

Jan Wiktor Sienkiewicz

Zakład Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID 0000-0003-3047-6192

Grupa 49. Artyści spod skrzydeł generała Władysława Andersa

Słowa kluczowe

Grupa 49, sztuka polska na emigracji, polski Londyn, malarstwo, polskie galerie sztuki w Londynie

Streszczenie

Powstała w Londynie w 1949 roku awangardowa grupa polskich artystów malarzy, nazwana Grupą 49 należy do najciekawszych zjawisk artystycznych w łonie tak zwanego polskiego Londynu po drugiej wojnie światowej. Skupieni w niej polscy artyści, wywodzący się z różnych szkół i środowisk artystycznych, jako jedni z pierwszych na terenie Wielkiej Brytanii zajęli się nowymi formami rozwiązań formalnych i artystycznych – zarzucając malarstwo realistyczne i przedstawieniowe, stali się prekursorami malarstwa abstrakcyjnego w Anglii. W promocji tej sztuki pomogły im polskie galerie sztuki w Londynie, a szczególnie Galeria Mateusza Grabowskiego, a także Drian Galleries Halimy Nałęcz. Dzięki ich inicjatywom wystawienniczym i promocyjnym, prace polskich artystów weszły w obieg artystyczny poprzez uczestnictwo w wystawach zbiorowych i indywidualnych wraz z dziełami twórców z całej Europy, Commonwealthu, Australii i Stanów Zjednoczonych. Artykuł ma na celu pokazanie twórczości malarzy i artystów skupionych wokół Grupy 49 i ich mistrza – Mariana Bohusza-Szyski. Jest ona bardzo ważna dla polskiej sztuki minionego stulecia i powinna jak najszybciej zostać wprowadzona na stałe do polskiej historii sztuki XX wieku.

Cztery lata po zakończeniu drugiej wojny światowej, inicjatywą niezwykle ważną dla konsolidacji kształtującego się wówczas w Londynie polskiego środowiska artystycznego, było powołanie w 1949 roku, dzięki przychylności generała Władysława Andersa, przez artystę malarza, żołnierza 2. Korpusu i organizatora Polskiej Szkoły Malarstwa Sztalugowego, Mariana Bohusza-Szyszkę, pierwszej na gruncie angielskim, awangardowej grupy artystycznej pod nazwą Grupa 49¹. W jej skład weszli malarze, graficy i rzeźbiarze, którzy w swoich poszukiwaniach artystycznych – po latach doświadczeń z francuskim malarstwem postimpresjonistycznym kultywowanym w przedwojennej Polsce przez kolorystów, zwrócili się w kierunku szeroko rozumianej sztuki abstrakcyjnej. Rodząca się nad Tamizą w latach 50. XX wieku, również dzięki polskim artystom, sztuka abstrakcyjna była jednym z impulsów powołanych wówczas do życia trzech polskich galerii sztuki współczesnej w Londynie: Drian Galleries Halimy Nałęcz (1957), Grabowski Gallery Mateusza Grabowskiego (1959) i Centaur Gallery Jana i Dinah Wieliczów (1960), które od przełomu lat 50. i 60. XX wieku aż do początku XXI wieku, wpisały się w pejzaż życia artystycznego Londynu².

Większość członków Grupy 49, odcinając się od swoich wcześniejszych doświadczeń związanych z koloryzmem, stanęła na gruncie szeroko pojętych poszukiwań w zakresie form abstrakcyjnych, wyobrażeń i przedmiotowych, które nie krępowały indywidualnych osobowości twórczych. W ciągu dziesięciu lat istnienia (1949–1959), członkami Grupy 49 (w różnych okresach), wraz z Marianem Bohuszem-Szyszką, było dwudziestu artystów plastyków: Zbigniew Adamowicz, Janina Baranowska, Tadeusz Beutlich, Andrzej Bobrowski, Mieczysław Chojko, Ryszard Demel, Kazimierz Dźwig, Antoni Dobrowolski, Janusz Eichler, Jan Marian Kościółkowski, Stefan Łukaczyński, Piotr Mleczek, Henryk Paar, Benon Paszkowski, Leon

¹ W artykule wykorzystano ustalenia autora, które poczynił w latach 1989–2017 w trakcie prac nad zagadnieniami polskich środowisk artystycznych poza Polską po 1989 r. Patrz, m.in. J.W. Sienkiewicz, *Grupa 49 – w poszukiwaniu wspólnego mianownika*, [w:] idem, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa–Toruń 2013, s. 407–480.

² Idem, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003.

Piesowocki, Kazimierz Stachiewicz, Stefan Starzyński, Aleksander Werner i Tadeusz Znicz-Muszyński³.

Na podstawie badań, jakie prowadziłem nad twórczością większości członków tej grupy, już na początku naszych rozważań mogę stwierdzić, iż artyści ci wpisali się swoimi osiągnięciami zarówno w dzieje współczesnej sztuki brytyjskiej, jak i polskiej. Ale do tej pory mało kto wiedział, iż losy prawie wszystkich jej członków, związane były z historią – w pierw Armii Polskiej na Wschodzie, a następnie 2. Korpusu generała Władysława Andersa. „Wszyscy oni [poza Baranowską – JWS] – przypominał już w 1949 roku na łamach »Tygodnika Ilustrowanego« Jan Ostrowski – dźwigali plecak i karabin, przeważnie w szeregach 2 Korpusu poprzez kolorowy Irak, Palestynę, Egipt, Italię – krainę malarzy, aż do szarego dusznego Albionu”⁴. I rzeczywiście, gdyby nie wizjonerska decyzja generała Władysława Andersa z 1942 roku – już po wyjściu z „niełudzkiej ziemi” – w Iranie, skierowana ku wyławianiu talentów twórczych z szeregów uratowanych z niewoli sowieckiej resztek polskiej przedwojennej inteligencji i elity artystycznej – dzisiaj historia sztuki (nie tylko polskiej) pozbawiona byłaby całego bogactwa artystycznych dzieł, które plastycy spod skrzydeł Andersa po sobie zostawili⁵. Bogactwo to, nieznanie całkowicie w Polsce do 1989 roku, składa się zarówno z dzieł powstałych w okresie drugiej wojny światowej, jak i tych, które powstawały w pracowniach byłych żołnierzy 2. Korpusu (po wyjedzie z Włoch w 1946 roku) w krajach europejskich i pozaeuropejskich. A pierwszą, skonsolidowaną formacją artystyczną, którą w większości tworzyli do niedawna jeszcze żołnierze generała Władysława Andersa, była londyńska Grupa 49. Była ona naturalną konsekwencją wspólnie przeżytych przez członków grupy lat w nadziei na powrót do kraju – w drodze przez Bliski i Środkowy Wschód i Półwysep Apeniński z pyrrusowym zwycięstwem w maju

³ Por.: Katalog wystawy, *Group FortyNine. Tenth Unniversary London 1959*, Polish Association of Painters in Great Britain, Londyn 1959.

⁴ J. Ostrowski, „Grupa 49”, „Tygodnik Ilustrowany” 1949, nr 11, s. 7.

⁵ J.W. Sienkiewicz, *Polish Presence at Artistic Academies and in the Art of Great Britain after the Second World War. Introduction to Research*, [w:] *Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st Centuries and Polish–British & Irish Art Relation*, pod red. A. Geron, J. Malinowskiego i J.W. Sienkiewicza, Toruń 2015, s. 189–198.

1944 roku pod Monte Cassino. W doświadczeniach plastyki polskiej w łonie 2. Korpusu generała Andersa – na trasie całego przemarszu ku Europie, przenikały się zarówno „continuita” (czego wyrazem była wystawa „Continuita” – zorganizowana w październiku 1945 roku w rzymskiej galerii San Marco), jak i „novita” zjawisk i prądów artystycznych charakterystycznych dla malarstwa europejskiego pierwszej połowy XX wieku. Ścisłe powiązanie przedwojennej plastyki polskiej, szczególnie z postimpresjonistycznymi doświadczeniami wyniesionymi z gruntu francuskiego podtrzymywali już od przełomu 1939 i 1940 roku główni animatorzy „sklejonego” środowiska plastycznego, które ukonstytuowało się, wpraw w łonie Brygady Karpackiej, a następnie w Armii Polskiej na Wschodzie i w 2. Korpusie generała Władysława Andersa.

