

Silnie unerwiona sztuka

AUTOR: KATARZYNA KWIECIEŃ-KALIŃSKA

■ Życie i twórczość Marii Jaremy to nieustanne, intensywne operowanie mocnymi, stanowczymi, przełomowymi gestami. Jej historia nie rozwija się stopniowo, nie ma w niej harmonii i spokoju, jest ruch, rodzaj stanu podgorączkowego, wysokich amplitud, towarzyszący kolejnym wydarzeniom, walka, skrajności. Paradoxem jest, że biografię i dzieła Jaremiarki także po jej śmierci w 1958 roku spotkał w przestrzeni artystycznej i naukowej podobny los. Istnieją bowiem publikacje czy wypowiedzi, które jednoznacznie mówią o niej jako o najważniejszej polskiej malarce awangardowej, wybitnej rzeźbiarce, autorce ważnych prac teatralnych. A z drugiej strony, Jarema znana jest dość wąskiemu gronu historyków sztuki, artystów, teatrologów – i najczęściej pojawia się w towarzystwie Tadeusza Kantora. Są okresy długiego milczenia (poza nielicznymi publikacjami) lub, jak obecnie, wzmożonego zainteresowania w postaci wystaw, wykładów i towarzyszących im katalogów, związanych także z działalnością Grupy Krakowskiej oraz obu teatrów Cricot. Wystarczy wymienić wystawy z trzech ostatnich lat: *Cricot idzie!* w Cricotece, wrocławską i krakowską odsłonę wystawy o Grupie Krakowskiej (w Muzeum Narodowym we Wrocławiu jako *Grupa Krakowska 1932–1937* i w Muzeum Narodowym w Krakowie *Idzie młodość. I Grupa Krakowska*) oraz wystawę *Jaremiarka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, także w Cricotece. Warto w tym miejscu dodać, że w przygotowaniu jest publikacja wydawnictwa słowo/obraz terytoria *Maria Jarema: wymyślić sztukę na nowo*.

Malarka, rzeźbiarka, projektantka scenografii, kostiumów i masek, lalek teatralnych, współtwórczyni I i II Grupy Krakowskiej, autorka publikacji o sztuce – każda z tych dziedzin działalności Jaremy to osobna planeta, niekiedy przenikająca się z innymi, jak w przypadku kostiumów do teatru, a niekiedy istniejąca od-

rębnie, jak wtedy, gdy Jaremiarka zamyka się w swoim pokoju przy ulicy Laua, odmawia uczestnictwa w oficjalnym życiu artystycznym i tworzy monotypie. Autentyczna, osobna, w nieustannym ruchu form. Jednocześnie silnie związana z rodziną, szczególnie z siostrą bliźniaczką Nuną. Maksymalnie skoncentrowana na sztuce.

Biografia autorstwa Agnieszki Daukszy to nie tylko szansa na ukazanie życia i twórczości jednej z najważniejszych polskich artystek XX wieku szerokiemu gronu odbiorców, ale także pretekst do rozmowy o, zdawałoby się, przegadanych, opisanych naukowo i publicystycznie zagadnieniach, takich jak wolność twórcy, bezkompromisowość jego wyborów, uwikłania sztuki i polityki, społeczne aspekty dzieła. Dyskusje na te tematy toczą się od zarania dziejów i najpewniej na obecnych debatach się nie skończą, jednak osoba Jaremiarki może otworzyć dla takiej wymiany myśli nową perspektywę.

