

Od Cricot do Cricot 2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora

Wokół organizującego się teatru wytworzyło się żywe środowisko – malarze, aktorzy, poeci; zgrupowało się dużo młodzieży. Współpracowałem wtedy bardzo blisko z Jaremianką, której idee na temat sztuki i indywidualność miały ogromne znaczenie. (...) Nazwa Cricot 2 to był spadek po przedwojennym teatrze plastyków, z którym współpracowała Jaremianka. Ja miałem poważne zastrzeżenia do tego pierwszego Cricotu; to był teatr malarzy. Ale nazwa podobała nam się, a przez indywidualność Jaremianki ten „spadek” został oczyszczony, spotęgowany i osadzony w sztuce. Rozmawialiśmy więc bardzo dużo o problemach teatru artystycznego i o historii radykalnego teatru¹.

Tak w połowie lat siedemdziesiątych Tadeusz Kantor odpowiadał w wywiadzie rzece na pytanie Wiesława Borowskiego „Jak doszło do utworzenia teatru Cricot 2?”

Warto przypomnieć rzecz znaną, ale jeszcze niedostatecznie opracowaną – tworząc własny teatr, Kantor nawiązywał do barwnej (dosłownie) tradycji przedwojennego teatru, który zaczął się tworzyć w latach dwudziestych między innymi przy udziale Józefa Jaremy i skryształizował się w 1933 roku jako Cricot. Zarówno główna działalność tej eksperymentalnej sceny², jak i podejmowane przez Kantora pierwsze próby stworzenia własnego teatru

¹ W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 49.

² „Jeżeli przyjmiamo, że teatr awangardy ma oznaczać taki teatr, w którym wszystkie wystawione sztuki są sztukami awangardowymi i wszystkie wystawiane są w sposób nowy awangardowy, to z czystym sumieniem możemy sobie powiedzieć, że takiego teatru w Polsce nie ma. (...) Istnieje natomiast teatr eksperymentalny Cricot, jedyny w Polsce teatrzyk naprawdę artystyczny i świadomy swojej roli” (H. Wielowiejska, *Teatr awangardowy czy teatr eksperymentalny*, „Nasz Wyraz” 1937, nr 7, s. 12). Por.: „Rzecz zaczęła się konkretyzować w kierunku eksperymentalnej scenki i skupiać koło siebie co żywsze elementy artystycznego Krakowa i entuzjastów nowych teatralnych poszukiwań” (J. Jarema, *Cricot. O teatrze plastycznym*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8,

były związane z Krakowem³. Mimo że Kantor kilkakrotnie zaznaczał w publicznych wystąpieniach, że jego teatr nie jest kontynuacją przedwojennego Cricotu, to początki jego myślenia o teatrze pokazują, iż „spadek po przedwojennym teatrze plastyków” nie ograniczał się do nazwy.

W 1955 roku Kantor utworzył wspólnie z Marią Jarewą i Kazimierzem Mikulskim teatr Cricot 2, formułując (podobnie jak wcześniej Józef Jarema) zasady nowego teatru i twórczej niezależności. Zarówno Józef Jarema, jak i Tadeusz Kantor studiowali jeszcze przed wojną w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych⁴. Dla obu formacyjny charakter miały pobyty w Paryżu⁵, gdzie mogli zetknąć się ze sztuką światową, z jej nowoczesnymi trendami i życiem artystycznym miasta. W trakcie pobytu we Francji Jarema bardziej niż malarstwem interesował się scenkami kabaretowymi, teatrzykami i teatrami, cyrkiem. Kantor odkrywał nowoczesne malarstwo, ale w czasie kolejnych wizyt w Paryżu – również życie kabaretów i kawiarni. Jarema i Kantor byli nie tylko twórcami – malarzami i animatorami życia teatralnego, ale też komentatorami życia artystycznego. Mimo że różnica wieku między nimi (15 lat) wiązała się z ogromną różnicą doświadczeń – mieli innych nauczycieli w ASP i odmienne kontakty artystyczne – to obydwaj dostrzegali martwość teatralnych instytucji i konieczność wprowadzenia fermentu w świat teatru. Krytykując zastaną sytuację, wyjaśniali jednocześnie postulaty nowej, eksperymentalnej sztuki. Do końca życia aktywni⁶, nie zapomnieli o konieczności ciągłych poszukiwań. Jarema, który w czasie wojny animował krąg żołnierzy artystów, po wojnie współtworzył w Rzymie Art Club, a od lat pięćdziesiątych, gdy zamieszkał w Nicei – podejmował próby stworzenia międzynarodowego ruchu sztuki eksperymentalnej⁷.

przedruk w: *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, wybór i wstęp S. Marczak-Oborski, noty L. Kuchtówna, Warszawa 1973, s. 350).

³ W tym kontekście należałoby zrewidować główną myśl recenzji Katarzyny Bik z warszawskiej wystawy „Tadeusz Kantor. Interior imaginacji” w Zachęcie w 2005 roku, gdzie według autorki pokazano Kantora „niekrakowskiego”: „Zachęta pokazuje, że był barwny, dowcipny i młodzieńczy, a nie muzealno-teatralny, historyczny i naftalinowy. (...) [Pokazano Kantora] w wielu kolorach, a nie tylko w nieodłącznej dla Krakowa teatralno-żałobnej czerni” (K. Bik, *Awangarda bez naftaliny*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 89, s. 7).

⁴ Józef Jarema odbył studia w latach 1918–1924, Tadeusz Kantor w latach 1934–1939.

⁵ Jarema po raz pierwszy wyjechał do Paryża w 1924 roku, Kantor – w 1947 roku.

⁶ Jarema zmarł w 1974 roku na atak serca w Monachium, gdzie nie rozstawał się ze sztalugą, Kantor – w 1990 roku, kończąc przygotowania do spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

⁷ Kilka tekstów dających wyraz tym dążeniom opublikowano w albumie: M. Sperling, Ch. Leprette, *Jarema*, wstęp P. Courthion, Paris 1978. Świadectwem zamierzeń Jaremy są także

Tadeusz Kantor przez wiele lat rewidował kolejne etapy swojej twórczości – zarówno malarskiej, jak i teatralnej.

