

MARCEL SKIERSKI

## TWÓRCZOŚĆ ALINY SZAPOCZNIKOW W ŚWIETLE HERMENEUTYKI EGZYSTENCJALNEJ (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

### WPROWADZENIE

Pokaźna liczba opracowań, z jaką mamy do czynienia w przypadku twórczości Aliny Szapocznikow, świadczy o dużym zainteresowaniu, z jakim spotyka się ona wśród badaczy, kuratorów wystaw i – szerzej – odbiorców sztuki. Jednak kształtowane na łamach większości publikacji dyskursy w niewielkim stopniu przybliżają nas do ujęcia specyficznego przedmiotu badań, jakim w przypadku historii sztuki powinien być obiekt artystyczny. Zapoznanie się z literaturą poświęconą twórczości Szapocznikow prowadzi do wniosków, iż dzieło samo w sobie nie stanowi rdzenia, wokół którego budowana jest narracja tekstów. Pomimo wciąż wzrastającej liczby artykułów, same artefakty pozostają zmarginalizowane, na rzecz instrumentalizujących je zewnętrznych dyskursów.

Niniejszy tekst ma na celu przełamanie tej tendencji poprzez zaproponowanie innej perspektywy, która mogłaby przywrócić refleksję nad istotą twórczości artystki. Przesunięcie środka ciężkości z kontekstu na obiekt ma skutkować ograniczeniem ciężącej na literaturze przedmiotu obudowy teoretycznej, która prowadzi często do spekulacji obcej naukowej refleksji. Odrzucona zostanie również oczywistość, jaka rzekomo wynika z ustalenia tematu dzieła przez twórcę; tematu, który wyłania się dopiero w bezpośrednim kontakcie widza z dziełem.

Aby wykazać zasadność podjętej próby, w pierwszej kolejności zarysowany zostanie – w formie skróconej z uwagi na ograniczenia formalne niniejszego tekstu – stan badań nad twórczością artystki. Znajdzie się tutaj krytyka najczęściej eksponowanych w literaturze przedmiotu stanowisk, wykazująca niedostatki wynikłe z zastosowania zewnętrznych wobec dzieła dyskursów i kontekstów interpretacyjnych. Następnie zaproponowana zostanie bardziej owocna, zdaniem autora, perspektywa

badawcza, która pozwoli uchwycić, zgodnie z hermeneutyczną zasadą, „to, co dzieła same przez się wydobywają na jaw”. Taką perspektywą może stać się egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce, opracowana przez Michaela Brötjega. Inspiracje płynące z jej zastosowania ukażą przedstawione poniżej analizy następujących dzieł Szapocznikow: *Stopa (Fetysz V)*, *Maria Magdalena* i *Dwuczęściowa*. W zakończeniu sformułowany zostanie postulat rozwinięcia całościowej perspektywy teoretycznej ujmującej medium rzeźbiarskich dzieł sztuki, w ramach której wypracowane zostałyby uniwersalne kategorie analityczne.

## STAN BADAŃ: KONTEKST BIOGRAFII JAKO GŁÓWNE ODNIESIENIE INTERPRETACYJNE

Zapoznanie się z obszerną literaturą przedmiotu, poświęconą życiu i twórczości Szapocznikow, prowadzi do jednoznacznego wniosku: zdecydowana większość autorów w swoich tekstach prezentuje stanowiska badawcze znacznie do siebie zbliżone, których wspólnym mianownikiem jest odniesienie do biografii artystki.

Koleje losu rzeźbiarki – ujęte w ramy dwóch dramatycznych wydarzeń: II wojny światowej, która dla artystki oznaczała pobyt w getcie i obozach koncentracyjnych; oraz późniejszej choroby nowotworowej, będącej przyczyną jej śmierci – determinują odczytywanie *œuvre* Szapocznikow przez pryzmat traumatycznych przeżyć.

Reprezentatywnym przykładem oparcia interpretacji na powiązaniu twórczości z biografią artystki jest artykuł Urszuli Czartoryskiej, zamieszczony w katalogu wydany w 1997 r. przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta<sup>1</sup>. Tekst już na samym początku zawiera sprzeczność: sformułowaniu mówiącemu, że „cierpieniu obozowemu [Szapocznikow] oparła się definitywnie, zdecydowanie wykreślając je z biografii artystycznej”, towarzyszy rozumienie twórczości artystki jako przezwycięzania wojennej traumy<sup>2</sup>. Autorka stara się wykazać ścisły związek działalności twórczej z kolejami życia rzeźbiarki. Wczesne dzieła, po epizodzie traumatycznych i ekspresyjnych przedstawień, stają się tu wyrazem eksponowania młodzięcej seksualności i żywotności ciała, przejawem chwilowej fascynacji ideologią socjalistyczną. Późniejsze odnoszą się bezpośrednio do choroby, na którą zapadła artystka. Częstym zabiegiem, dostrzegal-

<sup>1</sup> U. Czartoryska, *Okrutna jasność*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 12.

nym w artykule Czartoryskiej, jest projektowanie tragicznego losu, związanego z dramatycznym uświadomieniem sobie przez rzeźbiarkę własnej śmiertelności, na końcowy etap jej twórczości. Lejtmotywem działań artystycznych Szapocznikow z przełomu lat 60. i 70. jest poczucie nieuchronności przemijania, co dodatkowo miałyby podkreślać tytuły dzieł: *Pogrzeb Aliny* (1970) i *Nowotwory uosobione* (1971)<sup>3</sup>. Zdecydowane określenie intencji artystki zwalnia niejako autorkę z bardziej wnikliwej analizy przywoływanych obiektów.

W podobnej perspektywie utrzymana jest część pozostałych artykułów zawartych w katalogu Zachęty (teksty Mariusza Hermansdorfera<sup>4</sup> i Pierre'a Restany'ego<sup>5</sup>); a także w wielu innych rozprawach poświęconych twórczości Szapocznikow, autorstwa Andy Rottenberg<sup>6</sup> i Sarah Wilson<sup>7</sup>, które weszły w skład pokonferencyjnego zbioru *Awkward Objects*, oraz artykuł autorstwa Agaty Jakubowskiej, opublikowany w „*Sacrum et Decorum*”, w którym autorka, podejmując zagadnienie religijnych tematów w twórczości polskiej rzeźbiarki<sup>8</sup>, sprowadziła je w zasadzie do rozważań natury biograficznej (jak w przypadku refleksji nad macierzyństwem, do którego, na skutek choroby, niezdolna była artystka<sup>9</sup>).

Kolejnym kluczem interpretacyjnym, również ściśle związanym z biografią Szapocznikow, są kategorie płciowości, opisujące rolę społeczną, jaką pełniła, będąc kobietą-artystką, identyfikowaną jako „bardzo ładna dziewczyna”<sup>10</sup>. W tym ujęciu, dzieła Szapocznikow prezentowane są bądź jako efekt jej zmagania się z własną kobiecością, bądź też jako wyraz uczuć artystki. Ten rodzaj nastawienia otwiera ścieżki interpretacyjne związane z ideologią feministyczną, oparte na akcentowaniu cielesności i tożsamości płciowej artystki. Niejednokrotnie rozważania w duchu tego stanowiska uzupełniane są refleksjami o psychoanalitycznym charakterze, traktującymi twórczość rzeźbiarki w kategoriach przepracowywania

<sup>3</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>4</sup> M. Hermansdorfer, *Źródło radości, bólu, prawdy*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997, s. 24.

<sup>5</sup> P. Restany, *Alina Szapocznikow – odwieczna mowa ciała*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997, s. 32.

<sup>6</sup> A. Rottenberg, *Personalizations*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 103.

<sup>7</sup> S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 211.

<sup>8</sup> A. Jakubowska, „*Kruźlowa*” i „*Głowa Chrystusa*” Aliny Szapocznikow, *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, 2013, nr 6, s. 119.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>10</sup> J. Tchórzewski, *O Alinie Szapocznikow*, (w:) *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby* [katalog wystawy], red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 90.

traum i życiowych nieszczęść. Reprezentatywna dla takiego stanowiska jest większość tekstów zebranych w *Awkward Objects*, gdzie psychoanalityczny namysł nad kobiecością zdominował artykuły Joli Goli<sup>11</sup>, Griseldy Pollock<sup>12</sup>, Ernsta van Alphen<sup>13</sup> i Pawła Leszkowicza<sup>14</sup>. Teksty tego rodzaju<sup>15</sup> trudno uznać za przekonujące z perspektywy wspomnianego wyżej hermeneutycznego imperatywu, by na drodze naukowej analizy uchwycić „to, co dzieło samo przez się wydobywa na jaw”.

Kolejnym rodzajem powoływanych odniesień interpretacyjnych są nawiązania stylistyczne, dostrzegane w dziełach Szapocznikow. Wskazuje się głównie na wpływ XX-wiecznych nurtów artystycznych – jak nowy realizm i pop-art – oraz na inspirację sztuką barokową. Podstawą tych sądów jest jednak nie tyle analiza komparatystyczna konkretnych dzieł, ile raczej – ponownie – odniesienie do biografii artystki. I tak, powiązania z nowym realizmem mają wynikać ze znajomości, jaką Szapocznikow nawiązała z przedstawicielami tego nurtu – krytykiem sztuki Pierrem Restany’em i artystą Césarem, zaś inspiracje barokiem miałyby się wiązać z praską edukacją w pracowni Otokara Velimskiego, w której artystka konserwowała historyczne posągi, ucząc się operować materiałami rzeźbiarskimi w monumentalnej skali<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> J. Gola, *L’Oeil de Boeuf – Finding the Key to the Works of Alina Szapocznikow*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 59.

<sup>12</sup> G. Pollock, *Too Early and Too Late: Melting Solids and Traumatic Encryption in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 71.

<sup>13</sup> E. van Alphen, *Sheer skin: The dissolution of sculptural skin and sculpted skin*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 113.

<sup>14</sup> P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow’s Piotr, or „The Flesh of My Son”*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 189.

<sup>15</sup> W swoim tekście Gola rozpatruje twórczość Szapocznikow w perspektywie psychoanalitycznej. Badaczka w dorobku artystki dostrzega próbę przezwyciężenia traumy związanej z pobytem w obozie. Omawiając twórczość artystki w kontekście biograficznym, Gola posługuje się odniesieniami do psychoanalizy w ujęciu Freudowskim, jak również do surrealistycznej myśli Georgesa Bataille’a. Podobne tezy zawiera w swoim artykule Pollock, również przywołując odniesienia psychoanalityczne i inspiracje surrealistyczne w twórczości polskiej rzeźbiarki. Badaczka rozpatruje sytuację Szapocznikow jako artystki wykluczonej – kobiety-Żydówki podejmującej temat własnej cielesności. Van Alphen podejmuje temat faktury dzieł Szapocznikow w kontekście psychoanalitycznej myśli o roli ludzkiej skóry autorstwa Didiera Anzieu. Artykuł Leszkowicza dotyczy subwersywnej erotyki, której przejawy badacz dostrzega w rzeźbie *Piotr* z 1972 roku.

