

Awangarda po apokalipsie

Punctum proximum

„Okres pięćdziesięciu lat nie reprezentuje trwania czasu, a jedynie przebudzenie się myśli. Moment, o którym się myśli, nie jest jakąkolwiek chwilą; nie jest też sumą przeszłości, ale punktem spotkania kilku form terażniejszości mającym na uwadze *punctum proximum*”¹. Słowa wypowiedziane przez Józefa Jaremę w 1961 roku, w okresie francuskiej emigracji, określają stosunek artysty do rozwoju sztuki w czasie. Proces związany ze spojrzeniem wstecz jest tak naprawdę wzmocnieniem chwili obecnej: kumuluje przeszłość, choć nie jest jej sumą, a terażniejszym umocnieniem, daje poczucie scalenia z ruchem postępowym, wyraża napięcie bytu ku przyszłości. Jest najwyższym stanem obecności, a także wiąże się z nieustanną potrzebą awangardy – ambicją znalezienia się w forpoczcie, która wyzwala poszukiwanie twórczej zmiany.

To poczucie towarzyszyło Józefowi Jaremiemu permanentnie, bez względu na okoliczności polityczne i historyczne. Było związane z jego witalnością i potrzebą znajdowania adekwatnego wyrazu dla terażniejszości, generowało poszukiwanie jedności z dynamiką transformacji, która dowodzi,

¹ „*Punctum proximum*”. (Anonim z roku Pańskiego 1961). [tekst ukazał się we francuskiej wersji jako „*Punctum proximum*” (*Anonyme de l'An de grace 1961*), „Aujourd’Hui. Art. et Architecture” 1961 (maj), nr 31, przedruk w: M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paris 1978, s. 141–143.

że „życiowe siły nabierają prawdziwego rozpędu”². Charakterystyczny aspekt jego osobowości, nieznoszącej stagnacji i inercji, sprawił, że refleksja nad portretem Jaremy-emigranta musi porzucić wszelkie stereotypy związane z takimi kategoriami doświadczenia jak nostalgia za utraconą ojczyzną, tęsknota do krajobrazów dzieciństwa, poczucie straty, spojrzenie wstecz. Z pewnego punktu widzenia – z perspektywy owego *punctum proximum* – był Jarema emigrantem nietypowym, w jakimś sensie stał się rzadkim w naszej kulturze przykładem „wygnańca-optimisty” otwartego na przyszłość.

Biografia Jaremy, wszechstronnego artysty i niezwyklego organizatora życia kulturalnego, obfitowała w podróże, zmiany miejsca pobytu, dłuższe i krótsze wyjazdy wynikające z wyboru i z konieczności. Z jednej strony sprzyjał temu chłonny charakter twórcy poszukującego inspiracji w różnych miejscach na mapie Europy, z drugiej wpłynął na jego peregrynacje niespokojny czas – wielka cezura, jaką stworzyła druga wojna światowa, przerzucająca go z Polski na Bliski Wschód (jak wielu wcielonych w Rosji do formacji Wojska Polskiego), następnie do Włoch, a w końcu do Paryża i Nicei. W jego los, w sposób charakterystyczny, paradoksalnie, wpisały się dwa długie pobyty we Francji. Jeden blisko ośmioletni wyniknął z dobrowolnego wyjazdu i był związany z tzw. „studiami paryskimi”, inicjatywą artystyczną skutkującą m.in. powołaniem Komitetu Paryskiego – z ekspozytury zagranicznej ważnego dla kultury dwudziestolecia międzywojennego ugrupowania malarskiego. Drugi wyjazd, trwający od 1951 do końca życia w 1974 roku, pozwolił stworzyć poczucie życia w szczególnie pojętej artystycznej enklawie, choć stał się konsekwencją powojennej poniewierki, konieczności wyboru miejsca życia z dala od komunistycznej Polski.

Chciałabym odnieść się do tych dwóch momentów w biografii Jaremy, podejmując refleksję nad dokonującą się w jego świadomości ewolucją awangardowego myślenia, na umacnianiu przekonania, że prawdziwa sztuka jest źródłem siły, autonomii, jednostkowej i wspólnotowej pracy skoncentrowanej na poszukiwaniu wciąż zmieniających się, w sensie estetycznym rewolucyjnych, wyobrażeń i form. Artysta udowodnił, że sztuka taka rodzi się z uścisku z terażniejszością, jednak nie daje się podporządkować tragediom dziejowym, doktrynom politycznym, wymogom trywialnej rzeczywistości, mizerii upodlających człowieka czasów. Przekształcił wygnanie w poczucie

² Tamże.

konieczności artystycznej, która stwarza azyl w dowolnych przestrzeniach geograficznych, pozwala być u siebie na ziemi cudzej, zamienia wyobcowanie w doświadczenie twórczej wolności.

