

Pierwsza indywidualna wystawa Aliny Szapocznikow zorganizowana po tym, jak artystka przeniosła się do Paryża w 1963 r., odbyła się cztery lata później, w 1967 r., w Galerie Florence Houston Brown<sup>1</sup>. Wśród zaprezentowanych rzeźb znalazły się m.in. *Portret wielokrotny*, *Noga*, *Goldfinger*, kilka lamp, w Polsce funkcjonujących pod tytułem *Iluminowane usta*, i *Podróż*. W tekście zamieszczonym w katalogu kurator ekspozycji Pierre Restany z aprobatą zwracał uwagę na to, że rzeźby artystki utraciły wcześniej dominującą dramatyczną wyrazistość na rzecz zdystansowania. „Artystka zdaje się powoli wyzwalać – pisać – ze swej długiej udręki, z koszmaru wojny i obozów: zaczyna się budzić do życia, do obiektywnej i spokojnej świadomości świata. [...] Pewnie, nie ma jej będzie potrzeba czasu, żeby rozedrzeć do końca niespokojne zasłony jej wewnętrznego świata. Ale pierwszy krok jest już zrobiony i nic tego procesu nie powstrzyma”<sup>2</sup>.

W kolejnych miesiącach Szapocznikow wydawała się zmierzać w kierunku oczekiwanym przez Restany’ego. Jej lampy spodobały się odwiedzającym Galerie Florence Houston Brown i otrzymała sporo zamówień. Zaczęła też tworzyć *Pamiętki* – zdjęcia przyjaciół, a także gwiazd filmowych, pokryte i usztywnione poliestrem w taki sposób, że mogły stać na przykład na stoliku kawowym, jak pokazują zdjęcia archiwalne<sup>3</sup>, jako ozdoby. Powstawały wówczas również poliuretanowe poduszki w kształcie brzucha (nie jej, a zaprzyjaźnionej z Rolandem Toporem i Romanem Cieślęwiczem Arianne Raoul-Auval). Szapocznikow wykonała ich kilkadziesiąt, ale z zachowanych materiałów wynika jasno, że planowała uruchomić szerzej zakrojoną

produkcję. Wygląda na to, że chciała skorzystać z zainteresowania jej pracami designerskimi.

Dzieła, które zostały pokazane na kolejnej wystawie artystki, zorganizowanej półtora roku później, pod koniec jesieni 1968 r., w Brukseli w Galerii Cogeime prowadzonej przez Iwana Lechienę, były zupełnie inne od tych, do których zaczęła przyzwyczajać widzów. Szapocznikow pokazała m.in. kilka prac z serii *Ekspansje*, składających się z odlewów kobiecych części ciała – brzucha, nóg, piersi – wykonanych z poliestru i zanurzonych w czarnej poliuretanowej, bezkształtnej masie. Podejmując próbę opisu tego, co wydarzyło się w tym krótkim czasie w sztuce artystki, Restany pisał w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy, że „wizja Aliny Szapocznikow wzniosła się na wyższy poziom, pozwalając dekoracyjnemu aspektowi ustąpić na rzecz oddechu kosmicznych energii”<sup>4</sup>.

Wkrótce po śmierci Szapocznikow Pierre Cabanne wskazał na inne możliwe odczytanie – takie, które stało się charakterystyczne dla recepcji jej twórczości – łączące Erosa z Tanatosem. Pisał, że „nigdy nie wiadomo dokładnie, czy piersi lub uda wyłaniają się z łóżka spustoszonego przez uściski, czy przez błoto Hiroshimy. Nie wiadomo, czy ukazują miłość czy śmierć”<sup>5</sup>. Słowa Cabanne’a z aprobatą przypominała kilka lat temu Anke Kempkes, słusznie identyfikując film Alaina Resnais *Hiroshima mon amour* (1959) jako jedno ze źródeł takiego odczytania. Zwróciła także uwagę na zafascynowanie Szapocznikow historią Pompei. Łącząc te dwie możliwe inspiracje, pisała, że „organiczny czarny poliuretan staje się alegorycznym materiałem wskazującym na pochłaniającą wszystko lawę mitologiczno-historycznej przeszłości lub katastrofalnego efektu bomby atomowej”<sup>6</sup>. Taka linia interpretacyjna jest interesująca i zrozumiała, zwłaszcza w kontekście niezwyklej popularności *Hiroshima mon amour*.

