

Michał Szarek: Czy Łukaszowcy byli wyłącznie synkretystami?

To co najważniejsze jednak w kategorii eksperymentu, to próby technologiczne podejmowane w zasadzie przez wszystkich członków Bractwa na szeroką skalę. Wnikliwe studiowanie warsztatu dawnych mistrzów skłoniło ich do wkroczenia na drogę poszukiwań – nie tylko formalnych, ale także materiałowych – pisze Michał Szarek w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Łukaszowcy. Malarze pamięci”.

W 1982 roku w ramach serii *Malarstwo polskie* ukazała się obszerna synteza sztuki okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jej autorka, Joanna Pollakówna, w bezprecedensowy sposób podeszła do twórczości pierwszej generacji uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, lokując ich dokonania w ramach rozdziału *Stylizatorzy i synkretyści*, powodując tym samym, że określenia te przyłgnęły do nich niesłusznie na kolejne dekady. W samych epitetach „stylizator” czy „synkretysta” nie byłoby zgoła nic pejoratywnego, niemniej jednak dla Pollakówny wybór tego rodzaju stylistyki skutkował finalnie tym, że, jak pisała, „(...) Łukaszowcy rzadko aspirowali do czegoś więcej niż historyczna stylizacja połączona z wyostrzonym realizmem” [1]. Nie było to oczywiście prawdą, a przynajmniej nie jej pełnią, gdyż zagadnienie to okazuje się o wiele bardziej złożone.

Historyzm stanowił bez wątpienia lubianą przez Łukaszowców formułę stylistyczną. Doskonale wiedzieli oni, że wpisuje się on w polityczną i kulturalną działalność II Rzeczypospolitej, co dla młodych, pretendujących do funkcjonowania na artystycznej arenie kraju twórców stanowiło ważny aspekt plastycznych poczynań. Stylistyka ta miała w ich działalności także swoją chronologię, choć przewijała się w zasadzie przez całe dwudziestolecie międzywojenne z mniejszym lub większym natężeniem, czego najlepszym dowodem są malowane na Wystawę Światową w Nowym Jorku z 1939 roku kompozycje ilustrujące najważniejsze momenty z historii Polski. Pierwsze dwie wystawy Bractwa św. Łukasza (1928, 1929) prezentowały dość konserwatywne podejście. Przełom nastąpił dopiero około roku 1930, co ukazała w pełni trzecia wystawa grupy (1932). To właśnie wtedy Jan Gotard zaczął rozjaśniać swoją paletę, rozbijając plamę barwną za pomocą szpilek, a Bolesław Cybis przywiózł z zamorskiej wyprawy inspiracje kulturą afrykańską i rozpoczął fakturalne eksperymenty materiałowe na miarę dadaistycznych *ready mades*. Nowoczesność wchodziła z impetem do sztuki Łukaszowców, niejednokrotnie tworząc z tradycją osobliwy mariaż.

Przeczytaj także: Witkiewicz, Witkacy i polska kultura między dziedzictwem a buntem

Pollakówna oczywiście dostrzegała i tę sferę ich działalności, lecz w znacznie mniejszym stopniu. Jej słowa o synkryzmie wychowanków Prusza padły na podatny grunt. Potęgowała je atmosfera zapomnienia, która po II wojnie światowej osnuła sztukę Łukaszowców, ustępujących wówczas miejsca na scenie artystycznej swoim międzywojennym rywalom – kolorystom. Wciąż pobrzmiwały jeszcze także doniosłe echa recenzji międzywojennych krytyków, piszących, iż malarstwo

Bractwa to nic innego jak „nowe wino w starych dzbanach” [2] czy jeszcze ostrzej, jak w ataku Tytusa Czyżewskiego – rodzaj „kombinatorstwa estetycznego” [3]. Zbyt mało było wyważonych i w pełni świadomych głosów, jak ten Wacława Husarskiego, który już po pierwszej wystawie ugrupowania najtrafniej ze wszystkich uchwycił charakter wczesnego etapu działalności malarzy, uważając archaizację za fazę przejściową i jak najbardziej słuszną [4]. W efekcie na podstawie wybiórczych opinii i przykładów dzieł okrzyknięto Łukaszowców archaizatorami, a we wszystkich, nawet najnowszych, opracowaniach o sztuce polskiej przeczytać można, że malarze ci czerpali inspiracje z dorobku dawnych mistrzów oraz tworzyli w duchu międzywojennego klasycyzmu – i nic ponad to. W ten oto sposób od niemal stulecia trwa ów mit Łukaszowców – niewzruszonych na nowoczesność stylizatorów.

