

Jan WIKTOR Sienkiewicz

# ARTYŚCI ANDERSA

continuità e novità



W 70. ROCZNICĘ BITWY O MONTE CASSINO

JAN WIKTOR SIENKIEWICZ

# ARTYŚCI ANDERSA

continuità e novità

Recenzenci  
prof. dr hab. Marek Kwiatkowski  
prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Redaktor techniczny  
Rafał Milewski

Redakcja i korekta tekstu  
Maria Kozłowska

Tłumaczenie wstępu na język angielski  
Adam Kunysz

Projekt okładki  
Jan Wiktor Sienkiewicz

Na okładce  
Karol Badura, *Monte Cassino, 1944*, tech. mieszana, wł. pryw., fot. JWS.

Skład i łamanie  
nonomnis.pl, Małgorzata Hernik

Wydawca  
Stowarzyszenie "Wspólnota Polska"

Wydanie II zmienione

ISBN 978-83-64206-12-2



STOWARZYSZENIE  
„WSPÓLNOTA POLSKA”



Ministerstwo  
Spraw Zagranicznych

Przedsięwzięcie jest finansowane przez Stowarzyszenie „Wspólnota Polska” ze środków otrzymanych od Ministerstwa Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej w ramach konkursu „Współpraca z Polonią i Polakami za Granicą w 2014 r.”

© Copyright by Jan Wiktor Sienkiewicz  
© Copyright by Wspólnota Polska





**W 70. ROCZNICĘ  
BITWY O MONTE CASSINO**

Warszawa 2014

# Spis treści

<b>Wprowadzenie</b> .....	7
<b>Introduction</b> .....	18
<b>Rozdział 1</b>	
<b>Uratowani z nieludzkiej ziemi 1941-1943</b> .....	29
1.1. Bliski i Środkowy Wschód .....	29
<b>Rozdział 2</b>	
<b>Polska Wytwórnia Artystyczna i Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków</b> .....	37
<b>Rozdział 3</b>	
<b>W okowach postimpresjonizmu</b> .....	46
3.1. Wystawy .....	46
3.1.1. Aleksandria .....	53
3.1.2. Kair .....	57
3.1.3. Bagdad .....	66
3.1.4. Tel Awiw .....	71
3.1.5. Jerozolima .....	74
3.1.6. Teheran .....	92
3.1.7. Objazdowa wystawa „Armia Polska na Wschodzie w fotografii i plakacie” .....	95
<b>Rozdział 4</b>	
<b>Polscy artyści w Libanie</b> .....	162
4.1. W bejruckiej Akademii Sztuk Pięknych .....	167
4.2. Polska Szkoła Malarstwa i Rysunku w Bejrucie .....	181
<b>Rozdział 5</b>	
<b>Artyści i Monte Cassino</b> .....	201
<b>Rozdział 6</b>	
<b>Ośrodek Akademicki Rzym i Rzymska Szkoła Malarstwa</b> .....	241
6.1. Naukowy Ośrodek Studencki w Cecchignoli .....	242
6.2. Artyści plastycy wokół Mariana Bohusza-Szyszki .....	247

## **Rozdział 7**

<b>Polacy w Accademia di Belle Arti w Rzymie .....</b>	<b>262</b>
7.1. Studenci malarstwa i scenografii .....	266
7.2. Studenci rzeźby .....	316

## **Rozdział 8**

### **Międzynarodowy kontekst – próba zerwania**

<b>z postimpresjonistyczną manierą .....</b>	<b>319</b>
8.1. Circolo Artistico Internazionale .....	319
8.2. Józef Jarema i Art Club – Associazione Artistica Internazionale Indipendente .....	330
8.3. Gino Severini o malarstwie polskim .....	338
8.4. Projekt Klubu Polskiego .....	344
8.5. Józef Jarema i XXIV Biennale di Venezia .....	348
8.6. Rzymski okres w malarstwie Józefa Jaremy .....	354

## **Rozdział 9**

<b>Pod ciężkim niebem Wielkiej Brytanii .....</b>	<b>371</b>
9.1. Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej .....	377
9.1.1. Sudbury .....	381
9.1.2. Kingwood Common .....	389

## **Rozdział 10**

<b>Drogi do londyńskich uczelni .....</b>	<b>394</b>
---	------------

## **Rozdział 11**

<b>Grupa 49 – w poszukiwaniu wspólnego mianownika .....</b>	<b>398</b>
11.1. Przed Grupą 49 i dookoła niej .....	405
11.2. Malarstwo Grupy 49 .....	415
<b>Zakończenie .....</b>	<b>473</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>477</b>
<b>Indeks osób .....</b>	<b>519</b>

# Wprowadzenie

Dzieje Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu generała Władysława Andersa doczekały się w Polsce po 1989 r. ważnych naukowych opracowań. Dotyczą one przede wszystkim losów i dokonań Armii od wyjścia z „niehumanitarnej ziemi” w 1942 r. przez włoski okres w latach 1943–1945, związany z działaniami na Półwyspie Apenińskim i zwycięstwem pod Monte Cassino, aż po lata 1946–1947, kiedy dokonała się rzeczywista demobilizacja 2. Korpusu. Publikacje te, pisane z różnych pozycji naukowych i przez różnych autorów (zarówno Polaków, jak i autorów obcych), prezentują wielokrotnie nowe perspektywy w ocenie dokonań i roli, jaką w czasie drugiej wojny światowej przyszło spełnić żołnierzom Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu<sup>1</sup>. Nie podjęto jednak jak dotąd próby zbadania i oceny osiągnięć artystycznych w zakresie plastyki (szczególnie malarstwa i rzeźby, ale także grafiki i rzemiosła artystycznego), będących udziałem żołnierz-artystów, którzy wraz z generałem Andersem przeszli szlak bojowy i tułaczy przez Bliski i Środkowy Wschód, Afrykę, Półwysep Apeniński – aż po Wielką Brytanię. Wybitna historyk sztuki, Karolina Lanckorońska, twierdziła: „Nie myślę, żeby istniała w historii wojen armia, która od pierwszej chwili swego powstania, potem w czasie przemarszu przez pół świata, wreszcie w samej akcji bojowej, z pełną świadomością organizowała i prowadziła drugą, zupełnie inną akcję (edukacyjną)”<sup>2</sup>. W jej programie odgrywała znaczącą rolę, będąca zawsze ważnym elementem troski władz 2. Korpusu, edukacja artystyczna w zakresie sztuk pięknych oraz dbałość o umożliwienie, na ile pozwalały wojenne warunki, swobodnego i indywidualnego rozwoju artystycznych talentów.

Dzisiaj, ze względu na już prawie całkowicie nieobecne pośród nas pokolenie świadków wojennych wydarzeń, wielu faktów historycznych i artystycznych nie daje się

---

1 Po pierwszym wydaniu w 1949 r. książki W. Andersa, *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939–1946*, Londyn 1949 (wyd. drugie w 1950; w Polsce w 2007, wyd. Bellona), losy 2. Korpusu Władysława Andersa były tematem publikacji takich autorów, jak: M. Nurowska, *Anders*, Warszawa 2008; *Generał Władysław Anders żołnierz czasu pokoju i wojny*, pod red. A. Szczepaniaka, Opole 2008; *Generał broni Władysław Anders. Wybór pism i rozkazów*, pod red. B. Polaka, Warszawa 2009. Do ciekawych, bo pisanych z perspektywy amerykańskiego wnuka żydowskich emigrantów z Wołynia, należy książka S. Herveya, *Zdobycy Monte Cassino. Generał Anders i jego żołnierze*, Warszawa 2006, o której jej recenzent J. Dowgiałło napisał, iż powstała „z myślą o czytelniku amerykańskim, z którym [autor – przyp. JWS] chciał się podzielić swą świeżą i ciągle uzupełnianą wiedzą o tragicznych losach ludzi, którzy, uniknąwszy śmierci w Archipelagu Gułag, szli do Polski bardzo okrutną drogą. I albo nigdy nie osiągnęli celu, ginąc w walkach kampanii włoskiej, czy pozostając po wojnie na emigracji, albo też po powrocie do kraju stawali twarzą w twarz z gorzkim rozczarowaniem, którego dobitnym wyrazem było nierzadko więzienie lub ponowna wywózka na wschód”. Bogaty materiał ilustracyjny (także kopie dokumentów) zawiera album opublikowany z okazji sto piętnastej rocznicy urodzin Andersa, pt. *Generał Anders*, pod red. J.L. Englerta i K. Barbarskiego, Londyn 2007.

2 Cyt. za: [http://www.szkolnictwo.boleslawiec.pl/slask/w/pl/Szkolnictwo\\_przy\\_2\\_Korpusie\\_Polskim](http://www.szkolnictwo.boleslawiec.pl/slask/w/pl/Szkolnictwo_przy_2_Korpusie_Polskim), dostęp 7.02.2013.

łatwo odtworzyć. Dotychczasowy brak opracowania tej części historii 2. Korpusu, która wpisuje się w dzieje polskiej sztuki na uchodźstwie, wynikał przede wszystkim z braku rozpoznania bardzo rozproszonego dorobku artystycznego malarzy, rzeźbiarzy i grafików, którzy w różnych okresach związani byli z generałem Andersem, a po zakończeniu drugiej wojny światowej rozwijali i kontynuowali swoje kariery artystyczne w wielu krajach europejskich i pozaeuropejskich. Dopiero po 1989 r. polska sztuka powstała poza Polską od wybuchu drugiej wojny światowej, jako przedmiot badań naukowych, zaczęła przeżywać zasadnicze zmiany w obszarze systemów metodologicznych, a szczególnie w zakresie jej oceny i interpretacji. Należy pamiętać, iż po zakończeniu drugiej wojny światowej, a szczególnie w okresie terroru stalinowskiego, funkcjonował w Polsce mechanizm propagandowego i rzeczywistego w konsekwencji głuchego milczenia w stosunku do sztuki polskiej powstającej na uchodźstwie. Zasadniczo, dość podobnie jak w ZSRR, polscy artyści, szczególnie ci, którzy z Andersem osiedlili się na Wyspach Brytyjskich, mieli zniknąć bez śladu i utonąć w mrokach niepamięci<sup>3</sup>. W konsekwencji powojenne dzieje polskiej historii sztuki, przez sztuczne wyeliminowanie dorobku plastycznego artystów uchodźców, pozostają nadal w znacznej mierze niepełne. Tę wyrwę jeszcze mocniej akcentowały nieliczne przypadki powrotów artystów do Polski Ludowej, jak np. przyjazd do krakowskiej ASP (skąd po rocznym pobycie powrócił na Wyspy Brytyjskie) prowadzącego po wojnie w Londynie, w latach 1946–1949, szkołę malarską pod auspicjami Instytutu Kultury PRL, Henryka Gotliba. Polityczna pieczęć szkoły i epizod PRL-owski sprawiły, że po powrocie Gotliba z PRL-u jego londyńscy studenci bardzo szybko rozeszli się po szkołach brytyjskich, malarz zaś założył, już tym razem niezależną od związków z PRL-owskim mecenatem, prywatną szkołę w Godstone, niedaleko Londynu, którą prowadził do 1967 r. Podobnie, na fali „odwilży”, w 1958 r. powrócił do Polski Tadeusz Piotr Potworowski, który podjął pracę pedagogiczną w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku i w Poznaniu. Z propozycji przyjęcia katedry malarstwa w Gdańsku nie skorzystał zaś Marek Żuławski, mając na uwadze przede wszystkim losy kolegów malarzy, m.in. Stanisława Westwalewicza, Mikołaja Portusa czy Ignacego Augustyna Paprotnego, których kariery artystyczne po powrocie do kraju z Włoch i Anglii tuż po zakończeniu wojny, z uwagi na ich „andersowską” przeszłość, zostały skutecznie ograniczone. Mikołaj Portus musiał szukać miejsca w PRL-owskiej kinematografii, zaś Ignacy Paprotny, porzucając malarstwo, ostatecznie zadowolili się kierownictwem opolskiego BWA. Natomiast Stanisław Westwalewicz, który nie chciał zrezygnować z malarstwa, po bezskutecznych staraniach o pracę w krakowskiej ASP, został nauczycielem w szkołach średnich w Pionkach, Pilźnie i Tarnowie.

Zapowiedź, może nie tyle „tryumfującego” (jak to miejsce miało w gorbaczowskiej Rosji) powrotu sztuki emigracyjnej do Polski (tj. niektórych spuścizn, dzieł sztuki, a szczególnie nazwisk), którego przejawem była zorganizowana w Zachęcie w 1991 r.