<sup>1</sup> Niektóre tropy interpretacyjne rozwinięte w tym tekście pojawiły się po raz pierwszy w: Jakubowska (2012: 60–63).

<sup>2</sup> Restany (1967: b.n.). Cytuję polską wersję tekstu, która ukazała się w katalogu wystawy przeniesionej do warszawskiej Zachęty.

<sup>3</sup> Archiwum Aliny Szapocznikow, zbiory zdigitalizowane, MNS Warszawa, nr 2888, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/468/2827>.

<sup>4</sup> Restany (1968).

<sup>5</sup> Cabanne (1973).

<sup>6</sup> Kempkes (2011: 170).

Można dostrzec podobieństwo w warstwie wizualnej między bardzo sugestywną sceną otwierającą film, w której przeplatają się wizerunki czytelnich i zamazanych fragmentów ciała, a *Eksansjami*. Także silny nacisk w narracji filmu położony na połączenie tego, co dzieje się w teraźniejszości, z tym, co wydarzyło się w przeszłości, znajduje swój odpowiednik w splatających się w pracach rzeźbiarki czasowych perspektywach<sup>7</sup>. Za istotne w interpretacji Kempkes uważam zwrócenie uwagi na historyczne, nie tylko osobiste, konteksty prac Szapocznikow. To jednak nie Pompeje i nie Hiroszima były w przypadku tych dzieł głównym punktem odniesienia dla artystki.

Między dwiema wystawami – jedną wiosną 1967 r., drugą jesienią 1968 r. – miał miejsce polski Marzec '68, tzw. praska wiosna i inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację – wydarzenia, wobec których Szapocznikow nie pozostała obojętna. Pośrednio była już uwikłana w przygotowania do spektaklu *Dziady*, powstającego w 1967 r. na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. Plakat przedstawienia zaprojektował jej mąż Roman Cieślewicz, który mimo że mieszkał w Paryżu, ciągle realizował wiele zamówień polskich instytucji. To okazało się istotne nie tylko ze względów artystycznych. Coraz większe zainteresowanie publiczności spektaklem, głównie jego antyrosyjskimi patriotycznymi fragmentami, doprowadziło do jego zdjęcia z afisza, co z kolei stało się bezpośrednią przyczyną wystąpień studentów i inteligencji w marcu 1968 r. Dla Szapocznikow istotniejszy był jednak inny aspekt tych wydarzeń – kampania antysemityzmu rozpętana przez rząd (to syjonistów oskarżano m.in. o wywołanie zamieszek), prowadząca do weryfikacji obywateli i represji wobec tych pochodzenia żydowskiego. Wielu polskich Żydów opowiadało potem, jak zawalił się ich świat i stracili poczucie bezpieczeństwa.

W marcu 1968 r. Alina Szapocznikow – z pochodzenia Żydówka, więźniarka getta i obozów koncentracyjnych, należąca do tych, którzy po wojnie bardzo mocno wierzyli w możliwość budowania nowego, komunistycznego społeczeństwa – była w Polsce. Przyjechała w związku z pracami zespołu projektującego Pomnik Powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy we Wrocławiu, który współtworzyła z Alicją Listowską, Hieronimem Listowskim i Januszem Mateckim<sup>8</sup>. Zaprzyjaźniony z nią rzeźbiarz Tadeusz Łodziana wspominał po latach, że była przerażona, ponieważ działy się rzeczy straszne<sup>9</sup>. Wróciła bezpiecznie do Paryża, ale

po tych wydarzeniach zrezygnowała z pracowni i mieszkania. Przejął je właśnie Łodziana, który opiekował się pozostawionymi tam pracami. Przyjechała do Polski jeszcze tylko raz, latem 1969 r. Jej kolejna indywidualna wystawa odbyła się tu w 1975 r. (czyli dwa lata po jej śmierci).

