

Agata Soczyńska

Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 401-410

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Agata Soczyńska

Zespół Kolegiów Nauczycielskich, Ostrołęka; PISnSŚ

Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka

W maju 1968 roku Hilary Krzysztofiak – autor kontrowersyjnej *Szczęki* w warszawskim Arsenale, opuszczał kraj ze świadomością, że już nigdy do niego nie wróci. Decyzję o emigracji podjął wspólnie z żoną – Krystyną Miłotworską, od 1969 roku dziennikarką Radia Wolna Europa. Wyjechał, bo „wierzył, że gdzieś jest inaczej”, jak napisał jego kolega z Akademii Sztuk Pięknych i redakcji „Po prostu” – Jerzy Ćwiertnia.¹ To była najważniejsza decyzja w jego życiu osobistym i artystycznym. „Gdzieś” oznaczało najpierw Europę Zachodnią – Niemcy, Holandię, a potem, od 1977 roku, Stany Zjednoczone. „Inaczej” – oznaczało życie w wolnym, choć nie własnym kraju, i nadzieję na spełnienie marzeń artystycznych, zainteresowanie świata swoją pracą.

Wiara Hilarego nie poszła na marne. Spełniły się jego oczekiwania. Zdobył uznanie wolnego świata, choć przyplacił to losem emigranta, skazanego w kraju na nieistnienie, objętego nakazem

milczenia. Tak rozpoczyna się opowieść o człowieku i artyście „oddychającym wolnością, którą sam sobie ofiarował”,² stawiającym się wobec wyborów, w których do końca pozostał sobą. Walczył o swoje miejsce, w Polsce go nie odnalazł.

Hilary Krzysztofiak, Hilary (tak od początku podpisywał obrazy, później używał jedynie imienia jako nazwiska), od 1977 roku po otrzymaniu amerykańskiego obywatelstwa – Christopher Hilary, dla przyjaciół po prostu Hilek – urodził się 28 października 1926 roku w Szopienicach na Śląsku (dziś dzielnica Katowic), „w rodzinie mieszkającej na pograniczu dwóch państw, kultur europejskich – polskiej i niemieckiej, o bogatych tradycjach patriotycznych”.³ Rodzina babki (ze strony matki Hi-

² Określenie Danuty Wróblewskiej, cyt. za: Markert (1997: 24).

³ Krzysztofiak (1981: 75). Babka Polka, z domu Garbas, pochodziła z Zagłębia Dąbrowskiego, z bardzo znanej rodziny o silnych tradycjach patriotycznych. Jej matka nazywała się Powala i była siostrą słynnego oficera z powstania styczniowego, później zesłanego na Syberię. Fotografie Powalę znajdowały się w podręcznikach szkolnych. Dziadek Niemiec, pierwszy mąż babki, ojciec matki Hilarego, nazywał się Helwig. Popadł on w alkoholizm i popełnił samobójstwo. Drugi mąż babki – Handy, pochodził z rodziny szwedzkiej, był wielkim patriotą, powstańcem śląskim, zasłużonym i cenionym w okresie, kiedy „wybuchła” Polska.

¹ Ćwiertnia (1981: 95). Jerzy Ćwiertnia (1928–2009) – artysta, malarz, grafik, publicysta, poeta, filozof. Studiował na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP w pracowni Aleksandra Rafałowskiego. W 1955 roku brał udział w warszawskim Arsenale, w latach 1955–1957 współredagował czasopismo „Po Prostu”, a po jego zawieszeniu na 10 lat porzucił malarstwo dla studiów nad filozofią i religiami Indii i Dalekiego Wschodu. Do malarstwa powrócił ok. 1966 roku.

larego) miała polskie korzenie, dziadek był Niemcem, przypadkowo znalazł się na Śląsku, pracował jako górnik. Dlatego matka Hilarego, ale również on sam, biegle władali niemieckim, co miało później bezpośredni wpływ na życie i wybory artysty, a w kilku sytuacjach w czasie okupacji prawdopodobnie uratowało mu życie (o czym pisał w swojej „Nieukończonej autobiografii”).⁴ Ojciec Hilarego – Jan, był pół-Argentyńczykiem, jemu zawdzięczał malarz dosyć egzotyczny typ urody południowca (wyraziste rysy, śniada cera, czarne, kręcone włosy), przez co w szkole powszechnej przezywano go Żydem, a potem w czasie okupacji podejrzewany był niejednokrotnie o żydowskie pochodzenie przez Niemców.⁵ Wracając jednak do ojca Hilarego, w czasie I wojny światowej zaciągnął się on na ochotnika do wojska polskiego, podczas wojny z bolszewikami walczył w Legionach Piłsudskiego. W czasie powstań przybył na Śląsk z wojskiem, gdzie w Szopienicach poznał matkę Hilarego – Marię. Hilary był drugim, młodszym synem Jana i Marii z Helwigów. Ojciec Hilarego w 1927 roku wyjechał do Argentyny, a matka 26 października 1942 roku została zamordowana w Oświęcimiu za *Rassenschande* – zhańbienie rasy, ponieważ 10 lat po wyjeździe męża do Argentyny związała się, choć bez ślubu, z mężczyzną, jak się później okazało żydowskiego pochodzenia.⁶

Gdy wybuchła wojna Hilary miał 13 lat, wielokrotnie doświadczał okrucieństw okupacji (ucieczka z domu, strach przed głodem, germanizacja w szopienickich szkołach, problemy z przydziałem *Volkslisty*). Aby uniknąć wcielenia do armii niemieckiej, w 1940 roku wysłano go na naukę zawodu do stolarni przy Hucie Uthemanna w Szopienicach,⁷ a jednocześnie uczęszczał do *Abendschule für bil-*

dende Künste (wieczorowej szkoły artystycznej), ucząc się tam liternictwa. Dzięki pierwszemu nabytemu rzemieślniczo zawodowi stolarza, miał Hilary szczególną staranność w podejściu i szacunek do materiału. Dostrzegał w materii jej szlachetność i prostotę. Dbał o warsztat, wypracował perfekcyjną wręcz biegłość techniczną. Zaszczepienie bakcylem sztuki zawdzięczał, w dużym stopniu, ślusarzowi Marcolowi, którego po śmierci matki przydzielono mu jako prawnego opiekuna. Marcol zajmował się malarstwem, fotografią i muzyką. „Był to początek mojej edukacji na tym terenie” – wspominał Hilary.⁸ W tej samej autobiografii opisywał inne, niezwykle ważne epizody lat swojej młodości – spotkania w tzw. „budce Canolda”, które były nielegalną, zakazaną wówczas formą konspiracji, w każdej chwili grożącą aresztowaniem i śmiercią,⁹ bardzo ryzykowne na terenie *Deutschreichu* incydenty mówienia, a nawet śpiewania po polsku,¹⁰ pierw-

⁸ Krzysztofiak (1981: 78).