Ekspozytura

Jak zostało powiedziane, biografię Jaremy wypełniały wyjazdy i powroty. W wędrówki artysty, cyganeryjnego flanera nastawionego na życie w mieście między galerią, kawiarnią, teatrem a plenerem, gdzie może zakorzenić się sztuka, i w nomadyczne peregrynacje oficera, w tułaczkę jednego z wielu żołnierzy rzuconych na ogromne połacie obcej ziemi w wędrówce ze Wschodu, na Zachód, z dalekiej, stalinowskiej Rosji do niespokojnej, zarażonej faszyzmem Italii. Urodzony na progu nowego wieku w 1900 roku w Starym Samborze, w pierwszych latach wolności (dokładnie w 1918 roku) zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, studiując równocześnie na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego³. Zaczynał od pracowni Jacka Malczewskiego, autora pamiętnych, symbolistycznych wizji zniewolonej ojczyzny, lecz podjął także studia w kręgach oddziaływania innych wykładowców i mistrzów, aby ostatecznie zetknąć się z Józefem Pankiewiczem po jego powrocie z Francji do kraju, w 1923 roku. Wówczas też Pankiewicz zaczął zaszczepiać całemu środowisku istotne kategorie sztuki nowoczesnej, dzieląc się swymi refleksjami na temat malarstwa impresjonistów i postimpresjonistów, komentując m.in.: praktykę Claude'a Moneta, Camille'a Pissarra i Alfreda Sisleya oraz eksperymenty Paula Cézanne'a. Pankiewicz uważał – co próbował przekazać zagrożonemu akademizmem środowisku, skostniałemu w powrotach do przeszłości – że „odkrycie impresjonistów, ich praca nad nową koncepcją tłumaczenia świata – to była rzeczywista rewolucja w malarstwie”⁴. Już w czasie studiów Jarema przyjmował impulsy

³ Ustalenia formuję m.in. na podstawie biogramu przygotowanego przez samego Jaremę, udostępnionego mi przez Karolinę Czerską, opracowującą monografię poświęconą artyście, kuratorkę wystawy *Cricot idzie!* (Kraków, Cricoteka maj 2018 – wrzesień 2018). Biogram ten był pisany w pierwszej połowie 1959 roku dla Stanisława Lama, który mieszkał po wojnie w Paryżu i gromadził materiały do przygotowywanego *Słownika biograficznego Polaków na świecie*.

⁴ Zob. *Rozmowa z Józefem Pankiewiczem*, „Głos Plastyków” 1933 (maj), nr 1–2, s. 5–8.

sztuki poszukującej i aktywnej, skupiał się na własnym rozwoju, a także na organizacji życia kulturalnego. W ciągu 1922 roku zorganizował wystawy młodej awangardy krakowskiej, nawiązując kontakt z ruchem „Formistów”. Został zaproszony, wraz z Zygmuntem Waliszewskim, Janem Cybisem oraz Marianem Szczyrbulą do udekorowania „Gałki Muszkatolowej” w Kawiarni Esplanada w Krakowie, znacząc swój pierwszy związek ze środowiskiem artystów niepokornych i przestrzenią sztuki nieformalnej.

W 1923 roku pod kierunkiem Pankiewicza cała grupa późniejszych Kapiśtów prowadzi intensywne studia postimpresjonistyczne i wkrótce wyjeżdża do Paryża (wrzesień 1924), tworząc tzw. Ekspozyturę Paryską Krakowskiej Akademii (1925) przy rue d'Alesia. W okresie tym Jarema wystawia m.in. swoje prace w 1929 roku w Galerie Zack przy St. Germain des Prés, co dowodzi odważnych ambicji pokonywania granic i wyrażania własnych doświadczeń międzynarodowym językiem malarstwa. Pobyt w Paryżu, a także postawa Pankiewicza wskazały wówczas całej grupie polskich artystów nową drogę kolorystycznego eksperymentu i wpłynęły na potrzebę odejścia od partykularnych tematów sztuki historycznej i narodowej. Obcowanie z fermentem nowoczesnej, ekspansywnej kultury zdeterminowało wolę przemawiania uniwersalnym językiem plastyki i zrodziło apetyt na poszukiwanie nowości i oryginalności poza tradycyjnymi konwencjami.

