

Muzealnictwo 66 (2025)
Rocznik, eISSN 2391-4815

PROJEKT FILMOWY JÓZEFA JAREMY*

FILM PROJECT BY JÓZEF JAREMA

Karolina Czerska

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego
ORCID 0000-0002-1550-1065

Executive Summary

The work of Józef Jarema, who is known mainly as a painter and theatre artist, has not yet undergone a comprehensive study. Research into this area has been enriched by the findings of an archival analysis of Jarema's film project, a fragment of which is to be presented to a wider audience for the first time at the Regional Museum in Jasło in 2025. A preliminary study of the artist's film work has been conducted using archival, press, and library research. The developed fragment of the film was also analysed. Further information is provided by the author's conversation with Alain Fourchette, who was commissioned to compose the music for the Polish artist's film. Jarema began work on the project in the early 1960s. Although he did not complete it, it was an important theme in his post-war work, and the archives related to this topic require further study.

Keywords: Józef Jarema, Alain Fourchette, experimental film, vertical film, art film.

Muz., 2025(66)
Rocznik, eISSN 2391-4815
data przyjęcia – 05.2025
data akceptacji – 06.2025
data recenzji – 06.2025
DOI: 10.69500/m.69

Wydawca:
Narodowy Instytut Muzeów
© 2025
Strona internetowa czasopisma:
rocznikmuzealnictwo.nim.gov.pl

Działalność artystyczna Józefa Jaremy jest dzisiaj tylko częściowo rozpoznana i opisana. Twórca ten dał się poznać głównie jako malarz, członek Komitetu Paryskiego¹ oraz artysta eksperymentalnego teatru Cricot² założonego w Krakowie w 1933 r. Jedyną polską monografią poświęconą Jaremi, napisaną przez Jolantę Mazur-Fedak (2008), skupia się na jego działalności teatralnej. Z kolei album wydany we Francji przez wieloletnią partnerkę Jaremy, malarzkę Marię Sperling, i jej wnuka Christiana Leprette'a (1978), poza reprodukcjami głównie powojennego malarstwa Jaremy, zawiera przede wszystkim wspomnienia przyjaciół i współpracowników oraz przedruki tekstów dotyczących aktywności teatralnej artysty. Ważnym źródłem wiedzy na temat działalności Jaremy w czasie II wojny światowej i tuż po niej jest książka Jana Wiktor Sienkiewicza, poświęcona żołnierzom-artystom w Armii Andersa (2016). Poza tym opublikowano pojedyncze artykuły dotyczące twórczości Jaremy³, co nie zmienia faktu, że nie została ona do tej pory kompleksowo opisana i domaga się szczegółowych badań. Niepełny stan badań wiąże się z tym, że po II wojnie światowej artysta nie wrócił do Polski⁴ i wiedza na temat jego sztuki powojennej docierała do naszego kraju w ograniczonym stopniu. Ponadto archiwalia dotyczące jego twórczości są w znacznym stopniu rozproszone. Wynika to z liczby miejsc, w których był aktywny (miasta w Polsce, Francji, Rumunii, Włoszech oraz w krajach Bliskiego Wschodu, przez które przebiegał szlak Armii Andersa).

Niezwykle ciekawy wątek w tym kontekście to projekt filmowy Jaremy, nad którym pracował on przez kilkanaście lat i którego nie sfinalizował. Temat ten jest obecnie opracowywany na podstawie materiałów znajdujących się w archiwum rodzeństwa, wspomnianego już Christiana Leprette'a i Véronique Leprette. Niniejszy artykuł, poświęcony filmowi Jaremy, stanowi wstępne rozpoznanie tematu ze względu na stan prac w archiwum. Przyczynkiem do jego napisania stała się wystawa monograficzna Józefa Jaremy, zorganizowana przez Muzeum Regionalne im. dr. Stanisława Kadyiego w Jaśle, na której będzie pokazywany jedyny wywołany fragment filmu artysty⁵.

