

Po drugiej wojnie światowej Londyn, w oczach Polaków, nie mógł równać się z Paryżem, który utrzymywał swój status stolicy modernizmu¹. Ani przed wojną, ani tuż po wojnie Londyn nie miał pozycji stolicy sztuki europejskiej i nie był magnesem przyciągającym artystów. Ci, którzy znaleźli się tam w okresie międzywojennym, w czasie wojny lub tuż po, zostali tam rzućeni przez los i konfigurację władzy. Jednym z polskich artystów działających w Anglii od okresu międzywojennego był Feliks Topolski, który reaktywował swoje kontakty z krajem po wojnie, uczestnicząc w zorganizowanym w Polsce Kongresie Intelktualistów jako członek licznej delegacji brytyjskiej. Przed wojną w Londynie znalazł się również Marek Żuławski wraz z żoną Haliną Korn. W czasie wojny w Anglii osiedlili się: Piotr Potworowski, Stanisław Frenkiel, Halina Nałęcz oraz Stefan i Franciszka Themersonowie. Londyn nie był jednak zazwyczaj pierwszym wyborem osiadłych tam polskich artystów. Podróż do Londynu następowała jako drugi etap, pierwszym był niemal zawsze Paryż².

Londyn stał się modny jako stolica swingu i popu w latach 60. Przedtem jednak artyści z wielu krajów pielgrzymowali do Anglii, jednak nie do Londynu, gdyż ich celem była pracownia Henry'ego Moore'a, która, bardzo po angielsku, znajdowała się na prowincji, 70 kilometrów od Londynu. Jednym z tych artystów był Oskar Hansen. Zetknięcie się architekta z rzeźbami Moore'a miało duże znaczenie dla formułowania jego koncepcji *Formy Otwartej*³. Niewielu polskich artystów podróżujących do Londynu spełnia kryteria wystawy „Mapa”, która skupia się na okresie zimnej wojny (1949–1959). Z pewnością należy do nich jednak Alina Ślesieńska, która dokonała ekscentrycznego wyboru, organizując swoją wystawę w prestiżowej R.B.A.

w Londynie w 1959 r.⁴ Ten artykuł jest poświęcony podróży artystycznej do Londynu, podjętej w 1954 r. przez karykaturzystę Jana Lenicę, który wkrótce stał się sławnym artystą, grafikiem oraz twórcą filmów animowanych⁵.

Jesienią 1954 r., pod koniec apogeum zimnej wojny, 26-letni Jan Lenica, pełniący już funkcję dyrektora artystycznego „Szpilek”, spędził w Londynie trzy tygodnie. Bezpośrednim powodem jego wyjazdu, jak wspomina w tekście zamieszczonym w katalogu monograficznej wystawy „Labirynt” zorganizowanej w Poznaniu, były prace nad wystrojem pawilonów polskich za granicą⁶. Skromnym rezultatem tej podróży była seria dzieł w postaci satyrycznych karykatur Londynu i jego mieszkańców, opatrzonych zjadliwymi opisami kapitalistycznej rzeczywistości i opublikowanych jako rozkładówka w listopadowym numerze „Szpilek”, pod tytułem *Mój londyński szkicownik* (il. 1–2)⁷. Ten zapomniany reportaż graficzny o Londynie i londyńczykach, pochodzący z najbardziej politycznie zaangażowanego okresu w twórczości Lenicy, poprzedza zaledwie o parę lat jego niezwykłą karierę awangardowego artysty oraz jego emigrację, oczywiście do Paryża, w 1963 r.

W tym tekście poruszę kilka wątków, z których nie wszystkie będą miały szansę rozwinąć. Przynajmniej chcę zwrócić uwagę na znaczenie eksperymentu karykatury dla formowania graficznego idiomu Lenicy, który stanie się jego cechą rozpoznawczą. Drugi temat to dziennik podróży i reportaż graficzny jako szeroko wykorzystywane narzędzie konstrukcji nowej tożsamości w okresie zimnej wojny. Ten wątek wiąże się ściśle

⁴ Toniak (2007); Murawska-Muthesius (2010: 23–33).

⁵ Passek (1980); Döring, Finkler (1991); Śniegowska, Czerwiakowska (2000); Czerwiakowska, Kujawski (2002).

⁶ Czerwiakowska, Kujawski (2002: 49–50). Potwierdza to zdjęcie Stanisława Zamecznika przedstawiające Lenicę i Henryka Tomaszewskiego w Hyde Parku, 1954 r., które reprodukuje Kordjak-Piotrowska (2013–2014: 16).