<sup>16</sup> Przedstawione powyżej określenie stylistycznych związków pojawia się właściwie w każdej z wymienionych wyżej publikacji, ze szczególnym wskazaniem na artykuły Ur-

Najbardziej ambitną próbę ujęcia twórczości Aliny Szapocznikow podjęła w swej książce – jedynej jak dotąd monografii poświęconej artystce – pt. *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*<sup>17</sup> Agata Jakubowska. Badaczka w swoich rozważaniach wychodzi od doniosłego założenia – przekroczenia ustaleń dokonanych w oparciu o wcześniej ugruntowane tezy, stawiające życiorys rzeźbiarki przed dziełami, jakie stworzyła<sup>18</sup>. Autorowi niniejszej pracy taka przesłanka, zakładająca przeciwstawienie się dominacji kontekstu nad dziełem, wydaje się w pełni uzasadniona, a w przypadku pisarstwa poświęconego twórczości Szapocznikow – bezprecedensowa i wnosząca nowe spojrzenie na *œuvre* artystki. Należy jednak zadać pytanie, w jakim stopniu publikacja Jakubowskiej realizuje powyższe założenie.

Niestety, już początek książki ukazuje, iż postulat odrzucenia pierwszeństwa kontekstu przed dziełem nie będzie przez autorkę respektowany w dalszej części tekstu. Badaczka konstatuje, iż twórczość Szapocznikow niezaprzeczalnie przywodzi interpretatora na powrót ku biografii<sup>19</sup>. Jakubowska, powołując się w innym miejscu na myśl Jacques'a Derridy, stwierdza, iż nie może całkowicie odrzucić odczytania działalności artystki opartego na biografii, jak również eksponującego problematykę kobiecości. Powodem ma być, zdaniem autorki, ewidentne powiązanie dzieła Szapocznikow z tego rodzaju odniesieniami<sup>20</sup>. Ów rodzaj nastawienia dostrzegalny jest w konstrukcji pierwszej analizy. W jej ramach badaczka raz po raz powraca do postaci samej artystki, traktując jej osobę jako klucz interpretacyjny (uzasadniając to faktem, iż omawianym obiektem jest autoportret<sup>21</sup>). Jednak – jest to dostrzegalne już w samej budowie analizy – więcej miejsca zajmuje tutaj przywoływanie rozmaitych dyskursów nawiązujących do dzieła Szapocznikow, aniżeli próba przyjrzenia się strukturalnemu zestrojeniu poszczególnych elementów figury. Podobnie rzecz się ma w przypadku pozostałych analiz autorki, które pogłębiają dotychczasowe interpretacje, jednak nie przekraczają przyjętego powszechnie kontekstowo-biograficznego paradygmatu<sup>22</sup>.

---

szuli Czartoryskiej, Anny Król i Pierre'a Restany'ego z katalogu Zachęty, ponownie Czartoryskiej z *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, oraz tekstów Andy Rotenberg i Sarah Wilson z *Ankward Objects*.

<sup>17</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.

<sup>18</sup> Autorka zakłada „...takie podejście do sztuki, które starałoby się unikać czytania tego, co już wiemy”. Por. ibidem, s. 21.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>22</sup> Autorka w swoim tekście kreśli wielowymiarowy opis twórczości Szapocznikow, odnosząc się do poszczególnych cech, stanowiących tytuły kolejnych rozdziałów. Poza wspomnianym wyżej ustępem zawierającym analizę autoportretu, są to następujące rozdziały:

Na tle tego paradygmatu wyróżnia się artykuł Piotra Juszkiwicza<sup>23</sup>. Autor tekstu stawia w nim pytanie o biografię, która stanowi stały punkt odniesienia w interpretacjach twórczości pewnych artystów, w tym, jak wskazywaliśmy wyżej, Aliny Szapocznikow. Juszkiwicz reinterpreteruje tę kwestię, wykorzystując filozoficzną dyskusję nad pojęciem czasu<sup>24</sup>. Analizując wybrane dzieła polskiej artystki (przy tworzeniu których artystka posiłkowała się techniką odlewu), wykazuje zawarte w ich strukturze specyficzne, w istocie hermeneutyczne, pojmowanie temporalności<sup>25</sup>. Kategoria ta odnosi się do dziejowości, wiążącej to, co przeszłe i to, co przyszłe<sup>26</sup>. Istotnym *novum*, jakie wprowadza artykuł, jest przeniesienie zainteresowania z losów artystki na jej dzieło, którego analiza dostarcza autorowi punktów odniesienia do biografii Szapocznikow.

Powyższe omówienie, choć siłą rzeczy nadzwyczaj sumaryczne i nie oddające niuansów poszczególnych interpretacji, wystarcza, by stwierdzić, że jakkolwiek literatura poświęcona twórczości polskiej artystki jest bogata, to zawiera w sobie ograniczony zestaw powtarzających się tez, oparty na zbliżonych wobec siebie dyskursach. Brak w niej pogłębionych analiz, które przybliżyłyby fenomen jej dzieł jako takich, a nie li tylko jako ilustracji tez wywiedzionych z zewnętrznego, głównie biograficznego dyskursu. Silna osobowość, młodzięncze tragedie, poczucie nieuchronnej śmierci – całkowicie zdominowały dyskurs toczący się wokół twórczości polskiej artystki. Aby przywrócić namysł nad dorobkiem Szapocznikow w jego autonomicznym wymiarze, należy zwrócić się ku perspektywie badawczej pozwalającej uchwycić istotę oddziaływania rzeźb polskiej artystki.

## POSZUKIWANA ALTERNATYWA

W poszukiwaniu właściwej metody należy przenieść się na rubieżę współczesnego namysłu nad sztuką, ku myśli Michaela Brötjega – niemieckiego badacza, autora egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce

---

„...zaangażowana”, kreślący związki artystki z historycznymi realizacjami; „...buńczuczna”, odnoszący się do sensualności młodej Szapocznikow; „...ocalona”, opisujący kontekst życia po traumie Holocaustu; „...kwitnąca”, dotyczący seksualności artystki; „...groteskowa”, problematyzujący formalne poszukiwania prowadzące do próby przekroczenia właściwości medium; „...uwodząca”, ukazujący łączenie erotyzmu z inspiracjami psychoanalitycznymi; oraz „...pamiętająca”, podejmujący kontekst śmiertelnej choroby.

<sup>23</sup> P. Juszkiwicz, *Hermeneutyka biografii*, „Artium Quaestiones”, 2011, t. XXII, s. 331-349.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 331.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 337.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 342.

ce. Jak w książce *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* pisze jej autor, Mariusz Bryl, istotą teoretycznego nastawienia Brötjego jest zwrot ku refleksji nad właściwościami medium obrazu, za które badacz uznaje płaszczyznę (*die Ebene*) dzieła<sup>27</sup>, rozumianą jako „nieprzekraczalny horyzont wszystkich korelacji, regulacji sensu”<sup>28</sup>. Płaszczyzna jako medium obrazu jest podstawą wszelakiego wewnątrzobrazowego bycia, bez której żaden z elementów przedstawienia nie ma możliwości zaistnieć. Jednak, w przeciwieństwie do materialnego podłoża obrazu (czyli jego powierzchni – *das Fläche*), płaszczyzna przenika przedstawienie, jednocześnie transcendując poza to, co ukazane<sup>29</sup>. Wyjaśnienie tego fenomenu wiąże się w myśli Brötjego z „wszechogarniającym” (*Das Umgreifende*) – pojęciem zaczerpniętym z filozofii Karla Jaspersa. Wszechogarniające, zdaniem niemieckiego filozofa, stanowi byt jako taki, powiązany z dostępną nam rzeczywistością i jednocześnie przekraczający ją, możliwy do doświadczenia między innymi za pośrednictwem dzieł sztuki<sup>30</sup>. W malarstwie dokonuje się to dzięki płaszczyźnie, stanowiącej ostateczną instancję wewnątrzobrazowego bytu i przekraczającej uchwyconą rzeczywistość<sup>31</sup>. Tym różni się od podłoża malowidła (np. płótna), poprzedzającego powstanie dzieła i określającego jego materialne granice<sup>32</sup>.

Płaszczyzna, jako nieosiągalny dla refleksyjnej świadomości fundament określający obrazową wszechrzecz, aktualizuje wciąż na nowo znaczenie malowidła, które konstytuuje się każdorazowo w jego granicach. Płaszczyzna, rozumiana jako transcendujący poza przedstawienie byt, stanowi synonim oglądowy absolutu – dysponując analogicznymi właściwościami, jednak w żadnym wypadku nie będąc ucieleśnieniem Istoty Najwyższej lub żadnego innego bóstwa<sup>33</sup>. Płaszczyzna staje się oglądowym synonimem absolutu dzięki projekcji przez odbiorcę, który w ten sposób odnajduje w obrazie „transcendentny horyzont naszego rozumienia”<sup>34</sup>. Wynika on z niezbywalnej dyspozycji ludzkiej do odczuwania ograniczoności fizycznej strony naszej natury i prób podejmowanych w celu jej

<sup>27</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 580-581.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 583.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> K. Jaspers, *Filozofia i sztuka*, (w:) idem, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 304-318.

<sup>31</sup> M. Haake, „Pogrzeb św. Lucji” Caravaggia a idea „Das Umgreifende”, (w:) *Karl Jaspers: w kręgu wielkich myślicieli współczesności*, red. C. Piecuch, Kraków 2015, s. 88.

<sup>32</sup> Idem, *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego*, „Folia Historiae Artium”, 2007, t. XI, s. 113.

<sup>33</sup> M. Bryl, op. cit., s. 584.

<sup>34</sup> Ibidem.

przekroczenia. Egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce niesie zatem w sobie założenie natury antropologicznej: zakłada nieredukowalność jednostki do fizycznie dostępnego, cielesnego aspektu egzystencji.

Trafność i zarazem płodność koncepcji Brötjego potwierdzają przeprowadzane przez badacza analizy dzieł, które przebiegają zgodnie z założeniem, że praktyka opisu nie może przyjąć kształtu dowolnie budowanej narracji, lecz powinna wyrażać następstwa logiki oglądowej dzieła. Rozpoznanie to prowadzi do takiego ujęcia sposobu oddziaływania dzieła, które pozwala na egzystencjalne zestrojenie, możliwe do doświadczenia przez odbiorcę w procesie oglądu. Przy czym analizy tego rodzaju w żadnej mierze nie mogą być traktowane jako próba dyskursywnego wyłożenia pozarozumowych doznań towarzyszących czystemu aktowi oglądu, lecz stanowią narrację służącą objaśnieniu konstytuowania się sensu dzieła<sup>35</sup>. Analizy autorstwa Brötjego spełniają przede wszystkim postulat intersubiektywnej sprawdzalności założeń. Czytelnik, porównując jej przebieg z oddziaływaniem wizualnym dzieła, ma możliwość oceny odpowiedniości językowego ujęcia fenomenu danego obrazu. Przy czym każda analiza obowiązuje tymczasowo – do momentu, gdy stworzona zostanie analiza pełniejsza, ujmująca w sposób równie koherentny większą liczbę elementów dzieła<sup>36</sup>.

Pomimo iż zarówno teoretyczne, jak i analityczne zainteresowania Brötjego koncentrowały się zasadniczo na dwuwymiarowym obrazie, to jednak uczoney zainaugurował refleksję również nad obiektami przestrzennymi. W katalogu jednej z wystaw prac Aristide'a Maillola badacz przeprowadził analizę dzieł francuskiego artysty, wychodząc od słów samego twórcy<sup>37</sup>. Dotyczą one pracy rzeźbiarza, który za pomocą fizycznie dostępnej formy przedstawia „niedostrzegalne” – jakości wykraczające poza zmysłowo dostępne właściwości obiektu. Owe jakości, dostępne w intuicyjnym oglądzie, możliwe są do zrekonstruowania poprzez wnikliwą analizę struktury dzieła sztuki. Przy czym, o ile w przypadku malowideł, medium obrazu jest jego płaszczyzna, tak w przypadku dzieł rzeźbiarskich rolę medium pełni materiał (kamień, drewno, etc.), transcendujący w procesie oglądu<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 590-591.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 592.

