



O KILKU WĄTKACH DZIAŁALNOŚCI JÓZEFA JAREMY W ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM LAZUROWEGO WYBRZEŻA (1951–1974)*

Karolina CZERSKA (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: 0000-0002-1550-1065

„Okres nicejski” w życiu i twórczości malarza i artysty teatru, Józefa Jaremy, który rozpoczął się wraz z przeprowadzką z Rzymu do Nicei w 1951 r. i który zamknęła data śmierci, czyli rok 1974 – to czas bardzo zróżnicowany nie tylko pod względem indywidualnej pracy twórczej, ale także w kontekście działalności organizatorskiej. Jarema był nieustrudzonym animatorem życia artystycznego: najpierw w Krakowie w okresie międzywojnia, potem w czasie drugiej wojny światowej na szlaku żołnierskim, a następnie w Rzymie – przez kilka lat po zakończeniu wojny. Na początku studiów malarских w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pozostawał blisko środowiska formistów; wymiana myśli i dyskusje o nowej sztuce ze starszymi kolegami były najpewniej jednym z pierwszych ważnych impulsów do własnych poszukiwań artystycznych. Niedługo potem, w 1923 r., został członkiem Komitetu Paryskiego, grupującego młodych adeptów malarstwa i rzeźby, którym udało się wyjechać do Paryża, by z bliska obserwować sztukę – i pozostać tam w efekcie kilka lat¹. Po powrocie ze stolicy Francji do Krakowa Jarema stał się jednym z inicjatorów założenia teatru artystów plastyków – tak w 1933 r. powstał eksperymentalny teatr Cricot, którego działalność prze-

* Artykuł powstał w ramach realizacji stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

¹ Na temat Komitetu Paryskiego zob.: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939* [kat. wystawy], tekst kat. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kraków 1996.

rwiał dopiero wybuch drugiej wojny światowej². Jesienią 1939 r. Jarema przedostał się do Bukaresztu, gdzie wystawił napisaną wraz z Eugeniuszem Stecem sztukę *Lajkonik w szopce*, a po dołączeniu do Armii Andersa organizował wystawy polskich malarzy-żołnierzy. Gdy demobilizacja zastała Jaremę w Rzymie, postanowił tam osiąść i wraz z byłymi włoskimi futurystami założył niezależne międzynarodowe stowarzyszenie artystyczne Art Club³. W ostatnich dwóch dekadach życia spędzonych na południu Francji nie zniknęła jego potrzeba organizowania środowiska artystycznego – wręcz przeciwnie, znalazła upust w gronie nowo poznanych twórców i krytyków sztuki. Jednocześnie ewoluowała wtedy jego własna twórczość – pod wpływem indywidualnych poszukiwań oraz nowych kontaktów i znajomości.

Do Nicei Jarema przeprowadził się z końcem 1951 r. Doszło do tego w wyniku spotkania z Marią Sperling⁴, polską malarką, od lat 20. mieszkającą w Nicei wraz z mężem, architektem Józefem Sperlingiem (zmarłym w 1949 r.)⁵. Przed wojną zarówno Maria Sperling, jak i Józef Jarema studiowali w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale przez kolejne lata nie mieli ze sobą kontaktu. Maria napisała w 1950 r. list do Jaremy, przypominając o wspólnym krakowskim doświadczeniu artystycznym i najprawdopodobniej proponując spotkanie. Doszło do niego w Rzymie, a pomysł na to, by Jarema zamieszkał w Nicei wraz z Marią w jej willi La Joyeuse, miał początkowo dość pragmatyczny charakter; przyjaźń i uczucie między dwojgiem artystów narodziły się później. Warto sprostować mylne informacje o tym, że Jarema ożenił się ze Sperling i że para postanowiła wówczas przeprowadzić się do Nicei. Po pierwsze, mimo ponad dwudziestu lat nie tylko artystycznego, ale i życiowego partnerstwa Jarema i Sperling nigdy nie wzięli ślubu⁶, a po drugie Maria mieszkała wtedy już od wielu lat w Nicei. Zaprosiła Jaremę do nicejskiej willi, gdzie miał dobre warunki, by malować i zajmować się organizowaniem wystaw, ona natomiast nie była sama. Bardzo szybko zaistniała między nimi ścisła artystyczna współpraca, wspólne inicjatywy i projekty – mowa o tym w listach, które zaczęli pisać do siebie po spotkaniu w Rzymie, zanim jeszcze Jarema zamieszkał w Nicei⁷. Jarema poruszał w tej korespondencji m.in. kwestię rozszerzania działalności Art Clubu (którego Sperling stała się członkinią – artystką i znaczącą animatorką), wyemancypowania sztuki od wpływów politycznych, stworzenia pisma artystycznego, wystaw międzynarodowych i stworzenia domów pracy twór-

² Obszerna bibliografia teatru Cricot, uwzględniająca najnowsze publikacje, podana została w internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego: K. Czerska, K. Kwiecień-Kalińska, *Cricot*, [hasło w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/2387/cricot#> (dostęp: 25.05.2021).

³ O działalności artystycznej Jaremy w Armii Andersa i o pierwszych latach działalności rzymskiego Art Clubu pisze szczegółowo Jan Wiktor Sienkiewicz; zob.: tenże, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa–Toruń 2016.

⁴ O Marii Sperling zob.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Czy tylko Paryż? Kilka uwag na temat polskich artystek na południu Francji*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17), s. 136–139. We Francji artystka przyjęła francuską wersję imienia, Marie. W niniejszym artykule zachowuję polskie imię „Maria”, z wyjątkiem cytatów z dokumentów francuskich lub tytułów francuskich publikacji.

⁵ Na temat Józefa Sperlinga zob.: K. Łomnicka, Z. Weiss, *Józef Sperling – kreator i przedsiębiorca*, Kraków 2020. Publikacja towarzyszyła wystawie *Józef Sperling. Kreator & przedsiębiorca* w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 18 września 2019–28 lutego 2020 r.

⁶ Tę informację potwierdził w rozmowach z autorką zarówno Christian Leprette, wnuk Marii Sperling, jak i Aleksander Filipowicz, siostrzeniec Józefa Jaremy.

⁷ Zob.: J. Jarema, *Listy do Marii Sperling 1950–1974*, red. W. Banach, E. Kasprzak, C. Leprette, Sanok 2000.

czej⁸. Maria Sperling po śmierci Jaremy wspominała: „Wiele zawdzięczam mojemu mężowi [Sperlingowi], bo niezmiennie mi pomógł. Ale wiele [też] zawdzięczam Jaremi, bo to był autentyczny twórca”⁹. To pod wpływem tego drugiego skierowała się w swoim malarstwie ku abstrakcji. Według wspomnień Christiana Leprette’a, jej wnuka, który wielokrotnie przyjeżdżał do La Joyeuse i spędzał czas z dwójką artystów, dla Sperling lata życia z Jaremą były okresem niezwykle twórczym; wcześniej – mimo że jej mąż Józef Sperling obracał się w środowisku artystycznym – nie prowadziła równie interesującego artystycznie życia. Gdy stworzyła zgrany tandem twórczy z Jaremą, Nicea stała się dla niej centrum życia i pracy – w tym okresie bywała regularnie w Paryżu, ale zawsze chciała szybko, po paru dniach, wracać na południe. Po śmierci Jaremy zamieszkała w stolicy Francji.

Od 1955 r. Jarema i Sperling tworzyli tkaniny artystyczne, czyli tapiserie (fr. *tapisserie*). Była to inicjatywa Marii. Początkowo pracowali na warsztacie tkackim wypożyczonym od sąsiada o nazwisku Revillon i używali dość skromnych materiałów, sznurków i rafii¹⁰. Sperling w liście do Hanny Rudzkiej-Cybis opisywała tę wspólną działalność „aniołów-tkaczy”, jak określali parę znajomi i przyjaciele z Lazurowego Wybrzeża: „Pięknie «Providence» ułożyła, że oboje z Jaremą możemy prowadzić ten duet tkacki bardzo zgodnie, i że każde z nas dopełnia prace drugiego. Jarema ma wspaniałe poczucie proporcji et «il voit grand». – Nigdy nie ucząc się tkactwa skrzętnie opanował warsztat i gra na nim jak na organach”¹¹. Jarema i Sperling tworzyli tapiserie nie tylko na podstawie swoich autorskich projektów; tkactwo stanowiło dla nich ważne źródło utrzymania i realizowali sporo zamówień od zaprzyjaźnionych artystów, m.in. Jacques’a Villona, Alberto Magnelliego, Hansa Arpa i André Bloc’a. W 1956 r. w przeglądowym artykule o tapiserii autorstwa Herty Wescher w czasopiśmie „Aujourd’hui. Art et architecture” pojawił się akapit o dokonaniach tego artystycznego duetu:

Obecnie różne metody przyczyniają się do wzbogacenia sztuki tkackiej, tak jak te wybrane przez Jaremę i Marie Sperling, którzy zastąpili splot cienkimi pasami materiału, przede wszystkim bawełny, tworząc wydane powierzchnie [...].

Aby wzbogacić swoje geometryczne kompozycje artyści ci wykorzystują technikę tkactwa ludowego wykorzystywanego w Polsce i w Bawarii do prostych pasiastych dywanów¹².

W 1959 r. w muzeum Château Grimaldi w Antibes odbyła się wystawa tapiserii, na której znalazły się prace według projektów Arpa, Bloc’a, Roberta Jacobsena, Jaremy, Magnelliego, Sperling i Sophie Taeuber-Arp. W tekście zamieszczonym w katalogu

⁸ Zob.: tamże, s. 16–17. „Założymy Akademię Śródziemnomorską Sztuki Nowoczesnej” – pisał Jarema w jednym z wczesnych listów; zob. tamże, s. 35.

