

Historia Polski w siedmiu odsłonach

Lubelskie akcenty na Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 r.

Byli związani z Kazimierzem Dolnym nad Wisłą, początkowo przez doroczne wakacyjne plenery, później niektórzy z nich zamieszkali tam na stałe. Pełne swoistego uroku miasteczko już od ponad dwóch stuleci fascynuje artystów, jednak dopiero Bractwo, z Pruszkowskim na czele, uczyniło go kolonią malarzy, które do dziś, jak magnes, przyciąga ludzi kultury.

Jako mały chłopiec z fascynacją patrzyłem na pełen ekspresji obraz w ołtarzu głównym garbowskiego kościoła. Moja ekscytacja była tym większa, że płótno pojawia się tam wyjątkowo rzadko; głównie wiosną, gdy życie nabiera nowych barw a w kolorystycznie stonowanej kompozycji dominują tony zieleni. Znacznie później dowiedziałem się, że dzieło przedstawia męczeńską śmierć św. Wojciecha. Dopiero na początku lat 90. (pracując nad swoją książką pt. *Kościół Garbowa*) uświadomiłem sobie, że mojej parafii ów święty patronował od czasu jej zawiązania w XII stuleciu. Przed uroczystościami tysiącletniej rocznicy męczeńskiej śmierci tego patrona Polski, wspólnie z proboszczem ks. Stanisławem Wąsikiem, doprowadziłem do gruntownej renowacji płótna - było warto, dziś na nowo możemy je oglądać w pełnej okazałości.

Obraz wyszedł spod pędzla Antoniego Michalaka w 1927 r. Zainteresowanie malarzem wprowadziło mnie w trochę dziś zapomniany świat sztuki Bractwa św. Łukasza, którego był on uczestnikiem. Ugrupowanie malarzy powstało w 1925 r. pod patronatem profesora, później rektora ASP w Warszawie - Tadeusza Pruszkowskiego. Grupowało jego studentów. Byli związani z Kazimierzem Dolnym nad Wisłą, początkowo przez doroczne wakacyjne plenery, później niektórzy z nich zamieszkali tam na stałe. Pełne swoistego uroku miasteczko już od ponad dwóch stuleci fascynuje artystów, jednak dopiero Bractwo, z Pruszkowskim na czele, uczyniło go kolonią malarzy, które do dziś, jak magnes, przyciąga ludzi kultury. Atmosferę tamtych lat dobrze ujęła Maria Kuncewiczowa w książce *Dwa księżycy* (niedawno przeniesionej na ekran) - możemy w niej rozpoznać również wielu z naszych bohaterów.

Bractwo św. Łukasza było zorganizowane na wzór średniowiecznych cechów. Jego „Reguła” traktowała Pruszkowskiego jako „majstra”, zaś członkami byli „uczniowie”, którzy po pewnym

czasie byli przyjmowani w poczet „czeladników”. Przewidywała też ceremoniał „wyzwolin na majstra” już ukształtowanych i biegłych w rzemiośle artystów. Dyplom potwierdzający „wyzwolini” był przez nich ceniony bardziej niż oficjalny dyplom uczelni. Cały ten, nieco teatralny, rytuał był traktowany z humorem przez obdarzonych zacięciem kabaretowym członków grupy. „Reguła” miała również ważne funkcje praktyczne. Zakładała m.in. wpłatę do kasy Bractwa 10% od sum uzyskiwanych ze sprzedaży obrazów na wspólnych wystawach, a tych w dwudziestoleciu międzywojennym mieli wiele - również w najbardziej prestiżowych galeriach kraju, a także poza granicami. Grupa cieszyła się dużym uznaniem - szkoda, że dotychczas nie zajęła należnego jej miejsca w oficjalnej historii sztuki polskiej.

