

MIŁOSZ BENEDYKTOWICZ

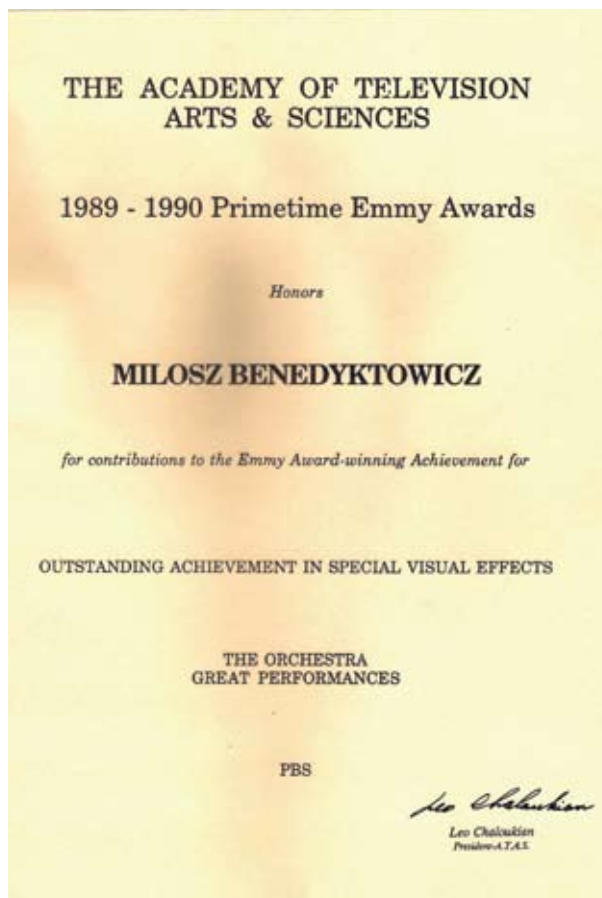


Miłosz Benedyktowicz na tle malarskim scenografii do filmu (tzw. backdrops) własnego autorstwa przedstawiającym zachód słońca w mieście (około 1987-1989).

Miłosz Benedyktowicz urodził się w 1945 roku w Chodzieży, zmarł w 1992 roku w Nowym Jorku. Ukończył liceum plastyczne i Wydział Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1972). Wczesne zainteresowania fotografią znalazły odbicie w jego twórczości artystycznej, był jednym z pierwszych w Polsce fotorealistów. W roku 1979 zamieszkał na stałe w Nowym Jorku. Miastu temu poświęcił większość prac powstałych w USA. Pozostawił licznie niewielki dorobek, ok. 50 obrazów; tworzył w bardzo prężnej technice malarskiej. W USA nawiązał współpracę ze Zbigniewem Rybczyńskim, tworzył scenografię do filmów tego reżysera. Wystawę pośmiertną artysty zorganizowała w latach 1994-1995 warszawska ASP.

Aparat filmowy służy mu jako szkicownik. Jeden dzień w mieście przeznacza na robienie zdjęć. Potem wybiera trzy, cztery kadry, a z nich poszczególne elementy. Następnie zestawia je, by uzyskać silniejsze kontrasty, swobodnie operując światłem i kolorem. Studiował optykę i potrafi kierować spojrzenie oglądającego od jednego do drugiego punktu. „Pół roku albo i przed wynalezieniem «fotorealizmu» czy «hiperrealizmu» w Stanach Zjednoczonych, już pracowałem tą techniką. Tutaj ludzie fascynują się tym, że malarz może przedstawić te same rzeczy co aparat fotograficzny, tyle że lepiej. Macie namalowaną puszkę Campbella i motocykl jako dowód na to. A malarz może sprawić, że zobaczysz więcej niż ci pokaże kamera. Próbuje opowiadać, stwarzać na płótnie niezależną rzeczywistość. Staram się tworzyć nastrój, który jest tak istotny dla widzenia otaczającego świata i tego, co się nazywa «kondycją ludzką»”.

