

APOLINARY RZOŃCA

Instytut Badań Literackich PAN, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych
ORCID: 0000-0002-6674-8981

Obrazy kobiet i prowokatywne narracje symboliczne w twórczości malarskiej Edwarda Dwurnika

Artykuł jest próbą interdyscyplinarnego spojrzenia na twórczość i biografię Edwarda Dwurnika z perspektywy sztuki, kultury i literatury, a także paradygmatu feministycznego. Jest esejem naukowym o charakterze biograficznym, który ma za zadanie rozpocząć dyskusję nad spuścizną artysty. Dotychczasowa twórczość Dwurnika nie została omówiona w rozprawach naukowych, brakuje też na rynku pozycji biograficznych. Niniejszy tekst jest zaczątkiem prac nad biografią artysty, a omówiony materiał został pozyskany w ramach kwerend w archiwach, przy jednoczesnym oparciu na albumach, katalogach lub opracowaniach powystawowych. Artykuł zarysowuje ponadto związki malarstwa z epoką, a tym samym mniej oczywiste powiązania i podobieństwa m.in. z nurtem małego realizmu w literaturze. Autor stara się pokazać zmiany w przedstawianiu kobiet w twórczości Edwarda Dwurnika, w zależności od zmian estetyki i obyczajowości od połowy lat sześćdziesiątych XX w. do czasów współczesnych.

* * *

Postacie kobiet¹ przewijały się w twórczości Edwarda Dwurnika właściwie od początku jego kariery, we wczesnych latach siedemdziesiątych, aż do dzisiaj. Wizerunek ten ewoluował, na przestrzeni lat inspirowały artystę odmienne wizje kobiecości, które z kolei często wiązały się z dosadnymi komentarzami w odniesieniu do polskiej rzeczywistości. Dwurnik – portrecista Polski – umieszczał kobiety w rozmaitych konfiguracjach symbolicznych, stosując przy tym odniesienia do historii i literatury, których był miłośnikiem oraz czytelnikiem, o czym wspominał przy różnych okazjach.

Warto dodać, że cykl *Sportowcy* powstawał w latach 1972–1992 i przyniósł takie literackie tytuły obrazów, jak: *Osjan przyszedł* (nawiązujący do nazwy zespołu, a także wiersza Bolesława Leśmiana), *Pierwszy krok w chmurach* (funkcjonujący pierwotnie jako tytuł opowiadania Marka Hłaski), fotorealistyczny

¹ Skrócona wersja artykułu była zaprezentowana na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Kobiety w historii, kulturze, literaturze i języku: Europa Środkowo-Wschodnia”, 9–11 V 2019 r., zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim.

Ślub (mogący być nie tyle aluzją do dramatu Witolda Gombrowicza, co do opowiadania *Monidło* Jana Himilsbacha), czy też *Miłość i gniew* – obraz powstały w 1973 r., w kilka miesięcy po premierze w Teatrze Telewizji, w reżyserii Zygmunta Hübnera, dramatu Johna Osborna pod tym samym tytułem².

W rozmowie z Martyną Sztabą i Małgorzatą Czyńską mówił Dwurnik na wpuł kokieterynie:

[...] najważniejsze w moim życiu są kobiety, one mnie uwznioślają, w pewien sposób dokumentują. Dzięki kobietom dzieje się cała reszta – styl życia, praca. Praca jest wspaniałym dopełnieniem³.

W 1967 r. Dwurnik tworzy ołówkiem, na papierze kremowym, cykl bardzo wczesnych, powstałych w okresie studenckim rysunków *La Femme*. Młode kobiety są przedstawione w pozycjach leżących lub półsiedzących. Półnagie lub nagie, uwagę przykuwają szerokie biodra i uda, zaokrąglone, obfite pośladki. Są skupione na jakichś czynnościach, zaaferowane nie pozują, ale są jakby podglądane przez malarza, może nawet na jakiejś plaży, na którejś z polskich enklaw ekshibicjonizmu. Dwa lata wcześniej, w 1965 r., Pablo Picasso narysował *Trzy nagie kobiety*. Warto podkreślić, że podobnie jak u artysty z Malagi, tak i u Dwurnika zadziwiająca jest prostota i frywolność postaci kobiecych wpisanych często, na wielu obrazach i rysunkach, w przestrzeń publiczną.

W 1972 r. powstaje obraz *Kolacja* z niezwykle bogatego cyklu *Sportowcy*, który dotyczył zwykłych ludzi podpatrzonych w codziennych sytuacjach: pijących, biesiadujących, pracujących, grających, rozmawiających, kochających się czy też palących słynne sporty. *Kolacja* przedstawia kobietę i mężczyznę w sytuacji intymnej podczas kąpeli w łaźience. Stosunek miłosny nie odbywa się fizycznie, źródłem rozkoszy jest tutaj wspólna celebrowanie prostej strawy, umieszczonej na desce w poprzek wanny. On po jednej stronie zjada parówkę i z cwaniackim uśmiechem ukontentowanego mężczyzny zwraca się w stronę obiektywu. Cały obraz przypomina zdjęcie wykonane parze kochanków przez trzecią osobę. Kobieta siedząca z drugiej strony wanny ma krótkie, lekko kręcone włosy, podkreślone wargi, w przeciwieństwie do mężczyzny szczupłą sylwetkę, ale – podobnie jak on – dojrzałe rysy twarzy. To para w średnim wieku. Kobieta w przeciwieństwie do mężczyzny nie eksponuje uzębienia, nie jest tak pewna siebie, uśmiech jest zaledwie delikatnie zarysowany. Jej piersi mają kształt dojrzałych mirabelek, szyja jest wyraźnie zarysowana, przykuwają uwagę widoczne żebra, owłosione pachy i plaster w okolicach lewego stawu ramiennego. W latach siedemdziesiątych XX w. posiadanie urządzeń sanitarnych w polskich mieszkaniach było wciąż uznawane za luksus. Pokazuje to także

² *Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika*, red. P. Dwurnik, Warszawa 2001 (dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”).

