

Aleksander Nawarecki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0001-7271-2080

Ptāk z Budki Canolda

JORGUŚ Z BUDKI

„Odbił mi dekel, chyba mom ptoka i niy wiym, jak pisze się książka”¹ – tak zaczyna się *Piąta strona świata* Kazimierza Kutza, i to jest świetny początek, bo jeśli chce się napisać epopeję, a na dodatek nie ma się doświadczenia, to koniecznie trzeba przywołać na pomoc Mużę, Daimoniona albo Ducha Świętego. Dzięki tej łobuzerskiej inwokacji narrator sygnalizuje twórczy „szał”, bo skoro *mo ptoka*, to znaczy, że jest natchniony, że patrzy w niebo, choć raczej nie wypatruje tam nowotestamentowej gołębiczy ani gołębi pocztowych (tylko jeden raz zagapił się na bociany). Pod tym względem Kutz różni się od swojego ojca, którego z życiowej abnegacji wyrывała tylko jedna pasja, do ptaków właśnie. „Ojciec każdego lata na łapanie szczygłów jeździł, bo bastardy hodował. To znaczy krzyżował szczygły z kanarkami”². Łatwo się domyślić, że celem tych zabiegów był piękny ptasi śpiew, choć na Górnym Śląsku ptaki kochano i hodowano z wielu powodów, co potwierdzają wszechobecne kurniki i gołębniki, *klotki* i *kadłubki*, czyli budki dla ptaków.

¹ K. Kutz, *Piąta strona świata*, Kraków 2010, s. 7.

² Tamże, s. 39.

I w takim pejzażu, a dokładnie w jednym z szopienickich podwórek stał opuszczony drewniany kiosk o sklepowym niegdyś przeznaczeniu. „Zlecieliśmy się w to miejsce instynktownie, niezmówieni, jak ptaki przed kolejnym odlotem”³ – Kutz nie mówi tu o ogródkowej *laubie*⁴, lecz nazywa ją budką, jakby chodziło o budkę lęgową, która wabi dzikie ptactwo, a hodowlane zachęca do składania jajek. Gospodarzem domku był chłopiec częstujący towarzystwo cukierkami-canoldami i stąd wziął się jego pseudonim, a potem nazwa miejsca półkonspiracyjnych spotkań okolicznej młodzieży mówiącej po polsku mimo okupacyjnych zakazów. Utalentowani chłopcy byli chętni do samokształceniowej roboty, a także do artystycznych kreacji i seksualnych inicjacji, w tych ostatnich działaniach zaś wyróżniał się Jorg Brajter.

Pierwowzorem tej postaci był Hilary Krzysztofiak, o którego istnieniu w tak zawoalowany sposób dowiedziałem się dzięki *Piątej stronie świata*. Trudno było mi uwierzyć w autentyczność biogramu śląsko-argentyńskiego mieszkańca („pół-Azteka”), który po wojnie zrobił zawrotną karierę, wędrując z familoka do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, potem do redakcji kultowych czasopism artystycznych i jeszcze dalej, na Zachód, a wreszcie do Ameryki („Jorg w Yorku” – żartuje autor). Dlaczego nigdy nie słyszałem o tak malowniczym artyście, choć setki razy przejeżdżałem przez Szopienice, a zarazem interesowałem się twórczością emigracyjną? Przypuszczałem, że Kutz musiał mieć utalentowanego plastycznie kolegę, ale pisząc powieść, skorzystał z prawa do fikcji i ubarwił jego wizerunek (choćby swawolną babcią Jorgusia w burdelu w Buenos Aires). Trudno mi było wierzyć, że z tej biednej budki mogło wykluć się aż tyle talentów, w tym dwa artystyczne o światowym rozmachu.

Nieistniejący dziś obiekt jest miejscem fantazmatycznym, sam Hilary poświęcił mu rozdział wspomnień, Kutz sporo o niej mówił także w dokumentalnym filmie zatytułowanym – nomen omen – *Budka Canolda*⁵, a stając przed kamerą, opowiadał o „budkowym” środowisku, o ludziach, którzy z niej wyszli czy wylecieli w świat, tak jakby mieli ptasią naturę. Jorguś wy-

³ Tamże, s. 42.