⁹ W czasie wojny, jeszcze w okresie nauki w szkole powszechnej, Hilary z grupką przyjaciół spotykali się u jednego z kolegów, który przynosił do szkoły cukierki firmy Canold. W ten sposób do ofiarodawcy słodczy przyłgał przydomek Canold, a tajne miejsce spotkań nazwano budką Canolda. Był to domek o charakterze letniskowym, który stał trochę na odludziu, na podwórku koło domu. Spotkania odbywały się regularnie wieczorami, w sobotę i niedzielę. Przychodził, kto chciał, nie było ściśle określonej liczby ludzi. Dyskutowano o bieżących sprawach (np. aktualnej sytuacji na froncie, gdzie Niemcy ponieśli klęskę), ale także odbywały się czytania klasyków literatury (np. Goethego, Heine’go), lekcje historii Polski, matematyki, a nawet esperanto. Organizowano również zajęcia sportowe, wycieczki, koncerty polskich ludowych piosenek, wykonywane przez koleżanki, opowiadania dowcipów politycznych oraz słuchanie radia BBC, co było już największym ryzykiem, gdyż samo posiadanie radia było zabronione. Budka Canolda, czyli tajne spotkania grupki przyjaciół o charakterze politycznym, samokształceniowym, ale także literacko-artystycznym, była szkołą charakterów, przyjaźni, wierności zasadom, przestrzenią wolności, ale również – w razie jednego donosu – beczką prochu. Sam Krzysztofiak pisał: „Była to nasza mała polska ojczyzna, w której kultywowaliśmy polskość i jej kulturę. (...) Większość z nas to wnukowie lub synowie powstańców śląskich. Pochodziliśmy z domów patriotów polskich. (...) Mieliśmy szczęście, że nikt nas nie zdradził”, zob.: Krzysztofiak (1981: 80–81). Jednym z uczestników tajnych spotkań w budce Canolda był Kazimierz Kutz, serdeczny przyjaciel Hilarego, późniejszy reżyser i senator RP, obecnie jeden z głównych inspiratorów i pomysłodawców powstania w Katowicach Muzeum Hilarego.

¹⁰ W czasie okupacji na Śląsku polska mowa była zabroniona w pracy, na ulicy, we wszystkich miejscach publicznych, urzędach, a nawet w kościele. Mimo to, jak pisał Krzysztofiak: „nikt z nas sobie z tego nic nie robił. Przechodząc ulicami, często darliśmy się na cały regulator, śpiewając polskie piosenki. Jak widać, z germanizacją Śląska były trudności. Najbardziej manifestowali swoją polskość żołnierze (Polacy zmuszani do służby w wojsku niemieckim), którzy przyjeżdżali na urlopy z frontu”, zob.: Krzysztofiak (1981: 80).

⁴ Hilary wspominał np. zajęcie w 1939 roku Szopienic przez Niemców i ucieczkę ich rodziny do Sosnowca oraz spotkanie z żołnierzami niemieckimi, którzy sądząc, że mają do czynienia z obywatelami Niemiec (matka Hilarego biegle posługiwała się językiem niemieckim), sami poinformowali ich rodzinę o „oswobodzeniu Sosnowca” i pozwolili im wrócić do Szopienic. O dalszej ucieczce nie było więc już mowy, zob.: Krzysztofiak (1981: 75–76).

⁵ Krzysztofiak (1981: 79).

⁶ W czasie I wojny światowej służył on w armii niemieckiej. Podczas II wojny światowej został wywieziony do getta w Będzinie. Ponieważ wcześniej zasłużył się jako oficer niemiecki, uniknął obozu koncentracyjnego i śmierci w krematorium. Zginął przez rozstrzelanie.

⁷ Huta powstała w roku 1834, od 1972 do 2008 istniała jako Huta Metali Nieżelaznych Szopienice. W 2008 roku podjęto decyzję o jej likwidacji. Obecnie proces likwidacji na wniosek Skarbu Państwa został wstrzymany.

sze spotkanie z radzieckimi „oswobodzicielami”,¹¹ dramatyczną ucieczkę z transportu do kopalni w Giszowcu, dokąd został wysłany przez żołnierzy radzieckich.¹² „Był to pierwszy chrzest od nowej władzy ludowej” – pisał Hilary.¹³

Wielonarodowe i wielokulturowe korzenie, rodzinna historia powstańców śląskich, śląskość, polskość i patriotyzm – dla Hilarego wartości tożsame, instynktownie podpowiadały mu nie zawsze łatwe wybory. Kazały dziwić się na przykład, tuż po zajęciu Szopienic przez Niemców, reakcjom mieszkańców, którzy nagle „starali się, jak tylko mogli, choćby źle mówić po niemiecku. Dziwne, że przechodząc ulicami, nie słyszałem już języka polskiego. Ci, którzy byli Polakami i patriotami, chowali się po domach, piwnicach i strychach. Metamorfoza, jaka nastąpiła w niektórych ludziach, była przerażająca” – pisał.¹⁴ Hilary wierzył w zwycięstwo wojska polskiego, nawet po klęsce i upadku Polski pokładał nadzieje w aliantach. Podczas ucieczki przed sowieckimi żołnierzami przeżywał płataninę myśli strachu i buntu. Po latach wspominał to zdarzenie: „Poczułem strach. Co robić? Przecież nie pozwolę, by robili ze mną, co chcą. Szukałem usilnie jakiegoś wyjścia”.¹⁵

Wydaje się, że ta „chęć poszukiwania jakiegoś wyjścia” towarzyszyła mu w całym życiu. Zamiast poczucia bezradności – upór i działanie, zamiast

¹¹ Miało ono miejsce w 1945 roku w szpitalu w Szopienicach, do którego trafił Krzysztofiak z ciężkim zapaleniem stawów. W autobiografii wspominał pakujących się i uciekających w popłochu niemieckich lekarzy, przerażonych ofensywą sowiecką, wejście do sali, w której leżał Hilary, trzech żołnierzy, z których jeden miał rysy europejskie i dwóch Azjatów ze skośnymi oczami, którzy wyglądali na dzikich, własne przerażenie spowodowane ich obecnością i pytaniem o ewentualną obecność Niemców. Hilary wówczas stanowczo zaprzeczył, chociaż wiedział, że jeden ze śpiących chorych był właśnie Niemcem z Bawarii, którego przywieziono nieprzytomnego poprzedniego dnia. Następnego dnia na łóżku Hilarego leżała kartka z napisem „danke,” niemieckiego sąsiada na szpitalnym łóżku już nie było. „Zdaje się, że w ten sposób uratowałem życie człowieka” – pisał w autobiografii. Krzysztofiak (1981: 82).

