

Marta Tomczok

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0001-9512-007X

Szopienice jako laboratorium antropocenu w sztuce Hilarego Krzysztofiaka*

Sztuka Hilarego Krzysztofiaka żywi się pamięcią środowiskową¹. Jeśli jednak przyjrzeć się jej bliżej, okaże się, że nic nie jest w niej dosłowne i oczywiste, a sama pamięć pełni funkcję nieoczywistego tła bądź niejasnej metafory. To sztuka autonomiczna, awangardowa i, zdawałoby się, samodzielna. Pamięć czegokolwiek – miejsca, czasu, emocji – pozostaje z nią w związku nieoczywistym bądź wręcz nierealnym. Przekonanie takie pokutuje zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych prac Krzysztofiaka, powstałych w kraju, w przeciwieństwie do prac, które powstawały pod koniec jego życia w Stanach Zjednoczonych². Żeby jednak lepiej zrozumieć, o jaki rodzaj pamięci środowiskowej chodzi, warto się wybrać na katowicki Burowiec, w okolice dawnej huty ołowiu, na której miejscu stoi Baterpol, zakład prowadzący działalność odzyskującą metal z akumulatorów. Tuż za płotem ciągnie się stary park z masywnymi dębami i bukami, nasadzonymi drzewkami oraz młodymi krzewami. W centrum znajdują się huśtawki i drabin-

* Finansowany przez Narodowe Centrum Nauki w ramach konkursu Weave-UNISONO w ramach projektu nr 2024/06/Y/HS2/00058.

¹ Por.: M. Tomczok, *Refugia, brownfieldy, nieużytki: środowiska postzależnościowe w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*, [w:] *Środowiska industrialne/postindustrialne zależności (w literaturze i kulturze polskiej od XIX do XXI wieku)*, Kraków 2023, s. 109–125.

² Na koincydencje młodszej pamięci środowiska Szopienic i późnych prac Hilarego zwracała autorce uwagę żona artysty, Krystyna Miłotowska-Hilary.

ki, efekt inicjatywy obywatelskiej z 2016 r. Cały ten park, znajdujący się u zbiegu ulic generała Józefa Hallera i Obrońców Westerplatte, to przykład wieloletniej pracy pamięci środowiskowej: sąsiadująca z hutą ołowiu ziemia, zanieczyszczona w wysokim stopniu metalami ciężkimi, została przeorana w latach 70., gdy wyburzono stojące tam domy. Przyczyną wyburzeń były masowe zachorowania szopienickich dzieci na ołowicę pod wpływem emisji metali ciężkich i działalności Huty Metali Nieżelaznych³. Na początku lat 2000. ten opustoszały teren, sąsiadujący z zamkniętym zakładem przemysłowym, poświęcono Hilaremu, tworząc skwer jego imienia. Choć okoliczności wydarzenia są dziś znane i łatwe do odtworzenia, przyczyny, by z Hilarym połączyć ten właśnie skażony kawałek ziemi, pozostają niewyjaśnione. Dlaczego akurat ten teren poświęcono Hilaremu i dlaczego połączono go z jego imieniem w sposób wysoce symboliczny, wręcz zdawkowy, niewiele czyniąc na rzecz rozpoznawalności artysty w Szopienicach? Plac jest, jaki jest – bujny, zielony, zaludniony. Kręci się na nim wiele młodzieży. Przedziela go jednak mroczny płot, za którym znajdują się ruiny huty. Wielki, betonowy płot symbolizujący katastrofę, która tu kiedyś nastąpiła. Całe to miejsce wydaje się przestrzenią jednego wielkiego wyparcia i zapomnienia – nie tam i nie tak miał przecież wracać do Katowic po latach nieobecności Hilary, i nie po to, by posiąść skwer, z którego kilka lat po jego śmierci uciekali w popłochu mieszkańcy Szopienic, a za nimi przyjechały buldożery, zmieniając miejsce nie do poznania. W tym dość niezwykłym patronacie słychać chichot losu. Widać w nim także przejawy pamięci środowiskowej – wypieranej przez lata, wielowarstwowej, trudnej do zaakceptowania historii tego, co działo się ze środowiskiem pod wpływem nieodpowiedzialnych decyzji polityków, zmuszających społeczności lokalne do zaakceptowania przemocy przemysłu. Trzeba także pamiętać,

³ Na temat związków katastrofy środowiskowej w Szopienicach z życiem mieszkańców dzielnicy więcej pisała L. Sadzikowska, „Po prostu pracowałam”. Z Jolantą Wadowską-Król rozmawia Lucyna Sadzikowska, „Narracje o Zagładzie” 2021, nr specjalny, s. 17–40. Wpływ huty na środowisko był także w mniejszym bądź większym stopniu tematem literackim. Najwięcej pisali o nim Kazimierz Kutz w prozie wspomnieniowej *Piąta strona świata* (Kraków 2010) i Henryk Bereska w poezji, mniej – pisarki i reporterzy, którzy próbowali analizować skalę zjawiska i jego znaczenie pod wpływem działań na rzecz uhonorowania Jolanty Wadowskiej-Król przez katowickie uczelnie.