3 O sytuacji postrzegania sztuki powstałej na uchodźstwie przez powojenny ZSRR: S. Czerwonnaja, *Sztuka na uchodźstwie. Zmiana paradygmatów interpretacyjnych (doświadczenie Rosji i państw Europy Wschodniej powstałych z dawnych republik ZSRR)*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2011, z. 1–2, s. 316–335.



wystawa „Jesteśmy”, nie stała się rzeczywistym otwarciem się środowisk badawczych w Polsce na próbę głębszej rewizji sztuki polskiej drugiej połowy XX w. Niemniej jednak po upadku muru berlińskiego, zwłaszcza przed badaczami – historykami sztuki młodej generacji, otworzyły się znacznie szerzej niż w okresie PRL-owskim możliwości odkrywania nieobecnej w Polsce sztuki powstałej poza krajem. Owocem tego są szczególnie opracowania monograficzne tych osiągnięć interesujących nas artystów plastyków, które, doceniane w krajach powojennego osiedlenia, są wielokrotnie zupełnie nieznane nad Wisłą<sup>4</sup>. Ich bazą są często wcześniej niedostępne nietradycyjne materiały źródłowe, które poznałem w zagranicznych kolekcjach prywatnych i zbiorach archiwalnych, a także szczególnie ważne wspomnienia i wywiady z tymi artystami-wygnañcami, którzy jeszcze żyją i funkcjonują w artystycznych środowiskach nowych ojczyzn (Ryszard Demel, Jan Osęki-Nowicki [Gianni Novischi], Janina Baranowska). Bezcenne dla niniejszego opracowania były moje robocze spotkania i rozmowy ze zmarłą przed kilkoma miesiącami malarką, Gemmą Riccardi, przyjaciółką Gino Severiniego, Nino Franchiny i Józefa Jaremy, które miałem szczęście przeprowadzić w rzymskiej pracowni Gino Severiniego na Via Margutta 51 (a którą do lipca 2012 r. zajmowała Riccardi). Rzymska artystka o polskich korzeniach była ostatnim świadkiem i czynną uczestniczką powojennego środowiska bohemy artystycznej powojennej stolicy Włoch. Z jej pomocą mogłem odtworzyć nieznane fakty z życia artystycznego Polaków nad Tybrem na przełomie lat 40. i 50. XX w. oraz z właściwej perspektywy spojrzeć na ich rzymski dorobek artystyczny. Tuż po drugiej wojnie światowej, w pracowniach artystycznych i w galeriach przy Via Margutta i Via del Babuino oraz w Circolo Artistico Internazionale, Art Clubie oraz w rzymskim klubie artystyczno-literackim Age d'Or, polscy artyści i studenci (którzy pod koniec 1946 r. w większości wyjechali z Andersem do Wielkiej Brytanii) spotykali się zarówno z mistrzami sztuki włoskiej, jak i z licznie wówczas przebywającymi w Rzymie artystami z innych krajów europejskich.

Świadectwem zainteresowania malarstwem polskiego Londynu, obecnie coraz bardziej popularnego, szczególnie na rynku brytyjskim, a zwłaszcza w kręgach kolekcjonerów współczesnej sztuki europejskiej (kolekcje Matthew Batesona czy Michaela Simonowa), jest publikacja autorstwa byłego kustosa Narodowej Galerii w Edynburgu pt. *Art in Exile. Polish Painters in Post-War Britain*<sup>5</sup>. Za szeroko zarysowanym tytułem opracowania autor zamieścił jednak zaledwie dziesięć oddzielnych esejów poświęconych twórczości artystycznej polskich malarzy. Byli to artyści (Henryk Gotlib, Aleksander Żyw, Marian Kratochwil, Zdzisław Ruszkowski, Józef Herman, Stanisław Frenkiel, Jankiel Adler, Tadeusz Piotr Potworowski, Marian Bohusz-Szyszko i Marek Żuławski), których twórczość została podciągnięta pod wspólny mianownik kontekstu emigracyjnego, a którego złożoności brytyjski autor nie uwzględnił. Inne bowiem były uwarunkowania (już choćby przez procesy edukacyjne – Akademie Sztuk Pięknych w Bejrucie, Rzymie i Londynie) sztuki tworzonej przez artystów skupionych wokół

4 Patrz: Bibliografia. Tam wszystkie najważniejsze monografie dotyczące polskiej sztuki na emigracji, opublikowane po 1989 r.

5 Bristol 2008.

Andersa (Stanisław Frenkiel, Marian Bohusz-Szyszko, Alicja Drwęska) od tej, jaką tworzyli artyści przybyli na Wyspy Brytyjskie z własnego wyboru (Żuławski, Adler), a jeszcze inne u tych twórców-żołnierzy, których wojenne losy związane były nie z Andersem, lecz z działaniami 1 Dywizji Pancerniej w Europie Zachodniej i Szkocji (Józef Herman, Aleksander Żyw, Zdzisław Ruszkowski, Tadeusz Piotr Potworowski). Sylwetki polskich malarzy zaprezentowane w publikacji Halla, chociaż niezmiernie ważne w panoramie polskiej powojennej sztuki na Wyspach Brytyjskich, są zaledwie jej częścią i nie stanowią (co sugeruje tytuł opracowania) o całej polskiej powojennej sztuce na emigracji w Wielkiej Brytanii.

Można dzisiaj z całą pewnością postawić twierdzenia, iż twórczość plastyczna artystów-żołnierzy spod znaku Andersa była świadectwem rzeczywistych starań, czynionych zarówno przez dowództwo Armii Polskiej na Wschodzie, jak i 2. Korpusu, zmierzających do uratowania, a następnie pielęgnowania (wpierw przez wystawy, a następnie zorganizowaną edukację) artystycznego rozwoju wyprowadzonych z niewoli sowieckiej polskich artystów i przyszłych studentów uczelni artystycznych. Dotarcie do uratowanych i zabezpieczonych z wojennych zawirowań śladów archiwalnych, a nade wszystko do dzieł sztuki powstałych w latach 1942–1948, było dla niniejszego opracowania zadaniem podstawowym, bowiem rozproszenie i fragmentaryczność często niezwykle trudnego do wychwycenia, zidentyfikowania i udokumentowania, a wreszcie zwartościowania interesującego nas dorobku plastycznego, jaki powstał po opuszczeniu przez Polaków ZSRR, wykluczały go z publikowanych do tej pory prac naukowych, tak natury ogólnej, jak i szczegółowych opracowań monograficznych z zakresu historii sztuki polskiej XX w.

Po opublikowanej w 2003 r. książce poświęconej polskim galeriom sztuki współczesnej w powojennej stolicy Wielkiej Brytanii, pt. *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*<sup>6</sup>, monografiach twórczości artystycznej malarzy z polskiego Londynu związanych z Armią Andersa: Mariana Bohusza-Szyszki<sup>7</sup>, Wojciecha Falkowskiego<sup>8</sup>, Halimy Nałęcz<sup>9</sup> i Ryszarda Demela<sup>10</sup> oraz zbiorze studiów pt. *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*<sup>11</sup>, w której m.in. opublikowany został najnowszy stan badań nad polską sztuką na emigracji drugiej połowy XX w., oddana obecnie do rąk czytelnika książka jest wypełnieniem luki, a jednocześnie rodzajem klamry zamykającej do niedawna nierozpoznany kolejny obszar zagadnień związanych z XX-wieczną polską plastyką powstałą poza granicami Polski<sup>12</sup>.

Opracowanie obejmuje ramy czasowe od wyjścia Polskich Sił Zbrojnych (zwanych Armią Andersa) w 1942 r. z terenów ówczesnego Związku Socjalistycznych Republik

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

7 Tenże, *Marian Bohusz-Szyszko 1905–1995. Życie i twórczość*, Lublin 1995.

8 Tenże, *Wojciech Falkowski. Painting*, Lublin 2005.

9 Tenże, *Halima Nałęcz*, Toruń-Londyn 2007.

10 Tenże, *Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła*, Toruń 2010.

11 Tenże, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012.

12 Tenże, *Pół wieku poza granicami polskiej kultury i sztuki. Polscy artyści w Wielkiej Brytanii 1939–1989*, (w:) tegoż, *Sztuka w poczekalni*, dz. cyt., s. 15–34.

Radzieckich aż po rok 1949, w którym to (po wcześniejszym rozwiązaniu, w lipcu 1948 r., Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia) zakończyła się rzeczywista opieka generała Władysława Andersa nad uratowanymi polskimi żołnierzami-artystami, i w którym to roku mieszkający na Wyspach Brytyjskich polscy malarze powołali do życia w Londynie awangardową grupę artystyczną pod nazwą Grupa 49. Warto dodać, iż rok 1949 był również znamieny w powojennej sztuce w Polsce, albowiem w dniach od 27 do 29 czerwca w Katowicach przypieczętowano ostatecznie zwycięstwo (również w obszarze sztuk plastycznych) doktryny realizmu socjalistycznego, forsowanej przez monopartyjny rząd ówczesnej Polski Ludowej, złożony w większości z członków powstałej w 1948 r. Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

W twórczości plastycznej interesującej nas grupy artystów polskich pracujących od 1942 r. do 1945 r. w warunkach wojskowych rygorów i frontowych działań (na Bliskim i Środkowym Wschodzie oraz na Półwyspie Apenińskim) oraz w czterech powojennych latach do 1949 r. (wpierw we Włoszech, a następnie w Wielkiej Brytanii), należy uwzględnić przede wszystkim proces asymilacji artysty do nowej sytuacji i „moc przystosowawczą” kierunków malarskich, które reprezentowali (przede wszystkim kapizmu), do zmieniających się warunków, w których ich dzieła powstawały. Zresztą podobne mechanizmy widoczne były również w powojennej Polsce. Kapiści, którzy przed drugą wojną światową wpisali się w „procesy porządku”, jak pisał Piotr Piotrowski, i nie należeli do radykalnej awangardy czy rewolucjonistów, pozostawili swoje piętno nie tylko na całej sztuce przedwojennej Polski, ale również na dokonaniach artystycznych w warunkach wojennych i w nowej „odślonie” (przynajmniej część z nich) zarówno w mrokach socrealistycznej doktryny, jak i w odwilżowej nowoczesności, nie zmieniając jednak zasadniczego kanonu wartości artystycznych<sup>13</sup>. „Nie w koniunkturze jednak tkwi źródło siły jego [kapizmu – przyp. JWS] przetrwania, uważa słusznie Piotrowski. W kulturze, bez przerwy narażonej na rozmaite naciski dziejowych racji, politycznych przewrotów i relatywizacji ocen oraz priorytetów postępowania, opowiadanie się po stronie stałej skali wartości stwarzało szansę zachowania tożsamości kulturowej zarówno w indywidualnym, jak i zbiorowym wymiarze”<sup>14</sup>.

Wraz z generałem Władysławem Andersem przewinęła się fala w większości zapomnianych i nierozpoznanych do niedawna w polskiej historii sztuki artystów, którzy – niezależnie od wojskowych rygorów oraz nienaturalnych dla twórczości plastycznej warunków i okoliczności, w szeregach Armii Polskiej na Wschodzie, a następnie 2. Korpusu – znaleźli warunki rozwojowe w postaci organizacji wystaw, pomocy materialnej, grup i stowarzyszeń artystycznych, a nawet samodzielnych szkół malarskich i indywidualnych pracowni artystycznych. To m.in. Józef Jarema, Józef Czapski, Stanisław Westwalewicz, Zygmunt Turkiewicz, Henryk Siedlanowski,

13 O kwestiach sztuki polskiej w Polsce i poza Polską po 1945 r., za: P. Piotrowski, *Między koloryzmem a modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego*, (w:) Piotr Potworowski 1898–1962, pod red. J. Słodowskiej, Warszawa 1998, s. 53.

14 Patrz: P. Piotrowski, *Między koloryzmem a modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego*, (w:) Piotr Potworowski 1898–1962, pod red. J. Słodowskiej, Warszawa 1998, s. 49.

Edward Matuszczak, Jerzy Młodnicki, Stanisław Frenkiel, Janina Wolff-Bogucka i cała plejada kolejnych artystów, którzy systematycznie, począwszy od 1942 r., dołączali do szeregów Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu. To oni, po wyjściu z „niehumanitarnej ziemi”, tworzyli w krajach Lewantu podwaliny ruchu wystawienniczego i pierwszych związków artystycznych. Organizowane w krajach Bliskiego i Środkowego Wschodu, tuż po opuszczeniu ZSRR, prezentacje polskiej sztuki świadczyły o żywotności i wysokim poziomie malarstwa polskiego i spełniały niebagatelną rolę propagandową w krajach postępu polskiego wojska, czego dowodem są setki drukowanych recenzji, krytyk, relacji i sprawozdań poświęconych współczesnej sztuce polskiej publikowanych w ówczesnej prasie angielskiej, francuskiej, arabskiej i hebrajskiej, mówiących o nierozzerwalnym i istotnym (niezależnie od trwającej w Polsce wojny i rozproszenia Polaków) związku sztuki i kultury polskiej z kulturą Zachodu.

Oddzielnym problemem, do tej pory jedynie fragmentarycznie rozpoznany, który w opracowaniu pojawia się jako ważny jego element, jest edukacja artystyczna polskich żołnierzy w obszarze malarstwa, rzeźby i grafiki – w Bejrucie od 1942 do 1950 r., w latach 1945–1946 we Włoszech, a następnie w Wielkiej Brytanii, w latach 1947–1949. Pierwsze naukowe teksty, oparte na badaniach źródłowych, archiwalnych i bibliotecznych, obejmujące edukację artystyczną oraz działalność wystawienniczą artystów-żołnierzy 2. Korpusu za lata 1942–1949, stanowiące zapowiedzi niniejszej książki, autor opublikował w 2011 i 2012 r.<sup>15</sup> Punktem wyjścia do podjęcia gruntownych badań w tym zakresie stała się wydana w 1996 r. w opracowaniu Romana Lewickiego (byłego żołnierza 2. Korpusu) publikacja pt. *Polscy studenci żołnierze we Włoszech 1945–1947*<sup>16</sup>, będąca zwieńczeniem ogłoszonego 6 września 1986 r. na łamach „Tygodnia Polskiego” w Londynie, a następnie przedrukowanego w nowojorskim „Nowym Dzienniku”, apelu Karoliny Lanckorońskiej pt. *Luka*, z prośbą o ratowanie materiałów źródłowych i ikonograficznych związanych z działalnością oświatową, edukacyjną i akademickimi studiami polskich studentów-żołnierzy 2. Korpusu na uczelniach włoskich po zakończeniu drugiej wojny światowej. Apel dotyczył ponad tysiąca trzystu byłych żołnierzy 2. Korpusu, którzy od 1945 r. zostali odkomenderowani przez Andersa na studia w ośrodkach akademickich Rzymu, Turynu, Mediolanu i Bolonii. Tutaj Polacy studiowali prawo, ekonomię, medycynę, nauki ścisłe i techniczne, przedmioty humanistyczne, architekturę i interesujące nas sztuki piękne. Inicjatywa Karoliny Lanckorońskiej była wówczas o tyle cenna, iż żyła jeszcze rozproszona w wielu krajach na świecie grupa byłych studentów-żołnierzy, dzięki której możliwe było zgromadzenie świadectw w postaci spisanych wspomnień, fotografii i dokumentów, których nie posiadały wcześniej ani archiwa londyńskie, ani rzymskie. Dzięki Lanckorońskiej, która w latach 1945–1948 pracowała jako wykładowca akademicki w strukturach

15 *Czas walki, czas tworzenia. Edukacja żołnierzy-artystów 2. Korpusu generała Władysława Andersa*, (w:) *Słowa obrazy dźwięki w wychowaniu*, pod red. Sz. Kawalli, E. Lewandowskiej-Tarasiuk i J.W. Sienkiewicza, Warszawa 2011, s. 208–245. Tekst ten, wzbogacony o nowe ustalenia, opublikowany jako: *Twórczość plastyczna żołnierzy-artystów Władysława Andersa w latach 1942–1949*, (w:) J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekałni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012, s. 63–96.

