

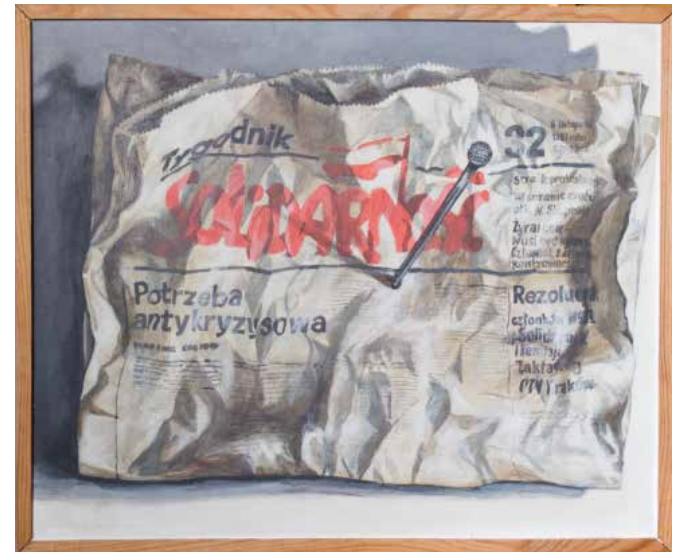
Joanna Boniecka

Zbyluta Grzywacza wizja *Polonii A.D. 1982*

„Malując nie chciałbym się oddalać o tego, co mnie łączy z innymi;
chciałbym być bliżej nawet wtedy właśnie, gdy maluję”.
Zbylut Grzywacz

W bogato ilustrowanych *Dziejach Polski w obrazach*¹ jednym z ostatnich jest płótno Zbyluta Grzywacza zatytułowane *Chlebak*² z cyklu *Rekolekcje wiśnickie* z 1982 r. – artystyczny komentarz do stanu wojennego wprowadzonego w Polsce 13 grudnia 1981 r. Widzimy otwarty na tej dacie kalendarz, obok tytułowego chlebaka, i cień krat, który nie pozostawia wątpliwości, gdzie przebywa jego twórca. Po zwolnieniu z internowania³ artysta notuje w dziennikach: „Moje miejsce jest przy sztaludze – o tym mówiłem kolegom w Wiśniczu. (...) Zabrać się za malowanie, biorąc pod uwagę to, o czym w więzieniu tak dużo myślałem. Myślę o autoportretach, portretach, martwych [naturach] i wnętrzach. Tak, żeby to było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydota, mdłością, szarością”⁴.

Zaczyna od osobistych, opowiedzianych językiem najprostszego realizmu *Rekolekcji wiśnickich*, próbując ułożyć z nich dwunastodniowy pamiętnik. Równolegle podejmuje malarskie zadania, w których odzywa się jakże charakterystyczna dla członka grupy Wprost⁵ potrzeba odniesienia się do zbiorowych przeżyć, tym razem będących skutkiem stanu wojennego. W drastycznie zmienionej rzeczywistości wraca do zaczętych przed internowaniem dużych kolorowych aktów, które zrazu „nic nie znaczyły, tylko się”. Malowane w okresie „karnawału Solidarności” przez artystę – jak mu się wydawało – zwolnionego z poczucia obowiązku i winy wobec współbraci, którym w końcu zaczęło dźbiać się dobrze, miały wreszcie szansę „mówić” wyłącznie o kolorze, materii, świetle, harmonii – o sztuce samej. Niestety. Już 3 stycznia, planując ukończenie dwóch portretów zbiorowych grupy Wprost i aktu *Strip-tease*, o tym ostatnim pisze: „pomyśleć o tym znów – Polska goła, wciśnięta w asfalt”⁶.



Zbylut Grzywacz
Przygożdżona, z cyklu **Wiosna '82**
1982, akryl, pilśni, 34 x 41 cm
kolekcja prywatna

1 P. Marczak, *Dzieje Polski w obrazach*, Warszawa 2016, s. 318.

2 *Chlebak*, z cyklu *Rekolekcje wiśnickie*, 1982, olej, płótno, 80 x 60 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

3 Grzywacz przebywał w Zakładzie Karnym w Nowym Wiśniczu od 12/13 do 24 grudnia 1981 r.

4 Zob. *Labirynt wolności*, [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 35.

5 Grupa artystyczna utworzona w marcu 1966 r. przez piątkę młodych, krakowskich malarzy: Barbarę Skąpską, Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego i Jacka Waltosia (po roku Barbara Skąpska zrezygnowała z udziału we wspólnych wystawach). Odbyło się dwadzieścia wystaw WPROST, których charakter i znaczenie przypomniła w 2016 r. wystawa jubileuszowa w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie pt. *WPROST 1966–1986*; zob. katalog wystawy.

6 Kalendarz 1982, rękopis, archiwum artysty, wł. prywatna; dziennikowe zapiski artysty wraz ze szkicami z natury oraz pomysłami na obrazy zajmują 33 tomy kalendarzy książkowych formatu A5, których treść tylko w niewielkiej części została opublikowana w wyborze: Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybór i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.



Zbysław Grzywacz
Wegetacje, z cyklu Wiosna '82 (fragment)
 1982, olej, płótno, 40 x 50 cm
 własność Muzeum Sztuki w Łodzi

W kwietniu maluje pierwszy obraz zatytułowany *Wiosna '82*, a wobec oddania tytułu całemu cyklowi, ostatecznie nazwany *Wegetacje*. W ciągu tego i następnego roku powstaje seria piętnastu obrazów, które przedstawiają akty, często naturalnej wielkości, i martwe natury, a także dwa miejskie pejzaże: *Gniazdo* i *Pomóż włączyć się do ruchu*. W gorzko-ironicznym tytule cyklu pobrzmiewa niepokorne hasło protestujących na polskich ulicach w stanie wojennym: „zima wasza – wiosna nasza”, ale myli się ten, kto oczekuje, iż zapowiada on coś optymistycznego i radosnego.