Chociaż przedwojenny teatr Cricot tworzyło wielu wybitnych artystów, to za jego założyciela uznaje się Józefa Jarekę. A właściwie – założyciela, dyrektora, reżysera, autora wystawianych sztuk⁸, autora dekoracji. Wielość pełnionych funkcji odzwierciedlała ogromną aktywność tego *spiritus movens* teatru – teatru, który „był manifestacją, przyciągał, angażował sympatyków, czytelników i tych, co łożyli, Cricot chwycił, bo był (...) organiczną potrzebą. Zarażał jak śmiech”⁹. Jarema był animatorem teatru jeszcze jako student. W roku akademickim 1922/1923 pokazał swoje sztuki *Serce panny Agnieszki*, *Bombaj-Chicago* oraz *Święty Mikołaj na 66. piętrze* w Bratniaku krakowskiej ASP. Udało się też wystawić jego dwie jednoaktówki w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie: *Napoleon w elektrowni* oraz, ponownie, *Serce panny Agnieszki*. Od początku tym „pokazom” towarzyszyła atmosfera zabawy – świadkowie przedstawień w Teatrze im. Słowackiego zapamiętali interludia odgrywane na tle kurtyny Siemiradzkiego z udziałem zawodowego boksera, który zbytnio wczuł się w swoją rolę i jednego z malarzy-aktorów „tak grzmotnął, że ten ostatni znalazł się w orkiestronie”¹⁰.

Był to czas, kiedy w Krakowie w życiu teatralnym udzielali się także formiści, skupieni wokół klubu „Gałka Muszkatolowa”, który powstał w 1920 roku. Rok później studenckie koło dramatyczne pokazało „bufonadę sceniczną” *Osiół i słońce w metamorfozie* Tytusa Czyżewskiego (tę samą sztukę wystawiono później w Paryżu wraz z *Sercem panny Agnieszki* w 1925 roku). Po tych pierwszych występach w 1924 roku nastąpiła wyprawa młodych malarzy kolorystów do Paryża, w której Jarema wziął udział i z której wrócił do Krakowa w roku 1930. Józef Czapski, który również należał do ugrupowania kapistów, tak wspominał działania Jaremy w tamtym okresie:

Żywiolowy *spiritus movens* naszej grupy [Komitetu Paryskiego – kapistów], organizator balów akademickich, imprez związanych z naszym w 1924 roku wyjazdem do Paryża, a przy tym autor i inscenizator sztuk teatralnych. Impet agre-

jego listy do wieloletniej towarzyszkii życia, malarki Marii Sperling: J. Jarema, *Listy do Marii Sperling 1950–1974*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Ch. Leprette, Sanok 2000.

⁸ Były to sztuki: *Serce panny Agnieszki*, *Drzewo świadomości*, *Święty Mikołaj na 66. piętrze*, *Zielone lata*, *Lajkonik*, *korporant* i *Hamlet*, *Element żeński*. Zob. J. Lau, *Teatr Artystów Cricot*, Kraków 1967, s. 200–203.

⁹ J. Puget, *Cricot*, „Proscenium” 1963/1964, nr 3, s. 23.

¹⁰ J. Lau, dz. cyt., s. 20.

sywny, humor, koleżeństwo, z niczym nie liczący się potok pomysłów z próbami natychmiastowej ich realizacji Jaremy pomogły kapistom zaistnieć od pierwszej chwili jako zespół o wyraźnych i agresywnych wówczas konturach. (...) Paryż. (...) I tu Jarema, i zawsze Jarema, ma coraz to nowe „dzikie” pomysły, które nas muszą finansowo uratować: pomysły imprez, od balu pod protektorem Picasa w największej wówczas sali na lewym brzegu Sekwany po orkiestrę jazzową, którą również Jarema stwarza i dla której montujemy w 1927 dancing na Sekwanie, gdzie na otwarcie zjawia się Diagilew z Lifarem¹¹.

W 1933 roku, w znacznej mierze dzięki staraniom Jaremy, zainaugurowano w Krakowie nową scenę przedstawieniem *Serce panny Agnieszki*. Eksperymentalny teatr, który przyjął nazwę „Teatr Artystów Cricot”, skupiał zgromadzonych wokół charyzmatycznego Jaremy twórców – malarzy, rzeźbiarzy, muzyków. Cricot, „spełnienie wieloletnich marzeń krakowskich artystów o dojrzałym autonomicznym teatrze awangardowym”¹², był najdłuższą działającą w okresie dwudziestolecia międzywojennego w Polsce sceną eksperymentalną. Działalność ta przypadła na lata 1933–1939, z czego przez ostatni rok teatr funkcjonował głównie w Warszawie.

Świadkowie i krytycy zaznaczali, że kształt przedwojennego Cricotu określały dwa artystyczne bieguny: jeden nadany przez Jaremę i jego spontaniczne podejście do tworzenia, drugi natomiast przez innych współtwórców teatru (m.in. Henryka Wicińskiego, Władysława Józefa Dobrowolskiego, Władysława Woźnika, Marię Jaremę)¹³. Tak „teatr Jaremy” charakteryzował Leon Chwistek:

¹¹ J. Czapski, *Józef Jarema (wspomnienie niepełne)*, [w:] tegoż, *Patrząc*, wybór, przedmowa i posłowie J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 330–331. Por. też: „Jarema posiadał zupełnie niespotykany talent agitacyjno-propagandowy i niezwykłą siłę przekonywania. (...) Tą swoją siłą przekonywania potrafił pociągnąć za sobą duży zespół współpracowników. Wizję nowego, plastycznego teatru stwarzał Jarema już nie wiarą; to była pewność konieczności jego istnienia (...)” (S. Żytyński, *Bez rampy i sztampy*, Kraków 1972, s. 108–109).

¹² D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939*, Kraków 2012, s. 499.

