

## Łukaszowcy. Malarze pamięci [TPCT 503]

Kim byli Łukaszowcy? Grupą studentów zafascynowanych dawnymi mistrzami? Laboratorium malarskiego eksperymentu? Wspólnotą, która chciała dołożyć swój pędzel do idei nowego państwa a może zwyczajnym cechem rzemieślników? Prawdopodobnie wszystkim naraz. Z pewnością zaś potrafili pokazać, iż kultura jest miejscem, gdzie mogą twórczo spotkać się nawet estetyka i polityka. Jak widać, czasem wystarczy usiąść wspólnie nad płótnem, by zrozumieć i zapamiętać, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy.

Gdyby ktoś próbował opowiedzieć historię XX wieku wyłącznie przez polskie grupy artystyczne, miałyby prawo szybko skapitulować. Tu awangarda, tam kapizm, gdzie indziej formiści. Przeróżne koncepcje i wiele indywidualizmu, który często górował nad pewnymi prądami. A jednak w latach 20. i 30. XX wieku wyrosła grupa, która postanowiła działać inaczej: w poczuciu wspólnotowości. Bractwo św. Łukasza – znani po prostu jako Łukaszowcy – jakby na przekór epoce, malowali, nie zrywając z tradycją, ba! czyniąc ją współczesną i próbującą uzupełniać modernę. W ich podejściu było przekorne pytanie, czy nowoczesność naprawdę musi się zaczynać od wymazania przeszłości, czy może raczej od jej twórczego przepracowania. Czyżbyśmy mieli do czynienia z paradoksem godnym uśmiechu: ultranowocześni, ponieważ tradycyjni? Z pewnością już wtedy to środowisko zyskało opinię nieco osobliwego połączenia klasztoru, cechu rzemieślniczego i cygańskiej bohemy. A kim byli w istocie?

U źródeł tego fenomenu stali młodzi uczniowie profesora Tadeusza Pruszkowskiego. W 1925 roku, w świeżo reaktywowanej Szkole Sztuk Pięknych, patrzył on na swoich studentów i widział, że coś się między nimi buduje: więź, wspólnota, może nawet trochę zadziorne braterstwo. Jego sugestia była iście prosta: załóżcie grupę, działajcie razem, bo razem łatwiej buduje się coś większego niż pojedyncze płótna. A oni go posłuchali, mając podobną intuicję: taka wspólnota może być nie tylko pomocą w życiu, lecz artystyczną przygodą. I tak Łukaszowcy wspólnie malowali, śpiewali, bawili się, dyskutowali i budowali coś, co z dzisiejszej perspektywy nazwać można by kolektywem albo bardziej konserwatywnie kolektywnym sumieniem wspólnoty politycznej. Wydawać by się mogło, że na tle artystycznych eksplozji awangardy, ich malarstwo: figuratywne, klasycyzujące, trzymające się kurczowo dawnego rzemiosła, to anachroniczny kaprys, zasługujący raczej na wzruszenie ramion. Byłoby to szalenie nietrafne! Członkowie bractwa rozumieli bowiem, że nowoczesność nie polega na zerwaniu z przeszłością, ale na dialogu z przeszłością. Ich projekt to nie reakcja, ale re-forma i zarazem akt fundacyjny.

Bractwo szybko przyjęło obyczaje, które bardziej przypominały średniowieczny cech niż koło artystyczne. Jest w tym coś uroczo poważnego: walne zgromadzenia, kapituła, rytuały, wspólne prace i wspólne świętowanie. W tle Kazimierz Dolny, gdzie w małym domu Pruszkowskiego wieczory wypełniały rozmowy o sztuce – i nie ma co ukrywać – swoista studencka forma życia. To tam, na wzgórzu, w 1938 roku stanęła wielka pracownia, w której powstanie cyklu nowojorskiego zaczęto traktować niemal jak budowanie katedry. Bowiem ideową podstawę ich działań można streścić w jednym zdaniu, które mogłoby być dewizą II Rzeczypospolitej: sztuka jest częścią państwa, a może lepiej – narzędziem wspólnoty. Pruszkowski uważał, że naród żyje

dzięki pamięci i że kultura ma tę pamięć podtrzymywać. Łukaszowcy wierzyli, że malarstwo może być państwowotwórcze: obrazy pełne tradycji, scen historycznych i utrwalonych typów Polaków są elementami tożsamości. Każdy z nich miał spajać państwo rozbite trudnym doświadczeniem historycznym.

Ich ultranowoczesność jest cokolwiek paradoksalna. Studiowali bowiem holenderskich i flamandzkich mistrzów, włoskie *quattrocento*, dawnych rysowników i freskantów, niemniej nadawali temu współczesny rytm, syntezę, pewien rodzaj malarskiej inteligencji, która pozwalała dawnym formom przemówić nowym językiem. Bez sentymentalizmu, lecz raczej w duchu eksperymentu, jako laboratorium realizmu szlachetnego – jak Pruszkowski nazywał ich kierunek. Co więcej, nad tym unosił się duch nieco figlarnego przekąsu. Kiedy Bolesław Cybis malował swoją *Primaverę* (jawny pastisz Botticellego), zamiast pięknej Wenus pojawiała się surowa, ascetyczna postać z miską zamiast muszli. Jan Gotard tworzył *Kopciuszka* tak, jakby Bruegel i Bosch razem zasiedli do opowiadania bajek. Było w tym coś z realizmu magicznego, zanim ten termin stał się jakkolwiek adekwatny. Ta lekka, a jednocześnie poważna gra ze światem dawnych mistrzów dodawała ich obrazom przewrotnej współczesności.

Jednak największe ich dzieło nie miało w sobie nic przewrotnego. W 1939 roku, w kazimierskiej pracowni, Bractwo malowało cykl siedmiu monumentalnych scen historycznych na Wystawę Światową w Nowym Jorku. Tematy narzuciła komisja historyków: celem było odmalowanie cyklu historycznego od Zjazdu Gnieźnieńskiego po Konstytucję 3 Maja. Wszystko to miało zmieścić tysiąc lat polskiej państwowości na kilku gigantycznych płótnach, mających raz jeszcze objawić światu, że Polska jest podmiotem historii. Sprawa nie należała do tych prostych, dlatego

sposób pracy był równie niezwykły, co efekt: jedna osoba komponowała, inni szkicowali węglem, a ostatnią warstwę farby nakładali wszyscy razem. Był to malarski odpowiednik budowy okrętu – każdy element powstawał w dialogu z innymi, każdy pędzel czekał na czyjąś rękę. W efekcie cykl nowojorski stał się nie tylko wizualnym manifestem polityki historycznej II RP, ale i świadectwem tak charakterystycznie zaznaczonej wspólnotowości.

A potem przyszedł wrzesień 1939 roku. Obrazy zostały w Ameryce, polski pawilon został zamknięty – przepadł tym samym polski narrator, który miał opowiadać światu o swoich losach. Cykl, który miał być manifestem nowoczesnej państwowości, stał się z dnia na dzień pamiątką po państwie, które właśnie doświadczyło radykalnego zła totalitaryzmu. W tej ironii dziejów kryje się jednak coś głęboko poruszającego: obrazy spełniły rolę, której nikt nie mógł przewidzieć. Stały się bowiem symbolicznym zakorzeniem polskości w świecie, który właśnie podlegał pożodze. Zamiast uświetniać triumf państwa, zaczęły świadczyć o jego utracie; jednocześnie, to właśnie ich przetrwanie sprawiło, że pamięć II Rzeczypospolitej nie została unicestwiona, lecz w jakimś sensie zakonserwowana na płótnie. Wbrew katastrofie spełniły swoją misję: pozostały świadkami ciągłości, której nie przerwała nawet wojna zerwana z łańcucha. A gdy wreszcie, po ponad osiemdziesięciu latach, ich obrazy wróciły do Polski, okazało się, że Bractwo św. Łukasza dokonało jeszcze jednego cichego cudu. Ich dzieła stały się świadectwem ciągłości i pamięci – tej malowanej, opowiadanej i przeżywanej.

I tu wracamy do pytania, kim właściwie byli Łukaszowcy. Grupą studentów zafascynowanych dawnymi mistrzami? Czy raczej laboratorium malarskiego eksperymentu? Wspólnotą, która chciała

dołożyć swój pędzel do idei nowego państwa a może zwyczajnym cechem rzemieślników? Prawdopodobnie wszystkim naraz. Ich fenomen polegał też na tym, że nie chcieli rozstrzygać tych alternatyw, bowiem sztuka mogła być zarazem i piękna, i poważna, i tradycyjna, i nowoczesna; i osobista, i wspólnotowa. Z pewnością zaś potrafili pokazać, iż kultura jest miejscem, gdzie mogą twórczo spotkać się nawet estetyka i polityka. Jak widać, czasem wystarczy usiąść wspólnie nad płótnem, by zrozumieć i zapamiętać, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy.

*Jan Czerniecki*

Redaktor naczelny

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

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



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---