¹² Po powrocie ze szpitala Hilary mieszkał w poniemieckim mieszkaniu, które załatwił jego brat. Pewnego dnia, podczas wyjścia do kina (otwarto wówczas pierwsze kino w Szopienicach), zatrzymała i wylegitymowała go milicja, a ponieważ nie posiadał przy sobie żadnych dokumentów, pod pretekstem obowiązków obywatelskich wobec władzy ludowej wysłano go, pod eskortą radzieckich żołnierzy, na przymusową pracę do kopalni, w oddalonym o 8 km od Szopienic Giszowcu. Podczas transportu, w dramatycznych okolicznościach udało się Hilaremu uciec. Krzysztofiak (1981: 84).

¹³ Krzysztofiak (1981: 84).

¹⁴ Krzysztofiak (1981: 76).

¹⁵ Krzysztofiak (1981: 84).

białej flagi – niepokorne szukanie własnej drogi. 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 młodości, znakomicie opisanych w „Nieukończonyj autobiografii” (pisanie dalszej części przerwała śmierć artysty).

Drzewa lub formy „drzewopodobne” istnieją pojedynczo lub rozrastają się w ogrody, sady, łąki z chmurami, niebem, z ptakami, owadami, ślimakami, w kosmiczne pejzaże. Jan Zieliński zauważył, że „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 domowym”.¹⁶ Zaczyna od drzewa lub jakiegoś rodzaju jego transpozycji, symbolicznego atrybutu. Motyw pojawia się wprost, z bezpośrednim przywołaniem, mniej lub bardziej ukrytą interpretacją (np. *Buk*, 1955, *Przysrubowana wierzba*, 1973) (il. 1) lub w przetworzony sposób, transponowany w inny wymiar odniesień, np. inspiracji sakralnych, fantastycznych, onirycznych. O *Buku* Jerzy Ćwiertnia pisał: „Był jego autoportretem. Wielkie, jakby zwierzęce drzewo o skórze hipopotama, silnie zakorzenione w ziemi – to przeciwieństwo tej ciągłej bezdomności Hilarego, tymczasowości miejsca pracy i życia”.¹⁷

Drzewa życia, płodności, cierpienia, baśniowo-oniryczne. Drzewem życia jest np. *Chrystus* z 1966 roku, którego „twarz, przytwardzona do płótna wykupła, połączana maska promieniuje wewnętrznym uśmiechem głębokiej wiedzy niczym twarz Króla – Słońca na rysunkach z alchemicznych traktatów. (...) Ramiona krzyża zlewają się w gruzłowate gałęzie – krótkie poziome, jak odrosła wierzby. Zdaje

¹⁶ Zieliński (1992: 66).

¹⁷ Ćwiertnia (1981: 94).

się, że za chwilę wypuszczą pąki, rozkwitną”.¹⁸ *Przyśrubowana wierzba* ewokuje cierpienie, to ukryta reinterpretacja wątku ukrzyżowania. Na metalowej ramie-sztaludze, niczym narzędziu tortur, rozpięta i otwarta anatomiczne (jak wszystkie Hilarowe drzewa), z dramatycznie powykęcanyymi neuronowymi, „gałęziopodobnymi” wypustkami – wierzba, symbol polskiego krajobrazu. *Czerwone satelity na wierzbie* (1973) lub *Drzewo i kula* (1972) to drzewa kosmiczne – tropy wyobraźni artysty. Hilary umieszcza swoje drzewa nie w otoczeniu naturalnym, ale kosmicznym, wśród mandalicznych kul, sfer niebieskich. Józef Czapski, który był wielbicielem malarstwa Hilarego, upatrywał w tym głodu metafizycznego, otwartości wobec życia,¹⁹ nie zrywających jednak więzi z kształtem i materią. Intensywna paleta nasyconych barw, światło (a może świetlistość) organizujące płótna zdradzają radość, życie, wolność tworzenia, intensywność odczuwania świata.

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 szczególnie 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 rzemiosła. Jako potomek robotniczego Śląska, parający się w młodych latach stolarstwem, na całe życie zachował szacunek do solidnej, rzemieślniczej roboty. „Przypominał w tym słynnego artystę francuskiego Georges’a Braque’a, z zawodu malarza pokojowego oraz dekoratora wnętrz, który to sięgając po motywy codzienności, rozwijał je w niezliczonych wariantach, zgłębiając ich naturę i tworząc wspaniałe cykle, składające się na istne symfonie malarskie”.²⁰

Często artysta stosował zasadę *pars pro toto*, gdyż – jak zauważył Zieliński – pozwalała mu ona trzymać się konsekwentnie idei obrazu totalnego, obrazu jako świata.²¹ Przykładem mogą być *Ana-*

tomia pnia (1975) czy *Ogród mojej babki* (1965) (il. 2), gdzie podobnie jak w *Kochających się drzewach* (1972) czy *Egzekucji Jokera* (1973) dominuje lubiany przez malarza surrealistyczny klimat z obrazów Salvadora Dalego, Rene Magritta czy Maxa Ernsta – w dużym stopniu inspirujących jego twórczość. W obrazach powracają wspomnienia z dzieciństwa. W *Ogrodzie mojej babki* dwie majestatyczne postacie wyrastające z pnia są zarazem babką i dziadkiem, figurą słońca i księżycy, pierwiastkiem męskości i żeńskości – symbolicznym godłem, protoplastą, duchem – opiekunem rodziny. Często prace nawiązują do traumatycznych doświadczeń z okresu okupacji (np. motyw rozstrzeliwania w *Egzekucji Jokera*).

Równie ważne są *Totemy białostockie* (1964) (il. 3) 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. Widać geometryzację, uproszczenie, intensywność, gęstość barw i poetykę detali, zbliżenia i grę szczegółów (pierwiastek, cząstka, znak). Wczucie się w pierwotność, archaiczność, ceremonię pradawnych pogańskich obrzędów. Wreszcie obrazy z tzw. *Cyklu papierowego* (od 1975 roku) – 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.