⁴ Podobne konstrukcje z desek: ogrodowe domki, altanki, a także ganki nazywa się na Śląsku „laubą”, ale Kutz zawsze mówi o „budce”.

⁵ Por. film dokumentalny: *Hilary z budki Canolda*, reż. S. Kubiak, Telewizja Polska 2001.

daje się z nich najśmielszy, bo kiedy już po wojnie zakochał się w sąsiadce z biura naprzeciwko jego domu:

Zaczął ją na migi zapraszać na zrobienie portreciku, klękał na jej widok i rozkładał ramiona jak święty przed wniebowstąpieniem. Dopiero, kiedy stanął na parapecie w czerwonych badkach z prześcieradłem w rozpostartych ramionach i rzucił się niczym ptak przed siebie lody ruszyły. Ledwo pozbierał się z trawnika z zakrwawionym nosem, zobaczył jak dziewczyna śmieje się do rozpuku⁶.

Dzięki uwiedzeniu „ptasim” sposobem panienki z pobliskiego urzędu chłopak zyskał w tej placówce status nadwornego plastyka, a „Parę miesięcy później towarzysz Kwoka wysłał Jorgusia na kursy propagandy plastycznej do Łodzi. [...] Tak się zaczęła jego wielka kariera – Jorg poszybował w daleki świat”⁷. Właśnie – „poszybował” – i to z niewielką pomocą „partyjnej” Kwoki.

ŚLEPE NOCNE PTAKI

Krzysztofiak rzeczywiście „odleciał” w dal przez Warszawę do Holandii i Niemiec, a jesienią 1975 r. po raz pierwszy odwiedził USA, gdzie wkrótce – jak wspomina żona – „Hilaremu wyrosły skrzydła”. W tym samym roku, poniekąd granicznym, powstał obraz opatrzony tytułem *Blind Night Birds* (il. 1). Nie sposób go przeoczyć, skoro wyróżnił go autor w trakcie sfilmowanego wywiadu, kiedy ubolewając nad trudnością pojęciowego objaśnienia swojego malarstwa, wskazał obiekt: „który ma przed sobą w katalogu”. Gest wydaje się spontaniczny, ale trudno mówić o przypadkowym wyborze, jeśli wskazuje się dzieło obdarzone jednym z najdłuższych i najbardziej wieloznacznych tytułów w całym dorobku. Krzysztofiak preferował przecież uderzająco krótkie i lakoniczne podpisy swoich prac (*Kwiat, Szczeka, Kula i drzewo, Kompozycja, Pejzaż* itp.). Tymczasem poetycka fraza *Blinde Nachtvögel* zestawia pojęcia bliskie tautologii (nocna ślepotą, ciemność nocy), a równo-

⁶ K. Kutz, *Piąta strona*, s. 133.

⁷ Tamże, s. 134.

częściej wywołuje efekt oksymoronu, bo domniemany nokturn okazuje się świetlistym malowidłem. I nie wiadomo, czy idzie o trudności w postrzeganiu świata (ośnienie i ciemnota), czy raczej o kpiny z romantycznych rozterek, bo jak pouczają przysłowia, nie warto „gadać ze ślepym o kolorach”, zaś „w nocy wszystkie koty są czarne” (i ptaki też). Oniryczność tego tytułu pasuje natomiast do estetyki surrealizmu, o którym aprobatywnie mówi Krzysztofiak, przyznając się jeszcze do inspiracji filozofią Carla Gustawa Junga. A na obrazie widzimy – co dopowiada autor do mikrofonu – drzewo i ptaki namalowane na tle nadrealistycznego krajobrazu, wyrażającego troskę o przyrodę, której przyszłość napawa artystę lękiem. Tylko tyle? *Ślepe nocne ptaki* niechybnie kryją wiele tajemnic, więcej niż mógł powiedzieć, a nawet pomyśleć świadomy swych ograniczeń autor.

