



il. 1 Zbylut Grzywacz, *Projekt pomnika Matki Polki*, 1982, ołówek, papier, 49,6 x 37,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.10795. Fot. Marek Maksymczak

Kolejka i Matka Polka

O dwóch realizacjach Zbyluta Grzywacza

Marek Maksymczak

Zbylut Grzywacz, współzałożyciel i członek grupy „Wprost”, w połowie lat 80. XX w. w jednym z wywiadów wspomina: „Kiedy w 1982 roku Generał [Jaruzelski] rzucił hasło budowy pomnika „Matki Polki”, to wtedy mówiło się (...) o pomniku, jeszcze nie o pomniku symbolicznym, nie o szpitalu. I wyobraziłem sobie właśnie taki pomnik, jaki trzeba by było wystawić polskiej kobiecie...”¹. Wykonany przez artystę we wspomnianym roku rysunek *Projekt pomnika Matki Polki* przedstawia starą kobietę w krótkiej sukience². Stojąca boso na płytach chodnikowych postać spogląda w prawą stronę. Lewą ręką trzyma siatkę, prawą zaś podtrzymuje zsuwającą się z ramienia torebkę. Jej spuszczone i skrzyżowane ręce ciążą ku dołowi, co uzewnętrznia pewną ociężałość figury. Okrywająca kobietę sukienka dzieli się na dwie, kontrastujące ze sobą części, z których ta po lewej stronie jest jasna, po prawej zaś – w tonacji ciemnej. Wydaje się, że to kontrastowe rozróżnienie ukazane w czarnobiałym rysunku miało w założeniu oddać czerwono-białą kolorystykę flagi państwowej. Co więcej, znajdującą się w siatce obok chleba i flaszki ludzką czaszkę można potraktować jako element odwołujący się swym znaczeniem do narodowej martyrologii. Wspomniana sukienka z kolei zlewa się z nagim ciałem postaci na wysokości jej korpusu, co nadaje ukazanej scenie nienaturalny charakter. W ten sposób dochodzi tu do utożsamienia ciała kobiety z jej szatą stanowiącą narodowy symbol Polski.

Artysta, przedstawiając Matkę Polkę jako zestarzałą babę wyniszczoną wykonywaniem przyziemnych czynności, wyraża swój sprzeciw wobec tradycyjnym ujęciom personifikacji Polski realizowanym w pełnoplastycznym medium. Postać wymęczonej kobiety zaangażowanej w robienie zakupów, które w PRL-u wiązały się z opresyjnym stanem w długich kolejkach po cokolwiek, dystansuje się od przedwojennych wizerunków Polonii jako młodzięcych dziewcząt o wyidealizowanej urodzie, czego przykładem są rzeźby: *Polonia Resistuta* Franciszka Masiaka z 1937 roku³ oraz *Personifikacja Polski* Bolesława Biegasa datowana na drugą dekadę XX wieku⁴.



¹ *Malarstwo posiada swój język. Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski*, w: *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2006, s. 138.

² *Projekt pomnika Matki Polki*, 1982, ołówek, papier, 49,6 x 37,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

³ *Polonia Resistuta*, 1937, zrealizowana do Pawilonu Polskiego na Międzynarodową Wystawę Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 r. W roku następnym przeniesiona na Gubałówkę w Zakopanem, gdzie jest eksponowana do dziś. Zob. ilustrację w: *Historia i Polonia*, [katalog wystawy], red. A. Myślińska, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2009, il. 10, s. 56.

⁴ *Personifikacja Polski. Polonia*, lata 20. XX w., terakota patynowana, 70 x 26 x 17 cm, Zamek Królewski w Warszawie. Zob. ilustrację w: *ibidem*, nr kat. III/16, il. 275.



⁵ *Kolejka. Siedem etapów życia kobiety*, olej, płótno, tryptyk, 190 x 240 cm (całość), Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

⁶ *Malarstwo posiada swój język...*, op. cit., s. 138.

⁷ **Z. Grzywacz**, *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał, opracował i ułożył **T. Nyczek**, Kraków 2009, s. 233. Wypowiedź z dn. 24.10.1985 r.