Jarema w czasie pobytu w Paryżu interesuje się także teatrem, ruchem małych scenek i kabaretów. Jest stałym bywalcem kawiarni Les Deux Magots przy placu St. Germain, gdzie styka się z Marcelem Herrandem, młodym reżyserem i kierownikiem grupy Le Rideau de Paris, z Georgesem Ribemont-Dessaignesem, krytykiem i autorem kilku sztuk teatralnych, Tristanem Tzarą, współtwórcą dadaistycznego Cabaret Voltaire, oraz Pierrem Albertem-Birottem, autorem komicznych, groteskowych dramatów⁵. Następnie, uzyskując stypendium, wyjeżdża na lata 1930–1931 do Włoch, gdzie studiuje tradycję w muzeach i styka się z włoskimi futurystami. W 1933 roku, po powrocie do kraju, powołuje przy związku Artystów Plastyków w Krakowie teatr Cricot, w którym wystawia wiele sztuk międzynarodowej awangardy a także kilka swoich dramatów (m.in. *Serce Panny Agnieszki*, *Zielone lata*, *Hamleta IV*, *Bombaj-Chicago*, *Chicago-Bombaj*).

⁵ Jarema pisze na ten temat m.in. w artykule *Paryż i teatr*, który ukazał się już po jego przyjeździe do Polski w „Gazecie Artystów”, 22 września 1934 roku.

Warto podkreślić, że scena Jaremy była najdłużej działającym w Polsce dwudziestolecia teatrem awangardowym. Na koncepcję artystycznego Teatru Plastyków niewątpliwie wpłynął długi pobyt w Paryżu, kontakty z aktywną bohemą artystyczną, obserwacje nowej rzeczywistości kulturowo-cywilizacyjnej, a także odkrywanie rodzimej tradycji. Jarema prawdopodobnie oglądał w Paryżu Teatr im. Alfreda Jarry i zetknął się z twórczością Blaise'a Cendrarsa, poznawał balety szwedzkie w reżyserii René Claire'a, chodził do cyrku i na café-concerty. Potwierdzają to najnowsze, źródłowe badania Karoliny Czerskiej, która opisuje także praktyczne umiejętności Jaremy – jego żywy temperament atrakcyjny dla wielojęzycznego towarzystwa ambitnych artystów. Sam malarz dyrygował w Paryżu międzynarodową orkiestrą studentów i grał na pianinie, przyciągał do siebie utalentowanych twórców zainteresowanych wielością sztuk, zdradzał i rozwijał niezwykle umiejętności plastyczno-malarsko-muzyczne⁶.

Jarema w artykule *Paryż i teatr*, opublikowanym w „Gazecie Artystów”, już po powrocie do kraju w 1934 roku wspominał swoje pobyty w centrum wygasających środowisk dawnej awangardy i nowo rodzących się kierunków niewykrystalizowanych jeszcze poszukiwań, zauważając, że jest to rozrastająca się sieć kawiarni i galerii, które – dzięki swojej ruchliwości i zapałowi – stwarzają „groźną opozycję przeciw martwej rutynie i kasowym nastawieniom oficjalnej francuskiej sztuki teatralnej”⁷. Na jego późniejsze prace w Krakowie wpływ miały inscenizacje Legèra i Pabla Picassa. Jak pisze Jolanta Mazur-Fedak, autorka monografii poświęconej Jaremie w międzywojennym teatrze awangardowym:

Energiczny i entuzjastycznie podchodzący do sztuki Jarema urządził w latach dwudziestych bale na Sekwanie z kolorystycznymi dekoracjami, które nazwalibyśmy dziś – happeningami. Józef Czapski wspomina, że kiedy na jeden z wieczorów tanecznych przyszedł Picasso – były zachwycony. Nie ma jednak dokumentacji

⁶ Zob. K. Czerska, *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [w:] *Cricot idzie!/Cricot is Coming*, red. taż, Kraków 2018, s. 91.

⁷ J. Jarema, *Paryż i teatr*, „Gazeta Artystów”, 22.10.1934, s. 74–75.

tych przedsięwzięć, ponieważ były spontaniczne, sycące się migotliwą impresją życia⁸.

Jarema poznawał w Paryżu plastyczno-scenograficzne prace Francisca Picabii, dokonania malarsko-konceptualne Marcela Duchampa, Mana Raya, takie eksperymenty jak widowisko *Antrakt* Erica Satie z 1924 roku czy balet *Paryż śpi* – wprowadzający doświadczenia na granicy filmu i teatru. W jego krakowskich poszukiwaniach pojawiają się w związku z tym niezwykle twórczo wykorzystane inspiracje fermentem malarstwa zachodniego, a także świadomość, że sztuki wizualne ewoluują w stronę łączenia różnych mediów, a malarz miejsce swego artystycznego spełnienia może znaleźć na scenie. Tak jak w paryskich teatrach bliski stał się mu duch ironii, groteski, eksperymentu twórczego, żywego dowcipu przyciągającego publiczność, a także apetyt na wypowiedź, która chłonie wieloskładnikowe środki wyrazu.

