

POLONIJNI ARTYŚCI PLASTYCY

(ZARYS PROBLEMATYKI)

W ramach przeprowadzanych studiów nad losami i działalnością emigrantów polskich, należy zwrócić specjalną uwagę na tych, którzy wniesli to, co określamy „twórczym wkładem” w cywilizację czy kulturę świata. W dziedzinie techniki, nauki oraz sztuki znamienitych nazwisk było i jest wiele i chyba nie trzeba ich na tym miejscu przypominać. Twórcza działalność tych przedstawicieli Polonii jest szczególnie cenna — stanowi widome signum naszej obecności w świecie, a także podnosi prestiż nie tylko Polski, ale i wielu Polaków rozsianych w różnych krajach. Bez wielkiego więc ryzyka stwierdzić można, że te wysoce oceniane osiągnięcia, zarówno z przeszłości, jak i czasów nam współczesnych, z pewnością odgrywają dużą rolę w zakresie integracji środowisk polonijnych. Jak w tym kontekście wygląda sztuka, ten wycinek kultury narodowej, który w czasach zaborów odegrał istotną rolę w utrzymaniu świadomości narodowej? ¹

Próba syntetycznego spojrzenia na całość twórczości artystów plastyków polskiego pochodzenia, działających poza granicami kraju, pomimo złożoności problematyki, z wielu względów może być owocną. Przede wszystkim zwraca uwagę na niezbyt może liczną, ale mającą przecież niebagatelne znaczenie i rangę grupę zawodową ². Można nawet powiedzieć, że w ostatnich latach zauważalny jest proces wzrastającego znaczenia i prestiżu artystów, którzy w różnoraki sposób związani są z Polonią. Najogólniej chcąc określić przyczyny tego procesu, wskazać należy na cztery zasadnicze: wzrost znaczenia dzieł sztuki jako lokaty kapitału, co rzutuje na sytuację materialną twórców, coraz częstsze stosowanie rozwiązań plastycznych w życiu codziennym, przenikanie szeregu polskich i polonijnych artystów plastyków do międzynarodowych elit artystycznych oraz stałe i systematyczne podnoszenie się stopy życiowej i poziomu kulturalnego środowisk polonijnych. Wydaje się, iż zwłaszcza ostatni czynnik rozszerzy wśród Polonii liczbę konsumentów dzieł sztuki, na róż-

¹ W artykule niniejszym autor zajmuje się tylko malarstwem, grafiką, rzeźbą i rzemiosłem artystycznym pomijając taką dyscyplinę sztuk plastycznych, jaką jest architektura, która z wielu względów wymaga osobnego potraktowania.

² Na obecnym etapie badań można wstępnie szacować liczebność tej kategorii zawodowej w przedziale 400 - 600 osób rozsianych na całym świecie.

nym zresztą poziomem artystycznym³. Wiąże się to także z rosnącym zainteresowaniem młodzieży polonijnej sprawami starego kraju, jego historią i kulturą czy losami ich przodków. Na tym etapie niewystarczającym elementem kultury narodowej stają się tradycyjnie obchodzone święta, potrawy, które jada się w polskich domach, czy przysłowiowe już pisanki, wycinanki i tańczenie krakowiaka. Dla polskiego samookreślenia potrzebne jest przyswojenie kultury narodowej, zarówno w jej największych osiągnięciach w przeszłości, jak i poprzez współczesną i bliską twórczość plastyczną, teatralną czy filmową⁴. O tym, że tak być może świadczą liczne sukcesy polskich artystów na różnych biennale, uznanie dla polskiej szkoły grafiki czy plakatu artystycznego, ogromne zainteresowanie na całym świecie dramataми Witkacego czy sukcesy filmów Wajdy. Niemiejsze tu na rozwijanie tego tematu — chodziło tylko o podkreślenie znaczącej roli, jaką odgrywa w życiu społecznym omawiana kategoria zawodowa, której znaczenie z pewnością będzie jeszcze wzrastać⁵.

Argumentem, który również implikuje potrzebę takich badań, jest ważna rola sztuki na polu kształtowania i utrzymania świadomości narodowej. Znane są liczne przykłady z przeszłości, kiedy to twórczość pisarska Sienkiewicza, czy malarska Grottgera, Matejki i Malczewskiego formowały wizję wielkiej przeszłości narodu, przypominały o obowiązku uwolnienia ojczyzny z niewoli. Ta patriotyczna, społecznie zaangażowana treść wielu dzieł sztuki była i jest przez społeczeństwo polskie bardzo wysoko oceniana⁶. O tym, iż taki właśnie nurt działalności artystycznej

³ Analizując bardzo krytycznie poziom kultury Polonii amerykańskiej prezes Fundacji Kościuszkowskiej dr. E. Kusielewicz w zakończeniu swego wystąpienia na Forum Polonijnym 1974 stwierdził, że dzięki ożywieniu w ostatnich czasach działalności polonijnych instytucji naukowych i kulturalnych można mieć nadzieje na rychły awans kulturalny Polonii (referat pt. *On the Condition of Polish Culture in the United States*). Dodać należy, iż duże znaczenie mają tu także kolekcjonerzy poloników, których jest coraz więcej (wspominają o tym wielokrotnie dziennikarze w swych reportażach), czy umiejętnie prowadzona propaganda polskiej sztuki np. przez Ewę Pape (także w USA).

⁴ Oczywiście nie można tu negować faktu najhucniej fetowanych przez Polonię sukcesów polskiego sportu. Należy tu jednak zwrócić uwagę na to, iż sport jest najprostszą dziedziną relaksu człowieka, a równocześnie najłatwiej dostępną poprzez środki masowego przekazu. Sztuka, chociaż także znajduje się w programach sportowych olimpiad, jest znacznie trudniejsza w percepcji, a co za tym idzie wymaga znacznie większych środków dla dobrego rozpropagowania. Zwraca na to uwagę E. Kusielewicz, *Międzynarodowa współpraca naukowa, stan obecny i możliwości rozwojowe*. W: *Spotkanie uczonych polskiego pochodzenia*. Kraków — Warszawa 1974, ss. 145 - 147.

⁵ Obszerną analizę sytuacji artystów plastyków w Polsce prezentuje A. Wallis, formułując zbliżone wnioski na temat rozwoju środowisk plastycznych i sztuki w ogóle. (A. Wallis, *Artyści — plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa 1964, s. 128).

⁶ O zasięgu oddziaływania twórczości H. Sienkiewicza mówił prof. K. Estrei-

w dalszym ciągu znajduje oddźwięk, świadczy także wiele prac polonijnych artystów, które swą treścią nawiązują często do wydarzeń z okresu II wojny światowej sławiąc zwycięstwa oręża polskiego czy stale przypominając o martyrologii narodu polskiego w tym okresie. Przez artystów polonijnych podejmowane są również tematy z dziejów Polski, a szczególnie asumpt ku temu dały obchodzone w 1966 r. uroczystości z okazji 1000-lecia Polski czy w chwili obecnej obchody 200-lecia Stanów Zjednoczonych⁷.

Zwrócenie więc uwagi na te prace może być bardzo pomocne w opisie współczesnego oblicza Polonii. Wielowarstwowa bowiem analiza formy i treści tych dzieł prowadzić winna do szukania powiązań ze sztuką polską, jak i — co istotniejsze — stanowiąc próbę wnikięcia w świadomość narodową Polonii, dla której przecież te prace głównie powstają⁸.

*

Przeglądając opracowania z zakresu nowoczesnej historii sztuki polskiej, zaobserwować można różne postawy wobec interesującej nas grupy artystów zawarte między dwoma biegunami — od pomijania milczeniem aż do całkowitego włączenia ich dorobku twórczego do polskiej historii

cher w referacie otwierającym obrady Zespołu Kultury Forum Polonijnego 1974 (Kraków 17 VII 1974). O patriotycznej wymowie dekoracji wnętrz pałacowych w Wielkopolsce pod zaborem pruskim, których celem było utrzymanie świadomości narodowej pisze Z. Ostrowska-Kęmbłowska (*Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*. Poznań 1969, ss. 228-244). Jedną z przyczyn sukcesu wystawy malarstwa Jacka Malczewskiego była patriotyczna treść obrazów, co wynikało z badań nad publicznością wystawy (J. Ziemiński, *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego*. W: *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1970, t. IV, s. 58). O społecznym zapotrzebowaniu na tematy historyczno-patriotyczne i wpływie historyzmu na kształtowanie się oblicza polskiego malarstwa w XIX w. pisze M. Porębski (*Malowane dzieje*. Warszawa 1961).

⁷ The Kosciuszko Foundation, *Exhibition of Award Winning Oils and Watercolors on Polish Themes Prepared to Commemorate the Polish Millennium*. New York 1966, s. 40, il. 40. O podobnym konkursie z okazji 200-lecia USA, który organizuje *Copernicus Society* w Filadelfii mówił jego prezes Edward Piszek w wywiadzie dla „Życia Warszawy” (16 VII 1974, nr 168A).

