

DOROTA KUDELSKA

O CZYM NIE MÓWI *MATKA POLKA* ZBYLUT GRZYWACZ KONTRA MIT

Spotkanie obrazów Zbyluta Grzywacza wiosną 2009 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie, na jego pierwszej pośmiertnej wystawie, było wyjątkowe¹. Dzieła znane, wobec dziesiątków kompozycji po raz pierwszy pokazanych tak szerokiej publiczności, odsłoniły treści dotąd pozostające na marginesach interpretacji, lub zgoła niedostrzegane. Wielka była w tym zasługa zaskakującego i twórczego sposobu aranżacji ekspozycji, która prowokowała nie tylko do pogłębienia analiz tematów podnoszonych wcześniej przez krytykę artystyczną, ale też podawała niektóre z rozpoznań w wątpliwość i prowokowała nowe pytania. Szczególnie interesujące było to, że twórczość Grzywacza w tak znacznej części broni się przed etykietką sztuki ściśle związanej z sytuacją polityczną PRL-u. Wystawa bowiem zaabsorbowała uwagę zarówno tych, którzy tamtych czasów nie pamiętają, jak i tych, którzy wówczas żyli, co było trudniejsze i dowodzi inspirującej roli autorów koncepcji wy-

Dr hab. DOROTA KUDELSKA, prof. KUL – Instytut Historii Sztuki KUL; e-mail: dorota.kudelska@kul.pl

Niniejszym dziękuję bardzo Pani Joannie Bonieckiej za nieodpłatne udostępnienie obrazów do reprodukcji w niniejszym tekście.

¹ *Zbylut Grzywacz 1939-2004*, red. J. Boniecka, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2009; kurator wystawy Joanna Boniecka, autorzy scenariusza: Joanna Boniecka, Tadeusz Nyczek i Jacek Waltoś; autor aranżacji Wojciech Kopeć. Wszystkie odsyłacze do reprodukcji obrazów operują numeracją z tej pozycji. Pokazano blisko 450 prac, które zrobiły wielkie wrażenie zarówno na miłośnikach, jak i krytykach artysty. Wiele osób – jak autorka – zrewidowało swoje sądy na temat prezentowanej twórczości. Według Joanny Bonieckiej od 12 III do 31 V 2009 r. ekspozycję zobaczyło prawie dziesięć tysięcy widzów (*Wstęp, [w:] Artysta wobec siebie i społeczeństwa – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. J. Boniecka, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010, s. 11).

stawy. Podobnych aspektów ekspozycji z natury rzeczy nie oddaje pieczołowicie zredagowany katalog wystawy, w którym zamieszczono kalendarium życia i twórczości Grzywacza, ani też wspomnienia i artykuły analityczne². Nie znaczy to, że takie tradycyjne ujęcie się zdezaktualizowało, ale prezentacja w Muzeum Narodowym wyraźnie implikowała nowe możliwości.

Materialna forma wystawy jest z natury ulotna i nie przekłada się w pełni na informacje zamieszczone w katalogu, a to ona w znacznym stopniu kierowała uwagą widzów. Dlatego, nim przejdę do właściwego tematu, jako kontekst przywołam te właściwości ekspozycji, które skłaniały do uogólnionej, wychodzącej poza aktualność historyczną, interpretacji omawianej sztuki. Zwłaszcza uznanej za zaangażowaną społecznie i przy okazji za epatującą „wyuzdaną cielesnością”, co w sposób naturalny wiąże się z Grzywaczowym obrazowaniem Polki.

Klasycznie dla monograficznych retrospekcji użyto porządku chronologicznego, ale znakomicie zdynamizowano go przez sposób zorganizowania przestrzeni. Uaktywniono nowe konteksty multiplikując motywy tematyczne czy formalne, mocno je „zagęszczając”, np. obrazy z cyklu *Wołowy* stworzyły wąski, dwupoziomowy „korytarz”, przez to nieznośnie natrętna, krwista, agresywna czerwień także z góry napierała na widzów. Wzmagало to wrażenie swoistej opresji, ogarniania przez okrucieństwo. Odarte ze skóry, okaleczone kadłuby zwierząt powinny być martwe, a jednak jeszcze żyły. Nikt w przestrzeni płócien nie ma dla nich cienia litości. Wrażliwość oglądających, nie tylko wegetarian (co bynajmniej nie ma tu ironicznego zabarwienia) była wystawiona na ciężką próbę³.

Analogiczne, korytarzowo wąskie, ale stosunkowo niskie, powieszenie cyklu *Grafomanii*, skłaniając do pochylenia, przybliżenia oka, ułatwiało swobodne śledzenie zawiłych linii, zróżnicowanej delikatności kresek. W innym miejscu przestrzeń obejmująca obrazy z jednego cyklu jakby ulegała prezen-

² Jakkolwiek lektura tomu znacząco uzupełnia dotychczasową wiedzę, to pomiędzy zawartymi w nim tekstami a wystawą powstała osobliwa szczelina, rodzaj jakiejś istotnej różnicy. Katalog jako całość osadza dzieła i postawę aksjologiczną Grzywacza wobec rzeczywistości PRL-u w koleinach wyznaczonych przez krytykę jeszcze za życia artysty. Wystawa zaś znacznie wykraczała poza nie.

³ W takim sensie, jak spotkanie rozplatanego wołu Rembrandta w sąsiedztwie masowej produkcji holenderskich martwych natur z zaplecza kuchni. Tych, gdzie na stołach leżą, nie dania ułożone z estetyczną dbałością czy resztki po posiłku, ale tony mięsa w różnych etapach rozkrojenia i rzeźniczej obróbki, do której nawiązuje dzieło mistrza. Rembrandt, pozostając na granicy między pamięcią o żywym zwierzęciu, praktyce życiowej i tradycji manifestowania dostatku, opowiada o okrucieństwie i niedostrzeganych formach jego maskowania w formach sztuki, co pozwala dostrzec znajomość kontekstu ulubionych gatunków jego epoki.

towanemu tematowi. Zajmujące całe powierzchnie obrazów fragmenty aktów z cyklu *Puzzle*, na zasadzie automatyzmu, „zmuszają” do szukania kolejnych elementów podświadomie zakładanej całości. Rozrzucenie ich w swobodniejszej przestrzeni (jakby dookoła widza), konieczność przechodzenia obok nich po schodkach może i była wymuszona architekturą budynku, ale wykorzystana akurat w tym punkcie wystawy, niepokoiła, bo utrudniała skompletowanie potencjalnej całości aktu. W tych olejach Grzywacz wyjątkowo subtelnie opisuje kobiece ciało, miękkość linii jego zagłębień. Jednak oksymoroniczne zestawienie delikatności skóry z fragmentarycznością postaci wydobywa brutalną dwuznaczność bliskości językowych określeń oddających czynność „pocięcia płótna”, „cięcia namalowanego aktu” i „ćwiartowania ciała”.

