

Klaudia Węgrzyn

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-2891-5590

Pars pro toto: światy wspólne Hilarego Krzysztofiaka i Zdzisława Beksińskiego

AUTO-BIO-GRAFIE

Hilary Krzysztofiak urodził się 28 października 1926 r. w Szopienicach na Górnym Śląsku (dziś dzielnica Katowic) – gdy wybuchła II wojna światowa miał 13 lat. Zdzisław Beksiński urodził się 24 lutego 1929 r. w Sanoku – gdy wybuchła II wojna światowa miał 10 lat. Pierwszy z artystów trudów okupacji doświadczył dość bezpośrednio – zgodnie z zapisami w *Nieukończonej autobiografii*¹: jego rodzina uciekała z domu, ukrywała się, głodowała; w szkole poddawany był germanizacji; miał problemy z przydziałem Volkslisty; jego życie było kilkakrotnie zagrożone; na własne oczy widział martwe i pokiereszowane ciała, a jego matka zmarła w obozie koncentracyjnym. Drugiemu z artystów doświadczenie wojny wydawało się niewystarczające: „Dla mnie wojna była przedsięwzięciem nieudanym, bo widział mi się za mało trupów i za mało ruin, a już stanowczo miałem za złe Jehowie, że nie pokierował jakąś bombą lotniczą wprost na naszą chałupę.

¹ H. Krzysztofiak, *Nieukończona autobiografia*, [w:] Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek*. [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997, s. 90–141.

Oczywiście miałem wtedy lat 10–14”² – w tym samym czasie Beksiński dość swobodnie mógł poruszać się po mieście i wykonywać fotografie czołgów z żołnierzami³. Dlatego też wspomnienia ujawniane przed innymi znajomymi, opierające się na „ulicach zalanych krwią” czy „brodzeniu po kostki w trupach rozjechanych przez czołgi”⁴ mogą wydawać się co najmniej ambiwalentne⁵. W przypadku Krzysztofiaka kształtująca była nie tylko wojna, ale samo miejsce urodzenia – jak zauważa Agata Soczyńska:

Duch wolności, buntu rozrastał się w malarzu niczym jego drzewa – buki, wierzby, ich korzenie, pnie, gałęzie, liście, nawet ziemia, z której wyrastają. Temat, który wciąż powraca w malarstwie Hilarego, niezależnie od okresu twórczości, autoportret artysty, jego drzewo genealogiczne. Cały łańcuch charakterystycznych dla Hilarego tropów – znaków jego świata, bierze swój początek ze śląsko-polsko-niemiecko-szwedzko-argentyńskiego rodzinnego drzewa historii, z doświadczeń dzieciństwa i młodości⁶.

Stosunek Beksińskiego do rodzinnego miasta był zgoła inny i niezwiązany z tożsamością czy przynależnością:

A poza tym nie przepadam za Sanokiem, do czego nie wypada się przyznawać, ale co jest faktem. Sanok kojarzy mi się z moim dzieciństwem, a wspomnienia mojego dzieciństwa nigdy nie napawały mnie nostalgią, a wręcz przeciwnie [...]. Potem, po ukończeniu studiów, przez kilka lub kilkanaście lat pracowałem w Sanoku na opinię zakały rodziny i miasta⁷.

² M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 25 (List Zdzisława Beksińskiego do Marii Turlejskiej z 25 lipca 1973 r.).

³ H. M. Giza, *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa 2005, s. 247.

⁴ M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, s. 26.

⁵ Pełniejsza analiza wspomnień i tropów wojennych/holokaustowych: K. Węgrzyn, *Zdzisław Beksiński – klisze (nie)pamięci. Wprowadzenie do analizy przypadku*, [w:] *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, red. M. Gromala, S. Papier, M. Świetlik, Kraków 2017.

⁶ A. Soczyńska, *Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, z. 3, s. 403.

⁷ M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, s. 10 (list Zdzisława Beksińskiego do krewnej z 26 grudnia 1999 r.).

Magdalena Grzebałkowska w biografii sanockiego artysty podsumowuje status jego rodziny: „Beksińscy to elita miasteczka z osiemnastoma tysiącami mieszkańców”⁸ – Zdzisław był „paniczem”, pochodził z dobrego domu, grywał w tenisa – wojna do drzwi jego domu wydawała się bezpośrednio nie zaglądać, poza jednym razem, w postaci żydowskiego chłopca szukającego ratunku⁹.

Sanok wydawał się mieć wpływ na Beksińskiego w inny sposób – poczucie wyobcowania i niedopasowania do prowincji poprowadzi go paradoksalnie do tworzenia fotografii – jak zakwalifikuje je Wiesław Banach – „pozornego reportażu”¹⁰: powtarzających się kompozycji z motywami ścian, płotów, postaci wychodzących z kadru, szarości i pustki. Beksiński zakodował swój ówczesny stan w fotografii – podobnie jak Hilary Krzysztofiak zaprojektował swój autoportret w swojej twórczości, jak zauważa Kazimierz Kutz:

Hilek jest w swoich obrazach. Mają one nieustanną kontemplacyjność, jakąś strzelistość religijną zgoła – jak mi się wydaje – wiele z nich opowiada o tym gigantycznym rumowisku – cmentarzysku rdzy i odpadów wszelakich, jakim jest okolica Szopienic. Opowiada o osobliwej urodzie Górnego Śląska z tropikalnym żarem, za pomocą prakulturowych znaków egzotycznych plemion. Jego obrazy to plemienny rytuał nad agonią swojej ziemi, a on, Hilek, niczym szaman, wiedzie nas przez korowód swoich magicznych opowieści¹¹.