Od pierwszych stron ma się wrażenie, że to nie tylko opowiadanie o Marii Jaremie, ale w dużym stopniu opowieść o spotkaniu autorki ze swoją bohaterką w przestrzeni poza czasem. Taka formuła narzuca zarówno narrację, jak i strategię czytelnicze. Albo decydujemy się w nią wejść, albo do końca lektury będzie ona dla nas dodatkowym szkieletem obserwacyjnym, które jest zbędne i rozprasza tam, gdzie światło powinno skupiać się na głównej postaci. Dauksza wybrała formę sensualnej, silnie zsubiektywizowanej językowo i formalnie narracji, która, według niej, służy m.in. spopularyzowaniu rekonstruowanej biografii. Píše o geście ożywienia Jaremiarki poprzez „provokowanie” jej – wpatrywaniem się w fotografie artystki, przymierzaniem części jej garderoby, siedzeniem na jej krześle (w domu syna – Aleksandra Filipowicza), zabawą z pikselami na zeskanowanych zdjęciach. „Ona nie poruszy się beze mnie” – czytamy na pierwszej stronie.

Historia Jaremy na każdej z sześciuset dwudziestu trzech stron to opowieść o osobie bezwzględnie konsekwentnej, wiernej sobie, mocno broniącej wolności sztuki, a jednocześnie silnie zaangażowanej w wydarzenia tamtych czasów, czego symbolem jest chociażby pomnik robotników fabryki Semperit na Cmentarzu Rakowickim wykonany według jej projektu. Granica między autonomią sztuki a działalnością polityczno-społeczną jest cienka, rzadko udaje się ją zachować. Jaremiarce się udało. Jak notowała w 1949 roku: „Ze sztuki nie da się zrobić publicystyki, jej udział w walce jest bezpośrednio nieefektywny i nieuchwytny, ale oprócz walki wręcz jest zawsze długi proces stwarzania nowego człowieka, w którym ma udział nauka, filozofia, sztuka, wychowanie. Żadna sztuka ograniczona do działania politycznego nie nadąży za zmianami taktyki i aktualnych potrzeb” (*Maria Jarema (wspomnienia, zapiski i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 33).

Biografię autorstwa Daukszy można by więc nazwać historią kobiety twierdzy, która broniła swojego terytorium w każdej sferze życia, także tej związanej z małżeństwem czy macierzyństwem. Ale to tylko jedna strona opowieści – druga to śledzenie losów i wzajemnych relacji klanu Jarearów. W tej rodzinnej przestrzeni, obfitującej w silne osobowości (także artystyczne), a jednocześnie złożonej z ludzi tak mocno ze sobą związanych, wspierających się, oblicze malarki zyskuje nowy, relacyjny wymiar. Przejmująco ukazuje to rozdział dotyczący II wojny światowej, w środku której, jakby wbrew „logice” zniszczenia, Jarema rodzi jedynego syna – Aleksandra. Dauksza opisuje ten czas w domu Jarearów na Woli Justowskiej m.in. tak: „Codziennie od nowa – w listopadzie i grudniu ludzie i myszy regularnie żywią się z jednego garnka, worka i beczki”, w innym miejscu: „W zimnie i głodzie próbują wyuczyć swoje ciała odporności na chorobę zwaną okupacją”.

Biografię autorstwa Daukszy można by nazwać historią kobiety twierdzy, która broniła swojego terytorium w każdej sferze życia, także tej związanej z małżeństwem czy macierzyństwem. Ale to tylko jedna strona opowieści – druga to śledzenie losów i wzajemnych relacji klanu Jareków.

Odporność – to ważna cecha, która towarzyszyć będzie artystce także w trudnych latach powojennych.

Czytając książkę, poruszamy się po gęstej sieci wydarzeń, miejsc, osób. Wszystkie one zdają się być na pierwszym planie, wszystkie ważne pod względem artystycznym, społecznym i towarzyskim. Ta intensywność życia udziela się niekiedy podczas czytania. Chwilami jednak rytm i napięcie słabną, gdy w miejsce wartkiej, wciągającej historii pojawiają się refleksje, dopowiedzenia czy sugestie autorki wkładanie w usta poszczególnych postaci. Często nie sposób stwierdzić, czy przemawia wówczas jej wyobraźnia, czy to fragment prawdziwej rozmowy, parafrazowanie nieznanych nam osobistych notatek, wspomnień przekazanych przez członków rodziny Alowi Filipowiczowi. Rozumiem tę beletryzację miejsc niejasnych, do których aktualnie nie ma dostępu, brakuje źródeł, ale bez przypisów (na końcu książki pojawia się jedynie wybrana bibliografia) taka narracja wprowadza chaos, nieporządek i utrudnia lekturę. A szkoda, bo na przykład fragmenty związane z dzieciństwem w Starym Samborze, sprawa datowania pierwszego roku pobytu Marii Jaremy w Krakowie (1929–1930) i podjęcia studiów na ASP są dowodem na solidną pracę „biografisty-detektywa”. To również kwestia decyzji redakcyjnych, będących raczej słabą stroną tej publikacji.