Dlatego czuję się ośmielony do serii mocnych interpretacji. Zaczynam od ekologicznej podpowiedzi malarza, którą można dopełnić dwoma szczegółami z jego biografii. Jeśli Hilary latem 1975 r. poleciał do Nowego Jorku i z lotu ptaka zobaczył „szklane domy” Manhattanu, to mógł sobie przypomnieć swoją pracownię na 17. piętrze Pałacu Kultury, którą dwie dekady wcześniej udostępniła mu redakcja „Po Prostu”. Wzruszona żona patrzyła wtedy nocą na jedyne światelko mrocznej fasady, ale dziś wiemy od ornitologów, że o pałacowe szyby uderzały i ginęły setki nocnych ptaków. Czyżby Hilary mógł zapomnieć tak przejmujące doświadczenie? Na obrazie widać jednak tylko dwa ptaszki, jeden jest czerwony, drugi jasno-żółty; jeden wzlatuje wzwyż, drugi spada dziobem ku ziemi.

Czy można to konkretne wspomnienie i zarazem krwawą asocjację odczytać symbolicznie? Czy wolno, jak augur, odgadywać tu złowrogą wróżbę amerykańskich losów Hilarego i Krystyny? Nie podejmuję tego ryzyka i porzucam magiczne spekulacje, wracając do malarskich konkretów, a zwłaszcza do wyglądu tytułowych ptaków. Powinny być „nocne”, ale nie przypominają sowy, puchacza albo lelka. Klinowaty ogon pozwala myśleć o kukułce, choć śpiewająca po zmroku zazula ma szare upierzenie, tymczasem oba ptaszki są jaskrawo ubarwione, lśniące i wygładzone, jak pokryte lakierem kukułki od zegara. A może jakieś odpustowe figurki, ludowe gliniane ptaszki, czy mechaniczne zabawki, podobne do „kogucików na druciku” z piosenki Janusza Laskowskiego? *Kolorowe jarmarki* miały festiwalową (opolską) premierę dopiero w roku 1977, więc bardziej uzasadnione

chronologicznie, choć równie swobodne, byłoby skojarzenie z *Malowanym ptakiem* (1965), powieścią Jerzego Kosińskiego, który był rówieśnikiem Krzysztofiaka i niejako przetaił mu amerykańską drogę do sukcesu. Tytuł tego bestselleru, *The Painted Bird*, trafił do wyobraźni „dzieci kwiatów”, w czym pomóc miała okładka książki wykorzystująca fantazje Hieronima Boscha – portret ludzko-ptasiego przebierańca. Nie sugeruję tu bezpośredniej inspiracji dla Krzysztofiaka, ale on także epatuje aurą dziwności, wszak drzewa są groteskowo powykręcane, kula w prawym rogu stanowi aluzję do *Melancholii* Dürera, popychający ją mini-Syzyf, to owad jakby wyjęty ze słynnych kompozycji Salvadora Dalí, górzyste zaś, zamglone tło może być cytatem któregoś z arcydzieł włoskiego renesansu.

Taki dobór aluzji powinien spodobać się generacji amerykańskich hipisów, co zresztą sugerował Kutz. Gdyby jednak szukać w *Ślepych nocnych ptakach* istotnej wspólnoty z *Malowanym ptakiem*, to pod barwną ptasią figurą należałoby odsłonić jej ciemną przeszłość sięgającą dzieciństwa i grozy wojennego doświadczenia (zagładę Żydów, zniknięcie ojca Hilarego i śmierć matki w Auschwitz). Za dramatycznym odczytaniem rodzinno-domowym przemawia „genealogiczna” symbolika drzew i korzeni. W centrum kompozycji sytuują się dwa potężne konary umieszczone naprzeciw siebie. Są zjednoczone u podstaw, ale ich gałęzie gwałtownie się oddalają i odwracają. Jakby miały się ku sobie i równocześnie odpychały, podobnie jak rodzice artyści, gwałtownie zakochani, a potem beznadziejnie rozdzieleni. Dyskretna obecność trzeciego, bocznego, wyraźnie mniejszego konaru, może być znakiem małżeńskiego trójkąta. Oba ptaki tulące się do drzew kojarzą się z potomstwem (para braci Krzysztofiaków?), albo z rozdwojoną duszą Hilarego, rozdzieloną na część jasną (niewinną), więc ulatującą pod niebo i czerwoną (krwawą) upadającą, ginącą. Takie dramatyczne rozróżnienia, podziały i konflikty nie byłyby niczym wyjątkowym w argentyńsko-niemiecko-polsko-śląsko-żydowskiej rodzinie Hilarego, ani w jego górnośląskim otoczeniu z epoki plebiscytu, powstań, wojny, okupacji, wysiedleń i emigracji.

