracji Tadeusza Cybulskiego do *Smierci Fauna* Tytusa Czyżewskiego

czy bufonadę malarską bez większego znaczenia. „Cricot” bowiem miał od samego początku przeciwnika-adresata, przeciwko któremu kierował swą drwinę i satyrę. Przeciwnika w sztuce i polityce. O jego obliczu ideowo-artystycznym świadczyć może sam rejestr nazwisk jego entuzjastów i wrogów. Wówczas „Głosowi Narodu” odpowiedział między innymi recenzent „Nowego Dziennika”, który pisał: „Dlatego musiałem się uśmieć serdecznie, gdy przypadkiem, po obejrzeniu widowiska Jaremy (*Drzewo świadomości* — przyp. mój J. L.) ...wyczytałem przypadkiem w „Głosie Narodu” artykuł niejakiego pana «Emka», który ten oto szlachetny zespół rdzennie aryjskich talentów, też określa jako ...teatr odmiennej rasy... Wobec tego «rasis-towskiego» wywodu trzeba sobie jeszcze raz uprzytomnić, że mowa tu bynajmniej nie o jakimś przedstawie-



Scena ze *Śmierci Fauna*. W roli głównej — Władysław Józef Dobrowolski

niu w teatrze żydowskim, lecz że idzie o eksperymentalną sztukę p. Jaremy, stuprocentowego chrześcijanina, wyreżyserowaną przez p. Władysława Dobrowolskiego, do której muzykę dorobił p. Kazimierz Meyerhold, dekoracje zaś p. Zbigniew Pronaszko, a maski Henryk Wiciński, że wreszcie rzecz cała odbywa się w imprezie bynajmniej nie żydowskiego Związku Artystów Plastyków w ich własnym środowisku i lokalu na placu Św. Ducha”¹⁷.

W niespełna miesiąc później, bo już w listopadzie 1933, „Cricot” daje nową premierę, a właściwie prapremierę *Śmierci Fauna* Tytusa Czyżewskiego. Ten poemat dramatyczny wszedł na afisz podobno z inspiracji znanego hellenisty, prof. Tadeusza Sinki. Wybitny profesor UJ uważał go za „klejnocik poezji Młodej Polski, co świeci prawdziwym światłem czystej liryki”.

Czyżewski napisał go w r. 1907, a więc w roku śmierci Stanisława Wyspiańskiego. Zapewne, w tym wczesnym utworze Czyżewskiego silne są wpływy poetyki młodopolskiej, ale kryje on już w sobie niepokój nadchodzącej nowej rzeczywistości. Należy na pewno do najbardziej reprezentatywnych utworów ciekawej, lecz ciągle otoczonej złą złą milczenia, twórczości Czyżewskiego. Jest to poeta, o którym napisano już wiele rozpraw, prac magisterskich, ale wciąż się go nie gra i nie recytuje. (A szkoda. Do tej cricotowskiej tradycji warto nawiązać.) *Śmierć Fauna* jest utworem z pogranicza dwóch epok, jest pieśnią o przemijaniu, o czasie ludzkiego życia, przepełnioną tęsknotą za zwykłym ludzkim szczęściem.

Mityczny Faun Czyżewskiego, zabłąkany we współczesności, ginie od widel i kijów jako maska nie z tego świata, chociaż kiedyś był symbolem uciech, wesołości i wszelkich uroków życia.

W kronice „Cricotu” sprzed trzydziestu lat jest to spektakl na pewno ambitny, który się spotkał z żywą reakcją publiczności. Chwalono oprawę plastyczną, dekoracje, a zwłaszcza piękną maskę Fauna wykonaną przez Tadeusza Cybulskiego. O sukcesie zapewne zdecydowała także muzyka Jana Ekiera i tańce w opracowaniu Wandy Haburzanki. Całość wyreżyserował Władysław Dobrowolski, który jednocześnie grał rolę tytułową. Bodajże jedyny zachowany szkic scenograficzny warto uzupełnić słownym zapisem.

Na tle ciemnego błękitu greckiego nieba, wypełniającego całą scenkę, scenograf Tadeusz Cybulski ustawił z prawej strony dorycką białą kolumnę i harfę, a przy niej posadził na kamieniu żywą nimfę. Z lewej strony sceny ustawiono również białe *panneau*, upstrzone kolorowymi, jarmarcznymi ptaszkami, ozdobione

stylizowanym ludowym ornamentem. Inscenizacja, poprzez plastyczne aluzje, nawiązywała do motywów i idei artystycznej krakowskiej szopki, z którą „Cricot” właściwie nigdy się nie rozstawał. Faun grał w złotej masce, z peruką i brodą z zielonych traw; przez otwory w masce widoczne były policzki pijaka i purpurowe, mięsiste wargi lubieżnika. Fantazyjna przepaska zakrywała mu biodra, złote racice miał na nogach i rękach. Spośród innych wykonawców na wyróżnienie zasłużyły z pewnością ówczesne wschodzące gwiazdy „Cricotu”: Marek Katz, uczeń Reinhardta, który przeniósł się z Wiednia do Krakowa, i rogate, szesnastoletnie wówczas dziewczę — Zula Dywińska w roli Dziewczyny. Elżbieta Osterwianka grała Dziedziczkę. Dla uzupełnienia wizji warto przypomnieć urywek tekstu:

ŚMIERĆ FAUNA

(Fragmenty)

*Faun, stary, samotny, stęskniony za życiem i uciechą —
błądząc gdzieś po lasach, dobrnął jednego jesiennego dnia
pod opłotki polskiej wsi. Słońce, zapach leśny, śpiewy,
wokół życie i miłość rozmarzyły starego Fauna. Wyrze-
wa się do słońca — snuje wspomnienia swoich młodych
dni. Czasem wzdycha i skarży się, że to już taki stary,
samotny.*

*Ale że to jeszcze dowcipny, krotochwilny, przychodzi
mu do głowy, żeby od czasu do czasu beknąć przeraźliwie;
nastraszyć śpiewające po lesie dziewczyny, może da się
zwabić, kto wie, bo to jeszcze, jak mówią „jest stary ale
jary”. One, słysząc jego beczenie biegną na polanę, oglą-
dają jego kosmate cielsko, a myśląc, że to diabeł, pędzą
do wsi powiedzieć.*

FAUN

Zieleni się polana,
Pachną zioła,

Cała natura rozgrzana
Słońcem
Jakieś śpiewy od siola
Lecą, czy z lasu;
Może to śpiewy Driad,
Może leśne Nimfy
Tyle hałasu czynią.
Niegdyś za moich młodych lat,
Po lesie za nimi goniłem,
Za bosej Driady ślad,
Dałbym był wina czarę,
Dzisiaj, gdy lata młode roztrwonilem
Na słońcu się wygrzewać muszę,
Do chłopskich cisnę się chat,
Na miłość tylko patrzeć mogę,
I siedząc tak w gąszczu leśnym
Nieraz widzę
Jak się parobek z dziewczką schodzą,
Jak kozioł za kozą goni,
Jak się kuny albo lisy płodzą
Albo w jeziora foni
Ryby trą — łyskając do słońca.

*

*

*

Legła w gąszczu wśród paproci
I liściem ciało swe chłodzi,
I liść paproci zerwała,
I nuci z cicha i śpiewa,
Głosem wabi i przyzywa:
Pójdźże do mnie w gąszcz paproci,
Pójdź i użyj mego ciała,
I krwi skosztuj mej gorącej,
Potem w kosmate ramiona
Porwij mnie i pędź tak przez las
I mnie od rozkoszy drżącej
Nie pozwól tchu w piersi złapać,
A ja tym szaleńcem zmęczona
Przechylę głowę ku ziemi
I włosami niby miotłą
Zmiotę liście, suche zioła...

W najciemniejszą pędź ze mną
Gaszcz...

*
* *

Na niebie słońce gore,
A rzeką iskry płyną,
Gaje oliwne cicho w słońcu marzą.
Na pól zieloną more,
Na gaj kraśny brzoskwinia,
Ognisto-złotą ciska słońce żarzą.
W zielonym tam ogrodzie,
Przy szeleście fontanny,
Stary Horacy siedzi zadumany;
Trudzi się przy swej odzie
I pięknej szuka „skandy”
I rytm by gładko był w wierszu dobrany...
I czasem patrzy długo
Na te słoneczne pola,
Marzące przesuwają po nich oczy
Na lasy biegnące smugą,
Na wysmukłe topole,
Na błękit gór ginących w przezroczy.
I rozmarzył się stary,
I ożywił bogami lasy...

*
* *

O boski ty napoju Dionizosa,
Ty wlewasz siłę w kości me,
Teraz czuję, że jeszcze Faun:
Jak pantery zwinne moje ciało,
I czuję zwinność moich nóg
Evoe liber bóg, he, ha...
I gdy tak napój szumi w głowie,
Po kościach idzie dziwna moc,
I chciałbyś pomknąć w lubym szale,
Ze swą samiczką w cichy las,
Bo czuję siłę moich nóg:
Evoe liber bóg, he, ha!
I taniec mogę zacząć w krąg,

I z jaką muzą w płasy puścić.
Niech jeno zagra kto do taktu:
Tanecznik jeszcze ze mnie dobry,
Wino mi dało siłę nóg
Evoe liber bóg, he, ha...

Po tym właściwie pierwszym sukcesie artystycznym, odnotowanym w ówczesnej prasie w licznych recenzjach, teatrzyk w grudniu tego samego roku (1933) wystawił drugi poemat dramatyczny Tytusa Czyżewskiego (wizję plastyczną) pt. *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, uzupełnioną widowiskiem Jaremy Św. Mikołaj na 66 piętrze. Wieczór musiał być wesół. Jurny bowiem tekst Czyżewskiego i Jaremy wzbogacały jeszcze zabawne dekoracje i rekwizyty wykonane przez Henryka Gotliba. Podobno rewelacyjny był też i brawurowy taniec Koguta — Jacka Pugeta, odtąńczony do spółki z Kurą — Zulą Dywińską.

Oto fragmenty kupletów Tytusa Czyżewskiego z tego widowiska, śpiewanych i mówionych chórem przez wszystkich obecnych na scenie i widowni:

*

*

*

...bachusie, bachusie,
ty wstrętny wisusie,
coś ty narobił nieboże,
że już posiałeś zboże.
Że już posiałeś zboże,
dynie i winogrody,
już kwitną róże i sady
i wieniec włożę na głowę.
W oliwnym gaju przy drodze
są mchy miękkie, woniące,

jak miłe jest tam spanie
z nagą dziewczyną kochaną.

*

*

*

Gdy byłem małym chłopcem
i ssąłem jędrną pierś matki
widziałem, że będę mężem,
kiedyś dojrzałym mężem,
że będę zapładniał kobiety,
kochanki czarnowłose, rude
lub złotym okryte włosem...

*

*

*

Fallosie, Fallosie, Fallosie,
ty zapładniasz nasze matki,
nasze siostry i córki,
nasze żony i kochanki.

Ty ożywasz ziemię i wody,
Ty tworzysz bogów i ludzi
Fallosie, Fallosie,
Dynamofallosie.

Dużą inwencję artystyczną wykazał młody reżyser sztuki — Marek Katz, który przy ścisłej współpracy z inscenizatorem, Henrykiem Gotlibem, wzbogacił groteskowy poemacik Tytusa Czyżewskiego humorem plastycznym i sytuacyjnym.

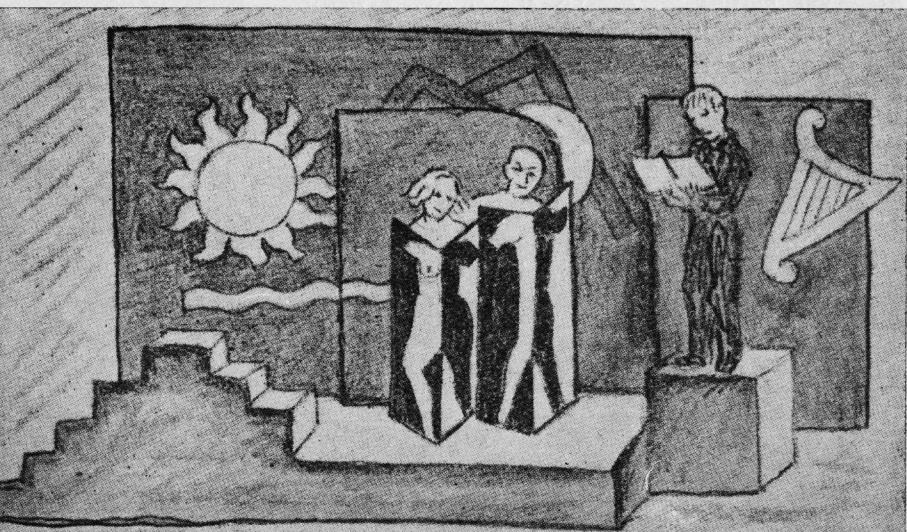
Zachodzące słońce i wschodzący księżyc wprowadzono w ruch przez wolne poruszanie horyzontu. Orfeusza i Eurydykę umieszczono za dwoma parawanikami, obrazującymi dwa posągi (były one oczywiście malowane). Bardzo dowcipnie wypadło „oplatanie” kochanków przez Węża, wywołujące huragany śmiechu na widowni.

Jak podkreślali w swych recenzjach sprawozdawcy,

wielką niespodziankę sprawiła wdzięczna postać Eurydyki w wykonaniu młodziutkiej aktorki Barbary Ogieńskiej, wybijającej się sprawną dykcją, mimiką i pewnością ruchów. Oprawę muzyczną zabawnego widowiska opracowali prof. Kazimierz Meyerhold oraz Ludwik Leo. Jak widać, bufonady liryczne, bukoliki Czyżewskiego cieszyły się na scenie „Cricotu”, w pierwszym okresie jego działalności, dużym powodzeniem.

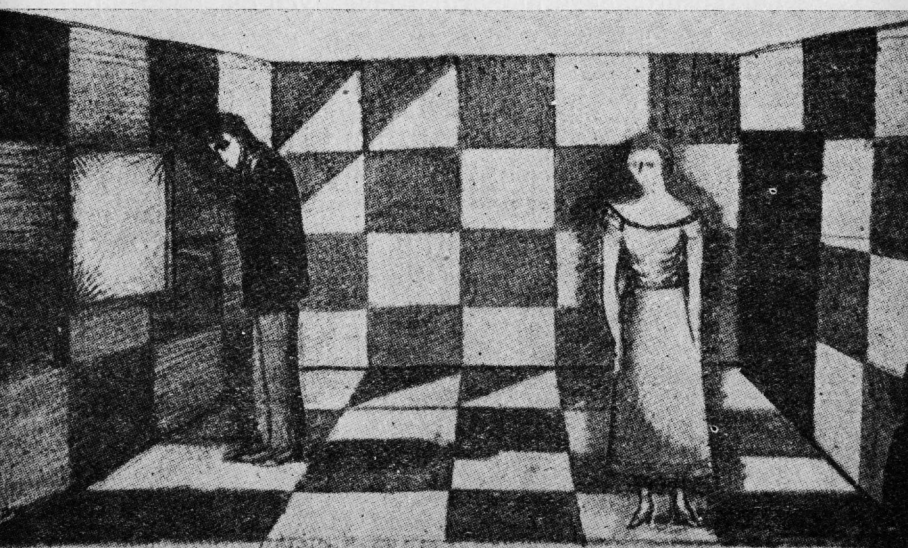
Po tym starcie artystycznym „Cricot”, moim zdaniem, wchodzi w inny, ciekawy okres rozwoju, przede wszystkim dochodzą do głosu nowe indywidualności, nowe doświadczenia artystyczne, nowe postawy ideowe. W tym bowiem czasie „Cricot” grawituje coraz wyraźniej w kierunku poglądów ówczesnej lewicy intelektualnej Krakowa. Niebagatelny wpływ wywiera nań „Grupa Krakowska”, w której szeregach było wielu aktywnych członków KPP. W tym okresie (1934—35)

Projekt dekoracji Henryka Gotliba do poematu Tytusa Czyżewskiego
Wąż, Orfeusz i Eurydyka



można już wymienić nowych entuzjastów teatrzyku, jak: Adam Polewka, Jonasz Stern, Maria Jarema, a przede wszystkim Henryk Wiciński, który w pierwszym okresie wyraźnie pobudzał ambicje teatralne Jaremy i całego zespołu. Wiciński łączył w sobie dwie cechy: talent artysty i lewicowe przekonania, konsekwentnie poszukując sztuki rewolucyjnej w treści i formie. Można to zauważyć już w jego pierwszej debiutanckiej inscenizacji — w *Mątwie* Stanisława Ignacego Witkiewicza, wystawionej również w grudniu 1933. Była to prapremiera tej sztuki. Przed „Cricotem” dramaty Witkiewicza (m. in. *Kurkę wodną*) wystawiał tylko Teofil Trzcziński w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie i to w roku 1924. Bez wielkiej przesady powiedzieć można, że Witkacy był odkryciem „Cricotu”, jak teraz jest odkryciem historyków dramatu i zawodowego teatru. O twórczości pisarza, przeżywającego dziś swój renesans, pisze we wstępie do *Dra-*

Projekt dekoracji Józefa Jaremy do programu *Święty Mikołaj na 66 piętrze*





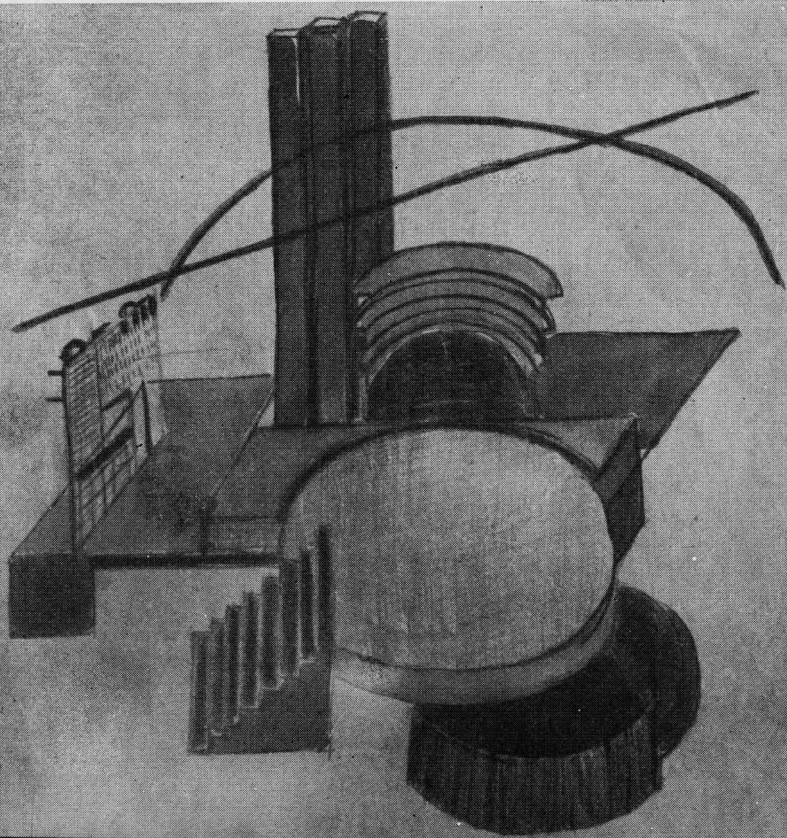
matów Witkiewicza Konstanty Puzyna: „Te dramaty pełne pomysłów, świetnych błysków wyobraźni scenicznej, absurdałnego humoru, drapieżnych diagnoz i hipotez, zdeformowanych obserwacji, niejeden skłonny byłby w połowie stulecia uznać, jak Kotarbiński, za «embriony dzieł». Lecz taki bywa zwykle los artystycznej awangardy. Zadaniem jej nie jest przecież tworzenie dzieł doskonałych. Zadania jej są dużo skromniejsze i dużo bardziej heroiczne: burzyć skamieliny przesądów, odsłaniać nowe perspektywy, rewolucjonizować świadomość, stawiać swojej epoce pytania drastyczne i nie uchylać się od żadnych, nawet fałszywych odpowiedzi”¹⁸.

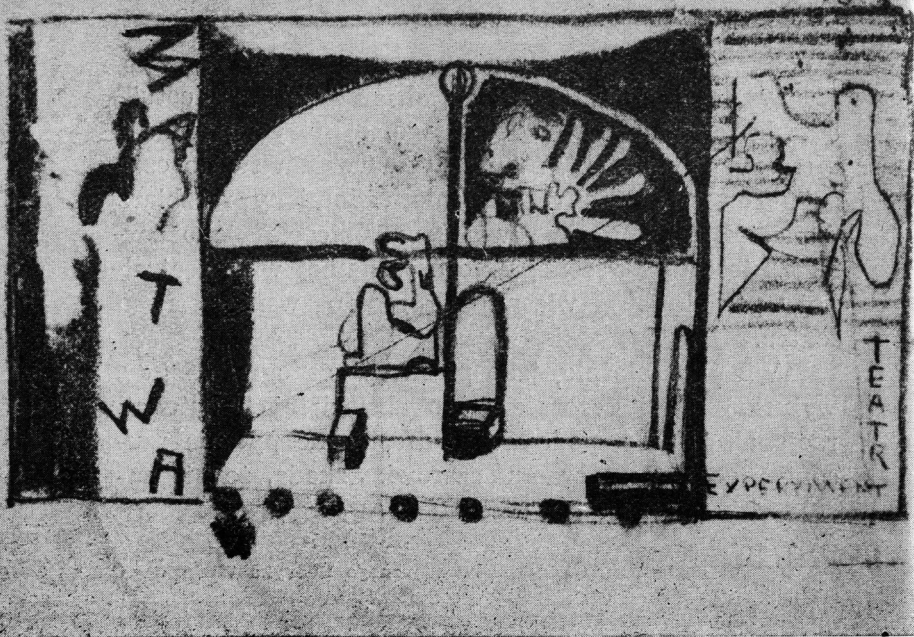
Przytaczam ten cytat, bo mi się wydaje, że dotyczy

on w całej pełni twórczej działalności „Cricotu”, a zwłaszcza Henryka Wicińskiego, o którym powiedział Xawery Dunikowski, że był „człowiekiem swego czasu”. Ten schorowany, wybitnie uzdolniony rzeźbiarz i plastyk ujawnił się również w „Cricocie” jako bardzo interesujący scenograf o oryginalnej wizji teatralnej, poszukujący własnej drogi do współczesnego teatru.

Wiciński właśnie, jako pierwszy scenograf *Mątwy*, wyluskał z jej pozornie tylko absurdalnych sytuacji racjonalne jądro, podejmując drastyczne pytania rzucone przez autora swemu czasowi. Szkoda, że nie za-

Projekt sceny teatru konstruktywistycznego Henryka Wicińskiego





Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do *Młotwy* St. I. Witkiewicza

chowwały się zdjęcia z prapremiery. Dostępne są jedynie szkice sytuacyjne, projekty kostiumów i wspomnienia, na których podstawie można odtworzyć wartość widowiska.

Z zachowanych rysunków dokładnie widać, że Wiciński trafnie pojął i odczytał postacie z *Młotwy*, które nie są faktycznie charakterami o określonej biografii i psychologii; są to raczej pojęcia, zderzenia postaw, zespoły schorzeń, obsesje lub abstrakcyjne racje, nagie kontrowersje współczesności. Plastyka sceny, kostiumu Wicińskiego narzuca własną interpretację całości. Kukła, manekin bez psychologicznych „wnętrzości” były dla Wicińskiego najlepszym, najtrafniejszym przekaznikiem dramatycznej metafory. Potwierdza to

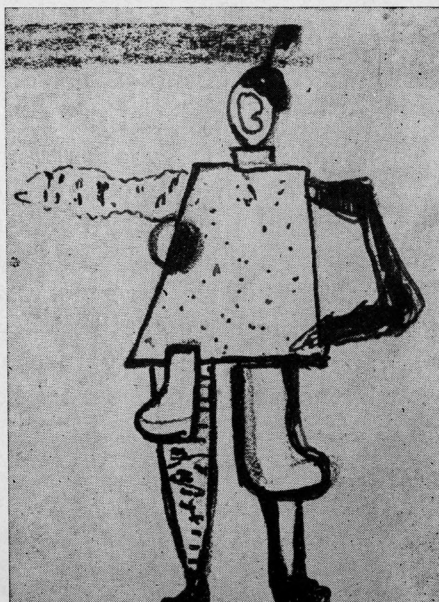
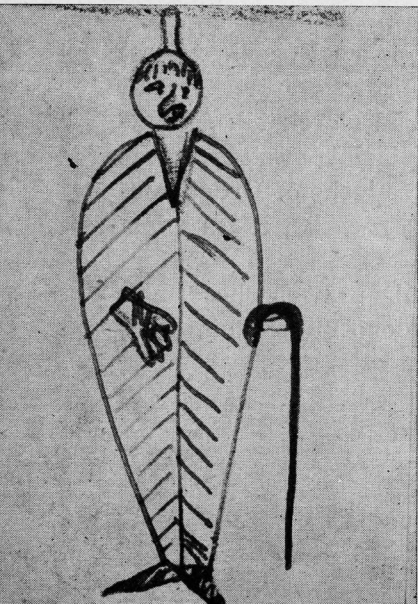
wspomnienie reżysera Władysława Dobrowolskiego:

„Wiciński podszedł do kostiumów w *Mątwie* bardzo ciekawie, zwłaszcza do kostiumu papieża Juliusza II, którego grał medyk Kazimierz Makoś, obdarzony absolutną dykcją. Jemu to pomalował Wiciński kostium i twarz dwudzielnie, wzdłuż profilu, żółtą i białą farbą. Cała postać przypominała krzyż. Lewy rękaw był zaszyty, a do jego końca przymocowany rodzaj obręczy, symbolizującej pierścień z krwawnikiem do całowania przez wiernych. Świetnie wyglądała Matrona-ladacz-nica (B. Szelest — przyp. mój J. L.), wymalowana na starą kotkę, bez rąk, by ją wszyscy łatwiej mogli obejmować. Wujowie Idioci ubrani byli na kształt pstrokolorowych pingwinów, częściowo ze skrępowanymi rękami. Hyrkana, granego przez zdolnego amatora Bulicza, Wiciński ubrał na hitlerowca (a bodajże ucharakteryzował go na samego Hitlera — przyp. mój J. L.). Prawnik z drugiego roku, Ludwik Gołąb, grał rolę Pętaka (w tekście Witkiewicza postać ta nosi imię Tetrykon — przyp. mój J. L.). Jako lokaj miał hrabiowską koronę z pałkami wymalowaną na twarzy. Jego kostium był nieciekawym, do tego skreśliłem mu jeszcze jedną kwestię, jaką miał wypowiedzieć (...). Nadeszła premiera i dopiero wtedy pokazał Gołąb, że jest nieodrodnym synem wielkich improwizatorów komedii *dell' arte*; wynalazł sobie dziesiątki gierek tak śmiesznych, że wszyscy aktorzy musieli się powstrzymywać z całych sił, by nie wybuchnąć śmiechem. Drugą niespodzianką premiery była Zula Dywińska, która miała bardzo nie dostosowany do figury kostium i lewa pierś znajdowała się znacznie wyżej niż prawa. Chcąc, aby widzowie nie odnieśli niekorzystnego mniemania o jej anatomii, wśród gry rozpruwała całą suknię z boku, by pokazać zupełnie nagi kontur ciała”¹⁹.

Mątwę poprzedzał recital taneczny Jacka Pugeta do słów recytowanego wiersza Stanisława Młodożeńca — *Śmierć maharadży* oraz muzyki skomponowanej przez Leona Goldflussa (Leona Artena). Ta kreacja Jacka Pugeta, odtńczona na tle grupy mężczyzn i kobiet w białych tunikach, przypomniała się zresztą Józefowi Jaremie w czasie naszego pierwszego spotkania w Paryżu, w roku 1961. Wieczorem, siedząc w małym kabarecie „Petit Pont” nad Sekwaną, gdzieś w okolicach Saint-Michel, patrzyliśmy właśnie na taniec dziewczyny w czarnym trykocie. Na tle zmieniających się abstrakcyjnych obrazów, utrzymanych w różnych rytmach form, tańczyła do słów recytowanego przez megafon poematu Aragona. W pewnej chwili Jarema ożywia się: „Panie, ta Puget w Krakowie to lepiej robił”. Wymienił kilka tańców, które lubił najbardziej, między innymi *Śmierć maharadży*.

Wówczas do *Mątwy* zamiast ilustracji muzycznej

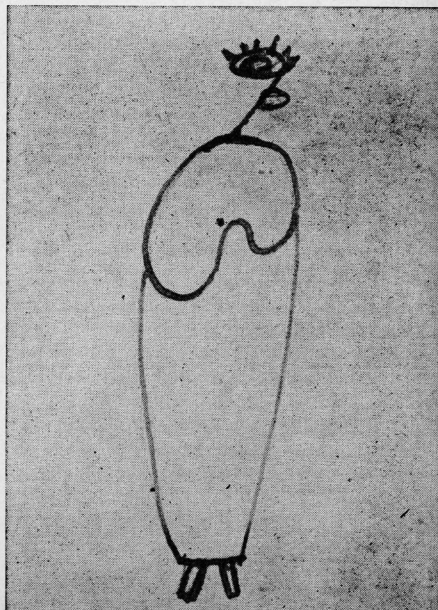
Kostiumy Henryka Wicińskiego do *Mątwy*



wykonano surrealistyczną „prasyfonię” Kurta Schwittersa, recytowaną przez słuchaczy Lektoratu Żywego Słowa przy UJ. Była to muzyka dźwięków skomplikowanych układów samogłosek i spółgłosek, utrzymująca w napięciu uwagę widowni. Dobrowolski wprowadził także na scenę „chór truchel”, który recytował dadaistyczne utwory Paula Klee’ego.

Sądzę, że reżyser, w przeciwieństwie do scenografa, w tym wypadku rozminął się z prawdą dramatu, nie wydobyl racjonalnych treści *Mątwy*, zasugerowany samą feerią absurdalnych sytuacji osób występujących w dramacie. Wiciński był bardziej pieczołowity, szukał w swej inscenizacji środków dla wyrażenia intelektualnego niepokoju, dramatu przeciwstawnych racji: absurdu i racjonalizmu. Dobrowolskiemu wytknął to zresztą wtedy Maurycy Kamfer, chyba jedyny wśród wielu recenzentów, pisząc na łamach „Nowego Dziennika” w artykule *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska*:

Kostiumy Henryka Wicińskiego do *Mątwy*



„Pan Dobrowolski uwierzył zbyt prędko rzekomemu bezsensowi i dał nam prawdziwy dom wariatów. Pomysł chóru, recytującego ponuro jakieś dźwięki, należy już do galerii przestarzałych trików nowatorskich. Jestem zdania, że sztukę Witkiewicza można było o wiele lepiej wystawić, zachowując realizm w nieznaczny sposób zdeformowany. Przez to poszukiwanie za wszelką cenę form zatracił się metafizyczny intelektualizm Witkiewicza”.²⁰

Po wojnie przekonaliśmy się, jak trafne okazały się te uwagi. Myślę tu o doświadczeniu Teatru Dramatycznego w Warszawie, który w roku 1959 wystawił *Wariata i zakonnicę* oraz *W małym dworku*, w ramach jednego spektaklu, w pełni potwierdza słuszność intuicji recenzenta sprzed trzydziestu lat. Do tej sprawy wracano często w omówieniach *Mątwy* powojennej, wystawionej w „Cricot 2” w roku 1956 przez Tadeusza Kantora i Marię Jaremiankę w kawiarni przy ul. Łobzowskiej.

1934

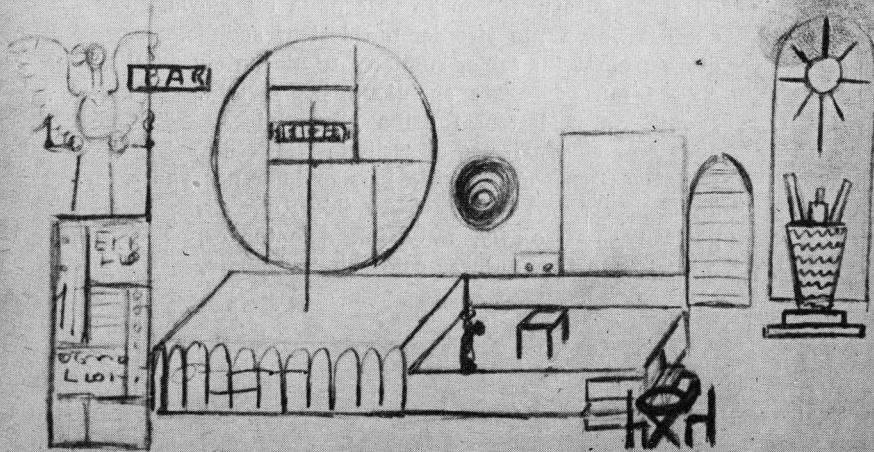
Rok 1934 w życiu „Cricotu” charakteryzuje się nową aktywnością środowiska malarzy. 8 czerwca odbywa się słynna demonstracja, zakończona zdjęciem obrazów w Pałacu Sztuki, na znak protestu przeciwko konserwatywnemu zarządowi Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Rok ten jest również okresem wielkich prac organizacyjnych, uwieńczonych częściowym otwarciem własnego salonu w nowo zbudowanym Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3. W latach trzydziestych Związek Artystów Plastyków w Krakowie był bezspornie najżywszą organizacją artystyczną. Wybudował pierwszy w Polsce własny Dom Plastyków z salą wystawową i kawiarnią, walczył z potężnym „IKC-em”, prowadził prace restauracyjne na Wawelu, organizował nieustannie wystawy, redagował kilka pism walczących o nową sztukę. Wreszcie powołał do życia własny teatr eksperymentalny, który, samookreślając się w ciągu kilkuletniej pracy, sprecyzował swój profil jako teatr plastyczny.

Kawiarnia plastyków w Krakowie stała się autentycznym, żywym ośrodkiem życia artystycznego miasta, odwiedzanym chętnie przez wiele środowisk ów-

czesnej inteligencji. Zarząd Związku z Wincentym Wodzinowskim na czele potrafił inspirować, zachęcać, przyciągać, rozbudzać zamięłowanie do kultury artystycznej, do młodej sztuki. Niektórzy członkowie „Grupy Krakowskiej” docierali ze swoimi imprezami, jak: szopki, odczyty o nowoczesnej sztuce, biesiady artystyczne, do środowisk robotniczych, do domów kultury, świetlic. Plastykom również udało się przyciągnąć do współpracy wielu pisarzy, muzyków, aktorów: Leona Kruczkowskiego, Jalu Kurka, Adama Polewkę, Tadeusza Peipera, Lecha Piwowara, Helenę Wielowieyską, Kornela Filipowicza, Władysława Woźnika, Leona Goldflussa, Alojzego Klucznioka, Jana Ekiera i wielu innych. Dom pod Krzyżem, a później Dom Plastyków na Łobzowskiej, stał się najbardziej uczęszczanym klubem towarzyskim, w którym organizowano wspólne rozrywki i zabawy. Zapewne te imprezy poprzedziły utworzenie własnej scenki teatralnej. Były to najczęściej improwizacje, skecze, monologi, recytacje, tańce lub recitale śpiewaków i tancerzy. 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. Jak powiada Jan Cybis: „Tajemnicą powodzenia był *homo ludens*, ulegający impulsowi wyzwalańia się poprzez wspólną zabawę”. Nastroje te istniały zwłaszcza w środowiskach liberalnych, postępowych, antyklerykalnych. Malarze te nastroje potrafili świetnie wykorzystać. Słynne stały się kawy u plastyków, owe dansingi z atrakcjami, anonsovane przez plakaty

Waliszewskiego, Pronaszk, Jaremy, przedrukowywane w prasie codziennej i literackiej. Na jednym z takich wieczorów w „Cyganerii”, pn. *Bal w dżungli*, oprócz satyrycznych tekstów pisanych specjalnie na tę okazję przez poetów, Jacek Puget wraz z malarką Jadwigą Hoffman zachwycali publiczność tańcem *shimmy* czy „improwizacjami dżunglowymi”. Ciekawa rzecz, że tradycje te przetrwały do powojennych czasów. Tutaj mała dygresja. Pamiętam taki bal, bodaj z roku 1947 w Sopocie, bal na zakończenie pierwszego roku studiów w organizującej się Wyższej Szkole Plastycznej przy ul. Westerplatte. Studenci, aby powiększyć swój skromny fundusz na stołówkę, urządzili po wernisażu „Wielki Bal pod Neptunem”. Sala przedstawiała dno morskie wśród kotwic, sieci rybackich, wilków morskich i syren. Oczywiście inspiratorami byli wychowankowie krakowskiej Akademii, profesorzy: Janusz Strzalecki, Juliusz Studnicki (który później

Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do programu Jalu Kurka
Anno Santo 1934



matkował zresztą teatrzykowi studenckiemu „Bim-Bom” w Gdańsku), Marian Wnuk, Jacek Żuławski. Odnowiły się stare krakowskie tradycje słynnych zabaw plastyków z lat dwudziestych i trzydziestych, żakowskich igrców, podczas których wygłaszano wiele improwizacji satyrycznych, tekstów pisanych między innymi przez Jalu Kurka, Janusza Stępowskiego, Witolda Zechentera i innych. Wracając do lat trzydziestych i atmosfery zabaw u plastyków, warto dla ilustracji przytoczyć odnaleziony tekst, napisany wspólnie przez Janusza Stępowskiego i Jalu Kurka pt. *Miłość plastyczna*:

Był raz amant, prawdziwy cud, nie cud — Wodzinowski,
znał dużo pięknych i nagich kobiet jak Weiss,
U-wodzinowski, bowiem niewiasty uwodził za noski,
lecz nie znał się na muzyce, choć mądry był jak Reiss.
Nie trzeba Mussoliniego, gdy mam piękną twarz,
nie trzeba mi miłości, gdy muskuły mam twarde jak młot.
Ale śliczną kobietę poznał na dansingu raz
I strzała Amora utkwiała mu w piersi jak Grott.
Teodor mu było na imię, codziennie się ku nam Milli,
mówiąc: pisze się przez „i” nie przez „y”, niech się nikt
nie myli.

