

Jan Zieliński

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-0765-3536

Cynobrowy Hilary

Zacznijmy od określenia miejsca i czasu. Warszawa, ul. Wiejska, pierwsze dni czerwca roku 1946, 21 miesięcy po upadku powstania warszawskiego, 16,5 miesiąca od „wyzwolenia”. Kilka występów efemerycznego Teatru Cynobrowych Snów, powołanego przez trzech dwudziestolatków, studentów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie: Hilarego Krzysztofiaka, Lecha Stefańskiego i Jerzego Trojanowskiego.

W pierwszych trzech dniach czerwca 1946 r. „Gazeta Ludowa” anonowała w repertuarze teatralnym: „«TEATR CYNOBROWYCH SNÓW» (TEATR LALEK). Ul. Wiejska 11 codziennie o g. 17-ej opera komiczna *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*”. Ten sam zapis pojawił się w wydaniu z 7 czerwca na stronie czwartej, powyżej zaś zamieszczono artykuł, który warto przywołać ze względu na śląskie korzenie Hilarego Krzysztofiaka. Magister Jan Kawczyński w artykule pod znamienym tytułem *I książki mają swoje losy. Muzeum Śląskie odżyło* omawia wojenne dzieje katowickiej placówki, rozebranej przez Niemców w roku 1939, wspominając jej malarskie zbiory, w tym takie arcydzieło, jak *Portret hrabianki Thun Grottgera* (znany dziś jako *Portret Rozalii Matyldy Glazer*). Szczególne miejsce, zgodnie z tytułem, poświęca autor zbiorom książkowym, dając malowniczy opis umieszczonej na parterze tymczasowej siedziby muzeum (w Bytomiu) biblioteki:

Trzon jej stanowi pozostawiony tu księgozbiór poniemiecki, zawierający silesiaca¹ ogromnej wartości, wśród nich wiele książek polskich. Poza tym jednak zwieziono tu i zwalono na stosy najróżniejsze biblioteki publiczne i prywatne, polskie i niemieckie, cenne i bezwartościowe. Znalazła się tu i biblioteka francuska Alliance Française i biblioteka miejska ze Strzelec i bogaty księgozbiór Branickich z Suchej z licznymi rękopisami i starodrukami².

Lato 1946 r. to był czas powrotów i wyjazdów. 13 czerwca „Express Wieczorny” na pierwszej stronie zamieszczał relację z rozmowy swego (anonimowego) współpracownika z przybyłym do kraju Julianem Tuwimem, w której poeta wyznawał:

„Wróciłem do kraju przede wszystkim powodowany wewnętrznym nakazem mego serca”. Poza poezją żywo interesuje się Tuwim współczesnym teatrem polskim, z którym był zawsze ściśle związany. Wnioskuję, że ma jakieś plany i zamierzenia, ale prosi, aby o tym jeszcze nie pisać³.

Nie wiemy, czy wśród tych planów było obejrzenie spektaklu studenckiego teatryku przy ul. Wiejskiej, ale w tym samym wydaniu gazety znajdujemy artykuł pod świadomie dwuznacznym tytułem *Teatr lalek jedzie na Zachód*, a w nim informację o zaplanowanym na następny tydzień objeździe Teatru Cynobrowych Snów „po ziemiach odzyskanych na zachodzie”⁴. Nie udało mi się sprawdzić, czy taki wyjazd rzeczywiście się odbył, ani nawet czy był planowany, ale użycie w tytule gry słów pozwala domniemywać, że autorem notatki był zaprzyjaźniony z Lechem Emfazym Stefańskim i współpracujący w tym czasie z „Expressem Wieczornym” Miron Białoszewski. Żartobliwa notatka powinna trafić do drugiego wydania tomu Białoszewskiego *Na każdym rogu ta sama truskawka*, zawierającego jego teksty prasowe z „Expressu Wieczornego” z lat 1946–1950.

¹ W pierwodruku, z niemiecka: „silesiaza”.

² J. Kawczyński, *I książki mają swoje losy. Muzeum Śląskie odżyło*, „Gazeta Ludowa” 1946, 7 czerwca, s. 4.

³ *Co powiedział Julian Tuwim przedstawicielowi „Expressu Wieczornego”*, „Express Wieczorny” 1946, 13 czerwca, s. 1.

⁴ *Teatr lalek jedzie na zachód*, „Express Wieczorny” 1946, 13 czerwca, s. 3.

W nazwie Teatr Cynobrowych Snów nie dziwi pojęcie „teatru snów”, w końcu jesteśmy po *Joyzelli* Maurice’a Maeterlincka, kultowego dramaturga poprzedniego pokolenia, która zaczyna się od przemowy Merlina do śpiącej na marmurowych schodach Arielli:

Ty śpisz, Ariello, ty siło moja wewnętrzna, potęgo zapomniana, drzemiąca w każdej duszy, a którą ja sam tylko jeden, jak dotąd, na ziemi budzę do woli. Śpisz, moja młoda wróżko, uległa i pojętna, a twoje włosy rozwiane jak błękitna para, niewidzialne ludziom, mieszają się z promieniami księżyca, z zapachami nocy, ze światłem gwiazd, z pękającymi różami i przypominają nam, że wszystko się łączy ze sobą, że nic nie dzieli nas od wszystkiego, co istnieje, i że myśl nasza nie wie, gdzie się zaczyna światło, do którego dążymy, i gdzie się kończy ciemność, od której uchodzimy...⁵

Po Arielli u Maeterlincka zasypia też tytułowa bohaterka tamtej sztuki, wokół snów osnutej. Jesteśmy równo 18 lat po burzliwej konfrontacji surrealistów ze zwolennikami Antoine’a Artauda podczas przedstawień *Gry snów* Augusta Strindberga w Paryżu. A nawet jesteśmy zaledwie trzy miesiące po krakowskiej premierze sztuki Jerzego Szaniawskiego *Dwa teatry* w scenografii Tadeusza Kantora, sztuki, w której dyrektor teatru Małe Zwierciadło zbiera sny ludzi ze swego otoczenia.

Utarta już zbitka „teatr snów” została w nazwie przedzielona przymiotnikiem, oznaczającym barwę owych snów. Nim jednak przejdę do semantycznych aspektów tej barwy, chciałbym zatrzymać się przy samym zestawieniu tych trzech słów. Jedno z niewielu omówień prasowych nowego zjawiska zaczyna się właśnie do tego wątku:

Nazwa niezbyt fortunna. Można sobie język wyłamać przy tych zbiegach spółgłosek: trc chsn. Ale przecież nie nazwa jest tu najważniejsza, lecz poziom teatryku, który pod tym mianem został otwarty przy ulicy Wiejskiej 11. A poziom jest naprawdę wysoki⁶.

