

DOI: 10.18318/pl.2019.3.16

MICHALINA KMIECIK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

AWANGARDA KOBIET – EKSPRESJONISTYCZNY KRĄG MARIANNE WEREFKIN

MARIANNE WEREFKIN AND THE WOMEN ARTISTS IN HER CIRCLE. Edited by Tanja Malychewa, Isabel Wünsche. Leiden–Boston (2017). Brill/Rodopi, ss. XVIII, 260. „Avant-Garde Critical Studies”. Volume 33.

Recenzowana książka stanowi pokłosie konferencji *Crossing Borders: Marianne Werefkin and the Cosmopolitan Women in Her Circle*, która odbyła się w 2014 roku i towarzyszyła wystawie *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, zorganizowanej przez Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen oraz Paula Modersohn-Becker Museum w Bremie. Jednak w odróżnieniu od wielu publikacji pokonferencyjnych – prezentowany tom wydaje się wyjątkowo potrzebny i niezwykle spójny. Książka poświęcona stosunkowo mało znanej w Polsce malarce rosyjskiego pochodzenia wpisuje się bowiem w coraz mocniej uwidaczniający się w europejskiej, ale i w rodzimej humanistyce nurt prezentowania historii modernizmu oraz awangardy jako aktywnie współtworzonych przez kobiety. Edytorki zbioru, Tanja Malychewa oraz Isabel Wünsche, nie odzęgają się od inspirujących antologii bądź monografii dotyczących tego zagadnienia: we wstępie wskazują na powinowactwo swojego ujęcia z pracami takimi, jak *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism* Marshy Meskimmon czy tom *Amazons of the Avant-Garde*¹. W ostatnim czasie również w polskich badaniach pojawia się coraz więcej cennych publikacji próbujących opowiedzieć dzieje środkowoeuropejskiej nowej sztuki jako mozaiki rozmaitych *herstories*. Wspomnieć warto choćby o antologii *Modernistki*, poświęconej międzywojennej ukraińskiej prozie kobiet, czy o monografii zbiorowej *Wspólnota wyobrażona*, traktującej o twórczości pisarek środkowoeuropejskich w latach 1914–1945², a także o projektach konferencyjnych i wystawienniczych:

¹ M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. London – New York 1999. – *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. Ed. J. E. Bowlt, M. Drutt. New York – London 2000.

² *Modernistki. Antologia ukraińskiej prozy kobiecej okresu międzywojennego*. Red. G. Borkowska,