Piętka to jego zaiste była, nie zaś piętka chleba,
Miecz i Sława Piętka, po mieczu zaś Achillesowa.
Jak jabłoń zwisała wołając: wody, nie słońca mi trzeba,
od słońc pożaru Jabłońska szerniała mi głowa.
Od dziewczyn nie stronię, nie jestem sodalis,
oto się chyli ku tobie, rumiany uśmiechnięty Wallis.
A ona mu odrzeknie sploniona jak ćwikła:
Niezależna ja jestem i dzika jak Winiarz,
poza tym chudy jesteś straszliwie jak igła
i nie — Szczepańsko sobie pan ze mną poczynasz.
Ja chcę mężczyzny, żeby był jak Rubczak,
poważny, nastrojowy, miły jak Axentowicz,
niby to martwa natura, ociosana z grubsza,

w istocie pejzaż cudowny, jaki piękny, powiedz!
Mimozo Wyczółkowska, spóźniony ideale,
nakryje cię moja tęsknota jak żydowski chałat,
każdy z nas, utroskanych przechodniów, ma gdzieś swoje
„ale”

jeden go tylko nie ma: nostalgiczny Fałat.
Właściwie nieświadoma jestem erotycznych praktyk,
lubię w aucie połykać setki mil i mil,
lubię Lille firanki i Hrynkowski akty,
lecz on jeden mnie kocha, on Hoffman Vlastimil.
U-wodzinowski amancie, złodzieju z Bagdadu,
jesteś Malczewski i piękny, lecz tego ja nie wymagam,
choćbyś wart był tyle, co ćwierć grama radu,
jesteś mi obojętny jak sam Zuloaga.
Dowiedz się: Kisling jest dla mnie Tycjanem i wszystkim,
serce mi pikało jak Pabli Picasso,
gdym go widziała wczoraj na ścianie mówiącego z Chwist-
kiem,
cała Czerwotka i drżąca chciałam go schwycić na lasso.
Ale się nie dał, uciekł w życie wielkomiejskie,
Po Paryżu chodzi Witkacy i arogancki jak szofer,
po nocach dławi go wiotki cień Stryjeńskiej,
przewraca się na łóżku, jęcząc boleśnie: Mehoffer!
Nic nie zostało mi po nim, tylko imię Mojżesz,
które zostawił w Krakowie, oprócz dwojga dzieci,
jeśli mi nie wierzysz, dowiedzieć się możesz,
Powie ci Janowska-Rychter, Kossak, lub ten trzeci.
Spojrzał U-wodzinowski amant na podłóż niewieścią,
na cztery kanapki razem z wina flaszką
i myśląc o rywalu Kislingu z boleścią
rozplakał się i płakał długo jak Pronaszko.

Jalu Kurek był zresztą autorem wielu takich oko-
licznościowych tekstów pisanych na różne okazje, wy-
korzystywanych w czasie wspólnych wieczorów „u plas-
tyków” wśród śmiechu, tańców i muzyki. Na pewno na
uwagę zasługuje program pióra Jalu Kurka pt. *Anno
Santo 1934*, adaptowany później na słuchowisko radio-

we — *Dante przynosi śmierć*. Wieczór uzupełniała tegoż autora *Ballada hiszpańska*. Nie zachowały się zdjęcia z tego spektaklu, nie wiadomo zresztą, czy je ktoś z widzów robił. Treścią widowiska była parodia mieszczańskiego teatru, z charakterystyczną dlań intymnością życia rodzinnego, przeplatana romantyczną miłością korepetytora, byłego uczestnika walk z frankistami w Hiszpanii. Jego wspomnienia uzupełniły komunikaty radiowe z pola walki. W widowisku przebijał akcent solidarności z czerwoną Hiszpanią, podkreślony zresztą przez inscenizację Henryka Wicińskiego i Tadeusza Cybulskiego, w której księżyc wchodził przez okno podziwiać pełne temperamentu tańce hiszpańskie, w wykonaniu czterech urodziwych tancerek ze szkoły Wandy Haburzanki.

SYNTEZA DRAMATYCZNA

(*wchodzi Syn gwiżdżąc przebojową melodię*)

SYN

Psiakrew, ciągle mi ktoś spinki kradnie. Nigdy cholera nie są na miejscu. Co za porządki! Cztery kobiety w domu i głupiej spinki człowiek nie może znaleźć! Ale Żywy Różaniec co wieczór tu leży. Książka do nabożeństwa nigdy się wam nie zgubi. Mogłaby mama lepiej sobie gazetę przeczytać, albo do kina iść. To się mamie także przyda.

MATKA

Wynoś się stąd, nie bądź ordynarnym.

SYN

A poza tym nie życzę sobie, abyście po kolacji, tj. po godzinie ósmej wieczorem, śpiewały litanie. Od wielu miesięcy proszę was, żebyście radio kupiły. Emerytura na życie nie wystarczy, powiadacie. Aie detektor kosztuje niedużo.

MATKA

Już zaczynasz swoje?

SYN

Już. Psalmy będą mi śpiewali na pogrzebie, nie potrzebuję słuchać tego teraz. Zresztą macie głosy nie fonogeniczne, słabe, piskliwe. Gdzie jest moja spinka?

MATKA

Nie rozdzieraj się. Nie widziałam spinki. Wynoś się. Ojciec zaraz przyjdzie.

SYN

A co mnie to obchodzi. Pewnie znowu będzie czytał *Boską komedię* Dantego. Śmiać mi się chce z tej komedii. Emerytowany sędzia uczy się u gołowąsa. Na stare lata po włosku się uczyć! Albo do Włoch jeździć do Ojca Świętego. Trzeba mieć źle w głowie. Ale to wyście temu winne, bo ojciec to chory człowiek. Leczyć się mu trzeba, nie uczyć po włosku. Ale co to dużo mówić, kiedy nie ma o czym gadać? Niech mi mama lepiej pożyczyc złotego. Nie mam na papierosa.

MATKA

Nie pożyczam. Nie mam pieniędzy na papierosy. Niech Fundusz Pracy ci zapłaci. Oducz się palić. A zresztą możesz sobie zarobić. Nie od dzisiaj ci to mówię. Jesteś pełnoletni. Nie myślę utrzymywać nierobów. Jesteś ciężarem rodziny.

SYN

Przecież jestem bezrobotnym. Staralem się o posadę. Nie znalazłem.

MATKA

Bo nie umiesz.

SYN

Nie nauczyliście mnie niczego.

MATKA

Bo byłeś leniem i nie chciałeś się uczyć. Nie dla ciebie była łacina. Dla ciebie byłoby szewstwo odpowiednim zawodem.

SYN

Dlaczegoście mnie tak wychowali?

MATKA

Bo ojciec nie używał batów.

SYN

Durne gadanie! Nie najadłem się grochu i nie mam ochoty

do słuchania mamusinych popisów. Niech mi mama pożyczy 50 groszy.

MATKA

Nie zawracaj mi głowy. W tamtą niedzielę dałam ci złotego.

(Syn spluwa na ziemię i odchodzi, gwiżdżąc)

MATKA

Teresa!

TERESA

Jestem.

MATKA

Panienka przyszła z miasta?

TERESA

Przyszła.

MATKA

Co robi?

TERESA

Leży.

MATKA

Czy ojciec już się ubrał? Już jest szósta. Zaraz będzie lekcja. Zetrzyj kurz ze stołu, przynieś te kwiatki z okna na stolik, przysuń fotel. Jak przyjdzie nauczyciel, wprowadź pana.

(Teresa sprząta. Słychać gwizd Syna z drugiego pokoju)

MATKA

Teresa!

TERESA

Proszę.

MATKA

Wprowadź pana ostrożnie, bo dzisiaj jest mu znowu gorzej. Kolację podasz wcześniej. O siódmej.

TERESA

O siódmej.

(Teresa wychodzi. Matka mówi do publiczności słuchającej)

MATKA

Proszę państwa, my okłamujemy ojca, że pojedzie z pielgrzymką do Rzymu, do Ojca Świętego. Ojciec jest ciężko chory, lekarze mówią śmiertelnie — tylko ta myśl trzyma go przy życiu. Zresztą nie wytrzymałby tej podróży. W dodatku nie mamy pieniędzy. Państwo dobrze wiecie, co to

znaczy dziś otrzymać paszport. Skądże ma wziąć takie sumy emeryt sądowy? Zachciało się mu uczyć włoskiego na gwałt. Za ostatni miesiąc nie zapłaciliśmy studentowi, który go uczy. Ale ten nauczyciel kocha się w naszej córce, Zosi, i jej spojrzenia osładzają mu trud nauczania. A zresztą i wielkie firmy są dziś niewypłacalne. Chrystus na pewno zmiłuje się nad nami. Ubóstwo nie jest hańbą...
(wychodzi)

W tym samym miesiącu, na przełomie stycznia i lutego 1934 roku, „Cricot” wystawił „demoralitet” sceniczny, *Krótkie spięcie*, napisany specjalnie dla teatru przez Helenę Wielowieyską, młodą romanistkę, zaprzyjaźnioną ze środowiskiem plastyków przez swą siostrę Zofię, malarzkę. Zabawną sytuację psychologiczną uzupełniały dywagacje dialogowe o sztuce i teatrze.



Rysunek Heleny Wielowieyskiej
do *Krótkiego spięcia*

KRÓTKIE SPIĘCIE

(fragmenty)

O s o b y:

KONFERANSJER

AUTOR

TEATREUS EX MACHINA, duszek teatru z reflektorem na
głowie

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI

DZIUBAS

JOLIE INCOMPRISE

STINNES, później Bezrobotny

PIERWSZA NAIWNA

STOPIEŃ PŁCOWOŚCI

DWAJ STATYŚCI

KONRAD, królewicz duński

(Rzecz dzieje się na scenie, w świadomości i w podświadomości Autora. Dekoracje proste, zielone. Biurko, ławka.)

KONFERANSJER *(wchodzi prowadząc Autora)*

Państwo pozwolą przedstawić sobie Autora naszego dramatu, a raczej komedii *dell'arte*, a tragedii *della realta*. Choć, co prawda, Autor nazywa to skeczem, a publiczność kiczem. Więc zostawiam panu pustą scenę i prawie pustą widownię i niech geniusz teatru wspomaga pański osobisty geniusz.

(wykrzywia się do niego szpetnie i wychodzi. Grzmoty. Teatreus wskakuje przez okno.)

TEATREUS

Jestem

(kłania się Autorowi, potem publiczności)

AUTOR

Widzę, ale kim pan jest?

TEATREUS

Ja jestem Teatreus Ex Machina. Ten, który sprawiał, że publiczność śmiała się, klaskała i płakała. Teraz chciałbym sprawić, żeby wogóle była i nie wywiała.

AUTOR

A jak kawaler ma zamiar tego dokonać?

TEATREUS *(staje w pozie Chudogęby i mówi z głupia frant)*

„Z reflektorem i pustulką. Będę sobie latał w kółko”. Na

razie przychodzę do pana z dobrą radą: niech pan sobie wybierze z publiczności reprezentanta do współpracy i w razie klapy zrzuci pan na niego całą odpowiedzialność.

AUTOR (*do siedzącego na widowni pana*)

Może pan będzie łaskaw.

(*Reprezentant Publiczności wychodzi na scenę, prosi swoich ex-sąsiadów z widowni o podanie mu krzesła i siada na nim z boku sceny. Teatreus ubiera go w Oko i Ucho i rozwiesza wielki afisz: „Poszukuje się bohatera dramatu, warunki według umowy”. Wychodzi. Autor zakłada wieczne pióro za ucho i grzebie w papierach na biurku, kiedy wchodzi Dziubas*) Czym mogę panu służyć, jestem Autor.

DZIUBAS

Widzi pan, to właśnie pan mnie potrzebuje, a nie ja pana. Jestem bohaterem dramatu.

(*pokazuje afisz*)

AUTOR

Och, przepraszam, że się panu przedstawiłem, przecież znamy się od dawna. Niechże pan siada.

DZIUBAS (*siada*)

Nie szkodzi. Zdażyłem już przyzwyczaić się do podobnego traktowania mnie przez autorów. Widzi pan, jestem zwykłym pierwszym gościem w takich okolicznościach. Zjawiam się pierwsi, nim mnie poproszą.

AUTOR

Daruj pan, ale w takim razie nie potrzebowałbym robić sobie kosztów.

(*pokazuje afisz*)

DZIUBAS

Czasem we fraku, na ekranie,
czy w cudnej lśniącej piżamie
czekam na panie.

Czasem w sportowym ubraniu
wyjeżdżam na scenie w góry,
czasem na plaży z panią
i wtedy do figury.

Cylinder, piżama, frak,
kocham jak Goliat.

AUTOR

A, pan Dziubas.

(witają się, cieszą. Reprezentant Publiczności ziewa)

DZIUBAS

O, już idzie moja pani. Jolie Incomprise... cudne imię
prawda?

JOLIE INCOMPRISE

O tak. Niezrozumiana. Przez nikogo. Własny, stary bogaty
mąż, Stinnes Tysiąc pudowy... chodźże tu stary ramolu.
(Wchodzi Stinnes. Do Dziubasa): Tylko ty jeden, choć tak
młody, ale twój wyższy umysł...

*(ściskają się, Reprezentant Publiczności zasnął tymczasem
i ze strasznym hukiem spada ze stołka. Rejwach)*

AUTOR *(drąc włosy z głowy):*

Ratunku!

(Wchodzi Teatreus)

TEATREUS *(budzi Reprezentanta Publiczności, który z re-
zygnacją pozwala się usadzić z powrotem, bierze gazetę
i czyta tyłem do sceny. Wpada Pierwsza Naiwna)*

PIERWSZA NAIWNA *(krzyczy)*

Panie autorze, to nieładnie! to ja miałam być jego par-
tnerką, a teraz co?

(płacze)

AUTOR

Zdaje się, że mój młody przyjaciel zaczyna działać.

(do Pierwszej Naiwnej)

Angażuję panią jako pierwszą naiwną.

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI *(wściekły)*

Z taką długą brodą.

(pokazuje z jaką, Pierwsza Naiwna obraża się)

AUTOR

Słuchaj mała. Tu nie ma żadnych żartów, ten pan ma
wielki talent, zaraz ci go przedstawię... Mister Stinnes...

STINNES

Yes, sir.

AUTOR

Panie Stinnes. Jest pan szczęśliwy, ma pan cudowną żonę.

STINNES i DZIUBAS

O yes, sir.

PIERWSZA NAIWNA *(piskliwie)*

No, sir.

AUTOR (do widowni)

Któż ją zrozumie, jak nie państwo. Ale trzeba jej się dać wygadać. A tu wszystko kosztuje: Dekoracja, inscenizacja, trawestacja, no a w końcowym efekcie kolacja. Jednym słowem...

(robi ruch liczenia pieniędzy, Reprezentant Publiczności kiwa na Teatrusa)

TEATRUS (kiedy telefon dzwoni)

Pan autor proszony do telefonu.

AUTOR

W tej chwili nie mogę. (do Stinnesa) Nie umie pan swojej roli. Powinien pan teraz wyciągnąć książeczkę czekową. (bierze go za rękę i podnosi ją do góry, wtedy widać w niej ładnych rozmiarów bombę) Przepraszam, ktoś telefonuje do mnie. (puszcza go przestraszony i pędzi do telefonu)

(Dwaj statyści wchodzią niosąc transparenty: I — Precz z baronami teatru, II — Niech żyje trzecia rzeczywistość, III — Pracy i chleba dla bezrobotnych inteligentomanów. Ustawiają się w głębi pod transparentami. Bezrobotny przyłącza się do nich. Wchodzi Autor, Jolie Incomprise, Pierwsza Naiwna i Dziubas. Autor daje im kartki z rolami).

AUTOR

Zaczynamy próbę. Scena miłosna.

(ustawia Dziubasa i Jolie Incomprise pod zieloną dekoracją)

JOLIE INCOMPRISE (czyta)

Kapitał jest fikcją.

DZIUBAS (czyta)

To i miłość także będzie fikcją.

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI

I on to nazywa sceną miłosną.

PIERWSZA NAIWNA

Przecież ja mam pustą kartkę.

AUTOR

Niech oni się targują, niech grają. Ty kochaj.

(obejmuje ją)

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI

Tak, niech grają. Ale jeżeli to ma być poważne, wzniosłe, jeżeli to ma mnie, broń Boże, wzruszać dostojeństwem

bólu czy czego tam, to daruj, ale ci dwoje najmniej się do tego nadają. A jeżeli zwykła scena miłosna, to pani Pierwsza Naiwna należy do mnie — do publiczności.

TEATREUS

Pan doktor będzie łaskaw. *(wkłada mu pod pachę wielki termometr, który skacze)* O, czyżby pan miał jakąś własną wizję?

AUTOR

Proszę bardzo, chętnie będę pisał wspólnie z panem. *(wychodzi z Reprezentantem Publiczności, Jolie Incomprise i Teatreusem. Na pierwszy plan występują Pierwsza Naiwna i Dziubas. Światło na scenie gaśnie, tylko oni oświetleni reflektorem, a w tyle Statystyci oświetleni ja-skrawoczerwonym światłem)*

PIERWSZA NAIWNA

Pan jest miły, pan mi się podoba. Podobno jest pan zakochany.

DZIUBAS

Byłem zawsze, ale w tobie, nawet nim cię poznałem, ale widzisz *(czule)* celem podświadomości jest parcie ku światłu. *(pokazuje na Statystów)* Możliwość wyładowania się w czynie. Widzisz? wołają mnie. *(namietnie)* Kocham cię, — jesteś moim szczęściem, moim światłem, moją niedzielą.

PIERWSZA NAIWNA *(równocześnie Statystyci śpiewają mru-czando „O cześć wam panowie magnaci”)*

Niedziela przybiegła, zaćwierkała
usteczkami koloru wiśniówki,
figluje majówkową główką,
została.

Tańczy tango majowe
i pije wódkę z kwitnącej jabłoni.
Weselem kryształowym
się zasłoni,
z ciepłym bzem do ogrodu się wymknie
jeszcze czuję ją tutaj koło mnie —
nad kieliszkiem ze smutku ryknę,
tak ją lubię, tak lubię ogromnie...
A tu już z szyby wstaje
melodią ogłupień
natrętny poniedziałek,
dzień, który mam w dupie.

(Statyści przestają śpiewać, Dziubas odchodzi do nich w głąb, cofając się i patrząc na Pierwszą Naiwną, która żegna go ręką i chusteczką, Statyści wychodzą z transparentami. Wchodzi Teatreus i Reprezentant Publiczności)

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI

Proszę nie zajmować się tym, czym nawet ja sam się nie zajmuję.

TEATREUS

Chcę przemocą wymusić na panu to, co pan ukrywa — pański teatr. Muszę zbadać stopień płciowości pana.

(Zmiana światła)

(Słysząc hałas kroków. Światło zmienia się na takie, jakie było po scenie z bombą, kiedy nie było Autora. Teraz go także nie ma, a sytuacja jest identyczna, co w tamtej scenie. Pierwsza Naiwna siedzi na kolanach Reprezentantowi Publiczności itp. Wchodzi olbrzymi Stopień Płciowości (najlepiej maszyna z wielką ilością trybów, kółek, tłoków itp.), z którego wychodzi Konrad. Na nagiej piersi, pod peleryną ma krwawiące serce. Pierze we łbie).

TEATREUS (pompatycznie)

Le voilà.

(Jolie Incomprise dowala się do Konrada)

KONRAD (przekreśla ją ruchem ręki)

Przebóg, coś to za szkarada?

JOLIE INCOMPRISE

Jak śmiesz, draniu!

KONRAD

Jak śmiesz się tak do mnie odzywać. Do mnie, który na skrzydłach własnego szaleństwa nosiłem przez tyle wieków ciężar poezji. Bracia! Dajcie mi być nadal filarem dramatu, bo na mych wątych barkach Atlasa spoczywa gmach myśli ludzkiej (do Pierwszej Naiwnej) A ty, nieszczęśliwa, zgubiona idź do klasztoru, byle prędzej.

BEZROBOTNY

Kimże pan jest do cholery i ciekaw jestem, co się z nami wszystkimi stanie, jak Ranusia pójdzie do klasztoru?

DZIUBAS (z pięścią)

Coś za jeden?

KONRAD (z rezygnacją)

Mogłem być czymś — będę niczym. Spóźniłem się, bo oto nadeszła już trzecia rzeczywistość. Runęły spróchniałe

krzyże przesądów. Był pan Dziubasem, a Autor chce pana zrobić alfonsem. Biedna Ofelia jest jak widzę raną społeczną razem z szanowną mamusią, a pan człowiekiem nieszczęśliwym (*bierze ze stołu bombę i stojąc na środku, z patosem*) Być, albo nie być, panowie.

WSZYSCY

Konradzie!

KONRAD

Ja jestem Konrad, królewicz duński.

WSZYSCY

Pan jest za duży, za duży.

BEZROBOTNY

Duński czy hiszpański, to już obecnie wszystko jedno. Jest pan zwykły Wernychochoł i chciał pan nam tu zgotować ładne wesele. Ale nie, mój panie, bombka należy do mnie. Miałem wysadzić nią waszą starą, wybrakowaną rzeczywistość. Ale zdaje się, że teraz ja się spóźniłem.

KONRAD

Rozumiem. (*deklamuje*) Poezjo precz, jesteś tyranem.

BEZROBOTNY

Ależ panie, skądże...

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI

Stop, panie Bezrobotny. Niech się pan tak beczelnie nie wyżywa w cudzej roli. Teatreus. Chodź no tu zrobić porządek, bo panowie zamienili role.

DZIUBAS

Idioto! Role! Tu nie ma żadnych ról. Tu jest właśnie życie. (*pokazuje kolejno aktorów*) I my, i one, i jego szaleństwo. I to, żeśmy się tak poza czasem spotkali, kiedy nie ma autora.

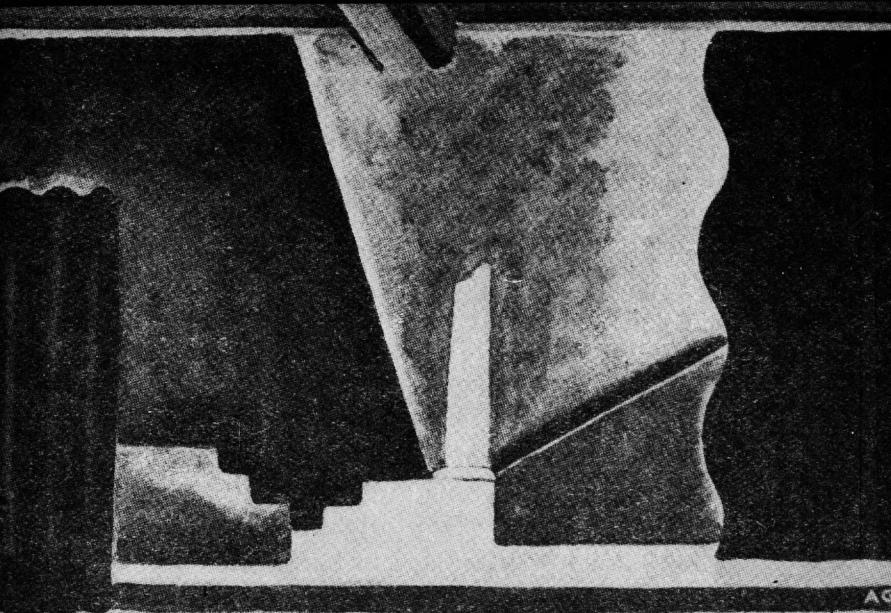
PIERWSZA NAIWNA (*drze się*)

A w tyjatr — to autor, i wy, i my się przyśli z wami bawić.

(*Wszystkie światła gasną, słychać krzyki: Krótkie spięcie, to ten mały z reflektorem, kurzschluss itp. Kiedy światło się zapala, na scenie siedzi za swoim stołem Autor i Reprezentant Publiczności z boku sceny, jak na początku, ale bez Oka i Ucha.*)

REPREZENTANT PUBLICZNOŚCI (*wstaje, ze złością*)

To myśl pan prędzej, bo ja czekam.



Projekt dekoracji Adama Gerżabka do *Krótkiego snięcia* Heleny Wielowieyskiej

Program przygotował reżysersko Marek Katz wspólnie z Adamem Gerżabkiem, który miał pieczę nad całością od strony plastycznej, opracowując dekoracje i kostiumy, a w antrakcie śpiewał ballady starofrancuskie przy gitarze. Program uzupełniały znakomite recytacje Władysława Woźnika, fragmenty z *Promethidiona* Norwida oraz wiersze Tadeusza Peipera, ojca awangardy krakowskiej. (Po wojnie dowiedziałem się z ogromnym żalem, że wszystkie nagrania recytacji Woźnika zostały zniszczone. Strata ta jest ogromna. Był to bowiem jeden z najwybitniejszych w pierwszym dwudziestoleciu interpretator ówczesnej poezji).

Muzyczne opracowanie programu powierzono Stefanowi Cybulskiemu. Wielką niespodzianką był debiut taneczny Marii z Żulińskich Mikuszewskiej, młodej

wówczas tancerki i skrzypaczki. Oto jak wspomina ten miły wieczór w liście do Władysława Dobrowolskiego:

„Tańczyłam w «Cricot» marsza Prokofiewa i taniec brazylijski Milhauda. Ten taniec nie miał nic wspólnego z Brazylią — był czystą improwizacją, która powstała pod wrażeniem tej muzyki. Taniec dla samego tańca. Były w nim też elementy akrobatyczne. Ten taniec bardzo się spodobał, a Józek Jarema zaproponował do niego kostium, bardzo ciekawy w barwie i linii. Oczywiście, właściwy efekt plastyczny można było tylko osiągnąć malując go na mnie.

Technicznie wyglądało to tak: ubrana tylko w białe, cienki, ściśle przylegający trykot, stałam na podium, a rodzeństwo Jaremowie, Józek i Marysia, realizowali projekt na żywym modelu. Była wtedy zima, w sali panowała bardzo niska temperatura, farby przenikające przez trykot na gołe ciało jeszcze mnie chłodziły. Zmarzłam jak pies, ale rozumiejąc doniosłość tego faktu stałam cierpliwie”²¹.

Maria Mikuszevska występowała na cricotowej scenie jeszcze kilkakrotnie z własnym programem tanecznym do muzyki Albeniza, Prokofiewa i Strawińskiego, w kostiumach zaprojektowanych przez Marię Jaremią.

W marcu 1934 teatrzyk odbywa swoje pierwsze tournée do Warszawy, gdzie w nowo otwartej kawiarni IPS-u przy ulicy Królewskiej 13, odbyła się pierwsza konfrontacja z warszawskim środowiskiem kulturalnym. Repertuar przewidywał wystawienie następujących sztuk: *Młot* St. I. Witkiewicza, *Śmierci Fauna* Tytusa Czyżewskiego, *Serca panny Agnieszki* i *Św. Mikołaja* na 66 piętrze Józefa Jaremy oraz *Krótkiego spięcia* Heleny Wielowieyskiej, a także *Anno Santo* 1934 Jalu Kurka.

Ze sprawozdań prasy wynika jednak, że dwa ostatnie widowiska nie zostały odegrane przed warszawską publicznością. Dziś oczywiście trudno dojść z jakich przyczyn. Na ogół panowało wówczas przekonanie, że „Cricot” odniósł pewien sukces w Warszawie. Rzeczywiście, ukazało się w prasie wiele życzliwych notatek, wielu ludzi ubawił swą beztroską atmosferą, innym spodobał się gatunek humoru plastycznego, który wzbogacał wizualność scen, cały ten dziwny świat, działający przez zaskoczenie swoją odrębnością, klimatem, jakże różnym od warszawskiego. To, co w Krakowie jest oczywiste, poza tym wyjątkowym miastem traci swój urok i sens. Zdaje mi się, że z „Cricotem” zaszło podobne zjawisko. Grał trochę w próżni, bowiem odczytywać go w pełni mógł tylko Kraków. Świadczy o tych nastrojach dowcipny felieton Tadeusza Brezy, zamieszczony w „Kurierze Porannym” dnia 26 marca 1934 r. pt. *Serdeczny nonsens prosi o głos, czyli krakowski „Cricot” na występach gościnnych*.

„O co chodzi w tym «Cricocie»? — pisał Breza. «Wyzbyć się emocjonalnych elementów, sensu... wszelkich iluzji i magii teatralnych, realizmu iluzjonistycznego (...) Teatr bowiem nigdy nie podimituje życia w zupełnej ścisłości. Należy widowisko teatralne traktować w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości życia. Scena jest samowystarczalną ramą. To co się w niej mieści, nie ma nic znaczyć, nie ma nic uczyć, na nic wskazywać, do niczego być podobne, nie imitować. Scena istnieje sama dla siebie». Tak wyglądają teorie. Jak to jednak w praktyce wygląda, można się było przekonać właśnie wczorajszego wieczoru (25 marca). Lokal znany, ludzie znani. Dam im wszystkim spokój. Piórem jedynie sięgnę do sceny. Więc na przykład wykład p. Cybulskiego interesujący i dowcipny. Z niego



się dowiedziałem, o co naprawdę będzie potem chodziło. Wreszcie *Serce panny Agnieszki* — pióra Jaremy. Było to, co tu dużo gadać, monstrualne wyzbudzanie się. Wchodzą, pukają w ściany, wychodzą, wynoszą coś, piszczą, maszerują, wyginają się itp. Przy tym gra flet i fortepian. Źle usposobiony widz klnie albo siedzi smutny, bo nabity w butelkę. Widz psotny porykuje ze śmiechu. Widowisko jest całkiem hermetyczne i dowcip hermetyczny. Niby tu jakaś groteska. Niby tu jakiś sens, niby tu jakaś intryga, niby Numa i Pompiliusz, ale już po chwili wszystko się wybrzusza w całkowitą bujdę. Czasami coś błysnie z naszego świata, reszta na-

tomiast całkowicie potworkowata, czy nawet po prostu... tworkowata.

Był jeden normalny dowcip, dla otuchy czytelnicej go powiem. Więc jakiś chłopiec rozpacza, że mu ukochaną odebrał inny. — Z nim teraz jesteś — woła — inny się tobą cieszy, rozpustnik.

Gwoździem wieczoru były tańce pewnego rzeźbiarza z Krakowa, Jacka Pugeta, syna rzeźbiarza Ludwika. Są to tańce nowoczesne, z których dumny jest «Głos Plastyków».

Polegają one na tym, że wychodzi na scenę odrapany półgolas, o żałosnej chiricowskiej twarzy, w czerwonych pończochach i poczyrna rękami i nogami oraz «całym ciałem» czynić wygibasy i szprindle. Widać od razu, że to człowiek nie uczony, że go nie kształciła żadna Wysocka, ani Parnell. Nie o to jednak chodzi. Zwykle tańce, jeśli kto chce zobaczyć, to dalej do «Cyganerii» albo na Szmoncówkę. Tutaj pokazują czysty talent nie zbrukany szkołą i trikami profesjonalów. Znów się człowiek podśmiewa, choć w nim czasami ochota zbiera ryknąć:

— Puszet won!

Na widowni ludzie rechoczą, dodać jednak należy, że nie tylko zajmują się tańczoną przez Pugeta polką, lecz jeszcze głaszczą sobie gardziele monopolką. Gdy taki anioł stróż przy człowieku stoi, wiele się wtedy bliźnim wybacza. Inaczej byłoby, gdyby człowiek, poszedłszy do Szyfmana albo Jaracza, podobnie został przyjęty. Wówczas zdrowo myśląca publiczność nabiłaby dyrektora zdrowo. Tu raczy psikusom pobłażać. A poza tym jeszcze jedna rzecz. Zdaje się, żeśmy tego wieczora w IPS-ie nie byli ani specjalnie zdrowo, ani bardzo myślący”.

Oczywiście w tym felietonie Brezy wiele jest felie-

tonowej przesady, niemniej na pewno odzwierciedla on pewną część opinii warszawskiej, jej odmiennej wrażliwości, utrudniającej odczytanie typu artystycznej zabawy, humoru, jaki proponował „Cricot” — nie zawsze w pełni zrealizowanych na skutek braków technicznych sceny przecież amatorskiej. Nie zabrakło jednak głosów entuzjastycznych, słów zachęty i aprobaty dla tak unikalnego zjawiska, jakim był „Cricot”. Jednym z nich była notatka w „Gazecie Polskiej”, w której dodatek kulturalno-literacki redagował Kaden-Bandrowski, a recenzentem był Kazimierz Wierzyński. Pisał więc sprawozdawca w „Gazecie Polskiej” z dnia 30 marca 1934 r. w notatce pt. *Z życia teatru*:

„...Pokazany nam w reżyserii Władysława Dobrowolskiego skecz Jaremy pt. *Serce panny Agnieszki* niewiele ma sensu, nie był wszakże tak bardzo nonsensowny, a po aktorsku, mimo prymitywnych środków, świetnie wykonany. Pyszny był zwłaszcza Narzeczony oraz odtwórczyni roli tytułowej p. Osterwianka, córka Juliusza Osterwy. Poemat sceniczny Tytusa Czyżewskiego pt. *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. Nie wiadomo, czy lepiej potrafiliby zagrać aktorzy «oficjalni». Przed i pomiędzy «sztukami» — Jacek Puget, który dał świetne groteski taneczne, które niebawem omówimy obszerniej.” I rzeczywiście w dwa tygodnie później również na łamach „Gazety Polskiej” z dnia 17 kwietnia 1934 r. ukazał się artykuł pt. *Impresje taneczne*, poświęcony wyłącznie tańcom Pugeta; takiej prasy

nie miał Puget nawet w swym rodzinnym mieście. Oddajmy więc głos entuzjaście — Henrykowi Lińskiemu, ukrywającemu się pod pseudonimem „Liń”:

„Podczas przerw między przedstawieniami «Cricotu» w IPS-ie zaprodukował się oryginalny tancerz, Jacek Puget. Jest to zjawisko taneczne jedyne w swoim rodzaju. Prymityw. Z techniką taneczną zupełnie się nie brata (...) Postaramy się wyluskać przynajmniej to, co znajduje się na pograniczu prawdziwej sztuki tanecznej. W «Tańcu byka» i wariacji węgierskiej nie można dopatrzeć się niczego poza wymuszonym «oryginalizmem». Ciekawszy był hiszpański, chociażby ze względu na oryginalny kostium i zacięcie groteskowe. Natomiast w układzie marsza Prokofiewa *Miłość do trzech pomarańczy* Puget odkrył nieznane jeszcze horyzonty polskiej groteski tanecznej. Jego drugi taniec hiszpański, do znanej muzyki de Falli był ściśle parodystyczny i niczym szczególnym się nie wyróżniał. Za to znów wręcz rewelacyjny był taniec rosyjski, «burłacki». Tu kapitalna inwencja Pugeta kazała mu chwycić miotłę i jej posunięciami akcentować melodię ruchową. Mniejsza o precyzję w wykonaniu, emocjonalny efekt był wielki, większy co prawda na początku niż później, w finałowej parodii «prisiud».

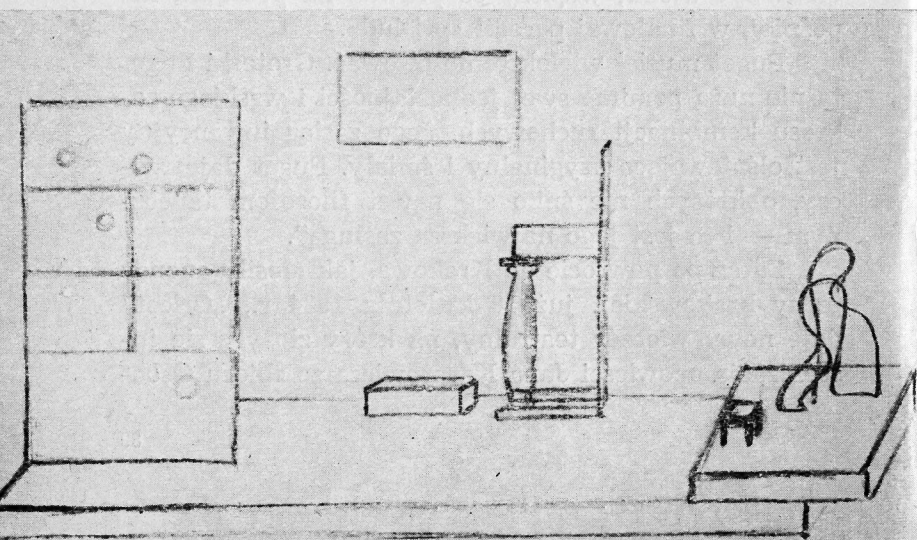
Puget musiał wielokrotnie bisować. Groteski Pugeta nie nużą pomimo swej jednostajności i wąskiego zakresu kombinacji ruchowych. Jego zasięg inwencyjny jest olśniewająco oryginalny i śmiały. Puget daje rzeczy, o których nie śniło się nawet filozofom tanecznym — i to jest jego największą zasługą”.

Zaraz po powrocie do Krakowa, jak głosiły anonsy prasy krakowskiej, już 10 kwietnia 1934 r., „Cricot” daje nowy wieczór teatralny, na który złożyły się inscenizacja opowieści Jana Kasprowicza ze zbioru *O bo-*

haterskim koniu i walącym się domu pt. *Pani Śmierć, Serce panny Agnieszki* w opracowaniu plastycznym Józefa Jaremy oraz *Reportaż z przedmieścia* — Ludwika Gołąba, do którego dekoracje i kostiumy zaprojektował Zbigniew Pronaszko. Całość wyreżyserował Władysław Dobrowolski. Była to zabawna jeremiada na temat śmierci, prowadzona przez Poetę — (Dobrowolskiego), Mojrę — Panią Śmierć (Halę Wielowieyską) i młodych, siedzących na kanapie (on w tużurku, ona w czarnej wieczorowej sukni). Recenzent „Czasu”, Tadeusz Sinko, wyróżnił sugestywną grę Hali Wielowieyskiej w roli Śmierci, która wywoływała na widowni „dreszcz niesamowitości”. (Recenzent, oczywiście, nie wiedział, że ów „dreszcz” był jak najbardziej uzasadniony. W roztargnieniu Dobrowolski usiadł bowiem w czasie gry na palącym się papierosie i mocno się poparzył).