że to właśnie tu, na Górnym Śląsku i w Zagłębiu, ludzie nauczyli się kąpać w zbiornikach pogórnich, odpoczywać na hałdach i hodować króliki w króliczokach⁴ obok kopalni. Pamięć środowiskowa przemysłu przez lata milczenia zaczęła wybuchać w wielu miejscach pojedynczymi, trudnymi do wyjaśnienia eksplozjami. Tym właśnie, mało widoczną eksplozją, wydaje się skwer Hilarego. Artyście, który miał symbolicznie wrócić do Katowic ze swoją sztuką i znaleźć miejsce w pamięci kulturowej miasta, oddano w posiadanie mały, ale brutalnie zanieczyszczony przez hutę kawałek ziemi, który podarowano także dzieciom, nie troszcząc się o to, czy ziemia jest w ogóle czysta.

Skwer Hilarego to niejedyny, choć może najbardziej szczególnie ze wszystkich, ślad pamięci o artyście w Szopienicach, dzielnicy Katowic sąsiadującej z Burowcem, która w 1926 r. była osobną gminą⁵. Ślad drugi jest może mniej widoczny, za to bezpośrednio związany z biografią artysty. To dom, w którym się wychował, tzw. korcowizna. Dwukondygnacyjny budynek przemysłowy, stojący obecnie przy ulicy Wiosny Ludów 5, w przeszłości należał do rodziny Korców. Matka artysty wynajmowała niewielkie mieszkanie, ulokowane na podwórzu, skromne i otoczone zabudowaniami gospodarczymi. To w nim swoje pierwsze lata spędził Hilary. Dom, w którym mieszkał, stoi do dziś, choć trudno dociec, kto w nim mieszka. Na murze, od strony ulicy, znajduje się pamiątkowa tabliczka poświęcona artyście w 2010 r. Widnieje na niej informacja o związku Hilarego z miejscem i jego późniejszych losach:

W tym domu urodził się Hilary Krzysztofiak
ps. artysty Hilary
1926–1979
wybitny malarz, grafik, scenograf teatralny,
który od 1968 roku mieszkał i tworzył
na emigracji – w Niemczech i USA.
Zmarł w Falls Church w USA.
Miasto Katowice – 2010 r.

⁴ Króliczok (gwara śląska) – klatka na króliki.

⁵ L. Szaraniec, *Osady i osiedla Katowic*, Katowice 1980.

Widmowa obecność artysty w Szopienicach jest raczej efektem załamania planów niż działaniem planowym. Wiele starań w jej urzeczywistnienie włożyli wspólnie Krystyna Miłotworska-Hilary, żona artysty, i jego przyjaciel z dzieciństwa Kazimierz Kutz. To właśnie dzięki nim można spacerować skwerem i rozpoznać wspomniany dom, oni także planowali jego remont i przearanżowanie na muzeum. Zostały z tego jedynie projekty architektoniczne i żal za pomysłem, który być może zdołałby przywrócić miastu znacznie więcej niż początkowo myślano. Te niewielkie punkty na mapie, którymi są tablica, dom i skwer, wtapiają się w przestrzeń Szopienic pełną podobnych punktów – skwerów upamiętniających postaci historyczne o niekwestionowanych zasługach dla miasta, jak Anton Uthemann, murali przemysłowych Mony Tusz, Marty Abramowicz i Vana, Cameja, i pojedynczych tabliczek informacyjnych prowadzących często donikąd. Szopienice-Burowiec w dalszym ciągu mają status problematycznego miejsca – napór przytłaczającej przeszłości, związanej z zamknięciem huty, tworzy trudny do zrozumienia kontrast z historycznymi pozostałościami, toteż wiele miejsc symbolicznych, chociażby relief mleczarki na jednej ze ścian kamienicy stojącej naprzeciwko korcowizny, wytwarza niepokojąco-dysharmonijne wrażenie, nie przemawiając dostatecznie głośno do wyobraźni przechodniów, którzy mijają te miejsca, nie rozumiejąc, co widzą.