sesji *Płeć awangardy*, zorganizowanej na Uniwersytecie Śląskim w październiku 2017, lub niedawno zakończonej wystawie *Czerwona materia: Nadia Léger* w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Nie bez powodu osiłą, wokół której krąży publikacja oficyny Brill/Rodopi, uczyniono właśnie Werefkin. Urodzona w 1860 roku w Rosji artystka była nie tylko malarką (uczennicą Ilii Riepina, jednego z najważniejszych przedstawicieli grupy pieriedwiżników), ale także promotorką sztuki, animatorką życia kulturalnego (utworzyła własny salon po przeprowadzce do Monachium), współzałożycielką Neue Künstlervereinigung München, członkinią grup artystycznych Die Blaue Reiter oraz Der Große Bär. Pracowała jako kierowniczka sceny razem z Aleksandrem Siemionowiczem Sacharowem i Clotilde von Derp. Zasłynęła również jako autorka dziennika *Lettres à un Inconnu* powstającego w latach 1901–1905, w którym zaprezentowała swoje radykalne poglądy na temat przypisywanych kobietom ról społecznych i konieczności przełamywania barier genderowych. Wokół Werefkin uformował się krąg zaprzyjaźnionych artystów, ludzi teatru, literatów. Najbliższym jej pozostawał, oczywiście, Aleksiej Georgijewicz Jawlenski, z którym malarka tworzyła burzliwy i dramatyczny związek. To o niej właśnie pisał artysta we wspomnieniach, do których odwołuje się Bernd Fäthke w swoim szkicu *Marianne Werefkin: Clemen's Weiler Legacy*: „Ta znajomość zmieniła moje życie. Zostałem jej przyjacielem, tej mądrej kobiety obdarzonej geniuszem” (cyt. na s. 8). Redaktorki recenzowanej monografii pragnęły, jak sędzę, pokazać Werefkin jako kobietę, z jednej strony, aktywnie walczącą o prawo do równorzędnej ekspresji artystycznej, z drugiej zaś – uwikłaną w sieć genderowych relacji podległościowych (najpierw z Riepinem, a następnie z Jawlenskim) i wyswabdzającą się z nich. Jednocześnie celem badaczek było zaakcentowanie, że w przedwojennym Monachium i Berlinie los Werefkin powieleży niezliczone rzesze kobiet-artystek, zaangażowanych we współkreowanie karier mężczyzn, których dziś doskonale znamy z dziejów kultury, porzucające dla nich swoją własną drogę twórczą. W książce pod redakcją Malychevej i Wünsche pojawia się wiele faktów z życia owych „akuszerki modernizmu”³: Emmy Hennings, Sophie Taeuber-Arp, Emmy Scheyer, Věra Abegg-Verevkine, Marii Marc czy Elisabeth Epstein. Niektórym z nich udało się na nowo zaistnieć w oficjalnej historii europejskiego modernizmu i awangardy, a ich portrety są dziś chętnie przypominane i analizowane przez badaczy (warto w tym miejscu przywołać publikację *Women of the Avant-Garde 1920–1940*)⁴. Pozostałe kobiety wciąż czekają na to, aby o ich życiu i sztuce opowiedzieć – wskazując na ich istotny wkład w rozwój nowoczesnych prądów artystycznych oraz niewątpliwe zaangażowanie po stronie przekraczania tradycyjnie przypisywanych im ról społecznych i twórczych.

Książka poświęcona Werefkin stawia przed sobą takie zadanie i wywiązuje się z niego znakomicie. Została ułożona w sposób niezwykle przemyślany: dwa rozdziały otwierające wprowadzają czytelnika w historię dzieła Werefkin i jego recepcji. Fäthke we wspomnianym artykule w dość obrazowy sposób rekonstruuje własne zaangażowanie w organizację monograficznych wystaw przedstawiających jej twórczość. Tekst Fäthkego ma charakter przede wszystkim wspomnienny, obnaża wszakże mechanizmy sprawiające, że sztuka malarki,

I. Boruszkowska, K. Kotyńska. Wstęp O. Hnatiuk. Warszawa 2017. – *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*. Red. G. Borkowska, I. Boruszkowska, K. Nadana-Sokołowska. Warszawa 2017.

³ Sparafrazowana tutaj kategorią „akuszerki awangardy” posługuje się I. Boruszkowska w publikowanym w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego” artykule *Akuszerki awangardy: kobiety a początki nowej sztuki* (dziękuję Autorce za wcześniejsze udostępnienie go). Wydaje się, że sformułowanie to doskonale odzwierciedla los wielu artystek, będących bohaterkami recenzowanej książki.

⁴ M. Marcus, R. Hemus, *Women of the Avant-Garde 1920–1940*. Ed. M. J. Holm, K. Degel. Humlebaek 2013.

która znaczną część życia poświęciła na promowanie dzieła swojego towarzysza, Aleksieja Jawlenskiego – nierzadko bywa traktowana niepoważnie, jako pewnego rodzaju zagrożenie dla „monopolu” artystycznego dużo bardziej rozpoznawalnego twórcy. Petra Lanfermann, jedna z kuratorek wystawy *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, opisuje zaś proces przygotowywania ekspozycji oraz wylicza najistotniejsze cechy malarstwa Werefkin, sytuując jej prace między impresjonistyczną wizją Vincenta van Gogha i Paula Gaugina a ekspresjonistycznymi eksperymentami Edvarda Muncha. Wskazuje też na dość mocne osadzenie tematyczne malarki w problematyce modernistycznej: „Wraz z powrotem do malarstwa w 1906 roku Werefkin obrała za przedmiot swojej twórczości przede wszystkim to, co nowoczesne: portretowała nowe rozrywki i sposoby spędzania wolnego czasu. Ukazywała ludzi w cyrku, w teatrze, w kawiarni, podczas tańca lub w ogródku piwnym; możemy zauważyć odwołania do modelowych francuskich modernistów, takich jak Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec czy Pierre Bonnard” (s. 23). Lanfermann podkreśla też zaangażowanie społeczne Werefkin, znajdujące ujście w wielu jej pracach, a także coraz mocniejszą po 1906 roku tendencję do ekspresjonistycznego ujmowania sylwetki człowieka: w izolacji, konturowo, bez przywiązywania znaczenia do detali przedstawienia, z dużym naciskiem na warstwę kolorystyczną.