¹³ Por.: „[Wiciński] daleki był (...) od tego, by spektakl zamienić na widowisko pełne feerii światła, »abstrakcyjnych« rozwiązań plastycznych i niczym nie umotywowanych efektów teatralnych – wprost przeciwnie: zmierzał do tego, aby przy pomocy środków plastycznych wydobyc sens utworu” (J. Degler, *Przedstawienia na scenach eksperymentalnych*, [w:] tegoż, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 174; zob. też: tamże, s. 172–173); „Henryk Wiciński, zmierzający konsekwentnie do urzeczywistnienia idei teatru plastycznego, w którym wszystkie elementy – ruch, dekoracja, kostium i słowo – miałyby taką samą rangę w budowaniu widowiska. Młodszy o parę lat od Jaremy czy Zbigniewa Pronaszkę, należał do drugiej fali krakowskiej awangardy; stała już ona w pewnej opozycji do pierwszych założeń futurystów czy formistów. O ile Jarema głosił program nieustannej improwizacji i ujmowania na gorąco rzeczywistości jako procesu dynamicznego nie podlegającego analizie, o tyle Wiciński zbliżał się raczej

Nikt nie zechce twierdzić, że aktorzy teatru Cricot stoją na poziomie wielkiej tragedii warszawskiej lub że chcą iść z nią w zawody. Idzie właśnie o to, że oni odwołują się wprost do instynktu aktorskiego wyzwolonego przez atmosferę zabawy i nie chcą wcale odgradzać się od widza otchłanią wyżyn artystycznych. Teatr Jaremy zrodził się z zabawy i ona pozostała jego tonem zasadniczym¹⁴.

Spontaniczność tego teatru podkreślał też Jan Puget, syn rzeźbiarza związanego z Cricotem, w którym ten drugi wykonywał oryginalne tańce, zazwyczaj przed pokazywanym przedstawieniem:

Zupełnie jak w podręczniku psychologii dziecka, nawet Cricot przechodzi z fazy spontanimizmu w grę organizowaną. Krystalizują się dążenia, krystalizują się biegunowo. Jeden biegun to sztuki Jaremy, absolutnie amatorskie literacko, bo ich amatorskość wynikała z impulsywnej wrażeniowości autora¹⁵.

Opublikowane w latach trzydziestych w krakowskich czasopismach artystycznych artykuły Józefa Jaremy odzwierciedlają eksperymentalne dążenia Cricotu¹⁶. Już pierwsze teatralne próby Jaremy powstały w reakcji na skostniały teatr repertuarowy, były też wyrazem buntu przeciwko mieszczaństwu na scenie i na widowni¹⁷. W kilkakrotnie formułowanych przez niego założeniach powtarzał się postulat teatralności: „Każda forma sceniczna będzie dobra pod warunkiem, że będzie miała swój artystyczny powód nowej teatralności, że będzie nową”¹⁸. I dalej:

Nie tylko, że istnieje widowiskowy teatr, ale powiem, że każdy rodzaj teatralności, najczystszy dramatyczny teatr operuje sensacjami działającymi poprzez oko co najmniej równie ważnymi w grze aktora i w działaniu sceny (niemy

do konstruktywizmu Meyerholda, do jego groteskowej mechanizacji sceny, do ruchomych dekoracji” (A. Koecher-Hensel, *Między krakowską a warszawską szkołą scenografii*, „Dialog” 1983, nr 12, s. 114).

¹⁴ L. Chwistek, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas”, 1 stycznia 1939, cyt. za: J. Degler, dz. cyt., s. 171.

¹⁵ J. Puget, dz. cyt., s. 23–24.

¹⁶ W czasie wojny i po wojnie, już poza Cricotem, Józef Jarema podejmował kolejne próby działalności teatralnej, między innymi wystawienia swojej sztuki *Bombay-Chicago*, *Chicago-Bombay*, będącej prawdopodobnie kompilacją wcześniejszych sztuk granych w Cricocie. Zob. K. Czerska, *Pociąg zderza się z teatrem. Ostatni manifest teatralny Józefa Jaremy*, [w:] „Zielone lata”. *Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008. Zob. też uwagi Józefa Jaremy na temat teatralności – komentarze do *Bombayu*: J. Jarema, *Bombay-Chicago – Chicago-Bombay*, [w:] „Zielone lata”..., dz. cyt., s. 155–157. Mieszkając za granicą, Jarema nadal publikował teksty o sztuce, między innymi w czasopiśmie „Art et Architecture”.

¹⁷ Por. D. Poskuta-Włodek, dz. cyt., s. 499–502.

¹⁸ J. Jarema, *Mówcie nowi ludzie teatru!*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 18, s. 2.

film) jak tekst roli, którego wyrecytowanie uważa się fałszywie za główny materiał sceniczny¹⁹.

Ważną rolę w Cricocie odgrywały ruchome obrazy, eksperymenty z tekstem, muzyka, światło²⁰, niemal filmowa technika montażu²¹: „Dać widzowi nieskończoną różnorodność słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot”²². Jarema „teatrowi psychologicznemu aktora przeciwstawia teatr konstruktora, kalejdoskop barwnych, ewoluujących obrazów”²³. Chodziło o dobrą, „kulturalną” zabawę²⁴ (Cricot czerpał z tradycji kabaretu i szopki), ale istotny był również wybór tekstów dramatycznych; wszystkie te elementy stanowiły „podniecie do wywalczania nowego wyrazu, nowych sensacji scenicznych”²⁵.

Spektakle, za które tekstowo i reżysersko odpowiadał Józef Jarema, miały charakter spontanicznej zabawy²⁶, widowiska mającego przede wszystkim angażować zmysły widza. Artysta zwracał też nieustannie uwagę na nowatorstwo idei teatralnej. Zachowały się notatki oraz korespondencja²⁷, w której dawał on wyraz nieustannej trosce o stworzenie sztuki o nowym wymiarze. Idea poszukiwania „nowej teatralności” nie przestała zaprzętać Jaremy nawet w ostatniej fazie działalności Cricotu, gdy głośne były przede wszystkim inscenizacje dzieł, których nie był on autorem: *Wyzwolenie*, *Mistrz Pathelin* czy *La serva padrona*. O „interwencji artystów w nasz wielki

¹⁹ Tegoż, *Przed nowym sezonem „Cricot”*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 7.

²⁰ Por. J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków 2008, s. 50–52.

