

Grażyna Bobilewicz

Paryskie lalki autorskie Stefanii Łazarskiej (1887–1997) i Marii Wasiljewej (Marie Vassilieff) (1884–1957)

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 261-269

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Grażyna Bobilewicz

Instytut Sławistyki PAN, Warszawa; PISnSŚ

Paryskie lalki autorskie Stefanii Łazarskiej (1887–1997) i Marii Wasiljewej (Marie Vassilieff) (1884–1957)

Wielu artystów uznawało lalki (obok malarstwa i rysunku) za obiekty stanowiące ważne medium wyrazu artystycznego. Interesowała ich zarówno zmienna struktura postrzeżeniowa lalki, jej fizyczne właściwości (kształt, forma, styl), czyli to, jakim lalka jest artefaktem, przedmiotem, jak i jej element stały, tj. struktura pojęciowa, określająca podstawowy sens lalki dla odbiorcy. W przeciwieństwie do rzeźbiarskich, malarskich czy fotograficznych wizerunków człowieka, lalka determinowana jest przez sferę funkcjonalną. Tworzy się ją do działania i w działaniu (przynajmniej na poziomie symboliczno-konceptualnym). Ponadto lalka jest autoreferencjalna – przedstawia samą siebie, podkreślając własną sztuczność i formalność. Inną jej cechą jest ludyczność. W tym kontekście lalka postrzegana jest jako aktywny obiekt performatywny, jako element teatrzyków ulicznych i jarmarcznych lub substytut aktora teatralnego. Dzięki funkcji ludycznej, lalka wchodzi z odbiorcą w stan interakcji i jej obecność staje się realna.¹ Pierwsza realność lalki – to właśnie lalka. Określa ona przestrzeń jej pragmatycznych pojęciowych znaczeń i tworzy triadę funkcjonalnych dyskursów lalki w kulturze – zabawowy (lal-

ka-zabawka), modelujący (lalka-model) i estetyczny (lalka – tekst artystyczny – sztuka).² W dyskursie zabawowym lalka związana jest przede wszystkim z grą. W dyskursie modelującym staje się antropomorficznym znakiem, analogiem oznaczanego, odtworzonym w innym materiale dla osiągnięcia utylitarnych (pragmatycznych) celów, np. kompensaty. Jako model gnoseologiczny lalka jest znakiem ikonicznym, zamiennikiem odtwarzającym liczne zewnętrzne cechy oznaczanego, co czyni z niej instrument poznania. Takie są lalki mody, przedstawiające swoją nieruchomą statyką dekoracyjne i funkcjonalne właściwości ubioru, lalki pamiątkarskie, salonowe, wystawowe, kolekcjonerskie, lalki-manekiny, lalki-imitacje żywego człowieka. Lalka, mimo że powstała z utylitarnych potrzeb kultury, zawsze posiadała walory estetyczne. W zmysłowo postrzeganym wyobrażeniu o pięknie uprzedmiotowionym w niej odzwierciedlały się ideały społeczne (ład i harmonia, obyczaje, techniczne i artystyczne osiągnięcia epoki). Wraz z dominacją funkcji estetycznej lalka staje się artystyczna, autorska i urasta do rangi sztuki, która posiada własne kierunki i prądy, ma swoich klasyków i awangardzistów.

¹ Muniak (2010: 17).

² Лотман (1992: 377–380).

Na przykładzie twórczości lalkarskiej polskiej malarki Stefanii Łazarskiej i francusko-rosyjskiej malarki Marii Wasiljewej, działających w ikonosferze Paryża pierwszej połowy wieku XX, podjęto próbę wyjaśnienia, na czym polegał fenomen lalki autorskiej, jakie były jej reprezentacje i formy konceptualizacji artystycznej, co w twórczości artystek czyniło lalkę i co czyniła lalka, tj. jakie pełniła funkcje.

Stefania Łazarska (z domu Kreutler) ukończyła studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim i równocześnie zapewne studiowała w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych dla kobiet Marii Niedzielskiej. Do Paryża przyjechała w 1913 roku, prawdopodobnie dzięki wsparciu finansowemu Urszuli Ledóchowskiej, gdzie kontynuowała naukę malarstwa i grafiki u Humberta w École des Beaux Arts oraz w Académie Ranson u Maurice'a Denisa. Maria Iwanowna Wasiljewa (bardziej znana jako Marie Vassilieff) studiowała medycynę w Petersburgu, którą porzuciła na rzecz malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych. Po raz pierwszy przyjechała do Paryża w 1905 roku, dzięki stypendium cesarzowej Marii Fiodorowny. Po raz drugi w roku 1907 i pozostała w nim na zawsze. Uczyla się w akademii Henri Matisse'a i w Académie de la Palette. Obie malarki aktywnie działały w stowarzyszeniach zorganizowanych przez ich kolonie. Łazarska uczestniczyła m.in. w wystawach zbiorowych malarzy polskich (1915), organizowanych przez otwarte dla wszystkich twórców Towarzystwo Artystów Polskich (TAP) przy bulwarze Montparnasse 164. Wykonywała również na jego potrzeby różnorodne projekty scenograficzne. Wasiljewa, wraz z innymi artystami rosyjskimi, pod koniec 1909 roku zorganizowała Towarzystwo Literacko-Artystyczne. Funkcjonowało ono na zasadach społecznych; utrzymywało się z dochodów z wykładów, koncertów, płatnych wieczorków, organizowało wystawy, gdzie oprócz Rosjan zapraszani byli Francuzi i inni artyści *la première École de Paris*. Wystawy odbywały się początkowo w pracowni przy *rue Boissonade* 13, potem – w domu numer 6 w ślepych zaułku Ronsen. Tutaj, w 1910 roku, rozpoczęła swoją działalność pracownia warsztatowa, tzw. Wolna Akademia, nieoficjalnie nazywana Akademią Marie Vassilieff, ze względu na fakt, iż malarka była jej starostą. W 1911 roku Towarzystwo Literacko-Artystyczne przekształciło się w Rosyjską Akademię Artystyczną na *rue du Mein* 54. Z powodu sporów wewnętrznych Wasiljewa z niej odeszła i na począt-