Czyżby próba interpretacji *Blinde Nachtvögel* wiodła uparcie w stronę rodzinnego miejsca artysty? Na obrazie nie widać co prawda budki Canolda, ale gdyby dokładniej przyjrzeć się tajemniczemu pejzażowi w tle, to onirycznie zamglone skały okazały się regularnie, wręcz maszynowo usypa-

nymi stożkami, które porasta rachityczna roślinność – zupełnie jak hutnicze hałdy w okolicy Szopienic.

CYKL PT. PTAKI

Można się upierać, że *Blind Night Birds* stanowi psychologiczny czy duchowy autoportret Hilarego, ale to nie wystarczy, by sądzić, że „latający” Hilek miał ptoka do ptaków. Skrzydeł ani piór nie widać w większości jego prac, a w zbiorczym katalogu więcej odnotowano ślimaków i owadów niż ptaków, które pojawiają się ledwie w kilkunastu tytułach. Kluczowym „tematem” jego wyobraźni były bowiem drzewa, pod koniec życia zaś obsesyjnym motywem stał się papier⁸. A jednak pojedyncze skrzydlate stwory „przelatują” przez wszystkie fazy jego twórczości, poczynając od rzeźbiarskiego debiutu. Był to odrzucony projekt pomnika Powstańca Śląskiego, gdzie nad sylwetką budzącej się postaci „unosił się orzeł biały z zerwanymi kajdanami [...] Orzeł co prawda był za duży, gdyż nie było widać pod nim powstańca”⁹ – pokpiwał później autor. Ten sam gatunek drapieżnika malował jeszcze w roku 1955 i 1970, a w 1976 z właściwym sobie humorem umieścił orła na tarczy księżycy przypominającej pieniądź (*Kompozycja z monetą*). Więcej wiadomo o pracy, którą w liście do Hilarego z 1979 r. przywołał Zygmunt Mycielski: „Jeżeli będę żył 130 lat i przeżyję Cię, to będę miał majątek w *Kogucie*, którego mi dałeś («wczesny Hilary»)”¹⁰. Dziś można kupić ten olej za ok. 12 tys. zł (cena wywoławcza), co niestety nie stanowi majątku, choć robota wydaje się arcydzielna, bo ekspresjonistycznie wyrażona werwa *kokota* łączy się subtelnie z bonnardowską kolorystyką.

Do kogucich kształtów powrócił w połowie lat 60., kiedy dość nieoczekiwanie podjął pracę nad cyklem *Ptaki*, który (jeśli dodać dwa olejne prace z sową w tytule) liczył co najmniej siedem prac. Dlaczego ta „ornitomania”

⁸ Por.: A. Wojciechowski, Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa, [w:] Hilary (Hilary Krzysztofiak). *Malarstwo i rysunek* [Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie], oprac. H. Kotkowska-Bareja, E. Zawistowska, Warszawa 1997, s. 41–49.

⁹ H. Krzysztofiak, *Nieukończona autobiografia*, [w:] Hilary (Hilary Krzysztofiak), s. 122.