Współczesność w dawnym kostiumie

Jednym z bardziej bezpośrednich przejawów nowoczesności w malarstwie Łukaszowców, a także innych pruszkowiaków, był transfer dawnych, historycznych lub biblijnych wydarzeń we współczesne artystom realia. To czasowe przeniesienie, swoistego rodzaju powrót do przeszłości w zaskakująco płynny sposób spajało to, co dawne, z tym, co współczesne i niepozbowione było ponadto ideologicznej funkcji. Sztuka, wedle postulatów profesora Pruszkowskiego, miała być dostępna dla szerokiej rzeszy odbiorców. Dlatego też niemożliwe było szczególnie w przypadku tematyki religijnej czy związanej z retoryką państwa zupełne odejście od ugruntowanej tradycji. Jak pisała Iwona Luba, wzory musiały być „już zaakceptowane, klarowne w przesłaniu i efektowne w swej tradycyjnej formie” [5]. Nie znaczyło to jednak, że malarstwo wychowanków Prusza było tylko i wyłącznie anachronizmem swojej epoki. Owe modernizacje stanowiły tutaj zatem drobny, aczkolwiek czasem jedyny możliwy aspekt nowoczesności,

która paradoksalnie miała już swoją o wiele starszą genezę, począwszy od czasów średniowiecza. Zupełnie jawnym dialogiem owego archaizmu z aktualnością były wczesne, wielkoformatowe płótna Łukaszowców, których styl w pewien sposób przyczynił się też do narzucenia im miana stylizatorów.

Dwaj malarze z Bractwa – Jan Wydra i Antoni Michalak – przodowali w tego typu monumentalnych kompozycjach, w których to tłem dla rozgrywających się na nich wydarzeń stawał się Kazimierz Dolny nad Wisłą – miejsce mistycznych wręcz plenerów malarskich i silnie zmitologizowana na przestrzeni lat przestrzeń, zyskująca atmosferę niebiańskiego *sacrum*. Wspomniani już artyści z niezwykłą łatwością przenosili biblijne wydarzenia, lokując je właśnie w Małopolskim Przełomie Wisły, pośród wzgórz, jarów i wąwozów oraz piaszczystych łąkach na rozlewisku królowej polskich rzek. W myśl tej idei *Boże Narodzenie* (il. 1) Wydry miało miejsce nieopodal Kazimierza, w Janowcu, a scena *Ukrzyżowania* (1924, obraz zaginiony) przeniesiona została na kazimierską Górę Trzech Krzyży, która przejęła w tym kontekście rolę nowotestamentowej Golgoty. Ten ostatni motyw będący finałem Pasji przewijał się w twórczości pruszkowiaków wyjątkowo często, niemal zawsze zyskując osobliwy kontekst lokalny, jak chociażby w *Ukrzyżowaniu ze św. Marią Magdaleną* Michalaka (il. 2) czy równie wizyjnym *Ukrzyżowaniu* znanym w epoce jako *Modlitwa* (1932, obraz zaginiony) Antoniego Grabarza, artysty również związanego z Bractwem.

Nowa rzeczywistość – Nowa Rzeczowość

Podążając dalej tropem malarskiej nadrzeczywistości, należy zwrócić uwagę na jeden z kierunków w sztuce europejskiej, rozwijający się przede wszystkim w środowisku niemieckim, którego interesujące

refleksy zarysowały się także w sztuce Łukaszowców. Mowa tutaj o Nowej Rzeczowości (niem. Neue Sachlichkeit), z którą to już w 1930 roku jako pierwszy powiązał malarzy z Bractwa Alfred Kuhn [6]. Implikowała ona w sobie ów magiczny pierwiastek, ową fantastykę, która nadawała obrazom nadprzyrodzoną atmosferę dziwności i kuriozum epoki dynamicznych przemian kulturowych. Jak wyróżniał Gustav Friedrich Hartlaub, Nowa Rzeczowość prezentowała dwie odmienne tendencje – „lewe skrzydło”, o orientacji stricte politycznej, werystyczne i podejmujące krytykę społeczną Republiki Weimarskiej oraz „skrzydło prawe”, odwołujące się do modusu neoromantycznego i neoklasycznego [7].