⁸ Interesującą propozycję analizy takich dzieł sztuki przedstawia M. Porębski w artykule *Kosy nasze*. W: *Interregnum*. Warszawa 1975, s. 38 i n. Poddaje on analizie temat *Powstanie kościuszkowskie i malarstwo* widząc go w trzech wzajemnie przenikających się warstwach. Pierwszą jest warstwa dokumentarna (dokumentacja ikonograficzna i źródłowa), drugą warstwa mitotwórcza (chodzi o kształtowanie się stereotypów i ich dalsze funkcjonowanie) i na koniec warstwa kulturotwórcza („... w jaki sposób obrazowy dorobek wizualny” wpłynął na charakter kultury polskiej XIX i XX wieku oraz „jakie widome symbole tej odrębności kreował i kreuje”). Wydaje się, że zbliżoną analizę z powodzeniem można będzie zastosować w badaniach nad treścią dzieł artystów polonijnych.

sztuki⁹. Na polu tym pionierskie kroki postawił profesor Juliusz Starzyński, który nie tylko włączył ich do dziejów sztuki polskiej, ale i osobne artykuły poświęcił poszczególnym artystom¹⁰.

Tak więc o działalności badanej populacji pisze się do roku 1945 jako o artystach tworzących na emigracji artystycznej, kładąc szczególny nacisk — w okresie wojny — na skupisko w Wielkiej Brytanii. O twórczości artystów działających w okresie powojennym poza granicami kraju pisze się niewiele. Stanowisko takie wydaje się być prawidłowe tylko w aspekcie formalnych związków z polskim życiem artystycznym. Ale

⁹ T. Dobrowolski (*Nowoczesne malarstwo polskie*. Wrocław — Warszawa — Kraków 1964, t. III), omawiając twórczość malarzy polskich, ogranicza się do zreferowania tylko ich działalności na terenie kraju pomijając w zasadzie twórczość poza jego granicami (np. w wypadku emigracji wojennej i powojennej). Nazwiska artystów, którzy wyjechali za granicę i zostali tam wchłonięci przez miejscowe środowiska (np. Marcoussis, Kisling) są tylko wymieniane. Ten sam autor w ostatnio wydanej pracy, bardzo syntetycznie traktującej o dziejach polskiej sztuki (*Sztuka polska*. Kraków 1974, s. 675), wymienia T. J. Roszaka i Wostana jako przykład włączenia się polskiej plastyki „w problematykę sztuki światowej”. A. Kotula, P. Krakowski (*O nowej rzeźbie*. Kraków 1961) w załączonym słowniku artystów klasyfikują rzeźbiarzy według narodowości. Bardziej ostrożni są autorzy *Historii sztuki polskiej* (Kraków 1962, t. III), którzy systematyzują artystów według grup artystycznych i związków formalnych pomijając milczeniem okres powojenny. Wydaje się, że przynależność twórczości artystycznej do dorobku kulturalnego naszego kraju zawsze budziła wiele kontrowersji. Charakterystyczny tutaj jest następujący głos: „Licząc się ze stanowiskiem redakcji 'Sztuk Pięknych' pominąłem milczeniem cały szereg wybitnych malarzy w Paryżu, którzy przyjęli obywatelstwo francuskie i są jedynie pochodzenia polskiego: Aleksandrowiczówna, Kisling, Monszajn, Muterowa etc.” (Z. S. Klingsland, *Malarze polscy w Paryżu*. „Sztuki Piękne” t. IX, 1933, s. 307). Równocześnie Instytut Propagandy Sztuki zorganizował w 1935 r. wielką retrospektywną wystawę Jankiela Adlera, który znaczną część swego życia spędził poza krajem. Po wojnie zaobserwować można inne stanowisko. A. Jakimowicz pisze w artykule *Kronika polskiej awangardy 1912 - 1957*: „Włączono tutaj, w niezbyt zresztą szerokim zakresie, nazwiska artystów polskich lub polskiego pochodzenia czynnych — niekiedy przez cały prawie okres twórczej działalności — za granicą. Przykłady — to: E. Nadelman, L. Marcoussis, K. Malewicz, J. Adler. Nie chodziło nam, oczywiście, o zabórce zagarnianie ich twórczości dla sztuki polskiej, lecz raczej o zaznaczenie udziału Polaków w ważkich fazach rozwoju światowej sztuki nowoczesnej”. („Przegląd Artystyczny” nr 1, 1958, s. 3). Dodać należy, że w tym samym numerze w kronice artystycznej wprowadzono rubrykę pt. *Artyści polscy zamieszkałi w Paryżu*. Gwoli uzupełnienia obrazu należy wspomnieć o tym, że termin „artyści polonijni” w polskiej literaturze w zasadzie nie jest używany, a występuje już w czasopiśmiennictwie polonijnym.

¹⁰ Rozdział *Malarze na emigracji w: Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973, ss. 89 - 93; J. Starzyński, *Wostan, une personalité en marche*. „Quadrum” 1964, t. 16, ss. 83 - 90. Dodać jeszcze należy, że interesującą nas tematykę chętniej podejmowano w czasopismach artystycznych — zarówno przed wojną, jak i w okresie Polski Ludowej — niż w drukach zwartych.

nawet i na tym polu zaobserwować można wysiłki czynione przez artystów polonijnych chcących nawiązać kontakt z kulturą polską¹¹. Fakty te wyraźnie sugerują, iż twórczości ich niesposób pomijać. Należy więc wypracować takie metody badawcze, które pozwoliłyby na analizę życia i twórczości w aspekcie związków artystycznych z Polską i Polonią. Tak więc ciekawe wyniki dać mogą badania wszelkich form więzi łączących artystę z różnymi grupami narodowymi oraz postulowane wyżej badania treści dzieł sztuki jako przejawu świadomości narodowej zarówno samych artystów, jak i odbiorców ich twórczości. Z tego wynika konieczność wykorzystywania w toku badań wszelkiego rodzaju dokumentów osobistych (dzienników, pamiętników itp.), jak również przeprowadzania wywiadów z artystami¹². Często bowiem te pisemne czy ustne wypowiedzi stanowią cenne uzupełnienie wypowiedzi plastycznych, a podane odpowiedniej krytyce mogą stanowić ważne źródło informacji.

Różnej wielkości wzmianki o interesujących nas artystach znaleźć można w szeregu wydawnictw o charakterze encyklopedycznym lub typu *Who's Who*¹³. Wiele materiału zawierają także wydawnictwa emigracyjne, począwszy od cennej pracy Czesława Poznańskiego i wydawanych sporadycznie monografii poszczególnych twórców¹⁴, aż do katalogów wy-

¹¹ Od połowy lat pięćdziesiątych artyści polonijni coraz chętniej odwiedzają kraj (byli w Polsce m. in. Topolski, Zamoyski, szereg artystów z USA), a nawet osiedlają się na stałe (P. Potworowski, ostatnio C. Lewandowski z Brazylii). Margaret de Bukowski, rzeźbiarka od wczesnego dzieciństwa mieszkająca w Ameryce, tak powiedziała po pobycie na plenerze artystów polonijnych: „Żałuję, że wcześniej nie byłam w Polsce, dopiero podczas tego pierwszego pobytu w Polsce zrozumiałam, ile straciłam” (wywiad z artystką w: „Życie Warszawy”, nr 152 z 21-22 VIII 1974). Podkreślić tu także należy rosnącą z roku na rok ilość wystaw artystów polonijnych w „starym” kraju.

¹² Autor miał okazję nawiązać tego typu kontakty na międzynarodowym plenerze malarskim „Żnin 74” (J. Ziemiński, *Żnin 74: artyści polonijni*, „Tydzień” nr 42 z 27 X 1974) oraz w trakcie trwania wystaw artystów polonijnych, które ostatnio organizowane były w Polsce.

¹³ *Dictionnaire de la sculpture moderne*. Paris 1961; *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Paris 1957; *Od Maneta do Pollocka*. Warszawa 1974 (tłum. z francuskiego); *Who is Who in Graphic Art*. Zurych 1962; D. S. Wandycz, *Register of Polish-American Scholars, Scientists, Writers and Artists*. New York 1969; A. Wołodkiewicz, *Polish Contribution to Arts and Sciences in Canada*. Montreal 1969. Wzmianki o artystach polskiego pochodzenia znajdują się jeszcze w innych wydawnictwach tego typu. Na szczególną uwagę zasługuje wydawany przez Instytut Sztuki PAN *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Do tej pory ukazały się dwa tomy. W słowniku tym uwzględniono wszystkich artystów polskiego pochodzenia.