Cykl ten zalicza się do najlepszych malarsko dzieł Grzywacza, a zarazem najbardziej przykrych w odbiorze⁷. Martwe natury z puszczającymi blade pędy bulwami ziemniaków, cebulami i kapustą (*Kamień, Wegetacja, Gleba*), ułożonymi na wyschniętych płytach chodnika lub gołym kamieniu, czy też pusta *Klatka* lub gorzko się kojarzące *Pięć zmysłów* są namalowane tak doskonale i wiernie, że każą myśleć o XVII-wiecznych holenderskich mistrzach *nature morte*. Jednak nie ma w nich śladu tamtej zmysłowej radości czy urody świata. Wręcz przeciwnie: zamiast bogactwa i sensualnej obecności darów Natury – zgrzebność prostych, banalnych warzyw i przedmiotów, nieestetyczne, zużyte życiem ludzkie ciała. Nieubłagane prawo rozkładu rządzi zarówno w świecie przyrody, jak i stosunków międzyludzkich – czego wyrazem jest dyptyk *Folia* (związek kobiety i mężczyzny⁸), a także społecznych, jak w obrazie *Przygwożdżona*, który odnosi się do zdelegalizowanej Solidarności⁹. Klimat panuje w nich żalobny – czarne tło większości kompozycji (także w obrazach *Strip-tease, Leżąca, Stojąca, Klatka* i *Siatka*) podkreśla i monumentalizuje „ubogi” obiekt – czy jest to pomarszczony ziemniak czy bezlitośnie mizeralbilny akt kobiecy – akcentując naturę przemijania i śmiertelność wszystkiego. Rzadko (także w porównaniu z licznymi szkicami na kartach dziennika) zjawia się w skończonych obrazach czaszka, jawny symbol *vanitas*, chyba że w *Siatce*, wśród przyniesionych ze sklepu codziennych zakupów, jak butelka z mlekiem, torebka mąki czy kartofle. Albo obok grudy węgla na śniegu z odcisniętym nań śladem ciężkiego buta w obrazie dedykowanym górnikom z KWK Wujek, zabitym 16 grudnia 1981 r.

Te różne, jak by się mogło wydawać, obrazy łączy jedno – realistyczny, bliski weryzmowi sposób malowania. I to on staje się nośnikiem przekazu – z pełnym przekonaniem wybranym przez artystę środkiem wyrazu, jedynym adekwatnym dla tego czasu językiem komunikowania treści i przeżyć w malarstwie. W więziennych zapiskach notuje: „*Il faut être de son temps*”¹⁰. Wezwanie do realizmu zjawia się chyba zawsze w chwilach cięższych – nie wtedy, kiedy myśl wolna, spokojna może sobie wędrować i hulać niefrasobliwie. Mierzyć się ze swoim czasem to duże zadanie. Z pewnością i w tym tajemnica, dlaczego sztuka tzw. społeczna i polityczna cała prawie po ciemnej stronie życia się lokuje”¹¹. Autor znamiennej grupowej deklaracji grupy Wprost: „mniej ważny jest wygląd, gdy

⁷ T. Nyczek, *Rozdwojony*, w: *Zbysław Grzywacz 1939–2004*, [katalog wystawy MNK], red. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 291.

⁸ Jest to czas dramatycznego rozpadu drugiego małżeństwa artysty, choroby psychicznej żony, która ostatecznie wnosi pozew o rozwód.

⁹ 8 października 1982 r.

¹⁰ Trzeba żyć swoim czasem (z franc.); stwierdzenie H. Daumiera.

¹¹ Datowane na 15 grudnia 1981 r., zob. Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 160.

idzie o znaczenia”¹², sformułowanej w kontrze do jałowości ówczesnej sztuki nacechowanej formalizmem i estetyzacją, do panującego w latach 60. „akademizmu nowoczesności”, koncentruje się teraz właśnie na wyglądzie. „Ważny jest wygląd, bo niesie znaczenia. Więcej – on znaczenia stwarza”¹³. I jeszcze nie mniej istotna uwaga: „Obrazy: nie tytuł się liczy, nie podpis. Nawet nie ze wszystkim to, co namalowane. Śmieszne, że aż tu mnie przywiódło: liczy się nie co, ale jak. W tematach część tylko się zawiera «prawdy o czasie» – część znaczniejsza w sposobie wyrażania, w języku – ten musi o czasie świadczyć (...). Język, ostrość widzenia, bezlitosność obserwacji, nawet rodzaj chłodu – te są ważne, w nich zawrzeć się musi uczestnictwo”¹⁴.

Artyście nie jedynie o wierność naturze chodzi, nie o najbliższe jej imitacji obrazowanie, ale o zawarcie w nim świadectwa czasu: ponurego czasu zniewolenia, gwałtu, bezwstydu, zmasowanego kłamstwa i fałszu. Rezygnuje więc konsekwentnie z „malarskich czarów”, jak dekoracyjna płaskość, subtelny kolor czy faktura, i szuka sposobu na znalezienie prawdy i siły obrazu, który sprosta jego wymaganiom jako twórcy i jednocześnie uczestnika oraz świadka historii. Nie przypadkiem sięga po tematy czysto akademickie – martwą naturę i akt – traktując je jednak całkowicie nieakademicko. Są tak wyraziste i przez to znaczące, że od razu budziły i wciąż budzą skrajne reakcje. 13 grudnia 1983 r. rektor krakowskiej Akademii, gdzie w Galerii artysta zawiesza dziesięć płócien z obu wspomnianych cykli, zamyka wystawę po czterech godzinach od jej otwarcia i wcale nie na skutek nacisków z Urzędu Cenzury, ale prewencyjnie. Wyzwanie natury artystycznej, którego podjął się Zbylut Grzywacz, nie doczekało się tym samym dyskursu w granicach sztuki, a wręcz wypchnięte poza jego obręb zostało potraktowane jedynie jako polityczne.

„Akty, które malowałem, maluję i lubię malować; oczywiście jak zawsze usiłuję jakieś znaczenia tam upchać, a przecież, jak zdałem sobie kiedyś sprawę, to ten właśnie temat, motyw jest dla mnie najbezinteresowniejszym probierzem tzw. języka malarskiego”¹⁵. Warto w tym miejscu przypomnieć serię *Orantek* z lat 60. oraz *Lalek* z następnej dekady; ten sam motyw pojedynczej figury kobiecej za każdym razem malowany jest inaczej, z jakże odmienną ekspresją i zawartymi znaczeniami. W cyklu *Wiosna '82* język malarski służy wyrazistości przedstawienia rzeczywistości, pozwala twórcy w sposób maksymalnie prawdziwy oddać drastyczność natury, nie rezygnując z czułości wobec obiektu obserwacji. Te intensywnie obecne figury kobiet i mężczyzny w żaden sposób nie są studiami idealnej formy, według tradycyjnego pojmowania aktu¹⁶, ale prawdziwie, z bezwzględną drobiazgowością uka-

12 6. wystawa *WPROST*, [katalog], BWA, Zakopane 1969.

13 Notatki z 21 marca 1984 r.; Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 190. Widać w tym wyznaniu zbliżenie do poglądów na sztukę Józefa Czapskiego, wobec którego, rozpoczynając z nim korespondencję w 1970 r., był antagonistą; listy znajdują się w archiwum Z. Grzywacza oraz w MNK.

