

PRZESTRZENIE

Teatr Cricot i muzyka /s. 30/

- 1/** Józef Jarema, *Autoportret*, 1945, własność prywatna,
dzięki uprzejmości Aleksandra Filipowicza;
2/ Maria Jarema, *Coppia Danzante*, 1937, własność prywatna,
dzięki uprzejmości Alice i Adama Orawski, fot. Jean-Marc Moser

1

2

Jak brzmiał Cricot

AUTOR: KAROLINA CZERSKA

Do sukcesu przedwojennego „teatru plastyków” Cricot w dużej mierze przyczynili się muzycy i kompozytorzy. Wykorzystywano tu różne gatunki i style muzyczne: od jazzu do opery buffa.

■ Przedwojenny teatr Cricot był i jest nazywany „teatrem plastyków”. Bo też malarze i rzeźbiarze stanowili przez sześć lat działalność trzon tego zespołu. Jak pisał w 1937 roku związany z Cricot Lech Piwowar:

Przede wszystkim był, zdaje się jedyną w Polsce, manifestacją plastyki w teatrze. Chodziło bowiem nie tylko o to, żeby dekoratora czy konstruktora sceny (to słowo było bardziej lubiane) wykorzystywać szerzej, dać mu nieco większe prawa na scenie. Uczyniło się go – ze znaczną może przesadą, ale to właśnie była manifestacja – t w ó r c ą p r z e d s t a w i e n i a. W zależności od jego decyzji układały się nie tylko maski, gesty i ruchy aktorów plasujących się w narzucanych im, a często niezrozumiałych im ramach konstrukcyjnych widowiska (znowu bardzo lubiane słowo), a l e i t e k s t, który np. w sztukach Józefa Jaremy był celowo i świadomie podporządkowany sytuacji plastycznej na scenie i tłumaczył się dopiero po odczuciu tej sytuacji¹.

Również w artykułach o poszukiwaniu nowej teatralności, ogłaszanych na łamach prasy artystycznej w latach trzydziestych przez Józefa Jaremę – które można uznać za teoretyczne zaplecze działalności Cricot – główny nacisk kładziony był na sferę wizualną przedstawienia. Jednak przez cały okres istnienia tego teatru muzyka stanowiła bardzo istotny element, obecny zarówno w spektaklach, jak i podczas „wieczorów”, które gościła scena Cricot. Tak jak niejednolita w Cricot była plastyka sceny i jak różnorodny był repertuar teatru, tak i warstwa muzyczna charakteryzowała się dużą rozpiętością, od awangardy do tradycji. Teatr Cricot zapraszał do współpracy zarówno muzyków profesjonalnych, jak i amatorów; co ważne, czerpał z bardzo różnych gatunków muzycznych. Wyłania się z tego niezwykle ciekawa kombinacja, zaskakująca mieszanka stylów, którą przynajmniej częściowo można dzisiaj przywołać dzięki ułamkom wspomnień, recenzji, anonsów prasowych czy informacjom umieszczanym na zaproszeniach.

Już w jednym z pierwszych (do dziś zachowanych) zaproszeń na „czarne kawy” w Domu Artystów – pierwszej siedzibie Cricot – widnieje adnotacja, która pozwala przypuszczać, że poza kwestią teatralności poszukiwania Cricot miały także obejmować sferę muzyczną. Informacja datowana na jesień 1933 roku brzmi następująco: „Zaproszenie na czarne kawy w Domu Artystów: wystawa-jazz-atrakcje – Przypominamy, że »Cricot« zapoczątkowane przed wakacjami z wielkim powodzeniem, zostaje wznowione. »Cricot« przygotowuje nowy teatr, nową muzykę, taniec i piosenki”². Muzyka w Cricot to, po pierwsze, utwory wykonywane podczas spektakli, a nieraz też specjalnie do nich komponowane. Jednak należy pamiętać, że Cricot był nie tylko stosunkowo regularnie



fot. malarzy promocyjne w ulawę Cricot idzie!

Scena z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego w Kawiarni Plastyków w Krakowie, 1938, Ga Dyląg, Kraków, dzięki uprzejmości Wiesława Dyląga



fot. materiały promocyjne wystawy Cricot idzie!

