

Patrycja Cembrzyńska

ZBYLUT GRZYWACZ – SCENY Z KORRIDY, SOCJALIZM O WOŁOWEJ TWARZY

Niebo (Muzeum Narodowe w Warszawie): ulica, ciąg szarych kamienic, jacyś ludzie chcący wyrwać się z szarości. Stoją w kolejce, ale kilku rozplywa się w zalegającym nad miastem, pierzastym tumanie – czerwono-różowym, mięsnym, „wołowym” (jak podpowiada tytuł cyklu)¹ – białawe, postrzępione nitki stratusa kojarzą się z przerostami tłuszczu.

O tym obrazie, namalowanym przez Zbyluta Grzywacza w 1977 roku, Tadeusz Nyczek pisał tak: „Ironiczny i gorzki zarazem znak upodlenia i upokorzenia. Jeżeli zwrot »wznieść oczy do nieba« kojarzy się raczej z modlitwą, tu jest jedynie ucieleśnioną tęsknotą za bogiem-towarem”².

Bożek-towar przybiera również postać wołowego „pegaza”, który na skrzydłach z „Trybuny Ludu” zawisł w powietrzu (*Pegaz* 1977, własność prywatna). Unosi się, niczym obłok, nad postaciami ustawionymi w izokefalicznym szeregu i przedrzeźnia bluźnierczo: „W obłoku ukazywać się będę...” (Lev.16.2).

Leje się z tej chmury propaganda – arkusze papieru opadają na twarze zgromadzonych. Zarazem jednak lewitująca półtusza wołowa, myśloforma, którą wygenerował kolejkowy umysł zbiorowy, to metafora „wystawiania mięsa”. Swego czasu Michał Głowiński przeczytał w pozacenzuralnym „Głosie” takie zdanie, zupełnie a propos: „Jeśli więc uda mu się [przeciętnemu czytelnikowi „Trybuny Ludu”] szybciej niż zwykle wystać w kolejce mięso, gotów jest zrezygnować ze snucia wizji zbyt apokaliptycznych”. Głowiński zwraca uwagę na mowę kolejkową: „Formuła »wystać mięso« – powiada – 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 zachowania mobilne. Gdyby ktoś powiedział, że »wychodził mięso«, powiadomiłby w ten sposób, że je »zdobył« [...] poza kolejką, za sprawą łapówki, prezentu dla sprzedawczyni czy jeszcze jakoś inaczej. Do sklepu wprawdzie się idzie (bądź jedzie), w sklepie (bądź przed sklepem)

1 Nie powstały pogłębione analizy tego cyklu. Najcenniejsze uwagi wnoszą: Tadeusz Nyczek, *Rozdwojony*, [w:] *Zbylut Grzywacz. 1939–2004*, red. nauk. Joanna Boniecka i Jacek Waltoś, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009, MNK, Kraków 2008, s. 283-293 (o *Wołowym* na s. 288-298); Wojciech Bałus, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”*, [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. Joanna Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, MNK, Kraków 2010, s. 205-216 (o *Wołowym* na s. 208-209) oraz – najobszerniejsza jak dotąd analiza *Wołowego*: Agata Stronciwilk, *Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Popczyk, prof. UŚ, Katowice 2018, s. 145-159 (rozdział: „*Wprost*” o *jedzeniu* – polityczny wymiar kuchni w malarstwie *Zbyluta Grzywacza*).

2 Tadeusz Nyczek, *Rozdwojony*, op. cit., s. 288.

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”³.

Baza określa nadbudowę: „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 roku, ale Jerzy Kochanowski ma rację: „mógł równie dobrze powstać w roku 1951, 1959, 1963, 1970, 1976, 1981 czy 1989”⁴.

Taka „sytuacja pogodowa” – malarz ukazał ją na niebie – „... jesteśmy już przyzwyczajeni”⁵. W PRL-u 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”⁶. Z drugiej jednak strony patrząc – czerwona łuna, która zabarwia niebo do koloru mięsa, to dziw przyrody. W tej „anomalii pogodowej” – niebo się burzy, krwią zachodzi – objawia się także 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”⁷.

A zatem: mięso w górze, bo wysoka była atrakcyjność mięsa (a państwowa „mięsna kołdra”⁸ za krótka), i dlatego jeszcze, że ciągle „szło w górę”, co rodziło żądania rewindykacyjne i „mięsne” rozruchy, do których odnoszą się Grzywaczowe tauromachie.

