

Patrycja Cembrzyńska

<https://orcid.org/0000-0001-6036-3231>

Kraków

Zbylut Grzywacz. Sceny z KORridy*

Zarys treści: Artykuł omawia ikonograficzny i ideowy przekaz malowanych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku obrazów z cyklu *Wołowy* Zbyluta Grzywacza. Serię pokazano w kontekście peerelowskich problemów aprowizacyjnych, wydarzeń Czerwca '76 oraz pojałtańskiego porządku podziału Europy. Zagadnienie zawartych w dziele Grzywacza rudymentów rzeczywistych wydarzeń historycznych łączy się z dociekaniami dotyczącymi roli dialogu malarza z tradycją sztuki oraz tradycją tauromachii.

Abstract: The article discusses the iconographic and ideological message of Zbylut Grzywacz's paintings from the Beef Cycle, painted in the second half of the 1970s. The series is shown in the context of the supply problems in the Polish People's Republic, the events of June '76 and the post-Yalta order of Europe. The question of the rudiments of actual historical events presented in Grzywacz's work is combined with inquiries into the role of the painter's dialogue with the traditions of art and tauromachy.

Słowa kluczowe: Zbylut Grzywacz, *Wołowy*, malarstwo okresu PRL-u, tauromachia, Czerwiec '76, braki żywnościowe, mięso, pojałtański porządek podziału Europy, mit „porwania Europy”

Keywords: Zbylut Grzywacz, *Beef Cycle*, painting of the communist period, tauromachia, June '76, food shortages, meat, post-Yalta order of Europe, myth of the 'abduction of Europe'

Szarzy ludzie na tle szarej kamienicy stoją w ogonku, pewnie przed sklepem. Kilku rozplywa się w zalegającym nad miastem, pierzastym tumanie – czerwono-różowym, „mięsnym”. Białawe, postrzępione nitki stratusa kojarzą się z przerostami tłuszczu. O namalowanym w 1977 r. przez Zbyluta Grzywacza¹ obrazie *Niebo*

* Joannie Bonieckiej dziękuję za lekturę i cenne uwagi.

¹ Zbylut Grzywacz – ur. 1939, zm. 2004, polski malarz, grafik, rzeźbiarz, fotograf, współzałożyciel Grupy „Wprost”, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Internowany w stanie wojennym, przewieziony do Zakładu Karnego w Nowym Wiśniczu. W 1983 r. otrzymał Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” za *Rekolekcje wiśnickie* – powstała w 1982 r. serię obrazów odnoszących się do pobytu w „internacie”. Marta Fik włączyła artystę do kroniki

(dziś w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie; il. 1) Andrzej Kostołowski powie, że przedstawia „świtanie” – blask zorzy porannej wyznaczał w PRL-u „czas formowania się długich kolejek”². Tadeusz Nyczek uzna to przedstawienie za „ironiczny i gorzki zarazem znak upodlenia i upokorzenia”: „Jeżeli zwrot «wnieść oczy do nieba» kojarzy się raczej z modlitwą, tu jest jedynie – zauważy – ucieleśnioną tęsknotą za bogiem-towarem”³.

Serię obrazów, do których należy *Niebo*, malarz połączy słowem: „wołowy” (*Wołowy*, 1976–1981). Myśli cyklem, choć nie w znaczeniu fabularnym, ale łączności problemów i motywów, które rozwijając się w materii plastycznej, dopowiadają się nawzajem i razem tworzą intelektualną intrygę. Tytuł serii i repertuar wizualnych odniesień wiąże *Wołowego* z „kwestią mięsną”, jedną z centralnych figur myślenia o PRL-u. Obrazy ujawniają z wielką siłą – co do tego komentatorzy są zgodni – powszechne doświadczenie niedoboru i trafiają w sedno społecznych nastrojów – smętnych, a jednocześnie wojowniczych. Frapują również – jak dotąd nie zajmowano się szczególnie tą stroną zagadnienia – jako relacja o zawiłościach naszego położenia geopolitycznego⁴.

zniewalania kultury po 1944 r. i kształtujących się w związku z tym postaw intelektualistów, zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989. Nie licząc opracowań historyków sztuki (przytaczanych w dalszej części tego eseju), cennym źródłem informacji o artyście, a zarazem świadectwem epoki, są jego własne zapiski, zob. Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał, ułożył i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009, a także idem, *O rysowaniu. Widzieć, wiedzieć, wyrażać. Eseje i wykłady o sztuce oraz teksty o dydaktyce artystycznej*, red. i oprac. J. Boniecka, Kraków 2018. Teksty składające się na *Memlary* nie tylko przybliżają poglądy Grzywacza na sztukę (malarz daje się poznać jako znakomity krytyk i teoretyk sztuki), lecz także są ciekawe z uwagi na opis rzeczywistości pozaartystycznej, który staje się namysłem nad znaczeniem historii dla procesu kształtowania się kultury materialnej. Malarz dzieli się poglądami na politykę w starej i nowej Polsce (w tym również na politykę Kościoła katolickiego) i komentuje tej polityki społeczne skutki. W zapiskach ponadto manifestuje się obywatelski i społecznikowski duch artysty. Uderza duża wrażliwość na język („memlarowe” uwagi na temat nowomowy władzy). Uprawianie sztuki zaangażowanej łączył Grzywacz całe życie z pisanem zaangażowanym.

² A. Kostołowski, *Pomięty i wyprostowany*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009*, red. nauk. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 302.

³ T. Nyczek, *Rozdwojony*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004...*, s. 288.

⁴ Nie powstały dotąd pogłębione analizy *Wołowego*. Charakter przyczynkowy mają refleksje zawarte w tekstach z katalogu pośmiertnej wystawy retrospektywnej artysty w MNK w 2009 r. i poświęconych malarstwu Grzywacza materiałach konferencyjnych z tamtego czasu. Przede wszystkim: A. Osęka, *Mięso, muchy, metafizyka*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004...*, s. 327–329; T. Nyczek, *op. cit.*, s. 283–293 (o *Wołowym* na s. 288–293); A. Kostołowski, *op. cit.*, s. 295–305 (o *Wołowym* na s. 302); a także W. Bałus, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”*, w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 7–8 maja 2009*, red. J. Boniecka, Kraków 2010, s. 205–216 (o *Wołowym* na s. 208–209). Szerszą perspektywę otwierają: M. Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*, Warszawa 2017, s. 220–234 oraz A. Stronciwilk, „«Wprost» o jedzeniu – polityczny wymiar kuchni



1. Z. Grzywacz, *Niebo*, z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 80 x 120 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 274. Dzieła Zbysława Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

Grzywacz całe życie poszukiwał form wyrazu adekwatnie opisujących to, co przynosi historia. Sztuka była dla niego przestrzenią twórczego eksperymentu, ale jedno pozostawało niezmiennie: obraz ma zakotwiczać się w życiu, być zapisem pulsu zdarzeń, czytelnym w swym zasadniczym zamyśle i angażującym odbiorcą. W latach sześćdziesiątych – na przekór indyferentnej politycznie abstrakcji – wraz z kolegami z Grupy „Wprost”⁵ zwrócił się ku figuracji. Przedstawienia ciał traktował jako interwencję w sporze o wartości. To ciało stawia opór albo się poddaje, czuje, pragnie, dokonuje wyborów, jest zaangażowane w rzeczy i sprawia, że znaczą. *Wołowy* pokazuje ludzi, których natura jest przykrajana do organicznych,

w malarstwie Zbysława Grzywacza”, w: eadem, „Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej”, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. M. Popczyk, prof. UŚ, Katowice 2018, s. 145–159. Wiele wnosi książka Maksymczaka, która choć *Wołowego* ukazuje wycinkowo, to pozwala go zobaczyć na tle uniwersum kultury artystycznej i polityki kulturalnej epoki. Stronciwilk z kolei eksponuje wątki kobiece. Biorąc pod lupę warstwę ikonograficzną przedstawień, spróbuję pogłębić ich konstatacje oraz poszerzyć pole interpretacyjne.

⁵ Z Grupą „Wprost” (1966–1986), której był współzałożycielem, malarz miał około 20 wystaw. Pierwszą – w 1966 r. w Pałacu Sztuki w Krakowie. Ostatnią, jubileuszową – w 2016 r. w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Zob. katalog: *Wprost 1966–1986*. Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, red. A. Król, J. Waltoś, Kraków 2016.

mięsnych potrzeb; polityczny aparat – rzekomo działający w imieniu człowieka – poniżej człowieka. Coś jednak w ciele stawia opór, dobiega gdzieś z trzewi, i oto ludzkie mięso mówi, że jest czymś więcej, i zmienia bieg historii.