Tworzenie autoportretów w domach/miastach z dzieciństwa nie jest niespotykanym gestem – losy Beksińskiego i Krzysztofiaka znajdują swoje odbicia i podobieństwa również na dalszych etapach życia i twórczości – zwłaszcza w starciu z systemem politycznym. Dokładne losy, trudności i decyzje podejmowane przez artystów są zbyt skomplikowane i wielowarstwowe, żeby przytoczyć je w tym szkicu, sięgnę zatem po skondensowane podsumowanie o narracji artysta/system w wykonaniu Sławomira Mrożka

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ K. Węgrzyn, *Archeologia antyfotografii. Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Pamięć, obraz, projekcja*, red. A. Ścibior, Kraków 2020.

¹⁰ W. Banach, *Gorzkie prowincje*, [w:] *Foto Beksiński*, Olszanica 2011, s. 54.

¹¹ K. Kutz, *Wspomnienia o Hilarym*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 77–78.

w odniesieniu do Krzysztofiaka (co w podobnym stopniu aplikuje się do samego Beksińskiego):

Hilary Krzysztofiak mógł zrobić karierę w Polsce taką, jaką tam zapewnia system instytucji państwowych, urzędowych hierarchii i synekur każdemu, kto się w ten system włączy, rezygnując w zamian ze swojej osobowości. Dysponując w dodatku talentem, Hilary miał w Polsce wszystkie możliwości bezpiecznej i zapewnionej kariery. Ale nie mógł. Jest naturą zbyt otwartą, zbyt „samoczynną”, zbyt silną, żeby dał się tak pokierować. Wybrał niepewności i trudy życia samodzielnego. Ta sama natura, która sprawiła, że nie mógł się zmieścić w Polsce urzędowej, przeszkadza mu w Europie kupców i przedsiębiorców. Hilary jest przeciwieństwem artysty, który umie się przypodobać środowisku pośredników, opiniodawców i klienteli. Nie jest gładki, zręczny, umiejący przemilczeć, kiedy trzeba i wtrącić słówko, w które sam nie wierzy. Nie umie się przypodobać w salonach, jakiegokolwiek dziś one przybierają formy¹².

Pozasystemowość Krzysztofiaka związana jest z jego mocno ugruntowaną samoświadomością dotyczącą rynku sztuki i jego własnego miejsca w całym schemacie. W przypadku Beksińskiego pozasystemowość wiązała się bardziej z prowincjonalnymi trudnościami w zdobywaniu materiałów i zasobów – a przebywanie poza centrum świata sztuki wynikało bardziej ze skrajnej neurotyczności niż artystycznego przekonania. Niezależnie od personalnych/systemowych przekonań – losy artystów łączy przełomowy rok 1977: Krzysztofiak opuszcza wtedy Europę (od 1968 r. mieszkał w Niemczech i Holandii) i przenosi się do Stanów Zjednoczonych. Beksiński w tym samym roku przenosi się z Sanoka do Warszawy. Decyzja Krzysztofiaka wydaje się mieć nieporównywalną do Beksińskiego skalę – ale biorąc pod uwagę neurozy artysty z Sanoka – to była zmiana na skalę światową. Co ciekawe, Beksiński, zanim jeszcze udało mu się dopiąć sprawy urzędowe związane z mieszkaniem i zameldowaniem w Warszawie, mógł podjąć taką samą decyzję jak Krzysztofiak – w liście z 1977 r. napisze:

Podobno mógłbym wykatapultować się dożywnotnio z Polski [...] inna rzecz, że jeżeli inaczej nie da się wyjechać z Sanoka, jak tylko do USA, to pozostaje

¹² S. Mrozek, J. Czapski, *Listy 1964–1988*, red. J. Strzałka, Kraków 2023, s. 220.

to jako jedyna szansa... Oczywiście pozostaje jeszcze ewentualność dożywocia w Sanoku, ale teraz jakoś wydaje mi się to nieomal skazaniem na śmierć¹³.

Dla Beksińskiego Warszawa jest przeskokiem cywilizacyjnym – w licznych listach będzie wychwalał urbanistykę, betonozę, przestrzeń, dostęp do sklepów i towarów. W bardzo intrygujący sposób będzie też próbował zainscenizować duszę starego domu z Sanoka w warszawskim mieszkaniu¹⁴. Dla Krzysztofiaka stolica miała zupełnie inny charakter – widział ją bowiem zaraz po wojnie:

Ograniczenia były dość drastyczne, gdyż do stolicy zjeżdżała nowo uformowana partyjna elita, a dla niej mieszkania musiały być już przygotowane. Warszawianków wyrzucano na prowincję. Ciasno było wszędzie, a uprzywilejowana elita bez żadnych skrupułów zabierała mieszkania zwyczajnym obywatelom stolicy. Tam gdzie nie można było stosować drastycznych metod, dokwaterowywano ludzi do mieszkań już uprzednio i tak nieludzko zagęszczonych¹⁵.