Sztuka Hilarego nawiązuje zarówno do przemysłowej przeszłości miejsca jego urodzenia, jak i do przypadkowej obecności symboliki przemysłowej, którą odsłania to miejsce w czasach dekarbonizacji. To, co chcę dalej nazywać obiektem środowiskowym, jest nawiązaniem do surrealistycznego *objet trouvé*. Jak pisze Dorota Jarecka:

Spotkanie ze znaleziskami na pchlim targu lub w sklepie ze starociami, jakie Breton opisuje w *L'Amour fou*, wyzwala pokłady wcześniejszych przeżyć, które nadają znaczenie napotkanemu przedmiotowi; są to łyżeczka ozdobiona buciakiem, metalowa maska podobna do hełmu, odlana z brązu kobieca rękawiczka. Nie jest bez znaczenia, że ukazują się one w postaci fotogramów na kartach książki włączone w jej obrazo-tekst jako świadectwa spotkania z niesamowitym. *Uncanny* wkrada się w ten sposób także pomiędzy podpis a wizerunek. [...] Pocucie niesamowitości tego samego jest właśnie odczuciem niesamowitości⁶.

⁶ D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2021, s. 345.

Takim przypadkowym *objet trouvé*, związanym ze sztuką Hilarego, może być tabliczka informująca o nazwie skweru – właściwie jedyny symbol sztuki artysty w tym miejscu. Tak przypadkowym jak prawdziwe dzieło surrealistyczne. Jednak o wiele ważniejszym obiektem środowiskowym – od którego zaczęło się publiczne życie sztuki Hilarego – pozostaje *Szczęka*, praca zaprezentowana podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”. Jak pisały autorki albumu *Hilary (Hilary Krzysztofiak. 1926–1979). Malarstwo i rysunek* Hanna Kotkowska-Bareja i Elżbieta Zawistowska:

Krzysztofiak został zaproszony do udziału w wystawie wraz z tymi członkami Grupy St-53, którzy należeli do ZPAP. Z trzech proponowanych przyjęto mu na wystawę jedną pracę, wymienioną w katalogu *Martwą naturę*, znaną później jako *Szczęka*. Wystawa była szeroko komentowana, prawie wszyscy recenzenci pisali o *Szczęce*, jako obrazie niepokojącym i kontrowersyjnym⁷.

Krytyka, odrzucając pracę Hilarego z powodów ideologicznych, doskonale wyczuwała jej sens związany z awangardą. Docenienie mogło jednak, paradoksalnie, pojawić się dopiero w odrzuceniu, dlatego komplementami są dzisiaj wówczas mocno stawiane zarzuty: „To, że Picasso w pewnym okresie pracowitego życia malował martwe natury, w których elementami kompozycji były kości lub czaszki zwierząt, nie jest dla mnie żadnym argumentem” – oceniał Bohdan Czeszko⁸. Roman Zimand, Jerzy Olkiewicz i Paolo Ricci pisali o gnacie oświeconym słońcem i monstrialności tego obiektu. Czytając ich recenzje, można pomyśleć, że ówczesna krytyka dostrzegła w *Szczęce* dzieło na miarę tryptyków mięsnych Francisa Bacona. Obrana, naga i błyszcząca kość była przecież ciągle tylko fragmentem martwego człowieka bądź zwierzęcia, symbolem śmierci i jej wypreparowanym

⁷ *Hilary (Hilary Krzysztofiak). Malarstwo i rysunek* [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997.

⁸ B. Czeszko, *Drogi i manowce młodej plastyki*, „Przegląd Kulturalny” 1955, s. 2 (26.08–1.09). Pozostałe głosy krytyków były drukowane kolejno w tym samym czasie w „Przeglądzie Kulturalnym” i „Po Prostu”.

narzędziem. Taka kość musiała budzić przestרח i odrazę swoją sterylnością i bezwstydnoscią, a także awangardowymi powinowactwami.

Tymczasem końska (bądź krowia) szczęka mogła dla Hilarego oznaczać także reminiscencję jego własnego młodzieńczego świata Szopienic. Szopienic, po których jeździły w czasach jego dzieciństwa samochody, ale w których hodowano także zwierzęta przydomowe, takie jak świnie czy konie. Być może *Szczęka* nie miała wcale oznaczać *SZCZĘKI* czy nawet *S Z C Z Ę K I* – jak pisali niektórzy – ale miała być nagłym, częściowo euforycznym, a częściowo bolesnym powrotem wypartego. Najważniejsze jednak, że wyparte ulokował Hilary w obiekcie nieludzkim, kości nienależącej do człowieka, chcąc tak wypręparować swój zapomniany szopienicki świat zarówno z historii ludzkiej, jak i z uproszczonej historii faktów, które mogą istnieć tylko same dla siebie. W *Szczęce* została zapisana pamięć miejsca, które ani się bezpośrednio w twórczości Hilarego nie przejawia, ani bezpośrednio na nią nie oddziałuje. Z całą pewnością stwierdzenie, że *Szczęka* mogłaby pochodzić z Szopienic, spowodowałoby jeszcze większe zamieszanie.