Po powrocie do Polski Jarema inicjuje powołanie nowego środowiska postępowych twórców. Już szereg nazwisk artystów związanych z przedwojennym Cricot (do którego nawiąże potem Tadeusz Kantor w 1955 roku, powołując Cricot 2), takich jak Tadeusz Cybulski, Henryk Wiciński, Maria Jarema, Władysław Dobrowolski, Jacek Puget, Zygmunt Waliszewski, Piotr Potworowski, Zbigniew Pronaszko, Andrzej Pronaszko, Henryk Gotlib, Adam Gerżabek, znaczy ważny epizod polskiej sztuki nowoczesnej. W latach 30. XX wieku dzięki nowemu rozumieniu kategorii plastycznych grupa ta stworzyła istotną, teatralną platformę ekspresji znaczeń⁹. Wyjazd paryski zaowocował otwarciem na eksperymenty nowoczesnej sztuki, pozwolił powołać oryginalną i ważną formację teatru-laboratorium nowych konwencji scenicznych i dramatycznych, scenę, na której wystawiano Stanisława Wyspiańskiego i Witkacego, recytowano Kurta Schwittersa, eksperymentowano z improwizacją taneczną, pokazywano zaawansowane muzycznie

⁸ J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków 2008, s. 21.

⁹ Jedyną monografią tego teatru jest książka: J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967. Obraz tego teatru zachował się także we wspomnieniach, np. W.J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, red. J. Bogucka-Ordyńcowa i in., Warszawa 1964. Należy zgodzić się z Dianą Paskutą-Włodek, że „niepowtarzalne zjawisko – teatr Cricot – wciąż czeka na kompleksowe badania”. Zob. też, *Dzieje teatru w Krakowie 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012, s. 518.

spektakle, takie jak *La serva Padrona* Giovanniego Pergolessiego, stylizacje ludowe (z ulubioną przez Jaremę postacią Lajkonika) czy persyflaże historyczne, np. *Mistrza Patheleinea* w reżyserii Adama Polewki. Wielu twórców awangardowych tego czasu uznawało uwolnioną koncepcję procesu twórczego i kategorię dzieła sztuki poszukującego, apsycho logicznego interpretowania znaku plastycznego, prymatu formy i struktury. Sztuka taka nie rezygnowała z poznawania ludzkiego wnętrza, nadawała próbom i wysiłkom związanym z duchowymi odkryciami nowe kierunki materialnych manifestacji porzucających bezwzględny i jałowy mimetyzm. Wpływ koncepcji plastycznych na teatr można widzieć jako wyeliminowanie narracyjności, prawdopodobnej, przewidywalnej emocjonalności, a przede wszystkim iluzji. Realizacja dzieła sztuki nie budowała zatem opowieści o rzeczywistości, lecz stwarzała jej alternatywny wymiar, niepodobny do niczego realnego¹⁰. Koncepcja ta pozwoliła Jaremie zachować wierność koloryzmowi, sztuce konstruktywistyczno-awangardowej, badać jej pozycję w obszarze inscenizacji, powoływać oryginalne koncepcje wizualne i aktorskie. W 1938 roku chciał zbudować alternatywną, poszukującą scenę także w Warszawie, gdzie wcześniej pokazywał sztuki Cricot, i choć wojna przerywała jego rozwijające się ambicje, nie zabiła w nim ochoty na twórcze działanie.

Exodus

W latach 1941–1945 jako żołnierz Polskiego Korpusu, mimo wojennej tułaczki, Jarema nie przestaje myśleć o sztuce i zawsze zmierza do praktycznego zmanifestowania jej obecności. Zaskakujące są wspomnienia stykających się z nim osób, które podkreślają, że mimo zmiany warunków życia, przymusów wojennych i obiektywnych trudności, Jarema nieustannie koncentrował się na możliwościach organizacji występów i ekspozycji. W latach 1941–1943 w ramach akcji rozwijających życie kulturalne Wojska Polskiego na Bliskim Wschodzie zorganizował wystawy plastyczne w Egipcie, Palestynie, Libanie, Syrii i Iraku. Już po wojnie w Rzymie w 1945 roku

¹⁰ Szczegółowo na ten temat piszę w katalogu wystawy *Cricot idzie!* zob. *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie!/Cricot is Coming*, red. K. Czerska, Kraków 2018, s. 179–206.

