

# Inga Iwasiów

---

## „Niosło ją to, że stała u boku” : o genderowym modelowaniu biografii artystek

---

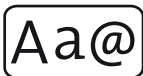
Autobiografia. Literatura. Kultura. Media nr 2 (5), 63-74

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



AUTOBIOGRAFIA nr 2 (5) 2015 s. 63–74

ISSN 2353-8694

DOI: 10.18276/au.2015.2.5-05

EMANCYPACJE

INGA IWASIÓW\*

Uniwersytet Szczeciński

## „Niosło ją to, że stała u boku”. O genderowym modelowaniu biografi artystek

### Streszczenie

Tytuł szkicu nawiązuje do sformułowanej przez Marka Beylina oceny roli Niki Saint Phalle w Paryżu lat sześćdziesiątych, uprawiającej feministyczną „sztukę gniewu”. Omówione zostały książki biograficzne: *Żony w cieniu mistrzów literatury rosyjskiej* Alexandry Popoff, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow* Marka Beylina i *Kobro. Skok w przestrzeń* Małgorzaty Czyńskiej.

### Słowa kluczowe

biografia, krytyka feministyczna, sztuka, „niewidzialne asystentki”, kanon

Tytuł tego szkicu nawiązuje do sformułowanej przez Marka Beylina oceny roli Niki Saint Phalle w Paryżu lat sześćdziesiątych XX wieku, uprawiającej feministyczną „sztukę gniewu”<sup>1</sup>. Urodzona w 1930 roku, Phalle zaznała w dzieciństwie i młodości przemocy: została zgwałcona przez ojca, była leczona psychiatrycznie zgodnie z barbarzyńskimi standardami

---

\* Kontakt z autorką: [ingaa@op.pl](mailto:ingaa@op.pl)

<sup>1</sup> Marek Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2015, s. 181.

lat czterdziestych<sup>2</sup>. Etapy jej życia ułożyły się w ten rodzaj kobiecej biografii, którą chętnie poddają analizie teksty feministyczne: od zranienia, prób złamania w rodzinie i szkole, przez nieudane związki, macierzyństwo, do uprawiania sztuki z podtekstem autoterapeutycznym<sup>3</sup>. Akty performatywne – bo zapewne tak dziś nazwalibyśmy prowokacyjne spektakle, podczas których Phalle konfrontowała widzów ze swoimi osobistymi obsesjami – uważała za rodzaj egzorcyzmów. Mimo oryginalności, eksperymentów z formą, odwagi, stawiania w dziełach celnych pytań, także tych o granice płci, o kulturowe konstrukcje kobiecości i męskości – znana była przede wszystkim jako partnerka Jeana Tinguely’ego. Tworzyła z nim życiowy i artystyczny tandem, za oczywistą więc uznawano w tym układzie przewagę mężczyzny. Zauważenie tej prawidłowości – zasady przyznawania pierwszeństwa dokonaniom mężczyzny kosztem zdegradowanego, niedostrzeżonego dorobku kobiety – jest jednym z „małych kroków” historii sztuki i biografistyki poświęconej pisarkom, malarkom, rzeźbiarkom, architektom, redaktorkom, diarystkom, a także choćby żonom osób publicznych, polityków, obdarzonym niewykorzystanymi talentami. Zmiany w podejściu do dorobku przeszłości zaczęły się od feministycznej historii literatury i sztuki, od dawna zadających pytania o kobiety pierwszego i drugiego planu, o konstrukcję kanonu, w którym nie znajdowano miejsca dla pisarek i innych ważnych postaci lub widziało je w kontekście ich roli przy mężczyznach<sup>4</sup>.

