



HISTORIA SZTUKI

ZGUBIONY — ZNALEZIONY, CZYLI O *POLSKIM TRYPTYKU* *WOJENNYM* HENRYKA GOTLIBA I JEGO ZMIENNYCH LOSACH

Roksana LIGOCKA (Toruń)

W grudniu 1948 roku, z okazji Kongresu Zjednoczeniowego PPR i PPS, do Polski dotarła nietypowa przesyłka z Londynu, a w niej zwinięte trzy płótna monumentalnych rozmiarów. Po ich rozwinięciu oczom adresatów ukazały się malowane farbami olejnymi obrazy, sygnowane, lecz niedatowane. Tworzyły jedność, dlatego przy ich oglądaniu należało zachować ustaloną kolejność. Płótno największe należało umieścić po środku, po bokach dwa pozostałe, mniejsze obrazy jako skrzydła. Widok był zdumiewający, szczególnie za sprawą niezwykle „żywych”, intensywnych barw. Za ich pomocą ukazano wizję okupacji Warszawy (centralna kompozycja), symboliczne przedstawienie odbudowy kraju (lewe skrzydło) oraz tragedię chłopskiej rodziny dotkniętej wojną (prawe skrzydło).

Każdy z obrazów jako dzieło odrębne otrzymał własny tytuł, a do tego wspólna nazwa: *Polski tryptyk wojenny* połączyła je w całość, w syntezę mającą ukazywać „Polskę w wojnie¹” i upamiętniać trudne losy kraju. Pierwszy obraz zatytułowano

¹ Tak potocznie nazywali czasem dzieło recenzenci; zob.: A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*, Tydzień Polski 1967 nr 2, s. 4.

Warszawa, wrzesień 1939², drugi *Powrót Mickiewicza do Krakowa*, a trzeci *Stabat Mater*. Wszystkie zostały namalowane na emigracji, podczas II wojny światowej. Był to dar, nie oficjalne zamówienie. Przesyłkę przyjęto, a jej nadawcą (i autorem prac) był Henryk Gotlib.

Urodzony w 1890 roku w Krakowie artysta, kształcił się na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych (w pracowni Wojciecha Weissa) i jednocześnie na Wydziale Ekonomiczno-Prawnym Uniwersytetu Jagiellońskiego³. W 1910 roku rozpoczął naukę na Kunstgewerbeschule w Wiedniu, a trzy lata później przeniósł się do Monachium, gdzie kontynuował naukę w ASP w pracowni Angelo Janka. Następnie powrócił do Polski i osiadł w Warszawie; po wybuchu I wojny światowej został powołany do wojska. Artysta nie brał czynnie udziału w walce, przydzielono go bowiem do wydziału prasowego. Cały okres wojny Gotlib spędził w Warszawie, organizując swoje pierwsze wystawy. W 1919 roku artysta wrócił do Krakowa, tam został członkiem m.in. grupy Formistów. Opuścił Kraków w 1923 roku, osiedlając się w Paryżu, by powrócić do rodzinnego miasta siedem lat później. W latach 1930–1938 czynnie angażował się w rozwój życia kulturalnego w Polsce: organizował wystawy; uczył rysunku i malarstwa w Wolnej Szkole Malarstwa im. Józefa Mehoffera w Krakowie; był członkiem Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków i redaktorem „Głosu Plastyków”⁴. Odbывał również wówczas liczne podróże zagraniczne, m.in. do Włoch, Grecji, Hiszpanii i Holandii. W 1937 roku powrócił do Warszawy, a podczas krótkiego wyjazdu do Anglii poznał Janet Blanche Marcham, której oświadczył się następnego dnia⁵. Tuż po ślubie małżonkowie planowali osiąść w Polsce. Latem 1939 roku wyjechali do Anglii z zamiarem trzymiesięcznego, wakacyjnego pobytu. Gotlib chciał wykorzystać ten czas, aby namalować kilka pejzaży z Kornwalii⁶. Nie spodziewał się, że wybuch wojny zmusi go do pozostania na Wyspach.

W Londynie czasów wojennych Henryk Gotlib prowadził bardzo aktywne życie⁷. Był kierownikiem Polskiej Pracowni Malarskiej⁸, z której korzystali uznani artyści⁹, na ich życzenie dokonywał korekty powstałych prac, inicjował też „stałe rozmowy na tematy malarskie”¹⁰. Artysta angażował się w propagowanie w Anglii wiedzy o sztuce polskiej. Publikował po angielsku syntetyczne ujęcia, w których starał się opisać sztukę polską od średniowiecza po czasy współczesne¹¹. W miarę regularnie komentował też bieżące wystawy na łamach polskiej prasy w Anglii¹². Poświęcał także

² Cały tryptyk przechowywany jest obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie pod numerem inwentarzowym MPW 3675–3677.

³ Muzeum Narodowe w Warszawie, Gabinet Rycin i Rysunków (dalej: MNW), „Curriculum Vitae Henryka Gotliba”, mps.

⁴ Tamże.

⁵ J. Gotlib, *Janet's story*, <http://henrykgotlib.com/janets-story/> [dostęp: 26 maja 2016].

⁶ Tamże.

⁷ A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*.

⁸ *Pracownia malarska w Londynie*, *Dziennik Polski* 17.11.1943.

⁹ Między innymi Bronisława Michałowska, Zofia Sturm de Strem, Adam Kossowski, Tadeusz Potworowski, okazjonalnie też: Zygmunt Haupt i Tadeusz Koper; zob.: tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Chodzi o wydaną w Londynie w roku 1942 książkę *Polish Painting* opatrzoną wstępem R. H. Wilenskiego. Opracowanie dość wybiórcze i subiektywne, jednakże dla angielskiego czytelnika dające przynajmniej namiastkę tego, co Polacy tworzyli w kraju i poza jego granicami; zob.: H. Gotlib, *Polish Painting*, London 1942.

¹² Przede wszystkim w „Wiadomościach Polskich” oraz w „Polsce Walczącej”.

sporo uwagi myśli teoretycznej o sztuce, spisując spostrzeżenia w swoim dzienniku¹³, wydawał również rozważania na ten temat¹⁴.

Gotlib zazwyczaj malował kilku obrazów w tym samym czasie. Prezentował je na wystawach indywidualnych oraz z London Group, której członkiem został w roku 1942¹⁵. Dzieła Gotliba przywoływały na myśl obrazy Pierre'a Bonnard, od którego Gotlib przejął wiedzę „przejrzystego i logicznego organizowania obrazu, gdzie formy wpływają z potrzeb koloru, a ten jest zamknięty w ściśle odmierzone i wyczone kształty”¹⁶. Malowane po „bonnardowsku” obrazy zdobyły w Londynie dużą popularność, znalazły swoich wielbicieli i stałych kolekcjonerów¹⁷.