Wystawie towarzyszyła konferencja, na której wystąpili badacze kilku pokoleń (roczniki od 1921 po 1986)⁴. Niniejsze rozważania mają z założenia podobny charakter do tekstów tego właśnie tomu. Podejmuję jeden, w pewnym sensie „wypreparowany” aspekt twórczości Grzywacza, przy świadomości jego związków z innymi tematami i rozwiązaniami formalnymi. Nie aspiruję do wpisania go w szerokie spektrum analizy twórczości artysty. Omówię jedynie charakter ambiwalencji wzajemnych związków i zaprzeczeń „matki karmicielki” z obrazów i rysunków Grzywacza i toposu Matki Polki czy też szerzej Polonii⁵. Przedmiotem niniejszego artykułu są obrazy z lat 70. i 80. XX w. Rzeźbiarskie, a właściwie reliefowe serie (gips) kobiecych figur z lat 60., choć wiążą się z późniejszym malarstwem, zanurzone są w innym kontekście, w innym charakterze opowieści o przemijaniu. Ważna tu jest jednak droga malarskiego myślenia o formie ciała kobiety – od rzeźby (mimo że

⁴ *Artysta wobec siebie i społeczeństwa*. Uwagi wstępne w kilku artykułach także podkreślają szczególne poruszenie publiczności omówioną wystawą. Jedne obrazy wyluskano z ciasnego kontekstu historycznego, przy innych odwrotnie, wskazywano na nierozzerwalność myślenia o naturze i historii, która jest w tym samym stopniu historią egzystencji ludzkiej, co historią trwania materii. Wobec śmierci artysty wyraźniej pojawiła się też kwestia różnorodności ról, w jakich, patrząc retrospektywnie, spotykamy Grzywacza. Na marginesach pojawiały się trudne do opisu (choćby dlatego, że nie może tu być mowy o jakimkolwiek modelu teoretycznym) relacje biografii artysty i dzieła, które łączy ze sobą wielowymiarowy autoportret artysty, znacznie wykraczający poza dosłownie rozumiany wizerunek własny. W pełni sprawdziło się tu przewidywanie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, że siła tych obrazów, okaże się atrakcyjna także dla młodych, nieznających epoki, w której one powstały (*Pomiędzy „realnością” świata i „realizmem” dzieła sztuki. Grupa „Wprost” – konteksty*, [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, teksty wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła M. Kitowska-Łysiak, Lublin: TN KUL, 2006, s. 11).

⁵ Zob. D. K u d e l s k a, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2008, s. 409-411, 426, 427, 510, 588, 600-601.

opartej na destrukcji formy), do malarskiej cielesności, graniczącej na płótnach z ostrością hiperrealizmu. Ta mięsista, mocna forma ciał o doskonale uchwyconych proporcjach oraz odczuwalnym ciężarze mas w ruchu i bezwładności spoczynku, jest jakby spełnieniem marzenia Jacka Malczewskiego. Ten profesor ASP widział wielkość i ratunek przed dekoracyjnością, co uważał za zgubę malarstwa figuralnego, w osadzeniu postaci w rzeźbie i w szacunku dla umiejętności rysunkowych.

Zbylut Grzywacz to artysta, który wielokrotnie rozważał skomplikowane interpretacje obrazów wielkich mistrzów. W oczywisty sposób określał w ten sposób horyzonty własnej sztuki. Nie tylko studiował historię malarstwa w muzeach (technologia i ikonografia), ale dzięki rozległym zainteresowaniom i lekturom znał też sposoby fachowej analizy⁶. Wyposażony w wiedzę, obdarzony wrażliwością malarza, potrafił też świetnie pisać o pojedynczych dziełach i wskazywać węzły procesów zmian w rozwoju malarstwa w długich ciągach czasowych. Świadczą o tym jego własne opublikowane teksty i wywiady, jakich udzielał⁷. Dla badaczy jego twórczości nie mniejsze znaczenie, nie tylko przy rozważaniach o kontakcie artysty z rzeczywistością i sztuką, ma możliwie pełny dostęp do niepublikowanych szkicowników, zapisków oraz znanych z nielicznych reprodukcji kalendarzy (gdzie artysta zamieszczał wieloetapowo szkice do obrazów, notatki). W tym wypadku treść i w równym stopniu sposób ich prowadzenia znacząco dookreślają autoportret artysty, rozumiany jako obraz świadomego i nieświadomianego kontaktu z rzeczywistością poprzez dzieła. Tym bardziej, jeśli mamy do czynienia z twórcą, który aktywnie kształtował własny wizerunek⁸. Autorskie „ja” – wraz z prywatno-

⁶ Zakorzenie w malarstwie dawnym widoczne jest już na poziomie kompozycji i ikonografii w takich obrazach, jak m.in. wspomniane niżej: *Leżąca* (z cyklu *Wiosna*) – Hans Holbein młodszy, *Chrystus w grobie*; *Opuszczona VIII* – Georg de La Tour, *Maria Magdalena* (z czaszką). O relacjach z historycznym ciągiem przekształcania się motywu *etapów życia kobiety* (od średniowiecza po *Fryz życia* Klimta) w odniesieniu do Grzywaczowej *Kolejki* (*Siedem etapów życia kobiety*) opisała Joanna Boniecka, (*Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu „Kolejka (Siedem etapów z życia kobiety)”*), [w:] *Zbylut Grzywacz 1939-2004*, s. 307-325). Jest to poprawiona i uzupełniona wersja tekstu zamieszczonego [w:] *Wielkie dzieła wielkie interpretacje*, red. M. Poprzęcka, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2007.

⁷ Szczególne miejsce zajmuje tu niepodpisany przezeń wstęp do katalogu własnej wystawy – [Z. Grzywacz], *Wstęp*, [w:] *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, Galeria Osobliwości „Este”. Kraków 1998, [przedr. w:] *Zbylut Grzywacz 1938-2004*, s. 35-36.

⁸ Wydane ostatnio *Memlary* (Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał, ułożył i opracował T. Nyczek, Kraków: Universitas 2010) w części opracował sam malarz (wybrał fragmenty dziennika do druku). W naturalny sposób także redaktor brał pod

ścią przenikającą dzieła – to przecież filtr kontaktu ze światem zewnętrznym, dzięki któremu powstają i nabierają kształtu obrazy, rysunki, rzeźby. Sposoby odczuwania przez artystę wspólnoty lub obcości różnego rodzaju, np. wspólnoty narodowej, emocjonalnej czy osobistej (z ludźmi lub przedmiotami), a także intelektualnej, w różnym stopniu wpływają na tematykę. W sposób mniej oczywisty, mają też związek z fizycznym charakterem formy. Kształt istnienia materii malarskiej, w niej zaś materii cielesności (rozumianej szerzej niż tylko seksualność) ma, jak wiadomo, szczególne znaczenie dla rozważań o *kobiecie*. Wewnątrz płócien związku kształtów i barw czasem podważają oczywistość pierwszych, ukierunkowanych schematami ikonograficznymi, rozpoznać⁹.