 Scena z opery *La Serva Padrona*, 1937 [?], Galeria Dyląg, Kraków, dzięki uprzejmości Wiesława Dyląga

działającym teatrem dającym przedstawienia głównie na scenkach Krakowa – najpierw w Domu Artystów przy placu Świętego Ducha, potem, od 1935 roku, w kawiarni Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej. Cricot był też ugrupowaniem artystycznym otwartym na różne tradycje i eksperymenty w sztuce, a także na rozmaite formy prezentacji wyników własnych poszukiwań. I tak, wieczory Cricot dzieliły się często na dwie części, z czego jedną wypełniało przedstawienie teatralne, druga zaś obejmowała koncert czy recital piosenek. Ponadto „cricotowcy” organizowali dancingi i bale, na których królowała muzyka – najczęściej jazzowa.

Zgodnie z zapowiedzią, już od początku pierwszego sezonu oficjalnej działalności Cricot, czyli od jesieni 1933, podejmowano próby wykorzystywania bardzo różnych gatunków i stylów muzycznych. Spektakl inaugurujący pierwszy sezon, *Drzewo świadomości* Józefa Jaremy, poprzedziły „produkcie śpiewackie p. Gerżabka”³, zaś samemu przedstawieniu towarzyszyła muzyka skomponowana przez Kazimierza Meyerholda – w latach dwudziestych kierownika muzycznego Teatru Miejskiego. Meyerhold odpowiadał również za tło dźwiękowe w *Sercu panny Agnieszki* Jaremy – w obu tych inscenizacjach „muzyka [...] [była] o charakterze czysto instrumentacyjnym, podkreślającym nastrój wynikający z tekstu”⁴.

Niezwykle ciekawe wydaje się zestawienie dwóch premier na scenie Cricot, które odbyły się niedługo później. Pierwszą była *Młot* Stanisława Ignacego Witkiewicza w grudniu 1933, drugą natomiast *Śmierć Fauna* Tytusa Czyżewskiego, pokazana albo pod koniec roku 1933, albo na początku roku następnego. Za reżyserię obu spektakli odpowiadał Władysław Józef Dobrowolski. Te dwie inscenizacje różniły się pod każdym względem: awangardowy tekst Witkacego i nowoczesne, zgeometryzowane kostiumy i dekoracje Henryka Wicińskiego z jednej strony, z drugiej zaś klasyczny tekst Czyżewskiego w duchu młodopolskim, ze

wstawkami sięgającymi do polskiego folkloru, oraz klasyczne kostiumy i dekoracje Tadeusza Cybulskiego, w tym uwieczniona na fotografii i we wspomnieniach maska, którą nosił tytułowy Faun. Rozbieżności przebiegały w tych dwóch spektaklach także na poziomie muzyki. W *Młocie*, którą poprzedziły tańce Jacka Pugeta do *Śmierci maharadży* Stanisława Młodożeńca, wykonano *Ursonate* Kurta Schwittersa. Recenzent pisał o zastąpieniu muzyki ilustracyjnej

[...] przez chór „truchel”, tj. truposzów w postaci mumii, które za pomocą artykułowanych i nieartykułowanych dźwięków, ujętych jednak w rytm „murzyński”, stworzą nastrój do tego, co ruchami tanecznymi wyrazi p. Jacek Puget. [...] Jakby dla połączenia samego dramatu z ową uwerturą reżyser dodał mu chór, który [jest] „murzyńskim” hasłem polifonicznym, dochodzącym jakby z jakiejś koszary owiec, napadanej przez lwy, lub też z jakiejś rzeźni⁵.

Sam reżyser wspominał:

Ponieważ nie miałem do dyspozycji prawdziwie nowoczesnego kompozytora, wprowadziłem zamiast muzyki surrealistyczną „parasymfonię” Kurta Schwittersa, recytowaną przez słuchaczy prowadzonego przeze mnie Lektoratu Żywego Słowa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ta „parasymfonia” [...] składa się z szeregu dźwięków pseudomowy, niespotykanych w żadnym języku. Jest to czysta muzyka samogłosek i spółgłosek w różnych kombinacjach⁶.