Bractwo było w opozycji do awangardowych nurtów tamtych lat. Przejawiało się to również tym, że tworzący je artyści stali na stanowisku, iż dobra sztuka winna bronić się sama - nie ma powodu tłumaczyć jej „nie wtajemniczonym” karkołomnymi systemami estetycznymi, licznymi manifestami programowymi itp., dlatego wspomniany już statutowy dokument „Łukaszowców” zobowiązywał członków jedynie do dbałości o najwyższy poziom swoich prac. Główny twórca „Reguły” Bractwa - Jan Zamoyski po latach napisał: „Założyliśmy, że organizacja, jaką zamierzamy stworzyć, musi samą nazwą akcentować skryzalizowany już wyraźnie nasz pogląd na twórczość artystyczną, czyli podkreślać konieczność oparcia jej na możliwie najdoskonalszym rzemiośle, przy jednoczesnym respektowaniu całkowitej wypowiedzi indywidualnej jej członków. W ten sposób chcieliśmy się odciąć od rozpanoszonego dyletantyzmu w malarstwie, a jednocześnie przeciwstawić się - pojawiającym się jak grzyby po deszczu - wszelkiego rodzaju sztucznie wydumanymi, i z hałaśliwą reklamą rozdymanym „izmom”. Ta deklaracja w lapidarnych, ale i wyjątkowo celnych słowach, została powtórzona w ich katalogu do pierwszej wystawy w warszawskiej „Zachęcie” z 1928 r.: „Grupa ta zawiązana jest węzłami koleżeństwa i długotrwałej wspólnej pracy. Jedynym jej celem jest: malować jak najlepiej - oczywiście w granicach naszych możliwości”.

Utworzona przez studentów grupa, pod okiem swojego nauczyciela i mistrza Tadeusza Pruszkowskiego, poznawała tajniki warsztatu: zasad kompozycji wielkich scen figuralnych, różnych technik malarskich, perfekcyjnego rysunku... Ukształtowana w takich warunkach osobowość młodych adeptów pędzla (a cała warszawska Szkoła Sztuk Pięknych przejawiała dążenie do realizmu i powiązania sztuki z życiem) w sposób naturalny rzutowała na ich późniejszą drogę artystyczną. Adwersarze tego ugrupowania często stawiali kwestię szkolnego charakteru ich dzieł. Dopatrywano się w nich, nie bez racji, inspiracji malarstwem szesnasto- i siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich. Czerpali również ze sztuki Caravaggia, czasami z szesnastowiecznych mistrzów francuskich i niemieckich. Znamienne, że te same argumenty

(jednak postrzegane z diametralnie innej perspektywy) podnosili zwolennicy „Łukaszowców”. Już pierwsza wystawa Bractwa była dużym wydarzeniem, bodaj największą sensacją w polskim życiu artystycznym okresu dwudziestolecia międzywojennego. Krytyka w zdecydowanej większości przyjęta ją entuzjastycznie: „posiada charakter wręcz rewelacyjny - pisał Jan Lankau w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” z 19 lutego 1928 r. -i śmiało można powiedzieć, że otwiera ona nową erę w dziejach malarstwa polskiego”. Podobnych relacji, również z późniejszych wystaw ugrupowania, można przytoczyć znacznie więcej. Do grona wiernych zwolenników zaliczał się też Antoni Słonimski, który z zachwytem pisał o rzetelności ich prac, szlachetności i powadze w traktowaniu zagadnień.

To właśnie „Łukaszowcy” (w pewnym stopniu również inne ugrupowania wywodzące się z warszawskiej ASP) odnosili największe sukcesy w dwudziestoleciu międzywojennym, zarówno w kraju, jak i poza granicami. „Można powiedzieć, że to, co Polacy pokazują, przewyższa w swej przeciętnej wartości wszystkie dotychczasowe wystawy” - to recenzja genewskiej wystawy Bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej z 1931 r. (była zorganizowana bezpośrednio po źle przyjętej w tym mieście wystawie kapistów). Równie entuzjastyczne noty zbierało Bractwo z prestiżowych wystaw w Wenecji, Amsterdamie, Pittsburgu... Znamienny jest fragment recenzji zamieszczony w polonijnej prasie amerykańskiej ze wspólnej wystawy malarstwa polskiego w Nowym Jorku w 1938 r. Zdeklarowana orędowniczka kapistów, tłumacząc brak zainteresowania ich sztuką, w taki sposób komentuje niekwestionowany sukces „Łukaszowców”: „Amerykanie zbliżając się do sztuki zagranicznej szukają w niej na ogół tego, co zwykliśmy określać jako pierwiastek narodowy, co sztukę tę wyodrębnia spośród innych”.

Dużo można by mówić o sztuce i barwnym życiu Bractwa św. Łukasza. Zatrzymajmy się dłużej na ostatnim akcie ich obecności w przedwojennym życiu artystycznym. Wydarzeniem tym była kolektywna praca nad siedmioma obrazami przedstawiającymi sceny z historii Polski, wykonanymi na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 r. Przez dziesięciolecia obrosły legendą wśród kolejnych pokoleń historyków sztuki, między innymi dlatego, że nie mieli oni okazji ich oglądać. Znane były tylko dwa z nich, reprodukowane w katalogu nowojorskiej wystawy.