W *Corridzie I* (1977, Muzeum Okręgowe w Toruniu) pojawia się matador ubrany w waciak i gumki, w kasku ochronnym na głowie. Za mulecę ma czerwony sztandar. Ubiór i atrybuty pozwalają identyfikować matadora jako: robotnika, aresztanta (waciak roboczy to zarazem więzienny pasiak), sztandarowego ze sztandarowego pocztu. Widownię tworzą mężczyźni w garniturach: ręce charakterystycznie splecione z przodu, pozapinane na guziki uniformów, głów nie widać – znalazły się poza krawędzią obrazu. Kim są te postacie? Trzeba będzie ich sens ustalić.

Tymczasem rzućmy okiem na *Corridę II* (1977, wł. Joanna Skolimowska) oraz *Ursusa, według „Quo vadis?” H. Sienkiewicza* (1979, Muzeum sztuki w Łodzi), które są rozwinięciem *Corridy I*.

W *Corridzie II* w roli matadora występuje mężczyzna w garniturze i z teczką w dłoni. (Kim jest?).

W funkcji mulecy – gazeta. Corrida odbywa się na zaaranżowanym ad hoc placyku, ograniczonym

3 Hasło: *Mowa kolejkowa* (1 V 1980), [w:] Michał Głowiński, *Peereliada*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 134.

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

5 Ibidem

6 Ibidem, s. 589.

7 Hasło: *Nastroje kolejkowe* (24 III 1978), [w:] Michał Głowiński, *Peereliada*, op. cit., s. 109.

8 Jerzy Kochanowski, „...jesteśmy już przyzwyczajeni”, op. cit., s. 603.

przez mur kobiet z siatkami, równocześnie tworzących widownię tytułowej corridy. I wreszcie – *Ursus*: Kobieta z obnażoną piersią jedzie na surowej tuszy. W lewej ręce trzyma torebkę i siatkę z zakupami. Mężczyzna (robotnik) łapie byka za rogi: *steer wrestling*, jak z amerykańskiego rodeo⁹. I znów publiczność złożona z kolejkowiczów. W głębi sceny – pomalowana na czerwono trybuna honorowa z mikrofonami, pusta jednak.

Zarówno w warstwie obrazowej, jak i w tytułach zawołowane są opozycyjne treści polityczne. Najmocniejszy trop podsuwa *Ursus*.

Nomen est omen: imię Ursus ma „epokowe” znaczenie: wyobrażenie walki Ursusa z czerwonym bykiem kojarzyć się musiało z wydarzeniami 25 czerwca 1976 roku – ze strajkami przeciwko podwyżce cen żywności w Radomiu, Płocku oraz zakładach mechanicznych „Ursus” (w warszawskiej dzielnicy Ursus)¹⁰.

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 zdrożeć o około 69 procent. 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 tysięcy osób) – a więc w wyniku gwałtownych protestów i w obawie przed powtórką Grudnia’70 rząd wprawdzie wycofał się z niefortunnego pomysłu, doszło jednak do aresztowań, brutalnego fizycznego poniżenia zatrzymanych przez „siły porządkowe” (niesławne „ścieżki zdrowia”), serii procesów pokazowych, w których orzeczono niewspółmierne do winy wyroki (w procesie ursuskim 7 osób skazano na kary od 3 do 5 lat więzienia – co wyjaśniałby, skąd waciak-pasiak u matadora z *Corridy II*), a także dyscyplinarnych zwolnień z pracy, pozbawiających robotników środków do życia.

„Mięso pełniło rolę pryzmatu, poprzez który społeczeństwo postrzegało – szeroko rozumianą władzę”¹¹. Nie trzeba dodawać, że braki aprowizacyjne sprzyjały umacnianiu się podziału: nieudolna rozpasana władza – spauperyzowane społeczeństwo. Nie jest przypadkiem – co dostrzegł Dariusz Jarosz – że kiedy tłum ruszał na gmachy partyjne, brał kurs na stołówkę. Tak było 28 czerwca 1956 roku 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 roku. Robotnicy wparowali do gmachu KW i rozpoczęło się plądrowanie. W bufecie natrafili na puszki z szynką oraz wędliny,

9 Konkurencja polegająca na konnym pościgu za młodym bykiem, która powaleniem go na ziemię; zapaśnik (*steer wrestler*) zeskakuje z konia, chwytą, a następnie wykręca rogi byczka i ciągnąc jego głowę w dół, wywraca.