Jeszcze dzisiaj utwór niemieckiego dadaisty zaskakuje nowoczesnością i radykalnością. Dość wspomnieć, że kompozycja powstała w 1932 roku, a więc została wykonana w Cricot już w rok po jej powstaniu (i niedługo po oficjalnej inauguracji samego teatru). Świadczy to o sporej otwartości zespołu i o chęci podejmowania przez niego eksperymentów poprzez sięganie do bieżących przemian w sztuce. Z kolei do *Śmierci Fauna*

muzykę skomponował młody Jan Ekier, późniejszy wybitny znawca i edytor dzieł Szopena. W czasie przedstawień sam zasiadał za fortepianem, a towarzyszył mu kwintet⁷. Piosenki sięgające do polskiego folkloru wykonywała Zula Dywińska. W prasie ukazała się recenzja poświęcona wyłącznie muzyce do tego spektaklu; określano ją jako „rewelację zupełnie pewnego i niewątpliwego talentu muzyczno-dramatycznego”. Recenzent pisał:

Talent p. Jana Ekiera, autora ilustracji muz. *Fauna*, napisanej jako kwintet z fortepianem, utrzymany w charakterze tzw. stylizacji ludowej, przejawia się tak w użyciu instrumentów prostym a świadomym świeżości efektu, jak i w doskonałym podkreśleniu nastroju dramatycznego (przejmująca scena śmierci Fauna). Idzie od tej muzyki jakieś tchnienie niemal organiczne, osnuwa ją dziwna nierealna fauniczna zaduma, której wycucie w poezji Czyżewskiego jest właśnie rewelacją pierwszorzędnej wrażliwości artystycznej⁸.

Dobrowolski wspominał po latach:

Muzyka do utworu była nader udanym w stylu Debussy'ego debiutem kompozytorskim Jana Ekiera, ze zręcznie wplecionymi polskimi motywami ludowymi [...]. Ta bogata szata muzyczna narzuciła mi jako reżyserowi ścisłą rytmizację widowiska, staranne opracowanie, jak w balecie, każdej sytuacji, każdego gestu. W samym układzie plastycznym wykonywanej przeze mnie roli tytułowej pomogła mi nieoficjalnie Wanda Haburzanka, czołowa choreografka Krakowa⁹.

Inscenizacja *Śmierci Fauna* cieszyła się dużym powodzeniem, spektakl pokazano kilkakrotnie w Krakowie, a później także w Warszawie podczas gościnnych występów wiosną 1934 roku.

Mniej dokładne informacje posiadamy na temat kolejnych spektakli Cricot, ale wiadomo, że z muzyki bynajmniej w nich nie rezygnowano. W 1934 roku wystawiono *Powrót syna marnotrawnego* według André Gide'a z muzyką Artura Malawskiego – skrzypka, kompozytora i dyrygenta – wykonaną przez zespół kameralny instrumentów dętych, w którego skład weszły: obój, flet, fagot, bas, rożek angielski, waltornia i klarnet. Recenzent pisał o „wysokiej klasie pomysłów harmoniczych i instrumentalnych w nowoczesnej konstrukcji, bliskiej muzyce modernistów francuskich”¹⁰.

Również w 1934 roku pokazano *Krótkie śpięcie* Heleny Wielowiejskiej, do którego „wnikliwą ilustrację muzyczną”¹¹ napisał Stefan Cybulski, syn Tadeusza Cybulskiego – konferansjera Cricot. Przy okazji imprez „o charakterze syntetycznym” na scenie rozbrzmiewała muzyka „cricotowców” oraz współczesnych kompozytorów zagranicznych – jak podczas wieczoru, który „obejmował prócz muzyki, śpiewu, tańca, wymowy także dramat o zacięciu filozoficznym, odegrany na odpowiednim tle plastycznym”¹². Publiczność mogła wtedy usłyszeć groteski fortepianowe w wykonaniu Jana Ekiera i Ryszarda Spritzera (Franka), piosenki francuskie w interpretacji Adama Gerżabka, zaś muzyka Siergieja Prokofiewa i Dariusza Milhauda towarzyszyła tańcom układu Marii Mikuszewskiej. „Mikuszewska ilustrowała tańcem muzykę Milhauda (niezbyt ciekawą) i groteskowy, cieszący się wielką popularnością marsz Prokofiewa. Gerżabek odśpiewał kilka piosenek francuskich, ku zadowoleniu audytorium”¹³. Podczas jednego z wieczorów, na którym pokazywano dramat Wielowiejskiej, w pierwszej części wystąpił Franciszek Nierychło, który zagrał na oboju kilka berżeretek (utworów o sielankowym charakterze, nawiązujących do tradycji pasterskiej), oraz Gerżabek „doskonale interpretujący piosenki francuskie z współudzia-