Już w artykule Lanfermann pojawia się jednak sugestia, iż osoba malarki ma stanowić pretekst do szerszej refleksji o sztuce tworzonej przez kobiety w Niemczech i Szwajcarii w okresie Republiki Weimarskiej. Werefkin zostaje zatem zaprezentowana jako „przekaznik” postępowych idei i zachowań artystycznych. Badaczka cytuje wspomnienie Gustava Paulego: „baronowa [...] jest ośrodkiem, tak jakby przekaznikiem sił, które możemy odczuwać prawie fizycznie” (s. 23). Malycheva i Wünsche w ten właśnie sposób chcą ją w recenzowanej książce przedstawić: jako punkt startowy sieci powiązań między kobietami-artystkami, współtworzącymi bohemę i często stanowiącymi jej najbardziej radykalne czy postępowe ogniwa. Pierwsza wyodrębniona sekcja omawianego tomu, *The Cultural Worlds of Marianne Werefkin*, służy dookreśleniu wizerunku artystki oraz zakresu jej wpływów. Kornelia Röder i Antonia Napp wprowadzają czytelników w świat „malarstwa odpoczynkowego”⁵, uprawianego przez Werefkin podczas pobytu w Prerow nad Bałtykiem latem 1911: w tamtym okresie jej prace ulegają stopniowej abstrakcjonizacji, a realizm ustępuje miejsca grze płaszczyzn barwnych. Obserwowanie malarstwa Werefkin właśnie przez pryzmat pejzaży z Prerow pozwala uchwycić moment, w którym – paradoksalnie oddalając się od „nowoczesnego sztafażu” – artystka najmocniej zbliża się do poetyk awangardowych.

Wünsche skupia się zaś w artykule *Exile, the Avant-Garde, and Dada: Women Artists Active in Switzerland during the First World War* na opisanu kregu kobiet, które współtworzyły grupę dadaistyczną w Zurychu i przyczyniły się do powstania spektakli Cabaret Voltaire. Hennings, Taeuber-Arp czy von Derp – lalkarki, tancerki, plastyczki – bardzo często musiały godzić rolę artystki z rolą osoby utrzymującej rodzinę. Pomagały też w pracy swoim partnerom-artystom, niejednokrotnie zapominając o rozwoju własnej kariery twórczej. Równocześnie przysłużyły się w dużej mierze do przełamania genderowych stereotypów; szczególnie ważna będzie w tym kontekście sylwetka Else Lasker-Schüler, której pozycję niezależnej poetki omawia zarówno Wünsche, jak i Shulamith Behr w eseju *Performing the Woman: The „Interplay” between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler*.

Cała następną część sekcji pierwszej, w której umieszczono wzmiankowany artykuł,

⁵ Posługuję się tutaj terminem używanym na określenie pejzaży malowanych przez W. Strzebińskiego w latach trzydziestych XX w. nie bez powodu: wydaje mi się ciekawe, że podobnie jak Strzebiński, tak i Werefkin była w stanie przewartościować swoją poetykę właśnie obserwując naturę (malarstwo odpoczynkowe Strzebińskiego to także przede wszystkim pejzaże morskie) i oddalając się od typowo modernistycznej problematyki.