Badania nad wątkiem filmowym w twórczości Jaremy nie tylko mają uzupełnić istotną lukę badawczą, ale również zmienić punkty ciężkości między poszczególnymi dziedzinami, w których artysta był aktywny. Można przypuszczać, że film miał stanowić kontynuację jego eksperymentów nad ruchomym malarstwem, które uskutecznił przed wojną w ramach działalności teatru Cricot (Fazan 2018).

Wstępne badania dotyczące projektu filmowego Jaremy opierały się przede wszystkim na kwerendach w prywatnym archiwum Leprette'ów, znajdującym się obecnie w Krakowie. Przedmiot badań stanowiły dokumenty – korespondencja i notatki Jaremy, a także zbiór rolek filmowych. Istotnym elementem badań była analiza jedynej, jak dotąd, wywołanego fragmentu filmu. Ponadto zostały przeprowadzone kwerendy prasowe w celu sprawdzenia, czy w artykułach ogłaszanych przez Jaremę na łamach czasopism artystycznych znalazły się uwagi, które wskazywałyby na jego zainteresowanie sztuką filmową. Analiza listów Jaremy do Marii Sperling, wydanych przez Muzeum Historyczne w Sanoku (Jarema 2000), pozwoliła ująć omawiany projekt filmowy w ramy czasowe i uzupełnić listę sfilmowanych przez niego osób. Stan wiedzy na temat projektu Jaremy znacząco został rozszerzony dzięki wywiadowi przeprowadzonemu przeze mnie z francuskim muzykiem i kompozytorem Alainem Fourchotte'em, który miał stworzyć ścieżkę dźwiękową do opisywanego filmu.

Jeśli chodzi o zakres czasowy, w którym Jarema podejmował działania filmowe, za początek należy przyjąć wczesne lata 60. XX w. Zachowane w archiwum Leprette'ów liczne notatki artysty, dotyczące projektu, trudno szczegółowo datować. Sam Jarema w notce biograficznej w folderze towarzyszącym wystawie prac własnych i Marii Sperling w Galerii Prymat w Krakowie w 1969 r. pisał: *W latach 1960–1963 [Józef Jarema – K. C.] pracuje nad filmem artystycznym „XX w.” – pierwsza próba filmu wertykalnego*. Z kolei Fourchotte stwierdził, że wywołany fragment filmu powstał w 1963 lub 1964 r.⁶ W opublikowanych listach Jaremy do Sperling wzmianka o projekcie filmowym po raz pierwszy pojawia się w 1960 r. (Jarema 2020, s. 98), ostatnia zaś w 1970 r. (Jarema 2020, s. 156). Jednak Jarema kontynuował pracę nad filmem po 1970 r., czego dowodzą archiwalia ze zbioru Leprette'ów, które uzupełniają korespondencję wydaną w formie zwartej przez Muzeum Historyczne w Sanoku.

W archiwum Leprette'ów znajduje się kilkadziesiąt niewielkich rolek filmowych 16 mm. Większość z nich jest opatrzona odręcznymi krótkimi notkami Jaremy na niewielkich skrawkach papieru, w których figurują nazwiska lub imiona osób uwiecznionych na taśmie filmowej. Według tych opisów sfilmowane zostały osoby bliskie artyście: Maria Sperling, brat Józefa – Maciej oraz pisarze i poeci, malarze, rzeźbiarze, filmowcy, twórcy teatralni, krytycy i wybitne postaci życia intelektualnego, m.in. Georges Ribemont-Dessaignes, Giuseppe Ungaretti, Jean Villier, André Bloc, Pericle Fazzini, Claude Autant-Lara, Jacques Polieri, Jacques Lepage czy Gaston Bachelard.