¹⁰ List Z. Mycielskiego do Hilarego Krzysztofiaka, Warszawa, 17 marca 1976, [w:] Hilary (Hilary Krzysztofiak), s. 82.

ujawniła się właśnie wtedy? W roku 1964 mieszkał w Warszawie, pracownię miał nad kinem „Wisła”, ale często wyjeżdżał, uczestniczył w wiejskim „plenerze” pod Koszalinem, a przy okazji roboczych odwiedzin teatru w Białymstoku poznawał podlaską wieś, co potwierdza „etnograficzny” cykl totemów białostockich. Jakby chciał uciec od stolicy i wspomnień przemysłowego Śląska, jakby ciągnęło go do ziemi. „Ziemskość” byłaby zatem paradoksalną genezą *Ptaków*, gdyż wszystkie portretowane w tej serii okazy stoją mocno na gruncie. Sugestywnie widać to na dwóch pierwszych, sporych (100 × 150) obrazach olejnych, przedstawiających nieopierzone, ale solidnie umięśnione ptaki, tyleż podobne do oskubanych kurczaków, co do zacierzawionych cietrzewi. Bojowa sylwetka przypomina atletycznego mężczyznę o zapaśniczych udach i barkach, jakby greckiego hoplitę lub rzymskiego legionistę. Szeroko rozparte skrzydła wyglądają niby tarcze albo poły rozwianego, wojskowego płaszcza. W roku 1966 namalował temperą na papierze dwa kolejne, znacznie mniejsze (29 × 40) ptasie wizerunki, oparte na identycznym niemal schemacie. Zadziorne kuraki, które w pierwszej wersji zdawały się ulepione z gliny, teraz sprawiają wrażenie jakby po upływie dwóch lat wyjęto je z ceramicznego pieca. Ich kontury się utwardziły i zaostrzyły, kolory nabrały rumieńców, uwybraźnił się rysunek oczu i dziobów. Najbardziej zmienił się korpus, zyskując kolor świeżo wypalanej cegły, może ściany familoka? Są lżejsze, weselsze, barwniejsze (zbliżają się do estetyki Paula Klee), bardziej ptasie niż człekokształtne, choć nadal pozostają nielotami. To samo można powiedzieć o namalowanej rok wcześniej *Sowie brązowej* (il. 2) i *Wiwisekcji sowy*, które mają kubiczną formę, zwalistość kłody albo szafy podzielonej na liczne drzwiczki czy szuflady. W środku widać rozdzielony na pół, krągły kształt – brzusek, serce, otwarte usta, a może waginę? Skojarzenie z płciowymi atrybutami samicy, a nawet kobiety, nabiera mocy, kiedy sowie wizerunki zestawia się z twórczoną w tym samym czasie serią *Bab*. Artysta wręcz obsesyjnie malował wtedy „babskie” kształty: zaokrąglone biodra, brzuchy, łona, piersi, jakby jego ideałem była *Wenus z Willendorfu*. Od połowy lat 60. Krzysztofiak był zafascynowany kobiecą formą i energią, więc wcześniejszy i liczbowo skromniejszy cykl *Ptaków* potraktować można jako męskie dopełnienie albo kontrast wobec żeńskiego rozbuchania. Porównanie obu tematycznych serii uwydatnia ważność atrybutów płci, a gdyby pod tym kątem dokładniej

przyjrzeć się *Ptakom*, to dostrzec można ich charakterystyczny, wspólny kontur. Para zaokrąglonych, zbitych w kulę skrzydeł wygląda jak złożone na ziemi jaja (męskie jądra?), nad które wyrasta sterczący korpus zwieńczony główką z trójkątnym dzióbkiem (penis z zarysowanym napletkiem?). Mówiąc dosadnie, idzie o „ptaszki z jajami”. Podobne kształty można też rozpoznać w kilku innych pracach z tego okresu (choćby w serii *Owadów*), ale w tym samym czasie powstają też obrazy, gdzie falliczne formy pojawiają się obok zarysu waginy. W *Fioletowym z żółtą koroną* i *XXX* (oba z 1962 r.), w dyptyku *Mężczyzna i Kobieta* (1964), a także w podwójnym portrecie *Król i królowa* (1966) atrybuty obu płci sąsiadują ze sobą, ale nie widać między nimi interakcji. Sztuka Krzysztofiaka zbliża się często do anatomicznych studiów, zawsze ma somatyczną wrażliwość, ale jego nieomal rzeźbiarska zmysłowość nie wyraża ani seksualnego napięcia, ani tym bardziej erotycznego powabu. I chociaż Kutz uważał go za fenomenalnego uwodziciela i seksualnego geniusza, to w jego pracach nie wypatry się aktów miłosnego połączenia. Nigdzie nie dostrzegam splecionych ciał, co radykalnie różni Krzysztofiaka choćby od Hansa Bellmera, który postaci kochanków łączył namiętnie spletanymi liniami korzeni i konarów drzew¹¹. Malarstwo Hilarego jest libidalne, lecz relacja między Animą a Animusem przekracza popęd, staje się analizą kosmicznych sił i archetypów Psyche.