[Helen Kromer, *Malowanie kondycji ludzkiej*, „New World Outlook”, 1983 s. 32-33, cyt za katalogiem ASP, Warszawa 1994]



Wszystkie fotografie obrazów Miłosza Benedyktowicza i tekst Małgorzaty Baranowskiej zamieszczony obok pochodzą z katalogu do wystawy *Miłosz Benedyktowicz 1945-1992*, Wydawnictwo Sztuk Pięknych, Warszawa 1994.

Między Warszawą a East Village

Mam przed sobą katalog z ostatniej prezentacji prac mojego brata, Miłosza Benedyktowicza. Był to cykl czterech wystaw (1994-1995) po jego śmierci, najpierw w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, którą ukończył w 1974 roku, potem w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a następnie w Bydgoszczy, w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego i w Konsulacie Polskim w Nowym Jorku.

To jest właściwie moja przygoda z jego pracami, dałem wyraz temu doświadczeniu w tekście opublikowanym w katalogu, dziękując wszystkim, którzy pomogli i przyczynili się do powstania tamtej wystawy. Działalem amatorsko, na zasadzie braterskiej więzi, poruszony jego przedwczesną śmiercią. Brat zmarł, mając czterdzieści siedem lat, na raka mózgu w Nowym Jorku, do którego wyjechał w 1979 roku – jak dokładnie pamiętam, było to w dzień po pierwszej wizycie i mszy Jana Pawła II na placu Zwycięstwa w Warszawie. To był ten jego ostatni dzień w Polsce, następnego dnia wylatywał do Nowego Jorku. W Ameryce był już wcześniej, wyraźnie w niej zasmakował i chciał się tam wyrwać. Dla mnie natomiast, kiedy myślę o jego malarstwie, ten wyjazd był niezrozumiały.

Po kilku latach życia w Nowym Jorku spotkał się tam ze Zbigniewem Rybczyńskim, filmowcem, laureatem Oscara, i zaczął z nim współpracować od 1984 roku jako scenograf. Mógł w ten sposób rozwijać swoją pasję filmową, którą wcześniej realizował też w Polsce. O Miłoszu „filmowcu” opowiadał mi Józef Robakowski, ponieważ brat należał do grupy studentów plastyków, którzy kręcili swoje filmy na kamerze 8 milimetrów. Miłosz robił je, będąc jeszcze w szkole, w liceum plastycznym w Łazienkach, które rok czy dwa lata później ukończył również Zbigniew Rybczyński. Potem ci dwaj absolwenci szkoły w Łazienkach spotkali się w Nowym Jorku i przez wiele lat brat współpracował z Rybczyńskim, do 1992 roku, gdy realizowali film Rybczyńskiego pt. *Kafka*. To była część wielkiego projektu, w którym wybitni reżyserzy mieli przedstawić ludzi znaczących dla XX wieku; pamiętam, że Greenaway zajmował się Darwinem, Rybczyński – Kafką. To była swego rodzaju encyklopedia audiowizualna, powstawała we Francji, ale realizowana była na całym świecie. Zwróccono się do wybitnych twórców filmowych, między innymi właśnie do Zbigniewa Rybczyńskiego. Podczas realizacji *Kafki* u brata wykryto raka mózgu. Najpierw pojawił się niedowład, lekki paraliż, zaburzenia mowy; w końcu okazało się, że jest to sprawa onkologiczna. Byłem wtedy na stypendium we Francji, mieszkalem u mojego kolegi Ludwika Stommy, który rozpoczął profesurę na Sorbonie. Umożliwił mi stypendium, dzięki któremu mogłem wybrać się do Nowego Jorku i ostatnie miesiące towarzyszyłem bratu; poruszałem się między szpitalem a jego mieszkaniem znajdującym się na dość zakazanej ulicy niedaleko Avenue A..., gdzie nawet taksówkarze późną nocą nie zawsze chcieli jechać. To okolice niedaleko słynnego parku Tompkins Square, gdzie rozgrywa się sztuka Janusza Głowackiego *Antygona w Nowym Jorku*. Moje doświad-