Ale rzeczywisty przełom w myśleniu twórczym – między innymi wpraw w dziełach takich artystów, jak: Józef Jarema, Zygmunt Turkiewicz czy Edward Matuszczak, pojawił się szczególnie po bitwie o Monte Cassino – wraz z wejściem tych malarzy w kontakty artystyczne i towarzyskie odradzającego się życia artystycznego nad Tybrem – po wyzwoleniu Rzymu spod niemieckiej okupacji. Kontakty Polaków z międzynarodowym wówczas (przez fakt, iż w Rzymie przebywali również artyści innych narodowości w ramach Armii Sprzymierzonych) środowiskiem artystycznym, wyzwoliły potrzebę poszukiwań nowych form wypowiedzi malarskiej, zasadniczo zarzucających postimpresjonistyczną tradycję.

Ze względu na różnice stylistyczne prezentowanych przez poszczególnych artystów dzieł malarskich i graficznych (ale także rzeźbiarskich), w początkowej fazie formowania się Grupy 49, trudno było próbować jednoznacznie zdefiniować jej charakter. Z założenia głównym kierunkiem jej poszukiwań była szeroko rozumiana sztuka abstrakcyjna. Pierwsze prezentacje z natury rzeczy nie mogły w pełni obrazować zainteresowań w zakresie poszukiwań twórczych, które miały z czasem charakteryzować grupę jako całość, a jednocześnie cechować indywidualność każdego z jej członków z osobna. Ale wprowadzenie w życie tak rozumianego charakteru artystycznego grupy, z jasno określonym punktem wyjścia prowadzącym do jej integralności, bez podporządkowania jednostkowej, osobistej wrażliwości poszczególnych jej członków, nie było proste również z przyczyn pozaartystycznych.

Już w Wielkiej Brytanii, od 1946 roku, Marian Bohusz-Szyszko, jako pomysłodawca, i organizator Grupy 49 oraz opiekun młodszych od siebie artystów (często jeszcze jego studentów) nie wywierał na członkach grupy presji konieczności wypracowania jednorodnego kierunku działań w obszarze warsztatu twórczego i formy wypowiedzi malarskiej. Potwierdzały to dzieła rysunkowe i malarskie adeptów prowadzonego przez pedagoga-artystę Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej. W pierwszych wystawach prac członków grupy na terenie Wielkiej Brytanii znalazły się bowiem obok siebie między innymi kompozycje o formach kubizujących Zbigniewa Adamowicza, dzieła surrealistyczne Tadeusza Beutlicha – przypominające w ogólnym klimacie prace Francisca de Goi i Marka Chagalla, rysunki oparte na klasycznej tradycji i akademickim wykształceniu autorstwa Janusza Eichlera i Ryszarda Demela czy też wyjątkowo dojrzałe, ekspresjonistyczne gwasze i oleje Tadeusza Znicza-Muszyńskiego.

Dopiero w kolejnych latach działalności Grupy 49, w dziełach plastycznych (tak malarskich, graficznych, jak i rzeźbiarskich) jej członków zaczęło pojawiać się wyraźne ukierunkowanie na kompozycje w pełni abstrakcyjne. Tendencję tę, w niespełna dwa lata od ukonstytuowania się grupy, podkreślała pisząca teksty krytyczne o sztuce współczesnej dla londyńskich „Wiadomości” Stefania Zahorska, według której dzieła (w większości malarskie) członków Grupy 49 prezentowane na jednej z pierwszych wystaw, chociaż nie należą wprost do malarstwa abstrakcyjnego, ale – co istotne – są kompozycjami wychodzącymi już znacznie ponad opisowy realizm, stając się raczej malarstwem poetyckim. Dla Zahorskiej malarstwo Grupy 49 było wówczas dalekie „od realizmu i od łatwej przedmiotowości”⁶.

Dotychczasowy stan rozpoznania dorobku artystycznego poszczególnych twórców przynależących do grupy, przede wszystkim znajomość dzieł, z którymi od 1989 roku mogłem zapoznać się, szczególnie w zbiorach prywatnych, ale również w muzeach w Polsce i zagranicą, pozwala na stwierdzenie, iż najlepiej charakter i założenia Grupy 49 reprezentuje dorobek malarski Tadeusza Znicza-Muszyńskiego. „Znicz-Muszyński, pisał kilka lat po śmierci malarza Stanisław Fren-

⁶ S. Zahorska, „Grupa 49”, „Wiadomości” 1951, nr 40, s. 4.

kiel, wśród naszej gromadki był pierwszym, który odrzucił figuralność w malarstwie i pozostał wierny swojemu osobistemu stylowi”⁷.

Tadeusz Znicz-Muszyński, który już na gruncie brytyjskim odbył studia malarskie w Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej, nie był uczniem Mariana Bohusza-Szyszki w jego tak zwanej Szkole Rzymskiej, która zakończyła swoją działalność w listopadzie 1946 roku, wraz z wyjazdem 2. Korpusu do Wielkiej Brytanii⁸. W wieku dwudziestu sześciu lat został aresztowany w 1944 roku przez Niemców jako uczestnik powstania warszawskiego i trafił do Murnau. Wyzwolony przez wojska amerykańskie i przeniesiony w 1945 roku do 2. Korpusu stacjonującego we Włoszech, czynił starania o przyjęcie do Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, lecz z braku miejsc nie został przyjęty. Mając jednak zezwolenie dowództwa 2. Korpusu na dalszą edukację, został skierowany na studia malarskie do Bolonii. Tutaj, dzięki Giovannie Bonci-Pasquali (przyszłej żonie malarza), nawiązał kontakty z artystami z północnych Włoch, z którymi – dzięki dobrej znajomości języka włoskiego – utrzymywał łączność, również po wyjeździe z Italii na Wyspy Brytyjskie. Szczególnie interesowała malarza przedwojenna awangardowa sztuka Lombardii. Pod koniec 1946 roku Tadeusz Znicz-Muszyński został przetransportowany z 2. Korpusem z Bolonii do Wielkiej Brytanii, gdzie w 1948 roku w Kingwood Commom otrzymał dyplom ukończenia Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej. Dzięki przychylności rektora Sir John Cass College of Art and Design w Londynie, wybitnego brytyjskiego rzeźbiarza Edwarda Bainbridge’a Copnalla⁹ (który znał osobiście generała Andersa jeszcze z czasów wojny – brał bowiem udział, jako tajny oficer w walkach o Tobruk), Muszyński otrzymał stypendium na studia w tej uczelni. Dyplom zrobił w pracowni malarza (również tajnego oficera wojsk brytyjskich w czasie wojny w Libanie, Palestynie i we Włoszech), przyjaciela Copnalla – Johna Codnora¹⁰, który

⁷ S. Frenkiel, *Tadeusz Znicz-Muszyński*, „Tydzień Polski” 1995, nr 2, s. 12.

⁸ T. Znicz-Muszyński, *Notatki biograficzne*, [w:] *Tadeusz Znicz-Muszyński*, pod opieką wyd. J. Sadovego, Londyn 1983.

⁹ Zob. http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk/index.php?title=Copnall%2C_Edward_Bainbridge_%281903-1973%29_Sculptor, [dostęp: 13.02.2019].

