

Rzeźba „Taniec” Marii Jaremy



- Autor Maria Jarema (1908–1958)
- Czas powstania 1955
- Wymiary wysokość: 26 cm
- Numer inwentarzowy MNK-II-rz-621
- Muzeum [Muzeum Narodowe w Krakowie](#)
- Oddział Gmach Główny
- Galeria Sztuki Polskiej XX wieku
- Tematy [wyrzeźbione](#), [znane postaci](#)
- Technika [odlewanie](#), [cyzelowanie](#), [polerowanie](#)
- Materiał [mosiądz](#)
- Data pozyskania 1960, zakup od Kornela Filipowicza
- Prawa do obiektu Muzeum Narodowe w Krakowie
- Prawa do wizerunków cyfrowych © wszystkie prawa zastrzeżone, MNK
- Digitalizacja RPD MIK, projekt Wirtualne Muzea Małopolski
- Tagi [rzeźba](#), [sztuka nowoczesna](#), [muzyka](#), [3D](#), [taniec](#), [3D plus](#), [audiodeskrypcja](#), [Teatr Cricot 2](#), [© wszystkie prawa zastrzeżone](#), [kobieta-artystka](#)

Maria Jarema — urodzona w artystycznej rodzinie córka lwowskiej pianistki — przez całe swoje twórcze życie, zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie, zgłębiała problem dynamiki, rytmu i muzyczności dzieła sztuki. Szczególne upodobanie do motywów tanecznych ma z pewnością związek z działalnością artystki w przedwojennym eksperymentalnym teatrze Cricot, gdzie taniec był ważnym elementem spektakli. Wierna ideałom sztuki awangardowej, Jarema przedkładała twórczy eksperyment nad tradycyjne pojmowanie interpretowanego tematu: zerwała z definicją rzeźby jako statycznej bryły, wyrażając ekspresję tańca poprzez sugestię ruchu w przestrzeni. Wyrazny podział rzeźby na dwie przeplatające się części nasuwa skojarzenia z tańczącą parą. Powyginane i zestawione ukośnie płaszczyzny nadają statuetce dynamizm. Liczne otwory płynnie wprowadzają powietrze i światło, dzięki czemu przestrzeń wokół rzeźby staje się aktywna. Niezwykła lekkość tej ażurowej kompozycji powoduje iluzję wirowania opływowych, miękkich form.

Opracowanie: Agata Małodobry (Muzeum Narodowe w Krakowie), © wszystkie prawa zastrzeżone

Maria Jarema. O potędze wolności myślenia

Maria Jarema. O potędze wolności myślenia

Pięćdziesiąt lat życia Marii Jaremy obejmowało mniej więcej pierwszą połowę dwudziestego stulecia. Pół wieku to niewiele. Jednak przez większość tego czasu artystka przyglądała się krytycznie kalejdoskopowi „-izmów” i włączała się aktywnie w najbardziej postępowe nurty sztuki. „Zawsze w awangardzie” – stwierdził po jej śmierci Henryk Stażewski.

Krótkie życie Jaremiarki rekompensuje intensywność wyrazu jej prac.

Maria Jarema była rzeźbiarką i malarką, projektowała kostiumy i scenografię do spektakli teatralnych, występowała też na scenie. Sprawy artystyczne łączyła z zaangażowaniem społecznym. Jej magnetyczna osobowość, w połączeniu z odwagą poglądów i konsekwencją w podążaniu raz obraną drogą, przeszły do legendy.

Urodziła się w 1908 roku w Starym Samborze jako jedno z ośmiorga dzieci Józefa Jaremy – doktora praw – i pianistki Stefanii Jaremowej. Z bliźniaczą siostrą Nuną łączyła ją silna więź, aż do tragicznego końca ich życia.