Pogoda na mięso

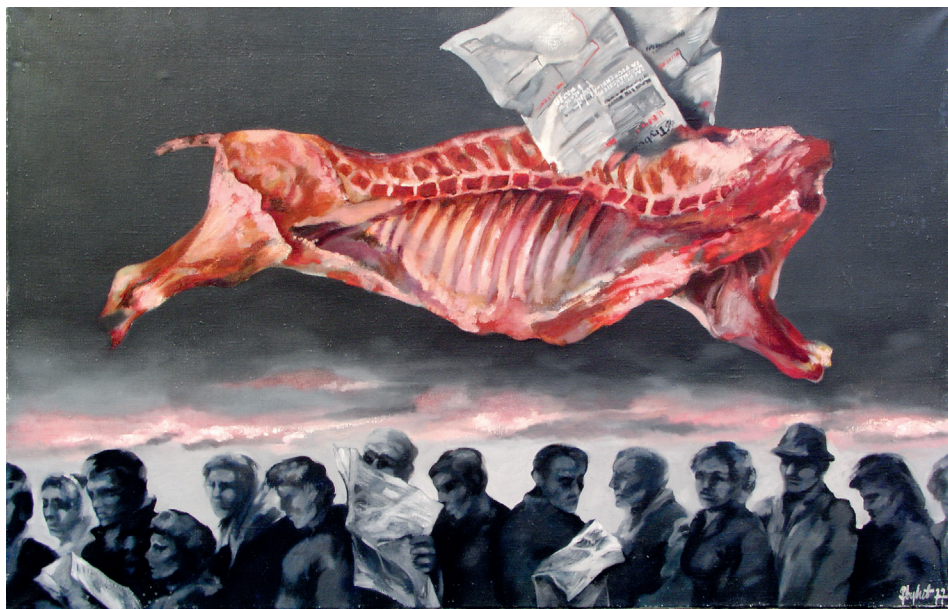
W *Wołowym* powracają analogie między zjawiskami pogodowymi i politycznymi. Amorficzna zawieszina tworząca niebo konkretyzuje się i przybiera postać „pegaza”, który na skrzydłach z „Trybuny Ludu” zawisł w powietrzu (*Pegaz*, 1977, własność prywatna; il. 2). Unosi się, niczym obłok, nad postaciami ustawionymi w izokefalicznym szeregu i przedrzeźnia bluźnierczo: „w obłoku ukazywać się będę...” (Kpł 16,2)⁶. Z chmury leje się propaganda – arkusze papieru opadają na twarze zgromadzonych.

Lewitująca półtusza wołowa ilustruje „wystawanie mięsa” – wedle „mowy kolejkowej”, którą wnikliwie, na gorąco, analizował Michał Głowiński. W pozacenzuralnym „Głosie” przeczytał on takie oto – właśnie *à propos* – zdanie: „Jeśli więc uda mu się [przeciętnemu czytelnikowi „Trybuny Ludu”] szybciej niż zwykle wystać w kolejce mięso, gotów jest zrezygnować ze snucia wizji zbyt apokaliptycznych”. Literaturoznawca dodaje: „Formuła «wystać mięso» mogła się zrodzić tylko w rzeczywistości ogonkowej, tak jak «rzucili szynkę» czy «co tu dają?». Powstała przez analogię do «wychodzić coś». Wychodzić można awans, mieszkanie, przydział samochodu. O «wychodzeniu czegoś» mówi się wówczas, gdy osiągnięcie celu zakłada zachowanie mobilne. Gdyby ktoś powiedział, że «wychodził mięso», powiadomiłby w ten sposób, że je «zdobył» [...] poza kolejką, za sprawą łapówki, prezentu dla sprzedawcy czy jeszcze jakoś inaczej. Do sklepu wprowadzić się idzie (bądź jedzie), w sklepie (bądź przed sklepem) jednak się stoi. I fakt stania jest tu właśnie ważny. [...] Ekonomia, a może tylko – ekonomia w ruinie, bezpośrednio wpływa na mówienie. Wracamy do marksizmu: baza określa nadbudowę”⁷. Podobna myśl została wyrażona w *Pegazie*: najwyższą ideą, którą reguluje baza, jest prawo żołądka do bycia sytym.

Na „upejżazowanie” mięsa w obrazach Grzywacza rzuca światło jeszcze inny cytat: „Wirują wokół mięsa myśli ludzkie, wirują słowa, wirują ludzie w niemal dosłownym tego słowa znaczeniu. Mięso jest tematem zbiorowej psychozy, przyczyną gwałtownego przerzucania się z krańca jasnych przewidywań do krańca ponurych kontemplacji”. Cytat pochodzi z 1948 r., ale Jerzy Kochanowski, za którym słowa te przytaczam, słusznie zwraca uwagę, że „mógł równie dobrze

⁶ W przekładzie Jakuba Wujka (1599) za: *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1932.

⁷ Hasło: *Mowa kolejkowa* (I V 1980), w: M. Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*, Warszawa 1993, s. 134.



2. Z. Grzywacz, *Pegaz*, z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 80 x 120 cm, wł. prywatna. Dzieła Zbysława Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

powstać w roku 1951, 1959, 1963, 1970, 1976, 1981 czy 1989”⁸. Niedobór mięsa był chroniczny i miał charakter strukturalny; i władza, i społeczeństwo zaczęły traktować brak mięsa w sklepach „jako zjawisko stale wpisane w polski pejzaż”⁹.

Czerwona luna, która zabarwia niebo do koloru mięsa, to jednak także „anomalia pogodowa”¹⁰. Objawia się w niej podniesiona temperatura nastrojów społecznych: „Kilka tygodni temu – znów Głowiński – opowiadał mi jeden z partyjnych kolegów, że na zebraniu odczytywano instruktażowy tekst, w którym oficjalnie pouczano, że zadaniem członków partii jest walka z nastrojami kolejkowymi. Wiadomo, jakim nastrojom można ulegać, gdy stoi się w ogonku, chodzi więc po prostu o przeciwdziałanie niezadowoleniu, tej żywiołowej wściekłości, która ujawnia się z coraz większą mocą”¹¹.

⁸ Cyt. za: J. Kochanowski, „...jesteśmy już przyzwyczajeni”. *Prolegomena do społeczno-modernizacyjnych kul „problemu mięsnego” w PRL*, „Przegląd Historyczny” 96, 2005, nr 4, s. 587 (źródło cytatu: J. Kawalec, „Spadochronowe” zakupy, „Echo Dnia” 30 X 1948, nr 2).

⁹ *Ibidem*, s. 589.

¹⁰ Z przeniesieniem zjawisk pogodowych na zjawiska polityczne mamy również do czynienia w sztuce innego członka „Wprost” – Macieja Bieniasza. Z 1965 r. pochodzą jego obrazy przedstawiające czerwone chmury, niby to zorze wieczoru, *de facto* jednak – patrz: analizy Maksymczaka – malarskie komentarze na temat stosunków polsko-radzieckich (*Bunt przeciw władzy...*, s. 135).

¹¹ Hasło: *Nastroje kolejkowe* (24 III 1978), w: M. Głowiński, *op. cit.*, s. 109.

Mięsa i igrzysk

Czyli: mięso w górze, bo wysoka była atrakcyjność mięsa (a państwowa „mięsna kołdra”, mówiąc Kochanowskim, za krótka¹²), i dlatego jeszcze, że ciągle „szło w górę”, co rodziło żądania rewindykacyjne i „mięsne” rozruchy, na które aluzyjnie naprowadzają nas tauromachie Grzywacza.

W *Corridzie I* (1977, Muzeum Okręgowe w Toruniu; il. 3) pojawia się matador ubrany w waciak. Wychodzi na arenę w gumiakach i w kasku ochronnym na głowie. Za mulecę ma czerwony sztandar. Ubiór i atrybuty pozwalają identyfikować matadora jako raz: robotnika, dwa: aresztanta – waciak roboczy przypomina pasiak więzienny, trzy: sztandarowego ze sztandarowego pocztu. Widownię tworzą mężczyźni w garniturach. Ustawili się murem: pozapinane na guziki uniformy, ręce splecione z przodu. Głównie nie widać – znalazły się poza krawędzią obrazu. Brak jasnych wskazówek pozwalających jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, kim są te postaci.

Rozwinięciem *Corridy I* jest *Corrida II* (1977, wł. Joanna Skolimowska; il. 4). W roli matadora występuje tutaj mężczyzna w garniturze i z teczką w dłoni. W funkcji mulecy – gazeta. *Corrida* odbywa się na zaaranżowanym *ad hoc* placyku, ograniczonym przez mur kobiet z siatkami, równocześnie tworzących widownię tytułowej *corridy*.

Do zachowań zakupowych nawiązuje również *Ursus, według „Quo vadis?” H. Sienkiewicza* (1979, Muzeum sztuki w Łodzi; il. 5). Kobieta z obnażoną piersią jedzie na surowej tuszy. W lewej ręce trzyma torebkę i siatkę. Mężczyzna (robotnik) łapie byka za rogi. I znów publiczność złożona z kolejkowiczów, a w głębi sceny – pomalowana na czerwono trybuna honorowa z mikrofonami, pusta jednak.

Zarówno w warstwie obrazowej, jak i w tytułach prac zawołowane zostały opozycyjne treści polityczne. Najmocniejszy trop podsuwa *Ursus*. Imię bohatera obrazu ma „epokowe” znaczenie: wyobrażenie walki Ursusa z czerwonym bykiem musiało się kojarzyć z wydarzeniami z 25 czerwca 1976 r. – ze strajkami przeciwko podwyżce cen żywności w Radomiu, Płocku oraz warszawskich zakładach „Ursusa”¹³. Przypomnijmy: władze, chcąc poprawić sytuację ekonomiczną kraju, po raz kolejny uciekły się do manewru ograniczenia popytu na mięso przez podwyższenie jego ceny. Podwyżki zapowiedział 24 czerwca w Sejmie premier Piotr Jaroszewicz. „Strategiczny artykuł” miał zdrożyć o około 69%.

W wyniku gwałtownych protestów – mówi się o Radomiu, Płocku i Ursusie, ale trzeba pamiętać, że fala strajków i starć z MO ogarnęła właściwie cały kraj (szacuje się, że protestowało od 55 do 71 tys. osób) – i w obawie przed powtórką

¹² J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 603.

¹³ Zob. P. Sasanka, *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2006 oraz *Czerwiec 1976. Spory i refleksje po 25 latach*, red. P. Sasanka, R. Spałek, Warszawa 2003, a także J. Eisler, „Polskie miesiace” czyli Kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008.