⁹ „Je dois beaucoup à mon mari parce qu’il m’a aidée énormément. Mais je dois à Jarema parce que c’était un créateur authentique”; *Radioscopie Jacques Chancel Marie Sperling*, [w:] *Marie Sperling. Encres et collages*, New York 1985, s. 37 (o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki).

¹⁰ Zob.: P. Courthion, [Préface], [w:] *Marie Sperling*, Paris 1980, s. 9.

¹¹ Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, nr inw. 104608, M. Sperling w liście do H. Rudzkiej-Cybis z 12 stycznia 1961 r.

¹² „D’autres procédés contribuent actuellement à enrichir l’art textile, comme celui choisi par Jarema et Marie Sperling qui remplacent la trame par des fines bandes de tissus, surtout de coton, formant des surfaces saillantes [...]. Reprenant la technique de tissages rustiques, pratiquées en Pologne comme en Bavière pour des simples tapis rayés, ces artistes s’en servent pour nourrir leurs compositions géométriques”; H. Wescher, *Tapisseries d’aujourd’hui*, „Aujourd’hui. Art et architecture” 1956, nr 7, s. 7.

Jarema określił wystawiane dzieła jako znaczący wkład w odrodzenie sztuki ściennej, która dokonała się dzięki zastosowaniu nowej ekspresji przy jednoczesnym wykorzystaniu dawnych technik. Podkreślał emanujący z wystawianych prac porządek, spokój i harmonię¹³. Pokazał wtedy następujące tapiserie według własnej koncepcji: *Nigrum Nigrio Nigrius*, *La côte du soleil*, *Tapis n° 3*, *Tapis n° 4* oraz kilka autorskich projektów. Ekspozycji poświęcił artykuł Pierre Guéguen, pisarz i krytyk sztuki, zaznaczając, że Jarema i Sperling nie są tkaczami-rzemieślnikami, ale artystami, dla których wyznacznikiem jest kolor:

Oboje są artystami abstrakcjonistami i w swoim geometryzmie – rygorystycznym w przypadku Jaremy, a pełnym niuansów u Sperling – ulegają współczesnej ewolucji, która wzbogaca abstrakcję o uwagę należną materii. Tę mniej lub bardziej taszystowską materię przenoszą jak tylko się da na swoje dzieła tkackie. A jest to coś nowego i zasługującego na uwagę, bo nie chodzi o kwestię rywalizacji obrazu i tapiserii; zmienia się materiał i chodzi tu o wyciągnięcie (różnych przecieży) efektów plastycznych z jednego i z drugiego. W tym właśnie celują ci nicejscy malarze-tkacze. Raz używają gładkiej wełny, innym razem wełny skręconej, otrzymując w ten sposób tapisierię reliefową, bliską kubistycznym rzeźbo-obrazom Archipenki, podobną do znanej dzisiaj taszystowskiej skorupy malarstwa informel¹⁴.

Guéguen podkreślał też bogactwo faktur owych tapiserii, „technikę materii” stosowaną przez artystów: „[Technika ta] obejmuje części haftowane, kropkowane, dodane albo na jednej i tej samej powierzchni, albo na kilkułączonych powierzchniach, których kontury tworzą rysunki; jednym słowem jest to różnorodność efektów niemożliwych do osiągnięcia przez zwykłego tkacza”¹⁵. W artykule tapiseria określana jest jako synteza sztuk. Według krytyka Jarema i Sperling, wychodząc od interpretacji nieraz uproszczonego projektu, tworzą kompletne dzieło. Sam Jarema tak pisał o tkaninach wykonywanych przez niego lub wraz z Marią:

W 1955 r. Marie Sperling i J. Jarema, dwoje malarzy tworzących w Nicei, rozpoczęło poszukiwania nad możliwością zastosowania dawnej techniki tapiserii w niektórych z ich kompozycji malarskich, wyobrażając sobie przy tym wzbogacenie materii barwnej grą tkanin w interpretacji adekwatnej do namalowanego projektu. Pierwsze próby, wykonywane według ich własnych projektów w różnych warsztatach tkackich Lazurowego Wybrzeża (a nawet we Włoszech), obnażyły nieadekwatność techniki tradycyjnych tkaczy wobec „abstrakcyjnej” tapiserii – a więc dzieła plastycznego, którego harmonia przestrzenna powstaje poprzez rygorystyczne proporcje kolorowych planów

¹³ Archives Municipales w Antibes, J. Jarema, notatki do broszury wystawy *Tapisseries* w Château Grimaldi w Antibes, 1959, rps. i mps.

¹⁴ „Artistes abstraits tous deux, ils subissent dans leur géométrisme, rigoureux chez Jaréma, nuancé chez Sperling, l'évolution contemporaine qui enrichit l'abstraction d'une attention à la matière. Cette matière, plus ou moins tachiste, ils la portent au maximum dans leurs œuvres tissées. Or, ceci est nouveau et mérite d'être souligné, car il ne s'agit plus de concurrencer le tableau par une tapisserie; il s'agit, en changeant de matériau, de tisser autant d'effets plastiques de l'un que de l'autre, bien que d'effets différents. C'est en quoi nos peintres liciers niçois excellent. Ils emploient tantôt la laine plate, tantôt la laine tordue, obtenant ainsi une *tapisserie en relief*, proche de la sculpto-peinture d'un Archipenko cubiste, que rappelle la peinture tachiste et crustacée des informels d'aujourd'hui”; P. Guéguen, *Chanson à tisser et tapisseries qui chantent*, „Aujourd'hui. Art et architecture” 1959, nr 23, s. 38.

¹⁵ „La technique «matière» du couple d'artistes ne s'arrête pas là. Elle comprend des parties brodées, pointillées, ajoutées, tantôt sur une seule surface, tantôt sur plusieurs surfaces assemblées dont les contours font dessin, bref, une variété d'effets impossibles chez un tisseur ordinaire”; tamże.

i rytm form o liniach poziomych, pionowych i skośnych, których nachylenie nie dopuszcza choćby najmniejszego braku precyzji.

Po serii niekorzystnych wyników ta dwójka malarzy zdecydowała, że sama podejmie się sztuki tkania i zaopatrzyła się w niewielki używany warsztat tkacki, który pozwolił uzyskać w kilka miesięcy zachęcające rezultaty¹⁶.

Warsztat tkacki dwójki artystów przywoływał we wspomnieniu Leprette:

Na parterze, idąc na lewo, otwiera się królestwo tkactwa. Z przepełnionych tekturowych pudełek wysypują się motki wełny. W środkowym pokoju na czterech herkulesowych nogach stoi krosno tkackie. Oczom ukazuje się zaledwie jakieś 20 centymetrów rozpoczętego dzieła, które przedłuża się dalej o nieskończoną liczbę lnianych nici, czekając na to, aby je przepleść, ścisnąć, związać z wełną, z fragmentami tkanin, z poskręcanychnymi sznurkami, z kawałkami włókien, które są owocem długich poszukiwań tworzywa, w czasie których jedynie oczy i myśli prowadzą dłonie Jaremy i dokonują wyboru pod kątem mającego powstać dzieła¹⁷.

Gdy Jarema i Sperling pracowali w La Joyeuse nad tkaniną o większych rozmiarach, rozkładali ją przed domem, by oglądać tworzone dzieło z tarasu na piętrze i by móc zdecydować, które szczegóły należy dopracować. Nieistniejąca już dzisiaj¹⁸, dwupiętrowa willa na wzgórzu w dzielnicy Lanterne – czule i humorystycznie nazywana przez Jaremę w listach do Sperling „Latarką” – była domem, miejscem regularnych i okazjonalnych spotkań oraz przestrzenią do pracy. Na parterze znajdowała się pracownia z warsztatem tkackim oraz pomieszczenie, w którym przechowywano materiały na tapiserie. Osobna pracownia Jaremy znajdowała się na pierwszym piętrze. Jarema i Sperling pracowali wspólnie jedynie przy tkaninach. Każde miało ponadto osobny pokój do pracy. Według wspomnień Leprette’a w La Joyeuse buzowały pomysły na nowe inicjatywy – za każdym pobytym w willi dowiadywał się o kolejnych projektach. Bywali tam artyści, intelektualści, krytycy i właściciele galerii sztuki. Za czasów bytności Jaremy w Nicei, La Joyeuse odwiedzali członkowie jego rodziny: brat Maciej z żoną i córką, siostra Maria i siostrzeniec Aleksander Filipowicz. Niedługo przed swoją śmiercią Jaremę odwiedził w Nicei Jan Cybis. Wśród regularnych wizyt wyznaczających stały rytm można wymienić czwartkowe przyjazdy Witolda Gombrowicza z obowiązkową partią szachów, czy poniedziałkowe odwiedziny François Gachota –

¹⁶ „En 1955, Marie Sperling et J. Jarema, tous deux peintres travaillant à Nice, ont commencé des recherches sur les possibilités d’application d’une ancienne technique de la tapisserie à certaines de leurs compositions de peintres, tout en imaginant l’enrichissement de la matière colorée par le jeu des tissus dans une interprétation adéquate d’une maquette peinte. Les premiers essais, exécutés d’après leurs maquettes, dans les différents ateliers de tisserands de la Côte d’Azur (et même en Italie) ont démontré l’incompatibilité de la technique des tisserands traditionalistes vis-à-vis de la tapisserie «abstraite», donc d’une œuvre plastique, dont l’harmonie spatiale se crée par les proportions rigoureuses des plans colorés et le rythme des formes en droites horizontales, verticales et diagonales dont les pentes ne supportent guère l’imprécision. Après une série de résultats négatifs, les deux peintres ont eux-mêmes décidé d’aborder l’art du tissage en se procurant un petit métier d’occasion qui leur a permis d’obtenir en quelques mois des résultats encourageants”; J. Jarema, *Article de Joseph Jarema sur la tapisserie*, [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978, s. 95.