Środowisko, w jakim dorastała, sprzyjało rozwijaniu twórczych zamiłowań. Najstarszy brat Władysław został aktorem, później wspiął się jako współzałożyciel krakowskiego teatru Groteska. Józef postanowił studiować malarstwo, a odkąd wyjechał do Paryża jako jeden z kapistów – studentów Józefa Pankiewicza, świat wielkiej sztuki wydawał się nieco bliższy peryferyjnego Sambora. Decyzja brata miała ogromny wpływ na wybór drogi życiowej Marii, zwłaszcza że jeden z przyjaciół Józefa, Zygmunt Waliszewski podarował jej pierwsze farby, czym – jak podkreślała sama Maria Jarema – w symboliczny sposób „pasował ją” na malarkę. W niedalekiej przyszłości okaże się zresztą, że malarstwo Waliszewskiego znajdzie swoje twórcze odbicie w obrazach Jaremiarki. Przyglądając się bratu i jego znajomym, wiedziała już, że chce być artystką.

W 1929 roku została studentką rzeźby w pracowni Xawerego Dunikowskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie zniechęciła jej utarta opinia o trudnym charakterze profesora ani o dyscyplinie, w jakiej pragnęła się kształcić: rzeźbiarstwo uchodziło przecież za typowo męskie, wymagające fizycznego wysiłku zajęcia. Dunikowski mądrze prowadził swoją studentkę, wiedząc, że imitacja stylu mistrza jest drogą donikąd, dlatego rzeźby, które były wynikiem jej własnych artystycznych koncepcji, Jaremiarka tworzyła w uczelnianej pracowni poza ramą obowiązkowych zajęć.

Bodźców do twórczych poszukiwań nie musiała szukać daleko. Uczucie, jakie połączyło młodą Marię

Jareme z jej rówieśnikiem, Henrykiem Wicińskim, wiązało się z artystyczną rywalizacją. Oboje byli bowiem ambitnymi entuzjastami awangardowych tendencji w rzeźbie.

Zarówno jej, jak i Henryka Wicińskiego, prace z tamtego okresu świadczą o tym, że oboje skłaniali się ku ciągle wówczas w Polsce nowej abstrakcji. Prócz najbardziej radykalnej w tej dziedzinie Katarzyny Kobro, współtworzącej język czystej geometrii w rzeźbie, Jaremianka i Wiciński należeli do pionierów polskiej rzeźby awangardowej.

Xawery Dunikowski docenił szybko uzyskaną artystyczną dojrzałość uczennicy: „Lekko uporała się z zagadnieniami akademickimi i po krótkim czasie przeszła wraz z kolegą swoim Wicińskim (zmarłym podczas okupacji hitlerowskiej) na czystą formę trójwymiarową. Oboje obejmowali rozległe horyzonty w zagadnieniach rzeźby i malarstwa. Linia pochodzenia sztuki Marii Jaremy była bezkompromisowa...” – pisał po jej śmierci profesor.

Nie tylko zajęcia na Akademii, ale również zawarte tam znajomości ważne były dla artystycznego rozwoju Jaremianki. Artystka wstąpiła do Grupy Krakowskiej, łączącej awangardowe fascynacje z lewicowymi przekonaniami. Dzięki temu, mimo iż sztuka była dla niej najistotniejsza, Jarema znajdowała też czas na aktywność innego rodzaju: nie wahała się udzielać społecznie w trudnych latach 30. W 1934 roku, w apogeum napięć politycznych, zredagowała pierwszomajową odezwę do artystów w obronie niezależnej twórczości, zawierającą postulaty socjalne wysunięte przez członków Grupy Krakowskiej i mocne oskarżenia pod adresem rządzących. W roku 1936 po wypadkach tzw. „Krwawej Wiosny” zaprojektowała pomnik robotników poległych podczas tłumienia strajku w fabryce „Semperit”. Lekka, otwarta kompozycja pomnika złożona z prostokątnych płyt wznoszących się w miarowym rytmie, ascezą formy podkreśla dramat zabitych. Nieco dziś zapomniany cmentarny monument wyróżnia się nowatorstwem na tle polskiej rzeźby w przestrzeni publicznej lat międzywojennych.