Rosnące zainteresowanie życiem artystek warto rozważyć jako część zjawiska nazywanego przez Annę Nasiłowską „zwrotem biograficznym”<sup>5</sup>. Nasiłowska zwraca uwagę na nieśmiały powrót literaturoznawstwa do czytania w porządku życia twórców, zaniedbanego przez dziesięciolecia na rzecz idei innych, traktowanych jako bardziej naukowe metodologii. Fakty Nieliterackie badacze wprowadzali chyłkiem, zajmując się „tekstem”, „strukturą”, „niewyraźnym”, zwykle stosowali poetykę suchego, pomocniczego kalendarium lub genetyzm: fakt z życia miał bezpośredni związek z faktem pisarskim. Nasiłowska zauważa, że zwrot w krytyce akademickiej jest tymczasem nieśmiały, nie nadąża za potrzebami czytelnictwami i wobec tego – dopowiedzmy – izoluje humanistykę od potencjalnego zainteresowania,

---

<sup>2</sup> Do omawianych tu przykładów można dołączyć książkę Angeliki Kuźniak Stryjeńska. *Diabli nadali* (Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015). Stryjeńska była dwukrotnie hospitalizowana w zakładzie psychiatrycznym z inicjatywy męża. Za drugim razem w grę wchodziła kwestia opieki nad dziećmi po rozwodzie.

<sup>3</sup> Przykładem akademickiej analizy związku traumy z twórczością, ważną jako kontekst tezy Marka Beylina odniesionej do Phalle (u Komornickiej i Phalle tematem była także niedookreśloność płci), jest monografia Brygidy Helbig *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej* (Universitas, Kraków 2010).

<sup>4</sup> Syntetyczne ujęcie przedmiotu feministycznej historii sztuki zawiera hasło: Izabela Kowalczyk, *Feministyczna historia sztuki*. W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 134–137.

<sup>5</sup> Anna Nasiłowska, *Zwrot biograficzny*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html>.

którego natężenie możemy zaobserwować na przykładzie tłumaczonych z języka angielskiego monografii pisarek i pisarzy, wchodzących do pozaakademickiego obiegu. Zwrot do życia był nieunikniony w momencie, gdy znaczenia nabrały takie kategorie, jak „pamięć”, „doświadczenie”, „empatia”. Nadal można je umieszczać w polu abstrakcji i przypisywać nieskonkretyzowanemu podmiotowi, jednak zaciekawienie porządkiem biografii jest jedną z ważniejszych cech kultury XXI wieku. W nauce, krytyce, literaturze, filmie, także w galeriach – dominuje porządek biografii. Z pewnością można mówić o bliższym związku krytyki feministycznej i biografizmu. Na ten temat pisała Agnieszka Gajewska w tekście *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*:

Pisarstwo feministyczne koncentruje się wokół biografii, niezależnie od usytuowania na politycznej i metodologicznej mapie, a pisane przez feministki książki biograficzne oraz monografie są nieodłączną częścią historii kobiet i stanowią fundament kobiecej genealogii. Dzięki myśli feministycznej w obrębie pisarstwa biograficznego przedefiniowano relacje między sferą prywatną i publiczną oraz wypracowane krytyczne podejście do historiografii<sup>6</sup>.

Od czasu opublikowania tego szkicu powstało wiele monografii naukowych i takich, które bliższe byłyby formule proponowanej przez Nasiłowską, zdaniem której biografia na rynku anglosaskim uważana jest za osobny gatunek pisarstwa, co nie dyskwalifikuje jej naukowości.

Da się zauważyć także i to, że biografistyka ostatnich lat korzysta w sposób „miękki” (przez co rozumiem swobodne wykorzystywanie idei i metod) z ustaleń teorii feministycznych, próbując pokazać sploty życia i tworzenia, często w sposób, który wykracza poza postulat przywrócenia miejsca zapomnianym twórcom. Analiza podwójnej roli partnerki-artystki jest bowiem zwykle także diagnozą społeczną i wypowiedzią na temat reguł konstruujących wiedzę o przeszłości – co podkreślała Gajewska, uwzględniająca książki Agaty Araszkiewicz, Grażyny Borkowskiej, Izabeli Filipiak, Ewy Kraskowskiej, Anny Nasiłowskiej, Hanny Serkowskiej, Aleksandry Sawickiej i Grażyny Kubicy. Lawinowe przenikanie ginokrytycznych założeń do biografii niekoniecznie pisanych przez feministki wydaje się bardzo ważnym zjawiskiem, któremu chcę poświęcić nieco uwagi. Niewątpliwie mamy do czynienia z trwającą od kilku dekad modą na autentyk, kolejną falą zainteresowania literaturą *non-fiction* i rozpoznaniem wyczulenia czytelniczek na bliską im problematykę tożsamościową. Dlaczego zyskują na

---

<sup>6</sup> Agnieszka Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*. W: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 97.

tym artystki? Pobudki pisania naukowych monografii i książek popularnych o kobietach są związane z przynależnością bohaterek do oświecanych zainteresowaniem obrzeży kanonu oraz z pojawieniem się nowych kategorii, narzędzi badawczych i pojęciowych, pomagających „opowiadać od nowa”.