Staraniem Józefa Chrobaka, kuratora wystaw i dokumentalisty polskiego życia artystycznego XX w., została wywołana jedna rolka z tego zbioru⁷. Zarejestrowany na niej fragment kolorowego filmu niemego trwa 16 minut i 26 sekund. Jarema uwiecznił na nim wystawę *Bewogen Beweging* prezentowaną w Stedelijk Museum w Amsterdamie w dniach 10 marca – 17 kwietnia 1961 r.⁸ W wywołanym materiale filmowym widoczne są rzeźby kinetyczne pokazywane na ekspozycji. W kolejnych sekwencjach filmu dzieła te zostały zestawione z maszynami fabrycznymi sfilmowanymi przez Jaremę w fabryce Volkswagena. Jarema tak pisał do Sperling z Wolfsburga w sierpniu 1961 r.: *Świat tymczasem leci przed siebie bez opamiętania, tak jak tu filmowałem we Fabryce /olbrzym/ „Volkswagen” wyskakujące automatycznie na rampę kolejową gotowe samochody; sznurkiem, kilka na minutę* (Jarema 2000, s. 111). Artysta zestawiał w filmie maszyny

z materiały farb malarskich, uchwyconą w ruchu, w trakcie ich mieszania. Pojawiły się też kształty i figury kojarzące się z powiększonymi pod mikroskopem komórkami czy ruchomą plazmą. Efekt ten został wywołany przez naniesienie farb na taśmę filmową oraz przez jej porysowanie. Powstałe w ten sposób zygzyki i linie w filmie wprowadzono w gwałtowny ruch. Pojawiła się również sekwencja z kobietą poddawaną zabiegom przez kosmetyczkę lub chirurga. Bezpośrednio po tej scenie Jarema wykorzystał ujęcie tunelu oświetlonego latarką, który zostaje wprawiony w ruch. Wymienione kadry przeplatają się z migawkami z fragmentami tekstu o charakterze manifestu: *finie l'exclusivité/de l'écran/horizontal-passif* [koniec z wyłącznością ekranu poziomego-pasywnego], *les bornes/dépasser les bornes/de l'œil pratique* [granice, przekroczyć granice praktycznego oka], *vertical/debout/en éveil/en élan* [wertykalny, stojący, obudzony, w rozpędzie], *la forme/du plan lumière/verticale/active/dynamique//image debout* [forma planu, światło wertykalne, aktywne, dynamiczne, stojący obraz]. W kolejnej części filmu fragmenty tekstowe oraz niektóre kadry powtarzały się, ale w negatywie. Ponadto sfilmowane zostały m.in. pędzące samochody, zbliżenia fragmentów architektury oraz osoby zwiedzające wystawę *Bewogen Beweging*, w tym Maria Sperling i Willem Sandberg, ówczesny dyrektor Stedelijk Museum. Pojawiło się również krótkie ujęcie okładki katalogu ekspozycji.

W jednej ze scen widoczny jest Fourchotte, grający na pianinie i flecie poprzecznym; materiał ten został nakręcony w nicejskim domu jego rodziców. Jarema uwiecznił na kamerze momenty, gdy Fourchotte prezentował mu na instrumentach muzykę, która miała stanowić ścieżkę dźwiękową do filmu. Fourchotte zapamiętał, że Jarema kręcił go kamerą obróconą o 90 stopni (co potwierdza wywołany fragment). Według notatek Jaremy, zachowanych w archiwum Leprette'ów, film miał nosić tytuł *Hotel na 66 piętrze*. Fourchotte miał stworzyć muzykę do fragmentu *Lajkonik* lub *Teatr Hamleta IV*, co stanowiło nawiązanie do spektaklu teatru Cricot z 1935 r. na podstawie dramatu Jaremy *Lajkonik, korporant i Hamlet*. Muzyk skomponował kilkuminutową wstępną wersję, niestety zapis nutowy nie zachował się. Zgodnie z jego notatkami chodziło o dwie sceny fragmentu *Teatr Hamleta IV: Lever du soleil (Wschód słońca)* i *La Grande Roue (Wielkie Koło)*. Fourchotte przechował czterostronicowy scenariusz, napisany odręcznie przez Jaremę, który zawiera wskazówki dotyczące ścieżki dźwiękowej. Muzyk planował nagranie muzyki przez mały zespół na flet, pianino, fagot i wiolonczelę. Do *La Grande Roue* skomponował muzykę repetytywną – zgodnie z prośbą Jaremy, lecz wbrew własnej estetyce. Kompozytor zapamiętał, że zgodził się na współpracę z malarzem, wierząc, że niezwykle oryginalny pomysł filmu wertykalnego zrewolucjonizuje kino. Jarema pokazywał mu fragmenty nagrane na wystawie *Bewogen Beweging*, które bardzo spodobały się młodemu muzykowi. Kinetyczne rzeźby świetnie nadawały się do ujęć wertykalnych, bowiem taki rodzaj kadrowania nadawał przestrzenności obiektom.