Między artystami można przeprowadzić jeszcze jedną łączącą nić – tym razem związaną bezpośrednio ze sztuką. Krzysztofiak należał do katowickiej grupy St-53 i przyjaźnił się z Urszulą Broll, ta z kolei współpracując z Andrzejem Urbanowiczem, stworzyła grupę *Oneiron* – a właśnie do niej próbowano włączyć Zdzisława Beksińskiego.

Początkowo St-53 to grupa studentów katowickiej PWSSP we współudziale z Konradem Swinarskim i Urszulą Broll – wychodzących od *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego – „studiując teorię, artyści rozwijali wiedzę o sztuce od początków świadomego widzenia, po malarstwo solarystyczne. [...] szczególną uwagę poświęcając naukowemu aspektowi kubizmu”¹⁶. W poszerzonym składzie grupa organizowała wystawy i spotkania w Katowicach. Hilary Krzysztofiak – również jako członek Związku

¹³ Zdzisław Beksiński. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Gliwice 2014, s. 626.

¹⁴ Pełna analiza znajduje się w mojej pracy magisterskiej: „Domator Zdzisław Beksiński. Paraprzestrzeń życia i sztuki”, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

¹⁵ H. Krzysztofiak, *Nie ukończona autobiografia*, s. 133.

¹⁶ J. Zagrodzki, *St-53, Krzysztofiak i inni...*, [w:] *Hilary* (Hilary Krzysztofiak), s. 31.

Polskich Artystów Plastyków – wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki – Arsenał, gdzie zaprezentował swoją pracę *Szczęka*. Jak zauważa Aleksander Wojciechowski: „*Szczękę* obrońcy ideologii partyjnej traktowali (i słusznie) jako świadomy pastisz czy wręcz kpinę z socrealizmu”¹⁷. Do motywu tego Hilary powrócił po 29 latach, malując *Szczękę II* – „a właściwie cały groźnie wyglądający czerep bliżej nie sprecyzowanego stworzenia. Był to już jednak motyw biologicznego przemijania życia”¹⁸.

St-53 działa w latach 1953–1956; grupa *Oneiron* powstaje w 1960 r., „wówczas to Urszula Broll otrzymuje pracownię przy ulicy Piastowskiej 1 i wprowadza się tam razem z Andrzejem Urbanowiczem. Miejsce to szybko staje się przestrzenią ważnych rozmów i spotkań”¹⁹. Między Beksińskim a Urbanowiczem wywiązuje się trwająca lata korespondencja – tematami są sztuka, życie codzienne, psychoanaliza z nurtu Carla Gustava Junga, buddyzm zen, chiromancja, astrologia, LSD²⁰. W 1970 r. Janusz i Maria Boguccy zapraszają grupę *Oneiron* do wspólnej wystawy w Galerii Współczesnej, która ma nosić tytuł „Magowie z Katowic i uczeń czarnoksiężnika z Sannoka”. Wybrane obrazy Beksińskiego mające wejść w skład projektu *Czarne Karty* budzą wątpliwości:

[...] rada artystyczna galerii czy rada nadzorcza galerii jakieś weto, jakieś rozróby, teraz do mnie cynk, że „nie przejdzie” ani jedno ukrzyżowanie, bo rada nie przepuści, bo Gomułkę mają kończyć i w związku z tym katolicy będą potrzebni, więc wobec czego nie wolno „drażnić katolików”. A czy ja chcę drażnić katolików? Moja mama jest katoliczką i jakoś się nie czuje podrażniona tymi ukrzyżowaniami, chyba że jest to katolik idiota wychowany na oleodrukach²¹.

Beksiński nie bierze udziału w wernisażu ani happeningu podczas wystawy – „nie dość, że z powodu przygotowań «zablokował się psychicznie» i nie mógł malować, to jeszcze wydał na wystawę sześć tysięcy złotych,

¹⁷ A. Wojciechowski, *Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa*, [w:] Hilary (Hilary Krzysztof), s. 44.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ P. Gawlik, L. Waniek, *O katowickiej grupie Oneiron*, Szum 23.08.2019, <https://magazynszum.pl/o-katowickiej-grupie-oneiron/> (dostęp: 20.01.2024).

²⁰ M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, s. 131–133.

²¹ Tamże, s. 136 (list Beksińskiego do Aleksandra Szydły z 14 marca 1970 r.).

a zarobił tylko tysiąc, sprzedając jedną pracę. Zamierza już nigdy więcej nie brać udziału w wystawach”²². Sprzężenie zwrotne między wystawą, polityką a odbiorcami w przypadku obu artystów (St-53, Arsenał i Krzysztofiak oraz *Oneiron*, Galeria Współczesna i Beksiński) pokierowało ich w zupełnie inne miejsca w życiu i sztuce. Krzysztofiak w ogólnym rozrachunku „zdobył uznanie wolnego świata, choć przypłacił to losem emigranta, skazanego w kraju na nieistnienie, objętego nakazem milczenia”²³; a Beksiński co prawda mógł utrzymywać się z własnej twórczości w Polsce, ale dopiero po podjęciu współpracy z Piotrem Dmochowskim zaczął być wystawiany międzynarodowo oraz bardziej doceniany lokalnie. Do Beksińskiego jednakże już na zawsze przypięta została łatka „malarza fantastycznego” – która w ogólnym rozrachunku przynosi teraz więcej szkód niż rzeczywistego uznania.