MANDALA I PAPIER

Odczytując obrazy Hilarego w kontekście filozofii głębi, wypada przytaknąć Janowi Zielińskiemu¹², który zauważył, że na „horyzontalną” fascynację ziemią i kobiecością nakłada się „wertikalna” inwazja pionowych linii *Drzew* czy *Totemów*. Nie należy zapomnieć, że to autor *Stacji Drogi Krzyżowej* (1957), *Krzyży* (1959), *Postaci w formie krzyża* (1960), *Dwóch szkiców z krzyżami* (1961), *Chrystusa* (1966, 1970), *Pod Krzyżem* (1967), *Formy na krzyżu* (1969), który przez całą dekadę kontemplował formę krucyfiksu, a równocześnie

¹¹ Por. ilustracje Bellmera do *Historii oka* Georges’a Bataille’a. Warto dodać, że Krzysztofiaka łączy ze słynnym surrealistą miejsce urodzenia – Katowice.

¹² Por.: J. Zieliński, *Hilary: obraz albo świat cały*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 10–30.

tworzył falliczne *Ptaki*. Czy chrześcijańska symbolika i wrażliwość nie przenikają się z tu z archaicznym, pogańskim *sacrum*? Ciało Sowy brązowej ewidentnie wpisane zostało w krzyż i podobnie skomponowana jest *Wiwisekcja* sowy. Znak krzyża wielokrotnie obejmuje tam rama kwadratu i obwód koła, a to są już efekty bliskie „figurom osiowym” Jana Lebensteina i niedalekie od modelu mandali, którą Zieliński uznał za dominantę twórczości Hilarego z epoki monachijskiej¹³. Ta „orientalna” skłonność przypomina też o związkach artysty z katowicką grupą St-53, a zwłaszcza z malarką mandali i tłumaczką Junga – Urszulą Broll. W kolejnych latach Broll i jej towarzysze z grupy Oneiron (m.in. Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek) już ostentacyjnie tworzyli wielobarwne mandale, ale kolory tęczy i komplet żywiołów można też zobaczyć w kompozycjach Krzysztofiaka z połowy lat 70. Warto porównać je z nieco wcześniejszymi *Ptakami*, których „mandalowość” była jeszcze niepełna. W zestawie kolorów i elementów kosmosu dominowała barwa, gęstość i faktura ziemi, a brakowało powietrza, więc niebiańskie z natury ptaki nie miały prawa do lotu. Nie pokazano ich nawet na tle nieba! Może to efekt urazu wyniesionego z przemysłowego Śląska, gdzie ptaki najłatwiej zobaczyć w klatkach? Silniejsze zdaje się jednak doświadczenie PRL-u i znienawidzonego totalitaryzmu. Wraz z ucieczką do „wolnego świata” Hilary „rozwijał skrzydła”, tzn. rozjaśniał i wyjaskrawiał paletę, śmiało też przedstawiał szeroki, błękitny firmament, ale – co ciekawe – ptaków tam nie zapraszał. Natomiast z rosnącą pasją malował śnieżnobiałe arkusze papieru, zmięte kartki czy kompozycje przypominające origami, których tytuły (*Papierowa chmura*, *Zszywane chmury* – il. 3 – *Latawiec*, *Kosmiczny latawiec*) podkreślały ich swobodną żeglugę po niebie. Czasem wypatrzeć tu można kontur skrzydła, pióra, smukłej szyi (*Papierowy pejzaż*, 1975), ale przecież nie imitują ptaków, raczej je zastępują jako nowe wcielenie lekkości i lotności.