¹⁷ C. Leprette, *Świat kolorów*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremanka, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, red. A. Szpala, A. Szczepańska, przeł. K. Borowiec, Kraków 2004, s. 45.

¹⁸ Na terenie obejmującym posiadłość Sperlingów – willę i około hektarowy ogród – wzniesiono blok mieszkalny. Na murku, który nadal stanowi część ogrodzenia, zachowała się mozaika autorstwa Marii Sperling przedstawiająca znaki zodiaku.

historyka literatury, krytyka i tłumacza. Częstym gościem w La Joyeuse był Michel Gaudet, malarz i krytyk sztuki, z którym Jarema się zaprzyjaźnił, choć nie we wszystkim się z nim zgadzał – różnił ich między innymi stosunek do konceptualizmu w sztuce i do ważnego zjawiska artystycznego, które nierozzerwalnie łączy się z regionem Lazurowego Wybrzeża – École de Nice (Szkoła Nicejska)¹⁹.

Zamieszkanie w Nicei umożliwiło Jaremie nawiązanie nowych przyjaźni artystycznych, które miały wpływ na rozwój jego twórczości i filozofii oraz nowych inicjatyw organizatorskich, a także odnowienie znajomości sprzed wielu lat. Niezwykle ważną przyjaźnią, która rozpoczęła się na Lazurowym Wybrzeżu w latach 60., była ta nawiązana z Gombrowiczem, który zamieszkał w Vence w październiku 1964 r.; Jarema i Sperling przybyli go przywitać w maju 1965 r. Para polskich artystów szybko znalazła się w kręgu najbliższych znajomych Gombrowicza – tych, z którymi widywał się najczęściej. Nawzajem składali sobie wizyty. „W miarę jak zacieśniały się więzi przyjaźni, zaczęły się wytwarzać umacniające tę więź nawyki i rytuały, takie jak choćby cotygodniowe herbatki u Jaremów czy zwyczaj przedstawiania im co bardziej znaczących gości rosnącego w sławę pisarza”²⁰. Już w czasie pierwszego spotkania Gombrowicz poprosił Jaremę i Sperling o wypożyczenie na jakiś czas paru ich dzieł. W liście do Marii Sperling z 17 stycznia 1967 r. analizował kompozycję, jaką stworzył jej obraz z wiszącym już wcześniej w willi Alexandrine dziełem Jaremy: „Droga Mario, Twoje malowidło już powieszone, ja wolałem tamte, ale to ma zaletę, że podnieca się w kolorze z czerwieniami Giuseppe, więc zawiesiliśmy u Rity, gdzie Giuseppe ma najlepsze światło, a bez tego ani rusz, bo żaden obraz tak światła nie potrzebuje, jak ten”²¹. Malarka Teresa Stankiewicz, która przebywała od sierpnia 1965 r. w Vence, wspominała dzieła zdobiące mieszkanie Gombrowiczów: „W pokoju jadalnym zobaczyłam geometryczny, czerwono-czarny obraz Józefa Jaremy i też abstrakcyjne płótno jego żony Marii Sperling. W hallu druga kompozycja Jaremy [*Wiek Żelaza*] – czarno-biała, zabudowana drewnianymi klockami”²². Tak z kolei relacjonował malarz Kazimierz Głaz, który przebywał w tamtym czasie na stypendium w Vence i regularnie widywał się z Gombrowiczem:

Długi hall to rodzaj galerii sztuki. Po lewej, na czołowej ścianie, wisiał gobelin Józefa Jaremy. Pod gobelinem krzesło udające antyk, a obok mały stolik z wazą mosiężną. Tuż przy drzwiach wejściowych, po lewej stronie wisiał obraz Jaremy – duża kompozycja z klocków drewnianych – który, jak Gombrowicz z dumą powiadał nazywał się *Skąd Litwini wracali*²³.

Jesienią 1965 r. Stankiewicz towarzyszyła Gombrowiczom podczas wizyty w La Joyeuse. W tym okresie, według jej wspomnień, Jarema miał za sobą okres geometryczny „kiedy «składał» obrazy z płaskich geometrycznych elementów, i [...] pochłonięty był pracą nad obrazami monochromatycznymi, w których operował tylko jednym kolorem, dążąc do eliminacji innych składników formalnych”²⁴. Gombrowicz „świeciło rozumiał, jakie zagadnienia formalne stawia sobie Jarema” i „szczególnie podziwiał bogactwo czerwieni na jednym z płócien”, „robił uwagi, śledził pracę Jaremy nad układami kompozycji [...], im obraz bardziej był syntetyczny i ascetyczny i równocze-

¹⁹ Zob.: M. Gaudet, [b.t.], [w:] *Jarema*, s. 44.

²⁰ P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, [w:] *Sonorité visuelle*, s. 29–30.

²¹ Cyt. za: tamże, s. 34.

²² Cyt. za: tamże, s. 31.

²³ K. Głaz, *Gombrowicz w Vence*, Kraków 1989, s. 17.

²⁴ P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, s. 32.

śnie bogaty w tym zamierzonym ograniczeniu – tym bardziej go cenił”²⁵. Obecnie w Espace Gombrowicz, przestrzeni muzealnej otwartej jesienią 2017 r. w willi Alexandre w Vence, znajduje się gobelin Jaremy, najpewniej ten sam, o którym Gombrowicz wspomina w *Dzienniku*: „makata o głębokich i soczystych zestawieniach czarno-zielono-ryżawo-włóknistych”²⁶. W liście Gombrowicza do Jaremy z 14 stycznia 1967 r. autor *Ferdydurke*, który nie mógł zjawić się na jednej z wystaw, pisał: „Drogi Giuseppe! Niestety! Nie mogę jeszcze wychodzić! A wielka szkoda, bo z wielką przyjemnością admirałbym Twoje rzeczy, rozwieszone w tej sali. Cóż robić! Tekst na zaproszeniu jest nieco agresywny, ale bardzo dobrze napisany, jeśli Ci miał wrogów przysporzyć, przysporzy ci też i przyjaciół”²⁷. Jaremie udało się parokrotnie zaangażować Gombrowicza w organizowane przez niego na Lazurowym Wybrzeżu działania artystyczne, takie jak Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur. Głaz wspominał:

Festiwal sztuk plastycznych w Cagnes-sur-Mer był imprezą organizowaną przez Józefa Jareme. W pięknie położonym zamku Grimaldich, na szczycie tego małego miasteczka, miała miejsce wystawa obrazów malowanych przez artystów z Lazurowego Wybrzeża. Nie brali w niej udziału ci wielcy, uznani, ale ta cała reszta, która stanowiła zaplecze kulturalne regionu. Wystawiał tu również swoje ostatnie obrazy sam organizator. To ze względu na niego Gombrowicz zgodził się pojechać na wernisaż. Planowano wszystko dużo wcześniej i, za zgodą pisarza oczywiście, użyto któregoś z jego tekstów jako wprowadzenia do katalogu²⁸.

Na Lazurowym Wybrzeżu splotły się po wielu latach od pierwszego spotkania losy Jaremy i niegdysiejszego francuskiego dadaisty, Georges’a Ribemont-Dessaignesa, który od 1955 r. mieszkał w Saint-Jeannet, niedaleko Vence. Ich znajomość sięgała lata 1934 r., kiedy Jarema udał się do Paryża, by przed rozpoczęciem drugiego sezonu teatru Cricot zapoznać się tam z najnowszą dramaturgią i z działalnością teatrów eksperymentalnych. W trakcie tego pobytu Jarema poznał Ribemont-Dessaignesa, który „podał” Cricot swój dadaistyczny dramat *Le Serin muet*²⁹. Od lat 50. artyści utrzymywali regularny kontakt. Ribemont-Dessaignes wspierał działania organizacyjne Art Clubu w regionie. W roku 1965 Jarema wziął udział w wystawie zorganizowanej z okazji osiemdziesiątych urodzin przyjaciela w Galerie Alphonse Chave w Vence. Obok prac Pierre’a Alberta-Birota, Jeana Dubuffeta, Joana Miró, Maxa Ernsta, Francisca Picabii, Hansa Arpa i Alexandra Caldera został pokazany jeden z reliefów Jaremy, datowany na rok 1965³⁰.

To również w Nicei na początku lat 50. Jarema zaprzyjaźnił się z malarzem Jeanem Gorinem, francuskim uczniem Pieta Mondriana, który zapoznał Jareme z działal-

²⁵ Tamże.

²⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1988, s. 261.

²⁷ P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, s. 33.

²⁸ K. Głaz, *Gombrowicz w Vence*, s. 38–39.