Zacznijmy jednak od początku. Jeszcze w 1937 r. w kręgach rządowych narodził się pomysł, by w sali honorowej Polskiego Pawilonu na Światowej Wystawie w Nowym Jorku przedstawić sceny z historii naszego kraju. Komisja Artystyczna przy Centralnym Komisarzacie Wystawy potraktowała sprawę wyjątkowo poważnie, zapraszając do współpracy najwybitniejszych polskich profesorów. Rozpoczęto od ustalania, jakie wydarzenia z historii Polski powinny być uwiecznione na obrazach?. Ostatecznie zatwierdzono następujące tematy: 1. Bolesław Chrobry witający Ottona III pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie - 1000 rok. 2. Chrzt Litwy - 1386 rok.

3. Nadanie przywileju zwanego Jedlińskim – 1430 rok. 4. Unia Lubelska - 1569 rok.
5. Konfederacja Warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych). 6. Odsiecz Wiednia - 1683 rok. 7. Konstytucja 3 Maja - 1791 rok. Komisja założyła, że obrazy mają być zgodne z realiami... i to w najdrobniejszych detalach.

Rozpoczęła się żmudna kwerenda dużego grona uczonych w bibliotekach, archiwach, muzeach i kolekcjach prywatnych Polski, Niemiec, Austrii, Włoch, Francji i Szwecji. Przejrzano dużą ilość dokumentów, kronik i starodruków opisujących wydarzenia, obyczaje, stroje... Zbadano setki medali, monet, gobelinów, sztandarów, uzbrojenia, szat, a nawet biżuterii; wreszcie obrazów batalistycznych, rodzajowych i portretów wykonanych przez artystów żyjących w czasach odpowiadających czasom poszczególnych scen historycznych zakwalifikowanych do realizacji. Uzupełnienie tej pracy stanowiła wnikliwa analiza tkanin dekoracyjnych. Dość powiedzieć, że zachowany do dziś skrawek pierwotnie dwu i pół kilometrowego chodnika, po którym tysiąc lat temu stąpił Otton III, został poddany analizie chemicznej w celu odtworzenia pierwotnej kolorystyki, wiernie oddanej na obrazie. Podobną metodę zastosowano w stosunku do dywanów z Krakowa oraz innych tkanin przedstawionych na obrazach.

Również w przypadku architektury XV-wiecznego Krakowa czy też XVI-wiecznego Lublina zadbano o zgodność z historyczną prawdą w najdrobniejszych nawet detalach.

Przed powstaniem dzieł niezbędne prace archiwalne uzupełnili jeszcze malarze z Bractwa św. Łukasza, bo do nich zwrócono się z prestiżową propozycją wykonania tego cyklu obrazów. Wybór w zasadzie był poza dyskusją, takiemu wyzwaniu najlepiej mogli sprostać Łukaszczyki. Wynikało to z pozycji, jaką zyskali w ówczesnym środowisku artystycznym, a także w kręgach oficjalnych, co przy zamówieniu rządowym miało również duże znaczenie. Zauważmy, że ta realizacja doskonale współgrała z założeniami programowymi ugrupowania: rzetelny warsztat, który był punktem wyjścia do sztuki wolnej od nowatorskich wpływów malarstwa zachodnioeuropejskiego, oryginalnej, o czysto polskim charakterze. Nie wdając się w zawiłości teorii estetycznych chciałbym powtórzyć za Ireneuszem J. Kamińskim, który w lapidarny sposób przypomniał na łamach „Kamery” z 25 grudnia 1988 r., że w tym przypadku nie bez znaczenia był fakt, iż malarze ci potrafili realistycznie przedstawić psa, kozę, człowieka, postaci świętych, sceny rodzajowe..., a jak wymagały tego okoliczności, to również łagodnie stylizować owe tematy.