ku 1912 roku założyła własną pracownię przy *avenue du Maine* 21, już oficjalnie zwaną Académie Marie Vassilieff.³ Było to studio warsztatowe, działające na zasadach swobodnej pracy twórczej bez nauczania. Przychodzili tu młodzi malarze, literaci, kompozytorzy, m.in.: Georges Braque, Matisse, Fernand Léger, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Nina Hamnett, Mariewna (Maria Worobjowa-Stebelska), Blaise Cendrars, André Salmon, Jean Cocteau, Erik Satie, toczyły się dyskusje o sztuce, odbywały wykłady, wieczory muzyczne.

Zarówno Łazarska, jak i Wasiljewa uprawiały malarstwo, zajmowały się sztuką użytkową i wystrojem wnętrz.⁴ Eksponowały swoje obrazy w paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych, Tuileryjskim, Sztuk Dekoracyjnych (Łazarska). W 1915 roku Wasiljewa pojechała do Rosji, gdzie wzięła udział w słynnej ostatniej wystawie futurystów *0–10*, na której Kazimierz Malewicz pokazał swój *Czarny kwadrat* (Petersburg, 1915/1916), oraz *Magazin* (Moskwa, 1916). Szczególnie aktywna była w latach 20. ubiegłego stulecia. Miała wystawy indywidualne, m.in. w Londynie, w Paryżu, brała udział w ekspozycjach grupowych i międzynarodowych.⁵

Obie malarki posiadały talent organizatorski i zajmowały się działalnością charytatywną.⁶ Gdy

³ Герман (2003: 171–172). W 1998 roku, z inicjatywy dziennikarza Rogera Pica i krytyka sztuki Jeana-Marii Drota, w pracowni Wasiljewej zostało otwarte Musée du Montparnasse, w którym odbyły się pośmiertne wystawy jej dzieł oraz ekspozycje innych twórców rosyjskich związanych z Paryżem.

⁴ Wasiljewa projektowała stylowe meble z ekskluzywnych materiałów, kostiumy teatralne i baletowe, dekoracje, stroje karnawałowe. W 1927 roku, wraz z innymi malarzami (Kisling, Léger, Othon Friesz), ozdobiła freskami filary, dzielące ogromną salę balową słynnej Café de la Coupole (102, *boulevard du Montparnasse*), które zachowały się do dziś. Zaprojektowała też *panneau* dla dworca kolejowego Montparnasse. Również Łazarska zajmowała się scenografią (kostiumy, dekoracje, rekwizyty teatralne) i wystrojem wnętrz. Wykonała w technice batiku dekoracyjne *panneau* Arka Noego na francuskim liniowcu pasażerskim Ile de France, w szpitalu pediatrycznym w Chicago ozdobiła motywami z bajek salę dziecięcą.

⁵ Wasiljewa pokazała swoje prace m.in.: w Londynie (Whittechapel Gallery, 1921) oraz na licznych wystawach w Paryżu: malarzy rosyjskich w Café Parnasse (1921), sklepie-galerii Martine P. Poireta (1922), swojej pracowni (1924), L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), *30 ans d'Art Indépendants (1884–1914)* – Salon Niezależnych (1926), Salon de l'Araignée (1927), L'Exposition de Dessins de Marie Vassilieff (Galerie Zak, 1928, 1936), *La danse à la peinture* (Archives Internationales de la Danse, 1934), galerii-sklepiec Soleil (1935), *Ballerines, Coryphées, Funambules* (1937) na *rue Vital* 6 i w wielu innych miejscach.

⁶ W ramach działalności artystycznej Wasiljewa organizowała i tworzyła oprawę plastyczną (dekoracje, kostiumy, afisze)

wybuchła I wojna światowa i twórcy zostali pozbawieni możliwości utrzymania się z własnej pracy artystycznej, Wasiljewa otworzyła przy pracowni (21, *avenue du Maine*) tanią jadalnię La Cantine des Artistes, która była jednym z ważnych centrów przyciągania artystów na Montparnassie i przeszła do legendy. Do stałych bywalców należeli: Picasso, Braque, Léger, Kees van Dongen, Modigliani, Tsuguharu Fujita, Chaim Soutine, Osip Zadkine, Moïse (Mojżesz) Kisling, Juan Gris, poeci Salmon, Cendrars, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, rosyjski pisarz Ilja Erenburg i inni. Łazarska w 1914 roku utworzyła pracownię sztuki stosowanej (Ateliers Artistiques Polonais) w samym sercu Montparnasse'u przy *rue Boissonade* 17, w której ręcznie produkowano lalki szmaciane i inne zabawki. Dochód z ich sprzedaży miał być przeznaczony na Fundusz Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce i przebywającym we Francji polskim artystom. Początkowo malarka sama projektowała i wykonywała lalki, później dołączyło do niej kilkudziesięciu polskich twórców (ich nazwiska figurowały na zaproszeniach na wystawy lalek).⁷ Mimo, iż lalki były wykonywane w pojedynczych lub kilku egzemplarzach przez utalentowanych malarzy i rzeźbiarzy, co je silnie indywidualizowało i nadawało im status lalki autorskiej, funkcjonowały one pod zbiorową nazwą Lalki Madame Lazarski. Po raz pierwszy lalki zaprezentowano publicznie na wystawie zorganizowanej przez czasopismo „La vie feminine” w redakcji gazety „L'Excelsior”. Dzięki reklamie oraz ekspozycji lalek w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Luwrze (1915), oferta polskiej kolonii cieszyła się dużym powodzeniem. Łazarska była pierwszą

