

**Joanna Bielska-Krawczyk**

## Pośmiertne portretowanie Aliny Szapocznikow

Agata Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 2008, ss. 250.

Pod koniec swojego życia Alina Szapocznikow zgłosiła się na konkurs, którego celem było wyłonienie najciekawszego projektu zagospodarowania Wezuwiusza – wulkanu górującego nad Neapolem. Artystka zaproponowała zbudowanie w kraterze ślizgawki, na której przy dźwiękach *Sur le monts de Manchurie* ludzie bawiliby się na lodzie w obliczu ciągłego zagrożenia wybuchem wulkanu. Gustaw Herling-Grudziński, wieloletni mieszkaniec Neapolu, ale jednocześnie świadek swoich czasów, dostrzegł w tym pomysłe przewrotną aluzję polityczną. Sama artystka jednak w komentarzu do swojego konceptu zwracała uwagę raczej na jego egzystencjalną wymowę. Przewidując erupcję wulkanu, która byłaby wpisana w całe przedsięwzięcie, stwierdziła: „wtedy triumf chwili i przemijalności będzie kompletny. Chwila ulotna, chwila błaża – jest to jedyny symbol naszego ziemskiego żywota”.

W ten sposób w jednym przedsięwzięciu i jednej wypowiedzi odautorskiej pojawia się coś, co można by określić mianem założeń całej twórczości tej – należącej do grona najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy drugiej połowy XX wieku – artystki. O specyfice i charakterze jej *oeuvre* stanowiły przede wszystkim inspiracje płynące z egzystencjalizmu i barokowe z ducha antynomie zawarte w rzeźbiarskich kompozycjach. Zderzenie radości i grozy (realnego zagrożenia), piękna i deformacji, zabawy i namysłu nad ludzkim losem, mówienie o materii natury i cielesności przy użyciu języka tworzyw sztucznych, łączenie witalności z kontemplatywnością – to podstawowe obszary napięć ujawniające się w jej pracach i tworzące niepowtarzalną jakość tej twórczości – jakość, którą określiłabym mianem kontemplacyjnego sensualizmu. Jest to rzeźba, która co najmniej od połowy lat 60. uzyskała niepowtarzalne piętno osobowości i stylu, która mówiła własnym językiem o ważnych sprawach. A to są powody wystarczające, by pochylić się nad nią z zamiarem pogłębionego analitycznego oglądu.

Pracy takiej podjęła się Agata Jakubowska, która w książce *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* postanowiła zrozumieć i zaprezentować fenomen tej twórczości. Ważną rolę w procesie wypracowywania koncepcji tej książki odegrała rzeźba Szapocznikowej z 1967 roku zatytułowana *Portret wielokrotny*. Punktem wyjścia stała się więc praca nowatorska i bardzo dobrze znana, a jednocześnie niezwykle ciekawa i do dnia dzisiejszego sprawiająca – o czym wspomina zresztą autorka omawianej monografii – nie lada problemy interpretacyjne. Rzeźba ta bowiem wyraźnie przekracza ramy tradycyjnego portretu, poprzez fragmentaryzację form i ich multiplikację, a także

dekompozycję, przy jednoczesnym zachowaniu, za sprawą wykorzystania odcisków twarzy artystki, idei portretowości.

Skoncentrowanie na własnej tożsamości jest tu wybiórcze a jednocześnie intensywne (niemal obsesyjne), zawierając w sobie wyraźnie także pierwiastek autokreacji, co pozwala w pracy Szapocznikow dostrzec dalekie echo Gombrowiczowskiego „poniedziałek-ja; wtorek-ja; środa-ja”, nad czym może warto byłoby się zatrzymać podczas kolejnych prób analizowania tej pracy. Stanowi ona przy okazji także być może aluzję do ułomności i niepełności naszej kondycji (fragmenty twarzy). Stawia też pytanie o wielorakość naszego bycia w świecie (zmieniające się materiały i odcienie kolejnych masek składających się na rzeźbę), a także na napięcie między osobowością a anonimowością (odcisk twarzy konkretnej osoby; wielość powtórzeń i jednakowy wyraz wszystkich masek), wreszcie na problem relacji twarzy do reszty ciała (zestawienie twarzy i odwróconych odcisków ramion). Dochodzą do tego jeszcze motywy, o których wspomina Jakubowska – ufantastycznienia i wyestetyzowania wizerunku (twarz uskrzydłona), oraz echa tradycji maski pośmiertnej. Jest to więc praca bardzo złożona i wręcz wciągająca w przygodę interpretacyjną. Sama w sobie stanowi dobry argument na rzecz – zaproponowanego przez Jakubowską – czytania twórczości Szapocznikowej jako autobiografii mającej być wyzwaniem.