Do wykonania tak dużego zamówienia idealnie nadawała się niedawno postawiona willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (malowniczo położona na zboczu góry zamkowej, na południe od ruin). Chociaż w przypadku tej budowli lepiej byłoby użyć pojęcia pracowni plastycznej, ponieważ część mieszkalna wydaje się być jedynie niezbędnym dodatkiem

do architektury podporządkowanej olbrzymiej sali pracy twórczej - koledzy żartowali, że można tam było czwórką koni zawracać. Gdy tam byłem, zaintrygowało mnie jedno z okien - bardzo wąskie (może pół metra), za to biegnące wzdłuż całej ściany wysokiego atelier. Gospodarz wyjaśnił mi, że to "wyjście" dla obrazów dużych formatów - a więc i tych na nowojorską wystawę, bo każdy z nich ma wymiary 200x120 cm. Architektura, a jeszcze bardziej lokalizacja budynku wzbudzała kontrowersje i ożywioną dyskusję przed realizacją - dziś willa (czasami zwana "zaczyskiem") wrosła w pejzaż Kazimierza tak bardzo, jakby stała tam od wieków. Upór profesora w wyborze miejsca zrozumiemy dopiero, gdy staniemy na tarasie. Panoramę z tego miejsca mogliśmy oglądać we wspomnianym już filmie Dwa księżycy - w scenie malowania obrazu Boga Ojca; pierwowzorem dla powieściowego artysty był Antoni Michalak.

W maju 1938 r. do Kazimierza zjechało jedenastu członków Bractwa: Tadeusz Pruszkowski, Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliaz Kanarek, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski i Jan Zamoyski. Z ówczesnego składu grupy, ze względu na ważne sprawy osobiste, zabrakło jedynie Czesława Wdowiszewskiego. Malarze rozpoczęli od dyskusji nad sprawami zasadniczymi. Bezpośrednio po wykonaniu obrazów pisał o tym etapie pracy Pruszkowski: „Najprzyjemniejsze były momenty poszukiwania stylu, który byłby - zdaniem naszym - odpowiedni dla naszych obrazów. Dyskusja na ten temat godna była płyty lub taśmy dźwiękowej. Ustalono następujące wytyczne. Obrazy mają być, przez szacunek dla Matejki, odmienne od jego dzieł historycznych. Ponadto wyraźne, czytelne, jasne, żywe w kolorze, nie naturalistyczne, ostro konturowane, bogate w szczegóły, tłumne, bez rzucanych cieni, malujący mają być sportretowani; zrozumiałe pod każdym względem dla dzieci, dorosłych i malarzy zarówno. Staraliśmy się w miarę sił i możliwości odpowiedzieć na te postawione sobie liczne zadania, niezbyt łatwe do skojarzenia”.

Po latach relację tę uzupełnił Zamoyski: „Zastanawialiśmy się, jak rozwiązać postawione nam zadanie. O malowaniu wszystkich obrazów przez jednego człowieka z członków Bractwa - ze względu na krótki termin - nie mogło być mowy. Zlecenie wykonania poszczególnym kolegom po jednej kompozycji nie wchodziło również w rachubę, gdyż nie bylibyśmy w stanie zachować wymaganej jednolitości wyrazu z wszystkich prac. W tych warunkach postanowiliśmy malować wspólnie wszystkie obrazy jednocześnie”. A czasu faktycznie zostało niewiele - sześć miesięcy; na samo malowanie tylko trzy. Wzmiankowane postulaty nie mogły dotyczyć rozwiązania kompozycyjnego i szkiców rysunkowych. Początkowo zdecydowano się na przydzielenie po jednym z tematów poszczególnym artystom, apelując o zachowanie jednorodności wszystkich kompozycji. Okazało się, że byli zbyt dużymi indywidualnościami i takie rozwiązanie w żadnym stopniu nie gwarantowało osiągnięcia zamierzonego efektu końcowego.

Tym samym potwierdziła się metoda pedagogiczna Pruszkowskiego, który uważał, że dogłębna znajomość warsztatu dawnych mistrz nie uczyni z jego uczniów jednorodnej „masy wyrobników pędzla”, lecz da im rzetelne podstawy do własnej drogi artystycznej.

Pierwsze wystawy Bractwa mogły sprawiać wrażenie prezentacji malarzy o ukształtowanych osobowościach i jednorodnym stylu, w następnych u wszystkich obserwujemy m.in., rozjaśnienie palety, lecz każdy z nich poszedł nieco odmienną drogą. Przeniesiony przez „Łukaszowców” w XX w. repertuar środków anachronicznych przyniósł efekt zaskakujący, tworzący nową jakość w sztuce. Po latach możemy zauważyć, że agresywne zarzuty schematyzmu i naśladownictwa stawiane przez ówczesnych awangardzistów paradoksalnie o wiele bardziej dotyczą ich samych - bez podpisu często byłoby nam trudno przypisać autorstwo obrazów konkretnym członkom nowatorskich ugrupowań.