Banalny zaś scenariusz *Reportażu z przedmieścia*, o typowej melodramatycznej intrydze, pomimo zabaw-

Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do *Snu Kłini* Adama Kadena



nej oprawy plastycznej Zbigniewa Pronaszki i kostiumów Marii Jaremianki pozostał nieprzekonywającym poślizgiem programu. Uratowała wieczór nowa inscenizacja *Serca panny Agnieszki* w wykonaniu urodziwej pary kochanków — Stefana Cybulskiego i Elżbiety Osterwianki. Na tle znakomitych nowych karykatur, orszaku weselnego i pieśni aniołków, które pobudziły do śmiechu nie tylko publiczność, ale i samych aktorów, wystąpił w antraktach p. Felsztyński z recytacjami wierszy Heleny Wielowieyskiej. Prologiem i epilogiem, jak zwykle z wyszukanyim conceptem, ozdobił rzecz całą Tadeusz Cybulski.

W następnym miesiącu, 2 maja, wchodzi na afisz, pt. *Sen Kini*, adaptacja powieści Adama Kadena, której dokonał sam autor. Jest to właściwie groteskowy melodramat, wydany w 1929 roku. Autor przeznaczył początkowo swój utwór dla Teatru Nowego w Warszawie. Miał ponoć reżyserować Warnecki, jednakże do premiery nie doszło na skutek zmiany dyrekcji. Podjął się tego zadania „Cricot”, zdając sobie sprawę z trudności, zwłaszcza aktorskich. Jak sądzę, „Cricot” zainteresowały w nim problemy przede wszystkim formalne, nawiązujące do średniowiecznych widowisk. *Sen Kini* to początek nowego kierunku zainteresowań teatrzyku, które w pełniejszej formie ujawnią się w kilka lat później.

Przypomnijmy pokrótce osoby i treść sztuki. A więc Zofia, dziedziczka, z kochankiem Karolem i jej syn Andrzej z dziewczyną, która chce wyjść za mąż za dziedzica, oczywiście, kiedy ten stanie się pełnoletni i bogaty. Dziewczyna ma egzotyczne imię Kinia. Chęć zdobycia pieniędzy, a raczej wyłudzenia ich od Zofii, kochanki i matki w jednej osobie, wprawia te kukiełki w ruch. Kochanek-Karol musi pokryć długie karciane,



Zofia, właścicielka ziem-
ska — projekt kostiumu
Henryka Wicińskiego do
Snu Kint

syn Andrzej — opłacić skrobankę. Sprytny kochanek wyprzedza w swym zamiarze Andrzeja, ale ten łapie kochanka swej matki na gorącym uczynku. Przebiegły Karol stwarza jednak takie pozory, że matka oskarża o kradzież swego rodzonego syna; Andrzej, oburzony do głębi, popełnia samobójstwo. Kpina z melodramatu mieszczańskiego ujawnia się w epilogu, kiedy Zofia z Karolem rozważają swe winy nad ciałem Andrzeja, którego duch, nie opuściwszy jeszcze na dobre ciała samobójcy, przeprowadza samooskarżenie i samoobronę, nie widziany i nie słyszany przez żywych. Tymcza-

Kinia — projekt kostiumu
Henryka Wicińskiego do
Snu Kini



sem Kini, znudzona, usnęła sobie i śni o królewiczu z bajki, który wcale nie przypomina już Andrzeja, gdyż doszła do wniosku, że on nie byłby odpowiednim mężem.

Jednym słowem — cztery banalne osoby uwikłane w banalny konflikt, który się kończy samobójstwem, wcale nie przerywającym tego kręgu banalności. Początkowo sądziłem, że dramatyzacja sceniczna jest pomysłem inscenizatorów, ale odszukany egzemplarz dramatu Adama Kadena wyprowadził mnie z błędu. Autor bowiem *Snu Kini* czyli historii czworga serc

i jednej nocy publikuje zamiast posłowa Życzenia autora na wypadek, gdyby ta „historia” czworga serc była grana”. Oto one:

„Jeśli piszę, że Andrzej czy Zofia «mówi», «rozmawia», «krzyczy» znaczy to, że mają oni grą mimiczną wywołać wrażenie mowy lub krzyku. Głosu nie ma być słyhać. Na głos osoby historii tylko myślą. Jak zrobić, aby widz rozróżniał ruch warg, które udają, że mówią, od ruchu warg, które wypowiadają myśl i właściwie nie powinny się ruszać? (...) Aktorzy, mam nadzieję, dokażą tej sztuki. Wolałbym, żeby się nie musiało mówić za nich z ukrycia. Dekoracje, kostiumy niechby były raczej fantazją krawiecką na temat tenisowego ubrania czy smokingu (...) Niechby tylko można było odgadnąć, że to smoking, że to wieczorowa suknia (...) niechby się krawiec zresztą nie krępował. Rakiety tenisowe mogą być o połowę mniejsze od pingpongowych (...) Podobną metodę można by zastosować do dekoracji (...) na przykład kasa wertheimowska w gabinecie Zofii może być namalowana lub naszyta. Strzał Andrzeja wolałbym, gdyby był oddany lekkim uderzeniem w bęben. Grę aktorów chciałbym mieć tylko zaznaczoną. Na przykład Zofia nie musi nad Andrzejem klękać, wystarczy, gdy zegnije kolano. Wreszcie recenzje chciałbym, aby były dowcipne. Wolę jednak sam zrobić odkrycie, że myślenie na głos mej historii jest tylko wznowieniem «na stronie» staroświeckich, średniowiecznych sztuk”²².

Sztuka zatem jest pewną drwiną skierowaną pod adresem teatru naturalistycznego, mieszczańskiego, gdzie mówienie „na stronie” jest nie do pomyślenia, a równocześnie usiłuje udźwignąć pewne elementy satyry obyczajowej. Można również dopatrzeć się w niej pewnych cech satyry ośmieszającej sam schemat miesz-

czańskiego dramatu, z tak dla niego charakterystycznym konfliktem rodzinnym. Postacie Kadena to rzeczywiście postacie bez własnego życiorysu, twarzy, występujące jedynie w charakterze makiet, elementów ośmieszanego przez autora schematu konfliktu.

W gadającym duchu można dopatrzeć się również ironicznego pastiszu romantycznej konwencji stylistycznej. Myśli-monologi, wygłaszane tylko do publiczności, są tu rzeczywistą intrygą i akcją, wyprzedzającą zdarzenia i wypadki zachodzące między bohaterami. „Przemilczane” dialogi natomiast są kamuflażem myśli postaci, wypowiedzianych jedynie środkami mimicznymi. Tę kukiełkowość, pierrotyzm postaci podkreślił w swej inscenizacji i kostiumach Henryk Wiciński. Wszyscy są przepołowieni jak ów legendarny wicehrabia Medardo di Terralba ze starych ballad hiszpańskich, będący również głównym bohaterem znanej powieści Italo Calvino. Wiciński, rozwijając ten wątek, przeciwstawiał się w kostiumach symetrii, naturalnej architekturze ciała ludzkiego. Uprawiał przy tym pewien dydaktyzm, charakteryzując środkami plastycznymi schemat pomysłu autora oraz typy ludzkie z „przepołowionym bytem” w tym umownym melodramacie. Zofię ubrał w połowę płaszcz gospodarskiego i w połowę zielonej piżamy, ponieważ jej życie się toczy między alkową a zajęciami gospodarskimi. Karol przybrany był w połowie smokingiem wywróconym podszewką do góry, z asem trefl na piersiach, w drugiej połowie — rozebrany do bielizny, bo się zgrywa w karty do nitki. Według tej samej zasady ubrany był również Andrzej, z jedną obnażoną piersią, z jedną nogą w spodenkach kąpielowych. Najzabawniejszy był jednak strój Kini, również z jedną piersią obnażoną,

pod którą jej bezwstydną serduszek biło „uczuciem” do Andrzeja.

Zapewne, scenografia i kostiumy, pozbawiając postaci ich własnej biografii, usiłowały uczynić z nich symbole literackiej metafory. Wiciński chyba najbardziej konsekwentnie szukał funkcjonalności nowych form plastycznych, przeprowadzając wnikliwe analizy treści, wychodząc z tekstu.

Sen Kini został odegrany w następującej obsadzie: Zofia — Wanda Tarnowska, aktorka, Karol — Kazimierz Makoś, medyk (ponoć wyróżniał się doskonałą dykcją i obyciem scenicznym), Andrzej — Leon Majewski, również lekarz oraz Kini — Janina Rzepińska, aktorka Teatru im. J. Słowackiego.

Dnia 4 czerwca 1934 roku w zatłoczonej małej salce przy placu Św. Ducha publiczność czekała z niecierpliwością na rozpoczęcie nowego widowiska Józefa Jaremy pt. *Zielone lata*, które rozpoczęło się z godzinnym opóźnieniem, poprzedzone jak zwykle dowcipną filipiką Tadeusza Cybulskiego przeciwko profanom sztuki miłosnej. Ganiąc młodych za ich sportowy stosunek do miłości, dodawał otuchy starszym panom, znajdującym się na sali, którzy w tej dziedzinie wykazują o wiele większe doświadczenie i smak. Niejednokrotnie spotkałem się z mniemaniem, że postać Cybulskiego, we fraku, z białą chryzantemą w klapie, zrosła się z „Cricotem” na zasadzie kontrastu. Był jakby żywcem wyjęty z innej epoki, epoki peleryn, fantazji, sabatowych nocy, czarów poetyckiego słowa, muzyki i alkoholu. W swych konferansjerkach wcale nie aprobeował wszystkiego, co potem działo się na scenie, często oponował, bronił tradycji przed tą niesforeną „zgrają” obrazoburców, dla której nie było nic świętego. Przypominał, że nowatorstwo to bezbłędne odczytanie tra-

Uroczyste otwarcie Domu
Plastyka przy ul. Łobzow-
skiej. Wstęgę przecina Win-
centy Wodzinowski, obok
niego — Adolf Szyszko-Bo-
husz



dycji. Mówię o tym właśnie teraz, ponieważ, jak mi się wydaje, w swej filipice Cybulski protestował, pełen smutnej błyskotliwości i dżentelmeńskiego animuszu przeciwko *Zielonym latom* Jaremy.

Widowisko było przede wszystkim karnawalem doskonałych masek. Najpierw zjawił się na scenie dyrektor naturalistycznego teatru, by oddać rządy „ideom artystycznym”, które w ujęciu Jeremy miały o wiele lepsze wykształcenie bokserskie, więc bez trudu wyboksowały ze sceny stare formy artystyczne, wyblakłe już

i spłowiące. Publiczność pokładała się ze śmiechu, bo formy nowe i stare były rzeczywiście zabawne. Potem skarga poety, którego postać zajęła wszystkie cokoły europejskich miast, że świat wciąż chce nowych pieśni. Potem dialog z młodym poetą, który wyjaśnia, że każda epoka lubi „samo się” określać, a więc dla czego on, jej przedstawiciel, ma być pod tym względem upośledzony. Wreszcie wychodzi na scenę ten właśnie „nowy wyraz” naszej epoki. Przy dźwiękach muzyki, w błyskawicznym tempie przesuwają się ów nowoczesny rytm i wielopostaciowość życia, oscylującego między jedną i drugą ostatecznością. Była to więc Jaremowa szopka na temat historii sztuki, przemijania i odradzania się form rzeczywistości artystycznej.

Urok widowiska polegał przede wszystkim na humorze plastycznym, na świetnych maskach i kostiumach Henryka Wicińskiego, oraz na dekoracjach Czesława Rzepińskiego i Marii Jaremy. Solistami owego karnawału masek byli: Maria Jarema (kobieta nowoczesna), Marek Katz (poeta), Zula Dywińska (stenotypistka), Aron Nussbaum (Cook-agent), Jacek Puget (policjant).

Rok 1934 jest w kronikach „Cricotu” datą ważną. Teatrzyk bowiem stawał się nierozzerwalnie złączony wielorakimi więzami z życiem malarzy, z życiem Związku Plastyków w Krakowie. Po wakacjach, 21 października, odbyła się pierwsza inauguracyjna wystawa w nowo wybudowanym Domu Plastyków przy Łobzowskiej 3. Była to wielka uroczystość, uwieńczenie trudnej i uporczywej walki, jaką prowadzili wówczas młodzi malarze; w rezultacie przywiodła ich ona z drewnianego baraku po panoramie na placu Św. Ducha do własnego, murowanego domu.

Miały pełne pokrycie słowa Wincentego Wodzi-

nowskiego wypowiedziane w czasie otwarcia pierwszego salonu: „Po raz pierwszy w Polsce artyści plastycy zbudowali własnymi siłami swój dom”; przysporzono miastu jeszcze jedną placówkę kulturalną. Zanim nastąpił jednak ten radosny dzień — malarze długo zbierali fundusze ofiarowując swe obrazy na ten cel. Prof. Szyszko-Bohusz przygotował plany, a wykonania budowy podjął się prof. Władysław Struszewski, oczywiście wszystko bezpłatnie.

Nowa siedziba związku stała się prawdziwym domem wielu malarzy, literatów, muzyków, zwłaszcza w najcięższych latach okupacji. Ponieważ kawiarnia na dole wraz ze sceną teatralną nie była jeszcze wykończona, „Cricot” daje w połowie grudnia na starym miejscu, przy placu Św. Ducha, ostatnią w tym roku premierę. Była to inscenizacja dialogów André Gide’a *Powrót syna marnotrawnego* w przekładzie Józefa Jaremy. W pierwszej części wieczoru Franciszek Nie-

Otwarcie Domu Plastyka — na pierwszym planie (z książką, w okularach) Ludwik Puget, przy wejściu (w jasnym ubraniu) Adam Polewka



rychło odegrał na oboju kilka zabawnych berżeretek, a Adam Gerżabek wystąpił z doskonałymi interpretacjami francuskiej piosenki lirycznej, przy akompaniamencie prof. Kazimierza Meyerholda. Potem nastąpił duet pary konferansjerów: Jadwigi Hoffman i Tadeusza Cybulskiego, wywołując brawa i śmiech na widowni. Drugą część programu wypełniły inscenizowane dialogi Gide'a w ruchomej dekoracji Józefa Jaremy o kubizujących formach. Wspomina o niej dowcipnie Kazimierz Barnaś na łamach „Gazety Artystów” z dnia 24 XII 1934 r.:

„Dekoracja p. Jaremy byłaby zapewne dobra, gdyby nie wymagała komentarzy. Realizatorzy jeszcze na scenie uzgadniali ze sobą epokę utworu. Skutek był taki, że syn marnotrawny wrócił z dansingu, a nie z pustyni, młodszy brat z meczu piłki nożnej, ojciec z drzemki poobiedniej, a matka z przedstawienia jasełek”.

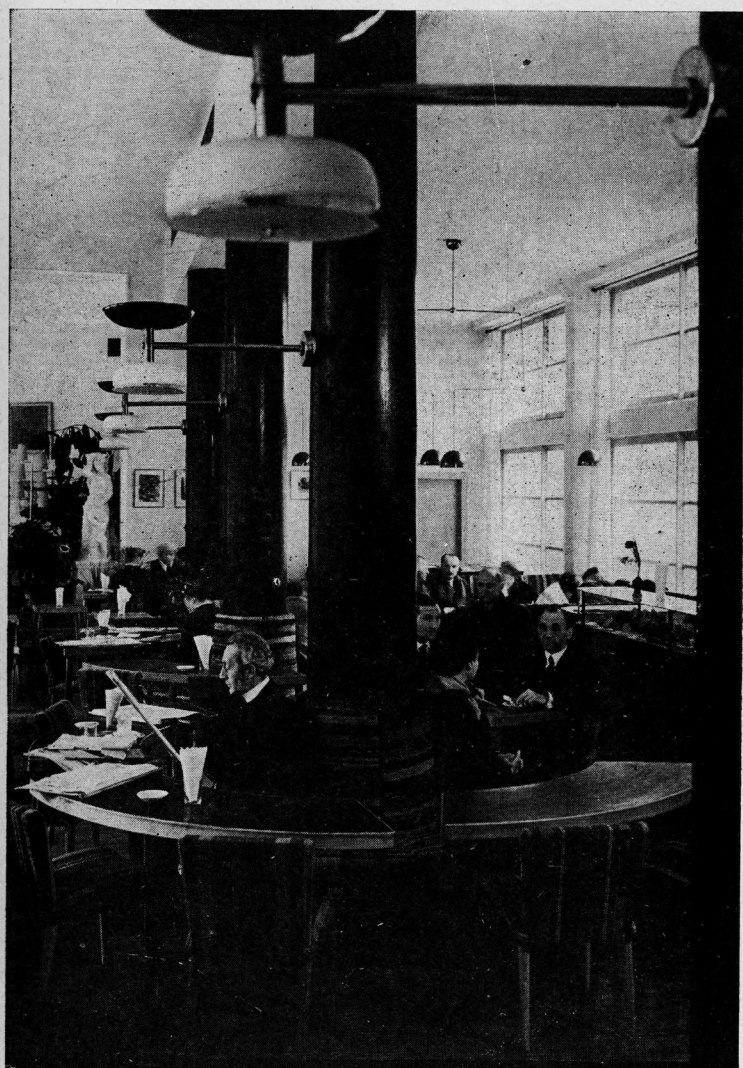
Oto fragment IV obrazu *Powrotu syna marnotrawnego*, ostatniego widowiska w roku 1934, w przekładzie Józefa Jaremy (fragment dialogu Syna Marnotrawnego z Młodszym Bratem):

MŁODSZY BRAT (szłocha)

Bracie mój, jestem takim, jak ty byłeś odchodząc. Powiedz, czy nie spotkałeś w drodze niczego więcej poza rozczarowaniem? Czy wszystko, co ja przeczuwam na świecie, jest czymś innym, jak tylko złuda? Wszystko to, co czuję jest tylko szaleństwem. Mów, coś spotkałeś tak rozpaczliwego na twojej drodze. Cóż zmusiło cię do powrotu?

SYN MARNOTRAWNY

Wolność, której szukałem, straciłem ją. Jestem więźniem, musiałem pójść w służbę.



Wnętrze „czerwonej kawiarni” plastików — z prawej strony w głębi — „łóża honorowa”, w której odbywały się narady „Cricotu” i redakcji „Naszego Wyrazu”

MŁODSZY BRAT

Ja też jestem więźniem.

SYN MARNOTRAWNY

Nie służyłeś złym panom. Ci, którym służysz, są twymi rodzicami.

MŁODSZY BRAT

Służyć tu czy tam. Nie mam żadnego wyboru.

SYN MARNOTRAWNY

Sądziłem, że istnieje. Szedłem tak długo, póki nogi niosły. Jak Saul w pościgu za swoją oślicą, byłem w pościgu za pragnieniem. Ale tam, gdzie miało być jego królestwo, znalazłem nędzę. A jednak...

MŁODSZY BRAT

Czy nie zmieniłeś drogi?

SYN MARNOTRAWNY

Szedłem przed siebie.

MŁODSZY BRAT

Jesteś tego pewny? A jednak istnieje inne królestwo, ziemie bez króla, jeszcze nie odkryte.

SYN MARNOTRAWNY

Któż ci o tym powiedział?

MŁODSZY BRAT

Wiem. Jestem o tym przekonany. Zdaje mi się, jakbym tam panował.

SYN MARNOTRAWNY

Pyszałku!

MŁODSZY BRAT

Rozumiem. Nasz brat ci o tym powiedział. Cemu teraz mi to powtarzasz? Cemu nie zachowałeś swej dumy? Nie byłbyś wrócił!

SYN MARNOTRAWNY

Nie byłbym cię poznał.

MŁODSZY BRAT

I tam, daleko, rozpoznałbyś we mnie brata, co więcej — wydaje mi się, że odchodzę dlatego, aby cię odnaleźć.

SYN MARNOTRAWNY

Odchodzisz?

MŁODSZY BRAT

Czyż tego nie zrozumiał? Czy sam nie zachęcasz mnie do odejścia?

SYN MARNOTRAWNY

Przeciwnie, chciałbym ci oszczędzić powrotu, zaoszczędzając ci odejścia.

MŁODSZY BRAT

O, nie mów mi tego. Nie rań mi serca. Ty także, jestem tego pewien, odchodziłeś jak zdobywca.

SYN MARNOTRAWNY

Dlatego tym cięższa była dla mnie klęska.

MŁODSZY BRAT

Więc czemu uległeś? Czy byłeś już tak wyczerpany?

SYN MARNOTRAWNY

Nie. Po prostu zwątpilem.

MŁODSZY BRAT

Co masz na myśli?

SYN MARNOTRAWNY

Zwątpilem we wszystko, w siebie. Chciałem się zatrzymać. Perspektywa wygodnego życia skusiła mnie. Czuję to teraz dobrze. To mój upadek. *(chowając twarz w dłoniach)* Przedtem jednak szedłem długo po wielkiej nieujarzmionej ziemi.

MŁODSZY BRAT

W pustyni?

SYN MARNOTRAWNY

To nie zawsze była pustynia.

MŁODSZY BRAT

Czegoś tam szukał?

SYN MARNOTRAWNY

Sam tego dobrze nie pojmuję.

MŁODSZY BRAT

Wstań z łóżka, popatrz. Na stoliku, tu, obok tej podartej książki...

SYN MARNOTRAWNY

Widzę rozcięty owoc granatu...

MŁODSZY BRAT

To świniarz mi go przyniósł po trzydniowej nieobecności.

SYN MARNOTRAWNY

Tak, to dziki owoc granatu.

MŁODSZY BRAT

Wiem, że ma smak cierpki, wstrętny, ale jestem pewien, gdybym upadał z pragnienia, to bym go skosztował.

SYN MARNOTRAWNY

Teraz mogę ci powiedzieć. Właśnie tego pragnienia szukałem w pustyni.

MŁODSZY BRAT

Czy wiesz, gdzie go można zerwać?

SYN MARNOTRAWNY

Jest to mały, opuszczony sad. Przybywaj tam pod wieczór. Od strony pustyni nie dzieli go żaden mur. I potok tam płynie. Dojrzałe owoce wisały na drzewach.

MŁODSZY BRAT

Jakie owoce?

SYN MARNOTRAWNY

Te same co w naszym sadzie, tylko dzikie. Było bardzo gorąco.

MŁODSZY BRAT

Wiesz czemu czekałem na ciebie dzisiejszego wieczoru. Całą noc miałem sandały na nogach...

SYN MARNOTRAWNY

Czego ja nie dokonałem — ty dokonasz!

MŁODSZY BRAT

Ty wskazałeś mi drogę i myśl o tobie będzie mi przyświecać i podtrzymywać na duchu.

SYN MARNOTRAWNY

Muszę cię podziwiać. Przeciwnie, zapomnij o mnie. Cóż bierzesz ze sobą?

MŁODSZY BRAT

Wiesz przecież, że jako najmłodszy nie dziedziczę niczego, żadnej części. Idę tak...

SYN MARNOTRAWNY

To lepiej.

MŁODSZY BRAT

Czego wypatrujesz w oknie?

SYN MARNOTRAWNY

W ogrodzie spoczywają nasi zmarli.

MŁODSZY BRAT

Bracie mój (obejmując) chodź ze mną!

SYN MARNOTRAWNY

Zostaw mnie. Zostaję. Będę pocieszał matkę. Beze mnie będziesz dzielniejszy. Już czas na ciebie. Niebo błednie. Wychodź bez hałasu. Uściśnij mnie młodszy bracie, zabierasz ze sobą wszystkie moje nadzieje. Bądź silnym.

Zapomnij o nas. Zapomnij o mnie. Obyś mógł nie wracać...

(schodzi wolno trzymając łuczywo)

MŁODSZY BRAT

Podaj mi rękę. Niech twa dłoń doprowadzi mnie do bramy.

SYN MARNOTRAWNY

Uważaj na stopnie ganku.

(wychodzą)

Inteligentna reżyseria Marka Katza stworzyła widowisko symultaniczne: wykorzystując konstrukcję sceny, przerzucał akcję na boczne scenki, dbając o to, aby przekazać widzowi bez znużenia go treści literackie i filozoficzne zawarte w utworze Gide'a, a jednocześnie współdziałać ze scenografem w komponowaniu przestrzeni scenicznej.

Zapewne, kabaretowa, szopkowa konwencja stylistyczna, którą Jarema lansował w „Cricocie” jako klasyczną formę widowiska, niezbyt ściśle przylegała do tekstu Gide'a. Mam wrażenie, że ta dysproporcja nie pozostała nie zauważona przez współczesnych. Równocześnie jednak na tle zaostrzającej się faszyzacji kraju, istniała w samym zespole, w jego kierownictwie, autentyczna tendencja do uczynienia z „Cricotu” scenki politycznej, bliżej związanej z ideologią rewolucji socjalistycznej. Świadczą o tym pewne zmiany repertuarowe, poszukiwania odpowiedniej dramaturgii. Coraz silniejszy wpływ na „Cricot” wywiera lewica „Grupy Krakowskiej” — Stern, Jaremianka, Blonder, Wiciński, jak również środowisko lewicy literackiej w osobach Kruczkowskiego, Polewki, Fika czy Piwowara, stale współpracujących z teatrem. Poszukując ikonografii do sztuk inscenizowanych przez Henryka Wicińskiego,

w tekach z rysunkami, projektami kostiumów, z pietyzmem zgromadzonych po śmierci artysty przez jego siostrę, Janinę, natknąłem się na notatki z przemysłów Wicińskiego lub może szkicu recenzji, którą miał zamiar napisać o *Synu marnotrawnym* Gide'a. W tych notatkach Wiciński pisał:

„Inscenizacja Józefa Jaremy poszła w kierunku pokazania rozpiętości zagadnień (...) Reżyseria Marka Katza ograniczyła się do wypełnienia technicznego operowania słowem i ruchem, chciałoby się widzieć też inwencję artystyczną przez zrozumienie ciężaru problemu społecznego zawartego w Gidzie, ukazującego sprzeczności, które Gide pokrywa «dekoracją pięknego słowa»”.

W toku dalszych wywodów Wiciński dodaje, że biblijna konwencja stylistyczna zaciemnia autentyczny niepokój dorastającego chłopca, który, poznając swą osobowość, szuka więzów ze społecznością. O losie chłopca zadecydowały przecież warunki ekonomiczne, a nie mity biblijne. Inscenizacja jego zdaniem winna wyodrębnić ten rzeczywisty konflikt z umowności literackiej, aby widz współczesny odczuł go i właściwie zrozumiał.

Propozycje i nadzieje, że „Cricot” z czasem stanie się awangardowym teatrem politycznym zgłaszali już wcześniej recenzenci. Oto w recenzji z *Mątwy* St. I. Witkiewicza, a więc w pierwszym roku istnienia „Cricotu”, Maurycy Kamfer, na łamach „Nowego Dziennika” z 15 grudnia 1933 r. w artykule pt. *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska*, pisał, adresując swe słowa do kierownictwa „Cricotu”:

„Moment społeczny powinien być właśnie dominantą nowego teatru eksperymentalnego. Naszemu teatrowi miejskiemu nie zezwolono wystawić *Kordiana*

i chama Leona Kruczkowskiego, dlaczegóż by teatr eksperymentalny nie miał wyręczyć teatru Słowackiego. Przyznaję, że ta improwizacja jest świeża, pełna temperamentu, wesoła, ale robi wrażenie tylko kawalarstwa. Wybrano na przykład *Orfeusza i Eurydykę*, dygresje liryczne Tytusa Czyżewskiego, transpozycję antyku na nasze czasy, rzecz pozbawioną zupełnie dynamiki dramatycznej."

Oczywiście uwaga ta dotyczy wcześniejszego okresu. Wiele z tych zarzutów już po roku straciło swą aktualność.

Obfity w ważne dla „Cricotu” wydarzenia rok 1934 zamknął *Powrót syna marnotrawnego*, powtórzony po raz ostatni w Domu pod Krzyżem, w piątek 14 grudnia.

1935

Rok 1935 nie zapisał się w kronikach „Cricotu” niczym szczególnym. Występują jakieś objawy rozproszenia inicjatyw. Wieczory teatralne stają się sporadyczne, mają charakter kabaretowy, rozrywkowy, bez większych ambicji artystycznych. Natomiast w tym okresie, jak mi się wydaje, następuje rozpoczęta w latach ubiegłych konsolidacja, zżycie się z ówczesną lewicą literacką: z kołem literacko-artystycznym „Litart”, poprzez „Tygodnik Artystów” i „Gazetę Artystów”, której pierwszy numer ukazał się we wrześniu 1934 r. Kontakty zrozumiałe, bowiem do komitetu redakcyjnego wchodzi również wybitni malarze: Jan Cybis, Józef Jarema, Jan Szancer. Występują też wspólnie na wielu imprezach artystycznych, organizowanych na terenie Krakowa. Jako dowód rzeczowy warto przytoczyć taką oto notkę z „Nowego Dziennika” z 22 lutego 1935 r. pt. *Żywy Kraków*:

„(...) Staraniem «Litartu» odbędzie się dziś, w piątek, w sali Kopernika na UJ, druga wielka rewia współpracowników i przyjaciół «Gazety Artystów», wezmą w niej udział: Tadeusz Cybulski, Jerzy Fedkowicz, Seweryn Buraczok, Józef Jarema, Marek Katz,

Leon Kruczkowski, Tadeusz Peiper, Lech Piwowar, Adam Polewka, Zbigniew Pronaszko, Maks Boruchowicz, Władysław Woźnik. Początek o godz. 8 wieczór”.

Takich wspólnych imprez było o wiele więcej. Wnosił wiele twórczego fermentu Adam Polewka, jako autor tekstów satyrycznych, szopek, jak również niezrównany prelegent; niektóre jego improwizacje i odczyty były przedmiotem wielu komentarzy, obiegały nieraz całe miasto. Chociażby słynne wystąpienie w sali Kopernika w białym kitlu z koszykiem jajek.

Całe zdarzenie jest dość zabawne. Zajrzyjmy więc do wspomnień Polewki: „W roku 1934 Leon Kruczkowski miał w sali Kopernika w UJ odczyt o Sienkiewiczu. Do dyskusji gotował się profesor Chrzanowski, literaci z prawicy i lewicy, profesor Pigoń i — bojówka jajczarska młodzieży oenerowskiej. Obrzuciła ona Kruczkowskiego jajami, ale tylko jedno z nich, odbiwszy się od czoła, rozprysnęło się na książce Adolfa Nowaczyńskiego, z której prelegent cytował. Bojówkę wyrzuciliśmy za drzwi i Kruczkowski dokończył odczytu. Występ bojówkarzy niezmiernie oburzył prof. Chrzanowskiego, który do północy chodził zdenerwowany po Plantach. Zdenerwował się również i Kruczkowski. Ale jeden z towarzyszy uspokoił go: «Nie przejmuj się; pomyśl co by to było, gdyby w Polsce żyły strusie...»

Niedługo potem był znowu wieczór dyskusyjny, w którym brałem udział, jako jeden z trzech prelegentów. Doniesiono mi, że tym razem bojówkarze chcą mi urządzić owację. Postanowiłem pokrzyżować ich zamiary. Mówiłem trzeci z kolei. Kiedy mój poprzednik skończył przemówienie i zapowiedziano mój występ, bojówkarze poruszyli się do ataku. Nagle osłupieli. Stałem bowiem na katedrze w białym lekarskim płasz-

Radosna radiofala krakowska

TEKST: POL - WI - PI

OSOBY

Redaktor uprzejmy	Zytyński Stanisław
Redaktor łaskawy	Erwid Kazimierz
Red. Wisielecki	Radny Józef
Dziennikarz Tępy	Robert Edward
Litera I.	Ulryk Jan
Litera K.	Jareńianka Maria
Litera C.	Stern Jan

Redaktorzy, dziennikarze i inni reprezentanci humoru Krakowa

Montezuma Oszukalski czyli DUCH-DYNIA

Wajdelotopłás Smoczowawelski

TEKST: POL - HOF

OSOBY

Montezuma Oszukalski	Robert Edward
Krak	Zytyński Stanisław
Wanda	Jareńianka Maria
Skorąsyn z Pardubie	Mucha Stanisław
Król Popiel	Ulryk Jan
Smok	Erwid Kazimierz

Twórczynownicy szczezu „ROGATE SERCE”:

Jutrzyn, Pojutrzyn, Wodostan, Pieprzywuj i in.

Rzecz dzieje się w Smoczey Jamie w roku 1940.

Sploty plotek

TEKST: HOF



Koperku i Agnieszce, Koperkowej i Sublokatorze,
Papie i Stunoszy-Jępniewskim, Ot-Tellu i Dysdymio-
nie, Frycu w Teatrze, Pary-Lewicy i Dwuch Wandach,
Profanaszce i Jachandzie Łobzowskiej.

OSOBY:

Stróż Piotr	Ulryk Jan
Pokojówka Wikta	Landówna Hanka

GRAM

CYBULSKI TADEUSZ

ER - HA - HA

D. R. PATENT 7895628 36

Rewelacyjny wynalazek POL'A

Czerwony Kapturek i wilk I. K. C-ur

TEKST: POL - HOF

OSOBY:

Czerwony Kapturek	Jaremianka Maria
Wilk I. K. C-ur	Jan - Mar
Strażnik Lasu	Robert Edward
Dzieci	Ulryk - Erwid - Landówna
Papuga	* * *

Cave consules

Rzecz o koniach, wróblach i gołębiach. Zwierzyniec w I akcie

TEKST: POL - WI - PI

OSOBY:

Przewodniczący	Zytyński Stanisław
Radny Skret - Kiszkowski	Blondas Józef
Radny Trąbalski	Mucha Stanisław
Radny dr. Jajko-Bezzółtkowski	Kisiel Jan
Radny Marchewka	Robert Edward
Radna Gruchalska	Leśniakówna Zofia
Radny Tumaniecki	Skorybut Michał
Radny Dwuzerowiec	Erwid Kazimierz
Radny Wazelinowiec	Ulryk Jan

Powrót taty

Tekst i inscenizacja: 2 ADAMY

OSOBY:

Mama, co czeka	Billizanka Maria
Tata, co wraca	Ulryk Jan
Dziadki, co sprawily	{Katz - Kotek
	{Robert Edward
Starszy Zbójca	Stern Jan
I Zbójca	Jaremianka Maria
II Zbójca	Landówna Hanka

trzyku „Tam-Tam”

czu, który mi pozostał z dawnych czasów, po dwuletnich studiach na wydziale medycznym. Równocześnie jeden z towarzyszy podał mi koszyk pełny jaj. Postawiłem go na katedrze. Sala ryknęła śmiechem. Uciszyłem ręką oklaski i ryk śmiechu, po czym przemówiłem tymi słowami: «Podczas odczytu mego kolegi, Leona Kruczkowskiego, zaszło małe nieporozumienie. Oto grupka słuchaczy wyobraziła sobie, że tylko audytorium posiada przywilej obrzucania prelegenta jajami, prelegent zaś jest pozbawiony tego wysoce kulturalnego prawa. Jak nas czynniki rządowe zapewniają, mamy demokrację, i to «demokrację kierowaną», wobec czego i prelegent ma co najmniej takie same uprawnienia jak bohaterscy słuchacze, o ile — oczywiście — posiada jaja. Ja mam te imponderabilia w tej oto kobiałce. Umiem celnie rzucać, jako dziecię dzielnicy Zwierzyniec, więc proponuję moim przeciwnikom pakt nieagresji. Ponieważ nikt nie protestuje, uważam, że pakt nieagresji został przyjęty. Zarazem przepraszam szanownych słuchaczy, panów profesorów i Kopernika za to, że nie z mojej winy jestem na tym sławnym uniwersytecie pierwszym prelegentem z jajami»²³.

Zażyłe, trwałe więzy, jakie łączyły Polewkę z malarzami przyczyniły się również do wzbogacenia działalności „Cricotu”, wzrostu jego ambicji twórczych, do jego największych osiągnięć artystycznych w latach następnych. Mówił o tym sam Polewka już po latach:

„Czerwona kawiarnia w Związku Artystów Plastyków przy ulicy Łobzowskiej (czerwoną nazywała ją reakcja) była przed wojną czymś w rodzaju «Zielonego Balonika». Ale postać krakowskiego kołtuna czy też postacie miejskich, artystycznych i kulturalnych wielkości, jakie przeważały w «Zielonym Baloniku», w naszych szopkach czy scenicznych satyrach, miały rysy

nie tyle obyczajowej śmieszności, ile służyły nam do wypowiedzania w formie żartu czy ironii oceny zjawisk społecznych i kulturalnych w reakcyjnym świecie, oceny zawierającej wyraźne ostrze polityczne. Postać pana X czy Y nie występowała tylko dlatego, że z nosa, z przywar czy powiedzonek była charakterystyczna i stanowiła dobry temat dla malarza, robiącego kukielkę i literata, piszącego tekst. Jej tekst był zazwyczaj pretekstem do wypowiedzenia politycznego kawału”²⁴.

Właśnie kawału. Była to konwencja stylistyczna najchętniej przyjmowana przez „Cricot” i przez całe środowisko: taki obowiązywał język w tej kawiarni, śmiech przez łzy, bo bieda była autentyczna, a głód i gruźlica dały się we znaki niejednemu bywalcowi kawiarni — nie oszczędziły tak wspaniałej postaci jak Henryk Wiciński. Ale była tam też autentyczna walka polityczna, splatająca się ściśle z walką o nową sztukę.

Kelnerzy przeszkoleni przez dzierżawcę Heitnera też ulegali tej atmosferze obyczajów. Kiedy pewnego razu jakiś przygodny turysta, wpadłszy na kawę, usadowił się w jednej z łóż, kelner z dystygowaną miną i podniesionymi brwiami podszedł do nieznanego gościa ze słowami: „Pan pewnie przejazdem, bardzo pana przepraszam, ale ten stół jest Tadeusza Peipera”. Gość pewnie nie wiedział, kto to był Peiper, ale dla świętego spokoju bez szemrania usiadł przy innym stoliku. Natomiast stali bywalcy, a zwłaszcza malarze czy członkowie zespołu, stawali się jakąś organiczną częścią tej kawiarni. Wobec nich ten sam kelner zdobywał się na wiele taktu i delikatności. Po minie wchodzącego poznawał co ma robić.