10 Zob. Paweł Sasanka, *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*, IPN, Warszawa 2006 oraz *Czerwiec 1976. Spory i refleksje po 25 latach*, red. Paweł Sasanka i Robert Spałek, IPN, Warszawa 2003, a także Jerzy Eisler, „Polskie miesiące” czyli Kryzys(y) w PRL, IPN, Warszawa 2008.

11 Jerzy Kochanowski, „...jesteśmy już przyzwyczajeni”, op. cit., s. 588.

jakich – tu oddam głos Jerzemu Eislerowi – „od dawna nikt w mieście nie widział” – i również zademonstrowali je stojącym przed budynkiem kolegom¹². Mięso w PRL-u, wnioskuje Jarosz, 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«”¹³. Ursus ucieleśnia „MY”. Byk to „ONI”, władza partyjno-państwowa, jej rozpusta¹⁴ i jej brutalność. Protesty przecież nie miały wyłącznie podłoża ekonomicznego.

Nomen est omen: trudno nie zasugerować się podobieństwem brzmienia „corridy” i skrótowca KOR (Komitet Obrony Robotników)¹⁵. W ten zakamuflowany sposób malarz mówi o działalności komitetu, który zawiązał się 23 września, żeby nadać rozgłos czerwcowym wydarzeniom w kraju i za granicą oraz nieść pomoc represjonowanym robotnikom.

Wracam więc do mężczyzn w garniturach z *Corridy I*. Robotnik idzie na „byka”, wokół niego bezgłowe postaci – zaklęty krąg, nieruchawy jakiś, jakaś niby-elita. Towarzysze partyjni? Inteligenci? Przywołują, jak sądzę, jednych i drugich, a ścieranie się silnie kontrastujących ze sobą znaczeń służy wzmocnieniu efektu dramaturgicznego.

Utarło się, że rewolta Grudnia’70 spotkała się z milczeniem środowisk intelektualnych. Na stereotypie tym opiera się choćby słynna scena z *Człowieka z żelaza* Andrzeja Wajdy: w czasie demonstracji stoczniovców zamykają się okna studenckiego akademika¹⁶. Faktem jednak pozostaje, że integracja opozycyjnych środowisk i narodziny opozycji demokratycznej są konsekwencją Czerwca’76. Chcąc dać wyrazem 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

12 Dariusz Jarosz, *Mięso, Mięso*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 2019, T. 17, s. 328. (Dla uzupełnienia „mięsnej” bibliografii warto też tu przywołać: Dariusz Jarosz, *Reakcje społeczne na niedobory mięsa w Polsce w latach 1945–1989 (zarys problematyki)*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 2006, T. 7) oraz Jerzy Eisler, „Polskie miesiące”, op. cit., s. 45.

13 Dariusz Jarosz, *Mięso*, op. cit., s. 328.

14 O postrzeganiu peerelowskiej rzeczywistości i komunistycznej władzy wiele mówią dowcipy (zwróćmy wagę na mięsną metaforykę): „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. Tomasz Szarota, *Śmiech zakazany – kawał (dowcip) polityczny jako informacja o postrzeganiu peerelowskiej rzeczywistości*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” 2001, T. 5, s. 2019.

15 Później przekształcony w Komitet Samoobrony Społecznej „KOR”.

16 Jerzy Eisler, „Polskie miesiące”, op. cit., s. 108-126 (dwa podrozdziały: *Kto protestował, czyli bunty młodych: casus Marca 1968 roku* oraz *Kto protestował, czyli bunty młodych: casus Grudnia 1970 roku*). Zob. także: „Intelektualiści polscy milczą zupełnie”. Grudzień 1970 – styczeń 1971 w Szczecinie, red. Sebastian Ligierski, IPN, Szczecin 2016.

znamy: powstaje KOR, pojawia się – by użyć, za malarzem, tauromachicznej metafory – inteligent-matador (jeszcze niedawno flirtował z marksizmem). Ale czy to on jest bohaterem *Corridy II*?

Nie obejdzie się bez dygresji: Michael Leiris czytał hiszpańską corridę w kontekście tematu „diabła oszukanego”. O mulecie pisał, 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”. Sprawa jest istotna: 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: zespalaniem 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 wdziera się w dobro, toczy je i deprawuje [...] dobro oświeca zło”¹⁷.

Znamienne, że Wojciech Bałus zobaczył w mężczyźnie z teczką nie obrońcę robotników, ale prominenta¹⁸, a więc tego, który, że tak powiem, najbardziej zasmakował w czerwonym złym. Postać z obrazu musimy rozdzielić, bo zakończenie tego widowiska – zmagania o lepsze jutro – należy do nieznannej wówczas malarzowi przyszłości. A skoro matador jest „podwójny”, to i rozszczepia się sens przedstawienia: *Corrida II* to obraz o czerwonym splamieniu i o zmywaniu czerwonej plamy hańby.