W tym przypadku indywidualizm naszych malarzy nie był powodem do zadowolenia, zwłaszcza że czas naglił. Ostatecznie przygotowanie szkiców powierzono Antoniemu Michalakowi i Jeremiu Kubickiemu. Dotychczasowe doświadczenia artystyczne właśnie ich najbardziej do tego predestynowały. Każdy z nich wykonał siedem projektów. Po dyskusji do realizacji wybrano cztery pierwszego i trzy drugiego z nich. Po wniesieniu poprawek wspólnie opracowano kartony naturalnej wielkości, które również były dyskutowane i korygowane. Dopiero wówczas zabrano się za przygotowanie podobrazia - zgodnie z zasadami stosowanymi przez XIII-wiecznych malarzy. Na deskę (połączoną warstwowo z dziesięciu płyt drewna naciągnięto płótno namoczone w kleju, które później siedmiokrotnie gruntowano kredą pławioną. Dopiero na tak przygotowaną powierzchnię przenoszono szkice i dokonywano podmalówek jednotonowych ziemi zieloną. Ostatnim etapem było nanoszenie farb temperowych - oczywiście jajowych. Zasadą było wykonywanie poszczególnych faz przez różnych członków grupy; kto inny podmalowywał, inny dodawał szczegóły, jeszcze inny kończył malowanie. Często jedną fazę opracowywało nawet kilku z nich.

Proces powstawania obrazów najdokładniej opisał Ireneusz J. Kamiński we wspomnianym artykule opublikowanym w „Kamieniu”: „Według relacji Michalaka, malowano obrazy od godziny 7 rano do zmierzchu – wspólnie, kolektywnie acz z różnym zaangażowaniem, zależnym od indywidualnych umiejętności konfratrów. I tak Aleksander Jędrzejewski, uważany przez kolegów za najlepszego kolorystę, „stwarzał nastrój”, malując niebo i fragmenty pejzażu, oczywiście w tych obrazach, gdzie coś takiego występowało. Jan Gotard, świetny ekspresjonista, budował pędzlem malutkie postaci ludzkie na drugich planach kompozycji. Jan Zamoyski okazał się specjalistą od figur groteskowych, gdy patetyczne czy heroiczne stanowiły domenę Michalaka, który zresztą własnoręcznie wykonał cały „Przywilej jedleński”

Czasami korzystano z pomocy osób nie należących do Bractwa, okazjnie angażując np. architekta Jana Bogusławskiego. Późniejszy projektant odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie wykreślał w obrazach „Łukaszowców” architekturę oraz posadzki we wnętrzach”. W książce Kazimierz nad Wisłą Kamiński dodał: „Nie obeszło się bez sytuacji zabawnych. Oto Michalak, który kursował między Kazimierzem a Lwowem, otrzymał kiedyś telegram tej treści: Przyjeżdżaj natychmiast, Zygmunt August oczekuje!” Okazało się, że żaden z przyjaciół nie mógł sobie poradzić z malarskim uwieńczeniem postaci króla... Jeremi Kubicki tak w pewnym momencie utknął na jakimś problemie kompozycyjnym „Konstytucji 3 Maja”, że chcąc wybrnąć z impasu, po prostu skopiował architekturę z obrazu Michalaka”.

Wreszcie na początku grudnia 1938 r. siedem obrazów, każdy sygnowany przez wszystkich jedenastu artystów, przywieziono z Kazimierza do Warszawy na wystawę w Instytucie Propagandy Sztuki (eksponowano je tam od 7 grudnia do 1 stycznia 1939 r.) I tak, jak ich pierwszy publiczny pokaz, również ten stał się wielkim wydarzeniem artystycznym. Obie wystawy w sposób symboliczny ujmują ramy czasowe działalności Bractwa św. Łukasza. Wystawę siedmiu obrazów historycznych możemy rozumieć jako podsumowanie ich wspólnej działalności, szczególnie w odniesieniu do mocno przez nich akcentowanych postulatów - wirtuozerii technologicznej, a przede wszystkim koleżeństwa, podkreślanego w samej nazwie ugrupowania. I chociaż dzieło było wynikiem kompromisu artystycznego, który musiał przecież doprowadzić do zatarcia indywidualnych cech talentu poszczególnych malarzy, to przecież mamy do czynienia z oryginalnym pomysłem kolektywnej realizacji malarstwa sztalugowego - wydarzenia bez precedensu w historii sztuki polskiej okresu międzywojennego.