Przykładem może być postać Marii Komornickiej. Na początku lat siedemdziesiątych życiem i twórczością tej przedstawicielki wczesnego ekspresjonizmu interesowali się literaturoznawcy<sup>7</sup> widzący w niej symbolicznego młodopolskiego artystę – płeć niekoniecznie była poddawana refleksji. Odrzuconą kobiecość Marii, jej dramatyczny, ingerujący w ciało wybór (do dziś istnieje spór dotyczący usunięcia zębów, domniemanego sposobu na zmianę rysów twarzy), uważano za skrajny przejaw wcielenia poezji, poświęcenia dla sztuki. Dopiero w XXI wieku powstały monografie zwracające uwagę na różne aspekty przemiany Marii w Piotra, w tym dysertacje opublikowane przez pisarki Izabelę Filipiak<sup>8</sup> i Brygidę Helbig<sup>9</sup>. Obie książki akademickie wywołały dyskusje i publikacje w popularnych mediach. Trzy monografie, o których będzie mowa – *Żony w cieniu mistrzów literatury rosyjskiej* Alexandry Popoff, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow* Marka Beylina i *Kobro. Skok w przestrzeń* Małgorzaty Czyńskiej<sup>10</sup> – powstały poza obiegiem akademickim. Cele, jakie ujawnili w przedmowach i narracyjnych głosach autorki i autor, są zróżnicowane; każda praca należy do odrębnej odmiany biografistyki. Mimo różnic poetyki i adresu czytelniczego mają cechy wspólne, najbardziej mnie tu interesujące. Najważniejszą z nich jest wchłonięcie dyskursu feministycznego – od poziomu inspiracji do metody interpretacji pojedynczych dzieł. Odnotować warto dane wydawnictw, w których te książki wyszły: książkę Popoff opublikowało Wydawnictwo Świat Książki, a więc oficyna nastawiona na masowego czytelnika; Beylina – Muzeum Sztuki Współczesnej we współpracy z niszowym Wydawnictwem Karakter, co łączy się z realizacją misji związanej z kulturą narodową i jej popularyzacją; a książkę Czyńskiej – Wydawnictwo Czarne, mające największy dorobek w publikowaniu literatury faktu.

*Żony w cieniu mistrzów literatury rosyjskiej* Aliny Popoff mogą być przykładem popularnej monografii, pisanej w optyce podwójnej. Autorka, córka pisarza Grigorija Bakłanowa,

<sup>7</sup> Teza ta oczywiście wymagałaby znuansowania: w roku 1973 powstał dramat Tadeusza Różewicza *Białe małżeństwo*, nawiązujący do postaci Marii Komornickiej przed falą zainteresowania seminariami gdańskimi Marii Janion, podczas których omawiano kategorie pozwalające opisać przemianę Komornicka – Włast.

<sup>8</sup> Pisarka ta jest także autorką dramatu o życiu i twórczości Komornickiej: Izabela Filipiak, *Księża Em*, Dom Wydawniczy tCHU, Warszawa 2005.

<sup>9</sup> Izabela Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007; Brygida Helbig, *Strącona bogini...*

<sup>10</sup> Małgorzata Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

w *Prologu* odsłania autobiograficzne pobudki podjęcia tematu: od wczesnego dzieciństwa uważała tandem swego ojca i matki, pisarza i jego „asystentki”, za naturalny. Przywołuje ważny fakt:

Jesienią 1941 roku moja matka zobaczyła więźniów gułagu na dworcu kolejowym i nigdy tego widoku nie zapomniała: ludzi w więziennych strojach zmuszono do kłęczenia na zaśnieżonym peronie, podczas gdy strażnicy liczyli ich jak bydło. To była opowieść mamy wykorzystana przez ojca w powieści *Lipiec 1941 roku*, jednym z pierwszych antystalinowskich utworów opublikowanych w Związku Radzieckim. Scena dworcowa stała się kością niezgody pomiędzy rodzicami: matka twierdziła, że należy do niej, ojciec utrzymywał, że korzystał z innych źródeł<sup>11</sup>.