²¹ Po wojnie, prawdopodobnie od końca lat pięćdziesiątych, Józef Jarema kręcił krótkie amatorskie filmy. W zachowanych dokumentach znajdują się scenariusze, notatki i komentarze na ten temat.

²² J. Jarema, *Cricot. O teatrze plastycznym*, dz. cyt., s. 352.

²³ H. Wielowiejska, dz. cyt., s. 13.

²⁴ J. Jarema, *Cricot. O teatrze plastycznym*, dz. cyt., s. 350.

²⁵ Tamże, s. 349.

²⁶ „[Przedstawienia] z reguły zaczynały się z godzinnym lub półtoragodzinnym opóźnieniem. Na oczach widzów montowano dekoracje, zakładano światła, a Jarema bezceremonialnie zapędzał do roboty czcigodnych widzów, lekarzy, adwokatów, inżynierów, nakazując im wbijać gwoździe, składać części dekoracji, nawet pomagać aktorom przy wdziewaniu kostiumów” (A. Polewka, *Czy twórcza, czy zbędna powtórka?*, „Dziennik Polski” 1956, nr 120, s. 20–21).

²⁷ Dokumenty przekazane przez rodzinę Marii Sperling do Muzeum Historycznego w Sanoku.

repertuar teatralny” i „na wielką skalę rewizji polskiej koncepcji teatralnej” tak pisał w 1937 roku:

Czy Cricot idzie naprzód? dalej? w jakim kierunku się rozwija? Niechaj więc dowiedzą się ci nasi najbliżsi dalecy, że z okresu protestu, krzyku i eksperymentalnej negacji w stosunku do tego, co się działo i dzieje w „świątyniach” teatrów, wszedł już Krakowski Teatr Artystów, Cricot, w pozytywny okres pracy scenicznej, ukoronowanej ostatnio śmiałym wystawieniem *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego (część I i III)²⁸.

W artykułach Jaremy powtarzały się także uwagi o konieczności działań pozainstytucjonalnych²⁹. Artysta pisał:

Mamy o wiele więcej teatrów w Polsce niż prawdziwych ludzi teatru. To też dzieje się, że prawdziwe życie teatru, jego postępy i rozwój dokonuje się po kątach, że wzbogacanie nowymi formami wielkiej tradycji teatralnej, której sztandar dzierżą oficjalnie pompierzy i antyartystyczne typy przedsiębiorstw teatralnych, dokonuje się mimo najszczerszego ich oporu, mimo niechęci oficjalnych sfer i wrogów wszelkich „innowacji” (...) ³⁰.

Krew człowieka zalewa, gdy przechodząc koło olbrzymiego bezwładnego gmachu [teatru] – wieczorem – pomyśli, że ta rozłożona machina, roziskrzona tysiącem żarówek, subsydiowana tysiącem złotych dziennie, „pracuje” bezcelowo i bez istotnego powodu... chyba tylko dla „pasji administrowania”³¹.

Założyciel Cricotu kładł nacisk na wykształcenie zarówno aktorów, jak i publiczności. Proponował: „Należałoby młodych aktorów, adeptów sztuki teatralnej nie dopuszczać do istniejących, skostniałych scen. Ich stosunek do sztuki deformuje się, oziębła się i zanika lub przemienia się w próżność światową (...)”³²; „Dobry aktor musi mieć kulturę plastyczną, (...) inwencja plastyczna kostiumu, ruchu, gestu, maski i budowy sytuacji scenicznej (...) decyduje właściwie o poziomie realizacji aktorskiej”³³; „Publiczność daje się tak łatwo okpić dzięki swemu zaniedbanemu poziomowi już to

²⁸ J. Jarema, *Wola artystycznego teatru*, Głos Plastyków” 1938, nr VIII–XII, s. 89.

²⁹ Por.: „[*Wyzwolenie*] ma to być próba inscenizacyjna polegająca na uwypukleniu zawartej w *Wyzwoleniu* satyry na oficjalny teatr” (H. Wielowiejska, dz. cyt., s. 12).

³⁰ J. Jarema, *Wola artystycznego teatru*, dz. cyt., s. 88.

³¹ Tegoż, *Mówcie nowi ludzie teatru!*, dz. cyt., s. 2.

³² Tegoż, *Przed nowym sezonem „Cricot”*, dz. cyt., s. 357.

³³ Tamże. Por.: „Tekst w sztukach Józefa Jaremy był świadomie i celowo podporządkowany sytuacji plastycznej na scenie i tłumaczył się dopiero po odczuciu sytuacji” (L. Piwowar, *Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni jeszcze wrogowie*, „Kurier Poranny”

podchodzeniem pod jej bezmyślny gust i schlebaniem jej najniższym instynktom, już to zaklinaniem jej głosem proroka, przypominającym huk organów katedralnych”³⁴. Pojawiał się też postulat tworzenia „ideowych zespołów”, pracujących w odizolowaniu i na małych scenkach, co prowadziłoby do twórczego napięcia³⁵. Jako przykłady takich zespołów Jarema wymieniał teatr Antoine’a, Dullina, Konstantina Stanisławskiego i Juliusza Osterwy. Podkreślał również znaczenie skupiającego wokół siebie zespół „animatora, którym może być każdy artysta (teatralny, artysta literat, malarz, rzeźbiarz, muzyk czy architekt)”³⁶.

Instynkt teatralny mógł być odnaleziony w czystej zabawie: „Wybór montażu scenicznego, pierwsza prymitywna realizacja, pierwsze nowe ustawienie sytuacji będzie punktem wyjścia na drodze ku problemowi teatralnemu, obrazowi nowych emocyj, domagających się nowych form w nowych ludziach teatru”³⁷. „Istotę rzeczy teatru” Jarema odnajdywał już w samych przygotowaniach do spektaklu:

Ile razy dobiegają końca przygotowania i następuje realizacja jakiejś nowej sztuki w teatrze artystów Cricot, przy każdej części składowej dekoracji, przy blasku pożyczonych reflektorów, wobec każdego nowego udanego kostiumu, dopełniającego metamorfozy interpretatora na naszej scenie, w chwilach wreszcie powstawania „substancji scenicznej”, w chwilach organizowania się licznych elementów we wspólne działanie sceny, chwytam na gorącym uczynku istotę rzeczy teatru³⁸.