łem p. K. Meyerholda (przy fortepianie)”¹⁴. Gerżabek był plastykiem, muzykiem amatorem, co zauważył jeden z recenzentów:

Gerżabek, który z czarującą prostotą odśpiewał cały szereg piosenek francuskich, nie ma chyba najmniejszej pretensji, by go traktowano jako wyszkolonego śpiewaka. [...] Inny charakter mają groteski fortepianowe w wykonaniu Jana Ekiera i pani H. [Haliny] Ekier, bo tu zdaje się, mamy już do czynienia nie z amatorstwem lecz z produkcją artystyczną [...]. To samo odnosi się do suity jazzowej w wykonaniu Jana Ekiera i Ryszarda Spritzera oraz tańców pani Mikuszewskiej. Zwłaszcza te ostatnie sprawiają prawdziwą satysfakcję artystyczną¹⁵.

Historii o żołnierzu Charles'a Ramuza, wystawionej po raz pierwszy przez Cricot w 1935 roku, towarzyszyła z kolei muzyka Igora Strawińskiego, odegrana na aparatach firmy Radjo-Vox¹⁶, a przy okazji innego wieczoru – na aparatach i głośnikach firmy Radjofon-Kraków¹⁷; „tło muzyczne stanowiła muzyka z płyt: *Pietruszka* Strawińskiego”¹⁸. Spektakl zapowiadano jako rzecz „czytaną, graną i tańczoną”¹⁹. Jeszcze inny charakter miała muzyka prezentowana podczas wieczoru artystycznego wiosną 1936 roku. Wtedy w pierwszej części programu pokazano *Niemego kanarka* Georges'a Ribemonta-Dessaignes'a w reżyserii Józefa Jaremy, a w drugiej „piosenki angielskie murzyńskie, śpiewane doskonale przez Czesława Czaję – aktora zespołu Ziegfielda (zwłaszcza czarująca piosenka o Missisipi), grę młodego kompozytora Ryszarda Franka – węgierska piosenka i walc oraz recytacje Wł. [Władysława] Woźnika, jednego z najpoważniejszych aktorów teatru im. Słowackiego”²⁰.

Rok 1937 przyniósł między innymi premierę szopki *Herod i Ariowie* Adama Polewki z muzyką skomponowaną i wykonywaną na żywo przez Alojzego Klucznioka, wówczas młodego kompozytora i dyrygenta. Niestety niewiele wiadomo o muzyce do *Farsy o mistrzu Pathelinie*, inscenizacji starofrancuskiej farsy w przekładzie Adama Polewki z tego samego roku, ponad to, że autorem ilustracji muzycznej był Leon Goldfluss (Arten), że była to „dowcipna muzyka”, która „miała za zadanie łączyć poszczególne sceny lub wypełniać czas potrzebny na zejście danej osoby i wejście następnej” i że „ponieważ w farsie były momenty o charakterze majestatycznym, Leon Arten nie ograniczył się do samego fortepianu, ale użył trąbek, puzonów”²¹. Wiadomo też, że w spektaklu *Mąż i żona* na podstawie Aleksandra Fredry, z muzyką Wacława Geigera, „innowacją było to, że część tekstu stanowiły piosenki”²². Nowoczesna okazała się również ścieżka dźwiękowa w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Władysława Woźnika, który ponadto grał w tym spektaklu rolę Konrada. Było to jedno z najbardziej eksperymentalnych przedstawień w repertuarze Cricot, pomyślane jako satyra wymierzona w skostniały teatr. W momentach odpowiadających konwencjonalnemu teatrowi odtwarzano muzykę z płyt gramofonowych, natomiast monologowi Konrada towarzyszyła muzyka grana na żywo. Helena Wielowiejska pisała: „Reżyseria, gra i ilustracja muzyczna [...] złożyły się na to, że z *Wyzwolenia* w Cricocie wychodzimy przekonani: tak a nie inaczej należy je rozumieć, to jest nareszcie właściwa jego interpretacja”²³. Ilustrację muzyczną do tego przedstawienia zaaranżował Arten, a za fortepianem zasiadł Ryszard Frank.