W tym fragmencie postawione zostaje pytanie o autorstwo i o podmiotowość. Popoff sugeruje, iż poddanie życia idei służebnego partnerstwa z geniuszami nie jest oczywiste, a opowieść sama w sobie ma „właścicielkę”. Małżeństwo nie stanowi aktu oddania prawa własności do narracji. Idąc dalej, można rzec: tak jak domowe dialogi inspirują pisarza, praca domowa umożliwia jego żonie akt twórczy. Aleksandra Popoff, pisarka biografka i akademicka krytyczka literatury, tworzy w konwencji popularnej, wyprowadza więc odpowiedzi na pytania o granice tych inspiracji na grunt konkretnego fabularnego i pokazuje, które wątki w twórczości Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego, Osipa Mandelsztama, Władimira Nabokowa, Aleksandra Sołżenicyna i Michaiła Bułhakowa nawiązywały do wydarzeń z życia małżonków czy były inspirowane pomysłami partnerek. Przede wszystkim jednak opisuje codzienne życie swoich bohaterów, wypełnione trudnościami, pasją pisarską i żmudnymi zabiegami technicznymi – od zbierania materiałów, przez przepisywanie, poprawianie, starania o publikację, a po śmierci pisarzy do troski o spuściznę.

Każdy z opisanych autorów-mężów miał kłopoty z państwem rosyjskim, a potem radzieckim, nasilające się w przypadku ofiar terroru stalinowskiego. Kłopoty te przenosiły się na partnerki. Historia Tołstoja czy Dostojewskiego to jednak inna historia niż Mandelsztama czy Sołżenicyna. Nabokov na emigracji cierpiał z innych powodów niż Bułhakow, którego nie wypuszczano z kraju, uniemożliwiając mu jednocześnie publikację powieści i wystawianie sztuk. W zmiennych losach pisarzy jest rys wspólny: każdy z nich rozwijał swój talent w opozycji do tyranów.

---

<sup>11</sup> Aleksandra Popoff, *Żony. W cieniu mistrzów literatury rosyjskiej*, przeł. Alina Siewior-Kuś, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2015, s. 7–8.

Wiek XIX i XX, rozkwitające wielkimi tekstami, były epokami bezwzględnych cenzorów i policji. Były też, stwierdza monografistka, epokami „wielkich żon”, wypełniających powinność dozgonnie wiernych towarzyszek, pierwszych czytelniczek i sekretarek. W krytyce feministycznej istnieje kategoria opisująca taką sytuację. O kobietach w cieniu ojców, braci, mężów, kochanków, profesorów mówi się jako o „niewidzialnych asystentkach”. W historii jest ich wiele: ktoś miesza farby malarzom, ktoś ostrzy ołówki matematykom, jeszcze ktoś inny robi *research* w archiwum czy redaguje teksty. Dodajmy do tego stwarzanie warunków, krzątanie się wokół życia, a zrozumiemy, skąd w przeszłości było tylu wybitnych mężczyzn, a tak mało widocznych kobiet. Nie jest więc do końca prawdziwa teza, którą stawia Popoff, iż „asystentura” stanowi cechę szczególną kultury rosyjskiej. Przykładowo, niemałą rolę w pracy naukowej czy eseistycznej wybitnego filozofa Leszka Kołakowskiego odgrywała jego żona Tamara, pochodząca ze Związku Radzieckiego<sup>12</sup>.