W przypadku Krzysztofiaka „fantastyczne pejzaże” okazały się jednym z wielu odczytań, ostatecznie niedefiniujących jego sztuki. Pojawiają się np. w interpretacji Włodzimierza Odojewskiego:

Tworzące układ kosmogoniczny (począwszy od minerałów, ożywionych form pierwotnych, tj. skorupiaki, muszle, odcisnięte rośliny, pra-zwierzęta, symbole płodności natury, dalej korzenie i rośliny, do umownie potraktowanego człowieka, do pejzaży księżycowych wreszcie, z których człowiek odszedł i zostały po nim jakieś dziwne, skomplikowane przedmioty²⁴.

„Fantastyczność” dotyczy raczej postapokaliptycznego i niejako ahistorycznego rysu – powracające w twórczości materiały i materie organiczne stanowią zarówno pamiątkę po dawnym świecie, jak i zapowiedź tego nadchodzącego. Jan Zieliński w podobny sposób postrzega te przedstawienia: „Hilary pokazuje nam pejzaż przemacerowany, zbitą miazgę archeologicznych pozostałości dawnej kultury, wchłoniętych i przetworzonych przez potężną naturę”²⁵. Z kolei Aleksander Wojciechowski zauważa nieco odmienne oblicze: „W dziełach Hilarego dochodzi także do głosu

²² Tamże, s. 137.

²³ A. Soczyńska, *Przesłanie wolności*, s. 401.

²⁴ W. Odojewski, *O Hilarym – próba syntezy*, „Kultura” 1983, z. 3, s. 129.

²⁵ J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 27.

wizja natury bezbronnej, brutalnie ujarzmionej: *Przyśrubowana wierzba* (1973), przebita metalowymi prętami, czy np. *Drzewo z dominem* (1974), przygwożdżone do muru żelaznymi uchwytami – stając się oskarżeniem przeciwko wszelkiej przemocy”²⁶. Natura Krzysztofiaka jest sprawcza, afektywna i performatywna – przefiltrowana przez fascynację psychoanalizą Junga (zwłaszcza publikację *Człowiek i jego symbole*²⁷) – wychodzi poza ilustratorskie przedstawienia fantastycznego tła do wydarzeń – a staje się wydarzeniem samym w sobie. W podobnym duchu powinna zostać odczytana „fantastyczność” Zdzisława Beksińskiego – etykieta ta popkulturowo i kapitalistycznie zasłania potencjalne odczytywania dzieł w innym duchu – twórczość Beksińskiego dopiero od niedawna doczeka się analiz z nurtu humanistyki środowiskowej czy katastrofy antropocenu²⁸. Wątki biomorfizmu, ahistoryczności, międzygatunkowości i organiczności wydają się dotyczyć w tym samym stopniu zarówno obrazów Krzysztofiaka, jak i Beksińskiego. Ciekawym punktem dojścia, a może dopiero wyjścia może być dla artystów zaproponowany przez Włodzimierza Odojewskiego „nadrealizm” w odczycaniu Hilarego:

Świat ten tworzy swoisty, zamknięty układ kosmogoniczny, w którym nawarstwiają się elementy od minerałów, ożywionych form pierwotnych, jak fosylie, skorupiaki, muszle, odcisnięte w minerałach rośliny, praważki i prazwierzęta, symbole płodności natury, dalej korzenie i rośliny, do umownie potraktowanego człowieka, do pejzaży księżycowych wreszcie, z których człowiek odszedł i zostały po nim jakieś dziwne, skomplikowane przedmioty jedynie²⁹.

²⁶ A. Wojciechowski, Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa, s. 46.

²⁷ J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 20.

²⁸ Pełna analiza przygotowywana jest przeze mnie w powstającej właśnie pracy doktorskiej (Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach). Niektóre tropy: K. Węgrzyn, *Ilustracje dystopii. Paradoks intencji artysty oraz intencji dzieła na przykładzie Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. K. Węgrzyn, M. Popiel, Kraków 2018.

²⁹ W. Odojewski, *O Hilarym – próba syntezy*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 63.

WSPÓLNOTY

Nadrealizm jako metoda twórcza i metodologia badawcza może stworzyć wspólny mianownik między twórczością Hilarego i Beksińskiego. Wiąże się z zasadą *pars pro toto*, którą u Krzysztofiaka zauważył Jan Zieliński: „Monumentalizacja szczegółu nie jest więc jedynie chwytem formalnym – nieodmiennie sprzęga się z nią gra symbolów, nakładanie znaczeń. [...] *Pars pro toto*. Ta zasada rządzi licznymi płótnami Hilarego, ona pozwala mu trzymać się konsekwentnie idei obrazu totalnego, obrazu jako świata”³⁰. Ten sam trop podejmuje Agata Soczyńska:

Zasadę *pars pro toto* artysta stosuje z jeszcze większą konsekwencją, zwielokrotniając, zagęszczając pojedyncze obiekty i umieszczając je w coraz bardziej zaskakujących polach odniesień. *Planeta pomarańczowa* (1970) przedstawia trzy mandaliczno-biomorficzne planety, eksplodujące cynobrową intensywnością barw, z tajemniczymi, zatopionymi w nich inkluzjami, które przywołują na myśl astrobiologiczny mit początku świata, a może imaginacyjne rozbudzenie świadomości, moment jeszcze między jawą a snem. W *Genesis* (1970) biologiczno-kosmiczne narodziny symbolizują dwie formy: jedna umieszczona na ziemi, druga unosząca się w górze. Leżąca na ziemi, przypominająca skamielinę (minerał, kokon, embrion), wyrzuca ze swego wnętrza życiotwórczą energię, którą przenika i pochłania malachitowo-kobaltowy żywioł. Uwolniona artystyczna wyobraźnia Hilarego czerpie także z motywów sakralnych, erotycznych, poetcko-baśniowych, genezyjsko-kosmicznych³¹.

Opis wyobraźni Krzysztofiaka można zastosować słowo w słowo do Beksińskiego poczynawszy od rysunków półabstrakcyjnych i fotografii z lat 50., przez rysunki sadomasochistyczne, heliotypie i teksty literackie lat 60. – po obrazy na płytach pilśniowych od lat 70. do 2000. Doświadczenia dorastania podczas wojny oraz wyjście obu artystów od psychoanalizy Junga nie wydają się zatem przypadkowe, jeśli prowadzą do dość podobnych i zapętłanych przez lata motywów i gestów malarskich. Artyści w swoim repertuarze sięgali po motywy biomorficznej natury, chtoniczności i totemów, resztek i ruin, ukrzyżowań, naruszonej/zdeformowanej cielesności –

³⁰ J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 13–15.

³¹ A. Soczyńska, *Przesłanie wolności*, s. 409.

zwłaszcza ciała kobiecego, motywów lapidarium czy dosłownych skamienin, degradacji i transgresji materii.

1. DRZEWA I MATERIA

Jan Zieliński zauważył, że drzewa w dziełach Krzysztofiaka:

tworzą obrazy zdominowane przez przyrodę, kłębowiska form organicznych, realne, częściej fantastyczne i kosmiczne pejzaże. Mają zazwyczaj wymiar mityczny. Nie są drzewem przypadkowym, drzewem samym w sobie – odwołują się do takich pojęć, jak Drzewo Życia, Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego, Drzewo Poznania. Dzieje się tak poprzez tło, kontekst ikoniczny. Hilary maluje swoje drzewa nie w otoczeniu naturalnym, tylko w tle kosmicznym [...] albo w otoczeniu domowym³².

Agata Soczyńska źródeł motywu drzew doszukuje się w przeszłości artysty i rzemieślniczym ukierunkowaniu w stronę samej materii:

Można przypuszczać, że Hilary we właściwy sobie sposób zmagał się z własną przeszłością i tożsamością, tworząc totemy czy papieroplastyczne wizje, w których podstawowym budulcem było drzewo lub jego produkt ostateczny, najszlachetniejszy – papier. Artysta miał szczególny stosunek do bytów pierwotnych, takich jak ziemia, przestrzeń, natura, także do materii, będącej częścią świata, a zarazem jego sublimacją, symbolicznym znakiem – a więc do drzewa, papieru. Nieustanne rozpracowywanie jednego motywu przypomina, że malarstwo jego, jak o tym sam często wspominał z dumą, wyrosło z rzemiosła³³.

W przypadku Beksińskiego raczej nie można doszukać się podobnego i bezpośredniego przełożenia – początek jego drogi artystycznej związany był bowiem z ogromną frustracją i bezradnością związaną z trudnościami dostania przydziału podstawowych materiałów do tworzenia w Sanoku. Natomiast jego wykształcenie architektoniczne na Politechnice Krakowskiej odbywało się w niezgodzie z nim samym – więc miało raczej odwrotny

³² J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 26.

³³ A. Soczyńska, *Przesłanie wolności*, s. 404.

skutek niż u Hilarego. Powracające motywy drzew w jego twórczości muszą mieć zatem inne źródło – ale równie silny status. Beksiński wykorzystywał drzewo-podobne struktury organicznie, wpłatając je w ciała, krzyże i budynki lub tworząc na ich podstawie układy kostne i szkieletowe. U Hilarego drzewo i papier ewoluowały w osobne cykle:

Równie ważne są *Totemy białostockie* (1964) i *Totemy żoliborskie* (1966) – przetworzone malarsko drzewa, quasi-drewniane tablice, niby pnie, które stają się symbolicznym obiektem magicznego kultu. Przywołują na myśl indiańskie słupy totemiczne, wizerunki mitycznych przodków. Implikują poszukiwanie własnej tożsamości, mistycznych więzi, potrzebę identyfikacji i zakorzenienia. Są rodzajem talizmanu, herbu. [...] przypominają barwne płaskorzeźby, przedmioty – fetysze, zamkniętą we fragmencie drewna czy kamienia symboliczną boskość sił natury. Pojawiły się wówczas silniejsze nawiązania do psychoanalizy [...], inspiracje światem roślinnym, zwierzęcym, wątki egzystencjalne i magiczno-religijne³⁴.