3. Z. Grzywacz, *Corrida I*, z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 80 x 125 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/M/1044/N. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobierczyni



4. Z. Grzywacz, *Corrida II*, z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 80 x 120 cm, wł. Joanna Boniecka. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobierczyni



5. Z. Grzywać, *Ursus (według „Quo Vadis?” H. Sienkiewicza)*, z cyklu *Wołowy*, 1979, olej, płótno, 120 x 190 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/1523. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

Grudnia '70 rząd wprawdzie wycofał się z niefortunnego pomysłu, doszło jednak do aresztowań, brutalnego, fizycznego poniżania zatrzymanych przez „siły porządkowe” (niesławne „ścieżki zdrowia”), serii procesów pokazowych, w których orzeczono niewspółmierne do winy wyroki (w procesie ursuskim siedem osób skazano na kary od 3 do 5 lat więzienia, co wyjaśniałoby, skąd waciak-pasiak u matadora z *Corridy I*), a także do dyscyplinarnych zwolnień z pracy pozbawiających robotników środków do życia.

Braki aprowizacyjne sprzyjały umacnianiu się podziału: nieudolna, rozpasana władza – spauperyzowane masy. Kochanowski pisze: „Mięso pełniło rolę pryzmatu, poprzez który społeczeństwo postrzegało – szeroko rozumianą – władzę”¹⁴. Nie jest przypadkiem – co dostrzegł Dariusz Jarosz – że kiedy zrewoltowany tłum ruszał na gmachy partyjne, brał kurs na stołówkę. Tak było 28 czerwca 1956 r. w Poznaniu. Protestujący wtargnęli wtedy do budynku KW PZPR, gdzie na stołówce znaleźli mięso i wódkę. Pokazywali je przez okna zgromadzonym na zewnątrz robotnikom. Scenariusz ten powtórzył się w Radomiu w czerwcu 1976 r. Robotnicy wdarli się do gmachu KW i wnet rozpoczęli plądrowanie. W bufecie natrafili na puszki z szynką oraz wędliny, jakich – pisze Jerzy Eisler – „od dawna nikt w mieście nie widział” i również zademonstrowali je stojącym przed

¹⁴ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 588.

budynkiem kolegom¹⁵. Mięso w PRL-u nie było „jedynie pożądanym dobrem, przedmiotem niezaspokojonych pragnień. Stało się czymś więcej – symbolem niesprawiedliwości systemu władzy, kwintesencją spolaryzowanego świata społecznego, w którym jesteśmy «MY» i są «ONI»”¹⁶.

Protesty nie miały wyłącznie podłoża ekonomicznego. Ursus Grzywacza – ucieleśnienie „MY” – to inkarnacja zarówno żądań ekonomicznych, jak i wartości nieprzeliczalnych na pieniądze. Byk z kolei to władza partyjno-państwowa: rozpustna i brutalna¹⁷.

Trudno nie dostrzec podobieństwa brzmienia słowa „corrida” i skrótownica KOR (Komitet Obrony Robotników)¹⁸. W ten zakamuflowany sposób malarz mówi o działalności komitetu, który zawiązał się 23 września 1976 r., żeby nadać rozgłos czerwcowym wydarzeniom w kraju i za granicą oraz nieść pomoc represjonowanym robotnikom¹⁹.

I tu muszę wrócić do mężczyzn w garniturach z *Corridy I*. Robotnik idzie na „byka”, wokół niego bezgłowe postaci. Towarzysze partyjni? Inteligenci? Przywołują, jak sądzę, jednych i drugich, a ścieranie się silnie kontrastujących ze sobą znaczeń służy wzmocnieniu efektu dramaturgicznego. Pozapinane uniformy sugerują mentalne zaskorupienie. Wydaje się, że matadora otacza mur niechęci i (albo) bierności.

Utarło się, że rewolta Grudnia ’70 spotkała się z milczeniem środowisk intelektualnych. Na tym stereotypie opiera się choćby słynna scena z *Człowieka z żelaza* Andrzeja Wajdy: w czasie demonstracji stoczniovców zamykają się okna studentkiego akademika²⁰. Faktem jednak pozostaje, że integracja środowisk opozycyjnych

¹⁵ D. Jarosz, *Mięso*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 17, 2019, s. 328. (Dla uzupełnienia „mięsnej” bibliografii warto też przywołać: idem, *Reakcje społeczne na niedobory mięsa w Polsce w latach 1945–1989 (zarys problematyki)*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 7, 2006, s. 223–266) oraz J. Eisler, *op. cit.*, s. 45.

¹⁶ D. Jarosz, *Mięso...*, s. 328.

¹⁷ O postrzeganiu peerelowskiej rzeczywistości i komunistycznej władzy wiele mówi ówczesny dowcip polityczny. Zwróćmy wagę na mięsną/zwierzęcą metaforę, służącą ich opisywaniu: „Dlaczego nie ma wieprzowiny? Bo ostatnia świnia zapisała się do PZPR” albo „Czy wszyscy w PZPR są świniami? Nie, ale wszystkie świnie są w PZPR”, zob. T. Szarota, *Śmiech zakazany – kawał (dowcip) polityczny jako informacja o postrzeganiu peerelowskiej rzeczywistości*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 5, 2001, s. 219.

¹⁸ Później przekształcony w Komitet Samoobrony Społecznej „KOR”.

¹⁹ O zaangażowaniu Wprostowców na rzecz KOR – przede wszystkim Zbyluta Grzywacza i Leszka Sobockiego (obaj podpisali „list 175” – tzw. list artystyczny napisany w proteście wobec nadużyć wobec robotników, a także wspierali KOR finansowo) – pisze Marek Maksymczak. Omawia relacje Wprostowców z SB i wszczęcie sprawy operacyjnego sprawdzenia pod kryptonimem „Filantropia”. Przeprowadzona przez autora analiza meldunków operacyjnych dowodzi, że o jej założeniu zdecydowała właśnie aktywność artystów w Komitecie (idem, *Bunt przeciw władzy...*, s. 205–220).

²⁰ J. Eisler, *op. cit.*, s. 108–126 (dwa podrozdziały: *Kto protestował, czyli bunt młodych: casus Marca 1968 roku* oraz *Kto protestował, czyli bunt młodych: casus Grudnia 1970 roku*). Zob. także: „Intelektualiści polscy milczą zupełnie”. *Grudzień 1970 – styczeń 1971 w Szczecinie*, red. S. Ligarski, Szczecin 2016.

i narodziny opozycji demokratycznej są konsekwencją Czerwca '76. Chcąc dać wyraz solidarności ze strajkującymi, Jerzy Andrzejewski napisał list otwarty *Do prześladowanych uczestników robotniczego protestu*: „Domagamy się amnestii dla niewinnie skazanych i więzionych, zwolnienia bezpodstawnie aresztowanych, rehabilitacji skrzywdzonych i oszkalowanych, przywrócenia możliwości pracy tym, którzy jej zostali pozbawieni. Dopóki choć jeden z Was, uczestników robotniczego protestu, będzie narażony na przemoc i gwałt, przymusowo oddzielony od rodziny i społeczeństwa lub szykanowany w pracy oraz w życiu cywilnym, będziemy [...] stawać w obronie Waszej”. Dalszy ciąg tej historii już znamy: powstaje KOR, pojawia się – by użyć tauromachicznej metafory – inteligent-matador (jeszcze niedawno flirtował z marksizmem). Ale czy to on jest bohaterem *Corridy II*?

Nie obejdzie się bez dygresji: Michel Leiris ujmuje fenomen hiszpańskiej corridy w świetle wątku o „diable oszukanym”. O mulecie pisze, że jest „zasłoną kuglarza”, a w tauromachicznym *pase* chodzi o to, żeby byk dał się złapać na przynętę, żeby *torrero-trefniś* („kuszony anioł”) pozostał przy życiu, a śmierć go oblegająca przypadła bykowi. Inaczej mówiąc: zły urok ma się zwrócić przeciwko „rogatemu”. Byk najpierw uwodzi matadora, a następnie matador uwodzi byka, wciągając go „w taniec żałobny”. W tańcu z muletą objawia się element złowrogi – *corrida* to „ewokacja nieprawego”, ale nieprawie powinno – prawem rytuału – „ustąpić miejsca prawemu”. Jest więc *corrida* zetknięciem z niebezpieczeństwem, a nawet czymś więcej: zespaleniem się ze „złym”, które – „skondensowane w rogach” – może – wystarczy mały błąd matadora (jest w tym rytuale miejsce na przypadek) – śmiertelnie go ukłuć. Leiris pisze: „zło wdiera się w dobro, toczy je i deprawuje [...] dobro oświeca zło”²¹.

Znamienne, że Wojciech Bałus zobaczył w mężczyźnie z teczką nie obrońcę robotników, ale prominenta²², a więc tego, który, rzecz można, najbardziej zasmakował w czerwonym złym. Postać z obrazu musimy rozdzielić, bo zakończenie tego widowiska – zmagania o lepsze jutro – należy do nieznanego wówczas malarzowi przyszłości. A skoro matador jest „podwójny”, to rozszczepia się również sens namalowanej sceny: *Corrida II* to obraz i o czerwonym splamieniu, i o zmywaniu czerwonej plamy hańby.

Warto także uprzytomnić sobie, że początki tauromachii sięgają igrzysk gladiatorских, które w wymiarze politycznym odzwierciedlały dominację Imperium nad barbarzyńcami. Symbolem ich świata była pełna dzikich zwierząt oraz zniewolonych ludzi-zwierząt arena²³. Ze wszech miar symptomatyczne wydaje się wprowadzenie przez malarza motywu areny do opowieści o PRL-u. *Panem*

²¹ M. Leiris, *Lustro tauromachii*, Gdańsk 1999, s. 32–33, 45–52.