¹⁴ *Polish Artists in Great Britain*. London 1944; Z. E. Wałaszewski — M. Paszkiewicz — Z. Ławrynowicz, *Kratochwil — szkice o Artyście*. Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, London (br.); J. Laver, *Britain in Peace and War Drawn by Feliks Topolski*. London 1946.

staw wydawanych systematycznie przez polonijne galerie¹⁵. Najwięcej wiadomości dostarcza jednak prasa polonijna, polska i krajów działalności artystów. Znaleźć tam można krótkie informacje o artystach, notatki i recenzje z wystaw, a czasami nawet obszernie eseje. Można zaryzykować twierdzenie, iż ilość tego typu materiałów, począwszy od początku lat sześćdziesiątych, systematycznie wzrasta. Ten rodzaj źródeł wymaga jednak wnikliwej krytyki i nieustannej weryfikacji. Wynika to z wielu przyczyn: niekompetencji piszących (szczególnie dziennikarzy), chęci podniesienia prestiżu rodaków za wszelką cenę, ulegania gustom czytelników, kompensacji wiadomości, jak również z traktowania tych problemów jako marginesu życia społecznego i — co też jest istotne — specyficznych trudności w kontaktach z artystami, którzy stanowią przecież dosyć hermetyczną kategorię społeczną¹⁶.

*

Wyodrębniając z całości Polonii kategorię artystów plastyków należy od razu stwierdzić, że migracje tej grupy są rzeczą powszechnie znaną i opisaną już przez starożytnych. Migracje te, podobnie jak handel dziełami sztuki, powodowały przemieszczanie się kolejnych stylów czy manier artystycznych po terenie Europy czy świata. Znany jest także szereg nazwisk artystów, którzy z różnych powodów opuścili kraj rodzinny osiedlając się na stałe poza jego granicami. Wśród przyczyn tego zjawiska wymienić należy bodźce artystyczne, ekonomiczne, religijne lub polityczne. Począwszy od wieku XIX, a więc okresu szczególnie intensywnych przemian społeczno-kulturowych, migracje te nasiliły się i wiodły do uznanych w owych czasach centrów sztuki, jakimi były Paryż oraz Monachium¹⁷. Kiedy Paryż stał się kolebką światowej awangardy, zaczęli ścinać do niego artyści z całego świata przebywając tam krótko bądź osiedlając się na stałe. Wśród nich nie zabrakło i Polaków, którzy

¹⁵ W zasadzie z okazji każdej wystawy wydawany jest katalog. W katalogu, przeważnie niezbyt obszernym, umieszczona jest krótka biografia artysty, spis wystawianych prac i jedna lub więcej reprodukcji.

¹⁶ Przede wszystkim wymienić tu można miesięcznik „Zwrot” (organ Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Czechosłowacji), który prowadzi stałą rubrykę *Nasza reprodukcja*.

¹⁷ Zwrócić tu należy uwagę, że wiek XIX to okres nie tylko formowania się pojęcia „Polonia” (M. M. Drozdowski, *Ewolucja pojęcia „Polonia” w XIX - XX wieku*. W: *Dzieje Polonii w XIX i XX wieku*. Toruń 1974, ss. 3 - 17), ale także doba intensywnych przemian w sztuce i w samych środowiskach artystów. Powstaje w owym czasie nowy typ artysty, który demonstruje przede wszystkim swą indywidualność nie krępując się tradycją i pracując dla nowych odbiorców (początek mecenatu państwa).

szczególnie od ostatnich lat wieku XIX aktywnie włączyli się w życie międzynarodowej bohemy artystycznej Paryża¹⁸.

Dla usystematyzowania naszych rozważań celowe będzie dokonanie próby periodyzacji wędrówek artystów polskich. Najbardziej słuszny wydaje się tu podział na cztery następujące okresy:

I — wiek XIX i początek wieku XX, do roku 1918; II — lata 1918 - 1939; III — lata 1939 - 1945; IV — od roku 1945 do chwili obecnej.

Jak widać w przedstawionej powyżej periodyzacji elementem decydującym o podziale są daty historyczne wiążące się ściśle z dziejami państwowości polskiej w XX wieku. Truizmem będzie tu chyba podkreślenie faktu, iż sztukę analizować należy na szerokim tle historii narodu, a daty odgraniczające poszczególne okresy były przecież decydującymi dla stosunków politycznych i społecznych w Polsce. Dodać należy jeszcze to, że szlaki peregrynacji artystycznych zależne są od okresu migracji, indywidualności artystycznej poszczególnych osób, tendencji sztuki światowej, zapotrzebowania na różne gatunki twórczości (tu niepoślednia rola czynnika ekonomicznego), istniejących już skupisk artystów polskich. Drogi te kolejno prowadziły do Paryża, Monachium i Petersburga, a później — Londynu, Nowego Jorku i większych ośrodków w USA i Kanadzie.

Pobudki skłaniające artystów do migracji były różne. I tak w okresie pierwszym i drugim zdecydowanie dominowały motywacje artystyczne (dążenie do poznania nowych kierunków artystycznych itp.). Czasami zdarzała się emigracja na tle politycznym lub ekonomicznym, ale większość artystów liczyła się zawsze z możliwością powrotu do kraju. Zasadniczą cezurą staje się tu dzień 1 września 1939 roku, kiedy to wyjazdy artystów zasadniczo zmieniły swój charakter — wyjazd z Polski, początkowo ucieczka przed okupantem lub odcięcie od kraju, nie jest już podróżą na krótko¹⁹. Dla wielu więc zamierzany krótkotrwały wyjazd stał się emigracją w znacznej części opartą na motywacjach politycznych (okres III), aby z czasem przejść do motywacji ekonomicznych (zdobycie silnej pozycji artystycznej w okresie IV). W okresie czwartym, kiedy między naro-

¹⁸ O wpływie malarstwa francuskiego na polskie i kontaktach artystów w I połowie XIX w. zob. A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida*. Warszawa 1967. Najwięcej materiałów: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II i III. Prócz tego liczne monografie poszczególnych artystów (Pankiewicz, Makowski, Boznańska i in.). Praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, *Polskie życie artystyczne w latach 1890 - 1914*. Wrocław 1967.

¹⁹ Charakterystyczne jest tu zdanie: „I nagle, pewnego dnia stajemy się emigracją. Kiedy po raz pierwszy słyszymy to słowo, ogarnia nas bunt, nie możemy tego pojąć! A jednak to prawda. Paryżu, Paryżu...” (I. Lorentowicz, *Oczarowania*. Warszawa 1972, s. 164). Zdanie odnosi się do sytuacji artystów polskich w Paryżu po wybuchu wojny.

dowe kontakty artystyczne ożywiły się dopiero około połowy lat pięćdziesiątych, motywacje wyjazdów są różne. Tym niemniej od tej pory przeważają cele artystyczne, które w sporadycznych wypadkach zamienione zostają na decyzje pozostania na obczyźnie.

Wymienione już zostały główne ośrodki, do których zmierzali polscy artyści. Cel tych wędrówek był różny i zależał od okresu podróży. W okresie pierwszym artyści udawali się przede wszystkim do Paryża, Monachium, Petersburga i Wiednia. Okres drugi charakteryzuje się między innymi skoncentrowaniem polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, na co niewątpliwie wpływ mieli kapiści. Tym niemniej już w tym czasie obserwujemy pierwszych artystów udających się do strefy anglosaskiej (Wielka Brytania — Feliks Topolski i Marek Żuławski; Stany Zjednoczone — Stanisław Szukalski, August Zamoyski). W okresie wojny duża grupa artystów znalazła się w Londynie. Przenieśli się oni tam przede wszystkim z Paryża i różnymi drogami z Polski. Równocześnie na Bliskim Wschodzie, w Bejrucie, później we Włoszech, powstaje duży ośrodek artystyczny związany z jednostkami Polskich Sił Zbrojnych. Zasadniczą rolę odgrywali tam Maria i Roman Schneiderowie oraz Józef Czapski. Trzecim miejscem, gdzie zaczęli gromadzić się polscy artyści, był Nowy Jork. W mieście tym już przed wojną przebywało paru malarzy, którzy przygotowali polski pawilon na międzynarodową wystawę (m. in. Bolesław J. Cybis). W okresie czwartym, zwłaszcza w pierwszych powojennych latach, tworzą się nowe ośrodki (we Włoszech i w zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec), a równocześnie artyści podejmują nowe wędrówki. Większość z nich przenosi się powoli z Włoch, Niemiec i Bliskiego Wschodu do Wielkiej Brytanii, część udaje się do Paryża (np. Wostan, Czapski). W owym czasie powstaje w Londynie szkoła malarska założona i kierowana do dnia dzisiejszego przez prof. Mariana Szyszko-Bohusza, w której ostrogi artystyczne zdobywało wielu młodych emigrantów. Z czasem jednak szereg artystów przenosi się do Kanady — emigracja ta nabrała największych rozmiarów w końcu lat czterdziestych. Dla znacznej liczby twórców Kanada jest tylko etapem, skąd po krótkim pobycie przenoszą się dalej do USA (Chicago, Nowy Jork, Buffalo, Kalifornia). Tak więc po wojnie wykształciły się cztery zasadnicze ośrodki, gdzie skupili się artyści polonijni w większych grupach — Londyn, Paryż, Stany Zjednoczone (przede wszystkim wschodnie wybrzeże i Chicago) oraz Kanada (Ottawa, Montreal). Poza tym artystów polonijnych spotkać można na całym świecie, wszędzie tam, gdzie osiedlali się Polacy ²⁰.