14 Notatki z 7 stycznia 1982 r.; jw., s. 163.

15 Notatki z 9 kwietnia 1982; jw., s. 164.

16 K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998.



Zbysław Grzywacz
Pod ścianą, z cyklu Wiosna '82
1982, olej, płótno, 140 x 70 cm
kolekcja prywatna

zanymi rozebranymi ludzkimi ciałami. Obrazy *Leżąca*, *Stojąca*, *Pod ścianą*, *Strip-tease* i *Folia* nabierają dzięki temu sensu symbolicznego. Ich najprawdziwsza, brutalna nagość to jak radykalny manifest artysty-opozycjonisty. Doświadczenie wspomnianych cykli artysta wkrótce zsumuje w największym i bodaj najważniejszym swoim dziele: *Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)*¹⁷, który żartobliwie, z właściwą sobie (auto)ironią określił jako *Pomnik Matki Polki*¹⁸.

Tytuły aktów wchodzących w skład cyklu *Wiosna '82* nie zawierają żadnych wskazówek pomocnych w ich interpretacji; są tak samo rzeczowe, jak sposób malowania. Czy artysta uznał, że są zbędne? W martwych naturach tytuł jednak dopowiada treść przedstawienia – *Przygwożdżona* to portret zmiętego i przybitego gwoździem tygodnika „Solidarność”. W aktach pojawiają się za to elementy „kostiumu”, jak zielona (stan wojenny) koszula stojącej *Pod ścianą* czy szara, wypłowiała i majtki w tym samym kolorze w *Strip-teasie*. Pojawiają się też elementy symboliki narodowej, jak biel i czerwień flagi w *Stojącej* (jako draperia rzucona na ziemię niczym ochłap mięsa) czy *Pod ścianą* (czerwone kozaki dziewczyny, z których jeden wywinięty odsłania białą futrzaną podszewkę). *Leżąca* zaś nie posiada żadnych atrybutów poza „zmęczonym” ciałem, białą draperii i czernią tła. Jednak tytuł całego cyklu nie pozostawia wątpliwości, jak ważny jest dlań kontekst historyczny i polityczny. A w dziennikowych zapiskach i wypowiedziach artysty, a także skończonych realizacjach z początku lat 80. dochodzi do głosu symboliczne myślenie na temat przedstawienia postaci kobiecej już nie tylko dla wyrażenia spraw egzystencji, ale w odniesieniu do kwestii społecznych, a nawet politycznych i narodowych, jak wspomniana już figura Matki Polki¹⁹. Stosując język realizmu artysta bynajmniej nie rezygnuje z postawy zaangażowania czy raczej powołania²⁰; sposób, w jaki akcentuje przeżycie rzeczywistości, jest wystarczająco mocny i symboliczny. Wszystko, co zostało dotąd powiedziane, skłania do odczytania kobiecych aktów z cyklu *Wiosna '82* jako figury Polski, *Polonii A.D. 1982*.

Leżąca to jedyny nie tylko w tej serii, ale i w całej twórczości Grzywacza obraz z postacią naturalnej wielkości w poziomym formacie. Doskonale namalowane w proporcjach ciało kobiety, oświetlone frontalnie, w sposób naturalistyczny dokumentuje wszystkie nieuchronne zmiany zapisane na nim przez życie, i to biologiczne, i to społeczne – przez czas. Spływające na boki piersi, zapadnięty brzuch, wystające żebra i kości biodrowe, ślady po szczepieniach i blizny po chirurgicznych zabiegach, zmiany w wyglądzie i kolorycie nóg, odkształcenia ich palców z polakierowanymi na czerwono

17 *Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)*, 1985, olej, płótno, 190 x 240 cm (całość), wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Zob. J. Boniecka, *Zbysław Grzywacz rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu „Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)”*, w: *Zbysław Grzywacz 1939–2004*, dz. cyt., s. 307–325.

18 [Malarstwo posiada swój język]. Ze Zbysławem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski, w: *Świat nieprzedstawiony? O grupie „Wprost”*, teksty wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2006, s. 138.

19 Zob. J. Boniecka, *Zbysław Grzywacz rozmowa z mistrzami...*, dz. cyt., s. 311 i następne; M. Maksymczak, „Kolejka” i „Matka Polka”. *O dwóch realizacjach Zbysława Grzywacza*, „Quart” 2010, nr 2; D. Kudelska, *O czym nie mówi „Matka Polka”*. *Zbysław Grzywacz kontra mit*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, t. LXII, z. 4, s. 148–162.

20 Określenie zaczerpnięte od A. Camusa, który o sytuacji współczesnego artysty pisał: „Powołany wydaje mi się właściwszym słowem niż zaangażowany. Nie chodzi bowiem o zobowiązanie dobrowolne, lecz raczej o przymusową służbę wojskową”; zob. A. Camus, *Eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971, s. 377.

paznokciami, a do tego jeszcze „krwawe” odciski po bieliźnie. Leży z głową odwróconą i zatapiającą się w czerń tła, a jej prawa ręka zwisa naturalnym bezwładem w naszym kierunku. Widoczna jasna plama po zegarku na przegubie opalonego przedramienia to jeszcze jeden, acz delikatny w porównaniu z pozostałymi, znak „opresji” i „rozebrania”.

Leżąca jest całkowicie naga. Nagością niepiękną, w potocznym znaczeniu nieestetyczną i bolesną. „Naga Prawda”. Czarne tło jeszcze to wrażenie pogłębia, wzmacnia fizyczność i cielesność postaci, której przedstawienie przełamuje niejedno społeczne i artystyczne tabu, jak na przykład uwidocznienie bujnych włosów łonowych²¹. Skumulowanie niedoskonałości ciała i werystycznie oddanych zmian w jego wyglądzie zdają się prowokować, czyniąc z nagiej modelki wyciągniętej na zimnym, białym prześcieradle czy może obrusie, aluzje do martwej natury. Obok szoku, który budzi werystyczne studium natury, pojawia się współczucie dla obiektu obserwacji malarza. Ta rozebrana, bezbronna wobec spojrzeń widza, postać, przez kompozycyjny zabieg umieszczenia w górnej części obrazu, nabiera cech pomnika, zostaje formalnie i znaczeniowo „wywyższona”. Przestaje być wyłącznie nagą kobietą, a zaczyna reprezentować przede wszystkim ludzkość, ukazując uniwersalną prawdę o naszej kondycji rozpiętej pomiędzy bytem biologicznym i duchowym. Świadomość nieuchronności przemijania, więzienia cielesności i związany z tym dojmujący ból egzystencji decyduje o dominującym, gorzkim odczuciu całości. Wrażenie to współgra z odczytaniem *Leżącej* w kontekście historycznym: „A to Polska właśnie”. Sposób malowania postaci, pełen uważnej czułości, a nawet – nie waham się użyć tego słowa – miłości, łagodzi brutalną prawdę nagiej rzeczywistości. Do tego dłoń, samotna bohaterka dolnej części obrazu, odcinająca się na tle białej draperii – wystawiona do pocałunku czy też braterskiego, niosącego pomoc uścisku – to ona wprowadza promyk nadziei.