Osobny rozdział historii „umuzycznienia” Cricot stanowi wystawienie w 1936 roku opery buffa *La Serva Padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego. Ta krótka opera komiczna z 1733 roku, zwyczajowo grana jako *intermezzo* w antrakcie właściwej opery – na scenie Cricot została wystawiona jako samodzielny utwór. Było to dosyć kosztowne przedsięwzięcie; jak wspominał Kluczniok: „[...] nie



Jan Ekier, pianista i kompozytor, z siostrą pianistką Haliną Ekier podczas gry na fortepianie (1934)

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)²⁴. Za realizację odpowiadał zespół Krakowskiego Instytutu Muzycznego pod dyktando Leona Goldflussa. W operze występowały trzy postaci. Podczas premiery – po wcześniejszych perypetiach związanych z obsadą – wystąpili Alojzy Klucznik jako Doktor Umberto (bas), Stanisława Tync-Szczepańcówna jako Serpina (sopran liryczny) oraz Jacek Puget w niemej roli Skapina. Co ciekawe, był to jedyny spektakl operowy w repertuarze Cricot. Cieszył się wielkim powodzeniem wśród publiczności. Był wielokrotnie grany w Krakowie, pokazano go także na wyjazdach gościnnych w Katowicach i w Warszawie. Zebrał w większości dobre recenzje. W jednej z nich czytamy:

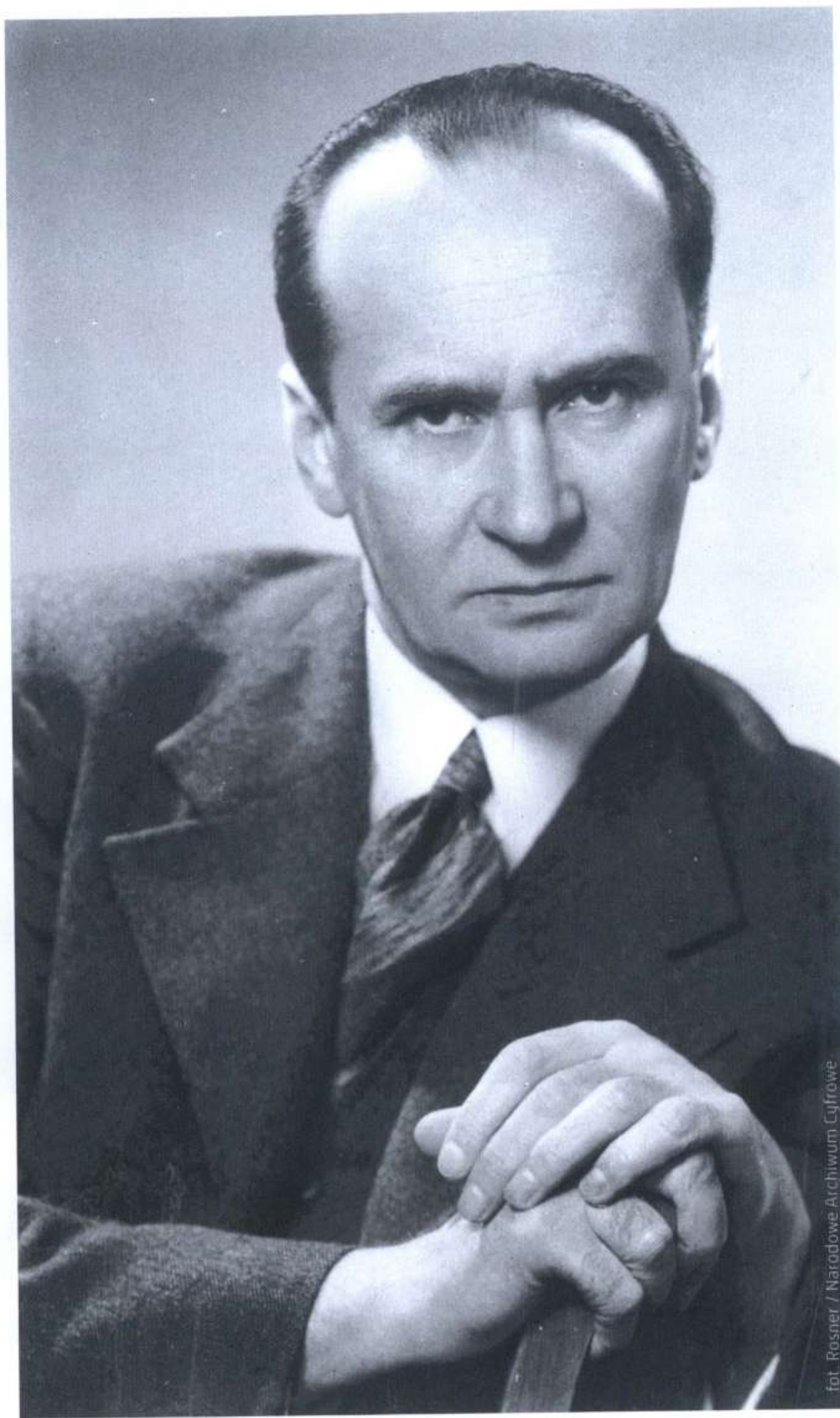
[...] ambitni artyści na tej kieszonkowej scenie [w kawiarni Domu Plastyków] zaryzykowali wystawienie *La Serva Padrona* [...] i było to przedstawienie szczęśliwe pod każdym względem. *La Serva Padrona*, pierwowzór opery buffo [...], nie straciła nic ze swego wdzięku w wykonaniu amatorów. Wznowienie opery Pergolesiego, zagranej po raz pierwszy przez plastyków z wiosną ub. roku było dobrym rozpoczęciem obecnego sezonu w improwizowanym ale ambitnym teatryku²⁵.