²⁹ Zob.: J. Jarema, *Paryż i teatr*, „Gazeta Artystów” 22 września 1934, nr 5. Cricot wystawił sztukę dwukrotnie – w 1935 r. pod tytułem *Niemy kanarek* ze scenografią Marii Jaremy, a potem w Warszawie w 1939 r. w inscenizacji Henryka Wicińskiego jako spektakl zatytułowany *Trójkąt i koło*. W 1946 r. Jarema wystawił ten dramat we włoskiej wersji językowej *Canarino muto* w Rzymie, w ramach teatralnych wieczorów Art Clubu; zob. K. Czerska, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932–1937*, red. B. Ilkosz, Wrocław 2018; G. Conte, *Art Club 1945–1964*, [w:] *Art Club 1945–1964, la linea astratta* [kat. wystawy], a cura di G. Simongini, G. Conte, Parma 1998, s. 71–74.

³⁰ Spis prac w kat.-brozurze *Hommage à Georges Ribemont-Dessaignes pour ses 80 ans, avril-mai 1965*, Galerie Alphonse Chave, 1965.

nością Stijl. Polski artysta zainteresował się neoplastycyzmem, ale nie zadowalał go taki rygor w plastyce³¹. O spotkaniu Jaremy z Gorinem następująco pisał Michel Seuphor, malarz i krytyk sztuki: „Dzieło Jaremy zwraca się [wtedy] ku bardzo prostej geometrii, ale nie staje się neoplastyczne”³². Warto przypomnieć, że przez wiele lat Jarema zajmował się malarstwem figuratywnym. Dopiero podczas pobytu w Rzymie, około 1947 r., przeszedł (nieodwołalnie) na stronę abstrakcji pod wpływem kontaktów z włoskimi niegdysiejszymi awangardystami. Spotkanie z Gorinem było jedną z kolejnych inspiracji na drodze poszukiwań formalnych. Można przypuszczać, że przyjaźń z Jeanem Villerim, malarzem włoskiego pochodzenia przez większość życia mieszkającym na Lazurowym Wybrzeżu, stała się z kolei dla Jaremy źródłem inspiracji do poszukiwań w malarstwie nowych faktur i struktur³³. Ich rezultaty dały się poznać szczególnie w ostatnich latach życia Jaremy.

O „nicejskim” okresie Józefa Jaremy nie da się myśleć w oderwaniu od jego poza regionalnych kontaktów, przede wszystkim jego regularnych powrotów do Włoch. Te wyjazdy były niezwykle ważne – we Włoszech następowały kolejne „przełomy” malarzkie, w tamtejszych pracowniach Jarema się „rozmalowywał” i mógł pracować w samotności, co było dla niego koniecznością. Szczególne znaczenie miał Rzym: „Intensywność życia w tym mieście, pulsowanie życia nieprawdopodobne, no i przyjaciele włoscy, malarze i rzeźbiarze, wszystko razem działa na mnie za każdym moim tam pobylem pobudzająco”³⁴. To w Rzymie w 1963 r. dokonał się ważny zwrot w poszukiwaniach Jaremy związanych z kolorem; tak o tym pisał kilka lat później Augustowi Zamoyskiemu – polskiemu rzeźbiarzowi, byłemu formiście, który od 1955 r. mieszkał we Francji i z którym korespondował w latach 1962–1970:

20 lat przeżywałem Louvre, Postimpresjonizm i *Ecole de Paris*. [...] w Italii zacząłem znowu kontestować... Pobita Italia to jednak była Italia, a jej artyści wcale nie byli pobici. Z nimi się dyskutowało i pracowało, z wnukami dalekich: Giotto, Piera della Francesca i Masaccio, wszedłem w „ABSTRAKCJONIZM” (określenie bez definicji w wypadku sztuki) (ale pragnienie prawdy i prawda pragnienia). Znowu 20 lat upłynęło i przepracowawszy „geometryzm” [...], pochłonięty metafizyką, przebrnąwszy „tazszym” i *informel* [...], zacząłem w 1963 r. w lecie i znowu w Rzymie od ZERA. To znaczy od istoty rzeczy i dla istoty rzeczy sztuki malowania. [...] Kolor odkryłem i kolor maluję w jego strukturach (faktury mniej mnie obchodzą)³⁵.

Nieustanny kontakt z włoskimi artystami miał dla Jaremy jeszcze inne znaczenie – podejmował starania, by wystawiać ich dzieła we Francji. W Nicei intensywnie kontynuował działalność organizatorską, która pozwalała zrzeszać artystów różnych krajów. Chodziło zarówno o pojedyncze wystawy, jak i o przedłużenie działalności Art Clubu we Francji oraz udział w inicjatywach Groupe Méditerranéen. W 1964 r. pisał do

³¹ P. Courthion, [b.t.], [w:] *Jarema*, s. 10–11.

³² „Son œuvre alors s’oriente vers un géométrisme très simple sans pourtant devenir néoplastique”; M. Seuphor, [b.t.], [w:] *Jarema*, s. 23.

³³ Jarema pisał w liście do Sperling w 1962 r.: „Chciałem Ci powiedzieć o «malarstwie»/reliefy barwne i metalowe Villeriego/. Tych kilka świetnych to rzeczy «poza czasem», to są struktury – reszta bardzo ładne, ale to powierzchnie estetycznie ciekawe, tylko że to tylko faktura malarska, gust, czyli wielki smak. To jest zasadnicza różnica. To nie jest kwestia kompozycji czy konstrukcji, to kwestia istotna w sztuce. Struktura to wewnętrzna sprawa dzieła. Faktura to zewnętrzna”; J. Jarema, *Listy do Marii Sperling*, s. 123.

³⁴ *Listy Józefa Jaremy do Augusta Zamoyskiego*, ogłoszone przez A. Taborską, „Obieg” 1993, nr 53–54, s. 28 (list z października 1969).

³⁵ Tamże, s. 29 (list z 4 listopada 1969).

Rudzkiej-Cybis: „Festival des Arts Plastiques sur la Côte d’Azur drugi w tym roku, MAJ-CZERWIEC, zapowiada się już poważnie i naturalnie szerzej niż w roku zeszłym. Mamy duże wystawy z zagranicy. Tego roku będą Włosi z Rzymu, których zmontowałem właśnie w czasie, jak byłem na wakacjach”³⁶. Jednocześnie Jarema bywał w Paryżu i utrzymywał kontakty z działającymi tam artystami – wszystko to sprzyjało intensyfikowaniu działalności środowiska artystycznego, przede wszystkim – inicjatyw wystawienniczych. Dzięki znajomościom i spotkaniom z artystami Jarema starał się nadrobić – jak przyznawał w liście do przyjaciółki – nie do końca wykorzystany czas z lat pobytu kapistów we Francji: „Mam w Rzymie i w Italii więcej oddanych ludzi niż w Paryżu (płacimy za nonsens naszego tam kiedyś zasklepienia się we własnym Kole K.P....). Naturalnie bywam w Paryżu co roku i wielu ludzi sztuki poznałem i nadrobiłem trochę beznadziejną lukę kontaktów paryskich!”³⁷.

W styczniu 1950 r. została otwarta wystawa członków paryskiego Art Clubu – wśród nich znaleźli się Alberto Giacometti, Léon Gischia, Fernand Léger, Pablo Picasso, czy Gino Severini. Jak notował Jarema w swoim życiorysie, on sam brał udział w wystawach francuskiego oddziału Art Clubu od roku 1951³⁸. Z jego inicjatywy powstała filia Lazurowego Wybrzeża tego stowarzyszenia z siedzibą w Nicei, która stała się ważna o tyle, że w międzyczasie zamknęto filię paryską – ta odrodziła się dopiero w 1954 r. z inicjatywy Bloca, który został wówczas jednym z wiceprezesów³⁹. W lipcu 1951 r. w Hotelu Negresco w Nicei pokazano wystawę członków nowo powstałej filii⁴⁰. W oficjalnym piśmie datowanym na 2 marca 1951 r. Jarema określił Art Club jako „niezależne międzynarodowe stowarzyszenie artystyczne grupujące malarzy, rzeźbiarzy, grafików, architektów i ludzi piszących o sztuce”⁴¹. Wspominał główny cel działania Art Clubu, który zasadzał się na ustanawianiu bezpośrednich związków między artystami wszelkich narodowości w celu umocnienia pozycji sztuki współczesnej na świecie. Art Club posiadał wówczas filie w następujących krajach: Francja, Włochy, Austria, Belgia, Brazylia, Południowa Afryka, Turcja, Urugwaj, Holandia, Argentyna, Gwatemala. W skład honorowego Komitetu filii Art Club de la Côte d’Azur weszli: Jean Cassou – dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, Henri Matisse, Picasso i Raymond Thomas, prezes U.M.A.M., czyli Union Méditerranéenne pour l’Art Moderne⁴². Dokument podpisał Jarema jako prezes-założyciel rzymskiego Art Clubu

³⁶ Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, list J. Jaremy do H. Rudzkiej-Cybis z 30 stycznia 1964; por.: „W 1963 r. i w 1964 r. [Jarema] mobilizuje artystów włoskich do udziału w Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur”; M. Conte, [b.t.], [w:] *Jarema*, s. 42. „[...] il suscita la participation des artistes italiens aux Festivals des Arts Plastiques de la Côte d’Azur en 1963 et 1964”.

³⁷ Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, list J. Jaremy do H. Rudzkiej-Cybis z 30 stycznia 1964.

³⁸ Archiwum Stanisława Lama w Bibliotece Polskiej w Paryżu, nr inw. BPP 1257, J. Jarema, życiorys, ok. 1959, rps., k. 103.

³⁹ Doszło do tego przy okazji wystawy *Arte Astratta Italiana e Francese* w rzymskiej Galleria Nazionale d’Arte Moderna w kwietniu 1953 r. Drugim wiceprezesem była Sonia Delaunay, a prezesem Léger (zaś po jego śmierci w 1955 r. Jacques Villon); zob. G. Conte, *Art Club 1945–1964*, s. 63–67.