Czy przedstawione na obrazie ciało jest żywe, czy martwe, jak chcą niektórzy autorzy, widząc w obrazie przedstawienie „zmarłej na całunie”²² lub kojarząc go „z trupem i katafalkiem”²³? Faktem jest odwołanie się przez twórcę *Leżącej* do znanego obrazu Hansa Holbeina młodszego *Chrystus w grobie*²⁴, który ukazuje ciało martwego Chrystusa złożone do grobu i noszące już cechy rozkładu. Jednak tym, co łączy te obrazy poza schematem ikonograficznym, jest według mnie ludzka, nie boska natura Chrystusa, którą wyraźnie akcentuje Holbein, zapisując na ludzkim ciele Bożego Syna po człowieczemu doznany ból i cierpienie. Odwołania do dzieł starych mistrzów, mitów i toposów

21 Wystarczy wspomnieć *Początek świata* Courbeta, obraz długo przechowywany w magazynach, zanim pojawił się w stałej galerii Musée d'Orsay. Warto również w tym kontekście przywołać słowa Grzywacza na temat realizacji motywu aktu przez rodzimych artystów: „Jest w sztuce polskiej rodzaj wstydlivosti, który sprawia, że akt nie jest tematem częstym, a jeśli się zjawia, traktowany jest sentymentalnie lub brutalnie (albo też jedynie formalnie) – brak współcześnie obrazów, które wyrażałyby normalny, pozbawiony zahamowań stosunek malarza do kobiety. Sentymentalizmy zmurkowskie stałe jeszcze, wzbogacone smakiem playboyowym, są najczęstsze – dalej idzie mikulsko-güntnerowska słodycz laleczek, piękne, lecz odrealnione akty Nowosielskiego, ciapkowate, bezsensowne akty kolorystów, wyzywające, fotograficzne, zimne i erotyczne akty nowych realistów. Brak aktu zwykłego, pełnego – nagiego i wiarygodnego. Może powinienem to zrobić, żeby się pojawił?”. Cyt. za: Z. Grzywacz, *Memlary...* dz. cyt. s. 164.

22 D. Kudelska, *O czym nie mówi „Matka Polka...”, art. cyt., s. 159.*

23 T. Nyczek, *Rozdwojony*, art. cyt., s. 291.

24 Namalowany w latach 1521–1522, olej na desce, 30,5 × 200 cm, Muzeum Sztuki w Bazylei.

kultury europejskiej, prowadzenie osobistej gry z tradycyjnymi konwencjami artystycznymi oraz ikonografią sztuki religijnej są od początku obecne w twórczości Zbyluta Grzywacza²⁵. Poczucie wspólnoty z wielopokoleniową rodziną malarzy skłaniało go do twórczych „rozmów” za pomocą obrazów, w których sprawy aktualne i jednostkowe miały nawiązywać do treści uniwersalnych. Przy czym celem tych działań, jak już wielokrotnie pisano, analizując dzieła artysty, były jego „samodzielne próby budowania znaczeń oraz poszukiwanie adekwatnych dla nich form”²⁶.

„Leżący akt dopiero zaczęty – poprowadzić go w stronę wyrazistości, mięsności – to ma leżeć i dyszeć”²⁷ – notuje w trakcie pracy artysta. „Dużo jeszcze jest do zrobienia, żeby odbiegło od ładności. (...) Trzeba uważać, żeby nie był to naturalizm bezduszny, prosta rejestracja lub niemieckie znęcanie się – to wszystko powinno być malowane rzeczowo, ale jakby mimochodem, z prostotą”. Tak namalowana postać kobiety „w miejsce” Chrystusa zyskuje wymiar *sacrum*; jako święte ciało – umęczone i obolałe, bezwstydnie obnażone – pozwala również myśleć o symbolicznej figurze wspólnoty narodowej, o personifikacji Polski rodem z ducha romantyzmu. Głębokie u artysty poczucie przynależności do określonej społeczności i silne poczucie obywatelstwa zrodziły już wcześniej wiele realizacji artystycznych u najmłodszego i najbardziej radykalnego „wprostowca”. Piętnujący patologie życia społecznego i politycznego czasów PRL-u mógłby zamilknąć wobec stanu wojennego? Jak widać, jeszcze bardziej radykalizował język swojej sztuki, chcąc w formie adekwatnej oddać brutalność tego czasu. Zakłamanie reżimu przeciwstawił więc obiektywną realność, a jeśli ekspresję – to jako wynik wyrazistości rzeczowego przedstawienia, a jeśli alegorię – to rzeczywistość²⁸.

Jak rysuje się *Polonia* Grzywacza w kontekście historycznych i współczesnych realizacji tego symbolu – pokaże wystawa *Polonia: symbol tradycji – znak nowoczesności*. Przywołam jedynie obraz innego „wprostowca”, Leszka Sobockiego, którego *Polonia* z tego samego, 1982 roku, jest siedzącą półnagą kobietą w długiej czarnej spódnicy z rękami związanymi czerwoną szarfą. Ukazana na czarnym tle, w pozycji zrezygnowanej, z rękami opartymi na kolanach i pochylonym torsem z obwisłymi, chociaż jeszcze młodymi piersiami posługuje się również realizmem symbolicznym i wyraża podobne do Zbylutowych odczucia. Dla artystów ceniących tradycję, jak ci dwaj uczniowie Adama Hoffmanna, odniesieniem jest cykl *Polonia* Grottgera, wielka symboliczna metafora nawiązująca do etosu sztuki wzniosłej, powszechnej, symbolicznej. Dla Zbyluta Grzywacza równie ważny jest Andrzej Wróblewski, duchowy patron jego twórczości. Tak o nich obu pisał we wrześniu 1982 r.: „Grottger podobnie jak Wróblewski żył 30 lat. Obaj odpowiedzieli swoją sztuką na napięcia, dramaty czasu, w którym

25 Więcej o tym piszę we wspomnianym już tekście *Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami...* w katalogu pierwszej retrospektywnej wystawy artysty w Muzeum Narodowym w Krakowie (2008).

26 A. Kostolowski, *Pomiędzy i wyprostowany. O kilku tropach sztuki Zbyluta Grzywacza*, w: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, dz. cyt., s. 296.

27 Notatki z 6 maja 1982 r.; Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 171.

28 G. Courbet i jego obraz z 1955 r. *Pracownia malarza. Alegoria rzeczywista wyobrazająca siedem lat mego artystycznego życia* wyznacza punkt graniczny, w którym następuje odejście od alegorii starego typu (C. Ripa) a realistyczna scena nabiera treści symbolicznych.

przyszło im żyć. Cykle Grottgera związane z powstaniem styczniowym i czasem je poprzedzającym, a *Rozstrzelania* Wróblewskiego (a także późniejsze *Ukrzesłowienia*, ludzkie kadłuby i obrazy «naiwnie-realistyczne») – z czasem wojny i tuż po niej. Jeden opisywał, drugi wyrażał. Jeden w elegancji formy, drugi poszukując formy adekwatnej brutalności wyrażanego – usiłowali zająć stanowiska. Jeden i drugi tworzyli wizerunek czasów – wyrażali ich martyrologiczny, nie heroiczny aspekt. W obu przypadkach nie o pocieszenie chodziło – pocieszające było i jest to jedynie, że się utrwaliło okrucieństwo i martyrologia w obrazach, że byli świadkowie nie niemi. Bez mała 100-letnia odległość czasowa wyraziła się przejściem od akceptacji świata widzianego, zaufania dla niego – do odrzucenia wyglądu świata jako fałszywego, skrywającego własną prawdę²⁹.