Jak wspomina Klucznik, po warszawskich występach całe przedstawienie zostało nagrane na płyty. A jednak dla niektórych osób z kręgu Cricot spektakl stanowił zaprzeczenie eksperymentalnych zapędów twórców tego teatru. W przywoływanym na wstępie artykule Piwowara autor tłumaczył decyzję o wystawieniu opery jako próbę podreperowania wątpliwych finansów teatru.

Józef Jarema, który był filarem teatru Cricot i pełnił w nim wiele funkcji – pisał teksty sztuk, reżyserował, tworzył scenografię i dbał

o reklamę – w przedstawienia, za których kształt odpowiadał, chętnie wplatał muzykę. Niestety dostępne są raczej szczątkowe informacje odnośnie do oprawy muzycznej większości jego sztuk. W recenzjach i wspomnieniach można przeczytać, że groteskę *Lajkonik, korporant i Hamlet* odegrano „przy dźwiękach orkiestry jazzowej pod dyktando Leona Goldflussa”²⁶, czy że planowane jest „widowisko muzyczne” autorstwa Jaremy zatytułowane *Ziemia Obiecana czyli Gangsterzy*²⁷ – ten drugi spektakl nigdy nie doszedł do skutku. Z kolei *Zielone lata* zapowiadano na zaproszeniu jako „synchronizowane widowisko z uwerturą w wykonaniu: zespołu jazzowego Jolly Band, tercetu ludowego i kwartetu męskiego, [gdzie wykorzystane będą] płyty gramofonowe z firmy Muza-Harmonja”²⁸. Możliwe, że chodzi o zespół The Jolly Boys Band braci Sperberów, który działał od końca lat dwudziestych i słynął z wykonywania standardów jazzu amerykańskiego oraz własnych kompozycji, a także ze swingowania i improwizacji. W prasie pisano o nim jako o najlepszym jazzbandzie w Polsce, który „przygrywa do tańca i udziela fluidu swej wesołości licznym rzeszom publiczności”²⁹.

Nie dziwi fakt, że niektóre spektakle Jaremy miały wyraźnie muzyczny charakter. Jego matka, Jadwiga ze Śmigielskich, uczyła w Starym Samborze (rodzinnym mieście współtwórcy Cricot) gry na fortepianie, sama ukończyła wcześniej lwowskie konserwatorium; większość z liczego rodzeństwa Józefa dobrze grała na tym instrumencie. W latach dwudziestych, podczas pobytu członków Komitetu Paryskiego w stolicy Francji, Jarema stworzył jazzband w składzie: banjo, gitary i dwa fortepiany – na jednym grał on sam, na drugim wybitny pianista, Stanisław Szpinalski³⁰. Zespół nie tylko występował podczas organizowanych przez kapistów balów, gdzie orkiestra grała „wspaniale i ogłuszająco”³¹, ale także wynajmowany był na imprezy, na których bawiła się arystokracja. Prawdopodobnie jeszcze w Krakowie, przed wyjazdem do Paryża, Jarema prowadził orkiestrę, w której grali jego koledzy, serbscy