⁴⁰ Tamże, s. 65.

⁴¹ Archiwum Bruno Conte, pismo Art Clubu z 2 marca 1951 r., mps.

⁴² Stowarzyszenie artystyczne założone w 1946 r. przez doktora R. Thomasa i malarza Jeana Cassariniego, pod patronatem Henriego Matisse’a i Pierre’a Bonnard, miało na celu promowanie dzieł sztuki współczesnej młodych artystów regionu Morza Śródziemnego. W 1953 r. została mu powierzona misja utworzenia Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Cagnes-sur-Mer. W 1950 r.

i malarz Jean Cassarini, wiceprezes filii Côte d'Azur. Oficjalne spotkanie organizacyjne odbyło się 7 marca 1951 r. w mieszkaniu R. Thomasa.

Inny dokument, z 12 czerwca 1951 r., zawiera kolejne ważne informacje dotyczące początków działalności filii Lazurowego Wybrzeża⁴³. Grupa miała do wyłącznej dyspozycji salę wystawową z możliwością pokazania w ramach ekspozycji indywidualnej lub zbiorowej około 20–30 obrazów⁴⁴. Przestrzeń zlokalizowana była we wspomnianym Hotelu Negresco i pozostawała do dyspozycji na potrzeby wydarzeń organizowanych przez różne filie Art Clubu. W piśmie mowa o regionie przyciągającym wielkich malarzy, jak Auguste Renoir, Picasso, Matisse czy Marc Chagall, stanowiącym „atrakcyjny i żywy ośrodek sztuki współczesnej”. Wspomina się też o turystach odwiedzających ten region, co roku przybywających do Nicei, jako o potencjalnej publiczności, której należy umożliwić kontakt z aktualną sztuką francuskich twórców i artystów zagranicznych. Mowa jest też o planowanej na wiosnę 1952 r. wspólnej wystawie artystów z wszystkich filii Art Clubu. W piśmie podkreślano wagę stałego utrzymywania kontaktów z zagranicznymi sekcjami stowarzyszenia. Ponadto na dokumencie widnieje odręczny dopisek Jaremy, adresowany do Michelangelo Conte, sekretarza rzymskiej filii-matki, z informacją, że U.M.A.M. daje do dyspozycji nicejskiej filii dwie pracownie dla artystów z zagranicy.

28 lutego 1954 r. w Galerie Forme w Roquebrune otwarto wystawę filii Art Club de la Côte d'Azur, na której zostały pokazane m.in. obrazy Henriego Davringa, Jaremy, Jeana Leppiena i J. Villeriego, kolaże Marii Sperling, grafiki Ferdinanda Springera, ryciny Mauro Reggianiego i rzeźby A. Bloca. Broszura informacyjna⁴⁵ zawierała obszerny tekst Jaremy (podpisanego jako założyciel Art Clubu), zatytułowany *Le „goût du jour” et la tradition*. Pisał w nim, że tworzenie nowych form – podstawa nowych możliwości ekspresji plastycznej – odpowiada wrażliwości epoki i rzeczywistości, której nie da się „tu i teraz” do końca rozszyfrować. Przywołując historyczne wydarzenia (Pierwszy Salon Niezależnych w 1884 roku) i prądy w sztuce (impresjonizm, kubizm, futurizm), Jarema wskazywał „dwie sylaby nowego alfabetu, dwa wielkie nowoczesne odkrycia”⁴⁶: propozycję Cézanne’a na przedstawienie przestrzenne objętości i osiągnięcia Gauguina w przedstawianiu koloru w przestrzeni. Zachęcał publiczność – tę otwartą na zrozumienie twórczej wartości i znaczenia nowej sztuki – do zainteresowania się sztuką abstrakcyjną, której przykłady prezentowano na wystawie. Takiej nowoczesnej publiczności przeciwstawiał tradycjonalistów, którzy zadowalają się „goût du jour”, czyli „dzisiejszym stylem”.

pod jego auspicjami otwarto Galerie des Ponchettes w Nicei wystawą retrospektywną Matisse’a; była to pierwsza sala wystawowa o charakterze muzealnym w Nicei, a od utworzenia MAMAC, czyli Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain de Nice w 1990 r., stała się galerią-anneksem tegoż muzeum; zob.: *Lorsque l’Union Méditerranéenne pour l’Art Moderne : L’UMAM, inspire l’Union Méditerranéenne des Artistes la Colère : L’UMAC*, <http://umamfrance.blogspot.com/> (dostęp: 25.10.2021).

⁴³ Archiwum Bruno Conte, pismo Art Clubu z 12 czerwca 1951 r., mps.

⁴⁴ Szczegółowo zostały określone warunki finansowe: 25 tysięcy franków za wynajem sali wystawowej na okres 15 dni, kwota miała obejmować wydruk i wysyłkę zaproszeń na wernisaż. Jeśli chodzi o sprzedaż, należne dla galerii wyznaczono jako 35% ceny za dzieło.

⁴⁵ Archiwum Jacka Cybisa, broszura towarzysząca wystawie filii Art Club de la Côte d’Azur, 1954, Galerie Forme, Roquebrune.

⁴⁶ „Telles étaient les deux syllabes de l’alphabet nouveau, les deux grandes découvertes modernes, nouveau langage plastique”; tamże.

Jarema jako nicejski delegat Art Clubu wziął udział w organizowaniu wystawy *Maîtres de l'Art Abstrait*, którą otwarto pod szyldem paryskiej filii stowarzyszenia w Galerie Matarasso w Nicei 30 listopada 1956 r.⁴⁷ Wśród artystów znaleźli się: Ja'akow Agam, Arp, Bloc, Silvano Bozzolini, Georges Breuil, Sonia Delaunay, Jean Deyrolle, Ettore Falchi, Jarema, Auguste Herbin, Leppien, Magnelli, Richard Mortensen, Marie Sperling, Victor Vasarely, Villon i Villeri. Pokazano wybór serigrafii, obrazów, kolaży i tapiserii. Wystawie towarzyszył krótki tekst napisany przez Jaremę, który otwierał katalog. Oto jego fragment:

W człowieku, do którego dotarł przekaz o formach – dokonuje się przemiana. Odczuwa on radość z poznania nieznanej wcześniej 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 wrażliwości⁴⁸.

Jarema pokazał trzy obrazy swojego autorstwa: *Sur la circonférence* (1956, czarno-biała reprodukcja w katalogu), *La petite parole accomplie* (1956) i *Peinture à la caséine* (1953). Katalogowa notatka o Jaremie zawierała informację, że „od roku [Jarema] pasjonuje się wykonywaniem tapiserii i dywanów abstrakcyjnych. Traktuje pracę malarza jako «tworzenie form», które prowadzi do stopniowej zmiany i transformacji bytów»⁴⁹. W „Aujourd'hui. Art et architecture” ukazał się obszerny artykuł na temat wystawy. Zaczynał się od wyjaśnienia nazwy wykorzystanej w tekście Jaremy „art abstrait constructif”:

W dziedzinie awangardowej sztuki współczesnej niektóre dwuznaczności muszą zniknąć; terminu „abstrakcyjna sztuka konstruktywna” użyto na wystawie [rezultatów] poszukiwań plastycznych czystych i autentycznych, wyraźnie odróżniających się od zamieszania wywołanego poszukiwaniami ekspresjonizmu i tasyzmu, nie wolnymi nie-raz od czaru i jakości, ale najczęściej wieloznacznymi⁵⁰.

W artykule znalazł się opis obrazu Jaremy: „Według André Bloca, który przybył z Paryża, żeby zwiedzić galerię, jedno z najlepszych dzieł na wystawie zawdzięczamy malarzowi Jaremie, założycielowi Art Clubu. Harmonijne proporcje, zawartość wnętrza [dzieła] i rygorystyczna ekspresja charakteryzują tę kompozycję celowo utrzymaną w wąskiej gamie bieli, czerwieni i czerni”⁵¹. Tekst kończył się stwierdzeniem o „od-

⁴⁷ G. Conte, *Art Club 1945–1964*, s. 70.

⁴⁸ „L'homme, qui a vu et reçu un message des formes, se trouve lui-même transformé. Il éprouve une joie d'avoir connu une expression inédite de la beauté sous une forme d'art nouvelle. L'art authentique est toujours de son temps et l'époque de la cybernétique demande un art qui dépasse l'esthétique d'hier, réduit trop souvent à une simple question de sensibilité”; Archiwum Christiana Leprette'a, *Art Abstrait Constructif*, kat. wystawy w Galerie Matarasso, Nicea, 1956.

⁴⁹ „Depuis un an se passionne à l'exécution des tapisseries et tapis abstraits. Traite le travail du peintre comme «création des formes» qui apporte la modification et la transformation progressives aux êtres”; tamże.

⁵⁰ „Dans le domaine de l'avant-garde de l'art contemporain, certaines équivoques doivent se dissiper et le terme d'art abstrait constructif employé pour l'exposition semble des plus heureux. Il affirme une certaine forme d'expression de recherches plastiques pures et authentiques bien isolées de la confusion créée par des recherches d'expressionnisme ou de tachisme, non exemptes parfois de séduction et de qualité, mais le plus souvent équivoques”; V.F.T., *Nice. Art abstrait constructif*, „Aujourd'hui. Art et architecture” 1957, nr 11, s. 40.