W archiwum Leprette'ów zachowały się również notatki Jaremy do manifestu, który najpewniej miał towarzyszyć filmowi albo powstał z myślą o współpracy z Jacques'em Polierim. Był on francuskim reżyserem teatralnym, scenografem, autorem tekstów dotyczących scenografii i wykorzystania w teatrze nowych technologii i mediów. Do swoich projektów teatralnych włączał dzieła Hansa Arpa, Constantina Brâncușiego, Paula Klee czy Joana Miró. Fascynowało go przekraczanie granic tradycyjnego pola scenicznego przy użyciu praktykabli, nachylenie planu i szczegółowo pomyślanej gry światła – wszystkie te środki pozwalały bowiem na poszerzanie czy zwielokrotnianie pola widzenia widza (Corvin 2004). W archiwum zachowała się korespondencja z 1962 r., wskazująca na to, że Jarema liczył na uwzględnienie swojego nowatorskiego projektu „filmu artystycznego”, *pierwszej na świecie próby Filmu Wertykalnego* w publikacji przygotowywanej przez Polieriego. Niestety, z planowanej publikacji tekstu o filmie wertykalnym Jaremy nic nie wyszło – korespondencja sprawia wrażenie urwanej (możliwe, że jest niekompletna), sugerując, że być może malarz nie przesłał obiecanego tekstu albo Polieri nie uznał materiałów za wystarczająco interesujące.

Kwerendy prasowe i biblioteczne uzupełniają powyższe informacje o ciekawe elementy dotyczące lat przed II wojną światową, czyli na długo przed rozpoczęciem przez Jaremę prac nad autorskim projektem filmowym. Bodaj pierwsze inspiracje filmem pojawiły się, gdy Jarema był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, podczas przygotowań do podróży do stolicy Francji. Według wspomnienia malarki należącej do Komitetu Paryskiego, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, wykorzystał on projekcję filmową w trakcie jednego ze swoich spektakli pokazywanych na deskach Teatru im. J. Słowackiego. Malarka zapamiętała, że przed pokazem *Napoleona w elektrowni: Jarema (...) robił jakby film rzutnikiem, ponad kurtyną. Na części spuszczonej kurtyny był ekran i na ten ekran rzucono napisy, rozmaite nowoczesne wyrażenia* (Taranczewski 1998, s. 100). Niestety, nie wiadomo, jakie dokładnie treści zawierała projekcja, w jaki sposób, w którym momencie przedstawienia i na jak długo została wyświetlona. Podczas pobytu w Paryżu kapiści planowali nakręcić film reklamujący bal organizowany w Krakowie, który wraz z zaproszeniami i plakatami miał przyciągnąć uczestników imprezy. Tak Jan Cybis i Jarema pisali z Francji do Kazimierza Mitery w 1925 r.: *Prawdopodobnie wyślimy za jakiś tydzień reklamowy film dla naszego balu, o którego wyświetlenie trzeba będzie postarać się w krakowskich kinach* (Cybis, Jarema 1925). Co prawda nie zachowały się ślady, które świadczyłyby o tym, że Jarema oglądał podczas pobytu w Paryżu wraz z grupą kapistów filmy eksperymentalne, ale z pewnością docierały do niego informacje na ten temat. W latach 1928–1932 Władysław Jarema, brat Józefa, szkolił się jako aktor pod kierunkiem artystów słynnego paryskiego teatru Le Vieux-Colombier. Jest to cenna informacja, bowiem na lata 1924–1934 przypadła w Le Vieux-Colombier dyrekcja Jeana