Często bez słowa nalewał szklanek wody z kranu i niósł na tacy przez całą salę, po czym nachylając się

DOM PLASTYKÓW

UL. ŁÓBZOWSKA L. 3.

INAUGURACYJNE PRZEDSTAWIENIA

N
A
S
C
E
N
I
E
C
R
I
C
O
T

TEATRZYKU

»TAM-TAM«

dawniej „BURY MELONIK”

Kier. fil.: Adam Polewka

Reżyseria: Roman Grudziński

Teksty: Pol - Hoł - Wł - Pl

Oprawa scen.: Jaremlanka, Blonder, Stern

Kier. muz.: R. Frank — A. Kluczek

Speakerzy: T. Cybulski i A. Polewka

Drukarnia „Monopol” Kraków
ul. Na Gródku 2.

Afisz teatryku „Tam-Tam”

dyskretnie nad delikwentem mówił szeptem: „Studnia dziś nieprawdaż?” — co oznaczało, że dziś na kawę forsy brak. Jak on to robił, że poznawał z daleka, chyba po pytającym czy niepewnym spojrzeniu wchodzącego — pozostaje do dziś dnia tajemnicą. Każdy musiał być obsłużony, wypełniał więc swe obowiązki z największą powagą. Innym razem ten sam kelner stawiał kawę bywalcowi czekając cierpliwie, kiedy ten się wzbogaci. Ten styl błakał się jeszcze w kawiarni w czasie okupacji, jako rekwizyt wspomnień. Przejawił się nawet w tragicznej chwili, kiedy 16 marca 1942 r. do lokalu plastyków wdarli się z rykiem, z wyciągniętymi rewolwerami gestapowcy. Kazimierz Chmurski, malarz, znajdował się wówczas przy barze trzymając pełny kieliszek w ręku. Spojrzał przez ramię i rzekł do sąsiada: „To jeszcze nie powód, abyśmy nie wypili tej ostatniej wódki”. Zginął rozstrzelany wraz z innymi w Oświęcimiu. Ale wówczas w r. 1935 kawiarnia zaczynała dopiero swój żywot. Była to też przeprowadzka żywych „rekwizytów” z placu Św. Ducha, przeprowadzka atmosfery, klimatu, który nowa siedziba plastyków prędko zaadoptowała.

Jeden z pierwszych wieczorów roku 1935 w „Cricocie” wypełniła impreza pn. *Opowieści nie napisane*, zorganizowana 9 stycznia, jeszcze w starym lokalu. Były to dowcipne improwizacje Adama Polewki, zjadliwe, ironiczne, przerywane wybuchami śmiechu, na gorąco ilustrowane na tablicach przez malarzy. Karykatury rysowali — Tadeusz Cybulski, Tadeusz Orłowicz, Juliusz Studnicki. Władysław Dobrowolski, w swym wspomnieniu drukowanym w zbiorze *Cyganeria i polityka*, wspomina, że z tego wieczoru Polewki zrobił Henryk Wiciński recenzję i to ilustrowaną. Na pierwszym planie karykatura Polewki, za nią szkielet idący z kartką

na piersiach „kościć marksistowski”, a pod nim podpis: „Czemu, ach czemu prześladujesz mnie mój cieciu”. Dalszy rysunek przedstawiał szereg żebraków z podpisem: „Po wieczorze wszystkie dziady krakowskie oczekiwały na publiczność wzruszoną słowami poety”.

Na wiosnę tego samego roku wystawiono słynną *Historię o żołnierzu*, która ukazała się zresztą drukiem w bibliotece dramatycznej „Drogi” w r. 1935, w znakomitym przekładzie Juliana Tuwima. *Historia o żołnierzu* — czytana, grana i tańczona (*luée, jouée et dansée*), jak świadczy już sam podtytuł, jest suitą muzyczno-choreograficzną, której częścią składową jest tekst



Stanisław Zytyński w roli
Kraka w *Montezumie Oszu-*
kalskim



Scena z obrazu satyrycznego *Montezuma Oszukalski* w teatrzyku „Tam-Tam”. Od prawej: Stanisław Żytyński (Krak), Edward Rączkowski (Montezuma Oszukalski), Jan Ulryk (król Popiel)

mówiony. Autorem libretta był C. F. Ramuz, muzykę skomponował Igor Strawiński. Przed polską prapremierą w „Cricocie”, wystawiał to (poza Francuzami), w Niemczech Max Reinhardt. Utwór jest z jednej strony świadomą trawestacją średniowiecznego moralitetu o topornej, chropawej formie prymitywu, z drugiej — przypomina balladę wczesnoromantyczną; wyraźnie nawiązuje do amatorskich teatrzyków żołnierskich, do starych widowisk kuglarzy, jarmarcznych trup wędrownych. Libretto Ramuza zresztą zawiera wyraźne wskazówki w tym kierunku:

Mała scena ruchoma zbudowana na kozłach. Po lewej i prawej stronie sceny — bęben. Na jednym z nich siedzi Narrator przed małym stolikiem z lampką wina, przy drugim stole muzykanci.

Akcja toczy się w dwóch planach, na scenie i przed

kurtyną. Oba te plany tworzą organiczną całość. Na scenie wśród rekwizytów znajduje się stół identyczny jak ten, przy którym siedzi na proscenium Narrator, bawiący się talią kart. Oczywiście dzisiaj Narratora zastąpiłby film. W skromnych warunkach kawiarnianych orkiestrę wyręczył adapter i płyty, zdaje mi się, że była to *Pietruszka* Igora Strawieńskiego. Narratorem był Władysław Woźnik, Żołnierza grał Edward Rączkowski, dziś wybitny aktor Teatru Ludowego w Nowej Hucie, Diabła — Marek Katz. Całość wyreżyserowali: Władysław Woźnik i Józef Jarema. Premiera odbyła się na przełomie maja i czerwca 1935.

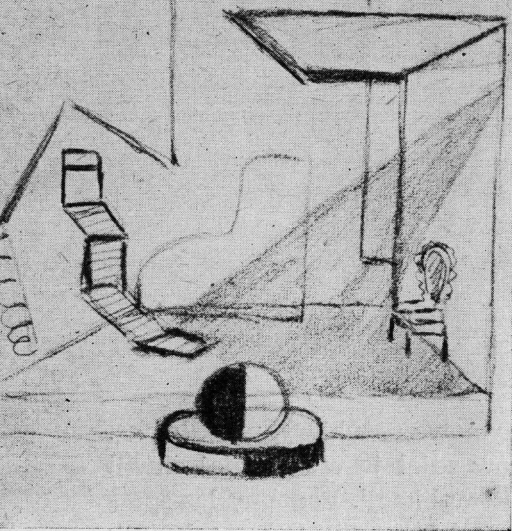
Inną małą sensacją literacko-teatralną była próba wystawienia utworu Juliusza Słowackiego *Krytyka krytyki i literatury*, powtórzona później w Warszawie, w nowej inscenizacji Henryka Wicińskiego, w r. 1939. W Krakowie główne role grali: Jerzy Merunowicz, Stanisław Żytyński i Władysław Krzemiński, młodziutki wówczas absolwent krakowskiej Szkoły Aktorskiej, później znany reżyser. Władysław Krzemiński wniósł do „Cricotu” nowe propozycje repertuarowe, co dodatkowo wpłynęło na całość prac teatrzyku w ostatnich latach jego działalności. Z inicjatywy Krzemińskiego „Cricot” przygotował dramat francuskiego futurysty Pierre Alberta Birola *Bozia przeniebieski* pod zmienionym tytułem *Pan Franciszek Przedmieszczkański*. Przekładu dokonała na zamówienie „Cricotu” Janina Przybyłowska-Świszczowska, młoda romanistka, związana więzami bliskiej przyjaźni z eksperymentalną scenką plastyków. Adaptacja Władysława Krzemińskiego poszła w kierunku wyostrenia wymowy ideowej, jak relacjonuje w cytowanym już wspomnieniu Władysław Dobrowolski, podając jako dowód, dopisaną przez Krzemińskiego piosenkę:

Milczenie jest podejrzane,
Policja milczenie słyszy
Dla porządku, i tu bez wyjątków
Normalna to będzie sprawa...
Drodro, kochani moi,
Aresztuję w imieniu prawa...
Bo policja jest zawsze na straży,
Bo policja wszystko wie
I od miłej ochrony policji
Nikt nie uchroni się...!

Całość miała ostrą wymowę antyklerykalną, laicką. Zarząd Związku Plastyków zdjął ją w ostatniej chwili z afisza, bojąc się wielu komplikacji. Podobny los spotkał również *Wielkie litery* Adama Ciompy — obrazek sceniczny, który przygotowywał Władysław Woźnik.

W r. 1935 podjęto nową inicjatywę; przy „Cricocie” powołano do życia scenkę kabaretową — teatrzyk „Tam-Tam”. Oczywiście głównym dostawcą tekstów satyrycznych był Adam Polewka, kierownik literacki „Tam-Tamu”, zrodzonego z tradycji „Burego Melonika”. Kabaret ów był zresztą efemerydą, która po pierwszym świetnym programie przestała istnieć. Ten zabawny program składał się z kilku części. Zaczynał się od *Radosnej radiofali krakowskiej*, parodii audycji radiowych. Bardzo zabawny, cieszący się ogromnym powodzeniem był skecz pt. *Montezuma Oszukalski, czyli Duch — Dynia*, wykpiwający rasistowskie teorie rzeźbiarza Szukalskiego. Znakomity tekst, napisany przez Polewkę groteskową, archaizowaną polszczyzną, wzbudzał powszechnie wesołość. Niektóre zwroty i powiedzonka przez wiele lat powtarzano w kawiarni plastyków, wiele z nich ogromnie się spopularyzowało i obiegało miasto.

Bardzo udany był również tekst pt. *Sploty plotek*,



Projekt dekoracji Henryka
Wicińskiego do sztuki Geor-
ges'a Ribemont-Dessaignes'a
Niemy kanarek

O Koperniku i Agnieszce, Koperkowej i Sublokatorze, Papie i Stunoszy — Jępniewskim, Ot-Tellu i Dysdymionie, Frycu w teatrze, Pary-Lewicy i o Dwóch Wandach, Profanaszce i Jacbandzie Łobzowskiej. Podobiała się zwłaszcza piosenka w wykonaniu Hanksi Landówny. *Cave consules* — następny punkt programu, to parodia posiedzenia Rady Miejskiej Krakowa, poświęconego sprawie koni, wróble i gołębi, odegrana między innymi przez Edwarda Rączkowskiego, Jana Zielińskiego i Stanisława Żytyńskiego. Program kończył się inscenizacją wiersza Mickiewicza *Powrót taty*, sparodiowanego przez Polewkę, w następującej obsadzie: Maria Billizanka (mama co czeka), Jan Ulryk (tata co wraca), Marek Katz i Edward Rączkowski (dziatki co sprawiły) oraz Jonasz Stern, Maria Jarema i Hanka Landówna jako zbójcy. Szkoda, że ten teatrzyk małych form po pierwszym programie przestał istnieć i stał się tylko manifestacją jednej z wielu twórczych możliwości, jakie się kryły w tym ciekawym środowisku artystycznym.

Udaną imprezą „sceny dużej” — jeśli tak można powiedzieć — była w tym czasie szopka polityczna Józefa Jaremy pt. *Lajkonik, korporant i Hamlet*²⁵. Po raz pierwszy na scenie „Cricotu” wystąpiło ponad dwadzieścia pięknych masek, wykonanych przez wielu artystów, między innymi przez Józefa Jarekę, Józefa Sterna, Marię Jarekiankę, Adama Marczyńskiego i Jacka Pugeta. Niektóre teksty piosenek, powiedzonka zyskały wielką popularność np. „Lej Lajkoniku, lej będzie w Polsce lżej”. Tekst szopki zagał. Z całości widowiska pamiętam tylko dwie znakomite kukiełki: Haile Selassie i Mussoliniego. Był oczywiście również Pajac Prasy, redaktor i właściciel koncernu prasowego



Edward Rączkowski

IKC, Marian Dąbrowski, wielki antagonistą plastyków i przedmiot ich drwin. Podrygująca kukła Dąbrowskiego miała bardzo cięty i zabawny tekst. Stanisław Żytyński, uczestnik wielu widowisk „Cricotu” i odtwórca wielu ról, zapamiętał piosenkę, którą śpiewał Edward Rączkowski jako Pajac Prasy:

na melodię „Legionów”

Legiony to dziś moja nuta
Śpiewałem ją na dziesięć nut,
Gdy Konstituta prostituta —
Niech żyje generalski but.

Jam jest Pajac Prasy
Węch mam pierwszej klasy,
Skąd wiatr zawieje w nos,
Tam pędzę wprost po trzos, po trzos.

Mówili, że się Mesjasz rodzi,
Że nowy rząd wynijdzie stąd,
Cicha oferta nie zaszkodzi —
Poparłbym rząd, Mesjasza rząd.

Jam jest Pajac Prasy itd.²⁶

Szopkę wyreżyserował Józef Jarema, w muzycznym opracowaniu Alojzego Klucznioka. Brali w niej udział m. in.: Maria Jaremianka, Henryk Wiciński, Jonasz Stern, Sasza Blonder, Edward Rączkowski i Stanisław Żytyński.

Ostatnią imprezą „Cricotu” w r. 1935 było przygotowane w listopadzie przedstawienie pt. *Drzwi otwarte* Adama Ciompy, w reżyserii i opracowaniu plastycznym Józefa Jaremy oraz bufonada w jednym akcie Georges’a Ribemont-Dessaignes’a *Niemy kanarek*, w reżyserii Władysława Krzemińskiego. Część muzyczną wieczoru stanowiło Poulenca *Trió na obój, fagot i for-*

tepien, wykonane przez doskonałych muzyków: Mich-niewskiego, Nierychłę i Millnera. Pierwszą część pro-gramu wypełniły fragmenty sztuki *Diogenes* Adama Ciompy, zdolnego malarza i dramaturga (grane pod zmienionym tytułem). Tematem utworu jest niemożli-wość nawiązania porozumienia, autentycznego kontak-tu między ludźmi. Pomysłowo związana sytuacja pię-ciorga ludzi prowadzi do konfliktów wewnętrznych rozwijanych przez autora z dużym wyczuciem sceny. Podstawą konfliktu dramatycznego są kontrowersje kochanków. Ona jest kobietą wyzwoloną z przesądów, przyzwyczajoną do samodzielności, on pragnie nade-wszystko wspólnoty duchowej, rezygnacji przez par-tnerkę z wolności osobistej. Autor występuje przeciwko obłudzie obyczajowej, mieszczańskiej etyce utrudnia-jącej porozumienie między ludźmi.

Surrealistyczna groteska Georges'a Ribemont-Dessaignes'a, z którym Jarema zetknął się jeszcze w Paryżu, odegrana na zakończenie programu, to przede wszystkim widowisko plastyczne, w którym plastyczny humor sytuacyjny górował nad wszystkimi innymi sprawami. Sceniczny ów drobiazg, przełożony na zamówienie Jaremy przez Janinę Przybyłowską-Świszczowską, wyreżyserował z dużym wdziękiem Wła-dysław Krzemiński, wschodząca gwiazda „Cricotu”, który na tej scenie właśnie zadebiutował jako reżyser. W poszczególnych rolach wystąpili: Celina Klimcza-kówna, Piotrowska oraz Edward Rączkowski. Oprawa plastyczna widowiska — szkice, projekty dekoracji czy kostiumów Marii Jaremaniki — nie zachowała się.

1936

W roku 1936, chociaż repertuar przedstawia się ilościowo niezbyt pokaźnie, kilka pozycji rzeczywiście godnych jest odnotowania. Za pośrednictwem Adama Polewki scenkę „Cricotu” przy Łobzowskiej odwiedza Zespół Uniwersytetu Ludowego z Gaci, pod kierownictwem Zofii Solarzowej. Była to oczywiście, poza imprezą artystyczną młodzieży wiejskiej, manifestacja polityczna lewicy artystycznej, solidaryzującej się z walczącą o sprawiedliwość społeczną młodzieżą chłopską.

Wspomina o tym Zdzisław Nardelli w swoim szkicu pt. *Kawiarnia plastyków*, drukowanym w zbiorowym tomie wspomnień *Cyganeria i polityka*:

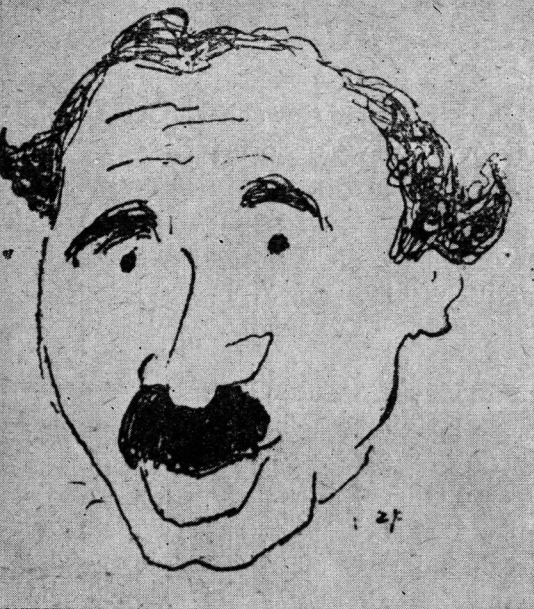
„Długo trzeba było Solarzową namawiać, żeby się na ten występ zgodziła. W programie, oprócz pieśni, znalazły się inscenizacje o dość odważnej jak na owe czasy problematyce społecznej. Pikantnym wyda się dzisiaj fakt, że ta odważna problematyka oparta była na tekstach Kasprowicza. Nazwisko poety było jednak wygodnym kamuflażem i trudno było cenzorowi skreślić z afisza autora świątobliwych *Hymnów*.

Kawiarnia zapełniła się do ostatniego miejsca. Wy-

stęp «wiciowców» w bardzo ostrożnych słowach zapowiedział Adam Polewka (który był wykładowcą Uniwersytetu Ludowego w Gaci — przyp. mój J. L.). Wstępne słowo Polewki nie spodobało się Solarzowej. Wyszła na scenę i w słowach prostych, a nie bojaźliwych omówiła pracę zespołu, cel polityczny, jaki tej pracy przyświeca. Przemówienie Solarzowej było najbardziej radykalnym momentem wieczoru.

Popisy młodzieży oczarowały i wzruszyły zebranych. Nic więc dziwnego, że po występach zamknięto drzwi kawiarni. Jakiś nieznany fundator polecił wnieść na salę kosze kiełbasy i sterty chleba. Połała się skrycie przygotowana gorzała i w takt gackiej polki ruszyła zabawa. Do późnej nocy rozbrzmiewały pieśni i szalała harmonia. Fruwały kolorowe kiecki dziewcząt. Do późnej nocy przeciągały się rozmowy. Nawet pikietującej lokal bojówce oenerowskiej znudziło się czekanie na rozróbkę. Kiedy krewkie chłopaki spod znaku mieczyka poszły już do domu, po Łobzowskiej długo jeszcze niosły się tony ludowych śpiewek. Tego wieczoru Solarzowa zrozumiała, że tylko w części miała rację mówiąc: (...) «Wy tu sobie wygodnie siedzicie, jecie ciastka i popijacie kawę, a wielu z naszego zespołu w ogóle nie wie, jak ciastko smakuje. Chłopi wbijają zęby w razowiec i zdychają z głodu»²⁷. Głód bowiem był przywilejem niejednego bywalca tej niezwyklej kawiarni.

W tym okresie stały się również popularne *Wieczory karykatur* i *Fraszki pióra Pronaszki*. Teksty do wieczorów pisali różni autorzy: Lech Piwowar, Jalu Kurek, Ludwik Puget i inni. Jeden z takich wieczorów poświęcony był metaforze poetyckiej; teksty, wśród powszechnej wesołości na gorąco parodiowali w karykaturach malarze. Tematami wieczorów bywały rów-



Głowa Tadeusza Peipera
w karykaturze Zbigniewa
Pronaszki z programu Wie-
czór karykatur

niez portrety satyryczne znanych pisarzy, malarzy lub powszechnie znanych osobistości. Wiele z tych nigdzie nie publikowanych tekstów satyrycznych zaginęło. Przytoczę więc kilka, do których udało mi się dotrzeć: Oto fraszka o Tadeuszu Peiperze, Adamie Polewce i krytyku IKC, Dienstl-Dąbrowie. Autorem jej jest Lech Piwowar:

PEIPER

Że ja i tu, że ja i tam,
Że tylko ja, i że ja sam,
Że nic, że nikt, że ja się tylko znam,
Że wszystkie światy w wasie mam.
Bim bam, bim bam!
Że prorokuję: tak a tak,
poezja owak, powieść siak
Że wszak, że wspak.
Ja byłem pierwszy, który mówił,

Że co do wierszy ani Tuwim
Ani Mickiewicz nie bez wad.
Ach, panie Leszku, bez uśmieszków
To ja mam 22 lat!

POLEWKA

Wiesz co bracie, ja pokażę temu
Zgniłemu światu!
Piszę „Legendę proletariatu”
I żeby lepszą dać naukę
machnę też dla teatru sztukę,
A my już wiemy, co z tego będzie
legenda o „legendzie”!

DIENSTL-DĄBROWA

Tego krytyka to się poznaje od razu
to jest ten dziad, do którego obraz
nie przemówił ani razu.

*
* *
*

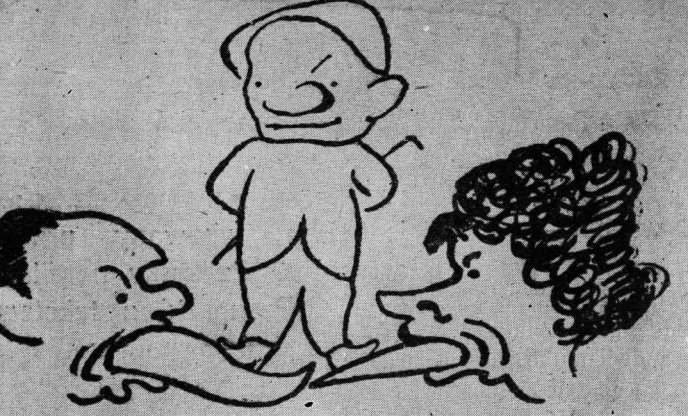
Z programu *Fraszki pióra Pronaszki*:

ROBI GREKA

Wawrzyny PAL-u zdobią niejednego człowieka
Nikt nie wie za co, a laureat robi greka.



Rysunek z programu *Fraszki pióra Pronaszki*



Rysunek
z programu
Fraszki pióra
Pronaszk

WZIĘLI GO NA JĘZYKI

Wzięli go na języki, obnieśli po mieście
opluli, oślinili i zjedli nareszcie.

NIEPRZYJACIEL PODAŁ TYŁY

Czy bez tego się wojny jakowe obyły
ażeby nieprzyjaciół nie podawał tyły?
Do tego zresztą zmierza wojenny wysiłek,
ażeby na zwycięzcę można wypiąć... traktat.
Dlatego większość wojen ma koniec wersalski,
Manko w kasie — na saldzie: tryumf generalski.



Rysunek
z programu
Fraszki pióra
Pronaszk

Wieczór *Fraszki pióra Pronaszki* powtarzano kilkanaście razy przy pełnej widowni. Niemala w tym zasługa ciętych politycznych fraszek Ignacego Fika, który w tymże czasie, na podstawie starego przekładu Butrymowicza, dokonał adaptacji scenicznej dramatu Arystofanesa *Pokój*. Miał ją reżyserować Wacław Radulski, a główną rolę grać Władysław Woźnik. Trudno dziś dojść, czemu do zapowiedzianej na luty 1936 roku premiery nie doszło. Wielkim natomiast wydarzeniem tego sezonu stała się opera buffo w 2 aktach G. B. Pergolesego *La serva padrona*, która weszła na afisz w czerwcu 1936. Realizatorami tej świetnej opery komicznej byli: Leon Goldfluss (*vel* Arten) oraz Zygmunt Waliszewski; muzyk i plastyk.

Premierowa obsada tej miniatURY operowej przedstawiała się następująco: Dr Uberto — Alojzy Kluczniok, Serpina — Stanisława Tync-Szczepańcówna, Skapin (postać niema) — Jacek Puget.

Zgodnie z groteskową inscenizacją Zygmunta Waliszewskiego śpiewacy wystąpili w maskach. Był to pełen wdzięku świat Waliszewskiego: malarstwa doskonale zharmonizowanych barw, ruchomych kompozycji. Zerwanie z szablonem tradycyjnych form operowych dało nowe efekty artystyczne. *La serva padrona* należy do największych osiągnięć „Cricotu”.

Bardzo cenna wydaje się relacja przyjaciela Goldflussa, młodego wówczas muzyka i kompozytora, Alojzego Klucznioka, wskazująca, ile przeszkód musiał pokonać „Cricot”, aby rzecz doprowadzić do szczęśliwego końca:

„Ponieważ przedsięwzięcie było kosztowne, Léon Goldfluss (Arten) zainteresował nim ówczesnego dyrektora Instytutu Muzycznego, dra Adolfa Billiga, i spowodował, że szkoła podjęła się finansowego ryzy-

ka przedstawienia. Nie chodziło tu przecież o jeden instrument, zwykle fortepian, który był na miejscu, w kawiarni. W tym wypadku wchodziła w grę orkiestra smyczkowa, około 20-osobowa i fortepian spełniający rolę szpinetu (nakładało się na struny fortepianowe metalowy łańcuszek). Tłumaczenia tekstu dokonał Leon Arten, który sam skompletował orkiestrę i rozpoczął z nią próby, a w ogóle dwoił się i troił, żeby przedsięwzięcie doszło do skutku. Obsadzenie ról solistów nie przedstawiało zbyt trudnego problemu, gdyż w operze tej występują tylko trzy osoby: dr Uberto, Serpina — jego służąca (sopran liryczny) i Persona muta (osoba niema), która, jak wynika z nazwy, w ogóle nie śpiewa. Gdy już wszystko było prawie gotowe, zachorowała sopranistka i została skierowana natychmiast na leczenie sanatoryjne w Zakopanem. Bas, widząc nowe trudności, wycofał się z całej imprezy. Rozpacz dra Leona Goldflussa *vel* Leona Artena nie miała granic. Szukając jakiegoś błyskawicznego rozwiązania nagle »wystrzelił« do mnie:

— Śpiewać Uberta możesz tylko ty, nie ma innego wyjścia, za tydzień musi być premiera! Po długich oporach w końcu się zgodziłem. Przekonałem jeszcze obecnie już nieżyjącą, p. Stanisławę Tync z klasy prof. Kniaginina, że tylko ona może zaśpiewać rolę Serpiny i zaczął się «krzyż pański» z próbami. W tydzień później odbyła się premiera. Obsada premierowa: dr Uberto — ja, Serpina — Stanisława Tync, Osoba niema — Jacek Puget. Dyrygował — Leon Goldfluss. Przedstawień odbyło się w Krakowie około 30.

W przejeździe do Warszawy (1938 — przyp. mój — J. L.) występowaliśmy raz w Katowicach, w Teatrze im. Wyspiańskiego, a w samej Warszawie, w salach IPS-u, około 30 razy, dopiero wówczas wróciłem do

normalnej pracy muzyka i kompozytora, a więc do wspólnego mieszkania na Łobzowskiej, naprzeciw kawiarni plastyków. (W tym lokalu mieszkała cała trójka muzyków „Cricot”: Alojzy Kluczniok, Leon Goldfluss i Ryszard Frank (Spritzer), w których rękach spoczywała oprawa muzyczna wielu widowisk „Cricotu”. Przyp. mój J. L. — za A. Kluczniakiem).

„Z rozrzewnieniem myślę — wspomina Alojzy Kluczniok — o tych dwóch pokojach na Łobzowskiej, w których nieraz bywało chłodno i głodno. Gdy jednak ja i Leon podpisywaliśmy jakąś umowę, to Rysiek mógł spokojnie spać, że nie będzie głodny, kiedy zaś Rysiek zgodził się występować w koncertach Hanki Ordonówny w charakterze akompaniatora, to myśmy grzecznie wychodzili, gdy Hanka przychodziła na próbę

Zygmunt Waliszewski — dekoracja i projekty kostiumów do opery
La serva padrona G. B. Pergolesego



do naszego mieszkania wiedząc, że i dla nas nastały lepsze czasy”²⁸.

Nieco później „Czas” z dnia 25 czerwca 1936 roku podawał, że teatrzyk „Cricot” rozpoczął próby *Białej sowy* Andrzeja Rybickiego z następującą obsadą: Celina Klimczakówna, Zofia Woźna i Władysław Woźnik. Ponadto przygotowywał inscenizację poematu dramatycznego pt. *Lajkonik w chmurach* Tytusa Czyżewskiego. Obie te „sztuki” pozostały jedynie zapowiedzią, na afisz natomiast weszło widowisko Jaremy pt. *Element żeński*, zabawna bufonada poświęcona kobiecie współczesnej, kobiecie wyzwolonej z roli, jaką jej od dawna przeznaczył mężczyzna.

W tym widowisku panie i panowie wystąpili w cielistych trykotach firmy „Litig” z Podgórza. W czasie któregoś spektaklu Antoni Augustynek (popularny dziś Wichura) zapomniał zabrać ze sobą slipów. Wpadł do „plastyków” już w ostatniej chwili, pędząc z radia z jakiejś audycji. Wracać do domu nie było czasu, a bez nich nie mógł wyjść na scenę. Wtedy Jarema wrzasnął: „Ta nic się nie martw”, wybiegł z garderoby na salę i zanim Augustynek się obejrzał, przyniósł mu damskie majteczki od którejś z pań obecnych na widowiu. Można było zaczynać *Element żeński*. Był to typowy surrealistyczny teatr asocjacji. Elementem organizującym ten potok obrazów był przede wszystkim sam humor asocjacji, zharmonizowanych dekoracji Jonasza Sterna i kostiumów Marii Jaremianki oraz tekstu Józefa Jaremy. Tadeusz Cybulski jako Alcybiades, we fraku z białą chryzantemą, z wrodzoną elegancją i werwą prowadził akcję przy pomocy utalentowanych aktorów, panów: Antoniego Augustynka, Stanisława Żytyńskiego i Demona — Edwarda Rączkowskiego oraz Marii Jaremianki w roli nowoczesnej ko-

biety. Poza tym krytycy chwalili Delegatkę na Kongres w wykonaniu pani Świszczowskiej. Nie uszedł ich uwagi także monstrialny fortepian, pomysłowy w konstrukcji i barwie. Wszystko służyło wybornej zabawie, po której „Cricot” otrzymał od rozbawionej publiczności nową nazwę „Trykot”, gdyż rzeczywiście większość kostiumów w widowisku była trykotowa. W tej arcy-miłej atmosferze zażyłości widowni z zespołem zgłaszano zaraz po spektaklu zastrzeżenia i propozycje, formułowane na gorąco przy stolikach kawiarnianych. Panie obecne na sali zaprotestowały przeciwko tytułowi widowiska jako nader bałamutnemu; uznały, że *Element żeński* nie oddaje sedna sprawy. Autor powinien dać mu raczej tytuł „Element męski”, gdyż w strojach aktorów on właśnie wydawał się bardziej wyeksponowany. Mowa też była o nowych, fascynujących tańcach Jacka Pugeta. Szkoda, że zachowało się tylko jedno zdjęcie z tanecznych improwizacji Pugeta tak powszechnie chwalonych.

1937

Pierwsza wzmianka prasowa o działalności „Cricotu” z roku 1937, na jaką się natknąłem, pochodzi z 14 marca; opublikowana przez Krystynę Grzybowską w „Czasie” pt. *Młódzież gra* zawiadamiała, że „Cricot” odegrał dwie jednoaktówki St. I. Witkiewicza: *Straszliwego wychowawcę* i *Mątwę* (wystawioną już przed czterema laty w starej siedzibie na placu Św. Ducha). Pomimo wielu usiłowań nie natknąłem się później w żadnej gazecie na inne noty potwierdzające te informacje. Wywiady przeprowadzone z ludźmi blisko związanymi z życiem scenki malarzy nie przyniosły, oprócz przypuszczeń, konkretnych dowodów rzeczowych w tej materii. Jak wiadomo, *Mątwą* dopiero na scenie „Cricot 2” osiągnęła po raz drugi wysoką lokatę artystyczną i nowy rezonans, w innych warunkach czasowych i nastrojach po roku 1956, podobnie zresztą jak wiele innych dramatów Witkiewicza.

W drugim kwartale roku 1937, bodajże w czerwcu, jak potwierdziły wzmianki prasowe, „Cricot” przygotował program składający się z dwóch części: *Opery komicznej*, ilustrowanej karykaturami Zbigniewa Pronaszki do politycznych satyr i zjadliwych tekstów Le-

cha Piwowara, które recytował Marek Katz, oraz — w drugiej części — groteski Jaremy pt. *Lajkonik, korporant i Hamlet*, znanej już z poprzednich lat, a odegranej w niezwykle interesujących kostiumach i maskach wykonanych przez Marię Jaremiankę i Jonasza Sterna, przy dźwiękach orkiestry jazzowej pod dykcją Leona Goldflussa. Program ten cieszył się dużym powodzeniem, ściągając znów „do plastików” liczną widownię w czasie Dni Krakowa.

Bodajże latem 1937 roku Ludwik Puget, który początkowo miał spolszczyć przywiezioną z Paryża dla „Cricotu” starofrancuską farsę pt. *Mistrz Pathelin* zwrócił się do Adama Polewki z propozycją, aby się podjął przekładu. Propozycja wydała się Polewce interesująca. Przystąpił więc do pracy. Tymczasem, jak wspomina p. Zofia Polewkowa:

„Przełożenie *Pathelina* okazało się jednak wcale niełatwe. Po pierwszych zachwytach i entuzjastycznych próbach Adam utknął na jakichś trudnych do oddania dialogach. Zniechęciwszy się tym, rzucił na jakiś czas przekład. Tymczasem Józef Jarema — ówczesny dyrektor i impresario teatru «Cricot» — chciał już robić próby z *Pathelina* i zaczął się upominać o tekst. Nie mogąc się doczekać, przyleciał pewnego dnia, wczesnym rankiem, do nas na Prądnik i oświadczył, że się nie ruszy, dopóki Adam nie skończy przekładu... Adam początkowo jak sam mistrz Pathelin wykręcał się i czarował go, że wszystko zrobi, tylko musi zostać sam, Józek jednak — znając jego sztuczki i niesłowność — nie chciał ustąpić i ciągle wrzeszczał:

— Siadaj i pisz cholero, bo ja się od ciebie nie ruszę bez *Pathelina*!

Jednakże w pewnym momencie Józek przypomniał sobie, że umówił się z Karolem Fryczem, a złapawszy



Adam Polewka

literat średniowieczny
Kierownik literacki teatrów
„Kricol” w Krakowie i „Ateneum” w Warszawie

Zartobliwa wizytówka Ada-
ma Polewki

Kraków
Grand

Warszawa
Europejski

się z tej «alternacji» za głowę, stwierdził, że zapomniał się ogolić. Musiałam mu więc dać Adamowe przybory do golenia. Józek, ogoliwszy się, poszedł sobie, ale odchodząc oświadczył, że jeśli wieczorem nie dostanie gotowego tekstu, to przyjdzie jutro i nie ruszy się, dopóki nie otrzyma przekładu”²⁹.

Do tego jednak nie doszło. Przynaglany Polewka podjął sam prace nad przekładem, dając żonie po kawalku, aby zanosila fragmenty gotowe Jaremie „do plastyków”. Pewnego razu, kiedy p. Polewkowa zamiast całości znów przyniosła „kawałek”, Jarema wpadł w furie i wymyślał.

„Musiałam mieć bardzo nieszczególną minę — wspomina Polewkowa — tym bardziej, że wszyscy goście przy stolikach zaczęli na mnie spoglądać z zaciekawieniem — bo Józio w końcu uspokoił się i żeby incydent jakoś załagodzić postawił mi kawę, tylko darł się przy tym znowu na cały głos:

— Kawę dla Polewczyny!

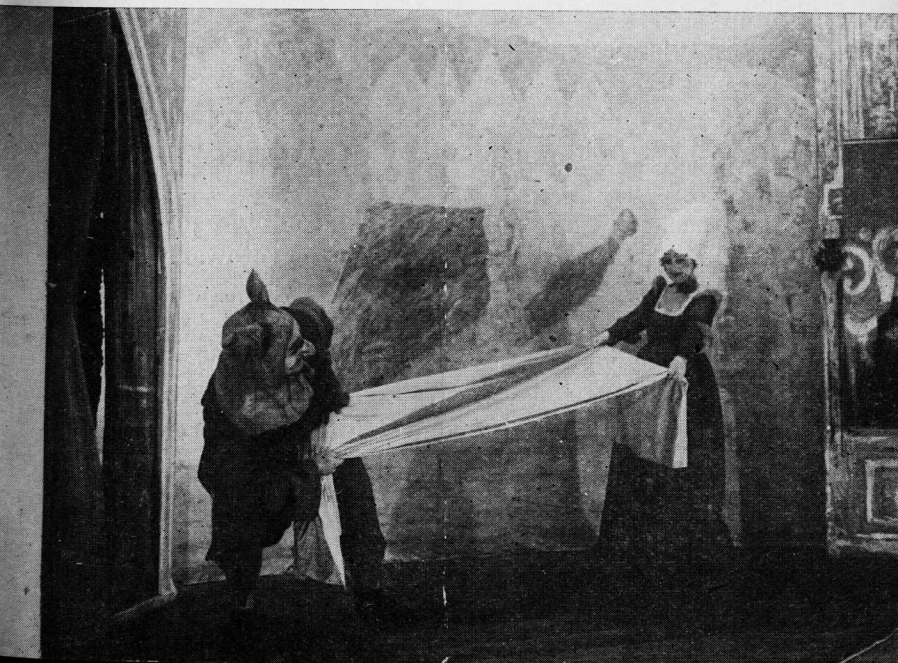
I tak już do końca pisania Pathelina stawiał mi tę kawę, wykosztowując się. Widocznie kalkulował sobie, że taka «mucha», co siedzi na karku Adama, też może mu pomóc w tym poganianiu”³⁰...