²² W. Bałus, *op. cit.*, s. 209.

²³ D. Barbarzak, *Rzymskie igrzyska i hiszpańska corrida. Rys porównawczy obu tradycji na wybranych przykładach*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 26, 2016, nr 2, s. 19–43.

et circenses – mawiali starożytni – czyli chleba i igrzysk, a w smutnym PRL-u – mięsa i igrzysk. Jeśli uda mu się „szybciej niż zwykle wystać w kolejce mięso, gotów jest zrezygnować ze snucia wizji zbyt apokaliptycznych” (pisał Głowiński). Podmiot tego zdania – Tischnerowski *homo sovieticus* – „sprzedaje wolność za chleb”²⁴, ale dostał on przecież od władzy również igrzyska: Czerwiec ’76 to było – słowami komunistycznej propagandy – dzieło „warchołów”, a partia, chcąc ukrócić „warcholskie” zakusy, zorganizowała wiece poparcia dla polityki rządu („Na nas Towarzyszu Gierek możecie liczyć”), których kulminacją był wielki spęd na stadionie klubu sportowego „Radomiak” (30 VI 1976); władza wystawia do gry reprezentację „prawdziwych Radomiaków” i symbolicznie przejmując teren; mamy uwierzyć, że sprawa jest przesądzona na korzyść komunistycznych „gospodarzy”.

„To żadna klasa robotnicza [...] to kontrrewolucja i my się z nią należycie rozprawimy” – mówił Władysław Gomułka w 1970 r. Utało się w oficjalnym języku PRL-u nazywać protesty społeczne mianem kontrrewolucji (stąd również: warchoły, wichrzyciele, prowokatorzy i inna „barbaria”). Na swój sposób jednak – zauważa Eisler – Gomułka i ci, którzy przyszli po nim, mieli rację. Historia była przeciw nim²⁵. Robotnik w końcu obudził się ze snu o „rewolucji proletariackiej” – zaczął się domagać już nie tylko mięsa, ale także gruntownych zmian społecznych. Tak właśnie w wielkim skrócie wygląda anegdota *Wołowego*: od ospałej kolejki do fali protestów.

Drgania mulety unaoczniają możliwości i przesilenia – rozkołysana kojarzy się ze zrywem²⁶. „Kapa przywołuje (wzywa) i odprawia (odwodzi) bestię”²⁷. Corrida rozgrywa się między tymi dwoma biegunami. Muleta to rozmaitość zwrotów, ruch – tak teraz powiem – rewolucji i kontrrewolucji, a także moment ich „przylegania”. Czerwona płachta na drzewcu niesionym przez robotnika-torreadora w *Corridzie I* (muleta-flaga) może być sztandarem „prawdziwej” klasy robotniczej z wieców poparcia dla rządu, ale równie dobrze – zwiastunem wrzenia ludu w chwili przewartościowywania wartości.

Przed złotym cielcem

Z podobną dyspersją sensu mamy do czynienia w *Złotym cielcu* (1981, Muzeum Okręgowe w Toruniu; il. 6). Obdarta ze skóry krowa z wielkimi wymionami stoi na „ołtarzu” uformowanym z czerwonych książek, rozpylających miazmaty marksizmu

²⁴ Zob. J. Tischner, *Etyka solidarności i Homo sovieticus*, Kraków 1992.

²⁵ J. Eisler, *op. cit.*, s. 63–67.

²⁶ Por. rozważania W. Bałusa, *op. cit.*, s. 214–215. W tkaninach z obrazów Grzywacza widzi on warcholstwo „formuły patosu” (*Pathosformeln*), w których łączą się przeciwieństwa.

²⁷ M. Leiris, *op. cit.*, s. 11, a na s. 14 takie oto porównanie: muleta to „czerwone prześcieradło, które słupnik napina na własnych kręgach, żeby przyjąć mannę albo zwiabić piorun”.



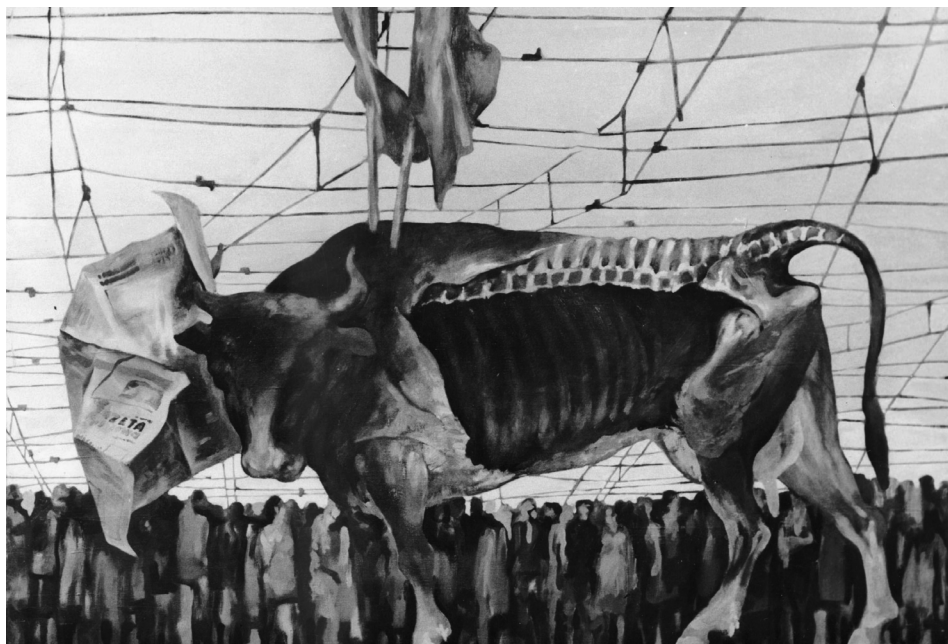
6. Z. Grzywacz, *Złoty cielec*, z cyklu *Wołowy*, 1981, olej, płótno, 130 x 170 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu. Dzieła Zbysława Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

i leninizmu. W karkówkę ma wbite chorągwie – pomalowane na czerwono gazety. Papierową propagandę malarz umieścił również między żebrami zwierzęcia.

Nad „cielcem” coś się chmurzy, coś wisi w powietrzu. Opary ideologii? Wzbijający się tuman bitewnego kurzu (aluzja do manewrów Sojuz '81)? „Gazem, gazem po oczach” (z ballady o ZOMO)?²⁸ Wyziwy jatki (rok 1981 zapisał się na kartach historii pobiciem działaczy bydgoskiej Solidarności²⁹ oraz masakrą górników w kopalni „Wujek”)?

²⁸ „Gazem, gazem po oczach / Jest to praca uroczą / Pałą, pałą przez łeb / To jest nasz chleb” – cyt. za: W. Polak, *Humor i satyra niezależna w Polsce w latach 1981–1989*, „Czasy Nowożytnie” 13, 2002, s. 159. Aluzje do ZOMO pojawiały się wcześniej w obrazach Grzywacza – w *Autach* z 1968 r. (przedstawienia ciężarówek używanych do blokowania ulic), ale przede wszystkim w *Pomóż włączyć się do ruchu (Autobus)* z 1982 r. W oknach autobusu, kiedy dobrze się przypatrzyć, widać postacie w szarych mundurach i hełmach, mającą też białe pałki. Można się domyślić, że to brygada ZOMO, która jedzie pacyfikować demonstrantów.

²⁹ 19 marca 1981 r. Funkcjonariusze MO pobili Jana Rulewskiego, Michała Bartoszcze i Mariusza Łabentowicza.



7. Z. Grzywacz, *Corrida IV (Pegaz)*, z cyklu *Wołowy*, 1978, olej, płótno, 80 x 120 cm, wł. nieznana. [Literatura: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, katalog wystawy w MNK, red. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, poz. kat. 254 (s. 348)]. Dzieła Zbysława Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

Plastyczna wizja wpisuje się w przeżycie cudu Solidarności i doświadczenie powrotu polityki siły. Malarza dochodzą słuchy o „prowokacji bydgoskiej”, ale znaczenie *Złotego cielca* ustanawia również przebieg dziejów – wydarzenia przyległe i zakotwiczone w nich „przywidzenia” widza³⁰. Obłoki i nieba to formacje niestałe, o zamazanym konturze, wieloznaczne materie bodźcowe, które użyczają się naszym mirażom (o które – powiedzą psychologowie – zaczepiają się nasze projekcje). Patrząc na obraz mimowolnie zastanawia się, jakie wichry przynęcały otaczające cielca chmury, jakich wydarzeń i chorób czasu są symptomem³¹. W lutym władza wprowadza kartki na mięso³² – miały być gwarantem jego zakupu i spokoju społecznego. Nie były – kwitnie czarny rynek. W lipcu – manewrów

³⁰ O prawdzi „preposteryjnego” widzenia zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999. Propozycje teoretyczne Mieke Bal szeroko omawia S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 222–258.

³¹ O tym, jak chmury stają się znaczące, szeroko pisze H. Damisch, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, Gdańsk 2011 (o plamach „projekcyjnych” – s. 56–57).

³² Oraz na m.in.: smalec, mąkę, mleko, cukier, papierosy, alkohol.

mięsnych ciąg dalszy – władza zmniejsza kartkowe przydziały. Społeczeństwo wrze – organizuje „marsze głodowe”.