Tedesco – krytyka, scenarzysty i filmowca, szefa czasopisma „Cinea”. Dzięki niemu miejsce to stało się jednym z najważniejszych na mapie filmowego awangardowego Paryża międzywojennego – w siedzibie teatru odbywały się projekcje filmów eksperymentalnych. Władysław Jarema mógł przekazywać bratu informacje na ten temat.

Najbardziej namacalnym śladem ukazującym zainteresowanie Józefa Jaremy filmem przed II wojną światową jest jego krótki artykuł z 1934 r., opublikowany w „Tygodniku Artystów”, w którym zachęcał czytelników do filmowania życia: *Zwracamy się do operatorów kinowych, do artystów fotografów i amatorów, zwracamy się do wszystkich czytelników, interesujących się plastycznym wyglądem życia o nadsyłanie do naszego działu wycinków filmowych [podkreślenie – K.C.] i zdjęć z odpowiedniami komentarzami lub wprost (w razie braku zdjęć) opisów ciekawszych spostrzeżeń i chwytów. Widza, notatek idących bardzo szybko w zapomnienie, nieraz rewelacyjnych wizji rzeczy, o na pozór codziennym, mało-ważnym charakterze, wskutek braku kultuwowania świadomości i pamięci plastycznej* (Jarema 1934, s. 4).

Przedwojenne zainteresowanie i kontakt z filmem awangardowym nie przełożyły się na długotrwałą, konsekwentną działalność Jaremy w tej dziedzinie. Artysta skupił się wówczas przede wszystkim na aktywności teatralnej.

Z ilości i treści zachowanych materiałów wynika, że Jarema przywiązywał wielką wagę do autorskiego filmu artystycznego, nad którym pracował kilkanaście lat. Świadczą o tym również kontakt podjęty przez polskiego twórcę z Polierim i chęć opublikowania tekstu na temat tego projektu.

Nurtuje dziś pytanie, dlaczego Jarema zajął się filmem i dlaczego nastąpiło to w późnym etapie jego twórczości. W kontekście polskiego filmu awangardowego lat 20. i 30. XX w. Marcin Giżycki zauważył, że *kino eksperymentalne (...) nigdzie na świecie nie było zjawiskiem powszechnym. W Polsce brakowało również bogatych prywatnych mecenasów (...), skłonnych finansować ekstrawaganckie pomysły malarzy i poetów, znacznie uboższe niż na Zachodzie było też zaplecze techniczne* (Giżycki 2023, s. 116). W tym kontekście nie dziwi, że zainteresowanie Jaremy eksperymentem artystycznym w latach 30. było skierowane na teatr. Jednak fascynacja potencjałem filmu jako formy artystycznej powróciła z impetem do 60-letniego już artysty. Stosunkowo późne podjęcie działalności filmowej stanowi kolejny przykład na „przesunięcie” w jego twórczości względem oficjalnej chronologii awangard; innym przykładem jest jego późne przejście na malarstwo abstrakcyjne pod koniec lat 40.⁹ Jarema w swojej twórczości na różnych polach – teatru, malarstwa czy filmu – na własnych zasadach wykorzystywał tradycję i nowoczesność, nie zważając na to, co w danej chwili było modne, ignorując ramy czasowe trendów artystycznych, nie bojąc się powrócić do formuł radykalnych dekady wcześniej. Znając rozległe kontakty artystyczne Jaremy, można założyć, że przed II wojną światową poznał, jako widz i obserwator nowej sztuki, techniki stosowane w filmie awangardowym. Opisany powyżej fragment jego filmu wertykalnego przywołuje na myśl ideę „montażu intelektualnego” Siergieja Eisensteina z końca lat 20., czyli *zestawienie znaków tworzących nieoczekiwane metafory, wybiegające poza znaczenie zestawionych obrazów* (Kossak 1982, s. 36). W kontekście zestawianych w projekcie Jaremy obrazów warto jeszcze wspomnieć artykuł Eugeniusza Cękałskiego z 1932 r., w którym przywołane zostają konkretne typy montażu, przykładowo taki, gdzie ruch plazmy w komórce ameby przechodzi w ruch wielkomiejski. Cękałski pisał: *Film awangardowy lubuje się w montowaniu podobieństw lub kontrastów optycznych. Łysina i bochenek chleba, nogi grubasa i nogi żaby, oko ludzkie i księżyc – oto przykłady skojarzeń z filmów awangardowych* (Cękałski 1975, s. 192). Zestawienie rzeźb kinetycznych z amsterdamskiego muzeum z maszynami fabrycznymi to dowód wykorzystania przez Jaremę podobnych technik.