⁸ **T. Nyczek**, *Zbylut Grzywacz, „Kolejka. Siedem etapów życia kobiety”*, [informator wystawy], Galeria Inny Świat, Kraków 1985 r., przedruk w: **Z. Grzywacz**, op. cit., s. 236.

⁹ **Z. Grzywacz**, op. cit., s. 159.

¹⁰ *Ibidem*, s. 162. Wypowiedź z dn. 26.12.1981 r.

¹¹ *Idem*, *Memłary, czyli Kolejka, czyli siedem etapów życia kobiety i siedem lat z życia mężczyzny*, mmps 1988, wł. prywatna, s. 7. (16.02.1982 r.). Cytuję za: **J. Boniecka**, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, w: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, [katalog wystawy], red. **J. Boniecka**, **J. Waltoś**, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 78.

Dodajmy, że dwa lata przed zrealizowaniem rysunkowego projektu Grzywacz rozpoczął pracę nad olejnym tryptykiem zatytułowanym *Kolejka. Siedem etapów życia kobiety* ukończonym w 1985 roku⁵. Określany żartobliwie przez artystę tryptyk mianem *Pomnika Matki Polki* został pokazany jesienią tegoż roku na wystawie w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie i zaraz po tym szybko zyskał rozgłos oraz uznanie ówczesnej krytyki artystycznej⁶. W tym samym czasie twórca notuje: „Kilka dni temu dzwonił Hermansdorfer z muzeum wrocławskiego, jedyne, które nigdy żadnego obrazu mojego ani innych wprostowców nie kupiło. Teraz, po kilkunastu latach opierania się – co zresztą nas cieszyło, bo było przy najmniej znakiem jakiejś wyrazistej z ich strony postawy – zapragnął nabyć ten właśnie obraz [...]. Pewnie to między innymi dlatego, że obraz jest tak wyraźny, że się już nie liczy jakby konwencja figuratywna. Stał się pewnie w ich rozumieniu nowoczesny, awangardowy”⁷. Jak sugeruje Tadeusz Nyczek, omawiany tryptyk stanowi obraz-górę, swoisty *opus magnum*, w którym artysta zawarł wszystko to, co jest właściwe dla jego twórczości⁸.

Dzieło ukazuje sześć nagich kobiecych postaci oraz niemowlę. Jego akcja rozgrywa się w nieokreślonej i zacienionej przestrzeni. Zaprezentowane w ruchu sylwetki idą w jednym rzędzie, od strony lewej ku prawej, wzdłuż półkolistego biegnącej linii. W każdej części tryptyku występują po dwie figury. Wyjątek stanowi środkowa partia z trzema postaciami, gdzie widoczne są dwie kobiety: pierwsza z nich jest brzemienna, druga zaś trzyma na rękach dziecko. Korowód przemierzających się figur otwiera z lewej strony przedstawiona *en face* postać dziewczynki. Po przeciwległej stronie natomiast kompozycję zamyka ukazana tyłem stara kobieta o obwisłym i mocno pomarszczonym ciele.

Trwająca pięć lat praca nad dziełem przypada na okres stanu wojennego. W nocy z 12. na 13. grudnia 1981 roku funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa aresztowali twórcę i następnie przewieźli go do Zakładu Karnego w Nowym Wiśniczu⁹. Osobiste przeżycia tragedii więzień, jak i brutalne oblicze ówczesnej rzeczywistości odcisnęły znaczne piętno na *oeuvre* artysty, czego przykładem jest wspomniany obraz namalowany w skrajnie realistycznej stylistyce. W dniu zwolnienia z aresztu Grzywacz notuje: „Zabrać się za malowanie, biorąc pod uwagę to, o czym w więzieniu tak dużo myślałem. Myślę o [...] portretach, martwych i wnętrzach tak, żeby to było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością”¹⁰. A dwa miesiące później dodaje: „Marzy mi się realizm surowy, taki Hopperowski, lecz i [...] precyzyjna rzeczowość Wyetha”¹¹.