Pomimo przytoczonych tu perypetii przekład nie

tylko się udał, ale stał się rewelacją literacką. Dokonał go Polewka pięknym archaizowanym wierszem, bez umowy teatralnej, za 25 złotych. Była to suma, za którą można było kupić jedne porządniejsze półbuciki. Jakże daleko odeszliśmy od tych czasów — wszystko to wydaje się dziś na wpeł legendą. W rok później *Maître Pierre Pathelin* ukazał się drukiem, wydany przez Gebethnera i Wolffa wraz z rysunkami Piotra Potworowskiego, wykonanymi według starych miniatur Behema; jednocześnie stanowiły one projekty kostiumów przyszłej inscenizacji.

Przekład ukazał się z przedmową Polewki, z której warto zacytować kilka zdań, gdyż, jak powiadał ówczesny wojewoda w Kielcach zabraniając odczytów pisarzowi: „Choćby pan Polewka mówił o Matce Boskiej, to i tak odczyt będzie komunistyczny”. Bóg mi świad-

Scena z *Farsy o mistrzu Pathelinie* — Stanisława Habówna (Wilhelmina), Jerzy Merunowicz (Pathelin)





Scena z *Farsy o mistrzu Pathelinie* — Jerzy Merunowicz (Pathelin)
i Stanisław Niedbałowski (Pasterz)

kiem, że miał rację. Oto co napisał Polewka w przedmowie do przekładu:

„Żyjemy poniekąd w okresie inwazji średniowiecznej moralności. Niech więc moralność Mistrza Pathelina będzie skromnym przyczynkiem do zilustrowania tego, za czym tęsknią programy i ludzie, chcący wstecz cofnąć zegar historii”³¹.

Prapremiera *Mistrza Pathelina* odbyła się w „Cricocie” w połowie listopada 1937, przygotowana starannie po wielu nocnych próbach w kawiarni na Łobzowskiej.

Sztukę wyreżyserował Józef Jarema według projektów inscenizacyjnych Piotra Potworowskiego, w oprawie muzycznej Leona Goldflussa. W premierowej obsadzie grali: Pathelin — Jerzy Merunowicz (w War-



Scena z *Farsy o mistrzu Pathelinie* — Stanisława Habówna (Wilhelmina) i Jerzy Merunowicz (Pathelin)

szawie Władysław Jarema), Wilhelmina — Stanisława Habówna, Sukiennik — Adam Polewka (w Warszawie Jan Zieliński), Pasterz — Stanisław Niedbałowski, Sędzia — Stanisław Żytyński.

Farsa o Mistrzu Pahelinie, powtórzona w rok później (1938) w Warszawie, oczarowała Boya-Żeleńskiego, który w artykule *Miły najazd krakowian* w „Kurierze Porannym” 13 listopada 1938 pisał między innymi:

„*Mistrz Pathelin* to jeden z najcenniejszych zabytków starego teatru francuskiego, ale zarazem coś więcej niż zabytek, to żywy teatr, już samodzielny, już wyodrębniony z okresu, kiedy farsa stanowiła interludium w obrzędach religijnych. Utwór ten — nieznane-go zresztą autora, powstały w XV w. około 1470 r. — przerasta wszystko, co w ciągu dwóch wieków po nim

pojawiło się w zakresie komicznym na scenie Francji; siłą komizmu, jednością słowa godny jest niemal Moliера. Wiele powiedzonek z tej farsy stało się we Francji przysłowiem. Od nazwiska bohatera urobiły się formy języka: *pathelin*, *pathelinage*, *patheliner*, *pathelinèrie* itd. Scena sądu jest w swoim rodzaju arcydziełem, a zakończenie przy pozornej rubasznosci uderza finezją dowcipu”.

(Trzeba tu nawiasem dodać, że język przekładu Polewki doskonale oddawał ducha oryginału; wiele zwrotów tego przekładu weszło do swobodnego języka cyganerii. Stanisław Żytyński przytacza w swoim wspomnieniu³² fragment dialogu pomiędzy wchodzącym do kawiarni śpiewakiem Piotrem Kruszewskim, a siedzącym w łóży Tadeuszem Cybulskim. Kruszewski dojrzawszy Cybulskiego, ryknął zamiast powitania z połowy sali:

— Co nowego powiesz ninie, mój z Pardubic Skorysynie? —

A na to Cybulski:

— Nic. Brzuch mi gądzi głodem i mdli mnie czczyca).

Oto w kilku słowach temat: Pathelin, adwokat bez praktyki, nękany przez żonę, że nie zarabia i nie ma jej za co elegancko ubrać, bierze u kupca na kredyt kilka łokci materii, gdy zaś przychodzi do zapłaty, udaje człowieka śmiertelnie chorego, który od kilku tygodni nie wstaje z łóżka, a tym samym nie widział na oczy kupca, ani jego materii.

Zdarzyło się, że ten kupiec ma przed sądem sprawę ze swoim pastuchem, który mu ukradł i zarznął kilkanaście baranów; pastuch, ciemny prostak, udaje się do Pathelina po radę; ten radzi mu, aby przed sądem udawał przygłupka i w odpowiedzi na wszystko beczał

tylko: beeee...!, całą obronę zostawiając jemu, adwokatowi. Zjawia się sędzia, z całą powagą godną sędziego Gąski z *Wesela Figara*, chciałby osądzić sprawiedliwie, ale jak najprędzej, bo czekają go w gospodzie z miodkiem.

Ale rzecz się wikła i cierpliwość sędziego narażona jest na srogą próbę, bo kupiec poznaje w Pathelinie swego niewiernego klienta, traci głowę, sam nie wie kogo ma skarżyć i ścigać — podsądnego czy adwokata — i mimo upomnień sądu, aby się trzymał przedmiotu, najkomiczniej miesza w swoich skargach sprawę sukna ze sprawą baranów. Raz po raz sąd upomina go, aby wrócił do rzeczy, przysłowiowym już we francuszczyźnie: *revenons à nos moutons* — ale to nic nie pomaga. Kupiec wyraźny neurastenik, zręcznie prowokowany przez kauzyperdę, miota się, bredzi, plecie na przemian o suknie i baranach, aż w końcu sąd zniercierpliwiony, spieszący się do gospody, oddala kategorycznie pretensje kupca i oddala się z powagą sam, zaprosiwszy uprzednio na miodek mistrza Pathelina. Ale mistrz musi przedtem załatwić sprawę honorarium z pastuchem, na którego wdzięczność mocno liczy. Ale pastuch, pamiętny jego nauk, na wszystkie jego pretensje i aluzje do zapłaty odpowiada tylko: Beee... beee... beee...

Francuski historyk literatury Gustave Lanson twierdzi, że francuski teatr komediowy XV czy XVI wieku nie przedstawiałby większej wartości, gdyby nie było *Pathelina*. Przy tym wyraża pogląd, że chociaż nieznany autor nazwał sztukę farsą, jest ona właściwie komedią, jej pierwszym, znakomicie uformowanym kształtem. Boy przypomina, że to arcydzieło starofrancuskiego teatru wielu spośród historyków literatury pomawiało o niemoralność, chociaż wynikała zeń jedy-

nie prosta myśl: trafił frant na franta, trafiła kosa na kamień — przygłupi niby kmiotek potrafił wystrychnąć na dudka najsprytniejszego adwokata — obserwacja, którą później nieraz rozwijali wielcy pisarze Balzac i Maupassant. Pochwaliwszy przekład Polewki, Boy stwierdza, że „widocznie był robiony w wesołości ducha”. W wesołości ducha chyba też wziął się do wystawienia *Mistrza Pathelina* „Cricot”. Ściągnięto farsę do jednego aktu (w komedii francuskiej dzielą ją podobno na obrazy ze zmianami dekoracji i przerwami), zastosowano syntetyczne dekoracje o pomysłowej konstrukcji. Dla charakterystyki plastycznej postaci warto posłużyć się słowami Boya z cytowanej już recenzji:

„Niejako na jednym oddechu scenicznym,

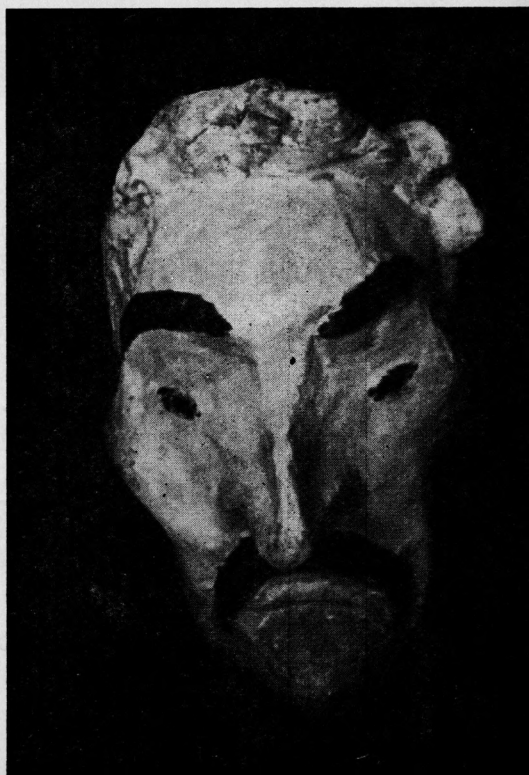


Maska Adolfa Szyszko-Bohusza wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki *Herod i Ariowie*

w szybkim tempie, nie gardząc posilkami jaskrawej charakteryzacji i fantazyjnych nosów; długi nos w szpic nerwowego kupca kontrastował z tępym i okrągłym nochem bezstronnego sędziego i drapieżnym nosiskiem adwokata. Grano też żywo, swobodnie, nie czuło się ciężaru wieków ani pudów literatury”.

Pod koniec roku 1937, na przełomie grudnia i stycznia 1938 „Cricot” zdobywa się na jeszcze jeden ogromny wysiłek, wystawiając wielką szopkę polityczną Adama Polewki pt. *Herod i Ariowie* w reżyserii Józefa Jaremy i autora. Ponad dwadzieścia masek i kostiumów wykonali: Zbigniew Pronaszko, Karol Muszkiet, Wojciech Kozłowski, Maria Jaremińska, Jonasz Stern, Adam Marczyński i inni. Muzykę napisał Alojzy

Maska Karola Frycza wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki *Herod i Ariowie*





Maska Józefa Jaremy wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki *Herod i Ariowie*

Kluczniok. Dekoracje przygotowali Władysław Kozłowski i Adam Marczyński. Olbrzymią, jak na warunki cricotowe, obsadę stanowili: Jadwiga Hoffman, Juliusz Hand, Marek Katz, Piotr Kruszewski, Jerzy Lau, Jerzy Merunowicz, Edward Rączkowski, Adam Polewka, Jan Ulryk, Jan Zieliński, Stanisław Żytyński oraz wielu gości i sympatyków „Cricotu”. Był to właściwie żałosny karnawał żywych masek, „papierowych głów”, adoptowanych tak znakomicie po latach przez krakowską „Groteskę”, zwłaszcza w sztuce Sławomira Mrożka *Męczeństwo Piotra Ohey’a*, w inscenizacji Zofii Jaremy i Kazimierza Mikulskiego. Wśród postaci szopki były

Maska Wacława Sieroszewskiego wykonana przez Karola Muszkieta do programu Adama Polewki *Herod i Ariowie*



m. in.: Dolek Zugsführer, Benek Rebussolini, Franko Toreador, Samuraj Harakiri, Mr Bimbek (Beck), Roch Kowalski (Sławoj-Składkowski), Redaktor Rozmarianek (Marian Dąbrowski), Wacio Sierkoszewski, Dyrektor Hrycz (Frycz), Szyszko Odnowiciel (Szyszko-Bohusz) i Jóźko z „Cricot” (Jarema).

Wówczas w szopce ten korowód masek przypominał taniec chochołów wypchanych nonsensem, ślepych w swej tragicznej farsie na chwilę przed zapadnięciem hitlerowskiej nocy. Poruszały się jak marylki, pajacowate, nijakie, w zmiennym rytmie muzyki i piosenek, broń się drwiną, śmiechem, grymasem przed nadciągającą rzeczywistością.

Dlatego, jak mi się wydaje, szopka Polewki *Herod i Ariowie* była w pewnym sensie wystąpieniem politycznym całego środowiska, któremu przewodził Związek Plastyków, była głosem postępowej opinii publicznej Krakowa, wreszcie głosem lewicy artystycznej, dowcipnie sformułowanym w szopkowej konwencji. Pomimo interwencji sanacyjnej cenzury utwór Polewki był gorzką, piekącą satyrą, ukazującą całą „szopkowość” sanacyjnej polityki u progu zagłady, u progu klęski wrześniowej. Po wojnie myśleliśmy, że tekst szopki zaginął, nikt też nie znał pełnego tekstu, gdyż na scenie ukazała się mocno okrojona. Odnalazł ją Stanisław Żytyński już po śmierci autora, porządkując notatki i rękopisy pozostałe po zmarłym pisarzu. Po raz pierwszy ukazują się w druku tak obszerne fragmenty:

HEROD I ARIOWIE

Szopka polityczno-społeczna

(fragmenty)

Prolog

(Uwertura. Po muzyce odsłania się kurtyna. Na białym tle staje autor i podniósłszy ręce ku górze jak starożytny modlący się Grek śpiewa andante i religioso do cenzora)

Panie, co władasz czerwonym ołówkiem
i moc posiadasz nad słowem i słówkiem
i możesz skreślić nawet nad „i” kropkę,
zwól ucieleśnić rzeczywistość — w szopkę.

Do ciebie śpiewam dziś, w epoce getta,
jak do Muz nigdyś wezwanie poeta.

Wszak tyś jedynym sztuki mecenasem,
czytasz nas zawsze, a publiczność czasem.

Przeto nim zamkniesz słowom do ust bramę,
twórczy wysiłek zmienisz w białą plamę,

bądź pozdrowiony w mej inwokacji
wielki patronie poetów nacji.

Zwól, niech cię wielbi wzniosły poemat,
boś doskonały inwokacji — temat.

(idzie na przód sceny i mówi)

Dobry wieczór... jestem autorem, który poszukuje do szopki postaci...

CZŁOWIEK *(wchodzi tylko maska z otworem na usta — na masce liczba 1.959.621.938)*

Do usług. Czekałem na pana.

AUTOR

Godność pańska?

CZŁOWIEK

Godność? O godności mojej dawno zapomniałem. Chcę panu zaofiarować moją — śmieszność. Nazywam się człowiek!

AUTOR

Zapewne przez duże „C”?

CZŁOWIEK

Ortografia nie odgrywa żadnej roli w moim moralnym budzecie. Przypuszczam, że przyjmie mnie pan z otwartymi rękami. Bo — czyż może pan znaleźć do szopki czasów dzisiejszych postać komiczniejszą niż ja? Czyż może być dzisiaj coś zabawniejsze, bardziej interesujące? Spójrz pan na mnie: jestem liczbą — miliard dziewięćset pięćdziesiąt milionów sześćset dwadzieścia jeden tysięcy dziewięćset trzydzieści osiem! Wymaż pan tę liczbę, a przestanę istnieć.

AUTOR

I to ma być interesujące i zabawne? Ależ — panie drogi — kogo dziś człowiek interesuje? Godne uwagi są tylko te szlachetne części ludzkiego organizmu, które mają życiowe i społeczne znaczenie: np. ręka, która rękę myje; łokieć, który umie się rozpychać; pięść, plecy, ekwiwalent głowy poniżej pleców, genitalia, mocne nogi, a przede wszystkim maska, którą zastępujemy niedorzeczność, niepraktyczność naszego własnego oblicza, aby czymś być, aby w ogóle być. Dlatego w szopce dopuszczam do głosu tylko te ważne fragmenty ludzkiego jestestwa. Reszta — za kulis: ...Pan nie ma maski, a więc nie ma pan twarzy, więc pan jest niczym!

WÓŁ i OSIOŁ *(wychylając łby zza białego tła wycofują się wraz z nim za kulisy)*

AUTOR

Hannibal ante portas! Ratuj się, kto może!

Jarema idiet!

(ucieka)

JÓŻKO Z „CRICOT”

Proszę państwa — proszę się ustawić! Za mało entuzjazmu! Proszę obudzić śpiących! Orkiestra — tusz! Czy państwo wiedzą, co to jest CRICOT? — CRICOT jest to najgenialniejszy teatr w Europie i na biegunie! Orkiestra — tusz!

Proszę państwa — proszę pamiętać — w najbliższym programie WYZWOLINY reżysera Woźnika — kapitalne — arcygenialne — fenomenalne! Orkiestra — tusz!...

Aaa... aaa... aaa — witam pana kolegę!

DYREKTOR HRYCZ

Witam pana dyrektora!

JÓŻKO Z „CRICOT”

Cóż tam słyhać, oprócz suflera, w przybytku Muz — panie kolego?! Za późno i zbyt rzadko spuszczaacie kurtynę, a zwłaszcza ten plafon Siemiradzkiego. Więcej tempa — panie kolego — bo inaczej będzie zawsze wałacy się dom. Niech pan — panie kolego — uczy się od nas, jak się robi teatr!

Orkiestra — tusz!

DYREKTOR HRYCZ

Właśnie przychodzę, panie dyrektorze, teatr plastyczny uwielbiać w pokorze, bo — dyrektorze — sam pan przyznać raczył, w moim teatrze jest trochę inaczej. Mniejszy jest kontakt dyrekcji z widownią nie umiem władać tak plastyką słowną, jak pan to czyni — panie dyrektorze — tak genialnie...

JÓŻKO Z „CRICOT”

Nie w tym leży racja.

Czy zwała się u was kiedy dekoracja?

Czy przyszedł wam do głowy ten efekt plastyczny

Zarazem akustyczny, no i dynamiczny —

I genialny w ogóle potężnie!

(tusz orkiestry)

Wasz cały teatr w realizmie grzęźnie
Antyplastycznym i prowincjonalnym,
A widowiskiem jest — teatr — totalnym,
Demokratycznym — i ruch jak cholera,
Zabawa — to jest teatru general!

(tusz)

Teatr w plastyce winien tkwić głęboko,
Dekoracja musi podbić widza oko...

DYREKTOR HRYCZ

Gdy na łeb spadnie...

JÓŻKO Z „CRICOT”

Chociażby — cóż z tego?

Nie ma teatru — oprócz plastycznego!

Słowo w teatrze to rzecz drugorzędna,

A szczerze mówiąc — całkiem, całkiem zbędna,

Chyba, że jest to słowo cricotowe!...

(tusz)

... W arcyplastycznej będzie dramat szacie:

pięćdziesiąt masek — wspaniała robota —

na takie rzeczy stać tylko — CRICOTA

Cricot — Cricot — Cricot — Cri — cot —

Kukuryku!

(odjeżdża przy melodii lajkonikowej)

DYREKTOR HRYCZ *(śpiewa)*

Chodzę po teatrze —

w lewo — w prawo patrzę,

z rana i z wieczora —

szukam wciąż autora!

Brak repertuaru —

szkoda o tym śpiewać;

idę „Rozmarynu” —

„Gałązkę” podlewać.

Może z tej gałązki —

oby to nam Boy dał —

Rozwinie się z czasem

Teoria Freuda.

Cóż począć, gdy teatr
jest publiczki służką?

A dla niej — grunt — to baba
i na scenie — łóżko!

Oj dana!

KORPMAJCHERANT *(wychodzi w czapce korporanckiej
z pałką w ręce. Z kieszeni sterczy mu nóż. Żyd ostrożnie
wychyla się zza kulis. Korpmajcherant śpiewa)*

Żydzie! Żydzie! ORN się rodzi!

Już nie będziesz, już nie będziesz ty po szopce chodził!

ŻYD

Kto się rodzi? Gdzie się rodzi?

Co pan sobie życzy?

Tu nie mieszka akuszerka,

po co pan tak krzyczy?

laj — laj — laj —

po co pan tak krzyczy!

KORPMAJCHERANT *(śpiewa)*

Żydzie! Żydzie! Koniec twój i kropka.

Koniec twój i szopka!

Bo bez Żydów, bo bez Żydów będzie odtąd szopka!

ŻYD

Aj waj, retę, aj waj, retę, o co pan się pita?

Czy pan może jest pan złodziej?

albo pan bandita?

Laj — laj — laj —

albo pan bandita!

KORPMAJCHERANT

Żydzie! Żydzie! Jestem ideowy — jestem ideowy!

W nocy z nożem, w nocy z nożem, a w dzień pikietowy!

ŻYD

Aj waj, retę, aj waj, retę, o co panu chodzi,

niechże będzie ideowy wielmożny pan złodziej!

Laj — laj — laj — wielmożny pan złodziej!

KORPMAJCHERANT

Żydzie! Żydzie! Jestem „Orędownik”! Jestem „Orędownik”!

Oręduję z majchrem w łapie

codziennie w mordowni!

ŻYD

Uj, jak pięknie! Uj, jak pięknie!

Tylko tak się pitam.

Niech nie gniewa się, nie gniewa

jaśnie pan bandita!

Laj — laj — laj —
jaśnie pan bandita!

KORPMAJCHERANT

Żydzie! Żydzie! Nie udaj, żeś głupi. Nie udaj, żeś głupi.
Będziesz w szopce, będziesz w szopce,
jak mi się okupisz!

ŻYD

Aj waj, rety, aj waj, rety,
u mnie wielka bida!
Jak pan straszy — niech się szopka
obejdzie bez Żyda!
Laj — laj — laj —
obejdzie bez Żyda!
(cofa się i znika za kulisami)

KORPMAJCHERANT (przemawia)

Koledzy akademicy, profesory, doktory i inne
aryjskie inteligenty! Teraz z nami sitwa i sztama.
Siups! My jako wasza awangarda wznosimy okrzyk:
Niech żyje nasz wódz Kazimierz Kowalski.
(śpiewa)

W Krakowie na Grzegórkach
przyszedłem na ten świat,
z prawego jestem łóżka,
z lewego był mój brat.
W kołysce wycykałem
z monopolowych flach
pogląd na życie całe
i talent na mój fach.

Refren:

Bom ja jest Felek
w mordowni znany,
na polityce człek się zna,
W dzień ONR-ek — w nocy majcherek
i tak se człowiek radę da.

Mam teraz zawód śliczny:
rozwalę Żydom kram,
to jestem polityczny
i poważanie mam.

Gdy tłukę Żydom głowy
to piszą o mnie tak:
Bohater narodowy,
bohater — jeszcze jak!

Refren: Bom ja jest Felek itd.

Na uniwersytecie dawniej
siedzi uczeń w książkach gnić,
teraz się młodzież kształci,
bo uczą Żydów bić.

Lecz gdy się tak podkształci,
to w naszym fachu krach?
Za dużo konkurencji
i będą psuć nam fach!

Refren: Bom ja jest Felek itd.

(mówi)

A teraz — szanowne zbierowisko — zatrajluję wam,
czyli kumać! zadeklamuję wiersz na cześć naszego
wodza:

Naprzód wiara! Czas okazać męstwo.
Naród polski, mazurski, góralski,
gdy odniesie nad Żydem zwycięstwo,
krzyknie: Wiwat! Kazimierz Kowalski!

(woła)

Precz z żydokomuną! Siups!

(wychodzi)

(Dźwięki „Pierwszej Brygady”. Wchodzi premier Roch
Kowalski w mundurze, z szablą u boku)

ROCH KOWALSKI

Kto tu mówił o Kowalskim? Ja jestem pan Roch
Kowalski, a to moja pani Kowalska. Bacność!
Spocznij! (przemawia uroczyście)
Hej, koledzy, jest nowa era,
po czterdziestu czterech — dwa zera!
I w ogóle, koledzy, jest byczo,
ale o tym gazety nie krzyczą,
za to pisze gazetciarz-wywłoka,
że dziś rządzi wachmistrz Soroka.
Nie wie o tym gryziopór Fajdalski,

że nie dla mnie układność wersalska,
bo ja jestem pan Roch Kowalski,
a to moja pani Kowalska!
Hej, koledzy, na lepsze się zmienia,
bo kto Polak — lubi odznaczenia.
I dlatego nie trzeba podwyżek,
bo wystarczą medale i krzyże.
Zresztą gdyby podwyżkę dostali,
do teatru by każdy powalił,
a przyznaje opinia zdrowa,
że nikogo teatr nie wychował;
ale wszystkich wychowała mama
razem z tatą, a czasem to sama,
I dlatego nie jestem cacalski
i nie dla mnie układność wersalska,
bo ja jestem pan Roch Kowalski,
a to moja pani Kowalska.

A jak będzie już po całym krzyku,
będę chodził sobie w meloniku,
będę śpiewał bez żadnej parady,
śpiąc na baczność w melodię *Brygady*.
Usnę sobie spokojnie pod Kocem
i pod Kocem z uciechy się spocę.
Niech napisze dziennikarz Bazgralski,
że wróciła układność wersalska,
Bo ja jestem pan Roch Kowalski,
a to moja pani Kowalska.

(Wychodzi. Melodia „Miałeś chacie złoty róg...” wchodzi
postać okryta kocem, który zakrywa jej głowę)

KOC

Kto mnie wołał,
czego chciał?
Pewnie, żebym mu coś dał.
Na wesele, na wesele
przyjedzie tu gości wiele.
Przyjdzie każdy, żeby brać!
Czy czujecie woń jedności,
OZON wielkich, przyszłych lat.
Budujemy gmach przyszłości,
wilk baranom będzie brat.

Gdy się cały naród zbrata
w nowym, wielkim słowocznynie,
wszystko jedno co się stanie,
bo zostanie to — w rodzinie.

Niech brat bratu daje pyska,
bruderszafty trzeba pić!
Swój swojego niechaj ściska —
jutro będzie co ma być!
(odchodzi)

(Rozlega się melodia: „Płynie Wisła, płynie...”)

MR BIMBEK (wchodzi, tańczy i śpiewa)

Płynie Wisła, płynie — po polskiej krainie,
Ujrzała Warszawę — pewnie jej nie minie.

Ujrzała Warszawę — łzami się zalała,
bo z Warszawy dotąd do Gdańska zdążała.

Łzami się zalała, bo zwietrzyła kancik,
spozregła, że płynie odtąd już *nach Danzig*.

Oj — płacze Wisetka, boi się chudzina,
że każą *in Danzig* płynąć do Berlina.

Oj, polska kraino utul Wieleczkę,
niech nie płacze płynąć przez miasto niemieckie.

Nie płacz Wieleczko — nie płacz w obcej stronie,
bo to, co ma wisieć, nigdy nie utonie!

*

*

*

BOJCZARZ (wchodzi ze świecą w ręce i przed sceną śpiewa,
jedynie świecą oświetlony)

Posłuchajcie ludkowie,
co wam bojczarz opowie:
Bez uroku — łyż mam w oku,
bo jest prawdą, że co roku
coraz gorzej jest z PAL-em.

Stoją puste fotele,
choć jest ich niewiele.
Jeden złazi, drugi włazi,
trzeci znowu się obraził .
na tę akademię.

Rozdajemy wawrzyny,
jak gałązki choiny.
Kto dostanie to się złości —
bez uroku — nima gości
na ten listek bobkowy.

WACIO SIERKOSZEWSKI (*wchodzi ze świecą, scena nieco
rozjaśnieniu się i widać puste fotele oraz wieńce złote
i srebrne na ścianach*)

CHÓR —

Ciemno wszędzie — pusto wszędzie,
co to będzie — co to będzie?

WACIO SIERKOSZEWSKI

Zamknijmy drzwi od ulicy
i stańmy na środku trupiarni .
Cicho, w wielkiej tajemnicy
zaczniemy obrzęd ofiarny.

Spalmy duchom na ofiarę
to, co o nich dzisiaj piszą.
Jakaż zawezwiemy marę
sympatią PAL-owi najbliższą?

BOJCZARZ

Od wieszczów — sądzę — zaczniemy.
Odbrażowanych weźmiemy,
a najpierw to — największego...

WACIO SIERKOSZEWSKI

Czym wezwać imienia jego?

BOJCZARZ

Spalmy włoszek z oślich uszu,
drzazgę z pałek czarnej sotni
i „Kurier Poznański” sobotni
i O Panu Tadeuszu
rzecz Migonia profesora,
lecz nie całą — lecz nie całą
by nie wywołać upiora —
i żeby zbyt nie śmierdziało.
Spal okładkę! Żwawo — śmiało!

*

*

*

SZTUKA (*wchodzi*)

Jestem sztuka — dzień dobry, chłopczyku!

Siostra sztuki z Pałacu Sztuk Pięknych.
Bardzo lubię do rzeczy chłopczyków:
czy masz wieczór już dzisiaj zajęty?
Ja czczę konie Wojciecha Kossaka,
Dienstl-Dąbrowy się karmię słowami
i Huculów uwielbiam masami,
jako polską sztukę dla Polaka!

Bardzo mi się hitleryzm podoba,
bo tam nie ma tej wstrętnej krytyki.
Nie wzoruje się nikt tam na snobach,
wszyscy zdrowej tam łakną plastyki.
U nas tylko — Francuzi — Cezanne'y —
zniekształcone, zażydzone akty.
Trza malować piękne, nagie panny,
i nieco przysłaniać — antrakty!
Tak osiąga się cel idealny,
bo rasowo-twórczo-seksualny.

Ja w teatrze — niby wóz Grzymały —
kultywuję łóżko i sypialnię,
aby naród wciąż się kochał cały
i przeżywał jedność — seksualnie!
W literaturze czuję się najlepiej;
tam jestem niby w moim buduarze.
Ach! Jak tam cudnie w tym miłości sklepie
i jak upojnie w tych problemów żarze!
Bo tylko książki, zgoła liche,
nie opisują *das ewig Weibliche*.
Przecież — by nowe życie się rodziło,
do tego zawsze potrzebna jest miłość!
Więc — pójdź chłopczyku! Ja ciebie popieszczę
i ujarockam, udiensłtam w Dąbrowie,
że będziesz szeptał: jeszcze luba, jeszcze...
choć za złotego Sztuk Pięknych — tak powiesz.
Spójrz! Jakam piękna, jak cudnie odziana!
Ach! Cała wdzięczy się do mnie ulica!
Ach, co za pierś... Ja jestem dziewica —
ja, z Monachium kurtyzana!

KOŃ (*wychyla łeb zza kulis i śmieje się. Bębny. Na tył sceny
wjeżdża białe tło. Wchodzi Dolek Zugsführer*)

DOLEK ZUGSFÜHRER

Masz słuszność córko moja i — Koryntu:
sztuce nie trzeba francuskich absyntów.
Picasso, Bonnard i kicze Cezanne'a —
to właśnie sztuka zdegenerowana.
Spójrz! Nasza sztuka — to dziś biała karta,
ale przed nami jest droga otwarta!
Aby otworzyć sztuki okres nowy,
już kończę ćwiczyć zespół baletowy!
Degeneraty, snoby i nieuki —
wnet usłyszycie kroki wielkiej sztuki!
(Marsz „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren...”
Na białym tle jawią się buty maszerujące po prusku)

FRANKO TOREADOR

BENEK REBUSSOLINI

SAMURAJ HARAKIRI

*(wchodzą i rytmicznie biją brawo. W otworach kulis
ukazują się maski wszystkich postaci z tej odsłony)*

Całość szopki składała się z trzech odsłon, ostatnia miała tytuł *Mamy kolonie*. Komentarz do tego fragmentu napisał Polewka już po wojnie w trzydzieści lat później w felietonie pt. *Kokosy i małpy*:

„Jednym z najbardziej humorystycznych momentów wielkomocarstwowej polityki sanacyjnej była prawie dziesięcioletnia akcja i propaganda kolonijna, w takt której milion członków Ligi Morskiej i Kolonialnej wrzeszczało przy każdej sposobności: «Musimy mieć kolonie! Kolonie dla Polski mocarstwowej!»

Jest to rozdział historii Polski przedwrześniowej, z którego chce się śmiać i zarazem płakać nad nim. Tragifarsa dla bogów! Pomyślcie: już były gotowe plany Hitlera, według których Polska miała stać się kolonią «Herrenvolku», kolonią zwaną «Generalgouvernement», już stały w pogotowiu do marszu na Polskę

pancerne korpusy hitlerowskie, a jeszcze dosłownie w styczniu 1939 roku na sesji sejmowej w dyskusji nad *exposé* wicepremiera i ministra skarbu inż. E. Kwiatkowskiego, poseł Michał Pankiewicz, członek Zarządu Głównego Ligi Morskiej i Kolonialnej, tak przemawiał:

«Chleb żytni zniknął ze stołu małorolnego i bezrolnego chłopca. Zastąpiły go ziemniaki (...) poprawa tego stanu (...) w dużej mierze zależy od uzyskania kolonii na własność. Polska kolonie otrzymać musi i w walce o ten postulat nie ustanie ani na chwilę!»

Kolonie miały być również lekarstwem na wzrost bezrobocia wśród proletariatu miejskiego, miały wchłonąć nadmiar inteligencji, rozwiązać tzw. «kwestię żydowską» — przy czym ludności żydowskiej proponowano Madagaskar. Miały kolonie ułatwić życie nawet literatom i artystom. — Słowem na wszystkie bolączki społeczne kolonie miały być *panaceum*, lekiem czarodziejskim (...) Nikt ze zwolenników kolonii nie wiedział i nie miał odpowiedzi na pytanie, kto ma Polskę dać te kolonie. Ktoś tam mówił, że duch Piłsudskiego przyrzekł je na seansie spirytystycznym, to znówu, że mamy prawa dziedziczne po Beniowskim i Strzeleckim (podróżniku po Australii), a wreszcie ktoś trzeci zapewniał, że opatrność wszystko załatwi... Jedyną jasną odpowiedź na to pytanie dała Szopka Krakowska pt. *Herod i Ariowie*, grana w Domu Plastyków — w «czerwonej kawiarni» (...) W tej szopce radio «z polskiej kolonii Negropol» ogłosiło światu, że Anglia darowała Polsce kolonie francuskie, Francja włoskie, Włochy hiszpańskie (...)

Zaraz ruszyły w zamorską podróż okręty przy dźwiękach kolonialnego poloneza:

Patrz Beniowski na nas z nieba,
Jak płyniemy do kolonii.
Murzyn czarny jako heban
Na wybrzeżu się pokłoni.
Afryka powita nas — nas — nas
Murzyn i palmowy las — las — las!

Kolonialna szopka kończyła się złożeniem sanacji
noworocznych życzeń, dalszych takich samych sukcesów
na terenie polityki międzynarodowej jak uzyskane
(w szopce) kolonie polskie w Afryce!...”⁵³

A oto kolejny fragment szopki:

(melodia krakowiaka. Wchodzą dwaj Murzyni, tanecznym krokiem, w czapkach krakowskich z pawimi piórami, niosąc na ramionach pozawieszane na żerdziach maski postaci szopkowych, niby głowy kolonistów. W takt melodii krakowiaka śpiewają)

MURZYNI

Albośmy być jaka taka, jaka taka
Oj, chłopca krakowiaka.
Mieć krasna czapeczka,
Mieć pawie pióreczka
i nie mieć sukmana —
umba — umba — dana.

RED. ROZMARIANEK Z IKC *(wpada krzycząc radośnie)*

Stop! Proszę przez chwilę nie ruszać się. Robimy zdjęcie!
Uwaga!...

Raz — dwa — trzy! Dziękuję.

Fotografię zamieścimy w jutrzejszym numerze i podpiszemy „Nowe okrucieństwo armii rządu madryckiego”.

Macie tu chłopcy na wodę ognistą!

MURZYNI *(śpiewają)*

Za kolęda my dziękować,
zdrowia szczęścia powinszować
na ten Nowy Rok!
(długają jak panienki)

1938

Rok 1938 to data w historii cricotowej scenki przełomowa. „Cricot” zdobywa rozgłos w całym kraju, jest u szczytu swych artystycznych osiągnięć. Wiążą się one przede wszystkim z nowatorskim odczytaniem *Wyzwolenia*. Od dawna intrygowała mnie sprawa samej inicjatywy — wystawienia na scenie przecież amatorskiej jednego z najtrudniejszych dzieł dramatycznych Wyspiańskiego. Wywiady, wspomnienia żyjących uczestników tego wydarzenia niewiele rzuciły światła na piętrzące się hipotezy i przypuszczenia.

Zapewne, *Wyzwolenie* było największą próbą sił teatru. A temu wysiłkowi musiała przyświecać idea konkretnej walki z konkretnymi poglądami: jak bowiem inaczej wytłumaczyć demaskatorską pasję i dążność do wydobycia całej ostrości satyry i ironii Wyspiańskiego, kamuflowanej starannie przez zmitologizowaną historiozofię i mistycyzm pogrobowców romantyzmu — często adoptowany bezkrytycznie przez teatry w dwudziestoleciu międzywojennym. Przeciwwstawienie się temu tradycjonalizmowi pozwoliło wówczas „Cricotowi” po raz pierwszy zrewidować stosunek do tradycji w tej dziedzinie, sprecyzować własny pogląd,

w wielu momentach odkrywczy i obowiązujący do dziś dnia.

Lata trzydzieste to właśnie okres, kiedy po dłuższej przerwie *Wyzwolenie* wróciło na sceny polskich teatrów. W Krakowie w r. 1935 wystawił je Juliusz Osterwa w Teatrze im. J. Słowackiego. Wspomina o tym Zygmunt Leśnodorski przeciwstawiając to przedstawienie cricotowej inscenizacji:

„Osterwa w swoim opracowaniu znakomicie podkreślił moralne problemy dramatu, w szczególności myśli poety zawarte w rozmowach z Maskami. Arystofanejski — jak określa prof. Sinko — element został stąd zupełnie wyeliminowany. Wstępne sceny z aktu pierwszego wpadły w ton dostojnej celebracji. Muzę potraktowano poważnie, a wszystko to, co tę patetyczną figurę mogło skompromitować, jak uwagi reżysera zza kulis «o braku tematu» i «garderobie» lub jej kokietowanie publiczności w akcie trzecim i flirty z Redaktorem—amantem zostało starannie wykreślone. Dla równowagi utrzymał w zamian za to Osterwa swą piękną kreację Konrada, stonował patos deklamacji, wydobył szczerść bezpośredniego liryzmu. Inscenizacja ta stała na wysokim poziomie technicznym, odznaczała się dużą ekspresją dramatyczną i konsekwencją. W wielu ważnych momentach rozminął się jednak tutaj znakomity inscenizator z wyraźną intencją Wyspiańskiego”³⁴.