⁷ Lenica (1954: 20, 46). Zob. Czerwiakowska, Kujawski (2002: 52–53). Zob. też Murawska-Muthesius (2007).

¹ Zob. Murawska-Muthesius (2002: 250–261).

² Podróże polskich artystów do Londynu domagają się osobnego opracowania; na temat polskiej sztuki na emigracji w Londynie zob. Hall (2008).

³ Murawska-Muthesius (2010).



„PROSZĘ O PRZYJEMNY WYRAZ TWARZY...”

młoci Amerykanin do królewskiego gwardzisty. Cynik! Przyjemny wyraz twarzy w sytuacji, w jakiej znajduje się Anglia!



„LADIES ONLY”

Godziny spędzone w pubie (barze) przeznacza każdy obywatel brytyjski na filozoficzne rozmyślenia, oczywiście w godzinach ściśle na to przeznaczonych: od 12 do 15 i od 18 do 22. Każdy pub jest przedzielony oszkloną ścianką na dwie części. W części wytworniejszej, zwanej „saloon”, rozmijają przy piwie obywatele lepiej uposażeni. Istnieją puby, w których część gorsza przeznaczona jest tylko dla kobiet — „Ladies only”.

Jan Lenica

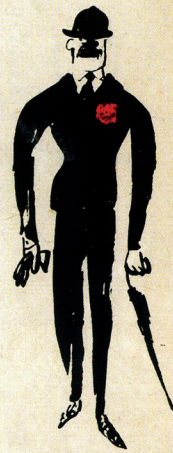
MÓJ LONDYŃSKI SZKICOWNIK

Autor niniejszych rysunków spędził niedawno trzy tygodnie w Londynie. Niektórymi wrażeniami i obserwacjami dzieli się on dzisiaj z Czytelnikami „Szpilek”, podając je w formie rysunków i krótkich objaśnień. Autor zaznacza, iż jego spostrzeżenia są tylko drobnym, współczesnym uzupełnieniem tego, co o Anglikach powiedzieli: Wolter, Dickens, Chesterton, G. B. Shaw i Jerzy Zaruba.



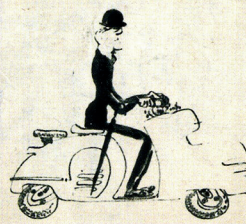
„NEW LOOK”

Obserwacji do powyższego rysunku dokonywał autor z pewnym narażeniem, jeśli nie życia, to w każdym razie budżetu. Anglicy nie oplądają się za kobietami, tak, jak mieszkańcy kontynentu, a zbyt natręcyjne przyglądanie się ładnej dziewczynie może spowodować jej interwencję u policjanta: „Ten pan rozbiera mnie wzrokiem...” To kosztuje podobno 10 funtów. Pani na rysunku prezentuje „new look” — tzn. nowoczesną sylwetkę — to, co najmodniejsze.



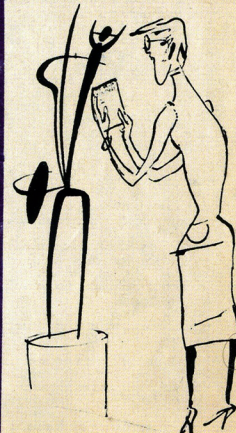
„DANDY”

W powyższym rysunku autor pragnął oddać cechy prawdziwego brytyjskiego dżentelmena, a mianowicie godność postawy oraz przeświadczenie o absolutnej wyższości nad mieszkańcami reszty świata, malujące się na jego obliczu.