Według Patricka de Haasa początkowo kino nie było pragnieniem malarzy, którzy poszukiwaliby innego środka wyrazu, lecz logicznym przejściem między dyscyplinami w odpowiedzi na wewnętrzny rozwój problematyki malarskiej (Haas 2018, s. 152). Film miał być dla Jaremy z pewnością nowym otwarciem. Prawdopodobnie to z braku odpowiednich środków nie udało się sfinalizować tego jakże ciekawego projektu. Mimo że Jarema nie ukończył filmu, to dla jego myślenia o sztuce był on ważnym krokiem, odważnym i ryzykownym – próbą przekraczania granic, sprawdzania kolejnej formuły artystycznej.

Badania nad projektem filmowym Jaremy dowodzą, jak mylne jest przekonanie, że po II wojnie światowej poświęcił się on wyłącznie malarstwu. W rzeczywistości, poza tworzeniem obrazów, zajmował się także tapiserią, organizowaniem wystaw i festiwali artystycznych (Czerska 2021–2022, s. 209–211) oraz podejmował inicjatywy teatralne¹⁰. Należy mocno podkreślić, że czas i energia poświęcone na opracowanie scenariusza i realizację przywołanego w niniejszym artykule filmu świadczą o tym, że był to dla niego jeden z najważniejszych projektów artystycznych w latach powojennych. Tym bardziej warto kontynuować badania nad archiwum oraz prace nad wywołaniem pozostałych rolek filmowych i sprawdzeniem, co dokładnie zostało na nich zarejestrowane.

Streszczenie: Twórczość Józefa Jaremy, który znany jest głównie jako malarz i artysta teatralny, nie została dotychczas kompleksowo opracowana. Jedną z luk badawczych uzupełnia wiedza pozyskana w wyniku analizy archiwalnej dotyczącej projektu filmowego Jaremy, którego fragment po raz pierwszy będzie pokazywany szerszej publiczności w 2025 r.

w Muzeum Regionalnym w Jaśle. Wątek twórczości filmowej tego artysty został wstępnie opracowany na podstawie kwerend archiwalnych, prasowych i bibliotecznych. Analizie poddano też wywołany fragment filmu. Dodatkowe informacje pochodzą z rozmowy autorki z Alainem Fourchotte'em, który miał stworzyć muzykę do filmu polskiego artysty. Jarema rozpoczął prace nad projektem na początku lat 60. XX w. Mimo że go nie ukończył, był to istotny wątek w jego twórczości powojennej, a związane z tym tematem archiwalia domagają się dalszego opracowania.

Słowa kluczowe: Józef Jarema, Alain Fourchotte, film eksperymentalny, film wertykalny, film artystyczny.