Konsekwencje tego związane są tak z konstruowaniem opowieści, jak z brakiem informacji o źródle. Dotyczy to na przykład szopek politycznych Cricot: „Obowiązki, które czekały Jarekę w Krakowie, polegały na przygotowaniu kostiumów i masek do szopki politycznej *Herod i Ariowie* w reżyserii Adama Polewki. Oprócz Marii projekty opracowują także Jonasz Stern, Zbigniew Pronaszko i Adam Marczyński. Oprawa wizualna musi być sugestywna – jeśli

plan się powiedzie, szopka z końcem roku powędruje między kolejnymi zakładami i fabrykami” (s. 181). Brak przypisu powoduje, że nie możemy odnieść się do konkretnego źródła tej informacji: skąd wiadomo, że ta akurat szopka była pokazywana robotnikom w ich miejscach pracy? Tej samej proveniencji niejasność dotyczy Jacka Pugeta, który pojawia się w książce jako konferansjer na wieczorze Cricot 9 kwietnia 1933 roku. Puget – rzeźbiarz, doskonały tancerz-performer, gwiazda wieczorów Cricot – oczywiście, ale jakie źródło podaje, że był konferansjerem? Wątki, które warto z książki w sposób wyraźny wydobyć, albo raczej zasygnalizować, bo wymagają głębszego namysłu, to relacja Jaremy z Henrykiem Wicińskim, przyjacielem, partnerem, mającym bardzo duży wpływ na jej myślenie o rzeźbie i kostiumie teatralnym, oraz z Tadeuszem Kantorem, z którym poznali się podczas występów przedwojennego Cricot. W latach osiemdziesiątych Kantor wspominał, że Jaremianka często mu się śni, „staje nad jego łóżkiem i uparcie perswaduje mu swoje rozwiązania teatralne” (s. 487). Współpraca z obu w teatrze, wzajemne inspirowanie się, refleksje Marii Jaremy na temat sztuki i społeczeństwa skonfrontowane z jej własną sztuką, wyborami życiowymi i artystycznymi to bardzo ciekawe i fascynujące fragmenty życia artystki. Są też w nim okresy, gdy, choć nadal uparcie osobna, czuje się ona dobrze w grupie, jak wtedy, gdy pracuje w teatrze, wyjeżdża na paryskie stypendia lub uczestniczy w organizowanych przez swojego męża, Kornela Filipowicza, spływach kajakowych, w których udział biorą (poza rodziną) także bracia Tadeusz i Stanisław Różewiczowie, Julian Przyboś, Artur Sandauer, Kantor.

Sztuka to nie plotka ani ciastko z kremem – te słowa Jaremiarki dźwięczą mi w uszach,

przykładane do przeszłych i aktualnych wydarzeń artystycznych, wszelkich działań autopromocyjnych, aktywności artystów w mediach społecznościowych oraz do różnych form styku państwa i sztuki w każdym czasie. Chodzi o osobisty upór i traktowanie sztuki jako niezbędnego, zbyt ważnego elementu funkcjonowania społeczeństwa, by móc je ograniczyć „urządzeniem się”, jak pisała Jarema, czy konformizmem, nazywanym dla niepoznaki elastycznością. Życie i twórczość Marii Jaremy to kosmos, tajemniczy, ogromny i fascynujący. Dopiero go odkrywamy dla naszego pokolenia. ■