czenie było w pewnym sensie graniczne, dlatego że brat mieszkał w budynku położonym niedaleko takiego potężnego transformatora, który nazywał się świątynią Edisona, a pod którym leżeli kłoszardzi; jednego miał zresztą bardzo zaprzyjaźnionego, prowadzili długie rozmowy. To była jego dzielnica East Village, za pierwszą Avenue. To wówczas było takie zagłębienie artystyczne rozwijające się już po tym pierwszym w West Village, Greenwich Village, gromadzące i artystów, i obywateli, i takie postacie, jakie sportretował w *Antygonie w Nowym Jorku* Janusz Głowacki. Park był zdominowany przez rozmaitych hippisów, jeszcze wtedy żyjących i tam dożywających, i bezdomnych, więc został przez miasto zamknięty, bo postrzegano go jako niebezpieczny. Toczyła się ostra walka o jego otwarcie, i kiedy przyjechałem, to był już otwarty, ucywilizowany, oczyszczony z tego „śmiecia nowojorskiego”. W East Village mieściło się wiele klubów, słynny offowy Teatr La MaMa, wiele różnych restauracji, indyjskich, ukraińskich, z polskimi włącznie, jak Jolanta.

Mnie się wydawało, że jak na artystę, który miał już jakąś renomę i wystawy w Polsce, to odejście Miłosza w kierunku filmu było stratą dla jego malarstwa. On malował bardzo powoli – pamiętam, że jak zaglądałem w Warszawie do jego pracowni, to niewiele się tam widziało „przybywania” powstającego obrazu, ani tego niezwykle żmudnego procesu pracy. Jeden z ostatnich obrazów, jakie powstały w Nowym Jorku, jest takim właśnie niedokończonym płótnem. Stanisław Cichowicz, filozof, będąc na tej wystawie, którą się udało zrobić w ASP w Warszawie, powiedział, że to jest może najciekawszy z jego obrazów, namalowany tylko do połowy... Widać na nim trochę siatki, kosz do koszykówki, postacie i sylwetki grających, a reszta to jest białe, niezamalowane płótno [zob. obraz *Boisko* na trzeciej stronie okładki].

Miłosz miał parę wystaw w Nowym Jorku, współpracował też jako scenograf przy realizacji *Strasznego dworu*, w operze w Baltimore, gdzie dyrygentem był Jacek Kasprzyk. Więc być może to był jakiś jego kierunek – i ten film, i scenografia – ale myślę, że w tym wypadku zaważyła wielka przyjaźń, jaką obdarzył go Zbigniew Rybczyński. Rodzaj i kierunek prowadzo-

nych przez Zbyszka poszukiwań w dziedzinie obrazu – to był taki główny motor tego, że Miłosz związał się ze studiem Rybczyńskiego i współpracował przy jego filmach. Najpierw były *Schody*, do których pisał dialogi, potem *Orkiestra* i ta praca przy *Kafce*. Był całkowicie pochłonięty tymi projektami i tym żył, a obrazy – jak ten ostatni – stały na sztalugach, trochę odsunięte.

Sam też znalazłem wielkiej przyjaźni Zbigniewa Rybczyńskiego i takiego otoczenia opieką i brata, i mnie, kiedy przyjechałem do niego. To samo ze strony polskich przyjaciół Miłosza, czyli właśnie ze strony Zbyszka, ze strony Elżbiety Czyżewskiej, której portret namalował...

Współpraca ze Zbigniewem Rybczyńskim była dla Miłosza bardzo istotna, to było ważne doświadczenie. Pamiętam, film o *Kafce* miał pięćdziesiąt minut, taki był format, a ja gdzieś koło „kręcenia”, powstawania dwudziestej pierwszej minuty trafiłem do tego słynnego studia w Hoboken, zbudowanego od zera przez wybitnych inżynierów, ale również praktyków budownictwa, według projektu Zbyszka Rybczyńskiego. Studio wyposażone było w super sprzęt, wówczas najnowsze technologie, *high definition*. Pierwszy wideoklip do *Imagine* Lennona Zbyszek zrobił właśnie w tej technice, w Cannes dostał nagrodę, zbierał mnóstwo nagród... *Kafka* chyba też został nagrodzony za scenografię, tak jak wcześniej *Orkiestra* nagrodą Primetime Emmy Awards albo jakimś innym specjalistycznym wyróżnieniem.