W październiku 1968 r. Szapocznikow spędziła kilka tygodni we Włoszech w kamieniołomie Henreaux, pracując nad nową rzeźbą. Anke Kempkes we wspomnianym powyżej tekście zwróciła uwagę na pocztówkę wysłaną przez artystkę z Włoch do Pierre'a Restany'ego z fotografią przedstawiającą kamieniołom i tekstem: „Jestem tutaj otoczona masami materiału, ludźmi pracującymi i pneumatycznym »dźwiękiem«. Marchiori to mój anioł stróż. Dwa brzuchy są wysokie na 2 metry, naprawdę ogromne. Proszę, poradź Romanowi, by zrobił »dynamiczny« katalog”<sup>10</sup>. Roman to przywołany już Roman Cieślewicz, który rzeczywiście projektował wtedy katalogi Szapocznikow. Według Anke Kempkes to, czego Szapocznikow doświadczyła w kamieniołomie, wpłynęło na ultranowoczesną formę katalogu wystawy z 1968 r. Wskazówka, by zrobić „dynamiczny” katalog, może być rozumiana również w odmienny sposób, jeśli weźmiemy pod uwagę nie tylko to, co działo się w samych kamieniołomach, ale także poza nimi. Zachowała się też inna pocztówka wysłana przez Szapocznikow i Cieślewicza, który towarzyszył jej przez jakiś czas we Włoszech. Tym razem adresatem był malarz Wojciech Fangor, od lat zaprzyjaźniony z obojgiem, i jego żona Magda<sup>11</sup>. Na froncie kartki znajduje się przedstawienie potężnej postury Daniela Lamberta wykonane przez Benjamina Marshalla (1806), na odwrocie zaś słowa Cieślewicza: „Napęczniały od włoskiej kuchni i ewenementów politycznych – pozdrawiam Was”, a także Szapocznikow: „Ofiarowano mi tu ogromny blok marmuru i Romek koniecznie chce pozować. Poza tym kąpiemy się w morzu, oglądamy góry Apenińskie i telewizję z ostatnimi wydarzeniami z bratnich krajów”<sup>12</sup>.

Ewenementy polityczne i ostatnie wydarzenia odnoszą się do rozpoczętej 20 sierpnia 1968 r. inwazji wojsk Układu Warszawskiego (czyli Związku Radzieckiego i jego głównych sojuszników, w tym Polski) na Czechosłowację. Szapocznikow i Cieślewicz, a także środowisko francuskich komunistów, z którym byli związani (m.in. skupionych wokół pisma „Opus International”, w którym pracował Cieślewicz), śledzili próbę

<sup>10</sup> Kempkes (2011: 180). Giuseppe Marchiori to włoski krytyk, który interesował się twórczością Szapocznikow od początku lat 60.

<sup>11</sup> Pocztówka znajduje się w prywatnych zbiorach Wojciecha Fangora.

<sup>12</sup> Na marginesie głównego wywodu warto zauważyć, że wykonane w czasie tego pobytu we Włoszech *Wielkie brzuchy* – dwa nałożone na siebie w sposób przywodzący na myśl klepsydry marmurowe elementy w kształcie brzucha – rzeczywiście przypominają posturę bohatera z kartki pocztowej.

<sup>7</sup> Choć najsilniej w *Wielkim nowotworze czy Pamiętce I*, o czym więcej w: Jakubowska (2008: 206–216).

<sup>8</sup> W konkursie zwyciężył projekt zespołu Henryka Morela, ale do jego realizacji nie doszło.