Również w roku 1935 wystawia *Wyzwolenie* Leon Schiller w Teatrze Polskim w Warszawie. Warszawski „Czas” z dnia 3 czerwca 1935 r. informował:

„Teatr Polski dla uczczenia pamięci Pierwszego Marszałka Polski wystawia w sobotę *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Dla uświetnienia tego przedstawienia, które będzie nosiło charakter uroczystości ku czci

Teatr Artystów CRICOT

KIEROWNIK TEATRU
Józef Jarema

W TORKI
i PIĄTKI

DOM PLASTYKÓW
ŁOBZOWSKA 3.

W nowoczesnej interpretacji

WYZWOLENIE

St. Wyspiańskiego. Część I. i III.

Teatr artystów „cricot” wystawia arcydzieło naszego wielkiego prekursora współczesnego teatru: najciekawszą sztukę z punktu widzenia konstrukcji scenicznej i najbardziej wyraźną dla teatralnych tendencji Stanisława Wyspiańskiego — celem rewizji artystycznej tego dzieła.

Reżyseria: Wł. Woźnik. Insce nizacja: J. Jarema. Kostiumy: Wolff-Bogucka. Dekoracje: Klimmek, Marczyński, Stern. Ilustracje muzyczną (Chopin, Szymanowski, Strawiński) zaaranżował L. Arta. Kierownik muzycznego nagrania K. Osiejewski.

Upraszam się o wcześniejsze zamawianie miejsc, tel. 125-00

Afisz z Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego

marszałka, zaproszono do odtworzenia roli Konrada Juliusza Osterwę”.

W tych okolicznościach jasna staje się aluzja Boya: „Ironia losu zrządziła, że *Wyzwolenie* będące okrutną drwiną z szopek obchodowych, samo stało się z kolei widowiskiem obchodowym, rocznicowym, że Konrada grywał zazwyczaj aktor, który nawykły do patriotycznego *tremola* i tutaj kropił je bez rozróżnienia. Owo «strójcie mi narodową scenę» wibruje wówczas aż nadto podniosłe; wołania włożone w usta kabotynki — Muzy brzmią jak orędzia do narodu. Walka Konrada z Geniuszem staje się raczej duetem niż walką. Bo taki jest nacisk pewnych słów; wystarczy, aby czujność teatru osłabła na chwilę, a teatralne «tam-tam» robi swoje i zaczyna mniej lub więcej dobrze udawać Dzwon Zygmunta, tam właśnie gdzie poeta chciał, abyśmy słyszeli mizериę «tam-tamu». Jaskrawości satyry zszarzały z czasem, rutyna teatru skłonna była utopić kontrasty w jednym sosie”³⁵.

W atmosferze takich wydarzeń teatralnych, w atmosferze walki politycznej lewicy artystycznej. Krakowa, w atmosferze polemik w „czerwonej kawiarni” zrodził się cricotowy pomysł podjęcia dialogu na temat interpretacji dramatu Wyspiańskiego, aby z jednej strony wskazać na rzeczywiste więzy łączące go ze współczesnością, a z drugiej, w tym szczególnym wypadku, zaprotestować przeciwko „upupianiu” treści ideowych, zawartych w tym niezwykłym dramacie — pamphlecie.

„Cricot” postanowił w swej inscenizacji obnażyć i wysunąć na pierwszy plan wielką satyrę polityczną, przenikliwą ironię Wyspiańskiego, ukrytą w patetycznej konwencji stylistycznej romantyzmu, aby współczesność mogła się w niej przejrzeć. Artystyczny suk-



Scena zbiorowa z *Wyzwolenia*

ces „Cricotu” polegał bowiem na tym, że wskazywał on nowego adresata tego wielkiego pamfletu. Zapewne, wielka w tym zasługa Adama Polewki, Władysława Woźnika i Józefa Jaremy, twórców adaptacji scenicznej, która narodziła się ze wspólnych dysput z Leonem Kruczkowskim, Ignacym Fikiem, Lechem Piwowarem, Tadeuszem Cybulskim i innymi.

Premiera *Wyzwolenia* odbyła się 18 lutego 1938 r. w kawiarni Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej, poprzedzona, jak to było w zwyczaju, prelekcją Tadeusza Cybulskiego, której fragmenty warto przytoczyć:

„Od prapremiery *Wyzwolenia* (1920 r.) światek krakowski nic, ale to nic się nie zmienił. I gdyby Wyspiański dzisiaj pisał *Wyzwolenie* przybrałby tak samo postać Konrada, owego nietykalnego narodowego bojowca, by się skryć przed bezpośrednim atakiem, bo *Wyzwolenie* to najbardziej radykalna rozgrywka poety z oficjalnym teatrem, trupem romantyzmu, pokutują-

cym w polskiej psychice i w zakłamaniu opinii.

Cybulski przytacza dalej fragment listu autora *Wyzwolenia* do Henryka Opieńskiego, w którym Wyspiański pisze między innymi:

„Jedynym ich programem narodowym jest hałaśliwe manifestowanie patriotyzmu w obchodach, na których się woła: «Polska, Polska»! A poza frazesem nie ma pozytywnego programu politycznego i narodowego... Calutką ich duszę zjadł rok 1863”.

I dodaje od siebie:

Nasza rewizja artystyczna jest protestem przeciw pustce patosu... nadętemu aktorstwem, dudniącemu niezrozumianą lub fałszywie pojmovaną treścią...

Dramat na scenie dokonuje się w bagnie polskiego napuszenia, sobiepaństwa, polskiego frazesowiczostwa, polskich romantów-narkomanów i patriotycznych krzykaczy. Słowem dramat tkwi w opowieści arystofaneskiej komedii, której aktorami są nieomal wszystkie postacie poza Konradem. Jakże płytko, jak powierzchownie zrozumieli reżyserzy *Wyzwolenia* apel poety: «Stróście mi, stróście narodową scenę». Dały się nabrać i dalej dają się nabierać reżyserskie powagi naszych scen «oficjalnych» ubierając w wątpliwą powagę patosu to, co jest szczytem gryzącej ironii w tej szopce polskich kukieł. Smutna jest konsekwencja tej fatalnej pomyłki, bo to, co przez mylny gest aktora dzieje się na oficjalnej scenie w wypadku *Wyzwolenia*, przeczy słowom poety, fałszywy zaś ton aktorskiego słowa jest zaprzeczeniem tego, co poeta chciał wyrazić”³⁶.

Sądzę, że ta filipika Cybulskiego dość czytelnie oddaje intencję szopkowego *Wyzwolenia* w „Cricocie” — pamfletu, polemiki na temat tradycji i współczesności, zachowując przy tym charakter zagajenia dyskusji, która właściwie ma się toczyć na scenie. Ma rację

również Jacek Puget, który twierdzi, że cricotowe *Wyzwolenie* zachowało barwę i ton amatorski, choć rolę Konrada grał Władysław Woźnik. Oprócz niego rzeczywiście wszystkie postacie były jak z krakowskiej szopki, co więcej — z szopki współczesnej. Tekst Wyspiańskiego, pomimo że podawali go amatorzy i to częściowo w groteskowych maskach, jak *Karmazyn*, *Holysz*, czy grupa oenerowców w korporanckich deklach, z mieczykami w klapach, krzycząca: „Polska, Polska”, znalazł po raz pierwszy właściwy rezonans społeczny, o który właśnie chodziło.

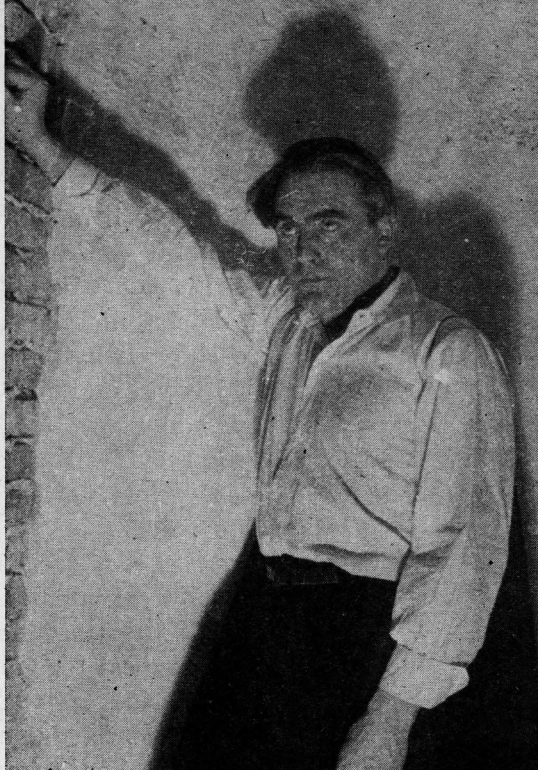
Czas Wyzwolenia jak gdyby się otworzył, zlewał się z aktualną walką znajdując swych nowych przeciwników i sprzymierzeńców.

Prawdziwym odkryciem okazała się trafna koncepcja



Luna Jabłońska (Muza) po premierze *Wyzwolenia*

Władysław Woźnik jako
Konrad w *Wyzwoleniu*



cja roli Muzy, do niedawna przecież natchnionej wieszczki, która w nowej interpretacji „Cricotu” wystąpiła w rudej peruce, jako zmanierowana aktorka — kabotynka. Tę „odbrązowioną” Muzę odegrała z prawdziwym wdziękiem ówczesna studentka wydziału prawa UJ, Luna Jabłońska. Nową, trafną interpretację, inwencję inscenizacyjną chwalili niemal wszyscy krytycy, gdyż stwarzała ona inne punkty odniesienia dla monologu Konrada, który odrzucając koturny konwencji, znalazł się w świecie współczesnym, broniąc się przed mitem i kołtunem. Co więcej — Konrad stawał się symbolem walki z mitem narodowym, zamieniającym żywych ludzi w kukły.

Niezapomniane to były chwile, kiedy Konrad — Władysław Woźnik — wychodził na salę z kawiarnianej garderoby, w czarnej pelerynie i szedł wolno wśród gwarnych, zatłoczonych stolików przez ucichającą kawiarnię w kierunku sceny, aby dopiero na proscenium wypowiedzieć pierwsze oczekiwane przez widownię słowa: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła”.

Słuchacze chłonili każde jego słowo, które wypowiadał z prawdziwym czarem. W równej mierze wzruszał widza jak i aktorów zasłuchanych w jego walkę wewnętrzną, nie recytował przecież, lecz myślał głośno wraz z publicznością: „Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”. Cała kawiarnia zamieniała się w jedną wielką scenę. Ktoregoś wieczoru nawet sufler poczuł w sobie aktorski talent. Czytając tekst Wyspiańskiego, sam wpadł w emfazę i szeptał w budce za głośno, a co gorsza narzucał tonację i interpretację tekstu. Stojąc na scenie, Woźnik najpierw zmierzył go zimnym błyskiem stalowych oczu, dając mu znak, by przestał, lecz nadaremnie. Sufler tokował nadal, zasłuchany w swój szept. Wtedy nagle zamarliśmy z przerażenia: Woźnik schylił się, gwałtownym ruchem wyrwał egzemplarz z rąk suflera i cisnął w głąb budki suflerskiej. I o dziwo, sala zareagowała entuzjastycznie, znajdując w tym znakomity, nieoczekiwany chwyt inscenizacyjny, wyrażający potępienie dla starego teatru. Następnego dnia suflerskiej budki już nie było. Do najwspanialszych jednak momentów gry Woźnika zaliczam jego dialog z Maską, kiedy mówił jeden z najpiękniejszych chyba liryków Wyspiańskiego:

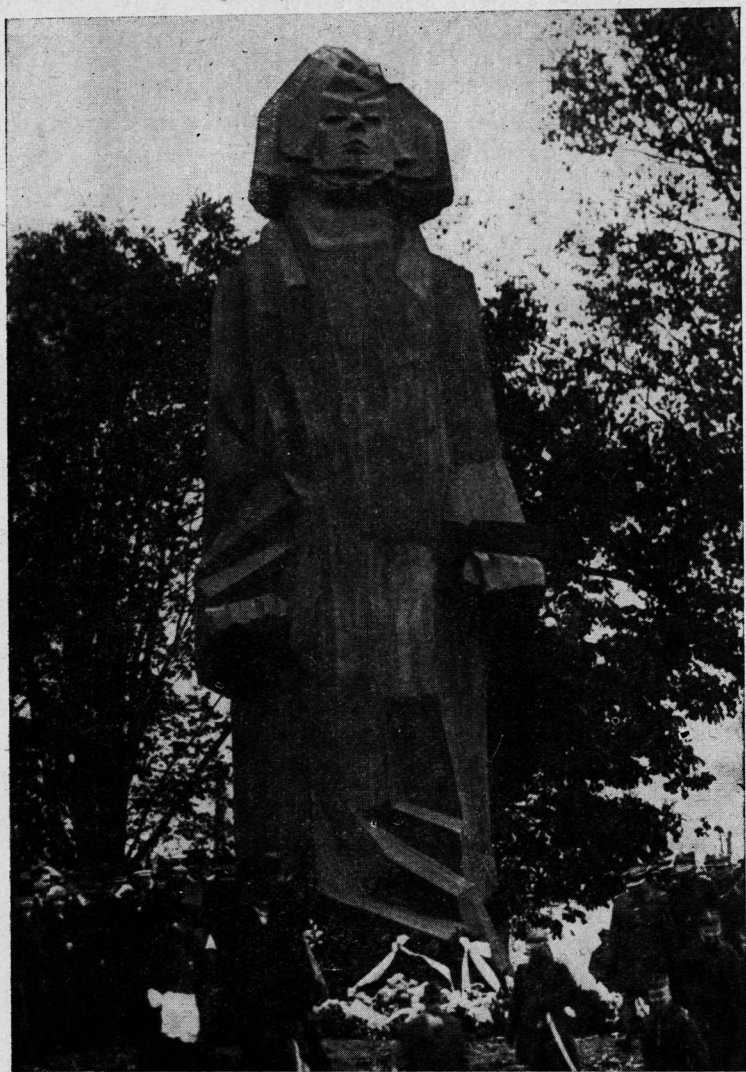
Chcę, żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan,

dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept i szum
i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień,
czas kośby dobrych ziół i złych
i jak od płowych zzętych pól
ptactwo się podnosi na żer...

W korowodzie żywych kukieł bardzo wyrazistą postacią sceniczną był Geniusz. W tym wypadku, zamiast stereotypowego posągu Mickiewicza z brązu, na scenie stało obite szarym płótnem pudło — model pomnika według projektu Zbigniewa Pronaszki, który miał stanąć w Wilnie, gdzie też na kilka lat przed wojną wzniesiono kilkunastometrowy, drewniany jego model. Powiadano także, iż pomysł inscenizacji nasunęli rajcowie miejscy Krakowa, którzy, sporządziwszy podobne pudło w kształcie ściętego stożka, obwozili go właśnie tego lata po mieście, poszukując miejsca pod pomnik prezydenta miasta — Dietla, dłuta mistrza Xawerego Dunińskiego. Oczywiście inscenizatorom chodziło przede wszystkim o pustą formę. Grający Geniusza Tadeusz Hołuj wchodził do środka, by stamtąd tubalnym głosem wygłaszać swą kwestię. Z wnętrza pudła jego głos wydobywał się jak echo spod grobowej krypty.

Również kukłą w szkarłacie był Prymas, którego sugestywnie grał prawnik, Mojżesz Korngold, ucharakteryzowany na kardynała Puzynę. Była to złośliwa aluzja do pewnego zdarzenia, jakie miało miejsce w Krakowie jeszcze za życia Wyspiańskiego. Píše o tym Boy-Żeleński w swej czarującej książce *Znaszli ten kraj*:

„(...) Otóż (za życia Wyspiańskiego) w krakowskim «Czasie» rozpoczęto cykl artykułów pt. *Nowe klejnoty Krakowa*, pióra młodego rzeźbiarza, barona Ludwika



Zbigniew Pronaszko *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*

Pugeta (wciąż ten pański Kraków, aby skrytykować to, co napaskudził ksiązę, trzeba było co najmniej barona!), wymierzone ni mniej ni więcej tylko w gospodarke artystyczną kardynała Puzyny w katedrze wawelskiej. Zrobiła się taka awantura, że felietony trzeba było przerwać. Furia Puzyny dosięgła nawet stryja Pugeta, lojalnego kanonika i katechety w gimnazjum. Kardynał, pod pozorem jakiejś inspekcji, wszedł do klasy, uznał przywitanie starego księdza za nie dość pokorne i zwymyślał go wobec uczniów, krzycząc: «Na kolana!» Księżyna musiał klęknąć i pocałować kardynała w rękę. Owo: «Na kolana!», które odbiło się echem po Krakowie, posłużyło Wyspiańskiemu za motyw w scenie *Wyzwolenia*”³⁷.



Tadeusz Hołuj w roli Geniusza z *Wyzwolenia*

Oczywiście zdarzenie było powszechnie znane i publiczność bawiła się wybornie groteskową pychą purpurata. Uwolnione od rutyny i patetycznego szablonu *Wyzwolenie* zerwało z nudą. W dniu premiery *Wyzwolenia* w kawiarni plastyków przy ul. Łobzowskiej, sprawca tego wydarzenia siedział sobie w łożu malarzy, wprowadził już posiłki, ale krzepki i, uśmiechając się, palił fajkę. Wielu spośród widzów w tejże chwili wymieniało z nim porozumiewawcze spojrzenia.

Taki był ów Kraków, wiedział o sobie wszystko. Poza tym zachodziła tutaj jeszcze inna okoliczność: jak wiadomo dramat Wyspiańskiego był pisany przez autora dla krakowskiego teatru, co więcej — teatr ten był bohaterem dramatu i bezpośrednim przedmiotem dramatycznego sporu. Inscenizacja, zwłaszcza poprzez humor plastyczny, świetnie wykonane maski (między innymi Prezesa), groteskowe kostiumy, czyniła przejrzystą niejedną złośliwą aluzję, w pełni odczytywaną przez tę najlepszą przecież publiczność. Była to rzeczywiście *comedia dell'arte*, jak powiada prof. Kazimierz Wyka w recenzji „*Wyzwolenie*” w kawiarni, drukowanej w „Gazecie Polskiej” z dnia 22 marca 1938 roku:

„Tutaj same warunki spełniały ów aspekt *Wyzwolenia*. Dekoracje zbijano bez żenady. Maski wychodziły spomiędzy stolików kawiarnianych. Prymas, zrzucawszy infułę i szkarłatę, popijał czarną kawę. Konrad przy pierwszym wejściu przemierzał całą salę. To był najpodnioslejszy chyba moment. Nagłą niespodzianką przewiała nad salą poezja, ciszę skupioną zasiała nad słuchaczami. Nie chciało się wierzyć po ostatnim monologu Konrada, że półtorej godziny poezja panowała bez jednej przerwy (tych nie robiono), bez chwili znu-

zenia. Kto widział, ile wysokiej wartości wzruszeń artystycznych potrafi wykrzesać z teatru Wyspiańskiego sam zapał, nikłymi środkami pomocniczymi wsparty, ten zawsze będzie przeczuwał, czego ma prawo wymagać od teatru zawodowego. I wiedzieć będzie, ile martwej rutyny w tym teatrze pokryła swym płaszczem, na próżno wielkim imieniem wzywana tradycja. (...) Ktokolwiek z późniejszych inscenizatorów będzie chciał wyjść poza biurokratyzm sceniczności, temu nie będzie wolno pominąć «rewizji artystycznej» Jaremy, Woźnika i Tadeusza Cybulskiego, który przed przedstawieniem przekonywająco uzasadniał tę rewizję”.

Niemal identyczną myśl wyraził Boy omawiając warszawskie przedstawienie „Cricotu” w recenzji pt. „Wyzwolenie” *wyzwolone?*, w „Kurierze Porannym” dnia 21 grudnia 1938, a więc po przeprowadzce na stałe do Warszawy:

„W sumie można powiedzieć, że teatr wystawiający w przyszłości *Wyzwolenie* będzie się zapewne liczył ze sceniczną argumentacją «Cricotu», coś z niej przyjmie, coś odrzuci, ale sam fakt, że «Cricotowi» udało się wzniecić, jak to było w Krakowie — żywą dyskusję nad interpretacją tej tak obrosłej tradycjami sztuki, stanowi sukces młodej scenki i najlepsze uzasadnienie jej potrzeby”.

Dziś, z perspektywy niemal trzech dziesiątków lat, stwierdzamy, jak trafne okazały się te przypuszczenia. Świadczą o tym powojenne inscenizacje, a zwłaszcza piękne przedstawienie w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego, a oprawie plastycznej Andrzeja Stopki, ze Stanisławem Zaczykiem w roli Konrada.

Premiera *Wyzwolenia* w teatrze „Cricot” odbyła

się dnia 18 lutego 1938 r. w kawiarni plastyków w Krakowie. Adaptacji tekstu dokonali: Adam Polewka, Władysław Woźnik i Józef Jarema. Całość wyreżyserował Władysław Woźnik, inscenizację opracował Józef Jarema. Kostiumy projektowała Janina Wolff-Bogucka, a dekoracje kolektyw złożony z następujących malarzy: Wolff-Bogucka, Ludwik Klimek, Adam Marczyński, Jonasz Stern, Wojciech Kozłow. Opracowanie muzyczne spektaklu — Leon Goldfluss i Ryszard Frank według Chopina, Szymanowskiego i Strawińskiego.

Premierowa obsada przedstawia się następująco: Konrad — Władysław Woźnik (dublował go Mroczkowski), Muza — Leopoldyna (Luna) Jabłońska, Reżyser i Epilog — Jerzy Merunowicz, Karmazyn — Stanisław Żytyński, Hołysz — Jan Zieliński, Prezes — Juliusz Hand, Prymas — Mojżesz Korngold, Mówca — Jerzy Lau, Hestia — Janina Kottówna, Geniusz — Tadeusz Hołuj, Przewodnik — Józef Lipczyński, Chór — Aleksander Lau, Jerzy Porębski.

Warszawska premiera *Wyzwolenia* odbyła się 17 grudnia 1938 r. w kawiarni IPS-u przy ul. Królewskiej 13, w mieszanej obsadzie krakowsko-warszawskiej. Przed wyjazdem do Warszawy „Cricot” kilkakrotnie wystąpił też w Katowicach, grając między innymi *Wyzwolenie* w Teatrze im. Wyspiańskiego w październiku roku 1938.

Zanim jednak teatrzyk wyruszy do Warszawy, w połowie maja 1938 przygotowuje w Krakowie nową premierę w kawiarni plastyków na Łobzowskiej. Na afisz weszła bardzo rzadko grana sztuka Aleksandra Fredry *Mąż i żona*. Pomyśl wystawienia tej sztuki, podsunął Jaremie, jak mi się wydaje, głośny wówczas spór literacki Boya z prof. Eugeniuszem Kucharskim



Stanisław Żytyński (Karmazyn) i Jan Zieliński (Holysz) w scenie
z *Wyzwolenia*



Grupa nacjonalistów z *Wyzwolenia* — od lewej: Aleksander Lau, Jerzy Lipczyński, Jerzy Porębski

o zakończenie tej młodzieńczej komedii Fredry.

Ponieważ pojedynek w prasie dwóch wybitnych fredrologów był dość pasjonujący, iskrzył się dowcipem i humorem, pomimo zacierzwienia i pryncypialności stanowisk obu stron, postanowiono ten dialog włączyć do widowiska.

Opracowania scenicznego podjął się młody wówczas aktor i reżyser Władysław Krzemiński. Juliusz Kydryński w swoim tomie szkiców teatralnych przytacza wspomnienie Krzemińskiego na ten temat:

„(...) zabrałem się do roboty. Przede wszystkim u dramatyźowanie kontrowersji literackiej między Boyem a Kucharskim. Napisałem je po kilku dniach, przenosząc żywcem całe ustępy z Boya czy Kucharskiego i kazałem je mówić już to jednemu, już to drugiemu z dyskutantów. Lecz jeszcze przed pierwszą próbą doszedłem do przekonania, że takie ujęcie międzyaktów, spisanych realistycznie prozą, nie da właściwej barwy w zestawieniu z samym utworem. Międzyakty powinny być napisane wierszem, fredrowskim wierszem i zaprawione burgundem delikatnej satyry. Ojcem duchowym «Cricotu» był Adam Polewka, znakomity autor polskiego tekstu *Mistrza Pathelina* i fars średniowiecznych, granych na scenie tegoż teatru. Nikt inny, tylko Adam Polewka mógł napisać interludia. Dał się uprosić i w kilka dni później tekst był gotowy. Tekst napisany znakomitym wierszem, wierszem fredrowskim, stanowiącym doskonały rezonans wiersza *Męża i żony...*”³⁸

Cricotowa inscenizacja stała się więc ciekawą próbą wystawienia komedii Fredry w ramach jak gdyby toczącej się aktualnie polemiki. Komedię odegrano w dwóch planach czasowych i przestrzennych. Podczas

gdy na scenie działały się zabawne perypetie Wacława, Elwiry, Alfreda i Justyny — czarującej i przebiegłej pokojówki — przed kotarą, na proscenium toczył się dialog literacki o komedii i autorze. Polewka i Krze-
miński wprowadzili więc do widowiska trzy postacie
uzupełniające. Dwóch dyskutantów: Boya i prof. Ku-
charskiego oraz ich mediatora — Reżysera. Zanim
więc podniesiono kurtynę — na proscenium zasiadali:
Boy-Żeleński z wielkim egzemplarzem *Obrachunków
fredrowskich* i prof. Kucharski ze swą pracą naukową
Fredro a komedia obca. Kiedy dowcipny spór osią-
gał punkt kulminacyjny, interweniował Reżyser pro-
ponując sprawdzić argumentację na widowisku przy-
gotowanym za kurtyną. Oczywiście polemisci pozosta-
wali na swych miejscach na proscenium, aby zaraz po
zapadnięciu kurtyny z nową porcją zacietrzewienia ko-
mentować na gorąco wypadki rozgrywające się na sce-
nie. Zwykle wybuchy śmiechu rozbawionej widowni to-
warzyszyły chwili, kiedy Boy, aby ośmieszyć pury-
tańskie wywody profesora, proponował mu zaglądać
przez dziurkę w zasłonie w czasie antraktu, jakie to
miłosne harce wyprawia Justysia z Alfredem. Trzeci
akt był niewątpliwie najbardziej zabawny, gdyż on
właśnie był przedmiotem całego sporu. Komedie bo-
wiem ma dwa zakończenia, o które to właśnie kruszyli
kopie dwaj adwersarze. Zabawna inscenizacja „Crico-
tu” uwzględniając poglądy obu stron przedstawiała
oba zakończenia.

Abstrahując jednak od nowatorskiego kształtu
scenicznego komedii, trzeba powiedzieć, że samo wy-
stawienie *Męża i żony* było pionierskim wyczynem
amatorskiej sceny. Komedii bowiem — ze względu na
„amoralne fluidy” — nie grywano latami. Skarży się
zresztą na ten temat Boy w swych *Obrachunkach fred-*

rowskich: „Widziałem Męża i żonę na scenie wprawdzie tylko raz, bo następstwem pietystycznego kursu wobec Fredry jest, że tego arcydzieła, tej rozkosznej komedii nigdy się nie grywa. Widziałem to przedstawienie będąc młodym chłopcem, to znaczy bardzo dawno, ale właśnie ów finał utkwił mi w pamięci tak, że mogę go opowiedzieć i sens tego zakończenia (pierwszego) objaśnić.

Było to w Krakowie, na występach (zdaje się) Lü-dowej; Lüdowa grała Elwirę, hrabiego Wacława So-biesław: widzę jeszcze jego kasztanowate bokobrody! Nie było mowy o «rozczulaniu paradyżu» i nie są-dzę doprawdy, aby Fredro miał intencję rzucać ko-nukolwiek ten «ochłap» (aluzja do wywodów prof. Kucharskiego — przyp. mój J. L.). Przeciwnie, wyszła z tego zakończenia bardzo dyskretna, ale wy-mowna ironia, doskonale zamykająca sztukę. Tyrada

Zespół „Cricotu” po premierze *Wyzwolenia*



hrabiego wyciedzona była w tonie rozmyślnie poprawnym, wielkoświatowym. Skoro Alfred wyszedł, wówczas, po dość wymuszonej scenie przebaczeń, hrabia usiadł po jednej stronie kominka, hrabina po drugiej. Czuć było, że nie mają sobie nic do powiedzenia i że wspólne spędzenie wieczoru jest dla nich wielce kłopotliwe. Po chwili milczenia i jakby daremnych chęciach wszczęcia rozmowy, mąż pochylił się na stronę i ziewnął nieznacznie, równocześnie niemal ziewnęła ukradkiem i żona. Powoli kurtyna zapadła nad tym obrazkiem szczęścia domowego”³⁹.

Boy oczywiście bronił tego pierwszego zakończenia. W „Cricocie” grano również drugie, przy którym obstawał prof. Kucharski. Stanisław Żytyński odtwarzający rolę Boya z impetem wpadał na scenę i przerywając aktorom krzyczał: „Ja tego grać nie pozwolę, to jest fałszowanie komedii Fredry!” Postać Reżysera, łagodzącego zaciętrzewienie adwersarzy reprezentuje stanowisko Adama Polewki, autora intermediiów, który gwoli świetnej zabawy potrafił obdzielić humorem obu obrońców znakomitej fredrowskiej komedii, granej w doskonałej oprawie plastycznej Zbigniewa Pronaszki. Autorem oprawy muzycznej był Wacław Geiger. Obsadę aktorską stanowili: Wacław — Władysław Krzemiński, Alfred — Jerzy Merunowicz, Elwira — Janina Opolska, Justysia — Barbara Weselska, Boy — Stanisław Żytyński, prof. Kucharski — Mojżesz Korngold, Reżyser-Łącznik — Adam Polewka.

Mąż i żona była ostatnią sztuką „Cricotu” graną z przerwami aż do jesieni 1938 roku, a więc do momentu wyjazdu do Warszawy, gdzie również cieszyła się ogromnym powodzeniem. (Jako ciekawostkę warto dodać, że komedię *Mąż i żona* w cricotowej inscenizacji grał zaraz po wojnie Stary Teatr w Krakowie,

w reżyserii Władysława Krzemińskiego, w doskonałej obsadzie: Elwira — Zofia Niwińska, Wacław — Tadeusz Surowa, Alfred — Olgierd Jacewicz, Justysia — Olga Bielska. Profesora grał Kazimierz Opaliński, Literata (Boya) — Eugeniusz Fulde, zaś Reżysera — Gustaw Holoubek. W tej też formie obeszła sceny wielu naszych teatrów w ciągu ostatniego dwudziestolecia).

1938-1939 w Warszawie

Z perspektywy lat na warszawską przygodę „Cricotu” można już spojrzeć krytycznie z mniejszym ryzykiem błędu przy ocenie. Wówczas, tj. w roku 1938, niemal wszystko miało pozory sukcesów. Pochwał było więcej niż pretensji, Warszawa powitała teatrzyk plastyków z ogromną życzliwością. „Teatr «Cricot» zdobywa szturmem Warszawę” — pisał „Kurier Poranny” z dnia 20 listopada 1938 roku. Panegiryki syły się jak z rogu obfitości i to nie od byle kogo, pisali o występach „Cricotu” Tadeusz Boy-Żeleński, Kazimierz Wierzyński, Kazimierz Wyka, Jerzy Hulewicz, a Jaracz, któremu cricotowcy wręczyli po spektaklu w „Ateneum” zachowany do dziś wieniec laurowy, przejął oficjalny patronat nad grupą zapaleńców. (Szkoda, że ów wieniec znajduje się jeszcze w prywatnym posiadaniu, a nie w nowo powstającym muzeum teatralnym w salach reductowych). Jak na teatrzyk amatorski to nie tak mało. „Cricot” rzeczywiście zainteresował i podbił od razu świat kulturalny Warszawy, wniósł nowy ferment artystyczny, rokował nadzieje na przyszłość.

Warszawski „Czas” piórem Wojciecha Natansona podawał do wiadomości szerokiej publiczności:

„Ex Cracovia lux! Autorytet Krakowa, krakowskiego środowiska, krakowskich artystów — jest w Warszawie ogromny. Co wieczór w kawiarni plastyków przy ulicy Królewskiej 13 tłoczą się ludzie, szturmem zdobywając stoliki. Niektórzy stoją w drzwiach, lub siedzą na stopniach sali (...) Oto jaką tęsknotę odczuwa publiczność za teatrem eksperymentu i walki, za teatrem rozsadzającym kanony i konwencje”⁴⁰.

Kierownictwu teatru z Józefem Jarema na czele wydawało się, że przeprowadzka teatru na stałe do Warszawy jest ostateczna i że krakowska przeszłość jest okresem raz na zawsze zamkniętym. Tymczasem po latach wydaje się, że w sensie artystycznym „Cricot” nadal pozostał teatrzykiem krakowskim, a właściwie nigdy swych więzów z Krakowem nie zerwał. Warszawa nie stała się jego prawdziwą stałą siedzibą, lecz miała charakter teatralnej przygody. Dlaczego? Przyczyn jest wiele. Przede wszystkim „Cricot” opuszczając Kraków pozbawił się oddziaływania specyficznego środowiska, zaplecza owej tradycji, z której wyrósł i ukształtował się. Jego inicjatywa twórcza rodziła się w czasie wymiany myśli, często w atmosferze ostrej polemiki, w ciekawej i niepowtarzalnej aurze „czerwonej kawiarni” w Domu Plastyków, gdzie nieustannie „wybuchały” w czasie wspólnych, nieustannych dyskusji o sztuce nowe idee, w stale wypełnionej „łóży” malarzy. „Cricot” był dzieckiem tych właśnie biesiad, sporów, improwizacji i zabaw. Rodził się przy malarskim stoliku kawiarnianym, przy którym siadali często obok Juliusza Osterwy, Władysława Woźnika, Karola Frycza, braci Pronaszków, Ludwika Pugeta — Leon Chwistek, Adam Polewka, Leon Kruczkowski, Tadeusz Peiper, Ignacy Fik, Lech Piwowar, który uchodził wówczas za kierownika literackiego

teatru, chociaż nikomu się nie śniło, aby używać tego tytułu. Poza tym trzeba pamiętać, że „Cricot” to również zaplecze „Grupy Krakowskiej”, a więc lewicy artystycznej, powiązanej wieloma nićmi z ruchem robotniczym poprzez członków KPP: Jonasza Sterna, Henryka Wicińskiego, Saszę Blondera, Leopolda Lewickiego, Marię Jareme. W tym okresie powstała pierwsza komórka KZMP — jej pierwszymi członkami byli między innymi: Woźniakowski, Stopka, Lewicki, Wiciński. Organizacja rozwijała żywą działalność polityczną w tym środowisku, poprzez odczyty, dyskusje o sztuce rewolucyjnej, jak również poprzez sławną *Szopkę krakowską* pióra Adama Polewki, w której grali: E. Rączkowski, K. Filipowicz, M. Jaremińska, występując niejednokrotnie dla robotników, między innymi w Związku Transportowców przy ulicy Matejki (w lokalu, gdzie dziś mieści się stołówka dla studentów ASP w Krakowie).

Tego wszystkiego brakło w Warszawie. Tu dominowała chęć zaprezentowania swych osiągnięć artystycznych. Stolica bowiem dawała inną perspektywę, zwłaszcza po otwarciu salonów wystawowych i kawiarni IPS-u przy ulicy Królewskiej 13, prowadzonej przez energiczną p. Jadwigę Kowarską, żonę wybitnego malarza. Kto wie, może brano również pod uwagę możliwości stworzenia z „Cricotu” teatru zawodowego. Jest to oczywiście hipoteza: nie wszystkie jej przesłanki są uchwytne. W każdym razie „Cricot” przywiózł do Warszawy najlepszą część swego dorobku krakowskiego, który z ogromnym powodzeniem sprawdzono w Krakowie przez lata ubiegłe. Zapewne, widowiska już były wygrane w Krakowie. Warszawa wydawała się nową ziemią i nadzieją dla popularyzacji osiągnięć i idei artystycznej teatru plastycznego i jego ekspansji.

Warszawa kwartał
Drogi Stasiu
Niedbałowski przypiechał.
Ciebie oczekujemy w so-
botę.
Musisz wziąć ze sobą koc,
poduszkę i prosieradło.
Założyliśmy „Obóz Cricot”.
Wszystko rapowiadają
ci dobrze!
Ale dekoracje i
Kostiumy !!
dotychczas nie przysły
więc cię natychmiast
dzwonić do firmy Komitau
która miała przysłać te
rzeczy, albo zabrać Czaj-
nika który to miał skłupa-
diować. Grigori Jaroma

List Józefa Jaremy do Stanisława Żytyńskiego po przeprowadzce „Cricotu” do Warszawy

W jesieni więc, już w październiku 1938 rozpoczęła się przeprowadzka na stałe do Warszawy. Józef Jarema jako niezastąpiony organizator i improwizator wielu artystycznych inicjatyw kieruje akcją.