Dekadę później motyw powraca w tzw. *Cyklu papierowym* (od 1975 r.): „najdalej przekształcone, przetworzone drzewa i splątane gałęzie. Słońce w oświetlonym papierowym krajobrazie. Skopiowane perfekcyjnie kartki papieru układają się w obłoki, szczyty gór, latawce i skrzydła Nike”³⁵. Ponownie aspekty samej totemiczności/fetyszu oraz „papierowego krajobrazu” wydają się u obu artystów dość podobne. Beksiński zwłaszcza w latach 90. i 2000. dość intensywnie niweluje zapełnianie/wypełnianie wcześniej fakturą i strukturą tła oraz przestrzeni w obrazach – kompozycje wydają się tonować, rozświetlać, spłaszczają, postaci nabierają lekkości i efemeryczności – liczne sylwetki są zawieszone w półruchu, w powiewie wiatru, a ich ciała i materiały je pokrywające wydają się mieć w sobie sznyt wykonania właśnie z delikatnego papieru. Horyzonty zakrywające przedstawienia, tak samo jak masywne struktury i budynki, wydają się mieć w sobie jakąś paradoksalną lekkość. Okres tego malarstwa wiąże się z nowinkami technologicznymi i eksperymentami Beksińskiego – tworzy prace z fotokopiarki i drukarki oraz grafiki przetwarzane w programach

³⁴ Tamże, s. 404–408.

³⁵ Tamże, s. 404.

komputerowych: wizerunki i postaci są multiplikowane i nawarstwiane, tak jakby artysta notorycznie zadrukowywał tę samą kartkę sieciami tuszu. Prace wykonane w tej technice wydają się domknięciem klamry twórczej – powrotem do pierwszych szkiców i obrazów szkicowych z ery poprzedzającej obrazy olejne. W tym miejscu należy również wspomnieć o ostatnim obrazie namalowanym przez Beksińskiego przed śmiercią w 2005 r.: przedstawia kwadratową kartkę/fragment zerodowanej metalowej blachy złożonej na cztery części. Zgięcia tworzą symetryczne przecięcia przypominające krzyż, kształt niejako zlewa się z delikatnie podświetlonym tłem.

2. UKRZYŻOWANIA

Do motywów krzyża i ukrzyżowania Hilary nawiązywał dość otwarcie – w warstwie wizualnej oraz w samych tytułach prac. Przypomnijmy, że był on jednym z autorów niezrealizowanego projektu Stacji Drogi Krzyżowej do kościoła w Nowej Hucie (1957). W interpretacji Jana Zielińskiego obrazy ukrzyżowania nierozzerwalnie splecione są z naturą:

Monumentalny *Chrystus* z roku 1966: na tle potężnej bramy koloru gleby, do której przymocowano stare aluminiowe łyżeczki [...], z kosmicznym niebem w głębi, Chrystus tkwi mocno w centrum, jak Drzewo Życia. [...] Ramiona krzyża zlewają się z rękami w gruzłowate gałęzie – krótkie, poziome, jak odrośla wierzb. Zdaje się, że za chwilę wypuszczą pąki, rozkwitną [...] ³⁶.

Beksiński natomiast mocno stronił/wypierał się jednoznaczności określeń związanych z ukrzyżowaniami. Jego credo artystyczne związane z nie tytułowaniem prac również świadczy o braku jednoznaczności odczytań oraz o wycofaniu się przez artystę z narzucania klucza interpretacyjnego. Beksiński w wywiadach wielokrotnie pytany był o ten motyw – jego odpowiedzi najczęściej są wymijające bądź ironizujące:

Mam swoje tematy żelazne, które robią na mnie duże wrażenie. Kiedyś było to morze, teraz bardzo często maluję krzyż albo ukrzyżowanie, ale z Kościołem

³⁶ J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 16.

właściwie mam bardzo niewiele wspólnego. Jedni tymczasem widzą w tym przejaw mojej religijności, inni uważają, że powinienem wycofać niektóre obrazy, by nie urazić uczuć chrześcijan. Naprawdę nie wiem już co mam zrobić. Zrezygnować z wizji, którą mam, tylko dlatego, że będę w jakiś sposób zaszulardkowany? Kiedy ostatnio w jednym z wywiadów powiedziałem, że Chrystusa w tych ukrzyżowaniach nie ma, to napisała do mnie jakaś pani, że gdyby Chrystus nie wybrał mnie na swój megafon, to zostałbym przez całe życie architektem. Z kolei jakiś ksiądz powiedział, że szatan występuje w moich obrazach. Na Boga, jak mam bronić się przeciwko klasyfikacjom? Obraz to coś do oglądania. W sensie ściśle materialnym to jest kawałek płyty pilśniowej pokrytej pigmentami a zarazem świadectwo wyobraźni faceta, który go namalował³⁷.

Niejednoznaczność odczytu dzieła to dla artysty ucieczka przed klasyfikacjami – motyw krzyża i ukrzyżowania w jego twórczości jest jednak na tyle uporczywy i znaczący, że doczekał się analizy ze strony amerykańskiego kulturoznawcy Johna Davida Eberta w eseju *On a Painting by Zdzisław Beksiński* z 2013 r. Ebert w postaciach występujących na obrazach dostrzega rozpoznawalne w historii sztuki motywy ukrzyżowania, upadku i samego ciała Chrystusa – jednakże umiejscawia go (trochę po myśli samego Beksińskiego) w świecie po- lub a-historycznym jako Podludzkiego Chrystusa (*Subhuman Christ*)³⁸.