Kazimierz Meyerhold – kompozytor, dyrygent, muzyk

i ukraińscy studenci. Jazz, muzyka przybyła do Europy ze Stanów Zjednoczonych jeszcze przed zakończeniem pierwszej wojny światowej, podbijał w latach trzydziestych publiczność Krakowa. To w Krakowie rozpoczął działalność pierwszy w Polsce oddział muzyki jazzowej w ramach Szkoły Muzycznej im. Władysława Żeleńskiego. Kierownikiem wydziału był Kazimierz Meyerhold, a śpiewu uczył w nim Jan Ekier.

W latach trzydziestych Jarema zdarzało się animować krakowskie dancingi, co tak wspominał Dobrowolski: „Najlepszym momentem były chwile, kiedy Józek Jarema siadał do fortepianu, grał muzykę jazzową, ryczał jednocześnie przez tubę i okropnie tupał nogami, dogadując jeszcze na boki. Zwykle grali Munk i Spritzer-Frank, kompozytor muzyki lekkiej”³². Dancingi organizowane w Domu Artystów, jak również bale karnawałowe animowane przy współudziale „cricotowców” reklamowane były jako wydarzenia wpisujące się w tradycję krakowsko-paryskie. Na ulotkach i zaproszeniach można odnaleźć bądź francuskojęzyczne hasła, bądź bezpośrednie nawiązania do słynnego balu w Starym Teatrze, urządnego w 1925 roku przez przebywających w Paryżu kapistów, którzy, by podreperować budżet, na odległość zorganizowali „Redutę Montparnasse”; miały na niej wystąpić „3 orkiestry (i 1 jazzband)”³³. I tak, przykładowo, jeden z dancingów z początku lat trzydziestych zapowiadał slogan: „Tout le monde va danser / Vous vous souvenez du 14 juillet?”³⁴ („Wszyscy będą tańczyć / Czy pamiętacie 14 lipca?”); bal artystów w 1935 roku zaś: „Dwa jazzy

(specjalny zespół tangowy) oraz błyskawiczne produkcje widowiskowe, muzyczne i cyrkowe stworzą turbinową atmosferę największych zabaw paryskich. – Czy pamiętasz bal Montparnasse 1925? I’ll see you in my dreams”³⁵ – chętnie przywoływano tytuł szlagieru z 1924 roku.

„Trzeba powiedzieć, że »Cricot« ma szczęście do muzyków. Przyczynili się oni niemało do tego ogromnego sukcesu artystycznego, który zdobyli »Cricotyści« w Krakowie, a o których echa rozeszły się już po całej Polsce”³⁶. Co prawda słowa te pochodzą z recenzji, która została opublikowana wiosną 1934 roku, a więc dopiero w pierwszym sezonie działalności Cricot, ale okazały się prawdziwe również w kontekście dalszej historii tego teatru. Otwartość na współpracę z artystami muzykami, a więc niezamykanie działalności Cricot wyłącznie w ramach „teatru płytów”, z jednej strony przysporzyła teatrowi więcej publiczności, z drugiej znacząco urozmaiciła charakter przedstawień, które miały zapewniać rozrywkę na wysokim, artystycznym poziomie, którą wielokrotnie postulował Józef Jarema. Różnorodność gatunkowa muzycznych występów oraz muzyki, która towarzyszyła spektaklom, okazała się niezwykle ważna w kontekście udanej pracy zespołowej Cricot. W obrębie jego praktyk mieściły się bowiem zarówno eksperymenty z muzyką nowoczesną, jak i powrót do tradycji i muzyki klasycznej. Można postrzegać tę niejednolitość jako brak spójności – albo też jako potencjał i czynnik wzbogacający działalność teatru Cricot. ■

Tekst jest zmienioną wersją wykładu *Muzyka w teatrze Cricot* wygłoszonego w Pawilonie Józefa Czapkiewicza w Krakowie 15 czerwca 2018.