Obóz „Cricotu” rozbito, a właściwie zainstalowano warszawski przyczółek, przy ulicy Zygmuntowskiej w mieszkaniu brata Jaremy — Romana, inżyniera z zawodu, który na ten cel odstąpił dwa pokoje. Spano pokotem na siennikach i łózkach. Premierowe spektakle oczywiście odbywały się najpierw z krakowską obsadą, później, jak chełpił się Jarema, podebrano w ciągu dwóch tygodni warszawskich „aktorów”, rekrutujących się najczęściej spośród studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zachowała się z tego czasu kartka pocztowa Jaremy wskazująca, ile energii i talentów organizacyjnych musiał wykazać jako kierownik „Cricotu”. W kartce wzywa Stanisława Żytyńskiego na spektakl do Warszawy, a jednocześnie daje mu polecenie, aby przyspieszył transport dekoracji i kostiumów, na które bezskutecznie czeka. Transportu podjął się jeden z „mecenasów” „Cricotu”, właściciel wielkiej hurtowni mąki, p. Henryk Komitau. (Mecenasów było więcej, w żargonie cyganerii malarzkiej nazywanych po prostu „cycami”. Oprócz Henryka Komitaua należeli do nich: krakowski rentgenolog — Gabryś Gottlieb, fundator i uczestnik wielu zabaw malarzy, Bruno Hoffman — handlowiec, Litig — właściciel fabryki trykotarzy w Podgórzu, Róża Aleksandrowicz — właścicielka wielkiego sklepu papierniczego przy ulicy Długiej w Krakowie, Heitner — dzierżawca kawiarni plastyków oraz wielu innych). Dekoracje oczywiście miały odbyć drogę samochodem ciężarowym firmy, chyba na workach z mąką, ale za to zupełnie bezpłatnie. Mecenat bowiem był całkowi-

cie prywatny, składał się z zamożnych uczestników wspólnych zabaw cricotowców, często snobujących się zażyłością ze światem artystycznym albo zgoła posiadających słabość i zamięłowanie do stylu bycia artystycznej cyganerii. Organizatorem ich hojności był oczywiście Jarema i robił to znakomicie, z dużą znajomością rzeczy.

Jego zapobiegliwości zapewne należy przypisać fakt, że w prasie warszawskiej zaczęły się ukazywać anonsy, wzmianki o „Cricocie”. Wiele dzienników zamieszcza w rubryce stałą informację o jego aktualnym repertuarze. Dnia 3 listopada 1938 roku ukazuje się w „Kurierze Porannym”, pt. *Krakowski teatr „Cricot” w IPS-ie*, nota następującej treści: „Dziś teatr plastyków rozpoczyna o godzinie 21 w nowo otwartej kawiarni plastyków w IPS-ie, ul. Królewska 13, szereg przedstawień granych z wielkim powodzeniem w Krakowie, jak: *Farsa o Mistrzu Pathelinie* (z XV wieku), *Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego cz. I i III*, *Serva Padrona Pergolesego* (pierwsza opera buffo XVIII w.), *Mąż i żona Aleksandra Fredry* z międzyaktami i prologiem Adama Polewki, i kilka innych”.

W kilka dni później, w dodatku literackim „Kuriera Porannego” pn. „Apel”, z dnia 6 listopada 1938 roku, inna buńczuczna nota pt. *Inicjatywa artystów* podawała do publicznej wiadomości, że zgrupowani wokół idei artystycznego teatru cricotowcy trwają już szósty rok, jako jedyna scena awangardowa w Polsce. Nowy sezon zaczynają ze zdwojoną energią. W starej swej siedzibie przygotowują komedię Arystofanesa *Pokój* w nowoczesnej adaptacji Ignacego Fika, w przekładzie Bogusława Butrymowicza, a jednocześnie występują w kawiarni IPS-u w Warszawie. Na notę tę zwróciłem uwagę z tego względu, że podkreśla ona łączność

Z A P R O S Z E N I E

TEATR ARTYSTÓW CRICOT

KIEROWNIK TEATRU JÓZEF JAREMA

wystawia w dn. 3. XI. b. r. i dni następnych o godz. 21-ej

W NOWOOTWARTEJ

KAWIARNI PLASTYKÓW w I. P. S.-ie

ul. Królewska 13.

komedię średniowiecza (XV w., autor nieznan) w spolszczeniu Adama Polewki, z dekoracjami Tadeusza Potworowskiego, z muzyką Leona Artena.

LA FARCE DE MAITRE PTHELIN

Sztuka, o której historyk teatru francuskiego Dubech mówi: „...jest to arcydzieło wśród arcydzieł”, a G. Lanson, wybitny historyk literatury twierdzi: „teatr komedjowy XV i XVI-go w. nie przedstawiałby większej wartości, gdyby nie było Pathelina”; ulubiona lektura Rabelais'a i Moliera, została wystawiana w Polsce poraz pierwszy przez
T E A T R C R I C O T.

Przypominamy: Początek przedstawienia codziennie o godz. 21. Wstęp 2 zł.

Upraszta się o wcześniejsze zamawianie stolików ze względu na małą ich ilość.

Telefon 2-40-10.

Afisz z warszawskiego przedstawienia *Farsy o mistrzu Pathelinie*

z Krakowem po przeprowadzce „Cricotu” do Warszawy, wysuwając jakby sugestie jednoczesnej kontynuacji starej scenki krakowskiej przy ulicy Łobzowskiej 3. Może to być też aluzja do idei prowadzenia dwóch scenek jednocześnie, może znaczyć również, że krakowska scenka miała być laboratorium doświadczalnym dla sceny warszawskiej — trudno dziś znaleźć na to odpowiedź, gdyż zdania są podzielone. Oczywiście do wystawienia *Pokoju* Arystofanesa nie doszło, nie odnaleziono też przygotowanej adaptacji Ignacego Fika. Nie doszło również do wystawienia *Fausta* Georges’a Ribemont-Dessaignes’a w przekładzie Janiny Przybyłowskiej-Świszczowskiej, który był w próbach od wiosny 1939 roku, w reżyserii Władysława Woźnika. Plany te pozostały w sferze projektów z pierwszych prób.

Istotna natomiast jest data 3 listopada 1938, otwierająca warszawską kronikę „Cricotu”, którą udało się zrekonstruować na podstawie codziennych komunikatów repertuarowych zamieszczanych prawie we wszystkich dziennikach warszawskich. Opierałem się więc na tym najbardziej wiarygodnym źródle informacji i, o dziwo, udało mi się dość dokładnie zrekonstruować pełny zestaw sztuk granych przez „Cricot” w Warszawie, w ostatnim sezonie teatralnym 1938/39, zamkniętym tragicznym epilogiem katastrofy wrześniowej. Zestaw ten znajdzie czytelnik na końcu książki.

Wymaga on krytycznego komentarza. Pierwszą uwagę nasuwa fakt, że składa się z artystycznych powtórek. Na nowym gruncie przygasa jakby inwencja twórcza. „Cricot” w Warszawie nie przygotował żadnej nowej, wybitnej pozycji repertuarowej. Cały wysiłek zespołu szedł w kierunku powtarzania programu

krakowskiego z poprzednich sezonów. Zapewne, był to też wysiłek niemały, szkoda, że pochłoniął wszystkie siły, nie pozostawiając czasu na bieżącą twórczość. A więc najmocniejsze pozycje repertuaru to znów: *Mistrz Pathelin*, *Wyzwolenie*, *Mąż i żona* i *Serva Padrona*. Powtarzał się zresztą nie tylko repertuar, ale i argumenty w pochwałach i przyganach. Recenzje zamieszczały najpoważniejsze dzienniki warszawskie, zwracając uwagę społeczeństwa na ciekawe zjawisko teatralne i nowe źródło inspiracji, jakim był „Cricot”, podkreślały awangardową pozycję, jaką wówczas w życiu kulturalnym Warszawy zajął teatrzyk. Pisali o tym: Boy, Kazimierz Wyka, Kazimierz Wierzyński, Tadeusz Breza i wielu innych. Kawiarnia IPS-u stała się modna, uczęszczana przez wiele środowisk Warszawy. Wszystko są to rzeczy bezsporne. A jednak...

W recenzji o *Mistrzu Pathelinie* Kazimierz Wierzyński, ówczesny recenzent teatralny „Gazety Polskiej”, pisze co następuje:

„Być może, że entuzjastyczni aktorzy «Cricot» są rodzonymi braćmi komedianów sprzed pięciuset lat, że to przelotne мгновение czasu nic dla ich bohater-skiej młodości nie znaczy, że gotowi by byli dziś jeszcze zagrać dzieje przechery Pathelina na placu kościelnym albo w środku bud jarmarcznych. Może mają w sobie tyle impetu, tyle gorącego kultu sztuki i taki jest ich rozmach. Wszystko to jest możliwe (i nawet godne zazdrości). Teatr jednak nie może istnieć bez widza, a gdy widownia przeniosła się z jarmarków do sal teatralnych i w ciągu tej przeprowadzki zmieniła kompletnie swoje oblicze, sam rozmach najbardziej szczerzy podobny jest tylko do gestu w pustym powietrzu”⁴¹.

Sądzę, że słowa te nie przyszłyby do głowy żadne-

mu recenzentowi w Krakowie, gdzie współzycie z tradycją rybałtowską jest czymś tak oczywistym. Każde bowiem pokolenie w tym niezwykłym mieście swe samookreślenie rozpoczyna od sprecyzowania swego stosunku do tradycji i przeciwstawienia się jej. Jest to pierwszy krok na drodze wszelkich nowatorskich prób. Słowa recenzenta świadczą moim zdaniem o tym, że istotnie na gruncie warszawskim „Cricot” znalazł się w sytuacji wyobcowania. Zabrakło specyficznej krakowskiej publiczności, atmosfery murów krakowskich, klimatu tego niezwykłego miasta, wszystkich treści, z których narodził się „Cricot”, wszystkiego co kochał i nienawidził.

Zapewne, w Warszawie bawił swą egzotyką, odrębnością, która przysłańiała cień nadchodzącej klęski. Ale było to już wysychające źródło twórczej inspiracji. Wszelkie próby przeciwdziałania, zdobycia się na nowy wysiłek twórczy pozostały tylko w sferze projektów — czy miał to być *Pokój* Arystofanesa w adaptacji Ignacego Fika, *Król Ubu* Alfreda Jarry’ego w przekładzie Boya (wystawiony tak znakomicie już po wojnie przez młodzież akademicką w warszawskiej „Stodole”), *Tysiąc i druga noc* C. K. Norwida, czy *Odys u Feaków* Stefana Flukowskiego, czy wreszcie Anatola Sterna *Rozmowa z Apollinem*.

Udało się natomiast Jaremię wystawić dwie szopki, z których jedna, jak podejrzewam, jest częściową przeróbką starego krakowskiego *Lajkonika* pod zmienionym tytułem *Lajkonik, toreador i Hamlet IV*. W tym wypadku, jak sędzę, Jarema wprowadził kilka nowych scen, może postaci, i stąd toreador zastąpił korporanta, a Hamlet IV — pierwszego. Drugą szopką, graną jako ostatnia pozycja repertuarowa w Warszawie, pod kierownictwem i w reżyserii Władysława Jaremy,

w lipcu i sierpniu 1939, a w Łodzi do 3 września, czyli do samej ewakuacji, była *Warszawska szopka polityczna*, której autorami byli: Światopełek Karpiński, Janusz Minkiewicz, Andrzej Nowicki i Jerzy Pomianowski, a przede wszystkim Jerzy Zaruba jako twórca świetnych masek. Oba scenariusze zaginęły. Nie zachowały się też zdjęcia ze spektakli.

Pewne elementy nowatorstwa wniosła do warszawskiego okresu działalności „Cricotu” niepozorna, odegrana (pod zmienionym tytułem *Trójkąt i koło*) zaledwie dwa razy, jednoaktówka Georges’a Ribemont-Dessaignes’a *Niemy kanarek*. Nowa inscenizacja Henryka Wicińskiego uczyniła z tego widowiska spektakl eksperymentalny, poszukujący nowych form współczesnego teatru, jakim właśnie „Cricot” na przestrzeni swych sześciu lat istnienia usiłował być. Wiciński młodszy o kilka lat od Jaremy, Czyżewskiego czy braci Pronaszków, należał do drugiej fali krakowskiej awangardy, stojącej w pewnej opozycji do pierwszych futurystycznych czy formistycznych założeń. I jeśli Jarema w wielu swych wypowiedziach w nowym teatrze dwudziestego wieku uznawał wyższość intuicji, rozumianej jako rodzaj instynktu, nad racjonalnym i empirycznym poznaniem, głosząc w robocie „Cricotu” program nieustannej improwizacji, ujmowania na gorąco życia, rzeczywistości, jako procesów dynamicznych, całościowych, nie podlegających analizie, o tyle Wiciński jako inscenizator wydaje się jego przeciwnym. W swych koncepcjach zbliżał się raczej do konstruktywizmu Meyerholda, do jego groteskowej mechanizacji sceny, ruchomych dekoracji, konstruował swą przestrzeń sceniczną jak kubistyczny obraz.

„Życie powstało z ruchu — mówi Meyerhold. (...) Energia rozbudziła instynkt, a później myśl (...) W mo-

im teatrze pragnę udowodnić, że piękno życia wypływa z ożywienia materii, z dynamiki mięśni. Słowo jest tylko ostatnim elementem, jak gdyby kwiatem, który wykwitł z niepokoju ciała. Ale mój teatr nie jest baletem, jakby z tego można fałszywie wnioskować. Jest on biomechaniczną kinetyką ożywionej materii, z której rodzi się słowo i myśl" 42.

Wydaje mi się, że właśnie w przygotowanym widowisku *Trójkąt i koło* Wiciński najpełniej się wypowiedział. Zdjęcia z tego spektaklu niestety nie zachowały się. Z relacji nielicznych uczestników widowiska wynika, że niemal wszystkie elementy syntetycznych dekoracji w czasie akcji były w ruchu. Drabina stanowiła oś centralną, wokół której organizowała się cała przestrzeń sceny. Aktorzy musieli w czasie gry wchodzić na nią, grać i skakać, co wymagało prawie

Afisz ze sztuki Georges'a Ribemont-Dessaignes'a *Niemy kanarek* (granej pt. *Trójkąt i koło*)

teatr artystów „cricot”
kawiarnia „plastyków i.p.s.”
królewska 13 tel. 336-17

teatr artystów „cricot” prosi o przybycie
we wtorek 14 lutego 1939 r. o godz.
18-ej na widowisko eksperymentalne

TRÓJKĄT I KOŁO

scenariusz: ribemont dessaignes
reżyserja: zespół inscenizacja, plastyka sceny:

henryk wiciński.

po widowisku dyskusja.

akrobatycznych talentów — zgoła jak w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego.

Na próbach Wiciński żądał od aktorów, aby ich środki ekspresji — ruch, gest — były inne niż w życiu codziennym. Kostiumem podkreślał odrębność, autonomię postaci scenicznej. Postać sceniczna w jego rozumieniu upodabniała się raczej do lalki, do rzeźby żyjącej w świecie sztuki własnym życiem. Jej każdy ruch, gest — wszystko musiało mieć uzasadnienie funkcjonalne, wynikać z logiki całej kompozycji plastycznej brył i plam, form owalnych i prostokątnych. Aktor na scenie musiał się przeciwstawiać sam sobie, zaprzeczać samemu sobie, aby stać się postacią sceniczną; nawet głos aktora Wiciński usiłował rozwiązywać w planie plastycznym, jako autonomiczny element teatralnego widowiska. Żądał od wykonawców innego aktorstwa, techniki średniowiecznych prymitywów, aby przeciwstawiać się naturalizmowi ruchu naszego ciała, gestu, mimiki. Do wielu myśli Wicińskiego nawiąże później Tadeusz Kantor, a zwłaszcza Maria Jarembianka, rozwiązując pewne wątki jego idei scenicznych w „Cricot 2” po wojnie — w *Mątwie* czy *W małym dworku* St. I. Witkiewicza. Ale wówczas były to próby odosobnione i, jak mi się wydaje, nie odczytane w pełni przez współczesnych.

Na marginesie warszawskiej przygody „Cricotu” warto wspomnieć o pewnym incydencie bardzo charakterystycznym dla ówczesnego stylu pracy teatryku, gdzie elementy zabawy, improwizacji, kabaretu, szopki przeplatały się z inwencją poszukującą ciągle nowych środków ekspresji scenicznej w oparciu o doświadczenia malarskie... i nie tylko malarskie.

Grano wówczas *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, wierne powtarzając inscenizację krakowską, częściowo

nawet z udziałem krakowskich aktorów. Pewnego dnia, na chwilę przed wyjściem Hestii na scenę, Jarema nieoczekiwanie, bez pukania wpada do damskiej garderoby. Spostrzega obnażoną Hestię. Zamiast przeprosin zaaferowany, zapominając po co właściwie przyszedł, woła: „To doskonały pomysł! Genialny pomysł!!” I wychodzi. Następnego dnia, jak piorun z jasnego nieba zakomunikował aktorce grającej Hestię, że przygotował jej nowy kostium, przypominający „markietankę” ze znanego obrazu *Wolność prowadzi lud na barykady* E. Delacroix, z jedną piersią obnażoną. Zaskoczona aktorka oczywiście zaprotestowała — wówczas zacierzewiony Jarema, wymachujący rękami, z rozwianym włosiem, stał nad nią i krzyczał, klął, wymyślając od kołtunek i drobnomieszczanek, co to dla sztuki nie może pokazać kawałka piersi. Wtedy, aby udobruchać i uspokoić rozjuszonego kierownika teatru, jedna z dziewcząt, modelka, zgodziła się zastąpić Hestię. Następnego dnia rzeczywiście szok był silny, ale źle wymierzony. Publiczność poczuła się dotknięta i oburzona. Pomysłu zaniechano. Nic dziwnego — to przecież Wyspiański... i to przed dwudziestu siedmiu laty. Ale skutek był taki, że Jarema stracił utalentowaną aktorkę, która od tej chwili nie pokazała się już ani na próbach, ani w czasie spektaklów. Miotał się Jarema, lecz wciąż czekał. Wreszcie, kiedy wystawiał właśnie swą szopkę *Lajkonik, toreador i Hamlet IV*, a brak tej aktorki stawał się wyjątkowo dotkliwy, postanowił ją przeprosić. Pewnego dnia zjawił się na schodach jej kamienicy i krzyząc: „Gdzie mieszka Hestia”, łomotał zaaferowany do jej drzwi. Kiedy drzwi się otworzyły, ujrzał swą obrażoną Hestię, porwał ją na ręce, a nie bacząc zgola, że jest w piżamie, zaniósł ją na rękach do taksówki, wrzeszcząc po dro-

dze ku zgorszeniu i przerażeniu przechodniów: „Całą scenę ci napisałem, całą scenę!” Pierwsza więc próba odbyła się w piżamie. I szopka weszła na afisz. Był też Jarema utalentowanym organizatorem widowni swego teatru. Na ten temat krążyło wiele anegdot. Jedną z nich przytacza Antoni Waśkowski w swoich wspomnieniach pt. *Znajomi z tamtych czasów*⁴³. Przed którymś ze spektakli w Krakowie, w Domu Plastyków na Łobzowskiej, widownia nie dopisała. Sala na kilka minut przed przedstawieniem świeciła pustkami. Nagle Jarema zerwał się i wybiegł na ulicę. Wołano za nim, ale nie słyszał. Później okazało się, że w tym czasie obszedł kilka modnych i uczęszczanych kawiarni, jak: „Esplanada”, „Bizanca”, „Europejska” i , krążąc od stolika do stolika, rzucał z irytacją w kierunku wielu znajomych: „A burżuje! Siedzicie tu beczynn timer, a my tam «u plastyków» harujemy, tworząc dla was nowy teatr!” Wreszcie na zakończenie tyrady krzyczał już tonem wojskowej komendy: „Marsz stąd wszyscy na widownię!” — I oto po upływie zaledwie pół godziny sala zapełniła się po brzegi. Spektakl był uratowany. No tak, ale to było w Krakowie.

Jakie więc były pozytywy warszawskiej przygody? Kiedy zastanowiłem się nad tym pytaniem, doszedłem do wniosku, że chyba jeden moment jest bardzo istotny. Mianowicie, sprawa spopularyzowania samej idei artystycznej, jaką reprezentował „Cricot”. Takiej bowiem scenki eksperymentalnej wówczas w Warszawie nie było. Oprócz roboczych dyskusji z publicznością, po każdej premierze toczonych w kawiarni zaraz po spektaklu, Jarema udzielił wielu wywiadów prasowych, wygłosił też kilka prelekcji, które spotkały się z życzliwym zainteresowaniem. Najgłośniejszym chyba jego wystąpieniem był odczyt urządzony w siedzibie

Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie. Polemika rozpoczęta pomiędzy Józefem Jarema, Henrykiem Wicińskim, Wojciechem Natansonem a Tymonem Terleckim przeniosła się na łamy prasy.

Autorami bardzo ciekawych wypowiedzi prasowych byli: Tadeusz Boy-Żeleński, Leon Chwistek, Lech Piwowar, Wojciech Natanson, Tadeusz Breza; przytaczano również wypowiedź St. I. Witkiewicza.

Podkreślano, że „Cricot” postawił sobie za zadanie „teatralizację” teatru, gdyż w widowiskach swych nie ogranicza się do ilustracji tekstu dramatycznego, lecz daje jego transpozycję teatralną. Dużą rolę w tych usiłowaniach odgrywa plan wizualności, element plastyki scenicznej. Na zarzuty stawiane „Cricotowi” z powodu niewłaściwego stosunku do dzieła literackiego, zwolennicy tej scenki artystycznej wyjaśniali, że „Cricot” jest sojusznikiem nie literatury dramatycznej w ogóle, lecz jedynie nowej, awangardowej w swej treści i formie.

Wojciech Natanson w dyskusji zwrócił uwagę, że właśnie dzięki krótkiej działalności „Cricotu” w Warszawie powstało autentyczne zainteresowanie awangardą, wytworzyła się nowa atmosfera, w której możliwe było wystawienie poematu dramatycznego Józefa Czechowicza *Czas jutrzejszy*, który to fakt należy zaliczyć do najbardziej doniosłych zdarzeń w życiu kulturalnym stolicy.

Józef Jarema głosił niejednokrotnie: „Odwołujemy się do wizualnej rzeczywistości, w której otwarte oczy i rozbudzony umysł dostrzegają tysiące obrazów, tysiące szczegółów widowiska, pasjonującego widza bardziej niż spektakle amantów w tradycyjnych teatrach — gadatliwych lub dramatycznych, z wyrzutami sumienia lub bez. Uznajemy dobroczynność spektaklu

zabawnego, spektaklu wyzwającego człowieka w zabawie, w fikcji poetyckiej, tworzącego inne światy, odsłaniającego inne perspektywy, nie zrywając ścisłego kontaktu z aktualną rzeczywistością”⁴⁴.

Jarema a zwłaszcza Wiciński żądali od aktora kultury plastycznej, bo uważali, że kostium, ruch, gest, maska obok budowy sytuacji scenicznej decyduje o poziomie realizacji aktorskiej. W polemice na temat profilu artystycznego „Cricotu” Wojciech Natanson podkreślał, że teatr jest zespołem realizującym swe widowisko wokół jasno sprecyzowanej idei artystycznej, poszukującym nowej dla siebie dramaturgii, a gromiąc oponentów przypominał, że w ten sam sposób jak „Cricot” powstawał w Anglii teatr „Old Vick”, we Francji rodziły się zespoły Copeau, Dullina czy „Quatre Saisons”.

Wystąpienie Lecha Piwowara na łamach „Czasu” poświęcone było prawie w całości sprawie awangardowej dramaturgii, której brak musiał odczuwać każdy teatr eksperymentalny, poszukujący, jakim był „Cricot”.

Piwowar, odpierając zarzuty, że „Cricot” ma niewłaściwy stosunek do literatury dramatycznej, wskazywał na fakt bezsporny, że od chwili swego istnienia swą poetykę teatralną kształtował on na dramacie poetyckim grając m. in. Czyżewskiego, Witkiewicza, sięgając po nową, awangardową poezję. Dramat poetycki był rzeczywiście od początku bojowym hasłem „Cricotu” i nieprzypadkowo zjawiał się tam, gdzie toczyła się walka o nowy teatr.

Zdaniem Piwowara teatr awangardowy powinien marzyć o literaturze dramatycznej, której jeszcze nie ma, niepodobnej do tej, którą tak serio traktuje się w teatrach zawodowych.⁴⁵ Były to niewątpliwe racje,

jakie wówczas spotkały się z aprobatą wszystkich, którym rozwój teatru leżał na sercu.

Boy uważał, że „Cricot” może liczyć na swoją specjalną publiczność, na swoich przyjaciół, podkreślał, iż „tego rodzaju «studio» potrzebne jest Warszawie, dawno powinno było powstać, tym lepiej jeśli nim będzie teatr, który już dowiódł swojej konsekwencji i żywotności”⁴⁶.

W tym również czasie odwiedził Polskę Emil F. Burian z Pragi, wielki reformator czeskiego teatru. Wrażenia swe zrelacjonował w specjalnie napisanym szkicu *Divadlo v Polsku*, wydrukowanym w jednym z programów teatru (D 34, czerwiec 1939), w którym obok omówienia Reduty Osterwy, Ateneum Jaracza — na trzecim miejscu wymienia „Cricot”, jako najbardziej żywą, obiecującą placówkę współczesnego teatru polskiego.

Podobny pogląd wyraził jeden z największych pisarzy pierwszego dwudziestolecia St. I. Witkiewicz: „Z radością należy powitać «Cricot» — zaczątek twórczego, artystycznego teatru, który każde nasze miasto obok innych posiadać powinno, o ile nasz teatr nie ma zginąć nienaturalną śmiercią”⁴⁷.

W tym wypadku wielki pisarz się pomylił, scenka zginęła też nienaturalną śmiercią w pełni sił twórczych. Na wiele lat przerwała się historia twórczych poszukiwań współczesnego teatru. Przerwała ją klęska wrześniowa i hitlerowska okupacja. Niektóre idee „Cricotu” odżyły jeszcze w czasie okupacji i po wojnie, w odrodzonej Polsce, i to jest jego największe zwycięstwo.

TEATR ARTYSTÓW „CRICOT” 1933—1938
Repertuar

Józef Jarema: Widowisko sceniczne *Serce panny Agnieszki*. Reżyseria — Józef Jarema. Dekoracje — Zbigniew Pronaszko. Muzyka — Kazimierz Meyerhold. Tańce — Jacek Puget. Konferansjer — Tadeusz Cybulski. Główna rola kobieca — Elżbieta Osterwianka. Premiera — 10 IV 1933.

Józef Jarema: Widowisko sceniczne *Drzewo świadomości*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Maski i rekwizyty — Henryk Wiciński. Dekoracje — Wolna Szkoła im. Mehofferowej pod kierownictwem Zbigniewa Pronaszki i Czesława Rzepińskiego. Muzyka — Kazimierz Meyerhold i Ludwik Leo. Konferansjer — Tadeusz Cybulski. Główna rola — Marek Katz. Premiera — 31 X 1933.

Tytus Czyżewski: Poemat sceniczny *Śmierć Fauna*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje, kostiumy i konferansjerka — Tadeusz Cybulski. Muzyka — Jan Ekier. Choreografia — Wanda Haburzanka. Tańce — Barbara Kaufman, Jacek Puget. Rola tytułowa — Władysław Dobrowolski. Premiera — 15 XI 1933.

Tytus Czyżewski: Poemat sceniczny *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*. Reżyseria — Marek Katz. Dekoracje i kostiumy — Henryk Gotlib. Muzyka — Kazimierz Meyerhold i Ludwik Leo. Tańce — Zula Dywińska i Jacek Puget. Główna rola kobieca — Barbara Ogieńska. Premiera — 10 XII 1933.

Józef Jarema: Widowisko sceniczne *Święty Mikołaj na 66 pięttrze*. Reżyseria — Marek Katz. Dekoracje i kostiumy —

Henryk Gotlib. Muzyka — Kazimierz Meyerhold i Ludwik Leo. Tańce — Zula Dywińska i Jacek Puget. Rola tytułowa — Ludwik Gołąb. Premiera — 10 XII 1933.

Stanisław I. Witkiewicz: *Młtwa*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje i kostiumy — Henryk Wiciński. Muzyka — Leon Goldfluss (Arten). Taniec — Jacek Puget. Aktorzy — Marian Bulicz, Władysław Dobrowolski, Jadwiga Dobrowolska-Miklaszewska, Zula Dywińska, Barbara Szelest.

Sztukę poprzedziła inscenizacja poematu Stanisława Młodożeńca *Śmierć Maharadży*, którą odegrał Zespół Żywego Słowa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Premiera — 8 XII 1933.

Jalu Kurek: Synteza dramatyczna *Anno Santo* 1934. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje i kostiumy — Henryk Wiciński i Tadeusz Cybulski. Muzyka — Kazimierz Meyerhold. Główna rola — Marek Katz. Premiera — 25 I 1934.

Helena Wielowiejska: Widowisko teatralne *Krótkie śpięcie*. Reżyseria — Marek Katz. Scenografia — Adam Gerżabek. Muzyka — Stefan Cybulski. Śpiew — (ballady starofrancuskie) Adam Gerżabek. Recytacja — Władysław Woźnik (*Promethidion* Cypriana K. Norwida oraz wiersze Tadeusza Peipera). Tańce — Maria Żulińska-Mikuszewska. Premiera — 4 I 1934.

Jan Kasprowicz: Adaptacja opowiadania *Pani śmierć*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje i kostiumy — Maria Jarema. Główne role — Władysław Dobrowolski i Helena Wielowiejska. Premiera — 10 IV 1934.

Ludwik Gołąb: Widowisko sceniczne *Reportaż z przedmieścia*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje i kostiumy — Zbigniew Pronaszko. Premiera — 10 IV 1934.

Maria Mikuszevska: Recital taneczny i mimiczny. Muzyka — Isaac Albeniz, Sergiusz Prokofiew, Igor Strawiński. Dekoracje i kostiumy — Maria Jarema. Premiera — 10 IV 1934.

Adam Kadén: Adaptacja powieści *Sen Kini*. Reżyseria — Władysław Dobrowolski. Dekoracje i kostiumy — Henryk Wiciński. Premiera — 2 V 1934.

Józef Jarema: Widowisko plastyczne *Zielone lata*. Reżyseria — Marek Katz. Dekoracje — Czesław Rzepiński.

Kostiumy — Maria Jarema i Henryk Wiciński. Muzyka — Leon Goldfluss. Premiera — 4 VI 1934.

André Gide: *Powrót syna marnotrawnego*. Przekład i inscenizacja dialogów — Józef Jarema. Reżyseria — Marek Katz. Muzyka — Artur Malawski, Franciszek Nierychło. Piosenki francuskie — Adam Gerżabek. Konferansjerzy — Jadwiga Hoffman, Adam Polewka i Tadeusz Cybulski. Premiera — 6 XII 1934.

Adam Polewka: *Opowieści nienapisane* — improwizacje A. Polewki, które ilustrowano na tablicach. Karykatury rysowali malarze: Tadeusz Cybulski, Tadeusz Orłowicz i Juliusz Studnicki. Konferansjer — Tadeusz Cybulski. Premiera — 9 I 1935.

Charles F. Ramuz: *Historia o żołnierzu*. Muzyka — Igor Strawiński. Przekład — Julian Tuwim. Inscenizacja i reżyseria — Józef Jarema i Władysław Woźnik. Premiera — 25 V 1935.

Juliusz Słowacki: *Krytyka krytyki i literatury*. Inscenizacja, dekoracje, kostiumy — Henryk Wiciński. Aktorzy — Jerzy Merunowicz, Władysław Krzemiński i Stanisław Żytyński. Premierę przygotowano na czerwiec 1935.

Józef Jarema: Szopka polityczna *Lajkonik, korporant i Hamlet*. Reżyseria i oprawa plastyczna — Józef Jarema. Maski — Maria Jarema, Adam Marczyński, Ludwik Puget, Jonasz Stern. Muzyka — Alojzy Klucznik. Premiera — 15 IX 1935.

Adam Ciompa: *Drzwi otwarte* (pod tym tytułem odegrano fragmenty sztuki *Diogenes*). Reżyseria — Józef Jarema. Dekoracje i kostiumy — Maria Jarema. Premiera — 10 XI 1935.

Georges Ribemont-Dessaignes: Widowisko sceniczne *Niemý kanarek*. Przekład — Janina Przybyłowska-Swiszczowska. Reżyseria — Władysław Krzemiński. Dekoracje i kostiumy — Maria Jarema. Premiera — listopad 1935.

Fraszki pióra Pronaszkii, czyli wieczory karykatur, do których teksty najczęściej pisali: Ludwik Puget, Lech Piwowar, Adam Polewka, Jalu Kurek i inni. Premiera — grudzień 1935.

Giovanni Battista Pergolese: Opera komiczna *La serva padrona*. Przekład — Leon Goldfluss. Inscenizacja, deko-

racje, kostiumy i maski — Zygmunt Waliszewski. Dyrygent — Leon Goldfluss. Konferansjer — Tadeusz Cybulski. Premiera — 5 VI 1936.

Józef Jarema: Widowisko sceniczne *Element żeński*. Reżyseria — Józef Jarema. Dekoracje — Jonasz Stern. Kostiumy — Maria Jarema. Konferansjer — Tadeusz Cybulski. Tańce — Jacek Puget. Premiera — lipiec 1936.

Adam Polewka: Przekład farsy starofrancuskiej *Mistrz Pathelin*. Reżyseria — Józef Jarema. Dekoracje i kostiumy — Piotr Potworowski. Muzyka — Leon Goldfluss. Premiera — 14 XI 1936.

Adam Polewka: Szopka polityczna *Herod i Ariowie*. Reżyseria — Józef Jarema i Adam Polewka. Dekoracje — Władysław Kozłowski i Adam Marczyński. Maski i kostiumy — Zbigniew Pronaszko, Maria Jarema, Jonasz Stern, Karol Muszkiet, Wojciech Kozłowski, Adam Marczyński. Muzyka — Alojzy Kluczniok. Premiera — 22 XII 1937.

Stanisław Wyspiański: *Wyzwolenie* (Cz. I i III) Opracowanie tekstu — Adam Polewka i Władysław Woźnik. Reżyseria — Władysław Woźnik. Inscenizacja — Józef Jarema. Dekoracje — Janina Wolff-Bogucka, Jonasz Stern, Wojciech Kozłowski, Adam Marczyński. Opracowanie muzyczne — Leon Goldfluss i Ryszard Frank. W roli Konrada — Władysław Woźnik. Premiera — 13 II 1938.

Aleksander Fredro: *Mąż i żona*. Adaptacja sceniczna — Adam Polewka. Reżyseria — Władysław Krzemiński. Dekoracje i kostiumy — Zbigniew Pronaszko. Muzyka — Wacław Geiger. Premiera — kwiecień 1938.

REPERTUAR TEATRU „CRICOT” W WARSZAWIE
GRANY W LATACH 1938/39

Farsa o Mistrzu Pathelinie: 3 XI — 16 XII 1938 oraz 25 XII — 31 XII 1938.

Wyzwolenie St. Wyspiańskiego: 17 XII — 23 XII 1938 oraz 1 I — 4 I 1939.

Lajkonik, toreador i Hamlet IV J. Jaremy: 5 I — 10 I 1939.

Mąż i żona A. Fredry: 11 I — 12 II 1939, 15 II — 8 III 1939 oraz 12 IV — 14 IV 1939.

Wielki wieczór pieśni i tańca z udziałem tenora Wasyla Tysiaka i tancerki Danuty Kwapiszewskiej: 13 II 1939.

Trójkąt i koło (Niemy kanarek) G. Ribemont-Dessaignes'a: 14 II 1939 oraz 9 III 1939.

La Serva padrona G. B. Pergolesego: 10 III — 2 IV 1939.

Krytyka krytyki i literatury J. Słowackiego: 3 IV — 11 IV 1939.

Warszawska szopka polityczna Ś. Karpińskiego, J. Miniewiczza, A. Nowickiego, J. Pomianowskiego, z maskami Jerzego Zaruby: 7 IV — 30 VIII 1939.

PRZYPISY

¹ Adam Polewka *Pięć twarzy krakowskiego kottuna* (w:) *Kocham i nienawidzę*, Kraków 1955.

² Jacek Puget „Cricot”. Szkic literacki zamieszczony w programie „Proscenium” nr 3 1963/64 Teatru Polskiego w Poznaniu.

³ Jacek Puget „Cricot”, *op. cit.*

⁴ Tadeusz Boy-Żeleński *Znaszli ten kraj*, Warszawa 1949.

⁵ Kazimierz Wyka *Tytus Czyżewski — poeta*, „Życie Literackie” 16 VI 1957.

⁶ Zygmunt Leśnodorski *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1963.

⁷ Tytus Czyżewski *Mój formizm*, „Głos Plastyków” nr 1—7, 1937.

⁸ Konrad Winkler *Exegi monumentum*, „Głos Plastyków” nr 1—7, 1937.

⁹ Władysław Józef Dobrowolski „Cricot” i „Poltea” (w:) *Cygania i polityka*, Warszawa 1964.

¹⁰ Leon Chwistek *Teatr przyszłości — krytyka metody genetycznej*, „Zwrotnica” nr 1, 1922.

¹¹ Leon Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960.

¹² Józef Jarema *List do Jerzego Laua*, Nicea 22 IX 1965.

¹³ Jerzy Szaniawski *W pobliżu teatru*, Kraków 1956.

¹⁴ Henryk Gotlib *List do Jerzego Laua*, Londyn 16 III 1965.

¹⁵ Jacek Puget „Cricot”, *op. cit.*

¹⁶ Tamże.

- ¹⁷ (Ariel) *Teatr odmiennej rasy*, „Nowy Dziennik” 24 XI 1933.
- ¹⁸ Konstanty Puzyna Witkacy (w:) St. I. Witkiewicz *Dramaty*, Warszawa 1962.
- ¹⁹ Władysław Józef Dobrowolski *op. cit.*
- ²⁰ Maurycy Kamfer *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska*, „Nowy Dziennik” 15 III 1933.
- ²¹ Władysław Józef Dobrowolski *op. cit.*
- ²² Adam Kaden *Sen Kini*, Kraków 1929.
- ²³ Adam Polewka *Lojalny apostoł, estetyczna rewolucja, monarchistowska balia i dyskusja z jajami* (w:) *Kocham i nienawidzę*, Kraków 1955.
- ²⁴ Adam Polewka *Primadonna krakowskich szopek* (w:) *Kocham i nienawidzę*.
- ²⁵ Wbrew temu, co pisze Stanisław Żytyński w swoim szkicu *Szopki Adama Polewki* (w tomie *Cyganeria i polityka*), szopka ta wyszła spod pióra Józefa Jaremy, a nie Polewki — J. L.
- ²⁶ Stanisław Żytyński *op. cit.*
- ²⁷ Zdzisław Nardelli *Kawiarnia plastyków* (w:) *Cyganeria i polityka*, *op. cit.*
- ²⁸ Alojzy Kluczniok *Muzyka u „plastyków”* (w:) *Cyganeria i polityka* *op. cit.*
- ²⁹ Zofia Polewkowa *Wspomnienia* (w:) *Cyganeria i polityka*, *op. cit.*
- ³⁰ *Tamże*.
- ³¹ Adam Polewka *Przedmowa do polskiego wydania „Maitre Pierre Pathelin”*, Kraków 1938.
- ³² Stanisław Żytyński *op. cit.*
- ³³ Adam Polewka *Kokosy i małpy* (w:) *Kocham i nienawidzę*, *op. cit.*
- ³⁴ Zygmunt Leśnodorski *Nowe wyzwolenie „Wyzwolenia”, kompromitacja tworzydeł*, „Nasz Wyraz” nr 4, 1938.
- ³⁵ Tadeusz Boy-Żeleński *„Wyzwolenie” wyzwolone?*, „Kurier Poranny” 21 XII 1938.
- ³⁶ Tadeusz Cybulski *O rewizji „Wyzwolenia”*, „Nasz Wyraz” nr 3, 1938.
- ³⁷ Tadeusz Boy-Żeleński *Znaszli ten kraj*, *op. cit.*
- ³⁸ Cytat za książką Juliusza Kiedrzyńskiego *Uwaga gong!*, Kraków 1962.
- ³⁹ Tadeusz Boy-Żeleński *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1956.