Przypisy

* Artykuł powstał dzięki stypendium twórczemu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

¹ Komitet Paryski został powołany w 1923 r. w Krakowie. Była to grupa studentów i studentek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, nazwanych później kapistami, dążących do zorganizowania środków na wyjazd do Paryża. Pobyt w stolicy Francji miał trwać kilka tygodni, ale przedłużył się dla większości grupy do siedmiu lat. Zob. Krzysztofowicz-Kozakowska 1996.

² Obszerna bibliografia tematu w *Encyklopedii Teatru Polskiego*: Czerska, Kwiecień-Kalińska 2020.

³ Artykuły Karoliny Czerskiej (2008, 2015, 2021, 2021–2022), Justyny Michalik-Tomali (2020), Magdy Nabiałek (2023) (zob. Bibliografia).

⁴ Koniec wojny zastał Jaremę w Rzymie, gdzie przebywał do 1951 r. Później zamieszkał w Nicei z Marią Sperling.

⁵ Wystawa *Józef Jarema 1900–1974. „O” jak oko*, Muzeum Regionalne im. dr. Stanisława Kadyiego w Jaśle, 30 VIII – 12 XII 2025, kuratorki: Barbara Czajka i Karolina Czerska. Warto nadmienić, że Jarema uczęszczał przez cztery lata do Gimnazjum Męskiego w Jaśle, tam miał pierwsze lekcje rysunku – w pracowni Apolinarego Kotowicza, tam złożył maturę (Zieliński red. 1968).

⁶ Rozmowa autorki z Alainem Fourchotte'em, 21 II 2022, Nicea. Na tę rozmowę powołuję się w dalszej części artykułu, dotyczącej muzyki planowanej do filmu Jaremy. Bardzo dziękuję Alainowi Fourchotte'owi za cenne informacje.

⁷ Film wywołany w Pracowni Filmowej w Warszawie.

⁸ Kuratorem wystawy był Pontus Hultén, szwedzki kolekcjoner i muzealnik. Pokazano 233 prace 83 artystów z 18 krajów, m.in. Alexandra Caldera, Roberta Rauschenberga, Takisa, Nicolasa Schöffera i Pola Bury'ego. Ekspozycja była następnie prezentowana w Moderna Museet w Sztokholmie i w Louisiana Museum of Modern Art w Kopenhadze. Informacje o wystawie na stronie Henry Moore Foundation (zob. Bibliografia).

⁹ Jarema w okresie studiów oraz podczas pobytu w kapistami w Paryżu i później uprawiał malarstwo figuratywne. Dopiero pod koniec lat 40., pod wpływem włoskich malarzy mających za sobą doświadczenie futuryzmu, przeszedł na stronę malarstwa abstrakcyjnego i to nieodwołalnie.

¹⁰ Mam na myśli działalność teatralną Jaremy w Rzymie (Conte 1999, s. 71–74) oraz próby wystawienia jego dramatów w wersji francuskiej (Czerska 2008, s. 151–154).

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum prywatne Christiana i Véronique Leprette'ów w Krakowie

(wykorzystane dokumenty i obiekty są obecnie opracowywane i nie posiadają sygnatur)

Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

J. Cybis, J. Jarema, list do K. Mityry z 17 stycznia 1925, nr inw. 1663, k. 52, 53

Opracowania

Bewogen Beweging, Stedelijk Museum 1961, Henry Moore Foundation, <https://henry-moore.org/henry-moore-institute/research-library-and-archive/research-library-special-collections/bewogen-beweging-stedelijk-museum-1961/>, 14.05.2025.

Cękański E. (1975 [pierwodruk 1932]), A, B, C... *taśmy filmowej*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, s. 180–195.

Conte G. (1998), *Art Club 1945–1964*, [w:] *Art Club 1945–1964, la linea astratta* [katalog wystawy], a cura di G. Simongini, G. Conte, 24 ottobre 1998 – 20 gennaio 1999, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, s. 39–75.