³ Zob. <http://galeriaart.pl/pl/dwurnik/interviews/27/piana-zycia> [dostęp 25 IV 2019 r.].

opowiadanie *Party przy świecach* Jana Himilbsbacha, którego fragment może być uznany za ilustrację i dialog pary z *Kolacji Dwurnika*:

– Kąpiemy się Niuniek. Wejdiesz do wanny, ja cię zamoczę, namydłę i potoknę, upuszczę ci trochę brudu, a potem będzie zmiana, ja wejdę i ty mnie wypucujesz. Dam ci po myciu czystą bieliznę, żebyś nie śmierdział, czyste skarpety – i jak powiedziała, tak zrobiła.

– Po kąpieli człowiek inaczej od razu oddycha – zauważył Niuniek.

– To rozumiałe – zgodziła się z nim Aniołek. – Kiedy myśliśmy się w miednicy najpierw do pasa, potem od pasa, marzyłam o wannie. [...] Po kąpieli Niuniek wytarł się do sucha ręcznikiem frotte, aż całe jego ciało, zawsze trupio blade, przybrało kolor świeżego befsztyku⁴.

Kolacja Dwurnika może być uznana za portret posiłku, wyprawionego dla uczczenia nowego – wyższego standardu w mieszkaniu pary kochanków. Symbolicznym tego elementem mógłby być także ręcznik ozdobiony egzotyczną podobizną kangura. Malarza najbardziej jednak interesowało tutaj wyeksponowanie frontalnych walorów kobiety, ponieważ to ona ukazana jest od głowy do pasa w dół, który pozostaje już ukryty w wodzie.

Krucha rzecz, również z 1972 r., przedstawia jasną figurkę kobiety o bujnych włosach i rozsuniętych kolanach. Kobieta klęczy na dłoniach jednego z wielu monumentalnych mężczyzn przedstawionych na tym obrazie. Mężczyźni, niejako w kontraście do kobiety, są mocno zróżnicowani kolorystycznie. Ich gigantyczne, stłoczone twarze napierają na siebie wzajemnie, aby ujrzeć choć skrawek figurki kobiety, być nieco bliżej niej. Wyrazy tych twarzy różnią się od siebie, jedni są bardziej zatroskani, inni po prostu zaciekawieni lub zwyczajnie podnieceni, jakby kobieta była dla nich malutką gwiazdką betlejemską, albo jednym z elementów cennej ćmielowskiej porcelany, zasadniczym punktem odniesienia, przywołującym ich feromonami. Kobieta jest zadbana, wydepilowana, z zadowoleniem poprawia bujne włosy, choć zwraca uwagę brak nosa. Może artysta chciał zasugerować, że taki idealny, wymaginowany obraz kobiety musi mieć pewien abstrakcyjny defekt? Sam Dwurnik skomentował swoje zamiary i inspiracje:

Te obrazy opowiadają o marzeniach mężczyzn. Każdy chciałby mieć w domu taką kobietkę, piękną laleczkę, żonkę, która by była taka urodziwa i powabna, i by kochała, i wszystkim mu wybaczła. Większość mężczyzn chciałaby mieć też kobietę na własność, mieć nad nią władzę, najlepiej, gdyby była taka mała i bezbronna. To jest takie marzenie o czułości: cudowną, porcelanową laleczkę trzeba hołubić i ostrożnie trzymać w rękach⁵.

Przywodzi to na myśl opowiadanie *Drewniaki... albo dziewczyna kapusia* Marka Nowakowskiego z 1958 r., gdzie pojawia się fragment, w którym dwójka karykaturalnych oprychów komplementuje kurtyzanę, partnerkę znajomego:

⁴ J. Himilbsbach, *Łzy sołtysa*, Warszawa 1988, s. 67–68.

⁵ E. Dwurnik, T. Cegielski, *Sportowcy 1972–1992*, Warszawa 2011, s. 96.

– Dziewczynę taką jak ty – mówił dalej chudy – inny by na rękach nosił... nie puszczałby na ulicę... Ubrać jak lalkę i chodzić na roboty chce się wtedy... bo wiadomo, dla kogo się trafia. – Spoglądał na nią zachłannie. – Pewnie – wtrącił się mały, poziewując⁶.

Tanio kupić – drogo sprzedać z 1973 r., również wykonany techniką akrylową i olejną na płótnie, jak w zasadzie każdy obraz z cyklu *Sportowcy*, nie przedstawia zwykłego targu. W pierwszej chwili można się odwołać do opisu z *Monidła* Himilsbacha:

W dzień targowy zawsze było więcej ludzi w naszym mieście. [...] Handlarze bydła i koni, baby z nabiałem i drobiem, wędrowni kramarze, Cyganie [...]. W dzień targowy, kiedy tata był w robocie, a młodsze rodzeństwo w szkole, mama zostawiała mnie, bym pilnował domu, a sama szła na targ. Jaj, masła, śmietany, serów, a nawet kaszy czy grochu nigdy nie kupowała w sklepiku [...], na bazarze mama grzebała przekupkom w koszach, wybierała z nich największe jaja [...] i zawsze mogła jeszcze się potargować⁷.