artystką, która wystawiła wydawałoby się prozaiczne przedmioty w tak prestiżowym miejscu. Znacząca wystawa i sprzedaż lalek miała miejsce w 1915 roku, w studio-galerii siostry projektanta mody Paula Poireta – Germaine Bongard, przy *rue de Penthièvre*. Łazarska była pierwszą artystką-lalkarką, która została zaproszona przez Poireta do pokazania swoich prac w miejscu, gdzie wystawiali m.in. Picasso, Léger, Matisse, Modigliani, bywali Cocteau, Paul Claudel⁸ i znani w Paryżu artyści rosyjscy – Gieorgij Jakułow, Sonia Terk (Delanay), Michaił Łarionow, Aleksandra Ekster, z którymi Bongard pracowała nad wspólnymi projektami.⁹ Przychodziła tu także Wasiljewa, która w 1916 roku nawiązała długoletnią współpracę z Poiretem i wystawiała prace w jego sklepie-galerii Martine. Nieco naiwne, ale bardzo współczesne, kreatywne szmaciane lalki Łazarskiej wywarły na mistrzu mody duże wrażenie (w celach edukacyjnych pokazał je studentom Szkoły Sztuki Stosowanej w swoim studio L'Atelier de Martine). Lalkami z pracowni paryskiej zainteresowano przebywających wówczas w Paryżu Ignacego Paderewskiego i jego żonę Helenę, która zajęła się wystawiennictwem i sprzedażą lalek, ale również sama je wykonywała (znana jest jej lalka wdowa w oryginalnym stroju w pasy). Dzięki inicjatywie Paderewskiej, lalki Łazarskiej były ekspozowane i sprzedawane w Stanach Zjednoczonych.¹⁰ Według nieudokumentowanych źródeł, Wasiljewa była dobrą znajomą obu Polek (ich pracownie znajdowały się blisko siebie) i to one zainspirowały malarkę rosyjską do tworzenia własnych lalek autorskich, które przyniosły jej międzynarodową sławę. Jednakże nie ma dowodów na to, że Wasiljewa współpracowała z Łazarską. W Nowym Jorku, w 1915 roku, Paderewska zorganizowała ekspozycję i sprzedaż lalek, które figurowały pod nazwą Lalki Pani Paderewskiej. Na nowojorskiej wystawie szczególnie popularnością cieszyła się para autorstwa Stefanii Fiszer, którą można zaliczyć do kategorii tzw. lalek narracyjnych (fabularnych), tj. lalek posiadających swoją historię. Przedstawiały one parę bezdomnych dzieci z Krakowa, które z powodu wojny straciły

do licznych paryskich, dobroczynnych balów awangardowych. Najbardziej znane z jej udziałem to: *Bal Transmental*, *Bal de l'AAAA* (L'Aide Amicale aux Artistes; 1920), *Bal Olympique* (1924), kostiumowy *Bal Tabarin*, *Bal de la Grande Ourse* (sala Bullier, 1925), *Bal Païen* (1926), *Bal Ubu Roi* na cześć francuskiego pisarza Alfreda Jarry'ego (Néo-Parnasse, 1934), zob.: Bobilewicz (2012: 83). Autorstwa Łazarskiej był *Bal* przed dworkiem, który zorganizował TAP (Salon Malakoff, 1914). Malarka zaprojektowała też kostiumy do szopki noworocznej, którą w 1917 roku pokazał Théâtre des Arts, i brała udział w prezentacji historycznych „żywych obrazów” wystawionych przez Towarzystwo Pomocy Żołnierzom we Francji. W roku 1915, wraz z mężem Tadeuszem Łazarskim, wypromowała mniej znanych twórców, prezentując ich prace obok dzieł m.in. Olgi Boznańskiej, Eugeniusza Zaka, Xawerego Dunińskiego, zob.: Stefania Łazarska (2007: 6–7).

⁷ Z Łazarską współpracowali m.in.: Stefania Fiszer, Zofia Dembowska-Romerowa, Stefania Morawska-Ordyńska, Fryda Frankowska i jej córka Tamara, Konstanty Brandel, Tadeusz Makowski i wielu innych.

⁸ Pennegues.

⁹ Bongard była kuratorką sekcji sztuki dekoracyjnej w projekcie zorganizowania wystawy malarstwa i nowoczesnego wzornictwa w Paryżu i Moskwie. Projekt nie został zrealizowany.

¹⁰ W latach 1915–1916 lalki z warsztatów Łazarskiej były prezentowane na wystawach zabawek francuskich w Nowym Jorku, Filadelfii, Chicago, San Francisco.