<sup>9</sup> Turowicz, Zakrzewska (2009).

wprowadzenia przez Aleksandra Dubčeka liberalnych reform w ramach, nie przeciw, partii komunistycznej. Należy pamiętać, że dla Szapocznikow Czechosłowacja nie była tylko jednym z „bratnich krajów”. Po zakończeniu drugiej wojny światowej nie wróciła do Polski, lecz zamieszkała w Pradze, gdzie rozpoczęła swoją edukację artystyczną. Choć w 1947 r. przeniosła się do Paryża, to utrzymywała kontakt z wieloma czeskimi przyjaciółmi całe życie, a w tym okresie wymieniała listy z dawnym kochankiem, rzeźbiarzem Stefanem Bedrichem<sup>13</sup>.

W kontekście tych wydarzeń politycznych czarny poliuretan z serii *Ekspansje* wystawianej jesienią 1968 r. – opisywany przez wielu jako lawa – nabiera szczególnego znaczenia. Rzeczywiście, jak pisała Kempkes, jest alegorycznym materiałem, tyle że odnoszącym się raczej do aktualnych wydarzeń, nie (może: nie tylko) do Pompei czy Hiroszimy. Widzę go raczej jako aluzję do antysemityzmu rozlewającego się znowu po terenie Polski i pochłaniającego kobiecą figurę lub do sił wojskowych używanych do tłumienia różnych form niezależności. *Duża plaża*, która również powstała w tym okresie, ciekawie współgra z treścią pocztówki wysłanej do Fangorów. Zarówno Cieślęwicz, jak i Szapocznikow wymieniają na niej obok siebie przyjemności z obcowania z włoskim krajobrazem i kuchnią oraz troskę z powodu aktualnych wydarzeń politycznych. W *Dużej plaży* mamy do czynienia z szeregiem odlewów brzuchów rozmieszczonych obok siebie, ilustrujących ludzi leżących w tłumie. Powierzchnia, na której się znajdują, ewokująca piasek, jest jednak usiana niewielkimi wypustkami. Po zbliżeniu okazują się one koniuszkami palców dłoni. Można je odnosić do konkretnych pogrzebanych ciał, na „grobach” których toczy się życie. Można też, bardziej ogólnie, odczytać je w relacji do wydarzeń i ich ofiar, które wprowadzają niepokój, ale nie tyle zastępują to, co przyjemne, ile towarzyszą temu, rzucając cień ciągłego zagrożenia.

To napięcie między przyjemnością i poczuciem zagrożenia powróciło w projekcie zrealizowanym przez Szapocznikow w 1972 r., kiedy została zaproszona przez Pierre’a Restany’ego do udziału w Operazione Vesuvio. Chciał on, by artyści przedstawili pomysły na zagospodarowanie stoków i szczytu Wezuwiusza. Szapocznikow zaproponowała stworzenie lodowiska wewnątrz krateru. Prezentacja projektu artystki na wystawie w Galerii Il Centro w Neapolu składała się z wiszącej na ścianie kartki papieru z tekstem opisującym ideę ślizgawki i magnetofonu z nagraniem rosyjskich walców, które określiła jako „odpowiednie dla

takich miejsc”<sup>14</sup>. Artystka snuła wyobrażenie tego, co się może zdarzyć, pisząc: „Jeśli pewnego dnia podczas konkursu łyżwiarstwa figurowego jakaś Peggy Fleming danej chwili wykona swój program w zmrożonym kraterze i jeśli my, widzowie, oszołomieni jej wspaniałymi i płochymi piruetami, zostaniemy zaskoczeni nagłą erupcją lawy i zastygniemy na wieki, jak pompejanie, wtedy triumf chwili i przemijalności będzie kompletny”<sup>15</sup>.