Zastanawiający jest zarejestrowany wówczas zwrot artysty ku realizmowi. Zauważmy, że charakter nienaturalnej sceny z *Projektu pomnika Matki Polki* został odrzucony na rzecz poetyki *par excellence* realistycznej. Obrany przez Grzywacza werystyczny sposób obrazowania rzeczywistości stanowił dla niego wtedy jedyny styl, który był w stanie unocznnić surowość i brutalność przeżytych doświadczeń. „Wezwanie do realizmu – pisze on w swoim osobistym notatniku – zjawia się chyba za-

wsze w chwilach najcięższych...”¹². Powyższa wypowiedź uzmysławia, że realizm stanowił dla twórcy jedyną poetykę sprawdzającą się w obrazowaniu danych realiów.

Dzieło z jednej strony, o czym sugeruje jego tytuł: *Kolejka* oraz sam akt nadania ironicznej nazwy pracy: *Pomnik Matki Polki* odwołuje się do trudnej sytuacji kobiety, a ogólniej człowieka żyjącego w konkretnym, totalitarnym państwie o obostrzonym reżimie, co miało miejsce w XX-wiecznej historii naszego kraju. Z drugiej zaś strony podtytuł pracy: *Siedem etapów życia kobiety* wskazuje, że tematykę dzieła można powiązać z problematyką uniwersalną. Kompozycja podejmuje treści o pozahistorycznym wymiarze ukazane za pomocą wizualnej metafory. W przeciwieństwie do omówionego powyżej rysunkowego projektu nie znajdziemy tutaj jakichkolwiek symboli narodowych. Mimo że tryptyk swym tytułem w pewnym stopniu odwołuje się do kolejek w PRL-u, to praca stanowi uogólnioną wypowiedź, która nie prezentuje określonego miejsca oraz konkretnie umiejscowionych w czasie wydarzeń. Taki artystyczny zabieg można potraktować jako przykład wypowiedzi traktującej o głębszym i istotniejszym wymiarze rzeczywistości, ponieważ zastosowana tutaj malarska przenośnia idealnie obrazuje tajemnicę ludzkiej egzystencji.

W skromnym druku powielaczowym, wydanym z okazji ekspozycji dzieła na krakowskiej ASP, artysta stawia pytanie: „Skąd się wziął ten obraz?”, aby następnie udzielić odpowiedź: „Z kolejek – z tych, które widzę bez przerwy, i w których sam stoję. Także z tych, które namalowałem. I z tych, które widziałem namalowane. I z wezwania, które na początku stanu wojennego przeczytałem w gazecie: żeby postawić pomnik Matce Polce. Pomniki, Jubileusze, Dni Kobiet, czyny, odznaczenia, upamiętnienia – to rzeczywistość gazetowa, więc pomyślałem o innej, dotykającej. I jeszcze: wziął się ten obraz z motywów, jakie pojawiały się często w średniowiecznym i późniejszym malarstwie, z moralitetów takich, jak Vanitas, Narodziny, Życie i Śmierć, Młodość, Dojrzałość i Starość... i tak dalej. I z własnego odczuwania upływu czasu, mijania życia. I wziął się z potrzeby namalowania jeszcze raz aktu, kilku aktów naraz. I jeszcze pewnie z innych nieświadomych potrzeb – w tym także ze śmiesznej chęci zrobienia dużego obrazu”¹³.