Ukryty pod kryptonimem „J. T.” autor artykułu w „Dziś i Jutro” zwrócił uwagę na to, że słowo „cynobrowych” źle brzmi na styku z otaczającymi je

⁵ M. Maeterlinck, *Joyzella. Sztuka w 5 aktach*, przeł. A. L[ange], Warszawa 1904, s. 3–4.

⁶ J.T. [Jerzy Trojanowski?], *Teatr Cynobrowych Snów*, „Dziś i Jutro” 1946, 7 lipca, s. 8.

rzeczownikami. Skoro jednak mimo to zostało użyte, i to w nazwie teatru, wystawiającego „operę komiczną”, a więc utwór, w którym brzmienia pełnią istotną rolę, wolno domniemywać, że było niezbędne.

Przyjrzyjmy się zatem cynobrowi. Słowo to oznacza rzadki minerał oraz jego kolor. Minerał składa się z siarczku rtęci, który ma własności farmakologiczne; obecnie stosowany jest przy leczeniu niektórych chorób skóry. Ów czerwony siarczek rtęciowy, zwany potocznie cynobrem, rozpuszcza się jedynie w „wodzie królewskiej”, mieszaninie stężonego kwasu solnego i azotowego, która była używana przez alchemików do roztwarzania złota. Mielibyśmy tu zatem do czynienia ze śladem wczesnych zainteresowań Lecha Emfazego Stefańskiego alchemią.

Słowo ‘cynober’ pochodzi z perskiego *zinijfrach*, czyli *dracaena*. Żywica draceny, rośliny z rodziny szparagowatych, ma silne własności lecznicze i jest nacechowana symbolicznie. Na szczególną uwagę zasługuje *Dracaena cinnabari*, której po odkryciu w roku 1835 nadano najpierw nazwę *Pterocarpus draco*, od słów oznaczających ‘skrzydło’, ‘owoc’ i ‘smoka’. Rośnie ona na archipelagu Sokotra na Oceanie Indyjskim, zamieszkałym od X w. przez chrześcijan obrządku chaldejskiego, niestroniących od praktyk magicznych. *Dracaena cinnabari* stosowana jest jako lek w chorobach serca, przy krwawieniach i na gojenie ran. Ze smoczej krwi robiono atrament stosowany w rytuałach magicznych. Sproszkowaną żywicę umieszczano pod framugami drzwi i okien dla ochrony przed negatywnymi energiami. Stosowano ją także do wyrobu pieczęci, do malowania warg i farbowania skórzanego obuwia. Była poszukiwana ze względu na kolor, utożsamiany z kolorem krwi ofiarnej.

Cynober był też oznaką jurności. W starożytności smarowano tym kolorem członki figurek Priapa, co znalazło odzwierciedlenie w literaturze. Na przykład Tibullus na początku pierwszej elegii zwraca się wprost do Priapa; jak pisze specjalistka:

Określenie boskiego adresata mianem *ruber* ‘cynobrowy’ stanowi aluzję do roli, jaką odgrywały w rzymskich sadach drewniane wyobrażenia tego bożka: pomalowane na czerwono i z sierpem w dłoni odstraszały złodziei i ptaki⁷.

⁷ A. Arndt, *Z Tibullusowej palety gatunkowej. Modlitwa i hymn jako wykładniki programu poetyckiego elegika*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae” 2014, t. 24, nr 1, s. 84.

Podobne figury pojawiać się będą wielokrotnie w dojrzałym malarstwie Hilarego Krzysztofiaka, wprowadzając do jego sztuki charakterystyczne erotyczne napięcie.

W Biblii cynober pojawia się kilkakrotnie, choć tłumacze niekiedy używają innego synonimu. I tak w opisie nierządnicy w proroctwie Ezechiela wedle Biblii Tysiąclecia mowa jest o czerwonej farbie:

W swoich czynach nierządnych poszła nawet jeszcze dalej: bo gdy ujrzała na ścianie wymalowanych mężów, malowane czerwoną farbą obrazy Chaldejczyków, opasanych wokół bioder swymi pasami, z obszernymi zawojami na głowach, [...] zapalała ku nim żądzą tylko dzięki obrazowi, jaki widziały jej oczy (Ez 23, 14).

Podobnie rzecz się ma u Jeremiasza, w proroctwie o Jojakimie, który zmuszał Judejczyków do wznoszenia wymyślnych budowli, nie płacąc im za to: „Zbuduję sobie dom wielki, i pałace przestronne: i wycina sobie okna, a obija drzewem cedrowym, i maluje cynobrem” (Jr 22:14)⁸.

Kiedy w Księdze Kapłańskiej czytamy o dziesięcinie („Każda dziesięcina z bydła większego lub mniejszego, które przechodzi pod laską pasterską, jest rzeczą poświęconą dla Pana”, Kpł 27:32), trzeba pamiętać, że laski izraelskich pasterzy były na końcach znaczone cynobrem lub czerwoną ochrą. I tu zatem mamy do czynienia z cynobrem jako kolorem ofiary.

W późnym Średniowieczu i Renesansie cynober, inaczej ‘smocza krew’, był substancją niezwykle rzadką, poszukiwaną i otoczoną swoistą mistyką dzięki rozległym skojarzeniom, wiązanim z nią przez wieki na obszarze nauk przyrodniczych, alchemii i sztuki. Od końca wieku XIII alchemicy wytwarzali cynober (*vermilion*), podgrzewając rtęć razem z siarką – powstawała wówczas czarna pasta, która po dalszym podgrzewaniu osadzała się na ściankach tygla jako jasnoczerwona masa. W iluminowanych rękopisach używano cynobru dla oddania koloru krwi Chrystusa – przez analogię między „męką” podgrzewanej rtęci i siarki a Męką Pańską. Z kolei dracena występuje w ikonografii w roli rajskiego drzewa życia – tak jest na

⁸ Biblia Święta. To jest: Wszystkie Pismo Święte Starego i Nowego Przymierza, z żydowskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczone a teraz podług gdańskiego egzemplarza przedrukowane, Amsterdam 1660, s. 737.

przykład w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy* Hieronymusa Boscha. Pojawia się też w drzeworytach Martina Schongauera i Albrechta Dürera przedstawiających *Ucieczkę do Egiptu*. W apokryficznej ewangelii Pseudo-Mateusza dzieciątko Jezus oswaja smoka. W różnych innych przedstawieniach smoczemu drzewu towarzyszą miniaturowe smoki lub jaszczurki. Wizerunki smoków i skrzydlatych węży, malowanych cynobrem, brały się z eklektycznej tradycji alchemicznej, gdzie uskrzydłony smok był „pieczęcią” (*sigil*) symbolizującą wieczny obieg dzieła alchemicznego. Połączenie rtęci z siarką rozumiano jako kopulację dwóch smoków, a raczej smoka i smoczyca, które na koniec zmieniają się w zgodną parę węży owiniętych wokół kaduceusza Hermesa⁹.