Genderowe podobieństwa kultury rosyjskiej i polskiej możemy odnaleźć w książce Radosława Romaniuka *One*<sup>13</sup>. Opisuje w niej Nadieżdę Mandelsztam, Annę Iwaszkiewiczową, Zofię Tołstojową i Marię Kasproviczową. W kulturze polskiej nie brakuje przykładów symbiotycznych relacji w parach artystycznych, przy czym podstawowy model jest właśnie taki: skupienie na pisarzu, częsta rezygnacja z własnych ambicji, rozwijanie ich po śmierci współmałżonka i wreszcie rola kustoszki spuścizny. Opublikowanie narracji o żonach w wydawnictwie Twój Styl trzeba potraktować jako symptom przeorientowania rynku czytelniczego na kobiety, które chcą czytać o innych kobietach i to nie tylko o ich rodzinnych spełnieniach. W wywodzie Romaniuka nie było jednak tak wyraźnych wpływów teorii feministycznych, jak te, które odnaleźć można u Popoff, Beylina i Czyńskiej, których prace otrzymujemy dziesięć lat później.

Alexandra Popoff, wykładowczyni kanadyjskich uczelni<sup>14</sup>, z pewnością zna teorie kobiecej niewidzialności, jednak w jej opowieści, sądzę, górę bierze przekonanie, że literatura sama w sobie, zwłaszcza ta wielka, warta jest każdego poświęcenia, a motywacją, czy też profitem kobiet bywa niezmiennie wielka miłość i obietnica przejścia do historii. W opowieści o trudnych relacjach stykają się więc dwa schematy narracyjne, osadzone w przekonaniu o wyjątkowej roli literatury i romantycznych posłannictw: dla tekstu i uczucia warto poświęcić wszystko.

Towarzyszki geniuszy same są osobami nieprzeciętnymi. Utalentowane, często w trakcie małżeństwa zawieszają twórczość własną. Poddają się wymaganiom egocentrycznych

<sup>12</sup> Tamara Kołakowska znana jest z cennego artykułu *Psychiatria sowiecka i dysydenci*, opublikowanego na łamach londyńskiego kwartalnika politologicznego „Aneks” (1978, nr 19, s. 152–172).

<sup>13</sup> Radosław Romaniuk, *One*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005.

<sup>14</sup> Opisany tu tom stanowi jedną z kilku książek biograficznych Alexandry Popoff opartych na badaniach źródłowych. Por. <http://russianliteratureandbiography.com/>.

partnerów. Nie pracują, jak Anna Dostojewska, znakomita stenografka, która mimo nędzy zrezygnowała ze zleceń, by nie denerwować zaborczego Fiodora. Starają się zrozumieć, jak Zofia Tołstoj, dziwactwa i przeboleć ewidentne krzywdy. Podążają ze swoimi mężczyznami, jak Nadieżda Mandelsztam, na zesłanie. Porzucają wygodne życie, jak Jelena Bułhakow, żona oficera, zakochana w biednym dramaturgu. W XIX wieku rodzą dzieci, póki są do tego fizycznie zdolne. W XX rezygnują z macierzyństwa, by poświęcić się opiece nad swymi mężami.

Żony pisarzy są emblematami podporządkowania w męskocentrycznym świecie: Tołstojowa, rodząca i tracąca dzieci, odsunięta na starość przez owładniętego manią pisarza, zdradzana i jednocześnie zarządzająca majątkiem, gospodarstwem i twórczością męża; Mandelsztamowa, żywe archiwum, przechowująca w pamięci utwory męża. Idealne wyznaczniki i partnerki życiowe. Ich mężowie nie przetrwaliby bez nich. Czy wobec tego ich rolą było bycie akuszerkami tekstów?

Popoff zadaje wprost pytania o zależność męskiego sukcesu od kobiecego zaplecza. Z jej *Żon...* wynika diagnoza rosyjskiej kultury, ceniącej geniusz twórczy i ustanawiającej rolę kobiety artysty jako instytucji. Nie można tego wyводу uznać za dekonstrukcję kultury – Popoff podziela opinię, iż sztuka jest wartością nadrzędną – a jednak z pewnością autorka wykorzystuje postulat wyznaczenia kobietom bardziej eksponowanego miejsca przez sięgającą do źródeł przedstawienie ich roli. Tego rodzaju narracje wydają się modelowe w głównym nurcie piśmiennictwa.