¹⁰ Zob. <http://www.bristol-savages.org/past-artists/30-codnor-john-whitlock-orby-squires-rwa.html>, [dostęp: 14.02.2019].

prowadził zajęcia w Sir John Cass College w latach 1947–1951. Początkowo Tadeusz Znicz-Muszyński malował portrety, pejzaże i martwe natury, które w swojej realistycznej manierze o bogatej gamie kolorystycznej, z wpływami europejskiego malarstwa ekspresjonistycznego, przypominały prace Codnora. Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku artysta zaczął jednak zdecydowanie porzucać figurację na rzecz rozwiązań malarskich niezależnych od otaczającego go świata¹¹. Niezależność ta, zwłaszcza w kompozycjach olejnych i gwaszach, nie oznaczała zupełnego odrywania się od rzeczywistości i odniesień do świata materialnego. Jego abstrakcyjne kompozycje, które zdawać by się mogły całkowicie odległe od otoczenia, w rzeczywistości ukazują, jak ujął to Stanisław Frenkiel,

podskórny nurt form, morfologię hipotetycznej rzeczywistości, podlegającą wariacjom rytmicznym kształtu i barwy. Tematem ich są krajobrazy wewnętrzne, czerpane z marzeń i na wpół zapomnianych spostrzeżeń, topografii krajów nieodkrytych, ale dziwnie znajomych, jak gdyby pamiątek podróży. Elementy podświadomych skojarzeń i folgowanie odruchom automatycznym wskazują na pewne wątki pokrewieństwa z nadrealizmem oraz z włoskim malarstwem metafizycznym¹².

Londyńska krytyk sztuki, Alicja Drwęska (artystka malarka, którą znamy już z okresu pobytu w Armii Polskiej na Bliskim Wschodzie), w kompozycjach Znicza-Muszyńskiego doszukiwała się natomiast pokrewieństwa z dziełami urodzonej w Lizbonie, a tworzącej w Brazylii, Veiry da Silva¹³.

Po studiach w Sudbury i Kingwood Common, pełną edukację artystyczną (tak jak Znicz-Muszyński) w Sir John Cass College of Art and Design (już od 1947 roku) odbył Kazimierz Dźwig, który, przed przyjazdem w 1946 roku do Anglii, w latach 1945–1946, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie. Po otrzymaniu dyplomu w Sir John

¹¹ Tylko z motywacji czysto materialnych, artysta jeszcze realizował w latach 50. i 60. XX w. cykl portretów brytyjskich arcybiskupów, biskupów, wysokich przedstawicieli Kościoła rzymskokatolickiego w Wielkiej Brytanii oraz generacji wojaskowej.

¹² S. Frenkiel, *Wstęp, Katalog wystawy Tadeusza Znicza-Muszyńskiego*, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki „Nowy Świat” w Warszawie, wrzesień, Warszawa 1985.

¹³ Por.: http://www.vidalusofonas.pt/vieira_da_silva.htm, [dostęp: 12.02.2019].

Cass College of Art and Design, podjął dalsze studia w Camberwell School of Art. Dodatkowo pobierał też lekcje malarstwa u przebywającego po wojnie w Londynie Henryka Gotliba, który uważał Dźwiga za swojego najzdolniejszego ucznia i szczególnie uwrażliwił wówczas dwudziestoczteroletniego studenta na zagadnienia koloru malowanego grubymi impastami i bogatą gamą ciepłych i świetlistych barw¹⁴. Z czasem, pod wpływem ogólnie panującej w Grupie 49 predylekcji do eksperymentów z malarstwem abstrakcyjnym, bonnardowskie i postimpresjonistyczne dzieła Dźwiga, pełne bogatych, często doprowadzonych aż do granic abstrakcji kolorystycznych kompozycji, zaczęły znikać. W swoich obrazach artysta zmienił z czasem kolorystykę, idąc w kierunku szarości i brązów, zgaszonych zieleni i mało intensywnego błękitu. Niewątpliwie twórczość Kazimierza Dźwiga, ze swoją predylekcją do dwuznaczności, wielokrotnie oscylującą na krawędzi figuracji i abstrakcji, ewoluowała w kierunku tej drugiej, naznaczonej kaligraficznymi liniami i płynącymi plamami. I chociaż, jak w 1973 roku pisał Stanisław Frenkiel, malarstwo Dźwiga „nie przedstawia niczego, [to –JWS] komunikuje zespoły sensacji w umyślnych układach odrębnych od widzialnego otoczenia człowieka. Staje się w ten sposób jak gdyby kolorową muzyką, mieni się w oczach, wywołuje nastroje ciernistych altan parkowych i mętnych zarosłych stawów”¹⁵.

W Sir John Cass College of Art and Design malarstwo i rysunek studiował również, po ukończeniu w 1948 roku szkoły Bohusza-Szyszki, Tadeusz Beutlich. Ostatecznie jednak przeniósł się do Camberwell School of Art and Crafts, po której ukończeniu, od 1951 roku, był jej wizytującym wykładowcą. Decydującym impulsem do zmiany uczelni była wystawa francuskich gobelinów prezentowana wówczas w londyńskim Victoria & Albert Museum. W Camberwell School of Art and Crafts Beutlich skierował swoje zainteresowania na drzeworyt

¹⁴ Po wojnie Dźwig miał szansę wrócić do Polski. Henryk Gotlib w 1948 r. otrzymał propozycję objęcia katedry malarstwa w krakowskiej ASP i postanowił powierzyć stanowisko swojego asystenta K. Dźwigowi. Jednak socjalistyczne realia nie odpowiadały artyście i zrezygnował z możliwości przyjazdu do kraju. W Anglii rozpoczął pracę jako grafik w wytwórni papierów wartościowych De la Rue, gdzie projektowano banknoty i znaczki pocztowe dla wielu krajów. Za: <http://podgorze.pl/kazimierz-dzwig-%E2%80%93-artysta-malarz-z-podgorza/>, [dostęp: 11.02.2019].

¹⁵ S. Frenkiel, *Kazimierz Dźwig*, „Wiadomości” 1973, nr 33/34, s. 7.

oraz tkaninę artystyczną, w której, z biegiem lat, doszedł do własnych rozwiązań, stanowiących główny nurt jego twórczości¹⁶. Zainteresowanie tkaniną i ceramiką, a także witrażem i rzeźbą polski artysta rozbudził w sobie jeszcze w okresie przedwojennym podczas studiów w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Natomiast w Londynie, na przełomie lat 40. i 50. XX wieku, w swojej małej kawalerce zaczął tkąć na prostej ramie, używając tanich nici do cerowania o ograniczonej liczbie kolorów (najczęściej w kolorze białym, czarnym i szarym), jedynych wówczas dostępnych w powojennej stolicy Wielkiej Brytanii. Na drugim roku studiów w Camberwell, Beutlich uczęszczał na zajęcia prowadzone przez Barbarą Sawyer, była uczennicą wybitnej brytyjskiej tkaczki, Ethel Mairet. To ona, w ramach praktyk zabrała studentów do Ditchling w hrabstwie East Sussex, aby poznali twórczość Ethel Mairet¹⁷, zajmującej się tkaniną artystyczną, a także do firmy R. Greg & Co w Manchesterze, gdzie Tadeusz Beutlich miał okazję poznać projektantkę Bauhausu, tkaczkę i specjalistkę od przędzy, Margaret Leischer¹⁸. Pomysłowe obchodzenie się obu kobiet z przędzą miało ogromny wpływ na podejście polskiego artysty do tkaniny. Tadeusz Beutlich początkowo tkął w tzw. płaskim splocie, inspirując się przede wszystkim sztuką ludową i europejskim modernizmem. Jak podaje Victor Koltun (przez lata obserwujący rozwój artystyczny polskiego tkacza), ważnym katalizatorem jego twórczości była prezentowana w latach 1961–1963 w Victoria & Albert Museum wystawa „Modern American Wall Hangings”. Miała ona, według Koltuna, ogromny wpływ na twórczość Polaka, porównywalny do reakcji brytyjskich malarzy w 1956 roku na wystawę dotyczącą współczesnej sztuki w Stanach Zjednoczonych, w Tate Gallery w Londynie. Do 1965 roku, kiedy to Beutlich wykonywał swoje dzieło „Moon”, znajdujące się obecnie w Victoria & Albert Museum, eksperymentował z tkaninami zawierającymi zwęglone drewno, strąki nasion i zdjęcia rent-

¹⁶ Idem, *Grafika i gobeliny Tadeusza Beutlicha*, „Wiadomości” 1963, nr 5, s. 3.