Zdaniem Hilarego, „w papierze tkwi mądrość, jest on symbolem sztuki, wiedzy, intelektu. Bez niego nic byśmy w życiu nie zrobili. A my tylko go odczytujemy. Albo palimy. Palić papier to samo co palić duszę”.²² Papier, zdaniem Zielińskiego, jest dla artysty medium między nim samym, ziemskością, fizycznością, a sztuką czystą, autonomiczną, kosmosem, metafizyką. Cykl papierowy powstawał w latach 70., kiedy artysta uwalniał się z resentymentów przeszłości, odzyskiwał jasność uczuć (również w pałecie barw) i harmonię wewnętrzną. Był już wówczas na Zachodzie uznanym i cenionym artystą. Motyw pogniecionego papieru idealnie oddaje stan ducha i wyobraźni artysty z tamtego okresu, rys dojrzałości i doświadczenia, a jednocze-

¹⁸ Zieliński (1992: 62–63).

¹⁹ Kleszcz (1985: 75–76).

²⁰ Mielezko (1982: 5).

²¹ Por. Zieliński (1992: 62).

²² Cisło (1991: 17).



Il. 1. Hilary Krzysztofiak, *Przyśrubowana wierzba*, 1973, olej, płótno, 100 x 80 cm, własność prywatna, fot. Arch. Emigracji w Toruniu



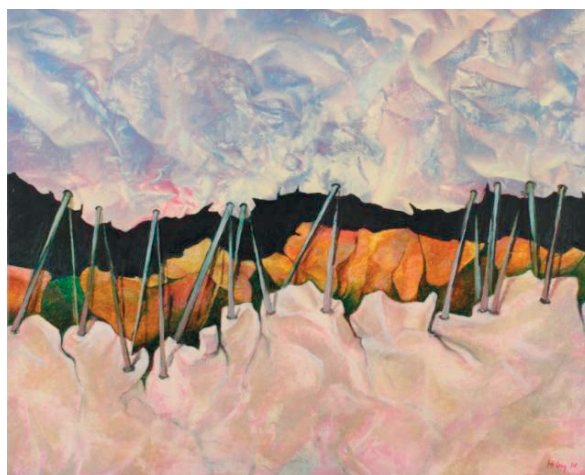
Il. 2. Hilary Krzysztofiak, *Ogród mojej babki*, 1965, olej, technika mieszana, collage, 144,5 x 114 x 12 cm, własność prywatna, fot. Arch. Emigracji w Toruniu

śnie lekkości i szlachetnej prostoty w malarstwie. Tadeusz Mielezko pisał: „Papier odtwarzany jest z magicznym realizmem, ze wszystkimi jego przetarciami, załamaniem i rozdarciami. Przypomina proste kształty, a równocześnie zdolny jest sugerować masywy i grzbiety górskie, (...) kombinacje chmur, układy nieba przerzucać w inny wymiar”.²³

Płótna oglądane z bliska ujawniają papierową materię, „żeby można sobie było wyobrazić model, jaki mógł służyć artyście: dwie zmięte kartki papieru, nieporadnie zszyte nitką (*Zszywane chmury I*, 1977, *Zszywane chmury II*, 1978) (il. 4), balowa serpentyna, para tekturowych krążków, jakieś nitki, żyłki. Kosmos sprowadzony do przedmiotów z pasmanterii i sklepu papierniczego rodem”.²⁴ Motyw papierniczego sklepu przywołuje również skojarzenia z okupacyjną rzeczywistością, w której najbardziej prozaiczne rzeczy, jak: pościel, lustro, wiadro, młynek do kawy czy garnek ze smalcem – urastały do rangi bezcennych skarbów, a ich utrata nabierała wymiaru tragedii. Jedno z takich zdarzeń opisał Krzysztofiak w swojej *Autobiografii*. Podczas ucieczki przed Niemcami zaginął garnek ze smalcem. „Strata smalcu odsunęła chwilowo nasz strach przed konsekwencjami, jakie miały dopiero nas spotkać z racji patriotycznej postawy naszej rodziny. (...) Rodzina nasza najbardziej bała się głodu, pamiętając go jeszcze z pierwszej wojny światowej”.²⁵ Papierowe, wolne, autonomiczne światy Hilarego biorą swój początek z powrastających mocno w czas i szopienicką ziemię korzeni drzewa genealogiczne-



Il. 3. Hilary Krzysztofiak, *Srebrny totem* (z cyklu *Totemy białostockie*), 1964, olej, płótno, 160 x 66 cm, własność prywatna, fot. Arch. Emigracji w Toruniu



Il. 4. Hilary Krzysztofiak, *Zszywane chmury II*, 1978, olej, płótno, 61 x 75 cm, własność prywatna, fot. Arch. Emigracji w Toruniu

²³ Mielezko (1982: 5).

²⁴ Zieliński (1992: 66).

²⁵ Krzysztofiak (1981: 76).



Il. 5. Hilary Krzysztofiak, *Ogród rzymski*, 1975, olej, płótno, 89 x 110 cm, własność prywatna, fot. Arch. Emigracji w Toruniu

go przodków, jak w *Buku* (1955), z pni wyrastających ze starożytnych szuflad pamięci rodzinnej, jak w *Drzewie w szufladzie* (1973), z warsztatu stolarskiego w hucie Uthemanna, z lekcji literatury i kopiowania pocztówek w Abendschule.

W 1945 roku Krzysztofiak przyjechał do Warszawy i podjął naukę w Liceum Sztuk Plastycznych, a następnie został przyjęty do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dzisiejszej ASP), gdzie najpierw studiował na wydziale grafiki użytkowej, a potem malarstwa ściennego.²⁶ Jednocześnie szukał dla siebie nowych inspiracji i przestrzeni artystycznych. W Akademii był pilnym studentem, ale to mu nie wystarczało. Założył wspólnie ze swoim przyjacielem z Liceum Sztuk Plastycznych – Lechem Emfazym Stefańskim²⁷ – lalkowy Teatr Cynobrowych Snów,²⁸ zaangażował się w przygodę

²⁶ Jego profesorami byli: Kazimierz Nita (projektowanie bryły), Adam Gerzabek (malarstwo architektoniczne, studia z natury), Witold Miller (malarstwo dekoracyjne i ścienne), Adam Bunsch (technologia) i Marek Włodarski (malarstwo, projektowanie koncepcyjne).