Dlaczego jeszcze *corrida*? Warto uprzytomnić sobie, że jej początki sięgają igrzysk gladiatorских, które w wymiarze politycznym odzwierciedlały dominację Imperium nad barbarzyńcami. Symbolem ich świata była pełna dzikich zwierząt oraz zniewolonych ludzi-zwierząt arena¹⁹. *Panem et circenses*, chleba i igrzysk, a dla smutnego Polaka peerelowskich czasów – mięsa i igrzysk. Jeśli uda mu się „szybciej niż zwykle wystać w kolejce mięso, gotów jest zrezygnować ze snucia wizji zbyt apokaliptycznych”. *Homo sovieticus*, który „sprzedaje wolność za chleb”. I trzeba teraz do tego dodać, że dostał lud również igrzyska: Czerwiec '76 to było 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”.

„To żadna klasa robotnicza [...] to kontrrewolucja i my się z nią należycie rozprawimy” – mówił Wiesław Gomułka w 1970 roku. Utało się w oficjalnym języku PRL-u nazywać protesty społeczne mianem kontrrewolucji (stąd również: warchoły, wichrzyciele, prowokatorzy i inna „barbaria”). Na

17 Michel Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. Maryna Ochab, ilustracje André Masson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 32-33, 45-52.

18 Wojciech Bałus, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza*, op. cit., s. 209.

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

swój sposób jednak – zauważa Eisler – Gomułka i ci, którzy przyszedli po nim, mieli rację. Historia była przeciw nim²⁰.

Obudził robotnik ze snu o „rewolucji proletariackiej”, zaczął się domagać już nie tylko mięsa, ale także gruntownych zmian społecznych. Ospała kolejka się rozfalowała, fala protestów rozlała na całą Polskę. Co ukrył malarz w drganiach mulety²¹? „Kapa przywołuje (wzywa) i odprawia (odwodzi) bestię”²². Corrida rozgrywa się między tymi dwoma biegunami. Muleta to rozmaitość zwrotów, ruch – tak teraz powiem – rewolucji i kontrrewolucji, a także moment, by tak rzec, ich „przylegania”. W *Corridzie I* jest muleta i pierwszej („prawdziwa” klasa robotnicza z wieców poparcia dla rządu), i drugiej sztandarem.

Z podobną dyspersją sensu mamy do czynienia w *Złotym cielcu* (1981, Muzeum Okręgowe w Toruniu). Obdarta ze skóry krowa z wielkimi wymionami stoi na „ołtarzu” uformowanym z czerwonych książek. W karkówkę ma wbite chorągwie – pomalowane na czerwono gazety. Papierową propagandę malarz umieścił również między żebrami zwierzęcia.

Tytuł obrazu przywołuje przypowieść biblijną, schemat kompozycyjny – sztukę pomnikową, ikonograficzne atrybuty „cielca” – hiszpańską tauromachię. W figurze na ołtarzu upostaciowany został i fetysz mięsności, i trucizny komunizmu, poddaństwo i nieuległość. Do *Złotego cielca* prowadzą, z jednej strony, wołowe „pegazy”, a z drugiej – corridy; obraz skądinąd jest repliką *Corridy IV. Pegaz* z 1978 roku.

Nie wiem, czy malarz znał napisany przez Sienkiewicza reportaż *Walka byków*, czy innym może pomysłem się zasilił, ale żeby wyjaśnić, co i dlaczego zostało wbite w karkówkę, sięgnę po *Walkę byków*, bo Sienkiewicz plastycznie odmalował amplitudę drgań corridy, dramatyczne zwroty akcji – dla zrozumienia obrazu Grzywacza istotne.

Zwierzę słabnie, zaraz na arenę wejdzie matador z muletą, 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 poczyna dzieć 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”²³.

20 Jerzy Eisler, „Polskie miesiące”, op. cit., s. 63-67.

21 Por. rozważania Wojciecha Bałusa, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza*, op. cit., s. 214-215. W tkaninach z obrazów Grzywacza widzi on warburgiańskie „formuły patosu” (*Pathosformeln*), w których łączą się przeciwieństwa.