Opisane przez Popoff postacie egzystowały na granicy sztuki. W niektórych przypadkach śmieć męża pozwalała im przekraczać przestrzeń domową. Ten gest przejścia, wyjście z cienia – prywatności, czynności służebnych – jest decydujący. Tak to ocenia Ewa Toniak we wstępie do antologii tekstów na temat sztuki kobiecej lat sześćdziesiątych:

Artystka to ta, która wybiera dla własnej egzystencji obcą jej i nieprzyjazną przestrzeń publiczną. Jak pisze Françoise van Rossum-Guyon: podjęcie męskiej aktywności – kobieca przestrzeń to tradycyjnie dom – prowadzi bardzo szybko do wszystkich inwersji. Czytniacz siebie mężczyzną – bo kobieta-artystka opowiada się po stronie twórczego i aktywnego – pozostaje poza tradycyjnymi relacjami i rolami, a więc także poza tożsamością swojej płci, która ulega zachwianiu. Kobieta-artystka staje się kimś o niejasnym statusie społecznym i płciowym, kimś obcym i podejrzanym, jak hybryda. Albo szaloną, co najdobitniej charakteryzują słowa Jamesa Joyce’a z rozmowy o córce Łucji z Samuelem Beckettem, w którym to Łucja jest zakochana w sztuce Don Nigro pod niedającym złudzeń tytule – Łucja Szalona. Mężczyźni rozmawiają o przyszłości „zawodowej” córki,



powielając stereotyp kulturowy na temat twórczości kobiet, o czym w motcie do swojego tekstu przypomniała Ewa Tatar<sup>15</sup>.

Być może w podwilżowej Polsce, inaczej niż na Zachodzie, w świecie kapitalistycznej kultury spektaklu, założenie maski zachodniej gwiazdy filmowej: fryzury à la Brigitte Bardot i lamparciej sukni oraz innych ubraniowych akcesoriów, niedostępnych w państwowych sklepach w siermiężnych latach pięćdziesiątych czy też sześćdziesiątych stało się dla kobiet-artystek jedną ze strategii oporu?<sup>16</sup>

Pytania o umiejscowienie kobiet, ich indywidualne biografie w otoczeniu PRL-u należą do najciekawszych zadań rewindykacyjnych. Niekonsekwentny PRL-owski dyskurs równościowy z jednej strony sprzyjał inwersjom, z drugiej zaś był tradycjonalistyczny<sup>17</sup>. Alina Szapocznikow, opisana przez Marka Beylina, jest jedną z ikon sztuki feministycznej, ale jej biografia kryje się w cieniu sławniejszych kolegów. Podobnie, a do pewnego stopnia bardziej spektakularnie, zepchnięta na boczne tory była historia Katarzyny Kobro. Marek Beylin i Małgorzata Czyńska<sup>18</sup> zwracają uwagę na inność swoich bohaterek: obie są „obce” i „dziwne”. Szapocznikow jako Żydówka, Kobro jako Rosjanka. Obie mają trudności z adaptacją w powojennej Polsce. Obie przeszły traumę wojenną. Kobro podczas I wojny, a Szapocznikow podczas II wojny w obozie Zagłady, który przeżyła dzięki zaradności matki.

Problem umiejscowienia artystek jest w obu przypadkach skojarzony z zagadnieniami pamięci i przewartościowania powojennych dziejów Polski. By dodać jedno jeszcze biograficzne podobieństwo: obie chorują, niewypowiedzianie cierpią, tracą zdolności samodzielnego funkcjonowania i umierają na raka. Dla Szapocznikow choroba była tematem sztuki, Kobro

<sup>15</sup> Ewa Tatar daje motto brzmiące: „Jest artystką we wszystkim, co niepotrzebne” (Don Nigro, *Lucja Szalona*, przeł. Jan Grodek, dramat w reżyserii Magdaleny Piekorz, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Ewa Tatar, *W poszukiwaniu ciała – w poszukiwaniu siebie. Wczesne realizacje rzeźbiarskie Marii Pnińskiej-Bereś*. W: *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960 roku*, red. Ewa Toniał, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 93.

<sup>16</sup> Ewa Toniał, *Wstęp*. W: *Jestem artystką...*, s. 8–9.

<sup>17</sup> Na paradoksy równości w programach PRL-owskich zwraca się uwagę w wielu publikacjach. Gdyby wykroczyć poza sztukę, ciekawą analizę przechodzenia pomiędzy sferą domową a produkcyjną zaproponowała Małgorzata Fidelis w książce *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (przeł. Maria Jaszczewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015). Hasła rewolucji społecznej rymują się z hasłami rewolucji w sztuce, dlatego warto porównać historię robotnic z historią zaangażowanych artystek.