Na obrazie *Tanio kupić – drogo sprzedać* widzimy pięć dojrzałych kobiet w różnokolorowym wydaniu. Wszystkie mogą się pochwalić zaokrągleniami, prawie wszystkie mają obszerne torby przypięte łańcuchami do nadgarstków. Można by stwierdzić, że mamy do czynienia z przekupkami na targu na tle ogrodu zbitego z pomarańczowych desek. Ale jedna z nich, dokładnie na przedramieniu, ma tatuaż złożony z ciągu siedmiu cyfr. Druga – podobny ciąg siedmiu cyfr ma umieszczony w okolicach klatki piersiowej, zawieszony na tabliczce, a także drugi, sześciocyfrowy, na przedramieniu. To rodzi skojarzenia z więźniarkami obozów koncentracyjnych, ale w tym wypadku dotyczy całkowitego uprzedmiotowienia w warunkach nierepresyjnych, nieobozowych, a funkcjonujących w przestrzeni publicznej lat siedemdziesiątych XX w. Dwurchnik wywołał na powierzchnię zjawisko uprzedmiotowienia żeńskiego ciała, zwłaszcza przez mało oświecone, mizoginistyczne jednostki, których przykładem może być jeden z drwali z *Siekierzady* Edwarda Stachury, mówiący wprost podpitym, rubasznym tonem:

A kto zgadnie, jaki najtańszy żywiec w Polsce? Świnia? Krowa? Owca? Gówno prawda. Najtańszy żywiec w Polsce to jest baba. Jak waży 50 kilo to po 2 złote za kilo, za 100 złotych ją można kupić⁸.

Ten fragment można odczytać przez paradygmat ekofeministyczny, którego głównym założeniem jest, że świat przyrody poddawany jest opresji w stopniu identycznym, jak świat kobiet ze strony męskiej części świata⁹. Jedna z teore-

⁶ M. Nowakowski, *Księżę Nocy. Najlepsze opowiadania*, Warszawa 2018, s. 35.

⁷ J. Himilsbach, *Monidło. Przepychanka*, Warszawa 1976, s. 27.

⁸ E. Stachura, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1975, s. 85.

⁹ K. Ponikowska, A. Zygmunt, *Polityczne implikacje aliansów feminizmu i ekologii*, Katowice 2009, s. 157.

tyczek ekofeminizmu, Karen J. Warren¹⁰, wskazywała na proces o charakterze lingwistycznym, w którym kobiety przez celową animalizację są określane jako: krowy, stworzenia o ptasim mózdzku, żmije etc. Ponadto Warren¹¹ pokazuje, że podobnie traktuje się również mężczyzn, ponieważ tutaj też często w języku lub wizerunkach graficznych zachodzi pewna animalizacja. W stosunku do osób przeciwnej płci używa się takich określeń, jak: wieprze, osły etc. To język pogardy, który został celowo odwzorowany w literaturze i sztukach wizualnych. Zadaniem ekofeminizmu winno być również poszukiwanie diagnozy dotyczącej takich mizogicznych i mizoandrycznych postaw w społeczeństwie. Dwurnik w tamtym okresie twórczości posługiwał się także karykaturą. Obraz *Tanio kupić – drogo sprzedać* atakuje widza również wieloma parami oczu, jesteśmy pod ostrzałem w zasadzie z każdego miejsca. Obserwują nas spersonifikowane psy, jakby zaczerpnięte z Schulza, z okularami i w kobiecych szpilkach. Piersi kobiet przypominają wielkie oczy, a z okolic pasa jednej z nich również spogląda na nas zarys uśmiechniętej twarzy. Ten obraz przekazuje dużo bodźców, czerpie swoją istotę ze styku antyestetyzmu, prymitywizmu i realizmu magicznego. Warto dostrzec te ogromne, absurdalnie nieproporcjonalne stopy, fajkę u jednej z kobiet, zarost pod pachami czy niedorzeczny wisiołek ze smoczka u innej.

Prawiczki to prowokacyjny tytuł kolejnego obrazu z 1974 r. Znowu znajdujemy się w przestrzeni publicznej, która przypomina pole cyrkowe. W związku z charakterystycznym wykończeniem drugoplanowych namiotów i parasoli jest tłoczno, gwarno i kolorowo. Na pierwszym planie widzimy blondynkę ubraną w czerwoną, prowokacyjną sukienkę, w rękawiczkach podaje dłoń z torebką pewnemu osobnikowi. Otóż na tym płótnie Dwurnik przemycił dwójkę transwestytów. Jeden z nich ma wyraźnie zarysowane piersi, a zamiast brodawek kobiece oczy z wyraźnie podkreślonymi rzęsami. Drugi ma zdecydowanie męski podbródek, a pierwszy twarde męskie przedramiona i dwie kropki na policzkach, które są charakterystyczne dla makijażu klauna. Obydwaj są ubrani w kolorowe sukienki, mają wyszukane nakrycia głowy. Kolor na tym obrazie jest uwypuklony do przesady, artysta świadomie operuje główną, choć nie jedyną estetyką LGBT – kiczem. Według cyfrowego ekstraktora palety kolorów „tineye”, dominującą barwą w *Prawiczkach* jest strzecha brązowa w 40 procentach, następnie kolor stalowy w 25, a pozostałe to m.in.: stara róża, zielony dym czy złoty piasek. Z kolei sam Dwurnik tak wypowiadał się o tym obrazie:

To jest prześmiewczy obraz; te kobiety nie są wcale prawiczkami, wprost przeciwnie; bardzo lubią romanse i seks. Tutaj siedzą na wczasach, piją drinki, witają się, są cool, sek-

¹⁰ K.J. Warren, *The Power and the Promise of Ecological Feminism* [in:] *Ecological Feminist Philosophies*, Bloomington 1996, p. 20.