¹⁷ Por.: <http://arts.brighton.ac.uk/faculty-of-arts-brighton/alumni-and-associates/associates-a>; <http://archiveshub.ac.uk/features/ditchlingcraftcommunity/>, [dostęp: 14.02.2019].

¹⁸ Por. D. Tomlinson, *Margaret Leischer*, <http://vads.ac.uk/diad/article.php?title=259&article=d.259.43>; także: <http://fibre.tumblr.com/page/2>, [dostęp: 14.02.2019].

genowskie¹⁹. Doświadczenia z tkaniną i warsztatem tkackim Beutlich przełożył na opublikowane monograficzne opracowanie naukowe pt. *The Technique of Wiven Tapestry*, będące jednym z klasycznych wydawnictw w tej dziedzinie²⁰. Pomimo iż wczesne jego prace rysunkowe i malarskie pełne są zmysłowych, ekspresyjnych i delikatnych jednocześnie (poprzez cienką i oszczędną kreskę) scen, m.in. przedstawiających ludzi i zwierzęta w cyrku, eleganckie damy i świat dostojnego towarzystwa, to już od pierwszych wystaw prac członków Grupy 49 rozpoczyna się w twórczości Beutlicha proces eksperymentowania zarówno z formą, jak i ze środkami wypowiedzi artystycznej. W zakresie drzeworytu pojawiły się kompozycje imitujące zjawiska natury przez kształty przypominające organizmy żywe, biologiczne i nawiązujące do pejzażu²¹. Podkreślone przez zestawiane z wycuciem, bez nadmiernej przesady, stosunkowo kontrastowymi kolorami kompozycje Beutlicha stawały się w pewnym sensie reminiscencją coraz częściej pojawiających się w jego pracowni kobierców i tkanin-rzeźb, w które wmontowywał kolorowe drewniane i ceramiczne elementy, nałożone na konstrukcje metalowych cienkich drutów. W ten sposób powstawały na wpół przestrzenne rzeźby, w „których splot nici różnych grubości daje płaszczyzny nierówne, wklęsłe lub wypukłe jak płaskorzeźby. Będąc jedną z kluczowych postaci w Grupie 49, Beutlich, między innymi poprzez prezentację swoich prac w galerii Mateusza Grabowskiego, był także w kontakcie z innymi polskimi emigrantami. Zetknął się również z powojennym tkactwem pochodzącym z Polski przez dzieła Magdaleny Abakanowicz i Wojciecha Sadleja, którzy swoimi pracami wywołali poruszenie na Pierwszym Międzynarodowym Biennale Tkactwa w Lozannie w 1962 roku. Starszy o osiem lat od urodzonej w 1930 roku Magdaleny Abakanowicz, polski artysta z Londynu przechodził stopniowo (jak wspomniałem) od tkanin płaskich do kompozycji trójwymiarowych, których plastyka była podkreślana przez obfitość faktury oraz kolorystyczne tony barw. Zasadniczo

¹⁹ V. Koltun, *Tadek Beutlich – artysta, tkacz i grafik*, <http://ziemialwowecka.pl/2011/07/tadek-beutlich-artysta-tkacz-i-grafik/>, także: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jun/24/tadek-beutlich-obituary>, [dostęp: 14.02.2019].

²⁰ T. Beutlich, *The Technique of Wiven Tapestry*, Batsford 1967.

²¹ Por. *Tadek Beutlich. Off the Loom*, pod red. T. Wilcox, Brihgton 1997.

jednak jego przestrzenne kompozycje z sizalu i juty nie przybierały, tak jak u artystki znad Wisły, coraz to większych rozmiarów, stając się w ten sposób rzeźbami kameralnymi, przeznaczonymi do prezentacji i ekspozycji w niewielkich wnętrzach. Realizacje polskiego artysty z Londynu w swojej formie nawiązywały niejednokrotnie do kompozycji ołtarzowych, „rozpiętych, jak pisał Frenkiel, na ścianie, lecz występujących na proscenium przestrzeni plastycznej – podobnych kamiennym płaskorzeźbom heraldycznym i trofeom zdobiącym parapety barokowych pałaców. [W ten sposób artysta – JWS] został wierny płaszczyźnie ściany i zachował prezentację formalną o fasadzie rozczłonkowanej i otwartej”. W twórczości Beutlicha tkactwo jest niewątpliwie raczej formą wypowiedzi niż dekoracją. Potrzeba ekspresji zmusza artystę tkacza do przejścia z form geometrycznych na formy organiczne, z kompozycji zwartych do kompozycji otwartych o zaburzonej symetrii, które pod względem form i materiałów nawiązują do „starej tradycji turecko-mongolskiego tkactwa wojskowego czapraków, czolardów, buńczuków, chwastów i akselbantów – emblematów sporządzonych z włosia, wełny i ze sznurów konopnych”²². Dzieła te powstawały już w późniejszej fazie twórczości polskiego artysty, który (po zamknięciu działalności Grupy 49) przeniósł się do Hiszpanii, gdzie eksperymentował z miejscową trawą esparto i akrylowymi niciami o jaskrawych kolorach, kupowanymi w miejscowym sklepie, aby uprawiać, jak to nazywał, „wolnoksztaltne tkactwo”. Były to gobeliny, w które artysta wplatał elementy wolnostojące i organiczne, wyglądające jak żywe organizmy, pełne treści symbolicznych i aluzyjnych, bliskie ludzkiej natury oraz świata zwierząt. Wyprzedzały one swoją formą, jak twierdzi Koltun, projekty, takie jak *Hyperbolic Crochet Coral Reef* autorstwa Christine i Margaret Wertheim²³.

Trzy lata starszym kolegą Beutlicha w Sir John Cass College of Art and Design był urodzony w 1919 roku Antoni Dobrowolski, którego twórczość artystyczna pozostająca w Anglii (żona artysty była Brytyjką) jest dotychczas słabo rozpoznana. Artysta zmarł w 1987 roku, dwa lata przed upadkiem muru berlińskiego, zanim rozpocząłem badania nad artystycznym polskim Londynem. Uratowany z sowieckiego

²² S. Frenkiel, *Tkaniny Beutlicha*, „Wiadomości” 1973, nr 2, s. 5.

²³ Za: V. Koltun, *Tadek Beutlich – artysta, tkacz i grafik*, op. cit.

łagru, po przejściu szlaku 2. Korpusu, Dobrowolski uczęszczał na zajęcia do Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie – chociaż nie posiadamy pewnej informacji o jego statusie jako pełnoprawnego studenta uczelni. Nieliczne znane prace artysty, w tym kompozycja w pastelu *Kopalnia*²⁴, są świadectwem znacznego zapatrzenia się Dobrowolskiego na twórczość Giacomo Balli i Gino Severiniego. Tematami kompozycji zarówno rysunkowych, tych wykonanych w pastelach (suchych i tłustych), jak też w pracach olejnych jest przede wszystkim człowiek w codziennych zwykłych sytuacjach, często ukazany w czasie pracy lub podczas odpoczynku. Przedstawienia, z tendencją do upraszczania formy, prowadzące wprost do syntezy i często wysublimowanej deformacji, nabierają cech kompozycji monumentalnych. Podstawową wartością w wypowiedzi Dobrowolskiego jest linia, którą malarz i rysownik jednocześnie doprowadził do perfekcji w jej oszczędnym określaniu i wydobywaniu cech charakterystycznych przedmiotu lub człowieka w obrazie. W twórczość Dobrowolskiego, którego dorobek dobrze znała Alicja Drwęska, zdecydowanie najsilniejszą stroną był rysunek, w którym „ostra, sztywna kreska o różnej grubości, podkreśla czystą, nieco kanciastą formę i natężenie waloru”²⁵. Słusznie w jego malarstwie Grażyna Carson wyróżnia trzy dominujące nurty: „od subtelnych małych w formie akwarel, poprzez wybuchowe w kolorze kompozycje figuralne, niezwykle dynamiczne i bogate w mikrostrukturze, do obrazów monochromatycznych, utrzymanych w subtelnych chłodnych szarościach z małymi akcentami koloru cieplejszego. Dzięki temu, że artysta nie skupia się tylko na procesie samego tworzenia, ale sięga także w pozamalarską problematykę, dzieła jego noszą piętno indywidualności”, która zostanie – miejmy nadzieję – szerzej nazwana po jej pełniejszym rozpoznaniu²⁶.