powołał wraz z aktorami włoskimi cały szereg imprez teatralnych, wystawił wówczas sztuki z programu przedwojennego Cricot, m.in. własny tekst zatytułowany nostalgicznie – *Lajkonik* – świadczący o sentymentalnym powrocie do Krakowa. Równocześnie jednak w tym samym roku założył wraz z wybitnymi włoskimi artystami (wśród nich znaleźli się: Percile Fazzini, Enrico Prampolini, Giorgio De Chirico) Międzynarodowe Stowarzyszenie Niezależnych Artystów ART CLUB, które jako prezes założyciel prowadził wraz z Prampolinim aż do opuszczenia Rzymu w 1951. (Warto na marginesie zauważyć, że w tym samym czasie jeszcze przed wprowadzeniem doktryny socrealistycznej, „art cluby” powstawały także w Polsce; w kategorii zrzeszenia artystów podobnie działających myślał m.in. o stowarzyszeniach pracy twórczej Tadeusz Kantor, co ostatecznie doprowadziło do wskrzeszenia jako II Grupy Krakowskiej przedwojennej formacji o takiej samej nazwie.) Idea transmisji wspólnych przekonań twórczych zaowocowała dyskusjami i ekspozycjami. W 1948 roku w Turynie Międzynarodowa Wystawa Art Clubu, wedle relacji Jaremy, zgromadziła dzieła artystów ośmiu narodowości: Włoch, Austrii, Południowej Afryki, Turcji, Belgii, Urugwaju, Brazylii, Francji, Szwajcarii, USA. Ta imponująca lista świadczy o tym, że emigrant-Jarema pokonuje wiele granic, niweluje poczucie obcości, inności, skupia pod sztandarem sztuki manifestacje różnorodnych wystąpień awangardowych, jak sam napisze, „Artystów całego świata”¹¹.

Twórca Cricot już po przeniesieniu się do Francji, wiąże się z francuskim odłamek Art Clubu, manifestując – jak to sam określił – żywotność wielkiej idei Wspólnoty Artystycznej. Prezesem tego klubu po śmierci Legèra został Jacques Villon, jego zastępcami byli inni wybitni twórcy – m.in. André Bloc oraz Sonia Delaunay. Jedną z ważniejszych zrealizowanych wówczas koncepcji była wystawa grupy abstrakcjonistów paryskich w 1957 roku, na której pojawiły się dzieła Hansa Arpa oraz Soni Delaunay. Po wojnie, mimo tragicznych doświadczeń realnych i pamięci konkretnej apokalipsy, abstrakcja ożywa, staje się manifestacją niezależnych potrzeb wyrazu nowoczesnej ekspresji, czego dowodzi m.in. powołany ruch Fluxus. Jarema zostaje także członkiem abstrakcjonistycznej grupy (Groupe Espace), z którą bierze udział w wystawach w muzeach i galeriach Paryża czy Mediolanu. Publikuje wówczas artykuły-manifesty, dając wyraz poglądom na sztukę, która jest dla niego

¹¹ Biogram Jaremy zob. przypis 3.

jednym z ważniejszych czynników rozwoju człowieka. Zaczyna nowy etap swej biografii artystycznej – już nie tylko maluje, lecz także uczy się nowej ekspresji: podejmuje trudy tworzenia tkaniny artystycznej. Komponowane i wykonywane przez siebie obrazy abstrakcyjne materializowane na krosnach łączy z pracą nad „tapisseriami” francuskich artystów, wystawianych m.in. w Paryżu Galerie MAI (1957) oraz w Mediolanie (1958). Zajmuje go tkanina jako nowa forma wyrazu i oporna artystyczna materia, jako kolejna możliwość pokonywania siebie.

Jak wynika z tej dalekiej od kompletności prezentacji jego powojennej aktywności, także po dziejowej apokalipsie, na emigracji, mimo problemów materialnych i oddalenia od ojczyzny, systematycznie maluje, wystawia, poszukuje nowych środków wyrazu i tworzy uzasadnienia dla swych wciąż oryginalnych intuicji. Z konieczności odejdzie od teatru wymagającego szczególnego zaplecza organizacyjnego oraz materialnego, a także stałej grupy artystów, zaangażowanych w tworzenie różnych jego składników, jednak nie gasną jego pasje eksperymentatorskie, do których przekonuje swe najbliższe otoczenie. Pracuje nad nowymi formami filmowymi, włącza w swe działania operatorów i muzyków, wkracza z kamerą do pracowni, na wystawy, penetruje ulice przeobrażających się miast. Przejawia „intelektualną i artystyczną czujność”, której nie była w stanie zniszczyć wojenna groza. Ufa – ponownie rozwijając koncepcje przedwojennych awangard, jednak przekonując o nowym etapie poszukiwań – że:

Nasza Sztuka, skoncentrowana na schematach o uniwersalnej wartości (z punktu widzenia morfologii) może szczycić się zwycięstwem odniesionym nad niejasnością czasu, zdobyciem autonomicznej władzy nad formami, które niosą światu ogólną poprawę estetyczną: styl epoki, który implikuje integracje sztuk plastycznych w życiu. Dzisiejsza Sztuka jest sztuką optymistyczną¹².