¹¹ *Eadem*, *Feminism and Environment: An Overview of the Issue*, „APA Newsletter on Feminism and Philosophy” 1991, no. 90(3), p. 110–111.

sownie się ubrały i rozmawiają, jak fajnie spędzą najbliższe dni. Tylko jedna jest niewinna, ta, która jest rozebrana. Gdy ktoś jest niewinny, to zawsze się może rozebrać; w malarstwie tradycyjnie nagość symbolizowała niewinność. W języku polskim słowo „prawiczek” odnosi się do mężczyzn, ale ja go użyłem w odniesieniu do kobiet, żeby podkreślić ironię tytułu¹².

Jednym z bardziej znanych motywów obecnych u Dwurnika, właściwie od wczesnych lat kariery, jest praca, która w przypadku kobiet nabiera również dodatkowego znaczenia. W 1974 r. powstają *Sęki na zimę*, na którym trzy wiejskie baby rąbią drewno. Artysta wyraźnie zaznaczył damskie atrybuty: różnokolorowe spódnice czy widoczne brodawki piersi, przebijające przez bluzki z krótkimi rękawami. Widoczny jest również brak zarostu tak na przedramionach, jak też na twarzach. Poza tym kobiety są tutaj mocno zmaskulinizowane, ponieważ ich przedramiona oraz dłonie bardziej przywodzą na myśl atrybuty kulturystów lub robotników fizycznych. Wskazują na to także ich tęgie, obfite i chciałyby się rzec – muskularne sylwetki – podkreślane dodatkowo przez opięte stroje robocze. Dwurnik walczy tutaj ze stereotypowym spojrzeniem na rolę kobiety, przywołując analogie do portretu socrealistycznej kołchożnicy, czy też pokazuje, że prawo do wykonywania ciężkich fizycznych robót lub zawodów nie jest wyłącznie po jednej – męskiej stronie. Obraz Dwurnika nie wpisuje się w stwierdzenia dwóch badaczek tamtego okresu, które napisały, że „portret kołchożnicy z mięśniami” był daleki od ówczesnego wizerunku kobiet¹³. Małgorzata Fidelis i Katarzyna Stańczak-Wiślicz piszą:

Czym była kultura urody w komunistycznej Polsce? Czy rzeczywiście możemy zredukować ją do narzuconego przez „Sowietów” wizerunku kołchożnicy? Bliższe przyjrzenie się źródłom prowadzi do innych wniosków. Okazuje się, że kobieca uroda, ciało, seksualność, rytuały upiększania i moda zajmowały znaczące miejsce w kulturze popularnej, mediach i życiu codziennym. Z okładek ilustrowanych pism uśmiechały się młode kobiety w pozach stylizowanych na zachodnie gwiazdy filmowe, często skąpo odziane, uwodzicielsko spoglądające w stronę czytelnika, w istocie niewiele różniące się od zachodnich *cover girls*. Wydaje się, że zamiast opresyjnego państwa komunistycznego, trafniejszą ramą analityczną w przypadku kultury urody jest koncepcja nowoczesności i jej rozumienie w kontekście kobiecości¹⁴.

Tym samym sprzeciwiają się Małgorzacie Kalicińskiej, która w swoich wspomnieniach zachowała obraz podobny do pokazywanego przez Dwurnika:

Gomułka, ówczesny dyktator partyjny, i jego urzędnicy, próbowali wmówić kobietom, że Polka powinna wyzbyć się arystokratyczno-burżuazyjnych naleciałości w postaci ciążotek do upiększania się i pozostać surowa, przaśna i mieć postawę kołchożnicy. Mile widziane muskuły, chustki na głowie, a z biżuterii najwyżej zegarek i obrączka¹⁵.

¹² E. Dwurnik, T. Cegielski, *Sportowcy...*, s. 249.

¹³ M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Piękne i zaradne. Rytuały ciała, moda i uroda [w:] Kobiety w Polsce, 1945–1989: Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm*, Kraków 2020, s. 406.

¹⁴ *Ibidem*, s. 407.

¹⁵ M. Kalicińska, *Fikołki na trzepaku*, Warszawa 2009, s. 61

Z jednej strony można przyjąć argumentację badaczek, ale wydaje się, że po pierwsze za odważne i kontrowersyjne należy uznać deprecjonowanie opresyjności systemu PRL i narzucanej odgórnie estetyki. Po drugie, media, które potencjalnie miały kreować wzorce podobne do zachodnich, mogły być nieobecne na prowincji, o której opowiada Dwurnik. Warto podkreślić, że wszystkie tu przytoczone punkty widzenia nie muszą się wykluczać.

Sęki na zimę to nie panegiryk na cześć pracy. Kobiety są podglądane przez malarza, skupione na swojej pracy, ale nie uśmiechają się, nie wykazują oznak zadowolenia. W sposób naturalny starają się wykonać ciężką pracę. Podobnie jak u Dwurnika, tak i u Edwarda Stachury podpatrywanie ludzi na prowincji przy pracy stało się asumptem do przełożenia wrażeń na papier. W *Siekierzadzie*, w powieści z 1971 r., Stachura opisał zjawisko pracy przy wyrębie lasu:

Wszyscy tu robili z żonami, matkami, ojcami i tak dalej¹⁶. [...] Batiuk robił ze mną na zrębie. Matka jego zawsze z nim robiła. [...] Siedziałem już po siekierzadzie przy ogniu i wyciągałem kartofle z żaru. [...] Nawet Selpka, który lubił siedzieć do ciemnej nocy, wlaź na motocykl i pojechał do swej żonki chi-chi, która zeszła ze zrębu wcześniej. Wszystkie baby schodziły ze zrębu ze dwie godziny wcześniej i szły do chałupy uszykować dla chłopców jedzenie¹⁷.