Zmęczone kobiety z obrazów Grzywacza, malowanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (np. z cykli *Wołowy*, *Opuszczone*), można określić mianem, rozpisanej na wiele postaci i aluzyjnych form, diagnozy sytuacji kobiet w PRL-u. Jest to jednak interpretacja zawężona. Punktem wyjścia do jej rozszerzenia, paradoksalnie, jest kontekst historyczny, który jest przecież także podstawą skłaniającą do wymienionej wyżej, ograniczonej interpretacji. Można go bowiem rozumieć jako doraźną interwencyjność, można szerzej, jako rozmowę z formami i treścią toposów kultury, tu zaś pojawia się figura Matki Polki i Polonii. Obie oczywiście wiążą się w naturalny sposób z innymi wątkami tradycji form obecności kobiety w dyskursie publicznym. W rodzimej jego odmianie, o czym już pisano, punktem węzłowym jest kobieta jako upostaciowanie państwowości i (lub) narodu. Połączone siły ideowe tych kreacji postaci są jednym z mitów założycielskich narodu jako wspólnoty wyobrażonej¹⁰. Literacka matka przekazuje polskość w kontekście intymnym,

uwagę publikację tekstu, a więc możliwość naruszenia prywatności i przekonań bliskich artysty, także dla kontrowersyjnych ocen środowiska itd. Brak możliwości refleksji nad całością dostępnego materiału i pewnego dystansu czasowego, powinien skłaniać do ostrożności we wnioskowaniu.

⁹ O wadze uważnej obserwacji materii malarskiej i charakteru materialności przedmiotów w obrazach Grzywacza zob. W. Bałus, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza. Albo o metaforze i metonimii w „czasie marnym”*, [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa*, s. 205-218.

¹⁰ Zob. m.in.: o odniesieniach do literatury: J. Prokop, *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A Kowalczykowa, Wrocław: Ossolineum 1991, s. 414-417; o mitologizującej narodowo recepcji, fałszującej sens wiersza Mickiewicza *Do Matki Polki* zob. J. Walc, *Architekt Arki*, Chotomów: „Verba”, 1991, s. 128-130; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; taż, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006 (tu szczególnie rozdz. „Polonia powielona”); E. Ostrowska, *Matki polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kra-

strzeże obyczajów. Kobieta ponosi ofiary z siebie (jako matka, żona, córka – na rzecz syna, ojca, męża). Jako Polka nie zмага się przy tym wewnętrznie z rozdarciem między obowiązkiem a głosem serca, bo to dla niej jedno – ojczyzna (stąd jest to postać raczej psychologicznie jednowymiarowa). Jest też kobietą mężną i silną psychicznie – ponosi ofiary i trudy, będąc zarazem Aniołem ukojenia dla mężczyzn (w zasadzie nie ma okazji troszczyć się o dorosłe córki – żegna synów idących w bój i oplakuje tylko ich dołę), potrafi też zapewnić byt rodzinie. Literackie kobiety romantyków, poza salonem, bynajmniej nie są „puchem marnym” – są mężne, mają często cechy, jakich nie dostaje ich towarzyszom, w przeciwieństwie do nich potrafią poświęcić się dla ludzi (jak np. Mickiewiczowa Aldona), gdy mężczy bohaterowie robią to wyłącznie dla idei¹¹. W ikonografii niuanse emocjonalne są mniej subtelne, dominuje motyw ofiary, ulegania przemocy. Kobiety w scenach pożegnań powstańców lub zesłanych na Sybir są piękne i młode lub prezentują dostojeństwo matrony. Prezentowane (przy wszystkich zmianach mody) na ogół w czarnych strojach, po 1863 r. jako oręża polskości używają symboliki nakładanej ostentacyjnie tzw. czarnej biżuterii (Matejko). Później, zgodnie ze zmianą postaw społecznych, Polki często przedstawiano w towarzystwie dzieci, którym, jak dopowiada literatura, przekazują rodzimy obyczaj, szerzą oświatę wśród ludu (motyw pozytywistyczny). Z pewnością świadomość polskości w XIX-wiecznym etosie Polki niosą kobiety ze szlachty lub inteligencji (wówczas o podobnym przecież rodowodzie), lub bliżej nieokreślonego mieszczaństwa (jak te biorące udział w demonstracjach w scenach cykli Grottgera)¹².

Kobiety w obrazach Grzywacza mierzą się i z naszkicowanym schematem mitu patriotycznego, i ze schematem aktu. W obu ważny jest sposób charakterystyki (wiek, typ urody, strój, sposób jego noszenia i poruszania się, relacje

ków: Rabid 2004; o formach istnienia kobiet w przestrzeni kulturowo-społecznej: S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków: „eFKA” 1999; o narodzie jako wspólnocie wyobrażonej: E. Said, *Orientalizm*, Warszawa PIW 1991; R. Wapiński, *Polska na styku narodów i kultur. W kręgu przeobrażeń narodowościowych i cywilizacyjnych w XIX i XX wieku*, Gdańsk: „Stepan Design” 2002.

¹¹ Traktował o tym tekst Marii Cieśli-Korytowskiej, wygłoszony na sesji poświęconej: *’Hic mulier? O mężnych kobietach romantyzmu*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska i M. Sokalska, Kraków: Wydawnictwo UJ 2010, s. 231-246..

¹² W procesie zmiany lub poszerzania zakresu omawianego pojęcia zasadnicze różnice zachodzą w trakcie II wojny światowej ze względu na zmianę charakteru opresji jakie spotkały Polaków (wywózki na masową skalę w głąb ZSSR, niemieckie i sowieckie obozy koncentracyjne). Szły za tym zmiany ikonograficzne i często degradacja estetyczna, co pozostawiam na marginesie.

z mężczyznami itd.). Tu zaś uwypukla się najbardziej jedna z najważniejszych dla twórczości Grzywacza cech – brutalizacja form czyli wyglądom i zachowań postaci, bezkompromisowość opowiadania o różnych etapach niszczenia ciała. Opowieści o życiu materii boleśnie łączą się z aspektem symbolicznym (jak w *Orantkach* czy słynnej *Kolejce*), który nie do końca jednoznacznie ocala sens istnienia człowieka (a może tylko kobiety?).

W akcie akademickim właściwie nie istnieje personalny stosunek do modelki, w takim sensie, w jakim ujawnia się w klasycznie rozumianym portrecie, obejmującym psychologiczną prezentację bohatera. W obrazach Grzywacza wiele tzw. obrazów pracownianych przedstawiających modelki miewa charakter ujęć portretowych, także w aktach. Nie można jednak powiedzieć, że proponowane przezeń ujęcia kontestujące konwenanse dążą do realistycznej obiektywności. Odrzuconą idealizację zastępuje naturalistyczna zasada wyboru specyficznych elementów pozbawionej urody, trudnej rzeczywistości. Bohaterki są podobne w budowie ciała, pozbawione wdzięku, bez względu na wiek, zawsze z lekka otyłe, o stopach i kolanach nieporadnie zwróconych do środka. Prezentują jakby jeden typ „antyurody” ciała. O tym, że był to wybór artysty, objawiający się w postaci narzucenia formy, świadczy różnorodność sposobów charakterystyki i cech budowy kobiecych postaci w szkicach i czystrych gatunkowo olejnych portretach. Są tu subtelniejsze, niemal zawsze szczuplejsze, różne w gestach, zachowaniach i w stylistycznych typach charakterystyki. Dowodzą tego także nielicznie prezentowane na omówionej wystawie portrety oraz te, umieszczone tylko jako wglądówki w katalogu.