Krytycy pisali pochwalne hymny. Dla przykładu przytoczmy fragment jednego z artykułów: "Nareszcie prawdziwa sensacja - czytamy w tekście Jerzego Szeptyckiego („ABC” nr 385 z 24 grudnia 1938 r.) - Spodziewano się jej od dawna, ale nikt nie przewidywali, że takie właśnie formy przybierze. Toteż przed historycznymi obrazami, które 11 malarzy Bractwa św. Łukasza wykonało wspólnie na wystawę nowojorską - pełno. Takiego zainteresowania sztuką już od kilkunastu lat nie było". Nawet Tytus Czyżewski, który nie należał przecież do grona zwolenników „Łukaszowców”, potrafił dostrzec także i walory tych dzieł: "są one właściwie ilustracjami do historii - pisał Czyżewski w „Prosto z mostu” nr 1 z 1939 r. - a zatem pomyślane dekoracyjnie robią wrażenie powiększonych miniatur, które zdobią jakąś bogato wydaną książkę”, w innym artykule („Kurier Polski” z 23 grudnia 1939 r.) dodał: „prace te mają dużo zalet jako kompozycje dekoracyjne i przypuszczalnie będą robiły dobre wrażenie, gdy zostaną umieszczone na jednej ze ścian honorowego pawilonu”. W katalogu polskiej wystawy Pruszkowski zwrócił uwagę na jeszcze jeden aspekt: „Obrazy te mają na celu uprzytomnienie Amerykanom, że Polska jest wielkim Państwem

o starej kulturze, nie zaś tworem nowym, powstałym po wojnie europejskiej”.

Do Ameryki obrazy popłynęły w asyście dwóch „Łukaszowców”; Bolesława Cybisa i Eliasza Kanarka, którzy na miejscu wykonali dodatkowe prace dekoracyjne, również o historycznym charakterze. Ponadto w dziale sztuki pawilonu polskiego były prezentowane również indywidualne obrazy członków ugrupowania. Wojna i późniejsze dzieje naszego kraju przyczyniły się do tego, że dzieła, a także obaj artyści pozostali za oceanem...

Ekspozycja polska na Wystawie Światowej w Nowym Jorku została otwarta na początku maja 1939 r. Była tłumnie odwiedzana, szczególnie przez Polonię amerykańską. Komisarzem wystawy z ramienia polskiego rządu został Szwajcar z brytyjskim paszportem Stephen Kyburg de Ropp, przed wojną dyrektor Targów Poznańskich. Miarą powodzenia polskiej ekspozycji jest również fakt, że po wybuchu II wojny światowej i zajęciu Polski przez Niemcy (a tym samym zablokowaniu kont, z których ekspozycja była finansowana) de Ropp uznał za stosowne utrzymanie wystawy. Nie bez zachęty polskiego rządu na uchodźstwie, ale już bez wsparcia finansowego. Komisarzowi udało się jednak pozyskać niezbędne środki wśród kręgu życzliwych nam Amerykanów.

Po zakończeniu wojny londyński rząd także nie znalazł pieniędzy na wynagrodzenie dla komisarza, podobnie bez echa pozostały monity de Roppa do władz w Warszawie (z relacji Jana Zamoyskiego wynika, że zwrócił się za pośrednictwem ambasady w Pradze z żądaniem ok. 3 tys. dolarów za opiekę nad obrazami w czasie wojny - nie uzyskał żadnej odpowiedzi). Ostatecznie ponoć sam Prezydent Polski na uchodźstwie zaproponował, aby przyjął on za swoje dziewięcioletnie wysiłki m.in. ów cykl siedmiu obrazów historycznych, chociaż okoliczności te nie są do końca jasne.

De Ropp przekazał obrazy Bractwa św. Łukasza do Le Moyne College w Syracuse, stan Nowy Jork - uczelni katolickiej, w której później został wykładowcą. Wydany przez uczelnię informator pt.: *Le Moyne's Polish Legacy* podkreśla „szczodry i wysoce szlachetny gest” de Roppa, który podobno miał propozycje kupna dzieł od Polonii brazylijskiej. Broszurę rozpoczynają słowa: „Studenci z całego świata mogą przybyć do Le Moyne College w poszukiwaniu autentyczności w polskiej kulturze. W uniwersyteckiej bibliotece znajduje się siedem obrazów... ostatnie prace artystów z przedwojennej Polski przedstawiające 8 wieków dumnej historii potężnego narodu”. Chyba jednak dobrze się stało, że trafiły do instytucji, która potrafiła docenić ich wartość, wyraża się to m.in. również tym, że dwadzieścia lat temu zostały poddane gruntownej renowacji.