W spowitym mgłą mieście jego malarstwo „wybijało się i świeciło”¹⁸, będąc „pewnego rodzaju rewelacją malarzką”¹⁹. Taką „rewelacją” był też tryptyk. Monumentalne rozmiary obrazów (263 × 302 cm, 242 × 212 cm oraz 241,5 × 214 cm), *novum* dla środowiska artystycznego w Anglii, robiły ogromne wrażenie. Jego decyzja o malowaniu trzech wielkoformatowych obrazów olejnych w czasie wojny, w momencie, gdy zakup potrzebnych materiałów stanowczo przekraczał jego budżet²⁰, a zdobycie niektórych z nich było znacząco utrudnione²¹, wprawiała w zdumienie. „Dziwne, pisał Zdzisław Ruszkowski, że w czasie wojny totalnej [...] malarstwo Gotliba nie zatrzymuje się, lecz konsekwentnie zbliża się do coraz większej siły i pełni wyrazu”²². Tymon Terlecki uważał nawet, że Gotlib „tworzy poza wszelką ‘opłacalnością’, uprawia malarstwo całkowicie ‘nieamortyzujące się’ i ‘nierentowne’”²³.

Decyzja Gotliba była tym bardziej zadziwiająca, że dotychczas, za wyjątkiem jednego dzieła²⁴, nigdy nie tworzył tak monumentalnych obrazów i nigdy dotąd nie podejmował tematyki wojennej. Wychodził z założenia, że malowanie powinno „służyć radości i wzbogaceniu życia duchowego jak największej ilości ludzi”²⁵, stąd najwięcej w jego twórczości aktów, portretów, pejzaży i martwych natur. Uważał też, że są wyjątkowe momenty w życiu narodów, takie jak wojna oraz rewolucja, gdy uzasadnione jest malowanie obrazów o innej tematyce niż w czasie pokoju²⁶. Zmiana tematyki nie

¹³ MNW, H. Gotlib, „Dziennik Londyński”, rkp. Opublikowany przez Stanisława Frenkla w 1969 roku: *Dziennik Londyński*, wstęp S. Frenkiel, Wiadomości 1969 nr 10 (1197), s. 2.

¹⁴ Napisane na przełomie 1938/1939, wydane w języku polskim w 1947; zob.: H. Gotlib, *Wędrowni malarza*, Warszawa 1947.

¹⁵ T. Terlecki, *O sztuce malarzkiej Henryka Gotliba*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1942 nr 51/52 (145/146) s. 4.

¹⁶ MNW, Z. Ruszkowski, „Henryk Gotlib”, rkp., Londyn 1947, 8 s.

¹⁷ A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*.

¹⁸ Z. Ruszkowski, „Henryk Gotlib”, s. 5.

¹⁹ A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*.

²⁰ Jak pisała Janet Gotlib, brakowało im pieniędzy, aby zakupić podobrazie do pierwszego obrazu. Zszyla więc maszynowo kilka kawałków zwykłego płótna. Wyrażne ślady zszycia na powierzchni płótna potwierdzają jej słowa; zob.: J. Gotlib, *Janet's story*.

²¹ Gotlib potrzebował kilku tuzinów jajek do zagruntowania płótna, te zaś były już racjonowane w tym czasie; zob.: tamże.

²² Z. Ruszkowski, „Henryk Gotlib”, s. 1.

²³ T. Terlecki, *O sztuce malarzkiej Henryka Gotliba*.

²⁴ Chodzi o obraz *W Hiszpanii* ukazujący wizję wojny domowej w tym kraju w 1937 roku. Było to również wielkoformatowe płótno, lecz mniejsze od tych, które Gotlib wykorzystał do namalowania tryptyku. Obraz nie zachował się; zob.: S. Zahorska, *Malarstwo Henryka Gotliba*, Wiadomości Literackie 1938 nr 21, s. 10.

²⁵ H. Gotlib, *Sztuka dla mas*, Kurier Polski 19.12.1945, s. 2.

²⁶ Tamże.

wpływała jednak na zmianę formy jego prac. Obrazy składające się na tryptyk zostały namalowane z użyciem charakterystycznej dla Gotliba, postimpresjonistycznej stylistyki i z użyciem typowo „gotlibowskiej” tonacji jasnych i zdecydowanych barw²⁷, w której „zielone przeplatają się z żółtawymi plamkami kadmiów i ochry, z różowymi odcieniami sieni”²⁸. Dało to zadziwiający efekt końcowy: pogodna, wręcz radosna, świetlista kolorystyka przedstawia wizję wojny. Ten dysonans jest najbardziej widoczny na obrazie *Stabat Mater*. Nawet jeśli przedstawiona sytuacja ma wyrażać tragizm (nad martwymi ciałami młodej dziewczyny i parobka stoi para, tytułowa *Stabat Mater*²⁹, czyli pogrążona w smutku i zamyśleniu chłopka oraz chłop, odwrócony plecami do pomordowanych), to barwy bynajmniej tego nie odzwierciedlają. Trudno wyzbyć się wrażenia, że leżące na pierwszym planie różowe, nagie ciało dziewczyny wygląda na zupełnie zdrowe. Pozycja Gotliba w Londynie była na tyle ugruntowana³⁰, że nawet tak czytelnie dostrzegalny dysonans był odbierany jako walor:

Jest coś bardzo dojrzałego w tej pracy, której zalety malarskie nie przeszkadzają oddziaływaniu literackiemu. Kontemplacja artystyczna bowiem nie koliduje z tym, iż widz musi odczuwać smutek tragicznego zmierzchu wsi polskiej, gdzie rodzina stoi nad zwłokami zabitych³¹.

Warto dodać, że tylko ci, którzy mieli możliwość oglądania obrazów na żywo, mogli odczuwać ten dysonans. W prasie zamieszczano jedynie czarno-białe reprodukcje, które nie pozwalały na odkrycie walorów kolorystycznych tych prac. Nieprawdopodobnie, że pierwsze, barwne fotografie tryptyku opublikowano dopiero w roku 2008, w książce Douglasa Halla *Art in Exile: Polish Painters in Post-war Britain*³². Nic dziwnego, że do tej pory obrazy nie cieszyły się zbyt dużym zainteresowaniem ze strony historyków sztuki.

Stan badań, dotyczący tryptyku Henryka Gotliba, nie jest zbyt obszerny. Oprócz książki Halla, w której znajduje się kilka interesujących podrozdziałów na ten temat, wzmianka o tych obrazach pojawiła się w katalogu wystawy zorganizowanej w 2011 roku w Gdańsku, prezentującej twórczość kilku artystów emigracyjnych, w tym Henryka Gotliba³³. Wzmianki, dotyczące tryptyku, znaleźć można też w katalogu³⁴ towarzy-

²⁷ B.M. [B. Michałowska], *Artyści polscy w „London Group”*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1944 nr 259 s. 3.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tytuł obrazu oraz motyw matki stojącej nad zabitym dzieckiem kojarzy się ze średnio-wiecznym utworem *Stabat Mater Dolorosa*, w którym Matka Boża boleje nad martwym Chrystusem. Najprawdopodobniej Gotlib znał także wiersz Józefa Wittlina z 1942 roku, również zatytułowany *Stabat Mater*. Być może obraz powstał pod wpływem utworu poetyckiego, gdyż niektóre jego strofy dobrze odzwierciedlają sytuację na obrazie: „Stała w światła przeraźliwej pustce Polska matka w służącowskiej chustce. Nie płakała i nic nie mówiła, Zimne oczy w zimne zwłoki wbiła”; zob.: J. Wittlin, *Stabat mater*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1981 s. 127.

³⁰ Poważanie budziła nie tylko działalność Gotliba, ale i jego wiek. Był w czasie wojny najstarszym malarzem polskim na emigracji w Anglii; zob.: Cz. Poznański, *Polish Artist in Great Britain*, London 1944.

³¹ B. M. [B. Michałowska], *Artyści polscy w „London Group”*.

³² D. Hall, *Art in Exile: Polish Painters in Post-war Britain*, Bristol 2008.

³³ *Sztuka na uchodźstwie: Gotlib, Ruszkowski, Topolski, Żuławski: z kolekcji Tomasza Zieloniewskiego*, [kat. wyst.] Centrum św. Jana w Gdańsku, 31 sierpnia – 25 września 2011, Gdańsk 2011.

³⁴ *Henryk Gotlib 1890–1966 Katalog wystawy malarstwa i rysunku*, Warszawa styczeń – luty 1980.

szącym wystawie retrospektywnej artysty w roku 1980³⁵ w Muzeum Narodowym w Warszawie. Cennych informacji dostarczają również materiały biograficzne (w tym duży zbiór wycinków prasowych, spis publikacji i wystaw Henryka Gotliba oraz jego życiorys), przekazane do MNW w 1977 przez Janet Gotlib³⁶. Wśród nich znalazł się także dziennik artysty³⁷ oraz duży zbiór jego rysunków, w tym 20 studiów przygotowawczych do tryptyku, wykonanych ołówkiem i akwarelą na papierze. Cennym materiałem są także wspomnienia, które spisała Janet Gotlib³⁸. Zawierają one m.in. szczegółowe informacje, dotyczące powstawania tryptyku.

Zachowało się jeszcze jedno ciekawe źródło informacji o tryptyku — kilkuminutowe nagranie przechowywane w zbiorach Archiwum Emigracji w Toruniu³⁹. Jest to wywiad z Henrykiem Gotlibem, którego treść była zresztą inspiracją do napisania niniejszego artykułu. Artysta opowiedział w nim m.in. o bezpośredniej przyczynie namalowania tryptyku oraz o tym, co przedstawiają poszczególne obrazy. Takich wywiadów Gotlib udzielił więcej, lecz ich fragmenty zachowano tylko w treściach artykułów⁴⁰. Tym razem mamy do czynienia z oryginalnym nagraniem, którego treść prawdopodobnie publikowana jest po raz pierwszy.

Prowadzącą wywiad była kobieta, jednakże jej tożsamość pozostaje nieznana, podobnie jak instytucja, dla której przeprowadzała rozmowę. Tajemnicza reporterka przedstawiła natomiast swego interlokutora, a także precyzyjnie określiła moment spotkania — Gotlib właśnie wybierał się w podróż do Warszawy na specjalne zaproszenie Rządu Polskiego. Wizyta miała niebagatelne znaczenie dla artysty, ponieważ jej kulminacyjnym punktem miała być ekspozycja tryptyku w Muzeum Narodowym w Warszawie. Miała to być pierwsza prezentacja tych obrazów w kraju, do tego po raz pierwszy miały być one pokazywane wszystkie razem. W Anglii zawsze prezentowano je oddzielnie. Pierwszą część wystawiono prawdopodobnie pod koniec 1940 roku⁴¹, a już na pewno w roku 1941 na wystawie Współczesnej Sztuki Kontynentalnej w J. Leger and Son Gallery⁴². W roku 1943 zaprezentowano ją jeszcze w YMCA⁴³, a w Royal Academy⁴⁴ pokazano część drugą. Człony tryptyku pokazywano także na organizowanej przez London Group Piątej⁴⁵ oraz Szóstej Wystawie Wojennej⁴⁶.

³⁵ Organizowanej z inicjatywy prof. Stanisława Lorentza oraz Ireny Jakimowicz przy współpracy z Janet Gotlib.

³⁶ Znajdują się one obecnie w Gabinecie Rycin i Rysunków MNW.

³⁷ MNW, H. Gotlib, „Dziennik Londyński”.

³⁸ J. Gotlib, *Janet's story*.

³⁹ Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Archiwum Emigracji, *Wywiad z Henrykiem Gotlibem na początku października 1966 roku*, [nagranie]; zob. Aneks do artykułu.

⁴⁰ Zob.: *Lost Triptych presented to Poland*, The Times 3.10.1966; E. Garztecka, *Polski tryptyk wojenny. Spotkanie z Henrykiem Gotlibem*, Trybuna Ludu 1966 nr 285, s. 6.

⁴¹ „Warszawa” Henryka Gotliba, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1940 nr 30, s. 5.

⁴² *Exhibition of Contemporary Continental Art: paintings, watercolours, sculptures, including a monumental work by Henryk Gotlib 'Warsaw, Sept. 1939'*, [folder], London 1941.

⁴³ E. Markowa, *Sztuka dla żołnierza z udziałem artystów polskich*, Dziennik Polski 1943 nr 796, s. 3.

⁴⁴ H. Gotlib, *Mickiewicz wraca do Krakowa*, Polska Walcząca 1943 nr 32, s. 1.

⁴⁵ *The London Group. October 26 – November 25th 1943 Fifth War-Time Exhibition, 26 Oct. – 25 Nov. 1943*, [kat. wyst.], London 1943; *Malarze polscy w Wielkiej Brytanii*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1943 nr 39 (185), s. 5

⁴⁶ *The London Group. Sixth War-Time Exhibition. October 12th To November 9th, 1944. Royal Academy*, [kat. wyst.], London 1944.

Prezentacja w Warszawie miała znaczenie z jeszcze jednego powodu — spełniała jedno z największych marzeń artysty, jakim było wystawienie swych prac w Muzeum Narodowym⁴⁷. Dla niniejszego wywodu najistotniejsza jest jednak data owej ekspozycji. Zarówno wywiad, jak i wystawa miały miejsce w październiku 1966 roku, zatem 18 lat po tym, jak artysta przesłał obrazy do kraju. Co się z nimi działo przez tyle lat? Dlaczego nie były wystawiane? Jak doszło do zorganizowania wystawy po tak długim czasie? Prześledźmy tę ciekawą historię.

Przesłanie tryptyku do Polski w roku 1948 miało swoje wymierne skutki. Artysta przebywający na emigracji dawał do zrozumienia, że popiera partię komunistyczną, a w dalszej perspektywie — będzie próbował powrócić do kraju. Gotlib nigdy nie ukrywał swoich lewicowych poglądów. W 1917 roku wstąpił do PPS⁴⁸, wygłaszał nawet czasem przemówienia do robotników⁴⁹. Sposobności do powrotu z emigracji Gotlib szukał już po wojnie. W 1945 roku przyjechał do Polski, jednak na krótko, na czas zjazdu PEN Clubu⁵⁰. Wrócił wprawdzie do Anglii⁵¹, ale bardzo pozytywnie oceniał przyszłość kraju, rządzonego przez kształtującą się komunistyczną władzę⁵². Ten optymizm musiał towarzyszyć artyście już w roku 1943, kiedy malował kompozycję *Powrót Mickiewicza do Krakowa*. Według niego była „to wizja Polski powracającej do życia. [...] wizja powrotu kultury polskiej. Wszystkiego tego, co jest w Polsce żywe i wartościowe”⁵³. Symbolem tych najwspanialszych polskich cech była dla Gotliba postać Adama Mickiewicza. Obraz przedstawia ożywiony pomnik wieszczki projektu Tadeusza Rydygiera na Rynku Głównym w Krakowie, który po zniszczeniu przez hitlerowców w roku 1940, wraca na swój cokół. Towarzyszą mu muzy (alegorie)⁵⁴ oraz tłum wiwatujących postaci.

Przesłanie obrazów do kraju okazało się opłacałym posunięciem. Kilka miesięcy później Gotlib otrzymał propozycję powrotu do Polski, gdzie miał objąć stanowisko profesora na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta przyjął propozycję bez zastanowienia. Jego entuzjazm podsycano przekonanie o niczym nieograniczonej twórczości, jaką zastanie w kraju⁵⁵. Opuścił Londyn i wrócił do Polski. W roku akademickim 1949/1950 był już profesorem ASP.

Gorzki był zawód, jakiego doznał po przybyciu do Polski. Był to bowiem „okres forsowania socrealizmu [...] Odbywały się wówczas w Polsce publiczne kajania i ideologiczne dyskusje chóralne potępiające formalistyczną sztukę zachodnią”⁵⁶. „Gotlib

⁴⁷ E. Garztecka, *Polski tryptyk wojenny. Spotkanie z Henrykiem Gotlibem*, Trybuna Ludu 1966 nr 285, s. 6.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ H. Gotlib, *Sztuka dla mas*.

⁵⁰ J. Gotlib, *Janet's story*.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

⁵³ *Wywiad z Henrykiem Gotlibem na początku października 1966 roku*.

⁵⁴ Prawdopodobnie do wszystkich pozowała Janet Gotlib, a z całą pewnością do dwóch z nich. Można to potwierdzić dzięki temu, że w latach 40. artysta wykonał kilka gipsowych rzeźb, według wcześniej namalowanych obrazów, w tym przynajmniej dwie według *Powrotu Mickiewicza do Krakowa*. Rzeźby zostały opisane jako wizerunki żony. Chodzi o przedstawienia Janet przeczesującej palcami włosy oraz Janet unoszącej prawą dłoń; zob.: *Sztuka na uchodźstwie*, s. 44; L. G. Bonhams, *Works from the Studio of Henryk Gotlib, L. G.*, [kat. wyst.] 22 nd October 1991.

⁵⁵ J. Gotlib, *Janet's story*.

⁵⁶ S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*, *Wiadomości* 1967 nr 16 (1098), s. 5.

wytrzymał jeden rok⁵⁷, balansując pomiędzy zachowaniem autonomii a dopasowaniem się do reguł realizmu socjalistycznego, które artystom narzucała władza ludowa⁵⁸. W maju 1950 roku wrócił do Anglii. Rozgoryczony i rozczarowany, stan sztuki w Polsce oceniał już zgoła inaczej:

Kiedy taki malarz jak Cybis kaja się [...], przyznaje się, że jest już za stary by na nowo od początku uczyć się malować, przeprasza za swoją nieudolność i obiecuje poprawę, to chyba gorzej sztuka polska upaść nie może!⁵⁹

Jak zareagowała władza ludowa na wiadomość o wyjeździe Gotliba, a przedstawiciele emigracji na wieść o jego powrocie? Obie strony uznały go za *persona non grata*. W Londynie towarzyszyły mu podejrzenia o kontakty z blokiem wschodnim⁶⁰, traktowanie z rezerwą i odsunięcie się przyjaciół. Piętno wyjazdu Gotliba zaczęło się odciskać również na odbiorze jego prac. Przykładem niech będą słowa Alicji Drwęskiej, która z dużą dozą niechęci wspominała o jednym z jego obrazów, wystawionych po powrocie z Polski. Według niej świadczył on dobitnie o tym, „jak krótkie zetknięcie się z ‘sorealizmem’ wpływa fatalnie na malarzy, nawet tak głęboko związanych z Zachodem, jak właśnie Gotlib”⁶¹. Dezaprobatę dla postawy Gotliba wyraziła również strona polska — tryptyk, jako niewygodna pamiątka, został uznany za zagubiony. W praktyce, według Stanisława Frenkla, znajdował się w piwnicach Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie leżał „w oczekiwaniu na lepsze czasy”⁶². Frenkiel napisał, że w 1956 roku Gotlib miał podjąć starania, mające na celu ich odszukanie⁶³. Jednakże co miałyby zrobić, nie wspominał. Nawet jeżeli artysta, korzystając ze złagodzonej w tym czasie polityki PRL wobec emigracji, podjął jakieś działania bądź rozmowy ze stroną polską, to na nic się one zdały.

Obrazów odnaleziono dopiero w roku 1966, za sprawą żony artysty, która zwróciła się z prośbą o pomoc do byłego ambasadora PRL w Wielkiej Brytanii — Eugeniusza Milnikiewicza⁶⁴. W czerwcu 1966 roku, Milnikiewicz, będąc przejazdem w Anglii, złożył wizytę Gotlibowi, aby ustalić szczegóły, dotyczące wystawienia tryptyku w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Artysta wspominał w nagrany wywiadzie, że wcześniej ambasador zadzwonił do niego, mówiąc: „Słuchaj Henryk, twój obraz, twój tryptyk się odnalazł!”⁶⁵. Jednym z pomysłodawców wystawy według słów ambasadora, miał być profesor Stanisław Lorentz⁶⁶. Gotlib nie był świadomy⁶⁷, że główną inicjatorką przedsięwzięcia była jego żona. O jej udziale w sprawie dowiadujemy się z jej wspomnień⁶⁸. W tajemnicy przed

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Np. na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie w marcu 1950 roku wystawiając obraz zatytułowany *Brygadzysta z fabryki Zieleniewskiego*; zob.: *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki: Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec – kwiecień 1950*, [kat. wyst.], Warszawa 1950.

⁵⁹ S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ A. Drwęska, *Polscy malarze w London Group*, *Orzeł Biały* 1951 nr 9 s. 3.

⁶² S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Pełniący urząd w latach 1953–1960.

⁶⁵ *Wywiad z Henrykiem Gotlibem w październiku 1966 roku*.

⁶⁶ Stanisław Lorentz (1899–1991), historyk sztuki, muzeolog, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 1936–1982.

⁶⁷ Świadczy o tym jego wypowiedź; zob.: *Wywiad z Henrykiem Gotlibem w październiku 1966 roku*.

⁶⁸ J. Gotlib, *Janet's story*.

mężem skontaktowała się z ambasadorem, gdyż była świadoma, że mężowi nie pozostało już wiele lat życia⁶⁹. Janet rozumiała, że sztuka była dla jej męża ważniejsza nad wszystko inne⁷⁰. Przekonała ambasadora, że warto podjąć starania mające na celu pokazanie tryptyku w Warszawie. Termin prezentacji tryptyku Gotliba ustalono na jesień. Trudno jednak znaleźć szczegółowe informacje, dotyczące tej ekspozycji. Próżno szukać nazwiska artysty w kalendarzach wystaw na rok 1966⁷¹. W archiwach MNW również nie figuruje wystawa indywidualna Gotliba w tym czasie. W Teatrze Wielkim w Warszawie organizowano na początku października Kongres Kultury Polskiej, a w Muzeum Narodowym otwarto ekspozycję 1000 lat Kultury Polskiej⁷². Być może to właśnie w ramach tej wystawy artyście przeznaczono całą salę muzealną⁷³, a otwarcie miało się odbyć „z publiczną pompą i paradą”⁷⁴. Jest to jednak przypuszczenie, gdyż brak jakichkolwiek dowodów na to, że obrazy wystawiono w ramach tej wystawy. Według Ignacego Witza, artysta miał być honorowym gościem Kongresu⁷⁵. Czy był w istocie? Jeśli nawet, to nieoficjalnym, bo w publikacji, jaką wydano po Kongresie⁷⁶, nazwisko Gotliba nie pada ani razu. Mogło być i tak, że również ekspozycja nie miała oficjalnego charakteru i zorganizowano ją tylko na czas wizyty artysty.

W sferze domysłów pozostaje również to, jakie wrażenie obrazy wywarły na odbiorcach. Wydaje się, że centralny człon tryptyku, przedstawiający bombardowaną Warszawę, musiał przyciągać największą uwagę na tej wystawie. Jest to dość oryginalna wizja. Wśród cywilów i żołnierzy oraz ciał poległych pojawia się niespodziewanie postać Chrystusa w koronie cierniowej i perizonium. Przedstawienie Zbawiciela na obrazie sprawiło, że dzieło nazywano także „Chrystus w Warszawie”⁷⁷. Co ciekawe, jego fizjonomia wyraźnie przypomina rysy twarzy Henryka Gotliba. Mamy tu zatem do czynienia z kryptoautoportretem. Do tego, jeśli przyjrzeć się obrazom nieco dokładniej, można rozpoznać jeszcze inne twarze.

Złożony w całość tryptyk prezentuje prawie pięćdziesiąt postaci (samych głów, popiersi, półpostaci i całych postaci). Gdy okazuje się, że są to portrety wybitnych przedstawicieli polskiego środowiska kulturalnego w Londynie, do tego przedstawione w scenerii krajobrazów polskich, obrazy stają się zdecydowanie bardziej intrygujące. Trudno rozpoznać wszystkie osoby, gdyż Gotlibowi nie zależało na precyzyjnym oddaniu detali fizjonomii. Budowane za pomocą plam twarze nie są zbyt wyraźne. Tylko niektóre z nich są czytelne na pierwszy rzut oka, przede wszystkim portrety Feliksa Topolskiego⁷⁸ oraz Tymona Terleckiego i Adama Kossowskiego⁷⁹. W identyfikacji pozostałych osób nieocenioną pomocą okazały się szkice do obrazów, w większości opisane przez Janet Gotlib. Dzięki jej pracy możliwe było przynajmniej częściowe rozpoznanie postaci, które zostały sportretowane w tryptyku. Należało porównać wizerunki przedstawione na szkicach i na obrazach, pamiętając o prawdopodobieństwie wystą-

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ J. Kaczmarek, *Przegląd galerii warszawskich (IX – X 66)*, Przegląd Artystyczny 1967 nr 1 (35).

⁷² Tamże.

⁷³ A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ I. W. [I. Witz], *Henryk Gotlib, Życie Warszawy* 1967 nr 4, s. 4.

⁷⁶ *Kongres Kultury Polskiej 7–9 października 1966: materiały i dokumenty*, Warszawa 1967.

⁷⁷ Zob.: J. Gotlib, *Janet's story*.

⁷⁸ Na obrazie *Warszawa, wrzesień 1939*.

⁷⁹ Na obrazie *Powrót Mickiewicza do Krakowa*.

pienia błędu w identyfikacji przeprowadzonej przez małżonkę artysty⁸⁰ oraz możliwość zmiany koncepcji przez niego samego⁸¹. Dzięki szkicom wiemy np., że na obrazach przedstawiono jeszcze reżysera i scenarzystę filmowego Eugeniusza Cękałskiego⁸² oraz rzeźbiarza Tadeusza Kopera⁸³.

Większość portretowanych osób pozowała do tryptyku. Obrazy są też starannie komponowane. Nie da się ukryć, że powstawały w wyniku długotrwałych przemyśleń, a nie pod wpływem chwili. Gotlib nie musiał szybko i precyzyjnie rejestrować zjawisk. Jego koncepcja dzieła krystalizowała się stopniowo, czasem ulegała przekształceniom. Rzadko tworzył pod wpływem pierwszego wrażenia. Właściwie wiemy tylko o jednej postaci tryptyku, która powstała w ten sposób. Chodzi o portret kobiety, spoglądającej w górę i przysłaniającej wzrok dłonią na obrazie *Warszawa, wrzesień 1939*. Taki gest uczyniła na poły przestraszona, na poły zaciekawiona Janet Gotlib podczas pierwszych nalotów niemieckich na Londyn⁸⁴, gdy wraz z mężem wybiegła na zewnątrz z obawy przed zranieniem odłamkami szkła tworzącego dach pracowni, która służyła im za mieszkanie⁸⁵. Po skończonym nalocie Gotlib postanowił natychmiast uwiecznić sylwetkę żony, zwracając szczególną uwagę na jej emocje i gesty⁸⁶. Powstał szkic przedstawiający sylwetkę kobiety do pasa, w ujęciu *en trois quarts*, z lewą dłonią podniesioną do czoła⁸⁷, która później została umieszczona w centralnej części tryptyku.

Doświadczenie niemieckich nalotów na Londyn musiało być dla artysty istotnym przeżyciem. Opowiadając o nim w wywiadzie, nagrany w roku 1966, stwierdził nawet, że było ono bezpośrednim impulsem do namalowania pierwszego członu tryptyku⁸⁸. Mając świadomość, że miesiąc później fragmenty dzieła reprodukowano na łamach „Wiadomości Polskich”⁸⁹, można stwierdzić bez żadnych wątpliwości, że tak duży obraz nie mógłby zostać namalowany w miesiąc. Myśl o powstaniu pierwszego obrazu musiała pojawić się znacznie wcześniej niż na to wskazuje wypowiedź artysty. Rzeczywiście, w wywiadzie dla prasy angielskiej, udzielonym również w październiku

⁸⁰ Wydaje się, że Janet Gotlib rzeczywiście pomyliła się w identyfikacji szkicu o numerze inwentarzowym MNW Rys. W. 6558, na którym postać Marka Żuławskiego opisała nazwiskiem Eugeniusza Cękałskiego. Postać Cękałskiego występuje natomiast na szkicu o numerze MNW Rys. W. 6566. Porównanie obu szkiców prowadzi do przekonania, że nie jest to portret tej samej osoby, a konfrontacja z fotografiami Żuławskiego pozwala na postawienie hipotezy, że na szkicu widnieją jego rysy. Potwierdzają to wspomnienia żony. W gronie pozujących do tryptyku wymieniła bowiem osobę Żuławskiego. Z wymienionych osób tylko jego wizerunku brakowało w komplecie szkiców; zob.: J. Gotlib, *Janet's story*.

⁸¹ Nie zawsze stworzenie przez Gotliba studium portretowego do obrazu było jednoznaczne z uwzględnieniem postaci w kompozycji. Przykładem mogą być postacie dzieci, które ukazano w *Stabat Mater*. Ze szkicu kompozycyjnego (MNW Rys. W. 6548) do obrazu *Warszawa, wrzesień 1939* wynika, że pierwotnie miały się one pojawić na tym obrazie. Artysta zmienił jednak pierwotną koncepcję i wydaje się, że zmiana ta była korzystna, gdyż zwiększyła napięcie pomiędzy postaciami na obrazie. Kontrast pomiędzy niewinnymi, nieświadomymi zagrożenia dziećmi, a dwojgiem zamordowanych młodych ludzi wpływa znacząco na odbiór tego dzieła.

⁸² Na obrazie *Warszawa, wrzesień 1939*.

⁸³ Na obrazie *Powrót Mickiewicza do Krakowa*.

⁸⁴ Tzw. *Blitz* we wrześniu 1940 roku.

⁸⁵ *Wywiad z Henrykiem Gotlibem w październiku 1966 roku*.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ MNW, *Studium żony artysty, szkic do obrazu Warszawa, wrzesień 1939*, ok. 1940, akwarela, ołówek, papier 76 × 56 cm, nr inw. Rys. W. 6547.

⁸⁸ *Wywiad z Henrykiem Gotlibem w październiku 1966 roku*.

⁸⁹ „*Warszawa*” *Henryka Gotliba*, *Wiadomości Polskie* 1940 nr 30, s. 5.

1966 roku, Gotlib stwierdził, że do namalowania obrazów skłoniła go informacja o bombardowaniu Warszawy we wrześniu 1939 roku⁹⁰, którą usłyszał w radiu⁹¹. Skąd taka rozbieżność w obu wersjach wydarzeń? Mogły się do tego przyczynić wiek oraz stan zdrowia artysty. Podczas udzielania wywiadów Gotlib miał 76 lat, do tego, jak się później okazało, były to ostatnie miesiące jego życia⁹². Sięganie pamięcią do wydarzeń sprzed ponad ćwierćwiecza mogło przychodzić mu z trudem. Jego żona, o ponad 20 lat młodsza, zapamiętała o wiele więcej istotnych szczegółów⁹³. Według niej, idea powstania *Polskiego tryptyku wojennego* narodziła się w mieszkaniu przy Clifton Gardens⁹⁴ w Londynie, które zamieszkiwali na przełomie 1939 i 1940 roku. Mieszkanie było jednak zbyt małe, aby namalować obraz monumentalnych rozmiarów. Wyjściem z niedogodnego położenia była wiadomość o pracowni do wynajęcia, którą miał przekazać Feliks Topolski. Skorzystawszy z tej sposobności, Gotlib zajmował tę pracownię od stycznia do lipca (bądź sierpnia) 1940 roku i już wtedy pracował nad „Warszawą”. Dopiero później wynajął dom z pracownią o przeszklonym dachu, który po doświadczeniu kilku niemieckich nalotów również zdecydowali się opuścić⁹⁵. Wersja Janet Gotlib wydaje się przekonująca.

Być może artysta, utrzymując, że tryptyk powstał pod wpływem osobistych, dramatycznych doświadczeń, chciał nadać większej rangi swoim wojennym dziełom, jako dokumentującym bieżące wydarzenia. Jednakże nie zmienia to faktu, że Gotlib tworzył swoje obrazy w pracowni, nie na froncie. Ze względu na swój wiek nie mógł brać udziału w wojnie⁹⁶ i praktycznie za wyjątkiem omawianego doświadczenia nie widział żadnych działań wojennych. Nie był artystą żołnierzem⁹⁷ ani oficjalnym War Artist⁹⁸. Gotlib, jak stwierdziła Stefania Zahorska, był „malarzem spokojnego optymizmu”⁹⁹, któremu nawet najbardziej „tragiczny wyraz społecznych zmagania nie potrafi [...] zmącić pogodnej i spokojnej wizji świata, która przebija z jego obrazów”¹⁰⁰. Nie da się ukryć, że *Polski tryptyk wojenny* odzwierciedla postawę życiową artysty. Prezentuje bowiem „niewiarygodnie sielankową”¹⁰¹ i niezwykle statyczną wojnę.

Gotlib nie przedstawił okopów, schronów, walk, które rysował chociażby Feliks Topolski. W obrazach, składających się na tryptyk, uwagę przykuwa brak jakiegokolwiek dynamiki działań wojennych¹⁰². Jakkolwiek zaskakująca może się wydawać taka koncepcja obrazu wojennego, to usprawiedliwia ją fakt, że tryptyk przedstawia wojnę w taki sposób, jaki był artyście znany z doświadczenia. Zauważmy, że Gotlib przeżył

⁹⁰ Przykre wrażenie, jakie musiała wywołać ta informacja, zostało spotęgowane wiadomością, że zniszczeniu uległo wtedy dawne mieszkanie artysty w stolicy i wszystkie pozostawione w nim prace; zob.: M. Kubicki [zanotował], *Twórczość Henryka Gotliba w oczach żony malarza*, *Życie Literackie* 1975 nr 34, s. 15.

⁹¹ *Lost Triptych presented to Poland*, *The Times* 3.10.1966.

⁹² Gotlib zmarł trzy miesiące później, w grudniu 1966 roku; zob.: S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*.

⁹³ Spisała je w swoich wspomnieniach; zob.: J. Gotlib, *Janet's story*.

⁹⁴ Tam też powstały pierwsze szkice do tryptyku.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Wiek wykluczał go ze służby w wojsku. W czasie wojny miał już 50 lat.

⁹⁷ Jak np. Aleksander Żyw czy Antoni Wasilewski.

⁹⁸ Jak np. Feliks Topolski, posiadający status oficjalnego artysty wojennego Wielkiej Brytanii, tzw. Official War Artist of Great Britain.

⁹⁹ S. Zahorska, *Malarstwo Henryka Gotliba*.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ D. Hall, *Art in Exile*.

¹⁰² Czasem tylko, maleńkie sylwetki na horyzoncie mają sugerować prowadzenie walk.

obie wojny światowe, jednakże w żadnej nie brał czynnego udziału. Można powiedzieć, że był głównie obserwatorem. Podobnie większość postaci, przedstawionych w tryptyku, to po prostu bierni, niepodjmujący żadnej inicjatywy obserwatorzy. Ich uczucia czasem tylko zdradzają gesty: poruszenie, zdziwienie, zainteresowanie, niepokój, zmartwienie, zrezygnowanie, niemoc. Artysta przedstawił to, co dobrze znał. Dwa najistotniejsze w życiorysie Gotliba polskie miasta (Warszawa i Kraków) stały się miejscami akcji dwóch pierwszych obrazów tryptyku. Do namalowania trzeciego obrazu, prezentującego polską wieś, Gotlib wykorzystał dobrze sobie znany krajobraz bretoński. Trudno nie zauważyć, że podstawą dla kompozycji *Stabat Mater* był namalowany przez Gotliba w 1929 roku *Pejzaż z Bretanii, z krową i pastuszkami*¹⁰³. Artysta namalował nie tylko krajobrazy, które znał, ale także ludzi, z którymi miał do czynienia na co dzień. Dzięki temu, że obrazy przedstawiają plejadę wybitnych przedstawicieli emigracji, pełnią rolę znaczącego dokumentu.

Tryptyk zawiera ponadto kwintesencję twórczości Henryka Gotliba. Umiłowanie koloru i oddawanie mu prymatu nad rysunkiem; tworzenie niezwykle przemyślanych kompozycji; zainteresowanie aktem, portretem i pejzażem; częste analizowanie jednego motywu to tylko niektóre z wyznaczników jego malarstwa. Autor tryptyku był bardzo zadowolony z ostatecznego efektu swojej pracy, uznając, że są to najważniejsze obrazy, jakie kiedykolwiek namalował¹⁰⁴. W naszej pamięci jednak dzieła się zagubiły i oczekują na odnalezienie. Kto wie, może po ujrzaniu światła dziennego mają szansę, by znów być „rewelacją malarską”?

¹⁰³ Henryk Gotlib, *Pejzaż z Bretanii/ Breton Landscape* 1929/1930, olej na płótnie, 65 × 51, Boundary Gallery, <http://boundarygalleryonline.com/modern-british-artists-1900-1960/henryk-gotlib/breton-landscape-2/> (dostęp: 26 maja 2016).

¹⁰⁴ *Lost Triptych presented to Poland.*

ANEKS

Wywiad z Henrykiem Gotlibem na początku października 1966 roku*

Redaktor: Pan Henryk Gotlib znalazł jeszcze chwilę czasu przed — dosłownie samym odlotem do Warszawy — na chwilę rozmowy ze mną. Rzeczywiście chciałabym skorzystać z okazji żeby się przede wszystkim zapytać, co wpłynęło na Pana, że Pan podjął malowanie tego wielkiego i wspaniałego obrazu. Jaka była przyczyna, że właśnie taki temat Pan sobie obrał, a nie inny?

H.G: To przyczyna była... jak zwykle w takich razach... znaczy przypadek. Był pierwszy nalot niemiecki na Londyn. Mieszkaliśmy wtedy w pracowni, to było całe nasze mieszkanie w pracowni — to była sypialnia, jadalnia i w ogóle wszystko... To była pracownia dość dobra, ale miała ten *inconvenience*, że pokryta była zupełnie szkłem. Jak ten nalot był..., jak nalot był...

W toku?

... w toku, żona moja, która zawsze ma praktyczny zmysł silniejszy ode mnie, mówi: „Słuchaj uciekajmy przede wszystkim z tej pracowni, choćby na podwórze, może i tam zabiją nas, ale przynajmniej nie będziemy ranni od tego... od tych... szkła z pracowni. Wyszliśmy na podwórze i w tej samej chwili nadleciały niemieckie aeroplany. Żona, która pierwszy raz (tak samo jak ja) widziała niemieckie aeroplany, podniosła rękę, przykryła (zasłoniła oczy) i patrzyła w górę. Spojrzałem na żonę i ten ruch jej i cała atmosfera, tak na mnie podziałała, że w parę minut potem, kiedy się nalot skończył (bo trwał tylko parę minut), weszliśmy do pracowni, nic do żony nie mówiłem, wziąłem z brzegu jakieś płótno i namalowałem tę scenę: Żaneta podnosząca rękę do góry i patrząca na te przelatujące aeroplany. W parę dni później, ta wizja Żanety rozwinęła się w mojej wyobraźni na wizję Warszawy — ostatnie naloty nad Warszawą i ostatnie fazy obrony Warszawy. Ja malowałem obraz... namalowałem wtedy obraz, którego nie planowałem... i malowałem go przez parę miesięcy. To był właściwie pierwszy, „poważny” obraz, pierwszy, który wystawiłem w Paryżu (w Londynie). Później namalowałem dwa inne, bo to był dla mnie nie dostateczny... Namalowałem obraz, który nazwałem *Stabat mater*, który przedstawia fragment, kiedy okupacja niemiecka przechodzi przez wieś polską. Matka, wieśniaczka, chłop stojący obok, obok nich i dwoje małych dzieci i krowa z tyłu, typowy polski obraz — pusty [...], a na pierwszym planie — dwa leżące trupy: dziewczyna i młody parobczak.

