

IDA JAHNKE  
Uniwersytet Warszawski  
Polska

## „AKTUALNOŚĆ JAKO DZIEŁO SZTUKI”. DEBORY VOGEL KONCEPCJA LITERATURY FAKTU\*

---

BOHATERKĄ TEGO TEKSTU JEST DEBORA VOGEL. ZAJMĘ SIĘ TUTAJ WAŻNĄ DLA JEJ działalności artystycznej i teoretycznej kwestią nowego realizmu i – co się z tym wiąże – literatury faktu. W kontekście podejmowanego w tomie zagadnienia „światowości reportażu” przypomnienie postaci Vogel ważne jest z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, jej teoria dobrze wpisuje się w ujęcie komparatystyczne – Vogel czerpała inspirację zarówno od twórców zachodnich: Franza Roha i artystów kierunku Nowej Rzeczowości (niem. *Neue Sachlichkeit*), jak i od radzieckiej grupy LEF, której działalność oddziaływała bezpośrednio na bliskie autorce Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”. A po drugie, Vogel konstruuje własną teorię w opozycji do formującego się w dwudziestoleciu międzywojennym gatunku reportażu, często jednoznacznie go negując. W zamian proponuje montaż literacki, według niej lepiej spełniający postulaty autentyzmu i obiektywizmu, którym nie sprostała technika reportażowa.

Twórczość Vogel przez długi czas nie cieszyła się popularnością wśród czytelników i badaczy literatury. Działalność prozatorska tej pisarki w latach 30. do czekała się niewielu recenzji i była przyjmowana raczej chłodno<sup>1</sup>. Autorkę przypominano tylko w kontekście przyjaźni z Brunonem Schulzem i procesu powstawania *Sklepów cynamonowych*, czasem wzmiankowano o niej jako o szalenie

---

\* Niniejszy tekst jest rozwiniętą wersją wcześniej publikowanego szkicu pod tym samym tytułem. Zob. I. Jahnke, *Aktualność jako dzieło sztuki*, „Mały Format” 2019, nr 2, <http://malyformat.com/2019/02/aktualnosc-jako-dzieło-sztuki/> [dostęp: 20.05.2019].

<sup>1</sup> Zob. recenzje Mariana Promińskiego („Sygnały” 1936, nr 15) i Stanisława Kaliszewskiego („Prosto z mostu” 1936, nr 11). Przyp. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków: Universitas, 2006, s. 42–43.

inteligentnej i wykształconej „partnerce dysput Witkacego”. Dopiero w latach 90. za sprawą Barbary Sienkiewicz Vogel została przedstawiona jako samoistna artystka<sup>2</sup>. Dzisiaj przyjaciółka Schulza też jest raczej twórczynią nieobecną w głównym obiegu, ale dzięki staraniom Karoliny Szymaniak doszło do wznowienia najbardziej znanego dzieła tej autorki – tomu montażu literackich *Akacje kwitną*. Szymaniak była ponadto jedną z kuratorek wystawy *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* w łódzkim Muzeum Sztuki. Ekspozycja miała na celu przybliżenie teorii Vogel i umieszczenie jej działalności na mapie nowoczesnego Lwowa i środowiska awangardy żydowskiej. To Karolinie Szymaniak zawdzięczamy również przekłady z jidysz tekstów teoretycznych i poezji autorki zbioru *Akacje kwitną*<sup>3</sup>.