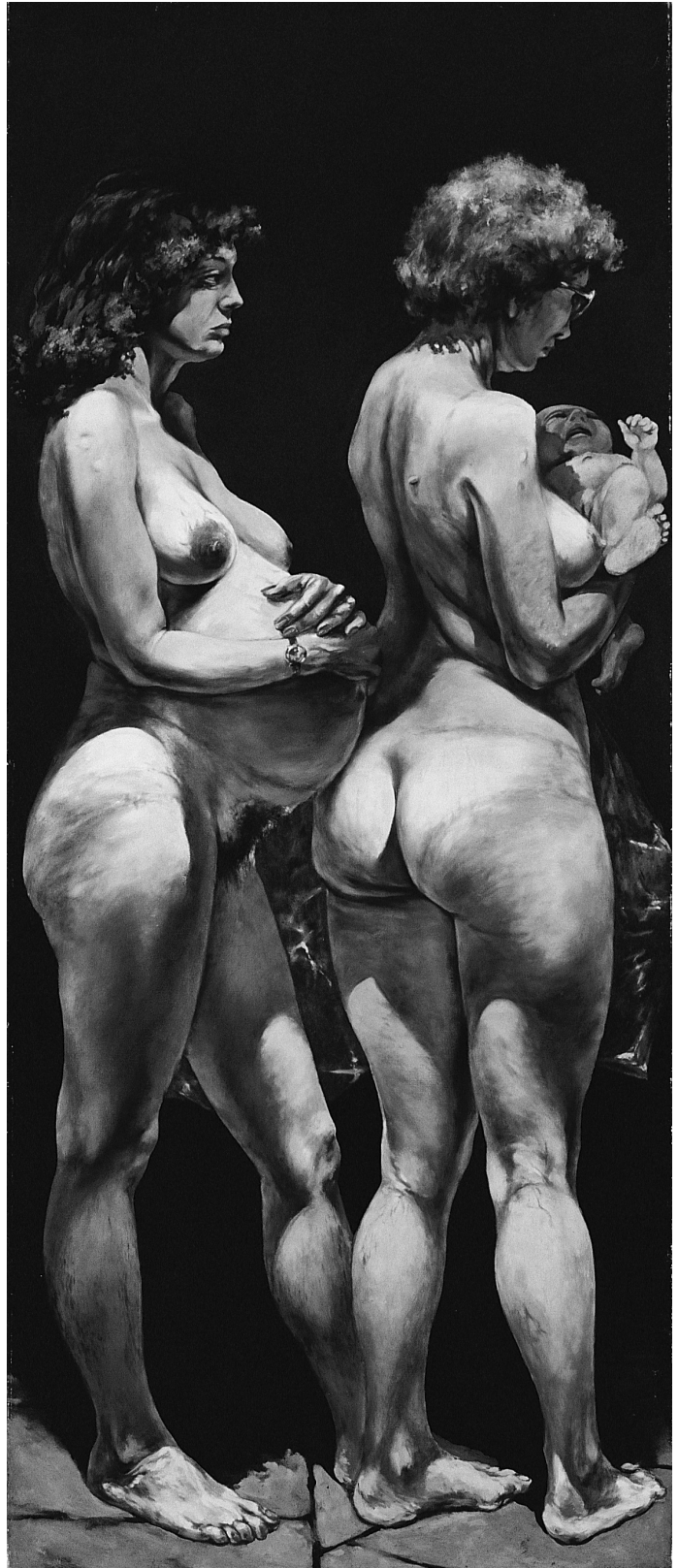
Jak wskazują zapiski z osobistego dziennika artysty, obraz prezentuje siedem etapów życia kobiety poczynając od rocznego dziecka, poprzez osoby w wieku 12., 23., 34., 45., 56. i 67. lat¹⁴. Każda z sześciu figur trzyma w rękach przezroczystą torbę plastikową o błękitnej barwie. Jej format maleje od strony lewej ku prawej, dzięki czemu pierwsza postać trzyma torbę największą, ostatnia zaś najmniejszą. Poszczególne figury wyróżniają się dodatkowymi elementami: na szyi dwunastoletniej dziewczynki został zawieszony łańcuszek z krzyżykiem, z kolei na ręce brzemiennej kobiety o dłoniach z pomalowanymi paznokciami widać zegarek, postać z dzieckiem ma okulary, a pomiędzy nogami kobiety zamykającej korowód widoczne są czarne paciorki oraz złoty krzyżyk różańca. Upływ czasu, w którym dokonuje się samoistna i powolna destrukcja wszystkiego,



¹² Z. Grzywacz, *op. cit.*, s. 160. Wypowiedź z dn. 15.12.1981 r.

¹³ *Idem*, 13 marca 1985, druk powielaczowy do wystawy w Galerii Trzech Obrazów, ASP w Krakowie, przedruk: *Idem, Memfary i inne teksty...*, s. 215.