Teraz wiem, że dla Miłosza było ważne, że może tam coś zrobić, że może się rozwijać. Zbyszek po zmontowaniu całego filmu *Kafka* przywiózł mu go do szpitala i pokazywał dalszy ciąg. Mogłem to widzieć i doświadczyć – to był dla mnie dowód, że istnieje jednak ta wspólnota artystów ponad miejscami, ponad granicami... Nie mówiąc już o tym, że brat był wprost zakochany w Ameryce jako przestrzeni wolności, wtedy jeszcze, gdy my tu Polsce byliśmy dopiero na początkowym etapie transformacji. W latach, które tam spędził – a tylko raz przyjechał po transformacji do Polski – to były zupełnie inne światy, inne możliwości. To była przestrzeń wolności, swobody artystycznej.

Wspomniane wystawy – jak ta w Opolu w 2014 roku – były także połączone z przeglądem filmów Zbigniewa Rybczyńskiego. Wcześniej była też wystawa *Jesteśmy pani Wiesławy Wierchowskiej i pani Elżbiety Dzikowskiej* w Zachęcie. To była ta pierwsza po 1989 roku idea zgromadzenia prac artystów-emigrantów, niedostępnych dla szerszej publiczności. Wtedy zrobiliśmy przegląd filmów Zbigniewa Rybczyńskiego i mając z nim kontakt, wydaliśmy w Instytucie Sztuki książkę o nim i jego twórczości, ze wstępem Andrzeja Wajdy.

W Nowym Jorku odkrywałem tego innego, „nowojorskiego” brata, dla którego ważnym miejscem był na przykład bar International na pierwszej Avenue – nie wiem, czy jeszcze istnieje. To było zbiorowisko bardzo charakterystycznych postaci, ludzi, mam nawet nakręcony tam film dokumentalny jego autorstwa. Kiedy po-

kazywałem to jego znajomym ze studiów w Warszawie, profesorowi Duchowskiemu, który prowadził wtedy galerię 3A przy ASP, mówił: „Dobra, koniecznie trzeba to puścić, bo tu jest tak jak u Hopfera, to jest takie miejsce jak u dawnego Hopfera w Warszawie...”. Później podałem adres tego baru International Piotrowi Skrzyneckiemu, jak jeździł z Piwnicą na tournée do Nowego Jorku i mimo zaproszeń do jakichś bardzo szacownych miejsc, dokąd Piwnicę zapraszali, to uciekał i odwiedzał ten International. Bo – jak powiedział mi później – przypominał trochę jego ulubione bary i miejsca w Krakowie.

No więc zbierałem też takie okruchy, doświadczałem tych przyjaźni amerykańskich mojego brata. Bardzo się mną zaopiekowała Elżbieta Czyżewska, która nie tylko wypożyczyła swój portret namalowany przez niego na wystawę w Warszawie, ale była moją przewodniczką po Nowym Jorku. Ofiarowała mi taki woreczek z kamieniami runicznymi, które zakupiła w jakimś sklepie niedaleko w East Village, bo jak weszła, to zobaczyła mężczyznę w podobnej czapce bejsbolówce, jaką nosił mój brat – ten człowiek chciał kupić ten woreczek, ale nie miał odpowiedniej sumy pieniędzy, więc marudził. Elżbieta zapytała, co to za woreczek, a on, że to są runy do odczytywania, wróżenia, tam były całe interpretacje tych znaków. No i ona to natychmiast kupiła, właśnie przez to skojarzenie, a potem mi to dała, żebym sobie używał i stawiał te runy w trakcie pobytu, a później powiedziała, żebym go sobie zatrzymał. Pamiętam, że ten woreczek oddałem Zbigniewowi Rybczyńskiemu, kiedy umierała jego żona, przekazałem mu go, gdy był w Warszawie przejazdem.