„Papier jest dla Hilarego duszą” – powie Zieliński, a Wojciechowski porówna go do Ikara¹⁴, ale podniosłą narrację o „papierowej” serii komplikuje pewna biała kartka, na której czarnym tuszem w stylu chińskich czy japońskich miniatur została nakreślona *Kompozycja z ptakami / Composition*

¹³ Tamże, s. 17, 21.

¹⁴ Por.: J. Zieliński, *Hilary*, s. 25; A. Wojciechowski, *Warszawa*, s. 48.

with birds (1973). Od jasnego tła odcina się para czule splecionych ptaków, najpewniej wodnych (sądząc po rozmiarze i kształcie dziobów). Ich perfekcyjnie narysowane łebki zgodnie spoglądają w tym samym kierunku, stykają się ze sobą, a opuszczone skrzydła zlewają się w całość z resztą ciała, zamarkowanego ledwie plamą tuszu. Jeśli spojrzeć niżej, to okaże się, że ten rzeźbiarsko uchwycony duet opiera się na jednej tylko nóżce osadzonej w okrągłej podstawce. Jak to możliwe? Czyżby oba ptaki były martwe i zostały dekoracyjnie wypchane, ich spreparowane sylwetki zaś osadzone na drucianym szkielecie? Sielankowy efekt zniknie już całkowicie, kiedy dostrzeżemy, że ptasie ciała w dolnej partii kompozycji są niekompletne, jakby się rozeschły, rozkruszyły, rozsypały. Albo coś je zjadło, może wypaliła żrąca substancja albo pochłonął ogień? Na myśl przychodzi słynna, turpistyczna *Szczęka* i cytowany wcześniejszej wywiad, w którym malarz mówił o cywilizacyjnych zagrożeniach natury. Ptaki okazują się delikatniejsze niż arkusz papieru, na którym je narysowano.

PRZEGWIZDANE

Nie pamiętam – pisze Kutz – aby wtedy Hilek ujawniał swoje uzdolnienia plastyczne. Nie miał też w przeciwieństwie do wielu z nas, skłonności intelektualnych [...]. Może dlatego lubił tańczyć do upadłego, a na okazje specjalne opracowany miał taniec brzucha. Widzę go jeszcze w turbanie z ręcznika na głowie i ze szmatką przewiazaną na biodrach, jak we wspomnianej budce na stoliczku wielkości wycieraczki wykonał swój niewiarygodnie piękny taniec w rytm honeggerowskiej harmonii. To było chyba moje pierwsze spotkanie z prawdziwą sztuką¹⁵.

Nie ma powodu, by kwestionować zachwyt wybitnego reżysera, który wielokroć, zawsze w poetyckim uniesieniu, próbował wyrazić nadzwyczajność owych pląsów. Tancerzowi nie wystarczył „argentyński temperament, nieposkromiona potrzeba swawolenia żartu i zabawy”, musiał być obdarzony wybitnym słuchem, wyczuciem rytmu i muzykalnością. Bez

¹⁵ K. Kutz, [Wspomnienie], [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 76–77.

tych uzdolnień nie odnalazłby się tak znakomicie w redakcji „Ruchu Muzycznego” wśród wybitnych kompozytorów i krytyków, takich jak choćby Ludwik Erhardt, który wspomina:

Hilary sam bardzo muzykalny, chodził na koncerty, znał świetnie repertuar muzyki klasycznej. Kiedy pracowaliśmy we dwóch i byliśmy sami w redakcji, często pogwizdywaliśmy na zmianę rozmaite melodie w charakterze zagadek muzycznych, albo w duecie, w którym jeden drugiego usiłował sprowokować do fałszu¹⁶.