Przyszły mąż Marii Jaremy, Kornel Filipowicz, wspominając atmosferę Krakowa tamtych lat, napisał:

„Kim byliśmy wtedy my, w latach 1933–39? Użyję pewnego, niezbyt ścisłego terminu na określenie naszej postawy: byliśmy idealistami. [...] Wyobrażaliśmy sobie, czy może lepiej powiedzieć, wydawało się nam, że istnieją jakieś wartości poza, ponad czy przed nami, które są nam wspólne, których warto i trzeba bronić, jeśli świat nie ma się na naszych oczach przeobrazić w dzikie żerowisko, gdzie przekonania będą wymuszane przez przemoc fizyczną, sądy artystyczne będzie kształtował bogaty dyletant, opinię urobi przekupna prasa, a cenzurki i rangi sprzeda giełda”^[1].

W przeciwieństwie do politycznie aktywnej Grupy Krakowskiej, powracający z Paryża kapiści zdawali się zaniechać nie przejmować społecznymi niepokojami – zajmowała ich przede wszystkim widowiskowa zabawa. Z kawiarnianych spotkań narodził się teatr artystów Cricot. Działali w nim wspólnie pod kierunkiem Józefa Jaremy kapiści oraz artyści awangardowi, którym udało się przemycić do Cricotowych przedstawień wątki polityczne. Stała współpraca Marii Jaremy z teatrem Cricot rozpoczęła się w roku 1934 – artystka zajmowała się tam wykonywaniem dekoracji i kostiumów: jej projekty są dowodem znajomości najbardziej rewolucyjnych koncepcji scenicznych lat międzywojennych, zwłaszcza rozwiniętej w niemieckim Bauhausie idei teatru plastycznego Oskara Schlemmera. Maria Jarema występowała też jako aktorka. Rola Kobiety Nowoczesnej w humorystycznym widowisku *Zielone lata* Józefa Jaremy zdaje się sumować rzeczywistą charakterystykę Jaremianki: energiczna, utalentowana muzycznie i scenicznie kobieta, która nie stroniła od sportu, nosiła spodnie i krótko obcięte włosy, wciąż szokując konserwatywnych krakowskich mieszczan. Zewnętrzny wizerunek Jaremianki oddawał jej nowoczesny światopogląd, przede wszystkim jednak to jej sztuka promieniowała nowoczesnością.

Rzeźba figuralna artystki odznaczała się ekspresyjną deformacją: modelowana ostrymi cięciami płaszczyzn grupa *Macierzyństwo* ma w sobie wiele dramatyzmu, prymitywizująca *Głowa Wicińskiego* znakomicie oddaje charakterystykę portretowanego. Wspólną zaś cechą rzeźb abstrakcyjnych Marii Jaremy, niekiedy odlegle zainspirowanych ludzką postacią, było akcentowanie kierunku wertykalnego.

Kompozycje zbudowane z kontrastujących członów prostopadłościennych i walcowatych przyciągały wzrok światłocieniową grą płaszczyzn i prześwitów. Organicznie wchodziły w relację z otaczającą ją przestrzenią.

Takie cechy wykazuje *Akt* (1936) znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie: kubistycznie spiętrzone, blokowe formy z zaledwie sugestią kobiecej sylwetki, jakże odważne są na tle klasycyzujących, gładkich figur, którymi modni ówczesnie rzeźbiarze czarowali mieszczańską publiczność.

Przeciw artystycznemu konformizmowi opowiedziała się w ankiecie dla rzeźbiarzy rozpisanej w 1937 roku przez „Głos Plastyków”. Skrytykowała tam tak zwaną sztukę narodową, która w połowie lat 30. przybrała karykaturalną postać („Huculi, krakowianki, ułani, szarża, armaty (...) a przy tym żadnej próby nowoczesnych poszukiwań”). Jaremianka ubolewa, że Związek Plastyków, przedkładając naturalistyczny, ilustracyjny kicz nad poszukiwanie nowych form wyrazu, złożył sztukę niezależną „na ołtarzu ojczyzny”. Nie bez irytacji zauważa, że „Oficjalni przedstawiciele polskiej sztuki nie zdają sobie sprawy, z tego, jaka odpowiedzialność biorą na siebie popierając rodzaj sztuki, który jest jawnym cofaniem się”^[2].