swój piękny dom. Ich głowy były zrobione z bawełny, twarze pomalowane, ciała wypchane słomą, miały realistycznie ukształtowane dłonie z szeroko rozstawionymi pięcioma palcami.¹¹ Imiona Jan i Halka nadała im prawdopodobnie Paderewska podczas prezentacji.¹² W „New York Timesie”, w artykule omawiającym wystawę, opublikowano też zdjęcia innych lalek: Gretchen z warkoczami, wieśniaczkę z Poznańskiego, górala Jędrka, druciarza Stasia z żoną i synkiem Jasiem i tzw. lalki rekonstruowane, jak np. krakowiak Johnnie i jego narzeczona Jane z Sieradza w strojach ludowych wiernie odtworzonych w najdrobniejszym szczególe.¹³ W 1916 roku Łazarska z powodzeniem zaprezentowała lalki na paryskich wystawach – L’Exposition des Jouets Artistiques des Arts Décoratifs i *La Guerre et les Humoristes*. Lalki różnych typów, w wielu rozmiarach i wariantach, figurowały na afiszach, w katalogach, reklamach prestiżowych domów handlowych (np. Printemps, Bazar l’Hôtel de Ville), szczególnie lalki *Bébé/Snipe* (il. 1) (przed ich produkcją przez Société Française de Fabrication de Bébés et Jouets; SFBJ), w czasopismach prezentujących wystrój dziecięcych sypialni („Femina”, 1919). Łazarska umieszczała je na papierze firmowym, m.in. w strojach Pierrota i Pierrette, były na zaproszeniach, pocztówkach,¹⁴ pokazywały je francuskie i światowe kina.¹⁵ W 1921 roku malarzka weszła w posiadanie firmy Huret,¹⁶ słynnej w latach jej świetności z produkcji najpiękniejszych na świecie lalek porcelanowych, którą zarejestrowała pod nazwą Atelier Lazarski. Zainteresowanie paryżan i krytyki artystycznej lalkarską twórczością Polki zaowocowało jej udziałem na Salonach Jesiennym i Tuileryjskim (1924), gdzie wystawiła serię lalek, prezentujących typy francuskich prowincji. W roku 1925 (L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) pokazała

je w kluczu tematycznym *Bal des Poupées*. Udzieliła wówczas wywiadu, w którym powiedziała m.in., że została uznana za „wynalazcę” lalek salonowych, później kopiowanych przez innych producentów we Francji i za granicą, jak i o tym, że przychyliła się do prośby artystów rosyjskich, którzy wyrazili chęć uczestniczenia w tworzeniu lalek artystycznych w swoich warsztatach.¹⁷ W ramach *International Colonial Exposition* (Paryż, 1931) Łazarska pokazała nowe lalki, m.in. w kostiumach inspirowanych historią (Małgorzata Szkocka), orientem (lalki *à la* Turque, Sultane, Algérienne, Syrienne, Assyrienne – całość w stylu Ludwika XIV, Ludwika XVI i dyktoriiatu), muzyką i baletem – Chinka z baletu *Les Indes galantes* (1735) Jeana-Philippe’a Rameau.¹⁸ W roku 1932 wystawiła ponad sto lalek w Miejskiej Sali Wystawowej w Krakowie, które ofiarowała Muzeum Etnograficznemu, a w roku 1939, prawdopodobnie po raz ostatni, pokazała lalki na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku.

Różnorodne, innowacyjne, niepowtarzalne reprezentacje szmacianych lalek Łazarskiej, determinowane kontekstem etnokułturowym (lalki inspirowane folklorem wielu narodów, zwłaszcza polskim, jak Wojtek krakowiak), historią, literaturą (Zosia z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, postaci z cyklu powieściowego *Komedia ludzka* Honoré de Balzaca, lalki nawiązujące do legend

¹¹ Na wielu szkicach artystów figurowały projekty lalek właśnie o tego typu rękach. Na innych z kolei były umieszczone znaki identyfikacyjne, informacje o rodzaju i kolorze materiałów oraz gdzie można je kupić.

¹² Lalki te były chronione prawem autorskim, opatentowane i masowo produkowane w USA.

¹³ Zieliński (2010: 88–89).

¹⁴ Zachowała się kartka pocztowa z lalkami chłopca i dziewczynki w strojach ludowych z napisem: „S. Lazarska – PINX. Wygnańcy polscy. Refugiés polonais. Polish refugees. T. J. Makowski SCI LP” wysłana z Biarritz w 1917 roku.

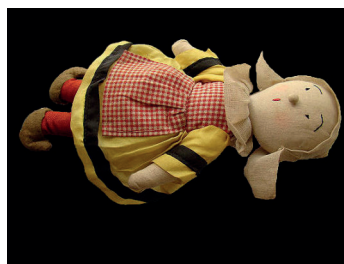
¹⁵ Lalki pokazywane były przez Pathé-Journal, Gaumont, Aubert et Clair, Fox (1921), zob.: Pennegues.

¹⁶ Informacja pochodzi od znawcy historii lalki francuskiej François Theimera, zob.: Степанова (2013).

¹⁷ Zob.: Pennegues. Produkcja chałupnicza emigrantów rosyjskich miała początkowo formę wystaw-sprzedazy, organizowanych przez zachodnie fundusze dobroczynne. Później zbytem zajęła się arystokracja rosyjska, m.in. wielka księżna Maria Pawłowna Romanowa, która w 1921 roku zorganizowała w Paryżu wyprzedaż przedmiotów, wykonanych przez emigrantów na cele charytatywne. Wystawa ta dała początek chałupniczej produkcji lalek szmacianych w stylizowanych rosyjskich strojach ludowych. W latach 20. XX wieku najpopularniejszą paryską pracownią lalkarską była tzw. Szkoła madame Łazariewej, gdzie wykonywano lalki zarówno w rosyjskich strojach narodowych, jak i lalki odzwierciedlające ówczesne trendy mody. Rosjanie wnieśli określony styl do wizerunku lalek szmacianych, ale były one nieco udziwnione, jakby z nieobecnyimi twarzami. Aby nadać lalce nowy wygląd, rosyjskie arystokratki zwracały się o pomoc do malarzy i rzeźbiarzy, m.in. Alberta Marqueta (1875–1947) – francuskiego malarza, rysownika i grafika, który był mężem księżniczki rosyjskiej. Marquet zrobił lalkę na podstawie odlewu rzeźbionego popiersia dziewczynki, wystawionego na jednej z paryskich wystaw. Wyprodukowano około stu egzemplarzy lalek, które miały błękitne albo piwne oczy, ubrane były w kostiumy historyczne i sygnowane przez autora. Jednakże nie cieszyły się one powodzeniem. Dzisiaj należą do jednych z najdroższych i cenniejszych przez kolekcjonerów lalek. Najbardziej znany rosyjski salon wystawowy w Paryżu znajdował się na *rue Jean-Goujon* i nazywał się Kitieź. Na ten temat: Степанова (2013).