Tytuł obrazu przywołuje przypowieść biblijną, schemat kompozycyjny – sztukę pomnikową, ikonograficzne atrybuty „cielca” – hiszpańską tauromachię. Trop pomnikowy ciekawie rozwija Marek Maksymczak. Zestawia obraz z pomnikiem buhaja Ilona, postawionym w 1982 r. w Osowej Sieni; „cielec” staje się przedrzeźniaczem socjalistycznego parcia do przodownictwa i maksymalizacji produkcji³³. Ale znajdujemy w *Złotym cielcu* elementy treści, które są rodem skądinąd: oskórowana figura ma swój prawzór w tanatycznej rzeźbie – w straszących przedstawieniach ciała w rozkładzie (*transi*) „trupich grobach” (*cadaver tombs*). Grzywacz namalował upiora, który wpisuje się w dwa porządki: duchowy i materialny; w obrazie materialnego rozkładu przemycił obraz agonii materializmu historycznego.

Prowadzą również do *Złotego cielca* kolejki wiernych czekających na mięsny komunikant (jak ta z *Nieba*), „wołowe” pegazy, ale przede wszystkim corridy (przedstawienie jest repliką *Corridy IV. Pegaz* z 1978 r.; il. 7). W figurze na ołtarzu jak w soczewce skupiają się grzechy główne epoki: fetysz mięsności, trucizny komunizmu, uległość wobec ideologii, ale mówi się tutaj także o społecznym oporze. Nie wiem, czy malarz znał napisany przez Henryka Sienkiewicza reportaż *Walka byków*, czy innym może pomysłem się zasilił, ale żeby wyjaśnić, co i dlaczego zostało wbite w karkówkę, sięgnę po *Walkę byków*; reportaż to wyborny – plastycznie odmalowuje amplitudę drgań corridy, dramatyczne zwroty akcji – dla zrozumienia obrazu Grzywacza istotne.

Zwierzę słabnie, zaraz na arenę wejdzie matador, w ruch pójdzie muleta, wcześniej jednak – to widowiska moment węzłowy, w nim bowiem rozstrzyga się los zwierzęcia – banderilleros wbijają w jego kark harpuny: „w karku byka zostaje para barwistych strzał. Po chwili już druga para, po chwili trzecia – razem sześć, o trzech kolorach. Kark zwierzęcia wygląda teraz jak gdyby przybrany w pęki kwiatów, lecz te kwiaty mają straszniejsze od wszystkich w świecie róż kolce. Za każdym ruchem byka, za każdym rzutem głową strzały poruszają się, trzęsą, przelatują z jednej strony karku na drugą [...]. Dotychczas byk czynił krzywdę, teraz poczyną działać się jemu krzywda, i to straszna. Chciałby pozbyć się tych bolesnych strzał, lecz nie ma na to rady. Wścieka się oto tylko z męki i nuży do ostatka”³⁴.

Sienkiewicz stworzył zwierzęcą „figurę patosu”, w której ześrodkował przeciwieństwa: byk „zakwita”, ale korona tego kwiatu powstała z harpunów: „poruszają się, trzęsą, przelatują z jednej strony karku na drugą”; tworzą koronę obłędu: „z bólu zwierzę wpada w obłęd wściekłości, lecz im bardziej się rzuca, tem ból większy”³⁵.

³³ M. Maksymczak, *Bunt przeciw władzy...*, s. 230–234.

³⁴ H. Sienkiewicz, *Walka byków*, w: idem, *Pisma ulotne 1869–1873*, Warszawa 1906 (Pisma Henryka Sienkiewicza, t. 81), s. 308–309 (wersja elektroniczna: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=25014>, dostęp: XII 2022).

³⁵ *Ibidem*.

Podobny tryb retoryczny, polegający na zderzaniu antyestetycznych obrazów, odnaleźć można w dziele Grzywacza. Figura na postumencie to trzy, cztery nawet, w jednym: złoty cielec, byk, krowa oraz pegaz. Siłą tego przedstawienia są właśnie antynomie, jakie zachodzą między imionami „cielca” – każde wprowadza nieco inny kontekst, ujawnia w „teksturze” dzieła inny osad znaczenia. I nie w tym rzecz, by imiona te neutralizować albo hierarchizować. Tworzenie znaków poliwalentnych i wprawienie w ruch gry opozycji pozwala malarzowi pokazać rozwarstwienie tworzących „wołowy” świat – nierównoważnych wprawdzie, ale wzajemnie się uzupełniających³⁶ – zjawisk i dyskursów, a zarazem wytworzyć efekt ich symultaniczności. Krążąc między wieloma realnościami, znaki znaczą więc „na przemian” i „równocześnie”³⁷.

Chorągiew, którą niesie zwierzę, to drukowana propaganda – oderwane od rzeczywistości pegazie „frazy skrzydlate”. Pozostają one w synonimicznym układzie ze „zgniłymi treściami” krowiego żołądka (patrz: gazety między żebrami). Motyw podniesionego sztandaru należy do ikonografii triumfu, ale tutaj chorągiew chwały wbija się cierniem w ciało zwierzęcia. Mięso zaś przywołuje ducha rozkładu i prowokuje wizję agonii komunizmu. Jeszcze się krówsco pasie, jeszcze przeżuwa, treści wydała, jeszcze sztandar powiewa, ale może to rewolucji bój ostatni?

Okrakiem na wołowej tuszy

Uderzyć musi, że Grzywaczowa corrida jest walką o kobietę. Patrz: *Ursus*, w którym łączy się w jeden węzeł „rytualne” wystawanie pod sklepem (kobieta z siatką – Matka Polka³⁹) i polskie męczeństwo (porwana Polska/Polonia⁴⁰, ucieleśnienie

³⁶ Na temat logiki suplementacji por. R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 101–130 (przywołuję ten artykuł także dlatego, że obrazy Grzywacza narzucają opisywaną przez Nycza dekonstrukcyjną, a więc ujawniającą wpisane w tekst antynomie, lekturę).

³⁷ Cechy charakterystyczne „tekstów kolażowych” i „wrażliwości kolażowej”, zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 194, 201–204.

³⁸ W obrazach Zbyluta Grzywacza ciągle powraca postać kobiety z siatkami. Malarz dedykował jej także ołówkowy pomnik, w którym odwołuje się do figury Matki Polki (*Projekt Pomnika Matki Polki* z 1982 r., wł. Muzeum Narodowe w Warszawie). Jednak mało „pomnikowa” jest bohaterka tego pomnika: rozłożysta w biodrach, z ciężkimi nogami, które „zaraz odmówią posłuszeństwa”, ani młoda, ani ładna, „zużyta”. W siatce niesie ludzką czaszkę. Zwraca uwagę ubranie: sfatygowaną postać przykrywa – na podobieństwo drugiej skóry – białoczerwona flaga. Matka Polka, czyli kto? Kobieta przytłoczona codziennością – stereotypowymi zobowiązaniami społecznymi. Może się kojarzyć się z „matką gastronomiczną”, o której pisała Sławomira Walczewska: „Czuje, że jest zewsząd wyparta, że w świecie tak mało od niej zależy, i tym mocniej okopuje się na swoich kuchennych pozycjach” (zob. rozważania teje o „matriarchacie domowym” w: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 164–169). Prócz tego jednak –

tratowanego przez komunizm – patrz: czerwony byk – tłuczonego pałą propagandy – patrz: mównica – narodu).

Dzieło ma swoje pendant w obrazach, w których powszechne pożądanie mięsa ukazuje się jako cielesne zespolenie kobiety i wołu. Bohaterka *Porwania Europy I* (1977, Muzeum Okręgowe w Tarnowie; il. 8) rusza na półtuszy wołowej do „ziemi obiecanej”. Trzyma się kurczowo grzbietu oskórowanego zwierzęcia, wypina tłusty zadek. W tle – żarłoczna stonoga, kolejka sklepowa. Plugawy jest erotyzm tego obrazu: brak tej Europie, zmęczonej nieżyciem, seksapilu, a cała sytuacja trąci nekrofiliją. W *Porwaniu Europy II* (1978, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu; il. 9) książniczka Europa zmienia się w tłuste monstrum.

Baby z *Wołowego* to figury przylegania przeciwieństw: ekstaza toruje drogę niedoli, wzlot zapowiada upadek i upodlenie. Wszystko tutaj się polaryzuje: kolejkowiczka – z kawałkiem wołu dwuznacznie zespolona – to pół-człowiek, pół-zwierzę, reinkarnacja żarłocznej bachantki, w której „żywego mięsa głód się sroży”⁴⁰. Jednocześnie jednak to kobieta zwiedziona na pokuszenie przez

zakładniczką mitu, który narzuca kobiecie zobowiązania wobec ojczyzny: wychowywanie patriotów. Powiedzieć jednak, że artysta uderza w mit, to powiedzieć tylko część prawdy. Alegoria, którą tworzy, jest pojemna, znaczenia nawarstwiają się, rozwijają poprzez antytezy. Jego Matka Polka jest ciągiem przesunięć i rozdzźwięków. Grzywacz składa ją z paradoksów, niedających się przekroczyć aporii. Bohaterka szkicu to postać z „wytartej metafory”, ale zarazem postać głęboko tragiczna, jak owa matka z piosenki o Janku Wiśniewskim: „Nie płaczcie matki, to nie na darmo...” (por. A. Imbierowicz, *Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na sytuację kobiet w polskim społeczeństwie*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2, s. 430). I wciąż – zgodnie z tradycją alegoryczną – uosobienie ciała narodu. Personifikuje upodlony przez system komunistyczny kraj i zarazem obnaża to, co ukryte pod fasadą socjalistycznej propagandy, która również przecież chętnie do mitu Matki Polski się odwoływała, czego jaskrawym przykładem budowa Szpitala-Pomnika Matki Polki, zainicjowana przez Wojciecha Jaruzelskiego; mit na nowo skrojony, przystosowany do komunistycznej ideologii, wyzwał kobiety do rodzenia klasy robotniczej (por. E. Ostrowska, *Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 137). Można zatem, jak sądzę, umieścić Matkę Polkę Grzywacza w kontekście dyskursu „piekła kobiet”, o którym w odniesieniu do „kolejkowych” obrazów malarza posłużyła się A. Stronciwillk, *op. cit.*, s. 158 (autorka nawiązuje do książki M. Mazurek, *Antropologia niedoboru w NRD i PRL 1971–1989*, Wrocław 2010). Tekstów o „kolejkowym” życiu kobiety w malarstwie Grzywacza powstało kilka. Przede wszystkim zob. J. Boniecka, *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu „Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)”*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004...*, s. 307–326. O figurze Matki Polki zob. M. Maksymczak, „Kolejka” i „Matka Polka”. *O dwóch realizacjach Zbyluta Grzywacza*, „Quart” 2010, nr 2, s. 67–76 (por. idem, *Bunt przeciw władzy...*, s. 277–284) oraz D. Kudelska, *O czym nie mówi „Matka Polka”*. *Zbylut Grzywacza kontra mit*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 4, s. 147–167.