Muzyczna kompetencja nie zaskakuje u osoby wywodzącej się ze Śląska nazywanego „Krainą Muzyki”, natomiast gwizdanie to czynność, która dziś zdaje się ekscentryczna. Tymczasem przed wojną i jeszcze długo po niej niegrzeczne chłopaki gwizdały na dziewczyny, kibice na boisku, chuligani (także śląskie chachary) „poradzili” gwizdać na palcach, kulturalni panowie zaś gwizdali refreny szlagierów przy porannym goleniu. Z dzieciństwa pamiętam dość unikatową już wtedy płytę (singiel Pronitu z 1969 r.) zatytułowaną *Zenon Kubis gwizdże melodie egzotyczne* (Kubis był skrzypkiem filharmonii i współpracownikiem Marka Sewena w projekcie *Księżyc nad Tahiti*). Już wtedy pomyśl na świstane wersje egzotycznych tematów (także latynoskiej *cabanery*) wydawał się sympatycznym, ale tyleż cyrkowym, co staroświeckim dziwactwem. Jednakże gwizdanie tematów muzyki klasycznej to już „wyższa szkoła jazdy”, ekscentryzm wyrafinowanych artystów. Co innego zwyczajne pogwizdywanie, które od dawna i jakby definitywnie wyszło z mody. Nawet ojciec Kutza dawno, dawno temu porzucił piękno-głose bastardy, by hodować króliki.

Tylko ptaki za oknem gwizdzą jak zawsze.

¹⁶ L. Erhardt, [Wspomnienie], [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*, s. 73.

LITERATURA

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

Krzysztofiak H., *Nieukończona autobiografia*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*.

Kutz K., *Piąta strona świata*, Kraków, 2010.

–, [Wspomnienie], [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*.

Mycielski Z., List do Hilarego Krzysztofiaka, Warszawa, 17 marca 1976 r., [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*.

Wojciechowski A., *Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa*, [w:] *Hilary (Hilary Krzysztofiak)*.

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

Filmy dokumentalne

Hilary z budki Canolda, reż. S. Kubiak, Telewizja Polska 2001.

Niedokończony autoportret, reż. U. Dubowska, Telewizja Polska 1998.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Hilary Krzysztofiak, *Ślepe nocne ptaki*, 1975, olej na płótnie, 90 × 120 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.
- Il. 2. Hilary Krzysztofiak, *Sowa brązowa II*, 1965, olej na płótnie, 100 × 81 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.
- Il. 3. Hilary Krzysztofiak, *Zszywane chmury II*, 1978, olej na płótnie, 61 × 75 cm, fot. Piotr Kurek, własność: Fundacja Hilarego Krzysztofiaka w Toruniu.



1. Hilary Krzysztofiak, *Ślepe nocne ptaki*, 1975



2. Hilary Krzysztofiak, *Sowa brązowa II*, 1965



3. Hilary Krzysztofiak, *Zszywane chmury II*, 1978

Summary

THE BIRD FROM CANOLD'S NEST BOX

The essay focuses on the presence and significance of birds in Hilary Krzysztofiak's works. The starting point is the artist's childhood and adolescence in Upper Silesia, where aviculture was particularly popular and appreciated. The painter's cycle *Ptaki* [Birds] was an important part of his artistic activity in the 1960s, however, most attention is devoted to the painting *Ślepe nocne ptaki* [Blind Nocturnal Birds] and the drawing *Kompozycja z ptakami* [Composition with Birds] (1973). The last part of the essay focuses on Krzysztofiak's musical sensitivity and competence, and his eccentric "bird" passion: the whistle. (WK)

Keywords: Hilary Krzysztofiak, Kazimierz Kutz, birds, Upper Silesia, whistle.

Streszczenie

Głównym tematem eseju jest obecność i znaczenie ptaków w twórczości Hilarego Krzysztofiaka. Punktem wyjścia jest dzieciństwo i dojrzewanie artysty na Górnym Śląsku, gdzie hodowla ptaków cieszyła się szczególną popularnością i estymą. Ważne miejsce w twórczości malarza w latach 60. zajmuje cykl „Ptaki”, ale najwięcej uwagi poświęcono obrazowi *Ślepe nocne ptaki*, a także rysunkowi *Kompozycja z ptakami* (1973). Ostatnim elementem wywodu jest muzyczna wrażliwość i kompetencja Krzysztofiaka, a zwłaszcza jego ekscentryczna, „ptasia” pasja – gwizd.

Słowa kluczowe: Hilary Krzysztofiak, Kazimierz Kutz, ptaki, Górny Śląsk, gwizd.