¹⁸ Jedenaście z nich przechowywanych jest w Musée Branly, gdzie zostały dokładnie opisane, zob.: Pennegues.

i baśni), malarstwem (postaci wzorowane na dziełach malarzy, np. *Infantki* Diego Velázquez),¹⁹ muzyką, baletem, adresowane były zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Pełniły one funkcję zabawową, edukacyjną, artystyczną, dekoracyjną (lalki salonowe/buduarowe, lalki-maskotki), wystawową i kolekcjonerską. Lalki wyróżniały się starannym wykonaniem, wysokim poziomem artystycznym strojów, które były z naturalnych materiałów (jedwab w różnych kolorach, niekiedy drukowany, len, aksamit, zamsz) (il. 2), oraz *decorum*, w jakim je umieszczano. Lalki charakteryzowała trochę dziecięca plastyczność (naiwność, prymitywizm). Przeważnie nie miały przypisanych im imion, nazw czy też numeru. Imiona nadawali im odbiorcy: dzieci, reklamodawcy (np. domy towarowe Printemps dały dziewczynce na imię Muguette, a chłopcu Joli Guy, inny dom nazwał dziewczynkę Ginette) lub sponsorzy. Pierwsze lalki autorstwa Łazarskiej miały głowy wykonane według metody Idy Gutsell – autorki lalek z miękkich materiałów i tkanin, wznowionej przez Margarete Steiff, która produkowała zabawki pluszowe. Polegała ona na połączeniu dwóch części twarzy prostopadłym szwem, który biegł od czoła do brody, przechodząc przez nos, co czyniło twarz/głowę lalki trójwymiarową. Tego typu lalką był młody polski wieśniak z włosami z białego jedwabiu i detalami twarzy wyhaftowanymi jedwabną nicią (na niebieskie tęczówki oczu nakładały się wyszyte długie rzęsy), ubrany w białą koszulę z lnu, krótkie spodnie ze śliwkowego aksamitu i jedwabny pas w kolorze pomarańczowym (il. 3). Wszystkie elementy zostały połączone w sposób nowoczesny i artystycznie nowatorski. Innowacją Łazarskiej było usunięcie pionowego szwu (został ukryty pod warstwą laminowanej tkaniny na głowie), uproszczenie rysów twarzy, smukła sylwetka i wydłużone nogi. Lalki były rozpoznawalne także po miękkim, szmacianym, ruchomym ciele, dzięki któremu przybierały różne pozy, rękach (najczęściej z palcem wskazującym lub w kształcie rękawic), oczach (okrągłych, na całej powierzchni haftowanych jedwabiem lub pojedynczymi nitkami, czy też skośnych w kształcie trójkąta) (il. 4). Różnicowało to spojrzenie lalek (patrzyły w górę, w dół, w lewo, w prawo, prosto, skosem) i nadawało im charakter.²⁰ Wczesne lalki typu etnograficznego, funkcjo-



- Il. 1. Stefania Łazarska, *Lalka dzidzius*, jedwab, bawełna, kolekcja prywatna, Francja, wg <http://french-cloth-dolls-encyclopedia.com/web/index.php/fr/articles?id=419>, dostęp: 01.08.2013



- Il. 2. Stefania Łazarska, *Lalka*, 1916, zamsz, tkanina, kolekcja prywatna, Francja, wg <http://french-cloth-dolls-encyclopedia.com/web/index.php/fr/articles?id=419>, dostęp: 01.08.2013



- Il. 3. Stefania Łazarska, *Młody wieśniak polski*, nić jedwabna, len, aksamit, jedwab, kolekcja prywatna, Francja, wg <http://www.antiquedolls.ru/article/58.html>, dostęp: 01.08.2013



- Il. 4. Stefania Łazarska, *Lalka*, 1915–1916, jedwab, aksamit, skóra, kolekcja prywatna, Francja, wg <http://french-cloth-dolls-encyclopedia.com/web/index.php/fr/articles?id=419>, dostęp: 01.08.2013

¹⁹ Stefania Łazarska (2007: 6).

²⁰ Lalki można było rozpoznać również po znakach firmowych: medalionie z metalu ze znakiem *Atelier Lazarski*,

nujące jako kompensator etnicznego wyobcowania, ubrane były w stroje ludowe wszystkich regionów Polski (np. lalki w stroju kaszubskim, żywieckim, huculskim, Panna Młoda z Krakowa autorstwa Łazarskiej). Późniejsze lalki, głównie salonowe, odzwierciedlały nową estetykę art déco i modne, płynne linie mody Poireta.