została zresztą poświęcona transgresywnemu charakterowi sztuki kobiet. W szkicu *Crossing National, Cultural, and Gender Borders* autorzy koncentrują się na omówieniu istotnych wyznaczników modernistycznego światopoglądu – kosmopolityzmu, oraz obyczajowego rewolucjonizmu. Małycheva analizuje fenomen Werefkin jako jednocześnie aktywnej uczestniczki procesów kulturowych i pasywnej kobiety-opiekunki, podporządkowującej swoje ambicje dobru kochanej osoby. Przypomina tym samym tezy Barbary Krause, która w książce *Der Blaue Vogel auf meiner Hand: Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky. Romanbiographie* (2000) opisała życie Werefkin z Jawlenskim, pokazując, że za jego sukcesem w dużej mierze stała pomoc finansowa oraz towarzyska jego partnerki. Interesujący w tym kontekście wydaje się moment „wydobywania się” artystki spod wpływu Jawlenskigo: po porzuceniu malarstwa na okres około 10 lat zaczyna ona pracować nad dziennikiem – książką *Lettres à un Inconnu* – w której wyłożyła swoją koncepcję „pozapłciowości”. Artysta, w optyce Werefkin, nie powinien identyfikować się ze stereotypizowaną płcią kulturową, ale poszukiwać w sobie tego, co nierozpoznawalne i nieklasyfikowalne. Podobnie jak Lasker-Schüler, także Werefkin identyfikowała się z projektem „trzeciej płci”, którą Behr opisze jako „wo/man”: „pozycja podmiotu [...] jest płynna, może on przekraczać statyczny antagonizm między męskim a żeńskim” (s. 99). Badaczka nawiązuje tym samym do niemieckich wyobrażeń artystki jako „Mannweib”, powszechnych w okresie Republiki Weimarskiej, lecz pozbawia je pejoratywnego charakteru – wręcz przeciwnie, posiłkując się antyesencjalistycznymi koncepcjami Judith Butler, ustanawia ich prekursorskie rozumienie jako kategorii wyzwalających i proklamujących nowy porządek społeczny.

Analogiczny problem podejmuje Marina Dmitrieva w artykule *Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-Garde* – na przykładzie fenomenu *cross-dressing*, bardzo popularnego w niemieckich kręgach artystycznych z początku XX wieku, opisuje takie praktyki kulturowe, które służyły uczynieniu z płci kategorii labilnej i nieprecyzyjnej, tym samym umożliwiając kobietom uczestnictwo w działaniach artystycznych dotychczas zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn. Werefkin, na tle kobiet z tamtej epoki, np. Natalii Gonczarowej, Zinaidy Gippius czy Jelizawiey Kruglikowej, starała się raczej poszukiwać „kosmicznej syntezy”, połączyć się z „inną częścią samej siebie”, odnaleźć te elementy swojej osobowości, które nie byłyby determinowane ani klasyfikowane płciowo (s. 128). Słynne zdanie z dziennika Werefkin – „*Je ne suis ni homme, ni femme: je suis moi*” (cyt. na s. 99) – pokazuje, że nie chciała ona wkrazać w domeny kulturowo przyporządkowane mężczyznom; jej cel stanowiło zniesienie opozycji męskie-żeńskie i zastąpienie jej idiosynkratycznością każdego pojedynczego „ja”. Jak słusznie zauważa Dorothy Price w szkicu „*Between us sleeps our child – art: Creativity, Identity, and the Maternal in the Works of Marianne Werefkin and Her Contemporaries*, poświęconym przewartościowaniu obrazów macierzyństwa w twórczości modernistek, Werefkin poprzez sztukę poszukiwała tożsamości pełnej, bo zwielokrotnionej, niemożliwej do zamknięcia w wąskich normach społecznych: „Każdy wpis w każdym z notesów [mowa o notesach składających się na *Lettres à un Inconnu* – M. K.] jest adresowany do wymyślonego »innego«, będącego *alter ego*, przez które Werefkin poznaje swoje wewnętrzne idee oraz emocje w dialogu z własnymi zwielokrotnionymi osobowościami. W istocie poprzez nie, zwraca się ona do wielu form siebie samej, włączając w to *moi-homme* [ja-męskie], *moi-femme* [ja-żeńskie] i *moi-artiste* [ja-artystyczne], by zapoczątkować proces ponownej wewnętrznej integracji, która pozwoli jej »znów malować, być artystką raczej niż służącą sztuki«” (s. 119).