W tzw. obrazach zaangażowanych społecznie z lat 60.-70. i z lat 1980-1981 kobiety nie mają w sobie nic z dostojeństwa czy szlachetnej prostoty. Niestarannie ubrane według tandetnych wariantów ówczesnej mody, rozmąlane, jednakowo zmęczone. Nie wiadomo, dla kogo się tak starają. Charakterystyczne, że nie ma w tym świecie dzieci, są jedynie stojący w kolejkach, zbici w szarą masę nijacy mężczyźni lub robotnicy w kaskach rozmaicie zaangażowani w polityczną agitację. Kobiety starają się zatem albo dla mężczyzn, albo dla bliżej nieokreślonej części narodu (biel i czerwień, razem i osobno, znacząco choć niejednoznacznie w symbolice przewija się w wielu płótnach). Ile ich zapobiegliwość ma wspólnego z chęcią podtrzymania polskości, suwerenności narodowej?

Ponieważ artysta często charakteryzuje je poprzez nagość, tylko ze śladem po ubraniu w postaci natrętnie powtarzających się odcisków gumki od majtek, poza przypadkami ukierunkowania odbioru przez tytuł (*Magdaleny* z cyklu *Opuszczone*) niewiele wiemy o ich pracy, codzienności, zainteresowaniach,

wrażliwości? W bohaterki cyklu *Opuszczone* jakby „wcielają się” kobiety z innych obrazów Grzywacza. W tych obrazach, jak w wielu innych, pojawiają się czasem niekonwencjonalne nawiązania do motywów religijnych. Sponiewierane kobiety nie są nawróconymi Magdalenami – co najwyżej odpoczywają znużone jakby w ciężkim pijackim śnie [*Opuszczona XI (według Caravaggia)*, kat. 199, il. 1]. Tymczasem w obrębie klasycznego repertuaru ikonografii Polki już samo zestawienie z biblijną jawnogrzesznicą jest nie do pomyślenia. Polka bowiem nie doświadcza nigdy upadku z własnej winy, „[...] zawsze była niepokalaną polskością: nie musi jej w sobie oczyszczać aby się przeanielić [„nawracać się” na polskość, jak Gustaw-Konrad, Kordian, Soplica czy Kmicic – D.K.]. Zawsze z jednej bryły, Polka nigdy prawie nie bywa kobietą upadłą jak Dama Kameliowa Dumasa”¹³. Grzywacz każe zastanawiać się nad sytuacją egzystencjalną (a więc i społeczną) kobiet, których bynajmniej damami nazwać nie można.

W *Opuszczonych* nagie kobiety, leżące na trotuarze, nie zauważane przez szarych ludzi w prochowcach, chwytają za nogi odchodzących, nagich mężczyzn [*Opuszczona IV (Niebieskie niebo)*, kat. 177, il. 2]. Rzadko, ale zdarzają się też rozstania bez męskiej postaci, jak w *Opuszczonej VIII* [kat. 185, il. 3]. Zresztą trudno orzec, czy ta idąca, jednolicie szara kobieta z siatkami, widoczna już tylko w połowie (linią kadru), jest bardziej po stronie życia, niż ta naga, siedząca na trotuarze. Cielista tonacja siedzącej łączy się gestem i abstrakcyjnym pasem koloru z rozdzierającym szarość ulicznego ciągu domów, identycznym w odcieniu niebem. W szarości okrywającej codzienność nie ma życia, które budzi się w kolorze oddającym niematerialność istnienia postaci.

Nawet jeśli rozstaniom zagadkowych postaci towarzyszą widmowi przechodnie, to nie dostrzegają oni przejmujących scen. Powody tych tragedii nie są do końca określone – odniesienia religijne są tylko jedną z możliwości interpretacyjnych. W ludzkim wymiarze może to być śmierć, poświęcenie dla idei czy odejście do innej? Obnażenie w przestrzeni miasta, wyróżniające bohaterów czyni ich bezbronnymi (ich fizyczna i psychiczna intymność jest tu wystawiona na widok publiczny), sprawia też, że najważniejszy staje się wymiar uniwersalny – obojętność przechodniów na tragedię. Opuszczenie dotyka jedynie kobiety, ale nie tylko w miejscach publicznych. Jednak ujęcia scen, w których pomieszczenia w tradycyjny sposób charakteryzują postać i sytuację, np. wewnątrz domu, zdecydowanie należą do rzadkości. Naga *Opuszczona X (W kuchni)* wyraźnie wprowadza *vojeryzm* w ujęcie tematu [kat. 198].

¹³ Prokop, *Kobieta*, s. 415.

Jest to też jeden z niewielu (jeśli nie jedyny?) obrazów, w którym narracyjny realizm ujęcia dialoguje z malarstwem abstrakcyjnym zawieszonym w centrum kuchennego bałaganu ¹⁴.

Kobiety w omawianych obrazach nie cieszą się życiem, nie zaprzyjaźniają się z innymi kobietami ani mężczyznami, nie zachwyca ich uroda świata. Nie wiemy, czy są energiczne, inteligentne, wrażliwe, nonszalanckie, czy oryginalne w swoich wyborach ¹⁵. Rzadko można bliżej określić ich związek z historyczną codziennością, różną od kolejkowo-kuchennej, której się z takich czy innych powodów podporządkowują. W przeciwieństwie do mężczyzn nie występują w roli agitatorek i czynnie działających dla „sprawy”. Są w tym podobne do swoich dziewiętnastowiecznych poprzedniczek, wśród których Emilia Platert jest tylko wyjątkiem potwierdzającym regułę). Obowiązuje tu stałość rozdzielenia sfer na część żeńską – uwikłaną w materialność, związaną z prywatnością, i męską – publiczną czyli ważną dla świata, dotyczącą idei.

Właściwie można powiedzieć, że w świecie obrazów Grzywacza z lat 70. i 80. kobiety są przedstawicielkami gatunku – ich przynależność biologiczna zdaje się być najważniejsza. Ich zmysłowość jest zdefiniowana przez masę, wagę i zniszczenie ciała. Ich aktywność życiowa sprowadza się do zdobywania pożywienia, bywają też porzuconymi kochankami. Kobieta powiązana z kulturowymi wymogami takich ról (swoista „służąca przetrwania”), nie ma wdzięku, nie jest dla nikogo czuła. Jednak uczuciowo samotna w różnych formach kobieta ma w sobie też specyficzną, nieustępliwą i czasem drapieżną wolę przetrwania.

O ile można powiedzieć (na poziomie historycznych oczywistości dla tych, którzy przeżyli ten czas świadomie), że w czasach „środkowego i późnego PRL-u” w kolejkach po wszystko było dane stanąć każdemu, a kobietom szczególnie często, to trzeba też pamiętać, że udręczenie kolejkowe miało różne oblicza. Jednym najbardziej dokuczał niedostatek towarów, drugim bardziej ich bylejąkość, innym zmęczenie, niepewność, stłoczenie. Jedni oddawali kartki na mięso, albo próbowali mimo wszystko znaleźć dystans do sytuacji, dla innych ostatecznie jedynym tematem rozmów były kolejkowe zdobycze. Przy czym nie chodzi tu o tych, którzy stali w kolejce po książki – bo ich

¹⁴ Bardzo interesująca, odkrywająca stylistyczną dwoistość tego obrazu (i innych w obrębie cyklu) jest publikacja Marka Maksymczaka *Namalować ciało. O przedstawieniach „Opuszczonych” Zbyluta Grzywacza* ([w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa*, s. 135-147).