Jarema odchodził od teatru psychologizującego, był przeciwny dyktaturze literatury w teatrze. Pisał:

Usiłowania Cricot są bliższe koncepcji plastycznej szkoły, a więc raczej koncepcji Dullina i Ludwika Jouvet, których „mise en scène”, przez swą plastyczną i widowiskową konstruktywność, spycha na plan dalszy, albo zupełnie wyzbywa się emocjonalnych elementów mistycznego sensu. W zamian za to dają oni czytelną, prostą, pozbawioną rozmyślnie wszelkich iluzji i magii teatralność, wydobytą czystymi sensacjami słowa i środków wizualnych³⁹.

1937, nr 47, cyt. za: *Teatr Artystów Cricot 1933–1939. Chronologia*, oprac. J. Chrobak, [w:] „*Zielone lata*”..., dz. cyt., s. 64.

³⁴ Tegoż, *Wola artystycznego teatru*, dz. cyt., s. 88.

³⁵ Tegoż, *Przed nowym sezonem „Cricot”*, dz. cyt., s. 357.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tegoż, *Mówcie nowi ludzie teatru!*, dz. cyt., s. 2.

³⁸ Tegoż, *Wola artystycznego teatru*, dz. cyt., s. 88–89.

³⁹ Tegoż, *Cricot. O teatrze plastycznym*, dz. cyt., s. 351.

Ważne wskazówki znajdują się na drukowanych przez Cricot programach, w których wyjaśniano podstawowe założenia nowego teatru. Na jednym z takich wydruków umieszczono *Przedmowę do „Cromwella”* Victora Hugo, której fragment brzmiał następująco: „Niech więc zwariowani pedanci uważają, że pokraczność, ohydność, groteskowość nie może być nigdy dla sztuki przedmiotem twórczości. (...) Groteskowość jest tedy jedną z największych cudowności sztuki dramatycznej”⁴⁰. Na pierwszej stronie tego programu znalazło się rozwinięcie nazwy „Cricot”, wyjaśniające poniekąd jej brzmienie⁴¹: „CRICOT: C jak Kultura, R jak Ruch, I jak Inaczej, C jak Komedia, O jak Oko, T jak teatr; Ci – którzy idą naprzód, Ci – którym chodzi o kulturę Polski, Ci – co tęsknią za teatralnością – Są z nami”⁴². Hasłowo ujęte postulaty odzwierciedlały kierunek dążenia przedwojennego teatru oraz wykorzystywane przezeń metody twórcze.

*

Działalność teatru Cricot 2, zainaugurowana przedstawieniem *Mławy Witkacego* w roku 1956, poprzedzona była wieloma staraniami Kantora o zorganizowanie własnego teatru. Warto przypomnieć, że jeszcze przed rozpoczęciem studiów w ASP Kantor przez cały rok (1933/1934) uczęszczał do Prywatnej Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku, kierowanej przez Zbigniewa Pronaszkę⁴³ oraz Czesława Rzepińskiego⁴⁴ (wśród wykładowców byli między innymi Henryk Gotlib⁴⁵ i Tadeusz Cybulski⁴⁶, który występował jako konferansjer w teatrze Cricot). Kantor zaczął uczęszczać do Wolnej Szkoły jesienią 1933 roku. Do przedstawienia Jaremy *Drzewo świadomości*,

⁴⁰ W. Hugo, *Przedmowa do „Cromwella”*, tłum. T.Sz., [w:] *Program teatru Cricot*, Kraków [II połowa 1938].

⁴¹ Istnieją jeszcze inne wyjaśnienia nazwy, podające, że „Cricot” to anagram zdania „to cyrk”, albo że nazwa ta została wymyślona zupełnie przypadkiem.

⁴² Tamże.

⁴³ Zbigniew Pronaszko opracował dekoracje do inauguracyjnego przedstawienia Cricotu *Serce panny Agnieszki*, do *Reportażu z przedmieścia* Ludwika Gołąba w 1934 roku, a dekoracje i kostiumy do *Męża i żony* Aleksandra Fredry w 1938 roku.

⁴⁴ Rzepiński wykonał dekoracje do *Zielonych lat* Józefa Jaremy, przedstawienia pokazanego przez Cricot w 1934 roku.

⁴⁵ Gotlib wykonał dekoracje i kostiumy do poematu scenicznego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* Tytusa Czyżewskiego i do widowiska Jaremy *Święty Mikołaj na 66. piętrze* w grudniu 1933 roku.

⁴⁶ Cybulski wykonał poza tym wraz z Wicińskim dekoracje i kostiumy do *Anno Santo* 1933 Jalu Kurka w 1934 roku.

wystawionego 31 października 1933 roku dekoracje wykonali uczniowie tej placówki. W grudniu tego samego roku odbyła się prapremiera *Mątwy* na scenie Cricotu. Kantor miał więc bezpośredni kontakt ze współpracownikami eksperymentalnej sceny i musiał wiele słyszeć o jej działalności. Wspominał, że widział kilka spektakli tego teatru⁴⁷.

Jako student ASP Kantor skupiał wokół siebie środowisko młodych artystów – głównie malarzy, kolegów z Akademii. Z ich udziałem, prawdopodobnie w 1938 roku pokazał w Bratniaku ASP spektakl na marionetki według dramatu Maurice’a Maeterlincka *Śmierć Tintagilesa*. Nie powiodła się wtedy próba kontaktu z Cricotem, by zaprosić na przedstawienie kogoś z ekipy starszych kolegów. Początkującemu twórcy z pewnością zależało na akceptacji artystów związanych z nowoczesnym teatrem. W czasie wojny Kantor przygotował dwa spektakle w stworzonym przez siebie Teatrze Podziemnym (*Balladyna* [1943] i *Powrót Odysa* [1944]), ale też próbował wystawić między innymi *Pana Twardowskiego* (na podstawie własnego tekstu), *Budę jarmarczną* Aleksandra Błoka, *Śmierć Orfeusza* Jeana Cocteau. Po zakończeniu wojny, mimo że rozpoczął jako scenograf współpracę z teatrami zawodowymi, nadal myślał o stworzeniu swojego zespołu teatralnego. W międzyczasie zdobywał doświadczenia zbliżające go do artystów aktywnych w przedwojennym Cricocie – przede wszystkim siostry Józefa Jaremy, malarki i rzeźbiarki Marii Jaremy, oraz malarza Jonasza Sterna. Współpracowali oni z tym teatrem jako twórcy dekoracji i masek do kilku przedstawień, a Jaremianka udzielała się też jako aktorka (*Kobieta Współczesna* w *Zielonych latach*, rola w *Elemencie żeńskim*).