⁵¹ „Une des meilleures œuvres de l'exposition, selon André Bloc venu de Paris pour visiter la Galerie, est due au peintre Jarema, fondateur de l'Art Club. Des rapports harmonieux, un

ważnej próbie” właściciela galerii i o „przypomnieniu w Nicei konieczności odmłodzenia [sztuki] przez pokazanie współczesnych dzieł wysokiej jakości”⁵². Wystawa była reklamowana w lokalnej prasie i w radiu Monte Carlo.

Cenną inicjatywą, w której Jarema miał znaczny udział, było stworzenie dorocznego Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur. W numerze „Art et architecture” ze stycznia 1963 r. znalazła się wzmianka o pierwszym wydarzeniu zorganizowanym przez „grupę poszukiwań plastycznych Lazurowego Wybrzeża”, w ramach którego odbyła się rozmowa Jeana Onimusa, profesora Uniwersytetu w Aix, z Jacques’em Lepage’em, współpracownikiem czasopisma i przez lata jedną z czołowych postaci życia artystycznego Nicei. Dyskusja dotyczyła ewolucji sztuki i jej znaczenia, a towarzyszył jej pokaz slajdów z reprodukcjami dzieł malarzy i rzeźbiarzy grupy – w tym dzieł Jaremy. We wspomnianej notatce była też mowa o planowanym pierwszym Festiwalu sztuki współczesnej, który miał obejmować obszar od Cannes do Mentony i którego program zakładał kilka wystaw, wykładów i spotkań⁵³. Pierwsza edycja Festiwalu odbyła się w dniach 15–31 maja 1963 r., a w jego ramach zorganizowano m.in. następujące ekspozycje: wystawę grafiki austriackiej w Bastion Saint-André w Antibes, wystawę Groupement de la Méditerranée oraz gości zaproszonych z Paryża *De la forme à l’informel*, wystawę tapiserii, wystawę *Art d’aujourd’hui* w Galerie Cavallero w Cannes i wystawę *Actualité du Relief* w Galerii A w Nicei. W broszurze-programie⁵⁴ umieszczony został tekst Lepage’a. Według krytyka Festiwal zapowiadano i pozytywnie komentowano w dziennikach: „Arts”, „Les Lettres Françaises”, „Le Figaro”.

Drugi Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur odbywał się w dniach 15 maja–30 czerwca 1964 r. w następujących miastach: Antibes, Cannes, Mentona, Nicea i w pobliskim Monako. Zachował się maszynopis podpisany przez Lepage’a dotyczący spotkania komitetu organizacyjnego planowanego na 18 lutego 1964 r. w willi La Joyeuse⁵⁵. Porządek spotkania obejmował ustalenie regulaminu dla wystawiających artystów⁵⁶, sporządzenie listy malarzy, których zamierzano zaprosić, przyporządkowanie artystów do galerii, omówienie projektów plakatu, katalogu i zaproszeń, sytuacji finansowej za lata 1963–1964 oraz wystaw za granicą: w Austrii, Polsce i Włoszech, a ponadto dodatkowych wydarzeń w ramach Festiwalu (spektakle, filmy, spotkania poetyckie, wykłady). Tym razem w katalogu pojawiła się nazwa „Groupe de la Méditerranée”. Festiwal otwierała (druga we Francji) retrospektywa Enrico Prampoliniego w Château Grimaldi w Antibes. W Galerii Madoura w Cannes zorganizowano wystawę tapiserii, rzeźby i reliefów – Jarema pokazał jedną tapisierię datowaną na 1958 r. W Bastion Saint-André w Antibes otwarto wystawę zatytułowaną *De la forme à l’infiguré*, na której zaprezentowany został dyptyk Jaremy. W Galerie Cavallero w Cannes miała miejsce wystawa *Les voies de la figuration actuelle*, w Chapelle de la Paix w Monako na wystawie *Gouaches et Graphismes contemporains* Jarema pokazał dwa gwasze. Również w Monako, w Salle de la Condamné, pokazano wystawę *Art*

contenu intérieur et une expression vigoureuse caractérisent une composition volontairement maintenue dans une gamme restreinte de blancs, de rouges et de noirs”; tamże, s. 41.

⁵² „[...] la courageuse tentative de M. Matarasso pour rappeler à Nice la nécessité du rajeunissement par la présentation d’œuvres contemporaines à pleinement réussies”; tamże.

⁵³ [B.a.], [notatka], „Aujourd’hui. Art et architecture” 1963, nr 40, s. 53.

⁵⁴ Archiwum Christiana Leprette’a, broszura-program pierwszej edycji Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1963.

⁵⁵ Archiwum Christiana Leprette’a, pismo dotyczące drugiej edycji Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, przed 18 lutego 1964 r., mps.

⁵⁶ W tym m.in. wysokość wpisowego, reprodukcje dzieł do katalogu, daty i warunki transportu.

d'aujourd'hui, w Mentonie w Salons de la Résidence du Louvre malarstwo i rzeźbę artystów włoskich, zaś w Galerie A w Nicei odbyła się wystawa *Invention et création* – na tej ostatniej znalazły się trzy reliefy Jaremy. W katalogu Festiwalu umieszczono trzy teksty Jaremy – artykuł poświęcony Prampolinemu, z którym łączyła artystę przyjaźń i wspólne działania w ramach rzymskiego Art Clubu, oraz dwa krótkie teksty na kartkach o mniejszym formacie, na innym niż reszta papierze. Jarema dzieli się w nich przemyśleniami na temat znaczenia sztuki dla jednostki, zainspirowanej lekturą podziwianych przez siebie autorów. Warto przytoczyć oba teksty w całości:

Aby zadowolić swoje wewnętrzne wymagania człowiek zmusza się do działania tam, gdzie przemysł nie sięga, i czyni to środkami psychicznymi. Tym działaniom (w relacji z naszą koncepcją świata i miejscem, jakie w nim zajmujemy) odpowiada twórczość artystyczna. „Poetyka marzenia”. Sztuka odpowiada na część potrzeb, które są niezaprzeczalne, nieuchwytnie, a które charakteryzują ludzki byt. Nie mogąc ich zaspokoić – człowiek utyka. Przez naszą relację ze sztuką, relację dzisiaj zafałszowaną, nasza główna więź z bytem zostaje zepchnięta przez obowiązki wspólnego życia, życia zupełnie płaskiego. Tym samym pozbawiamy nasze życie jednego z jego najważniejszych źródeł, jego zasadniczego potwierdzenia: twórczej wyobraźni.

POZA SFERĘ ANTROPOMORFICZNĄ

W stylu integralnym, jak we właściwej myśli i w prawdziwym odczuciu, wszystko jest zjawiskiem, nic nie jest obrazem”.

Należy podkreślić, że w tych dwóch wersach Miłosz wyznaczył totalne znaczenie stanu rodzącego się dzieła. Zjawisko „sztuka” stanie się bardziej wyraźne, jeśli zechcemy zastanowić się nad kilkoma głębokimi intuicjami Gastona Bachelarda. Należy tu zauważyć, że przed wszelkim wrażeniem wizualnym, przed każdym impulsem pochodzącym z reprezentacji i wrażliwości – istnieje chęć malowania czy rzeźbienia.

Tak więc widzący ma pierwszeństwo przed tym, co widzialne. Malarz nie nadaje koloru „rzeczywistości”. Rzeźbiarz nie ubiera użytkowego obrazu życia. Nie istnieje „rzeczywistość” poprzedzająca akt twórczy. Sztuka nie ma wyrażać rzeczywistości, sama w sobie jest rzeczywistością, nieograniczoną na tyle, na ile jest sztuką (jak mówił Tzara). „W istocie, tam, gdzie wyobraźnia jest wszechmocna, rzeczywistość staje się bezużyteczna”. Stanie się to jasne, gdy zastanowimy się nad pierwszeństwem głosu przed dźwiękiem. Nad pierwszeństwem koloru, formy – przed widzialnym. W tym właśnie należy szukać sensu ontogenezy sztuk⁵⁷.

⁵⁷ „Pour satisfaire à ses exigences intérieures, l'homme s'efforce d'agir là où l'industrie n'atteint pas, par des moyens psychiques. À ces activités (en relation avec nos conceptions du monde et la place qu'on y occupe) correspondent les créations artistiques. Les «poétiques de la rêverie». L'art répond à une partie des besoins incontestables, les impondérables, qui caractérisent l'être humain. Faute de les satisfaire, l'homme boite. Par notre rapport avec l'art, rapport aujourd'hui faussé, notre principale relation avec l'être est refoulée par les obligations de la vie commune, de la vie platement horizontale. Ainsi, nous dépouillons notre vie d'une de ses sources suprêmes, de son affirmation capitale: l'imagination créatrice”. „HORS LA SPHERE ANTHROPOMORPHIQUE «Dans le style intègre, comme dans la pensée juste et la sensation vraie, tout est phénomène, rien n'est image». Faut-il souligner que, par ces deux lignes, Miłosz a désigné dans sa totalité le sens d'état naissant d'une œuvre. Le phénomène «art» va être plus clair encore si l'on veut bien réfléchir sur quelques intuitions profondes de Gaston Bachelard. Il y faut saisir que, avant toute impression visuelle, avant toute impulsion venant de la représentation et de la sensibilité, il y a la volonté de peindre, de sculpter. Il y a donc primauté du voyant sur le visible. Le peintre ne vient pas donner couleur à une «réalité». Le sculpteur ne vient pas habiller une image fonctionnelle de la vie. Il n'y a pas de «réalité» antécédante à l'acte créateur. L'art n'a pas à exprimer une réalité, il est lui-même une réalité, illimitée dans la mesure où il est l'art (disait Tzara). «En effet, où l'imagination est toute puissante, la réalité devient inutile.» Ceci va être

Jak pisał Jarema w liście do Zamoyskiego, te dwa teksty „powsadzał, gdzie mógł, aby w jakiś sposób zaczepić o «myślenie» dzisiejszych ludzi”⁵⁸. Wyrażał zainteresowanie opinią rzeźbiarza w sprawie tego pomysłu i dodawał: „Jestem daleki od «zba-
wiania» dusz, ale chciałoby się żyć w kraju, w kawałku świata, gdzie sztuka coś jeszcze by znaczyła. To pewne żywe otoczenie do pewnego stopnia potrzebne jest, albo powiedzmy: daje coś pracującemu artyście...”⁵⁹.