²⁰ Zwłaszcza na terenie Ameryki Południowej (Argentyna, Brazylia, Peru). M. in. na terenie Argentyny działało Koło Artystów Plastyków Polskich. Mniej widoczna jest działalność artystów polonijnych na terenie Australii.

Wymienione skupiska artystów polonijnych różnią się między sobą. I tak najliczniejszą, najbardziej różnorodną i ważną dla studiów polonijnych grupę artystów plastyków spotkać można w Stanach Zjednoczonych. Jest ona zresztą także najmniej spójna, a w jej skład wchodzi krańcowo różni artyści i to zarówno w aspekcie oceny artystycznej twórczości, jak i pozycji społecznej²¹. Jest to rezultat owych powojennych migracji, jak i dorastania drugiego czy trzeciego pokolenia Polonii, które swą obecność w kulturze USA manifestuje działalnością artystyczną. Mamy tu więc znanego już przed wojną grafika Stefana Mrożewskiego (osiadł w Kalifornii), autora wysoko cenionych malowideł ściennych Jana H. Rosena (obecnie profesor Katolickiego Uniwersytetu w Waszyngtonie) jak również członka przedwojennej polskiej awangardy Zygmunta Menkesa. Z drugiej strony wymienić należy tak wybitnych polsko-amerykańskich artystów, jak rzeźbiarze Teodor Roszak²² i Richard Stankiewicz²³ czy malarz Richard Anuszkiewicz²⁴, który odegrał prekursorską rolę w powstaniu op-artu. Między tymi dwoma uznanymi biegunami znajduje się ogromna liczba artystów parających się różnymi dziedzinami sztuki o dużych nieraz osiągnięciach, a związanych bądź z amerykańską Polonią bądź zupełnie nie mających z nią kontaktu. Mówiąc o polonijnych artystach w USA należy jeszcze wspomnieć o Jerzym Białeckim²⁵, twórcy witraży w kościele paulinów w Doylestown (tzw. amerykańska Częstochowa). Jest to jedna z największych monumentalnych realizacji plastycznych ostatnich lat. Tematem jednej witrażowej ściany jest 1000-letnia historia Polski, a drugiej — ilustracja wkładu Polaków w kulturę Stanów Zjednoczonych.

²¹ Podkreślić trzeba, że niezależnie od faktu przesunięcia się za Atlantyk centrów awangardy plastycznej wielu artystów przeniosło się do USA ze względu na duże możliwości zarobkowania.

²² Ur. w 1902 r. w Poznaniu, ukończył Instytut Sztuki w Chicago. Uważany obecnie za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy amerykańskich. Prace, mimo szeregu abstrakcyjnych elementów, posiadają podłoże figuratywne. Utrzymuje kontakty z Polonią i określany jest jako artysta „polsko-amerykański”.

²³ Ur. 1922 r. w Filadelfii. Amerykański rzeźbiarz polskiego pochodzenia. Rzeźbić zaczął w czasie wojny; od 1950 r. studia w Europie u Legera, a później Zadkine'a. Prace dynamiczne o przejrzystej formie. Uważany za jednego z najwybitniejszych współczesnych rzeźbiarzy amerykańskich — prasa polonijna pisze o nim jako o „artyście polsko-amerykańskim”.

²⁴ Ur. 1928 r. w Erie, Pa. W 1953 r. ukończył Instytut Sztuki w Cleveland. Malarz — prekursor op-artu. Projektant tkanin. Wystawy w USA i na całym świecie. Wysoko ceniony przez krytykę amerykańską. Figuruje w rejestrze D. Wandycza jako „artysta polskiego pochodzenia”.

²⁵ Ur. 1929 r. w Polsce. Studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończył w 1956 r. W 1964 r. przybył do Kanady, aby potem przenieść się do USA. Ma swą pracownię w Morristown, N. J., gdzie wykonuje witraże.

Z kolei zwrócić należy uwagę na pewne zasadnicze różnice między ośrodkami amerykańskimi i europejskimi. I tak w Wielkiej Brytanii i Francji większość artystów uprawia klasyczne malarstwo sztalugowe i rzeźbę. Jednym z wyjątków jest tu Stefan Knapp i jego emaliowane kompozycje ściennie. Niewielu jest tu zdeklarowanych przedstawicieli tzw. sztuki użytkowej. Wydaje się, że środowiska te są bardziej zachowawcze i chciałyby pozostać w zgodzie z tradycyjnym hasłem: „sztuka dla sztuki”. Natomiast za oceanem, w Kanadzie i USA znaczna część artystów zajmuje się właśnie rzemiosłem artystycznym, co uzasadnione jest zresztą dużym popytem. Wielu jest także malarzy uprawiających monumentalne malarstwo ściennie, jak np. Józef Sławiński, tworzący rzadką techniką sgrafitta w Buffalo. Kolejnym przykładem może być także kontynuowanie w Kanadzie tradycji przedwojennego „Ładu” przez małżeństwo Marii i Romana Schneiderów. Stworzona przez nich *Summer school*, w której artyści opanowywali różne gałęzie rzemiosła artystycznego, ma duże znaczenie do dnia dzisiejszego, zwłaszcza w dziedzinie szkła artystycznego.

Z terytorialnym rozmieszczeniem skupisk artystów polonijnych ściśle związane są galerie wystawowe oraz powstające lub zanikające związki i grupy artystów. Galerii takich jest szczególnie wiele na terenie Stanów Zjednoczonych, ale niewątpliwie czołową pozycję wśród polonijnych galerii zajmują londyńskie *Brian Gallery* i *Grabowski Gallery*. Wystawiają w nich przeważnie artyści polonijni, ale także artyści z Polski, jak również innych narodowości. Wymienić także należy *Galerie Lambert* w Paryżu.

Wśród związków artystów na czoło wysuwa się Zrzeszenie Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (*Association of the Polish Artists in Great Britain*), którego prezesem jest zasłużony prof. M. Szyszko-Bohusz, a sekretarzem Jadwiga Baranowska. W innych krajach (np. we Francji czy Argentynie) istniały także związki artystów plastyków, ale z różnych powodów nie wytrzymały próby czasu. Wspomnieć należy także o różnych grupach, które zawiązywały się dla realizacji określonych celów artystycznych. I tak np. w 1928 r. pod przewodnictwem Augusta Zamoyskiego powstało w Paryżu *Cercle des Artistes Polonais à Paris*, a w 1969 r. w Chicago GAPP (Grupa Artystów Plastyków Polsko-Amerykańskich).

*

Jednym z istotnych czynników kształtowania osobowości artysty, jak i jego działalności twórczej są kontakty społeczne, lub ich brak, nawiązywane przez plastyków w kraju pobytu. Ukierunkowanie tych społecznych więzi, stopień identyfikacji z rodakami jest jednym z najważniejszych mierników „polonijności” artysty.

I tak motywem wyjazdu z Polski może być chęć kontynuowania stu-

diów na renomowanej uczelni artystycznej lub w pracowni wybitnego i znanego artysty. Wyjechać także może artysta, który po pewnym okresie swej pracy chce się niejako „odświeżyć” zetknięciem z nowymi kierunkami w sztuce w awangardowych ośrodkach. W trakcie tych wyjazdów, w zależności od ich czasokresu, powstają różne formy więzi i to zarówno w środowisku artystycznym kraju pobytu, wśród międzynarodowych elit artystycznych i w stosunku do miejscowej Polonii. Związane jest to także z cechami psychofizycznymi samego artysty — znane są przypadki silnych związków uczuciowych z ojczyzną przy zupełnym braku deklaracji na ten temat. Ostatni motyw wyjazdu wykształca przede wszystkim typ artystów wiążących się raczej ze środowiskami międzynarodowymi (np. związani z *École de Paris* byli L. Marcoussis i M. Kisling) niż polonijnymi, zwłaszcza że w tradycyjnym centrum sztuki, jakim był Paryż, brak silnego zaplecza odbiorców polonijnych. Inaczej oczywiście przedstawia się sprawa w północnej Francji, gdzie przeważa ruch amatorski i malarstwo typu naiwnego uprawiane przez robotników pochodzących z Polski. Gdybyśmy chcieli analizować formy więzi społecznych w środowiskach artystów polonijnych, to inne wyniki otrzymalibyśmy także w Wielkiej Brytanii czy USA.

A więc motyw wyjazdu, jego realizacja w kraju pobytu i wreszcie miejsce pobytu — to podstawowe czynniki decydujące o formach więzi społecznych nawiązywanych przez artystów plastyków. Rzuca to także na stopień ich identyfikacji ze sztuką polską lub obcą.

Mówiąc dalej o typach więzi artystów polonijnych należy zwrócić uwagę na motyw polityczny pozostania na emigracji bądź wyjazdu z kraju. Ogólnie mówiąc motyw ten jest raczej podstawą do podtrzymywania związków z Polonią, a przynajmniej z pewnymi jej kręgami, choć nie zawsze więź ta objawia się za pomocą wypowiedzi artystycznej.

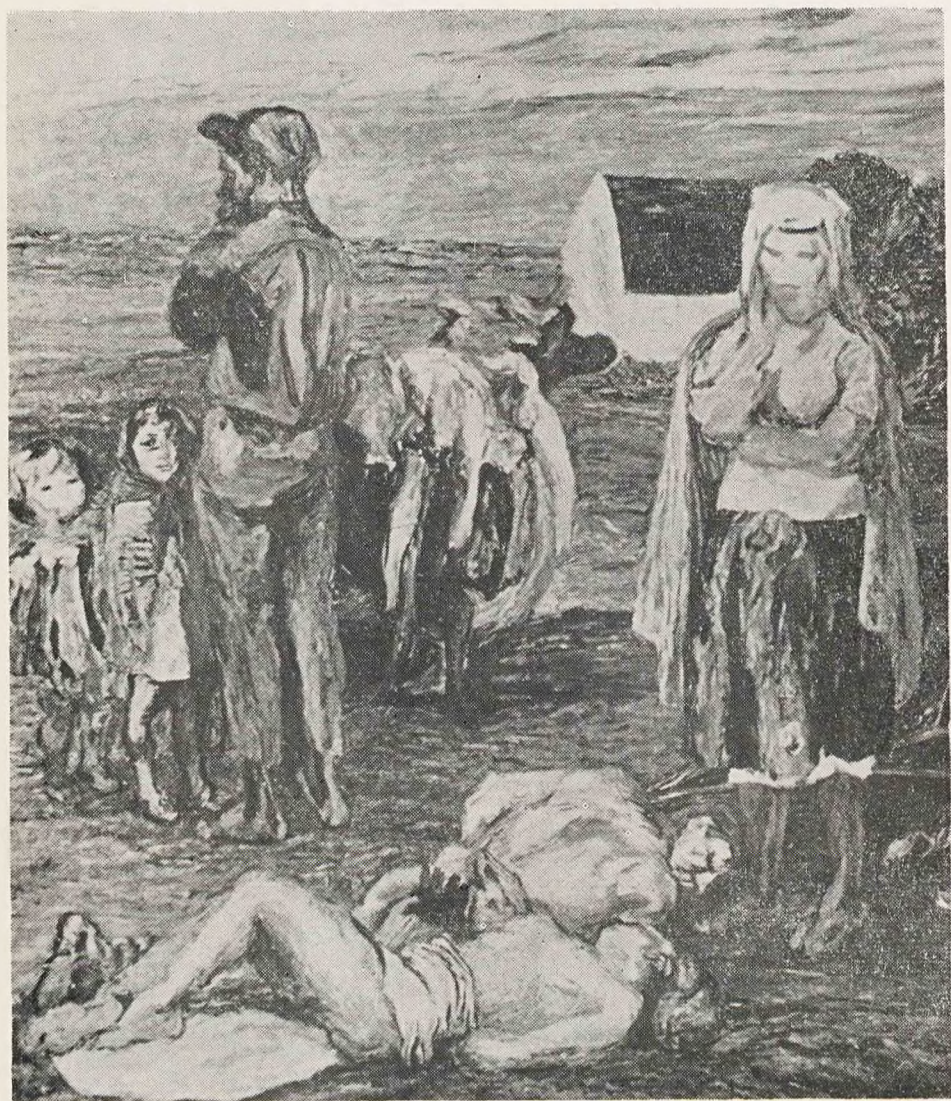
Wydaje się, iż najtrwalszy typ więzi z Polonią wykazują artyści, których podstawowym motywem skłaniającym do wyjazdu z Polski były względy ekonomiczne. Ten typ szczególnie widoczny jest w ostatnim (czwartym) okresie migracji artystów, którzy podążali do Kanady i Stanów Zjednoczonych, gdzie ich działalność wspomagana jest przez Polonię, zwłaszcza przez instytucje kościelne.

Najsilniejsze jednak związki z Polonią wykazują artyści — amatorzy, reprezentujący nurt sztuki naiwnej. Wyrósłi oni w środowiskach polonijnych, mają z nimi ściśle formalne i nieformalne więzi, często dla nich tworzą. Są to przede wszystkim ludzie starsi, a największą ich liczbę zanotować można w północnej Francji (ruch amatorski jest tam wysoce sformalizowany) i w Stanach Zjednoczonych.

Zastrzec się należy, iż zaprezentowana tu próba typologii więzi społecznych artystów polonijnych może być tylko propozycją wymagającą



JANKIEL ADLER, *Inwalidzi*



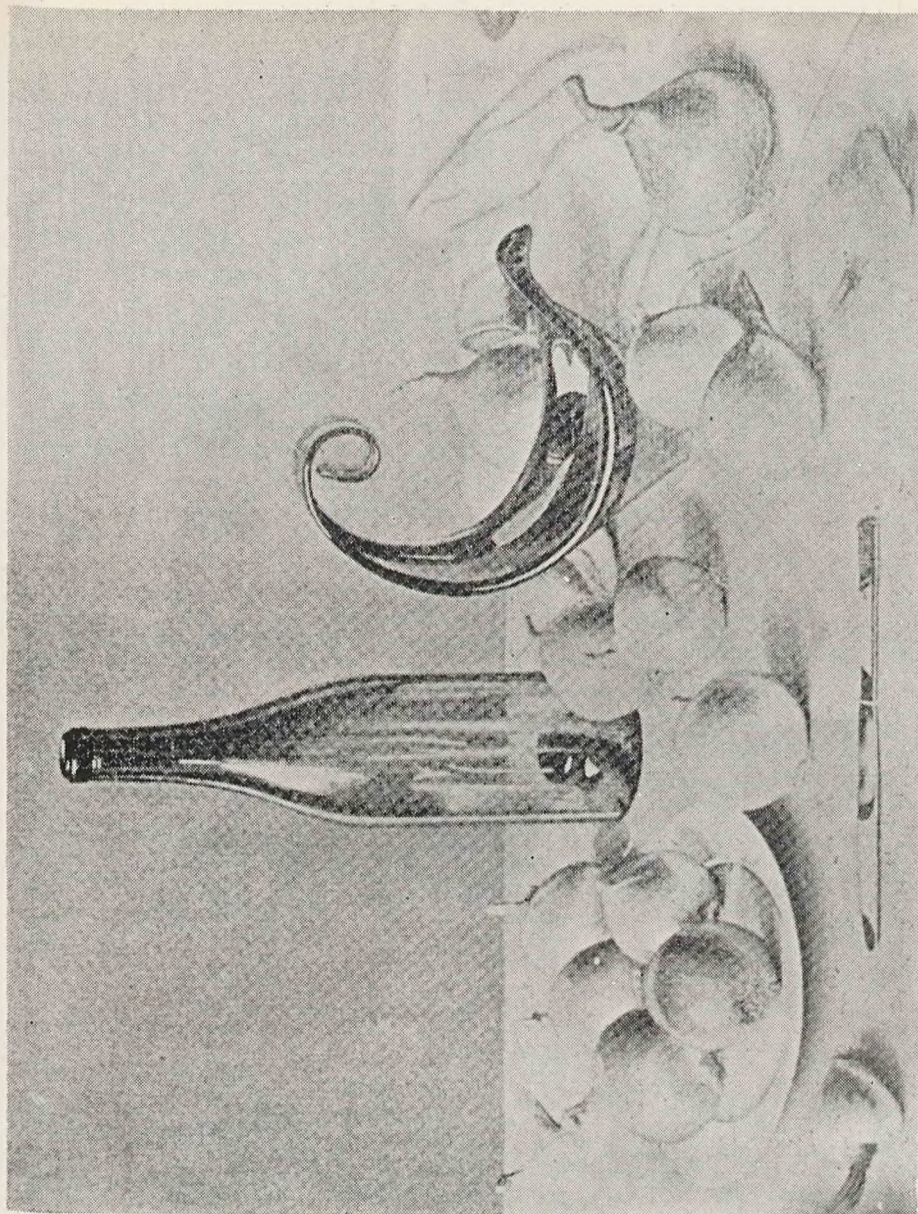
HENRYK GOTLIB, *Stabat Mater* (skrzydło Tryptyku polskiego)



PIOTR MLECZKO, *Pałace wspomnień*

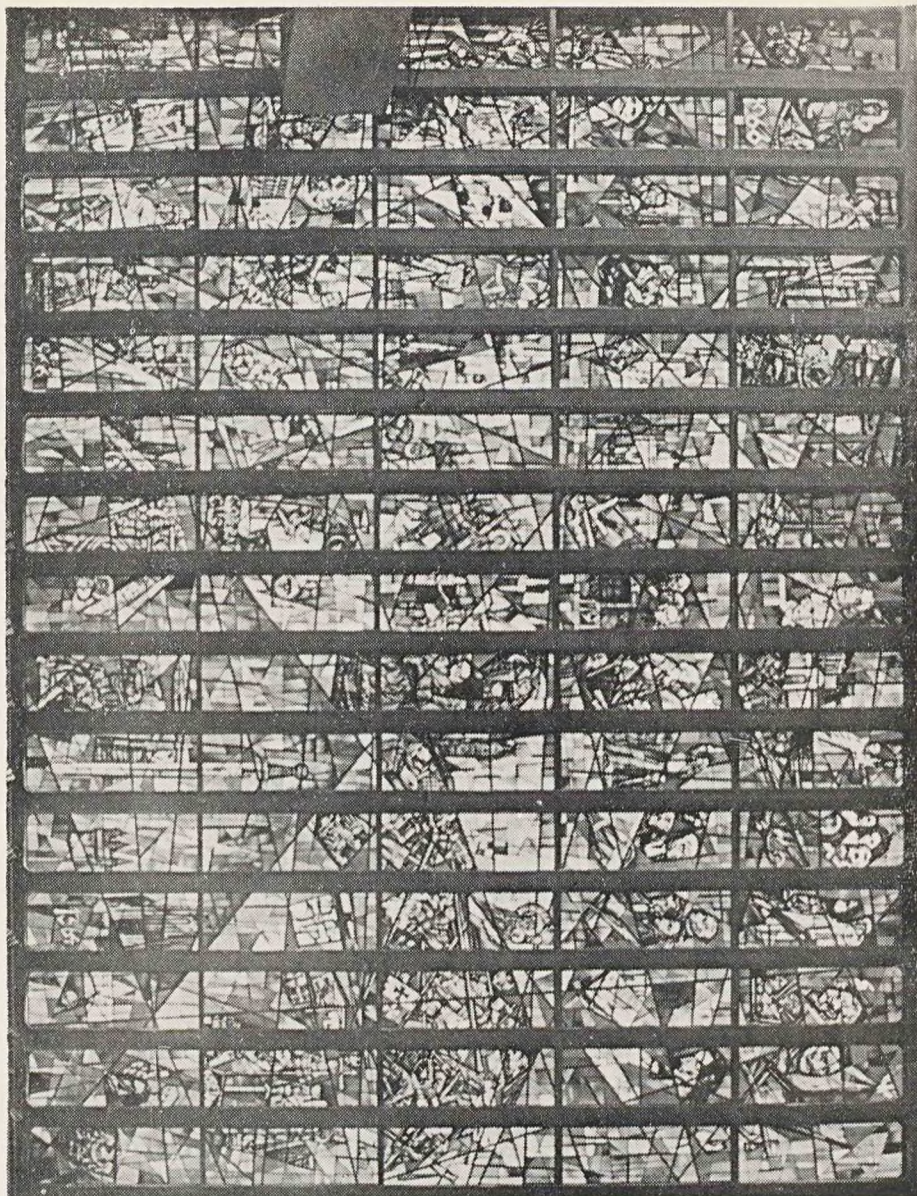


PIOTR MLECZKO, *Ostatni rozdział*



ANTONI KOCIK (ANKO), *Martwa natura z cebulami*

JERZY T. BIAŁECKI, 1000-letnia historia Polski (witraż)





ANNA GANZ, *Kazimierz Wielki*



RAYMOND A. TOLOCZKO, *Polscy piknik*

bardziej wnikliwych rozważań, które z pewnością wiele ujęć zweryfikują. Należy przy tym zwrócić jeszcze raz uwagę na to, że rozwój twórczości artystycznej uprawianej we wszelkich formach związany jest integralnie z podnoszeniem poziomu kulturalnego środowisk polonijnych. Z tego więc względu szeroko rozumiane badania nad artystycznym dorobkiem twórców polonijnych są obecnie szczególnie ważne.

*

Na podstawie omówionych do tej pory różnych aspektów życia i twórczości artystów polonijnych przystąpić można do próby kategoryzacji badanej populacji. Kategoryzację tę widzieć należy nie jako statyczny model badanej populacji. Wręcz przeciwnie — poszczególne kategorie wzajemnie się przenikają, łączą i dzielą, są w stałym ruchu i artysta w zależności od czasu i miejsca pobytu, charakteru twórczości, zainteresowań odbiorców dzieł sztuki, więzi społecznych, *publicity* związanej np. z odbiorem wystaw może należeć do jednej lub drugiej kategorii, albo znajdować się w dwu i więcej.

Najbardziej ogólny podział wyłania dwie zasadnicze kategorie: artystów profesjonalnych i artystów amatorów. Decydującymi kryteriami są tu przede wszystkim: przygotowanie zawodowe (ukończone szkoły artystyczne) i podstawowe źródło utrzymania. Kolejnym kryterium podziału jest wiek i w pewnym stopniu także miejsce urodzenia. Na tej podstawie wyróżnić można takie zasadnicze kategorie:

a) artyści urodzeni przed lub w czasie I wojny światowej, których wybuch wojny 1939 r. zastał jako twórców już uformowanych, a którzy zmienili tylko swoje środowisko. W większości przedstawiciele tej kategorii są konserwatywni, ale duża kultura plastyczna pozwala im włączać się z powodzeniem w bieżące życie artystyczne;

b) artyści urodzeni w okresie międzywojennym, którzy różnymi drogami wyjeżdżali z Polski w czasie wojny i podjęli studia artystyczne oraz pracę zawodową już na obczyźnie. Wykazują oni duży stopień psychicznej identyfikacji z kategorią „a”. Pod względem formalnym twórczość ich wykazuje wpływy sztuki krajów zamieszkania;

c) artyści urodzeni i wykształceni na obczyźnie — określić ich można jako drugie pokolenie polonijne. Godnym podkreślenia jest fakt, iż dzięki więzom rodzinnym przyznają się do polskiego pochodzenia. Twórczość ich, jak można sądzić, jest integralnie związana ze sztuką kraju działalności, a jedynie sporadycznie znaleźć można w niej polskie reminiscencje — zwłaszcza w treści;

d) artyści plastycy, którzy pochodzą ze starych rodzin osiadłych na obczyźnie od paru pokoleń. Z reguły nie znają oni kultury i sztuki kraju przodków. Wielu z nich uznanych zostało za wybitnych artystów narodo-

wych krajów zamieszkania, niemniej jednak często utrzymują oni kontakty ze środowiskami polonijnymi. Jest to najbardziej interesująca grupa występująca w zasadzie tylko na terenie Stanów Zjednoczonych.

Ocena twórczości artystycznej stanowić może podstawę kolejnej propozycji klasyfikacji. I tak wyróżnić można:

a) artystów polskiego pochodzenia nie związanych w żaden sposób z Polonią, których twórczość jest wysoko oceniana przez krytykę artystyczną. Są to przede wszystkim członkowie międzynarodowych elit artystycznych, którzy wyjechali w okresie czwartym;

b) artyści plastycy, którzy zdobyli uznanie w ramach jednego kraju (w większości utrzymują kontakt z Polonią);

c) artyści plastycy działający w ramach skupisk polonijnych i na ich zamówienie. Często twórczość ich dostosowuje się do nienajlepszych gustów odbiorców.

Tutaj podkreślić należy, iż dla badań nad strukturą kulturową skupisk polonijnych najistotniejsze są kategorie „b” i „c”. Tym niemniej jednak osiągnięcia kategorii „a” są często przedmiotem dumy Polonii, jak również oddziałują na twórczość artystów niższego lotu. Następuje to w wyniku werbalnej i artystycznej manifestacji polskiego pochodzenia, co zaobserwować można u wybitnych twórców. W tym więc miejscu te trzy kategorie są zbieżne. Należy jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że w chwili obecnej artyści, których twórczość nie posiada zbyt wielkiej wartości artystycznych wykazują silniejsze związki z Polonią.

Z przedstawionymi klasyfikacjami środowisk artystów polonijnych wiąże się także formalny podział na artystów uprawiających różne dyscypliny sztuk plastycznych, jak malarstwo, grafikę, rzeźbę, architekturę wnętrz, rzemiosło artystyczne itd.

*

Na podstawie przedstawionych materiałów można obecnie starać się o sformułowanie definicji pojęcia „polonijny artysta plastyk”. Zastrzec się jednak należy, że na obecnym etapie badań trudno byłoby zaprezentować ujęcie jednoznaczne i ostateczne. Wypracowana w niniejszym artykule propozycja definicji oparta jest na omówionych wyżej cechach, które mogą kwalifikować różnych artystów do analizowanej populacji.

Raz jeszcze podkreślić należy istotne znaczenie daty wybuchu II wojny światowej. Od tego momentu bowiem mówić można o osobnym typie artysty polonijnego. Termin ten wiązać należy z takim artystą polskiego pochodzenia, którego życie i twórczość została odizolowana od życia artystycznego w Polsce, który nie liczy się już z powrotem do kraju z powodów politycznych bądź ekonomicznych²⁶. Z tej przyczyny życie i twór-

²⁶ Powstał w owym czasie silny i zwarty ośrodek artystów polskich w W. Brytanii wykształcony już w czasie wojny, który — jak się wydaje — z czasem mocno

czość tych artystów skierowana została na inne tory. W wyniku wojny wyjazdy, których celem był krótki pobyt przy źródle awangardy światowej, zmieniły się w dzień powszedni. Nastąpił okres przewartościowywania celów pobytu, nawiązywania nowych kontaktów i szukania nowych odbiorców, którymi z natury rzeczy winny stać się środowiska emigranckie, a w dalszym ciągu polonijne²⁷. Jakie więc kryteria mogą decydować o włączeniu artysty do badanej populacji? Oczywiście kryterium podstawowym i zasadniczym jest pochodzenie z polskiej rodziny i świadome przyznawanie się do tego, bez względu na miejsce urodzenia, jak również znajomość języka polskiego. To podstawowe kryterium weryfikowane jest przez dwa czynniki:

1) utrzymywanie różnorodnych więzi ze środowiskami polonijnymi, których przejawami są notatki prasowe, umieszczenie nazwiska we wszelkiego typu informatorach polonijnych, wystawy w klubach polskich czy polonijnych galeriach artystycznych, polska tematyka w twórczości itp.;

2) utrzymywanie formalnych i nieformalnych więzi z Polską i polskim życiem artystycznym, jak np. udział w wystawach w Polsce, studia na polskich uczelniach artystycznych, podróże artystyczne po Polsce czy zgłaszanie swych prac na Biennale Grafiki bądź Plakatu organizowane w Krakowie i Warszawie²⁸.

Stwierdzić więc można, że polonijnym artystą może być twórca działający poza granicami kraju, mający świadomość polskiego pochodzenia i manifestujący ją poprzez twórczość, udział w życiu społecznym miejscowych Polonii czy też utrzymywanie związków artystycznych z Polską²⁹.

*

związał się z nowym środowiskiem. Podobnie pisał kiedyś Tadeusz Makowski: „Jeśli jest niedola dla artysty Polaka, to chyba największa ta, że musi żyć i pracować z dala od ojczyzny”, a równocześnie coraz mocniej wrażał w paryskie środowisko (T. Makowski, *Pamiętnik*. Warszawa 1961, opracowanie, wstęp i komentarz W. Jaworska, s. 26).

²⁷ Trudno w tej chwili już jednoznacznie stwierdzić, czy proces ten rozwija się prawidłowo. Wiele jednak danych sugeruje, iż tak jest — np. wzrastająca ilość wzmianek o artystach polskiego pochodzenia w prasie polonijnej.

²⁸ Deklarowanych propozycji nawiązania współpracy ze strony artystycznych środowisk polonijnych jest coraz więcej. Niezależnie od wzrastającej rokrocznie ilości wystaw artystów uczestniczących w obradach Forum Polonijnego postulowali dopuszczenie ich do krajowych konkursów artystycznych, jak również nawiązanie współpracy z ZPAP.

²⁹ Należy dodać, że termin „artysta polonijny” w literaturze fachowej nie występuje, a jego powstanie jest odpowiedzią na zapotrzebowanie praktyki. Zaprezentowana tutaj definicja jest pierwszą próbą syntetycznego ujęcia twórczości artystów polskiego pochodzenia poza granicami kraju i ich związków z polską kulturą. Podkreślić jeszcze należy, iż definicja ta w pełni funkcjonować może odnośnie do czwartego, powojennego okresu.

Formułując szereg zagadnień związanych z życiem i działalnością artystyczną plastyków polonijnych, autor z pewnością, mimo starań, nie zdołał ustrzec się błędów czy przerysowań w opisie i interpretacji problematyki. W artykule tym szczególny nacisk położony został na społeczne uwarunkowania działalności artystów — były to badania nad określonym typem idealnym ze stałą próbą jego weryfikacji. Ta strona analizy na obecnym wstępnym etapie badań wydała się z wielu względów korzystna, albowiem rozwijając i weryfikując zawarte w artykule hipotezy dążyć można do syntezy działalności artystycznej plastyków polonijnych lub czynić dalsze próby uogólnień. Uzupełnieniem niniejszych dywagacji teoretycznych jest prezentacja kilku wybranych prac artystów polonijnych wraz z próbą ich analizy.

Na zakończenie stwierdzić należy raz jeszcze, że wkład polskich artystów do historii sztuki światowej był znaczny, zwłaszcza poprzez udział w *École de Paris*, jak również wysoko obecnie cenioną twórczość takich artystów, jak T. Roszak, R. Stankiewicz, R. Anuszkiewicz, W. Fangor, Wostan, F. Topolski, J. Lenica, W. Borowczyk czy J. Lebenstein³⁰. Nie jest to próba aneksji twórczości tych artystów do dorobku sztuki polskiej. — jest to raczej tylko podkreślenie ich związków z nią. Przedwcześnie zmarły profesor Juliusz Starzyński prezentowaną problematykę widział bardzo szeroko. W artykule *Plastyka polska wychodzi na świat*, który poświęcony był „poszukiwaniom nowych ładów narodowej wyobraźni” stwierdził: „Sytuacja, jaką obserwujemy obecnie w skali nie tylko polskiej, jest skomplikowana bardziej niż kiedykolwiek. Istotnym współczynnikiem tego procesu jest wzrost świadomości historycznej i znaczne w związku z tym rozszerzenie pojęcia narodowej tradycji”³¹.

1. JANKIEL ADLER: *Inwalidzi*, 1943 r., olej.

J. Adler urodził się w 1895 r. w Tuszynie koło Łodzi. Studia artystyczne podjął w Polsce, a kontynuował w Jugosławii i w Düsseldorfie, gdzie związał się z miejscowym środowiskiem artystycznym. Nawiązał tam kontakt z Paulem Klee, który wywarł na niego duży wpływ. Zmuszony w 1933 r. do opuszczenia Niemiec przebywał w Polsce. W 1935 r. zorganizowano mu w Warszawie wielką wystawę. Od 1937 r.

³⁰ Wydaje się, że twórczość ich stanowi taki sam dorobek sztuki polskiej, jak zaliczanie do sztuki holenderskiej van Gogha i Mondriana, hiszpańskiej — Picassa i Miro, włoskiej — Modiglianego, a rumuńskiej — Brancusi'ego. Podobnie jak nasi artyści polonijni, którzy utrzymują kontakt z ojczyzną postępują plastycy działający poza krajem. M. in. w 1970 r. w Budapeszcie odbyła się wielka wystawa, na której zgromadzono prace kilkudziesięciu plastyków węgierskich nadesłanych z całego świata (*Műcsarnok, XX. Századi Magyar Származású Művészek Külföldön*. Budapest 1970).

³¹ J. Starzyński, *Plastyka polska wychodzi na świat*. „Życie Warszawy” nr 173 z 21 - 22 VII 1974.

osiedla się w Paryżu, skąd wyrusza w podróże artystyczne po całej Europie. W 1940 r. zgłasza się ochotniczo do polskiej armii. Ze względu na stan zdrowia zostaje zdemobilizowany w Anglii w 1941 r. Zmarł w Londynie w pełni sił twórczych w 1949 r.

Twórczość Adlera, początkowo o wyrazie ekspresjonistycznym, w okresie wojny nabiera wielkiego patosu i form monumentalnych. Tematyka jego obrazów, oparta najpierw na folklorze żydowskim, ustępuje potem miejsca głęboko przeżytej tematyce wojennej.

Przedstawione na obrazie dwie postacie ludzkie zbudowane są z niekształtnych kikutów, bandaży i protez. Przejmujące formy kalectwa podkreślone są gestami, a nade wszystko czerwonym kolorem tła symbolizującym szalejącą pożogę wojenną. Obraz ten, podobnie jak i inne namalowane w tym czasie, są początkiem długiego szeregu prac tego typu tworzonych przez artystów polonijnych. Zaangażowany społecznie temat protestu przeciwko wojennym kataklizmom jest bowiem często przez nich podejmowany. (Źródło: J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973, il. 95).

2. HENRYK GOTLIB: *Stabat Mater*, olej.

Henryk Gotlib (ur. 1892 r.) studia artystyczne odbył w Krakowie, Monachium i Paryżu. Wystawia od 1917 r. Związany z szeregiem ugrupowań artystów w Polsce, tworzył także w Paryżu. Podczas wojny osiadł w Wielkiej Brytanii. Twórczość malarstwa Gotliba ewoluowała od formizmu do koloryzmu.

Stabat Mater stanowi jedno ze skrzydeł tzw. Tryptyku Polskiego, który powstał w czasie wojny. Część środkową tego dzieła stanowi wizja Warszawy, na której artysta przedstawił uzbrojony tłum żołnierzy, robotników i inteligencji na tle płonącego miasta. Na jednym ze skrzydeł przedstawiona jest zjawa Mickiewicza otoczonego gromadą widzadeł. Drugim skrzydłem jest zaprezentowana tutaj *Stabat Mater*, której tematem jest widok wsi polskiej po nalocie czy pacyfikacji. Na pierwszym planie namalowane są ciała zamordowanych, nad którymi zastygła matka w archetypicznym geście boleści i zadumy. Tło stanowi prosty, monotony krajobraz. Kompozycja oparta jest na klasycznych wzorach i swój dramatyczny wyraz posiada w sferze ekspresyjnego koloru (Źródło: C. Poznański, *Polish Artists in Great Britain*. London 1944, s. 11).

3. PIOTR MLECZKO: *Pałce wspomnienia*, olej.

P. Mleczko (ur. 1919 r. w Polsce) w okresie wojny przebywał w niewoli niemieckiej. W 1946 r. osiedlił się w Anglii, gdzie w latach 1950 - 1954 odbył studia artystyczne w *Sir John Cass School of Art*. Wielokrotnie wystawiał na terenie Wielkiej Brytanii i RFN. Za swe prace uzyskał szereg nagród.

Jeśli chodzi o miejsce reprodukowanego obrazu, to umieścić go można pod względem formalnym pomiędzy pracami Adlera i Gotliba. Jest mniej syntetyczny od *Inwalidów*, a równocześnie bardziej abstrakcyjny od *Stabat Mater*. Przedstawione są na nim figury ludzkie, doprowadzone warunkami kacetu do karykaturalnych ekspresyjnych kształtów. Chude ciała, cienkie długie nogi, przejmujące gesty rąk — to widok dobrze znany z dokumentalnych filmów, który z powodzeniem przeniesiony został przez artystę na płótno. Samotność i tragizm postaci podkreślają jeszcze proste deski podłogi unoszące się do góry, jak również surowy ceglany mur z drzwiami, za którymi już tylko śmierć (G — gaz). pomiędzy postaciami porozrzucane bezładnie strzępy odzieży. Dramatyczny wyraz obrazu, bezsilność przedsta-

wionych na nim ludzi, stanowią dobitny protest przeciwko epoce pieców i komór gazowych. (Źródło: katalog wystawy malarstwa P. Mleczyki w Galerii Grabowskiego w Londynie, 1963 r.).

4. PIOTR MLECZKO: *Ostatni rozdział*, olej.

Obraz ten, wzorowany na średniowiecznym przedstawieniu Pietà, należy także do cyklu martyrologicznego. Jest to dosłownie „ostatni rozdział” zakatowanego człowieka, kiedy składany jest on do grobu, wychudzony, bez twarzy symbol człowieka. W ciemnościach czyni to dobrotliwa śmierć otulona jasnym płaszczem. Ekspresyjność formy, silny kontrast bieli i czerni, nadaje płótnu charakter przejmującego requiem za wszystkie ofiary hitleryzmu. (Źródło: jw.).

5. ANTONI KOCIK (Anko): *Martwa natura z cebulami*, olej.

Antoni Kocik (ur. 1906 r., w Westfalii) pochodzi z wielkopolskiej rodziny, która poprzez Westfalię przybyła w 1923 r. do Francji. Malarstwo zaczął uprawiać od 18 roku życia początkowo kopiując pocztówki, a następnie uczęszczając na sobotnie kursy malarstwa. Równocześnie pracował zawodowo jako górnik, później kowal w wielkim zakładzie przemysłowym w Lille. Wystawia od 1950 r. na specjalnych wystawach takich jak on „malarzy niedzielnych” we Francji i Włoszech. Za swe prace otrzymał szereg nagród i wyróżnień.

Martwa natura z cebulami, malowana jasnymi kolorami, pozostaje pod wyraźnym wpływem Cezanne'a. Obraz ten, wystawiony na konkursie w Pałacu Sztuk Pięknych w Rzymie w 1972 r. otrzymał cenioną „Wielką Nagrodę Wiecznego Miasta”. Swym prostym i szczerym podejściem do tematu obraz ten, jak i inne prace Kocika, stawia go w czołówce owych licznych polonijnych artystów działających w północnej Francji. (Źródło: katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Polonia i Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, 1973 r.).

6. JERZY T. BIAŁECKI: *1000-letnia historia Polski*, witraż, 1966 r.

Nota biograficzna artysty: przypis 25, s. 224.

Witrażowe okna stanowią zachodnią ścianę kościoła paulinów w Doylestown (Pensylwania) i wraz ze ścianą wschodnią są jedną z największych realizacji witraży artystycznych w ostatnich czasach. Kompozycje te przywodzą na myśl wielkie osiągnięcia średniowiecza na tym polu. Ze względu na formę, jak i niezwykle interesującą treść i ikonografię stać się winny przedmiotem osobnego studium. Już w tej chwili zaryzykować można twierdzenie, że pełnią one rolę swoistej współczesnej *Biblia Pauperum* dla wielu przedstawicieli amerykańskiej Polonii.

Za wzór do komponowania witraży posłużyło wiele znanych prac z polskiej historii sztuki, a zwłaszcza obrazy Jana Matejki (np. *Bitwa pod Grunwaldem* i *Hold Pruski*) czy M. Stachowicza (*Przysięga Kościuszki*). Witraże te stanowią więc pomost między sztuką polską a Polonią amerykańską.

Jakie są najważniejsze sceny przedstawione na witrażach? Początek stanowi mityczny Światowid i chrzest Polski. Dalej widzimy Bolesława Chrobrego wbijającego słupy graniczne nad Odrą. Uwieczniona jest historia powstania Uniwersytetu Jagiellońskiego i cały szereg wybitnych uczonych polskich począwszy od Mikołaja Kopernika. Kilka okien poświęconych jest bitwie pod Grunwaldem i holdowi pruskiemu. Podkreślono dynamiczny rozwój kultury w dobie Oświecenia. W witrażach poświęconych wiekowi XIX widzimy bohaterów powstań narodowych, jak również

najwybitniejszych pisarzy. Trzy okna związane są z twórczością Chopina. Wiek XX to odrodzenie Polski i pełna poświęcenia walka w czasie II wojny światowej. M. in. widzimy tam znak polskiego więźnia obozu koncentracyjnego i symbol polskiego podziemia — kotwicę. Po wojnie ostateczne wbicie słupów granicznych nad Odrą, fragment pomnika grunwaldzkiego i mapa współczesnej Polski.

Wydaje się, że trudno przecenić ten cykl obrazów z dziejów Polski. Rola ich w czasach masowego przekazu wizualnej informacji, kiedy otoczeni jesteśmy specyficzną ikonosferą, może stale wzrastać. (Źródło: pocztówka).

7. ANNA GANZ: *Kazimierz Wielki* akwarela, 1966 r.

Obraz uzyskał I nagrodę na konkursie milenijnym zorganizowanym przez Fundację Kościuszkowską w Nowym Jorku.

Kazimierz Wielki przedstawiony został na obrazie wraz ze stylizowaną polską chłopką, która symbolizować ma związek króla z szerokimi warstwami poddanych. Sposób przedstawienia królewskiej postaci wykazuje pewną zależność od projektu witraża, o tym samym tytule, wykonanego przez Stanisława Wyspiańskiego. Równocześnie niespokojne, splątane linie ekspresyjnie malowanych postaci nawiązują skojarzenia z twórczością najwybitniejszego malarza Stanów Zjednoczonych P. J. Pollocka. Jest więc to doskonały mariaż tematu z formą, który stać się może przykładem działalności artystów polonijnych. (Źródło: *The Kościuszko Foundation, Exhibition of Award Winning Oils and Watercolors*. New York 1966, nr kat. 33).

8. RAYMOND A. TOLOCZKO: *Polski piknik*, akwarela, 1966 r.

R. A. Toloczko (ur. 1925 r.) wystawiał wielokrotnie na terenie USA, a jego prace znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i muzeach amerykańskich. W 1970 r. odwiedził Polskę wyrażając później chęć przyjazdu na dłużej i malowania w Polsce.

Tematem obrazu jest tak charakterystyczny wątek, który uważany jest przez niektórych za pierwszoplanowy, jak tradycyjne polskie jedzenie. W integralnie związanych z polską kulturą Tatrach spotykają się jasełkowe anioły zajadając grzyby, kiełbasę, bigos i pierogi. Dekoracyjne potraktowanie obrazu wiąże go mocno z polską sztuką ludową.

Obraz uzyskał III nagrodę w kategorii akwarel na konkursie milenijnym Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (Źródło: jw., nr 35).