W ankiecie wyraziła przekonanie, że nie sposób rozwijać się twórczo w oderwaniu od nowych prądów sztuki światowej: „Sztuka jak wszelka wiedza jest międzynarodowa. Opierając się na zdobyczach ogólnoswiatowych, szuka dalszych problemów i rozwiązań, które w swoim sensie intelektualnym nie mają nic wspólnego z narodowością albo rasą. (...) Przenikanie obcych wpływów i szeroko pojęte współzawodnictwo międzynarodowe odświeża, kształci i wzbogaca kulturę każdego narodu”^[3].

Nic więc dziwnego, że to właśnie ona, tak silnie podkreślająca rolę przepływu twórczych idei, znalazła się wśród kilkorga krakowskich artystów – członków ZPAP – wyróżnionych w 1937 roku stypendium na wyjazd do Paryża.

Cztery miesiące spędzone w Paryżu były najważniejszym doświadczeniem formacyjnym Jaremiarki jako artystki. Oglądała tam wystawę światową *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, będącą z jednej strony imponującą rewią modernizmu – z realizacjami m.in. Delaunayów, Picassa, Caldera, Le Corbusiera, z drugiej zaś - złowieszczym pokazem potęgi rosnących w siłę totalitarnych mocarstw, które doprowadzą do tragedii II wojny światowej. Ogromne wrażenie wywarła na niej obejrzana na początku 1938 roku wystawa *Exposition Internationale du Surréalisme* zorganizowana przez Andre Bretona i Paula Eluarda z istotnym udziałem Marcela Duchampa.

Miała więc szansę porównać dwa nurty: „twardą” abstrakcję i surrealizm, wtedy jeszcze wyraźnie odseparowane, lecz w latach powojennych zespolone – także w twórczości Jaremiarki w swoisty styl międzynarodowy: abstrakcję aluzyjną z domieszką surrealistycznej wyobraźni. Tylko taka sztuka, zdaniem nowoczesnych artystów i teoretyków, mogła wyrazić dramat współczesnego świata. Do Paryża powróci jeszcze dwa razy, już po wojnie, by zawsze z wielką uwagą obserwować aktualne wydarzenia artystyczne.

W czasie II wojny światowej Jaremianka pozostała w Krakowie. Przestała rzeźbić, jak kiedyś wyznała Helenie Blum – poznanej w Paryżu historyczce sztuki, późniejszej autorce pierwszej monografii Marii Jaremy i kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie – głównie z powodu niedostatku sił fizycznych. Jaremianka zajmowała się wtedy szyciem lalek ze skrawków kolorowych materiałów. Surrealistyczne i groteskowe zwierzęta są wytworem nieskrępowanej fantazji artystki. W kontraście do rzeczywistego niepokoju lat wojennych, prace malarskie Marii Jaremy z pierwszej połowy lat czterdziestych emanują łagodnością i pogodą. Są to akwarele i gwasze na papierze małego formatu, bezpretensjonalne i radosne: co mogło być efektem wpływu koloryzmu Hanny Rudzkiej – Cybisowej, z którą Jaremianka zaprzyjaźniła się podczas okupacji. Wyjątkiem są nieliczne prace o tematyce wojennej, m.in. akwarela *Niemcy*, w której artystka ukazała wrogich żołnierzy jako mechaniczne lalki zbudowane z kanciastych form. Kilka gwaszy pod wspólnym tytułem *Wojna* oddaje lęki tamtego czasu. W martwych naturach i

scenkach kawiarnianych wzajemne relacje elementów kompozycji zajmują artystkę bardziej niż sam malowany motyw. Upodobanie do tworzenia układów podłużnych, drgających form zapowiada rozwój problematyki ruchu.