Jarema zaznaczał w notce katalogowej, że Festiwal ma na celu połączenie we wspólnej sprawie publiczności i artystów, organizowanie corocznego wydarzenia i stworzenie solidnej platformy dla spotkań twórców. Dodawał: „Naszej inicjatywie najwyraźniej udało się uniknąć podwójnej rafy, która czyha na tego typu nowe inicjatywy: Regionalizmu i Paryżanizmu”⁶⁰. W ramach Festiwalu połączono siły francuskie i włoskie, inicjatywa uzyskała wsparcie różnych ośrodków artystycznych. Bardziej dobitnie o bezpośrednich powodach dążenia do decentralizacji artystycznej pisał Lepage w obszernym tekście otwierającym katalog:

Festiwal Sztuk Plastycznych Lazurowego Wybrzeża narodził się w zrywie buntu przeciwko hegemonii paryskiej, który przemierza Francję. [...] to miasto [Paryż] stało się szkodliwą raną na piersi Francji dopiero w momencie, kiedy depersonalizacja prowincji i centralizacja administracyjna – wspomagane przez jeden z dzienników – wyjął o-
wiły ten kraj⁶¹.

Krytyk zauważył, że na ową „hegemonię paryską” jako pierwsze zareagowało środowisko teatralne. Natomiast gorzej się miała według niego sytuacja w świecie sztuk plastycznych. Dalej mowa o jednoznacznych skojarzeniach z Lazurowym Wybrzeżem, często postrzeganym jako prowincja, która „folkloryzuje i umiera”, jako region z rozbudowaną siecią hotelową z wnętrzami utrzymanymi w stylu „wątpliwej operetki”. Lepage przytoczył sytuację, która – jak się można domyślać – wzmocniła niezgodę na nierówności i brak solidarności środowisk:

26 marca 1964 r. otrzymaliśmy list, w którym dyrektor artystyczny jednego z najsłynniejszych tygodników pisał: „...Doskonale pan wie, że w związku z przeciążeniem działu aktualności paryskich, jesteśmy zmuszeni publikować sprawozdania w dziale o wystawach prowincjonalnych, bez względu na ich rangę, na stronie specjalnie do tego przeznaczonej”⁶².

clair si l'on veut bien réfléchir à la primauté du vocal sur le sonore. À la primauté de la couleur, de la forme sur le visible. C'est là qu'il faut chercher le sens de l'ontogenèse des arts”; Archiwum Christiana Leprette’a, Kat. drugiego Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1964.

⁵⁸ *Listy Józefa Jaremy do Augusta Zamoyskiego*, s. 25 (list z 29 stycznia 1965).

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ „Notre initiative a su apparemment éviter le double écueil qui guette toute nouvelle initiative de cet ordre : le Régionalisme et le Parisianisme”; Archiwum Christiana Leprette’a, J. Jarema, [bez tytułu], kat. II Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1964.

⁶¹ „Le «Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur» est né du sursaut de révolte qui parcourt la France contre l’hégémonie parisienne. [...] cette ville [de Paris] n’est devenue plaie maligne au sein de la France que le jour où la dépersonnalisation des provinces, la centralisation administrative, aidées du journal quotidien, ont stérilisé le pays”; Archiwum Christiana Leprette’a, J. Lepage, *Préface de Jacques Lepage*, kat. II Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1964, podkreślenie – J.L.

⁶² „Le 26 mars 1964 nous recevions une lettre où, le directeur artistique d’un des plus célèbres hebdomadaires, disait: «...Vous savez parfaitement que l’actualité parisienne étant très chargée,

Z kolei w „Nice-Matin” w czasie trwania tej edycji Festiwalu pisano:

W ramach rywalizacji, nie po to, żeby jałowo sprzeciwiać się Paryżowi, który przez długi czas zdawał się zagarniać dla swej wyłącznej korzyści rubrykę artystyczną i traktować prowincję jako folklorystyczny i zamierający dodatek, ale po to, by udowodnić, że ta prowincja, ogólnie rzecz biorąc, a Lazurowe Wybrzeże w szczególności, potrafi rzeczywiście stworzyć trwale centra sztuki – powstała Groupe de la Méditerranée des Arts plastiques⁶³.

W 1965 r., między 14 maja a 30 czerwca, odbyła się trzecia odsłona Festiwalu. Obejmowała wystawę dziesięciu malarzy szwedzkich w Bastion Saint-André w Antibes, wystawę grafik amerykańskich twórców w Galerie A w Nicei, ekspozycję grafiki międzynarodowej w Musée de Saint-Paul-de-Vence oraz wystawę w Galerie des Arts w Cagnes-sur-Mer. Zaproszenie na tę edycję zawierało fragmenty prasowe z poprzedniego Festiwalu pochodzące z „Lettres Françaises”, „Nice-Matin”, „Le Figaro”, „Carrefour” i „Aujourd’hui. Art et architecture”, w których podkreślano otwartość na rozmaite prądy sztuki współczesnej, odrzucenie formuły „salonu”, różnorodności wydarzeń artystycznych oraz odrzucenie akademizmu i dyletantyzmu⁶⁴. W tym samym 1965 r. Jarema pisał do Zamoyskiego: „Na razie siedzimy (oprócz pracy własnej [z Marią Sperling]) w organizującym się wreszcie, w tym tu pięknym kraju, ruchu wystawowym... Wyłącznie zresztą dzięki inicjatywom naszym i kolegów artystów. Oprócz przejezdnych jest tu na Côte d’Azur kilku wartościowych malarzy. Z rzeźbą gorzej, choć i rzeźbiarze zaczynają się tu «pokazywać»”⁶⁵.

Wiadomo, że Jarema brał udział jeszcze w kolejnej, czwartej edycji Festiwalu – w 1966 r. Ostatnia odsłona Festiwalu odbywała się od 8 grudnia 1967 r. do 15 stycznia 1968 r. w Nicei i w Antibes, jednak ani w spisie artystów zasiadających w Komitecie organizacyjnym, ani też na liście artystów wystawiających swe prace nie figuruje nazwisko Jaremy. Ważnym organizatorem tej edycji był ponownie Lepage. W opracowaniu na temat działalności tego krytyka można znaleźć następującą informację dotyczącą ostatniego Festiwalu:

Dawne tendencje (nie figuratywne) i nowe tendencje (Szkoła Nicejska) ścierają się w ramach komitetu festiwalowego. Podczas gdy Fondation Mæght otwiera swoje wystawy *Dix ans d’art vivant*, dysponując przy tym znacznymi środkami, osoby odpowiedzialne za festiwal uświadamiają sobie, że wystawy muzealne są skierowane do ograniczonej, mniejszościowej publiczności i wykluczają prawie całą potencjalną publikę. Te trzy elementy prowadzą do rozwiązania grupy animatorów i decydują o opcji, która będzie odąd dominująca: wystawianie w plenerze⁶⁶.

nous sommes obligés de publier les comptes rendus dans une page réservée à cet effet”]; tamże.

⁶³ „À titre d’émulation, non pour s’opposer stérilement à Paris qui pendant longtemps sembla accaparer à son seul profit la rubrique des Arts, et traiter la province en folklorisante et moribonde annexe, mais bien pour prouver que cette province, en général, et la Côte d’Azur en particulier, sont hautement capables de créer des centres d’art viables, a été constitué un Groupement de la Méditerranée des Arts plastiques”; Archiwum Christiana Leprette’a, notatka, Nice-Matin 7 czerwca 1964 r., przedruk na zaproszeniu na trzecią edycję Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1965.

⁶⁴ Archiwum Christiana Leprette’a, zaproszenie na trzecią edycję Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1965, druk.

⁶⁵ *Listy Józefa Jaremy do Augusta Zamoyskiego*, s. 25 (list z 29 stycznia 1965).

⁶⁶ „Les tendances anciennes (non-figuration) et nouvelles (école de Nice) s’affrontent au sein du comité du Festival. Alors que la Fondation Mæght commence ses expositions «Dix ans d’art

W piątym Festiwalu wzięli udział artyści, którzy parę lat później, w 1970 r., wystawiali wspólnie w Paryżu pod szyldem Supports/Surfaces: Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze, Bernard Pagès (po raz pierwszy pokazał swoje dzieła przy okazji Festiwalu) i Patrick Saytour. Lepage był orędownikiem ich propozycji artystycznych. Można przypuszczać, że Jarema nie chciał podpisywać się pod taką odsłoną Festiwalu i zrezygnował z uczestnictwa w ostatniej edycji. Sztuka stanowiła w jego pojęciu manifestację osobowości niezależną od środowiska i „szkół”. Przyglądał się i analizował najrozmaitsze koncepcje pojawiające się w sztuce, do wielu nowych trendów odnosząc się niezwykle krytycznie. Kontestował na przykład ograniczoną estetykę, charakteryzującą według niego takie prądy, jak: taszyzm, informel, czy action painting. Kiedy mieszkał w Nicei, do głosu w sztuce zaczęli tam dochodzić młodzi artyści, których określano nazwą École de Nice⁶⁷. Jarema pozostawał wobec nich nieufny; zbyt łatwe wydawały mu się artystyczne gesty opierające się na spontanicznych działaniach wykorzystujących codzienność i teraźniejszość, które szybko zyskały aplauz krytyki i marszandów. Jarema krytykował szybkie zmiany – twierdził, że przez nie żaden kierunek nie zdąży rozwinać się i dojrzeć.