W *Słowniku realizmu socjalistycznego* Monika Brzóstowicz-Klajn i Jerzy Smulski piszą o obrazie kobiet w polskiej prozie socrealistycznej:

Stalinizm głosi kulturalną i zawodową emancypację kobiet, ale zamiast próby zrozumienia istoty płciowości, jej uwarunkowań kulturowych, zakłada, że równouprawnienie płci oznacza prawo kobiety, co najwyżej, do bycia taką, jak mężczyzna¹⁸.

W przeciwieństwie do słownikowej charakterystyki prozy socrealistycznej, wizerunek kobiety na obrazach Dwurnika bywa często odmienny od nasuwających się skojarzeń z tą literaturą. Kobieta jest u artysty na pierwszym planie, odgrywa niezwykle ważną rolę lub jest wyrazistym symbolem, także podczas wykonywanej pracy. Tego dowodem są takie obrazy z 1974 r., jak *MZK, Mam etat czy Nowy port lotniczy*. To również pokazuje, że Dwurnik odnosił się w latach siedemdziesiątych XX w. do minionej epoki, dostrzegalnej dwadzieścia lat wcześniej. Ale w odróżnieniu od obrazów kobiet znanych z literatury tamtego czasu, wprowadzał własne wizje kobiecości w PRL-u, także inspirowane sytuacjami i obrazami podejrzanymi podczas swoich podróży. Można dostrzec jednak pewne cechy bohaterki w polskiej prozie socrealistycznej, które zainspi-

¹⁶ E. Stachura, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1975, s. 60.

¹⁷ *Ibidem*, s. 69–70.

¹⁸ M. Brzóstowicz-Klajn, J. Smulski, *Kobiety obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004, s. 101–102.

rowały Dwurnika. W *Słowniku realizmu socjalistycznego* autorzy piszą o oczach i dłoniach, jako najważniejszych cechach zewnętrznych opisywanych bohaterów. Na omawianych płótnach Dwurnik również je wyróżnia. Socrealizm dzielił bohaterki na szczupłe, czyli pozytywne oraz tęgie, które były ukazywane w bardzo negatywnym świetle; eksponujące swoją cielesność, obfite kształty przed mężczyznami. Ideą socrealizmu była pruderia, purytańskość, konserwatyizm, dlatego też wyeliminowane zostały zjawiska związane z erotyką czy też wulgarne sceny. Dwurnik jest na tych płótnach piewą frywolności, scen wprost erotycznych, wulgarnych i często wstrząsających. Szuka w swoich obrazach prawdy, bez upiększeń, ale tęgie kobiety w jego sztuce rzadko są ukazane w negatywnym świetle. Antyestetyzm jest tutaj zarówno środkiem, jak i celem. To łączy go z takimi prozaikami święcącymi triumfy w latach siedemdziesiątych XX w., jak Jan Himilbach, Marek Nowakowski czy Edward Stachura. Stwierdzić to można w kontrze do słów prof. Marii Poprzęckiej, która w 2001 r. stwierdziła, że jego malarstwo nie jest narracyjne ani literackie, nie zawiera żadnych literackich inspiracji czy odniesień¹⁹. Dwurnik operuje groteską oraz w pewnym sensie gorszącą karykaturą, które w socrealizmie zostały wyparte i nie były upubliczniane. Za przykład może posłużyć obraz *Szwagier* z 1978 r., gdzie półnaga kobieta pije wódkę z butelki w pozycji wertykalnej. Ukazana jest frontalnie z nagimi piersiami, a mężczyzna ukazany od tyłu oddaje mocz i z wyraźną dezaprobatą spogląda w jej stronę. Przyczyną może być także jej stan, ponieważ kobieta jest brzemienna. Podglądaczem jest tutaj znów pies z fajką i w okularach. Dwurnik tak wypowiedział się o tym obrazie:

To jest obraz inspirowany jednym z wierszy Agnieszki Osieckiej. Mąż obraża się na żonę, która pije wódkę, pomimo że jest w ciąży. Mąż wyjeżdża do Łomży, do szwagra²⁰.

Wydaje się, że konwencja małego realizmu była bliska Dwurnikowi, a codzienne życie nizin społecznych stanowiło dla niego cenną inspirację. Poza fascynacją bohaterami swoich płócien, a także zamiłowaniem do kolokwialnych haseł lub komentarzy, przemawia przez jego twórczość nie tyle głęboka krytyka tamtej rzeczywistości, ile trafne diagnozowanie powszechnych patologii, a przede wszystkim ich demaskacja.

* * *

W 1977 r. powstaje rysunek tuszem na papierze kredowym zatytułowany *Nike*. To prawdopodobnie jeden z pierwszych motywów bogini zwycięstwa uwiecz-

¹⁹ M. Poprzęcka, *Edwarda Dwurnika świat przedstawiony* [w:] *Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, Warszawa 2001, s. 11–12.

²⁰ E. Dwurnik, T. Cegielski, *Sportowcy...*, s. 253.