¹² J. Jarema, „Dzisiejsze mody” i tradycja [Zaproszenie na wernisaż 28 lutego 1954]. Materiał z archiwum Karoliny Czerskiej.

Asylum

Jarema uważał, że samo odkrywanie nowych form wyrazu zmienia strukturę intelektualną i duchową człowieka. Siłą sztuki jest bowiem wpływanie na otoczenie ludzkie – nawet uprawiając elitarne poszukiwania, można zbliżyć się do społeczeństwa, wpłynąć na kształt egzystencji zbiorowości. W artykule *L'art abstrait constructif*, który ukazał się w Nicei w listopadzie 1956 roku, w katalogu wystawy Galerie Matarasso, pisał:

Sam człowiek, który zobaczył i otrzymał przekaz o formach – zmienia się. Odczuwa radość z poznania oryginalnej ekspresji piękna w nowej formie sztuki. Autentyczna sztuka jest zawsze właściwa swoim czasom, a epoka cybernetyki domaga się sztuki, która przekraczałaby wczorajszą estetykę, zbyt często zredukowaną do prostej kwestii wrażliwości. Dostęp do dzisiejszej sztuki jest trudniejszy, należy jednak przyznać, że to niekoniecznie poprzez rzeczy proste osiąga się największą satysfakcję¹³.

Z kolei w nieco późniejszym, wspomnianym na wstępie, *Punctum proximum*, pisanym oryginalnie po francusku, opowiada się po stronie sztuki abstrakcyjnej i niezależnej, piętnuje wszelkie próby jej merkantylizacji, lecz równocześnie podkreśla, że gwałtowny postęp współczesnej industrializacji miesza się z procesem twórczym artysty. Sztuka staje się siłą, która tworzy wyłomy w prozaicznej strukturze doświadczeń, jej sensem jest przekraczanie każdej kondycji wynikającej z dziejowych ograniczeń.

Jarema z jednej strony, tuż po wojnie, współdziałał z Prampolinim, ufał (organizując wówczas poprzez powołany przez siebie ruch, około 90 wystaw), że siłą sztuki jest jej włączanie się w nurt życia. Dyskutował w tym czasie z włoskim futurystą, który po dziejowej traumie powątpiewał we własne dzieło i utracił wiarę w postęp, obawiając się nadmiernego stechnicyzowania rzeczywistości¹⁴. Jarema był przekonany, że zarówno tragiczny багаż przeszłości, jak i prestiż nauki nie zagrozi sile stwarzającej artystyczne fakty.

¹³ *L'art abstrait constructif* [Konstruktywistyczna sztuka abstrakcyjna]. Materiał z archiwum Karoliny Czerskiej.

¹⁴ Ślady powojennego pesymizmu Prampoliniego potwierdzi Jaremy pośmiertne *Wspomnienie o Enrico Prampolinim* [tekst bez tytułu ukazał się w wersji francuskiej

Pozostał w tym mniemaniu wierny początkowym założeniom awangardy. Z drugiej strony nie tolerował absorbowania przez sztukę elementów kultury popularnej, nie uznawał jej bratania się z masowymi środkami wyrazu, stojąc na straży elitaryzmu wypowiedzi artystycznej. Cechował go niegasnący optymizm i ufność w poszukującą naturę człowieka, wiara w to, że sztuka wraz ze swoimi wysokimi aspiracjami poznawczymi zaspokaja nieskończone potrzeby ludzkiej organizacji wewnętrznej. Intuicję faktu plastycznego widział jako konieczny element życia społecznego. Odrzucał wszelkie powojenne hasła związane z powrotem do tzw. prawdziwego życia, tego, „co ludzkie”, oparte na tradycyjnej psychologii, konieczności podążania za hasłami sztuki rozumiałej dla wszystkich, sztuki pragmatycznej i użytecznej. Nie mógłby zatem znaleźć się w sferze oddziaływania socrealistycznych przymusów, doktrynie zaangażowania w rzeczywistość wyrażającej trywialną wiarę w pospolite zaspokajanie potrzeb nieprzygotowanego intelektualnie odbiorcy. Nie mógłby zatem powrócić do kraju. Warto zauważyć, że jego młodsza siostra, wybitna malarka, Maria Jarema, w tym samym czasie przebywając w kraju, przeżywała niezwykle trudności artystyczne i bytowe, bezkompromisowo dążąc do zachowania wierności postępowym ideom twórczym. W jakimś sensie emigracja ocaliła więc nieugiętą postawę Jaremy, jego nadzieję i utopijny stosunek do sztuki. Przełożenie artystycznej ekspresji na życie społeczne widział w kategoriach reorganizacji doświadczenia, pobudzania do zmysłowych wrażeń, w których pierwiastek obrazowy jest niezwykle ważny, kształtuje bowiem niezależne tunele widzenia i poznania. Niestrudzenie i uparcie opowiadał się za sztuką abstrakcyjną, poszukującą. Podobnie jak przed wojną, czujny na nowoczesne impulsy eksperymentujących aspiracji artystycznych, penetrował nowe wyzwania i zadania poznawcze. W tym sensie pozostał – celowo używam tu oksymoronu – „awangardowym konserwatystą”. Był – jak wielu twórców nowoczesnych – przekonany, że siłą sztuki jest jej potencjał bezinteresowny. Do końca życia był „naiwny”, politycznie niezależny, artystycznie wolny. Niemniej wierzył w to, że artysta uwikłany w doświadczenia swego „tu teraz” powinien obdarzyć odbiorców intelektualnym wsparciem, przejawiać poznawczą czujność. Sztuka zaangażowana stała się dla niego symptomem