Przeczytaj także: Witkiewicz – Wyspiański. Więzy wyobrażeń

Pomimo zupełnie odmiennej sytuacji II Rzeczypospolitej można w naszym malarstwie odnaleźć zarówno wpływy jednej, jak i drugiej ze stron. W międzywojennej Polsce mamy jednak do czynienia nie tyle z krytyką polityczną, co diagnozą społeczną. Na tym tle kompozycje Łukaszowców stają się sztuką dydaktyczną o mizeralistycznym charakterze. Takie są właśnie obrazy Cybisa, który to silnie eksplorował aspekty biedy i wykluczenia społecznego, tak widoczne w *Gazeciarcie* (ok. 1933-37, Muzeum Okręgowe w Toruniu) *Gołębiarzach* (1932-35, kolekcja prywatna) czy poruszającej *Primaverze* (il. 3). W tej ostatniej kompozycji nie zabrakło ponadto wzmiankowanego już magicznego elementu – opadających dookoła kwiatów, które z kolei pod względem charakteru porównać można do tak samo nadrealistycznej i jakby kukielkowej figurki psa umieszczonej obok *Postaci kobiety w żółtym berecie* (il. 4) czy afrykańskiego artefaktu trzymanego przez kobietę z papierosem (ok. 1929, kolekcja prywatna) będącą z kolei transpozycją portretu Sylvii von Harden Otto Dix'a. Indywidualizm malarstwa Cybisa pozwala na zaklasyfikowanie go również do Hartlaubowskiego „lewego

skrzydła”, w którego założeniach doskonale mieściłaby się *Martwa natura z kluczem* (il. 5) – pełna nastroju właściwego zarówno sztuce dawnych mistrzów, realizmowi magicznemu, a nawet być może jeszcze innej współczesnej artyście formacji europejskiej, włoskiej grupie Valori Plastici. Odrębną jeszcze sekcję stanowią pejzaże artysty, bliskie onirycznym krajobrazom Alexandra Kanoldta, mającego wpływ być może także na Jana Zamoyskiego, oraz po wielokroć umieszczane na ich tle niepokojące sylwetki ożywających manekinów (*Zabawa manekinów*, il. 6). Kategoria nowoczesności zdaje się najbardziej pasować właśnie do twórczości Cybisa i stąd egzemplifikacja jego dokonań staje się w niniejszym tekście tak bardzo dominująca. To zresztą właśnie Cybis na długo przed powstaniem Bractwa zetknął się z rosyjską awangardą i w początkowej fazie kariery wykazywał silne predylekcje do radykalnych eksperymentów w sztuce, czego dowodem są przywiezione z Konstantynopola gwasze i akwarele, a wśród nich chociażby iście kubofuturystyczna *Kompozycja architektoniczna z fryzjerem* (il. 7). Owa wzmiankowana już powyżej mistyczna atmosfera jest jednak cechą właściwą nie tylko dla prac Cybisa. Towarzyszy ona również uczestnikom *Pogrzebu* (il. 8) Czesława Wdowiszewskiego – podobnego, a jednocześnie tak odmiennego od pejzaży Kanoldta, bo zaludnionego szeregiem postaci rodem z obrazów Pietera Bruegela Starszego. Ta stylistyka syntezy zbliża Wdowiszewskiego, ale także i innego członka Bractwa, Stefana Płużańskiego, do jeszcze jednej nowoczesnej tendencji międzywojnia, a mianowicie do zwrotu ku prymitywowi. Takie właśnie wpływy bezsprzecznie odnaleźć można w wyrysowanych, niby to ludowych lub dziecięcych fantazjach Płużańskiego wypełnianych tłumem lub korowodem postaci jak w *Polowaniu na zająca* (il. 9) czy *Kawiarni* (1934, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wszystkie te wzmiankowane dzieła odwołują się do ogólnej kategorii sztuki z kręgu Pruszkowskiego podejmującej zagadnienie realizmu rozpatrywanego w kontekście fantastyki i alegorii. Przestrzeń i postać kształtowana jest w nich w sposób bardzo

subiektywny, niemal w duchu mityzacji Brunona Schulza, który w swoim eseju pisał bezpośrednio: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym” [8].

Laboratorium eksperymentów formalnych i technologicznych

Kukiełkowi modele Płużańskiego, podobnie jak drewniane, beznamiętne manekiny Cybisa otwierają nowe pole dla rozważań o nowoczesności Łukaszowców. Człowiek w polu ich widzenia nie był tylko i wyłącznie reminiscencją postaci z obrazów caravaggionistów czy Holendrów. Była to figura służąca do eksperymentów formalnych – geometryzacji i deformacji – jak w portrecie *Dwóch kobiet* (il. 10) Mieczysława Schulza czy w *Idylli* (il. 11) Eliasza Kanarka, wykazującego się niezwykłą wrażliwością na kolor i niepozbowionego również rysu stylizacji i wyolbrzymienia, podobnie zresztą jak czołowy kolorysta wśród Łukaszowców – Aleksander Jędrzejewski. To co najważniejsze jednak w kategorii eksperymentu, to próby technologiczne podejmowane w zasadzie przez wszystkich członków Bractwa na szeroka skalę. Wnikliwe studiowanie warsztatu dawnych mistrzów skłoniło ich do wkroczenia na drogę poszukiwań – nie tylko formalnych, ale także materiałowych. Wzmiankowany już Schulz, artysta dzisiaj prawie nieznany, przodował w tym właśnie zakresie, już od pierwszych pokazów grupy wystawiając swoje prace na murze. Nie sposób także i w tej kategorii nie wymienić przykładu z twórczości Bolesława Cybisa, od 1930 roku eksperymentującego z trójwymiarowością obrazu. Artysta ten tworzył nie tylko ramy stające się integralną częścią dzieła, jak chociażby w *Primaverze*, ale wykorzystywał tzw. *ready mades* – przedmioty gotowe, czego najlepszym przykładem jest kompozycja *Spotkanie* (il. 12), na tyle przekraczająca dwuwymiarową przestrzeń podobrazia, że powinna

zostać zdecydowanie określona mianem płaskorzeźby niż obrazu sztalugowego. Do analogicznych rozwiązań uciekał się także Jeremi Kubicki. Jego „rzeźbiarskie” obrazy tworzone za pomocą impastowo nałożonych warstw farby często wzbogacane były o dodatkowe elementy, jak w monumentalnych pod względem wymiarów *Manewrach* (il. 13), w których partie architektury imitowane są za pomocą elementów stiukowych. Można by w zasadzie powiedzieć, że ten iluzjonizm stanowił spuściznę minionych epok – antyku czy nowożytności. W wydaniu Łukaszowców było to jednak coś więcej – przekraczanie granic myślenia o przestrzeni obrazu i jeden z kluczowych elementów ich niezaprzeczalnej nowoczesności.

Michał Szarek

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [503]:
„Łukaszowcy. Malarze pamięci”.**

Przypisy:

[1] J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 74.

[2] Z. Malewski, *Pod sztandarem św. Łukasza. Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 81, s. 10.

[3] T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 30.

[4] W. Husarski, *Bractwo św. Łukasza* (Wystawa w Zachęcie), „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 136.

[5] I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa 2004, s. 170.

[6] A. Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930, s. 116-117.

[7] *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933*, katalog wystawy, Red. R. März, *Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1974, s. 175.

[8] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892-1942*, katalog wystawy, red. T. Dunin, H. Kosienkowska, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2002, s. 87.

Ilustracje:

il. 1. Jan Wydra, *Boże Narodzenie*, 1925, olej na płótnie, 195 x 157, Muzeum Narodowe w Lublinie

il. 2. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, 1931, olej na płótnie, 280 x 194 cm, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

il. 3. Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936, olej, tempera i merla na sklejkę, 130 x 87 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 4. Bolesław Cybis, *Postać kobiety w żółtym berecie*, 1932-35, olej na płótnie dublowanym, 156 x 66,5 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum

il. 5. Bolesław Cybis, *Martwa natura z kluczem*, ok. 1930, olej na płótnie, 70,5 x 60,5 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum

il. 6. Bolesław Cybis, *Zabawa manekinów*, 1925, kredka i sangwina na papierze, 53,3 x 83 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum

il. 7. Bolesław Cybis, *Kompozycja architektoniczna z fryzjerem*, 1920-22, akwarela, gwasz i ołówek na papierze, 28 x 35,5 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum

il. 8. Czesław Wdowiszewski, *Pogrzeb*, 1937, olej oraz technika własna na sklejkę, 177 x 117 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu

il. 9. Stefan Płużański, *Polowanie na zająca*, 1936, olej na płótnie naklejonym na sklejkę, 74 x 70 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum

il. 10. Mieczysław Schulz, *Dwie kobiety*, ok. 1934-35, olej na płótnie, 72 x 64 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 11. Eliasz Kanarek, *Idylla*, 1932, olej na płótnie, 101 x 78,5 cm, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie

il. 12. Bolesław Cybis, *Spotkanie*, 1931, technika mieszana i merła na sklejce, 58,5 x 73,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 13. Jeremi Kubicki, *Manewry*, 1938, olej i partie stiukowe na desce, 160 x 239 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum Sopockiego Domu Aukcyjnego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