Rówieśnikiem Dobrowolskiego i również studentem w Sir John Cass College of Art and Design, był Piotr Mleczek, który co prawda nie przeszedł przez rzymską Szkołę Bohusza-Szyszki, ale dołączył do grupy polskich studentów w Wielkiej Brytanii w 1946 roku (w Polskim

²⁴ pastel tłusty, pap., 66x46 cm, ok. 1948, wł. prywatne.

²⁵ A. Drwęska, *Wystawa „Grupy 49”*, „Orzeł Biały” 1956, nr 11, s. 5.

²⁶ G. Carson, *Antoni Dobrowolski 1919–1987*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1989, z 27 lutego, s. 6–7.

Korpusie Przysposobienia i Rozmieszczenia) jako student Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej w Sudbury. Po uzyskaniu dyplomu w 1948 roku, w dwa lata później rozpoczął naukę w londyńskiej uczelni, którą ukończył w 1954 roku. W polskim środowisku artystycznym znacznego wsparcia udzielił Mleczce urodzony w 1906 roku w Kosowie Huculskim, a przebywający od 1947 roku w Londynie (wcześniej mieszkał w Szkocji), artysta malarz Marian Kratochwil. W akademickim okresie twórczości Kratochwil stał się opiekunem i mentorem Mleczki, przez co wywarł również znaczny wpływ na charakter jego malarstwa. Przystąpienie do Grupy 49 i żywy udział w jej wystawach potwierdzało opanowanie warsztatu malarskiego, a kompozycje Mleczki, jak pisał Andrzej Maria Borkowski, „dobrze wpasowały się swymi impastami i bogactwem faktur w ekspresjonistyczne tendencje lat pięćdziesiątych”²⁷. Niemniej jednak, pomimo iż w Grupie 49 wielu kolegów uprawiało wówczas „abstrakcyjny »informel« szorstkich plam i przenikających się form i struktur, Mleczeko pozostał wierny sztuce przedstawiającej”²⁸. Okazją do szerszego (aczkolwiek nadal jedynie fragmentarycznego) zapoznania się zarówno z wojenną, jak i powojenną twórczością malarza była pośmiertna wystawa dzieł Mleczki zorganizowana przez Instytut Kultury Polskiej w Londynie w 1997 roku. Dzięki niej po raz pierwszy ujrzały światło dzienne prace rozproszone w zbiorach prywatnych na terenie Wielkiej Brytanii. Do 2011 roku niewiele prac polskiego artysty było dostępnych w zbiorach publicznych, aczkolwiek i one (prace olejne z kolekcji POSK w Londynie, powstałe w okresie po rozwiązaniu Grupy 49) świadczą o talencie i indywidualnym podejściu malarza do kwestii warsztatowych i treściowych²⁹. Chociaż, jak słusznie zauważa Andrzej Maria Borkowski,

kluczowym przeżyciem, wokół którego ogniskuje się wcześniejszy [jeszcze przed studiami w Londynie – JWS] i najbardziej płodny okres twórczości ma-

²⁷ A.M. Borkowski, *Pasje i medytacje Piotra Mleczki*, „Tydzień Polski” 1997, nr 29, s. 11.

²⁸ Ibidem, s. 11.

²⁹ Do ciekawych należą m.in. olejne obrazy pt. *Motocykliści* oraz *Chrystus i Pilat*, znajdujące się w londyńskiej kolekcji POSK-u. Por. M.B. Topolska, *Mleczek Piotr*, [w:] *Encyklopedia Polskiej Emigracji i Polonii*, pod red. K. Dopieraty, t. 3, Toruń 2004, s. 326–327.

larza, są doświadczenia z wojny, kiedy jako jeńiec mógł przez kilka lat obserwować przez kolczaste druty ogrodzenia okrucieństwa sąsiadującego z obozem jeńców wojennych obozu koncentracyjnego. Skrótowość formuły malarskiej Mleczki, jej drapieżność i ogromny emocjonalny ładunek sprawiły, że jego twórczość wcześniej została dostrzeżona przez angielską publiczność, choć tematyka transportów, trupów, głodu i odczłowieczenia nie mogła im zapewnić komercyjnego sukcesu³⁰.

Mleczo od początku wojny był więźniem w obozach nazistowskich, gdzie przez pięć lat obserwował dramatyczne sceny, jakie rozgrywały się w pobliskim obozie koncentracyjnym. Traumą przeżyć, którą przelał na olejne i rysunkowe kompozycje o tematyce obozowej, podkreśla również Stephen Oven, który od 2011 roku opiekuje się spuścizną artystyczną Polaka przekazaną przez jego żonę dla Bletchley Park Trust³¹. Sześć nieznanych do tej pory olejnych prac malarza, dostępnych obecnie na stronie internetowej kolekcji BBC, jest świadectwem na wskroś ekspresjonistycznej wrażliwości artysty na kolor, który jest głównym budulcem zarówno jego wcześniejszych, bardziej kubizujących przedstawień, jak i tych późniejszych – poszukujących nowej formy wypowiedzi, która przejawiała się w kompozycjach na wpół abstrakcyjnych.

Do wyrazistych członków Grupy 49 należał o rok starszy od Mleczki Aleksander Werner, który po złożeniu egzaminu maturalnego w czerwcu 1939 roku w warszawskim liceum Tadeusza Czackiego nie zdążył podjąć, tak jak planował, studiów artystycznych. Pochodził z artystycznej rodziny, której polską linię rozpoczął Krzysztof Józef Werner, pracujący na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego. Aleksander, aresztowany przez bezpiekę w 1939 roku we Lwowie z matką i siostrą, zesłany do łagru w tajdze za Archangielskiem, w 1942 roku trafił do armii Andersa, z którą przez Persję, Irak i Palestynę dotarł do Włoch, gdzie po bitwie pod Monte Cassino, wraz z innymi kolegami z 2. Korpusu studiował do 1946 roku w Akademii Sztuk Pięknych

³⁰ A.M. Borkowski, *Pasje i medytacje...*, op. cit., s. 11.