W sztuce artystów z otoczenia Hilarego kości odgrywały rolę zupełnie innego rodzaju reminiscencji. Jonasz Stern tworzył z nich miniaturowe relikwiarze, w których umieszczał pamiątki zwierzęce i rybie ości:

Asamblaż z użyciem kości zwierzęcych, rybich ości, skrzeli, głów i płetw, obelczonych nie tylko kolorem, lecz i niepowtarzalną aurą kresu koszmarnego snu – to będzie określało twórczość Jonasza Sterna mniej więcej od połowy lat 60. XX wieku. Nim jednak zaczną powstawać te wyczelowane martwe natury w nadrealnych pejzażach, a jeszcze później estetyczne gabloty, szczelnie oddzielające od widza straszne przedmioty, ślady męczeństwa, emblematy grozy, Jonasz Stern, po ostatnim przed sześćioletnią przerwą pokazuje swoich dzieł w Pałacu Sztuki w Krakowie z Klubem Artystów (z Kantorem, Marią Jarema, Jadwigą Maziarską, Nowosielskim), zdążył jeszcze przed mrokami socrealizmu odwiedzić Paryż. Tam upewnił się, że środowisko surrealistów jest mu bliskie. To jedna z kolumn, na których wzniesie się z czasem jego niepowtarzalny styl. Po eksperymentach na pograniczu nadrealizmu i abstrakcji geometrycznej, w technikach gwaszu, monotypii, serigrafii, dekalkomanii, w azylu własnej pracowni, a po odwilży 1955 i dyskusjach z młodszymi kolegami z Grupy Nowohuckiej na temat malarstwa materii (prac z użyciem blach, drewna, juty, dezeli) i po podróży do Włoch z bliższym przyjrzeniem się pracom Alberto

Burriego, upewnił się, że tradycyjne tworzywo nie wystarczy na stworzenie tego wyrazu, jaki musi wydobyć i przekazać on – naznaczony w jednej osobie i dziecko szczęścia⁹.

Erna Rosenstein w latach 70. i 80. tworzyła swoje surrealistyczne obiekty z damskich torebek, w których umieszczała sztuczne szczęki. *Szczęka* Hilarego jest jedna, choć nie wypada zapominać, że tematem szokujących muzealnych ekspozycji artysta interesował się i później, m.in. w takich pracach, jak *Ekspонат* czy *Szkielet* (obie z 1974 r.). Gdy w 1979 r., tuż przed śmiercią Hilarego, Henryk Grynberg opublikował w londyńskich „Wiadomościach” wiersz *Martwa natura*¹⁰, pamiętna *Szczęka* była już jednak odległą przeszłością – przede wszystkim dla autora. Poproszony o komentarz do tego wiersza w 2021 roku Grynberg napisał w liście:

Nie wiedziałem (lub zapomniałem), że mój wiersz *Martwa natura* ukazał się w wydany przez Muzeum Narodowe katalogu Hilarego Krzysztofiaka i wiadomość ta (albo przypomnienie) sprawia mi przyjemność, bo patrzę i widzę, że udał mi się ten wiersz. Znajduje się w moim tomiku *Wiersze z Ameryki* (Londyn: OPiM, 1980) i jest zadedykowany Hilaremu dlatego, że razem oglądaliśmy tego dziesięcioletniego mamuta w waszyngtońskim Museum of Natural History. Niewykluczone, że dedykując, pamiętałem o jego *Szczęce*, ale zwłaszcza o tym, że próbował syntetycznie ująć i ukazać naszą cywilizację. Raz na wernisażu podkreślił, że jest ona „papierowa”, wskazując obraz, na którym złoty księżyc na błękitnym tle unosi się nad płaszczyzną ze zmiętego białego papieru. Było to ponad pół wieku temu i jakoś nie przewidział, że owa papierowa cywilizacja zostanie tak prędko zastąpiona przez prawie niefizyczną elektroniczną. Ja zresztą też nie. Mamut, który w moim wierszu „z otwartą wciąż honorową raną / gdzie łuk brwiowy przebiła mu dzida / małego dzikusia jak ty i ja / stoi na piedestale naturalnej historii śmierci / wciąż rosnącej i wciąż się mnożące / w naszym geometrycznym postępie”, jest ponadczasowym elementem, ogniwem, symbolem naszych dziejów i dlatego – jak Pani słusznie w mejlu zaznaczyła – „wydaje się tak bardzo na czasie”¹¹.

⁹ M. Sołtysik, *Jonasz Stern. Cena życia*, <https://sztukipiekne.pl/jonasz-stern-cena-zycia/> (dostęp: 3.02.2024).

¹⁰ H. Grynberg, *Martwa natura*, „Wiadomości” 1979, nr 26 (1735), s. 1.

¹¹ Z archiwum autorki.