Ów martyrologiczny rys odnajdujemy i w *Leżącej* Grzywacza, i w *Polonii* Sobockiego. U pierwszego możemy jednak dostrzec nadzieję, która płynie już ze schematu ikonograficznego *Chrystusa w grobie*. Wraz z gorzką konstatacją doznanej przemocy i cierpienia, niesie przecież zapowiedź „zmartwychwstania”³⁰, ale też w duchu bliskiej agnostykowi i miłośnikowi Natury praw tejże. W tym sensie tytuł cyklu odnosi się nie tylko do czasu historycznego, ale także biologicznego i kosmicznego. Błede pędy wypuszczane przez tracące wigor rośliny w martwych naturach *Wegetacja*, *Gleba*, *Kamień* przypominają, że jesteśmy częścią całości, którą rządzi przemijanie, cykliczność – umieranie i odradzanie się na nowo. I w tym sensie *Polonia A.D. 1982* Zbyluta Grzywacza niesie pocieszenie. Także, a może zwłaszcza, dzisiaj.



Zbylut Grzywacz
Leżąca, z cyklu *Wiosna '82* (fragment)
 1982/83, olej, płótno, 70 x 190 cm
 kolekcja prywatna

²⁹ Notatki z 9 września 1982 r.; Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 181.

³⁰ Znamienne, że w 1989 r. rysunek pod tym tytułem („według Grünewalda”) Zbylut Grzywacz wykonał na zamówienie „Tygodnika Powszechnego” jako ilustrację jednej ze stacji *Drogi krzyżowej* w interpretacji krakowskich artystów. Zob: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, dz. cyt., s. 191, il. 195.

Joanna Boniecka, historyk sztuki i krytyk, autorka tekstów dziennikarskich i naukowych oraz katalogów, badaczka życia i twórczości Zbyluta Grzywacza, kuratorka kilkunastu jego wystaw pośmiertnych, edytorka jego dorobku pisarskiego i dydaktycznego, prezeska Zarządu Stowarzyszenia Przyjaciół Twórczości Zbyluta Grzywacza, opiekunka jego spuścizny i archiwum.

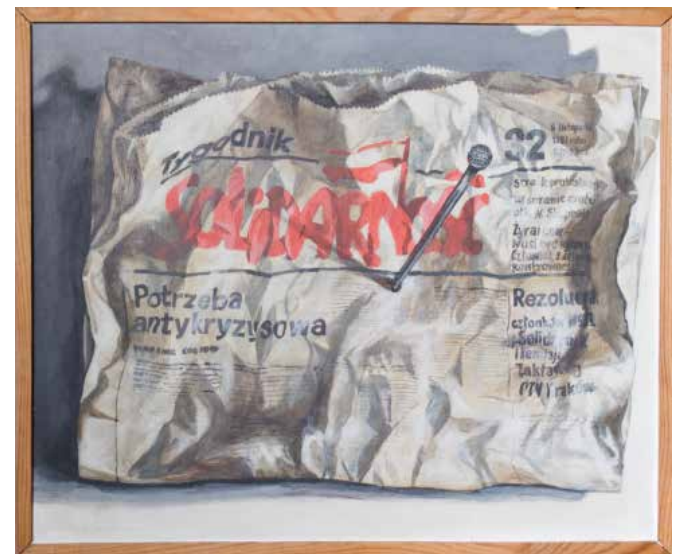
Zbylut Grzywacz's vision of *Polonia A.D. 1982*

“While painting, I wouldn't want to get away from what keeps me close with others;
I'd like to get even closer, especially when I paint.”

Zbylut Grzywacz

In the richly illustrated *The Painted History of Poland [Dzieje Polski w obrazach]*¹ there is a reproduction of a painting by Zbylut Grzywacz – *Breadbox* from the cycle *Wiśnicz Recollections [Chlebak z cyklu Rekolekcje wiśnickie]*² painted in 1982 – an artistic commentary on the introduction of martial law in Poland on December 13th 1981. In the canvas one can see a calendar opened on that date lying next to a breadbox and a shadow cast by prison bars, which gives one a clear indication of the author's surroundings. After being released³ the artist wrote in his journal: “My place is behind the easel – this is what I told my colleagues in Wiśnicz (...) to start painting, taking into account all what I thought of so much while being imprisoned. I mean self-portraits, portraits, still-lives and interiors. All so that it is bare, bitter, rough. Rejecting all charms in painting. Let it be drenched in ugliness, blandness, greyness”⁴.

He started from the very personal and simply realistic cycle *Wiśnicz Recollections* with which he attempted to complete as a twelve-day diary. At the same time he undertook painting challenges in which one can observe a clear, and characteristic for a member of the Wprost⁵ group, need to make references to collective experiences – this time being the result of martial law. In reality so drastically different he came back to canvases he started before the imprisonment – big colorful nudes which, at first, “meant nothing but themselves”. Painted during the period of the so called “Solidarność Carnival” by the artist – as he himself thought – freed from the feelings of responsibility, or guilt towards his comrades, who finally started to prosper, the canvases had finally the chance to “speak” only of color, matter, light, harmony – of art itself. Unfortunately it was not so. On January 3rd, planning



Zbylut Grzywacz
Nailed, from the cycle Spring '82
1982, acryl on board, 34 x 41 cm
private collection

¹ P. Marczak, *Dzieje Polski w obrazach* (Warszawa: 2016), 318.

² *Chlebak*, from the cycle *Rekolekcje wiśnickie*, 1982, oil on canvas, 80 × 60 cm, part of the collection at the National Museum in Cracow/ Muzeum Narodowe w Krakowie.

³ Grzywacz was in prison in Nowy Wiśnicz from 12/13th to 24th Dec. 1981.

⁴ See *Labirynt wolności*, exhibition catalogue (Kraków: 2012), 35.

⁵ An artistic group founded in March 1966 by five young painters based in Cracow: Barbara Skąpska, Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki and Jacek Waltoś (after a year Barbara Skąpska resigned from participation in their group exhibitions). WPROST organized twenty exhibitions which character and meaning was reminded in 2016 by the jubilee exhibition in Cracow at the Manggha Museum of Japanese Art and Technology, entitled *WPROST 1966–1986*; see the exhibition catalogue.