Częstym tematem w latach wojny były kwiaty, o czym z czułością wspomina urodzony w 1943 roku syn Aleksander: „Podobno gdy mnie nosiła w sobie, gdy była w ciąży, malowała masę kwiatów. Była to cała seria obrazów (mam kilka z nich, jeden lubię szczególnie). Nigdy już potem nie wracała do tego tematu, a gdy ją potem ktoś kiedyś zapytał, dlaczego – miała odpowiedzieć: »Bo bardzo chciałam wtedy, żeby ono – tzn. ja – było wrażliwe na wszystko w życiu«”^[4].

Jaremianka włączyła się też w konspiracyjną działalność wydawniczą. Opracowała graficznie zbiory wierszy Juliana Przybosia *Póki my żyjemy* i *Najmniej słów*. Gdy tomikiem *Mijani* debiutował jako poeta Kornel Filipowicz – towarzysz życia, a później mąż artystki – Maria Jarema zilustrowała książkę i zaprojektowała jej okładkę.

Czas wojnyznaczony był bolesnym stratami: zmarł na gruźlicę Henryk Wiciński, który wcześniej zdążył ożenić się z bliźniaczą siostrą Marii, Bronisławą (Nuną). W 1944 roku Kornel Filipowicz został aresztowany przez gestapo, a następnie był więziony w obozach koncentracyjnych. Do rodziny powrócił po zakończeniu wojny.

Krótkotrwała, powszechna euforia wolności po zakończeniu II wojny światowej nie ominęła także świata sztuki. Maria Jarema włączyła się aktywnie w odbudowę środowiska artystycznego. W 1946 roku wzięła udział w pierwszym przeglądzie nowego malarstwa w Muzeum Narodowym w Warszawie. Niedługo potem jej prace zostały włączone do ekspozycji Grupy Młodych Plastyków zainicjowanej przez Tadeusza Kantora. Działalność w Grupie Młodych Plastyków jest początkiem długoletniej sympatii, jaka połączyła Kantora i Jaremiankę. Dotychczas podziwiana z dystansu artystka o nieprzeciętnej osobowości stała się dla Kantora koleżanką, nie przestając być autorytetem.

Jej obrazy z drugiej połowy lat czterdziestych są zaludnione fantastycznymi postaciami, scalonymi z abstrakcyjnymi składnikami kompozycji. Pierwiastek groteski, wyczuwalny już w pierwszych pracach malarskich Marii Jaremy w drugiej połowie lat trzydziestych, przywodzi na myśl obrazy Zygmunta Waliszewskiego. Dziwna, baśniowa aura, która cechuje malarstwo Jaremiarki z tamtego okresu, każe nam spojrzeć jeszcze głębiej wstecz: do wizjonerskich prac Witolda Wojtkiewicza, nie dając zapomnieć o wpływie surrealizmu.

W obrazach Marii Jaremy, pełnych „rzeźbiarskiej” głębi, coraz wyraźniej akcentowana jest problematyka konstrukcji. Logiczne rozwiązania kompozycyjne dopełnia przemyślany dobór barw. Artystka transponuje motywy zaobserwowane w naturze na formy geometryczne, wzbogacając je o element surrealistyczny.

Pod koniec lat czterdziestych malarstwo Marii Jaremy ewoluje w kierunku coraz śmielszych poszukiwań kinetycznych. Połączenie abstrakcji – będącej dla Jaremiarki niemal synonimem awangardy i surrealizmu, który dodawał do niej czynnik emocjonalny, właśnie w tamtym czasie uwidoczniło się w malarstwie Jaremiarki i nie zaniknie w kolejnych fazach jej twórczości. „Bez deformacji, metafory, abstrakcji – zapisała w roku 1948 – jakże bylibyśmy w stanie wyrazić narastające konflikty naszego czasu?”^[5].