Wychodząc od analizy *Portretu wielokrotnego* – jednej z najpopularniejszych rzeźb Szapocznikowej – i niejako zainspirowana nim, autorka próbuje pokazać różne oblicza artystki odcisnięte świadomie i celowo lub mimowolnie w jej kompozycjach. Mamy tutaj więc do czynienia z patrzeniem na dzieło przez pryzmat osobowości twórcy i na człowieka poprzez jego prace. Przede wszystkim jednak materia artystyczna zostaje potraktowana w tym przypadku jako „niekończący się proces siebie poznawania”, jako portret (wielo-portret) artystki, w którym ujawniają się różne cechy jej – wbrew pozorom – złożonej osobowości. Jednocześnie, tworząc projekt ściśle związany z modelem biografistyki artystycznej i traktując o twórczości – w czym się wszyscy zgadzają – mocno autobiograficznej, autorka podkreśla umiejętnie dystans zachodzący między konkretnymi rzeźbami a życiem artystki. Zwraca uwagę na fakt, że w wielu przypadkach nie można dokonać prostego przekładu osobowości na wypowiedź artystyczną. Niejako uczy ostrożności w myśleniu o dziełach Szapocznikowej poprzez pryzmat jej życia. Zresztą ujawnianie prawd o tej twórczości rozmijających się z poglądami opartymi na pozorach, na powierzchownym i ogólnikowym oglądzie rzeźbiarskiego dorobku Szapocznikowej jest niewątpliwie jedną z największych zalet wspomianej publikacji.

Jakubowska w ośmiu rozdziałach swojej pracy powoli tworzy (odtworza?) wizerunek autorki *Zielnika*, odsłaniając kolejno różne aspekty jej dzieła i w pewnym sensie także nowe oblicza rzeźbiarki. W ten sposób odkrywamy Szapocznikową najpierw jako wielką artystkę i to w pewnym okresie swego życia artystkę (może nieco naiwnie), ale zaangażowaną politycznie (po niewłaściwej zresztą stronie). Poznajemy ją również jako

osobę „buńczuczną”, a także jako ocalałą z Holocaustu Żydówkę. Wreszcie jako kobietę piękną, kwitnącą i uwodzicielską; jako artystkę nieco przewrotną w dokonywanych przez siebie deformacjach wizerunku kobiety i na koniec jako tę, która pamięta – zarówno szczęśliwe przedwojenne chwile dzieciństwa, jak i traumę wojny.

Autorka świadomie decyduje się na mówienie o Szapocznikowej z perspektywy wybranych poszczególnych jej realizacji plastycznych. W konsekwencji książka staje się właściwie zbiorem analiz, uzupełniając niejako braki w tym względzie istniejące w dotychczasowych tekstach poświęconych artystce, mających na ogół charakter bardziej syntetyczny. Strategia ta jest słuszna z jeszcze jednego powodu – najwyraźniej analiza stanowi mocną stronę osobowości badawczej Agaty Jakubowskiej, która wyposażona w intuicję i wnikliwe spojrzenie, prezentuje dobry warsztat w zakresie czytania form plastycznych, rozumienia dzieła sztuki i precyzyjnego wskazywania tego, co w nim ważne, niejednokrotnie przekonująco polemizując z wcześniejszymi ujęciami znanymi z literatury przedmiotu.

Co prawda polemik owych w książce jest nieco zbyt dużo, a w każdym razie zajmują one niewłaściwe miejsce. Chyba lepiej by się stało, gdyby przynajmniej ich część znalazła się we wstępie lub przypisach, pozostawiając w tekście głównym większe pole do popisu dla prezentacji koncepcji własnych i ich jeszcze lepszego umotywowania. Nie zmienia to faktu, że koncentracja na konkretnych dziełach i uparte indagowanie ich samych w poszukiwaniu ich wartości i znaczeń oraz konsekwentne odrzucanie utartych sądów prowadzi faktycznie do dostrzeżenia wreszcie w tych rzeźbach rzeczy, które w nich tkwiły od zawsze, a z rozmaitych względów jakby nie były widziane.

Jednym z takich pomijanych dotychczas, właściwie niemal przemilczanych, wątków była postawa artystki w okresie socrealizmu. W pracy Jakubowskiej ten fragment biografii rzeźbiarki jest omawiany skrupulatnie, bez „usprawiedliwiactwa” i bez nagonki. Czytamy w niej i o naiwności oraz zaangażowaniu artystki, i o jej powrocie do kraju w tym właśnie czasie, motywowanym m.in. faktem, że „idee komunistyczne były jej bliskie”, ale też nadzieją na „stworzenie czegoś prawdziwego”, wreszcie potrzebą tworzenia, potrzebą sukcesu, który konkursy rozpisywane w kraju i zamówienia rządowe mogły jej zapewnić. Jednocześnie Agata Jakubowska zwraca uwagę na cenę, jaką za to artystka zapłaciła – gdy rzeźba, wykonana w tamtym czasie, obecnie została przeznaczona do likwidacji i zmieniła status z dzieła sztuki na „przedmiot nietrwały”, wreszcie gdy – jak dowodzi autorka – socrealizm okazał się pętać zbyt bujną naturę i żywiołową osobowość (także artystyczną) Szapocznikowej.