²⁷ Lech Emfazy Stefański (1928–2010) – pisarz, publicysta, tłumacz literatury pięknej. Należał do AK. Brał udział w powstaniu warszawskim (pseud. konspiracyjny "Emfazy"). Po wojnie należał do interdyscyplinarnej grupy literacko-artystycznej, tzw. grupy kobyłeckiej, pracował w „Po prostu”. W 1955 roku w swoim mieszkaniu w Warszawie (Tarczyńska 11) współtworzył z Mironem Białoszewskim i Bogusławem Choińskim awangardowy Teatr na Tarczyńskiej. W 1967 roku ukończył wydział reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Pisał książki, scenariusze, artykuły o literaturze, sztukach plastycznych, teatrze, reżyserował widowiska i przedstawienia teatralne.

²⁸ Teatr mieścił się w wynajętym lokalu przy ul. Wiejskiej 11, miał jedną premierę i wiele publicznych spektakli. Była to opera komiczna *Doktor Dolittle i jego zwierzęta*, oparta na książce Hugh'a Loftinga. Stefański napisał tekst i muzykę, Hilary stworzył scenografię, obydwaj byli wykonawcami.

teatralną studentów warszawskich uczelni, która wzięła swój początek z kółka dramatycznego na uniwersytecie, przekształconego później w Teatr Akademicki.²⁹ W 1947 roku wziął udział w przedstawieniu *Androkles i lew* G. B. Shawa, grając na zmianę ze Stefanem Treuguttem rolę lwa (i chrześcijanina Pinto), od 1946 roku pracował w Teatrze Polskim jako statysta. Grał w pierwszym po wojnie przedstawieniu *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, jako jeden z Chóru Wenedów. Od 1947 roku należał do nieformalnej grupy literatów, malarzy, krytyków, tzw. grupy kobyłeckiej, spotykającej się w domu poety Stanisława Swena Czachorowskiego w Kobyłce.³⁰ Borykał się jednocześnie z brakiem mieszkania, pieniędzy, stabilizacji. Dorabiał pisaniem artykułów o sztuce³¹ i wykonywaniem propagandowych transparentów, portretów, dekoracji, na które państwo ludowe, by ugruntować swą władzę, nie szczędziło funduszy i płaciło ogromne pieniądze.³² Jednocześnie, nie zaniedbując zajęć w akademii, rozpoczął pracę w „Po prostu” i potem w „Ruchu Muzycznym” jako grafik, a w 1951 roku postanowił ukończyć studia i obronić pracę dyplomową. O tym ważnym momencie, mającym w przyszłości rzutować na kluczowe wybory, pisał:

„Postanowiłem nareszcie zabrać się do pracy dyplomowej w akademii. A były to najokropniejsze czasy wtrącania się partii do sztuki, czyli tzw. socrealizm. W tym też duchu miałem wykonać pracę dyplomową, do której usilnie namawiał mnie mój profesor. Kazał mi namalować olbrzymi fresk pod tytułem *Waryński na ławie oskarżonych*. Zabrałem się do szkicowania tematu, zbierałem materiały fotograficzne o nim (...). Jednakże opór mój i niechęć

²⁹ W działalność Teatru Akademickiego byli zaangażowani studenci wszystkich warszawskich uczelni, m.in. Akademii Sztuk Pięknych, w której studiował Krzysztofiak.

³⁰ Nieformalna interdyscyplinarna grupa literatów, krytyków, malarzy, twórców muzycznych i teatralnych oraz innych środowisk intelektualnych działająca w podwarszawskiej Kobyłce w latach 1947–1955. Należeli do niej, poza Stanisławem Swenem Czachorowskim i Hilarym Krzysztofiakiem, m.in.: Miron Białoszewski, Hanna Czachorowska, Irena Prudil, Stanisław Prószyński, Jerzy Grygolunas, Bogusław Choiński, Jerzy Ficowski, Wanda Chotomska, Lech Emfazy Stefański, Jan Józef Lipski, Ludwik Hering, Artur Sandauer.

³¹ M.in. z Lechem Emfazym Stefańskim publikował w „Po prostu” artykuły: „Plastyka na nowej drodze” (1950, nr 13), „Rozmowy o realizmie w plastyce” (1951, nr 3). Artykuły te zostały skrytykowane na Zjeździe Dyskusyjnym Aktywu Młodzieżowego Szkół Artystycznych przez Fiszera Zawidowicza („Po prostu”, 1951, nr 3), a redakcja pisma odcięła się od poglądów autorów.

³² Krzysztofiak (1981: 92).

do tego tematu były tak wielkie, że nie mogłem się zmusić, by dzieło wykonać. Przy rysowaniu paznokci Waryńskiego zbuntowałem się i wyszedłem z akademii, by już nigdy do niej nie wrócić”.³³

Studiów nie ukończył, przerwał pracę nad dyplomem u Marka Włodarskiego. To była przemyślana decyzja, która od dawna dojrzewała i rozrastała się w nim jak drzewa w jego obrazach. W Kobyłce, do której przyjeżdżał w tym samym czasie Hilary ze Stefańskim, odbywały się czytania, dyskusje o sztuce i „całkowite ignorowanie rzeczywistości, a był to czas na dnie socrealizmu”³⁴ – jak pisał Lipski. Środowisko, w którym funkcjonował, oraz niepokorna i wolnomyślicielska natura upewniły go w przekonaniu, że chce żyć i tworzyć inaczej. Danuta Wróblewska pisała: „Wyrzysty, niepokorny, zawzięty w postanowieniach i ich spełnianiu. Lubił trudności, nie poddawał się ludziom i układom politycznym, modzie w sztuce, rozpychał codzienność, działał jak chciał”.³⁵

W 1951 roku Hilary Krzysztofiak zaszył się w Szklarskiej Porębie na cztery lata. Malował w samotności, żył z dorywczych prac nie związanych ze sztuką, odwiedzali go przyjaciele. W 1953 roku nawiązał kontakt z katowicką grupą St – 53 spod znaku unizmu Władysława Strzemińskiego, która jako pierwsza, spośród środowisk artystycznych, sprzeciwiała się wówczas socrealizmowi. Jego współpraca z grupą wynikała bardziej z podobnej postawy ideowo-politycznej niż ze zbliżenia poetyki, stylu czy programu artystycznego.³⁶ W 1955 roku powrócił do Warszawy, zamieszkał ponownie u Stefańskiego, który rozpoczynał w tym samym czasie, z Mironem Białoszewskim i Bogusławem Choińskim, działalność eksperymentalnego Teatru na Tarczyńskiej, mieszczącego się w mieszkaniu Stefańskiego. W tym samym roku ponownie nawiązał współpracę z „Po prostu” (został redaktorem graficznym).³⁷ Wziął udział w Arsenale, wystawiając tylko jedną pracę – *Szczękę*, która, jak pisał Eligiusz Lasota: „stała się już nie kością niezgody, ale wręcz bombą podłożoną pod podwaliny sztuki socrealistycznej w treści i narodowej w formie”.³⁸ „Nie

dość biała, monumentalna, partyjna kość, jakby gnat mistycznej dywersji”,³⁹ wyszczerzająca zęby na system *Szczęka* – jak pisali partyjni krytycy. Praca ta sprawiła, że Hilary stał się jedną z czołowych postaci fermentu artystycznego, dziś znanego pod hasłem Arsenał. „Obraz, który przeszedł do historii, był dynamitem, granatem w walce o nową sztukę, symbolizował bunt przeciwko socrealizmowi i stał się wyznacznikiem zamknięcia starego i otwarcia nowego okresu”.⁴⁰ Uderza rozbijającą prostotą przedstawienia, naturalizmem, ascetyzmem, brakiem malarskiego wyrachowania w ukazaniu – na tle granatu i złamanej zieleni – czystej, jakby spreparowanej końskiej szczęki. Tak malował Hilary w latach 50. Uproszczone, syntetyczne formy obwodził mocnym czarnym konturem, z charakterystycznym ekspresjonistycznym unerwieniem, groteskowym przerysowaniem, deformacją, czego przykładem są m.in.: *Rodzina* (1952), *Rybak* (1956), *Autoportret* (1956).

W 1956 roku redakcja „Po prostu” udostępniła mu pokój-pracownię w swojej siedzibie na 17 piętrze Pałacu Kultury i Nauki. „Nocami – wspominała Krystyna Miłotworska – widać było jedno oświetlone okno w tym ponurym gmaszysku, okno pracowni Hilarego. Był jedynym prywatnym lokatorem PKiN. Kiedy w 1957 roku rozwiązano «Po prostu» stracił pracownię, której brak był odtąd nieustannym problemem”.⁴¹ Tuż przed październikiem 1956 roku i w latach popaździernikowej odwilży wystawiał w Dyskusyjnym Salonie Po prostu, Salonie Współczesności, w Klubie Krzywego Koła, w Zachęcie, ale także w Krakowie, Radomiu, Poznaniu, Szczecinie, Koszalinie. W 1957 roku wykonał projekt *Stacji Męki Pańskiej* do kościoła w Nowej Hucie. Hilary nie należał do „kadry narodowej”, jak określał ludzi, których prace kupowano i lansowano. Utrzymywał się w latach 50. i 60., aż do wyjazdu z Polski, z grafiki i scenografii.⁴² W latach 1961–1966 przygotowywał scenografie do wielu

³⁹ Ćwiertnia (1981: 95).

⁴⁰ Opinia Eligiusza Lasoty, cyt. za: Hilary (1997: 78–79).

⁴¹ Miłotworska (1990: 23). Następne pracownie Hilarego mieściły się: od 1959 roku na Smoczej (przy ZMS), na Mickiewicza 33a, w piwnicy należącej do WSM, na Krasińskiego (nad kinem Wisła).

⁴² Pracował od roku 1955 jako redaktor graficzny „Po prostu”, od 1959 roku „Walki Młodych”, od 1960 roku „Ruchu Muzycznego”. W 1961 zaprojektował scenografię do trzech jednoaktówek, wyreżyserowanych przez Krystynę Meissner: *Escorialu* Michela de Ghelderode, *Samoobslugi* Harolda Pintera i *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka. Projektował też dekoracje i kostiumy do sztuk Eugène’a Ionesco.

³³ Krzysztofiak (1981: 92–93).

³⁴ Lipski (1996: 131).

³⁵ Wróblewska (2009).

³⁶ Współpracę tę odczytywano później jako wyraz fascynacji abstrakcjonizmem.

³⁷ Hilary Krzysztofiak pozostał w redakcji „Po prostu” aż do oficjalnego zamknięcia pisma w 1957 roku.

³⁸ Miłotworska (1990: 23).

przedstawień teatralnych, m.in. reżyserowanych przez Krystynę Meissner w Teatrze im. A. Węgierki w Białymstoku. W tym czasie właśnie powstał cykl szesnastu obrazów zatytułowanych *Totemy białostockie* (1964).

W latach 60. malarza inspirowała materia. Dla tego jego *Totemy białostockie*, a potem żoliborskie, przypominają barwne płaskorzeźby, przedmioty – fetysze, zamkniętą we fragmencie drewna czy kamienia symboliczną boskość sił natury. Pojawiły się wówczas silniejsze nawiązania do psychoanalizy (motywy podświadomości, snu, seksualności), inspiracje światem roślinnym, zwierzęcym, wątki egzystencjalne i magiczno-religijne. Znow płótna wypełniły się *quasi*-pniami, magiczno-fetyszyzującymi kompozycjami z symbolami płodności, pierwiastkami męskości i kobiecości. Jednocześnie Hilary poddawał się z pokorą i ciekawością tworzywu – farbie, materii samego przedmiotu lub symbolu. Tak jakby chciał wniknąć do wnętrza tajemnicy obiektu, który malował, by w nim odnaleźć istotę, pierwotność, instynkt połączone z całkowicie rozpasaną wolną wyobraźnią, pamięcią, intuicją. Na myśl tu przychodzą baśniowo-nadrealistyczne obrazy, np.: *Król i królowa* (1966), *Fioletowy z żółtą koroną* (1962), *Dyptyk (Część 1. Kobieta. Część 2. Mężczyzna)* (1964), *Sowa brązowa* (1965), *Wiwisekcja sowy brązowej* (1965), *Trzy kuliste formy* (1968). Artystę inspirował świat przyrody. Motywy organiczne wypełniają przestrzeń obrazów, np. mandaliczno-abstrakcyjne w formie *Owady* (1966), *Sowa brązowa*, cykl *Ptaków* (1964). Inspiracja formą mandali jest u Hilarego wszechobecna, co zapewne, jak zauważył Jan Zieliński, wiąże się z jego zbliżeniem do poetyki surrealizmu i zainteresowaniem badaniami Carla Gustawa Junga, który spopularyzował mandalę, wykorzystując ją jako sposób terapii. Być może przemawiające jak sny, językiem barw i symboli, mandaliczne, kuliste i prostokątne formy pełniły również terapeutyczną funkcję – scalały i porządkowały wewnętrzny świat artysty, pomagały zrozumieć i odnaleźć własne miejsce w świecie zewnętrznym, poczuć się wolnym, nawet w realiach ograniczonej, pozornej wolności, w jakiej przyszło mu żyć i pracować.

Myśl o emigracji dojrzywała w nim od dawna – ostatecznie zdecydowały wypadki marcowe. „Zaduchu roku 1968 już nie zniósł”⁴³ „Nastąpił taki moment, w którym obydwójce mieliśmy uczucie, że

ani dnia dłużej już nie wytrzymamy, że nie można żyć bez powietrza, bo można się zwyczajnie udusić” – wspominała później żona artysty.⁴⁴ W 1968 roku Hilary, z małą walizką, aby nie wzbudzać podejrzeń władz, wyjechał najpierw na wystawę swoich obrazów do Holandii, a potem do Kolonii. Wkrótce także wyjechała jego małżonka – Krystyna Miłotowska, która natychmiast po przyjeździe otrzymała od dyrektora Radia Wolna Europa, Jana Nowaka-Jeziorańskiego, propozycję pracy. Po kilku miesiącach osiedlili się w Monachium. Hilary malował i przygotowywał scenografię do *Indyka* Sławomira Mrożka.⁴⁵

Z chwilą wyjazdu w kraju opadła zasłona milczenia. Do Polski już nie wrócił.⁴⁶ Za granicą Hilary systematycznie zdobywał uznanie, pisano o nim, kupowano jego obrazy w RFN, Holandii, Szwajcarii, Francji, a potem także w Stanach Zjednoczonych. Symbolizujące wolność i niezależność, ale także siłę wewnętrzną drzewa – pnie, totemy rozrastały się w organiczny kosmos. Emigracja uwolniła wyobraźnię, myśli i emocje, które dostarczały artyście nowych bodźców i inspiracji. Jego fantastyczne pejzaże – ogrody, kłębowiska roślin na rumowisku świata (*Ogród rzymski*, 1975) (il. 5), z formami mandalicznych planet, genezyjskie czasoprzestrzenie, jak pisał Włodzimierz Odojewski: „tworzące układ kosmogoniczny (począwszy od minerałów, ożywionych form pierwotnych, tj. skorupiaki, muszle, odcisnięte rośliny, prazwierzęta, symbole płodności natury, dalej korzenie i rośliny,

⁴⁴ Miłotowska (1990: 23); Sułek-Kowalska (1997: 16).

⁴⁵ Hilary wykonał między 1961 a 1975 rokiem 25 realizacji scenograficznych, m.in. dla wymienianego Teatru Dramatycznego im. A. Węgierki w Białymstoku, Teatru Komedii i Teatru Ateneum w Warszawie, Teatru Ziemi Opolskiej w Opolu, Düsseldorfer Schauspielhaus w Düsseldorfie. Scenografia do *Indyka* dla Düsseldorfer Schauspielhaus w Düsseldorfie była przedostatnim projektem artysty w tej dziedzinie.

⁴⁶ Natychmiast po jego wyjeździe, pracownia Hilarego na Żoliborzu (ul. Krasińskiego 10 m. 153, nad kinem „Wisła”) została zaplombowana przez UB. Zostały tam obrazy, których przyjaciele nie zdołali wcześniej wynieść. ZPAP nie zainteresował się 79 obrazami, szkicami i rysunkami, mimo kilkukrotnych pism kierownika osiedla do Zarządu. Okazało się, że nowy gospodarz mieszkania wyrzucił je na śmietnik. Później robotnicy naprawiający dach nad kinem „Wisła” rozpalali nimi pod kotłami ze smolą, z jednego zrobili wieszak na ubrania. Przymocowali do obrazu metalowy pręt, całość przybili do ściany kilkucalowymi gwoźdźmi. Cudem ocalały jeszcze dwa. Barbara Stanisławczyk ustaliła, że Krzysztofiak był systematycznie inwigilowany, jego mieszkanie i pracownia miały zainstalowane podsłuchy i nadajniki, a gospodarz domu przy Krasińskiego 10 utrzymywał regularne kontakty z milicją i SB, zob.: Stanisławczyk-Zyła (1991: 17).

⁴³ Sołtysik (1992: 5).

do umownie potraktowanego człowieka, do pejzaży księżycowych wreszcie, z których człowiek odszedł i zostały po nim jakieś dziwne, skomplikowane przedmioty).⁴⁷

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, poetycko-baśniowych, genezyjsko-kosmicznych. Artysta – jak pisał Odojewski – „tworzy świat po drugiej stronie lustra z klimatem nocnych koszmarów zmieszanych z nastrojem sennego marzenia, z którego nie budzimy się jednak z uczuciem przerażenia”.⁴⁸ Hilary uwalnia kolor. W swym temperamencie ekspresjonisty pozwala na istne szaleństwo barw: lososiowo-morelowe różę, pomarańczowo-cynobrowe czerwienie, szafirowo-turkusowo-kobaltowe błękity, malachitowo-szmaragdowe zielenie.

Przyznana w 1976 roku Nagroda im. Alfreda Jurzykowskiego otworzyła Hilaremu Amerykę. Żona artysty w 1990 roku w wywiadzie dla „Po prostu” mówiła: „W Europie było mu za ciasno (...) Ameryka była dla niego synonimem nieograniczonej wolności. Nie tylko wewnętrznej, ale tej zewnętrznej, do której nieustannie tęsknił”.⁴⁹ Kupił dom pod Waszyngtonem. W 1977 roku otrzymał wraz z żoną obywatelstwo amerykańskie. Zmienił nazwisko na Christopher Hilary. W 1978 roku we Franz Bader Gallery w Waszyngtonie, gdzie zorganizowano mu wielką wystawę, nieznaną jeszcze wtedy artysta sprzedał od razu dziewięć obrazów, w tym dwa wielkie. To był olbrzymi sukces. Następ-

ną wystawę miał w BAAK Gallery w Cambridge. Planował wystawiać w Nowym Jorku i w Palm Beach. Pełen wiary w przyszłość pisał do Józefa Czapskiego: „Zerwałem pępowinę z Europą”.⁵⁰ Z okresu przygotowań do tej ostatniej pochodzi cykl obrazów *Milionerki z Palm Beach* (1979), trafnie wyrażający zabarwioną humorem, ironią, ale także liryzmem i radością, postawę artysty wobec człowieka i świata. Dlatego w ostatnich dwóch latach twórczości obrazy Hilarego wypełniają *Przestrzeń i światło* (1977). Artysta odchodzi od grubej faktury, na rzecz poszukiwań różnych metod tworzenia iluzji głębi. Używa świetlistych, czystych odcieni, przez co uzyskuje złudzenie przestrzenności. „Maluje nadrealistyczne, dekoracyjne *quasi-pejzaże* z chmurami, górami, słońcami, latawcami, skrzydłami Niobe powstałymi poprzez perfekcyjne skopiowanie pędzlem form wyciętych ze zgniecionego papieru. Z takim otoczeniem kontrastowały zamalowane regularnie, płaskie, gładkie kręgi kosmicznych obiektów”⁵¹ (*Wiosna w przestrzeni*, 1979; *Słońce II*, 1979). Barbara Palestrowa pisała o „blasku kosmicznym tych płócien, o tajemnicy techniki, która sprawia, że obrazy wydają się nam malowane nie kolorem, ale samym światłem”.⁵²