Józef Jarema wyraźnie wpisał się w pejzaż artystyczny Lazurwego Wybrzeża lat 50., 60. i początku 70. XX wieku – zarówno jako twórca obrazów i tapiserii, które były pokazywane w miejscowych galeriach, jak również jako niestrudzony organizator wystaw. Tak pisał o nim Seuphor: „Niemal sam animował cały sektor śródziemnomorski, teren szczególnie nieprzychylny dla tendencji, którą wyznawał”⁶⁸. Przedstawione w niniejszym tekście przykłady stanowią jedynie wyimki z większej całości, której nie sposób pomieścić w jednym artykule o Józefie Jaremie, postaci niezwykle barwnej i jeszcze nie w pełni docenionej.

LITERATURA

- Archives Municipales w Antibes, Jarema J., notatki do broszury wystawy *Tapisseries* w Château Grimaldi w Antibes, 1959, rps. i mps.
 Archiwum Bruno Conte, pismo Art Clubu z 2 marca 1951 r., mps.; pismo Art Clubu z 12 czerwca 1951 r., mps.
 Archiwum Christiana Leprette’a, broszura-program pierwszej edycji Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1963; J. Lepage, *Préface de Jacques Lepage*, kat. II Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1965; Jarema J., *Art Abstrait Constructif*, tekst towarzyszący wystawie w Galerie Matarasso, Nicea, 1956, druk; kat. drugiego Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1964; pismo dotyczące drugiej edycji Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, przed 18 lutego 1964 r., mps.; zaproszenie na trzecią edycję Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, 1965, druk.

vivant» avec des moyens considérables, des responsables de ce festival prennent conscience que les exposition muséales ne s’adressent qu’à une étroite minorité en excluant la presque totalité de la population. Ces trois éléments vont entraîner la dissolution du groupe animateur et déterminent l’option qui va prévaloir: exposer en plein air”; Jacques Lepage. *Dossier Supports/Surfaces*, édition préparée par R. Stella, Nice 2018, s. 30, wersja online: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2018/09/Dossier-S_S-comm1.pdf (dostęp: 10.06.2020).

⁶⁷ Zob.: *À propos de Nice 1947–1977* [kat. wystawy], sous la dir. d’H. Guenin et R. François, Paris–Nice 2017.

⁶⁸ „Il animait, à peu près seul, tout le secteur de la côte méditerranéenne, terrain particulièrement ingrat pour la tendance pure qu’il défendait”; M. Seuphor, [b.t.], s. 23.

- Archiwum Jacka Cybisa, broszura towarzysząca wystawie filli Art Club de la Côte d'Azur, 1954, Galerie Forme, Roquebrune.
- Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, Jarema J., list do H. Rudzkiej-Cybis, 30 stycznia 1964 r.; nr inw. 104608, Sperling M., list do H. Rudzkiej-Cybis z 12 stycznia 1961 r.
- Biblioteka Polska w Paryżu, Archiwum Stanisława Lama, nr inw. BPP 1257, Jarema J., życiorys, rps., ok. 1959, k. 103.
- À propos de Nice 1947–1977*, [kat. wystawy], sous la dir. d'H. Guenin et R. François, Paris-Nice 2017.
- [B.a.], [notatka], „Aujourd'hui. Art et architecture”, nr 40.
- Chrzanowska-Foltzer M., *Czy tylko Paryż? Kilka uwag na temat polskich artystek na południu Francji*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17).
- Conte G., *Art Club 1945–1964*, [w:] *Art Club 1945–1964, la linea astratta* [kat. wystawy], a cura di G. Simongini, G. Conte, Parma 1998.
- Conte M., [b.t.], [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978.
- Courthion P., [b.t.], [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978.
- , [Préface] [w:] *Marie Sperling*, Paris 1980.
- Czerska K., *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932–1937*, red. B. Ilkosz, Wrocław 2018.
- , Kwiecień-Kalińska K., *Cricot*, [hasło w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopedia-teatru.pl/teatry-i-zespoły/2387/cricot#> (dostęp: 25.05.2021).
- Gaudet M., [b.t.], [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978.
- Gład K., *Gombrowicz w Vence*, Kraków 1989.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1988.
- Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, [kat. wystawy], tekst kat. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kraków 1996.
- Guéguen P., *Chanson à tisser et tapisseries qui chantent*, *Aujourd'hui. Art et architecture* 1959, nr 23.
- Hommage à Georges Ribemont-Dessaignes pour ses 80 ans, avril-mai 1965*, Galerie Alphonse Chave, 1965.
- Jacques Lepage. *Dossier Supports/Surfaces*, édition préparée par R. Stella, Nice 2018, s. 30, https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2018/09/Dossier-S_S-comm1.pdf (dostęp: 10.06.2020).
- Jarema J., [Artykuł o tapiserii], [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978.
- , *Listy do Marii Sperling 1950–1974*, red. W. Banach, E. Kasprzak, C. Leprette, Sanok 2000.
- , *Paryż i teatr*, „Gazeta Artystów” 22 września 1934, nr 5.
- Leprette C., *Świat kolorów*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremanka, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, red. A. Szpala, A. Szczepańska, Kraków 2004.
- Listy Józefa Jaremy do Augusta Zamoyskiego*, ogłoszone przez A. Taborską, „Obieg” 1993, nr 53–54.
- Lorsque l'Union Méditerranéenne pour l'Art Moderne: L'UMAM, inspire l'Union Méditerranéenne des Artistes la Colère: L'UMAC*, <http://umamfrance.blogspot.com/>, (dostęp: 25.10.2021).
- Łomnicka K., Weiss Z., *Józef Sperling – kreator i przedsiębiorca*, Kraków 2020.
- Millati P., *Gombrowicz i malarstwo*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremanka, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, red. A. Szpala, A. Szczepańska, Kraków 2004.
- Radioscopie Jacques Chancel Marie Sperling*, [w:] *Marie Sperling. Encres et collages*, New York 1985.
- Seuphor M., [b.t.], [w:] M. Sperling, C. Leprette, *Jarema*, Paryż 1978.
- V.F.T., *Nice. Art abstrait constructif*, „Aujourd'hui. Art et architecture” 1957, nr 11.
- Sienkiewicz J. W., *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa-Toruń 2016.
- Wescher H., *Tapisseries d'aujourd'hui*, „Aujourd'hui. Art et architecture” 1956, nr 7.

ON SOME OF THE ASPECTS OF JÓZEF JAREMA'S ACTIVITY IN THE ARTISTIC COMMUNITY OF THE FRENCH RIVIERA (1951–1974)

The paper discusses selected aspects of the “Nicaean period” of Józef Jarema’s career and his active participation in the artistic life of the French Riviera. Jarema lived in Nicaea with a fellow painter Maria Sperling between 1951 and 1974. He not only continued working on his paintings but, since 1955, together with Sperling, started to create tapestries. His works were shown in both individual exhibitions in Nicaea and Cannes and group exhibitions organised in the region (in Cagnes-sur-Mer, Antibes, Vence, Saint-Paul-de-Vence, Mentone, Monaco); he also wrote texts accompanying the exhibitions. Jarema also made significant contributions to the development of the Art Club in France, not only through his collaboration with the Paris branch, but through the establishment of the new branch in Nicaea. He was also one of the founders of the Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur, organised in the 1960s.

KEY WORDS: Józef Jarema, Maria (Marie) Sperling, Jacques Lepage, Witold Gombrowicz, the French Riviera, Nicaea, the Art Club, tapestries, abstract painting

O KILKU WĄTKACH DZIAŁALNOŚCI JÓZEFA JAREMY W ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM LAZUROWEGO WYBRZEŻA (1951–1974)

Artykuł dotyczy wybranych wątków z „okresu nicejskiego” w twórczości Józefa Jaremy i w prowadzonej przez niego działalności organizacyjnej życia artystycznego w regionie Lazurowego Wybrzeża. Artysta mieszkał w Nicei w latach 1951–1974 wraz z malarką Marią Sperling. Kontynuował tu pracę nad własnym dziełem malarskim, a od 1955 r. wraz ze Sperling tworzył tkaniny artystyczne (tapiserie). Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych w Nicei i Cannes, a także na wystawach zbiorowych w regionie (m.in. Cagnes-sur-Mer, Antibes, Vence, Saint-Paul-de-Vence, Mentona, Monako), był też autorem tekstów towarzyszących części tych wystaw. Miał duże zasługi w rozszerzeniu działalności stowarzyszenia Art Club we Francji – nie tylko przez współpracę z filią paryską w obrębie Lazurowego Wybrzeża, ale także dzięki utworzeniu osobnej filii z siedzibą w Nicei. Był jednym z inicjatorów odbywającego się w latach 60. XX wieku Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur.

SŁOWA KLUCZOWE: Józef Jarema, Maria (Marie) Sperling, Jacques Lepage, Witold Gombrowicz, Lazurowe Wybrzeże, Nicea, Art Club, tapiserie, malarstwo abstrakcyjne