Werefkin, pisząc o adresacie swojego dziennika, nieznanym, do którego kieruje słowa i myśli, określa go jako „ja» będące poza nią” (cyt. na s. 120), a więc coś obcego, lecz zamieszkującego jej własne ciało, inną tożsamość, która nie może się swobodnie realizować w przestrzeni społecznej. Polem dla realizacji owej tożsamości – w idealistycznej wizji Werefkin, ale chyba także w projekcie Małychevej i Wünsche – okazuje się sztuka: domena wolności znoszącej ograniczenia płci oraz narodowości. Dla autorek tomu przywoływanie i przy-

pominanie portretów kolejnych kobiet (całą ostatnią część poświęcono artystkom z kręgu Werefkin, m.in. Ermie Bossi, Marii Marc, Natalii Gonczarowej) stanowi asumpt do wpisania kobiet w – bardzo popularne wśród historyków awangardy czy modernizmu – *network studies*. Bohaterki książki stają się w tym ujęciu równoprawnymi punktami na mapie nurtów nowej sztuki, partnerkami nie tyle w sensie życiowym i towarzyskim, ile merytorycznym i twórczym. Ich wysiłki nie służą już podtrzymaniu istniejących relacji, lecz kreowaniu zupełnie innych układów sił: podobnie jak Werefkin w optyce Paulego, są one przekąźnikami idei, zwornikami rewolucyjnych rozwiązań. Szczególnie dobrze ilustruje to tekst Baiby Vanagi, *First Modernist Women Artists in Latvia and Their Paths into the International Art Scene*, traktująca o łotewskich awangardzistkach działających w ramach Rīgas mākslinieku grupa (Ryska Grupa Artystów) – rzeźbiarce Marcie Liepiņa-Skulme oraz malarce Aleksandrze Beļcovej, których prace wpisywały się w najbardziej popularne tendencje w łotewskiej sztuce eksperymentalnej Dwudziestolecia międzywojennego: suprematyzm oraz kubizm.

Choć wiele spośród artykułów prezentujących sztukę kobiet związanych z kręgiem Werefkin ma charakter wprowadzenia i poznajemy dzięki nim jedynie podstawowe fakty z życia i twórczości artystek, o których mowa, wydaje się, że wspomniane teksty są istotnym punktem wyjścia do refleksji o „akuszerkach awangardy”. Umożliwiają bowiem odtworzenie „sieci kobiet” – jak słusznie zaznacza Wünsche – pokazanie „wagi tej sieci i działających systemów wsparcia” (s. 48). Tym samym, wpisując się w dyskurs badania awangardy jako układu równorzędnych i wzajemnie przenikających się zjawisk, artykuły zebrane w recenzowanym tomie pozwalają ją redefiniować, uwidaczniając takie pasma i linie, które dotychczas pomijano lub zbywano wzruszeniem ramion. Sztuka kobiet ma szansę dzięki temu nie tylko stać się „dekoracyjnym ścięciem” w nieustannie tkanej opowieści o nowej sztuce, ale stworzyć nietuzinkowy wzór w tej wciąż odkrywanej przestrzeni.

Abstract

MICHALINA KMIECIK Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0003-0118-3657

WOMAN AVANT-GARDE. MARIANNE WEREFKIN'S EXPRESSIONIST CIRCLE

The subject of the review is a collected volume entitled *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle* (2017) edited by Tanja Malycheva and Isabel Wünsche which not only describes the figure of a slightly forgotten woman painter, cultural life animator and patron of the arts, but also sketches the portraits of many modernist woman artists acting in Germany and in Austria at the time of the Weimar Republic. The book becomes a starting point to consider the woman avant-garde and to highlight the woman's role in creating a modern artistic network.