- ⁴⁰ Wojciech Natanson „*Farsa o Mistrzu Pathelinie*”, „Czas” 7 VII 1938.
- ⁴¹ Kazimierz Wierzyński *Mistrz Pathelin*, „Gazeta Polska” 15 XI 1938.
- ⁴² Bronisław Dąbrowski *Biomechanika Meyerholda*, „Gazeta Artystów” 13 X 1934.
- ⁴³ Antoni Waśkowski *Znajomi z tamtych czasów*, Kraków 1956.
- ⁴⁴ Józef Jarema *Patrzymy na was*, „Tygodnik Artystów” nr 3 Kraków 1 XII 1934.
- ⁴⁵ Lech Piwowar „*Cricot*” i literatura, „Czas” 8 III 1939.
- ⁴⁶ Tadeusz Boy-Żeleński *Miły najazd krakowian*, „Kurier Poranny” 13 XI 1938.
- ⁴⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” nr 8—12, 1938.

BIBLIOGRAFIA

Recenzje, artykuły programowe, wypowiedzi,
publikacje książkowe.

- A. R. *Dyskusja o teatrze*, „Pion” 26 II 1938
(Ariel) *Teatr odmiennej rasy*, „Nowy Dziennik” 24 XI 1933
K. Barnaś *Powrót do „Cricot”*, „Życie Literackie” 24 VI 1956
K. Barnaś „*Syn marnotrawny*” André Gide’a w „Cricot”, „Gazeta Artystów” 28 XII 1934
H. Blum *Maria Jarema*, Kraków 1965
H. Blum *Wstęp do katalogu wystawy w Galerii „Krzyżtoforzy”*, Kraków 1962
T. Boy-Żeleński *Miły najazd krakowian*, „Kurier Poranny” 13 XI 1938
T. Boy-Żeleński *Teatr w wolnej Polsce*, „Kurier Poranny” 11 XI 1938
T. Boy-Żeleński „*Wyzwolenie*” wyzwolone?, „Kurier Poranny” 21 XII 1938
T. Boy-Żeleński *Znaszli ten kraj*, Warszawa 1949
T. Breza *Orfeusz w teatrze podziemnym*, „Czas” 1 I 1939.
T. Breza *Serdeczny nonsens prosi o głos, czyli krakowski „Cricot” na występach gościnnych*, „Kurier Poranny” 26 III 1934
J. Bronner „*Element żeński*” Józefa Jaremy, „Czas” 7 VII 1936
J. Bronner „*La Serva Padrona*”, opera buffo G. B. Pergolesego, „Czas” 11 VI 1936

E. F. Burian *Divadlo v Polsku* (w:) *Programie teatralnym „D 34”*, Praha 1939

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

L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960

T. Cybulski *O rewizji „Wyzwolenia”*, „Nasz Wyraz” nr 3, 1938

Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919—1939, Warszawa 1964

K. Czachowski „*Diogenes*” Adama Ciompy (w:) *Szkicownik literacki*, Kraków 1937

T. Czyżewski *Amazonka awangardy*, „Prosto z Mostu” 20 VII 1938

T. Czyżewski *Mój formizm*, „Głos Plastyków” nr 1—7, 1937

T. Czyżewski *Śmierć Fauna*, Kraków 1907

T. Czyżewski *Życie artystyczne Krakowa*, „Czas” 3 III 1935

W. J. Dobrowolski „*Cricot*” i „*Poltea*” (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

W. J. Dobrowolski „*Cricot*” przed laty, „Życie Literackie” 27 V 1956

W. J. Dobrowolski *Prawda i legenda o teatrze „Cricot”*, „Teatr” 1—15 IV 1963

W. J. Dobrowolski „*Sen Kini*” Adama Kadena, „Czas” 29 IV 1934

(Emka) *Teatr odmiennej rasy*, „Głos Narodu” 18 XI 1933

Z. Fijas *Zielone lata* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

K. Filipowicz *Moje pokolenie i „Nasz Wyraz”* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

H. Gotlib *List do Jerzego Laua*, Londyn 16 VIII 1965

Z. Greń *Trucizny Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Życie Literackie” 27 V 1956

T. Hołuj *Czerwone tarcze* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

K. Irzykowski *Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957

J. Jarema „*Cricot*” — o teatrze plastycznym, „Głos Plastyków” nr 7—8, 8 III 1934

- J. Jarema *List do Jerzego Laua*, Nicea 22 IX 1965
- J. Jarema *List otwarty i ilustrowany do SKS-ów*, „Głos Plastyków” nr 1, 1 X 1934
- J. Jarema *Paryż i teatr*, „Gazeta Artystów” 22 IX 1934
- J. Jarema *Patrzymy na was*, „Tygodnik Artystów” 1 XII 1934
- J. Jarema *Przed nowym sezonem „Cricot”*, „Nasz Wyraz” nr 9, 1938
- J. Jarema *Teatr artystów „Cricot”*, „Głos Plastyków” nr 7—8, 8 III 1934
- J. Jarema *Wola artystycznego teatru*, „Głos Plastyków” nr 8—12, 1938
- (Jaszczyk) *Od Słowackiego do Witkacego*, „Trybuna Ludu” 15 VI 1956
- M. Kamfer *Nowa premiera „Cricot”, „Sen Kini” — sztuka Adama Kadena*, „Nowy Dziennik” 6 V 1934
- M. Kamfer (Moassi) *Ostatnia premiera „Cricot” — „Zielone lata” — Józefa Jaremy z uwerturą i montażem muzycznym Leona Goldflussa*, „Nowy Dziennik” 4 VI 1934
- M. Kamfer *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska*, „Nowy Dziennik” 15 XII 1933
- M. Kamfer *Z teatru „Cricot” — „Anno Santo 1934” — Jalu Kurka, „Faun” — Tytusa Czyżewskiego*, „Nowy Dziennik” 7 II 1934
- T. Kantor *Abstrakcja umarła — niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 15 XII 1957
- T. Kantor *Głos w dyskusji o „Cricot”*, „Życie Literackie” 7 VII 1956
- A. Klucznik *Muzyka u „Plastyków”* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964
- M. Kosińska *Henryk Wiciński* (w:) *Wstęp do katalogu wystawy „Zachęta”*, Warszawa 1962
- T. Kotarbiński *Filozofia Stanisława I. Witkiewicza* (w:) *Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca. Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego*, Warszawa 1957
- F. Krassowski *Scena narastająca*, Kraków 1926
- L. Kruczkowski *Miasto Adama Polewki* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964
- J. Kurek *Mój Kraków*, Kraków 1963

J. Kurek Na „*Linii*” (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

J. Kydryński *Uwaga, gong!!!*, Kraków 1962

Z. Leśnodorski *Nowe wyzwolenie „Wyzwolenia”, kompromitacja tworzydeł*, „*Nasz Wyraz*” nr 4, 1938

Z. Leśnodorski *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1963

L. H. Morstin *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957

Z. Nardelli *Kawiarnia plastyków* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

W. Natanson *Mała wojenka teatralna*, „*Czas*” 22 II 1939

W. Natanson „*Mątwą*” — Stanisława Ignacego Witkiewicza w wykonaniu amatorów pod reżyserią Władysława Dobrowolskiego, „*Czas*” 11 XII 1933

W. Natanson *Na wódkę z Eryniami* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

W. Natanson *Warszawskie wieczory teatralne — „Mąż i żona” Aleksandra Fredry*, „*Czas*” 24 I 1939

W. Natanson „*Wąż, Orfeusz i Eurydyka*” — poemat sceniczny Tytusa Czyżewskiego, „*Św. Mikołaj na 66 piętrze*” — Józefa Jaremy, „*Czas*” 30 XII 1933

L. Piwowar „*Cricot*” i literatura, „*Czas*” 8 III 1939

L. Piwowar Waliszewski, „*Nasz Wyraz*” nr 3—4, 1937

A. Polewka *Czy twórcza, czy zbędna powtórka*, „*Dziennik Polski*” 20—21 V 1956

A. Polewka *Kocham i nienawidzę*, Kraków 1955

Z. Polewkowa *Wspomnienia* (w:) *Cyganeria i polityka* Warszawa 1964

M. Porębski *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965

Z. Pronaszko *Jak to było właściwie*, „*Głos Plastyków*” nr 1—7, 1937

J. Przyboś „*Zwrotnica*” Tadeusza Peipera (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

J. Puget „*Cricot*”. Szkic zamieszczony w programie „*Proscenium*” nr 3 1963/64 Teatru Polskiego w Poznaniu

K. Puzyna *Witkacy* (w:) St. I. Witkiewicz *Dramaty*, Warszawa 1962

E. Rączkowski „Biuletyn Literacki” (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

E. Rosenstein *Akademia Sztuk Pięknych i środowisko lewicy artystycznej Krakowa (1934—1939)* (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

E. Schinagel *Teatr eksperymentalny*, „Nowy Dziennik” 18 XI 1933

T. Sinko „Anno Santo 1934” *Jalu Kurka*, „Faun” Tytusa Czyżewskiego, „Czas” 28 I 1934

T. Sinko *Rewizja „Wyzwolenia” w „Cricocie”*, „Czas” 2 III 1938

T. Sinko (S) „Sen Kini” — *Adama Kadena*, „Czas” 4 V 1934

T. Sinko *Wieczór „Cricot”, „Pani śmierć” — Jana Kasprowicza, „Serce Panny Agnieszki” — Józefa Jaremy*, „Reportaż z przedmieścia” *Ludwika Gołąba*, „Czas” 12 IV 1934

I. Sławińska *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960

J. Stern „*Grupa Krakowska*” (w:) *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964

Z. Strzelecki *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963

J. Szaniawski *W pobliżu teatru*, Kraków 1956

J. Śpiewak *Jak się kształtował polski futuryzm*, „Czas” 9 VII 1939

A. Waśkowski *Znajomi z tamtych czasów*, Kraków 1956

H. Wiciński *Nowy sezon „Cricot”, „Gazeta Artystów”* 13 X 1934

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

H. Wielowieyska *Teatr eksperymentalny „Cricot” — „Mistrz Pathelin”*, „Nasz Wyraz” nr 8, 1937

H. Wielowieyska *Wyzwolenie „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Artystów „Cricot”, „Nasz Wyraz”* nr 4, 1938

K. Winkler *Exegi monumentum*, „Głos Plastyków” nr 1—7, 1937

K. Winkler *Formiści polscy*, Kraków 1921

K. Winkler *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921

S. I. Witkiewicz *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków”
nr 8—12, 1938

St. I. Witkiewicz *Szkice estetyczne*, Kraków 1922

K. Wyka *Fredro i komentatorzy*, „Gazeta Polska” 13 VI
1938

K. Wyka *Perypatetyk z Krakowa*, „Życie Literackie” 21
X 1956

K. Wyka *Tytus Czyżewski — poeta*, „Życie Literackie”
16 VII 1957

K. Wyka „*Wyzwolenie*” w kawiarni, „Gazeta Polska” 22
III 1938

H. Zaworska *O nową sztukę*, Warszawa 1963

W. Zechenter „*Śmierć Fauna*”, „Dziennik Polski” 8
VI 1945

S. Żytyński *Szopki Adama Polewki (w:) Cyganeria
i polityka*, Warszawa 1964

SKOROWIDZ NAZWISK *

- | | |
|---|---|
| Albeniz Isaac 84, 201 | Butrymowicz Bogusław 129, 187 |
| Aleksandrowicz Róża 186 | |
| Antoine André 38 | Calvino Italo 95 |
| Apollinaire Guillaume 10 | Cendrars Blaise 38 |
| Aragon Louis 64 | Chmurski Kazimierz 115 |
| Ariel 27, 206 | Chopin Fryderyk 174 |
| Arten Leon zob. Goldfluss Leon | Chrzanowski Ignacy 109 |
| Arystofanes 129, 187, 189, 191 | Chwistek Leon 14, 26, 30, 32—34,
183, 197, 205 |
| Augustynek Antoni (Wichura) 132 | Ciempa Adam 119, 122, 123, 202 |
| | Cocteau Jean 38 |
| Bandrowski-Kaden Juliusz 88 | Copeau Jacques 198 |
| Barnaś Kazimierz 100 | Craig Eduard Gordon 38 |
| Beck Józef 145 | Cybis Jan 21, 30, 32, 68, 108 |
| Behem Baltazar 137 | Cybulski Stefan 83, 91 |
| Beniowski Maurycy August 158 | Cybulski Tadeusz 20, 26—28, 41, 43,
48, 50, 52, 72, 85, 91, 96, 97, 100,
108, 115, 132, 140, 164, 165, 173,
200—203, 206 |
| Bergson Henri 10 | Czechowicz Józef 197 |
| Białkowski Tadeusz 43 | Czyżewski Tytus 15, 22, 24, 25,
29, 30, 31, 31, 32, 36, 50, 51, 52,
56—58, 58, 84, 88, 107, 132, 192,
198, 200, 205 |
| Bielska Olga 181 | |
| Billig Adolf 129 | Dąbrowa-Dienstl Marian 126 |
| Billizanka Maria 120 | Dąbrowski Bronisław 173, 207 |
| Biot Pierre Albert 118 | Dąbrowski Marian 122, 145 |
| Blonder Aleksander 105, 122, 184 | Delacroix Eugène 195 |
| Błok Aleksandr A. 10 | Derain André 38 |
| Bogucka-Wolff Janina 174, 203 | Dietl Józef 169 |
| Bohusz-Szyszek Adolf 97, 99 142,
145 | Dobrowolska-Miklaszewska Jadwi- |
| Boruchowicz Maks 109 | |
| Breiter Emil 31 | |
| Breza Tadeusz 26, 85, 87, 190, 197 | |
| Bulicz Marian 63, 201 | |
| Buraczok Seweryn 108 | |
| Burian Emil František 199 | |

* Skorowidz nie obejmuje nazwisk przytoczonych we fragmentach utworów scenicznych; numery stron złożone kursywą dotyczą nazwisk występujących w podpisach pod ilustracjami.

- ga zob. Miklaszewska-Dobrowolska Jadwiga
- Dobrowolski Władysław Józef 32, 41, 43, 51, 51, 52, 63, 65, 66, 84, 88, 90, 115, 200, 201, 205, 206
- Dobrzycki Jan 38
- Dullin Charles 38, 198
- Dunikowski Xsawery 61, 169
- Dywińska Zula 53, 56, 63, 98, 200, 201
- Ekier Jan 2, 68, 200
- „Emka” zob. Kamfer Maurycy
- Erenburg Ilja G. 22
- Falla Manuel de 89
- Färster Karol (Charlie) 21
- Fedkowicz Jerzy 108
- Feldman Wilhelm 27
- Felsztyński, aktor 91
- Fik Ignacy 105, 129, 164, 183, 187, 189, 191
- Filipowicz Kornel 68, 184
- Flukowski Stefan 191
- Frank Ryszard (Spritzer) 131, 174, 203
- Fratellini, bracia 39
- Fredro Aleksander 174, 177—180, 187, 203, 204
- Frycz Karol 27, 135, 143, 145, 183
- Fulde Eugeniusz 181
- Geiger Wacław 180, 203
- Gerżabek Adam 44, 83, 83, 100, 201, 202
- Gide André 99, 100, 105, 106, 202
- Goldfluss Leon (Arten) 64, 68, 129, 130, 131, 135, 138, 174, 201—203
- Gołąb Ludwik 63, 90, 201
- Gottlieb Gabriel 186
- Gotlib Henryk 32, 35, 38, 41, 42, 56, 57, 58, 200, 201, 205
- Grotowski Jerzy 194
- Grzybowska Krystyna 134
- Haburzanka Wanda 52, 72, 200
- Hadówna Stanisława 137, 139, 139
- Hand Juliusz 144, 174
- Heitner Leopold 26, 113, 186
- Hitler Adolf 157
- Hoffman Bruno 186
- Hoffman Jadwiga 69, 100, 144, 202
- Holoubek Gustaw 181
- Hołuj Tadeusz 169, 171, 174
- Horno-Popławski Stanisław zob. Popławski-Horno Stanisław
- Hulewicz Jerzy 182
- Jabłońska Leopoldyna (Luna) 166, 167, 174
- Jacewicz Olgierd 181
- Jaracz Stefan 87, 182, 199
- Jarema Józef 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 24, 30, 32, 37—40, 42, 43, 44, 45, 45, 50, 51, 56, 59, 59, 64, 69, 84, 86, 88, 90, 96—100, 105, 106, 108, 118, 121—123, 132, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 164, 173, 174, 183, 185, 186, 187, 191, 192, 195—198, 200—207
- Jarema Maria 41, 59, 66, 84, 91, 98, 105, 120, 121—123, 132, 135, 143, 184, 194, 201—203
- Jarema Roman 186
- Jarema Władysław 139, 191
- Jaremowa Zofia 144
- Jaremwie 57
- Jarry Alfred 191
- Jasieński Bruno 30, 42
- Jesienin Siergiej A. 10
- Jouvet Louis 38
- Kaden Adam 90, 91, 93, 95, 201, 206
- Kaden-Bandrowski Juliusz zob. Bandrowski-Kaden Juliusz
- Kamfer Maurycy 50, 65, 106, 206
- Kandinsky Wassily 10
- Kantor Tadeusz 32, 66, 194
- Karpiński Światopełk 192, 204
- Kasprowicz Jan 89, 124, 201
- Katz Marek 53, 57, 83, 98, 105, 106, 108, 120, 135, 144, 200—202
- Kaufman Barbara 200
- Kisielewski Jan August 24
- Klee Paul 65
- Klimczakówna Celina 123, 132
- Klimek Ludwik 174
- Klucznik Alojzy 68, 122, 129, 131, 143/144, 202, 203, 206
- Kniaginina Konstanty 130
- Komitau Henryk 186

- Korngold Mojżesz 169, 174, 180
 Kotarbiński Tadeusz 60
 Kottówna Janina 174
 Kowarska Jadwiga 184
 Kozłów Wojciech 143, 174, 202
 Kozłowski Władysław 144, 203
 Krassowski Feliks 33
 Kruczkowski Leon 68, 105, 107, 109, 112, 164, 183
 Kruszewski Piotr 140, 144
 Krzemiński Władysław 118, 122, 123, 177, 178, 180, 181, 202, 203
 Kucharski Eugeniusz 176—180
 Kurek Jalu 68, 69, 70, 71, 84, 125, 201, 202
 Kwapiszewska Danuta 204
 Kwiatkowski Eugeniusz 158
 Kydryński Juliusz 177, 206
- Landówna Hanna 120
 Lanson Gustave 141
 La Rochefoucauld François 10
 Lau Aleksander 174, 176
 Lau Jerzy 11, 35, 144, 174
 Léger Fernand 38
 Leo Ludwik 58, 200, 201
 Leśnodorski Zygmunt 26, 30, 32, 161, 205, 206
 Lewicki Leopold 184
 Lifar Serge 10
 „Liń” zob. Liński Henryk
 Liński Henryk („Liń”) 89
 Lipczyński Józef 174, 176
 Litig, przemysłowiec, 186
 Lüdowa Aleksandra 179
- Majakowski Władimir W. 10
 Majewski Leon 96
 Makoś Kazimierz 63, 96
 Makowski Tadeusz 31
 Malawski Artur 202
 Malewicz Kazimierz 10, 97
 Marczyński Adam 121, 143, 144, 174, 202, 203
 Marinetti Filippo Tommaso 10
 Marks Karol 10
 Maupassant Guy de 142
 Merunowicz Jerzy 118, 137, 138, 138, 139, 144, 174, 180, 202
- Meyerhold Kazimierz 41, 51, 58, 100, 200, 201
 Meyerhold Wsiewołod E. 23, 49, 192
 Michalik Jan Apolinary 26
 Michniewski Ludwik 123
 Mickiewicz Adam 33, 120, 169
 Miklaszewska-Dobrowolska Jadwiga 201
 Mikulski Kazimierz 144
 Mikuszevska-Zulińska Maria 83, 84, 201
 Milhaud Darius 84
 Millner, muzyk, 123
 Minkiewicz Janusz 192, 204
 Młodzieniec Stanisław 15, 30, 32, 64, 201
 Modigliani Amedeo 21
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 140
 Mroczkowski Stanisław 174
 Mrozek Sławomir 144
 Muszkiet Karol 143, 145, 203
- Nardelli Zdzisław 124, 206
 Natanson Wojciech 26, 182, 197, 198, 207
 Niedbałowski Stanisław 138, 139
 Nieruchło Franciszek 99/100, 123, 202
 Niwińska Zofia 181
 Norwid Cyprian Kamil 83, 191, 201
 Nowaczyński Adolf (Neuwert) 109
 Nowicki Andrzej 192, 204
 Nussbaum Aron 98
- Ogieńska Barbara 200
 Opaliński Kazimierz 181
 Opieński Henryk 165
 Opolska Janina 180
 Ordonówna Hanka 131
 Orłowicz Tadeusz 115, 202
 Osterwa Juliusz 41, 43, 88, 161, 163, 183, 199
 Osterwianka Elżbieta 41, 43, 53, 88, 91, 200
- Pankiewicz Józef 21
 Pankiewicz Michał 158
 Parnell Feliks 87

- Pawlikowski Tadeusz 23
 Peiper Tadeusz 30, 33, 68, 83, 109,
 113, 126, 128, 183, 201
 Pergolese Giovanni Battista 129,
 131, 202, 204
 Petrulewicz, aktor, 22
 Picasso Pablo 10, 21, 38
 Pigoń Stanisław 109
 Piotrowska Wanda 123
 Piwowar Lech 68, 105, 109, 125,
 126, 134/135, 164, 183, 197, 198,
 202, 207
 Polewka Adam 8, 14, 59, 68, 99,
 105, 109, 112, 115, 119, 120, 124—
 —126, 135—140, 136, 142—145, 142—
 —144, 146, 157, 164, 174, 177, 178,
 180, 183, 184, 187, 202, 203, 205,
 206
 Polewkowa Zofia 135, 136, 206
 Pomianowski Jerzy 192, 204
 Popławski-Horno Stanisław 40
 Porębski Jerzy 174, 176
 Potoccy 26
 Potworowski Piotr 137, 138, 203
 Poulenc Francis 122
 Prokofiew Siergiej S. 84, 89, 201
 Pronaszko Andrzej 30, 183, 192
 Pronaszko Zbigniew 28, 30, 32, 38,
 41, 48, 51, 69, 90, 91, 109, 126,
 134, 142—144, 143, 169, 170, 180,
 183, 192, 200, 201, 203
 Przybyłowska-Swiszczowska Jani-
 na zob. Swiszczowska-Przyby-
 łowska Janina
 Puget Jacek 10, 12—14, 20, 23, 27,
 28, 41, 42, 44, 56, 64, 69, 86, 86—89,
 98, 121, 129, 130, 133, 166, 200,
 201, 203, 205
 Puget Ludwik 10, 27, 29, 41, 87,
 99, 125, 135, 169/171, 183, 202
 Pugetowa Julia 28
 Puszet Stanisław 171
 Puzyna Jan 26, 169, 171, 206
 Puzyna Konstanty 60
 Rachmaninow Sergiusz W. 44
 Radulski Wacław 129
 Radziwiłłowie 26
 Ramuz Charles Ferdynand 117,
 202
 Ravel Maurice 38
 Rączkowski Edward 117, 120, 121,
 122, 123, 132, 144, 184
 Reinhardt Max 23, 53, 117
 Ribemont-Dessaignes Georges 120,
 122, 123, 189, 192, 193, 202, 204
 Rzepińska Janina 96
 Rzepiński Czesław 41, 43, 48, 98,
 200, 201
 Rybicki Andrzej 132
 Satie Eric 38
 Schiller Leon 23, 30, 161
 Siemiradzki Henryk 21
 Schwitters Kurt 65
 Sienkiewicz Henryk 109
 Sierosławski Stanisław 26
 Sieroszewski Wacław 145
 Sinko Tadeusz 26, 51, 90, 161
 Sławoj-Składkowski Felicjan
 145
 Słowacki Juliusz 118, 202, 204
 Sobiesław (właśc. Włodzimierz
 Bystrzyński) 179
 Solarzowa Zofia 124, 125
 Stern Anatol 30, 191
 Stern Jonasz 50, 105, 120—122, 132,
 135, 143, 174, 184, 202, 203
 Stępowski Janusz 70
 Stołbonenko 12
 Stopka Andrzej 173, 184
 Strawiński Igor 84, 117, 118, 174,
 201, 202
 Struszewski Władysław 99
 Stryjeński Karol 21, 41
 Strzałecki Janusz 20, 21, 69
 Strzelecki Paweł Edmund 158
 Studnicki Juliusz 69, 115, 202
 Surowa Tadeusz 181
 Swinarski Artur Maria 27, 29
 Szancer Jan 108
 Szaniawski Jerzy 39, 205
 Szczepańcówna-Tync Stanisława
 129, 130
 Szczepański Kazimierz 40
 Szczyrbiła Marian 32
 Szelest Barbara 201
 Szukalski Stanisław 119
 Szyfman Arnold 87
 Szymanowski Karol 174

Szyszk-Bohusz Adolf zob. Bohusz-Szyszk Adolf
Świszczowska-Przybyłowska Janina 118, 123, 133, 189, 202

Tairow Aleksandr J. 23
Tarnowscy 26
Tarnowska Wanda 96
Tarnowski Stanisław 27
Terlecki Tymon 197
Tomaszewski Henryk 10
Trzciński Teofil 19, 21, 27, 59
Turski Stefan 40
Tuwim Julian 116, 202
Tynec-Szczepańcówna Stanisława zob. Szczepańcówna-Tynec Stanisława
Tysiak Wasyl 204
Ulryk Jan 117, 120, 144

Wallis Czesław 40
Waliszewski Zygmunt 8, 15, 22, 30, 32, 38, 68, 129, 131, 203
Warnecki Janusz 91
Waśkowski Antoni 196, 207
Wat Aleksander 30
Weselska Barbara 180
Wiciński Henryk 44, 48, 51, 59, 60—62, 61—63, 64, 65, 65, 69, 72, 90, 92, 93, 95, 96, 98, 105, 106, 113, 115, 118, 120, 122, 184, 192—194, 197, 198, 200—202
Wielowieyska Helena 68, 75, 75, 83, 84, 90, 91, 201
Wielowieyska Zofia 75
Wierzyński Kazimierz 88, 182, 190, 207

Winkler Konrad 30, 32, 205
Witkiewicz Stanisław Ignacy 30, 33, 49, 59, 60, 62, 63, 66, 84, 106, 134, 194, 197—199, 201, 207
Wnuk Marian 70
Wodzinowski Wincenty 13, 68, 97, 98/99
Wolff-Bogucka Janina zob. Bogucka-Wolff Janina
Woźna Zofia 132
Woźnik Władysław 68, 83, 109, 118, 119, 129, 132, 164, 166, 167, 168, 173, 174, 183, 189, 201—203
Woźniakowski Janusz 184
Wyka Kazimierz 29, 172, 182, 190, 205
Wysocka Taczanna 87
Wyspiański Stanisław 52, 160, 161, 162, 163, 166, 168, 169, 171—173, 187, 194, 195, 203, 204

Zaczyk Stanisław 173
Zaruba Jerzy 192, 204
Zechenter Witold 70
Zieliński Jan 120, 139, 144, 174, 175

Zeleński Tadeusz (Boy) 139, 141, 142, 163, 169, 173, 177, 178, 180, 182, 190, 197, 199, 205, 206, 207
Zeleński Władysław 12
Zulińska-Mikuszevska Maria zob. Mikuszevska-Zulińska Maria
Zuławski Jacek 70
Zytyński Stanisław 116, 117, 118, 120, 122, 132, 139, 140, 144, 146, 174, 175, 180, 185, 186, 202, 206

SPIS ILUSTRACJI

1. Józef Jarema i Zygmunt Waliszewski w pracowni paryskiej	8
2. Karykatura Józefa Jaremy	9
3. Fragment listu Józefa Jaremy do Jerzego Laua, objaśniającego genezę teatrzyku	11
4. Pierwsze zdjęcie paryskie grupy kapistów. W środku, z gitarą — Józef Jarema, z lewej, w kapeluszu — Jacek Puget	13
5. Tadeusz Cybulski, konferansjer „Cricotu”	20
6. Tytus Czyżewski <i>Portret poety Bruna Jasińskiego</i>	24
7. Tytus Czyżewski <i>Autoportret</i>	25
8. Zbigniew Pronaszko <i>Portret Tytusa Czyżewskiego</i>	28
9. Ilustracja Tadeusza Makowskiego do <i>Pastorałki Tytusa Czyżewskiego</i>	31
10. Fragment listu Henryka Gotliba do Jerzego Laua, objaśniający powstanie nazwy „Cricot”	35
11. Afisz-manifest „Cricotu”	36
12. Maski Henryka Wicińskiego do <i>Drzewa świadomości</i> Józefa Jaremy	44
13. Scena zbiorowa z <i>Drzewa świadomości</i> Józefa Jaremy	45
14. Maski Fauna wykonana przez Tadeusza Cybulskiego	48
15. Projekt dekoracji Tadeusza Cybulskiego do <i>Śmierci Fauna</i> Tytusa Czyżewskiego	50
16. Scena ze <i>Śmierci Fauna</i> . W roli głównej — Władysław Józef Dobrowolski	51
17. Projekt dekoracji Henryka Gotliba do poematu Tytusa Czyżewskiego <i>Wąż, Orfeusz i Eurydyka</i>	58
18. Projekt dekoracji Józefa Jaremy do programu <i>Święty Mikołaj na 66 piętze</i>	59
19. Henryk Wiciński	60

20. Projekt sceny teatru konstruktywistycznego Henryka Wicińskiego	61
21. Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do <i>Mątwy</i> St. I. Witkiewicza	62
22—25. Kostiumy Henryka Wicińskiego do <i>Mątwy</i>	64—65
26. Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do programu Jalu Kurka <i>Anno Santo 1934</i>	69
27. Rysunek Heleny Wielowieyskiej do <i>Krótkiego spięcia</i>	75
28. Projekt dekoracji Adama Gerżabka do <i>Krótkiego spięcia</i> Heleny Wielowieyskiej	83
29. Jacek Puget w tańcu byka	86
30. Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do <i>Snu Kini</i> Adama Kadena	90
31. Zofia, właścicielka ziemiska — projekt kostiumu Henryka Wicińskiego do <i>Snu Kini</i>	92
32. Kinia — projekt kostiumu Henryka Wicińskiego do <i>Snu Kini</i>	93
33. Uroczyste otwarcie Domu Plastyka przy ul. Łobzowskiej. Wstęgę przecina Wincenty Wodzinowski, obok niego — Adolf Szyszko-Bohusz	97
34. Otwarcie Domu Plastyka — na pierwszym planie (z książką, w okularach) Ludwik Puget, przy wejściu (w jasnym ubraniu) Adam Polewka	99
35. Wnętrze „czerwonej kawiarni” plastyków — z prawej strony w głębi — „łóża honorowa”, w której odbywały się narady „Cricotu” i redakcji „Naszego Wyrazu”	101
36. Program teatryku „Tam-Tam”	110—111
37. Afisz teatryku „Tam-Tam”	114
38. Stanisław Żytyński w roli Kraka w <i>Montezumie Oszukalskim</i>	116
39. Scena z obrazu satyrycznego <i>Montezuma Oszukalski</i> w teatryku „Tam-Tam”. Od prawej: Stanisław Żytyński (Krak), Edward Rączkowski (Montezuma Oszukalski), Jan Ulryk (Król Popiel)	117
40. Projekt dekoracji Henryka Wicińskiego do sztuki Georges’a Ribemont-Dessaignes’a <i>Niemy kanarek</i>	120
41. Edward Rączkowski	121
42. Głowa Tadeusza Peipera w karykaturze Zbigniewa Pronaszki z programu <i>Wieczór karykatur</i>	126

43. Robi Greka — rysunek z programu <i>Fraszki pióra Pronaszki</i>	127
44. Wzięli go na języki — rysunek z programu <i>Fraszki pióra Pronaszki</i>	128
45. Nieprzyjaciół podał tyły — rysunek z programu <i>Fraszki pióra Pronaszki</i>	128
46. Zygmunt Waliszewski — dekoracja i projekty kostiumów do opery <i>La serva padrona</i> G. B. Pergolesego	131
47. Żartobliwa wizytówka Adama Polewki	136
48. Scena z <i>Farsy o mistrzu Pathelinie</i> — Stanisława Habówna (Wilhelmina), Jerzy Merunowicz (Pathelin)	137
49. Scena z <i>Farsy o mistrzu Pathelinie</i> — Jerzy Merunowicz (Pathelin) i Stanisław Niedbałowski (Pasterz)	138
50. Scena z <i>Farsy o mistrzu Pathelinie</i> — Stanisława Habówna (Wilhelmina) i Jerzy Merunowicz (Pathelin)	139
51. Maski Adolfa Szyszko-Bohusza wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki <i>Herod i Ariowie</i>	142
52. Maski Karola Frycza wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki <i>Herod i Ariowie</i>	143
53. Maski Józefa Jaremy wykonana przez Zbigniewa Pronaszkę do programu Adama Polewki <i>Herod i Ariowie</i>	144
54. Maski Wacława Sieroszewskiego wykonana przez Karola Muszkieta do programu Adama Polewki <i>Herod i Ariowie</i>	145
55. Afisz z <i>Wyzwolenia</i> Stanisława Wyspiańskiego	162
56. Scena zbiorowa z <i>Wyzwolenia</i>	164
57. Luna Jabłońska (Muza) po premierze <i>Wyzwolenia</i>	166
58. Władysław Woźnik jako Konrad w <i>Wyzwoleniu</i>	167
59. Zbigniew Pronaszko <i>Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie</i>	170
60. Tadeusz Hołuj w roli Geniusza z <i>Wyzwolenia</i>	171
61. Stanisław Żytyński (Karmazyn) i Jan Zieliński (Hołysz) w scenie z <i>Wyzwolenia</i>	175
62. Grupa nacjonalistów z <i>Wyzwolenia</i> — od lewej: Aleksander Lau, Jerzy Lipczyński, Jerzy Porębski	176
63. Zespół „Cricotu” po premierze <i>Wyzwolenia</i>	179

64. List Józefa Jaremy do Stanisława Żytyńskiego po przeprowadzce „Cricotu” do Warszawy	185
65. Afisz z warszawskiego przedstawienia <i>Farsy o mi- strzu Pathelinie</i>	188
66. Afisz ze sztuki Georges’a Ribemont-Dessaignes’a <i>Niemy kanarek</i> (granej pt. <i>Trójkąt i koło</i>)	193

Fotografie wykonali:

Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Warszawa — 4, 13, 36, 38—39, 41, 61, 64, 65; W. Mądrostkiewicz — 3, 10; S. Mucha — 35; Stępniewski — 9; K. Zakrzewska — 31, 32; D. Zawadzki — 2, 6, 12, 14—18, 28, 29, 42—46, 53.

SPIS TRESCI

Wstęp	5
Genealogia i początki	7
1933	41
1934	67
1935	108
1936	124
1937	134
1938	160
1938—1939 w Warszawie	182
Teatr artystów „Cricot” 1933—1938. Re- pertuar	200
Repertuar teatru „Cricot” w Warszawie grany w latach 1938/39	204
Przypisy	205
Bibliografia	208
Skorowidz nazwisk	214
Spis ilustracji	219

Oktadkę projektował Kazimierz Mikulski
Redaktor Elżbieta Węgrzyn
Redaktor techniczny Krystyna Brablecowa
Korektor Irena Schally

Printed in Poland

Wyd. I. Nakład 1000 + 283 egz. Ark. wyd. 10,6. Ark. druk. 14.
Papier wkłęsłodruk. sat. kl. III, 84 × 104 cm, 90 g z Fabr. Pap.
Włocławek.

Oddano do składania 18 VII 1967
Podpisano do druku 13 XI 1967
Druk ukończono w listopadzie 1967
Zam. nr 855/67, R-49-1489

Krakowskie Zakłady Graficzne nr 4, ul. Sarego 7
Cena zł 28.—

Z innych teatraliów Wydawnictwa Literackiego są do nabycia:

ZYGMUNT FELCZYNSKI
„FREDREUM” I INNE
TEATRA PRZEMYSKIE

s. 366

zł 40.—

*

ANTONI FERTNER
PODROZE KOMICZNE

s. 233

zł 22.—

*

WITOLD FILLER
TEATR JAKI JEST

s. 161

zł 15.—

STANISŁAW KOZMIAN
TEATR

Wybór pism t. I/II

s. 396 + 378

zł 65.—

*

BOLESŁAW TABORSKI
NOWY TEATR
ELZBIETANSKI

s. 517

zł 60.—



cena zł 28.-

ERRATA

na str. 33 w. 5 od góry powinien brzmieć:

„Zwrotnica” Tadeusza Peipera, która podjęła w Kra-

Drukarnia przeprasza Czytelników za ten błąd, który powstał w czasie druku.

Cricot