¹⁵ Takie cechy ujawniają się w portretach.

w świecie Grzywacza nie ma¹⁶. Nieustannie zajęte aprowizacją bohaterki, zaniedbane kobiety w średnim wieku nawet bardzo skromne, lub pokazane w poniżeniu, nie mają dobrego gustu, nie mają klasy, ikonograficznych wzorców Polek reprezentujących trwanie i godność narodu. Jednak obok zwykłych produktów, dźwigają czasem w swoich siatach ludzkie czaszki. Siła tego wznitatywnego motywu odnosić się może tyleż do ich własnego, egzystencjalnego „bagażu życia”, jak i do tych, którym przynoszą zdobyte z trudem artykuły codziennego użytku. Drastyczne zderzenie sensów jest tu tyleż podniosłe, ile żałosne.

Uproszczeniem byłoby stwierdzenie, że mentalną reakcją na przerażającą szarość podporządkowania, rozbijaną krwawą czerwienią kawałów mięsa, ukształtowały wyłącznie poczynania władzy. Mężczyzna rozpięty między drzewcami transparentu w tym samym stopniu jest tym umęczony co i sam płótno napina [kat. il. 155]. Użyta do opisu sytuacji i charakterystyki kobiety groteska buduje swą degradującą siłę na co najmniej dwu elementach – na tym, czym się zajmuje i jak wygląda. Po pierwsze krąg jej zajęć gospodyni domowej, sprawy przyziemne wyprowadzono na forum publiczne i to w podniosłe konteksty, co ośmiesza owo spotkanie idei. Jakość rumaka w *Szale (według szalu uniesień W. Podkowińskiego)* [kat. 117] odpowiada mentalności i marnej znajomości źródeł tradycji, jaką ma unoszona w ekstazie bohaterka. Ludyczność zderzona z powagą mitu obniża jego rangę. Podobnie ironicznie zderzane są sensory w *Porwaniu Europy I* [kat. 118]. *Ursus* (według *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza) w tak naturalny sposób, jak z powieścią, dialoguje też z utrwalonym wzorcem urody postaci (a także byka) w *Dirce Chrześcijańskiej* Siemiradzkiego.

Artysta od lat 60. poczynając, aż do czasów „Solidarności”, wielokrotnie i w różnych formach opowiadał się po stronie opozycji przeciw ustrojowi, władzy (także jako źródłu absurdów w oficjalnych formach organizacji środowiska artystycznego). Być może tu ma źródło nie wyrażone *expressis verbis* w krytyce artystycznej założenie, skoro „przeciwnik” (działający na szkodę narodu i wolności) jest zdefiniowany, to oczywista jest pozytywna ocena rodaków poddanych politycznej opresji. Jednak aspiracje do uogólnienia, uniwersalizacji, jakie w tych obrazach są niewątpliwie bardzo istotne, tłumią taką

¹⁶ Przypomnieć tu trzeba, że z tematyką i buntowniczością, nastroju omawianych obrazów Grzywacza korespondują wiersze Stanisława Barańczaka *Dojść do lady. Wiersze nabywcze*. Mentalność ich bohaterów także bywa przerażająca.

prostą jednoznaczność ocen¹⁷. Nie można bezpośrednio zestawić życiowej antypatii artysty wobec rządzących na pełną aprobatę dla sposobu bycia i zachowań współobywateli także poddanych „dyktaturze ciemniaków”. Obrazy bywają bardziej skomplikowane niż polityczne deklaracje. Artysta nie lubi swoich bohaterów o zdegradowanej „mięsnej” wyobraźni¹⁸.

Polka w obrazach Grzywacza żyje w mieście – w nienajlepszych dzielnicach¹⁹. Jest to zasadnicza zmiana w stosunku do przypomnianego wyżej stereotypu, gdzie naturalnym środowiskiem dla kobiety reprezentującej Polskę był dwór, czasem pałac (to rozróżnienie jest istotne jako wskazanie siedliska narodowych tradycji). W omawianych obrazach zadrutowane niebo zaraża się barwa zarówno od plakatów agitacyjnych i „Trybuny Ludu”, symbolicznej barwy stroju, jak i od rozkrojonych tusz cyklu *Wołowego*. Niebo i wymarzone przez mieszkańców tej krainy mięso są z tego samego punktu w palecie barw autora. To horyzont marzeń i aspiracji – niekoniecznie narzucony przez wrogie siły. Taka mentalność, podobnie jak starzenie się ciała, bezsilność wobec losu, następstwo (w perspektywie jednostki) i jednoczesność (w perspektywie wspólnoty) dzieciństwa, młodości, dojrzałości i starości koegzystują bez względu na jakiegokolwiek tło ustrojowe. Zatem mity narodowe, poddane opresji „od zewnątrz i od wewnątrz”, próbują tu znaleźć swoje nowe miejsce, bo to miasto staje się reprezentatywną przestrzenią zbiorowości.

W miejskim świecie Grzywacza architektura to brzydkie domy, z których odpada tynk, co jest świadectwem PRL-owskiej mizerności i zaniedbań teraźniejszości wobec historii. Ale są też takie miejsca, których odmalowane do połowy wysokości fasady rażą sztucznością teatralnych dekoracji. Bywają też takie, które zieją ślepyimi otworami okien lub przejazdowych bram wiodących do nikąd, czy raczej do jakiejś rozległej pustki [*Dom i haldy*, kat. 105]. Jest to

¹⁷ Sądzę, że istnieje poziom takiej interpretacji także w odniesieniu do dzieł z cyklów *Człowiek bez jakości* czy montażu z lat 70. [kat. 163]. Porządek historyczny wnosi np. fizyczne podobieństwo do Gomułki, „typ” partyjnego aparatczyka lub odpowiednia aranżacja rekwizytów. Ku uogólnieniu zaś, w tamtym etapie twórczości artysty, prowadzi między innymi powtarzający się brak jakiegokolwiek znaku uobecniania niezgody na zastaną rzeczywistość, poza jej „upotwornieniem”.

¹⁸ Zob. E. Morawiec, *AntyArkadia Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Malarstwo* [kat. wystawy Zbyluta Grzywacza], Galeria 37,2, Radom: KMPiK 1980, s. nlb. 1, [przedr. w:] *Świat przedstawiony?*, s. 165-168. Data publikacji zbija tu potencjalny argument, że autorka opinii nie знаła najważniejszego, według niektórych, kontekstu politycznego omawianych obrazów.