nionej przez Dwurnika. Według słownika Władysława Kopalińskiego²¹, Nike przedstawiana jest zawsze jako młoda kobieta ze skrzydłami. Dodatkowo jej atrybutami mogą być: gałązka palmowa i wieniec. W grudniu 1982 r., w rok od wprowadzenia stanu wojennego, w roku założenia przez Kornela Morawieckiego „Solidarności Walczącej”, powstaje *Nike robotnicza*. W przeciwieństwie do pierwszego, niezwykle niewinnego wizerunku młodej kobiety ze skrzydłami, tutaj mamy do czynienia z boginią wiodącą lud pracujący na barykady. Nike znajduje się w centralnym punkcie obrazu, całość uchwycona została w ciemniejszych kolorach, ona sama rozświetla ciemne nastroje ludu, unosi się ze skrzydłami ponad zwykłymi śmiertelnikami. To młoda niewiasta o bardzo szerokich biodrach, obfitych udach i piersiach. Jej dłonie również nie są subtelne. Usta wyraźnie rozwarte, tak jakby intonowała pieśń lub nawoływała do marszu. Trzyma osadzoną na kiju biało-czerwoną flagę, która powiewa na wietrze w tym samym kierunku, co niezwykle długie włosy kobiety. Robotnicy na kaskach mają wygrawerowany napis „Solidarność” lub podobiznę Matki Boskiej. Do boju idą z łopatami, widłami, słowem ze wszystkimi narzędziami, które służą im w pracy. Tym obrazem proletariatu, który walczy z proletariackim państwem, artysta nawiązuje do *Bitwy pod Racławicami*. Czy tym wizerunkiem Nike Dwurnik przyrównał „Solidarność” do wzniosłego, pełnego namiętności mitu? Czy tym w istocie była? W 1985 r., w tym samym cyklu *Robotnicy*, powstają aż trzy jej wizerunki. *Polska Nike II* to w zasadzie identyczna postać z tą z 1982 r., ale jej aparycja nie ma już takich żywych – niemalże brzoskwinowych – barw, jak u jej poprzedniczki. Jeśli ta Nike jest alegorią chwały, to jest to zwycięstwo wyjątkowo pyrrusowe. Tło tego obrazu jest rozmazane. Uda się jednak wyodrębnić biało-czerwone barwy, utopione w ciemnej mazi. *Polska Nike II* kroczy pośród apokaliptycznego pobojuwiska. Podobnie ukazany został *Archanioł* z koroną i wielkimi biało-czerwonymi skrzydłami. Obydwie postacie dzierżą broń – szpadę. Przypomina to wizerunek z ryngrafu, widmo zwycięstwa, które kroczy podczas listopadowej aury. Ostatnim obrazem z tej alegorycznej grupy jest *Polska Nike*. Wykonana techniką suchej igły, dokładnie jedenaście razy była powielana. Dwurnik w latach osiemdziesiątych XX w. wykonał tą techniką wiele grafik. Ta Nike jednak najmocniej wchodzi w dyskusję z sytuacją w kraju. Wiodącą postacią jest prosta proletariacka dziewczucha z pełnymi biodrami, z wyraźnie zarysowanym brzuchem, prawdopodobnie przy nadziei. W takim stanie prowadzi lud pracujący na barykady. Dwurnikowa wolność wiodąca lud jest całkiem naga i całkiem podobna do tej z obrazu Delacroix. Z tyłu powiewają flagi i gromadzą się robotnicy, którzy odpowiedzieli na wezwanie. Zza pleców Nike wystają skrzydła husarskie – polski symbol chwały. Trudno powiedzieć czy należą bezpośrednio do niej, choć trzeba przyznać, że

²¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów, tradycji i kultury*, Warszawa 1991, s. 754–755.

taki atrybut zespolony lub towarzyszący bogini jest znakiem, który dla artysty pokroju Dwurnika stanowi oręż potężniejszy w wyrazie niż niejedna pancerna bestia. Tym ucłowieczonym obrazem Nike towarzyszyć może fragment z *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego:

Nike Napoleonidów
Pod Moskwę, na gniazdo Carów,
[...]
W orłowej leciałam chmurze,
Nad lasem sztandarów,
w górze! w górze!
Szczęście unosiło skrzydła:
Rycerzy wiodłam kochanków...
[...]
Nad duszami zaciążę.
Zwycięzców ramiony uniosę
na bój.
[...]
Pallas
Niech płoną grody i miasta!!
Do broni, do broni, do broni!²²

Dla Dwurnika protagonistką „Solidarności” była postać kobiety. Tę symbolikę zaczerpnął choćby od Stanisława Bagińskiego, który alegorię polskich powstańców z XIX w. ukazał pod postacią smukłej kobiety w białej sukni z czerwoną chorągwią z białym orłem. Niewiasta pędzi przed oddziałami, wiedzie setki mężczyzn na barykady, ku autonomii i niepodległości. W latach osiemdziesiątych XX w., bardzo bliskich Dwurnikowi, walka toczyła się o podobną stawkę, tyle że to proletariatus był główną armią. Protagonistą był stoczniowiec z wąsem, którego malarz namiętnie uwieczniał na swoich pracach czy to w ramach portretu (*Lechu wróć*), czy też z kompanami (*Mamy przywódcę* z cyklu *Robotnicy*). Tymczasem pośród tego zmaskulinizowanego tłumu stały również kobiety, o które historia też się dopomina. Badacze w kompilacyjnej rozprawie *Kobiety w Polsce, 1945–1989: Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm* wskazują, że pośród szerokiego męskiego grona działaczy opozycyjnych (w tym Komitetu Obrony Robotników) były również przedstawicielki kobiet, które pełniły równie istotne funkcje. Warto tu wymienić: Halinę Mikołajską, Ankę Kowalską, Grażynę Kuroń, Henrykę Krzywonos, Annę Walentynowicz i wiele innych, z różnych środowisk. Badacze wskazują:

Współczesne badania na temat znaczenia kobiet w opozycji demokratycznej koncentrują się na kobietach w Solidarności. W nurcie historii kobiet podkreślano szczególnie brak

²² S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, Warszawa 1987, s. 175–186.

informacji lub niedoceniecie ważnej roli, jaką odgrywały kobiety w strukturach legalnej i podziemnej Solidarności, prasie podziemnej i innych organizacjach. [...] Powstały we wrześniu 1980 roku Niezależny Samodzielny Związek Zawodowy „Solidarność” nie był organizacją zdominowaną przez mężczyzn w takim sensie, że kobiety stanowiły w nim połowę członków. Jednak we władzach związku kobiety nie miały swoich reprezentantek (jedynie w Krajowej Komisji Porozumiewawczej była od połowy 1981 r. Elżbieta Potrykus). Działacze Solidarności byli, tak jak i całe społeczeństwo, dziećmi epoki. Tradycyjne przekonania na temat roli kobiet w społeczeństwie, a także definiowanie znaczenia kobiet w ruchu związkowym jako drugorzędnego, wynikały z patriarchalnych stosunków w polskich rodzinach, zakładach pracy i wszędzie indziej²³.