Rygorystyczne układy kształtów budowane przez zwielokrotnienie drgających linearynych motywów zdają się przesuwać przed oczami widza. Dekoracyjne struktury budowane z segmentów obwiedzionych wyraźnym konturem zawieszono na granicy obrazowania figuratywnego i abstrakcji.

Coraz mocniej wciąga ją idea przenikania się barw, rozwinięta w wybitny sposób w najpóźniejszych cyklach, łączących temperę z monotypią. Odchodzi w tamtych latach od kwestii przedstawienia przedmiotu czy postaci w stronę rozważań nad dynamiką i prawami ruchu w przestrzeni. Ma to źródło w

obserwacji lotu ptaków, ruchu strun instrumentów muzycznych, pracy mięśni podczas tańca lub gimnastyki. Składniki ruchu analizuje artystka podobnie jak niegdyś włoscy futuryści, a w Polsce Leon Chwistek – przedstawiając symultanicznie różne jego fazy. Kompozycje stworzone według tych zasad pokazała artystka w 1948 roku w krakowskim Pałacu Sztuki na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, która miała pogodzić hermetyczne idee awangardy i chęć dotarcia do „mas pracujących”. Ku rozczarowaniu jej uczestników przeszła bez echa w prasie, która wówczas zaczęła atakować sztukę nowoczesną jako „imperialistyczną” i krytykować jej formalizm. Krok po kroku następowało przejmowanie przez stalinistów kontroli nad polską kulturą. Komunistyczne władze poprzez cenzurę i zmanipulowany przekaz postanowiły zniszczyć polski ruch awangardowy.

Wprowadzony niedługo potem socrealizm odbierał artystom prawo do niezależności, na co nie godziła się wyznająca etos indywidualizmu artysty Jaremińska. „Sztuka się rodzi z wolności myślenia...”, zanotowała kiedyś znamienne słowa. Narzucenie socrealizmu nie zdołało osłabić przekonań Marii Jaremy o kluczowej roli niezależności twórcy. Stanowczy sprzeciw wobec obowiązującej estetyki przekreślił jej udział w oficjalnym życiu artystycznym. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych tworzyła więc dla siebie, nie zgadzając się na ustępstwa w imię łatwiejszego życia.

W publicznym obiegu istnieli jedynie ci, którzy zdecydowali się na kompromis i wprowadzili do swojej twórczości naiwną tematykę ubraną w formy akademickiego naturalizmu. Stalinowskie władze miały jednak tylko złudzenie kontroli nad twórczością artystyczną. Zarówno Maria Jarema, jak i skupieni wokół niej i Kantora artyści nowocześni, tworzyli w nieoficjalnym, zamkniętym obiegu. Nie ustawała wymiana doświadczeń, a aura konspiracji była dodatkowym bodźcem twórczym. Pracownia Marii Jaremy i Kornela Filipowicza przy ulicy Juliusza Lea w Krakowie stała się w latach stalinizmu centrum nieoficjalnego życia artystycznego. Podczas towarzyskich spotkań malarzy i literatów odbywały się dyskusje o sztuce z udziałem artystów różnych środowisk i generacji: od Xawerego Dunikowskiego po Jerzego Tchórzewskiego.

Artystka scharakteryzowała ten trudny czas krótko i dobitnie: „O minionym pięcioleciu naszego życia artystycznego nie mam nic do powiedzenia, prócz tego, że plastycy nie dali się zniszczyć schematyzmowi. Niestety, czas tracony w kulturze jest tracony dziesięciokrotnie. Kultura zahamowana przez krótki nawet okres cofa się daleko wstecz”[\[6\]](#).