Polski pisarz Gustaw Herling-Grudziński, który mieszkał w tym czasie w Neapolu, tak w swoim dzienniku opisywał wizytę na wystawie: „23 czerwca. Wczesnym rankiem wyszedłem na pocztę. Za bramą zdrętwiałem: na murze wielki świeży plakat z nagłówkiem »Operazione Vesuvio«. Dla nas, mieszkańców Neapolu, publiczne obwieszczenia o królującym groźnie nad miastem Wulkanie to nie igraszki. Uspokoił mnie podpis: nie burmistrz, lecz znany paryski krytyk malarski Pierre Restany. [...] Galerii Il Centro odwiedziłem, wracając z poczty do domu. Pora niezbyt stosowna, przed dziesiątą [...] w Neapolu dogasa dopiero leniwe poziewywanie nad filiżanką espresso. Niedomyta i zaspana dziewczyna o buszmeńskiej fryzurze wręczyła mi prospekt, zawierający *in nuce* nadesłane z całego świata projekty »poprawienia« dzikiej i jałowej twarzy gromowładnego niegdyś satrapy, lo sterminator Vesuvio”<sup>16</sup>. Przywołując projekt Szapocznikow, Herling-Grudziński wyraził powątpiewanie: „Kto z biednych bywalców galerii neapolitańskiej (poza mną, naturalnie) potrafi ocenić polskość i przewrotną aluzyjność polityczną projektu naszej rodaczki?”<sup>17</sup>. Rzeczywiście, istniejące interpretacje projektu pokazują, że jej wymiar polityczny umknął uwadze krytyków sztuki. Wspominając muzykę, piszą o niej na przykład po prostu, że miała być wesoła. Szapocznikow wymienia tylko jeden konkretny utwór – *Na wzgórzach Mandzurii*. Nie wiemy, jakie wykonanie zaproponowała widzom Galerii Il Centro. Interpretacje różnią się znacząco od siebie, oscylując między pogodnym i przejmującym wyrazem. Charakter wykonania nie zmienia jednak faktu, że ten walc został napisany i skomponowany przez uczestników decydującej o klęsce Rosji bitwy w wojnie rosyjsko-japońskiej w 1905 r. (muzyka – Ilya Alekseevich Shatrov, tekst – Stepan Petrov), w której obie strony poniosły ciężkie straty. To zapewne miał na myśli Herling-Grudziński, pisząc o polskości projektu Szapocznikow.

Projekt Szapocznikow jawi się jako interesujący dialog z wcześniej przywołanym plakatem *Dziadów* wykonanym przez Cieślęwicza. Głównym motywem jest na nim pękająca skorupa,

<sup>13</sup> Pospiszyl (2011: 233–244).

<sup>14</sup> Szapocznikow (1972).

<sup>15</sup> Szapocznikow (1972).

<sup>16</sup> Herling-Grudziński (1990: 130–131).

<sup>17</sup> Herling-Grudziński (1990: 130–131).

którą można odczytać jako ilustrację najbardziej znanych słów utworu Mickiewicza: „Nasz naród jak lawa,/ Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa;/ Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi,/ Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”. W takim zestawieniu wulkaniczna lawa Wezuwiusza, której wybuch ciągle był (i jest) przecież realny, nabiera bardzo konkretnego politycznego wymiaru. Przywołując walc rosyjski powstały po klęsce wojsk tego kraju, Szapocznikow zdaje się lokować swój projekt w patriotycznym, antyrosyjskim dyskursie. Wykonanie utworu, w którym padają słowa: „Myślcie o tym w ten sposób,/ że silna Rosja może przeżyć/ Także i taką biedę i godzinę hańby!”, może być – według wyobrażenia Szapocznikow – przerwane wybuchem lawy. Warto jednak zwrócić uwagę i na to, że to pieśń opłakująca poległych, w której zostają przywołani „Płaczący ojcowie, matki, dzieci, wdowy i bielejące krzyże nagrobne”. Ta niszczycielska moc lawy, po której działaniu pozostaje wiele ofiar, zajmuje ważne miejsce w wizji Szapocznikow. Ważnym jej elementem jest użyta przez nią pierwsza osoba liczby mnogiej – „**zostaniemy** zaskoczeni nagłą erupcją lawy i **zastygniemy** na wieki” [wyróżn. – A.J.].