Ostatnie obrazy, np. *Pomarańczowy magnez* (1978) czy *Ekspozaty* (1978) zapowiadały nową fazę, tzw. mechaniczną. Pojawiają się zegary, wagi i inne *perpetuum mobile*. W ten sposób, jak pisał Zieliński, „rzucił artysta wyzwanie światu techniki, przemysłu, światu, w którym rządzi maszyna. Jego sprężyny z balowych serpentyn, tryby z tektury, druciki i papierowy plastik są odpowiedzią artysty na przerost cywilizacji technicznej”.⁵³ Odpowiedzią niedokończoną.

30 września 1979 roku nagła śmierć (zawał serca) przerwała twórczość oraz świetnie zapowiadającą się amerykańską karierę artysty. 4 października 1979 roku Henryk Grynberg na pogrzebie malarza w Falls Church powiedział: „Hilary miał najważniejszy z instynktów człowieka, instynkt, który pozwala nam dokonywać właściwego wyboru, gdy chodzi o wolność – artystyczną czy osobistą – nawet jeśli wybór ten oznacza skazanie samego siebie na dożywność wygnanie”.⁵⁴

⁴⁷ Odojewski (1983: 129).

⁴⁸ Odojewski (1983: 129).

⁴⁹ Miłotowska (1990: 23).

⁵⁰ Kleszcz (1985: 74).

⁵¹ Małkowska (1997: 27).

⁵² Palestrowa (1982: 11–12).

⁵³ Zieliński (1992: 66).

⁵⁴ Grynberg.

Bibliografia

- Cisło 1991 = Cisło, Maciej: „Papier jest smaczny”, *Tygodnik Solidarność*, 48 (1991): 17.
- Ćwiertnia 1981 = Ćwiertnia, Jerzy: „Hilary”, *Zapis*, 20 (1981): 95.
- Grynberg = Grynberg, Henryk: „Pożegnanie wygłoszone na pogrzebie 4 października 1979 roku”, <http://www.muzeum.umk.pl/sztuka-polska/hilary-krzysztofiak/teksty-krytyczne>, dostęp: 10.06.2013.
- Hilary 1997 = *Hilary. Hilary Krzysztofiak. Malarstwo i rysunek*, Hanna Kotkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Kleszcz 1985 = Kleszcz, Paweł: „O Hilarym”, *Archipelag* (Berlin Zachodni), 11 (1985): 74–76.
- Krzysztofiak 1981 = Krzysztofiak, Hilary: „Nieukończona autobiografia”, *Zapis*, 20 (1981): 75.
- Lipski 1996 = Lipski, Jan: „Miron widziany przeze mnie” [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, H. Kirchner (oprac.), TenTen, Warszawa 1996: 131.
- Malkowska 1997 = Malkowska, Monika: „Zgnieciony świat”, *Rzeczpospolita*, 71, 25 III (1997): 27.
- Markert 1997 = Markert, Hanna: „Witaj Hilary w ojczyźnie”, *Wiadomości Kulturalne*, 12–13 (1997): 24.
- Mieleszko 1982 = Mieleszko, Tadeusz: „Wystawa obrazów Hilarego w Paryżu”, *Narodowiec*, 174 (1982): 5.
- Miłotworska 1990 = „Ślimak jego domem” [z Krystyną Miłotworską rozmawiała Barbara Stanisławczyk-Żyła], *Po prostu*, 15 (1990): 23.
- Odojewski 1983 = Odojewski, Włodzimierz: „O Hilarym – próba syntezy”, *Kultura* (Paryż), 3 (1983): 129.
- Palestrowa 1982 = Palestrowa, Barbara: „Wystawa Hilarego w Galerii Lambert”, *Nasza Rodzina* (Paryż), 9 (1982): 11–12.
- Sołtysik 1992 = Sołtysik, Marek: „Hilary”, *Gazeta Krakowska*, 33, 8–9 II (1992): 5.
- Stanisławczyk-Żyła 1991 = Stanisławczyk-Żyła, Barbara: „Po prostu nikt”, *Gazeta Wyborcza*, 236, 9 X (1991): 17.
- Sulek-Kowalska 1997 = Sulek-Kowalska, Barbara: „Los emigranta”, *Tygodnik Solidarność*, 18 (1997): 16.
- Wróblewska 2009 = Wróblewska, Danuta: „Uwagi o Hilarym”, *Studio Opinii*, 23 III (2009), <http://alfaomega.webnode.com/news/danuta-wroblewska-uwagi-o-hilarym>, dostęp: 10.06.2013.
- Zieliński 1992 = Zieliński, Jan: „Hilary. Obraz albo świat cały”, *Odra*, 23 (1992): 66.

Agata Soczyńska

The message of freedom throughout life and art of Hilary Krzysztofiak

Hilary Krzysztofiak was one of the most interesting Polish artists of the 50s and 60s, the author of famous *Szczęki* (*Jaws*) in Warsaw Arsenal. He came from a family of multicultural, Silesian-Polish-German-Argentinian origins, which shaped his identity and influenced his artistic and life choices. From 1968 until the end of his life he was in exile in Germany and the USA where he was recognized and became publically known. One wrote about him, bought his paintings in the Federal Republic of Germany (FRG), Holland, Switzerland, France and the USA.

In Poland, till 1989, both his biography and work were covered by the silence order, and the artist himself was cursed with non-existence. In life and art he looked for freedom and autonomy. He was inspired by: expressionism, surrealism, sacred arts, but also nature and its elements – matter, air, Cosmos energy and unlimited space of poetic and fabulous imagination. Among the most original artistic solutions there are among others: Białystok and Żoliborz pre-exile *Totemy* (*Totems*), the so called “paper images” or unfinished series of the so called “mechanical images”.