3. CIAŁA

Kolejnym powracającym motywem u obu twórców jest cielesność i ciało – zwłaszcza ciało dekodowane wizualnie jako kobieta – jak w przypadku Krzysztofiaka zauważa Jan Zieliński: „cykl postaci zdecydowanie kobiecych, których kształt został sprowadzony do esencji, do ikonicznego znaku:

³⁷ Malowanie to przygoda. Rozmowa Kajusa Augustyniaka ze Zdzisławem Beksińskim, „Tydzień Kulturalny” 1996, styczeń; Archiwum Piotra Dmochowskiego: <http://bekinski.dmochowskigallery.net/library.php> (dostęp: 20.01.2024).

³⁸ J. D. Ebert, *On a Painting by Zdzisław Beksiński*, Cultural Discourse, <https://cultural-discourse.com/on-zdzislaw-bekinski/> (dostęp: 22.01.2024). Pełną analizę tego wątku oraz postaci „Pełzającej śmierci” dokonałam w tekście *Inhabitants of the Non-Sites of Memory: a guardian mole (by Czesław Miłosz) and a Crawling Death (by Zdzisław Beksiński)*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2024, z. 19 (1), s. 75–89.

na pionie kręgosłupa główka, dwie piersi i miednica, a niekiedy [...] duże mandaliczne koło, doskonała pełna pofałdowanego, dojrzałego łona”³⁹. Biologicznie definiowane aspekty ciała kobiecego nie są jednoznacznie estetyzowane czy seksualizowane:

Scalenie obu pierwiastków (z przewagą żeńskiego) dokonało się we wczesnym okresie monachijskim. Powstają teraz figury, które z białostockich totemów zachowały pionowy wymiar. Kształty mają zdecydowanie kobiece, a równocześnie liczne poszlaki każą się w nich dopatrywać ukrytych przedstawień motywu Ukrzyżowania. [...] Kobiece totemy Hilarego buchają życiem, połyskują obnażoną cielesną materią. [...] Nawet gdy rozpina na płótnie swe kobiece totemy, widzi je ciepło, bardziej jak przyjaciel niż jak wróg i oprawca, bardziej jak kochanek niż jak gwałciiciel. Wdziera się pędzlem w swoją syntetyczną, skrótowo pojętą kobietę po to, żeby ją podnieść, a nie po to, żeby ją poniżyć⁴⁰.

Ciało kobiety jako totem odsyła ikonograficznie do Wenus z Willendorfu czy Wenus z Milo – tkanki i kształty na obrazach często są uszkodzone, niepełne lub przerośnięte, zmultiplikowane, nie posiadają twarzy, głów lub rąk. Wydają się sprowadzać do kolistych i obłych form – jedynie kształtem sylwetki sugerując swoją kobiecość – nawet jeśli w jakiś sposób degradowaną, to wciąż eksponowaną jak na piedestale.

Cielesność u Beksińskiego również poddana zostaje zabiegom deformacyjnym – gesty te jednakże wydają się jednoznacznie sprowadzać do przemocy, a nawet skrajnego sadyzmu czy masochizmu. Artysta pracę z ciałem kobiecym – dosłownie ciałem swojej żony – rozpoczyna w latach 50. od fotografii. Liczne studia i portrety przybierały coraz bardziej eksperymentalne formy – można podsumować je w trzech krokach: nieoczywiste kadry z lustrami, wielokrotną ekspozycją; monumentalizacja ciała; degradacja ciała (ingerencja w materię zdjęcia – wypalanie fragmentów oraz krępowanie ciała modelki). Kolejnym krokiem artysty była seria „rysunków sado-masochistycznych” z drugiej połowy lat 60.: ciała uwikłane są tam w liczne seksualne dewiacje i obrazoburcze działania. Motywy te – już w nie tak dosłownym (seksualnym) natężeniu – w połączeniu z „fantastycznością”

³⁹ J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 17.

⁴⁰ Tamże, 23–24.

stanowiły później jedną z podstaw w malarstwie. Beksiński świadomie i otwarcie diagnozował swoje upodobania i powracające w twórczości motywy – łącząc je z psychoanalizą Freuda i Junga⁴¹.

Cielesność u Krzysztofiaka i Beksińskiego ulega podobnym procesom rozkładu i rozpadu – dekoduje jednak nieco inne znaczenia: u Krzysztofiaka ciała to boginie – spod znaku fetyszyzująco-degradująco-podziwiającego jak u Brunona Schulza; a u Beksińskiego ciała to korpusy – spod znaku rozwarstwiającej się, wylinkowatej cielesności Aliny Szapocznikow. Trop schulzowski u Krzysztofiaka nie wydaje się przypadkowy – Jan Zieliński zwraca uwagę na biograficzne doświadczenie artysty związane z pracą w teatrze marionetek podczas studiów w Warszawie: „Czy nie stąd biorą się w dojrzałej twórczości Hilarego te antropomorficzne kształty, porozpinane na cienkich patyczkach? Te Chrystusy ubogie, bezwładne, wsparte na rudymentach krzyża?”⁴². Natomiast Beksiński często maluje swoje postaci jakby po rezurekcji ze stołu do wiwisekcji – ciała są porozrywane lub pozszywane, bez oczodołów lub ust albo zatrzymane w niemym krzyku, jednostkowe lub zrosnięte z innymi. Ich dominantą zawsze jest niepokojąca człowieczość, która jest jeszcze na granicy między żywym a martwym, naturalnym a monstrualnym – jak w pracach Szapocznikow z cyklu *Zielnik* (1972) – gdzie odlewy ciała stanowią odcisk, ślad, ale są niejako niepokojącą cielesną materią samą w sobie.