W ramach podsumowania tego wątku warto dodać, że Dwurnik ukazując postacie kobiece na swoich płótnach i grafikach próbował zniekształcić patriarchalny obraz ruchu społecznego. Wprowadzenie symbolu kobiety było nie tylko prowokacją ze strony artysty, ale i istotnym głosem w obronie nadchodzących zmian polityczno-społecznych. Zmian rodzących się w bólach pod jarzmem patriarchalno-totalitarnej rzeczywistości lat osiemdziesiątych XX w.

* * *

We wspomnianym wywiadzie z Martyną Sztabą i Małgorzatą Czyńską Dwurnik wypowiedział się o swojej fascynacji kobiecymi aktami, z których w pierwszej dekadzie XXI w. skomponował cykl *Polskich Madonn*:

Zawsze planowałem malować akty, ale żeby namalować kobiecy akt, żeby oddać koloryt ciała, żeby uchwycić ducha, trzeba mieć naprawdę dużo doświadczeń malarskich. Czekałem pięćdziesiąt lat i w końcu doszedłem do wniosku, że potrafię namalować karnację, ciało, oddać całe to szaleństwo kobiecości. Przeważnie pozują mi młode dziewczyny, starsze się krępują, te około sześćdziesiątki uważają chyba, że z czasem tracą na atrakcyjności, że są brzydkie, że mają zniszczone ciało. A to nieprawda! Moim zdaniem osiemdziesięcioletnie staruszki są piękne²⁴.

Wybrane portrety Marysi, Beaty czy też Marii pochodzą z lat 2004–2007. Bardzo ważną rolę na tych płótnach odgrywają żywe barwy, które łączą się z konkretnymi elementami związanymi z przedstawionymi kobietami. W przypadku Marysi jest to stopień barwy ciała z kolorami pomieszczenia, u Beaty maślane ciało, szmaragdowy wisiołek i czerwone paznokcie komponują się z przestrzenią, gdzie dominują granatowy i biało-czerwony. Portret Marii to zespolenie cielesnego koloru, blond włosów i czerwonych balerinek z przestrzenią złożoną z biało-czerwonych i jasnołodygowych barw. W przypadku Marysi i Marii możemy dostrzec odbicia na ścianie i w lustrze. Nietrudno ujrzyć fascy-

²³ P. Perkowski, *Droga do władzy? Kobiety w polityce* [w:] *Kobiety w Polsce...*, s. 88–91.

²⁴ Zob. <http://galeriaart.pl/pl/dwurnik/interviews/27/piana-zycia> [dostęp 25 IV 2019 r.].

nację malarza każdym zaokrąglonym szczegółem ciała. Dwurnik przez *Polskie Madonny* wszedł w polemikę z Manułą Gretkowską i jej wspomnieniami ciążowymi z 2001 r.:

Najchętniej zwinęłabym się w kłębek i czekała, aż opuchnięcie, mdłości i zapachy znikną. Z każdym dniem jest gorzej. [...] Już dość się nasłuchałam o kwitnących kobietach w ciąży, *bullshit!* Najpierw było mi głupio – może nie będę dobrą matką, skoro mnie mdli i chudnę? Potem odkryłam, że prawdopodobnie te banialuki o seryjnych madonnach, madonnach w stanie błogosławionym, powymyślali na samousprawiedliwienie faceci²⁵.

Dwurnik oswajał polską publiczność z tematami pokroju kobiecej masturbacji, a przykładem tego może być *Akt* – rysunek z 1977 r., gdzie ukazał niezwykle zgrabną dziewczynę, która upaja się onanizmem. Znacznie późniejszym rozwinięciem tej myśli był obraz *Sześćdziesiąt polskich kobiet masturbujących się na przystanku autobusowym*, powstały w latach 2011–2012. Kobiety na obrazie zdają się mówić: jesteśmy świadome swoich ciał i chcemy bez oporu mówić o tym głośno, tworzyć publiczne happeningi, przełamywać kolejne tabu. To zarazem zbiorowa orgia i manifestacja w przestrzeni publicznej. Wszystkie w jednym skupisku, w różnych pozach, o odmiennych doznaniach. Zaskakujące, że artysta nie posłużył się ciepłymi barwami, ponieważ narzędzie do wyodrębniania kolorów „tineye”, za dominujące uznało na tym obrazie różne odcienie szarości. Odmienne ciała, zaskakujące twarze, a także kształty, zostały przedstawione w karykaturalny sposób. To pogodzenie się z naturalnym pędem i pragnieniem rozkoszy, ale zbyt obfite i napastliwe. Świat zostaje przygnieciony ich potrzebami, pragnieniami i potrzebą cielesnego wyrażania siebie. To nie kraina Amazonek, ale raczej wyspa oszalałych menad, wyzwolonych spod klosza pruderii, które w groteskowy sposób poznają swoją seksualność. Jedną z nich może być choćby Aimee Gibbs, nastoletnia bohaterka serialu Netflix *Sex Education* oraz każda prenumeratorka feministyczno-erotycznego periodyku *G'rls ROOM*²⁶. Przywołany serial i magazyn powstawały kilka lat po obrazie. Warto zauważyć, że w tamtym okresie, w 2011 r., zaistniał w przestrzeniach publicznych na całym świecie międzynarodowy cykl manifestacji nazwany „Marszem Szmat” (*SlutWalk*). Został zainicjowany w Toronto, kiedy to policjant, w rutynowym przemówieniu do studentek na dużym uniwersytecie, poradził im, by nie ubierały się wyzywająco, aby nie stać się ofiarami napaści na tle seksualnym. Protesty rozlały się od tamtego czasu na cały świat, a główne hasła sprowadzały się do gwarancji bezpieczeństwa, a także wolności w ekspresji ciała. Kobiety – świadome swojej cielesności oraz tego, że kwestie wizualne są niezwykle kluczowe w życiu społeczeństwa – domagały się wprost uznania