Jerzy Limon w osobistym eseju *Czytanie twarzy* wskazuje na złowieszczą rolę cynobru w sferach teatralnych i dworskich XVI- i XVII-wiecznej Anglii. Nie dość, że stosowane wówczas bielidla były substancjami trującymi, to jeszcze „do tychże dodawano barwników, też często trujących, jak choćby siarczek rtęci (znany jako cynober), albo ochra, czyli uwodniony tlenek żelaza, by nałożyć je na policzki bądź – o zgrozo! – na usta”¹⁰. Esaj Limona kończy się wizją młodego chłopca – bo tacy grali wówczas role kobiece – który, „wykrzywiając karminowe usteczka w obrzydzeniu”, wygłasza filipiki przeciw makijażowi:

W tym wypadku ikonografia twarzy negowała wypowiedane przez nią słowa, więc jeśli przyjmiemy ich prawdziwość, będzie to zwycięstwo malowanej, teatralnej twarzy. Jeśli nie, będzie to znaczyło, że potępiając, wygłasza w zasadzie pochwałę samej siebie. Tak czy inaczej puder zwycięża¹¹.

Uwzględniając pewne przesunięcie w czasie ewolucji kultury, obserwacje Limona dotyczące Anglii można zestawić z XVIII-wiecznym *Kalendarzem polskim i ruskim*, wydawanym w Zamościu przez Stanisława Duńczewskiego. Sumienności Karola Estreichera zawdzięczamy, że znany jest tekst wiersza,

⁹ W powyższym akapicie wiele skorzystałem z: R. Bauer, *The Blood of the Dragon*, [w:] *Medical Cultures of the Modern Spanish Empire*, red. J. Slater, M. López-Terrada, J. Pardo-Tomás, London 2016, por. zwłaszcza s. 71–77.

¹⁰ J. Limon, *Czytanie twarzy*, [w:] *Twarz*, „Punkt Po Punkcie” 2000, nr 1, s. 108.

¹¹ Tamże, s. 110.

zamieszczonego w niezwykle dziś rzadkim wydaniu tego kalendarza na rok 1743; bibliograf wylicza:

Dalej następuje: praktyka astrologiczna na rok 1743 (z wierszami na przykład przytaczam:

Kto twarz maluje cynobrem, a włosy
Czesze ołowiem, nie boi się kosy
Smiertelney, bo ten może być nazwany
Człek nie prawdziwy, ale malowany^{12.})

Wątek cynobru jako składnika, niezbędnego do malarskiego oddania rumieńca pojawia się także w późniejszej noweli Władysława Łozińskiego *Madonna Busowiska* (1886). Oto w ustach ojca Mitrofana wskazówki z poradnika dla malarzy ikon z góry Athos: „Farby, to już rozmaicie się mięsza; na obliczu Najśw[iętszej] Panny trzeba koniecznie, aby przebijał trochę dziewiczy rumieniec. Bierze się trochę cynobru”¹³.

Mamy zbyt mało szczegółowych informacji o premierowym przedstawieniu Teatru Cynobrowych Snów, żeby rozstrzygnąć, jaką rolę odgrywał w nim akurat cynober jako jeden ze składników makijażu, można jednak domniemywać, że został on wykorzystany jako łącznik między konkretną inscenizacją opery komicznej według książki Hugh'a Loftinga a nazwą nowego teatru.

Z prozy okresu międzywojennego warto w tym kontekście zwrócić uwagę na powieść Brunona Jasińskiego *Palę Paryż* (1928), w której w trzecim rozdziale pojawia się porównanie okna do obrazu, do martwej natury, portretu lub wnętrza:

Okno jest obrazem, przybitym na martwym, kamiennym prostokącie szarej ściany dnia. Są okna – martwe natury, dziwne, mozolne kompozycje zapoznanego artysty-przypadku, sklecone z rogu przygodnej kotary, zapomnianego wazonu, jaskrawego cynobru dojrzewających na parapecie pomidorów. Są

¹² K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 15, Kraków 1897, s. 380.

¹³ W. Łoziński, *Madonna Busowiska*, „Przegląd Polski” 1886, styczeń, s. 70.

okna-portrety, okna-wnętrza, okna – naiwne podmiejskie sielanki à la celnik Rousseau, nieodkryte, nieocenione, niczyje¹⁴.

Cynober został w tym fragmencie potraktowany po malarsku, jako jaskrawa plama zwracająca na siebie uwagę widza. Podobnie postępuje w wierszu *Nature morte: Pomidor* (1934) poetka Zuzanna Ginczanka, obrazująca się nie tylko w środowisku literatów, ale i malarzy, której twórczość dopiero w ostatnich latach zaczyna się cieszyć większym uznaniem: „[...] / ty masz wyczuć / miąższ, / owoc miazgomózgi, / w farby gęstej i lepkiej rozżarzonem cynobrze. [...] a w pośrodku króluje [...] / Najjaśniejszy Połysk”.

Komentatorka tego wiersza pisze:

Miąsz namalowanego słowem pomidora ujmowany jest jako wytwór cynobrowej farby, a jednocześnie zadana czytelnikom/widzom do wyczucia esencja owocu, ponadto staje się on symbolem istoty rzeczy, „Najjaśniejszego Połysku”, którego sztuka nie zdoła unaocznic, sugerując go jedynie przez cieniowanie i barwy [...]”¹⁵.

Podobny charakter ma wiersz *Ostatni śnieg* (1933), a zwłaszcza trzecia strofa:

W maju będą ranki jasnobarwne malowane wschodów miękkim pędzlem.
Niebo – błękit, lekki błękit pruski i promieni wółchromowe frędzle,
połyskliwe cynobrowe dachy i liliowość, która w bzach się ściele –
w maju będą jasnobarwne ranki – jasnobarwne ranki-akwarele.

Jeszcze ciekawiej dzieje się w wierszu *Rozprawa* (1936) tejże poetki: „Barometry pulsują rtęcią. Fale epok biją o granit. / Izobary barwione cynobrem pełzną w strefie strzyżonych traw”. Cały ten wiersz przesycony jest symboliką alchemiczną, mowa w nim o przemianie metali i pierwiastków, niczym refren pojawia się „botaniczny rozkwitły Eden”.

¹⁴ B. Jasieński, *Palę Paryż*, Warszawa 1931, s. 25–26.

¹⁵ D. Wojda, „Sprawy korzenne”. *Fenomenologia Zuzanny Ginczanki*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 274.

Warto też choćby zasygnalizować pewne pokrewieństwo między *Sklepami cynamonowymi* Brunona Schulza a nazwą Teatr Cynobrowych Snów.

Przyjrzyjmy się teraz, jak motyw cynobru kształtował się w otoczeniu Hilarego po roku 1946. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że w okresie powojennym poetycką misję sławienia cynobru podjął Stanisław Swen Czachorowski, poeta z kręgu Hilarego¹⁶, Stefańskiego i Białoszewskiego. Jest on autorem napisanego w roku 1949 poematu *Cynobrowy poeta*, w którym czytamy:

blękit kaplic jabłonnych się prześnił
po kamieniach prześniła się strofa
stań poeto w nagim cieniu leśnym
odwróć czasu zadymiony opał

Tytułowy motyw cynobru łączy się tu zatem z tematyką oniryczną.

W tomiku *Czas do człowieka* (1963) mowa jest o cynobrach w wierszu *Legenda o świętych zającach*, a w wierszu *Modigliana*, który jest wierszem o malowaniu aktu (zapewne Luni Czechowskiej) pojawia się retoryczne pytanie:

ilu vincentom
zbrakło zwrócić
cynobru łez w szpargałach świata¹⁷.

Najciekawszy jednak chyba przypadek użycia cynobru przez Swena zachodzi w jego prozie z tomu *Pejzaż Gnoijnej Góry* (1963). W pierwszym z trzech opowiadań (*Transformator tryumfalny*)

– Maluje...

I to jedno słowo wystarcza, by cała akcja wypadków zawisła, zaciążyła i ścięła wreszcie wielką kroplą cynobru z bobrowego pędzla, jak winne grono, wezbranej natchnieniem Apolonii¹⁸.

¹⁶ Swen Czachorowski napisał wiersz o obrazie Krzysztofiaka *Iryszy*; zob.: https://artinfo.pl/wyszukiwarka?main_query=Krzysztofiak&scope=artworks&sort=date_desc&page=6 (dostęp: 16.06.2025).

¹⁷ S.S. Czachorowski, *Czas do człowieka*, Warszawa 1963, s. 30.

¹⁸ Tenże, *Pejzaż Gnoijnej Góry*, Warszawa 2019, s. 23.

Ten krótki akapit, bardzo malarski, w kropli cynobru kondensuje całą akcję opowiadania, a zwłaszcza jej wątek skandaliczno-erotyczny, dopisując się do szeregu użyć słowa ‘cynober’ jako sygnału jurności¹⁹.

Wypada wreszcie dodać, że Swen Czachorowski, ów „cynobrowy poeta”, miał także w swej biografii epizody teatralne. W czasie okupacji podejmował z Białoszewskim spontaniczne działania parateatralne. Po wojnie w Olsztynie grał Pana Młodego w *Weselu*, Nicka w *Marii Stuart*, Albina w *Ślubach panińskich*, współpracował też z warszawskim Teatrem Lalki i Aktora Guliwer²⁰.

W tym samym roku co *Cynobrowy poeta* powstał wiersz-kolęda krakowskiego aktora Leszka Herdegena, zaprzyjaźnionego w tamtym okresie ze Sławomirem Mrożkiem, a w nim taki fragment, korespondujący z późniejszymi *Modiglianami* Swena:

Noc jak cynober
vincent van gogha
milknę już milknę
trwoga²¹.

The Story of Doctor Dolittle, powieść młodzieżowa Hugh’a Loftinga z roku 1920, która posłużyła za kanwę do premiery Teatru Cynobrowych Snów, skrzy się kolorami. Pełna kolorowych mórz i rzek jest piosenka, którą nuci papuga Polynesia na początku wyprawy do Afryki. Trzema czerwonymi żaglami odznacza się statek piratów, którego herszt nadał sobie miano „The Dragon of Barbary”. Ale złe czerwone żagle muszą ulec złączonym siłom dwóch tysięcy jaskółek, jak się dowiadujemy z rozdziału *Red sails and blue wings*. Niezwykle barwne są skarby zgromadzone przez piratów, wśród nich szachy z koralu i bursztynu oraz szklanki do wina z turkusowymi i srebrnymi brzegami. Nie ma jednak mowy o cynobrze.

¹⁹ Rzecz ciekawa, monografista Swena poświęca kwestii obecności malarstwa i koloru w jego twórczości kilka stron, ale pomija cynober; zob.: M. Siewkowski, *Poetyckie światy Stanisława Swena Czachorowskiego*, Toruń 2004, s. 17–23.

²⁰ Zob.: J. Maciejewski, *O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim z Haną Czachorowską rozmawia...*, „Odra” 1997, nr 10, s. 64–67.

²¹ Za: A. Nasiłowska, *Mroźek. Biografia*, Kraków 2023, s. 153.

Inaczej w innej angielskiej książce dla młodzieży Edith Nesbit, *The Story of the Amulet* (1906; przekład polski Ireny Tuwim pt. *Historia amuletu* ukazał się po raz pierwszy w roku 1963). Ta urocza opowieść o rodzeństwie, wychowującym się w warunkach niesłychanej swobody, zbudowana jest na sieci kunsztownych odniesień kulturowych, w szczególności dotyczących świata książek i sztuki. Przeczytajmy początek rozdziału XIII (*Rozbitki na wyspach*). Dzieci dostały farby i malują:

- Błękit i czerwień – rzekła z namysłem Janeczka – zawsze dają fiolet.
- Nie zawsze – odparł Cyryl. – Potrzebny jest do tego karmin i błękit pruski. Bo jeśli pomieszasz indygo z cynobrem, wyjdzie z tego obrzydliwy, szary kolor.
- Myślę, że sepia jest najbrzydszym kolorem – powiedziała Janeczka, biorąc pędzelek do ust.

Wszyscy malowali. Niania, wzruszona makami zrobionymi przez Roberta, w wielkiej wdzięczności podarowała każdemu z czwórki po pudełku farb i uzupełniła te dary stosem starych ilustracji.

- Sepia – rzekł pouczająco Cyryl – wyrabiana jest z okropnego stworu morskiego.
- A fiolet z jakiejś morskiej ryby – dodał Robert. – W każdym razie tyryjski fiolet robiono z czerwonych i niebieskich ryb.
- Może z raków? – spytała w zamyśleniu Janeczka. Raki są czerwone po ugotowaniu a granatowe przed ugotowaniem. Jeżeli pomieszać żywe i nieżywe raki, wyjdzie z tego tyryjski fiolet.
- Nie mieszałabym nic z żywym rakiem! – zawołała Antea, którą przeszedł dreszcz.
- Ale nie ma żadnych ryb czerwonych i granatowych – odparła Janeczka – więc musiałabyś.
- To wolałabym wcale nie mieć fioletu – rzekła Antea.
- Tyryjski fiolet był innego koloru, kiedy go dobywano z ryby – wyjaśnił Robert – a innego później. Właściwie to był szkarłat i w ten kolor ubierali się cesarze rzymscy. A w rybie nie był to wcale ładny kolor. Żółtawobiały płyn, podobny do śmietanki.
- Skąd wiesz? – spytał Cyryl.
- Czytałem – odparł Robert z dumą niewątpliwej wiedzy.
- Gdzie? – spytał Cyryl.
- Wydrukowane – odrzekł jeszcze dumniej Robert.
- Myślisz – powiedział Cyryl mocno tym dotknięty – że wszystko, co wydrukowane, jest prawdą. Ale tak nie jest, ojciec mi mówił. Mnóstwo kłamstw idzie do druku, zwłaszcza w gazetach.

- Ale tak się składa – oświadczył Robert doprawdy dokuczliwym tonem – że to nie było w gazecie, ale w książce.
- Jaka słodka jest biel chińska – powiedziała Janeczka, w zamyśleniu biorąc znów pędzel do ust.
- Nie wierzę – rzekł Cyryl do Roberta.
- Pokosztuj sam – zaproponował Robert.
- Nie mówię o bieli chińskiej. Mówię o śmietankowej rybce zmieniającej się w fiolet i... – Ach! – zerwała się Antea. – Mam już dość malowania! Przejdźmy przez Amulet i znajdziemy się gdzieś daleko. I niech on sam wybierze dla nas miejsce.

Cyryl i Robert przyznali, że jest to dobry pomysł. Janeczka zaś postanowiła przestać malować, bo jak powiedziała, biel chińska, choć z pewnością słodka, daje przykre uczucie w gardle, jeśli maluje się nią za długo²².

Powieść Nesbit dedykowana jest egiptologowi i orientaliście Wallisowi Budge z British Museum, uczonemu, który zajmował się także zjawiskami paranormalnymi, wierzył w duchy i opętania. Założył the Ghost Club, poświęcony badaniom nad religiami i światem duchów, przełożył na angielski egipską *Księgę Umarłych*²³.

Mówiąc o symbolice koloru cynobrowego, nie sposób nie wspomnieć o jednym jeszcze aspekcie, związanym z barwami flagi państwowej Polski. Potocznie mówi się o niej jako o fladze biało-czerwonej i rzeczywiście te dwie barwy wymienione są w ustawie z roku 1919. Ale już dwa lata później doprecyzowano, że kolor czerwony to – w nawiązaniu do dawnej polskiej barwy narodowej – karmazyn bądź koszenila, barwnik szlachetny i drogi, pozyskiwany z owadów, a mianowicie z czerwców polskich (*Porphyrophora polonica*). Po zamachu majowym odcień czerwieni zmieniono z karmazynu

²² E. Nesbit, *Historia amuletu*, przeł. I. Tuwim, Kraków 2013, s. 366–368. W cytacie zastąpiłem słowo „czerwienią” – „cynobrem”, zgodnie z oryginałem angielskim („If you mix Vermillion and Indigo”; por.: też, *The Story of the Amulet*, New York 1907, s. 319).

²³ Pytanie, czy Stefański i Hilary znali powieść Nesbit. Hilary mógłby ją może czytać po niemiecku, gdyby nie to, że została przełożona na ten język dopiero w latach 70. Niemieckie literaturoznawstwo porównawcze ten rodzaj narracji określa mianem opowieści surrealistno-komicznej (*surreal-komische Erzählung*); zob.: H.-H. Ewers, *Geschichtenerzähler und moderner Kinderliteratur*, [w:] G. von Glasenap, C. M. Pecher, M. Anker (red.), *Vom Sprachmeertauchen und Wunschpunkterfinden. Beiträge zu kinderliterarischen Erzählwelten von Josef Gugenmos und Paul Maar*, Balmansweiler 2021, s. 88.

na cynober – taki był używany do roku 1939, a później przez władze polskie na wychodźstwie. Po roku 1945 określenie „cynobrowy” w odniesieniu do barwy dolnej połowy flagi państwowej pojawia się znów dopiero po śmierci Stalina, w roku 1955 i trwa do roku 1980. Czyżby zatem twórcy Teatru Cynobrowych Snów w roku 1946 marzyli o powrocie niepodległości w formie takiej, jaka istniała w latach 30.?

Część ilustracyjną katalogu wystawy Hilarego, wydanego przez Muzeum Narodowe w Warszawie, otwiera sugestywny autoportret z roku 1956 w zamyślonej pozie, z ustami przesłoniętymi zaciśniętą pięścią, w luźnej cynobrowej koszuli²⁴ (il. 1). Zarówno poza mężczyzny, jak i kolor ubrania, w którym pozuje, nasuwają skojarzenie z jednym z najbardziej znanych obrazów amerykańskiego klasycyzmu, wspomnianym w noweli Hermana Melville’a *Kopista Bartleby*, a mianowicie z dziełem Johna Vanderlyna *Mariusz wśród ruin Kartaginy* (1807)²⁵. W późnym wierszu Zbigniewa Herberta, *Rovigo* (1992), który jest utworem o interakcji między rzeczywistością a sztuką, pojawia się taki fragment:

w ciężkich złożonych ramach
krwawi cynobrem Leonidas

Pierwszy wers nie pozostawia wątpliwości, że mowa tu o konkretnym dziele sztuki malarskiej. Chodzi o wiszące w Luwrze, rzeczywiście w „ciężkich złożonych ramach” płótno Jacques-Louis Davida, *Leonidas w Termopilach* (1814)²⁶. Porównując te trzy obrazy – Vanderlyna, Davida i Krzysztofiaka – możemy powtórzyć za Herbertem: krwawi cynobrem Mariusz, krwawi cynobrem Hilary.

²⁴ Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek*. [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997, s. 195 (kat. nr 6).

²⁵ John Vanderlyn, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/John_Vanderlyn#/media/File:John_Vanderlyn_Caius_Marius_Amid_the_Ruins_of_Carthage_-_Google_Art_Project.jpg (dostęp: 16.06.2025).

²⁶ *Léonidas aux Thermopyles*, Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles#/media/Fichier:Le%C3%B3nidas_en_las_Term%C3%B3pilas,_por_Jacques-Louis_David.jpg (dostęp online: 16 czerwca 2025).

Interesujący nas kolor pojawia się też w poezji Aleksandra Wata. Najpierw w jego wczesnym dziele, prozie poetyckiej *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożełaznego piecyka*, jest znakiem pogodnej niezwykłości: „Gindry ma ślepe palce i Gindry nie wie gdzie w jakim kraju i w jakich regionach są stragany, gdzie rumiana przekupka sprzedaje cynober i złote wiosny”²⁷. Obraz ten nasuwa skojarzenia ze znanym płótnem Aleksandra Gierymskiego *Pomarańczarka*, znanym też jako *Żydówka z pomarańczami* (1881, Muzeum Narodowe w Warszawie), na którym trzymająca dwa kosze przekupka ma narzuconą na ramiona cynobrową chustę. A następnie w późnym wierszu z cyklu *Naszeptów magnetofonowych*, z którego, choć jest krótki, zacytuję tylko początek:

Mieszacz farb wlał cynober
w padół ryb. [...] ²⁸.

Któż zaś jest mieszaczem farb, jak nie malarz? Wiersz Wata przypomina obraz Hilarego z roku 1976, zatytułowany *Forma w brązach i czerwieni*²⁹, w którym dostrzec można dwie duże ryby (z lewej i na dole) z wybałuszonymi oczyma oraz węgorze (z prawej), pływające w gęstej cynobrowej cieczy, jak w oleistej farbie.

Zakończę stwierdzeniem, które dotyczy twórczości malarskiej Hilarego po roku 1946. Przeglądając się jego obrazom, nie sposób nie zwrócić uwagi na spory blok prac, w których kolor cynobrowy odgrywa istotną rolę. Nie zawsze znajduje to odzwierciedlenie w tytułach, które są czasem późniejsze, ale często ma związek z tematyką. I tak, mając w pamięci kulturową rolę cynobru, nie zdziwimy się widząc tę barwę w takim obrazie jak *Chrystus* (1970, il. 4)³⁰, w przedstawieniach ciał niebieskich, w totemach, ale też w motywie poszarpanej roślinności w dolnej partii późnego obrazu *Pejzaż*

²⁷ A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 124.

²⁸ Tenże, *Ciemne Świecідło*, Paryż 1968, s. 42. Cytuję tę edycję dla podkreślenia związku z Hilarym, którego pierwsza wystawa pośmiertna odbyła się w roku 1982 w paryskiej Galerie Lambert, założonej, podobnie jak Libella, przez Kazimierza Romanowicza.

²⁹ Hilary (Hilary Krzysztofak), s. 254 (kat. nr 196); por. też obraz z roku 1978, zatytułowany *Z rybami* (kat. nr. 266, il. 266).

³⁰ Tamże, s. 244 (kat. nr 92).

z ołowianą kulą (1978)³¹, umieszczonego na okładce wspomnianego katalogu. Liczba tych motywów jest rzeczywiście zaskakująca. Nie zmierzam do stwierdzenia, że nadobecność cynobru w sztuce Hilarego jest wspomnieniem po Teatrze Cynobrowych Snów, bo ten teatr był przecież w jego drodze artystycznej wprawdzie ciekawym, ale epizodem. Sadzę, że źródłem tej fascynacji kolorem transformacji metali i jasności należy raczej szukać tu, na Śląsku. W industrialnym i postindustrialnym pejzażu Szopienic, huty cynku Uthemanna, jej pieców destylacyjnych i hałd. Co ciekawe, wątki te znajdują kontynuację w pracach współczesnych śląskich artystów oraz w refleksji krytycznej.

I tak Marta Tomczok w eseju *Terranimizm: nowe duchy starej ziemi* zwraca uwagę na ciągle widoczne ślady przemocy, której ofiarą jest ziemia śląska: „pyły z pożółkłych, cynobrowych hałd pocynkowych, usypanych w dolinie Żabie Doły przez kopalnię cynku i ołowiu [...]” i domaga się, żeby „cynobrowe hałdy widzieć razem z okolicznymi ruinami przemysłu, położonymi wzdłuż Żabich Dołów, i pyłami, jakie przedostają się z tych hałd do okolicy; wielowarstwową, jałową ziemię analizować razem z cynkiem i ołowiem wokół Uthemanna”³².

I jeszcze jedno. W tekście, zatytułowanym *Nie ukończona autobiografia* Hilary opowiada o przezwisku, które mu nadano wkrótce po urodzeniu, gdyż był ponoć „potwornych wymiarów i wagi”³³. Przezwisko to ciągnęło się za nim aż do lat szkolnych: Dynia. A jaki jest kolor dyni? W ten sposób, jak Swen Czachorowski nazywany był „cynobrowym poetą”, tak Hilarego Krzysztofiaka można nazwać „malarzem cynobru”, malarzem, który tym kolorem znaczył swą sygnaturę.

³¹ Tamże, okładka (kat. nr 254).

³² Marta Tomczok, *Terranimizm: nowe duchy starej ziemi*, „Czas Kultury” 2023, nr 10. Hilary w latach 1940–1944 pracował w szopienickiej Hucie Uthemanna jako uczeń stolarni modelarskiej. Bardziej autobiograficzne ujęcie tematyki cynobrowych hałd w Żabich Dołach przynosi inny tekst Marty Tomczok, *Wycieczki: wakacje na krańcach*, „Dwutygodnik” 2023, nr 7 (364).

³³ Tamże, s. 90.

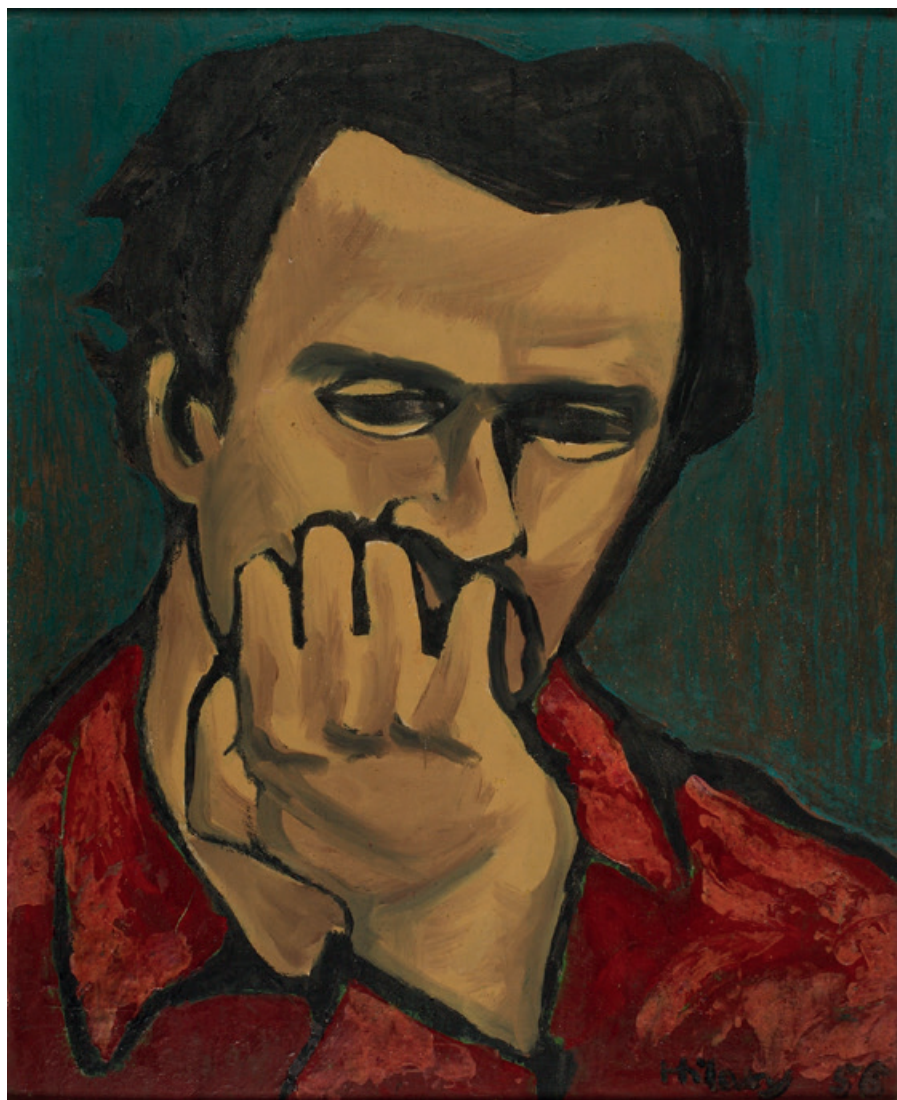
LITERATURA

- Anon., *Co powiedział Julian Tuwim przedstawicielowi „Expressu Wieczornego”*, „Express Wieczorny” 1946, 13 czerwca.
- Anon., *Teatr lalek jedzie na zachód*, „Express Wieczorny” 1946, 13 czerwca.
- Arndt A., *Z Tibullusowej palety gatunkowej. Modlitwa i hymn jako wykładniki programu poetyckiego elegika*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae” 2014 (XXIC), nr 1.
- Bauer R., *The Blood of the Dragon*, [w:] *Medical Cultures of the Modern Spanish Empire*, red. J. Slater, M. López-Terrada, J. Pardo-Tomás, London 2016.
- Białoszewski M., *Na każdym rogu ta sama truskawka. 1946–50*, opr. A. Poprawa, Warszawa 2022.
- Biblia Święta. *To jest: Wszystko Pismo Święte Starego i Nowego Przymierza, z żydowskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczone a teraz podług gdańskiego egzemplarza przedrukowane*, Amsterdam 1660.
- Czachorowski St. S., *Czas do człowieka*, Warszawa 1963.
- , *Pejzaż Gnojnej Góry*, Warszawa 2019.
- Estreicher K., *Bibliografia polska*, Kraków 1897, t. 15.
- Ewers H.-H., *Geschichtenerzähler und moderner Kinderliteratur*, [w:] G. von Glasenap, C. M. Pecher, M. Anker (red.), *Vom Sprachmeertauchen und Wunschkunterfinden. Beiträge zu kinderliterarischen Erzählwelten von Josef Gugenmos und Paul Maar*, Balmansweiler 2021.
- Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek*. [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997.
- Jasiński B., *Pałę Paryż*, Warszawa 1931.
- Kawczyński J., *I książki mają swoje losy. Muzeum Śląskie odżyło*, „Gazeta Ludowa” 1946, 7 czerwca.
- Limon J., *Czytanie twarzy*, [w:] *Twarz*, „Punkt Po Punkcie” 2000, nr 1.
- Łoziński W., *Madonna Busowiska*, „Przegląd Polski” 1886, styczeń.
- Maciejewski J., *O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim z Hanną Czachorowską rozmawia...*, „Odra” 1997, nr 10.
- Maeterlinck M., *Joyzella. Sztuka w 5 aktach*, przeł. A. L[ange], Warszawa 1904.
- Nasiłowska A., *Mrozek. Biografia*, Kraków 2023.
- Nesbit E., *Historia amuletu*, przeł. I. Tuwim, Kraków 2013.
- , *The Story of the Amulet*, New York 1907.
- Siewkowski M., *Poetyckie światy Stanisława Swena Czachorowskiego*, Toruń 2004.

- Tomczok M., *Terranimizm: nowe duchy starej ziemi*, „Czas Kultury” 2023, nr 10.
–, *Wycieczki: wakacje na krańcach*, „Dwutygodnik” 2023, nr 7 (364).
[Trojanowski J.?] J. T., *Teatr Cynobrowych Snów*, „Dziś i Jutro” 1946, 7 lipca.
Wat A., *Ciemne Świecisko*, Paryż 1968.
–, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992.
Wojda D., „*Sprawy korzenne*”. *Fenomenologia Zuzanny Ginczanki*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. *Autoportret*, 1956, olej na płycie, 59 × 48 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.
Il. 2. *Forma w brązach i czerwieni*, 1976, olej, karton na płycie, 85 × 85 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.
Il. 3. *Z rybami*, 1978, olej na płótnie, 76 × 64 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.
Il. 4. *Chrystus*, 1970, olej na płótnie, 120 × 55 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.



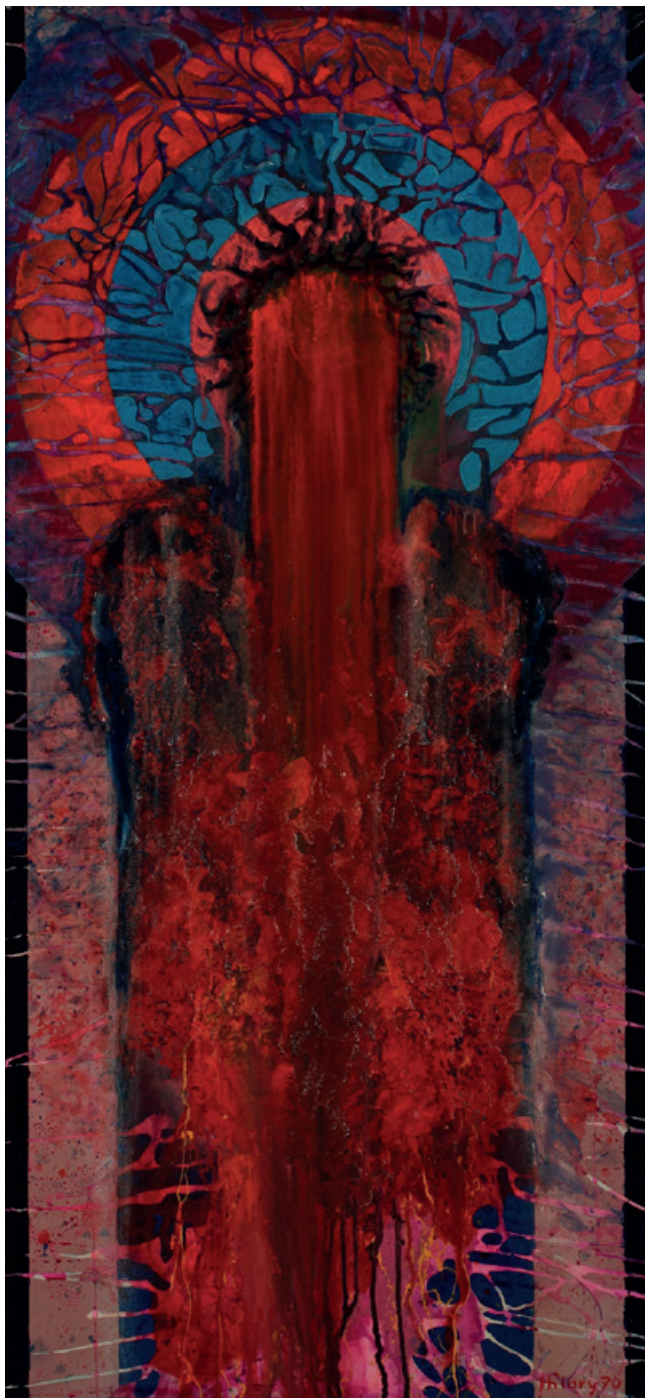
1. Autoportret, 1956



2. *Forma w brązach i czerwieni*, 1976



3. Z rybami, 1978



4. *Chrystus*, 1970

Summary

VERMILION HILARY

The article attempts to analyse the significance of vermilion in Hilary Krzysztofiak's works and to present a wide range of the colour's cultural meanings. The starting point is the activity of the ephemeral Teatr Cynobrowych Snów [Vermilion Dreams Theatre] (1946), which is introduced in a complex synchronic context. Next, the semantics of vermilion is discussed, together with its genesis and its place in culture, ranging from the Bible and ancient literature to premodern art and Old Polish writing. Another issue is the motif of vermilion and its artistic connotations in poetry and prose of the interwar period (Z. Ginczanka, B. Jasieński, B. Schulz) and after the war (St. Swen Czachorowski). Furthermore, the article demonstrates the significance of vermilion and similar colours in English teen fiction (H. Lofting, E. Nesbit). Finally, the article focuses on the motif of vermilion in Hilary Krzysztofiak's paintings, also in interaction with paintings by other artists and literary works of several authors, e.g. Z. Herbert and A. Wat. The conclusion emphasizes the Silesian roots of the motif of vermilion in the work of the painter, who was born in Szopienice and worked at the Uthemann's smelter plant during the war, as well as its persistence in contemporary writing (M. Tomczok). (WK)

Keywords: alchemy, vermilion, Stanisław Swen Czachorowski, Polish flag, Zuzanna Ginczanka, Zbigniew Herbert, Uthemann's smelter plant, Bruno Jasieński, Hilary Krzysztofiak, Hugh Lofting, Edith Nesbit, Bruno Schulz, Lech Emfazy Stefański, Vermilion Dreams Theatre, Marta Tomczok, Julian Tuwim, Aleksander Wat

Streszczenie

Artykuł jest próbą zanalizowania roli barwy cynobrowej w twórczości Hilary Krzysztofiaka i możliwie szerokiego przedstawienia jej różnorodnych znaczeń kulturowych. Punktem wyjścia jest działalność efemerycznego Teatru Cynobrowych Snów (1946), przedstawiona w bardzo szerokim kontekście synchronicznym. Następnie przybliżono semantykę cynobru, jego genezę oraz miejsce w kulturze dawniejszej, od Biblii i literatury antycznej poprzez sztukę dawniejszą do piśmiennictwa staropolskiego. Kolejny omawiany temat to obecność motywu cynobru i jego malarskich konotacji w poezji i prozie okresu międzywojennego (Z. Ginczanka, B. Jasieński, B. Schulz) i po wojnie (St. Swen Czachorowski). Przedstawiono też rolę cynobru i pokrewnych barw

w angielskich powieściach młodzieżowych (H. Lofting, E. Nesbit). Następna część artykułu poświęcona została prezentacji motywu cynobru w malarstwie Hilarego Krzysztofiaka w interakcji z obrazami innych malarzy oraz z utworami poetyckimi takich autorów, jak Z. Herbert, A. Wat. Zakończenie wskazuje na śląski rodowód motywu cynobru w twórczości urodzonego w Szopienicach i pracującego w czasie wojny w Hucie Uthemanna malarza oraz na stałą obecność tej tematyki w aktualnym piśmiennictwie (M. Tomczok).

Słowa kluczowe: alchemia, cynober, Stanisław Swen Czachorowski, flaga RP, Zuzanna Ginczanka, Zbigniew Herbert, Huta Uthemanna, Bruno Jasieński, Hilary Krzysztofiak, Hugh Lofting, Edith Nesbit, Bruno Schulz, Lech Emfazy Stefański, Teatr Cynobrowych Snów, Marta Tomczok, Julian Tuwim, Aleksander Wat.