⁴⁷ „Widziałem kilka spektakli, byłem wtedy studentem ASP. Cricot to była wolność artystyczna, jak w kabarecie literackim w Paryżu, to było bardzo żywe, w kawiarniach grano dużo sztuk Józefa Jaremy – to był organizator, mniej uzdolniony niż Maria Jarema, (...) fantastyczny, geniusz, stworzył środowisko artystyczne i publiczność (...), to były *panneaux*, prawie obrazy, bardzo malownicze kostiumy, jak Picasso, Braque, gra bardzo wyzwolona, choć bardzo amatorska. To była wolność malarzy, bohema” (niepublikowany wywiad D. Bableta z T. Kantorem, zapis na taśmie magnetofonowej w archiwum D. Bableta, Institut mémoires de l’édition contemporaine, Francja, nr inw. BBT 48). Krzysztof Pleśniarowicz podaje: „[Kantor] odwiedzał głośne w owym czasie przedstawienia eksperymentalnego teatru malarzy Cricot w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej. »W pamięci jego – napisze Helena Blum – zachowały się szczególnie dekoracje Zygmunta Waliszewskiego [do opery komicznej *La serva padrona* Giovanniego Pergolesiego, premiera 5 czerwca 1936] i Piotra Potworowskiego [do *Mistrza Patheline’a* w przekładzie Adama Polewki, premiera 14 listopada 1936]«. Znamienne, że były to właśnie prace kapistów (...)” (K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 34).

Miesiąc po śmierci Tytusa Czyżewskiego, 6 czerwca 1945 roku, podjęto próbę wznowienia (pierwszego) Cricotu przedstawieniem *Śmierć Fauna*⁴⁸ w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej w Krakowie. Znowu, jak przed wojną, reżyserował Władysław Józef Dobrowolski, ponownie wcielając się także w tytułową postać. Tym razem do współpracy zaproszono Kantora, który był odpowiedzialny za oprawę plastyczną. Wspominając Jonasza Sterna podczas spotkania w Krzysztoforach w 1988 roku, Kantor przywołał tamto wydarzenie:

Na scenie szła sztuka *Śmierć Fauna* (...), a ja wtedy dostałem wielkiego zaszczytu, że mogłem robić scenografię i kostiumy do teatru, który miał być wskrzeszeniem tego teatru, gdzie Jonasz pracował i Jaremianka pracowała, gdzie Wiciński pracował. (...) Nie były tryumfem [moje] dekoracje w teatrze Słowackiego, ale [fakt], że wystawiłem w tym teatrze, który najprawdopodobniej, jak mi to Władzio Dobrowolski mówił, będzie na pewno Cricotem drugim. No i pomyśleć jak to się później potoczyło? I kiedy schodziłem w tryumfie ze sceny, w tryumfie wewnętrznym oczywiście i idę ku wyjściu... A u wyjścia w ostatnim rzędzie siedzi Jonasz. Wyglądał jak rzeźba z brązu. Krzesło z brązu, tułów z brązu, tułów wyprostowany, głowa troszeczkę odchyłona do tyłu i takim bardzo pańskim ruchem palący papierosa. Jaremianka siedziała koło niego i miała ten sam, ten sam ruch... I sobie wyobraziłem, że to są chyba dwa bożki żydowskie, które siedzą jako sędziowie, a ja idę do domu i wiem, że oni mnie osądzą. Oni patrzyli na mnie: i on, i Jaremianka. Bacznie, ostro, ostro, bardzo ostro! Ja sobie myślałem: udało mi się czy nie? Miałem stracha potwornego (...). Polecałem do domu i, mówię prawdę, siadłem w kącie i myślę sobie: czy oni mnie przyjęli czy nie?⁴⁹

Udział w pierwszej i ostatniej próbie wznowienia po wojnie teatru Cricot musiał być dla Kantora nobilitujący, a Stern i Jaremianka dodatkowo imponowali mu jako przedstawiciele skupiającej malarzy przedwojennej Grupy Krakowskiej⁵⁰.

W tym samym 1945 roku Kantor pokazał w krakowskiej Rotundzie spektakl według *Niegodzien i godni* Józefa Czechowicza, z użyciem ruchomych

⁴⁸ Cricot wystawił *Śmierć Fauna* w 1933 roku. „1945, W. Dobrowolski usiłuje wskrzesić tradycję Cricotu, wznowiając *Fauna* T. Czyżewskiego. Dekoracje i kostiumy projektuje Tad. Kantor. Na tym jednak urywają się próby kontynuacji” (W.J. Dobrowolski, *Kronika teatru Cricot 1* [tekst dołączony do programu *Mątwy Cricot 2*], przedruk w: *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. VII, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 213).

⁴⁹ T. Kantor, *Chciałem powiedzieć o jego oczach...*, [w:] *Jonasz Stern 1904–1988*, red. M. Świca, Kraków 1997, s. 41–42.

⁵⁰ W ostatnim spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny* Jaremianka i Stern stali się postaciami scenicznymi.

dekoracji, metalowej kukły-robota i groteskowych kostiumów⁵¹, w którym „słowa poety, postacie aktorów, plastyczny wyraz ich wyglądu, każdy gest i ruch, współdziałanie gry światła i muzyki – stały się współrzędnymi elementami sztuki”⁵², jak zauważyła Helena Blumówna.