³⁹ O figurze Polonii w sztuce Grzywacza – zob. J. Boniecka, *Zbyluta Grzywacza wizja „Polonii A.D. 1982”*, w: *Polonia. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski: duch – nadzieja – naród – zwycięstwo*, Wałbrzych 2018, s. 77–83.

⁴⁰ Eurypides, *Bachantki*, przeł. J. Kasprowicz, w: idem, *Eurypidesa Tragedye*, t. 3: *Tragedye szalu*, Kraków 1918 (tekstu wersja elektroniczna: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/bachantki>, dostęp: XII 2022).



8. Z. Grzywacz, *Porwanie Europy I*, z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 80 x 125 cm, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, nr inw. MT-A-M/3541. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy



9. Z. Grzywacz, *Porwanie Europy II*, z cyklu *Wołowy* 1978, olej, płótno, 80 x 120 cm, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, nr inw. MJM.SPM.624. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcja dzięki uprzejmości spadkobiercy

boga-bestię, złapana na mięsną przynętę i bez opamiętania pochłaniająca „czzerwone” treści. Polująca, która staje się upolowaną – przedmiot pośmiewiska i przedmiot politowania.

Najlepiej to widać w *Szale*, według „*Szału uniesień*” W. Podkowińskiego (1977, Muzeum Śląskie w Katowicach; il. 10): naga kobieta siedzi okrakiem na tuszy wołowej, w dole ciągnie się pozbawiona początku i końca kolejka. Mięsny kadłub staje dęba i unosi golaskę w niebo. Można widzieć to tak: wyrwała ochłap i uchodzi ze zdobyczą. Można inaczej: dała się uprowadzić – oblubienica Złęgo lecąca na sabat.

Dobitnie ujawnia się tutaj podstawowa właściwość malarstwa Grzywacza. Charakterystyczne dla niego jest tworzenie tego rodzaju pętli sprzężeń zwrotnych – rozwarstwianie intertekstualnych odniesień i budowanie nierozstrzygalnych – niedających się domknąć – struktur stałej oscylacji znaczeń⁴¹, a zarazem parodii intratekstowych, w których rearanżacja spetryfikowanych wzorów wypowiedzi artystycznej – zarówno formalnych, jak i tematycznych – służy artykulacji nowej problematyki⁴².

Swoboda asymilowania tradycji sztuki osiąga w *Wołowym* wybitne efekty. Stylizacja, włączenie do wypowiedzi kodów odległych epok, umieszczenie działań aktorów społecznych pośród inności znaków i przestrzeni, ma swój wymiar dramaturgiczny. Gdy kobieta z siatką i robotnik stają się uczestnikami archetypowego konfliktu, jest w tym i patos, i komizm. *Wołowy* porusza nas siłą ich dialektyki. Ale można wytłumaczyć na tej drodze coś jeszcze: gra na nucie komicznej, użycie kryptocytatów, a co za tym idzie, oscylowanie między porządkiem referencjalnym („wołowy” PRL) a intertekstualnym (historia sztuki)⁴³, to rys poetki ezopowej, która udając, że z rzeczywistością się rozmija, zmierza tak naprawdę do ujawnienia jej gorzkiej strony⁴⁴. Z rozdzielenia wypowiedzi na metahistoryczną (mityczną) i historyczną wynikają rozliczne implikacje. Wewnątrz mitologicznej opowieści, dziejącej się wszędzie i zawsze, ukrywa się czas, w którym żyje malarz, ale czas ten wydaje się również zawracać do nieczłowieczych początków. Operując trybem dialogowej interakcji z tradycją klasyczną – *Szał* przecież przywołuje i odbija w krzywym zwierciadle nie tylko scenę z Władysława Podkowińskiego, ale również klasyczny mit o porwaniu Europy – Grzywacz poddaje diagnozie

⁴¹ Mechanikę intertekstualności klarownie wyklada R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm...*

⁴² Oraz wypracowaniu własnego idiomu stylistycznego. Jak podkreśla Ryszard Nycz, parodia nie jest ograniczona przez pojęcie komizmu. Grzywaczowe parodie mają charakter „konstruktywny”; są „sposobem walki z zastanymi konwencjami” oraz „mechanizmem stylotwórczym”. Parodia bowiem, pisze literaturoznawca, „stwarza krytyczny dystans wobec repertuaru stylów i umożliwia odnalezienie własnego stylistycznego idiomu”. Może także stać się „formą wyrazu synkretycznego artystycznego światopoglądu”, za: R. Nycz, *Parodia i pastisz*, w: idem, *Tekstowy świat...*, s. 168, 174.

⁴³ Zob. analizy R. Nycza, *O kolażu tekstowym...*, s. 198–224.

⁴⁴ Kwestię paradoksu mówienia nie wprost, mimo programowej deklaracji „bycia wprost”, rozwija Maksymczak (*Bunt przeciw władzy...*).



10. Z. Grzywacz, *Szał* (według „*Szału uniesień*” W. Podkowińskiego), z cyklu *Wołowy*, 1977, olej, płótno, 125 x 80 cm, Muzeum Śląskie w Katowicach, nr inw. MŚK/SzM/73. Dzieła Zbyluta Grzywacza copyright Joanna Boniecka, reprodukcje obrazów artysty dzięki uprzejmości spadkobiercy

swoją kulturę: weszła w stan kryzysu, to nie czas muzeów, ideały sięgają bruku, wzniosłość to już tylko pozór, a niektórzy – i na tym polega tragizm ich położenia – nawet nie wiedzą, że spadają: „Machał rękami i kwilił, twierdząc, że nie spada, ale lata sobie”, „Lecę do góry, lecę do góry! Alleluja! [...] i poleciał w dół”⁴⁵. Sekutnica z *Szału* – tak samo – w dół szybuję. Sens tego wyobrażenia współtworzą sny o lataniu i poczucie zagrożenia w nie wpisane: czerwony „byk” (komunizm) i kobieta (Polska) złączyli się w miłosnym uścisku – pod nimi przepaść.

⁴⁵ S. Mrozek, *Ten, który spada*, w: idem, *Wybór dramatów i opowiadań*, Kraków 1975, s. 415, 416. Można czytać to opowiadanie zarówno jako alegorię egzystencjalną, jak również – polityczną.

Byka za rogi

Próbę rozdzielenia kobiety (ciała narodu) i wołu przestawił Grzywacz w przywołanym już tu kilkakrotnie *Ursusie*. Tytuł obrazu odsyła do Sienkiewicza – do *Quo Vadis*. Powieściowy Ursus (Lig) rusza na pomoc przywiązanej do byka Ligii⁴⁶: „Lig, ujrzawszy swą królową na rogach dzikiej bestii...” Mniejsza jednak o bezpośrednie związki fabularne obrazu i książki, najważniejsze jest to, że tu i tam jednakową funkcję symboliczną ma postać porwanej dziewczyny, i ważne jest również – także dla zrozumienia *Porwań Europy I i II* – że scena tortur i ocalenia bohaterki *Quo Vadis* ukształtowała polskie imaginarium, żyje w nim i powraca, jak tutaj właśnie, w *Wołowym*.

To za sprawą Sienkiewicza przedstawienia uprowadzonych kobiet wchodzi w orbitę spraw narodowych. Kiedy Sienkiewicza czytać alegorycznie, to bohaterką jego dzieł okazuje się Polska. I bardzo często w jego opowieściach Polskę personifikują właśnie kobiety, co przekonująco pokazał Tadeusz Zieliński w swoim studium z 1920 r.⁴⁷

W *Quo Vadis* znajdujemy brankę wojenną, córkę wodza z plemienia Ligów, których za czasów Sienkiewicza (można przywołać opracowania Wojciecha Kętrzyńskiego, z jego wiedzy pisarz niejednokrotnie korzystał) utożsamiano z Lechitami, przodkami Polaków. Nieważne, ile było, albo nie było, w tym racji, najważniejsze, mówi Zieliński, że taka historia pasowała Sienkiewiczowi, że wystarczała mu sama możliwość. Ligia zatem to młoda Słowianka: „Laszka”.