Początek lat pięćdziesiątych oznaczał dla sztuki Marii Jaremy przełom. Artystka zajęła się wówczas techniką monotypii. Pierwsze próby odbitek monotypowych podjęła w 1949 roku (prace w zbiorach MNK). W mokrej farbie naniesionej na szklaną płytę artystka wydrapywała lub rozmazywała rysunek, co przynosiło zaskakujące rezultaty, zbliżone niekiedy do praktykowanego przez surrealistów automatyzmu. Około połowy lat pięćdziesiątych zaczęła łączyć monotypię z kolorową temperą, co przyniosło niezwykle efekt nakładania się planów.

Wypracowaną przez siebie technikę, wyrażającą dążenia do oddania w malarstwie problematyki czasoprzestrzennej, będzie doskonalić przez kilka kolejnych lat, aż do śmierci. Iluzja ruchu staje się znacznie czytelniejsza, kiedy wiotka, prawie niematerialna, warstwa monotypii nakrywa płaskie plamy koloru. Na kilku nałożonych na siebie planach spotykają się różne światy, rozgrywają równoczesne sekwencje zdarzeń.

Krytyk Mieczysław Porębski akcentował znaczenie samego procesu powstawania monotypii Jaremy: „Pracując nad monotypią, rysuje się po przeciwnej stronie arkusza. Arkusz papieru leży na płycie i pod naciskiem narzędzia przyjmuje farbę. Maria Jarema robiła to na podłodze, klęcząc nad białą, obcą powierzchnią, kryjącą pod sobą przemyślny zespół form i kolorów, w pewnym stopniu już zdecydowanych, w pewnym zaś – czekających jeszcze na decyzje, które przyjdą z zewnątrz, które sprawdzi się dopiero potem, jako wynik w samym momencie jego realizowania niewidoczny, kontrolowany tylko i wyłącznie pośrednio – pamięcią, doświadczeniem ręki, zewnętrznym śladem narzędzia”[\[7\]](#).

W graniczących z abstrakcją obrazach rozpoznawalne są zarysy ludzkich sylwetek, pojedyncze części ciała. Biologiczne, utrzymane w poetyce surrealizmu formy cyklu *Wyraży* sprawiają wrażenie żywych, choć są dalece nierzeczywiste. Artystka mimo wielkiej formalnej dyscypliny rzadko uciekała się do radykalnej abstrakcji. Kiedyś zanotowała: „Surrealizm przypominał, że uwolnienie się od tragizmu natury jest niemożliwe, że nasze poznanie jest jeszcze bardzo ograniczone, a jest jedyną drogą do wolności”^[8].

Październik 1956 roku przyniósł definitywny koniec epoki stalinowskiej w Polsce. Względna swoboda polityczna sprzyjała inicjatywom twórczym: Tadeusz Kantor i Maria Jarema założyli wówczas teatr Cricot 2, który wyrósł z przedwojennych doświadczeń scenicznych Jaremiarki i nieocenionej praktyki, jaką był dla Kantora Podziemny Teatr Niezależny lat okupacji.

Działalność teatru zainaugurowała *Mątna* Witkacego, dramat, który miał swoją prapremierę na scenie teatru Cricot w roku 1933, z konstruktywistycznymi dekoracjami i kostiumami Henryka Wicińskiego. Taki wybór podkreślał rodowód nowej krakowskiej sceny. Współpraca Marii Jaremy z teatrem Kantora trwała zaledwie dwa lata, lecz twórczy wkład wniesiony przez artystkę był bezcenny. Niezwykle kostiumy, które i dzisiaj zdumiewają odważną formą, tak charakteryzował Tadeusz Kantor: „Tworzyła kostium [...] środkami współczesnego malarstwa. Więcej: swego własnego malarstwa. Wiedziała, że nie może zatrzymać się na powierzchni, stosując formy, których używała w swych obrazach – że musi do nich dojść w nowych warunkach i w nowym materiale. [...] Dla Jaremiarki oznaczało to w konsekwencji jej malarstwa wyjście poza centralny schemat budowy ciała, rozruszanie wnętrza sylwety i w tym ruchu form uzyskanie nowej równowagi. [...] Na scenie poruszały się barwne formy animowane przez aktorów”^[9]. Kurtyna Cricot 2, autorstwa Jaremiarki, odnaleziona po wielu latach podczas porządkowania piwnicy Krzysztoforów, gdzie odbywały się spektakle teatru, jest dowodem na uniwersalność sztuki Jaremiarki – zrealizowane w wielkiej skali i odmiennej technice formy znane z jej prac malarskich prezentują się znakomicie.