Do tej pory postać Vogel przedstawiana była przede wszystkim w kontekście przyjaźni i intensywnej korespondencji prowadzonej z Schulzem. Jako artystka zajmowała badaczy ze względu na tom *Akacje kwitną*<sup>4</sup>. Mnie jednak Vogel interesuje przede wszystkim jako twórczyni własnej teorii artystycznej, zadziwiająco spójnej i uzupełnianej przez autorkę w ciągu całej działalności literackiej. Koncepcja montażu Vogel i sama postać artystki były dobrze rozpoznawane w kręgach ówczesnej awangardy i miały realny wpływ na dorobek rozmaitych środowisk. W niniejszym szkicu zajmuję się artykułami Vogel z jej najintensywniejszego okresu twórczego – lat 1934–1938. Są to teksty bądź napisane w języku polskim, bądź przetłumaczone przez Karolinę Szymaniak i zamieszczone w to-

<sup>2</sup> Zob. B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Obserwator, 1992; też, *Hegel, fotomontaż i literatura. O prozie Debory Vogel*, „Kresy” 1996, nr 2, s. 76–85; też, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 381–409.

<sup>3</sup> Znaczące jednak jest to, że pomimo intensywnych prób zaprezentowania Vogel jako samodzielnej artystki, współcześni recenzenci kolejnego wydania *Akacji...* wciąż przedstawiają ją przede wszystkim jako przyjaciółkę Schulza. Por. tytuły artykułów opublikowanych w roku wznowienia wspomnianego tomu: P. Huelle, *Genialna przyjaciółka Schulza*, „Dziennik” 2006, nr 50, s. 28–29; R. Kurkiewicz, *W cieniu Brunona Schulza*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 97, s. 14. W interesujący i nowatorski sposób starał się podejść do tematu przyjaźni i wymiany intelektualnej między Vogel i Schulzem Jerzy Jarzębski – zob. J. Jarzębski, *Wobec awangardy: Bruno Schulz i Debora Vogel*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 275–285.

<sup>4</sup> Zob.: M. Boniecka, *Dramat przestrzeni: opowieść o pewnej stacji w »Akacje kwitną« Debory Vogel*, w: *Kolej na kolej. Pociąg, dworzec, poczekalnia w literaturze i refleksji humanistycznej*, red. K. Gieba, J. Łastowiecki, M. Szott, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015, s. 71–81; M. Pater, *Narrator nieobecny? Struktura narracji w utworze Debory Vogel »Akacje kwitną. Montaże«*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, t. 57, z. 1, s. 115–143; A.M. Misiak, *Sztuka i tandeta w twórczości Debory Vogel*, „Odra” 2008, nr 4, s. 45–48; L. Rescio, „*I znowu kwitną akacje...*”. *Interpretacje nader niefortunnej „nie-powieści” Debory Vogel „Akacje kwitną”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1997, t. 4, s. 211–230; W. Grabowski, *Akacje kwitną na Tysiącleciu*, „Śląsk” 2001, nr 9, s. 46–47.

mach *Akacje kwitną* oraz *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*. Celem artykułu nie jest krytyczna ocena koncepcji Vogel, lecz próba zaprezentowania tej propozycji na tle prądów artystycznych dwudziestolecia międzywojennego.

Rekonstrukcja założeń estetycznych Vogel wydaje się o tyle ciekawa, że projekt twórczy autorki kształtował się na styku sztuki i praktyki artystycznej i dotyczył w równym stopniu literatury, filozofii i sztuk wizualnych. Kluczem do zrozumienia tak zróżnicowanego materiału może być odczytanie go równoległe z postulatami artystów-malarzy z kręgu Nowej Rzeczowości oraz literatów i twórców filmowych grupy LEF. Rozpatrywanie koncepcji Vogel w kontekście intersemiotycznych teorii autentyzmu, obiektywizmu i faktografizmu innych formacji artystycznych pozwoli lepiej objaśnić ideę autorki.