¹⁹ Wcześniej (cykl *Grafomanie*) i później, od lat 80. można ją znaleźć także w plenerze. Do przestrzeni miejskiej zaliczam także pracownię artysty.

szczególnie uderzające w cyklu *Śląsk*²⁰. Można powiedzieć, że te obrazy przede wszystkim uświadamiają skalę zrujnowania krajobrazu przez przemysł, a równocześnie wyostwiają poetykę braku (ale nie tylko tu, bo podobny rodzaj opisu prezentują obrazy z widokami krakowskiego Kazimierza czy Podgórze). Poprzez motywy architektoniczne artysta prezentuje Śląsk wyłącznie jako miejsce zdegradowane. A pojęcie *domu*, obejmuje przecież także wnętrze – dosłownie (opisowo) i metaforycznie (jako ciepło uczuć, opiekę, bezpieczeństwo, rodzinę itd.). Tak rozumiany *dom* na Śląsku także spleta się z piękną tradycją trwania przy polskości²¹. Grzywacz pozostawia widza przed fasadami, nie wkracza w sferę prywatności. Pozostaje wierny tej zasadzie także w obrazach przedstawiających Nowy Jork [*Manhattan (Baker Street)*, kat. 127], gdzie ulice są bezлюдne, a przemysłowa architektura, o tak samo pustych oknach jak w Polsce, również tworzy nieprzyjazne człowiekowi, martwe otoczenie. Relacja z miastem, jako środowiskiem naturalnym człowieka, w obrazach Grzywacza nie jest więc zbudowana wyłącznie na odniesieniu do polityki i ustroju²².

Począwszy od 1982 roku Grzywacz stopniowo odchodził od tematyki społecznej, pisał, że jego malarstwo staje się coraz bardziej jego prywatną sprawą²³. Przechodził do swojego świata wyobraźni. W jakim stopniu świat przedsta-

²⁰ Katowice są ważnym i dość zagadkowym punktem w biografii Grzywacza, na jego mapie artystycznych spotkań czystej sztuki i życiowych konieczności. Zaczął tam, jak sam wspomina, zarabiać tak duże pieniądze na dekoracji wnętrz budynków publicznych, że groziło to jego malarskiemu rozwojowi. Dlatego zrezygnował z intratnych zajęć. Grzywacz wyraźnie deprecjonuje ten okres w autokomentarzach, za czym idą krytycy, próżno bowiem szukać choćby sprawozdania z tego, gdzie i co tam rzeczywiście robił. Tymczasem jedyna zaprezentowana w katalogu fotografia wykonanych wówczas prac [kat. s. 47] przedstawia ciekawą, abstrakcyjną dekorację ścienną, diametralnie różną od zainteresowań formalnych artysty, widocznych w innych dziełach. Geometryczne dekoracje interesująco dynamizują powierzchnię.

²¹ Choć oczywiście, jeśli chodzi o tożsamość narodową, stosunki na Śląsku są skomplikowane, ale tej kwestii nie poruszam, ponieważ nie wydaje się ona istotna dla omawianego zespołu obrazów.

²² Kwestia ta zasługuje niewątpliwie na szersze omówienie w zestawieniu z formami obecności pejzażu w obrazach Grzywacza.

²³ Wypowiedź artysty, [w:] *Cóż po artyście w czasie marnym... Sztuka niezależna lat 80.* [kat. wystawy], red. M. Kurasiak, Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta 1991, s. 26. Oczywiście jest, że poczucie historycznej klęski w stanie wojennym dotknęło malarza. W tym samym stopniu prawdopodobne jest też to, że artystycznej duszy szczególnie ciężko znosić zamknięcie, przymusową totalną wspólnotę codzienności (z kim?). Ślady tej egzystencjalnie trudnej sytuacji (zamknięcia, utraty panowania nad swoim życiem, odczucia pozorności wspólnoty, zągęszczonej konieczności dostosowywania się) są, przynajmniej w znanych zapiskach Grzywacza, reprezentowane bardzo skąpo.

wiany wcześniej był jego światem? W jakim stopniu i kiedy artysta pozwala nam rzeczywiście zajrzeć do świata swoich wartości?

Omawiany wątek twórczości w naturalny sposób także powoli schodził na margines. Kobieta pozostała jednym z najważniejszych tematów dla twórczości artysty, ale zmianie stosunku do tej tematyki sprzyjała zmiana form realizmu, których używał artysta.

Pomnikiem Matki Polki, jak stwierdził żartobliwie w rozmowie z Adamem Czyżewskim, nazwał artysta słynny obraz *Kolejka. Siedem etapów z życia kobiety* [kat. 280, il. 4]²⁴. To wielokrotnie omawiane monumentalne płótno stylistycznie, przynajmniej jeśli chodzi o akcentowanie biologicznej niedoskonałości ciała, łączy się z wyżej wspomnianymi cyklami. Jednak jego metaforyczny charakter i wypracowany sposób rozmowy ze sztuką dawną wyraźnie kieruje się już w inną stronę malarskiego obcowania z rzeczywistością²⁵.

Pożegnaniem z omawianym motywem jest też w pewnym stopniu *Leżąca* (z cyklu *Wiosna '82* [kat. 281, il. 5]). Drobiazgowy Hopperowski realizm, nałożony na przygnębiającą kompozycję Holbeinowskiego *Chrystusa w grobie*, służy opisowi zmarłej leżącej na całunie utkanym z zimnej, ołowiowej bieli farby. Nie poznajemy jej odwróconej twarzy, za to resztę ciała, z realistyczną szczegółowością. Z bohaterkami wielu wcześniejszych obrazów łączy ją prozaiczny ślad gumki od majtek, przypominający, że jest nie tyle naga, co rozebrana. Uwaga i staranność malowania, poświęcone cielesności, każą odsunąć na bok refleksję o tym, kim bohaterka była. Śmierć jest tu prawdziwsza niż życie.

Słabnące kształty idei prezentuje prowokujący ołówkowy *Projekt pomnika Matki Polki* [kat. 284, il. 6]. Starą kobietę o smutnym i zrezygnowanym wyra-

²⁴ „Malarstwo posiada swój język”. Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski, [w:] *Świat nieprzedstawiony?*, s. 138. Rozmowa nagrana w 1985 r., nie była wcześniej publikowana. Szczegółową interpretację tego obrazu przedstawiła Joanna Boniecka we wspomnianym już tekście *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami*.

²⁵ Sam artysta jako impuls do powstania obrazu wskazuje jedynie chęć surowego rozprawienia się z pomysłem gen. Jaruzelskiego, który chciał wznieść Pomnik Matki Polki („Malarstwo posiada swój język”, s. 138). *Kolejka* miała dosadnie pokazać biologiczne zależności i obciążenia kobiety w ciągu życia – bezwzględnie i naturalistycznie. Wspomniana interpretacja Bonieckiej pokazuje drugie dno tego płótna – jego autobiograficzny charakter, na pozór zaznaczony tylko poprzez charakterystyczne okulary (własność autora), które „nałożyła” kobieta trzymająca dziecko. Na podobne „pęknięcie” (będące objawem wewnętrznego niepokoju), między deklaracjami artysty, a stale powracającymi wątkami sakralnymi wskazał Tadeusz Boruta (*Niepokorny ogrodnik sztuki*, [w:] *Świat nieprzedstawiony?*, s. 178, pierwodr. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32, s. 14). Takich osobliwych przestrzeni pomiędzy wypowiedziami malarza o własnej sztuce, a dziełami i jego *bios* na pewno można znaleźć więcej.

zie twarzy, o przysadzistych kształtach, ujętą w lekko skręconym w lewo kontrapoście, okrywa sukienka skrojona z biało-czerwonej flagi. Od pasa w dół domyślne kolory tworzą prostą spódnicę przed kolana, od pasa w górę pokrywają barwą nagie ciało, zachowując nadal proporcjonalny podział stron tkaniny. Na lewym przedramieniu kobieta zawiesiła torebkę i siatkę, w której ma ludzką czaszkę i jakieś inne przedmioty. Stojąc ciężko na bosych stopach przechyla się lekko na zaciemnioną ołówkiem stronę, odpowiadającą czerwonej części flagi. Przy pierwszym spojrzeniu na ten ubiór można by powiedzieć, że to dość awangardowa sukienka. Jednak szybko podważa to wrażenie nieprzystawalność owej oryginalności stroju do charakterystyki postaci. Podobnie jak odsłonięte piersi starszej kobiety trudno utożsamić z tradycją nagości heroicznej, tak też trudno szukać w pozbawionej wewnętrznej energii postaci witalnej siły przetrwania narodu.

Symboliczne pomalowanie nagiego ciała przywodzi na myśl pierwotne obyczaje, odsyła do wspólnoty plemienną. Owo przejście od stroju, który można nałożyć i zdjąć, do „drugiej skóry” uświadamia dwuznaczność relacji konkretnej kobiety (tu nieodpowiadającej ideałowi wyglądu i zachowań właściwych dla toposu) z uprzedmiotowieniem przez narodową wspólnotę tożsamości. Ten potencjalny pomnik oscyluje na granicy szacunku i dewaluacji idei. Takie pomieszczenie materii wydobywa niepewność: na ile to poddanie panowaniu mitu jest uwewnętrznione przez kobiety, a na ile jest opisem zewnętrznym wobec wymagań codzienności i ich prawdziwej autorefleksji. Skoro zaś takie wątpliwości w ogóle powstają, to idea przegrywa. Albo dlatego, że wzorzec nie przystaje do już rzeczywistości, albo że współcześni nie dorastają do etosu przodków. W omawianym rysunku, ale też w innych obrazach Grzywacza o podobnym typie kompozycji, ważniejszy wydaje się ten drugi powód. Zestaw użytych środków artystycznych i podniosłość tematu (wraz z powagą reprezentacyjności pomnika) stoją na granicy kiczu, ale nie można powiedzieć, że kicz to tutaj sztuka szczęścia.

Ostatnim nawiązaniem do publicznego dyskursu o kobiecych powinnościach Polki, widzianych w społecznym kontekście, jest seria *Pójdź precz*. Jakkolwiek rozpoznanie jednego ze źródeł ograniczeń jej osobistej wolności jest tu celne, to monotonna propagandowa doraźność wypowiedzi nie służy jakości artystycznej cyklu ²⁶.

²⁶ Związek z dyskusją o zmianie ustawy o dopuszczalności przerywania ciąży, jaka przetoczyła się przez Polskę w latach 90., ma tu instrumentalnie uproszczony charakter. Podobnie zresztą, jak w niektórych wcześniejszych obrazach, skierowanych przeciw gomółkowskiej pro-

W późniejszych obrazach opowieść o samotności kobiet staje się też opowieścią o samotności mężczyzn, o samotności we dwoje [*Folia*, z cyklu *Wiosna '82*, kat. 213]²⁷. Związek biologiczno-drapieżnego aspektu bytu jako dominanty żeńskiego żywiołu widoczny jest zarówno w cyklu *Głowy*, jak i w *Erotykach*.

*

Manifestacyjnie radykalne odrzucenie przez Grzywacza „ładnego” akademickiego aktu jako fałszu wobec rzeczywistości obraca się nie tylko przeciw kojącej urodzie mitu Matki Polki czy też Polonii. Podważa rację jego bytu we współczesnym świecie i, co chyba najbardziej dojmujące, pokazuje, jak przekaz, mający rangę jednego z mitów założycielskich narodu jako wspólnoty wyobrażonej, niszczy jego nosicielki, nawet te nieświadome jego źródła. Dlaczego jednak, parafrazując pytanie Joanny Bonieckiej postawione wobec *Kolejki*, kobiety z trudem akceptują ten – jej zdaniem – wyraźnie humanistyczny przekaz?²⁸

Kobieta daje życie, ale to nie chroni *Orantek* nie tylko przed dramatycznym rozpadem formy, lecz również przed niepewnością sensu, a może beznadziejnością modlitwy. Opowieść o egzystencji, o marnieniu ciała jako o materialnym kształcie czasu i o ludzkim podążaniu ku śmierci, mogłaby być wyłożona przez klisze męskich form obecności w narodowych mitach. Rządzą nimi przecież tak samo fałszywe stereotypy, a prowokujący, werystyczny opis starzenia się mężczyzny, wiotczenia mięśni, tycia, życiowej nieporadności – jako kontry dla pomnikowego heroizmu rycerza – mógłby być również poruszający.

Sądzę, że Grzywaczowi w większym stopniu zależy na deheroizacji mitu (tej, jak mówił „*fanfaronowatej idei Matki Polki*”²⁹), na pokazaniu jak bardzo on się nie sprawdza w zderzeniu z codziennością, niż na tym, jak ten schemat widzą i odczuwają kobiety. Artysta, porzucając ideologiczne, akademickie „wyanielenie”, popada w drugą skrajność. Skupia się na tym, w jaki sposób można kobiety przez ten schemat zobaczyć. Falsyfikując wszelkie konwencjonalnie piękne formy (akademicką, z plakatów agitacyjnych czy reklam wszelkich towarów, jak w *Lalkach*), zamyka kobietę, jak to sam definiuje, w biolo-

pagandzie (szczególnie tych „cytujących” tzw. materiały propagandowe, które *nota bene* członkowie grupy „Wprost” swego czasu także wykonywali).

²⁷ Taką samą „ważność” obu tych cielesności zauważył Jacek Bomba (*Zbylut Grzywacz wobec kobiecości*, [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa*, s. 55).

²⁸ B o n i e c k a, *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami*, s. 322.

²⁹ „*Malarstwo posiada swój język*”, s. 138.

giczności, brzydocie i umieraniu³⁰, co oddaje przez inaczej zdefiniowaną formę cielesności. Nadal nad nią samą panuje jednak forma, tyle, że inaczej skrojona. Obie matryce mają jednak puste wnętrze.

Skoro schematy mówią o nich nieprawdę, kim są te Matki Polki? Skoro nie takie, jak je widzi mitotwórcza narodowa wspólnota, do czego je zresztą kształtuje, to jak one same myślą, jak postrzegają i odczuwają rzeczywistość, jak w niej naprawdę istnieją, co kryje się za ich cierpieniem? Odpowiedzi choćby na taki uproszczony zestaw pytań chciałyby dostać nie tylko feministki. To jednak wobec obrazów Grzywacza źle postawiona kwestia.

Natrętna obecność żeńskiego żywiołu – którego tylko jednym z elementów jest omawiany tu wątek – skłania znowu do zastanowienia się nad wspomnianą refleksją Tadeusza Boruty. Dosadność i obrazowa materialność przykrywa jakieś „pęknięcie” w świecie przedstawionym, wewnątrz trudnej dziś do ogarnięcia mnogości obrazów Grzywacza. Zerknąwszy „za” tę tarczę pierwszoplanowej opowieści, którą akcentują wszystkie schematyczne notatki biograficzne artysty, zajrzemy być może do kolejnego „świata nieprzedstawionego”, świata, w którym autor nieustannie opowiada nam o swoim bólu istnienia bez znieczulenia groteską.

Lublin 2010

SPIS ILUSTRACJI

1. Z. Grzywacz, *Opuszczona XI (według Caravaggia)*, 1980. ol. pł. 139,5×80 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.
2. Z. Grzywacz, *Opuszczona IV (Niebieskie niebo)*, 1975/1976, ol. pł. 190×110 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.
3. Z. Grzywacz, *Opuszczona VII*, 1977/1978, ol. pł. 140×70 cm, Muzeum Narodowe w Kielcach.
4. Z. Grzywacz, *Kolejka (Siedem etapów z życia kobiety)*, 1985, ol. pł. tryptyk, 190×240 cm (całość), Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
5. Z. Grzywacz, *Leżąca* (z cyklu *Wiosna '82*), 1981-1982, o. pł. 70×190 cm, wł. prywatna.
6. Z. Grzywacz, *Projekt pomnika Matki Polki*, 1982, ol... pap. 49,6×37,9 cm, wł. prywatna.

³⁰ Tamże, s. 141.

WHAT *THE POLISH MOTHER* DOES NOT SAY
ZBYLUT GRZYWACZ VS. THE MYTH

Summary

The article presents the art of Zbylut Grzywacz in the context of his post-mortem exhibition in the Cracow National Museum in 2009. The subjects of the analysis are his paintings from the years 70's and 80's of the 20th century, presenting women through a simple rough treatment of human body form, without an academic idealization. The destruction of the form conforms to the deconstruction of the myth of a Polish Mother. It is due to the change of a social position of the heroines, who are given by Grzywacz the roles of the guardians of tradition, as well as to their mental and moral degradation. The artist uses an irony in showing his knowledge of the tradition of showing a human body in an academic nude (what he denies), in a Flemish art of showing torn animal meat (with the Rembrand's reflection) and the Holbeinish tradition of the post-mortem decay (*Christ in His Grave*). One of the main themes in Grzywacz's paintings is the loneliness, specially distinct in a representation of symbolically naked persons among insensible pedestrians. The Polish Mother – here doesn't belong to any society.

The explicitness and the picturesque materiality covers a certain "crack" in the world presented inside the hard to comprehend nowadays multitude of Grzywacz's paintings. Behind the cover of the foreground tale, as one could think on the basis of the sketchbooks, there is a kind of an "unpresented world", in which the author incessantly tells us about the pain of his existence with no anaesthetization by grotesque.

Key words: Zbylut Grzywacz, woman, Polish Mother – the deconstruction of the myth, brutalization of the body form, Holbein, Rembrandt, PRL iconography.

O CZYM NIE MÓWI *MATKA POLKA*
ZBYLUT GRZYWACZ KONTRA MIT

Streszczenie

Artykuł prezentuje twórczość Zbyluta Grzywacza w kontekście dużej pośmiertnej wystawy jego dzieł w Muzeum narodowym w Krakowie w 2009 r. Przedmiotem analizy są obrazy z lat 70. i 80. XX w. przedstawiające kobiety przez brutalnie szczerze traktowanie materii ciała, bez akademickiej idealizacji. Destrukcji formy odpowiada dekonstrukcja mitu Matki Polki. Dzieje się to zarówno przez zmianę pozycji społecznej bohaterek, którym Grzywacz powierza rolę strażniczek tradycji jak i przez ich ograniczenia mentalne oraz moralną degradację. Malarz posługuje się ironią, grającą znajomością tradycji pokazywania ciała w akcie akademickim (co neguje), we flamandzkiej sztuce przedstawiania rozplatanego mięsa zwierząt (wraz z refleksją Rembrandta) oraz holbeinowskiej tradycji pośmiertnego rozkładu (*Chrystus w Grobie*). Jednym z głównych motywów obrazów Grzywacza jest samotność, szczególnie wyrazista w przedstawieniach symbolicznie nagich postaci wśród obojętnych ulicznych przechodniów. Matka Polka – tu nie należy do żadnej wspólnoty.

Dosadność i obrazowa materialność przykrywa jakieś „pęknięcie” w świecie przedstawionym, wewnątrz trudnej dziś do ogarnięcia mnogości obrazów Grzywacza. Za tą tarczą pierwszoplanowej

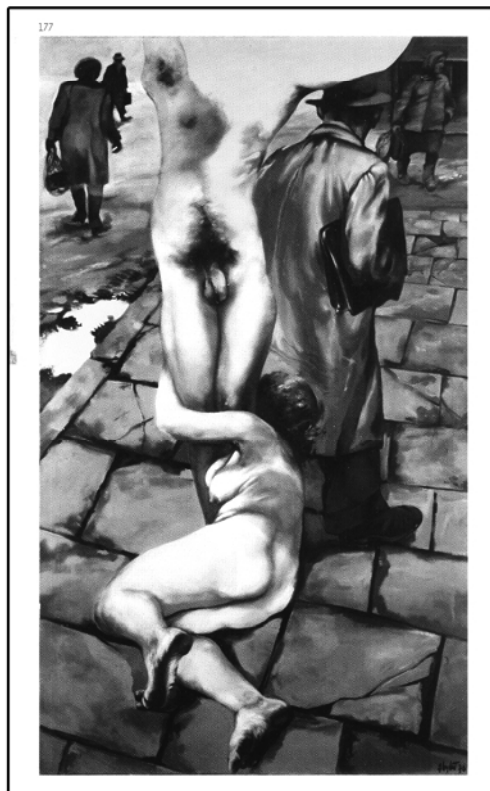
opowieści, jak można sądzić ze szkicowników znajduje się jeszcze jakiś „świat nieprzedstawiony”, świat, w którym autor nieustannie opowiada nam o swoim bólu istnienia bez znieczulenia groteską.

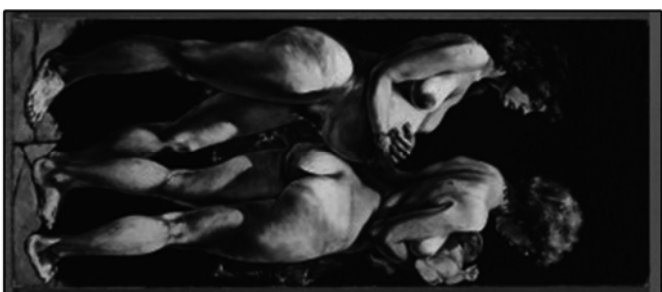
Słowa kluczowe: Zbylut Grzywacz, kobieta, Matka Polka – dekonstrukcja mitu, brutalizacja form cielesności, Holbein, Rembrandt, ikonografia PRL-u.



1. Z. Grzywacz, *Opuszczona XI*
(według Caravaggia),
1980. ol. pł. 139,5x80 cm,
Muzeum Narodowe w Krakowie

2. Z. Grzywacz, *Opuszczona IV*
(*Niebieskie niebo*), 1975/1976,
ol. pł. 190x110 cm,
Muzeum Narodowe w Krakowie





4. Z. Grzywaacz, *Kolejka (Siedem etapów z życia kobiety)*,
1985, ol. pl. tryptyk, 190x240 cm (całość), Muzeum Narodowe we Wrocławiu



5. Z. Grzywacz, *Leżąca* (z cyklu *Wiosna '82*), 1981-1982, o. pł. 70x190 cm, wł. prywatna