<sup>37</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, (w:) *Aristide Maillol, 1861–1944*, [katalog wystawy], Paderborn 2005/2006, s. 25.

<sup>38</sup> Koncepcja medium rzeźby Brötjego, odniesiona tutaj do rzeźby przedstawiającej postać ludzką, zakłada, że: „(...) w oglądowym przeżyciu (...) jedność kamienia i człowieka jest dla nas czymś (...) oczywistym (...) Kamień w przypadku dzieła sztuki nie jest tylko materialnym tworzywem, które w wyniku procesu twórczego, w momencie ukształtowania go na przykład w postać ludzką, znikalby” (M. Bryl, op. cit., s. 603). Przeciwnie, jak pisze



Analizy rzeźb Maillola pozwoliły Brötjemu na zakwestionowanie popularnego w literaturze przedmiotu poglądu o klasycznej proveniencji form stosowanych przez artystę<sup>39</sup>. Omawiając dzieła powstałe w antyku, takie jak kopie figur Polikteta czy Afrodyty z Knidos, Brötje wykazał harmonijne zakomponowanie, spokój tchnący z ich dostojnych sylwetek i siłę, płynącą z wewnętrznego rdzenia, na którym opiera się tektonika tych dzieł. Przeciwnie rzecz się ma w przypadku figur Maillola, pełnych wewnętrznych napięć, swoistego tragizmu towarzyszącego podstawie bytowej figury, opresyjnego działania zewnętrznych czynników. Oddziaływanie figur Maillola wynika, zdaniem Brötjego, z wpływu, jaki na ich zakomponowanie i zewnętrzną prezencję wywierają siły, niemożliwe do racjonalnego ujęcia. Analiza dzieł francuskiego rzeźbiarza prowadzi do wniosków, iż swoją niezapośredniczoną wizualnością podejmują one problematykę kondycji egzystencjalnej współczesnego człowieka, co pozwala postawić Maillola w jednym rzędzie z Augustem Rodinem, zarówno pod względem jakości artystycznej, jak i doniosłości przesłania<sup>40</sup>.

Interesujące rezultaty, osiągnięte przez Brötjego w studium na temat twórczości Maillola, skłaniają do uwzględnienia założeń egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce w analizie również innych przestrzennych obiektów artystycznych. Powinno to doprowadzić do sformułowania teorii medium rzeźbiarskiego, analogicznej do teorii zaproponowanej przez niemieckiego badacza w odniesieniu do malarstwa. Zamierzenie to nie może ziścić się inaczej, jak tylko na drodze analizy poszczególnych artefaktów, które jedynie, jak wskazano wyżej, mogą dowieść zasadności przyjęcia perspektywy Brötjego również w odniesieniu do dzieł trójwymiarowych.

### STOPA (FETYSZ V)

Dla opisanie fenomenu dzieła sztuki Brötje powołał kategorię „obrazu-stworzenia”<sup>41</sup>. Pojęcie to zakłada specyficzną właściwość malowidła,

---

Brötje, kamień jest „medium, w którym postać egzystuje (i to w sposób bardziej żywotny, bardziej spełniony, niż my sami). (...) w objawieniu *tej* jego prawdy bycia może nas człowiek spotkać – to znaczy *my sami* możemy spotkać *nas samych* – wyłącznie przed tym posagiem” (M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, „Das Scheißtuch von zwei Engeln gehalten, „Melencolia I”, Magritte, „Die Suche nach dem Absoluten”*, Hildesheim–Zürich–New York 2001, s. 35; cyt. za: M. Bryl, op. cit., s. 603).

<sup>39</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol*, op. cit., s. 26-27.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>41</sup> Wstęp niniejszego opisu oparty został na artykule: M. Bryl, „Stworzenie–Analogia”. *O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*, „Artium Quaestiones”, 2014, t. XXV, s. 177.

objawiającą się jako jego bezustannie ponawiane stwarzanie się w obrębie własnych granic. W szczególności oznacza to, iż medium dysponuje zdolnością do odzwierciedlania całości procesów powstawania bytu, niezwiązaną ściśle z tematem przedstawienia. „Obraz-stworzenie” wyraża się w trzystopniowej drodze emanacji z powierzchni płaszczyzny malowidła: „od początkowej formy przejściowego derywatu – poprzez stan maksymalnego zgęszczenia – aż do końcowego całkowitego rozpuszczenia”<sup>42</sup>. Ujęcie dzieła jako cyklicznego procesu określa je jako samowystarczalne uniwersum. Tak rozumiana kompletność staje się przedmiotem poszukiwania podmiotu, jego elementarnym egzystencjalnym dążeniem, dokonywanym w akcie percepcji dzieła. Kategoria *stworzenia* wiąże się z kategorią *analogii* (*Gleichnis*). Pojęcie to odnosi dzieło sztuki do paraboli, pod względem strukturalnym (cykliczność procesu przekazywania sensu) i treściowym (zbiór odniesień do duchowości i egzystencjalnej kondycji widza). Określona powyżej istotowa dyspozycja dzieła nie daje uchwycić się w trakcie intelektualnego namysłu nad treścią przedstawienia.

Założenie prymarnej roli pozarefleksyjnej świadomości stawia przed nami zadanie scharakteryzowania stanu rzeczy wywoływanego poprzez kontakt z dziełem. Przyjęcie, iż sens obiektu artystycznego doświadczany może być intuicyjnie, zbliża kontemplację dzieła sztuki do religijnego doznania<sup>43</sup>. Wskazanie w analizie na takie cechy obiektu odbywać się może poprzez posłużenie się analogią biblijną. Wiąże się to ze rozumieniem Pisma Świętego jako dyskursywnego synonimu transcendencji, będącego, zdaniem przywoływanego już wyżej Jaspersa, jedną z dróg ku doświadczeniu Wszechogarniającego (*Das Umgreifende*)<sup>44</sup>. Albowiem prawda objawiona w dziele dostępna jest dla widza dysponującego rodzajem egzystencjalnej potrzeby otwarcia na dzieło, nie zaś traktującego artefakt jako zapis intelektualnej gry pomiędzy twórcą i odbiorcą.

Analiza paraboli *stworzenia* powinna dotyczyć tego, co stanowi wspólną egzystencjalną płaszczyznę porozumienia, a więc obiektu objawiającego się tu i teraz w swojej totalności. Jedyne całościowy, skoncentrowany wyłącznie na elementach dzieła proces percepcji, przebiegający krok po kroku w ramach oglądowej logiki, zaświadcza o realnie zawartym w granicach dzieła znaczeniu. Ten rodzaj nastawienia, ograniczający do minimum odniesienia wykraczające poza sam byt obiektu artystycznego, pozwala trzymać się ściśle istotowego sensu, konstytuowanego przez dzieło. Poniższa analiza *stwarzania się* objawianego w procesie percepcji figury

<sup>42</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>43</sup> Por. M. Haake, *O dwóch różnych głosach...*, op. cit., s. 114.

<sup>44</sup> Biblia, w opinii Jaspersa, stanowi jeden z przykładów szyfrów transcendencji. Por. Cz. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s. 248.

przestrzennej ma na celu realizację wspomnianej dyrektywy transpozycji na medium rzeźby podstawowych pojęć nauki o sztuce Brötjega, które rozwijał w odniesieniu do medium malarstwa. W przypadku niniejszej pracy, przedmiotem analizy, dotyczącej problematyki dzieła sztuki jako *stworzenia* jest rzeźba pt. *Stopa (Fetysz V)* (il. 1).



1. *Stopa (Fetysz V)*, 1971, fot. własna autora

Powstała w 1971 r. praca wykonana została z barwnego poliestru, gazety, waty szklanej, pończochy i pleksiglasu. Wolnostojąca figura o wymiarach 25 x 55 x 3 cm jest kompozycją stworzoną z odlewów ciała i zatopionych w sztucznym tworzywie powszednich przedmiotów. Należące do Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych dzieło ekspozowane jest w Muzeum Narodowym w Poznaniu w sali poświęconej polskiej sztuce II poł. XX wieku. Sposób prezentacji rzeźby, wiążący dzieło z okazałych rozmiarów filarem, sprawia, iż niemożliwa jest swobodna percepcja wszystkich stron obiektu. W analizie zakłada się optymalny, frontalny punkt oglądu, by na jego podstawie wykazać istotowe znaczenie kształtujące się w trakcie odbioru obiektu.

Na całość opartej na horyzontalnej osi rzeźby składają się cztery elementy: wylaniająca się z kulistego kształtu kobieca pierś, związana z nią

za pomocą ciemnej draperii stopa oraz podtrzymująca figurę przezroczysta podstawa<sup>45</sup>. Dzieło nie jest symetrycznie zakomponowane, zaś czynnikiem przełamującym symetrię jest ekspresyjnie marszczona, czarna tkanina. Powierzchnia rzeźby jest zróżnicowana, poszczególne jej fragmenty cechują się odmiennymi własnościami fakturalnymi, aktywnie współtworząc ustanawiane w akcie percepcji znaczenie dzieła. Haptycznie kształtowane elementy, takie jak draperia czy odlew stopy, kontrastują z oddziałującymi optycznie cokołem i różowym zwieńczeniem kulistej bryły.

Przezroczysty postument, niedostrzegalny w trakcie pobieżnej percepcji rzeźby, podczas uważnej kontemplacji ujawnia swoje właściwości konstytuujące znaczenie dzieła. Geometryczny kształt o przejrzystej fakturze nie przystaje wizualnie do pozostałych, oddziałujących swoim haptycznym charakterem, elementów. Prostopadłościenna podstawa, stanowiąca kontrast dla cielesnej formy spoczywającej na niej bryły, jawi się jako idealna figura, wolna od kierunkowych napięć i odniesień względem zewnętrznych form. Prezentuje się ona jako rodzaj harmonijnej Jedni, nieuchwytniej ze względu na swoją niepodzielność i jednorodność, stanowiąc zaczyn wizualnego rozwoju dzieła. Cokół jawi się jako zamknięta całość, zaś miejsca stykowe, łączące podstawę ze spoczywającą na nim bryłą, wydają się wyznaczone arbitralnie. Zaburzenie powierzchni prostopadłościanu, wywołane wniknięciem w jego materię fragmentu figury, ma punktowy charakter i nie zmienia całościowej struktury podstawy. Przezroczysta podpora, ukształtowana odmiennie od dźwiganej bryły, stanowi o możliwości konstytuowania się figury ponad nią i jako taka jest fundamentem wszelakich relacji, jakie zachodzą pomiędzy pozostałymi elementami dzieła.

Biorąca swój początek z transparentnej podstawy materia konkretyzuje się, przyjmując kształt ludzkiej stopy. Realizacja formy następuje stopniowo; wzrastająca, płynna materia zdaje się zastygać, tworząc rozpoznawalny wygląd. Na tle całości kompozycji kończyzna w najwyższym stopniu ewokuje to, co ludzkie w dziele. Dążenie do figuralności, uzewnętrzniane wobec abstrakcyjnych elementów współtworzących rzeźbę, postrzegane jest jako pragnienie dookreślenia, realizacja formotwórczej potencji zawartej w beładnej materii. Harmonijny rozwój formy zostaje przerwany poprzez wtargnięcie w jej obręb fragmentu czarnej draperii, burzącej integralność cielesnej substancji i częściowo zespalającej się

---

<sup>45</sup> Przezroczysta podstawa stanowi element dodany wtórnie, lecz determinujący percepcję dzieła. Zamieszczone w niniejszym artykule analizy zakładają prymat logiki oglądowej, przyjmując konieczność uwzględnienia warunków ekspozycji obiektów, kluczowych zwłaszcza w przypadku dzieł sztuki rzeźbiarskiej.

z nią. Czarny materiał, ze względu na barwę, fakturę i zakomponowanie, stanowi wizualne przeciwieństwo zgeometryzowanego cokołu. Dynamika, z jaką kształtuje się forma draperii, w wyraźny sposób odróżnia tkaninę od harmonijnie spoczywającej podstawy. Intensywnie pofałdowany materiał emanuje ekspansywną energią, naznaczającą kompozycję agresywnym charakterem. Ekspresyjnie skłębiony element, jakkolwiek dekoracyjnie uformowany, ewokuje złowieszczy nastrój, nieprzystający do symetrycznego układu cokołu. Mamy tu zatem do czynienia z wyraźnie zaakcentowanym antagonistycznym charakterem wzburzonej draperii, przeciwstawionej wyidealizowanej formie prostopadłościennej podstawy.



2. *Stopa (Fetysz V)*, 1971 (detal), fot. własna autora

Dychotomia ciemnego elementu i transparentnego prostopadłościannu uwidacznia się ponadto w napięciach kierunkowych, targających draperią, której wizualny rozwój zdaje się ukierunkowany w stronę przeciwną podporze. Materiał zbliża się ku podstawie jedynie poprzez kontakt z innymi elementami współtworzącymi dzieło. Jednym z nich jest stopa, która zdaje się przyciskać draperię ku dołowi. Sens tego układu staje się wyraźny w momencie rozpoznania w ukształtowaniu wykraczającego poza

podstawę fragmentu draperii formy ludzaco zbliżonej do głowy węża<sup>46</sup> (il. 2). Rozpoznanie to, które nie wynika z tematu dzieła, ale z niezawisłej względem zewnętrznych czynników percepcji, pozwala odnaleźć figuratywne odniesienie skrawka materiału zwieszającego się po prawej stronie rzeźby. Wizualne podobieństwo wynika z wydłużonej i spłaszczonej formy skraju czarnej tkaniny, przyjmującej analogiczny kształt do gadziego pyska. Po rozpoznaniu wydłużonej formy draperii, uwydatnia się charakter związku, w jaki materiał wchodzi ze stopą. Relacja łącząca oba elementy przywodzi na myśl ten ustęp z *Księgi Rodzaju*, w którym Bóg mówi do Szatana:

Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie i niewiastę,  
pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej/  
ono zmiążdży ci głowę,  
a ty zmiążdżysz mu piętę<sup>47</sup>.

Powiązanie treści dzieła ze sferą *sacrum* jest konsekwencją sposobu oddziaływania figury. Przywołanie sakralnych odniesień dla analizowanych elementów rzeźby pozwala dyskursywnie dookreślić antagonisticzną relację, łączącą stopę z draperią. Ciemny, pofałdowany materiał rozrywa stabilną strukturę kończyny, skutkując zatraceniem jej figuratywnego charakteru. Materia rozpływa się, przyjmując wygląd zbliżony do płynnego wosku, który przylega do powierzchni tkaniny niemalże na całej jej długości<sup>48</sup>. Konfrontacja obu elementów dzieła wpływa również na draperię, której fragment pod wpływem oddziaływania kończyny zostaje wypchnięty poza obręb podstawy, co definitywnie przekreśla wizualny rozwój ciemnej formy z prawej strony rzeźby.

Skierowanie draperii w przeciwnym kierunku skutkuje zablokowaniem wizualnego rozwoju tkaniny przez wyłaniający się ze zgniecionego fragmentu gazety kolisty element, identyfikowany jako odlew kobiecej piersi (il. 3). Rozpoznanie to, przyjmowane jako oczywiste przez refleksyjną świadomość, nie daje się utrzymać w świetle logiki oglądowej dzieła. Fragment gazety początkowo jawi się odbiorcy jako pozbawiona przedmiotowego odniesienia zastygła skorupa. Fragment ten dominuje wizualnie w całości kulistej bryły, zajmując większość jej powierzchni. Dopiero dokładniejszy ogląd ujawnia ciągi wyrazów pokrywające detal. Treść tekstów, których nośnikiem są fragmenty gazet, jest jednak nie-

<sup>46</sup> Po dostrzeżeniu w detalu zarysu gadziego pyska niemożliwym staje się odrzucenie tej analogii. Por. M. Brötje, *Jan Vermeer, „Sztuka malarska”. O niespełnieniu malarza i pełni dzieła sztuki*, tłum. M. Haake, „Artium Quaestiones”, 2014, t. XXV, s. 225-227.

<sup>47</sup> Cytat z *Pisma Świętego* w niniejszej pracy przytaczam za *Biblią Tysiąclecia*.

<sup>48</sup> Sens owego połączenia omówiony zostanie w dalszej części niniejszej analizy, gdyż wpływ na jego kształtowanie mają pozostałe elementy dzieła.

możliwa do odczytania. Wynika to z pokrycia materia, zastygłą na powierzchni bryły. Substancja tworzy zgrubienia, układające się w nieregularne kształty. Najwyraźniej zarysowany fragment materii płynnie przechodzi w detal o cielistej barwie. Jego faktura, kształtowana analogicznie do opisywanej wcześniej stopy, odnosi się do wyglądu ludzkiego ciała. Rozpoznanie w elemencie wyglądu kobiecej piersi wynika z wieńczącej go okrągłej, różowej formy, nawiązującej do wyglądu sutka. Pojawiające się w twórczości Szapocznikow tego rodzaju odlewy, interpretowane są często w kontekście choroby artystki lub, szerzej, jako odwołanie do kobiecej seksualności.



3. *Stopa (Fetysz V)*, 1971 (detal), fot. własna autora

W przypadku detalu rzeźby *Stopa (Fetysz V)* ta wyodrębniona i zarazem wyizolowana część ciała zyskuje jednak inne znaczenie. Różnica wynika głównie z wyglądu detalu, rozpoznawanego wstępnie jako brodawka. Owalny kształt na powrót oddala wygląd powierzchni rzeźby od ludzkiej tkanki. Wyodrębniający się element w istocie posiada jedynie kształt

sutka, lecz korzysta ze światła otoczenia do kształtowania swojej formy. Dzięki temu jawi się jako odcieleśniony, tracący stopniowo właściwości woskowej materii z której wyrasta, w zamian zyskując na przejrzystości i rozświetleniu. Detal, wieńczący bryłę z lewej strony, przy uwzględnieniu tych właściwości, nie może być dłużej rozpatrywany w kategoriach fizyczności. Staje się bytem związanym, lecz jednocześnie odmiennym od cielistego elementu. Zachodzi tu analogia do poprzedniego etapu wizualnego kształtowania się kulistej bryły. Każdy z jej fragmentów konstytuuje się w związku z elementem, z którego wyrasta, lecz stanowi wyraźnie wyróżnicowujący się detal. Relacja, łącząca opisywane części dzieła, wskazuje na ich nierozłączność, unaoczniając kreacyjną dyspozycję bryły pokrytej tekstem, z której wyłania się cielistą materia, przemieniająca się w ostatnim etapie w świetlisty otok. Taki sposób kształtowania figury dzieli ją na trzy zależne, odmiennie wyrażnie części. Innymi słowy, odrzucenie jednoznacznie erotycznej interpretacji bryły, wynikające z oglądowej logiki dzieła, ukazuje wzrastanie cielesności, biorącej swój początek z konglomeratu zapisanych na papierze słów i przyjmującej światło jako jakość współtworzącą dzieło na ostatnim etapie kreacji.

W związku z powyższym, przedstawiony akt jawi się nieodparcie jako oglądowa analogia wobec prologu *Ewangelii św. Jana*. We wstępie autor opisuje boskie pochodzenie Jezusa, wykształcającego się z Logosu i określonego jako światłość zwyciężająca mrok. Szczególnie interesujący jest związek tego fragmentu z początkowymi ustępami Księgi Rodzaju, polegający na zgodnym wskazaniu na rolę światła i Słowa. Tego rodzaju analogia dostrzegalna jest również w rzeźbie, której poszczególne fragmenty oddziałują na siebie wizualnie, ujawniając splot sensów konstytuowany podobnie jak w dziele literackim. Wybrane elementy, opisane w prologu *Ewangelii św. Jana*, znajdują swój przejaw w omawianym fragmencie dzieła polskiej artystki, pozwalając uchwycić transcendujący względem refleksyjnej świadomości sens. Zmięty kawałek gazety z trudno dającymi się odczytać wyrazami, wraz z wyłaniającymi się z jego powierzchni cielistą materią i rozświetlonym detalem, staje się przedstawieniem Słowa Bożego, z którego wykształca się Syn o dwoistej naturze. Na podstawie unii hipostatycznej bytuje On zarówno w cielesnej formie, jak również w sferze boskiej, objawiającej się w duchowym blasku.

Wobec powyżej opisanego rozpoznania, znaczącym staje się wizualny związek łączący kulistą formę z ciemną tkaniną. Draperia zdaje się napierać na krągły element, a agresywny charakter tego związku podkreśla wzburzenie materiału, odznaczające się w tym miejscu bardziej dynamicznym pofałdowaniem powierzchni. Zwracając wzrok ku dołowi, widz dostrzega stopniową zmianę faktury draperii. Tkanina zostaje oczyszczono-



na z przylegającej do niej cielistej, płynnej materii, która zdaje się przemieszczać na powierzchnię okrągłej formy. Przymiot, uzyskany przez występną siłę w akcie ingerencji w dzieło stworzenia, zostaje utracony w bliskim kontakcie z Logosem. Woskowa materia otacza owal, docierając do fragmentu ciała, nie wywierając jednakże żadnego wpływu na świetlisty krąg wieńczący bryłę. Jednocześnie, pozbawiona swoich fakturalnych właściwości tkanina prezentuje się w swoim pierwotnym, czarnym ubarwieniu. Kolor ten podkreśla przyrodzony, antytetyczny charakter draperii względem światłości, stanowiącej reprezentację tego, co boskie. Dodatkowym aspektem, precyzującym znaczenie, jest przestrzenny związek łączący oba opisywane detale. Relacja ta ukazuje siłę, jakiej podlega dynamicznie ukształtowana tkanina. Krągła forma zdaje się napierać od góry na ciemny materiał, który zostaje przygwożdżony do podstawy i tym samym ostatecznie pozbawiony możliwości wizualnego rozwoju.

Wynik przeprowadzonej analizy pozwala nam na powrót do początku i objaśnienie znaczenia, jakie przezroczysta podstawa rzeźby zyskuje przy uwzględnieniu całościowego odbioru dzieła. Jej wizualna nieprzystawalność względem różnorodnie kształtowanych pozostałych detali, wraz z niezależnością wobec podejmowanego z powierzchni cokołu aktu kreacji, pozwala się wyjaśnić w jeden sposób – podstawa stanowi reprezentację Boga Stworzyciela, który powołując wszechrzecz, zarazem nie uszczupla bezgranicznej chwały stanowiącej o Jego istocie. Ten rodzaj interpretacji, przywołujący absurdalne z punktu widzenia określonego tematu dzieła wytłumaczenie przezroczystego detalu, nie może być rozumiany jako próba narzucenia dyskursu; w rzeczy samej stanowi naturalną konsekwencję wywiedzioną z oglądu rzeźby. Jedynie ten rodzaj odwołania jest w stanie określić wizualną relację, w jaką cokolwiek wchodzi z pozostałymi elementami dzieła, w tym z wyrastającą bezpośrednio z jego podstawy, bezkształtną, cielesną formą.

Zwarta struktura rzeźby umożliwia przedstawienie kluczowych elementów składających się na historię Zbawienia. Począwszy od stworzenia świata przez Boga, poprzez popadnięcie w grzech pierworodny i ostateczne zwycięstwo Chrystusa nad Szatanem (którego wizualną reprezentację stanowi ciemna draperia), widz zostaje skonfrontowany z biblijnymi wydarzeniami, ujętymi w zamkniętą całość, gotową do każdorazowego unacznienia znaczeń. Rzeźba, będąca jednym z dzieł Szapocznikow powstałych przy użyciu odlewu, na ogół wpisywanych w dyskurs poświęcony chorobie i cielesnym aspektom życia, okazuje się wizualnym traktatem teologicznym, dotyczącym istotowo ważnych treści związanych z rdzeniem chrześcijaństwa.

Jak ukazano w toku powyższej analizy, możliwość objawiania *stworzenia* jest immanentnie zakorzeniona w medium dzieła sztuki. *Analogie*, wpisane w obiekt artystyczny, ujawniają się każdorazowo w wyniku przyjęcia odpowiedniego percepcyjnego nastawienia. Odczytanie paraboli staje się możliwe dzięki analizie dokonywanej zgodnie z oglądową logiką dzieła. W przypadku rzeźby Szapocznikow *Stopa (Fetysz V)*, ujawniony w ten sposób sens wiąże ją z przedstawieniem historii Zbawienia, odnosząc na mocy struktury wizualnej do elementarnych *analogii*, tworzących istotową płaszczyznę porozumienia między dziełem a poszukującym prawdy widzem.

### MARIA MAGDALENA

Przedstawiona powyżej analiza, mająca za zadanie potwierdzić zasadność rozpatrywania przestrzennych obiektów artystycznych jako paraboli konstytuowanej za pomocą oddziaływania medium, zakładała kształtowanie znaczeń autonomicznych względem intencjonalnych założeń twórcy. Analiza pracy *Stopa (Fetysz V)*, reprezentującej dzieła wpisane dotąd w dyskurs dotyczący refleksji nad cielesnością i biografią artystki, wykazała strukturalne zestrojenie, przywołujące biblijną historię Zbawienia. Przyjęty przez nas paradygmat, operujący kategorią „rzeźbystworzenia”, zakłada, że istota artystycznego kunsztu polega na tworzeniu znaczeń, które nie muszą (choć mogą) być intencjonalnie zaszczeplane przez twórców (np. za pomocą tytułu). Obecnie przejdziemy do analizy dzieła, którego ustalony przez artystkę temat w pewnej mierze pokrywa się z dostępnymi w niezawisłej percepcji właściwościami bryły. Chodzi o powstałą w 1957 r. rzeźbę pt. *Maria Magdalena* (il. 4), wykonaną z gipsu i opiłków żelaza, przedstawiającą quasi-biologiczną formę. Dzieło o rozmiarach 175 x 58 x 46 cm, wykonane zostało techniką odlewu; eksponowane jest w ramach Galerii Sztuki XX i XXI w. w warszawskim Muzeum Narodowym. Umieszczenie obiektu na cokole, w centralnym punkcie sali wystawowej, zachęca do okrążania dzieła i percepcji z wielu różnych punktów widzenia. Należy zwrócić jednak uwagę na sposób opracowania bryły, której przednią część cechuje wyższy poziom zróżnicowania kształtu i faktury, skutkujący większą podatnością na produkcję znaczeń. Osadzenie figury na postumencie uwydatnia monumentalny charakter wertykalnej kompozycji, wynosząc dzieło ponad wzrost odbiorców.



4. *Maria Magdalena*, 1957, fot. własna autora

Opracowanie sylwety cechuje ambiwalencja – kształt rzeźby przywodzi na myśl zarówno zdeformowaną sylwetkę ludzką, jak również przedstawienie niezidentyfikowanej formy roślinnej lub zwierzęcej. Wyrastająca z metalowego pręta bryła wraz z wizualnym przemieszczaniem się ku górze zwiększa swoją objętość, aż do kulminacyjnego momentu, powyżej którego wznosi się wysmukły, wyoblony detal, wieńczący rzeźbę. Faktura

symetrycznie ukształtowanego dzieła nosi na sobie ślady licznych nierówności i defektów, które przewyciężone zostają na ostatnim etapie wizualnego rozwoju bryły, jaki stanowi wieńczący figurę, wysmukły element. Istotnym aspektem dzieła, w znacznej mierze konstytuującym jego sens, jest wizualny związek, w jaki sylweta wchodzi z otaczającym go światłem. Ewidentny charakter owej współzależności, natychmiastowo pojmowalny przez odbiorcę poza jego refleksyjną świadomością, tłumaczy również sposób ekspozycji dzieła, jawiącego się jako skierowane w kierunku światła, którego źródło zwrócone zostało ku centralnej partii obiektu.

Wizualny wzrost figury ku światłu budzi skojarzenia z wegetatywnym wzrostem roślin. Swoisty organiczny charakter stanowi rozpoznaną cechę takich rzeźb, jak *Bellisima* i *Róża*, powstałych w latach 1957–1958. Podobieństwo pomiędzy dziełami Szapocznikow powstałymi w podobnym okresie co *Maria Magdalena* znalazło odbicie w literaturze przedmiotu<sup>49</sup>. Co zaskakujące, dzieło, będące przedmiotem niniejszego opisu, nie zostało w niej zakwalifikowane jako przejaw afirmacji życia i „zwycięstwa zmysłowości”, do których to obiektów badacze zaliczają między innymi rzeźbę pt. *Róża*. W przeciwieństwie do tego obiektu, *Maria Magdalena* określona została jako „zwietrzała”, co stanowić ma rzekomy przejaw ukazywania negatywnych wartości. Na wątpliwy charakter tych spostrzeżeń wskazuje Jakubowska, powołując się na tekst Aleksandra Wojciechowskiego<sup>50</sup>. Badaczka formułuje opinię, iż dzieła polskiej artystki z lat pięćdziesiątych stanowią kombinację obu sposobów postrzegania rzeczywistości, zarówno afirmacji życia, jak również dostrzegania negatywnych aspektów egzystencji. Ten kompromisowy rodzaj rozumowania wyda się jednak nieprawomocny w chwili uwzględnienia podstawowej instancji, jaką jest medium dzieła. Wskazany powyżej związek z ożywioną materią, jakkolwiek zakładany w literaturze przedmiotu, wiąże się przede wszystkim ze sposobem ekspozycji dzieła, pomijanym w dyskursie nad rzeźbami Szapocznikow. Prezentujący się jako organiczny, rozwój formy w kierunku źródła światła determinuje sposób rozumienia dzieła i konstytuowanych w ramach percepcji znaczeń.

Podpierający figurę postument, pomimo iż nie stanowi integralnej części dzieła, nie może zostać pominięty w namyśle nad całościowym oddziaływaniem bryły. Odnosząc postać do cokołu, wskazujemy na jej podstawową, w oczywisty sposób narzucającą się cechę – wertykalne ukierunkowanie kompozycji. Podstawa określa zwrot wizualnego rozwoju figury, który przebiega wyraźnie w stronę rozrostu ekspansywnej materii dzieła. O jej rozwoju zaświadcza dodatkowo faktura. Kamienna bryła za-

<sup>49</sup> J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow*, Warszawa 1979, strony nienumerowane.

<sup>50</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 134.

traca swoją statyczność, plastycznie kształtowany materiał zdaje się ożywać, jawiąc się jako rodzaj biologicznej tkanki. Wzrost figury na poziomie wizualnym daje się wyjaśnić tylko w jeden sposób – ekspandując wzdłuż wertykalnej osi kompozycyjnej, postać zdąża ku światłu.

Pierwszy etap rozwoju zostaje gwałtownie przerwany w momencie zwiększenia tempa wzrostu, przejawiającego się w znacznym przeniesieniu ciężaru wizualnego ku przodowi kompozycji. Przyrastająca materia występuje przed położony niżej fragment rzeźby, powodując przerwanie niezakłóconego dotychczas rozrostu. Część figury pogrąża się w cieniu, stanowiącym przeciwieństwo dążeń sylwety. Rozerwanie zwartej struktury bryły wprowadza konflikt pomiędzy jasnością, ujawniającą plastyczność rzeźby, a mrokiem, ukazującym obumarcie, destrukcję formy.

Dążenie do uniknięcia pogrążenia się w ciemności stanowi silną skłonność określającą wizualność figury. Uwidacznia to ukształtowanie materii ponad zaciemnionym obszarem. Bryła zdaje się wyrastać z mroku, część rzeźby powyżej jawi się jako pozbawiona materialnej podstawy. Wpływa to na postrzeganie tej partii kompozycji jako spoczywającej na niematerialnym punkcie podparcia. Nadbudowanie figury na ubytku materiału ukazuje paradoksalny charakter spowitego cieniem detalu. Z jednej strony, ewidentnie ogranicza rozwój rzeźby, z drugiej zaś, stanowi grunt dla rozwijającej się dalej sylwety. Owo rozwiązanie formalne, wyraźnie akcentujące transcendentne względem fizykalnie pojmowanego dzieła czynniki współtwórcze, określa pierwszy etap gry materii z wymykającymi się rozumowemu pochwyceniu czynnikami. Powyższy stan rzeczy wykazuje zbieżność z fragmentem *Biblii*, opisującym pierwsze spotkanie Marii Magdaleny z Jezusem. Fragment *Ewangelii św. Łukasza* 8,2 wskazuje na liczbę siedmiu złych duchów, od których Chrystus uwolnił kobietę przed przyłączeniem się jej do grona uczniów. Podobnie jak ma to miejsce w dziele Szapocznikow, również w tekście ciemność i grzech zapoczątkowują zmianę, wyznaczającą dalszy etap narracji. Na poziomie wizualnym wyraża to zerwanie z tektonicznym kształtowaniem bryły, podkreślające arealne podstawy dla dalszego wzrostu figury. Wznoszenie się rzeźby na niedookreślonej optycznie podstawie jawi się jako rodzaj oderwania postaci od postumentu, stanowiącego faktyczne oparcie figury.

Rozpoczęta powyżej droga interpretacyjna, uznająca zgodność przedstawienia z tematem dzieła, przyjmuje zakorzenioną w medium zdolność do wyrażania implikowanych przez autora treści. Opisywana rzeźba, poza oczywistymi skojarzeniami pojawiającymi się w trakcie konfrontacji z tytułem, skutecznie przywołuje biblijną analogię, ujawniającą się na drodze niezawisłej percepcji. Widać to również w dalszej ekspansji mate-

rii, która zdaje się wyraźnie czerpać z opisanego powyżej sporu. Ponad wgłębieniem forma ekspanduje, skłaniając do postrzegania zaciemnionego obszaru jako wizualnej inspiracji do stopniowego rozszerzania się bryły. Podobnie jak ma to miejsce w niższym fragmencie, ściśle powiązanie naczynych jakości z treścią *Pisma Świętego* znajduje przejaw na kolejnym etapie wertykalnego rozwoju dzieła, którym jest rozległe wgłębienie poniżej piersi postaci.



5. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora

W taki sam sposób, jak w położonym niżej ubytku materii, wyraźne spękanie powierzchni w centralnym fragmencie rzeźby wprowadza cień, będący aktywnym czynnikiem współtworzącym wizualność dzieła (il. 5). Usytuowanie zagłębienia, umieszczonego na linii wzroku odbiorcy, wskazuje na wyjątkową rolę, jaką w strukturze bryły odgrywa pęknięcie. Jednocześnie ukształtowanie otworu wskazuje na wyraźne zróżnicowanie fakturalne. W podzielonym na dwie części wyłomie, spojrzenie widza

obejmuje wklęsłość, głęboko penetrującą materię rzeźby, oraz odchodzącą od niego ku górze płytką bruzdę, łączącą wyrwę z wyższymi partiami figury. Oba elementy połączone są wąską szczeliną, stanowiącą rodzaj przesmyku pomiędzy zagłębieniami. Zakomponowanie wylomu wskazuje na jego formalny rozwój – od głębokiej wklęsłości materii w środkowej części dzieła, aż po spłykanie i zrównywanie faktury z wyższym fragmentem sylwety, wraz z łączącym obie części przewężeniem. Ów przesmyk, w toku wizualnego kształtowania formy, stanowi moment przejścia, będąc łącznikiem pomiędzy stadium całkowitego podporządkowania ciemności a stanem zmierzającym ku otwarciu na światło w górnej części bryły.

Moment, w którym fragment dzieła pogrąża się w mroku, wraz z uwzględnieniem kontekstu, jaki wprowadza niniejsza analiza, stanowi wizualną analogię kluczowego momentu Pasji, jakim było Ukrzyżowanie. Jedną z niewielu postaci, pojawiającą się w opisach tego wydarzenia, jest Maria Magdalena. Owo wgłębienie, zawieszające rozwój materii, stanowi wizualną analogię towarzyszenia kobiety w Męce Chrystusa. Ukształtowanie detalu, dominacja mroku nad jawnie kształtowaną formą, przy pomocy elementarnych wizualnych relacji wyraża sytuację, w jakiej znalazła się Maria Magdalena.

Podjmując dalszy ciąg lektury biblijnego tekstu, czytelnik *Ewangelii św. Jana* napotyka fragment, opisujący rozmowę kobiety ze Zmartwychwstałym Chrystusem. Motyw ten, znany jako „Noli me tangere”, przedstawia dyskusję z Jezusem, podczas której Maria Magdalena omyłkowo utożsamia napotkanego mężczyznę z ogrodnikiem. Kiedy kobieta w końcu rozpoznaje Zbawiciela, ten oświadcza jej o swoim przyszłym Wniebowstąpieniu i nakazuje ogłosić ten fakt pozostałym uczniom. Przejście od głębokiej wyrwy ku płytszemu wgłębieniu, jak określono powyżej, nie następuje stopniowo. Oba poziomy ubytku materiału separuje centralne przewężenie, stanowiąc rozdzielające części detalu. Przesmyk stanowi wizualny analogon rozpoznania, opisanego na kartach *Ewangelii św. Jana*. Rozpacz kobiety, spowodowana towarzyszeniem w Pasji, zostaje przerwana w momencie spotkania żywego Jezusa. Dalszy wizualny rozwój bruzdy przebiega bez współdziałania cienia, co tłumaczy parabola historii Marii Magdaleny, która wraz z chwilą doświadczenia osobowej bliskości Chrystusa odzyskuje nadzieję, podejmując zobowiązanie do głoszenia wypełniającego się proroctwa.

Skierowanie ostrego zakończenia bruzdy ku górze odnosi spojrzenie widza ku wyższym partiom rzeźby. Szczelina zwięża się, wkraczając stopniowo w obszar na piersi postaci, skupiający na swojej powierzchni znaczną część skierowanego ku figurze blasku. Efekt zogniskowania światła można wytłumaczyć jako wynik rozjaśnienia faktury dzieła, jednakże owo wrażenie, wprzęgnięte w cykl wizualnego rozwoju, ewokuje rodzaj

iluminacji, którego dostępuje rzeźba. Oświetlenie, tak silne na powierzchni tego fragmentu, napotyka optyczną przeszkodę po prawej stronie piersi postaci. Pragnienie figury, objawiające się w dążeniu ku światłu, po raz kolejny natrafia na przeszkodę w postaci ingerencji antagonistycznej siły. Jednakże, wizualny rozwój bryły, stanowczo przełamując dominację cienia na niższym etapie wzrostu, nie pozwala pochłonąć się przez ciemność, której transcendentny charakter zostaje niejako wygaszony. Cień zostaje zdegradowany do rozproszonych, zmaterializowanych zanieczyszczeń, wprzęgniętych w materię rzeźby. Blask, spływający na dzieło, oddziałuje ponadto na zakomponowanie górnej partii sylwety. Silna dyspozycja bryły wpływa na ukształtowanie fragmentu. Materia rozciąga się na boki, tworząc coś na kształt kielichowatego odbiornika, pochłaniającego świetlną energię. Pęd ku światłu zauważalny jest również z tyłu figury, gdyż oglądana z tej perspektywy rzeźba przybiera formę wachlarza, którego szerokie, horyzontalne rozpostarcie zwiększa objętość bryły. Efektem poziomego rozrostu staje się wytworzenie po obu stronach tułowia załążkowych form ramion.



6. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora



Wyrastające z torsu kończyny wykazują względem siebie wyraźne różnice. Oglądając dzieło z prawej strony (il. 6), wyraźnie widać, iż dostrzegalne z tej perspektywy ramię zakomponowano analogicznie do zaburzenia materii w centralnej partii rzeźby. Wydatne wgłębienie powierzchni detalu przekształca się powyżej w płytszą bruzdę, której wertrykalny rozwój odsyła odbiorcę do wykroczenia spojrzeniem poza dzieło, ku ramującemu otoczeniu. Trójstopniowa gradacja, skutkująca przeciężaniem cienia i wprzęgnięciem niematerialnych czynników determinujących ogląd figury, skłania do dostrzeżenia w obydwu detalach dyspozycji ku formułowaniu analogii do męczeńskiej śmierci i Zmartwychwstania Jezusa. Zatem, prawa kończyna, na drodze wizualnej analogii odnosi wi-dza ku Pasji Chrystusa, który jako Zbawiciel, przewycięża mrok.



7. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora

Wobec powyższego, wskazać należy podstawową cechę, różnicującą między sobą dwie kończyny. W przeciwieństwie do zwartej formy detalu po prawej stronie, ukształtowanie jego odpowiednika po lewej stronie

przedstawia rodzaj zdeformowanej, trójpalczastej dłoni. Rozdzielający się na końcu detal cechuje ambiwalencja – ramię stanowi jedność, z której zdają się wyrastać trzy podłużne elementy. Strukturę kończyny cechuje wizualne niedookreślenie, które nie pozwala określić detalu ani jako zwartej bryły, ani w pełni wykształconej, potrójnej formy. Percepcja owej trójjedności, uwzględniająca zarówno wizualne właściwości detalu, jak również kontekst całościowego współoddziaływania poszczególnych fragmentów dzieła, odnosi widza do idei Trójcy Świętej. Dodatkowy sens owego rozpoznania określa umiejscowienie opisywanego detalu w kontekście całościowej struktury dzieła. Obie kończyny skupiają się wokół miejsca wzmożonej recepcji światła, umożliwiając konstytucję kielichowatego kształtu na wysokości piersi postaci. Jednocześnie to blask spływający na powierzchnię bryły jednoczy wokół detale, wyrażające poszczególne analogie boskiej natury – Boską Światłość, której hipostazę stanowi Syn Boży, będący również jedną z trzech Osób Trójcy Świętej (il. 7).

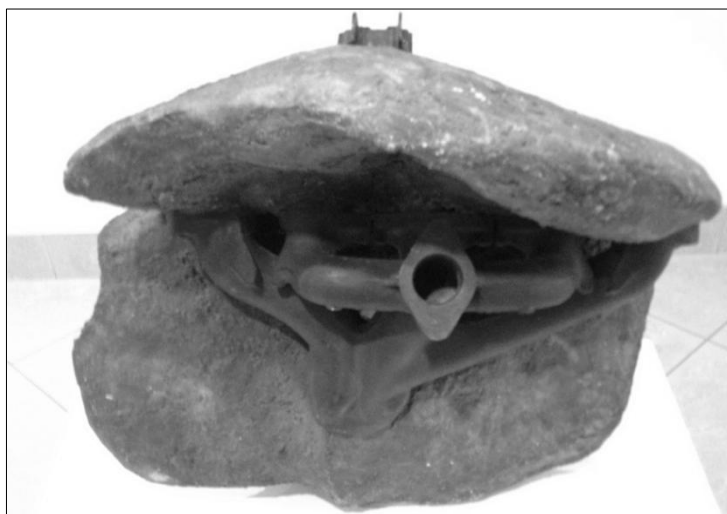
Kielichowaty kształt, ucieleśniający transcendentny aspekt historii Marii Magdaleny, nie finalizuje wertykalnego rozwoju rzeźby. Ponad partią piersi postaci wyrasta podłużny detal, zakończony elementem uformowanym na kształt kostnego grzebienia. Ów fragment dzieła, wyraźnie wydzielony od pozostałej jego części, jawi się jako oparta na podłużnej szyi niewielka głowa. Taki rodzaj rozpoznania pozwalałby na określenie przedstawienia jako ukazania ludzkiej postaci, co dodatkowo znajduje potwierdzenie w niższej partii, w której dostrzegamy kształt wznoszonych ramion. Jednakże, opisane powyżej, humanoidalne cechy wymykają się spojrzeniu, gdyż w istocie figurę cechuje ambiwalencja – ewidentnie biologiczna forma pozbawiona jest jednoznacznych cech – głowa ulega optycznemu przeobrażeniu w kielkujące pnące, ramiona upodabniają się do płetw lub zgrubiałych gałęzi. Dzieło ukazuje istotę żywą, nie pozwalając na doprecyzowanie dotyczące jej konkretnego rodzaju. Zaprezentowany byt, którego wizualny rozwój cechuje analogia do spisanych dziejów Marii Magdaleny, wyróżnia skłonność ku światłu, które reprezentuje transcendentne siły współtworzące rzeźbę. Jak wskazuje wertykalny rozwój figury, owa dyspozycja jest elementarnym pragnieniem, na którym zasadza się egzystencjalny wymiar dzieła. Odniesienie do literackiego źródła, którego treść towarzyszy analizie niniejszej rzeźby, wskazuje, iż droga do świętości Marii Magdaleny trwa również po wydarzeniach zawartych w *Biblii*, podobnie jak sylweta rozwija się ku światłu na podobieństwo żywego organizmu, pomimo zogniskowania blasku powyżej centralnie umieszczonej bruzdy.

Jak wykazano na drodze powyższej analizy, dwoista ścieżka interpretacyjna, podejmowana w ścisłej zgodności z wizualnością dzieła, umożliwia w sposób adekwatny i nie wykluczający się powiązać ze sobą splot

znaczeń konstytuujący obiekt w jego transcendentnym wymiarze. Wartość artystyczna, jaką należy przypisać rzeźbie Szapocznikow, wynika z przenikania dwóch warstw – wizualnego rozwoju figury, współwarunkowanego przez transcendentne względem dzieła jakości i sfery realizacji analogii, zakorzenionej w tekście literackim.

### DWUCZEŚCIOWA

Budowa znaczeń formowanych za pośrednictwem medium rzeźby, w przypadku powyżej opisywanych dzieł wiązała się z analogiami o biblijnym rodowodzie. Odniesienia religijne, pomimo iż rozpowszechnione w obiektach artystycznych naszego obszaru kulturowego, nie stanowią jedynych paraboli generowanych wraz z percepcją dzieł. Z innym systemem odniesień mamy do czynienia w przypadku powstałego w 1965 r. dzieła pt. *Dwuczęściowa*, które przedstawia amorficzną bryłę wykonaną z plastycznego cementu i elementów samochodowego złomu (il. 8). Wolnostojący obiekt o wymiarach 43 x 50 x 28 cm, stanowiący własność Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, eksponowany jest w sali poświęconej polskiej sztuce II poł. XX w. w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Dzieło umiejscowiono w przestrzeni wystawienniczej w towarzystwie innych obiektów Szapocznikow: *Króla* i ołowianego projektu pomnika *Nike*. Symetryczna rzeźba, prezentowana na wysokim cokole, przeznaczona jest do wieloaspektowego oglądu.



8. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora

Nieokreślona forma pozwala zakwalifikować dzieło jako abstrakcyjną kompozycję złożoną z trzech części: podłużnego, zakomponowanego wertykalnie żeliwnego elementu, przylegającego do niego cementowego bloku o nieregularnym kształcie oraz przymocowanego po przeciwnej stronie bryły kolejnego metalowego detalu, będącego fragmentem wyjętego z samochodu kolektora wydechowego. Zróżnicowanie materiałowe przekłada się na odmienne opracowanie faktur poszczególnych elementów dzieła – gładkie metalowe detale kontrastują z chropawą powierzchnią kamiennej bryły. Wizualne zróżnicowanie komponentów wchodzących w skład dzieła, co wykazane zostanie w toku niniejszej analizy, konstytuuje w istotnym stopniu sens opisywanej figury.



9. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora

Wyrastający z gruntu mechaniczny element stanowi stabilny stelaż dla wertykalnego ukierunkowania kompozycji (il. 9). Wpływa na to przemysłowe tworzywo, z którego został wykonany. Materiał detalu, w akcie percepcji odniesiony do dzieła w kontekście jego otoczenia, jawi się jako fundamentalnie odmienny względem postrzegającego go podmiotu. Wytworzony w piecach odlewniczych surowiec, z którego wykonano metalowe części, przywołuje odległą względem ludzkiego ciała substancję. Tworzący wertykalny element metal przedstawia nieorganiczną formę, która nie przystaje do ludzkiej cielesności. Kolejną cechą, określającą właściwości detalu, jest jego ukształtowanie. Nieznaczne odgięcie od pionowej osi kompozycyjnej przyczynia się do postrzegania komponentu jako poddanego wewnętrznemu napięciu. Skupiona energia znajduje swoje ujście na zewnątrz, przenosząc się na przylegający do metalowego elementu blok cementu.

Bryła, wbrew własnościom materii, nie oddziałuje tektonicznym charakterem. Podobnie jak w wielu innych dziełach Szapocznikow, trwałe materiały na poziomie wizualnym ulegają transformacji w ożywioną materię, cechującą się biologicznymi właściwościami. Dzięki temu, chropowata faktura materii o łagodnych kształtach jawi się, w przeciwieństwie do mechanicznego, wertykalnego detalu, jako organiczna materia jednocząca odbiorcę i dzieło. Cementowy blok w swojej górnej części skierowany jest ku dołowi. Ma na to wpływ jego zależność od wertykalnego, odginającego się względem osi elementu. Detal w tylnej partii rzeźby napiera na kamienną bryłę, opresyjnie zagłębiając się w jej materię, co na poziomie wizualnym skutkuje odkształceniem cementowego bloku w przeciwnym kierunku, który pod wpływem zewnętrznej opresji zaczyna niejako kurczyć się w sobie.

Agresywna siła, z jaką metalowy element oddziałuje na kamienną bryłę, znajduje swój przejaw po drugiej stronie rzeźby (il. 10). Na poziomie wizualnym kolektor wydechowy jawi się jako występujące z cementowej bryły przedłużenie agresywnie działającego, wertykalnego elementu. Przedni detal zdaje się niejako wyrastać z kamiennego podłoża na podobieństwo rośliny, kielkującej z nasienia umieszczonego w glebie. Biologiczne porównanie znajduje swoje uzasadnienie w formie detalu, który w przeciwieństwie do wertykalnego elementu prezentuje łagodne, zaokrąglone kształty, przywodzące na myśl organiczne struktury. Cementowa bryła rozdziela kolektor wydechowy z detalem z tyłu figury, stanowiące w istocie kształtującą się dynamicznie całość. Wpływa ona również na kształt przedniego elementu, stanowiąc podłoże jego wzrostu. Owa ambiwalencja skutkuje nacechowaniem kolektora dwoma przeciwstawnymi jakościami – z jednej strony, związanej z fakturą przynależnością

do wertykalnego elementu, z drugiej zaś, zakorzenieniu w biologicznej (dzięki specyficznemu ukształtowaniu fragmentu) materii cementowego podłoża.



10. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora

Również relacja wizualna łącząca kolektor z kamienną bryłą cechuje się złożonością. Cementowy blok, upodabniający się kształtem do pokazanych rozmiarów mięsistego liścia, zdaje się rozpościerać ponad metalowym elementem. Dzięki temu cementowy detal wydaje się roztaczać ochronną barierę wobec tego, co skrywa w swoim wnętrzu. Poprzez wizualne zestawienie z otaczającymi elementami dzieła, kolektor prezentuje się jak kwiatowy słupek, z wyraźnie zaznaczonymi pręcikami pod postacią żeliwnych łączów. Owa analogia uwidacznia przemianę, jaka dokonała

się w metalowym elemencie na skutek przeniknięcia przez kamienny blok. Agresywnie oddziałujący, mechaniczny detal uległ wizualnemu przeobrażeniu w organiczny element, ewokujący na przekór żeliwnemu materiałowi wygląd wnętrza kwiatowego kielicha. Po raz kolejny uwiadczenia się w tym przypadku rzeźbiarski kunszt Szapocznikow, operującej iluzją materiału we właściwy sobie sposób, niejednokrotnie odmiennie niż ma to miejsce w ugruntowanych przez tradycję przedstawieniach.

Zwieńczenie kolektora, wyróżniająca się odmiennym opracowaniem barwnym, z jednej strony, przywołuje wygląd kwiatowego słupka, z drugiej zaś, upodabnia się kształtem do wagi, ewokując delikatność i pozorną nietrwałość materii. Wizualną subtelność detalu podkreśla centralny otwór, ujawniający brak wypełnienia kolektora tworzywem. Jednak pomimo opisanego powyżej zaprzeczenia swoistym właściwościom tworzyw użytych do wykonania dzieła, nie może być ono rozpatrywane w kategoriach sztuki mimetycznej. *Dwuczęściowa*, chociaż wykazuje analogię do form biologicznych konstytuowanych na drodze niezawisłej percepcji, nie stanowi przykładu sztuki naśladowującej wiernie naturalny wygląd, jak ma to miejsce w twórczości takich rzeźbiarzy, jak choćby Giovanni Lorenzo Bernini. Powyżej przedstawiony proces wizualnej transformacji poszczególnych elementów figury nie skutkuje całkowitym zaprzeczeniem prawdy materiału. W trakcie procesu percepcji dzieła widz nie traci poczucia, iż oglądany obiekt wykonany został z cementu i żeliwa. Doznanie materialności dzieła skutkuje postrzeganiem górnej, nachylającej się partii cementowego detalu jako kamiennego bloku, grożącego zawaleniem się na kolektor. Zestawienie podkreślonej powyżej wizualnej delikatności centralnego elementu z masywnością zwieszającego się ponad nim fragmentu bryły buduje nastrój zagrożenia żeliwnego detalu.

Powyższy, pogłębiony opis rzeźby skłania do pytania o rodzaj analogii, jaka ustanowiona zostaje z chwilą niezawisłego oglądu dzieła. Powinna ona pomóc w dyskursywnym ujęciu sensu objawiającego się w trakcie podjętej analizy. Gładka, metaliczna faktura wertykalnego elementu, wraz z agresywnym napięciem wynikającym z oddziaływania wewnętrznej energii, wpływa na poczucie dystansu względem detalu, odbierane w chwili percepcji dzieła. Tym, co doznawane w trakcie oglądu, jest fundamentalna odmienność owego fragmentu względem ludzkiego ciała, ewokująca poczucie inności powstającej w wyniku zestawienia organicznej, miękkiej skóry i chłodnej, twardej materii. Owa niezgodność stanowi podstawę, na której metalowy element ulega wizualnemu utożsamieniu z industrialnym otoczeniem, opresyjnym względem podmiotu, którego korzenie niezbywalnie tkwią w sferze natury. Człowiek, którego formą w świecie jest jego biologiczna powłoka, stanowi podmiot nieuzgadnialny

z przemysłowym środowiskiem, czego wyraz stanowi poczucie wyobcowania, jakiego odbiorca doznaje w kontakcie z wertykalnym elementem. Całkowicie przeciwnie prezentuje się haptycznie ukształtowana, cementowa bryła. Jej chropawa powierzchnia, ukształtowana na wzór organicznego materiału, wykazuje wiele wizualnych podobieństw z żywym stworzeniem, co wskazuje na przynależność do świata natury i czyni bryłę zaimplementowanym reprezentantem biosfery. To rozpoznanie pozwala wyjaśnić wzajemne wizualne stosunki między poszczególnymi częściami, w których istotną rolę pełni opresyjne oddziaływanie wertykalnego elementu na cementową bryłę.

Natura, będąca pierwotnym środowiskiem życia ludzkiego, stanowi grunt egzystencjonalnego zakorzenienia w świecie człowieka. Wpływa to na postrzeganie przyrody w kategoriach „Matki Ziemi”, jednego z podstawowych archetypów, odnajdywanego przez antropologów w większości kultur i religii, na grunt psychologii przeszczepionego przez Carla Gustava Junga<sup>51</sup>. W teorii zaproponowanej przez szwajcarskiego psychiatrę natura i ziemia rozumiane są jako dające życie i ochraniające człowieka. Nie wnikając w zawilości praktyki badawczej Junga, zauważyć należy, iż archetyp naturalnego środowiska ludzkiego jest głęboko zakorzeniony w każdej z jednostek, jeżeli nie na poziomie podświadomości, to z pewnością jako czytelny kod kulturowy, przynależny ludzkości. Znacząca staje się wizualna relacja łącząca poszczególne elementy dzieła. Wertykalny element, stanowiący analogię industrialnego środowiska warunkowanego przez technologiczny postęp, wraz z cementową bryłą (objaw natury), wyrastają ze wspólnego gruntu, jakim jest cokolwiek podtrzymujący figurę. Osadzenie obu detali na wspólnej podstawie można odnieść do zagadnienia roli techniki w życiu człowieka i poglądów, wskazujących na uprzedmiotowienie świata za jej sprawą<sup>52</sup>. Technika w takim wymiarze stanowi przejaw gwałtu na naturze – co prezentuje kompozycja *Dwuczęściowej*, zakładająca opresyjny stosunek wertykalnego elementu do kamiennego bloku. Układ ten wywiera wpływ na wizualny rozwój bryły, podobnie jak przemysł oddziałuje na przyrodę.