¹⁴ *Idem, Memfary i inne teksty...*, s. 171. Wypowiedź z dn. 7.05.1982 r.





il. 2 Zbylut Grzywacz, *Kolejka. Siedem etapów życia kobiety*, 1985, olej, płótno, tryptyk, 190 x 240 cm (całość), Muzeum Narodowe we Wrocławiu. nr inw. XVII-1057. Fot. Arkadiusz Podstawka



¹⁵ *Idem, Memtary, czyli Kolejka...*, op. cit., (30–31.01.1985 r.). Cytuję za: **J. Boniecka**, *Kalendarium życia...*, op. cit., s. 84.

¹⁶ **W. Suchocki**, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996, s. 71. Problem medium jako danej podstawowej w oglądzie dzieła sztuki został również przedstawiony w tekstach Micheala Brötje, które Wojciech Suchocki omawia w swojej książce.

¹⁷ *Ibidem*, s. 71.

co w doczesności istnieje, widoczny jest nie tylko na ciele każdej z figur, lecz również na kwadratowych płytach chodnikowych, które po lewej stronie są gładkie i niezarysowane, po prawej zaś zabrudzone i mocno spękane. Całość została wydobyta z mroku światłem padającym z góry, znajdującym się nad środkową partią pracy. „Obraz – jak pisze artysta – jest połączeniem trzech płócien, które mogłyby być tytułowane oddzielnie jako młodość, dojrzałość i starość, lub wschód, południe i zachód – w wędrówce słońca po horyzoncie – stąd zarówno kolor, jak i oświetlenie w każdej z części jest inne. Łagodne światło wschodzącego słońca, gwałtowne światło zenitu, ostre światło słońca zachodzącego. Potem już tylko noc. Kolor to odpowiednio trzy tony z palety ziemi – ugier, siena i umbra”¹⁵.

Widoczna na dalszym planie zaciemniona przestrzeń niepokoi swą głębią. To ku niej postaci zmierzają po wcześniejszym wyłonieniu się z jej obrębu właśnie. W tej przestrzeni nic nie dostrzeżemy, nawet wizerunki płyt chodnikowych giną w jej mroku. Zatem zaciemnione miejsce jawi się jako pewna nicość – przestrzeń bezprzedmiotowa, cyklicznie związana z życiem człowieka, ponieważ to w jej obrębie ludzka egzystencja znajduje jednocześnie swój początek i koniec. Na pierwszym planie natomiast dochodzi do odwrotnej sytuacji. Tu, w oświetlonej przestrzeni, nagie postaci ludzkie oko swym iluzorycznym wizerunkiem i tym samym prezentują się jako jasno określone byty.

W ten sposób dochodzi tutaj do interesującej konstelacji poszczególnych elementów. Pomiedzy dwoma wyraźnie nieprzystawalnymi do siebie planami powstaje pewne napięcie. Otóż kobiety wychodzą z zaciemnionej przestrzeni ku światłu, aby następnie zaprezentować się, zestarzeć i na powrót wejść w spowity w mroku obszar. Powstaje wrażenie, jakby podczas przekroczenia granicy pomiędzy jedną a drugą przestrzenią dochodziło do materializacji czegoś niematerialnego, do unaocznienia czegoś niewidzialnego i do przeobrażenia nie-bytu w byt. Obecność zaciemnionej przestrzeni uświadamia, że dany byt ma swój odpowiednik w nie-bycie. Dzięki wspomnianej reifikacji rodzi się egzystencja, a taki stan rzeczy w pewnym stopniu koresponduje z myślą fenomenologiczną. A konkretniej z Heideggerowskim bytem określanym mianem *Dasein*, który, zdaniem filozofa, uczy zdumienia nad tym, że jest byt – a nie nicość.

Jeśli kompozycja ukazuje trzy okresy w życiu człowieka: młodość, dojrzałość i starość, to nieprzypadkowa wydaje się tryptykowa forma medium. Każdemu z trzech płócien zostały odpowiednio przypisane trzy elementy: świtanie, zenit i zmierzch ludzkiej egzystencji. Jak zauważa Wojciech Suchocki za Michałem Brötje, „medium jest tą instancją, do której wszystko w dziele się odnosi”¹⁶, odgrywa ono istotną rolę w strukturze dzieła sztuki, ponieważ „w rozmaitych dziełach rozmaicie wpływa na osobliwość ich wyglądu”¹⁷. Praca została namalowana na trzech płótnach, z których każde mierzy 190 centymetrów wysokości i 80 centymetrów szerokości, dzięki czemu postaci prezentują się w skali 1:1. Artysta, ukazując kobiety w realistycznej poetyce, wzmógł haptyczne właściwości ich nagich ciał, co wraz z naturalną skalą figur mocno przyciąga uwa-



il. 3 Hans Baldung Grien, *Siedem wieków życia kobiety*, 1544, olej, deska, 97 x 74 cm, Museum der Bildenden Kunst, Lipsk. Fot. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Die_sieben_Lebensalter_des>Weibes.jpg; dostęp 5 maja 2010 r.



¹⁸ *Ibidem*, s. 74.

¹⁹ Z. Grzywacz, *Memłary i inne teksty...*, op. cit., s. 172. Wypowiedź z dn. 9.5.1982 r.

²⁰ J. Boniecka, *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)*, w: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, op. cit., s. 321.

²¹ Z. Grzywacz, *Memłary i inne teksty...*, op. cit., s. 177. Wypowiedź z dn. 16.6.1982 r.

²² *Ibidem*, s. 173. Wypowiedź z dn. 16.5.1982 r.

²³ G. Boehm, *Obraz i czas*, tłum. A. Buchner, w: „Res facta. Teksty o muzyce współczesnej”, t. 9: 1982.

gę oglądającego. Zatem ponadczasowość wypowiedzi nie wynika tylko z tego, że w obrębie dzieła została poruszona problematyka fenomenologiczna, lecz bezczasowy wymiar przedstawienia ustanawia również to, że treść pracy współbrzmi z właściwościami medium. Gdy „dzieło sztuki – pisze Wojciech Suchocki – w swoim ukształtowaniu odwołuje się do medium, wyabsolutyzowuje je jako pozahistoryczny, ważny w każdorazowej terażniejszości odbiorcy warunek wszelkich związków sensu, jakie dzieło rozwija ze względu na swój temat”¹⁸.

Dodajmy, że wędrówka kobiet zmierzających od strony lewej ku prawej odbywa się w czasie. Proces starzenia się postaci widać gołym okiem na ich ciele. Co więcej, sam fakt ukazania kobiet w ruchu sugeruje powolny upływ czasu. Jak pisze artysta o swej kompozycji: „Ważne jest, by ruch przechodził z jednej [postaci] na drugą, [by] falował”¹⁹. W ten sposób „ciągłość” ruchu figur jest konstytuowana przez następczość czasów: przeszłego, terażniejszego i przyszłego. Joanna Boniecka wskazuje, że rok przed ukończeniem tryptyku artysta miał 45 lat, więc tyle samo co kobieta trzymająca na rękach niemowlę. A to, zdaniem badaczki, implikuje istotne znaczenie, ponieważ „akt macierzyństwa został tutaj zrównany z twórczym wysiłkiem «urodzenia» dzieła”²⁰. W kontekście tej uwagi warto dodać kolejną rzecz: jeśli postać w okularach stanowi *alter ego* twórcy, to środkowa część dzieła unaocznia etap życia, w jakim znajdował się pracujący nad kompozycją Grzywacz. Innymi słowy, centralna partia tryptyku prezentuje terażniejszość. Tym samym pomiędzy minioną młodością obecną „przed” a przyszłą starością istniejącą „po” pośredniczy moment „teraz” wyznaczony w obrębie tryptyku poprzez jego partię środkową. A więc czas został wpisany w strukturę dzieła. To koresponduje z uwagami artysty, dla którego przedstawienie unaocznia poszczególne etapy życia tej samej postaci: „Powinna to być w zasadzie jedna osoba przekształcająca się w czasie i przemieszczająca”²¹. Dzięki temu uwyrażnia się tutaj pewna myśl o symultanicznym ukazaniu rozbitych w czasie scen, co dodatkowo potwierdza kolejna wypowiedź twórcy: „Jedynie, z czego jestem zadowolony, to możliwość czytania trzech obrazów w jednym (obraz będzie malowany na trzech płótnach)”²². W ten sposób struktura pola obrazowego, jak i powyższe uwagi autora wyraźnie wskazują, że zostały tutaj powiązane ze sobą dwa elementy: czas i przestrzeń.

Dzięki jednoczesnemu zaprezentowaniu następujących po sobie czasów zarysowuje się nie tylko kierunek ruchu figur, ale i przestrzeń, jaką one przemierzają. Gottfried Boehm, poddając analizie inne dzieła, pisze, że w obrazie „czas i przestrzeń wcale nie dają się od siebie oddzielić. Przewaga określenia czasowego nad przestrzennym polega raczej na tym, że bez zajścia procesu czasowego nie jestem w stanie odczytać każdorazowej relacji pomiędzy elementami”²³. Badacz sugeruje, że w dziele wówczas powstanie odczucie przestrzeni, gdy najpierw zostanie w jego ramach zrealizowane odczucie czasu. W ten sposób czas stanowi nieodłączny składnik obrazu. Boehm pisze dalej, że „spozstrzeżenie przestrzenne [przedstawienia] wynika z procesji czasu, «czasowi się». Poczucie czasu staje się miarą struktury czasowej wpisanej w obraz”²⁴. Według niemieckiego

badacza na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie, które „czasowi się”. Chodzi tu o taką kompozycję, która przyjmuje formę „czasowania” [Zeitigung]. „Czasowość obrazu – wyjaśnia on – można uzyskać, co zakrawa na paradoks, jedynie za cenę jego następczości, to znaczy rozbicia na poszczególne elementy, zarazem jednak wyłącznie pod warunkiem stałej, potencjalnej obecności jednoczesności. Nie mają trwałości postacie, przedmioty, *topoi* rozpoznawalne. Trwałość może mieć jedynie inwersyjny stosunek jednoczesności i następstwa, przybierający każdorazowo postać obrazu”²⁵. Zapytajmy więc: co to znaczy dla Boehma, że obraz „czasowi się”? To znaczy, że dzieło odsłania prawdę, czyli prezentuje przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość w jednoczesności i tym samym wywołuje odczucie wieczności, które świadczy o wyjątkowości dzieła. Właśnie tego rodzaju Boehmowskie „czasowienie się” obrazu znamionuje wykreowane przez Grzywacza dzieło. Początek i koniec czasu, to znaczy początek, koniec i teraźniejszy moment ludzkiej egzystencji, zostały ze sobą ściśle scalone i tym samym wyznaczają wspomniany wymiar wieczności. A to z kolei możliwe jest do uzyskania jedynie w malarstwie.

Jak sugeruje artysta, bezpośrednią inspiracją do namalowania tryptyku był „obraz niemieckiego malarza z XVI wieku, Hansa Baldunga Griena, średniowieczny moralitet o starzeniu się, o umieraniu, przedstawiający sznur kobiet od dziecka do staruszki, czyli siedem etapów, siedem okresów z życia człowieka. I nic poza tym nie ma w moim obrazku, nie ma w nim żadnego przesłania politycznego. Sam tytuł jest oczywiście żartobliwy, ale już sam sposób malowania tych kobiet, bezlitośnie werystyczny, naturalistyczny, jest dla mnie argumentem. Tej ogólnej, „fanfaronowatej” idei „Matki Polki”, chwytającej za serce, odwołującej się do patriotyzmu, chciałem przeciwstawić nie inną ideę, lecz po prostu kawał rzeczywistości”²⁶.

W przedstawieniu Baldunga zatytułowanym *Siedem wieków życia kobiety* z 1544 roku, odwrotnie do kompozycji Grzywacza, uwidaczniają się przebliski pewnego optymizmu²⁷. Mimo że zamykająca korowód stara kobieta dotyka prawą ręką krawędź pola obrazowego, co wydaje się oznaczać kres życia, to jej postać, spośród dwóch pozostałych postaci reprezentujących starość, wyróżnia się jasną cerą i szkarłatną suknią. Stara kobieta w skupieniu spogląda na młodsze od siebie osoby i w ogóle nie rozpacza, lecz z pewnym dostojeństwem i zrozumieniem przyjmuje fakt upływu czasu, który odmierza jej ostatnie chwile tu – na ziemi. W jej ryśach twarzy możemy doszukać się podobizny żony Baldunga, a to z kolei tłumaczy jej postawę epatującą pewną godnością i stoickim spokojem²⁸.

Powracając do *Kolejki* Grzywacza, należy dodać, że jeśli zestawimy ją z *Projektem Pomnika Matki Polki*, to uwyraźni się tutaj obecność pewnych aspektów logicznie po sobie następujących. O ile w przypadku rysunkowego projektu można mówić o obecności narodowych symboli, które posłużyły w zbudowaniu wypowiedzi o beznadziejnej sytuacji kobiety w powojennej Polsce, o tyle *Siedem etapów życia kobiety* stanowi dzieło o uogólnionym znaczeniu dystansującym się od komentowania historycznej rzeczywistości. Innymi słowy, treść olejnego dzieła sytuuje



²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Malarstwo posiada swój język...*, *op. cit.*, s. 138.

²⁷ H. B. Grien, *Siedem wieków życia kobiety*, 1544, olej, deska, Museum der Bildenden Kunst, Lipsk.

²⁸ M. Stuhr, *Hans Baldung Grien*, Leipzig 1987.

się niejako po przeciwnej stronie wobec treści zaprojektowanego pomnika. Różnic w warstwie semantycznej nie należy tutaj odczytywać jako niespójności znaczeniowej powstającej pomiędzy dziełami, lecz należy ją widzieć jako zmianę znaczeniową dokonującą się w kategoriach wzajemnego dialogu, który łączy ze sobą obie wypowiedzi. Zaznaczmy, że uobecniająca się pomiędzy dziełami odmiennność zastosowanej poetyki wyraźnie podkreśla obecność wspomnianych różnic semantycznych. Widoczny w *Kolejce* realizm zastąpił wcześniej obraną stylistykę nierealistyczną, co zaowocowało powstaniem dzieła o uniwersalnej problematyce. W ten sposób realizm, który miał z założenia artysty pomóc w zobrazowaniu surowej rzeczywistości konkretnych doświadczeń, okazał się znacznie przydatniejszy w komentowaniu ludzkiej egzystencji w ogóle. A język nierealistyczny, ku pewnej przewrotności, sprawdził się w obrazowaniu historycznych realiów – trudnej sytuacji kobiety w PRL-u.

Marek Maksymczak

Historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, doktorant w Instytucie Sztuki PAN, pisze pracę doktorską na temat grupy „Wprost”; publikował m.in. w „Znaku” i „Kwartalniku Rzeźby Orońsko”.

Summary

**MAREK MAKSYM CZAK / A Queue and Polish Mother.
About two pieces of art by Zbylut Grzywacz**

In 1982 Zbylut Grzywacz, as a member of an artistic group 'Wprost', made a project of a drawing of *Monument of a Polish Mother*. The artist presented the Polish Mother as an elderly woman exhausted by committing trivial and everyday's activities. At the same time Grzywacz was working on an oil painting – a triptych titled *A queue. Seven stages of a woman's life*, which he ironically called *The Monument of a Polish Mother*, as well. The work shows six naked women silhouettes and a baby. Each of the women holds a carrier bag in her hands. The silhouettes look like they are moving and going forward from the left to the right side. The painting depicts a human getting old as the artist says that it has come into being because of 'his own feeling of the passing time'.

On one hand, the work as the title suggests: *The Queue*, as well as the fact of giving it an ironical name: *The monument of a Polish Mother*, presents a difficult situation of a woman, or to be more general, a human living in a totalitarian country what was present in the twentieth century history of Polish country. On the other hand, the second part of the painting's title, namely, *Seven stages of a woman's life* implies that the work may be connected with universal problems of people's lives. The aim of my paper is to point out that the work deals with a topic which is far from historic dimension, what has been showed by the means of a visual metaphor. In contrary to the above mentioned project of the drawing we will not find any national symbols in it. Although, the painting's title describes the queues which were common in the Communist Poland, the work gives a rather general answer, which is void of presenting a certain place or some particular events. Such an artistic trick may be treated as the example of painting presenting reality more significantly. The painter's metaphor used here, depicts the secret of human existence.