⁴⁶ Warto wspomnieć, że poprzez łączność z *Quo Vadis* Sienkiewicza uformowała się treść obrazu Henryka Siemiradzkiego *Dirce chrześcijańska* (1897, Muzeum Narodowe w Warszawie; powieść ukazała się rok wcześniej). Ligia Sienkiewicza to literacki, a Dirce – obok porwanej Europy – malarzski pierwowzór porwanych przez czerwonego wołu bohaterek obrazów Grzywacza. Dzieło Siemiradzkiego, przypomnijmy, ukazuje rzymski cyrk, na którego arenie właśnie zakończyło się krwawe widowisko: cesarz w otoczeniu dworzan i niewolników podchodzi do martwego byka, z którego grzbietu osuwa się na ziemię ciało nieprzytomnej, może nieżywej, półnagiej kobiety. Zarówno na Sienkiewicza, jak i na Siemiradzkiego oddział *Antychryst* Ernesta Renana z 1873 r. (książka opatrzona podtytułem *Neron*). Jak podaje *Żywot Nerona* pióra Swetoniusza (z którego czerpał Renan), cesarz wymyślił sobie, że odtworzy w cyrku mitologiczną historię Dirce, żony Likosa, króla Teb. Na rozkaz szukających zemsty synów Antiope, oddanej Dirce w niewolę, przywiązano ją do rogów byka. Co dla nas ważne – obraz Siemiradzkiego skłaniał interpretatorów do alegorycznych odczytań – zobaczyli w Dirce upostaciowany naród. Zob. S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa–Kraków 1904, s. 114–115; A. Biały, E. Micke-Broniarek, *Dirce chrześcijańska*, w: *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich. Katalog wystawy*, red. I. Danielewicz, Warszawa 1998, s. 135–138; J. Miziołek, „*Dirce chrześcijańska*” i inne tematy *all’antica* w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania, „Sztuka Europy Wschodniej” 2016, nr 4, s. 21–54 (tamże zob. fragment *Antychrysta* Renana przetłumaczony przez A. Tomasella i J. Żelazowskiego na użytek artykułu Miziołka – całości, jak dotąd, nie przetłumaczono na język polski); D. Konstantynów, „*Dirce chrześcijańska*” Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu i Moskwie (1898), „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 591–621.

⁴⁷ T. Zieliński, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Zamość 1920.

Pisarz przedstawił Polskę na rogach byka czy raczej – tura: „Zabrzmiały miedziane trąby i na arenę wtargnął potworny tur germański, niosący na głowie młode ciało kobiece”. Czy to przypadek, pyta Zieliński, że „germański”? Powracając do tego pytania, badacze dzieła Sienkiewicza będą wskazywać na podobieństwo brzmienia imion: Urus (łac. „tur”) i Ursus (łac. „niedźwiedź”). Ostatecznie wszystko sprowadza do konkluzji, że pisarz pożenił mit porwania Europy z aluzjami politycznymi.

Sprawa to poboczna, ale dla porządku powiem, że odpowiedzi na pytanie, jak na poziomie alegorycznym przedstawia się sens odmalowanej w powieści walki, wypadały różnie, i choć to kwestia różnic w niuansach – panuje bowiem zgoda co do tego, że dominuje u Sienkiewicza ton antypruski – to godna uwagi: Julian Krzyżanowski sugerował, że pod imieniem Ursus skrył się „miszka” (miś), czyli Mieszko, i w ten sposób doszukał się w *Quo Vadis* nawiązań do piastowskiej legendy, a co za tym idzie, idei chłopskiego czynu odbudowy ojczyzny⁴⁸. Obrazowo podsumował wywód Krzyżanowskiego Ryszard Koziołek: „prapolski chłop piastowski skręca łeb Prusakowi”⁴⁹. Sam Koziołek zwraca uwagę, że niedźwiedź nie należy do polskiej ikonografii narodowej i stawia sprawę nieco inaczej: byk to Niemcy (cesarz Wilhelm II), niedźwiedź to Rosja (cesarz Aleksander III), Ligia to „po-rwana przez rozbiory Polska”; ciało przyprowadzone na ofiarę ma przywołać na myśl strzęp państwa, ale Sienkiewicz podsuwa także wyobraźni czytelnika obraz konfliktu Rosji i Niemiec⁵⁰.

Zwierzę-imperium, symboliczne treści ukryte w imionach Ligia i Ursus (Ligiem także zwany) – to w tym najważniejsze. Lecz nie można pominąć jeszcze jednego elementu: Zieliński dopatrywał się wcieleń Ligii, ergo: kolejnych personifikacji Polski, w innych bohaterkach sienkiewiczowskich. Zauważył mianowicie, że motyw uprowadzania i oswobodzania panienki powraca w *Krzyżakach*, w *Ogniem i mieczem*, w *Potopie* i w *Panu Wołodyjowskim*. Mamy więc: Danusię porwaną przez zakon krzyżacki (i znów spotykamy germańskiego tura), Helenę porwaną przez Bohuna, Oleńkę porwaną przez Bogusława Radziwiłła oraz Basię porwaną przez Azję Tuhajbejowicza. Każda z nich – wedle Zielińskiego – to Ligia-Polska⁵¹.

Sienkiewicz cały czas pyta: „Polsko – dokąd idziesz?”⁵². Grzywacz – malując scenę porwania – pyta o to samo. Zwraca uwagę kolorystyka *Ursusa* oraz

⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Najślawniejsza powieść polska*, w: idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 339–340.

⁴⁹ R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 335, tam przyp. 81.

⁵⁰ R. Koziołek, *Kod QV*, w: idem, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 59–61 oraz idem, *Ciała Sienkiewicza...*, s. 335 (rozdział *Budowniczy lustra* – tam również analiza ogłoszonego w „Słowie” w 1889 r. reportażu Sienkiewicza *Walka Byków. Wspomnienie z Hiszpanii*, który wcześniej przywołałam).

⁵¹ T. Zieliński, *op. cit.*, s. 14–15, 20, 22.

⁵² *Ibidem*, s. 12.

rozmieszczenie barw na płótnie: płaszczyzny karminowej czerwieni kontrastują z przestworzami rozbielonych szarości oraz różów – w nawiązaniu, rzecz jasna, do flagi narodowej.

Struktura znakowa *Wołowego* rządzi się logiką przekształceń-powtórzeń-przemieszczeń. Możliwie wydaje się więc jeszcze inne ujęcie tego dzieła. Postać „po-rwanej Ligii/Polski” łączy się bowiem z porwanymi Europami, a gdy idzie o formę, to wprost nawiązuje do księżniczki Europy z płótna Tycjana (1562, Muzeum im. Isabelli Stewart Gardner w Bostonie).

Rozwarstwienie „imienia” dziewczyny z obrazu: Ligia-Polska-Europa jest znaczące i zdaje się wskazywać, że scena zapasów z bykiem nie tylko opowiada o polskich zmaganiach z komunizmem, ale że można również ją przeczytać jako alegorię „tragedii Europy Środkowej” – dręczących ją dylematów tożsamościowych, rozstań z Europą i powrotów do Europy.

„Tragedia Europy Środkowej” – to była myśl epoki! Dobitnie wyartykułował ją Milan Kundera w eseju *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*⁵³. Wyobrażenie Grzywacza wpisuje się w kontekst tego tekstu niejako samorzutnie, i gdyby nie to, że powstało nieco wcześniej, byłaby to wręcz inscenizacja *Zachodu porwanego*...

Przyjmijmy zatem, że przedstawione na obrazie porwane, przywiązane do rogów byka ciało to, mówiąc językiem czeskiego pisarza, „krucha część Zachodu”: a więc nie tylko Ligia-Polska, lecz także właśnie środkowa część Europy. Byk z kolei to zagrażająca jej czerwona potęga nacierająca ze Wschodu, która przynosi rzeź kultury (stąd *corrida*): anty-Zachód, komunizm.

Kundera pisze: „geograficznie Europa Środkowa jest środkiem, kulturalnie – Zachodem, a politycznie – od 1945 r. – Wschodem”. Daremne jednak, dodaje, są próby określenia granic Europy Środkowej, jest ona bowiem pewną wspólnotą losu: „pełnym rozczarowań doświadczeniem historii”, a co za tym idzie, pewnym wyobrażeniem cywilizacyjnym (i, jak to później ujmie Tomasz Kizwalter, „pochodną przeciwstawienia sobie Zachodu i Wschodu”⁵⁴).

Narody środkowoeuropejskie, nierozdzielnie związane „z historią europejską, nie mogą bez niej istnieć, ale są jakby odwrotną stroną tej historii, jej ofiarami i outsiderami”; cały czas czują na sobie pożądliwy wzrok wielkiego wschodniego sąsiada i odczuwają „zmianę swego losu po 1945 r. nie tylko jako katastrofę polityczną, lecz jako zakwestionowanie swej cywilizacji”. Mówiąc inaczej: sedno tragedii państw Europy Środkowej tkwi w tym, że po 1945 r. „zostały wymazane z mapy Zachodu”, i racją ich oporu jest „obrona ich zachodniości”⁵⁵.

⁵³ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 14–31 (stamtąd cytaty). Pierwodruk w języku francuskim w „Le Débat”: 1983, następnie w języku angielskim w „The New York Review of Books”, 1984, w języku polskim także w zbiorze: M. Kundera i in., *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wrocław 1984.

⁵⁴ T. Kizwalter, „Zachód porwany...”, „Kwartalnik Historyczny” 120, 2013, nr 4, s. 826.

⁵⁵ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia*...

Wtrąćmy, za Kizwalterem, że kariera pojęcia „Europy Środkowej” (ewentualnie „Środkowo-Wschodniej”) zaczyna się wraz z opanowaniem tego regionu przez Związek Radziecki, a zyskuje na sile i popularności, kiedy „realne socjalizmy” dopada kryzys. Wtedy to idea Europy Środkowej staje się składnikiem procesu samookreślenia się intelektualnych elit, które odrzucając komunizm, tym samym odzégnują się od „Wschodu”, ale też trudno im w warunkach zniewolenia deklorować, że są po prostu ludźmi „Zachodu” (esej Kundery to przejaw tożsamościowej emancypacji „środka” – i podobnie potraktować można obraz Grzywacza)⁵⁶.