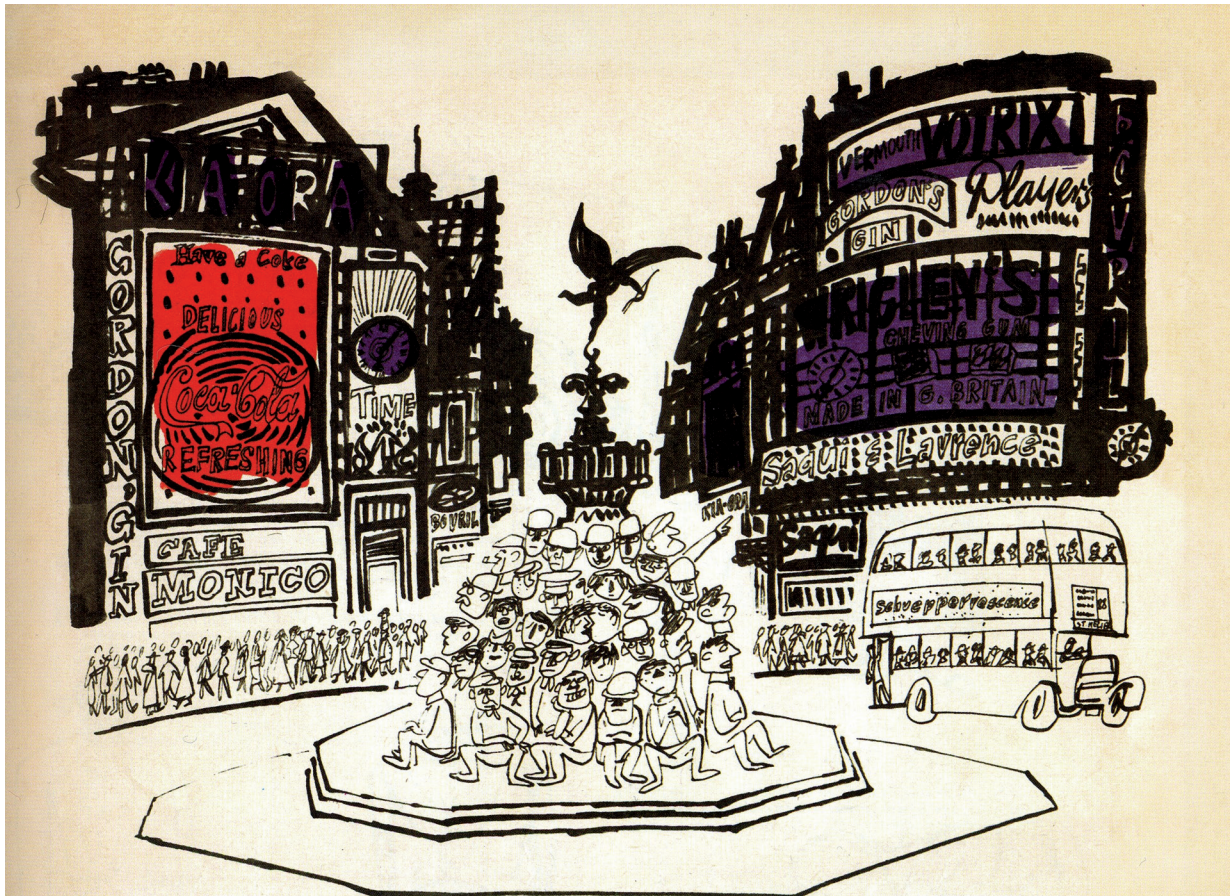
DŻENTELMEN ZMOTORYZOWANY

Anglik łączy zamilowanie do tradycji ze zrozumieniem postępu technicznego, co daje niejednokrotnie rezultaty widoczne na powyższym rysunku.



W TATE GALLERY

Powyzszy widok w londyńskiej galerii sztuki współczesnej utwierdził autora jeszcze raz w przekonaniu, że sztuka jest odbiciem rzeczywistości.



PEPEK ŚWIATA ALBO SZKOCKI CYRK

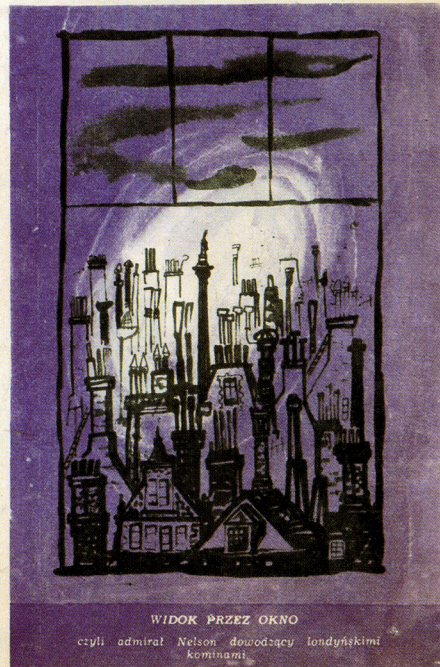
Każdego dnia na Picadilly Circus, zwanym przez londyńczyków „Pepekem świata” odbywa się wieczorem tzw. „szkocki cyrk”. Część publiczności obsiada pomnik Erosa stojący pośrodku placu i przygląda się spacerującym dokola, którzy z kolei przyglądają się siedzącym

w środku. Poza tym można przyglądać się niesamowitej ilości neonowych reklam, oblepiających wszystkie sąsiednie domy. Przedstawienie nie kosztuje (stąd nazwa — Szkocki są, jak wiadomo, bardzo oszczędni) i dostarcza pełnej satysfakcji zarówno londyńczykom jak turystom.