Zbysław Grzywacz
Vegetation from the cycle Spring '82 (fragment)
 1982, oil on board, 40 x 50 cm
 collection of the Łódź Museum of Art

to complete two collective portraits of the Wprost group and a nude entitled *Strip-tease*, Grzywacz wrote about the latter: “thinking it over – naked Poland, pressed down in the asphalt.”⁶

In April he painted the first canvas entitled *Spring '82* [*Wiosna '82*] which title was later changed to *Vegetation* [*Wegetacja*], as the previous one became the name of the whole cycle. In that and the following year fifteen canvases were created. They depicted mostly nudes and still-lives, as well as two city landscapes: *The Nest* [*Gniazdo*] and *Help Us Enter the Traffic* [*Pomóż włączyć się do ruchu*]. In the bitterly ironic title of the cycle one can hear the echo of the slogan used by those protesting in Polish streets in the period of martial law: “yours is the winter – the spring will be ours”; however, it is wrong to think that the title is optimistic, assuming better future.

This cycle is one of the best in Grzywacz artwork, but also the most difficult in reception.⁷ Still-lives presenting withered potato tubers with shoots, onions and cabbage, such as *Stone, Vegetation, Soil* [*Kamień, Wegetacja, Gleba*], placed on the pavement or on bare rock; the empty *Cage* [*Klatka*], or the difficult *Five Senses* [*Pięć zmysłów*] are painted so perfectly realistic that they bring to mind canvases by XVII century *nature morte* masters of Netherlands. Though there is no sign of their sensuality, beauty or joyousness of life in Grzywacz's paintings. To the contrary, instead of the riches and sensual presence of Nature's gifts there is roughness of simple, trivial vegetables and objects, or unaesthetic bodies of people weary with life. The inexorable principle of decay rules, in the world of wild nature and between people, which is showed in such paintings as *Foil* [*Folia*] – the relationship of a woman and a man⁸; as well as social relations, as in *Nailed* [*Przygwożdżona*] – referring to the outlawing of Solidarność.⁹ The climate of all canvases is grim – the black background in most compositions, also in *Strip-tease, Lying Woman, Standing Woman, Cage* and *Shopping Bag* [*Strip-tease, Leżąca, Stojąca, Klatka i Siatka*], pushes the “poor” object – be it a sere (?) potato or a miserable body of a woman – to the front and makes it monumental, accenting the nature of transience and mortality of everything. Very rarely, also comparing with compositional drafts in his journal, a skull – the clear symbol of *vanitas* – appears in Grzywacz's finished canvases; *Shopping Bag* [*Siatka*] being the exception – a skull is placed among other daily products, such as milk, flour and potatoes, in the bag. Another skull can be found next to a bar of coal on the snow with a footprint of a heavy shoe – in a canvas dedicated to miners from the KWK Wujek mine who died tragically on December 16th 1981.

These seemingly very different paintings have one thing in common – a realistic style of painting close to verismo. And this is what conveys the message – it was intentionally chosen by the artist as

⁶ 1982 Journal, manuscript, archive of the artist, private collection; the artist's journal entries along with sketches from nature and ideas for paintings make 33 volumes of A5 format; a small part the content was published as: Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, ed. T. Nyczek (Kraków: Universitas, 2009)

⁷ T. Nyczek, “Rozdwojony”, in *Zbysław Grzywacz 1939–2004*, exhibition catalogue, ed. J. Boniecka, J. Waltoś (Kraków: MNK, 2008), 291.

⁸ This was the time when the second marriage of the artist was falling apart dramatically, due to the mental condition of his wife who applied for divorce.

⁹ 8th Oct. 1982.

his mean of expression, at that time it was the only adequate language to communicate content and emotions in painting. In his notes from prison Grzywacz wrote: ” *Il faut être de son temps*.¹⁰ The call for realism comes always in those tough moments – not when one’s thoughts are free and calm, able to wander and roll around carelessly. To confront one’s historical time is a great task. Surely there also lies the secret why, the so called, social and political art locates itself almost entirely on the dark side of life.¹¹ Being the author of the famous group declaration of the Wprost members: “the looks are less important when it is all about meanings”¹², formulated in protest against the aridity of art of that time being formalistic and aesthetic, against the “academism of modernity” dominating artistic activity of the sixties, Grzywacz himself came to be concentrated on looks. “Appearance is important because it conveys meanings. More – it creates meanings”.¹³ Another salient remark: “Images count, not the title, not the caption; not even in relation with everything painted. It’s funny that it has taken me all the way here: what really counts is not ‘what’ but ‘how’. In topics there is only part of «the truth of the times» – a much greater part remains in the way of expressing them, in the language – this is what must bespeak the time (...). The language, the sharpness of insight, the merciless observation, even some kind of coldness – these are important, they need to express participation.”¹⁴

The artist meant not only to realistically depict nature, nor to imitate it, but to present the times he lived in: the dark times without freedom, times of violence, shamelessness, massive deception and fraud. Thus, he consequently resigned from the “charms in painting”, such as the decorative flatness, subtle colors, or texture; and he looked for the way to find the truth and the strength of an image that would fulfill his creative expectations as well as present him as the participant and the witness of historical events. It is not a coincidence that he chose academic topics – still-life, nude – and treated them in an entirely different manner than academic one. Grzywacz’s paintings are so specific, and therefore meaningful, that they have always evoked strong feelings. On December 13th 1983 the rector of the Cracow Academy of Fine Arts, where Grzywacz exposed 10 of his canvases from both cycles mentioned above, closed the exhibition four hours after its opening. Not because of censors’ reaction but just to prevent it. Thus, the artistic challenge undertaken by Zbylut Grzywacz was not recognized or acknowledged in artistic circles, but rejected, his artwork was pushed away as solely political in character.

“Nudes, which I have always painted and which I enjoy painting; of course, I always try to stuff them with some meaning; and, as I once did realize, it is this topic, this motif that appears to me

¹⁰ One has to live his own time (French); a statement by H. Daumier.

¹¹ Dated on 15th Dec. 1981, see Z. Grzywacz, *Memlary...*, 160.

¹² *6. wystawa WPROST*, exhibition catalogue (Zakopane: BWA, 1969).

¹³ Notes from 21th Mar. 1984, in Z. Grzywacz, *Memlary...*, 190. In this statement one can observe the author’s views on art coming closer to those of Józef Czapski who at the beginning of their correspondence in 1970 was rather perceived as the antagonist. Letters are part of Z. Grzywacz’s private archives and the collection of the National Museum in Cracow/MNK.

¹⁴ Notes from 7th Jan. 1982, in Z. Grzywacz, *Memlary...*, 163.