Dzieło Szapoczników przekracza jednak tę pesymistyczną perspektywę wizji wykorzystania techniki, kształtując również pozytywny obraz współistnienia różnorodnych form bytowania człowieka w świecie. Ludzka

<sup>51</sup> G.C. Jung, *O naturze kobiety*, tłum. M. Starski, Poznań 1992, s. 10.

<sup>52</sup> Podobny wątek pojawia się w tekście Martina Heideggera *Pytanie o technikę*, w którym niemiecki filozof krytykuje realnie dokonujące się wykorzystanie techniki, czego przykładem jest opis przegrodzenia nurtu Renu przez zaporę elektrowni wodnej. Por. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki, (w:) *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 20.



egzystencja, której wyobrażeniem w dziele jest kolektor, na poziomie naoczności jawi się jako połączenie dwóch, nieprzystających wzajemnie do siebie na wcześniejszym etapie rozwoju wizualnego poszczególnych części. Żeliwny detal dzieli z wertykalnym elementem metaliczną fakturę, natomiast z kamienną bryłą – brak ostrych krawędzi, jednocząc w swojej istocie cechy obu konstytuujących dzieło fragmentów. Forma kolektora wyraża zdolność do harmonijnego współbywania natury i techniki, ucieleśnionego w istocie ludzkiej, oraz wzajemnego korzystania ze swoich dystynktywnych własności.

W związku z powyższym objaśnieniem kształtowania analogii, należy zwrócić uwagę na wieńczącą dzieło część cementowego bloku, nachyloną w stronę kolektora. Ów detal ewokuje dwuznaczne rozumienie roli natury i jej wpływu na ludzką egzystencję. Fragment dzieła, poprzez swoje zakomponowanie, ukazuje tendencję do osłonięcia, ochrony charakteryzującego się wizualną delikatnością żeliwnego elementu. Natomiast niezbywalna materialność detalu stanowi przejaw zagrożenia, wiszącego nad kolektorem pod postacią zwieszającej się bryły. Ambiwalencja wizualnych cech wyższej partii cementowego bloku unaocznia niepewność kontaktu z naturą, która umożliwia egzystencję bytujących w jej obrębie istot, lecz również niejednokrotnie odwraca się od człowieka, stając się dla niego źródłem śmiertelnego zagrożenia.

Dyspozycja do konstruowania analogii stanowi immanentną cechę dzieła sztuki. Parabola, jak wykazały powyższe analizy, odnosić może zarówno do tematów religijnych, jak i innych znaczeń składających się na uniwersalny dorobek ludzkiej kultury. Jak wykazano w toku ostatniej analizy, *Dwuczęściowa* realizuje się jako parabola stosunków dwóch przeciwstawnych środowisk – sił natury i techniki. W ów pierwotny spór wpisany zostaje człowiek, ze swoją przynależnością do obu tych światów. Dzieło Szapocznikow za pośrednictwem lapidarnej formy wyraża szereg złożonych relacji, określających kondycję i schemat rozwojowy ludzkiej cywilizacji.

## PODSUMOWANIE

Analiza dzieła *Stopa (Fetysz V)* wykazała możliwość ujęcia dzieła rzeźbiarskiego za pomocą zaproponowanej przez Brötjega kategorii *analogii-stworzenia*. Odnalezienie paraboli związanej z historią Zbawienia wykazało zakorzenienie w strukturze rzeźby dyspozycji kreowania znaczeń wykraczających poza intencję twórcy. Jednocześnie wskazany został kierunek formowania *paraboli*, obejmujący elementarne treści konstytu-

ujące kulturę, co dowodzi uniwersalnego charakteru sztuki, mogącej oddziaływać bez uprzedniego dyskursywnego przygotowania odbiorcy. Kolejna analiza wykazała możliwość intencjonalno-intuicyjnego zaszczepienia treści w medium rzeźby. W przypadku *Marii Magdaleny*, autorka za pomocą wizualnych środków dała zwięzły zapis żywotu tytułowej bohaterki, na który składają się najistotniejsze etapy jej drogi do świętości, przedstawione na kartach *Biblii*. Tym samym wykazany został związek zasugerowanego tytułem tematu z kształtowaną wizualnie analogią. Dzieła nie należy jednak traktować jako ilustracji dyskursu. Komplikacja formalna rzeźby i złożoność jej logiki oglądowej wywołuje splot znaczeń możliwych do syntetycznego ujęcia jedynie na drodze pozarozumowej kontemplacji. Ostatnia z zaprezentowanych analiz dowiodła dyspozycji do kształtowania paraboli niezwiązanej z tematyką religijną. *Dwuczęściową* można odnieść do poglądów artystki na wpływ techniki na życie ludzkie, o których wspomina się w literaturze podmiotu. Zarazem to, co „dzieło wydobywa samo przez się na jaw” przekracza dotychczasowe interpretacje tego wątku w twórczości Szapocznikow, oparte wyłącznie na jej opiniach<sup>53</sup>. *Analogia*, odbiegająca od tematów biblijnych, w dalszym ciągu funkcjonuje na poziomie ogólności, będąc potencjalnie zrozumiałą dla każdego odbiorcy. W przypadku ostatniego z opisywanych dzieł chodzi, przypomnijmy, o wyrażenie uniwersalnego archetypu „Matki Ziemi”.

Zaproponowane w niniejszym studium ujęcie ujmuje dorobek Szapocznikow w sposób nieobecny w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Konkluzje analiz stoją w sprzeczności z wieloma tezami proponowanymi przez badaczy. Znajdują one swoje uprawomocnienie w intersubiektywnej sprawdzalności logiki oglądowej dzieła. Zaproponowana we wstępie hipoteza, zakładająca możliwość oddziaływania figur Szapocznikow jedynie za pośrednictwem właściwego im medium, okazała się przy tym nie tylko zasadna, ale i płodna poznawczo. Umożliwiła ponadto podjęcie namysłu nad twórczością artystki bez wikłania się w zewnętrzne dyskursy, którymi obudowane zostało *œuvre* rzeźbiarki.

Oparcie analiz dzieł na niezwykłym dla odbiorcy poczuciu płaszczyzny duchowej, wraz z zakorzenioną potrzebą transcendowania poza własne ograniczenia, projektowaną na dzieła, stanowi alternatywę o doniosłych etycznie konsekwencjach. Przede wszystkim mowa tu o przywróceniu nadrzędnej roli człowieka w świecie, niejednokrotnie kwestionowanej we współczesnej myśli humanistycznej. Egzystencjalno-hermeneutyczne ujęcie umożliwi ponadto odnalezienie fundamentów, istotnych

<sup>53</sup> Por. U. Czartoryska, *Okrutna jasność...*, op. cit., s. 12 oraz M. Ammer, „My American Dream”: Alina Szapocznikow’s Take on Conceptual Art, (w:) Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, op. cit., s. 151.

zarówno dla jednostki, jak i kształtującej ją kultury – wynikających z troski o istotę człowieczeństwa.

Praca analityczna, wykonana w celu zbliżenia się do sensu dzieł autorstwa Szapocznikow dowiodła, iż uznanie totalnej autonomii dzieła sztuki okazało się właściwym środkiem do zrozumienia swoistego sposobu oddziaływania każdego z obiektów. Jednocześnie, analizy *Stopy (Fetysz V)*, *Marii Magdaleny* i *Dwuczęściowej* pozwalają przypuszczać, iż podobny sposób prezentacji znaczeń charakteryzuje również nie tylko inne rzeźby artystki<sup>54</sup>, ale artystyczne dzieła rzeźbiarskie w ogóle. Zastosowanie założeń hermeneutyczno-egzystencjalnej nauki o sztuce umożliwiło owocną próbę dyskursywnego ujęcia i odsłonięcia znaczeń kształtowanych na drodze strukturalnego zestrojenia dzieła. Należy zwrócić jednak uwagę, że perspektywa ta, by mogła w przyszłości stać się podstawą reinterpretacji dzieł rzeźby europejskiej, powinna zostać rozbudowana – zarówno w wyniku praktyki analitycznej, jak i sięgającej do inspiracji filozofią (zwłaszcza, choć nie tylko, Martina Heideggera) teoretycznej konceptualizacji – w podobnym stopniu, w jakim rozwinięta została przez Brötjega teoria medium obrazu.

## THE ART OF ALINA SZAPOCZNIKOW AND EXISTENTIAL HERMENEUTICS

### Summary

The essay is a response to a biographical dominant of the critical discourse on the works of Alina Szapocznikow. It seems to miss an aspect of her sculpture which is the most important from the point of view of art history – that of the impact of the specific works on the spectator.

Such an objective of art history has been formulated by Michael Brötje, the founder of the existential-hermeneutic study of art. That radical theory, based on the dismissal of the discourses which are external to the artistic object, instead turning the critic's attention to the medium as the meaningful foundation of the work, is adequate to a perspective adopted in the present essay. It has been modified to fit sculpture since Brötje himself applied it mainly to painting. The essay includes analyses of her three works: "Stopy (Fetysz V)," "Maria Magdalena," and "Dwuczęściowa." In each case, the existential-hermeneutic method has been applied; focusing mainly on the impact of the medium, as well as the term "creation-analogy" has been used,

<sup>54</sup> Próba tego rodzaju analiz podjęta została na łamach pracy magisterskiej autora niniejszej rozprawy, przy czym uzupełniona została o próbę sformułowania zarysu teorii medium rzeźbiarskiego inspirowaną myślą Brötjega i Heideggera. Por. M. Skierski, *Prze-strzenność rzeźby jako wyraz prawdy. Twórczość Aliny Szapocznikow w ujęciu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce* (maszynopis pracy magisterskiej w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM, Poznań 2015).

also originally introduced by Brötje. That term makes it possible to express non-reflective qualities which constitute the meanings of the works in question. The descriptions present evidence that such qualities are inseparably connected to the substance of sculpture and stem from its structural order.

The analysis of "Stopy (Fetysz V)" introduces the term "creation-analogy," demonstrating that a description which reveals the artifact's impact does not have to be related to meanings implemented by external discourses. Autonomous reflection on the work's medium points at a visual analogy to the key stages of the history of salvation described in the Bible. A biblical parable, so distant from the usual contexts which have determined the perception of the work, coherently grasps each of the sculpture's elements. Another analysis proves that the content can be intentionally grafted on the medium. In "Maria Magdalena," Szapocznikow presented in a concise way the life of the title figure, including the stages of her advancement to sainthood shown in the Scripture. That allowed the critic to show a possible connection of the artist's intention with a visual analogue. The description offered stresses also the formal complexity of the sculpture, which makes it difficult to follow the perceptual logic of the work. That contributes to a network of meanings, graspable only through non-rational contemplation. The last analysis demonstrates that Szapocznikow's works can also generate parables which are not related to religion. "Dwuczęściowa" turns out to express the artist's opinion on the influence of technology on human life. Still, the sculpture reveals also meanings far from those opinions, activating the archetype of "Mother-Earth." That analogy, unrelated to biblical topics, is quite general, yet intelligible to all spectators who enjoy contemplation.

The conclusion is that the results presented must be systematized to become a starting point for a future theory of systematic analysis of sculpture in terms of existential-hermeneutic study of art.