w „Aujourd'hui. Art et Architecture” 1956, no. 8 (czerwiec); przedruk w: M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paris 1978, s. 138–139.

przewyciężenia życiowej pasywności i okazją wprowadzania w pole widzenia fenomenów konstrukcji i formy. Jak podkreślił – w jednym ze swych powojennych artykułów – uwzględniając jak zawsze funkcję przemiany tradycji i znaczenie struktury dzieła: „fantazja formalna wypełnia misję duchową, w którą wpłątany jest całościowy rozwój człowieka”¹⁵.

Emigracyjny los, mimo skrajnych niekiedy sytuacji związanych m.in. z ogromnymi trudnościami ekonomicznymi, był przeżywany przez niego jako sytuacja znośna. Jarema jeszcze przed wojną czuł się członkiem międzynarodowej wspólnoty artystów, biednych w sensie materialnym, zmarginalizowanych społecznie, a jednak niezbędnych. Jako artysta w pełni kosmopolityczny ufał w to, że impet sztuki postępowej, awangardowej, poszukującej, pokonuje granice. Włączył się także dzięki swemu temperamentowi i niegasnącej witalności w konkretne inicjatywy skutkujące ważnymi wydarzeniami artystycznymi, publikacjami, wystawami, spotkaniami, czuwał nad wymianą myśli i inspiracji. Stworzył na wygnaniu międzynarodową wspólnotę artystów skupionych w Art Clubie, a także własny krąg bliskich przyjaciół, do którego należeli przede wszystkim Maria Lehr-Spławińska, jego francuska partnerka życiowa, a przede wszystkim interesująca artystka malarka, twórcy francuscy i włoscy. Spotykał się także z Czesławem Miłoszem i Witoldem Gombrowiczem, pisarzami, którzy podobnie jak on, odczuwając trudy i dramatyzm emigracji, nie tworzyli ze swego dziejowego wygnania odniesienia martyrologicznego, lecz budowali w nowych okolicznościach dziejowych oryginalny wymiar własnej twórczości.

Zachowała się niezwykle dokumentacja fotograficzna codziennego życia Jaremy na emigracji, przypomniana niedawno w krakowskiej publikacji *Jarema in Wonderland*, towarzyszącej wystawie w Cricotece¹⁶. Widzimy, jak sędziwy, pogodny Jarema maluje, pracuje na krosnach, obmyślając fantastyczne kompozycje tkanin, pielęgnuje rośliny we własnym ogrodzie, spaceruje po ulicach południowego miasta. Jest w pełni sobą i w Nicei, Paryżu czy Mediolanie. Zachowały się też zdjęcia, na których gra w szachy z Gombrowiczem. Ta ostatnia fotografia przypomina tekst Lecha Piwowara

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Jarema in Wonderland. Portrait Photographiques*, réalisés par Ch. Leprette, red. Z. Weiss, Kraków 2018. Materiał fotograficzny, a także wypowiedzi Jaremy zawiera także tom: *Zielone lata. Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.