<sup>18</sup> Małgorzata Czyńska jest także autorką biograficznej książki poszukującej bohaterek w dziełach sławnych malarzy. Można ten sposób pisania alternatywnej historii sztuki uznać za zbieżny z ideą odzyskiwania przestrzeni przez kobiety, choć ma także aspekt popularyzatorski, wychodzi naprzeciw zainteresowaniu nieprofesjonalnych odbiorców sztuki. Zob. Małgorzata Czyńska, *Najpiękniejsze. Kobiety z obrazów*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2014.

pod koniec życia już nie tworzy, boryka się ze skrajną biedą po rozwodzie z Władysławem Strzemińskim. Historia tego małżeństwa może być porównywana z narracjami o żonach przedstawionymi przez Popoff, chociaż status artystek jest inny niż status żon pisarzy uplasowanych w cieniu. Obserwacja, iż także artystki o niekwestionowanym dorobku mogą funkcjonować na drugim planie, pokazuje siłę kulturowych matryc.

Narracja Beylina często nawiązuje do słownika feministycznego. Upodrzędnianie Aliny ma w opowieści charakter systemowy. Ani galerie, ani marszandzi, ani krytycy nie przywiązują wagi do nowatorskich działań kobiet. Biografia Aliny układa się w kobiecą egzystencję jej czasu, uobecnianą w sztuce. Przywołując przykłady przeżywania „ja” przez Szapocznikow – pozostawione w organicznych i odpadowych formach oraz materiałach rzeźbiarskich, w pracy na ciele, własnym i syna Piotra – Beylin nie zapomina o analizie politycznej. Środowisko plastyków prowadzi z władzami grę, w której stawką jest obecność w galeriach i sterowane centralnie przywileje. Alina wykonuje rzeźby socrealistyczne, staje do konkursów, zabiega o przychylność. Z czasem jednak zaczyna tworzyć na granicy własnej biografii, wykorzystując aktualny „stan gry” między sobą a światem, jak wówczas, gdy rzeźbi kobiece piersi.

Kobro zaczyna od pracy w silnej grupie konstruktywistów, by skończyć na szyciu lalek. Należy do awangardy, choć często pada ofiarą podwójności: wystawiając ze Strzemińskim, niknie w jego cieniu. Po wojnie, w zmieniającej się sytuacji politycznej, jej sztuka ulega dosłownej destrukcji: wyrzucona na śmietnik, zapomniana, czy wreszcie transformująca w zarobkowe rękodzieło.

Małgorzata Czyńska rozpoczyna biografię Kobro od wkomponowania jej w dzieje awangardy. Píše też o projekcie filmu, który miał nakręcić Andrzej Wajda. Z korespondencji z nim wynika, że byłby to film o małżeństwie Strzemiński-Kobro, ale na ekranie prawdopodobnie królowałby barwny, wielki autor *Teorii widzenia*. To ciekawy zabieg: przywołanie potencjalnego obrazu, mogącego utrwalić legendę biograficzną obojga jako niesymetryczną, nierówną. W kulturze głównego nurtu, mówi w ten sposób biografka, nie można spodziewać się innego rozwiązania. „Boję się, że Katarzyna Kobro może się do filmu Andrzeja Wajdy nie załapać. W każdym razie nie w roli głównej” – pisze Czyńska<sup>19</sup>.

Przesunięcie kobiet i ich dzieł na główne pozycje udaje się w obu monografiach. Co ważne, nie ogranicza to opisu tych konwencjonalnych sfer życia i wydarzeń, które należą do schematu kobiecej biografii: ważne są relacje z rodzicami, z mężczyznami, z dziećmi. Autorzy nie opowiadają na ruinach klasycznej biografii, raczej dokonują poszerzeń oraz interpretacji. Na przykład: Alina adoptuje chłopca, Beylin rozważa hipotezę poronienia lub innej sytuacji, mogącej wpłynąć na bezdzietność i stać się jednym z podskórnie obecnych tematów jej