22 Michael Leiris, *Lustro tauromachii*, op. cit., s. 11, a na s. 14 takie porównanie: muleta to „czerwone prześcieradło, które słupnik napina na własnych krągach, żeby przyjąć manę albo zwabić piorun”.

23 Henryk Sienkiewicz, *Walka byków*, [w:] idem, *Pisma ulotne 1869-1873*, seria: *Pisma Henryka Sienkiewicza*, T. 81, Nakład Redakcji Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1906, s. 308-309 (tekstu wersja elektroniczna:

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 [...]”.

Podobny tryb retoryczny, polegający na zderzaniu antytetycznych obrazów, odnaleźć można w dziele Grzywacza. Figura na postumencie to trzy, cztery nawet, w jednym: złoty cielec, byk, krowa, złączona jeszcze więzią bratnio-siostrzaną z „pegazami”. Siłą tego przedstawienia są antynomie, jakie zachodzą między imionami „cielca”. I nie w tym rzecz, by je neutralizować albo hierarchizować. Wprawienie w ruch gry opozycji pozwala artyście dotknąć różnych aspektów „mięsnego” świata. Chorągiew, którą niesie zwierzę, to, przypomnijmy, drukowana propaganda – pegazie „frazy skrzydlate”, od rzeczywistości oderwane. Pozostają one w synonimicznym układzie ze „zgniłymi treściami” krowiego żołądka (gazety między żebrami). Motyw podniesionego sztandaru należy do ikonografii triumfu, ale tutaj chorągiew chwały wbija się cierniem w ciało zwierzęcia. Zaś mięso bez skóry przywołuje ducha rozkładu i prowokuje wizję agonii komunizmu. Jeszcze się krówsko pasie, jeszcze przeżuwa, treści wydala, jeszcze sztandar powiewa, ale może to rewolucji bój ostatni?

Pary i podwójności: bożek na niebie i bożek z nieba strącony, pełzająca ospale kolejka²⁴ i rączka corrida, która staje się – trzeba opowiedzieć na pytanie: dlaczego? – walką o kobietę. Patrz: *Ursus*, w którym łączy się w jeden węzeł „rytualne” wystawanie pod sklepem (patrz: kobieta z siatką –

<https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=25014>).

24 U Grzywacza kolejki są nieruchawe, ale przecież były one też poniekąd „polem walki” – jak odnotował Dariusz Jarosz. Pod koniec lat czterdziestych gazety pisały ironicznie, że „ceną za kilogram mięsa były cztery wybite zęby i podbite oko”. Mocno utrwalił się w pamięci społecznej obraz utarczek słownych, przepychanek i szarpanin między stojącymi w kolejce kobietami, tradycyjnie zajmujących się zaopatrzeniem domu w żywność – zob. Dariusz Jarosz, *Mięso*, op. cit, s. 324-325.

Matka Polka²⁵) i polskie męczeństwo (porwana Polska/Polonia²⁶, alegoria pojałtańskiego zniewolenia i grabieży, ucieleśnienie traktowanego przez komunizm – patrz: czerwony byk – tłuczonego pałą propagandy – patrz: mównica – narodu).

Najpierw malarz przedstawił wielkie pożądanie mięsa jako cielesne zespolenie kobiety i wołu. Bohaterka *Porwania Europy I* (1977, Muzeum Okręgowe w Tarnowie) 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) księżniczka Europa zmienia się w tłuste monstrum: ona, bycza, bez ubrania, on, byczy, bez skóry, jedno zwierciadłem drugiego.

Ekspresyjne pozy dosiadających zwierzęce tusze kolejkowiczek są podwójnie naznaczone: rozkoszą i upodleniem. Baby z *Wołowego* to figury przylegania przeciwieństw, aktywnego – wyrażającego się w skręcie ciała – antagonizmu: ekstaza toruje drogę niedoli, wzlot przynosi upadek. Wszystko tutaj się polaryzuje: kobieta – z kawałkiem wołu dwuznacznie zespolona – to pół-człowiek, pół-zwierzę – odczłowieczyła się, kiedy „na sklep rzucili” towar: „żywego mięsa głód się [w niej] sroży”; jest reinkarnacją żarłocznej bachantki, która „na bydło wraz się rzuci”, „harata na kęsy”, i „nawet byki, w róg swój dufające” obdziera ze skóry²⁷, ale z drugiej strony – to kobieta zwiedziona na pokuszenie przez bestialskiego półboga – byka, złapana na mięsną przynętę i

25 W obrazach 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 roku, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie). Mało jednak „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 – biało-czerwona flaga. Matka Polka, czyli kto? Kobieta przytłoczona codziennością – stereotypowymi zobowiązaniami społecznymi. Może się kojarzyć się z „matką gastronomiczną” Sławomiry Walczewskiej: „Czuje, że jest zewsząd wyparta, że w świecie tak mało od niej zależy, i tym mocniej okopuje się na swoich kuchennych pozycjach” (zob. rozważania o „matriarchacie domowym” Walczewskiej w: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Kraków 1999, s. 164-169). Prócz tego jednak – zakładniczka 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 rozdźwięków. 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. Agnieszka 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 przeciwie 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. Elżbieta Ostrowska, *Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 137). Można zatem, jak sądzę, umieścić również Matkę Polkę Grzywacza w kontekście dyskursu „piekła kobiet”, o którym w odniesieniu do „kolejkowych” obrazów malarza posłużyła się Agata Stronciwilk, op. cit., s. 158 (autorka nawiązuje do książki Małgorzaty Mazurek, *Antropologia niedoboru w NRD i PRL 1971-1989*, Wrocław 2010).

Dla uzupełnienia bibliografii: o figurze Matki Polki w sztuce Grzywacza pisali: Marek Maksymczak, „Kolejka” i „Matka Polka”. *O dwóch realizacjach Zbyluta Grzywacza*, „Quart” 2010, nr 2, s. 67-76 oraz Dorota Kudelska, *O czym nie mówi „Matka Polka”*. *Zbylut Grzywacza kontra mit*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 4, s. 147-167.

26 O figurze Polonii w sztuce Grzywacza – zob. Joanna Boniecka, *Zbyluta Grzywacza wizja „Polonii A.D. 1982”*, [w] *Polonia. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski : duch – nadzieja – naród – zwycięstwo*, Wałbrzyska Galeria Sztuki Biuro Wystaw Artystycznych, Wałbrzych 2018, s. 77-83.

bez opamiętania pochłaniająca „czerwone” 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): naga kobieta siedzi okrakiem na tuszy wołowej, w dole ciągnie się pozbawiona początku i końca kolejka. Mięśny kadłub staje dęba i unosi golaskę w niebo. Można widzieć to tak: wyrwała ochłap, uchodzi ze zdobyczą w szale uniesienia się z nią stapia. Można inaczej: dała się uprowadzić, wciągnąć w czerwoną otchłań. 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 znaczeń²⁸, zarazem parodii intratekstowych. *Szał* przecież przywołuje i odbija w krzywym zwierciadle nie tylko Podkowińskiego, ale również mit o porwaniu Europy. Sens wyobrażenia współtworzą także sny o lataniu i poczucie zagrożenia w nie wpisane: czerwony „byk” (komunizm) i kobieta (Polska) złączyli się w miłosnym uścisku – pod nimi przepaść.

„Wołowa” corrida staje się więc walką o kobietę, czego widowym wyrazem – jak powiedziałam – *Ursus*. Tytułowy bohater przyszedł rozdzielić kobietę (ciało narodu) i wołu.

Tytuł obrazu odsyła do Sienkiewicza – do *Quo Vadis*. *Ursus* (Lig) rusza na pomoc przywiązanej do byka Ligji²⁹: „Lig, ujrzawszy swą królową na rogach dzikiej bestii...” Intryguje mnie ten trop sienkiewiczowski. Mniejsza o bezpośrednie związki fabularne obrazu i powieści, najważniejsze jest to, że tu i tam jednakową funkcję symboliczną ma postać porwanej dziewczyny, i ważne jest

27 Eurypides, *Bachantki*, przeł. Jan Kasprówicz, [w:] idem, *Eurypidesa Tragedye*, T. 3: *Tragedye szału*, Akademia Umiejętności, Kraków 1918 (tekstu wersja elektroniczna: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/bachantki>)

28 O tekstach kultury osadzonych w intertekstualnej przestrzeni – zob. Ryszard Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 101-130 (przywołuję artykuł ten także dlatego, że obrazy Grzywacza narzucają opisywana przez Nycza dekonstrukcyjną, a więc ujawniającą wpisane w tekst antynomie, lekturę).

29 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). Ligja Sienkiewicza to literacki, a *Dirce* – obok porwanej Europy – malarski pierwowzór porwanych przez czerwonego wołu bohaterki 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 oddziaływał *Antychryst* Ernesta Renana z 1873 roku (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. Obraz Siemiradzkiego skłaniał interpretatorów do alegorycznych odczytań – zobaczyli w *Dirce* upostaciowany naród.

Zob. Stanisław Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa–Kraków 1904, s. 114-115; Aneta Biały, Ewa Micke-Broniarek, „*Dirke chrześcijańska*” [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, red. Iwona Danielewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998: 135-138; Jerzy Miziołek, „*Dirke 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 Alessandrę Tomasello i Jerzego Żelazowskiego na użytek artykułu Miziołka – całości, jak dotąd, nie przetłumaczono na język polski); Dariusz Konstantynów, „*Dirce chrześcijańska*” Henryka Siemiradzkiego w *Petersburgu i Moskwie* (1898), „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 591-621.

również – także dla zrozumienia *Porwań Europy I i II* – dlaczego scena tortur i ocalenia bohaterki *Quo Vadis* kształtuje polskie imaginarium, żyje w nim i powraca, jak tutaj, w *Wołowym*.

Powiedzmy od razu, że to właśnie za sprawą Sienkiewicza przedstawienia uprowadzonych kobiet wchodzi w orbitę spraw narodowych. Kiedy bowiem Sienkiewicza czytać alegorycznie, to bohaterką jego dzieł okazuje się Polska, co więcej, tę Polskę często personifikują w jego opowieściach kobiety, co przekonująco pokazał już Tadeusz Zieliński w swoim studium z 1920 roku³⁰.

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

Sienkiewicz 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 dzieł Sienkiewicza będą wskazywać na podobieństwo brzmienia imion: Urus (łac. „tur”) i Ursus (łac. „niedźwiedź”, imię wybawcy Ligji). Ostatecznie wszystko sprowadza do konkluzji, że pisarz pozenił mit porwania Europy z aluzjami politycznymi.

Sprawa to podoczna, 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 ojczyzny³¹; obrazowo podsumował wywód Krzyżanowskiego Ryszard Koziółek: „prapolski chłop piastowski skręca łeb Prusakowi”³². Sam Koziółek jednak, zwraca uwagę, że niedźwiedź nie należy do polskiej ikonografii narodowej, i stawia sprawę inaczej: byk to Niemcy (cesarz Wilhelm II), niedźwiedź to Rosja (cesarz Aleksander III), Ligja to „po-rwana przez rozbiory Polska”; ciało przyprowadzone na ofiarę ma przywozić na myśl strzęp państwa, ale Sienkiewicz podsuwa także wyobraźni czytelnika obraz konfliktu Rosji i Niemiec³³.

30 Tadeusz Zieliński, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Zygmunt Pomarański i Spółka, Zamość 1920.

31 Julian Krzyżanowski, *Najsławniejsza powieść polska*, [w:] idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, PIW, Warszawa 1973, s. 339-340.

32 Ryszard Koziółek, *Ciała Sienkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice s. 335, tam przypis 81.

33 Ryszard Koziółek, *Kod QV*, [w:] idem, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 59-61 oraz idem, *Ciała Sienkiewicza*, op. cit., s. 335 (rozdział „Budowniczy lustra” – tam również analiza ogłoszonego w „Słowie” w roku 1889 reportażu Sienkiewicza *Walka Byków. Wspomnienie z Hiszpanii*).

Zwierzę-imperium, symboliczne treści ukryte w imionach Ligja i Ursus (Ligiem także zwany) – to w tym najważniejsze. Lecz nie można pominąć jeszcze jednego elementu: Zieliński dopatrywał się wcieleń Ligji, *ergo*: kolejnych personifikacji Polski, w innych bohaterkach sienkiewiczowskich. Zauważył, że motyw uprowadzenia i oswożenia panienki powraca w *Krzyżakach*, w *Panu Wołodyjowskim*, w *Potopie* i w *Ogniem i mieczem*. Mamy więc: Danusię porwaną przez Zakon Krzyżacki (a więc znów spotykamy germańskiego tura), Helenę porwaną przez Bohuna, Oleńkę porwaną przez Bogusława Radziwiła i Basię porwaną przez Azję Tuhajbejowicza. Każda z nich – wedle Zielińskiego – to Ligja-Polska³⁴. Sienkiewicz cały czas pyta: „Polsko – dokąd idziesz”?³⁵.

Grzywacz pyta o to samo. Znacząca jest kolorystyka *Ursusa* oraz rozmieszczenie barw na płótnie: płaszczyzny karminowej czerwieni kontrastują tutaj z przestworzami rozbielonych szarości oraz różów – w nawiązaniu, rzecz jasna, do flagi narodowej.

Możliwie jest jednak i jeszcze inne ujęcie tego dzieła. Postać „po-rwanej Ligii/Polski” łączy się przecież z porwanymi przez woła Europami, a gdy idzie o formę nawiązuje do księżniczki Europy z płótna Tycjana (1562, Muzeum im. Isabelli Stewart Gardner w Bostonie).

Rozwarstwienie „imienia” dziewczyny z obrazu: Ligja-Polska-Europa 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. Treść wciska się w treść, znaczenia kumulują, sens rozszcza (tak by można scharakteryzować semantyczną organizację *Wołowego*).

„Tragedia Europy Środkowej” – to była myśl epoki! Dobitnie wyartykułował ją Milan Kundera w eseju *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*³⁶ (wiele z tego, o czym tam pisze, nie zdezaktualizowało się do dzisiaj i na aktualności pewnie długo nie straci). Wyobrażenie Grzywacza wpisuje się w kontekst tego tekstu niejako samorzutnie, i gdyby nie to, że obraz powstał wcześniej, toby była wręcz inscenizacja słów Kundery.

Przyjmijmy zatem, że przedstawione na obrazie porwane, przywiązane do rogów byka ciało to, mówiąc językiem czeskiego pisarza, „krucha część Zachodu”: a więc nie tylko Polska-Ligja, ale 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 roku – Wschodem”. Daremne jednak, dodaje, są próby określenia granic Europy Środkowej, jest ona bowiem pewną wspólnotą losu: „pełnym rozczarowań doświadczeniem

34 Tadeusz Zieliński, *Idea Polski*, op. cit., s. 14-15, 20, 22.

35 Ibidem, s. 12.

36 Milan Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. „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: *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, BIS, Wrocław 1984.

historii”, a co raz tym idzie, pewnym wyobrażeniem cywilizacyjnym (i, jak to ujmie Tomasz Kizwalter, „pochodną przeciwstawienia sobie Zachodu i Wschodu”³⁷).

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 roku nie tylko jako katastrofę polityczną, lecz jako zakwestionowanie swej cywilizacji”. Mówiąc inaczej: sedno tragedii państw Europy Środkowej tkwi w tym, że po 1945 roku „zostały wymazane z mapy Zachodu”, i racją ich oporu jest „obrona ich zachodniości”³⁸.

Wtrąćmy tutaj, za Kizwalterem, że kariera pojęcia „Europy Środkowej” (ew. „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 odzęgają się od „Wschodu”, ale też trudno im w warunkach zniewolenia deklarować, że są po prostu ludźmi „Zachodu” (esej Kundery to również przejaw tożsamościowej emancypacji „środka” – i podobnie potraktować można obraz Grzywacza)³⁹.

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 roku wysyła w świat depezę: „Zginiemy za Węgry i Europę”). To Bukareszt, Praga, Warszawa wciąż medytują nad „możliwym końcem cywilizacji europejskiej”⁴⁰.

Chcąc całą rzecz podsumować, wróć do Leirisa. O tauromachii pisał on, że to „widowisko odkrywcze”, odsłaniające przed nami nas samych, że to lustro – stąd: „lustro tauromachii” – naszych emocji⁴¹. Widzę w Grzywaczu „budowniczego lustra”. W cyklu „wołowym” odbijają się bieżące wydarzenia, są spowite w alegoryczną szatę; tauromachiczne lustro opowiada o „drogim mięsie” i „drogiej władzy” (ówczesnym symbolicznym podziale świata), o strategiach przystosowawczych (skalaniu „grzechem cielca”, zaprzedeniu „mięsności”), o wspólnocie losu państw „wołowego bloku” (porwana Europa), o jatkach – nie tylko kupieckich (rok 1981, w którym powstał *Złoty cielec*, zapisał się też przecież na kartach historii masakrą górników w kopalni

37 Tomasz Kizwalter, „*Zachód porwany...*”, „Kwartalnik Historyczny” 2013, R. 120, nr 4, s. 826.

38 Milan Kundera, *Zachód porwany*, op. cit.

39 Tomasz Kizwalter, „*Zachód porwany...*”, op. cit., s. 827-828.

40 Milan Kundera, *Zachód porwany*, op. cit.

41 Michael Leiris, *Lustro tauromachii*, op. cit., rozdział: *Odkrywcze widowisko*.

„Wujek”), o „wypadkach” i „wydarzeniach”, które uchylają szczeliny do innego świata. Polak „wystaje mięso”, Polak „bierze swój los za rogi”. W byku siła, ale zręczność w człowieku.