²⁵ M. Gretkowska, *Polka*, Warszawa 2001, s. 44.

²⁶ Zob. <http://www.girlsroom.pl/seks/7323-dziewczyny-tez-sie-masturbuja> [dostęp 5 XI 2019 r.].

ich praw do pokazywania nagich elementów ciała oraz nietykalności, szczególnie w przestrzeni publicznej. Używały swoich odsłoniętych, pomalowanych sloganami ciał jako miejsca protestu, przemawiającego wprost do kulturowych praktyk uprzedmiotowienia i przemocy publicznej²⁷. Praca *Sześćdziesiąt polskich kobiet masturbujących się na przystanku autobusowym* powstawała na fali tamtych protestów, wchłaniając ich wizualność i treść. Ponadto omawiany obraz w sposób profetyczny ukazuje epokę, w której otwarcie poddaje się kobiecą samomiłość²⁸ pod publiczną debatę. Rozerotyzowane kontestatorki nie są sentymentalnym nawiązaniem do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, ale zapowiedzią nowej epoki, o której artyście, już, niestety, nie będzie dane nam opowiedzieć.

Bibliografia

OPRACOWANIA

- Brzóstowicz-Klajn M., Smulski J., *Kobiety obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004.
- Darmon K., *Representing SlutWalk London in mass and social media: negotiating feminist and postfeminist sensibilities*, London 2017.
- Dwurnik E., Cegielski T., *Sportowcy 1972–1992*, Warszawa 2011.
- Fidelis M., Stańczak-Wiślicz K., *Piękne i zaradne. Rytuały ciała, moda i uroda* [w:] *Kobiety w Polsce, 1945–1989: Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm*, Kraków 2020.
- Gretkowska M., *Polka*, Warszawa 2001.
- Himilbsbach J., *Monidło, Przepychanka*, Warszawa 1976.
- Kalicińska M., *Fikołki na trzepak*, Warszawa 2009.
- Kopaliński W., *Słownik mitów, tradycji i kultury*, Warszawa 1991.
- Nowakowski M., *Księżę Nocy. Najlepsze opowiadania*, Warszawa 2018.
- Perkowski P., *Droga do władzy? Kobiety w polityce* [w:] *Kobiety w Polsce, 1945–1989: Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm*, Kraków 2020.
- Ponikowska K., Zygmunt A., *Polityczne implikacje aliansów feminizmu i ekologii*, Katowice 2009.
- Poprzęcka M., *Edwarda Dwurnika świat przedstawiony* [w:] *Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, Warszawa 2001.
- Spis cykli malarzkich Edwarda Dwurnika*, red. P. Dwurnik, Warszawa 2001 (dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”).
- Stachura E., *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1975.
- Warren K.J., *Feminism and Environment: An Overview of the Issue*, „APA Newsletter on Feminism and Philosophy” 1991, no. 90(3).
- Warren K.J., *The Power and the Promise of Ecological Feminism* [in:] *Ecological Feminist Philosophies*, Bloomington 1996.
- Wyspiański S., *Noc listopadowa*, Warszawa 1987.

²⁷ K. Darmon, *Representing SlutWalk London in mass and social media: negotiating feminist and postfeminist sensibilities*, London 2017, p. 134–135.

²⁸ Zob. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,100865,25113214,masturbacja-czyli-samomilosc-to-latwo-dostepne-dobro-rozkosz.html> [dostęp 24 VIII 2019 r.].

STRONY INTERNETOWE

<http://galeriaart.pl/pl/dwurnik/interviews/27/piana-zycia> [dostęp 25 IV 2019 r.].

<http://www.girlsroom.pl/seks/7323-dziewczyny-tez-sie-masturbuja> [dostęp 5 XI 2019 r.].

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,100865,25113214,masturbacja-czyli-samomilosc-to-latwo-dostepne-dobro-rozkosz.html> [dostęp 24 VIII 2019 r.].

Images of women and provocative symbolic narratives in the paintings of Edward Dwurnik

The theme of a woman had been appearing throughout Edward Dwurnik's artworks since the beginning of his career, in the early 70s, until the end of his life. This image evolved over the years. The artist drew his inspiration from various visions of femininity, which in turn were often associated with blunt remarks about Polish reality. Dwurnik, a Polish portrait painter, depicted women in diverse symbolic configurations and at the same time referred to history and literature. He was a compulsive reader and enthusiast of them both and mentioned it on many different occasions. In the following article, the author analyses symbolism of Dwurnik's paintings and highlights themes that might be considered taboo.

Słowa kluczowe: malarstwo, narracja, Dwurnik, kobiety, obrazy

Keywords: painting, narration, Dwurnik, women, images

APOLINARZY RZOŃCA – absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Obecnie doktorant humanistyki cyfrowej – interdyscyplinarnych studiów Instytutu Badań Literackich PAN i Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych.