

Kruźlowa and *The Head of Christ*
by Alina Szapocznikow

In April 1964, Piotr Stanisławski, the son of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanisławski, broke his leg while skiing. At the beginning of May, Szapocznikow wrote to Stanisławski from Paris, where she lived with her son and her second husband, Roman Cieślewicz, that she had finally found a place to take care of Piotr.

Finally, after overwhelming difficulties, she wrote, we managed, through the intercession of the publisher Julliard where Romek was working, to place Piotrek at a printing boarding school on beautiful grounds in a small chateau just outside of Paris. I went there yesterday and think it will be the perfect place for him until his cast comes off (28. V). [...] Can you believe that we found out when we got there that the boys are watched over by two young Pallottine priests from Poland? We're taking advantage of the holiday today to take him there ourselves.¹

This fragment, quoted from the recently published correspondence of Szapocznikow and Stanisławski, reveals how the artist encountered the Polish Pallottines, who at the time ran two centres in France: a printing house with the said boarding school in Osny near Paris, and a house in Paris, at rue Surcouf.

A unique figure in this circle was Father Józef Sadzik.² At the turn of the 1960s, he was working in Fribourg, Switzerland, on his PhD dissertation devoted to aesthetics in the works of Martin Heidegger.³ In 1962 he moved to Paris, following his nomination to the post of director of Éditions du Dialogue, based in the capital of France. The task of this publishing house was the translation into Polish and publication

¹ *Lovely, Human, True, Heartfelt: The Letters of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanisławski 1948–1971*, ed. A. Jakubowska, transl. J. Croft, Warszawa 2012, p. 226.

² About Father Sadzik see e.g. J. Sochoń, *Ks. Józef Sadzik*, in: idem, *Zdania, przecinki, kropki...*, Poznań 1998, pp. 176–180.

³ Published in 1963: J. Sadzik, *Esthétique De Martin Heidegger*, Paris.

Kruźlowa i *Głowa Chrystusa*
Aliny Szapocznikow

W kwietniu 1964 roku Piotr Stanisławski, syn Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego, złamał na nartach nogę. Na początku maja Szapocznikow pisała do Stanisławskiego z Paryża, gdzie mieszkała z synem i drugim mężem Romanem Cieślewiczem, że nareszcie znalazła dla Piotra opiekę.

Po ogromnych kłopotach – donosiła – udało nam się, za pośrednictwem wydawnictwa Julliard, dla którego Romek pracował, umieścić Piotrka w internacie szkoły drukarskiej w pięknym ogrodzie i pałacyku pod Paryżem. Byłam tam wczoraj i będzie to pobyt chyba idealny do momentu zdjęcia gipsu (28. V). [...] Wyobraź sobie, że na miejscu się okazało, że chłopcami opiekuje się dwóch młodych księży pallotyńów Polaków. Dziś korzystamy ze święta, aby go tam zawieźć¹.

Ten fragment listu, pochodzący z właśnie opublikowanej korespondencji Szapocznikow i Stanisławskiego, opisuje, w jaki sposób artystka zetknęła się z polskimi pallotyńami, którzy mieli wtedy we Francji dwa ośrodki – drukarnię i wspomnianą szkołę z internatem w Osny pod Paryżem oraz dom przy rue Surcouf w samym Paryżu.

Szczególną postacią w tym środowisku był ksiądz Józef Sadzik². Na przełomie lat 50. i 60. duchowny pracował we Fryburgu w Szwajcarii nad doktoratem poświęconym estetyce w pismach Martina Heideggera³. W 1962 roku przeniósł się do Paryża, został bowiem powołany na dyrektora Éditions du Dialogue z siedzibą w stolicy Francji. Wydawnictwo to miało zajmować się tłumaczeniem na język polski i publikowaniem ważnych pozycji związanych z właśnie rozpoczętym Soborem Watykańskim II. Za sprawą księdza Sadzika powstał wtedy w Paryżu znaczący ośrodek intelektualny, duchowy i religijny (wszystkie te określenia wydają się równie istotne), skupiający liczne postaci paryskiej Polonii.

¹ *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego. 1948–1971*, red. A. Jakubowska, K. Szotkowska-Beylin, Warszawa–Kraków 2012, s. 313.

² Na temat ks. Sadzika zob. np. J. Sochoń, *Ks. Józef Sadzik*, w: idem, *Zdania, przecinki, kropki...*, Poznań 1998, s. 176–180.

³ Wydany w 1963 roku: J. Sadzik, *Esthétique De Martin Heidegger*, Paris.



1. Alina Szapocznikow, *Kruźlowa (Macierzyństwo)*, 1969, SAC w Paryżu, fot. Jan Smaga, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (c) Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

1. Alina Szapocznikow, *Kruźlowa (Motherhood)*, 1969, SAC in Paris, deposit of the Museum of Modern Art in Warsaw, © Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

Była wśród nich Alina Szapocznikow, która z księdzem Sadzikiem pozostawała w bardzo bliskich kontaktach. Jak zauważył Piotr Kłoczowski:

Trudno powiedzieć, jak to było od strony religijnej i konfesyjnej, ale dla Aliny Szapocznikow to była bardzo istotna relacja od strony duchowej... To też wiele mówi o wyjątkowości Sadzika – to świadczyło o jego klasie, że nawet ludzie, którzy nie byli blisko Kościoła, widzieli w nim taką prawdę, autentyczność duchową⁴.

of important texts connected with the Second Vatican Council, which was just beginning. Father Sadzik was instrumental in creating an important intellectual, spiritual and religious (all these terms seem equally significant) centre in Paris, which brought together numerous representatives of the Polish migrant community. Alina Szapocznikow was among them, and she remained in close touch with Father Sadzik. As Piotr Kłoczowski observes,

It is difficult to say anything about the religious and confessional aspects of this bond, but for Alina Szapocznikow it was a very important spiritual rela-

⁴ P. Kłoczowski, Z. Benedyktorcz, *Dokąd mnie wznosisz, różo złota? O ks. Sadziku, Miłoszu, Lebensteinie i Biblii...* – zapis rozmowy, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 4, 2011, s. 84.

tionship... It says a lot about what a special person Sadzik was – he had such class that even people who were not closely related to the Church noticed such truth, such spiritual authenticity in him.⁴

An expression of the friendship between Szapocznikow and Father Sadzik was the sculpture entitled *Kruźłowa*, which she offered to her friend in 1969⁵ [fig. 1].

Kruźłowa was created at a peculiar moment in Szapocznikow's artistic career – at a breakthrough moment, we can state now, from the perspective of years. In years 1966–1967 she created many artworks by using casts of her own body, or other women's bodies, changing them into designer objects. At that time, she started to produce table lamps using casts of breasts or of the lower half of the face. A French critic, Pierre Restany, wrote in the catalogue of the 1967 exhibition: "The artist seems to liberate herself gradually from the long-lasting torture, from the nightmare of war and concentration camps: she is waking up back to life, to the objective and calm awareness of the world."⁶ This observation seemed to be confirmed by the later projects of pillows made of belly casts. Yet, the works that Szapocznikow presented at the autumn 1968 exhibition in Brussels, in Galerie Cogéime, were entirely different. I believe that it was, among others, the political events such as March 1968 or the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia that made it impossible for her to become liberated from the past and the present.⁷ This overlapped with another fragment of history – her private history – that is her developing breast cancer.⁸

When we look at Szapocznikow's art of that period, from the second half of 1968 on, it is

Wyrazem przyjaźni między Szapocznikow a księdzem Sadzikiem była rzeźba zatytułowana *Kruźłowa*, którą artystka podarowała mu w 1969 roku⁵ [il. 1].

Kruźłowa powstała w szczególnym momencie w twórczości Szapocznikow – przełomowym, jak można to ocenić z dzisiejszej perspektywy. W latach 1966–1967 artystka wykonała wiele prac, w których wykorzystwała odlewy swojego ciała lub ciał innych kobiet, przekształcając je w obiekty designerskie. Zaczęła wtedy między innymi realizować lampki z kłozami z odlewów dolnej części twarzy i piersi. Francuski krytyk Pierre Restany w katalogu wystawy z 1967 roku pisał, że „Artystka zdaje się powoli wyzwalać ze swej długiej udręki, z koszmaru wojny i obozów: zaczyna się budzić do życia, do obiektywnej i spokojnej świadomości świata”⁶. Projekty poduszek z odlewów brzuchów wykonane nieco później wydawały się potwierdzać tę obserwację. Prace, które Szapocznikow pokazała na wystawie w brukselskiej Galerie Cogéime jesienią 1968 roku, były już jednak zupełnie inne. Jak sądzę, to między innymi wydarzenia polityczne, takie jak Marzec 1968 czy inwazja wojsk paktu warszawskiego na Czechosłowację, sprawiły, że uwolnienie się od przeszłości i teraźniejszości okazało się niemożliwe⁷. Nakłada się na to inny fragment historii – jej prywatnej – rozwój choroby nowotworowej, raka piersi⁸.

Kiedy patrzy się na sztukę Szapocznikow powstającą właśnie w tym okresie – od drugiej połowy 1968 roku – widać wyraźnie, jak fragmenty kobiecego ciała zostały pochłonięte (zatopione, jak brzmi tytuł jednej z prac) w czarnej masie poliuretanu. W tym czasie zmienia się też sposób eksponowania przez Szapocznikow piersi. Pierwsze ich odlewy były przekształcane, jak wspomniałam, w świecące się lampki. Później piersi przestają błyszczeć. Zostają połączone z materią, która pozbawia je atrakcyjności (np. *Pierś w zielonej ścierce*, 1970–1971)⁹.

Kruźłowa jest w tym ciągu realizacją graniczną. Widać w niej wyraźnie, jak przedstawienie ciała kobiecego traci znamiona dekoracyjności i zaczyna ujawniać swój tragiczny wymiar. W tym przełomowym momencie Szapocznikow sięga po ikonografię chrześcijańską. Tu – po tzw. *Madonnę z Kruźłowej*, niewysoki drewniany

⁴ P. Kłoczowski, Z. Benedyktorcz, *Dokąd mnie wznosisz, różo złota? O ks. Sadziku, Miłoszu, Lebensteinie i Biblii...* – zapis rozmowy, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 4, 2011, p. 84.

⁵ This sculpture is known as *Motherhood*.

⁶ P. Restany, *Forma między ciałem a grą* (1967), in: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow, Rysunki i rzeźby*, catalogue of the exhibition, IRSA Fine Art Gallery, ed. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, p. 329.

⁷ For more on the subject, see my presentation *Szapocznikow and Politics during Alina Szapocznikow: A Symposium*, 5 Oct. 2012, MoMA, New York, www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168 [accessed: 12 Sept. 2012].

⁸ Szapocznikow suspected breast cancer already in 1968 but medical tests did not confirm this illness. She was diagnosed at the beginning of 1969, in spring the so-called breast-saving operation was performed. The illness returned in 1972. The artist underwent mastectomy. In spite of the operation and subsequent irradiation, it was not possible to stop the progress of cancer. The artist died at the beginning of March 1973.

⁵ Rzeźba ta funkcjonuje też pod tytułem *Macierzyństwo*.

⁶ P. Restany, *Forma między ciałem a grą* (1967), w: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow, Rysunki i rzeźby*, katalog wystawy, IRSA Fine Art Gallery, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 329.

⁷ Więcej na ten temat zob. moje wystąpienie *Szapocznikow and Politics* w czasie *Alina Szapocznikow: A Symposium*, 5 X 2012, MoMA, New York, www.moma.org/explore/multimedia/videos/240/1168 [dostęp: 12 IX 2012].

⁸ Raka piersi Szapocznikow podejrzewała już w 1968 roku, ale badania nie potwierdziły wtedy choroby. Została zdiagnozowana na początku 1969 roku, wiosną wykonano tzw. operację oszczędzającą. Choroba powróciła w 1972 roku. Przeprowadzono wtedy mastektomię. Mimo tego i naświetlań nie udało się powstrzymać rozwoju nowotworu. Artystka zmarła na początku marca 1973 roku.

⁹ Więcej na temat prac Szapocznikow, w których wykorzystwała odlew piersi, pisałam w swojej książce *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 217–225. Wspominam tam jedynie *Kruźłową*



2. *Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła w Krużlowej Wyżnej* (Madonna z Krużlowej), ok. 1410, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Ludwig Schneider

2. *The Virgin Mary with the Infant Christ* from the church in Krużłowa Wyżna (the *Madonna of Krużłowa*), ca. 1410, *The National Museum in Cracow*

clearly visible how the fragments of women's bodies become embedded (immersed, according to the title of one of the works) in the black polyurethane mass. During that time, Szapocznikow also changed the way of exposing the breast casts. The first casts were transformed, as mentioned above, into lamps emitting light. Later the breasts were no longer illuminated, and became connected with material that deprived them of any attractiveness (e.g. *Breast in a Green Cloth*, 1970–1971).⁹

In this series, *Krużłowa* is a watershed work: it is clearly visible how the representation of the female body loses its decorative nature and starts to display its tragic aspect. At this breakthrough moment Szapocznikow reaches for Christian iconography; here, it is the so-called *The Madonna of Krużłowa*, a small, wooden whole-figure statue of Virgin Mary with the Infant Jesus¹⁰ [fig. 2]. The artist proposed a very original interpretation of this particular representation, or more generally, the iconographic type of a Beautiful Madonna.

From the whole figure Szapocznikow chose only the face of Madonna, ignoring the rest of her body and the Infant Jesus. It is possible that she repeated a strategy popularly used by various publications – often, when reproduced, a sculpture is framed in such a way – yet, undoubtedly, the artist did not intend to show a beautiful face. What is more, due to the transformation she made, we do not lose, as I will presently show, much of the essence of the statue, which is usually distorted when a Beautiful Madonna is reduced to a beautiful face of a young woman / the Mother of God.

Szapocznikow did not use just one reproduction of Madonna but a handful of them, as if she wanted to transfer the message or experience it represents from an individual to a more general level, more identifiable also for herself. In their analyses of the way of describing and depicting Mary, feminist researchers have frequently pointed out that the Virgin Mary, not being one out of many women, but the only / exceptional one, functioned as an unattainable ideal, leaving women who tried to reach it doomed to failure.¹¹ Effigies of a Beautiful Madonna are exceptional

⁹ I wrote more about Szapocznikow's works for which the artist used breast casts in my book *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, pp. 217–225. I only mention there *Krużłowa*.

¹⁰ This very good example of the so-called beautiful style from about 1400 was discovered late in the 19th century in Krużłowa Wyżna, from where it was taken as an exhibit by The National Museum in Cracow, where it still remains.

¹¹ See e.g. M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976; J. Kristeva, *Stabat Mater*, in: eadem, *Histoires d'amour*, Paris 1983.

in that they focus more than other iconographic types on maybe not so much the ordinariness of Our Lady as on her emotions as a mother. In Szapocznikow's sculpture, the multiple reproduction of the image of Madonna, as I have already mentioned, may be interpreted as an attempt to show the common nature of such emotions.

The artist embedded each of these reproductions in polyester resin, thanks to which (as in *Souvenirs* dating from the same period) she created a three-dimensional form which, on the one hand, preserved the photograph, and on the other, distorted it. The external beauty of Madonna has always been treated as the reflection of her internal beauty. The distortion of the external image, as proposed by Szapocznikow, may be interpreted as the expression of her internal anxiety. This approach enabled the artist to increase the tragic dimension of the figure of the Mother anticipating the Sacrifice of her Son. In the case of Beautiful Madonnas, including that from Kruźlowa, we deal with the tension between the peacefulness in the Virgin Mary's face and expression of her robe and the whole figure (achieved thanks to a strong contrapposto). Here it was in a way formally transposed onto the destruction of the image of the face, its distortion highlighting the anxiety of this apparently cheerful figure.

The artist joined the forms with the embedded image of the face together and added three more elements – the casts of her own breasts. This gesture makes it clearly visible that we are dealing with a very private interpretation of the religious motif and shows in which direction this interpretation is heading. While the body of *the Madonna of Kruźlowa* is covered, as is always the case with Beautiful Madonnas, by a richly draped robe, Szapocznikow exposes it, or rather highlights a certain fragment, the one shown in Mary's depictions whenever it is crucial to highlight her role in the humanity of Christ – Mary gave Christ human corporality and in this way the capacity to suffer, which was the price of Salvation.

The interpretations of Beautiful Madonnas frequently focus on answering the question which of the figures constituting the sculpture is more prominent. Although commentators agree that the emergence of this iconographic type is connected with Mary's increasing significance in religious cult, they differ in their assessment of its degree. They either perceive these statues as indicating the crucial role of Mary in the work of Salvation (by giving Christ a human body), or they claim that the focus of attention is the Infant Jesus, whom Mary only entertains and presents to the viewer.¹² It is obvious which interpre-

pełnopostaciowy posąg ukazujący Matkę Boską z Dzieciątkiem¹⁰ [il. 2]. Artystka zaproponowała bardzo oryginalną interpretację tego konkretnego przedstawienia czy w ogóle typu ikonograficznego Pięknnej Madonny.

Z całej figury wybrała Szapocznikow jedynie twarz Madonny, pomijając pozostałą część jej postaci i Dzieciątko. Być może powtórzyła zabieg stosowany w różnych wydawnictwach – często, reprodukcję rzeźbę, dokonuje się takiego właśnie jej skadrowania – ale z pewnością artystce nie zależało na pokazaniu pięknej twarzy. Co więcej, w wypadku dokonanej przez nią transformacji nie tracimy – jak pokażę za chwilę – wiele z bogatej treści rzeźby, która zazwyczaj umyka, jeśli Piękna Madonna zostaje ograniczona do pięknej twarzy młodej kobiety/Matki Boskiej.

Szapocznikow wykorzystwała nie jedną reprodukcję ukazującą Madonnę, a kilka, tak jakby chciała przenieść tę wypowiedź – czy doświadczenie, którego ona dotyczy – z wymiaru jednostkowego w bardziej ogólny. Taki, w który może wpisać też siebie. Analizując sposób opisywania i ukazywania Matki Boskiej, badaczki feministyczne wielokrotnie zwracały uwagę, że Maryja, będąc nie jedną z kobiet, ale właśnie tą jedyną/wyjatkową, funkcjonowała jako ideał zawsze niedościgniony, skazując kobiety z góry na niepowodzenie w jego naśladownictwie¹¹. Wizerunki Pięknnej Madonny są o tyle wyjątkowe, że bardziej niż inne typy ikonograficzne akcentują może nie zwyczajność Matki Boskiej, ale jej odczucia jako matki. W rzeźbie Szapocznikow powielenie wizerunku – jak wspomniałam – można odczytywać właśnie jako próbę wskazania na powszechność tych emocji.

Każdą z tych reprodukcji twarzy Madonny artystka zatopiła w poliestrze, dzięki czemu (jak w powstałych w tym okresie *Pamiętkach*) uzyskała trójwymiarową formę z jednej strony utrwalającą fotografię, z drugiej zaś ją zniekształcającą. Piękno zewnętrzne Madonny traktowano zawsze jako odzwierciedlenie jej piękna wewnętrznego. Zniekształcenie zewnętrznego wizerunku, jakie zaproponowała Szapocznikow, można zaś odczytywać jako wyraz wewnętrznych niepokojów. Przez ten zabieg artystka wzmocniła tragiczny wymiar postaci Matki antycypującej Ofiarę swojego Syna. W wypadku Pięknnych Madonn, także tej z Kruźlowej, mamy do czynienia z napięciem między spokojem twarzy Marii i ekspresją szat oraz całej figury (osiągniętą silnym kontrapposem). Tutaj zostało ono niejako przeniesione formalnie na destrukcję wizerunku twarzy, jej zniekształcenie akcentujące niepokój w tej z pozoru pogodnej postaci.

Owe formy z zatopionym wizerunkiem twarzy artystka połączyła z sobą i dodała trzy kolejne elementy

¹⁰ Ten bardzo udany przykład tzw. stylu pięknego z około 1400 roku został odnaleziony w końcu XIX wieku w Kruźlowej Wyznej, stamtąd trafił do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie znajduje się do dzisiaj.

¹¹ Zob. np. M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976; J. Kristeva, *Stabat Mater*, w: eadem, *Histoires d'amour*, Paris 1983.

¹² See e.g. Z. Kruszelnicki, "Piękne Madonny" – problem

– odlewy własnych piersi. Ten gest wyraźnie wskazuje, że jak prywatną interpretacją motywu religijnego mamy do czynienia i w jaką stronę owa interpretacja zmierza. Podczas gdy ciało Madonny z Kruźlowej jest zasłonięte – jak zawsze w wypadku Pięknych Madonn – bogato udrapowaną szatą, Szapocznikow je ujawnia, a raczej akcentuje jeden jego fragment. Ten, który w przedstawieniach Marii bywa pokazywany wtedy, kiedy kluczowe jest podkreślanie jej roli w człowieczeństwie Chrystusa – Maria dała Chrystusowi cielesność i tym samym zdolność do cierpienia, które było przecież ceną Zbawienia.

W interpretacjach Pięknych Madonn często dyskutuje się, która z postaci tworzących rzeźbę jest bardziej wyeksponowana. Choć komentatorzy zgodni są co do tego, że ich powstawanie związane jest ze wzrostem znaczenia Marii w kulcie religijnym, to różnią się w ocenie jego stopnia. Albo dostrzegają w tych rzeźbach wskazywanie na kluczowe znaczenie Marii w dziele Zbawienia (poprzez danie Chrystusowi człowieczeństwa), albo twierdzą, że punktem ciężkości jest jednak Dzieciątko, które Maria jedynie zabawia i eksponuje¹². Nie ma wątpliwości, do której interpretacji Szapocznikow by się przychyliła. Dla jej reinterpretacji Pięknej Madonny kluczowe jest podkreślanie, że to ciało Maryi było potrzebne, żeby *Słowo ciałem się stało*. Dlatego właśnie pojawiają się wyeksponowane piersi, które na pierwszy rzut oka jawią się jako wskazanie na sensualność, ale są też (a może – przede wszystkim) znakiem macierzyństwa, jego fizycznego doświadczania, doświadczania przekazywania życia – ciało w ciało.

Ze wspomnianej na początku tekstu korespondencji między Szapocznikow i Stanisławskim wynika, że skutkiem choroby (gruźlica jajników), na którą artystka zapadła w 1948 roku, była bezpłodność. Wspomniany na początku artykułu Piotr był dzieckiem, które ze Stanisławskim adoptowali jako niemowlę zaraz po ślubie w 1952 roku. Wiemy też, z tych samych listów, jak bardzo zależało artystce na urodzeniu dziecka. W czerwcu 1950 roku pisała:

Ja jednak bardzo smutna jestem, bo prof. Sowiński powiedział mi, że szansa macierzyństwa po tej chorobie jest prawie żadna [...]. Cóż »wyróżnie« ze mnie. I przy tym nadmiarze »sensibilité«, jaki posiadam, jak utrzymam się na poziomie, kiedy nigdy nikt nie nazwie mnie »mamo« i nigdy nie będę mogła bawić się małym, głodziutkim i mlekiem pachnącym ciałkiem?»¹³.

O twórczości Szapocznikow mówi się bardzo często, że ciało stanowiło jej centrum. Ciało cierpiące w czasie

tation Szapocznikow would find more convincing. In her reinterpretation of a Beautiful Madonna the emphasis is on the fact that it was the Virgin Mary's body that was necessary for *the word to become flesh*. That is why we deal with exposed breasts, which at first sight seem to point to sensuality, but they are also (or perhaps primarily) the symbol of motherhood, the physical experience of it, the experience of transferring life – from body to body.

Letters between Szapocznikow and Stanisławski, mentioned at the beginning of the text, reveal that the artist was infertile as the result of an illness (tuberculosis of the ovary) she suffered from in 1948. Piotr, who was mentioned at the beginning of the article, was a child adopted by Stanisławski and her as an infant immediately after their wedding in 1952. From the same letters we learn of the true extent of the artist's desire to give birth to a child. In June of 1950 she wrote:

I however am very sad, because Prof. Sowiński told me that there is almost no chance of being a mother after such an illness [...]. What will 'grow' out of me. And given this excess of 'sensibilité' that I possess, how do I maintain my equilibrium, when no one will ever call me 'mom,' and I will never be able to play with a soft little body smelling of milk?»¹³

It is often said that in Szapocznikow's art the body was the central element: the body suffering during the war, the sick body, the body yearning for love and being desired. *Kruźlowa* draws our attention to one more aspect of this corporality – the body that could not bear and nourish a child. The Christian motif of a Beautiful Madonna turned out to be, for Szapocznikow, in a sense, a perfect medium for relating this experience, the inability to become a biological mother, which was the justification for Mary's existence, and the justification for the existence of a woman in Christianity, where femininity is identified with motherhood. In Szapocznikow's version of *Kruźlowa* there is no Child; Madonna's body, those fragments which can feed the Infant Christ, turn to tears, and Madonna's face undergoes destruction. In such an interpretation of *Kruźlowa* the religious and private are juxtaposed.

Although there are no records of Father Sadzik's views concerning *Kruźlowa*, it may be sup-

¹² Zob. np. Z. Kruszelnicki „Piękne Madonny” – problem otwarty, „Teka Komisji Historii Sztuki”, t. VIII, Toruń 1992, s. 31–105 czy J.S. Kęblowski, *Dwie „antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, red. T. Hrankowska, t. 1, Warszawa 1996, s. 165–185.

¹³ *Kroją mi się piękne sprawy...*, 2012, jak przyp. 1, s. 175, 177.

otwarty, „Teka Komisji Historii Sztuki”, vol. VIII, Toruń 1992, pp. 31–105, or J.S. Kęblowski, *Dwie „antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn*, in: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, ed. T. Hrankowska, vol. 1, Warszawa 1996, pp. 165–185.

¹³ *Lovely, Human, True, Heartfelt...* 2012 (fn. 1), p. 122.



3. Alina Szapocznikow, *Głowa Chrystusa (Zielnik XII)*, 1972, SAC w Paryżu, depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Monument Service/Cesar Delgado Martin, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (c) Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

3. Alina Szapocznikow, *The Head of Christ (Herbarium XII)*, 1972, SAC in Paris, deposit of the Museum of Modern Art in Warsaw, © Piotr Stanisławski/ ADAGP Paris

posed that he appreciated this piece of art very much, for he wanted Szapocznikow to cooperate with him in the Centre for Dialogue, established by him in the early 1970s. The decision was taken not only to found a new institution but also to prepare a room in the aforementioned house in Paris belonging to the Pallottines, which would serve as a meeting place and a chapel. The person made responsible for its architectonic project was Jerzy Chudzik, while Jan Lebenstein designed the stained glass windows depicting scenes from the Revelation of John, and Alina Szapocznikow the *Head of Christ* [fig. 3].¹⁴

¹⁴ In French texts it is known as *Le Christ*.

wojny, ciało chore, ciało pragnące miłości i bycia pożądaną. *Kruźlowa* kieruje naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt tej cielesności – ciało, które nie mogło urodzić i wykarmić dziecka. Chrześcijański wizerunek Pięknjej Madonny okazał się dla Szapocznikow w jakimś sensie dobrym medium do opowiedzenia o tym jej doświadczeniu – niemożności spełnienia się w macierzyństwie biologicznym, będącym sensem istnienia Marii i sensem istnienia kobiety w chrześcijaństwie, w którym kobiecość utożsamiona jest z macierzyństwem. W wersji *Kruźlowej* stworzonej przez Szapocznikow nie ma Dzieciątka, ciało Madonny, jego fragmenty mogące Dzieciątka wykarmić zamieniają się w łzy, a sama twarz Madonny ulega destrukcji. W takiej interpretacji *Kruźlowej* to, co religijne, splata się z tym, co prywatne.

Choć nie znamy żadnych wypowiedzi księdza Sadzika na temat *Kruźlowej*, można przypuszczać, że cenił to dzieło, skoro zaproponował Szapocznikow współpracę przy tworzeniu przez siebie na początku lat 70. Centrum Dialogu. Zdecydowano nie tylko o powołaniu do życia osobnej instytucji, ale i o wygospodarowaniu pomieszczenia we wspomnianym już przeze mnie paryskim domu należącym do pallotynów, które służyć miało jako sala spotkań i kaplica. Jego opracowanie architektoniczne powierzono Jerzemu Chudzikowi, Jan Lebenstein zaprojektował witraże ze scenami ilustrującymi Apokalipsę, a Alina Szapocznikow *Głową Chrystusa*¹⁴ [il. 3].

Podobnie jak *Kruźlową*, tak i tę pracę należy rozpatrywać w kontekście innych dzieł Szapocznikow powstałych na przełomie lat 60. i 70. Kilka miesięcy wcześniej, jeszcze w 1971 roku, Szapocznikow, mierząc się ze swoją chorobą nowotworową, wykonała dwa bardzo oryginalne autoportrety. Jeden to *Nowotwory uosobione* – zespół kilkunastu brył z zatopionym w każdej z nich odlewem twarzy artystki. Drugi to *Zielnik – autoportret*, w którym odlew swojego ciała wykonany w jasnym poliestrze artystka spłaszczyła i przyczepiła do pomalowanej na ciemny kolor deski. Może on być, jak sądzę, postrzegany jako jej epitafium uzupełniające powstały o rok wcześniej *Pogrzeb Aliny*. Istotniejsze dla tego tekstu jest jednak to, że pomysł na taką reprezentację ciała wykorzystała Szapocznikow jeszcze kilkakrotnie nieco później. Najpierw tworząc dwa tzw. zielniki niebieskie (od niebieskiego koloru tła), jeden z odlewem „ciała” lalki wykorzystanym przedtem w *Szalonej narzeczonej*, drugi z odlewem fragmentu twarzy Jana Lebensteina. Potem zaś, wykonując duży cykl *Zielnik* – zespół kilkunastu prac [il. 4]. Tu podstawą był odlew ciała jej syna – Piotra. Na prostokątnych deskach pokrytych ciemnobrązową farbą, o zróżnicowanych wymiarach, pojawiły się różne fragmenty ciała młodzieńca (Piotr miał wtedy 20 lat), najczęściej głowy. *Głowa Chrystusa* przynależy do tego cyklu – mamy do czynienia ze spłaszczonym odlewem głowy uzupełnionym o gałązki z cierniami ułożone w taki sposób, by sprawiały wrażenie splecionych w koronę.

Trudno jest precyzyjnie określić relację między *Głową Chrystusa* a pozostałymi częściami *Zielnika*. W literaturze funkcjonuje ona jako dwunasta (z czternastu) karta cyklu. W taki sposób został oznaczony w pierwszym katalogu rzeźb artystki przygotowanym przez Irenę Kolat-Ways i Romana Cieślewicza w latach 70., co zostało powtórzone przez Jolę Golę w *Katalogu rzeźb Aliny Szapocznikow* wydanym w 2002 roku¹⁵. Dość szybko

Analogically to *Kruźlowa*, this work should also be considered in relation to other works of Szapocznikow from the late 60s and the early 70s. A couple of months earlier, still in 1971, struggling with her cancer, Szapocznikow created two quite original self-portraits. One of them is *Tumors Personified* – a series of lumps with the cast of the artist's face embedded in each of them. The other is *Herbarium – A Self-Portrait*, where the artist flattened the cast of her body made in light polyester resin and attached it to a dark-painted board. It may be treated, I think, as an epitaph supplementing *Alina's Funeral* created a year earlier. What is, however, more important for the present study, is the fact that Szapocznikow used the same method of representing the body on a number of further occasions. The first one was in two so-called blue herbariums (from the blue colour of the background), one with the cast of a doll's 'body' used earlier in *Mad Fiancée*, the other with the cast of a fragment of Jan Lebenstein's face. The second opportunity was the creation of a big series called *Herbarium* – a collection of several works [fig. 4]. Here the base was the cast of her son Piotr's body. Various parts of the young man's body (Piotr was 20 at the time), especially the head, in different sizes, appeared against rectangular boards covered with dark brown paint. *The Head of Christ* is a part of that series. Here we deal with a flat cast of his head ornamented with thorny twigs arranged in such a way as to look like a crown.

It is difficult to pinpoint the relationship between *The Head of Christ* and the other parts of *Herbarium*. In literature it is known as the twelfth (out of fourteen) card of the series. It was labelled so in the first catalogue of the artist's sculptures prepared by Irena Kolat-Ways and Roman Cieślewicz in the 70s, which was repeated by Jola Gola in *The Catalogue of Alina Szapocznikow's Sculptures* published in 2002.¹⁵ Very soon, however, *Le Christ* was singled out and it became the property of the Centre for Dialogue in the Pallottine centre. The inaugural meeting in this institution took place in December 1973. In the photograph taken there we can see the work by Szapocznikow above the heads of Father Sadzik and Stefan Kisielewski (who delivered a speech entitled *Poland between the East and the West*).¹⁶ The remaining parts of *Herbarium* were initially in the hands of the art-

¹⁴ W tekstach francuskich praca ta funkcjonuje jako *Le Christ*.

¹⁵ Katalog przygotowany przez Irenę Kolat-Ways i Romana Cieślewicza znajduje się w Archiwum Aliny Szapocznikow (Muzeum Narodowe w Krakowie, zdigitalizowane materiały w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie); J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2002, s. 199–203.

¹⁵ The catalogue prepared by Irena Kolat-Ways and Roman Cieślewicz is to be found in the Archives of Alina Szapocznikow (The National Museum in Cracow, digitalised materials in the Museum of Modern Art in Warsaw); J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2002, pp. 199–203.

¹⁶ Photo by Witold Urbanowicz, www.recogito.pologne.net/recogito_12/foto/12-5-1.jpg [accessed: 12 Sept. 2012].

ist's family, and in 1991 they were purchased by the National Museum in Cracow.

It seems plausible that the whole *Herbarium* had originally been intended as the consecutive Stations of the Cross. This idea is supported both by the number of boards (fourteen) and the form – bas-relief, which corresponds to the form normally taken by the Stations of the Lord's Passion in churches and chapels.¹⁷ This would explain why Szapocznikow, after working with a female figure for so many years (there are only a few pieces, among hundreds created by her, with a male figure) focused her attention on her son – then a young man. It would also explain why all cards of *Herbarium* depict the same person – the same 'specimen'. It is not consistent with the logic of biological collections, where on successive cards appear new species, or different strains of the same species. It would also serve as the answer to the question why the artist decided to make casts of her son's body in a way that can be associated with death rather than life.

It is worth remembering that the time when Szapocznikow created the works described here was a period of increased interest in the Shroud of Turin.¹⁸ In 1969 Cardinal Michele Pellegrino, the newly-elected Archbishop of Turin, established a scientific committee whose task was to re-examine the Shroud in order to prove or disprove its authenticity. The scientists were granted access to the Shroud only for two days; still it was a significant step, because earlier access to the relic had been denied, and it had been examined on the basis of a photograph.

The series of Szapocznikow's works entitled *Herbarium* seems to be more tightly connected with the Shroud of Turin than with a herbarium. The specimens chosen for the latter are usually beautiful and healthy, and preserved in a way which would not damage their appearance, so that further research on them can be carried out. The representation of the body in *Herbarium* leaves one with a completely different impression. It is a preserved imprint of the body based on a cast which, as Georges Didi-Huberman described in the book *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, is both an expression of authentic presence (it was made by touching the body) and its loss (the body that was touched no longer exists).¹⁹ What is more, the

jednak *Le Christ* został wydzielony i trafił do Centrum Dialogu w ośrodku pallotyńów. Spotkanie inaugurujące działanie tej instytucji odbyło się tam w grudniu 1973 roku; na wykonanym wówczas zdjęciu widzimy ponad głowami ks. Sadzika i Stefana Kisielewskiego (wygłosił odczyt *Polska między Wschodem i Zachodem*) pracę Szapocznikow¹⁶. Pozostałe części *Zielnika* początkowo znajdowały się u rodziny artystki, a w 1991 roku zostały zakupione do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wydaje mi się prawdopodobne, że cały *Zielnik* pomysłany był początkowo jako kolejne stacje Drogi Krzyżowej. Z taką koncepcją współgra zarówno liczba wykonanych plansz (czternaście)¹⁷, jak i forma – płaskorzeźba, odpowiadająca tej, jaką najczęściej stacje Męki Pańskiej przyjmują w kościołach i kaplicach. To tłumaczyłoby, dlaczego Szapocznikow po tylu latach operowania figurą kobiecą (są znane jedynie pojedyncze prace, wśród setek przez nią stworzonych, z sylwetką mężczyzny) skierowała swoją uwagę na syna – młodego wtedy mężczyznę. Wyjaśniałoby to też, dlaczego wszystkie karty *Zielnika* ukazują tę samą osobę – ten sam „okaz”. Nie jest to zgodne z logiką kolekcji botanicznej, w której na kolejnych kartach pojawiają się inne gatunki czy choćby ten sam, ale w różnych odmianach. Byłaby to również odpowiedź na pytanie, dlaczego artystka zdecydowała się odlewy z ciała syna utrwalac w sposób odnoszący się raczej do śmierci niż życia.

Warto przypomnieć, że czas, w którym Szapocznikow stworzyła omawiane tu prace, był okresem wzmożonego zainteresowania Całunem Turyńskim¹⁸. W 1969 roku kardynał Michele Pellegrino, nowy arcybiskup Turynu, powołał komisję naukowców, której celem było ponowne przebadanie Całunu w celu potwierdzenia lub zanegowania jego autentyczności. Naukowcom pozwolono obcować z Całunem tylko przez dwa dni, ale był to i tak krok znaczący, gdyż przedtem odmawiano udostępniania relikwii i analizowano ją na podstawie fotografii.

Cykl prac Szapocznikow zatytułowany *Zielnik* wydaje się mieć więcej wspólnego właśnie z Całunem Turyńskim niż z zielnikiem. Do tego drugiego wybierane są zazwyczaj okazy ładne i zdrowe, a sposób konserwacji ma jak najlepiej utrwalić ich wygląd, co ma służyć późniejszym badaniom. Reprezentacja ciała w *Zielniku* Szapocznikow wywołuje zgoła odmienne wrażenie. To utrwalone ślad ciała wykonany w oparciu o odcisk, który – jak pisał Georges Didi-Huberman w książce *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* – jest zarazem wyrazem autentycznej obecności (powstał w wyniku dotyku ciała), jak

¹⁷ See: Gola 2002 (fn. 15).

¹⁸ Jola Gola stressed this fact in "Zielnik" Aliny Szapocznikow, "Rzeźba Polska" 1, 1986, p. 144

¹⁹ G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, p. 18. For more on the subject concerning Szapocznikow's works see M. Dziewańska, *Awkward Objects:*

¹⁶ Fot. Witold Urbanowicz, www.recogito.pologne.net/recogito_12/foto/12-5-1.jpg [dostęp: 12 IX 2012].

¹⁷ Zob. Gola 2002, jak przyp. 15.

¹⁸ Zwracała na to uwagę Jola Gola w tekście „Zielnik” Aliny Szapocznikow, „Rzeźba Polska” 1, 1986, s. 144.

i jej utraty (nie ma już ciała, które było dotykane)¹⁹. Co więcej, odcisk ciała został tak przekształcony, że zdaje się przede wszystkim zapisem udręki. W wypadku *Głowy Chrystusa* wymiar pasyjny – za sprawą korony cierniowej – jest oczywisty, ale i inne karty *Zielnika* zdają się śladem cierpiącego ciała.

Nie są znane żadne źródła mówiące o tym, dlaczego Szapocznikow sięgnęła po tematykę pasyjną, ale z dużym prawdopodobieństwem można ponownie wskazać na księdza Sadzika i stworzone przez niego środowisko. Być może to od niego wyszedł impuls, który skierował uwagę Szapocznikow na mękę Chrystusa jako ważny punkt odniesienia w refleksji nad doświadczanym cierpieniem. Sadzik, mimo iż zaplanował, zgodnie ze wskazaniami Soboru Watykańskiego II, skromne wyposażenie kaplicy Centrum Dialogu, nie mógł nie uwzględnić w nim przedstawień Męki Pańskiej. Nie jest zaskoczeniem, że z grona znanych mu artystów Szapocznikow, doświadczona ciężko, wydawała się odpowiednią osobą do zmierzenia się z tym tematem. Otwartą pozostawiam wspomnianą wcześniej kwestię, czy *Głowa Chrystusa* miała być stacją Drogi Krzyżowej czy przedstawieniem samodzielnym.

Szapocznikow mierząca się ze swoimi problemami poprzez pracę nad tematyką pasyjną nie jest wyjątkiem, gdyż – jak podkreśla Renata Rogozińska – charakterystyczna dla naszych czasów jest tendencja „do postrzegania w Synu Bożym przede wszystkim Jezusa-człowieka, naszego brata »doświadczonego we wszystkim na nasze podobieństwo z wyjątkiem grzechu (Hbr 4,15)«”²⁰. Co więcej – kontynuuje autorka – pewnym powodzeniem cieszy się wśród współczesnych artystów tworzenie wizerunków autoportretowych w typie ikonograficznym przedstawień Chrystusa i tym samym dokonywanie „symbolicznej identyfikacji z Jego osobą i Jego dramatem”²¹. Rozwiązanie Szapocznikow jest jednak niezwykle – i w jakimś sensie „kłopotliwe” – między innymi dlatego, że choć trudno uniknąć tu lektury biograficznej (odniesienia do jej doświadczeń), to jako ukrzyżowanego Chrystusa ukazała ona swojego syna. Można by to tłumaczyć „prostym” faktem konieczności uwzględnienia płci Chrystusa. Chrystus płci żeńskiej chyba nawet w tak otwartym środowisku, jak to stworzone przez księdza Sadzika byłby nie do przyjęcia. Jednak gest nałożenia swojemu synowi korony cierniowej jest zbyt znaczący, by go tutaj zbagatelizować. Nabiera on szczególnego znaczenia, jeśli przyjrzymy się zachowanym w archiwum artystki zdjęciom dokumentującym

cast of the body was transformed in such a way that it seems to be mainly a record of torment. In the case of *The Head of Christ* the allusion to the Passion is obvious, due to the presence of the crown of thorns. However, other cards of *Herbarium* also appear to be imprints of a suffering body.

There are no sources which would explain why Szapocznikow decided to use Passion motifs, but there is a high degree of probability that it was influenced by Father Sadzik and the environment created by him. Maybe he was the person who drew Szapocznikow's attention to Christ's Passion as a benchmark for the reflection on the experience of suffering. Sadzik, who, in compliance with the recommendations of the Second Vatican Council, intended the chapel of the Centre for Dialogue to be modestly decorated, could not avoid including in it the representations of the Passion. It is hardly surprising that among all the artists he knew, Szapocznikow, who had suffered so much, seemed to him the most suitable to deal with this subject. I leave it an open question whether the aforementioned *Head of Christ* was meant to be a station of the Way of the Cross or an independent piece.

Szapocznikow, who tried to cope with her own problems by working on Passion motifs is not an exception because, as Renata Rogozińska stresses, the tendency to “perceive the Son of God mainly as Jesus – the man, our brother ‘who was tempted in every way that we are, but did not sin (Hbr 4,15)’ is characteristic for our times.”²⁰ What is more, the author continues, it is quite popular among contemporary artists to create self-portrait images imitating the iconographic types of Christ's representations, in this way manifesting “a symbolic identification with His person and His drama.”²¹ However, Szapocznikow's solution is extraordinary, and in a sense ‘troublesome,’ among others because although it is difficult not to consider her biography (by making reference to her own suffering), she used her son as a model for the crucified Jesus. One may offer a simple explanation that she needed to take into account Christ's sex. Female Christ would not have been acceptable even in such an open environment as that created by Father Sadzik. On the other hand, fitting a crown of thorns on her son's head is too significant to neglect it here. It gains in importance when we examine some of the photographs

¹⁹ G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, s. 18. Więcej na ten temat w odniesieniu do prac Szapocznikow zob. M. Dziewańska, *Awkward Objects: Creative Barbarity – On »Awkward« Beginnings*, w: Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, Warsaw 2011, s. 43–54.

²⁰ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 22.

²¹ Ibidem, s. 123.

Creative Barbarity – On »Awkward« Beginnings, in: Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, Warsaw 2011, pp. 43–54.

²⁰ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, p. 22.

²¹ Ibidem, p. 123.

from the artist's archives which document how the casts of Piotr's body were made.²² They capture a joyful atmosphere during the cooperation between mother and son²³ and Piotr as a young man full of vitality. But the pieces that were created using these casts – *Herbarium*, *The Head of Christ*, *Piotr* – show an anguished man.

This change in mood may be explained by making reference to the work discussed earlier in the text, namely *Kruźlowa*. I have already mentioned the significance of the psychological relationship between Madonna and the Child (mother and son) in sculptures known as Beautiful Madonnas. The Mother of God is depicted there as calm, but also thoughtful, and somewhat troubled. This mood, as commentators stress, is caused by the awareness of the inevitable martyrdom of her son. *The Madonna of Kruźlowa* is a depiction of Mother playing with the Infant Christ, but it is a play over which the expected Sacrifice casts a shadow. We will not find this dimension in Szapocznikow's *Kruźlowa*, though it becomes apparent when we consider both works created for the Pallottine centre. Then the playful mood while making casts of Piotr's body takes on a tragic dimension and *The Head of Christ*, which was created on the basis of one of them, becomes a completion of the drama sketched out earlier. It seems that her own struggle with illness made Szapocznikow aware of the mortality of her loved ones. Crowning her son's head with thorny twigs may be interpreted as an expression of the awareness of the fact that his life is also fragile and doomed to annihilation. Deforming the cast, the mother in a way anticipated the pain which undoubtedly awaits also her son.

If my assumption that the cards of *Herbarium* had been meant as the Stations of the Cross is correct, then *The Head of Christ*, labelled in the *Catalogue of Alina Szapocznikow's Sculptures* as number 12,²⁴ would correspond to the twelfth Station of the Cross and consequently to the last words spoken by Christ on the cross. It would be an illustration of the extract of the Gospel of John which describes how Jesus noticed below the cross "his mother, and the disciple standing by, whom he loved, [and] he saith unto his mother, 'Woman, behold thy son!' Then saith he to the disciple, 'Behold thy mother!' And from that hour that disciple took her unto his own home" (J 19, 25–27). Then *The Head*

powstawanie odcisków ciała Piotra²². Zarejestrowana została radosna atmosfera panująca w trakcie wspólnej pracy matki i syna²³. I Piotr jako pełen witalności młody mężczyzna. Powstałe zaś w oparciu o te odciski prace – *Zielnik*, *Głowa Chrystusa*, *Piotr* – ukazują udręczonego człowieka.

Pomocne w wyjaśnieniu tej zmiany nastroju może być przywołanie wcześniej omówionej pracy – *Kruźlowej*. Wspomniałam już o istotności psychicznego wymiaru relacji między Madonną i Dzieciątkiem (matką i synem) w rzeźbach typu Piękne Madonny. Maria jest w tych przedstawieniach spokojna, ale i zamyślona, jakby strapiona nieco. Powodem tego nastroju, co zgodnie podkreślają interpretatorzy, jest świadomość nieuchronnej męczeńskiej śmierci jej syna. *Madonna z Kruźlowej* to przedstawienie zabawy Matki z Dzieciątkiem, ale takiej, na którą cień rzuca spodziewana Ofiara. Tego wymiaru nie odnajdziemy w *Kruźlowej Szapocznikow*, jednak jawi się on wyraźnie, jeśli weźmiemy pod uwagę obie prace stworzone dla ośrodka pallotyńców. Wtedy tragicznego wymiaru nabiera zabawa w trakcie wykonywania odcisków ciała Piotra, a *Głowa Chrystusa*, powstała w oparciu o jeden z nich, jawi się jako dopełnienie zarysowanego wcześniej dramatu. Jak się wydaje, to zmaganie się z chorobą przez Szapocznikow sprawiło, że wyraźnie dotarła do niej świadomość śmiertelności najbliższych. Ukoronowanie gałązkami z cierniami głowy swojego syna można odczytywać jako wyraz tej świadomości, że i jego życie jest kruche oraz skazane na unicestwienie. Dokonując deformacji odlewu, matka jakby antycypuje ból, który – nie ma złudzeń – czeka i jej syna.

Jeśli moje przypuszczenia, że poszczególne karty *Zielnika* miały tworzyć Drogę Krzyżową, potwierdzą się, to *Głowa Chrystusa* oznaczona w *Katalogu rzeźb Aliny Szapocznikow* numerem 12²⁴ odnosiłaby się do dwunastej stacji Męki Pańskiej i tym samym do ostatnich słów wypowiedzianych przez Chrystusa na krzyżu. Byłaby ilustracją tego fragmentu z *Ewangelii według św. Jana*, który opowiada, jak Jezus zauważył znajdującą się pod krzyżem „Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, [i] rzekł do Matki: »Niewiasto, oto syn Twój«. Następnie rzekł do ucznia: »Oto Matka twoja«. I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” (J 19, 25–27). Byłaby więc *Głowa Chrystusa* ponownym przywołaniem problemu macierzyństwa, mimo iż mamy tu do czynienia tylko z przedstawieniem Jezusa (nie ma postaci Maryi ani ucznia Jezusa). Przypomnijmy jednak, że tworząc *Kruźlową*, artystka skupiła się dla odmiany na postaci Madonny i zrezygnowała z ukazania Dzieciątka. Odczytuję to jako zmianę akcentów w cały czas snutej

²² The Archives of Alina Szapocznikow, www.artmuseum.pl/archiwa.php?l=0&a=1&skrot=708 [accessed: 12 Sept. 2012].

²³ For more on the subject see P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's "Piotr", or "The Flesh of My Son"*, in: *Alina Szapocznikow. Awkward object...* 2011 (fn. 19), pp. 189–208.

²⁴ Cf. fn. 15.

²² Archiwum Aliny Szapocznikow, www.artmuseum.pl/archiwa.php?l=0&a=1&skrot=708 [dostęp: 12 IX 2012].

²³ Więcej na ten temat zob. P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's „Piotr”, or „The Flesh of My Son”*, w: *Alina Szapocznikow. Awkward object...* 2011, jak przyp. 19, s. 189–208.

²⁴ Por. przypis 15.

opowieści o Matce i Jej Synu czy o matce/Szapocznikow i jej synu/Piotrze. W wypadku *Kruźlowej* akcent położony był na jej wewnętrzny dramat (nie)możności bycia matką, jakby niezależnie od dziecka. W wypadku *Głowa Chrystusa* to jej odczucia wobec syna stają w centrum opowieści.

Status omawianych tu dwóch prac był w paryskim ośrodku polskich pallotynów zupełnie inny²⁵. *Kruźlowa*, jak już zostało powiedziane, była prezentem dla księdza Sadzika i funkcjonowała w przestrzeni prywatnej tego ośrodka. *Głowa Chrystusa* stanowiła element wyposażenia sali Centrum Dialogu. Wisała na środku krótszej ściany ponad miejscem, które służyło bądź jako swego rodzaju podium, bądź jako ołtarz. *Głowa Chrystusa* była znacznie bardziej znana i znacznie częściej przywoływana w tekstach historyków sztuki, zazwyczaj w relacji do śmiertelnej choroby, na którą artystka cierpiała, wykonując tę pracę.

Obie prace skłaniają do zastanowienia się nad miejscem tego, co religijne, w życiu i sztuce Szapocznikow. Wiemy, że ta Polka żydowskiego pochodzenia nigdy blisko Kościoła katolickiego nie była, choć – jak wspomina jej syn – obchodziła tradycyjne święta Bożego Narodzenia²⁶ i przed współpracą z ks. Sadzikim stworzyła między innymi *Marię Magdalenę* w 1958 roku. Wydaje się jednak, że bardzo szczególne miejsce stworzone w Paryżu przez tego duchownego było impulsem dla Szapocznikow, która zwróciła się w stronę tematyki biblijnej, odnajdując w niej nową możliwość wypowiedzenia tego, co „niewysłowione”. Zgadza się z brytyjską historyczką sztuki Sarah Wilson, że nie docenialiśmy dotychczas w wystarczającym stopniu znaczenia środowiska pallotynów dla tej artystki. Było ono dla niej – według Wilson – „miejscem wytchnienia od »transu szczęścia«”²⁷. Jeśli dobrze rozumiem Wilson, to odnosi się ona do sposobu istnienia Szapocznikow, która na zewnątrz zawsze chciała się prezentować jako kobieta szczęśliwa, uśmiechnięta, niedotknięta nieszczęściami czy choćby smutkami. I taką była postrzegana, jak wynika z licznych wspomnień jej znajomych. Środowisko pallotynów – zwłaszcza wspomniany już ksiądz Sadzik – oferowało jej inną sferę. Sferę, w której mogła znaleźć sposoby na zmierzenie się z tym, co trudne. Nie jest tak, że jedynie w tych dwóch pracach podejmowała problem cierpień z przeszłości i tych doznawanych w teraźniejszości. Wydaje się, że te doznania zdominowały jej twórczość w ostatnich latach życia. Warto być może prześledzić, na ile refleksje wyniesione ze spotkań ze środowiskiem pallotynów, głównie zapewne rozmów

of Christ would be another reference to the issue of motherhood, although we deal here only with the depiction of Jesus (there is no figure of Mary or Jesus' disciple). We must remember, however, that while creating *Kruźlowa* the artist focused for a change on the figure of Madonna and resigned from depicting the Child. I understand it as the change in focus in a continuing story of Mother and Her Son or a mother / Szapocznikow and her son / Piotr. In the case of *Kruźlowa*, the focus lies on her inner drama concerning the (in)ability to be a mother, in a way irrespective of the child. In the case of *The Head of Christ*, her feelings for the son are the focus of attention.

The status of each of the works described here was completely different in the Paris centre of Polish Pallottines.²⁵ *Kruźlowa*, as already mentioned, was a gift for Father Sadzik and it functioned in the private space of the centre. *The Head of Christ* was part of the furnishings of the hall in the Centre for Dialogue. It hung in the middle of the shorter wall, above a place which served either as a podium or an altar. *The Head of Christ* was better known and much more frequently referred to in publications of historians of art, usually in relation to the terminal illness which the artist suffered from while working on that piece.

Both pieces encourage us to reflect on the place of religion in Szapocznikow's life and art. We know that this Pole with Jewish roots was never close to the Catholic Church, although, according to the reminiscences of her son, she celebrated Christmas in a traditional way²⁶ and prior to her cooperation with Father Sadzik, she had created, among other pieces, *Mary Magdalene* in 1958. It seems, however, that the very special place created in Paris by that clergyman was an impulse for Szapocznikow, who turned to biblical motifs, finding in them the possibility to express the 'unspoken'. I agree with a British art historian Sarah Wilson that we have so far underestimated the impact of the Pallottine environment on this artist. It was for her, according to Wilson, "the consolation of a place outside the 'trance of happiness.'"²⁷ If I understand Wilson correctly, this refers to Szapocznikow's way of life, who outwardly wanted to be perceived as a happy woman, with a smile on her face, free from misfortunes or even worries. And she was

²⁵ W 2012 roku obie prace trafiły do depozytu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

²⁶ *Fragmenty rozmów. Z Piotrem Stanisławskim rozmawia Joanna Pużyńska*, „Pokaz” 1998, nr 23, s. 26.

²⁷ S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, w: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects...* 2011, jak przyp. 19, s. 228.

²⁵ In 2012 both pieces were deposited in the Museum of Modern Art in Warsaw.

²⁶ *Fragmenty rozmów. Z Piotrem Stanisławskim rozmawia Joanna Pużyńska*, „Pokaz” 1998, no. 23, p. 26.

²⁷ S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, in: *Alina Szapocznikow. Awkward Objects...* 2011 (fn. 19), p. 228.

perceived as such, as is apparent in the way her friends remember her. The Pallottine environment, especially the aforementioned Father Sadzik, offered her a different sphere: the sphere in which she could find a means of coping with what she found difficult. It is not really the case that she addressed the problem of both past and present suffering only in those two sculptures. It appears that those emotions dominated her whole art in the last years of her life. It would be useful to trace to what extent the reflections following the meetings with the Pallottines, chiefly the talks with Father Sadzik, had influenced those sculptures which are not connected with religion. This, however, is beyond the scope of this article. To sum up, I would like to highlight the fact that in all the works created for the Pallottines (and *Herbarium* and *Piotr*, connected with them) I find one main theme, namely motherhood. In *Kruźlowa* it is addressed more directly, but *The Head of Christ* also, about which I wrote earlier, is the head of her son with a crown of thorns put on it by his mother.

*Translated by Ewa Kucelman
and Monika Mazuerk*

z ks. Sadzikiem, wpłynęły na prace niezwiązane tematycznie z religią, ale wykracza to poza ramy niniejszego tekstu. Podsumowując chcę podkreślić, że w dziełach stworzonych dla pallotyńców (i związanych z nimi *Zielniku* i *Piotrze*) odnajduję przede wszystkim jeden wątek, którym jest – macierzyństwo. W *Kruźlowej* pojawia się on oczywiście bardziej bezpośrednio, ale i *Głowa Chrystusa* jest – o czym pisałam – głową syna z nałożoną nań przez matkę koroną cierniową.