- 1 ■ L. Piwowar, *Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie*, „Kurier Poranny” nr 47/1937, s. 8, [podkr. – L.P.].
- 2 ■ Zaproszenie w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/X/215.
- 3 ■ (W.) [Wojciech Natanson], *Z Domu Artystów*, „Czas” nr 252/1933, s. 3.
- 4 ■ A. Klucznik, *Muzyka u „Plastyków”*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, red. K. Bidakowski, Kraków 1964, s. 384.
- 5 ■ (W.) [Wojciech Natanson], *Z Domu Artystów*, „Czas” nr 286/1933, dodatek nadzwyczajny, s. 2.
- 6 ■ W.J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka...*, dz. cyt., s. 352.
- 7 ■ Na podstawie zachowanej oryginalnej partytury Jana Ekiera powstało współczesne nagranie ilustracji muzycznej do *Śmierci Fauna* w wykonaniu Hashtag Ensemble, prezentowane na wystawie *Cricot idzie!* (Cricoteka, 12 maja – 19 sierpnia 2018). W tej wersji partytury nie zachowała się partia fortepianu, a jedynie partie fletu, klarnetu, skrzypiec (I i II), altówki i wiolonczeli oraz wokalu (sopran).
- 8 ■ (Łz.), „Śmierć Fauna” i jej ilustracja muzyczna, „Czas” nr 40/1934, s. 2.
- 9 ■ W.J. Dobrowolski, „Cricot”..., dz. cyt., s. 349–350.
- 10 ■ [nie sygn.], *André Gide w Cricot*, „Tygodnik Artystów” nr 4/1934, s. 4.
- 11 ■ (si), *Ostatnia premiera Cricotu*, „Nowy Dziennik” nr 75/1934, s. 12.
- 12 ■ (S.) [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów Plastyków w Krakowie*, „Czas” nr 62/1934, s. 2.
- 13 ■ (Wigo) [Wiesław Gorecki], *Teatr krakowski. Wieczory w Cricot*, „Gazeta Literacka” nr 7/1934, s. 110.
- 14 ■ Tamże, s. 4.
- 15 ■ (si), *Ostatnia premiera...*, dz. cyt., s. 12.
- 16 ■ Zaproszenie w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/XVI/t. 2, nr 52.
- 17 ■ Zaproszenie w kolekcji Galerii Dyląg, Kraków.
- 18 ■ W.J. Dobrowolski, „Cricot”..., dz. cyt., s. 356.
- 19 ■ Zaproszenie w kolekcji Galerii Dyląg, Kraków.
- 20 ■ (K.) [Halina Krüger], *W krakowskim teatrze plastyków. „Niemy kanarek” i inne eksperymenty*, „Kurier Poranny” nr 105/1936, s. 6.
- 21 ■ A. Klucznik, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 385.
- 22 ■ Tamże, s. 387.
- 23 ■ H. Wielowieyska, *Wyzwolenie „Wyzwolenia”. Teatr Artystów Cricot. 1 i 3 akt „Wyzwolenia” St. Wyspiańskiego*, „Nasz Wyraz” nr 3/1938, s. 6.
- 24 ■ A. Klucznik, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 385.
- 25 ■ K. Piotrowski, *Placówka niezależnego Krakowa. Artyści i opieka nad małą scenką*, „Kurier Poranny” nr 30/1937, s. 8.
- 26 ■ J. Lau, *Teatr Artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 135.
- 27 ■ H. Wielowieyska, *Teatr awangardy czy teatr eksperymentalny*, „Nasz Wyraz” nr 7/1937, s. 13.
- 28 ■ Zaproszenie w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/XVI/2/65.
- 29 ■ K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2015, s. 224–235, 317.
- 30 ■ H. Bartnicka-Górska, *Zygmunt Waliszewskiego widnokrąg paryski*, „Biuletyn Historii Sztuki” nr 3/1988, s. 228–229.
- 31 ■ H. Kessler, *The Diaries of A Cosmopolitan: Count Harry Kessler 1918–1937*, transl. and ed. by C. Kessler, London 1971; cyt. za: E.K. Kossak, *W stronę Misi z Godebskich*, Warszawa 1978, s. 340.
- 32 ■ W.J. Dobrowolski, „Cricot”..., dz. cyt., s. 350.
- 33 ■ J. Jarema, notatka w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/XVI/1/2.
- 34 ■ Zaproszenie w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/X/213.
- 35 ■ Zaproszenie w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1663/X/207.
- 36 ■ (n.), *Muzyka na wieczorach „Cricot”*, „Czas” nr 72/1934, s. 2.