Moje pytanie dotyczyło tego, czy wiersz Grynberga i obraz Hilarego można potraktować jako część żywo dziś dyskutowanego antropocenu. Jeśli tak, to malarz i poeta byliby tej dyskusji prekursorami. Ich wczesne zaangażowanie w rozmowę o prehistorycznych kościach i użycie kości w diagnozowaniu holocenu, który płynnie przechodzi w antropocen, a także przedziwny, kulturowy „rentgen” kości, wydaje się bowiem współbrzmieć z współczesnymi trendami w humanistyce i rosnącym zainteresowaniem czasem głębokim. Kości mamuta, o których z ironią pisze Grynberg, pokładane niczym klocki Lego, tak żeby żadnej nie brakowało, wycofany dyskretnie z wiersza podmiot liryczny widzi w waszyngtońskim Muzeum Historii Naturalnej. Od razu rzuca się w oczy przemoc, działanie antropocentryczne, na którym bardziej niż na solidnie pomyślanej pracy paleontologicznej, oparto przedstawiony w wierszu proces rekonstrukcji:

Postawny przystojny ten szkielet
z pustą ale pojemną klatką piersiową
misternie ożebrowaną
konstrukcja mocno skupiona
ani jednej zbędnej kosteczki
wymierzona wzniesiona zawieszona
logicznie jak wiersz
na czterech przęsłach filarach
klasycznych maczugach
przegubowych inżynierskich
o stopach wspiętych baletowo

paszczę dyskretnie ma zakneblowaną
więc niemy ryk jego zadartych kłów
szarżujących pozaczasową pustkę
wydaje się pozytywką
lub najwyżej dwurożnym fletem

z otwartą wciąż honorowo raną
gdzie łuk brwiowy przebiła mu dzida
małego dzikusa jak ty i ja
stoi na piedestale
naturalnej historii śmierci
wciąż rosnącej i wciąż się mnożącej
w naszym geometrycznym postępie

arcydzieło martwej natury
najszczerzej poezji epos
ponadczasowy gość
w samym środku naszej jaskini
sam wzrok sam słuch samo wspomnienie
na obraz i podobieństwo mamuta
sam żal¹².

Poza przedstawionymi nieznane są żadne inne szczegóły wycieczki do muzeum Grynberga i Hilarego. Grynberg z przekąsem skwitował moje pytanie, odnosząc się nie do holocenu, ale do papieru, najważniejszej materii obrazów Hilarego, i stwierdzając, że cywilizacja, którą diagnozował Hilary, niespodziewanie zniknęła. Myślę jednak, że nie jest to prawda. Diagnozy Hilarego były o wiele głębsze, niż podpowiada swoim komentarzem poeta, poszerzały bowiem świadomość sztuki abstrakcyjnej o pamięć środowiskową Szopienic, która odzywała się właściwie zawsze, ilekroć artysta sięgał po porośniętą trawą metalowe obiekty, porosty pioniersko kolonizujące odpady blaszane czy wielkie tarcze i śruby, które musiał w wyobraźni wynieść z Huty Uthemanna, w której pracował w czasie wojny jako nieletnie dziecko. Można byłoby wręcz powiedzieć, że ilekroć Hilary malował określonymi kolorami – cynobrowym, rdzawym czy zielonym, ilekroć miał papier, przycinał i falował blachy, tylekroć pozostawał w szopienickiej kuźni, którą zmieniał w środowiskowe laboratorium antropocenu.

Jego szopienickie doświadczenia łączyły się ściśle z przemysłem hutniczym Górnego Śląska lat międzywojennych, przeżywającego najpierw bessę, a później hossę, prowadziły jednak także ku latom wojny, kiedy stracił matkę w Auschwitz. Czym dokładnie była kość, którą zrekonstruował pośredniczący w sztuce Hilarego wiersz Grynberga, trudno dziś jednoznacznie wyjaśnić, jednocześnie nie sposób jednak tego wiersza nie osadzić w kilku, nasuwających się dość automatycznie historycznych kontekstach. Po pierwsze, w kontekście wystawy w Muzeum Historii Naturalnej w Chicago, na której do dziś można oglądać monumentalny szkielet mamuta i znacznie mniejszy szkielet mamuta włochatego. Jeden z Indiany, drugi

¹² H. Grynberg, *Martwa natura (Plejstocen 10 000 lat)*, [w:] Hilary (Hilary Krzysztofiak), s. 193.