³¹ Prace Mleczki udostępnione są na stronie BBC we współpracy z The Public Catalogue Foundation: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-beds-bucks-herts-13846282>, [dostęp: 15.02.2019].

w Rzymie. Po przyjeździe do Anglii i studiach w Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej pod opieką Bohusza-Szyski, znalazł się w gronie polskich studentów, którzy otrzymali stypendia do Sir John Cass College of Art and Design. Wybrał grafikę użytkową, która bliska mu była już w okresie rzymskim, a później w studium Bohusza. Uprawiał także malarstwo, które towarzyszyło mu również wówczas, kiedy olej i akryl ustąpiły miejsca glinie i szkłu. Jego płótna w dużej mierze są całkowicie abstrakcyjne i stanowią rodzaj malarzkich szkiców-koncepcji dla kolorystycznych rozwiązań, jakie pojawiły się w kolorowych szklanych rzeźbach przestrzennych. Werner stosował również chętnie i z wielkim wyczuciem kolor w monotypiach i drzeworycie. Ale ostatecznie główny rys jego twórczości wyznaczyła rzeźba – w powojennych latach w glinie, a w kolejnych w szkłe. W pierwszych latach twórczości artystycznej w Londynie oraz prezentacji dorobku artystycznego Grupy 49 wystawiał tylko prace graficzne i w monotypie. Z biegiem lat ich miejsce zaczęły zajmować niewielkich wymiarów (ograniczała artystę przestrzeń londyńskiej pracowni) abstrakcyjne gliniane kompozycje przestrzenne, którym nadawał takie tytuły, jak *Forma stojąca*, *Forma skrzydlata* czy też *Relief poziomy* i *Relief Złoty*. Świadomie, jak się wydaje, Werner nie nawiązywał jednoznacznie, jak zauważał Bronisław Przyłuski przy okazji prezentacji dzieł artysty w Drian Galleries, „ani do form organicznych stworzonych przez naturę, ani do prymitywnych form prehistorycznego monumentalnego dolmenu. Jego rzeźba podlega własnym prawom, tak jeśli chodzi o estetykę, strukturę, jak i faktury. Rzeźby Wenera to bryły żyjące swoim własnym życiem. Monumentalne mimo skromnych wymiarów na podobieństwo rzeźb Rodina formowanych w miniaturze i czekających na realizację we właściwej skali”³². Po eksperymentach z rzeźbą ceramiczną, w połowie lat 70. XX wieku, Aleksander Werner kontynuował swoje zainteresowania kompozycjami przestrzennymi, ale tym razem z topionego szkła, które stało się najbardziej oryginalną techniką jego twórczości. Jak twierdził Stanisław Frenkiel, „Werner był trochę jak Tadeusz Kantor, tworzył we wszystkich możliwych dziedzinach”³³. Poza rysunkiem, grafiką, malarstwem, kolażem

³² B. Przyłuski, *Impresje z dwóch wystaw*, „Tydzień Polski” 1972, nr 4, s. 5.

³³ J.W. Sienkiewicz, „Odpowiedzi nie otrzymałem...”. *Ostatni wywiad ze Stanisława*

fascynowała go między innymi kruchość szkła, które ze swojej natury ma walory dekoracyjne. Proces tworzenia szklanych rzeźb przebiegał u Wenera przez różne fazy kształtowania się kipiących, ciekących powierzchni, zastygających w bryłę lub też w kształt cienkich, gładkich tafli. Wielu formom przestrzennym artysta nadawał, jak roślinom, nowe wegetatywne życie. Każda z kompozycji autorstwa polskiego rzeźbiarza otrzymywała nową kolorystyczną „duszę”. Jego prace, początkowo prawie monochromatyczne, z biegiem lat nabierały coraz żywszych i radośniejszych kolorów. Ostatecznie, wyjmowane z pieca kształty wenerowskich szklanych rzeźb stały się również dla samego artysty niespodzianką. W szkłe, w przeciwieństwie do gliny, artysta przestawał mieć kontrolę nad rzeczywistym procesem powstawania dzieła i element przypadku stawał się częścią całego procesu twórczego wpływającego na ostateczny kształt kompozycji. Ciągłe eksperymentując, Werner wypracował sobie tylko właściwą technikę formowania szklanych rzeźb. Nie są one odlewane ani wydmuchiwane, lecz modelowane w szkłe rozgrzanym do temperatury około 800 stopni Celsjusza bez upłynnienia, a następnie wypalane w niewielkim piecu elektrycznym z wykorzystaniem form gipsowo-krzemionych³⁴. Szklane kompozycje Wenera są więc, „dialogiem pomiędzy artystą a naturą, dialogiem nie polegającym na odwzorowaniu natury, ale na stworzeniu struktur, w ramach których ona sama będzie mogła zaprezentować swe twórcze moce. Wybierając, kombinując kształty, niekiedy nawet je ze sobą sklejjając, próbuje artysta nazwać to, co nie nazwane, to, co dlań najistotniejsze, co rozpoznaje jako szczególnie ważne w swoim pojmowaniu świata”³⁵.

wem Frenklem, [w:] idem, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012, s. 350.

³⁴ Największy zbiór prac artysty oraz kolekcja archiwalna tego malarza, grafika, rysownika i rzeźbiarza znajduje się w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu. Podarowana przez artystę kolekcja zawiera ponad tysiąc rysunków, grafik, rzeźb i prac olejnych, a ponadto dokumenty aktywności artystycznej. W darze przekazany przez artystę Toruniowi znajduje się licząca prawie dwieście obiektów kolekcja – nie tylko polskiego artysty, ale również biżuteria, broń i ceramika z różnych kultur.

³⁵ A.M. Borkowski, *Zastłony i czeluście Aleksandra Wenera*, „Tydzień Polski” 1995, nr 42, s. 12.

W kształtowaniu opinii o całkowitym oddaniu się członków Grupy 49 malarstwu abstrakcyjnemu w latach 50. XX wieku, ważną rolę odegrała twórczość najmłodszej członkini grupy, wówczas dwudziestoczteroletniej, urodzonej w Grodnie w 1925 roku Janiny Baranowskiej. Jak większość londyńskich artystów, w 1940 roku wraz z matką i siostrą została deportowana do Kazachstanu, skąd z armią gen. Andersa przedostała się na Środkowy Wschód, a następnie przez Persję, Irak, Syrię, Palestynę i Egipt dotarła do Wielkiej Brytanii, gdzie w Edynburgu kończyła szkołę średnią³⁶. W bogatym dorobku dzisiaj dziewięćdziesięciopięcioletniej malarki, który również czeka na monograficzne opracowanie, najbardziej oryginalnym wydaje się pierwszy, tzw. „abstrakcyjny” okres twórczości. Niefiguratywne, najczęściej olejne kompozycje Baranowskiej charakteryzują się przede wszystkim wielką wrażliwością na kolor i spontanicznością malarskiej wypowiedzi w operowaniu plamą barwną. Pracując i wystawiając wraz z kolegami z Grupy 49, Baranowska była postacią charakterystyczną poprzez jednoznaczną postawę twórczą, pełną zapatrzenia w sztukę abstrakcyjną i przekonania o jej wartości. Jej płótna z przełomu lat 40. i 50. (a także niektóre prace z połowy lat 60. XX wieku) malowane są szerokimi pociągnięciami pędzla, swobodnie i z wielkim temperamentem, z wykorzystaniem zdecydowanych zestawień kolorystycznych, ale z przewagą tonacji chłodnych – jak błękity i zielenie skontrastowane z często używaną przez malarkę czernią. Z biegiem lat, szczególnie po rozwiązaniu Grupy 49, pośród abstrakcyjnych form, które zaczęły przybierać kształty zbliżone do zwichrowanych kwadratów, trójkątów i rombów, pojawiły się również sylwetki ludzkie umieszczone w wewnętrznych (prześwietlonych coraz bardziej) przestrzeniach – które sama artystka zaczęła nazywać „reflections”. Kolorystyka kompozycji nabrała również nowego „oblicza” poprzez chętnie stosowane przez Baranowską żywe kolory cynobrowe, czerwieni, szkarłatów i żółcieni. Ludzka postać, choć często w symbolicznym ujęciu, stawała się coraz bardziej konkretna i osadzona w określonym kontekście. Na płótnach polskiej malarki z Londynu zadomowił się, jak pisała Drwęska, „Świat egzotyczny, a jednocześnie znajomy, bo

³⁶ Por.: E. Stepan, *Świat barwnych refleksji Janiny Baranowskiej*, „Tydzień Polski” 1993, nr 28, s. 13.