16 Sussex 1996.

2. Korpusu, w latach 90. światło dzienne ujrzały m.in. rękopisy i notatki dotyczące Szkoły Malarskiej Mariana Bohusza-Szyszki, które prowadził jej uczeń, mieszkający dzisiaj w Padwie wybitny polski witrażysta Ryszard Demel<sup>17</sup>. Jest on także autorem pierwszego, aczkolwiek zawierającego wiele faktograficznych luk, opublikowanego w 1993 r. tekstu o polskich studentach w rzymskiej Akademia di Belle Arti w Rzymie, w latach 1945–1946, oraz o ich losach w Wielkiej Brytanii po 1946 r., pt. *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*<sup>18</sup>, zamieszczonego również we wspomnianym wcześniej, opublikowanym w 1996 r. opracowaniu Nowickiego. Przy redakcji tekstu Demel nie mógł skorzystać z niedostępnych wówczas archiwaliów znajdujących się w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, gdzie przechowywana jest dokumentacja większości polskich studentów, którzy po bitwie pod Monte Cassino i wyzwoleniu Bolonii podjęli naukę w rzymskim Liceo Artistico i Accademia di Belle Arti. Dopiero w 2011 i 2012 r. udało mi się dotrzeć do dokumentów przechowywanych w rzymskim archiwum i z nich skorzystać.

Wcześniej, w połowie lat 80. minionego stulecia, twórczość polskich żołnierzy oraz jeńców wojennych w obozach internowania, przede wszystkim na terenach przedwojennych Niemiec, leżała w kręgu zainteresowań historyczki sztuki, Janiny Jaworskiej. Przed ponad trzydziestu pięć laty badaczka ta, w swojej publikacji pt. *Polska sztuka walcząca 1939–1945*<sup>19</sup>, zamieściła jednostronicowy podrozdział, pt. *Środkowy i Bliski Wschód. Afryka*, który można uznać za zaledwie wstępne zasygnalizowanie zjawiska, jakim była twórczość plastyków polskich w szeregach 2. Korpusu. Dziesięć lat wcześniej, w 1975 r., Jaworska opublikowała albumowe opracowanie pt. *Nie wszystkie umrę. Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*<sup>20</sup>, w którym przedstawiła twórczość plastyczną powstałą w obozach koncentracyjnych i więzieniach hitlerowskich w latach 1939–1945. Badaczka skupiła się zarówno na powstałych tam rysunkach, grafikach i obrazach (przede wszystkim akwarelach i rzadkich pracach olejnych), jak i na rzeźbach i przedmiotach rękodzieła artystycznego, zastrzegając jednocześnie, iż publikacja nie pretenduje do przedstawienia pełnego obrazu polskiej twórczości plastycznej powstałej w więzieniach i obozach. Na swoje opracowanie czekają jednak nadal powstałe w podobnych warunkach więziennych – w łagrach na terenach byłego ZSRR – bądź wytwory rzemiosła artystycznego (w tym paramenty liturgiczne), bądź też zwykłe przedmioty, do których nie można stosować kryteriów oceny takich, jak do klasycznych prac plastycznych – malarstwa, grafiki czy rzeźby. W obliczu otwierających się (choć ze znacznymi trudnościami) możliwości nowych form współpracy polskich i rosyjskich historyków sztuki (m.in. w ramach programu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata) będą mogły być

17 Obecnie dokumentacja w posiadaniu toruńskiego AE.

18 R. Demel, *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*, (w:) *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. M. Morki i P. Paszkiewicza, Warszawa 1993, s. 110–119.

19 J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1976, wyd. 2 1985.

20 Warszawa 1975.

w przyszłości (po dokonaniu badań na terenie Rosji i w państwach powstałych z byłych republik ZSRR) tematem oddzielnego opracowania<sup>21</sup>.

Kwerendy archiwalne, scalanie i pozyskiwanie przez polskie placówki (jak m.in. toruńskie Archiwum Emigracji) rozproszonych po Europie i poza nią zbiorów dokumentacyjnych oraz dzieł sztuki, dostarczają nam coraz więcej źródeł i materiałów badawczych. Rzucają nowe światło na szereg zagadnień w obszarze polskiej kultury artystycznej, w tym na interesujący nas stan sztuki polskiej w okresie dla niej najtragiczniejszym – tj. całkowitego rozproszenia i ogromu zniszczeń w latach drugiej wojny światowej. Szczęśliwie jednak dla naszego opracowania, niektóre źródła archiwalne, a także nieznanne i niedostępne do 1989 r. dzieła sztuki udało się autorowi książki poznać poza krajem, w trakcie blisko dwudziestopięcioletnich badań wojennego i powojennego polskiego życia artystycznego na emigracji.

Prace malarskie, rysunkowe i rzeźbiarskie żołnierzy-artystów 2. Korpusu, będące zasadniczo wynikiem nieskrępowanej warunkami wojennymi ani też przesłankami ideologicznymi inwencji twórczej, stały się głównym powodem, by spojrzeć na nie – nie z perspektywy martyrologii, wojny, cierpienia i propagandy wojennej – lecz przez pryzmat ich wartości artystycznych. Tylko w niewielkim stopniu prace artystów polskich, którzy znaleźli się w szeregach Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu, pochodzących z krakowskiego, warszawskiego, wileńskiego, lwowskiego czy katowickiego środowiska artystycznego, związane były tematycznie z wojną. Również młodszy adept sztuki (żołnierze-studenci), którzy nie zdążyli rozpocząć edukacji artystycznej w Polsce przed wrześniem 1939 r., a którzy czerpali doświadczenia warsztatowe z pracowni malarskich, graficznych i rzeźbiarskich, do których trafili podczas studiów w uczelniach artystycznych Bejrutu, Rzymu i Londynu, nie zajmowali się szczególnie tematami wojny. Ich zetknięcie się, przede wszystkim po wyjściu z „niełudzkiej ziemi”, z nowymi środowiskami kulturowymi i nową, nieeuropejską sztuką, a także nieznanym w Polsce kolorem i światłem (zarówno na Bliskim i Środkowym Wschodzie, jak i na Półwyspie Apenińskim), stworzyło niespodziewane nowe możliwości malarskie, które zaowocowały szeregiem interesująco rozwiniętych niebawem talentów i karier artystycznych. Warto w tym miejscu nadmienić, iż oddzielnym zagadnieniem, które wykracza poza ramy tematyczne niniejszego opracowania, jest ilustracja prasowa i grafika wydawnictw 2. Korpusu. Dzięki najnowszej publikacji Oskara Stanisława Czarnika (który po raz pierwszy w polskiej literaturze porządkuje zjawisko z punktu widzenia geografii ich zawartości) poświęconej prasie i wydawnictwom, jakie w latach 1940–1942 ukazywały się dzięki staraniom Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich oraz od 1941 do 1946 r. w ramach działalności wydawniczej Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu,

21 Szerokie spektrum problemów w tym zakresie pojawiło się w obradach I Konferencji Naukowej Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki „Polska-Rosja. Sztuka i Historia”, jaka miała miejsce w dniach od 12 do 14 września 2012 r. w Warszawie. Patrz: [http://sztukaorientu.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=137](http://sztukaorientu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=137), dostęp 16.03.2013.



ilustracja prasowa i wydawnictw książkowych winna w przyszłości otrzymać pełne rozpoznanie i ocenę<sup>22</sup>.

Przedstawione w niniejszej publikacji ustalenia oparte przede wszystkim na badaniach w archiwach (poza polskimi) rzymskich, londyńskich i bejruckich poważnie korygują naszą dotychczasową wiedzę w tytułowym obszarze zagadnień. W ich świetle rysuje się nowy obraz osiągnięć polskich artystów skupionych wokół generała Władysława Andersa tak w zakresie twórczości plastycznej, jak i niezmiernie istotnej działalności organizacyjnej i wystawienniczej oraz edukacyjnej, zarówno na Bliskim i Środkowym Wschodzie, jak i podczas pobytu 2. Korpusu na Półwyspie Apenińskim w latach 1943–1946 oraz działalności w Wielkiej Brytanii do roku 1949.

Podstawowe fakty, aczkolwiek oparte na wspomnieniach (które należało zweryfikować) o bejruckiej Akademii Sztuk Pięknych i Polskiej Szkole Malarstwa i Rysunku za lata 1945–1949, wniósł opublikowany blisko dwadzieścia lat temu w Londynie artykuł pióra Stanisława Frenkla pt. *Malarze w Bejrucie*<sup>23</sup>. Twórczość plastyczna Polaków w Libanie nie znalazła fachowego ujęcia w opublikowanej przez Marzenę Zielińską-Schemalę w 2012 r. w Bejrucie książce pt. *Le Cèdre et l'Aigle. Les Polonais au Liban, une coexistence singulière*<sup>24</sup>. W tekście opracowania, w zakresie polsko-libańskich relacji społeczno-kulturalnych, autorka zasygnalizowała niektóre wydarzenia w obszarze interesującego nas życia kolonii artystów polskich w Bejrucie, nie wychodząc szerzej poza ustalenia przekazane przez Frenkla. Bazą naukową i źródłową dla tych dwóch opracowań (z 1994 i 2012 r.) były *Dzieje uchodźstwa polskiego w Libanie 1943–1950*<sup>25</sup> autorstwa księdza Kamila Kantaka, opublikowane w Bejrucie w 1955 r., w którym to dziele na darmo (co jest zrozumiałe – Katak, tak jak i Zielińska-Schemala, nie był znawcą sztuki) szukać prób fachowego opisu zjawiska, które nazwać by można „polskim artystycznym Bejrutem”.

Na 2013 rok planowany jest druk, przygotowanego pod red. E. Prządki i J.W. Sienkiewicza, VII tomu serii *Świadectwa. Testimoniae*, pt. *Artyści polscy w Rzymie*, poszerzającego obraz panoramy polskich obecności artystycznych i wydarzeń wystawienniczych w Rzymie w latach 1942–1946. Autor książki zamieścił w nim m.in. niepublikowane do tej pory opracowania źródłowe poświęcone działalności organizacyjnej i twórczości artystycznej Józefa Jaremy w tak zwanym „rzymskim okresie” jego twórczości oraz teksty poświęcone roli malarza jako inicjatora powołanego w 1944 r. w Rzymie (docenionego w literaturze obcojęzycznej, a mało znanego w Polsce) Art Clubu, którego powstanie

22 O.S. Czarnik, *W drodze do utraconej Itaki. Prasa, książki i czytelnictwo na szlaku Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich (1940–1942) oraz Amii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu (1941–1946)*, Warszawa 2012. Czarnik, po zarysowaniu tła historycznego oraz okoliczności, w jakich znaleźli się Polacy, żołnierze i cywile, na szlaku z ZSRR przez Bliski Wschód i Afrykę do Włoch, opisuje instytucje, które podejmowały tam działalność wydawniczą (analizując rozmiary i ogólny charakter ich dorobku) i charakteryzuje tematykę tych publikacji. Przedstawia także działalność wybranych gazet, czasopism i wydawnictw książkowych, które ukazały się w ramach 2. Korpusu.

23 *Pod cedrami Libanu. Wspomnienia polskich studentów z Bejrutu 1942–1952*, pod red. H. Adamiak-Wagner, H. Chojeckiej-Szeremeta, R. Jakubskiego i W. Nattera, Londyn 1994, s. 134–142.

24 M. Zielińska-Schemala, *Le Cèdre et l'Aigle. Les Polonais au Liban, une coexistence singulière*, Bejrut 2012.

25 K. Katak, *Dzieje uchodźstwa polskiego w Libanie 1943–1950*, Bejrut 1955.

włoscy historycy sztuki w większości niesłusznie przypisują Enrico Prampoliniemu<sup>26</sup>. Do tej pory zupełnie nieznan był rzeczywisty udział polskich studentów-żołnierzy w życiu artystycznym powojennej stolicy Włoch, a nade wszystko faktyczny udział Mariana Bohusza-Szyszki w procesie akademickiej formacji przyszłych polskich artystów plastyków. W świetle poczynionych badań, powtarzana (często na podstawie przekazów Bohusza-Szyszki) opinia o kapitalnej roli dydaktyczno-formacyjnej tak zwanej Szkoły Malarskiej w podrzymskiej Cecchignoli, uległa znacznej rewizji. Szkoła Bohusza-Szyszki miała raczej charakter organizacyjno-pomocowy i wychowawczy niż akademicko-warsztatowy. Prawdziwy kontakt ze sztuką w latach 1945–1948, przez uczestnictwo w zajęciach warsztatowych w pracowniach: malarskiej, rzeźbiarskiej, scenografii i architektury wnętrz, Polacy-studenci mieli w Accademia di Belle Arti w Rzymie, a nie w obozie w Cecchignoli. W tej, jednej z najbardziej prestiżowych w ówczesnej Europie uczelni artystycznych, Polacy uczestniczyli w zajęciach akademickich z największymi mistrzami ówczesnej włoskiej sztuki nowoczesnej, przez co (przynajmniej teoretycznie) mieli szansę na poznanie szerszego, wówczas międzynarodowego środowiska artystycznego stolicy Włoch. Starsi zaś współtowarzysze broni z przedwojennymi dyplomami, tacy jak Stanisław Westwalewicz, Józef Jarema czy Józef Matuszczak, w rzeczywistości współkreując rzymskie środowisko artystyczne, konfrontowali swoje przedwojenne doświadczenia i osiągnięcia malarskie z nowymi tendencjami w malarstwie europejskim.