Kiedy życie w Polsce stawało się lżejsze, a sztuka nowoczesna przestała być tępiąca przez władze, rozpoczęła się dramatyczna walka Marii Jaremy ze śmiertelną chorobą. Ostatnie, tragiczne lata życia okazały się najintensywniejsze twórczo. Pracowała wówczas intensywnie, świadoma upływającego czasu. Po wielu latach powróciła do rzeźby: powstały wtedy dwie niewielkich rozmiarów prace: *Taniec* to ażurowa, ekspresyjna kompozycja sugestywnie oddająca iluzję ruchu tańczącej pary, a wertykalna *Figura* w sposób syntetyczny ukazuje kobiecą sylwetkę (obie rzeźby w zbiorach MNK). W malarstwie zaś wciąż badała problematykę ruchu, która od lat znajdowała się w kręgu jej zainteresowań.

Pierwsza retrospektywa malarstwa i rzeźby Marii Jaremy zorganizowana w warszawskiej Kordegardzie poprzedzała jej wystawę na XXIX Biennale Sztuki w Wenecji. Tam artystka otrzymała nagrodę im. Francesco Nullo. Pierwszego listopada 1958 roku Maria Jarema umiera na białaczkę. Kilka miesięcy później odchodzi dawczyni szpiku kostnego, którego przeszczep nie zdołał Jaremiarki uratować, jej bliźniacza siostra Nuna.

Maria Jarema uosabiała etos artysty nowoczesnego, oddanego bez reszty sztuce. Zwalczała polską zaściankowość, wielokrotnie podkreślając wagę kontaktów z Zachodem. Wymykała się definicjom kierunków i narzuconym przez krytyków podziałom. Jedynym rygiorem, jakiemu się poddawała, była jej własna dyscyplina. Ograniczenia płynące z zewnątrz nie mogły powstrzymać indywidualizmu Marii Jaremy, rozwijanego w pełnoprawnym dialogu z największymi światowymi artystami. „Sztuka jest agresją. Burzy zastane pojęcia i wyobrażenia przeciwstawiając im nowe”^[10] – oznajmiła Jaremiarka w wywiadzie udzielonym na kilka miesięcy przed śmiercią. W walce o wolność sztuki nie uznawała kompromisów i bezustannie podejmowała kolejne wyzwania. Dzięki odwadze eksperymentowania stworzyła dzieła wybitne: efektowne wizualnie, lecz dalekie od powierzchownej dekoracyjności. Pierwiastek intelektualny łączy się w nich z nieskrępowaną zmysłowością.

Opracowanie: Agata Małodobry

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

[1] Kornel Filipowicz, *Moje pokolenie i „Nasz Wyraz”*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, Warszawa 1964, s. 307.

[2] Maria Jarema, *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków”, nr 1/7, maj 1937, s. 43–44.

[3] Tamże.

[4] Aleksander Filipowicz, *Mówiłem o Niej... [Wspomnienia]*, [w:] Stefan Henel, *Godziny zwierzeń*, Warszawa 1983, s. 54–60.

[5] *Maria Jarema. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska* [katalog], Kraków 1988, s. 13.

[6] *Z pracowni plastyków. Maria Jarema*, „Życie Literackie”, nr 28, 8 VII 1956, s. 5.

[7] Mieczysław Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 257.

[8] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, Kraków 2001, s. 36.

[9] Tamże, s. 31.

[10] Janusz Bogucki, *Rozmowa z Marią Jarema*, „Życie Literackie”, nr 18, 4 V 1958, s. 5.