Powtarzającym się zabiegiem metodologicznym w pracy Jakubowskiej jest wykorzystanie do zrozumienia rzeźbiarskiej spuścizny autorki *Portretu wielokrotnego* analiz fotografii zarówno owe rzeźby, jak i samą rzeźbiarkę przedstawiających. W konsekwencji zdjęcia pojawiają się tutaj nie tylko jako dowody rzeczowe, argumenty na rzecz pewnej tezy, ale niejednokrotnie także traktowane są jako odrębne dzieła sztuki (np. fotogramy



Jerzego Kosińskiego). Odwoływanie się do fotografii zbliża w tym przypadku wywód do socjologii sztuki i poszerza kontekst, w którym osadzona zostaje analiza. Pozwala też na ustawienie nowej perspektywy oglądu twórczości Szapocznikowej i snucie ciekawych refleksji. Budzi jednak wątpliwości metodologiczne. Na przykład, oparcie swojego przeświadczenia o stopniowym „usuwaniu indywidualnego wkładu artystki” w trakcie procesu kształtowania socrealistycznej *Przyjaźni*, na analizie trzech fotografii z tego czasu, wydaje się posunięciem śliskim i wręcz zahaczającym o błąd w rozumowaniu – *petitio principii*. Fotografie mają niestety często charakter bardzo przypadkowy i przez to są dowodami tylko pozornymi. Czyż bowiem socrealistyczna *Przyjaźń* zmieniałaby swój *image* i stała się bliższa naturze artystki, gdyby zachowało się zdjęcie pokazujące ją uśmiechniętą przed dokończonym pomnikiem?

Metoda ta nie tylko dostarcza argumentów pozornych, ale może okazać się wręcz zwodnicza, gdy autorka na podstawie dostępnych sobie zdjęć wyciąga wnioski dotyczące stosunku artystki do swoich dzieł. Analizując trzy fotografie z wystawy prac Szapocznikowej w Zachęcie z roku 1957, Jakubowska nabiera przeświadczenia, że

powstałe w połowie lat pięćdziesiątych zdjęcia dalekie są jeszcze od późniejszego charakterystycznego połączenia artystki – jej cielesności z cielesnością jej rzeźb [...] Artystka jest na tych zdjęciach pokazana jako nawiązująca relację z obecnymi z nią w sali ekspozycyjnej mężczyznanami, a nie swoimi dziełami.

Tymczasem zachowało się zdjęcie z tej samej wystawy, na którym właśnie następuje „połączenie [...] z cielesnością jej rzeźb” – artystka dotyka swojej pracy, uśmiechając się do niewidocznych na zdjęciu osób. Pozostaje zatem jednocześnie w kontakcie z dziełem i z ludźmi (tak jak to było zresztą w późniejszym okresie). W ten sposób jedna pominięta fotografia burzy misternie budowaną koncepcję.

Wadą zastosowanej metody jest też brak klarownej sytuacji. W końcu nie wiemy, czy przedmiotem badań są zdjęcia i jakiś kontekst socjologiczny, w którym prace autorki funkcjonowały, może problemy recepcji, czy też same rzeźby. Tymczasem i jedno, i drugie zagadnienia wydają się interesujące. Dobrze tylko byłoby omawiać je w pewnym od siebie oddaleniu, koncentrując osobno uwagę na analizie immanentnej rzeźb, a osobno na wymowie fotografii – zwyczajnie dla zachowania większego porządku myślowego.

Autorka ustawia artystyczną działalność rzeźbiarki w szerokim kontekście, który poprzez podobieństwo (np. prace Georgii O’Keeffe, Picassa) lub na zasadzie *per opposita cognoscitur* (Fryne Jeana-Leona Geroma) pomaga lepiej zrozumieć tę twórczość. Kontekstem tym są zarówno dzieła współczesne artystce (Cesar), jak i bardzo oddalone w czasie (*Ekstaza św. Teresy* Berniniego); zarówno prace plastyczne (Giacometti), jak i literackie (Hłasko, Różewicz). Porównania te funkcjonują jednak za ledwie na zasadzie uwag na marginesie. Tymczasem każdy ze wskazanych tropów

zasługiwałby na poważniejszą analizę, a być może nawet osobną rozprawę z zakresu komparatystyki lub korespondencji sztuk.