Zbysław Grzywacz
Against the Wall, from the cycle Spring '82
 1982, oil on canvas, 140 x 70 cm
 private collection

the most disinterested expression of the so called painting language.”¹⁵ At that point it is worth reminding another cycles – the series *Orants* [*Orantki*] from the sixties and *Dolls* [*Lalki*] from the next decade. The same motif of a woman’s figure was painted differently each time, with entirely different expression and meanings. In the cycle *Spring '82* the language of expression served the clarity with which reality was depicted, it allowed the painter to present drastic nature in the most truthful manner, without losing the tenderness he had towards observed objects. Those intense figures of women and a men are not at all studies of ideal forms according to the traditional notion of a nude,¹⁶ though they are naked people’s bodies presented truthfully and in detail. Thanks to that paintings such as *Against the Wall* [*Pod ścianą*], *Lying Woman*, *Standing Woman*, *Strip-tease* and *Foil* carry symbolical meanings. Their sincere, brutal nudity seems to be a radical manifesto of an artist-oppositionist. The experience of the above mentioned cycles was to be later summed up by the artist in his greatest and most important piece: *The Queue (Seven Stages of a Woman’s Life)* [*Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)*]¹⁷, which he humorously and (auto-) ironically called the *Statue of the Polish Mother* [*Pomnik Matki Polki*].¹⁸

The titles of nudes that build the series *Spring '82* do not deliver any hints that would be helpful in interpreting the canvases; they are as substantive as the manner of painting. Did the artist conclude that they were unimportant? In case of still-lives, however, the title reflects the presented content – *Nailed* is actually a portrait of a crumpled “Solidarność” paper nailed to the wall. When it comes to nudes, there appear elements of a “costume”, such as the green (martial law) shirt of the woman standing *Against the Wall*; or the grey, faded shirt and pants in *Strip-tease*. There also appear some national symbols, such as the white and red colors of the flag (painted as a piece draped cloth thrown on the floor like an offal) in *Standing Woman*; or in *Against the Wall* where one of the woman’s red boots has a part folded out so that it reveals its white fur lining. *Lying Woman*, for instance, holds no attributes apart from her weary body, the white color of the drape and the black background. Still, the title of the whole cycle leaves no doubt as to the importance of the historical and political context. In his journal entries, the artist’s statements and in pieces completed in the early eighties one can observe more symbolic thought in presenting figures of women – not solely to express existential matters, but also make references to social, or even political and national questions – as in the above mentioned figure of the Polish Mother.¹⁹ Using the language of realism the artist did not give up his

¹⁵ Notes from 9th Apr. 1982, in Z. Grzywacz, *Memlary...*, 164.

¹⁶ Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, trans. Jacek Bomba (Warszawa: PWN, 1998).

¹⁷ *Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)*, 1985, oil on canvas, 190 × 240 cm (as a whole), part of the collection of the National Museum in Wrocław/ MNW. See J. Boniecka, “Zbysław Grzywacz rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu „Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)”, in *Zbysław Grzywacz 1939–2004*, 307–325.

¹⁸ *Painting has its own language [Malarstwo posiada swój język]*; Adam Czyżewski, an interview with Zbysław Grzywacz, in *Świat nieprzedstawiony? O grupie „Wprost”*, ed. M. Kitowska-Lysiak (Lublin: 2006), 138.

¹⁹ See J. Boniecka, *Zbysław Grzywacz rozmowa z mistrzami...*, 311; M. Maksymczak, “*Kolejka i Matka Polka*. O dwóch realizacjach Zbysława Grzywacza”, *Quart*, no. 2 (2010); D. Kudelska, “O czym nie mówi *Matka Polka*. Zbysław Grzywacz kontra mit”, *Roczniki Humanistyczne*, vol. LXII, issue 4, (2014): 148–162.

engagement, or more, his vocation;²⁰ the way in which he stresses the experience is strong and symbolic enough. Everything that has been said up to this point leads to the inevitable conclusion that women presented in the cycle *Spring '82* are in fact images of Poland, of *Polonia A.D. 1982*.

Lying Woman, as part of the cycle, but also within the whole oeuvre of Grzywacz, is the only canvas depicting a natural scale body in a horizontal format. A woman's body, painted perfectly in proportions and frontally lit, is a true document of all the changes which she has naturally undergone throughout her lifetime, the biological life and the social one – with time. Fainted breasts falling to sides, the sunken belly, ribs and hip bones sticking out, marks after vaccinations and scars after surgeries, changes in the look and color of her legs, deformed toes with nails painted red, and on top of it all she has “bloody” markings left by underwear. She is lying with her head turned back, sinking into the black background, and her right arm hanging loosely in the direction of the viewer. There is a visible bright spot left on the wrist of her tanned arm by a watch – one more, though delicate in comparison to other marks, sign of “oppression”, of being so “undressed”.

Lying Woman is entirely naked with an unbeautiful nudity – unaesthetic, in the common meaning of this word, and painful. The “Naked Truth”. The black background adds depth to the physicality, the corporeality of the person whose image breaks many social and artistic taboos, such as showing thick pubic hair.²¹ The accumulation of imperfections of the body and realistically painted changes in its image seem to provoke and make the image of the model, lying on a cold white sheet or maybe on a tablecloth, allude to a still-life. Apart from the shock produced by this meticulous study of nature there is also compassion one feels towards the object of the painter's observation. This person, undressed and defenselessly offered to viewers' eyes, is placed in the higher part of the composition, which is characteristic to a statue, and thus she is formally and metaphorically “elevated”. She ceases to be just a naked woman, and begins to represent humanity as a whole, showing the universal truth concerning our condition stretched between the biological and spiritual existence. The awareness of time inevitably passing, of the body being one's prison and the accompanying existential pain decide about the dominating bitterness in reception of the canvas. This feeling matches the historical interpretation of *Lying Woman*: “And this is Poland”. The manner of painting the person, full of careful tenderness, or even – I shall not hesitate to use this word – love, softens the brutal truth of naked reality. The woman's hand – the solitary character of the painting's bottom part, highlighted in

20 A term of A. Camus, who wrote about the situation of a modern artist: “Vocation seems to me a more appropriate word than engagement. As it is not actually about a voluntary commitment, rather about some compulsory military service.” See A. Camus, *Eseje*, transl. J. Guze (Warszawa: 1971), 377.

21 It is enough to mention *The Origin of the World* by Courbet – a painting stored for a long time before it became part of the main exhibition at Musée d'Orsay. In this context it is also worth reminding the words of Grzywacz concerning Polish artists' interpretation of nudes: “There is a kind of shyness which makes the motif of nude rare in Polish art, and if it appears it is treated either sentimentally or brutally (or only formally) – nowadays there are no nudes that would express simple, unrestricted approach of a painter to a woman. Żmurko-like, sentimental canvases with a playboyish touch are still the most common; then there is the Mikulski-Güntner-like sweetness of dolls; the beautiful but unrealistic nudes by Nowosielski; the spotty, senseless nudes by colorists; the daring, photographic, cold and erotic nudes by new realists. There are no simple, full – naked and truthful nudes. Maybe I should paint one so that it appears?”; in Z. Grzywacz, *Memlary...*, 164.

the white background of the sheet – stretched out as if to be kissed or grabbed compassionately and receive help – this hand brings in a ray of hope.