Aluzyjności politycznej prac Szapocznikow zawsze odpowiada inny, bardziej egzystencjalny wymiar. W przypadku serii *Ekspansje* wydarzenia polityczne – zarówno doświadczane, jak i obserwowane przez artystkę z daleka – zadziałały jako swego rodzaju katalizator wycofywania się jej z tworzenia ozdobnych obiektów. W przypadku projektu do *Operazione Vesuvio* aluzje polityczne występują równoległe z innym znaczeniem pracy, które może być zilustrowane ostatnim zdaniem tekstu Szapocznikow, w którym napisała: „Chwila ulotna, chwila błaha – jest to jedyny symbol naszego ziemskiego żywota”<sup>18</sup>.

Recepcja twórczości Szapocznikow jest skupiona na wymiarze egzystencjalnym. Nie twierdzę, że powinniśmy zacząć postrzegać jej prace przede wszystkim w kontekście politycznym. Uważam, że politycznego wymiaru jej prac – jej reakcji i komentarzy na temat aktualnych wydarzeń politycznych – nie należy ani ignorować (jak to zdarza się dzisiaj), ani przeceniać. Są one warte wzięcia pod uwagę, ponieważ wzbogacają obraz artystki, która jest postrzegana przede wszystkim jako skupiona na sobie i na swojej przeszłości.

## Bibliografia

Cabanne 1973 = Cabanne Pierre, *Alina. Na złamanie karku!*, [w:] *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, kata-

log wystawy, red. Józef Grabski, IRSA Fine Art Gallery, Kraków–Warszawa 2004: 125–127.

Herling-Grudziński 1990 = Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą. 1971–1972*, Res Publica, Warszawa 1990.

Jakubowska 2008 = Jakubowska Agata, *Portret wielokrotnie dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

Jakubowska 2012 = Jakubowska Agata, *Otwieranie się oczu Szapocznikow na świat realny*, „MOCAK Forum”, 1 (2012): 60–63.

Kempkes 2011 = Kempkes Anke, *Black Drips and Dark Matter – The Luxury Cap – Concept Individuel – Quarry Desert*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward objects*, red. Agata Jakubowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011: 161–186.

Pospiszyl 2011 = Pospiszyl Tomáš, *Alena Šapočniková in Prague*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkward objects*, red. Agata Jakubowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011: 233–244.

Restany 1967 = Restany Pierre, *Forma między ciałem a grą*, przeł. Jerzy Lisowski, [w:] *Alina Szapocznikow. Rzeźba*, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1967, b.n.

Restany 1968 = Restany Pierre, *La nature moderne est amour*, [w:] *Alina Szapocznikow*, katalog wystawy, Galeria Cogeime, Bruksela 1968, b.n.

Szapocznikow 1972 = Szapocznikow Alina, *Ślizgawka w kraterze Wezuwiusza*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998: 162.

Turowicz, Zakrzewska 2009 = *Każdy dotyk zostawia ślad*, reż. Joanna Turowicz, Anna Zakrzewska, 2009.

## Szapocznikow and politics

(summary)

This text is devoted to Alina Szapocznikow's (1926–1973) works created in 1968 and later. Her art in the mid-1960s seemed to – as Pierre Restany observed in 1967 – “wake up to life, to objective and tranquil consciousness of the world”. Yet, Szapocznikow's works that were shown at the 1968 solo exhibition at the Galerie Cogeime in Brussels radically differ in character, which is most visible in the dramatic series *Expansions*. The main thesis of this text is that these were political events – such as the anti-Semitist campaign in Poland, so called Prague-spring and the Warsaw Pact troops' intervention in Czechoslovakia – that influenced the changes in the Szapocznikow's art of the period. Whereas in the reception of her works existential perspective prevails, I propose to supplement it, not to substitute, with more political dimension.

<sup>18</sup> Szapocznikow (1972).