Pewien niedosyt, jaki pozostaje po przeczytaniu tej książki, wynika z nieco postmodernistycznych założeń całej pracy. Autorka we wstępie bowiem zaznacza, że „książka, którą macie Państwo przed sobą, jest opowieścią o dziele Aliny Szapocznikow”. Status opowieści sprawia zaś, że podjęte przedsięwzięcie nie ma charakteru od strony naukowej zobowiązującego. A szkoda, bo przecież jest to pierwsza „monografia interpretująca twórczość” Szapocznikowej. Przyczyną mankamentów są być może także pewne sprzeczności tkwiące w założeniach. Autorka z jednej strony bowiem chce podjąć „próbę całościowej interpretacji, która pozwoliłaby uchwycić fenomen tej sztuki”, z drugiej zaś strony chce dokonać takiej interpretacji, która „zdekonstruowałaby spójny obraz tej twórczości”. A tymczasem nie można stworzyć „całościowej interpretacji” i dotrzeć do „fenomenu tej sztuki”, jednocześnie odrzucając „spójny obraz tej twórczości”. Całościowość i istota fenomenu zakładają bowiem dostrzeżenie spójności w dziele i zmuszają do poszukiwania równie spójnej dla niego formuły interpretacyjnej.

Szkodzą pracy odwołania do metodologii derridiańskiej i feministycznej oraz usytuowanie refleksji na pograniczu historii sztuki i tzw. *gender studies* – odwołania zupełnie niepotrzebne, gdyż autorka ze swoją wrażliwością plastyczną spokojnie poradziłaby sobie bez tych modnych metodologii. Zaryzykuję wręcz stwierdzenie, że bez nich poradziłaby sobie lepiej. Nie są one tu konieczne, a przy mniejszym niż autorki wyczuciu sztuki mogłyby nawet prowadzić na kompletne manowce. Niestety prowokują też i w tym przypadku do tzw. „naciągania” i wprowadzenia do tekstu uwag zideologizowanych, a w swej sztuczności wręcz kuriozalnych.

Jednym z przykładów jest chociażby interpretacja słów przyjaciela Szapocznikowej, który wspominając wizytę u niej zapisał: „Pod spodem nie miała nic”. Autorka monografii wyciąga z tego daleko idące wnioski i zwraca uwagę na fakt, że wypowiedź ta: „w świetle teorii genderowych w oczywisty sposób odsyła do sposobu, w jaki opisuje się kobiecą seksualność czy kobiece ciało jako wybrakowane, pustkę raczej niż coś”. Właściwie można to jedynie ująć krótko i z rozbawieniem: „tym gorzej dla teorii genderowych”, które jak widać najwyraźniej całkowicie rozmijają się z tym, co mężczyzna pomyślałby faktycznie w takiej sytuacji i co w jego ustach znaczyłyby wówczas słowa „pod spodem nie miała nic”.

Innym przykładem rażących nadużyć myślowych jest interpretacja słów Tchórzewskiego, mówiących o tym, że „Alina [...] chciała swoją kipiącą i rozedrganą osobowość podporządkować ‘wielkiej idei’”, co autorka książki komentuje w znanym nam już duchu: „To znamienne słowa, które można by odczytywać w kontekście bardziej ogólnym – wpisywania kobiecej tożsamości [...] w jakąś ‘męską’ formę”. Zupełnie jakby „kipiąca i rozedrgana osobowość” nie mogła charakteryzować mężczyzny i jakby na miejscu Aliny, z typową dla niej bujną osobowością kłócącą się z gorsetem ideologii, nie można so-

## RECENZJE

bie wyobrazić przedstawiciela płci brzydkiej, mającego z ideologią takie same problemy. A przecież znakomitym *exemplum* byłby tutaj chociażby Tyrmand. W każdym razie, na tym przykładzie wyraźnie widać proces dokonywania nadinterpretacji, zachodzący w obrębie wspomnianych trendów badawczych – nadinterpretacji, które np. słowa mówiące o osobowości zamieniają samowolnie w wypowiedź o problemach płci – na zasadzie... *any stick to beat the dog*.

A szkoda. Portrety Szapocznikowej stworzone w tej książce – przecież zasadniczo ciekawe – mogłyby być pozbawione takich skaz. Dzieło rzeźbiarki jest zbyt interesujące i ma zbyt dużą głębię, by badać je korzystając z narzędzi tak topornych oraz mieszać je w dyskurs o tak zawężonych horyzontach i – jak miemam – w gruncie rzeczy ograniczonej „dacie ważności”.