SPRZEDAWCA GAZET

O każdej porze i w każdym miejscu londyńczycy czytają gazety; czytają w autobusie, w restauracjach Lyons'a, na ulicy, w parku, w kolei podziemnej. Czytają nawet młode i ładne dziewczęta, które w kraju rodzinnym autora, o ile mu wiadomo, rzadko oddają się temu zajęciu. Fakt daleko rozwiniętego czytelnictwa cieszył autora tak długo, dopóki nie stwierdził, że niemal wszyscy koncentrują swoją uwagę na wiadomościach giełdowych lub informacjach, jaką suknie nosiła wczoraj królowa Elżbieta. Poza tym największą poczytnością, jak zauważył, cieszy się pewien dziennik wieczorny, który podaje sprawozdania ze wszystkich rozpraw sądowych, ze szczegółowym opisem kto, kogo, gdzie i — przede wszystkim — jak. Sprzedawcy gazet dla zachęcenia londyńczyków wypisują na specjalnych tablicach najbardziej sensacyjne tytuły, np. „Gdzie jest morderca z Picadilly?” lub „Kto udusił pana Browna?...” co widzimy na powyższym rysunku



WIDOK PRZEZ OKNO

czyli admirał Nelson dowodzący londyńskimi kominami

z obrazem Londynu w szkicowniku Lenicy, który odstaje od dominującej w tym czasie kliszy tego miasta, przedstawianego w polskich mediach w najciemniejszych barwach jako stolica imperializmu nękana przez nędzę. Po trzecie, uważam, że szkicownik Lenicy jest wielce dwuznacznym dokumentem, ujawniającym kompleksowość procesu projektowania komunistycznej tożsamości, w którym następuje hybrydyzacja wizerunku Swojego i Obcego, odstawiająca obraz wypartej niekomunistycznej, przedwojennej tożsamości. Ta ostatnia, przypomniana oraz zaprojektowana na nowo przez Lenicę, zostanie przyjęta jako celebrowana wizja „prawdziwego polskiego ja” w drugiej połowie lat 50.

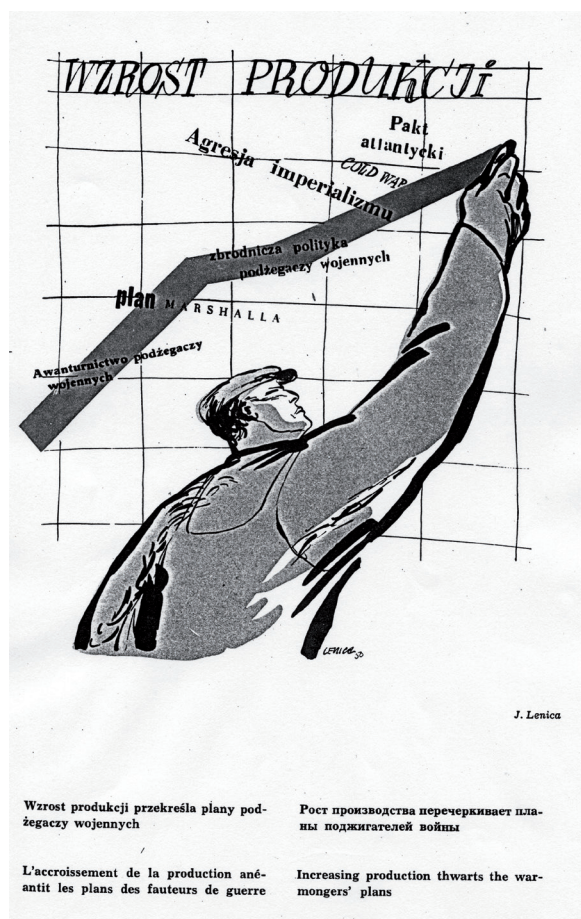
W okresie „uszczelnienia granic”, o czym pisał Dariusz Stoła, dziennik Lenicy z podróży do Londynu musiał mieć polityczną motywację⁸. Magazyn satyryczny „Szpilki”, nawiązując do swej lewicowej tradycji sprzed wojny, był silnie zaangażowany w proces formowania nowego człowieka. Karykatura była w tym okresie na wskroś polityczna, co umożliwiło jej eksperymenty formalne, nie do pomyslenia w sztuce wysokiej.