Do obrazu *Dzień dobry pierwsza zmiana (Tramwaj)*, który na stałe znajduje się w kolekcji galerii Zachęta, a jest prezentowany na Biennale, zachowały się studia fotograficzne z placu Zbawiciela, gdzie brat miał pracownię. Jak oglądałem te fotografie, które były punktem wyjścia do szkiców, to zobaczyłem, że żadna z nich nie jest dokładnie odwzorowana, „powtórzona” na obrazie, to nie są te same postacie, są „przesadzone” z miejsca na miejsce. Więc to nie było wprost wzięte z fotografii, tylko przetworzone, o czym nie zawsze może się pamiętać, mówiąc o konwencji hiperrealizmu czy fotograficznego realizmu – każdy z tych artystów po swojemu tworzy i przetwarza ten obraz. Obraz jest czymś bardzo indywidualnym, w wielu wypowiedziach podkreśla to też Rybczyński.

To lokalne amerykańskie doświadczenie zapisane zupełnie z innego świata jest w tych obrazach jednocześnie jakąś kontynuacją tego, co brat robił w pierwszych swoich pracach. Jestem bardzo wdzięczny Małgorzacie Sady, że zainteresowała się malarstwem Miłosza. Że sięgnęła do Zachęty i pokazała Państwu ten *Tramwaj*, realizując swój projekt szukania tych różnych dróg schodzących się z jednego świata czy z różnych stron świata w jednym miejscu. Widocznie jest w tym (i w nim) coś na rzeczy. Dwa lata temu (w 2012 roku) ten obraz prezentowany był w galerii na lotnisku w Warszawie, na Okęciu, na ekspozycji *W podróży*.



1. Miłosz Benedyktowicz, East Village, *Autoportret*, 1983.
2. Miłosz Benedyktowicz, *Widok z okna*, 1971.
3. Miłosz Benedyktowicz, *Do góry nogami/Upside Down*, 1979.

Wewnętrzne okno miasta

Ilekoć myślę o Miłoszu Benedyktowiczu, od razu znajduję się w przestrzeni niejednoznacznej, nie-możliwej do całkowitego rozpoznania: między niebem i ziemią, między przeszłością i teraźniejszością, między bezpośrednią bliskością a maksymalnym oddaleniem, między dosłownością i symbolem. A przecież na pierwszy rzut oka jego fotorealizm czy hiperrealizm wydaje się nie skrywać tajemnic.

W jego pracowni nic właściwie oprócz jego obrazów nie ma, chyba że weźmiemy pod uwagę (zgodnie z wrażliwością Benedyktowicza) widok na plac Zbawiciela z szóstego, bardzo wysokiego piętra domu metodystów w Warszawie. To miejsce nie tylko występuje na jego obrazach, ale i na pewno miało wpływ na wybór miasta jako pejzażu pierwotnego. Jego ludzie nie przebywają na łąkach, chociaż być może do nich tęsknią. Liście to tylko możliwość zmagania się z kreską, z cieniem, z zielenią, z czernią. Rzeką to tło rozmowy, nie rozmowy rolników czy rybaków, ale jakichś wędrowców z miasta, jak na obrazie *Mike and Puck*. Spoza przestrzeni cywilizacji murów, wind i gazet wylania się chwilami jakaś inna przestrzeń. W obrazie *Winda* (zwanym też *Wyżej, o wyżej*) w siatce będącej klatką windy w niespodziewanym oknie wewnątrz kamienicy pojawia się górskie jezioro. Na wierzchołku góry rozpryskuje się światło słońca natury oświetlające arkadię nagle tu objawioną. Wewnątrz klatki schodowej, klatki windy światło jest sztuczne i przytłaczające. Drobiazgowo odmalowana metalowa siatka jeszcze je podkreśla. Przeciwną nostalgicznego krajobrazu w oddali stanowi portret. Człowiek „jeszcze żyje” mimo ciśnienia miasta – czytaj: cywilizacji. Ostra czerwień koszuli skupia od pierwszej chwili uwagę oglądającącego.