Dzięki odnalezionym przez autora, pochodzącym z okresu wojny i pierwszych powojennych lat źródłom archiwalnym w Rzymie, udało się dokładnie ustalić faktyczny stan zapisanych na zajęcia i uczęszczających do Liceo Artistico i rzymskiej Accademia di Belle Arti Polaków, jak też geografię ich często przerwanych losów. Rozpoznanie nieznanych dotąd faktów, zwłaszcza dotyczących powiązań z pracowniami i nauczycielami z Accademia di Belle Arti, pozwala głębiej zrozumieć artystyczne wybory i stylistyczne ukierunkowania, które ujawniły się w gronie rzymskiej grupy Bohusza dopiero w Wielkiej Brytanii, w okresie studiów podjętych w uczelniach artystycznych Londynu. Inaczej bowiem do kwestii warsztatowych i stylistycznych podchodzili młodzi adepci sztuki, którzy mieli związek z Akademią Sztuk Pięknych w Rzymie, a inaczej ci studenci, dla których kontakt z Bohuszem stanowił główną (a często jedyną) bazę ich artystycznej formacji. Chociaż i w tej grupie (uczniów Bohusza) nastąpiły podziały, zwłaszcza wówczas, kiedy dołączyli do niej (już w obozach w Sudbury i Kingwood Common) twórcy, którzy przez „Rzym Bohusza” nie przeszli, jak chociażby Tadeusz

26 Losy czterech polskich artystów – Ryszarda Demela, Józefa Natansonona, Tadeusza Kopera i Jana Głowackiego (ps. Jan Laterański), którzy (poza Natansonem) przebywali w 2. Korpusie we Włoszech w latach 1945–1946, przybliżyła E. Prządka w drugim tomie popularnonaukowego opracowania pt. *Świadectwa. Testimonianze. W kręgu kultury i sztuki. Rozmowy Ewy Prządki z Polakami we Włoszech*, t. 2, Rzym 2002. Do 2009 r. ukazały się kolejne trzy tomy tej serii, przygotowane przez E. Prządkę. W t. 5, *Czas wojny i czas pokoju w „polskim Rzymie”*, Rzym 2009, zostały zamieszczone teksty (i wywiady) poświęcone m.in. ambasadzie polskiej przy Stolicy Apostolskiej w latach 1939–1945, obecności gen. Władysława Andersa w Rzymie oraz wspomnienia Karoliny Lanckorońskiej związane z powstaniem i organizacją studiów wyższych we Włoszech dla żołnierzy 2. Korpusu.

Znicz-Muszyński, czy też – ostatecznie niewiele mający wspólnego z uczniami nestora polskich malarzy na emigracji – Jan Marian Kościółkowski.

Nieznane dotychczas i ważne dla niniejszego opracowania archiwalia oraz materiały dokumentacyjne i ikonograficzne odnalazłem w archiwum malarza Karola Badury, zdeponowanym obecnie w rzymskim Papieskim Instytucie Studiów Kościelnych. Zostały one dopełnione nieznanym i niepublikowanym do tej pory materiałem ikonograficznym ze zbiorów żony Badury, znanej nad Tybrem artystki malarki – Vittori Benassai, oraz z części archiwum rodzinnego, będącego obecnie w posiadaniu córki i syna malarza. Wzbogaciły one naszą wiedzę o polskiej kolonii artystycznej w Rzymie skupionej wokół Andersa o nieznane dotąd dzieła malarza-Polaka i jego włoskiej partnerki życiowej, a także pomogły w wydobyciu na światło dzienne śladów polskich obecności artystycznych w Argentynie, dokąd po zakończeniu drugiej wojny światowej, przeważnie z terenów Włoch, wyjechała znaczna grupa artystów polskich.

Książka jest więc próbą pokazania panoramy zjawisk artystycznych w łonie uratowanego przez Władysława Andersa, konsolidującego się przez siedem lat środowiska polskich plastyków, którzy – wyrwani z kraju wojenną zawieruchą – starali się poprzez twórczość malarską, graficzną i rzeźbiarską oraz działalność wystawienniczą współtworzyć obraz dwudziestowiecznej sztuki europejskiej i być z nią (niezależnie od działań frontowych) w stałym kontakcie. Jednak, co pragnę podkreślić, publikacja nie pretenduje do odtworzenia wszystkich zjawisk w obszarze życia artystycznego w szeregach Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu. Pełne kalendarium polskiego życia artystycznego w łonie Armii Andersa to zadanie dla badacza archiwisty, który chciałby spróbować przywrócić w porządku chronologicznym obraz wszystkich szeroko rozumianych wydarzeń w obszarze działań kulturalno-artystycznych, a więc także pozaplastycznych: muzycznych, teatralnych, rocznicowych i religijnych. Nierozpoznane i nieopisane do tej pory materiały archiwalne dotyczące tych wydarzeń, jak chociażby życia muzycznego w Armii Polskiej na Wschodzie stacjonującej w Iranie, znajdują się m.in. w instytucjach i zbiorach archiwalnych na terenie Włoch i czekają na naukowe opracowanie. Treść książki w warstwie ilustracyjnej dopełniona została nieznanym dotychczas materiałem ikonograficznym samych dzieł, a także niepublikowaną archiwalną dokumentacją fotograficzną z epoki, która przez ponad sześćdziesiąt lat pozostawała w prywatnych kolekcjach, zbiorach rodzinnych i archiwach instytucji zagranicznych.

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkie osoby i instytucje z którymi współpracowałem i spotykałem się od 1989 r. podczas „pielgrzymowania” śladami artystów Andersa. Wszystkim – wdzięczność za otwartość, życzliwość, wszelkie rady i pomoc przez te lata, najpełniej niech odda słowo – dziękuję.

Warszawa, Wielkanoc 2014

# Introduction

The history of the Polish Armed Forces in the East and of the Polish II Corps under the command of General Władysław Anders have been the subject of numerous scholarly studies since 1989. They focus primarily on the progress and achievements of the army from the moment of their leaving of the “inhuman land” of Soviet imprisonment in 1942, through the Italian period of 1943–1945 associated with the army’s activities on the Apennine Peninsula and the victory at Monte Cassino, up to the years 1946–1947, when the actual demobilization of the II Corps took place. Written from different scholarly perspectives and by different authors (both Poles and foreign authors), those studies often present new insights into the evaluation of the achievements of the Polish Armed Forces on the East and Polish II Corps, and the role their soldiers played during the Second World War<sup>27</sup>. However, no attempt has been made so far to research and evaluate the artistic achievements in the field of plastic arts (especially painting and sculpture, but also graphic arts and arts and crafts) of the soldier-artists who, together with General Anders, took part in combat and experienced exile through the roads of the Near and Middle East, Apennine Peninsula, up to Great Britain. A distinguished art historian Karolina Lanckorońska claims: “I don’t think that one can find another army in the history of warfare which, from the beginning of its creation, through their march over half the world, finally in the midst of the very combat consciously organized and conducted a second, entirely different (educational) activity”<sup>28</sup>. Artistic education in the area of fine arts and providing opportunities, given the circumstances, for

---

27 After the first edition of the book by W. Anders entitled *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939–1946*, London 1949 (second edition in 1950; in Poland published by Bellona in 2007), the history of the Polish II Corps became the subject of numerous publications by various authors, including M. Nurowska, *Anders*, Warszawa 2008; *Generał Władysław Anders żołnierz czasu pokoju i wojny*, ed. A. Szczepaniak, Opole 2008; *Generał broni Władysław Anders. Wybór pism i rozkazów*, ed. B. Polak, Warszawa 2009. Among the interesting publications, one cannot but mention a book by S. Hervey entitled *Zdobywcy Monte Cassino. Generał Anders i jego żołnierze*, Warszawa 2006, written from the perspective of an American grandson of Jewish emigrants from Wołyń. In his review of the book, J. Dowgiałło writes that “it was written with an American reader in mind, with whom the author wanted to share the newest and constantly updated knowledge about the tragic history of people who, having avoided death in the Gulag Archipelago, were heading for Poland via a very roundabout way. They either never made it to their destination, dying in combat during the Italian campaign or remaining on emigration after the war, or, having arrived in Poland, they stood face to face with bitter disappointment, which not infrequently resulted in their imprisonment or yet another deportation to the east”. A rich illustrative material (including copies of documents) is to be found in an album published at the 115<sup>th</sup> anniversary of Gen. Anders’ birth, entitled *Generał Anders*, eds. J.L. Englert and K. Barbarski, London 2007.

28 Quoted after: [http://www.szkolnie.pl/slask/w/pl/Szkolnictwo\\_przy\\_2\\_Korpusie\\_Polskim](http://www.szkolnie.pl/slask/w/pl/Szkolnictwo_przy_2_Korpusie_Polskim), (retrieved 7 Feb. 2013).

unrestrained individual development of artistic talents have always been the concern of the II Corps leaders.

At present, due to the fact that the generation of those who witnessed the theatres of war with their own eyes becomes increasingly smaller, many historical and artistic facts are difficult to recreate. The fact that this part of the army's history, being an integral part of Polish art created in exile, has not earned an in-depth analysis results primarily from the lack of recognition of the largely dispersed artistic pursuits of the painters, sculptors and graphic artists who at different times had strong associations with Anders' Army and who, after the end of the Second World War, developed and continued their artistic careers in many countries in Europe and on other continents. Only after 1989, Polish art created outside Poland from the end of the Second World War witnessed a considerable change of attitude as a subject of scholarly studies in the area of methodological approach and especially in its evaluation and interpretation. It should be remembered that after the end of the Second World War, especially during the times of Stalinist terror, Poland lived under the mechanism of propagandist boycott and utter denial in relation to Polish art created outside its borders. Actually, in a similar way to Soviet practices, Polish artists working abroad, especially those who settled in Great Britain with General Anders, were to be sent into oblivion and utterly forgotten<sup>29</sup>. As a result of the forced rejection of their artistic output by the communist regime, the knowledge about post-war history of Polish art created by artists in exile still remains to a large degree only partial. This gap was made even more visible by rare instances of the artists who returned to Poland governed by the communist government, like in the case of Henryk Gotlib, who arrived in Cracow to work at the Academy of Fine Arts, only to move back to London after one year. It was in London that he ran a painting school under the auspices of the Institute of Culture of the People's Republic of Poland between the years 1946–1949. The political stamp of the school and his spell in the communist Poland resulted in his students moving to other British schools. On his return to London, the painter started another painting school in Godstone, near London, this time independent of communist patronage, which he ran until 1967. On the wave of the Khrushchev Thaw, in 1958 Tadeusz Piotr Potworowski returned to Poland and started teaching in the Higher School of Plastic Arts in Gdańsk and Poznań. On the other hand, Marek Żuławski rejected a proposition of taking the Chair of Painting at the School in Gdańsk, remembering the fate of his colleague-painters, such as Stanisław Westwalewicz, Mikołaj Portus or Ignacy Augustyn Paprotny, whose artistic careers became seriously undermined after their return from Italy and England immediately after the war due to their associations with Anders' Army. Mikołaj Portus had to find occupation in regime cinematography, whereas Ignacy Paprotny, having abandoned painting, settled for the work of a director at a local exhibition centre (BWA). Stanisław

---

29 On the post-war Soviet Union's attitudes towards art created in exile see: S. Czerwonnaja, *Sztuka na uchodźstwie. Zmiana paradygmatów interpretacyjnych (doświadczenie Rosji i państw Europy Wschodniej powstałych z dawnych republik ZSRR)*, "Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty" 2011, vol. 1–2, pp. 316–335.

Westwalowicz, who did not want to give up painting, after futile attempts at getting a teaching position in Cracow's Academy of Fine Arts, worked as a secondary school teacher in Pionki, Pilzno and Tarnów.

The exhibition "Jesteśmy" (we are) organized in Zachęta in 1991 can be perceived as symptomatic (not "triumphantly" symptomatic though, as was the case in Gorbachov's Russia) of a return of emigration art to Poland, that is, of some heritage, works of art and especially names. However, it did not initiate an actual interest among the academic environments in Poland which would be sufficient enough to start a more in-depth investigation into the Polish art of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Yet there is no denying the fact that after the fall of the Berlin Wall, compared to the times of communist Poland, researchers and historians of the younger generation had greater opportunities to uncover Polish art created outside the country's borders. The results of that situation can be especially seen in monographic studies devoted to the creative pursuits of those artists who are appreciated in the countries they settled in after the war and usually not known in their homeland<sup>30</sup>. The basis for the present research lies in previously inaccessible, non-traditional source materials which I gained access to while exploring private and archive collections located abroad. An additional, especially important source is that of the memories of and reviews with the very artists who still live and create in the artistic environments of their new homelands, such as Ryszard Demel, Jan Oseki-Nowicki [Gianni Novischi] and Janina Baranowska. An invaluable material for this study transpired from my working meetings and conversations with the painter Gemma Riccardi (who died a few months ago), a friend of Gino Severini, Nino Franchino and Józef Jarema, which I was fortunate to carry out with her in the Roman studio of Gino Severini at Via Margutta 51 (occupied until July 2012 by Riccardi). This Roman artists of Polish roots was the last witness and active participant of the post-war bohemian artistic environment in the capital of Italy. Thanks to her help, I was able to learn about previously unknown facts from the artistic activities of Polish artists living in Rome at the turn of the 1940s and 1950s, and to look at their artistic output from the accurate perspective. Right after the Second World War, the artistic studios and galleries at Via Margutta and Via del Babuino, Circolo Artistico Internazionale, Art Club and the Roman artistic and literary club Age d'Or became the centres for meetings between Polish artists and students (who later left for Great Britain with General Anders in 1946) and the masters of Italian and European art.