Dla kogo Europa stała się wartością naczelną? Kundera zauważa pewną prawidłowość: narody środkowoeuropejskie, jak je nazywa, ciągle „giną za ojczyznę i za Europę”. To zdanie – tak osobliwe dla „zachodniego” ucha – raz po raz wybrzmiewa w Bukareszcie, w Pradze, w Warszawie. Byłoby nie do pomyślenia, zauważa pisarz, w komunistycznej Moskwie: „Czy Sołżenicyn, demaskując ucisk komunistyczny, powołuje się na Europę jako wartość naczelną, dla której warto umierać?”, a tymczasem dyrektor węgierskiej agencji pasowej we wrześniu 1956 r. wysłał w świat depeszę: „Zginiemy za Węgry i Europę”. To Bukareszt, Praga, Warszawa wciąż medytują nad „możliwym końcem cywilizacji europejskiej”⁵⁷.

Ligia ma więc mnogie semantyczne oblicza. I tu znów widać, że znaki, z których malarz buduje swoje obrazy, są permanentnie wieloznaczne, semantycznie ruchliwe, rzecz można – „obrotowe”⁵⁸; mogą, wchodząc w ciągi permutacji, pokierować uwagę w nieoczekiwaną stronę.

W lustrze

W byku siła, w człowieku zręczność. Leiris pisał o tauromachii, że to „widowisko odkrywcze”, odsłaniające nam nas samych⁵⁹. Kiedy wpatrujemy się w tauromachiczne zwierciadło, które podsuwa nam malarz, ukazują się „drogie mięso” i „droga władza” (ówczesny symboliczny podział świata), odsłaniają się postawy i strategie przystosowawcze wobec rzeczywistości PRL („grzech cielca”). W mitologicznym sztafażu staje nam również przed oczami obraz wspólnoty losu państw bloku komunistycznego (po-rwana Polska i po-rwana Europa). Widzimy wreszcie jatki, nie tylko te kupieckie – „wypadki” i „wydarzenia” uchylające szczeliny do nnego świata. Grzywaczowa corrida jest nie tylko analogonem politycznego konfliktu, miała być również (jest) działającą na widza sceną, mającą prowokować go do aktywnego odbioru obrazów rzeczywistości – do działania, w którym mięsożerność może zostać przekroczona: jesteś li tylko tym, co jesz?

⁵⁶ T. Kizwalter, *op. cit.*, s. 827–828.

⁵⁷ M. Kundera, *op. cit.*

⁵⁸ Por. R. Nycz, *O kolażu tekstowym...*

⁵⁹ M. Leiris, *op. cit.*, rozdział: *Odkrywczce widowisko*.

Zbylut Grzywacz. Scenes from the 'KORrida'* (Summary)

In 1966, Zbylut Grzywacz (1939–2004), together with Leszek Sobocki, Maciej Bieniasz and Jacek Waltos, founded in Cracow the Wprost Group. In defiance of politically indifferent abstraction, they turned to figuration and painted pictures dealing with current social and political issues.

Throughout his entire life, Grzywacz searched for forms of expression that would adequately describe what history brings. For him, art was a space for creative experimentation. Still, one thing remained constant: a painting has to anchor itself in life to be a record of the pulse of events, legible in its basic idea and involving the viewer.

Between 1976 and 1981, the artist created the *Beef (Wołowy) Cycle*. The title of the series and the repertoire of visual references link *Beef Cycle* to the 'meat issue' – one of the central figures of thinking about communist Poland. The artist refers to the great masters and reworks classical art motifs. He reaches back to the Spanish corrida and, in this camouflaged way, talks about the strikes against rising food prices in Radom, Płock and the Ursus plants in Warsaw, as well as the activities of the Workers' Defence Committee (Komitet Obrony Robotników, KOR) which was established to give aid to the repressed. The *Beef Cycle* also visualises the complexities of Poland's geopolitical position. Using mythological staffage (the motif of the 'abduction of Europe'), the painter creates an image of the common fate of the countries belonging to the communist bloc.

Bibliografia

- Bal M., *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999
- Barbarzak D., *Rzymskie igrzyska i hiszpańska corrido. Rys porównawczy obu tradycji na wybranych przykładach*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 26, 2016, nr 2, s. 19–43
- Biały A., Micke-Broniarek E., *Dirke chrześcijańska*, w: *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich. Katalog wystawy*, red. I. Danielewicz, Warszawa 1998, s. 135–138
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006
- Czerwiec 1976. *Spory i refleksje po 25 latach*, red. P. Sasanka, R. Spałek, Warszawa 2003
- Damisch H., *Teoria /obłokul/. W stronę historii malarstwa*, Gdańsk 2011
- Eisler J., „Polskie miesiace” czyli Kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989
- Głowiński M., *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*, Warszawa 1993
- Imbierowicz A., *Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na sytuację kobiet w polskim społeczeństwie*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2, s. 430–442
- „Intelektualiści polscy milczą zupełnie”. *Grudzień 1970 – styczeń 1971 w Szczecinie*, red. S. Ligarski, Szczecin 2016
- Jarosław D., *Mięso*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 17, 2019, s. 313–330
- Jarosław D., *Reakcje społeczne na niedobory mięsa w Polsce w latach 1945–1989 (zarys problematyki)*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 7, 2006, s. 223–266
- Kizwalter T., „Zachód porwany...”, „Kwartalnik Historyczny” 120, 2013, 4, s. 825–831

* The original Polish word 'KORrida' used in the title is a pun made up of the Polish acronym for the Workers' Defence Committee KOR and the Spanish word for bullfight, pronounced together as *corrida*, in line with Grzywacz's *Beef Cycle* (Translator's note).

- Kochanowski J., „...jesteśmy już przyzwyczajeni”. Prolegomena do społeczno-modernizacyjnych kulis „problemu mięsnego” w PRL, „Przegląd Historyczny” 96, 2005, nr 4, s. 587–605
- Konstantynów D., „Dirce chrześcijańska” Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu i Moskwie (1898), „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 591–621
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010
- Koziołek R., Kod QV, w: R. Koziołek, *Dobrze się myśli literatura*, Wołowiec 2016, s. 49–74
- Krzyżanowski J., *Najślawniejsza powieść polska*, w: J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 327–343
- Kundera M. i in., *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wrocław 1984
- Kundera M., *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 14–31
- Leiris M., *Lustro tauromachii*, Gdańsk 1999
- Lewandowski S., *Henryk Siemiradzki*, Warszawa–Kraków 1904
- Mazurek M., *Antropologia niedoboru w NRD i PRL 1971–1989*, Wrocław 2010
- Miziołek J., „Dirke chrześcijańska” i inne tematy all’antica w twórczości Henryka Siemiradzkiego. *Uwagi i rozważania*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2016, nr 4, s. 21–54
- Nycz R., *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 101–130
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993
- Ostrowska E., *Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 131–140
- Polak W., *Humor i satyra niezależna w Polsce w latach 1981–1989*, „Czaszy Nowożytnie” 13, 2002, s. 151–175
- Sasanka P., *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2006
- Sienkiewicz H., *Walka byków*, w: idem, *Pisma ulotne 1869–1873*, Warszawa 1906 (Pisma Henryka Sienkiewicza, t. 81)
- Szarota T., *Śmiech zakazany – kawał (dowcip) polityczny jako informacja o postrzeganiu peerelowskiej rzeczywistości*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 5, 2001, s. 209–236
- Tischner J., *Etyka solidarności i Homo sovieticus*, Kraków 1992
- Walczeńska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999
- Zieliński T., *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Zamość 1920

Teksty Z. Grzywacza

- Grzywacz Z., *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał, ułożył i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009
- Grzywacz Z., *O rysowaniu. Widzieć, wiedzieć, wyrażać. Eseje i wykłady o sztuce oraz teksty o dydaktyce artystycznej*, red. i oprac. J. Boniecka, Kraków 2018

Wybrane opracowania twórczości Z. Grzywacza i Grupy „Wprost”

- Bałus W., „Pomoc” Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”, w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 7–8 maja 2009*, red. J. Boniecka, Kraków 2010, s. 205–216
- Boniecka J., *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu „Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)”*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009*, red. nauk. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 307–326
- Boniecka J., *Zbyluta Grzywacza wizja „Polonii A.D. 1982”*, w: *Polonia. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski: duch – nadzieja – naród – zwycięstwo*, Wałbrzych 2018, s. 77–91
- Kostołowski A., *Pomięty i wyprostowany*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009*, red. nauk. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 295–305

- Kudelska D., *O czym nie mówi „Matka Polka”. Zbylut Grzywacz kontra mit*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 4, s. 147–167
- Maksymczak M., *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*, Warszawa 2017
- Maksymczak M., „Kolejka” i „Matka Polka”. O dwóch realizacjach Zbyluta Grzywacza, „Quart” 2010, nr 2, s. 66–76
- Nyczek T., *Rozdwojony*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009*, red. nauk. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 283–293
- Oseka A., *Mięso, muchy, metafizyka*, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009*, red. nauk. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 327–329
- Stronciwilk A., „Wprost» o jedzeniu – polityczny wymiar kuchni w malarstwie Zbyluta Grzywacza”, w: A. Stronciwilk, „Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej”, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. M. Popczyk, prof. UŚ, Katowice 2018
- Wprost 1966–1986. Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*, red. A. Król, J. Waltoś, Kraków 2016

Patrycja Cembrzyńska – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Studiów Podyplomowych w zakresie Gender – Kulturowej Tożsamości Płci (UJ), Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (SGH), Podyplomowych Studiów Edytorskich (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (Universitas 2012). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Folia Historiae Artium”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Przeglądzie Historycznym”, „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Kulturze Współczesnej”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”.

Kontakt: p.cembrzynska@interia.pl