z Alaski z 1948 r. Prawdopodobnie oba szkielety zostały znalezione podczas prac wykopaliskowych związanych z wydobywaniem surowców naturalnych¹³ (m.in. w kopalni złota) i były oglądane przez Grynberga i Krzysztofiaka. Nie jesteśmy w stanie przyznać, że wrażenia z tej wystawy, zapisane w wierszu, dotyczą bezpośrednio także sądów artysty, któremu wiersz został zdedykowany, możemy jednak stwierdzić, że nawiązują one do tego, co po Hilarym pozostało, czyli do *Szczęki*. Drugim kontekstem wiersza byłoby odkrycie szkieletu mamuta włochatego podczas prac ziemnych koło Niedzicy w 1949 r., podjętych w czasie budowy zapory wodnej na Dunajcu¹⁴. Odkrycie to – szczególne nie tylko z powodu mijających wówczas czterech lat od zakończenia wojny, ale także dlatego, że kompletne, gdy chodzi o stan szkieletu zwierzęcia – zostało sfilmowane i wyemitowane przez Polską Kronikę Filmową w 1950 r. Nie można więc wykluczyć, że Hilary przeczytał o nim w prasie lub zobaczył nagranie i skorzystał z tej inspiracji podczas wystawy w Arsenale. Być może również rozmawiał o tym doświadczeniu z Grynbergiem, choć w 1979 r. (lub kilka lat wcześniej) znane były w Polsce także inne odkrycia szczątków mamutów włochatych, dokonywane w czasie prac przygotowawczych związanych z odsłanianiem węgla brunatnego – najpierw w tzw. Worku Żytawskim, czyli w okolicach Turoszowa, później w okolicach Bełchatowa. Do dziś w Muzeum Regionalnym w Bełchatowie oglądać można liczne szczątki mamutów odkrywanych przy okazji prac górniczych. Nierozłącznym kontekstem wiersza Grynberga, poety Zagłady, pozostają także szczątki Żydów zamordowanych w czasie wojny w najróżniejszych okolicznościach. Nie pisze o tym wprost, ale trudno nie pamiętać o wydanym wówczas zbiorze opowiadań *Ekipa „Antygona”*, w którym pisarz podnosi z jednej strony kwestię ekshumacji i stanowczo się jej sprzeciwia, z drugiej – pozostaje zakładnikiem myślenia antropocentrycznego: „Ludzie zaś należą do ziemi, po śmierci widać to lepiej niż kiedykol-

¹³ *Mammoth*, American Museum of Natural History <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/advanced-mammals/mammoth> (dostęp: 3.02.2024).

¹⁴ *Znalezisko sprzed 90 000 lat w Pieninach. Tajemnicze skrzynie w Czorsztynie*, https://staryczorsztyn.pl/znalezisko-sprzed-90-000-lat-w-pieninach-tajemnicze-skrzynie-w-czorsztynie/#google_vignette (dostęp: 3.02.2024).

wiek”¹⁵. Jest to myślenie, które ze zrozumiałych względów – osobistych i ogólnoludzkich – określa jego światopogląd do pewnego momentu¹⁶. Pod wpływem doświadczeń związanych z samotnym zamieszkiwaniem w McLean od 1981 r. pisarz przechodzi wyraźną przemianę, którą widać zaraz w pierwszych zapiskach jego pamiętnika, poświęconych obserwacji sąsiadek saren¹⁷. Problematyka kości i szczątków, kluczowa dla pisarstwa Grynberga i jego forensycznej wyobraźni¹⁸, w wierszu z 1979 r. łączy się więc z problemem pośrednio związanym z Zagładą – wymierania megafauny, na który współcześni paleontolodzy patrzą już inaczej niż pod koniec XX w., kojarząc wyginiecie mamutów włochatych ze zmianami klimatu i wyginieciem roślinności, którą się żywiły¹⁹. Ale jednocześnie „martwa natura”, o której przewrotnie pisze Grynberg, nawiązując do cykli malarskich XVII i XVIII w., przedstawiających drobiazgowo ułożone drobne przedmioty, owoce, warzywa, garnki, a nawet śledzie²⁰, przestaje być w tym ujęciu problemem estetycznym²¹, a staje się problemem etycznym, powiązanim z krytyką działań człowieka w przeszłości i ekopaleontologią. Jeśli przypomnimy sobie krytyczną lekturę starszego o 13 lat wiersza Wiktora Woroszyńskiego *Zagłada gatunków*, w pełen pasji sposób przedstawioną przez Anitę Jarzynę²², możemy zauważyć, że niedostatki refleksji, obecne jeszcze w tamtym wierszu, zastąpiła gruntownie przemyślana refleksja Grynberga nad skutkami i skalą działań człowieka. Mamut Grynberga straszy przecież „otwartą wciąż honorową raną/ gdzie łuk brwiowy przebiła mu dzida/

¹⁵ H. Grynberg, *Ekipa „Antygona”*, [w:] tegoż, *Ekipa „Antygona”*, Warszawa 1963, s. 63.

¹⁶ Więcej pisałam o tym w: M. Tomczok, *Powrót Antygony: ekshumacje grobów żydowskich na wsi (w narracjach Henryka Grynberga)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2020, nr 1, s. 161–177.

¹⁷ H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 255. Pisał o tym M. Libich, *Miedzy tekstem a praktyką. Pamiętniki Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 282–298.

¹⁸ B. Prager, *After the Fact: The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*, London 2015.