The proof that the painting of the "Polish London" is gaining increased attention, especially on the British market and among the collectors of European contemporary art (collections of Matthew Batesson or Michael Simonow) is the publication by the former curator of the National Gallery in Edinburgh, Douglas Hall, entitled *Art in Exile. Polish Painters in Post-War Britain*<sup>31</sup>. Behind this broadly sketched title, one can find only ten separate essays devoted to the artistic output of Polish painters. The

---

30 See: Bibliography. The most important monographic studies on Polish art on emigration published after 1989 are listed there.

31 Bristol 2008.



list includes the following names: Henryk Gotlib, Aleksander Żyw, Marian Kratochwil, Zdzisław Ruszkowski, Józef Herman, Stanisław Frenkiel, Jankiel Adler, Tadeusz Piotr Potworowski, Marian Bohusz-Szyszek and Marek Żuławski. The author merely considers their art from the perspective of the emigration context, without taking into account its complexities and multi-sidedness. It should be noted, however, that the backgrounds and conditions (take, e.g. the educational experience of fine arts academies in Beirut, Rome and London) which lied at the core of the art created by artists grouped around Anders (Stanisław Frenkiel, Marian Bohusz-Szyszek, Alicja Drwęska) were essentially different from that of the artists who came to the British Isles of their own choice (Żuławski, Adler) or from that of the soldier-artists whose war effort was connected not only with Anders but also with the activities of the Polish 1<sup>st</sup> Armoured Division operating in Western Europe and Scotland (Józef Herman, Aleksander Żyw, Zdzisław Ruszkowski, Tadeusz Piotr Potworowski). The figures of Polish artists presented in Hall's publication, even though extremely important in the panorama of Polish post-war art on the British Isles, are merely a fragment of a larger whole and they do not stand for (as is suggested by the title) the entire Polish post-war art created on emigration in Great Britain.

Today, it can be safely claimed that the artistic activities of the soldier-artists formed around Anders were a result of a conscious effort (first through exhibitions and then through organized education) on the side of the leaders of the Polish Armed Forces in the East and of the Polish II Corps to save and take care of the artistic development of the Polish artists and future students at artistic academies, who had been rescued from Soviet deportations. The present study was faced with two essential tasks: getting to the archive material saved from the maelstrom of war and, most of all, finding works of art created in the years 1942–1948. The fragmentariness and dispersed nature of the art created by many Polish artists after they had left the Soviet Union made it difficult to find, identify and finally evaluate its merits. Thus, the artistic achievement of emigration artists has been repeatedly left out of the scope of academic interest, both from general and monographic studies on the history of Polish art in the 20<sup>th</sup> century.

The works on the subject of Polish exile art include the book entitled *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*<sup>32</sup>, devoted to Polish galleries of contemporary art in post-war capital of Great Britain, monographic studies on the works of painters associated with the "Polish London" from Anders' Army, such as Marian Bohusz-Szyszek<sup>33</sup>, Wojciech Falkowski<sup>34</sup>, Halima Nałęcz<sup>35</sup> and Ryszard Demel<sup>36</sup> and a collection of studies titled *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*<sup>37</sup>, which features a most up-to-date literature review on Polish art on emigration created in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The present study

---

32 J.W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-London 2003.

33 J.W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszek 1905–1995. Życie i twórczość*, Lublin 1995.

34 J.W. Sienkiewicz, *Wojciech Falkowski. Painting*, Lublin 2005.

35 J.W. Sienkiewicz, *Halima Nałęcz*, Toruń-London 2007.

36 J.W. Sienkiewicz, *Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła*, Toruń 2010.

37 J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012.

aims at filling a void in the existing knowledge on this subject, being at the same time a kind of closure of the until recently unrecognized area of issues connected with the 20<sup>th</sup> century Polish art created abroad<sup>38</sup>.

The time frame of the study spreads from the moment Polish Armed Forces (known as Anders' Army) left the territory of the Soviet Union in 1942 until the year 1949, which marks the actual end of Anders' protection over the soldier-artists (after the dissolution of the Polish Resettlement Corps in July 1948). It was in 1949 that the Polish painters living in London established an avant-garde artistic group called "Group 49". It is worth noting that the year 1949 was also significant for the post-war art in Poland as between 27 and 29 June the victory of the doctrine of socialist realism was eventually sealed, after being forced by the single-party government of the People's Republic of Poland, consisting mostly of members of the Polish United Workers' Party established in 1948.

In the artistic endeavours of the group of Polish artists in question, working from 1942 to 1945 within the framework of military regime and war activities (in the Near and Middle East and on the Apennine Peninsula) and during the four post-war years until 1949 (first in Italy and then in Great Britain), one should take into account first of all the process of the artists' assimilation to the new situation and the "adaptive skill" of the painting styles they represented (mostly Kapism) to the dynamic conditions in which they created their art. In fact, similar mechanisms could be observed in post-war Poland. Before the Second World War, Kapists marked their presence on the "processes of ordering", as Piotr Piotrowski claims. Even though they did not belong to radical avant-garde or revolutionaries, they left their stamp not only on the whole pre-war Polish art but also on the artistic achievements in the times of war and on the new reality (at least some of them) of both the darkest social realism and subsequent modernity of the "thaw", remaining all the time faithful to the core canon of artistic values<sup>39</sup>. Piotrowski rightly observes that "the strength of Kapism does not lie in riding a tide of opportunity. In culture, constantly endangered by pressures from various sides and interests, political upheavals, relativized standards and norms of conduct, an unyielding attitude with a fixed set of values created chances for preserving cultural identity in both individual and collective dimensions"<sup>40</sup>.

Anders' Army embraced a plethora of Polish artists until recently mostly forgotten or unknown in Polish art history. Irrespective of the military regime and unfavourable conditions for artistic expression, they managed to create the grounds for artistic development among the ranks of the Polish Armed Forces in the East and of the II Corps, by facilitating the organization of exhibitions, by collecting material help, by organizing

38 J.W. Sienkiewicz, *Pół wieku poza granicami polskiej kultury i sztuki. Polscy artyści w Wielkiej Brytanii 1939–1989*, (in:) J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni*, op. cit., pp. 15–34.

39 On the issues of Polish artistic achievements in Poland and outside the country after 1945 see: P. Piotrowski, *Między koloryzmem a modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego*, (in:) *Piotr Potworowski 1898–1962*, ed. J. Słodowska, Warszawa 1998, p. 53.

40 See: P. Piotrowski, *Między koloryzmem a modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego*, (in:) *Piotr Potworowski 1898–1962*, ed. J. Słodowska, Warszawa 1998, p. 49.

artistic societies, groups and workrooms, and even by establishing an independent painting school and autonomous artistic studios. It was, among others, Józef Jarema, Józef Czapski, Stanisław Westwalewicz, Zygmunt Turkiewicz, Henryk Siedlanowski, Edward Matuszczak, Jerzy Młodnicki, Stanisław Frenkiel, Janina Wolff-Bogucka and a number of other artists who systematically, starting from 1942 joined the ranks of the Polish Armed Forces in the East and of the Polish II Corps. It was this group of artists that, after leaving the “inhuman land” of Soviet territories, created the foundations for exhibition activities and established several artistic associations in the countries of Eastern Mediterranean. The exhibitions of Polish art organized in the countries of the Near and Middle East after their departure from the Soviet Union testified to the vitality and high quality of Polish painting. They also served an undeniably useful propaganda role, which can be seen in hundreds of printed reviews, critiques, reports and relations devoted to the contemporary Polish art, published across the pages of the English, French, Arab and Hebrew press at that time, emphasizing the essential and unbreakable connections between Polish and Western cultures (irrespective of the ongoing war and war dispersion of Polish people).

A separate area, which has only been fragmentarily researched so far and which features as an important part of the present study is the artistic education of Polish soldiers in the area of painting, sculpture and graphic arts. One can identify the following, distinct stages of their artistic training: Beirut in the years 1942–1950, Italy from 1945 to 1946 and then Great Britain from 1947 to 1949. The first scholarly studies, based on source materials, archive and library research focused on the artistic education and exhibition activities of soldier-artists from the II Corps in the years 1942–1949 which foreshowed the present publication, were prepared and published by the present author in 2011 and 2012<sup>41</sup>. An incentive to attempt an in-depth study in this area was provided by Roman Lewicki (a former student-soldier of the II Corps) and his publication entitled *Polscy studenci żołnierze we Włoszech 1945–1947*<sup>42</sup>. This publication was an answer to an appeal of Karolina Lanckorońska entitled *Luka* published on 6 September 1986 in *Tygodnik Polski* in London and then reprinted in the New York's *Nowy Dziennik*. She urged everybody concerned to save source and iconographic materials related to educational experience and academic activities of Polish soldier-students of the II Corps at Italian academies after the end of the Second World War. The appeal was related to over thirteen hundred of former soldiers of the II Corps who were delegated by General Anders to study at academic centres of Rome, Turin, Milan and Bologna. This is where the Poles studied law, economy, medicine, sciences, humanities, architecture and, of interest to us, fine arts. Lanckorońska's initiative at that time was even more valuable due to the fact that a group of former soldier-students, however dispersed over

41 *Czas walki, czas tworzenia. Edukacja żołnierzy-artystów 2. Korpusu generała Władysława Andersa*, (in:) *Słowa, obrazy, dźwięki w wychowaniu*, eds. Sz. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk and J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2011, pp. 208–245. The above text, enriched by new findings, was subsequently published as: *Twórczość plastyczna żołnierzy-artystów Władysława Andersa w latach 1942–1949*, (in:) J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012, pp. 63–96.

42 Sussex 1996.

the whole world, was still alive and could contribute to the collecting of testimonies, memories, photographs and documents, which previously were to be found neither among the collections of London nor Roman archives. Lanckorońska worked as academic teacher in the structures of the Polish II Corps in the years 1945–1948. As a result of her involvement, various documents came to light, including manuscripts and notes related to Marian Bohusz-Szyszko's School of Painting, written by its former student, a distinguished Polish stained-glass artist Ryszard Demel<sup>43</sup>, currently living in Padua. He is the author of the first text (containing, however, several factographic gaps) published in 1993 on Polish students at the Roman Akademia di Belle Arti in the years 1945–1946 and their lives in Great Britain after 1946 entitled *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*<sup>44</sup>. This text was also included in Nowicki's study mentioned above, published in 1996. While editing the text, Demel could not use the archive material located at the Academy of Fine Arts in Rome. The archives there, inaccessible at that time, contain information on most of Polish students who started their studies in Roman Liceo Artistico and Akademia di Belle Arti after the Battle of Monte Cassino and liberation of Bologna. It was in 2011 and 2012 when I managed to access the documents from the Roman archives and use them for the present study.

Previously, in the mid-1980s, the works of Polish soldier-artists and prisoners-of-war in the internment camps, but most of all on the territories of pre-war Germany, lied in the area of interest of Janina Jaworska. Over thirty five years ago, in her publication entitled *Polska sztuka walcząca 1939–1945*<sup>45</sup>, Jaworska included a one-page long subsection with a heading *Środkowy i Bliski Wschód. Afryka* (Near and Middle East. Africa) which can be viewed as mere preliminary reference to the existing phenomenon of the artistic activities of Polish visual artists among the ranks of the II Corps. Ten years before, in 1975, Jaworska published an album entitled *Nie wszystkim umrę. Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*<sup>46</sup>, in which she sketched the artistic endeavour in concentration camps and Nazi prisons in the years 1939–1945. The scholar concentrated on the drawings, paintings and graphic works (mostly watercolours and rare oil paintings) created there, but also on sculptures and handicraft objects, explaining at the same time that her text did not attempt to present a comprehensive study of Polish art created in prisons and concentration camps. The objects still waiting to be analysed include those produced in similar imprisonment conditions in the gulag labour camps on the territory of the Soviet Union, handicraft work such as church ornaments and ordinary objects, which cannot be evaluated according to the same criteria as those used to describe works of art. In view of the emergence of new opportunities (despite considerable difficulties) for new forms of cooperation between Polish and Russian art historians, for instance

43 At present the documents are to be found in the collection of the Emigration Archives in Toruń.

44 R. Demel, *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*, (in:) *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, eds. M. Morka and P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, pp. 110–119.

45 J. Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1976, second ed. 1985.

46 Warszawa 1975.

within the program of Polish Institute of World Art Studies, the above mentioned works could become the subject of a separate study<sup>47</sup>. A fresh look at such work could be possible after conducting a thorough research on the territory of Russia and former Soviet republics.

Thanks to archive research and consolidation of documents and works of art, hitherto scattered around Europe and beyond, by Polish institutions (such as the Emigration Archives in Toruń), researchers have now access to more sources and more materials to study. The newly retrieved evidence sheds new light onto numerous issues in the field of Polish artistic culture, including, of the greatest interest to us, the state of Polish art during the most tragic period of the Second World War, the years of utter dispersal and enormity of destruction. Fortunately for this publication though, the present author was able to explore some archival sources and also works of art unknown and unavailable before 1989 during his over two decade-long continuous research on the war and post-war Polish artistic life on emigration.