Od trzech dekad obserwujemy w kraju ponowne zainteresowanie Bractwem św. Łukasza; pojawiają się znaczące artykuły, zorganizowano kilka prestiżowych ekspozycji ich twórczości. W ostatnich dwóch dekadach znawcy tematu podjęli kilka prób zorganizowania w Polsce wystawy

cyklu siedmiu historycznych obrazów „Łukaszowców”. Niestety, bez powodzenia. Szkoda. Bo czyż me warto byłoby zobaczyć te dzieła na własne oczy? To retoryczne pytanie towarzyszy mi od dziesięciu już lat. Przy nadarzających się okazjach (a często prowokują je świadomie) staram się upowszechniać tę idee.

Pisząc ten artykuł ze zdziwieniem skonstatowałem, że dopiero teraz po raz pierwszy odważyłem się podjąć temat „na papierze”, chociaż ze słowem drukowanym mam do czynienia od lat. Dotychczas ograniczałem się do gromadzenia informacji i dyskusji w kameralnym gronie - w czasie jednej z nich, jeszcze w 1992 r., oczami wyobraźni widziałem już te obrazy na wystawie w kraju. Było to spotkanie z jednym z moich znajomych, który właśnie przyleciał ze Stanów. Rozmawiał tam z Rektorem (Prezydentem) Le Moyne College - Kevinem G. O'Connelllem, który niebawem listownie potwierdził podjęte wówczas uzgodnienia: „Szanowny Panie. Z przyjemnością rozmawiałem z Panem w dniu 5 maja 1992 r. w związku z prośbą Pana, aby siedem polskich obrazów od p. de Roppa, które są wystawiane na stałe w Galerii Sztuki naszej biblioteki, mogły być udostępnione na okres kilku miesięcy dla pokazania ich w paru polskich miejscowościach. Omawialiśmy również szereg warunków naszej uczelni, przy równoczesnym zapewnieniu z mojej strony, że wyrażę zgodę na Pana prośbę...” Dalej padają szczegóły dotyczące organizacji takiego przedsięwzięcia.

Wydawało się, że sprawa jest na dobrej drodze. Wówczas nie przerażały nas nawet wysokie koszty wystawy (a samo ubezpieczenie obrazów na czas podróży wyniosłoby ok. 70 tys. dolarów). Niestety - okazało się, że niemożliwe jest załatwienie formalności po stronie polskiej, pomimo że dotarliśmy do najwyższych władz państwowych i kościelnych (ze strony Jezuitów - bo ten Zakon prowadzi College w Syracuse). Moje późniejsze starania również spełzły na niczym. Być może przeszkodą są nie do końca wyjaśnione sprawy własności, a może wchodzi w grę jeszcze inne względy? Po latach podchodzę do sprawy z dużo większą dozą sceptycyzmu, nie tracę jednak nadziei, że kiedyś uda się zorganizować w kraju ekspozycję siedmiu obrazów - kolektywnej pracy Bractwa św. Łukasza.

PS. Dzieje siedmiu obrazów o tematyce historycznej Bractwa Sw. Łukasza w czasie wojny i po jej zakończeniu zostały zrelacjonowane głównie w oparciu o oficjalne informacje uzyskane z Le Moyne College. Jednak nie wszystkie fakty są ściśle i jasne. Przede wszystkim nie wiemy, jak rozumieć słowo „przekazał” - Jest to pojęcie „nieostre” z prawnego punktu widzenia. W tym przypadku może oznaczać zarówno, że Stefan Ropp podarował obraz Le Moyne College, ale również, że jedynie złożył je tam w depozyt. Być może jest to jeszcze inna forma prawna?

Amerykańska uczelnia unika przedstawienia dokumentów dotyczących zasad, na jakich cykl tych obrazów został przekazany.

Informacja o tym, że Prezydent RP na uchodźstwie podarował S. Roppowi siedem obrazów Bractwa św. Łukasza znana jest tylko z relacji (raportu?), którą ten ostatni złożył w bibliotece Le Moyne College. Może być prawdziwa (choć nie znamy żadnego innego potwierdzenia tego faktu), ponieważ obaj panowie znali się. Komitetowi Polskiego Pawilonu w Nowym Jorku przewodził August Zaleski - późniejszy Minister Spraw Zagranicznych i Prezydent RP Londynie. Wątpliwości rodzi jednak inna informacja z tej samej relacji Roppa. We wstępie kilkunastostronicowego dokumentu pisze on, że rząd polski w przyszłości nie będzie rościł prawa do cyklu siedmiu obrazów, „ponieważ kolekcja nigdy nie należała do państwa polskiego, ani też do żadnej agencji rządowej”.