A co przedstawia trzecia część obrazu?

Trzecia część obrazu to jest raczej optymistyczna. Malowałem to już w 1930..., w 1943, (początek 1944) i nazywa się, nazwałem ją: *Mickiewicz wraca do Krakowa*. Bo to wizja Polski powracającej do życia. To jest wizja powrotu kultury polskiej. Wszystkiego tego, co jest w Polsce żywe i wartościowe. Dla mnie reprezentantem, tego najpiękniejszego ucha polskiego to jest Mickiewicz. I przedstawiam go jako Mickiewicza, który wraca w swojej osobie, z tą swoją ręką, ... ręką na piersi i wychodzi na swój cokół.

* Na podstawie nagrania udostępnionego przez Anne Dock.

Czyli żegnając wizję rozpacz i tragedii chciał Pan również dać nutę nadziei na przyszłość?

Tak, tak...

Co Pana skłoniło do tego, żeby ten obraz posłać do Polski i podarować Polsce?

Proszę Pani, ja cały czas tutaj w kraju myślałem o Polsce. Duchem byłem w Polsce. To jest naturalne. A kiedy wojna się skończyła, pierwsza rzecz dla mnie była, żeby zadokumentować dla Polski. Ten ogromny obraz, bo jednak obraz jest bardzo duży... Nigdy go nie widziałem w całości, bo wystawiony był w tych trzech częściach — każdy z osobna i teraz jestem bardzo szczęśliwy, że ten obraz wreszcie (wreszcie!) zobaczę razem i na tym miejscu, gdzie był przeznaczony, (miejsce, dla którego był przeznaczony).

To był obraz o Polski, dla Polski i w Polsce być powinien. I w końcu: ostatnie pytanie, jakie wrażenie zrobiła na Panu wiadomość, że się odnalazł?

Bardzo się cieszyłem... To pan [Eugeniusz] Milnikiel, były ambasador Polski, przyjeżdżał, jadąc do Ameryki, wstąpił do... tutaj i zadzwonił do mnie któregoś dnia: „Słuchaj Henryk, twój obraz, twój tryptyk się odnalazł”. Ja zgłupiałem, w ogóle nic na to nie odpowiedziałem. Zjedliśmy kolację, no i Milnikiel nie miał dużo czasu, ale w każdym razie umówiliśmy się, że on to..., że jeżeli obraz, że ... (aha!) on mówi, że dyrektor Muzeum Narodowego (dyrektor Lorentz), zwrócił się do niego, że chce ten obraz wystawić. I otóż Milnikiel obiecał, że porozumie się z Lorentzem, kiedy ten obraz wystawią.

Czyli, że teraz jedzie Pan do Warszawy, na zaproszenie Rządu Polskiego na otwarcie wystawy Pana obrazów.

Tak.

Dziękuję Panu bardzo serdecznie i życzę bardzo miłego pobytu w Polsce.

Dziękuję.

LITERATURA

- A. Drwęska, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*, Tydzień Polski 1967 nr 2, s. 4;
—, *Polscy malarze w London Group*, Orzeł Biały 1951 nr 9, s. 3;
S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*, Wiadomości 1967 nr 16 (1098), s. 5;
E. Garztecka, *Polski tryptyk wojenny. Spotkanie z Henrykiem Gotlibem*, Trybuna Ludu 1966 nr 285, s. 6;
H. Gotlib, *Dziennik Londyński*, wstęp Frenkiel S., Wiadomości 1969 nr 10 (1197), s. 2.
—, *Polish Painting*, London 1942;
—, *Sztuka dla mas*, Kurier Polski 19.12.1945, s. 2;
—, *Wędrowki malarza*, Warszawa 1947;
—, *Wojna w malarstwie*, Wiadomości Polskie 1940 nr 12, s. 4;
—, *Wystawa artystów narodów sprzymierzonych*, Wiadomości Polskie 1942 nr 24 (118), s. 4;
—, *Artyści-żołnierze na wystawie w Londynie*, Polska Walcząca 1942 nr 26, s. 4;
D. Hall, *Art in Exile: Polish Painters in Post-war Britain*, Bristol 2008;
M. Kubicki [zanotował], *Twórczość Henryka Gotliba w oczach żony malarza*, Życie Literackie 1975 nr 34, s. 15;
M.B [B. Michałowska], *Artyści polscy w „London Group”*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1944 nr 259, s. 3.
Cz. Poznański, *Polish Artist in Great Britain*, London 1944;
S. Teisseyre, *Polscy malarze w Anglii*, Przegląd Artystyczny 1947 nr 4–5, s. 3–4;
T. Terlecki, *O sztuce malarskiej Henryka Gotliba*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1942 nr 51/52 (145/146) s. 4;
S. Zahorska, *Malarstwo Henryka Gotliba*, Wiadomości Literackie 1938 nr 21, s. 10.

Katalogi wystaw

- Henryk Gotlib 1890–1966 Katalog wystawy malarstwa i rysunku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń – luty 1980, Warszawa 1980;
Sztuka na uchodźstwie: Gotlib, Ruszkowski, Topolski, Żuławski: z kolekcji Tomasza Zieleniewskiego, Centrum św. Jana w Gdańsku, 31 sierpnia – 25 września 2011, Gdańsk 2011.

LOST—FOUND: ON THE VICISSITUDES OF HENRYK GOTLIB'S *POLISH WAR TRIPTYCH*

The article discusses the interesting and complicated history of the *Polish War Triptych*, that is the three monumental paintings (*Warszawa, wrzesień 1939*; *Powrót Mickiewicza do Krakowa* and *Stabat Mater*) created by Henryk Gotlib during the Second World War in London. The works were transferred to Poland in 1948 in order to celebrate the establishment of the Polish United Workers' Party, however, for political reasons they were considered lost. The paintings were rediscovered and first exhibited in Poland only in 1966, two months before Gotlib's death. The paintings are exceptional not only because they offer a unique perspective on the subject but also because they include portraits of the most eminent Polish immigrants in London, e.g. of Marek Żuławski and Feliks Topolski.

KEY WORDS: Henryk Gotlib; *Polish War Triptych*; *Warszawa, wrzesień 1939*; *Powrót Mickiewicza do Krakowa*; *Stabat Mater*; Polish art in exile.