The paintings, drawings and sculptures produced by soldier-artists of the II Corps were essentially the result of their creative inventiveness, which was not restrained by the war reality or ideological premises. That is why they deserve to be evaluated not from the perspective of martyrdom, war, suffering and war propaganda, but precisely from the perspective of their artistic value. The theme of war was present to a very limited degree in the works of Polish artists who found themselves among the ranks of Polish Armed Forces in the East and of the Polish II Corps, representing the artistic environments of Warsaw, Vilnius, Lviv or Katowice. In the same vein, the younger art adepts, i.e. soldier-students who had not managed to start artistic education in Poland before September 1939 were not really preoccupied with the theme of war. On the contrary, they sought inspiration in the painting, graphic and sculpture studios of artistic academies in Beirut, Rome and London, where they studied and gained their first artistic experience. Their encounter with new cultures, new non-European art, and also new colours and light (both in the Near and Middle East and on the Apennine Peninsula) after they had left the “inhuman land” of the Soviet Union, opened to them unexpected painting possibilities. They were soon to result in a series of interesting developments and artistic careers. It is worth noting at this point that there is still the issue, beyond the scope of the present study, of press illustrations and graphic works in the publications of the II Corps. The most recent study by Oskar Stanislaw Czernik is devoted to the press and publications brought out thanks to the efforts of Polish Independent Carpathian Rifle Brigade in the years 1940–1942 and the publishing activities of the Polish Armed Forces in the East and of the II Corps. Thanks to this work, which for the first time analyzes this phenomenon from the perspective of its geographical

---

47 A wide range of problems in this area were discussed at the conference of Polish and Russian art historians entitled “Poland-Russia. Art and History”, held in Warsaw on 12–14 September 2012. See: [http://sztukaorientu.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=137](http://sztukaorientu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=137), (retrieved 16 March 2013).

content, the illustrative material in the press and books should become the subject of comprehensive research and evaluation in the future<sup>48</sup>.

The results of my research presented in this publication which are based on archival research carried out, apart from Poland, in Rome, London and Beirut significantly contribute to the body of knowledge in this area. They shed new light onto the achievements of Polish artists grouped around General Anders in both the field of their artistic creativity and equally important activities with regard to organizational, exhibition and educational matters. The time frame for the above concerns includes the period of the army's stay in the Near and Middle East and likewise of the II Corps' activities on the Apennine Peninsula between 1943 and 1946, and later in Great Britain until 1949.

The basic facts concerning the Beirut Academy of Fine Arts and the Polish School of Painting and Drawing in the years 1945–1949 (even though based on memories which had to be verified) were to be found in the article written by Stanisław Frenkiel and published nearly twenty years ago in London entitled “Malarze w Bejrucie”<sup>49</sup>. The artistic output of Poles living and working in Lebanon did not get a comprehensive analysis in the book written by Marzean Zielińska Schemaly in Beirut in 2012 entitled *Le Cèdre et l'Aigle. Les Polonais au Liban, une coexistence singulière*<sup>50</sup>. In her text, while discussing the Polish-Lebanese socio-cultural relations, she points out to some events from the life of the Polish colony of artists in Beirut, which lie within the scope of our interest. However, she does not go beyond the facts and details from Frenkiel's article. The scholarly and factual basis for the two above mentioned studies (from 1994 and 2012) was the book written by a catholic priest Kamil Kantak titled *Dzieje uchodźstwa polskiego w Libanie 1943–1950*<sup>51</sup>, published in Beirut in 1955. Unfortunately, one could in vain search for some attempts at a professional analysis of the phenomenon that could be labelled as “Polish artistic Beirut” in Kantak's book, which is understandable given the fact that neither Kantak nor Zielińska-Schemaly were art experts.

A publication of the 8<sup>th</sup> volume of the series *Świadectwa. Testimoniae*, entitled *Artyści polscy w Rzymie*, is prepared for publishing in 2013. This publication aims at presenting a broad panorama of Polish artistic presence and exhibition activities in Rome in the years 1942–1946. The author of the book included in the study the as yet unpublished source materials related to the organizational activities and creative work of Józef Jarema from the “Roman period” of his artistic career. The text also documents

48 O.S. Czarnik, *W drodze do utraconej Itaki. Prasa, książki i czytelnictwo na szlaku Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich (1940–1942) oraz Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu (1941–1946)*, Warszawa 2012. After describing the historical background and the predicament of Poles, both soldiers and civilians, on their route from the Soviet Union through the Middle East and Africa to Italy, Czarnik describes the institutions which were involved in publishing activities there. He analyzes their size and the general profile of their publishing output, describing the characteristic themes of their publications. He also presents the activities of selected newspaper and magazine publishers, as well as books published within the structures of the Polish II Corps.

49 *Pod cedrami Libanu. Wspomnienia polskich studentów z Bejrutu 1942–1952*, eds. H. Adamiak-Wagner, H. Chojecka-Szeremeta, R. Jakubski and W. Natter, London 1994, pp. 134–142.

50 M. Zielińska-Schemaly, *Le Cèdre et l'Aigle. Les Polonais au Liban, une coexistence singulière*, Beirut 2012.

51 K. Kantak, *Dzieje uchodźstwa polskiego w Libanie 1943–1950*, Beirut 1955.



Jarema's role as an initiator and founder of the Art Club, established in 1944, which is little known in Poland but appreciated over the pages of Western literature. However, the majority of Italian art historians unjustly attribute the initiative to establish the club to Enrico Prampolini<sup>52</sup>. So far, the participation of Polish soldier-students in the artistic life of post-war capital of Italy have been largely overlooked and unknown. This is also true about the actual involvement of Marian Bohusz-Szyszko in the process of academic formation of future Polish artists. In the light of the recent research, the view that the School of Painting located in Cecchignola near Rome played an essential role at that time had to undergo a major revision. The school of Bohusz-Szyszko was focused more on organizational and advisory issues than on the development of academic and artistic skills. In fact, Polish students benefitted mostly from the first-hand experience with art through active participation in the work of different studios and training in painting, sculpture, scenography and interior architecture they received at the Accademia di Belle Arti in Rome, and not in the Cecchignola camp. Being one of the most prestigious artistic school in the contemporary Europe, the Academy offered to Polish students classes with the most famous masters of modern Italian art of that time, which gave them the opportunity (at least theoretically) to thoroughly experience the broad international artistic environment in the capital of Italy. Their older brothers-in-arms who graduated before the war, such as Stanisław Westwalewicz, Józef Jarema or Józef Matuszczak, in fact co-created the Roman artistic environment. They had a chance to confront their pre-war experiences and artistic achievements with new tendencies in European art.

Thanks to the archive sources dating back to the time of war and the first post-war years discovered by the present author in Rome, it was possible to recreate the list of all the Poles who signed for and participated in the classes in Liceo Artistico and Roman Accademia di Belle Arti, as well as the geography of their war-broken lives. The insight into so-far unknown facts, especially those related to the teachers and workshops at Accademia di Belle Arti is helpful in understanding of the artistic choices and stylistic influences, which became apparent among the Bohusz's group only after their return to Great Britain, where they started their studies at the artistic schools in London. In fact, the young adepts of art who had been trained at the Academy of Fine Arts in Rome approached the questions of style and method in a different way than those students whose artistic formation was based (sometimes entirely) on their contact with Bohusz. However, even in the latter group (of Bohusz's students) there could be observed some noticeable divisions, especially when new artists joined the group in the

52 The fate of four Polish artists, Ryszard Demel, Józef Natanson, Tadeusz Koper and Jan Głowacki (alias Jan Laterański) who, apart from Natanson, stayed with the Polish II Corps in Italy in the years 1945–1946, was described by E. Prządka in the 2<sup>nd</sup> volume of the series *Świadectwa. Testimoniae. W kręgu kultury i sztuki. Rozmowy Ewy Prządki z Polakami we Włoszech*, vol. 2, Rome 2002. The three subsequent volumes of the series prepared by Prządka were published before 2009. Volume 5, *Czas wojny i czas pokoju w „polskim Rzymie”*, Rome 2009, includes texts (and interviews) devoted to, among others, the Embassy of Poland at the Holy See in the years 1939–1945, the presence of General Anders in Rome and Karolina Lanckorońska's memories connected with the project and organization of higher education for soldier-students at the II Corps.

camps of Sudbury and Kingwood Common. Those who had not experienced “Bohusz’s Rome” included, for instance, Tadeusz Znicz-Muszyński or Jan Marian Kościalkowski, who did not have much in common with the nestor of Polish painters on emigration.

I was able to discover additional archival and iconographic materials, as yet unknown, but crucial for the present study, in the private archives of Karol Badura, the painter. The new sources are now located in the Papieski Instytut Studiów Kościelnych (Pontifical Institute of Ecclesiastical Studies). They have been enriched with the previously unidentified and unpublished iconographic material from the collection of Badura’s wife, Vittoria Benassai, a famous Roman painter, and partially from the family archive, which is now in the possession of the painter’s daughter and son. These newly-found sources have enhanced our knowledge about the Polish artistic circles in Rome centred around General Anders with previously unknown works of the Polish artist and his Italian partner. They were also helpful in bringing forth the traces of Polish artistic presence in Argentina, which became the destination for a large number of Polish artists, who migrated there mostly from the territory of Italy.

The present study is an attempt at showing a panorama of artistic phenomena within the group of Polish visual artists rescued from Soviet enslavement by General Anders. Bereft of their homeland by the winds of war, the group was consolidating for seven years, trying to co-create the reality of the 20<sup>th</sup> century European art by their creative contribution in the area of painting, sculpture and graphic arts, by their exhibition activities and by their efforts to stay in touch with the latest artistic developments, irrespective of their military duties. However, I would like to emphasize that the present publication does not pretend to be a comprehensive analysis of all the phenomena related to the artistic pursuits within the Polish Armed Forces in the East and the Polish II Corps. The re-creation of the timeline of Polish artistic life at the core of Anders’ Army is a task for an archive researcher, who would be prepared to build a chronological narrative out of a plethora of events related to the activities in the cultural and artistic area, including a range of activities outside the field of plastic arts, that is music, theatre, or commemorative and religious events. The as yet unidentified and undescribed archive materials pertaining to those spheres, for instance to the importance of music in the Polish Army in the East stationary in Iran, can be found, apart from other places, in institutions and archive collections in Italy, waiting to be researched and analyzed. The illustrative content of the present book has been enriched by a new iconographic material of the works in question and also by the previously unpublished archival photographic material of the epoch, which was preserved in the private collections, family records and institution archives abroad.

It is virtually impossible to enumerate all people and institutions I have cooperated with and met since 1989 in my “pilgrimage” in the footsteps of Anders’ artists. For the openness, kindness, advice and help I have been offered during all those years, please accept my sincerest – thank you.

Warsaw, Easter 2014

# Rozdział 1

## Uratowani z niehumanitarnej ziemi 1941–1943

### 1.1. Bliski i Środkowy Wschód

W formujących się od 1941 r. Polskich Siłach Zbrojnych w ZSRR żołnierska twórczość plastyczna w zakresie wszelkich technik była ograniczona przede wszystkim warunkami materialnymi, a szczególnie brakiem dostępu do farb, pędzli, blejtramów, papierów i najprostszymi narzędzi rzeźbiarskich. Zachowane z okresu pobytu Polaków w Związku Radzieckim plastyczne zapisy-dokumenty ograniczone są do szkiców i notatek rysunkowych, wykonywanych na (często jeszcze zabranych z Polski) kartkach papieru, kawałkach kartonu, opakowań, pudełek od zapalek i fragmentach gazet oraz do drobnej plastyki w metalu i niewielkich gabarytowo rzeźb w drewnie lub kościach zwierzęcych. Posiadają one przede wszystkim rangę dokumentu i źródła historycznego i zasadniczo nie przedstawiają szczególnie wybitnych wartości jako dzieła sztuki. Ciągłe ujawniane, często przez przypadek, ale przede wszystkim podczas badań w archiwach i kolekcjach w Polsce i poza granicami kraju, będą mogły w przyszłości stanowić podstawę specjalnego opracowania, wartościującego ich walor dokumentacyjny i źródłowy.

Podpisanie w dniu 30 lipca 1941 r. przez premiera rządu Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie, generała Władysława Sikorskiego, i ambasadora ZSRR w Londynie, Iwana Majskiego, między państwami porozumienia pomiędzy Polską a ZSRR gwarantowało „amnestię” dla obywateli polskich: więźniów politycznych i zesłańców pozbawionych wolności na terenie ZSRR, przetrzymywanych w więzieniach i obozach<sup>53</sup>. Wskutek tego uzyskano warunki prawne do zwolnienia polskich więźniów z obozów „gułagu” na Dalekiej Północy i stworzenia na ich bazie Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR. Zwolniony dnia 4 sierpnia 1941 r. z więzienia moskiewskiego Władysław Anders, tydzień później, w dniu 11 sierpnia, został awansowany do stopnia generała dywizji i mianowany dowódcą Armii Polskiej w ZSRR, zwanej też Armią Andersa. W trzy dni później, po podpisaniu umowy wojskowej, rozpoczęto formowanie Armii, a generał Anders wystąpił również z apelem do obywateli polskich znajdujących się wówczas na terytorium Związku Radzieckiego o wstępowanie do wojska. Wstępnie ustalono stan Armii na dwadzieścia

---

53 Por. m.in: Z.S. Siemaszko, *Polacy i Polska w drugiej wojnie światowej*, Lublin 2010; J.A. Radomski, *Demobilizacja Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w latach 1945–1951*, Kraków 2009.

pięć tysięcy żołnierzy. Niemniej jednak generał Anders uważał, że na terytorium Związku Radzieckiego powinno znajdować się około miliona pięciuset tysięcy obywateli polskich, wywiezionych w głąb Rosji w latach 1939–1941, szczególnie z Kresów Wschodnich, a wśród nich kilkadziesiąt tysięcy żołnierzy wziętych do niewoli sowieckiej we wrześniu 1939 r. Z tego też powodu podaną przez Rosjan liczbę przyjął jako stan wyjściowy dla przyszłej organizacji Armii, mając nadzieję, że jej szeregi szybko się powiększą<sup>54</sup>.