W 1945 roku i w pierwszej połowie roku następnego Kantor planował założenie własnego teatru, starał się nawet o uzyskanie lokalu na ten cel przy Rynku Głównym⁵³. W 1947 roku po raz pierwszy wyjechał na kilka miesięcy do Paryża na stypendium artystyczne. W liście stamtąd do Tadeusza Brzozowskiego pisał: „Bardzo dużo pracuję i mam b. mało czasu – tutaj się szybciej myśli; masa problemów – i najważniejszy problem, swój własny, swojego malarstwa – tutaj nabiera się wielkiej odwagi i stanowczości i wyraźniej odróżnia się wsteczność”⁵⁴. W notatkach z tego samego roku relacjonował: „W lipcu 47 opuszczam Paryż i pozostawiam za sobą ten nowo odkryty ład. Zabieram ze sobą świadomość wielkiej ważności tego odkrycia, przeczuwam jego tajemnice i nie zakończone jeszcze, przyszłe przygody i ryzyka”⁵⁵. Tuż po powrocie pisał z kolei do Bohdana Urbanowicza: „Atmosferą Krakowa jestem przygnębiony – ani śladu sporów artystycznych – natomiast spory o zupełnie inne rzeczy – przeraża mnie okropnie nieświadomość tego, co się dzieje na świecie”⁵⁶. Co prawda w tych uwagach miał raczej na myśli malarstwo, które wtedy intensywnie uprawiał, ale „przyszłe przygody i ryzyka” oraz „wielka odwaga i stanowczość”, dążące do radykalizacji poglądów, miały później dotyczyć także jego działalności teatralnej.

W roku 1946 Kantor opublikował w prasie artykuł *Sugestie plastyki scenicznej*⁵⁷, w którym sprzeciwiał się scenicznemu naturalizmowi jako „wytworowi tępej pedanterii mieszczańskiej”⁵⁸. W tekście tym pobrzmiewały też inne echa artystycznych manifestów Józefa Jaremy:

⁵¹ Zob. T. Kantor, *Notatki*, [w:] *Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 30.

⁵² H. Blumówna, *Teatr Tadeusza Kantora*, „Odrodzenie” 1946, nr 35, s. 8.

⁵³ *Kalendarium 1945–1951*, oprac. J. Chrobak, J. Michalik, [w:] *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 57.

⁵⁴ List T. Kantora do T. Brzozowskiego, 1947, cyt. za: *Kalendarium 1945–1951*, dz. cyt., s. 95.

⁵⁵ T. Kantor, *Notatnik 47 czyli INFERNUM*, cyt. za: *Wędrówka. Tadeusz Kantor. Rys biograficzny*, oprac. J. Chrobak, [w:] *Wędrówka*, dz. cyt., s. 42.

⁵⁶ List T. Kantora do B. Urbanowicza, 4 lipca 1947, zob. *Tadeusz Kantor. Kalendarium*, oprac. J. Chrobak, E. Kulka, s. 38, CD załączone do: *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005.

⁵⁷ T. Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11–12.

⁵⁸ Tamże.

Charakter i głęboki urok materii scenicznej wypływa z jej pozornej nietrwałości i zmienności, jakiejś specjalnej improwizacji. Nagle, w czasie próby, gdy sterczą jeszcze nagie, surowe szkielety i konstrukcje dekoracji, z góry zjeżdżają potwornie długie wyciągi z obwisłymi płachtami, a nieukryte reflektory wyrysowują w tło tworzącą się akcję, wytwarza się jakiś nieuchwytny nastrój dziejącej się prawdy⁵⁹.

W 1949 roku Kantor razem z Jaremianką stworzył spektakl *Drwal* (*Niech się zbudzi*) według Pabla Nerudy, a już sam, w 1950 roku – *Opowieść o generale Walterze* (artysta pracował w tym czasie jako instruktor zespołu recytacyjno-świeclicowego przy Robotniczym Domu Kultury Związków Zawodowych). W styczniu 1950 roku Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków zdecydował o uruchomieniu „teatru doświadczalnego” przy Klubie Plastyków w Krakowie. Kierownictwo mieli objąć Kantor i Jaremińska⁶⁰. Rok później podejmowane były kolejne próby, tym razem w starania dwójki artystów zaangażował się także Jonasz Stern.

W artykule *Teatr Artystyczny*⁶¹ opublikowanym w 1955 roku Kantor podkreślał konieczność osiągnięcia przez teatr wysokiego poziomu artystycznego, w przeciwieństwie do teatru-przedsiębiorstwa, teatru-instytucji, teatru-świątyni i teatru-akademii⁶². Pojawił się postulat zabawy: wielki śmiech teatru, „wszelkiej ludzkiej, artystycznej, teatralnej zabawy przetoczyć się musi po wszystkich zgrzybiałych naroślach i wydobyc to najważniejsze: instynkt teatru”⁶³. Teatr musi być radykalny – postulował Kantor – rewolucyjny artystycznie i społecznie, jak teatr Piscatora, Schillera czy Vilara.

Cricot 2 powstał ostatecznie dopiero jesienią 1955 roku. W liście do Jerzego Tchorzewskiego Kantor pisał wtedy:

Poza tym tworzę (tzn. organizuję) teatr-kabaret. Próbuję już sztukę Ignacego Witkiewicza *Mątwą*. Mikulski robi pantomimę według własnego scenariusza. Marysia [Jarema] i Skarżyński projektują dekoracje. Chcę ściągnąć na wystawę [dziewięciu malarzy] poetę warszawskiego Białoszewskiego z jego teatrykiem (...). Odbędą się dwa koncerty jazzowe w Związku – jeden na naszej sali wystawowej⁶⁴.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ *Kalendarium 1945–1951*, dz. cyt., s. 187.

⁶¹ T. Kantor, *Teatr Artystyczny*, „Życie Literackie” 1955, nr 20, s. 5.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ List T. Kantora do J. Tchorzewskiego, listopad 1955, [w:] *Tadeusz Kantor. Kalendarium*, dz. cyt., s. 60.