Jeszcze bardziej zagadkowo rysuje się postać samego Stefana Roppa, który w związku z tą sprawą przedstawiany jest wyłącznie jako Szwajcar z brytyjskim paszportem (również w polskich publikacjach o tych obrazach). Informacje te mogą być prawdziwe, jednak... na pewno niepełne. Rodzina Roppów kilka wieków temu osiadła w Polsce (na kresach wschodnich). Stryj Stefana - Arcybiskup Mohylewski Edward Ropp w okresie międzywojennym brał aktywny udział w polskim życiu społecznym i religijnym (biogramy Edwarda i Stefana Roppów są zamieszczone w Polskim Słowniku Biograficznym). Ojciec Stefana - Konstanty (ziemianin, żonaty z Michaliną z Szadurskich) z żoną i 8-letnim synem wyjechał w 1900 r. do Szwajcarii. Stefan po uzyskaniu dyplomu inżyniera pracował m.in. w Afryce, USA, Anglii. Do Polski powrócił w 1923 r, gdzie zamieszkał w Warszawie, a od 1926 r. w Poznaniu. W 1927 r. ożenił się z Wandą Daniłło-Gąsiewicz. Był pracownikiem Magistratu Miasta Poznania i dyrektorem Targów Poznańskich. Od 1941 r. został dyrektorem Polskiego Biura Informacyjnego

W Nowym Jorku na Amerykę i Kanadę (powołany i opłacany przez Rząd RP w Londynie). W czasie wojny i bezpośrednio po jej zakończeniu działał aktywnie wśród Polonii, m.in. był członkiem czteroosobowego polskiego „Komitetu Opieki nad Ekspozatami z Wystawy w Nowym Jorku”, w latach 1954 i 1955 był zarządcą „Dziennika Polskiego” w Detroit.

W tej sprawie jest dużo pytań, które na razie pozostają bez odpowiedzi.

Podstawowa literatura:

1. *Bractwo św. Łukasza*. Katalog wystawy w I.P.S. w Warszawie, grudzień 1938.
2. *Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York 1939* (Katalog Pawilonu

Polskiego na Światową Wystawę, Nowy Jork 1939).

3. Stefan Ropp, *History of the polish paintings...* (Kopia rękopisu przyjętego przez Bibliotek Le Moyne College z października 1961 roku).

4. *Le Moyne's Polish Legacy. Le Moyne College Syracuse, New York* (Broszura bez autora i roku wydania).

5. *Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolno malarska, Grupa Czwarta*, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, wrzesień- październik 1978.

6. *Materiały do dziejów instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, opr. Joanna Sosnowska, 1992 (Skrypt IS PAN).

7. Zamoyski, *Łukaszowcy*, Warszawa 1989.

8. Włodzimierz Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966.

9. Irena Lorentowicz, *Oczarowania*, Warszawa 1972.

10. Maria Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*, Lublin 1989.

11. Andrzej Turowski, *Bractwo św. Łukasza [w:] Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, Wrocław- Warszawa- Kraków-Gdańsk 1974,

12. Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982.

13. Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959.

14. Ireneusz J. Kamiński, *Kazimierz nad Wisłą*, Warszawa 1983.

15. Tenże, *Z Kazimierza do Syracuse*, „Kamena” z 25 grudnia 1988, s. 6-7.

16. Waldemar Odorowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991.

Ponadto cały szereg katalogów z wystaw zbiorowych i indywidualnych, artykułów oraz innych publikacji.

Podpisy pod ilustracjami zostały zaczerpnięte z informatora wydanego przez Le Moyne College - anonimowy autor opracował je na podstawie opisów towarzyszących każdemu z obrazów na Wystawie Światowej w Nowym Jorku.

Autor artykułu jako pierwszy w kraju opublikował fotografie wszystkich siedmiu obrazów z cyklu dotyczącego dziejów Polski autorstwa malarzy z Bractwa Św. Łukasza. Było to możliwe dzięki uprzejmości prof. Władysławy Jaworskiej. Reprodukowane na łamach tego pisma szkice do tych kompozycji dotychczas nigdy nie były publikowane. Autor dziękuje Tadeuszowi Michalakowi za udostępnienie zbiorów.