Artyści wydają się spotykać w tym samym punkcie w wielu motywach i technikach malarskich – ich organizmy i organiczność wystawiane na postumencie lub z niego brutalnie zrzućane – znajdują swoje miejsca w nadrealnych krajobrazach, zamkniętych pomieszczeniach czy w zawieszeniu i w pustce, w rozkładzie i splątaniu z naturą. W przypadku Krzysztofiaka ustanowiono krytyczne narzędzia i interpretacje – sam autor wydawał się też bardziej nastawiony na współpracę z odbiorcą, chociażby nadając tytuły większości dzieł. Beksiński wsobnie unikał kategoryzacji, ale miał pełną świadomość źródeł swoich prac jako autor. Czy przy tak odmiennych postawach wywiązałyby się między artystami dialog? Czy paradoksalna od-

⁴¹ Tematy te poruszał w korespondencji z Piotrem Dmochowskim, Jerzym Lewczyńskim, Andrzejem Urbanowskim czy Lilianą Śnieg-Czaplewską.

⁴² J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat*, s. 18.

mienność przy tak licznych podobieństwach byłaby błogosławieństwem czy przekleństwem? Z próbek listów Krzysztofiaka do przyjaciół i znajomych można wyczytać dużą dawkę humoru, a nawet i (auto)ironii – tak samo jak w korespondencji Beksińskiego. Ich spotkanie w Katowicach było prawie możliwe – artyści jednak – bez bezpośredniej znajomości – wywiązali między sobą niesamowite światy wspólne.

LITERATURA

- Banach W., *Gorzkie prowincje*, [w:] *Foto Beksiński*, Olszanica 2011.
- Giza H. M., *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa 2005.
- Grzebałkowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
- Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek*. [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997.
- Mrożek S., Czapski J., *Listy 1964–1988*, red. J. Strzałka, Kraków 2023.
- Odojewski W., *O Hilarym – próba syntezy*, „Kultura” 1983, z. 3.
- Soczyńska A., *Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, z 3.
- Węgrzyn K., *Zdzisław Beksiński – klisze (nie)pamięci. Wprowadzenie do analizy przypadku*, [w:] *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, red. M. Gromala, S. Papier, M. Świetlik, Kraków 2017.
- , *Archeologia antyfotografii. Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Pamięć, obraz, projekcja*, red. A. Ścibior, Kraków 2020.
- , *Ilustracje dystopii. Paradoks intencji artysty oraz intencji dzieła na przykładzie Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. K. Węgrzyn, M. Popiel, Kraków 2018.
- Zdzisław Beksiński. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Gliwice 2014.

Summary

PARS PRO TOTO: HILARY KRZYSZTOFIAK'S AND ZDZISŁAW BEKSIŃSKI'S COMMON WORLDS

The article analyses parallel biographies and works of two Polish artists: Hilary Krzysztofiak (born in 1926) and Zdzisław Beksiński (born 1929), using *pars pro toto* as an interpretational clue. Despite differences in outlook, the artists created similar worlds, and their creative work, organic, chthonic and transgressive, escapes the label of "fantasy", anticipating contemporary catastrophic and environmental interpretations. The article consists of the following sections: biographical ("Auto-bio-graphies"), thematic (common motifs: trees, crucifixions, bodies), as well as conclusive ("Communities"), in order to emphasize how biographies intertwine with works of art, creating a total world of imagination. (WK)

Keywords: biographies, *pars pro toto*, Zdzisław Beksiński, Hilary Krzysztofiak, Anthropocene.

Streszczenie

Artykuł analizuje paralelne biografie i twórczości dwóch polskich artystów – Hilarego Krzysztofiaka (ur. 1926) i Zdzisława Beksińskiego (ur. 1929), stosując zasadę *pars pro toto* jako klucz interpretacyjny. Mimo odmiennych postaw życiowych, artyści tworzą podobne światy, ich twórczość – organiczna, chthoniczna i transgresyjna – wykracza poza etykietę „fantastyki”, zapowiadając współczesne interpretacje katastroficzne i środowiskowe. Artykuł dzieli się na sekcje biograficzne („Auto-bio-grafie”), tematyczne (wspólne motywy: drzewa, ukrzyżowania, ciała) oraz konkluzyjne („Wspólnoty”), podkreślając, jak biografie przenikają się z dziełami, tworząc totalny świat wyobraźni.

Słowa kluczowe: biografie, *pars pro toto*, Zdzisław Beksiński, Hilary Krzysztofiak, antropocen.