---

<sup>19</sup> Małgorzata Czyńska, *Kobro...*, s. 12.

twórczości. Kobro rodzi dziecko dość późno i jest nadopiekuńczą matką, ale jej jedyna córka, pamiętająca przede wszystkim powojenną biedę, degradację fizyczną ojca i matki, awantury między rodzicami – co oddaje w swojej książce wspomnieniowej<sup>20</sup> – odczuwa raczej negatywne skutki życia w domu geniuszy. Tak więc macierzyństwo, zgodnie z powszechnym punktem widzenia, stanowi jeden z ważnych tematów, ale nie kończy refleksji nad przeżywaniem kobiecości i jej implikacji w dziełach.

Postaci artystek są też w opowieściach postaciami barwnymi, a fizyczność, uroda, sposób ubierania się, wreszcie miejsce miłości w ich życiu zostały w biografiach znakomicie odtworzone. Bycie artystką bowiem ma i te atrybuty: osoba staje się dziełem, stylem.

Szapocznikow i Kobro interesują krytykę jako kobiety wyrażające swoje doświadczenia w epoce przedfeministycznej. Ich mocne wystąpienia związane były z rewolucyjnym podejściem do sztuki w międzywojniu i po wojnie. Obie książki biograficzne – Beylina i Czyńskiej – odtwarzają zdarzenia i komentują dzieła, pytając o polityczne tło czasu. Relacje płci są niezbędne, by zrozumieć nie tylko rolę pojedynczych artystek, lecz także reguły tworzenia nowoczesnej sztuki i jej obiegów.

Obie książki wypowiadają wprost cele autorskie. Chodzi o to, by przyrzeć się postaciom z różnych powodów i w różnym stopniu nie dość obecnym. Pozostawiając na inną okazję ocenę fortunności wywodów i odpowiedź na pytanie, czy Szapocznikow i Kobro wyszły z galerii, czy może utwierdziły się na wcześniej znanych pozycjach, chcę stwierdzić, że pisanie biografii artystek uruchamia instrumentarium feministyczne. Ta zależność wydaje się nierozzerwalna. Choć do pomyślenia są inne sposoby czytania historii kobiet i historii kultury, krytyka genderowa stała się podstawowym językiem konstruowania takich biografii już na poziomie formułowania ich celu, przyczyniając się do zwrotu biograficznego na półkach księgarskich, w galeriach i świadomości dziedzictwa kulturowego.

---

<sup>20</sup> Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.

## Bibliografia

- Beylin Marek, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Karakter. Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2015.
- Czyńska Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Czyńska Małgorzata, *Najpiękniejsze. Kobiety z obrazów*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2014.
- Fidelis Małgorzata, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. Maria Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Filipiak Izabela, *Księża Em*, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 2005.
- Filipiak Izabela, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Helbig Brygida, *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Universitas, Kraków 2010.
- Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960 roku*, red. Ewa Toniak, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Kołąkowska Tamara, *Psychiatria sowiecka i dysydenci*, „Aneks” 1978, nr 19.
- Kowalczyk Izabela, *Feministyczna historia sztuki*. W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.
- Kuźniak Angelika, *Stryeńska. Diabli nadali*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Nasiłowska Anna, *Zwrot biograficzny*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html>.
- Popoff Alexandra, *Żony. W cieniu mistrzów literatury rosyjskiej*, z jęz. angielskiego przeł. Alina Siewior-Kuś, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2015.
- Romaniuk Radosław, *One*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005.  
<http://russianliteratureandbiography.com/>



**„She was able to push through thanks to being pushed aside”.  
On gender modeling of female artists’ biographies**

Summary

The title refers to Mark Beylin’s assessment of the position Niki Saint Phalle took in Paris sixties feminist practices the “art of anger”. The author discusses the biographical book *Żony w cieniu mistrzów literatury rosyjskiej* by Alexandra Popoff, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow* by Marek Beylin and *Kobro. Skok w przestrzeń* by Margaret Czyński.

Keywords

biography, criticism of feminist art, “invisible assistant”, canon

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Inga Iwasiów, „Niosło ją to, że stała u boku”. O genderowym modelowaniu biografii artystek, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2 (5), s. 63–74.