odkrywamy w nim dawno znane formy i motywy: kształty drzew, spadziste dachy domów, strzechy, wiejskie szosy, kapliczki przydrożne, sposób stylizacji postaci, zwierząt i przedmiotów – wszystko to kojarzy się z daleką i jakże ciągle bliską przeszłością³⁷. Jak się wydaje, Baranowska skorzystała w tej przejściowej fazie swojej twórczości (w której najwyraźniej pojawiła się potrzeba nowych środków wyrazu) z akademickich doświadczeń ze sztuką swojego mistrza, urodzonego w 1890 roku w Londynie żydowskiego artysty polskiego pochodzenia, Davida Bomberga³⁸, u którego w latach 1947–1950 studiowała malarstwo w London Borough Polytechnic³⁹. Wówczas w klasie Bomberga studiowali wraz z Baranowską tacy przyszli wybitni artyści, jak m.in. Frank Auerbach, Leon Kossoff, Cliff Holden, Dorothy Mead, Gustav Metzger, Dennis Creffield, Cecil Bailey i Miles Richmon⁴⁰. Niewątpliwie twórczość profesora miała znaczny wpływ na stylistykę prac Baranowskiej. Bomberg, już jako student Slade School, w 1912 roku, zafascynowany był malarstwem włoskich futurystów (do czego przyczyniła się wówczas wystawa włoskich artystów w Londynie), a szczególnie twórczością Gino Severiniego. Jego zasadniczo złożone geometryczne kompozycje wykazywały umiejętne połączenie futuryzmu i kubizmu, z zastosowaniem ograniczonej palety żywych barw. Przebywając jakiś czas w Paryżu, Bomberg poznał również rzeźbiarza Jacoba Epsteinia, a także Picassa, Modiglianiego i Deraina. Jego malarskie poszukiwania były wówczas bliskie wortycyzmowi (choć nigdy do grupy nie należał), który, będąc reakcją przeciw impresjonizmowi, stanowił na gruncie brytyjskim swoisty odpowiednik francuskiego kubizmu, a jeszcze bardziej – włoskiego futuryzmu. Po traumatycznych doświadczeniach z okresu I wojny światowej malarz szybko jednak utracił wiarę w estetykę wieku maszyny. Od tego czasu znacznie

³⁷ A. Drwęska, *Malarstwo Janiny Baranowskiej*, „Tydzień Polski” 1969, nr 7, s. 8.

³⁸ Zob. W. Gaunt, *A Concise History of English Painting*, Londyn 1973, s. 224. O artyście i fot. prac: <http://www.tate.org.uk/art/artists/david-bomberg-777>; <http://www.tumblr.com/tagged/david%20bomberg>, [dostęp: 15.02.2019].

³⁹ Przeszła również przez Szkołę Bohusza w latach 1951–1954, a w latach 1955–1959 kontynuowała studia w Putney School of Arts, uzupełniając swoją wiedzę w zakresie ceramiki i technik graficznych.

⁴⁰ Por. *British Art in the 20th century. The modern movement*, pod red. S. Compton, Londyn–Monachium 1985, s. 23–23 i in.

odszedł od wczesnej stylistyki swoich prac, tworząc przede wszystkim portrety i pejzaże malowane z natury, wykorzystując m.in. doświadczenia warsztatowe francuskiego kubizmu⁴¹. Dzięki doświadczeniom wyniesionym z pracowni Bomberga, Janina Baranowska, wrażliwa na rodzące się nowe i zmieniające się prądy artystyczne w malarstwie europejskim, potrafiła połączyć formy abstrakcyjne z wczesnego okresu swojej twórczości z wyraźnie „realistycznymi kształtami – i powrócić do treści narracyjnych w malarstwie, nad którymi – pisał w 1973 roku Bohusz-Szyszko – ciążyła anatema rzucona prawie przez wszystkie prądy awangardowe w sztuce XX wieku”⁴². W połowie lat 70. przeszła zdecydowanie od abstrakcji ekspresjonistycznej do malarstwa refleksyjnego, polegającego na łączeniu abstrakcji z malarstwem figuratywnym⁴³. Cały dorobek malarski Janiny Baranowskiej, na którym ogromne piętno odcisnęła jej długa i konsekwentnie rozwijana przygoda z malarstwem abstrakcyjnym w ramach Grupy 49, jest ostatecznie w pewien sposób jednorodny, albowiem łączy w sobie dwie postawy: ekspresjonizmu i formizmu, jeśli ten drugi termin (co podkreślał również Bohusz) rozumiemy „jako poszukiwanie czysto formalnych odkryć i niespodzianek”⁴⁴.

Na podstawie stosunkowo szeroko zarysowanej analizy, dorobku artystycznego najbardziej charakterystycznych dla Grupy 49 jej członków, można powiedzieć, iż działająca przez kolejnych dziesięć lat (do 1959 r.) polska grupa artystyczna była w zasadzie jedyną awangardową formacją artystyczną w skali całego ówczesnego londyńskiego środowiska plastycznego. Jej osiągnięcia są jeszcze cenniejsze, jeśli będziemy pamiętali, iż szeroko rozumiana sztuka nieprzedstawieniowa w początkach lat 50. XX wieku zaczynała dopiero oczkować w stolicy Wielkiej Brytanii, a to szczególnie dzięki działalności pierwszych powstałych wówczas galerii sztuki nowoczesnej – otwartej w 1956 roku New Vision Denisa Bowena i powołanym do życia

⁴¹ Por. http://www.vorticism.co.uk/vorts_bomberg.html, [dostęp: 15.02.2019].

⁴² M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo Janiny Baranowskiej*, „Wiadomości” 1973, nr 44, s. 5.

⁴³ Por.: *Kobieta w czerwonej sukience*, [w:] http://www.zbaraszewski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=53, [dostęp: 15.02.2019].

⁴⁴ M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo Janiny Baranowskiej*, op. cit., s. 5.

w 1957 roku przez Polkę – Halimę Nałęcz – Drian Galleries. Już w rok od powstania Grupy 49 malarz Denis Bowen wraz z Frankiem Avrayem Wilsonem i uczennicą Mariana Bohusza-Szyszki – Halimą Nałęcz (która również, po uratowaniu z Rosji, do 1948 roku przebywała na Bliskim i Środkowym Wschodzie), rozpoczął przygotowania do stworzenia w Londynie nowej galerii sztuki, która wystawiałaby prace artystów nowoczesnych, wówczas nieakceptowanych na Bond Street i niemających szans na „zaistnienie w salach wystawowych galerii z prawdziwego zdarzenia”⁴⁵. Dzięki organizowanym wystawom, szczególnie przez galerię Halimy Nałęcz, a od 1957 roku przez Galerię Mateusza Grabowskiego, prace polskich artystów weszły w obieg artystyczny poprzez uczestnictwo w wystawach dzieł twórców m.in. z Europy, Commonwealthu, Australii i Stanów Zjednoczonych. Tam też: we Włoszech, Francji, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Meksyku i w Argentynie, często w rozproszeniu – bez bliższego ze sobą kontaktu żyli i pracowali polscy artyści plastycy. Ale do pełnego powrotu – a raczej do wprowadzenia ich dorobku twórczego na stałe do polskiej historii sztuki XX wieku jest jeszcze wyboista droga. Ale co najważniejsze – otwarta! Generał Władysław Anders, widział w uratowanych młodych artystach i w ich talentach nadzieję na odbudowę najwartościowszej tkanki społecznej odrodzonej powojennej ojczyzny.

Jan Wiktor Sienkiewicz

Bibliografia

Beutlich T., *The Technique of Woven Tapestry*, Batsford 1967.

Bohusz-Szyszko M., *Malarstwo Janiny Baranowskiej*, „Wiadomości” 1973, nr 44, s. 5.

British Art in the 20th century. The modern movement, pod red. S. Compton, Londyn–Monachium 1985, s. 23–23 i in.

Drwęska A., *Malarstwo Janiny Baranowskiej*, „Tydzień Polski” 1969, nr 7, s. 8.

Drwęska A., *Wystawa „Grupy 49”*, „Orzeł Biały” 1956, nr 11, s. 5.