Rejonem formowania Armii był okręg Buzułuku. Tutaj, w przysiółku Kułtubanka koło Buzułuku, w obwodzie czałowskim (obecnie orenburskim), wyznaczono miejsce postoju dowódcy Armii. Załączki oddziałów dywizji rozpoczęto formować we wrześniu 1941 r. w Ośrodku Zapasowym Armii w Tockoje. Ośrodek ten organizował w kolejności oddziały szkoleniowe oficerów, podchorążych, podoficerów i specjalistów poszczególnych służb. Warto zaznaczyć, iż dowódcą ośrodka był płk Bronisław Rakowski, którego postawa otwartości, zwłaszcza na problemy edukacji, umożliwiła (już po wyjściu Armii z terenów ZSRR) podjęcie nauki na poziomie studiów uniwersyteckich, w tym również na akademickich studiach artystycznych zarówno przez żołnierzy, jak i przez osoby cywilne, w tym kobiety<sup>55</sup>.

W istniejących wówczas obozach NKWD dla jeńców polskich, począwszy od dnia 23 sierpnia 1941 r., rozpoczęły pracę komisje rekrutacyjne. W przeciągu niespełna miesiąca, do 12 września 1941 r., do Armii zostało zaakceptowanych dwadzieścia cztery tysiące osiemset dwudziestu ośmiu jeńców wojennych i internowanych żołnierzy polskich<sup>56</sup>. Łącznie wcielono do Armii dwadzieścia pięć tysięcy sto piętnaście osób, w tym dziewięćset sześćdziesięciu oficerów. W dniu 20 października 1941 r. ośrodek w Tockoje został przekształcony w Ośrodek Organizacyjny Armii<sup>57</sup>. W okresie od września do listopada 1941 r. sformowano w Tatiszczewie 5. Wileńską Dywizję Piechoty, 6. Lwowską Dywizję Piechoty w Trockoje oraz 7. Dywizję Piechoty – sto pięćdziesiąt kilometrów na północny-zachód od Samarkandy, w miejscowości Kermine, w Uzbeckiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. Po rozmowach, jakie miały miejsce na Kremlu w dniach 3–4 grudnia 1941 r. pomiędzy Józefem Stalinem a generałem Władysławem Sikorskim, jako premierem RP i Naczelnym Wodzem, z udziałem generała Władysława Andersa, podpisano polsko-sowiecką deklarację o wzajemnej współpracy, przewidującą między innymi uformowanie na terenie Związku Radzieckiego siedmiu dywizji Armii Polskiej. W styczniu i w lutym 1942 r. ośrodki formowania Armii Polskiej w ZSRR zostały

54 Por. m.in: Z. Wawer, *Armia polska w ZSRR 1941–1942*, [http://www.klub-generalagrota.pl/portal/kg/38/453/Armia\\_polska\\_wZSRR\\_19411942.html](http://www.klub-generalagrota.pl/portal/kg/38/453/Armia_polska_wZSRR_19411942.html), dostęp 20.12.2012.

55 Oddzielnym problemem do rozwiązania była akcja ratowania dzieci, a następnie przygotowanie programów edukacyjnych. Szerzej: *Polskie dzieci na tułacznych szlakach 1939–1950*, pod red. J. Wróbla i J. Żelazko, Warszawa 2008.

56 Warto dodać, iż dwustu siedemdziesięciu trzem osobom narodowości niemieckiej odmówiono rekrutacji, dwieście pięćdziesiąt dwie osoby odrzuciły akceptację, dwieście trzydzieści cztery osoby nie kwalifikowały się z powodów zdrowotnych, a trzy osoby – ze względu na obciążające je wyroki sądowe. Por.: Z. Wawer, dz. cyt.

57 Por. P. Łysakowski, *Z sowieckiego piekła*, za: <http://forumemjot.wordpress.com/2012/10/02/z-sowieckiego-piekla-piotr-lysakowski/>, dostęp 20.12.2012.



Zygmunt Turkiewicz, *W obozowym baraku*, ok. 1942, akw., pap., AE, fot. JWS

przeniesione na południe – głównie do Uzbekistanu<sup>58</sup>. Po wcześniejszym sprzeciwie, wystosowanym w styczniu i w lutym 1942 r. wobec sowieckiej propozycji skierowania 5. Wileńskiej Dywizji Piechoty na front wschodni, generał Anders rozpoczął u Stalina starania o uzyskanie zgody na ewakuację Armii Polskiej do Iranu.

Operacja miała miejsce w bardzo trudnych warunkach. W dniach 5–9 sierpnia 1942 r. w sześciu transportach kolejowych oddziały dywizji zostały przegrupowane z Kermine do Krasnowodska, a następnie, 11 sierpnia, wszystkie jednostki dywizji zgrupowały się w Polskiej Bazie Ewakuacyjnej w Krasnowodzku, skąd dzień później żołnierzy oraz ludność cywilną zaokrętowano na radzieckie statki „Kaganowicz”

58 Dowództwo i sztab armii w Jangi-Jul, w Uzbekkiej Republice (30 km na południowy zachód od Taszkientu); 5. Dywizja – Dżałał-Abad w Kirgiskiej Republice (300 km od Taszkientu); 6. Dywizja – Szachriziabsa w Uzbekkiej Republice (70 km na południe od Samarkandy); 7. Dywizja – Kermine w Uzbekkiej Republice (150 km na północny zachód od Samarkandy – na północ od Afganistanu), dowódca – gen. Zygmunt Szyszko-Bohusz; 8. Dywizja – Czokpak w południowym Kazachstanie (100 km na północny wschód od Taszkientu), dowódca – płk. dypl. Bronisław Rakowski; 9. Dywizja – Margelan w Uzbekkiej Republice (dolina Fergany), dowódca – płk dypl. Marian Bolesławicz; 10. Dywizja – Ługowaja w południowym Kazachstanie (140 km na zachód od Frunze), dowódca – płk piech. Alfred Jan Schmidt; Ośrodek Organizacyjny Armii – Guzar w Uzbekkiej Republice (180 km na południowy wschód od Buchary); Centrum Wyszkozenia Armii – Wrewskaja w Uzbekkiej Republice; Centrum Wyszkozenia Artylerii – Karasu w Kirgiskiej Republice (Dżałał Abad); Centrum Wyszkozenia Broni Panczernej – Kainda w Kirgiskiej Republice; Bataliony Samochodowe Armii – Kralały w Kirgiskiej Republice (50 km na zachód od Frunze); 1. pułk ułanów – Otar w południowym Kazachstanie (150 km na zachód od Ałma Aty); 1. pułk łączności – Wieliko Aleksiejewskaja w Uzbekkiej Republice; Ewakuacyjna Stacja Zdrowia – Krasnowodzk nad Morzem Kaspijskim w Turkmeńskiej Republice. Por.: <http://ace.pol.pl/www1/patron/korpus/1kor2pol.htm>, dostęp 01.12.2012; Por.: *Generał broni Władysław Anders. Wybór pism i rozkazów*, pod red. B. Polaka, Warszawa 2009.

i „Żdanow” i ewakuowano z Krasnowodzka przez Morze Kaspijskie do miejscowości Pahlevi w Iranie. W pierwszej ewakuacji Armii Polskiej do Iranu zostało przetransportowanych trzydzieści trzy tysiące żołnierzy i dziesięć tysięcy cywilów. Druga fala ewakuacyjna ludności cywilnej i wojska liczyła około dwudziestu pięciu tysięcy osób cywilnych i około czterdziestu pięciu tysięcy żołnierzy.

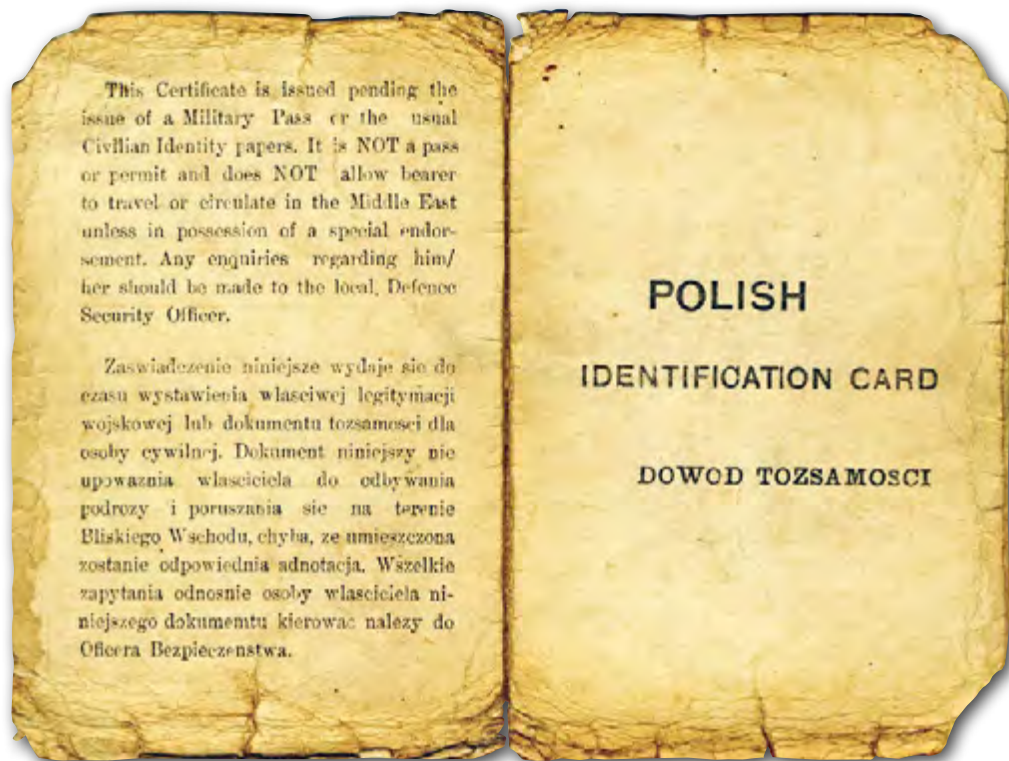
Dnia 13 sierpnia 1942 r. statki zacumowały na redzie irańskiego portu Pahlevi, który w tym czasie był wspólnie okupowany (od sierpnia 1941 r.) przez wojska sowieckie i brytyjskie. Po wyokrętowaniu pododdziały zostały skierowane do obozu położonego kilka kilometrów od Pahlevi. Tam wszyscy, cywile i żołnierze, przeszli kwarantannę i otrzymali mundury tropikalne. W wyniku ewakuacji żołnierzy Armii Polskiej z ZSRR, w utworzonych w Iranie obozach dla wojskowych i ich rodzin znalazło się około stu szesnastu tysięcy Polaków, w tym czterdzieści pięć tysięcy osób cywilnych, a wśród nich trzynastę tysięcy dzieci do czternastu lat. Przewieziono je z polskiego sierocińca w Aszchabadzie w Turkmenistanie i skierowano do Meshhedu, gdzie znajdowała się Ekspozytura Delegatury Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej. Wojskowych, którzy znajdowali się w obozie Bandar-e Anzali, kierowano do Iraku, zaś ludność cywilną – do obozów w Teheranie lub poza granice Iranu (przez obóz przejściowy w Ahwazie – do Afryki brytyjskiej, Palestyny i Indii). W ten sposób wśród pozostałych na terenie Persji uchodźców przeważały kobiety i dzieci<sup>59</sup>. Spośród mężczyzn wszyscy zdolni do noszenia broni zostali wcieleni do wojska. Poza szeregami Armii pozostali tylko starcy i niezdolni całkowicie do służby wojskowej oraz oficerowie drugiej grupy. Pod względem społecznym spośród uratowanych z terenów ZSRR Polaków przeważała ludność wiejska. Pozostali byli robotnikami, rzemieślnikami i kupcami. Niewielka grupa inteligencji rekrutowała się z wolnych zawodów – nauczycieli akademickich, prawników, lekarzy, artystów scenicznych oraz nielicznych (interesujących nas) artystów plastyków lub studentów przedwojennych szkół artystycznych<sup>60</sup>. Przez blisko rok, do 30 maja 1943 r., całkowitą opiekę nad uchodźcami (w tym nad szkolnictwem wszystkich szczebli) sprawował Delegat Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej w Teheranie. W pierwszych dniach czerwca 1943 r. przejął ją Delegat Ministerstwa Oświaty, który poprzez Wydział Kulturalno-Oświatowy Delegatury Ministerstwa Pracy i Oświecenia Publicznego organizował dla mieszkańców obozów liczne odczyty, wykłady i kursy specjalistyczne z różnych (najczęściej) praktycznych dziedzin. Po reorganizacji, dobrojeniu, a nade wszystko rekonwalescencji żołnierzy, w dniach 16–19 sierpnia 1942 r. dywizja przegrupowała się do obozu Khanaquin w Iraku, gdzie m.in. ochraniała przed dywersją niemiecką strategiczne pola naftowe w zagłębiu Mosul-Kirkuk.