Corvin M. (2004), *Festivals de l'art d'avant-garde 1956–1960*, Somogy éditions d'art, Paris.

Czerska K. (2008), *Pociąg zderza się z teatrem. Ostatni manifest teatralny Józefa Jaremy*, [w:] *Zielone lata. Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Cricoteka, Kraków, s. 151–154.

Czerska K. (2015), *Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora. Od Cricot do Cricot 2*, [w:] *Awangarda i krytyka Europy Środkowej i Wschodniej*, red. M. Kmiecik, J. Kornhauser, M. Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 151–166.

Czerska K. (2021), *Józef Jarema/Maria Jarema, Józef Jarema/Marie Sperling. Influences, échanges, fascinations*, [w:] *Deux. Couples et avant-gardes*, red. B. Baglivo, B. Meazzi, S. L. Milan, Presses Universitaires Université Savoie Mont Blanc, Chambéry, s. 197–214.

- Czerska K. (2021–2022), *O kilku wątkach działalności Józefa Jaremy w środowisku artystycznym Łazurowego Wybrzeża (1951–1974)*, „Archiwum Emigracji”, z. 29, s. 207–224.
- Czerska K., Kwiecień-Kalińska K. (2020), *Cricot*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/2387/cricot>, 14.05.2025.
- Fazan K. (2018), *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! / Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Cricoteka, Kraków, s. 179–206.
- Giżycki M. (2023), *Film w kręgu polskiej awangardy dwudziestolecia, czyli o próbach stworzenia ruchu*, [w:] *idem, Kino artystów i artystek. Od Mélièsa do Maciunasa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, s. 107–116.
- Haas P. de (2018), *Cinéma absolu. Avant-garde 1920–1930*, Valréas, Mettray.
- Jarema J. (1934), *Patrzmy za was*, „Tygodnik Artystów”, nr 3, s. 4.
- Jarema J. (2000), *Listy do Marii Sperling 1950–1974*, oprac. W. Banach, E. Kasprzak, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok.
- Kossak J. (1982), *Eisenstein i współczesna świadomość artystyczna*, [w:] *Eisenstein – artysta myśliciel*, autor koncepcji tomu i posłowie W. Wierzewski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 34–44.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S. (1996), *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków.
- Mazur-Fedak J. (2008), *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Michalik-Tomala J. (2020), *Mistrzowie, liderzy, a może uzurpatorzy? Niejednoznaczny status twórców teatrów Cricot i Cricot 2*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 21, nr 2, s. 107–121.
- Nabiałek M. (2023), *Interwencja, edukacja, demokracja – krytyka teatralna dwudziestolecia międzywojennego*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 3 (49), s. 41–60.
- Sienkiewicz J. W. (2016), *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń.
- Sperling M., Leprette Ch. (1978), *Jarema*, préf. P. Courthion, Union, Paris.
- Taranczewski P. (do druku podał) (1998), *Hanna Rudzka Cybisowa o Krakowie i Paryżu*, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, nr 4, s. 99–113.
- Zieliński K. (red.) (1968), *Księga pamiątkowa. Stulecie Gimnazjum i Liceum im. króla Stanisława Leszczyńskiego w Jaśle 1868–1968*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków.

dr Karolina Czerska

Adiunktka w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Romanistka, teatrolożka, tłumaczka. Zainteresowania naukowe: teatr polski, francuski i belgijski XX–XXI w., awangardy w teatrze i sztukach wizualnych, współczesna literatura belgijska. Autorka książki *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia* (Kraków 2019). Kuratorka festiwalu *Gra z Kantorem. Belgia: podwójność* (Cricoteka, 2024) oraz wystaw *Cricot idzie!* (Cricoteka, 2018) i *Józef Jarema 1900–1974. „O” jak oko* (Muzeum Regionalne w Jaśle, wraz z Barbarą Czajką, 2025); k.czerska@uj.edu.pl.