⁴⁵ Por. J.W. Sienkiewicz, *Halima Nałęcz*, Londyn–Toruń 2007, s. 14. Szeroko o działalności Drian Galleries: idem, *Polskie galerie sztuki w Londynie w oczach brytyjskiej i polskiej krytyki artystycznej*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. M. Geron i J. Malinowskiego, Warszawa 2009, s. 371–388.

Frenkiel S., *Grafika i gobeliny Tadeusza Beutlicha*, „Wiadomości” 1963, nr 5, s. 3.

Frenkiel S., *Kazimierz Dźwig*, „Wiadomości” 1973, nr 33/34, s. 7.

Frenkiel S., *Tkaniny Beutlicha*, „Wiadomości” 1973, nr 2, s. 5.

Group FortyNine. Tenth Unniversary London 1959, katalog wystawy, Polish Association of Painters in Great Britain, Londyn 1959.

<http://arts.brighton.ac.uk/faculty-of-arts-brighton/alumni-and-associates/associates-a/>; <http://archiveshub.ac.uk/features/ditchlingcraftcommunity/>, [dostęp: 14.02.2019].

<http://www.bristol-savages.org/past-artists/30-codnor-john-whitlock-orby-squires-rwa.html>, [dostęp: 14.02.2019].

http://www.vidalusofonas.pt/vieira_da_silva.htm, [dostęp: 12.02.2019].

http://www.vorticism.co.uk/vorts_bomberg.html, [dostęp: 15.02.2019].

http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk/index.php?title=Copnall%2C_Edward_Bainbridge_%281903-1973%29_Sculptor, [dostęp: 13.02.2019].

Koltun V., *Tadek Beutlich – artysta, tkacz i grafik*, <http://ziemialwowecka.pl/2011/07/tadek-beutlich-artysta-tkacz-i-grafik/>, także: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jun/24/tadek-beutlich-obituary>, [dostęp: 14.02. 2019].

Ostrowski J., „Grupa 49”, „Tygodnik Ilustrowany” 1949, nr 11, s. 7.

Przyłuski B., *Impresje z dwóch wystaw*, „Tydzień Polski” 1972, nr 4, s. 5.

Sienkiewicz J.W., „*Odpowiedzi nie otrzymałem...*”. *Ostatni wywiad ze Stanisławem Frenklem*, [w:] J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012, s. 350.

Sienkiewicz J.W., *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa–Toruń 2013, s. 407–480.

Sienkiewicz J.W., *Polish Presence at Artistic Academies and in the Art of Great Britain after the Second World War. Introduction to Research*, [w:] *Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st Centuries and Polish–British & Irish Art Relation*, pod red. A. Geron, J. Malinowskiego i J.W. Sienkiewicza, Toruń 2015, s. 189–198.

Sienkiewicz J.W., *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003.

Stepan E., *Świat barwnych refleksji Janiny Baranowskiej*, „Tydzień Polski” 1993, nr 28, s. 13.

Tadek Beutlich. Off the Loom, pod red. Timothy Wilcox, Brihgton 1997.

Tomlinson D., *Margaret Leischer*, <http://vads.ac.uk/diad/article.php?title=259&article=d.259.43>, [dostęp: 14.02.2019].

Group 49. Artists from under the wings of General Władysław Anders

Keywords

Group 49, polish art during emmigration, polish London, paintings, polish art galleries in London

Summary

In 1949 in London a vanguard group of polish painter artists called Group 49 came into existence. It belongs to the most interesting artistic occurrences of the so-called polish London after World War II. Polish artists gathered in this group, coming from different schools and artistic circles were some of the first people in Great Britain to take interest in new forms of formal and artistic solutions – by giving up realistic and descriptive painting they became the precursors of abstract painting in England. Polish art galleries in London helped them with promotion, especially The Mateusz Grabowski Gallery and Halima Nałęcz's Drian Gallery. Thanks to their display and promotional initiatives the works of polish plastic artists entered the artistic circulation through participation in group and individual exhibitions along with the works of creators from all around Europe, The Commonwealth, Australia and The United States. The article is meant to showcase the works of the plastic artists gathered in Group 49 and their master – Marian Bohusz-Szyszko. The group is very important to polish art of the past century and should be immediately and permanently inducted into the history of the twentieth century.

Gruppe 49. Künstler, die von Władysław Anders abstammen

Stichpunkte

Gruppe 49, polnische Exilkunst, polnisches London, Malerei, polnische Kunstgalerien in London

Zusammenfassung

Die Gruppe 49 entstand im Jahre 1949 in London und vereinigte polnische, avantgardistische Maler. Sie gehörte zu interessantesten Kunsterscheinungen des sogenannten polnischen London nach der Zweiten Weltkrieg. Polnischen Schöpfer, die zu ihr gehörten, kamen aus verschiedenen Schulen und künstlerischen Milieus. Sie gehörten einer Gruppe der Vorläufer, die in Großbritannien neuartige Formen vom artistischen Ausdruck einleiteten. Die Gruppe 49 ließ sowohl Realismus, als

auch Darstellungsmalerei weg. Deswegen führten sie Expressionismus in England ein. Polnische Kunstgalerie in London halfen ihnen bei der Versetzung dieser Art von Kunst. Die wichtigste Rolle dabei spielten die Galerie Mateusz Grabowskis und Drian Gallery von Halima Nałęcz. Dank ihrer Hilfe waren die neue Werke für diese Menschen verfügbar, die sich für Kunst interessierten. Sie waren an kollektiven und individuellen Ausstellungen, gemeinsam mit Werke aus Europa, Commonwealth, Australien und den Vereinigten Staaten zu sehen. Der Artikel hat zum Ziel, das künstlerische Schaffen der Mitglieder von der Gruppe 49 unter dem Vorsitz von Marian Bohusz-Szyszko näher zu bringen. Sie ist von einer unbezahlbaren Bedeutung für die polnische Kunst des zwanzigsten Jahrhundert. Sie ist von einer unbezahlbaren Bedeutung für die polnische Kunst aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Man sollte sie so bald wie möglich endgültig in die Kunstgeschichte von dieser Periode einsetzen.

Группа 49. Художники генерала Владислава Андерса

Ключевые слова

Группа 49, искусство польских эмигрантов, польский Лондон, живопись, польские художественные галереи в Лондоне

Резюме

Основана в Лондоне в 1949 году авангардная группа польских художников живописцев, названа Группой 49, относится к наиболее интересным художественным явлениям так называемого польского Лондона после Второй мировой войны. Связанные с этой группой польские творцы, представители разных школ и художественных кругов, как одни из первых на территории Великобритании занялись новыми формами решений, формальных и художественных – перестав заниматься реалистической и изобразительной живописью, стали предшественниками абстрактной живописи в Англии. В продвижении этого искусства помогли им польские художественные галереи в Лондоне, в частности Галерея Матеуша Грабовского и Drian Gallery Халимы Наленч. Благодаря их выставочным и рекламным инициативам, работы польских художников появились на арт-рынке, через участие в коллективных и индивидуальных выставках, наряду с произведениями авторов со всей Европы, государств Содружества, Австралии и Соединенных Штатов. Статья ставит целью показать творчество художников, связанных с Группой 49 и их учителем – Марьяном Бохушем-Шышкой. Она очень важна для польского искусства прошлого столетия и должна как можно скорее обрести место в истории польского искусства XX века.

ANTYKWARIUSZ Z POD JELENIA



POZYCZKA NA ZASTAW.

A wiele na to mam dać? to mało co wart.
Ny... aby dogodzić, dam 5 sr. rub. na przepały termin

(podług Foksa 'Lit. Wileńskogo')

ELIAM MALOWNICZY

N° 6

GODZIAŁ PRUSKI

Wydawnictwo i druk w drukarni Gł. Pawła, 1854

Jan Feliks Piwowarski, *Antykwariusz spod Jelenia*, z albumu *Kram Malowniczy Warszawski*, Warszawa (?), 1854, cynkografia tonowana na kartonie, nr inw. MN Gr.1699