Wasiljewa zajęła się tworzeniem lalek w 1916 roku. Początkowo czyniła to w celach zarobkowych. Rozpoczęła interaktywną współpracę z Poiretem, który kupował jej lalki i wystawiał do sprzedaży w swoim sklepie-galerii. Ona z kolei rozprzeczyla jego lalkowe portrety znanych osobistości, eleganckie *les poupées de la mode*, nazywane także *Pandorami*, których celem było zwrócenie uwagi na panujące w modzie trendy. Dzięki wystawiennictwu w galerii Poireta, lalki Wasiljowej, które często wykraczały poza tradycyjne ich postrzeganie, zdobyły uznanie elity paryskiej i cieszyły się dużym powodzeniem. Malarka była mistrzem gatunku lalki-portretu o groteskowych i karykaturalnych rysach, lalek konstruowanych z różnych, często przypadkowych materiałów (np. papier *mâché*, skrawki tkanin, filc, skóra, drewno, metal, drut, cerata, szkło, masa plastyczna, celulozoid itp.), które dawały wiele możliwości kreacyjnych, autorskiej lalki-portretu, osiągnęła status rzeźby (jak portret rzeźbiarski Poireta w kształcie dużej lalki lub jego portret ze skóry, połączanego drutu i metalu), lalki jako obiektu sztuki. Status lalki posiadały maski i lalki-głowy, jako część całości (np. *Tête d'homme* z pomalowanego metalu, tkaniny, włosów, skóry i szkła), postaci-maski, lalki ruchome, lalki pełniące funkcję performatywną (lalka-aktor, marionetki) oraz inne lalkowe koncepty, które inspirowały twórców różnych dziedzin sztuki. Poszukując nowych form wyrazu, Wasiljewa nieustannie eksperymentowała. Nie projektowała i nie szkicowała wizerunków lalek, jak Łazarska, nie równoważyła też formy i materii. W jej koncepcji lalka nie miała być wiernym odzwierciedleniem postaci ludzkiej, lecz jej hybrydalnym odrealnieniem. Lalka konstruowana techniką *bricolage*'u miała służyć grze z materiałem raczej niż nadawaniu

medalionie, gdzie na jednej stronie widniał napis: „Fundusz polskim ofiarom wojny”, na drugiej – zwrot do potencjalnego odbiorcy/nabywcy: „Zdrowia szczęścia wam – miłośnikowi lalek, który, przyjąwszy do swojego serca i do swojego domu jedną z moich małych lalek, nakarmił jedną z głodujących matek lub dziecko mojej smutnej ziemi”. Niektóre lalki z 1921 roku posiadały znak towarowy Mascotte umieszczony na palcu wskazującym.



Il. 5. Maria Wasiljewa, *Jean Cocteau*, wg <http://www.pinterest.com/pin/458170962063368568>, dostęp: 01.08.2013



Il. 6. Maria Wasiljewa, *Sigrid Hjertén, Isaac Grünewald*, 1920, wg <http://www.pinterest.com/pin/458170962063368568>, dostęp: 01.08.2013

jej form. Dzięki awangardowym eksperymentom i innowacjom nie miały one kształtu określonego, stałego, statycznego. Ulegały ciąglej metamorfozie; cechowała je ekspresyjność, były silnie zindywidualizowane. W kreacji artystycznej lalek nie było wyraźnego podziału na obraz i przedmiot. Poprzez swoją polimorficzność gatunkową i materiałową, funkcjonowały one jako rzecz/narzędzie, artefakt artystyczny generujący obraz; unaoczniły zjawisko łączności rzeczy i ludzi na poziomie egzystencjalnym. Strategią artystyczną Wasiljowej była interaktywność, prowadzenie nieustannego dialogu z odbiorcą i własną sztuką. Serię groteskowych lalek-portretów z określonymi elementami podobieństwa, m.in.: Matisse'a, Picassa, Cocteau (il. 5),²¹ szwedzkich malarzy Sigrid Hjertén i Isaaca

²¹ Zachowała się fotografia (ok. 1925) grupowego ujęcia lalki-portretu, przedstawiająca Cocteau i przytulającego się

Grünewalda (il. 6), Légera, Apollinaire'a, Poireta, Wasiljewa po raz pierwszy pokazała na wystawie zorganizowanej przez Salmona w Salon d'Antin (Paryż, 1916). Lalkowe karykatury artystowskie były swoistego rodzaju krzywym zwierciadłem środowiska twórczego, funkcjonowały jako umowny język krytyki, prowadzonej według przyjętych reguł gry, zabawy, wynikającej z zakodowanej w lalce ludyczności. Portrety-lalki znanych osobistości, np. Kalifornijczyk Mr Brenswige,²² para w stroju wieczorowym, kobieta o długich blond włosach (tożsamości nie udało się ustalić), głowy-rzeźby – francuskiego dandysa i polityka Bonifacego (Boni) de Castellane, Marquis de Castellane (1867–1932), amerykańskiego autora kreskówek, karykatur aktorów i gwiazd Ralpa Bartona (1891–1931), Toti²³ pełniły funkcję satyry społecznej. Na przełomie lat 1927/1928 Wasiljewa pokazała lalki na wystawie indywidualnej (*Exhibition of pictures and dolls by Marie Vassilieff*) w Beaux Arts Gallery w Londynie, a w roku 1931 na Światowym Kongresie Marionetek w Chicago. Lalki-portrety, lalki (*Poupée en cuir*, 1930), oryginalna lalka-portret-maski w kształcie damskiego buta na wysokim obcasie (il. 7), maski-postaci o statusie rzeźby: *Masque-personnage* z metalu, masy perłowej i plastiku, *Personnage féminin masque* i inne (il. 8), lalki z ceramiki (*La femme futuriste*, 1946), maski-brosze (*Masque echotique en haut-relief*, 1953), marionetki Wasiljewa ekspozycjonowała w prywatnych galeriach i w swoim muzeum (Musée Marie Vassilieff, 54, *avenue du Maine*), które otworzyła w 1934 roku. Lalki-portrety i lalki-maski były również tematem jej obrazów,²⁴ np. *Masques et Poupées*, *Le portrait de la poupée*. Zachowały się także fotografie malarki z kolekcją lalek jej autorstwa.

Lalkowe koncepty Wasiljewej w funkcji performatywnej, konstruowane według artystycznych, zabawowych i karnawałowych reguł, inspirowały wielu reżyserów, choreografów sztuk teatralnych

do niego przyjaciela. Z lewej strony widnieje napis, który ma jednoznacznie ironiczny wydźwięk: *Jean Cocteau & Diana*, z prawej – *M. Vassilieff. P. Delbo studio, Paris*.

²² Zdjęcie lalki było dołączone do artykułu „Russian portrait dolls designed by Marie Vassilieff”, opublikowanego w „Arts and decoration” (1925).

²³ Być może chodzi tu o włoską sopranistkę Antoniettę Meneghel (1893–1975), występującą pod pseudonimem scenicznym Toti Dal Monte lub La Toti.

²⁴ Warto podkreślić, iż w kubistycznym malarstwie Wasiljewej o tematyce dziecięcej (szczególnie na portretach dzieci) funkcjonowały również różne typy lalek-zabawek, niekiedy inspirowane folklorem rosyjskim: *Petite fille au chat* (1915), *L'enfant à la poupée* (1917), *Mon poupée*.



Il. 7. Maria Wasiljewa, *Lalka i maska*, ok. 1928, wg <http://www.liveauctioneers.com/item/2712923>, dostęp: 01.08.2013



Il. 8. Maria Wasiljewa, *Lalki-rzeźby*, technika mieszana, wg <http://www.rouillac.com/dlotorig-42136-1>, dostęp: 01.08.2013.

i baletów oraz muzyków, co zaowocowało współpracą artystki z teatrami. W latach 1920–1925 kierowała paryską pracownią (projektowała lalki-maski, dekoracje, kostiumy) amatora tańca Rolfa de Maré (1898–1964), założyciela grupy Ballets Suédois (1920–1925), która rywalizowała o względy paryskiej publiczności z Ballets Russes Siergieja Diagilewa. W innowacyjnie konceptualizowanych przez Wasiljewą, nowoczesnych pod względem formy, przedstawieniach dominował eksperyment, odwołujący się do zasady intermedialności (inscenizacja i malarstwo). W roku 1927 artystka wykonała w „szmaciano-mieszanej” technice m.in. postać Guignola do marionetkowych spektakli *Bal costume de la Misère Noire. Avant, pendant, après (Jésus-Christ)* oraz *La Pouvrete Claire* z muzyką sakralną Claude'a Duboscqa. Kolejnym sukcesem były oryginalne lalki z ruchomymi i podświetlanymi głowami, lalki-maski, które Wasiljewa pokazała w Grand Palais w Paryżu (L'Exposition Interna-



Il. 9. Maria Wasiljewa, *Mały Pierrot*, kolekcja prywatna, Francja, wg <http://french-cloth-dolls-encyclopedia.com/web/index.php/fr/articles?id=362>, dostęp: 01.08.2013.

tionale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, 1925). Zainteresowała nimi Gastona Baty (kierował teatrem Montparnasse-Baty), z którym współpracowała w latach 1927–1931. Aktywnie uczestniczyła również w teatrze Arc-en-ciel *Gézy Blattnera*, dla którego stworzyła marionetki z iluminowanymi głowami.²⁵ W konceptach lalki teatralnej Wasiljewej awangardowy eksperyment łączył się z francuską i rosyjską tradycją ludowego teatru jarmarcznego i ulicznego z ich marionetkami/lalkami: Guignolem,²⁶ którego odpowiednikiem był rosyjski Pietruszka,²⁷ oraz Pierrotem. W jej twórczości akty-

²⁵ W roku 1937 (L'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne) Wasiljewa pokazała lalki-maski, akcesoria i oryginalne świecące kostiumy zrealizowane w technice *rhodoïd* (przezroczysty arkusz masy plastycznej, celuloid), które wykonała dla przedstawienia według sonetu *Les voyelles* Arthura Rimbauda. Intermedialną improwizację wystawił Théâtre d'Art et Essai Edmonda i Louise Lara.

²⁶ Guignol (franc. 'pajac') – lalka-kukielka z francuskiego teatru lalek o wielkich oczach i nosie, okrągłej twarzy, wzorowana na włoskim Polichinellu. Drewnianą lalkę w czarnym kapeluszu z długimi włosami związanymi w kitkę powołał do życia w 1808 roku Laurent Mourguet (1745–1844), tkacz i jarmarczny „dentysta”, który widowiskami nawiązywał do ludowych przesądów i różnego typu okrucieństw. W tym kontekście Guignol stał się synonimem czarnego humoru, makabreski. Guignol uosabiał pechowca, kanciarza, malkontenta i kpiarza. Wzbudzał śmiech widowni, gdy obijał kijem żandarma czy poborcę podatkowego lub gdy pełnił rolę mówionego gazetki, komentując bieżące wydarzenia w mieście i kraju.

²⁷ Rosyjski teatr ludowy występował w dwóch odmianach: teatr kukielkowy (marionetkowy i pacynkowy) i teatr „żywego aktora”. Pietruszka (błazen, dowcipniś w czerwonym kaftanie, płóciennych spodniach i w czerwonej spiczastej czapce ze zwisającym frędzelkiem) był jedną z komicznych postaci rosyjskiego jarmarcznego i ulicznego teatru lalek. Początkowo funkcjonował w formie pacynki, pod koniec wieku XIX jako marionetka. Pochodzenie tej lalki nie jest do końca wyjaśnione.

wizuje się zwłaszcza figura Pierrota determinowana kontekstem kulturowym, artystycznym i biograficznym. Lalka ta funkcjonowała jako ikonograficzny i semantycznie nośny komponent we wszystkich uprawianych przez Wasiljewą gatunkach sztuki: *Pierrot poupée* (1919, olej na płótnie), lalka i lalka-maski, *Deux Pierrot* (1933), grupa – lalka i maska Pierrot oraz lalka Pierrette (1927), rzeźba-instalacja *Sculpture Installation Paul Poiret en Pierrot*. Artystka odwoływała się również do słownej gry francuskiego słowa Pierrot (zdrobniała forma imienia Pierre). Małym Pierottem nazywała swojego syna, który był dla niej żywą istotą, jej ukochaną w dzieciństwie lalką oraz obiektem sztuki. Przedstawiała go na obrazach (*Pierrot et sa Poupée*, *Pierrot et sa Bonne* – oba 1920), wykonała też (z różnych materiałów i wypchanej skóry) jego portret w formie lalki siedzącej na kuferku (il. 9). Swoistość lalek Wasiljewej polegała na tym, że postrzegane były jako żywe istoty, a teatr kukielkowy – na tle teatru żywych aktorów. Jeśli aktor grał człowieka, to lalka na scenie grała aktora. Było to jakby przedstawienie przedstawienia. Poetyka podwojenia utrwalała umowność, przedmiotem przedstawienia czyniła język sztuki. Lalka na scenie była ironiczna, parodystyczna, ciążyła ku eksperymentowi. Połączenie gry żywych aktorów z maskami, lalkami, marionetkami nawiązywało do obrzędów i teatru ludowego w licznych jego tradycjach narodowych.

Typologiczna różnorodność awangardowych lalek Wasiljewej, różnaitość zastosowanych technik i materiałów, wchodzących w twórcze relacje z całą strukturą artystyczną lalki lub jej częścią, interaktywność artystki, tworzącej grę znaczeń, i aktywność adresata, funkcja estetyczna, komunikacyjna, performatywna lalek przekształcały je, podobnie jak lalki Łazarskiej, w nowe oryginalne dzieła sztuki, które w przestrzeni Paryża prowadziły konstruktywny dialog międzykulturowy z kosmopolitycznym odbiorcą.

Bibliografia

- Bobilewicz 2012 = Bobilewicz, Grażyna: „Художественная деятельность Марии Ивановны Васильевой (Marie Vassilieff) в культурном пространстве Парижа XX века”, *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*, 18, 1 (2012): 67–89.
- Muniak 2012 = Muniak, Radosław Filip: *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Universitas, Kraków 2010.

- Pennegues = Pennegues, Dominique: „Les poupées de Stefania Lazarska: La Naissance de la Poupée d'Artiste”, <http://french-cloth-dolls-encyklopedia.com/web/index.php/fr./les-poupees-des-ateliers-artistiques-polonais-de-stefania-lazarska>, dostęp: 27.07.2012.
- Stefania Łazarska 2007 = *Stefania Łazarska (1887–1977). Artystka ocalona od zapomnienia*, Jacek Macyszyn (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie – Zespół Pałacowo-Ogrodowy. Muzeum Wychodźstwa Polskiego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Warszawie, Łazienki Królewskie, Warszawa 2007.
- Zieliński 2010 = Zieliński, Jan: „Pod innym kątem: Chopin i inni lalkarze”, *Biuletyn Informacyjny ZASP-u*, 18 (2010): 88–89.
- Герман 2003 = Герман, М[ихаил] Ю.: *Парижская школа*, Слово/Slovo, Москва 2003.
- Лотман 1992 = Лотман, Ю. М.: „Куклы в системе культуры” [w:] Ю. М. Лотман: *Избранные статьи в трех томах*, т. I: *Статьи по семиотике и типологии культуры*, Александра, Таллинн 1992: 377–380.
- Степанова = Степанова, И[льмира]: „Кукольная королева Франции. Интервью с Франсуа Тэмером”, http://antiquedolls.ru/publications_nn_queen.html, dostęp: 01.08.2013.

Grażyna Bobilewicz

Parisian dolls designed by Stefania Łazarska (1887–1997) and Maria Vasilyeva (Marie Vassilieff) (1884–1957)

The subject of analysis is the Polish and Russian art of doll making in the cultural sphere of Paris in the first quarter of the 20th century. Various images and representations of author's dolls, interpreted in a multifaceted and multifunctional way, have been discussed on the basis of the works of a Polish painter Stefania Łazarska and a French-Russian painter Maria Vasilyeva (Marie Vassilieff), both being active members of artistic communities in the heart of Montparnasse (Ateliers Artistiques Polonais, rue Boissonade 17, Russian Literary-Artistic Association, rue Boissonade 13). Łazarska's rag dolls are determined by ethnocultural context, history, literature, painting, music and ballet. Characteristic features of those dolls are: diversity, high artistic level of costumes and *decorum* in which they are placed. They have amusement, educational, artistic, decorative (living room / boudoir dolls), exhibiting and collecting functions. Vasilyeva's original and masterly art of doll making is based on an avant-garde experiment. Random materials (for example pieces of leather, cloth, *papier-mâché*, wire, oilcloth, metal, glass) were used by the painter to create grotesque dolls-portraits, dolls-portraits achieving the status of sculptures, dolls-masks, dolls-heads, figures-masks, mobile dolls and other ideas. The dolls constructed with the use of *bricolage* technique serve the purpose of playing with the material, they undergo constant metamorphosis and are characterized by expressiveness and strong individualization. The dolls that have a performative function (dolls-actors, puppets) refer to the French tradition of folk theatres and Russian market stalls (dolls, puppets, figures of Guignol, Petrushka and Pierrot). Thanks to the publicity given to both artists by the famous fashion designer Paul Poiret, their dolls, transformed in the Paris atmosphere into original works of art, enter the intercultural dialogue with a cosmopolitan audience.