¹⁹ J. Miller, C. Thompson, *When did mammoths go extinct?*, „Nature” 2022, nr 616, E1–E-3, <https://www.nature.com/articles/s41586-022-05416-3> (dostęp: 3.02.2024).

²⁰ M.W. Ałpatow, *Historia sztuki. Sztuka XVIII i XIX wieku*, cz. 4, Warszawa 1968, s. 29.

²¹ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.

²² A. Jarzyna, *Zagłada gatunków według Wiktora Woroszyńskiego – czyli (nie) więcej niż egzemplifikacja*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4, s. 91–114.

małego dzikusa jak ty i ja”²³, podaje także w wątpliwość sens estetyzacji przyrody zgładzonej ludzką ręką. Z całą pewnością wiersz Grynberga pozostaje także krytyczny wobec poezji, która powstawała w jego bezpośrednim otoczeniu, jak chociażby turpistyczne wiersze Stanisława Grochowiaka ze zbiorów *Menuet z pogrzebaczem* czy *Rozbieranie do snu*. Bezpośrednio inspirowany niderlandzkimi martwymi naturami Śledź z ostatniego ze wspomnianych tomów jest właśnie dobitnym przykładem ignorowania przez poezję statusu martwych, zwierzęcych natur. Ułożony na srebrzonej tacy śledź zostaje w nim zestawiony z sinymi powiekami umierającej kobiety i kolorem ściętych, różowych róż²⁴. Grochowiak nie wyprowadza z tego działania żadnej innej niż estetyczna refleksji. W wierszu Grynberga poezja precyzyjnych zestawień oznacza właściwie tylko pustą grę estetyczną, wiersz na czterech przesłach, który niczym mamut w muzeum w Chicago oglądany przez dziesiątki zwiedzających nie wzbudza w większości z nich niczego więcej poza bezmyślną ciekawością. Ostatnim, najbardziej intrygującym kontekstem wiersza dedykowanego Hilaremu, wydaje się próba docieczenia sensu tego, czym jest bądź nie jest kość w sztuce, a szczególnie w poezji. Krzysztofiak, który w 1955 r. pokazuje końską bądź krowią kość na zielonym, eleganckim tle niczym eksponat muzealny, wyprzedza późniejszą o dziesięć lat dyskusję na temat granic estetycznych poezji, którą wierszem *Oda do turpistów* z 1962 r. próbował wzniecić Julian Przybós²⁵. Przypomnijmy, że w jego wierszu szczególna rola przypadła właśnie kościom, zębom i szczękom, które poeta przeciwstawiał „wszystkości” swojego autobiograficznego, wiejskiego doświadczenia, zupełnie inaczej niż Baudelaire’owska „mięśność” definiującego poezję. Wyniesienie kości, jak to uczynił Hilary, na piedestał sztuki, w rzeczywistości oznaczało wprowadzenie na plan obiektu środowiskowego – i to nie w kolorach kremowej bieli, ale pożółkłego od kurzu z hałd pocynkowych cynobru.

²³ H. Grynberg, *Martwa natura*.

²⁴ S. Grochowiak, Śledź, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 87.

²⁵ W wierszu Grynberga istnieje z całą pewnością szereg nawiązań do ody Przybosia (muzycznych, organicznych, a także metaliterackich). Ich rozpoznanie wymaga jednak oddzielnej analizy, na którą nie ma miejsca w tym artykule.

* * *

Muzea historii naturalnej pozostawiają koszmarnie wrażenie. Są dokładnie tym, o czym napisał Grynberg: „naturalną historią śmierci”. Zwłaszcza szczątki zwierząt nowożytnych z kolekcji XIX i XX w. symbolizują wieczną zgryzotę, którą przeżywa człowiek, gdy mierzy się ze skalą zabójstw, jakich dokonał z pragnienia postępu w nauce i głodu wiedzy. Jednak prehistoryczne kości, jak te z plejstocenu, nie są po prostu symbolem zbrodni, choć nie można wykluczyć, że to człowiek stoi za śmiercią wielu prehistorycznych zwierząt, takich jak mamuty. Naga, wyzuta z kontekstu jak kość ze skóry, zaprezentowana u początków kariery przez Hilarego, nazwana tak jak setki klasycznych obrazów z martwą naturą, to historyczne cięcie, to brawurowe zerwanie z tradycją estetyzacji ludzkich zbrodni, to sięgnięcie po zupełnie niesymboliczny środowiskowy obiekt i oddanie mu opowieści. Jak pisał Kazimierz Kutz: „wiele z [obrazów Hilka – M.T.] opowiada o tym gigantycznym rumowisku – cmentarzysku rdzy i odpadów wszelakich, jakim jest okolica Szopienic”²⁶. Wśród tych odpadów znalazły się nie tylko blachy, ale także kości. Niewykluczone, że widzowie wystawy w Arsenale zobaczyli w jednej z nich to, czego zobaczyć się nie spodziewali – dokładne odwzorowanie fragmentu kośćca zwierzęcia hodowlanego z oddalonych o 300 km od Warszawy, częściowo wiejskich Szopienic²⁷.