Jan Lenica należał nie tylko do sporej grupy jej twórców (jak Eryk Lipiński, Hanna Gosławska, Jerzy Zaruba, Maja Berzowska), ale również propagatorów, publikując artykuły na temat politycznej funkcji karykatury w poczytnych dziennikach⁹. Jego karykatury z tego czasu cechuje umiejętność łączenia celów politycznych z niezwykłym opanowaniem formy, co widać zwłaszcza w sposobie, w jaki przedstawiał on nie tylko wroga (co zawsze jest łatwiejsze), ale także pozytywnego bohatera. Wyobrażenie triumfalnej krzywej wzrostu produkcji, która sama w sobie przekreśla plany agentów imperializmu i innych wrogów, jest zdominowane przez monumentalną postać kreślącego ją robotnika z ekspresyjnie wydłużonym ramieniem, wyciągniętym wysoko ponad głowę (il. 3). Ta postać „Monumentalnego Proletariackiego Ja”, jakby inspirowana przez ciała Deyneki, jest bardziej przekonująca niż szablonowe postacie maszerujących tłumów, zapewniające wówczas gazety¹⁰. Na rysunkach Lenicy można odnaleźć cały arsenał formalistycznych środków: deformacje, wyolbrzymienie, ekspresyjność linii oraz rozbitej plamy barwnej, a także upodobanie do łączenia obrazu z tekstem oraz do awangardowej czcionki. Pierwsza wystawa rysunków Lenicy odbyła się w Klubie Młodych Artystów i Na-

⁸ Stoła (2003: 159–186).

⁹ Zob. Lenica (1948, 1951, 1953).

¹⁰ Zob. Lenica, Marianowicz, Szelań (1951). Na temat problemu reprezentacji „komunistycznego ja” w karykaturze zob. Murawska-Muthesius (2002: 235–238).



Il. 3. Jan Lenica, *Krzywa wzrostu produkcji przekreśla plany podżegaczy wojennych*, za: Jan Lenica, Antoni Marianowicz, Jan Szelań, *Polska karykatura polityczna*, Warszawa 1951

ukowców w Warszawie w 1948 r. (wstęp Zygmunta Kałużyńskiego)¹¹.

Jak wspominałam, publikowane diariusze podróży w okresie, w którym podróże na Zachód były zakazane, służyły jako jedno z istotnych narzędzi kształtowania obrazu nowej komunistycznej tożsamości. Jak zaprogramowane okulary, lub bardziej jak pancerz, powielając stary model podróży do Niebiańskiego Jeruzalem lub do kręgów Pieczęta, formowały obraz świata, podzielonego na dobrych i złych, przekazując czytelnikowi jasne wskazówki, na co należy patrzeć, ale także jak należy patrzeć i jak rozumieć rzeczywistość w czasie takiej podróży. Tygodniki w tych latach były pełne zarówno listów z podróży do ZSRR, jak i listów z Zachodu, w tym z Londynu, jak teksty wysyłane do „Przekroju” przez Janusza Meissnera, korespondenta polskiej sekcji BBC. Nazywany „nowym Babilonem”, Londyn stanowił wówczas główny cel kampanii nienawiści skierowanej przeciw-

¹¹ Warszawa (1948).

ko Zachodowi. W niezliczonych analizach był traktowany jako stolica społecznych nierówności, w której ekstremalna nędza proletariatu idzie w parze z luksusem i chciwością klas uprzywilejowanych, jako przeludniona metropolia zdławiona smogiem i zalana deszczem, znajdująca się na krawędzi upadku¹². Prawdziwości temu czarnemu obrazowi Londynu dodawały rysunki angielskiego artysty Paula Hogartha. Na przełomie lat 40. i 50. podróżował on po Europie Wschodniej, często odwiedzając i publikując w Polsce. Jego obrazowo-słowne reportaże z Londynu, jak np. *Londyńska Dzielnica Nędzy* (na temat East Endu), zamieszczona w piśmie „Świat”, przeciwstawiła obraz zdegenerowanego Zachodu – optymistycznej wizji budowy nowego świata po wschodniej stronie żelaznej kurtyny (il. 4)¹³.

Efektom propagandy prowadzonej przez obie strony było powojenne rozszczepienie osobowości na dwa zwalczające się wzajemnie wzorce tożsamości, oskarżające się o zdradę polskości¹⁴. Najbardziej zjadliwe karykatury Londynu jako miasta oraz jako siedziby polskiej emigracji produkował Jerzy Zaruba, skądinąd znany anglofil. Celował on zwłaszcza w karykaturach, piętnujących polską emigrację w Londynie, tworząc klisze postrzegania tego środowiska przez pryzmat arogancji klasowej, dekadencji, chciwości oraz hołdowania próżnym rytuałom. Jego rysunki stworzyły obraz polskiego Londynu nierozzerwalnie związany z figurą nieudacznika hołdującego skompromitowanej wizji świata, uzurpatora w staroświeckim fraku (il. 5)¹⁵.