„Przesadny” czerwony. Właśnie o to chodzi w hiperrealizmie, o tę przesadę, o jakiś trudny do uchwycenia nadatek rzeczywistości, o jakąś metafizyczną różnicę między portretem fotograficznym i namalowanym według portretu fotograficznego. A tutaj – w obrazie *Winda* dochodzi jeszcze ta dodatkowa głębia pejzażu górskiego. Zza hiperrealizmu wylania się jakiś realizm symboliczny lub fantastyczny. Przestrzeń i czas Benedyktowicza to nie zawsze „tu” i „teraz”. Przykładem nie tylko *Winda*, ale przede wszystkim

Fantomy czasu, czyli kuchnia szkoły gospodarskiej we Lwowie. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że to obraz z 1976 roku, kiedy nie było jeszcze dzisiejszych licznych retuszerów białych plam w historii ani zagorzałych, całkiem nowych miłośników Lwowa. Dla nas, urodziliśmy się w tym samym roku, było to miasto zakłète. Benedyktowicz wziął zdjęcie z prasy międzywojennej i namalował czas.

Ubrania, czapki, uczesania – nie musiał nawet wymyślać stylu – wszystko świadczy o czasie. Dodał niby tylko kolory. Przecież i tak często malował, przyglądając się fotografii. Ale tu jest coś więcej. Inne światło niż na pozostałych obrazach, jakaś godzina sprzed wieków, sprzed naszego życia, godzina, która nie miała mieć nic wspólnego z życiem naszego pokolenia. A jednak miała, choćby dzięki temu niezwyklej portretowi. I pomyśleć, że ten obraz nazywa się w Ameryce *Fantoms* (*Phantoms*), bo przecież zjawy nie muszą mieć ojczyzny. Ciekawe, że problem terytorialny z punktu widzenia Nowego Jorku znika, ale problem czasu pozostaje, ponieważ został w ten obraz bezpośrednio „wmalowany”. Dzisiaj hasło „realizm” wywołuje w Polsce automatycznie okrzyki „realizm socjalistyczny”. To jakieś zupełnie zdumiewające zmaczenie umysłów, zwłaszcza umysłów publicystycznych. Przecież realizm socjalistyczny trwał niezmiennie krótko i jest tak łatwy do wyodrębnienia, inna sprawa, że może ciągle zbyt powierzchownie interpretowany nie został jeszcze umieszczony w odpowiadającym jego charakterowi miejscu w historii sztuki.

Wszystkie pokolenia powojenne musiały z trudem brnąć przez pokłady umysłowej mierzwy, w jaką usiłowano oficjalnie i administracyjnie zmienić pojęcie realizmu. Naszemu pokoleniu próbowano wmówić „realizm obiektywny”. Usiłowano przecież zatrzeć wrażenie, że po 1956 roku uwolniły się niebezpieczne opary różnychizmów: abstrakcjonizmu, surrealizmu czy, o zgrozo, realizmu niekontrolowanego. Realizm stanowił część obowiązującej ideologii, więc nie mógł się wymykać urzędnikom. Właśnie kiedy Benedyktowicz kończył studia, władzy wydawało się, że jakoś bardziej zapanowała nad realizmem, zwłaszcza, iż jak na całym świecie, udało się spacyfikować niewczesne ciągoty do życia wolnego i barwnego młodzieży lat sześćdziesiątych.

A jednak walka, zasadnicza, prawdziwa dyskusja artystyczna na temat realizmu toczyła się dalej, jak nieprzerwanie i dziś, i od prawie stu pięćdziesięciu lat. Każdego dnia przez te wszystkie lata pojawia się jakiś kolejny artysta, który przedstawia swój rodzaj realizmu jako ten prawdziwy. Magia roli realisty w sztuce nie da się z niczym porównać i nawet w tych ustrojach totalitarnych, w których nadużywano terminu „realizm”, nie udało się tej magii zniszczyć. Rzeczywistość wyrażona poprzez dzieło sztuki pozostaje ciągle ściganym ideałem od czasu, kiedy w ogóle okazało się, że stanowi ona jakkolwiek problem sztuki.

Benedyktowicz w sposób bardzo świadomy zakreślał pole swojego działania. Był spadkobiercą dawnych



1. Miłosz Benedyktowicz, *Wiosna*, 1983.
2. Miłosz Benedyktowicz, *Winda (Wyżej, o wyżej)*, 1976.
3. Miłosz Benedyktowicz, *Słoneczne popołudnie (Portret Elżbiety Czyżewskiej)*, 1978-1979.



Miłosz Benedyktowicz, *Fantomy czasu czyli kuchnia szkoły gospodarskiej we Lwowie / Phantoms*, 1976.

i poszukiwaczem nowych realizmów. Dobitny tego dowód stanowi wspaniałe studium światła: niedokończony obraz *Boisko*. Podobno – co wiem od brata malarza, a ten od kogoś, komu to mówił] – Miłosz Benedyktowicz zaczął malować *Boisko*, zmagając się z *Altaną* Aleksandra Gierymskiego.

Na pierwszym planie mamy namalowaną siatkę, za nią zieleń i niezbyt widoczne postacie, z lewej strony na dole brązowa piłka. Co więcej, w głębi jakieś ukośne odbłaski (druga siatka?).

Aleksander Gierymski w swoją kostiumową *Scenę w altanie* włożył, wykonując drobiazgowo studia, całą swą pasję poszukiwania światła. Ażurowa ściana altany znajduje się za ludźmi skupionymi przy stole i powoduje wrażenie jakby się te postacie znajdowały w deszczu światła, choć Gierymski malował też inną altanę – prawie całkowicie zacienioną, gdzie ukazywały się tylko plamy słońca, a czarna plama cylindra pozostawionego na stole stanowi jądro cienia. Benedyktowicz kazał widzowi patrzeć przez metalową siatkę do wewnątrz. Scena na boisku jest ograniczona kratką siatki odbijającej światło. Patrzymy na kratę i cały obraz, pozostawiając wrażenie, jak w *Altanie*, bujności zieleni i szarości światła, wydaje się nam bardzo wyraźny, bo widzimy fakturę siatki, a za chwilę bardzo rozproszony, bo chcemy się skupić na tym, co za siatką. Piłka za siatką nie zwraca naszej uwagi, przecież to boisko, więc i piłka. Ale ona tam nie znalazła się przypadkiem. Ona też świadczy o dialogu ze *Sceną w altanie*. Tam, na ścieżce leży przecież opleciona czymś brązową butelka wina, zwana po włosku *fiasco*. Ani Gierymski, ani Benedyktowicz nie mogli sobie darować tej trudności zestawienia kształtu kulistego czy zbliżonego do kuli, który żyje własnym światłem i cieniem w zestawieniu z tak innymi wokół kształtami. Benedyktowicz wielokrotnie fotografował boisko przed przystąpieniem do malowania. Wchodząc w dys-

kusję z widokiem ogrodu, nie rozstawał się ani na chwilę z miastem. Boisko oddzielone jest od nas chłodnym odbiciem słońca w metalu, światłem naszej współczesności, ale bujność światła za ogrodzeniem robi wrażenie wiecznej i towarzyszy oglądającemu jeszcze długo po zobaczeniu tego obrazu. Niezależnie czy miał on być dyskusją z innym obrazem, czy nie, wydaje się on charakterystyczny dla całej twórczości Benedyktowicza. Pozostawał on sobą zawsze. Od początku doskonale opierał się jakiegokolwiek sugestii „realizmu obiektywnego”. Sam wybór hiperrealizmu już stanowił opór przeciw szarości i pseudooptymizmowi początku lat siedemdziesiątych. Był to wybór życia przeciw urzędowej masce życia. W dodatku obrazy Benedyktowicza, co nie jest może takie częste w hiperrealizmie, są obrazami emocjonalnymi.

Jeśli czuł jakieś ograniczenia, wyrażały się one w malowaniu widoków przez okno, przez siatkę, odbitych w kałuży. To „naturalne” cechy miasta. W mieście istnienie horyzontu wydaje się mocno wątpliwe a okno staje się codziennym środkiem pozwalającym przedłużyć perspektywę. Benedyktowicz traktował miasto jako miejsce żyjące pełnią światła, koloru, jako świat. Wrażliwy był na jego sztuczność i różnorodność. Jeżeli wydaje się nam, że istnieje coś poza miastem, na przykład nieskrępowany pejzaż natury, powinniśmy otworzyć okno, zajrzeć w kolejną ulicę czy klatkę windy, a w końcu ukazać się nam pożądany widok: zieleń – jak w *Boisku*, jezioro – jak w *Windzie*, pole – jak w *Zakazie wjazdu*. W mieście Benedyktowicza, na pierwszy rzut oka sprawiającym wrażenie pozbawionego niespodzianek, jednak się one objawiają. Malarz nagle otwiera jakieś wewnętrzne okno miasta, z którego możemy podziwiać nową perspektywę. To miasto zawiera w sobie dwie ważne tajemnice. Pierwszą wydaje się istnienie natury, drugą – zagadki perspektywy i proporcji.

Miasto łączy się z iluzją, kiczem, przerysowaniem, światłem zbyt ostrym lub zbyt rozproszonym, z nadmierną ilością przedmiotów potrzebnych i zupełnie niepotrzebnych. Tu się można zetknąć z całą sferą rzeczy, które udają inne rzeczy, a nawet takich jak manekiny, które udają ludzi. Benedyktowicz świetnie o tym wiedział, bo przecież był nawet współzałożycielem wypożyczalni takich przedmiotów do filmu. Sam malował widoki, tła do filmu, także tam wypożyczane. Współpraca przy filmach Zbigniewa Rybczyńskiego na pewno była wielką przygodą, ale także konsekwencją pewnego sposobu rozpoznawania świata. Benedyktowicz był do tego wewnętrznie przygotowany przez własne studia nad przestrzenią, przez charakter własnej wyobraźni. Ten malarz umiał zrobić bohaterem obrazu główkę hydrantu i z pozycji chodnika ostro spojrzeć na kamienicę (*Soho in Blue*) lub namalować w jednym obrazie dwa o tak odmiennych perspektywach jak w *Windzie*. Dla niego modelowanie przestrzeni w filmie *Kafka* Rybczyńskiego musiało być czymś najbardziej na świecie pociągającym.

Nie zapominajmy o oknach. Okno w *Kafce* pełni funkcję zasadniczą. Bez okien cała konstrukcja labiryntowej przestrzeni i cała konstrukcja prowadzących w nieskończoność multiplikacji nieodwołalnie by runęła. Tu znów – odmiennie jednak niż na obrazach, o których była mowa – widzimy wewnętrzne okno miasta. Poruszając się po kolejnych pokojach, dowiadu-

jemy się, że jesteśmy w mieście dzięki oknom wychodzącym na inne okna. Ruch i rytm tego filmu określany jest tu często właśnie przez „rytm okien”.

Oprócz „podwórza” widocznego z kolejnych okien występuje tu też zestawienie dwóch różnych przestrzeni: wnętrza domu i wielkiego pejzażu (jak w obrazie *Winda*). Otóż mamy scenę na łóżku. Kobieta wstaje i rzuca się wprost w pejzaż. Jest to zachód słońca nad Łabą. Kobieta więc rzuca się do Łaby. Tyle, że nawet w filmie widać sztuczność, czy może należałoby powiedzieć fantastyczność tego pejzażu i nie ukrywa się tu zbyt fakt, że jest on wkomponowanym w pokój tłem. Bo mamy do czynienia z tłem namalowanym przez Benedyktowicza. I na tym można by skończyć, gdyby nie to, że owo tło, obrazek, do którego „wpada” kobieta naturalnej wielkości, ma rozmiary 51 x 51 cm. A cały film Rybczyńskiego został metodą komputerową skomponowany z autentycznych aktorów normalnego wzrostu i zupełnie innego rozmiaru przestrzeni wewnątrz.

Kiedy się ogląda małą ambonę, robiącą w filmie monumentalne wrażenie, lub jakąś miniaturową beczkę, trzeba myśleć o żmudnym, rzemieślniczym przygotowaniu przestrzeni w *Kafce*. Projektowanie jednak tych szczegółów wewnątrz, uczestniczenie w zrealizowaniu tego programu zmuszało do odkrywczego myślenia o przestrzeni. Tu owo Benedyktowiczowskie okno w mieście otwiera się na nową przestrzeń sztuki.



Miłosz Benedyktowicz, *Mike & Puck*, 1986.