Dlaczego Kantor wybrał *Mątwę*, dramat, który po raz pierwszy na scenie pokazał przedwojenny Cricot w 1933 roku? Trudno oprzeć się wrażeniu, że ta ciągłość repertuarowa nie była przypadkowa. Janusz Degler notuje: „Być może zaważyła na tym wyborze opinia Jaremy, który formułując koncepcję teatru plastycznego, powoływał się na znaczenie doświadczeń premierowego przedstawienia”⁶⁵. Z tego samego okresu pochodzą notatki Kantora zawierające postulaty, które odzwierciedlały radykalizm myślenia o sztuce:

Do wyrzucenia: / logika praktycznego człowieka, rutyna, tzw. poziom artystyczny / ponury, swojski patos, brak dowcipu, nastrój. / W zamian za to: / kondensacja formy, eksplozja, szok, wolna wyobraźnia skojarzenia, / metamorfoza, nieforemność nieartykułowana, / masa – zbite nagromadzenie np. dźwięków, słów pod wpływem / silnej emocji, ekscytacji, dźwięk nachodzi na dźwięk. / Szybkość działania⁶⁶.

Tuż przed pierwszym występem nowego teatru Cricot 2 i przed premierą *Mątwy* Kantor mówił w wywiadzie radiowym:

Nazwisko Józefa Jaremy wiąże się nierozdzielnie z powstaniem Teatru Cricot. (...) Widywałem Jaremę na ulicach w rozchełstanym, żółtym płaszczu, w którym wyobrażałem sobie, że nosi wszystkie swoje genialne pomysły. (...) Cricot to był bunt przeciwko teatrowi oficjalnemu, w którym panował fałszywy patos, kiczowata emfaza i mistycyzm wewnętrznego przeżywania – to było przypomnienie, że istotą teatru jest również wielka zabawa, improwizacja i metamorfoza...

W tej samej wypowiedzi anonsował premierę *Mątwy*, przywołując – może nieświadomie – atmosferę bliską zamysłom Jaremy:

Najwyższy czas, by nasze środowisko artystyczne nabrało rumieńców, wyzbyło się nudy, urzędolonia, gromkich hasel podnoszenia na duchu, sekcji, podsekcji, komisji, komitetów i zebrań. Środowisko artystyczne tworzy się na zupełnie innych zasadach, na ogół dość beładnie (...). Sam proces tworzenia środowiska artystycznego ma ogromne możliwości wyrazu: od dowcipu przez szok do skandalu. A więc, może się zabawimy...⁶⁷.

Dość powiedzieć, że ówczesny recenzent „Echa Krakowa” Sławomir Mrozek ogłosił w recenzji po premierze Cricotu 2 powołanie do życia nowego

⁶⁵ J. Degler, dz. cyt., s. 178.

⁶⁶ T. Kantor, *Teatr Cricot 2* (1956), [w:] *Wędrówka. Tadeusz Kantor. Rys biograficzny*, dz. cyt., s. 49.

⁶⁷ Archiwum Cricoteki, nr inw. IV/003878.

gatunku sztuki widowiskowej – „widowiska-wieczoru”⁶⁸, porównując zaproponowaną formę do działania węgorka elektrycznego wpuszczonego do stawu z karpami, powodującego ożywczy wstrząs⁶⁹. Jednak spektakl ten zebrał bardzo różne recenzje, nie tylko pochlebne⁷⁰.

W 1956 roku, ponownie na łamach prasy, w tekście *Cricot II*⁷¹ Kantor wyraźnie usiłował odciąć się od przedwojennego Cricot:

Na wstępie małe sprostowanie: teatr Cricot nie jest teatrem rozszałałych malarzy. Jest teatrem aktorów, plastyków, muzyków, wyzwolonej wyobraźni i spotęgowanej interwencji inscenizacyjnej. Kwitowanie teatru wizualnością jest odwracaniem uwagi od istotnych problemów metody realizacji scenicznej⁷².

Powtarzał jednak postulaty bardzo podobne do postulatów Józefa Jaremy: widownia ma „utracić swoją sztywność, swoją pozycję, z góry nastawioną na mniej lub więcej obojętną obserwację tego, co dzieje się na scenie”, „im silniejszy kontrast [formy], tym większe napięcie intelektualne”, „istotą teatru jest metamorfoza”⁷³.

Niedługo po premierze *Mątwy* Kantor wysłał list do ministra kultury i sztuki, zdając relację z działalności i planów teatru, który „przyjął nazwę Cricot 2, nawiązując do tradycji eksperymentalnego teatru Cricot”⁷⁴. Wśród postulatów nowego zespołu znalazły się:

Zabawa, zaimprovizowane występy młodych poetów, prezentacja obrazów żywą, zaimprovizowaną krytyką i dyskusją, apelowanie wprost do widza i danie mu możliwości momentalnej reakcji emocjonalnej wytworzoną żywą atmosferą, w której spektakl staje się zjawiskiem naturalnym, pozbawionym iluzjonistycznych elementów złego teatru, zyskuje maksymalną konkretność. Ta specyficzna widownia jest podstawą formy scenicznej⁷⁵.

⁶⁸ Przed spektaklem *Mątwy* pokazano pantomimę Kazimierza Mikulskiego *Studnia czyli głębia myśli*, a zwieńczeniem wieczoru był koncert jazzowy.

⁶⁹ S. Mrożek, „Cricot 2”, „Echo Krakowa” 1956, nr 118, s. 4.

⁷⁰ Zob. P. Rudzki, *Witkacy Tadeusza Kantora*, [w:] tegoż, *Witkacy na scenach PRL-u*, Wrocław 2013, s. 32–45.

⁷¹ T. Kantor, *Cricot II*, „Życie Literackie” 1956, nr 27, s. 7.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ S. Balewicz i T. Kantor, list do Ministra Kultury i Sztuki, Kraków, 5 sierpnia 1956, cyt. za: *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1955–1956 (dokumenty i materiały)*, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 30.

⁷⁵ Tamże.

Minęło kilka lat. Po śmierci Marii Jaremy w 1958 roku zaczął się czas nieustannych podróży Tadeusza Kantora po świecie, a Cricot 2 zdążył się już przeprowadzić do Galerii Krzysztofory. Zmienił się sam jego twórca i zmieniły się czasy. Czy *W małym dworku* (1961) i następne spektakle Kantora miały związek z przedwojennym Cricotem i Cricotem 2 z ulicy Łobzowskiej – to już temat na osobne opracowanie.