Il. 4. Paul Hogarth, *Londyńska Dzielnica Nędzy*, za: „Świat”, 4/49 (1954)



Il. 5. Jerzy Zaruba, *Historia fraka*, za: „Szpilki”, 17 VI 1947

Polska kampania nienawiści przeciwko Londynowi wynikała nie tylko z czystej krytyki kapitalizmu, ale także była wymierzona przeciwko emigracyjnemu rządowi RP w Londynie. Promował on model polskości nieskażonej bolszewizmem i uznawał pozostanie na emigracji za jedyny możliwy gest politycznego protestu oraz jedyny możliwy etyczny wybór dla prawdziwych Polaków, lojalnych wobec tradycji polskiej kultury.

Szkicownik Lenicy, przynajmniej w jego warstwie obrazowej, niewiele ma wspólnego z wizją Londynu stworzoną przez Zarubę i Hogartha. Choć Lenica powraca do motywu fraka, nominalnie pomija milczeniem istnienie polskiego emigranta oraz zdecydowanie sprzeciwia się patrzeniu na Londyn w poetyce *kitchen-sink*, widzeniu miasta przez marksistowski pryzmat Ho-

¹² Meissner (1947).

¹³ Hogarth (1997, 1954a, 1954b).

¹⁴ Friszke (1999); Habielski (1999).

¹⁵ Zaruba (1946).

gartha. Zamiast donosić na temat nieludzkich warunków życia mieszkańców East Endu, Lenica woli podążać zwykłym turystycznym szlakiem, uwzględniającym jedynie West End, woli przyglądać się malowniczo ubranym żołnierzom królowej fotografowanym przez amerykańskich turystów, woli spędzać czas na Piccadilly Circus, wpadać do Tate, kreśląc z trudno skrywaną przyjemnością sylwetki dobrze ubranych przechodniów. Jego wyczuwalna słabość do eleganckich strojów oraz smukłych ciał, do wybujiałych lustrzanych ornamentów we wnętrzach wiktoriańskich pubów (których wyszukanie psuje jedynie obecność starych kobiet w ciężkich niezgrabnych płaszczach), do wyrafinowanej ekwilibrystyki Erosa na szczycie Piccadilly, a nawet do ekscentryczności angielskich kominów wytwarzających smog – jest nazbyt ewidentna i tylko w pewnej mierze może być osłabiona przez sardoniczny ton podpisów pod rysunkami, które powielają tropy marksistowskiej krytyki kapitalizmu oraz Londynu.

Jaką więc tożsamość promuje londyński szkicownik? Londyn Lenicy jest produktem nowej wizualności, która łączy zimnowojenne reżimy prawdy z parametrami turystycznego spojrzenia¹⁶, z przemożną fascynacją brytyjskością, a nawet bardziej – z pragnieniem nowoczesności. Rysunki Lenicy, utrzymane w ascetycznej palecie złożonej jedynie z czerni, szarości i czerwieni, manewrując z łatwością między całą gamą linii oraz barwnych plam, pozostających ze sobą w dialogu, niedociągniętych do końca i rozbitych, agresywnie kanciastych, czarujących swą kaligraficznością, śmiałych i marzycielskich, komicznych i odpychających – zdradzają jego cielesną obecność i są manifestem modernizmu. Nic dziwnego, że treści przekazywane przez nie pokrywają się z tymi, przekazywanymi przez podpisy.

Wiele rysunków jest komentarzem na temat wizualności, jak ten, który pokazuje akt fotografowania żołnierza w wielkiej futrzanej czapie przez grubego amerykańskiego turystę. Eksperyment formalny, widoczny w zestawieniu ciał tworzonych albo plamą, albo konturem oraz w potraktowaniu surrealistycznego słońca-oka, jest „usprawiedliwiony” komentarzem na temat ekonomicznej *austerity*: „Proszę o przyjemny wyraz twarzy...” – mówi Amerykanin do królewskiego gwardzisty. „Cynik! Przyjemny wyraz twarzy w sytuacji, w jakiej znajduje się Anglia!”. Podobnie, ikoniczna postać brytyjskiego gentlemana w czarnym garniturze, meloniku, z parasolem i rękawiczkami oraz czerwonym goździkiem w butonierce, typu określonego tu

niezbyt szczęśliwie jako ‘Dandy’, jest opatrzona wzdorczym komentarzem: „W powyższym rysunku autor pragnął oddać cechy prawdziwego angielskiego gentlemana, a mianowicie godność postawy oraz przeświadczenie o absolutnej wyższości nad mieszkańcami reszty świata, malujące się na jego obliczu”.