LITERATURA

Ałpatow M.W., *Historia sztuki. Sztuka XVIII i XIX wieku*, cz. 4, Warszawa 1968.

Czeszko B., *Drogi i manowce młodej plastyki*, „Przegląd Kulturalny” 1955, 26 sierpnia–1 września.

„Górnoślązak” 1933, 14–15 października.

Grochowiak S., *Śledź*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978.

²⁶ K. Kutz, *Hilek*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak). Malarstwo i rysunek*, s. 77.

²⁷ Zwierzęta hodowlane takie jak konie czy krowy z całą pewnością pojawiały się w krajobrazie Szopienic lat międzywojennych i wojennych. Donosi o tym m.in. anons opublikowany w „Górnoślązaku” w 1933 r. o dwu krowach przewożonych pociągiem do Sosnowca, które zniknęły z dworca towarowego w Szopienicach; por.: „Górnoślązak” 1933, 14–15 października, s. 6.

- Grynberg H., *Ekipa „Antygona”*, [w:] tegoż, *Ekipa „Antygona”*, Warszawa 1963.
- , *Pamiętnik*, Warszawa 2011.
- Herbert Z., *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.
- Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek*. [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997.
- Jarecka D., *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2021.
- Jarzyna A., *Zagłada gatunków według Wiktora Woroszyńskiego – czyli (nie) więcej niż egemplifikacja*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4.
- Libich M., *Między tekstem a praktyką. Pamiętniki Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2.
- Miller J., C. Thompson, *When did mammoths go extinct?*, „Nature” 2022, nr 616, E1-E-3, <https://www.nature.com/articles/s41586-022-05416-3> (dostęp: 3.02.2024).
- Prager B., *After the Fact: The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*, London 2015.
- Sadzikowska L., „Po prostu pracowałam”. Z Jolantą Wadowską-Król rozmawia Lucyna Sadzikowska, „Narracje o Zagładzie” 2021, nr specjalny.
- Sołtysik M., *Jonasz Stern. Cena życia*, <https://sztukipiekne.pl/jonasz-stern-cena-zycia/> (dostęp: 3.02.2024).
- Szaraniec L., *Osady i osiedla Katowic*, Katowice 1980.
- Tomczok M., *Powrót Antygony: ekshumacje grobów żydowskich na wsi (w narracjach Henryka Grynberga)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2020, nr 1.
- , *Refugia, brownfieldy, nieużytki: środowiska postzależnościowe w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku*, [w:] *Środowiska industrialne/postindustrialne zależności (w literaturze i kulturze polskiej od XIX do XXI wieku)*, Kraków 2023.

Summary

Szopienice as a Laboratory of the Anthropocene in Hilary Krzysztofiak's Art

The article examines the links between Hilary Krzysztofiak's art and environmental memory, relating his famous debut, *Szczęka* [Jaw] from 1955, to the destruction of the natural environment in Szopienice, where the artist

grew up, and to Henryk Grynberg's poem *Martwa natura* [Still life/Dead nature], which he dedicated to Hilary. The author of the article demonstrates strong links of Krzysztofiak's art with Szopienice, analysing the complexity and indirectness of these links in reference to environmental object memory, the Anthropocene, ecological disaster and *objet trouvé*. The analysis suggests that Krzysztofiak was a precursor of the current debate on the role of art in portraying the human destruction of the natural environment and the limits of aestheticising violence towards animals. (WK)

Keywords: Anthropocene, Hilary Krzysztofiak, Szopienice, *objet trouvé*.

Streszczenie

Artykuł wyjaśnia związki sztuki Hilarego Krzysztofiaka z pamięcią środowiskową, odnosząc jego głośny debiut, *Szczękę* z 1955 r., do zniszczenia środowiska naturalnego Szopienic, w których artysta się wychował, a także do wiersza Henryka Grynberga *Martwa natura* dedykowanego Hilaremu. Autorka stara się pokazać silny związek sztuki Krzysztofiaka z Szopienicami, analizując złożoność i niebezpośredniość tych związków w kontekście takich pojęć, jak pamięć obiektu środowiskowego, antropocen, katastrofa ekologiczna czy *objet trouvé*. Z analiz wyłania się obraz Krzysztofiaka – prekursora dyskusji nad rolą sztuki w ukazywaniu zniszczeń środowiska, powodowanych przez człowieka, a także granic estetyzacji przemocy wobec zwierząt.

Słowa kluczowe: antropocen, Hilary Krzysztofiak, Szopienice, *objet trouvé*.