Partia szachów z Józefem Jarema z 1934 roku – tworząc swoistą klamrę między czasem przed drugą wojną światową i okresem powojennym (Jarema umiera w 1974 roku na wygnaniu). I w Polsce, i na emigracji Jarema znany był jako znakomity szachista, dyskutujący i rozwiązujący przy okazji przyjacielskich partii artystyczne i intelektualne zadania. Z zapisu przedwojennego wynika, że uznawał przede wszystkim swą odpowiedzialność za sztukę i jej formę, a potrzebę życia we wspólnocie podporządkowywał konieczności znalezienia się w środowisku twórczym. Przekonywał komunizującego Piwowara: „Rękojmią prawdy rzeczywistości jest piękno formy artystycznej, które znowu jest sprawdzianem rzetelności artysty”¹⁷. Albowiem – jak wówczas uważał (i nie zmieniło się to przekonanie po latach) – sztuka jest przekazem tajemnicy życia, nieustanną animacją form, „współczesnym tętnem człowieka”, wolnym od utylitarności. Wolnym – jak pisał po wojnie – od pokus melancholijnych zwątpień, od Kasandrycznych tonów, które pojawiły się w wypowiedziach wielu powojennych artystów, także w wizjach bliskiego mu artystycznie Prampoliniego czy w esejach pokrewnego mu emigracyjnym losem polskiego pisarza – Jerzego Stempowskiego. Jarema do końca swego życia był przeciwnikiem nihilizmu. Już przed wojną występował przeciw futurystom, nie wierzył w sztukę jako manifestację destrukcji i pustej prowokacji. Zawsze dbał o wyczuloną przenikliwość i chęć działania, w imię przekonania emanującego z „sekretnych wymagań sztuki”, której forma jest wciąż do wymyślenia na nowo i której moc zasila energię światowego ruchu artystycznego, elitarnego klubu twórców, czyli kapłanów bezinteresownych wartości ocalających społeczną rzeczywistość.

BIBLIOGRAFIA

- Czerska K., *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [w:] *Cricot idzie! / Cricot is Coming*, red. taż, Kraków 2018, s. 81–102.
- Dobrowolski W.J., „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, red. J. Bogucka-Ordyńcowa i in., Warszawa 1964.
- Fazan K., *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, *Cricot idzie! / Cricot is Coming*, red. K. Czerska, Kraków 2018, s. 179–206.

¹⁷ L. Piwowar, *Partia szachów z Józefem Jarema* [Wywiad z Józefem Jarema], „Tygodnik Artystów”, 24 XI 1934, s. 3.

- Jarema in Wonderland. Portrait Photographiques*, réalisés par Ch. Leprette, red. Z. Weiss, Kraków 2018.
- Jarema J., *Paryż i teatr*, „Gazeta Artystów”, 22.10.1934, s. 74–75.
- Jarema J., „Dzisiejsze mody” i tradycja [Zaproszenie na wernisaż 28 lutego 1954]. Materiał z archiwum Karoliny Czerskiej.
- L'art abstrait constructif* [Konstruktywistyczna sztuka abstrakcyjna]. Materiał z archiwum Karoliny Czerskiej.
- Lau J., *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967.
- Mazur-Fedak J., *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Kraków 2008.
- Paskuta-Włodek D., *Dzieje teatru w Krakowie 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012.
- Piwowar L., *Partia szachów z Józefem Jaremą* [Wywiad z Józefem Jaremą], „Tygodnik Artystów”, 24.11.1934, s. 3.
- „Punctum proximum”. (Anonim z roku Pańskiego 1961), [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paris 1978, s. 141–143.
- Rozmowa z Józefem Pankiewiczem, „Głos Plastyków” 1933 (maj), nr 1–2, s. 5–8.
- Wspomnienie o Enrico Prampolinim, [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paris 1978, s. 138–139.
- Zielone lata. Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.

SUMMARY

The article discusses Józef Jarema's connections with the European avant-garde circles before and after World War II. The author assumes that the pre-war contacts and creative attitude of the Krakow artist were the source of his great optimism, which was not destroyed by the war trauma. The article proves that the latest biographical research reveals the image of Jarema, who constantly trusts in the progress of civilization and culture, who treated his stays in Paris as an opportunity to broaden the horizons of Polish art of the 20 years (in practice, combining visual arts and theater) and from the 1940s he used forced emigration to continue his search for and expanding environmental relations. His Italian and French contacts allowed him to create international artistic groups and implement plans to popularize art around the world.

Katarzyna Fazan – wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Autorka prac poświęconych literaturze modernizmu, teatrowi i dramatowi, estetyce najnowszego

teatru i związkom scenografii z plastyką. Jest autorką około 90 tekstów naukowych i krytycznych. Redaktorka serii Wydawnictwa UJ Teatr/Konstelacje. Wydała *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (WUJ 2009) oraz *Kantor. Nie/Obecność* (WUJ 2019), współredagowała tomy zbiorowe, ostatnio wraz z Michałem Kobiątką oraz Brycem Leasem *A History of Polish Theatre* (CUP 2022).
ORCID: 0000-0002-8948-7745