Tak jak wszystkie inne, również ten podpis nie pasuje do wymowy rysunku, który zamiast pogardy przekazuje, odwrotnie, skrywaną słabość, skrywaną tęsknotę za tym rodzajem postawy, pewności siebie, samokontroli i wystudiowanej obojętności. Twarz czarnego gentlemana nie daje żadnej nadziei na kontakt, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że ta sylwetka idealnie ubranego mężczyzny, nakreślona jedną perfekcyjnie poprowadzoną plamą czarnego tuszu, stanowi alter ego Lenicy; że stworzywszy wizerunek Obcego i opatrzywszy go stosownym, politycznie zaangażowanym podpisem, Lenica uległ pokusie porzucenia kostiumu „Monumentalnego Proletariackiego Ja” i wstąpienia w ciało oraz kostium wyszydanego Obcego. Choć może się wydawać, że posuwam się za daleko w tej interpretacji, to wizerunek czarno ubranego gentlemana będzie się odtąd pojawiać w twórczości Lenicy nieustannie, poczynając od jego bezgłowego mężczyzny z 1957 r. (il. 6), przez *Pana Głowę* z 1959 r., po protagonistę *Labiryntu* z 1962 r., oraz w wielu innych utworach. Rysunek z 1957 r., często reprodukowany jako ikoniczny znak pozbawionego głowy zniewolonego narodu, eksponuje szczególnie narzucające się pokrewieństwo. Zestawiony z brytyjskim gentlemanem, sprawia wrażenie jego bliźniaka.

Czy mamy prawo przypuszczać, że już na etapie londyńskiego szkicownika Lenica porzucił tożsamość budowniczego Nowego Świata, skuszony elegancją Starego, w ten sam sposób, w jaki Paul Hogarth przejął tożsamość budowniczego Nowego Świata, piętnując Stary? Możemy nawet posunąć się dalej i zasugerować, że wybór gentlemana w czarnym krawacie jako locus nowej post-stalinowskiej tożsamości jest jednocześnie wyborem wartości oraz konserwatywnego decorum polskiego Londynu.

W końcu lat 50., wraz z odrzuceniem reżimów reprezentacyjnych stalinizmu, figura gentlemana w smokingu będzie się mnożyć, wykraczając daleko poza twórczość Lenicy. Dobrze skrojone ubrania męskie będą opiewane przez Tyrmanda, czarna marynarka stanie się nieodłącznym atrybutem Kantora, a smoking odniesie w końcu niesłychany triumf jako symbol idealnego ego w Kabarecie Starszych Panów, fenomenalnie popularnym show polskiej telewizji, transmitowanym od 1958 r. Z programu na program dwaj przemili starsi panowie

¹⁶ Na temat turystycznego spojrzenia zob. Urry (1990).



Il. 6. Jan Lenica, bez podpisu, 1957, praca reprodukowana na tylnej okładce katalogu wystawy *Jan Lenica*, ed. J.-L. Passek, Centre Georges Pompidou, Paris 1980

w smokach, cylindrach oraz z goździkami w butonierce demonstrowali niesłychany umiar, samokontrolę oraz „poczucie absolutnej wyższości nad mieszkańcami reszty świata, malujące się na ich obliczu” podczas kontaktów z całą rzeszą nieucylizowanych przedstawicieli Nowej Polski: woźnych, hydraulików i im podobnych, nawiedzających staroświecki dom Starszych Panów, ze ścianami pokrytymi tapetą i kinkietami. Transformacja Swojego i Obcego dokonana się. Szkicownik londyński Lenicy jest szczególnie transparentnym przykładem przenikalności granic między Swoim a Obcym, ich wzajemnej zależności w nieustannym procesie kształtowania i odgrywania tożsamości, w którym negatywnie naznaczony obraz Obcego jest niezbędny do formacji aktualnego Ja.

Bibliografia

- Czerwiakowska, Kujawski 2002 = Czerwiakowska Ewa, Kujawski Tadeusz (oprac.), *Jan Lenica: Labirynt/Labyrinth*, Poznań 2002.
- Döring, Finkler 1991 = Döring, Finkler (red.), *Jan Lenica*, 1991.
- Friszke 1999 = Friszke Andrzej, *Życie polityczne emigracji*, Warszawa 1999.

Habielski 1999 = Habielewski Rafał, *Życie społeczne i kulturalne emigracji*, Warszawa 1999.

Hall 2008 = Hall Douglas, *Art in Exile: Polish Painters in Post-War Britain*, Bristol 2008.

Hogarth 1954a = Hogarth Paul, *Londyńska Dzielnica Nędzy*, „Świat”, 4/49 (1954).

Hogarth 1954b = Hogarth Paul, *Realizm socjalistyczny w Wielkiej Brytanii*, „Przegląd Artystyczny”, 5–6 (1954): 138–145.