Is the painted body alive or dead, as some of the authors perceive it interpreting the canvas as a depiction of a “dead woman on a shroud”²² or associating it with a “corpse on a bier”?²³ It is a fact that the author did make a reference to a painting by Hans Holbein the Younger *The Body of the Dead Christ in the Tomb*²⁴ which presents the naked body of Christ put into the tomb in a state of partial decay. However, the common feature of both canvases, apart from the iconographic pattern, is, in my view, the human, not divine, nature of Christ accented by Holbein who recorded the human pain and sorrow on the body of the God’s Son. References to canvases of old masters, to myths and toposes (?) of the European culture, his own game played with traditions and artistic conventions as well as with the iconography of Christian art – these had always been present in the artwork of Zbylut Grzywacz.²⁵ The sense of community with the generations-long family of painters made him lead creative “conversations” with them through his painting where contemporary and individual matters were supposed to indicate also universal issues. Still, the general purpose of this activity, as it has been said in numerous analyses of the painter’s oeuvre, was “to make individual attempts at building meanings and to search for forms that would adequately express them”.²⁶

“The horizontal nude just started – to lead it towards expressive meatiness – this is supposed to be lying and panting”²⁷ – the artist noted while working on the canvas. “There’s still a lot to be done so that it gets away from prettiness. (...) I have to be careful not to make it soullessly naturalistic, simply recorded, or a some kind of German-like abuse – all this should be painted knowingly, but casually, with simplicity.” A woman’s body painted in such a manner, “in place” of Christ, obtains the status of *sacrum*; as a sacred body – weary, sore, shamelessly naked – allows one to think also about the symbolic figure of national community, about the personification of Poland rooted in the spirit of Romanticism. The artist’s profound sense of belonging to a certain community and being aware of his citizenship had triggered many earlier pieces of such character produced by the youngest and the most patriotic member of the Wprost group. Being the first to condemn pathologies of political and social life in PRL – how could he remain silent in the situation of martial law? As one can see, he made the language of his art even more radical in order to present adequately the brutality of the time. Thus, he withstood the deceptive regime by depicting

²² D. Kudelska, “O czym nie mówi *Matka Polka...*”, 159.

²³ T. Nyczek, “Rozdwojony”, 291.

²⁴ Painted in years 1521–1522, oil on wood, 30,5 × 200 cm, Kunstmuseum Basel.

²⁵ That matter is covered extensively in my article *Grzywacza rozmowa z mistrzami...*, mentioned above, printed in the catalogue accompanying the first retrospective exhibition of Zbylut Grzywacz’s artwork at the National Museum in Cracow (2008).

²⁶ A. Kostołowski, “Pomięty i wyprostowany. O kilku tropach sztuki Zbyluta Grzywacza”, in *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, 296.

²⁷ Notes from 6th May 1982, in *Z. Grzywacz, Memlary...*, 171.

objective reality, and expression – but as a result of factual depiction; and by allegory – but taken from reality.²⁸

How does Grzywacz's *Polonia* present itself in the context of historical and modern depictions of this symbol – the question shall be answered by the exhibition *Polonia: the Symbol of Tradition – the Sign of Modernity*. I will only recall a painting by another member of Wprost, Leszek Sobocki whose *Polonia*, also from 1982, is a sitting, half-naked woman in a long, black skirt; her hands tied with a red scarf. Painted on a black background, in a hopeless position with arms fixed on her knees and bended chest, her breasts hanging flaccidly, even though still young – the artist also used symbolic realism and expressed similar feelings to Zbylut. For artists who respect tradition, like these two students of Adam Hoffman, the cycle *Polonia* by Grottger remains the point of reference – a great symbolic metaphor associated with the ethos of art that is lofty, symbolic and universal. Andrzej Wróblewski was a spiritual patron of Zbylut Grzywacz's artwork and another important figure. Grzywacz wrote about both painters in his journal, in September 1982: "Grottger, similarly to Wróblewski, 30 years. They both reacted with their art to tensions, dramatic times they had to live in. Grottger's cycles concerning the January Insurrection and the period before it broke out, and Wróblewski's *Executions* [*Rozstrzelania*], as well as the later cycle *Chairings* [*Ukrzesłowania*], human trunks and the «naively realistic» paintings, concerning the time of war and soon afterwards. The first one depicted and the latter expressed. One in the elegance of form and the other in search of the adequate form for the brutality of content – they both tried to take a stand. They both created the image of times – showing the martyrologic aspect not the heroic one. In both cases it was not about consolation – though, it was and still is a consolation that the cruelty and martyrdom were preserved that there were witnesses who were ready to speak. The nearly one-hundred-year distance in time is expressed by the turning from acceptance and trust in the world seen – to rejecting its appearance as fake, as concealing its own truth."²⁹

The line of martyrdom can be found in Grzywacz's *Lying Woman* as well as in Sobocki's *Polonia*. The first one giving us hope which comes firstly from the iconographic pattern of *The Body of the Dead Christ in the Tomb* – along with its bitter message of suffering violence, it foreshadows the "resurrection"³⁰, though in its spirit closer to the agnostic and the admirer of Nature's laws. In this sense the title of the cycle refers not only to the historical time but the biological and cosmic one as well. Frail shoots produced by plants that have lost their vigor in still-lives such as *Vegetation, Soil, Stone* remind us that we are part of some entity ruled by transience, by cyclicity – death and rebirth. And in that sense *Polonia A.D. 1982* by Zbylut Grzywacz offers consolation – also, perhaps especially, today.

²⁸ Courbet and his painting from 1855 *The Painter's Studio: A real allegory summing up seven years of my artistic and moral life* (*L'Atelier du peintre*) set a benchmark where artists abandon the allegory in the old style (C. Ripp) and realistic scenes gain and represent symbolic value.

²⁹ Notes from 9th Sept 1982, in Z. Grzywacz, *Memlary...*, 181.

³⁰ It is important that a drawing with the same title ("based on Grünewald") was commissioned by the Tygodnik Powszechny magazine to Zbylut Grzywacz as an illustration to one of the *Stations of the Cross* interpreted by artists from Cracow. See *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, il. 195, 191.



Zbylut Grzywacz
Lying Woman, from the cycle Spring '82 (fragment)
1982/83, oil on canvas, 70 x 190 cm
private collection

Joanna Boniecka, art historian and critic, author of articles, study papers and catalogues; scholar researching the life and artwork of Zbylut Grzywacz; curator of more than a dozen of his post-mortem exhibitions; editor of his texts and didactic work; head of the association – Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Zbyluta Grzywacza; caretaker of the artist's heritage and archives.