Dnia 3 maja 1942 r. utworzono na Bliskim Wschodzie Dywizję Strzelców Karpackich pod dowództwem generała Stanisława Kopańskiego – w skład której weszła przybyła

59 O polskich dzieciach uratowanych z terenów ZSRR, patrz: teksty A. Głowackiego, P. Życieńskiego, P. Szubarczyka, J. Wróbla, J. Chłap-Nowakowej, O. Łucjana Królikowskiego i M. Gałęzowskiego, (w:) *Polskie dzieci na tułaczycy szlakach 1939–1950*, pod red. J. Wróbla i J. Żelazko, Warszawa 2008.

60 O artystach polskiego teatru i kabaretu w ZSRR oraz w Armii Andersa i w 2. Korpusie: A. Mieszkowska, *Była sobie piosenka... Gwiazdy kabaretu i emigracyjnej Melpomeny*, Warszawa 2006.





Dowód tożsamości z okresu formowania się Armii Polskiej na Wschodzie, AE

z Egiptu do Palestyny w kwietniu 1942 r. Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich (w której był m.in. interesujący nas Józef Jarema) oraz Druga Brygada Strzelców (w której służbę podjęli żołnierze przybyli niedawno z terenów Rosji Sowieckiej). Dywizja ta, wraz z innymi formacjami Polskich Sił Zbrojnych przybyłymi z ZSRR, odbywała szkolenia m.in. w rejonie Mosulu i Kirkuku na pograniczu iracko-irańskim. Dnia 12 września 1942 r., na podstawie rozkazu Naczelnego Wodza PSZ, generała broni Władysława Sikorskiego, powstała Armia Polska na Wschodzie, utworzona z połączenia Wojska Polskiego na Środkowym Wschodzie i Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR. Na jej dowódcę mianowany został generał Władysław Anders. W tym okresie sztab Armii ulokowany został w Qizil Ribat, na północny wschód od Bagdadu.

Ważnym wydarzeniem, które wpłynęło pozytywnie zwłaszcza na podniesienie morale i utrzymanie nadziei w szeregach żołnierskich (jeszcze przed oficjalnym powołaniem Armii Polskiej na Wschodzie), była wizyta generała Władysława Sikorskiego, w dniach od 27 maja do 17 czerwca 1943 r. w jednostkach wojska polskiego rozlokowanych wówczas na Bliskim i Środkowym Wschodzie. Spotkanie to często było wspomniane przez byłych żołnierzy-artystów, którzy przygotowywali oprawy plastyczne miejsc odwiedzanych przez Sikorskiego, a także współuczestniczyli w tworzeniu scenografii

i dekoracji żołnierskich teatrów. „Za scenografię do *Halki* – wspominała malarka Halima Nałęcz (wówczas Halina Maria Więckowska), otrzymałam osobiste podziękowanie od generała Sikorskiego i obietnicę, że „poprowadzi ze mną Mazura w Warszawie, w wolnej Polsce – w pierwszej parze”<sup>61</sup>. Bieg wojennych i powojennych wydarzeń sprawił, że ani generał Władysław Sikorski, ani też Halima Nałęcz (która zmarła w 2007 r. w Londynie) do Polski nie powrócili. Naczelnny Wódz dokonał wówczas inspekcji jednostek podległych generałowi Andersowi oraz podjął decyzję o nowej organizacji Armii Polskiej na Wschodzie. Reorganizacja Armii nastąpiła faktycznie w dniu 21 lipca 1943 r. (po pogrzebie Sikorskiego, który zginął w katastrofie lotniczej w Gibraltarze dnia 4 lipca 1943 r.) na podstawie jego wcześniejszego rozkazu i wytycznych z 16 i 29 czerwca 1943 r. podpisanych w Kairze, które określały wydzielenie z jednostek Armii Polskiej na Wschodzie: 3. Dywizji Strzelców Karpackich i 5. Kresowej Dywizji Piechoty, 2. Brygady Pancерnej, grupy artylerii, korpuśnych oddziałów wojsk i służb. Dowództwo 2. Korpusu objął generał Władysław Anders<sup>62</sup>. Ponadto podlegały Andersowi, jako dowódcy APW, tzw. Baza – tj. 7. Dywizja Zapasowa, Centrum Wyszukolenia i inne jednostki<sup>63</sup>. Do września 1943 r. dokonano przemieszczenia 2. Korpusu z północnego Iraku do Palestyny. Tutaj z szeregów 2. Korpusu zdezerterowało około trzech tysięcy żołnierzy pochodzenia żydowskiego, którzy stali się bojownikami Hagany w walce o niepodległe państwo Izrael. Pomimo jednoznaczności w kwestiach dezercji prawa wojskowego, nakazującego ściganie i wyegzekwowanie kary na dezserterach, generał Anders (w poufnym rozkazie) zakazał żandarmerii polskiej ścigania dezserterów, pomimo iż ich działalność była do 1948 r. skierowana przeciwko Wielkiej Brytanii, której terytorium mandatowym była wówczas Palestyna<sup>64</sup>.

61 Por. J.W. Sienkiewicz, *Halima Nałęcz*, Toruń-Londyn 2007, s. 11.

62 2. Korpus Polski faktycznie wchodził w skład Armii Polskiej na Wschodzie, chociaż, jak uznają historycy, w dużej mierze oba związki taktyczne można utożsamiać ze sobą. Powierzenie dowództwa 2. Korpusu gen. Andersowi było bardzo ważnym akcentem politycznym, albowiem podkreślało jedność w łonie polskiej emigracji.

63 Zastępcą dowódcy 2. Korpusu Polskiego został gen. Zygmunt Szyszko-Bohusz, który wcześniej dowodził Samodzielną Brygadą Strzelców Podhalańskich w walkach o Narwik. Generał Michał Karaszewicz-Tokarzewski został wydelegowany do dyspozycji Naczelnego Wodza. Być może wiązało się to z planami wysłania go do pracy konspiracyjnej w kraju. Podobnie rzecz się miała z płk. dypl. Leopoldem Okulickim, który do niedawna zawiadywał 7. Dywizją Piechoty. Już wkrótce został on wysłany do Warszawy z misją konspiracyjną. Miał znaczny wpływ na wybuch Powstania Warszawskiego. Szefostwo sztabu 2. Korpusu Polskiego przypadło w udziale płk. dypl. Kazimierzowi Wiśniowskiemu. Kwaternikiem 2. Korpusu został płk dypl. Stanisław Skowroński, a dowództwo dywizyjne tworzyli: 3. Dywizja Strzelców Karpackich kierowana przez gen. Tadeusza Klimeckiego (niedługo później zmienionego przez gen. Bronisława Ducha) – gen. Stanisław Kopański objął w niej stanowisko szefa sztabu. Analogicznie w 5. Kresowej Dywizji Piechoty czołową funkcję powierzono gen. Nikodemowi Sulikowi. Por.: <http://ace.pol.pl/www1/patron/korpus/1kor2pol.htm>, dostęp 25.12.2012.; S. Orzechowski, *Historia walk 5 Kresowej Dywizji Piechoty*, Warszawa 1998.

64 Persja nie była przeznaczona na stały pobyt uchodźców polskich. W okresie do 20 maja 1943 r. wyjechało z Teheranu do Afryki ogółem piętnaście tysięcy siedemset siedemdziesiąt pięć osób, w tym tysiąc czterysta sześćdziesięciu trzech mężczyzn, siedem tysięcy sto dwanaście kobiet i siedem tysięcy dwieście jeden dzieci. Do Indii wyjechały tysiąc pięćset siedemdziesiąt dwie osoby, w tym stu dziewięćdziesięciu siedmiu mężczyzn, osiemset sześćdziesiąt jeden kobiet i pięćset czternaścioro dzieci. Ponadto: wyjechało do Anglii, Palestyny lub wcielono w szeregi Wojska Polskiego, P.S.K. i Junaków ogółem osiem tysięcy pięćdziesiąt osiem osób. Na terenie Iranu z końcem czerwca 1943 r. pozostało jeszcze piętnaście tysięcy stu sześćdziesięciu trzech Polaków. Za: A. Pająk, *Uchodźcy polscy w Persji*, „W drodze” 1943, nr 15, s. 4.



Na terenie Palestyny 2. Korpus podporządkowano dowódcy brytyjskiej 9. Armii, generałowi Williamowi Holmesowi. Tutaj, z uwagi na perspektywę dołączenia do rozpoczętej przez aliantów kampanii włoskiej, żołnierze 2. Korpusu rozpoczęli przeszkolenia w terenach górskich, które miały imitować warunki włoskie. We wrześniu i październiku 1943 r. prowadzono manewry taktyczne. W kolejnych tygodniach Polacy zostali przeniesieni do Libanu<sup>65</sup>. Okres tych gorączkowych przygotowań wojennych Józef Czapski przekazał nam we wręcz werystycznym, a jednocześnie plastycznym i pełnym wrażliwości na piękno przyrody opisie, opublikowanym w książce pt. *Na nieludzkiej ziemi*: „Obozy w pustyni: przeczysta pawia niebieskość nieba, delikatna geometria białych namiotów. Ku wieczorowi w suchym powietrzu ten nagi pejzaż o tak pełnym, Corotowskim nasyceniu światłem, o takiej urzekającej logice przezroczyстых cieni, logice, która się nam tak nie narzuca w bogatym, zadrzewionym i zabudowanym pejzażu. Rude, to złociste, to czerwone aż po horyzont płaszczyzny, jakby ręką dziecka narysowane, czasami, jak pod Kirkukiem, delikatny kontur różowy. Ani śladu palm w pobliżu, jeszcze od czasu do czasu potężny gąszcz kaktusów lub ostów – tych samych ostów, których delikatną gałązkę, symbol wierności, trzyma w ręku młody Dürer na autoportrecie dla narzeczonej – ale tu te osty są potężne, rozrosłe, wał wplątanych w siebie krzaków, pokarm dla wielbłądów, są wyschłe, żółte i tną jak miecze. A potem nocą te same białe namioty ani jedną chmurką, ani jednym drzewem nie zasłonięta kopuła nieba, aż świecąca miriadami gwiazd”<sup>66</sup>.

W tym samym czasie (od połowy 1943 r.) do opuszczenia terenu Iranu szykowało się również Towarzystwo Studiów Irańskich w Teheranie (TSIR). Na zebraniu Zarządu, w dniu 13 marca 1943 r., postanowiono, iż „w związku z zarządzeniem ewakuacji uchodźstwa polskiego z terenu Iranu i powstaniem Biura Studiów problemów Bliskiego i Środkowego Wschodu w Jerozolimie, Zarząd TSIR postanowił odbyć konferencję z Posłem RP w Teheranie, dr. Karolem Baderem, dla omówienia aktualnego stadium prac TSIR”<sup>67</sup>.

W listopadzie 1943 r. rozpoczęto przegrupowanie Korpusu do Egiptu. Jako pierwsza przemieściła się 3. Dywizja Strzelców Karpackich, a w grudniu wyjechało dowództwo i służby korpusu oraz artyleria i 2. Brygada Pancerna. W połowie stycznia



Tadeusz Zieliński, *Matka Boska Kozielska*, „Parada” 1943, nr 8, okładka

65 [http://www.sww.w.szu.pl/serw\\_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html](http://www.sww.w.szu.pl/serw_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html), dostęp 01.12.2012.

66 J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1999, s. 352.

67 Protokół Zebrania Zarządu Towarzystwa Studiów Irańskich, odbytego dnia 13 marca 1943, mps, s. 1. Teczka Protokoły Zebrań Zarządu TSIR 1943, PISK, Rzym.

1944 r. do Egiptu dotarła 5. Kresowa Dywizja Piechoty, sformowana w marcu 1943 r. na bazie utworzonych jeszcze w ZSRR 5. i 6. Dywizji Piechoty. 2. Korpus został rozmieszczony w obozie Qassasin, położonym 30 km na zachód od miasta Ismailii. Tam żołnierze otrzymali nowe uzbrojenie i wyposażenie do pełnych etatów wojennych. W dniu 12 grudnia 1943 r. pierwsze oddziały 3. Dywizji Strzelców Karpackich zostały przetransportowane z Qassasin do portu Taufig i zaokrętowane na statek „Indrapoera”. Dnia 14 grudnia 1943 r. statek wpłynął do Port Saidu, z którego w dniu 21 grudnia 1943 r. dotarł do portu Taranto na południu Włoch, gdzie od końca grudnia 1943 r. do kwietnia 1944 r. polscy żołnierze brali udział w działaniach obronnych nad rzeką Sangiro<sup>68</sup>.

We Włoszech siły polskie podporządkowano 8. Armii brytyjskiej prowadzącej w tym czasie natarcie na prawym skrzydle sił sprzymierzonych. Wojska alianckie znajdowały się już wówczas na Linii Gustawa, której główny punkt stanowiło wzniesienie Monte Cassino z posadowionymi na nim zabudowaniami opactwa Benedyktynów i okoliczne wzgórza. Na początku 1944 r. w Palestynie pozostał więc jedynie tak zwany rzut tyłowy 2. Korpusu liczący dwa tysiące czterystu osiemdziesięciu dwóch oficerów i siedem tysięcy trzystu trzydziestu pięciu szeregowych. Wiosną 1944 r. siły polskie przeszły kolejną reorganizację, w wyniku której zlikwidowano Armię Polską na Wschodzie. Od tej pory 2. Korpus Polski uzyskał formalną niezależność<sup>69</sup>.

---

68 M.in.: <http://ace.pol.pl/www1/patron/korpus/1kor2pol.htm>; [http://www.sww.w.szu.pl/serw\\_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html](http://www.sww.w.szu.pl/serw_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html), dostęp 01.12.2012.

69 [http://www.sww.w.szu.pl/serw\\_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html](http://www.sww.w.szu.pl/serw_tem/alianci/polacy/organizacje/zachod/2kp.html), dostęp 01.12.2012.