Hogarth 1997 = Hogarth Paul, *Drawing on line: The autobiography of Paul Hogarth*, Newton Abbot 1997.

Kordjak-Piotrowska (2013–2014) = Kordjak-Piotrowska Joanna, *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna*, Zachęta, grudzień 2013–luty 2014.

Lenica 1948 = Lenica Jan, *O karykaturze współczesnej*, „Odrodzenie”, 20/5 (1948).

Lenica 1951 = Lenica Jan, *Groźny uśmiech*, „Nowa Kultura”, 13 (1951).

Lenica 1953 = Lenica Jan, *Wystawa karykatury polskiej*, „Przegląd Kulturalny”, 2/24 (1953): 3.

Lenica, Marianowicz, Szelaąg (1951) = Lenica Jan, Marianowicz Antoni, Szelaąg Jerzy (red.), *Polska karykatura polityczna*, wyd. 2, Warszawa 1951.

Meissner 1947 = Meissner Janusz, *Wyspa ostatniej nadziei*, Warszawa 1947.

Murawska-Muthesius 2002 = Murawska-Muthesius Katarzyna, *How to look at a warmonger, How to see the self? Imagining the West in Stalinist Cartoons, 1946–1954*, [w:] *Studies in Language, Literature and Cultural Mythology in Poland: Investigating “the Other”*, ed. by Elwira M. Grossman, Lampeter 2002: 235–238.

Murawska-Muthesius 2002 = Murawska-Muthesius Katarzyna, *Paris from behind the Iron Curtain*, [w:] *Paris: Capital of the arts 1900–1968*, ed. by Sarah Wilson, London 2002: 250–261.

Murawska-Muthesius 2010 = Murawska-Muthesius Katarzyna, *“Hers is a feminine talent”. O recepcji wystawy Aliny Ślesieńskiej w Londynie w 1959 r.*, [w:] *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, Warszawa 2010: 23–33.

Murawska-Muthesius 2010 = Murawska-Muthesius Katarzyna, *‘His sculpture King and Queen is, for me, unacceptable’. Moore, Hansen and the Auschwitz Counter-Monument*, [w:] *Moore and Auschwitz*, ed. by Ewa Toniak, Warszawa 2010.

Passek 1980 = Passek J.-L. (ed.), *Jan Lenica*, Paris 1980.

Stoła 2003 = Stoła Dariusz, *Zamknięcie Polski: Zniesienie swobody wyjazdu i uszczelnienie granic w latach 40. i 50.*, [w:] PRL: Trwa-

nie i zmiana, red. Dariusz Stoła, Marcin Zaremba, Warszawa 2003: 159–186.

Śniegowska, Czerwiakowska 2000 = Śniegowska Urszula, Czerwiakowska Ewa (red.), *Jan Lenica*, Warszawa 2000.

Toniak 2007 = Toniak Ewa, *Alina Ślesieńska (1926–1992)*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

Urry 1990 = Urry John, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.

Warszawa 1948 = *Rysunki Jana Lenicy*, Warszawa 1948.

Zaruba 1946 = Zaruba Jerzy, *Moje wycieczki osobiste*, „Przekrój”, 88 (1946): 6–7.

The Cold Warrior Gaze: Jan Lenica's London Sketchbook

(summary)

In the autumn of 1954, near the end of the heyday of the Cold War, the young Polish graphic artist and cartoonist Jan Lenica went on a three-week visit to London. The relatively modest output of his trip was a series of nine satirical drawings of London streets and monuments, of public and private spaces, of London bodies and

fashions. Accompanied by scathing captions, they were published as a *My London Sketchbook* in a November issue of the major Polish satirical magazine “Szpilki”. Barely twenty six years old at the time, Lenica was already an artistic director of “Szpilki” which, widely read by the urban intelligentsia, was actively engaged in the task of the formation of a new Polish Communist Self. This forgotten graphic account of London and Londoners, which comes from Lenica's militant Communist period, precedes by just a few years his stunning career as an avant-garde animation artist, and his subsequent move to Paris in 1963. This text argues that despite its invisibility in Lenica's celebrated oeuvre, the London sketchbook makes a particularly telling, if ambiguous, Cold War travel text. Not only does it lay bare the interdependence of the Cold War journey with the production of identities on the East-West axis, but it also reveals the prejudices, anxieties and cravings of the bearer of the gaze, and of the Polish society of the 1950s to which the visual reportage was addressed. Lenica's travel diary can be approached as an example of the complex process of (self)representation, travelling between, and collapsing, the subject positions of Self and Other. Ultimately, it hides the projections of Warsaw and Varsovians under the skin of London and Londoners.