Do takiego kontekstu odczytywania jej teorii daje wskazówkę sama pisarka w artykule *Montaż literacki (Wprowadzenie)*, pisząc: „Realizm [montażu – przyp. I.J.] jest bliski »realizmowi magicznemu«, a identyczny z »Nową Rzeczowością«, kategoriami, które niemiecki teoretyk sztuki Franz Roh zastosował do malarstwa”<sup>5</sup>. Podobnie Karolina Szymaniak zauważa: „tło (...) jej [Vogel – przyp. I.J.] rozważań stanowią raczej adaptowane na grunt polski teorie LEF-u i zagadnienia »literatury faktu«, preferujące reportaże i felieton”<sup>6</sup>. Dalej za Vogel autorka wskazuje nurt Nowej Rzeczowości jako główną inspirację do refleksji nad nowym realizmem. Idąc za myślą Szymaniak, postaram się rozwinąć jej interpretację i wskazać punkty styeczne tych koncepcji. Mój artykuł składa się z trzech części. Najpierw wydobędę z programu Franza Roha i członków grupy LEF tę problematykę, która będzie dla mnie ważna w odniesieniu do pisarstwa Vogel. Następnie zaprezentuję, czym dla autorki był gatunek reportażu. Na koniec przedstawię teorię montażu jako propozycję odpowiadającą na potrzebę nowego realizmu, obiektywizmu i aktualności w sztuce.

Krótkie przypomnienie biografii Vogel<sup>7</sup> i umieszczenie jej działalności na mapie prądów awangardy lwowskiej jest niezbędne dla dobrego zrozumienia i osadzenia w szerszym kontekście koncepcji tej pisarki. Urodziła się w 1900<sup>8</sup> roku w galicyjskim miasteczku Bursztyn, w zamożnej rodzinie o syjonistycznych tradycjach. W wieku lat kilkunastu przeprowadziła się z rodziną do Lwowa, gdzie w 1919 roku rozpoczęła studia z zakresu historii, polonistyki i filozofii. Jako studentka przyjaźniła się z Rachelą Auerbach, która przedstawiła ją lwowskiemu

<sup>5</sup> D. Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie)*, przeł. K. Szymaniak, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak, Łódź: Muzeum Sztuki, 2017, s. 395.

<sup>6</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 146.

<sup>7</sup> Biografię Vogel przywołuję za: K. Szymaniak, *Debora perfidna, dr. phil. i poetka*, w: tejsze, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 23–68.

<sup>8</sup> O kontrowersjach dotyczących roku urodzin Vogel – zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 27–28.

środoowisku artystów żydowskich. W domu Vogel nie mówiono w jidysz, ale być może pod wpływem Auerbachówny – orędowniczki tego języka – Vogel zdecydowała się go nauczyć i to w nim powstała większość jej tekstów. W 1924 roku wyjechała do Krakowa, gdzie dwa lata później obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim pracę doktorską dotyczącą znaczenia poznawczego sztuki u Hegla. Po obronie wyruszyła w podróż po Europie, odwiedziła m.in. Sztokholm, Paryż i Berlin – to tam zetknęła się z proklamowanym przez Franza Roha realizmem magicznym i ruchem Nowej Rzeczowości. Po powrocie – od 1928 roku – rozpoczęła intensywną pracę recenzentki i teoretyczki sztuki. Współpracowała ze środowiskiem syjonistycznym, publikowała w wielu zagranicznych (głównie jidyszowych) czasopismach, utrzymywała bliskie kontakty z krakowskimi i lwowskimi grupami artystycznymi. W 1930 roku poznała Brunona Schulza, z którym planowała małżeństwo. Sprzeciwiła się temu matka Vogel i ostatecznie Debora wyszła za inżyniera budownictwa Szulima Barenblütha. Cały czas aktywnie działała i pisała, nawet po wybuchu drugiej wojny światowej. Mimo wielu propozycji ucieczki czy schronienia postanowiła pozostać we Lwowie i zginęła razem z mężem i synkiem podczas akcji sierpniowej w lwowskim getcie w 1942 roku.

Dwa środowiska, z którymi zetknęła się w trakcie swojej działalności Vogel – tj. niemiecki nurt *Neue Sachlichkeit* i radziecką grupę LEF – łączyły przede wszystkim postulaty sztuki będącej próbą reakcji na nową rzeczywistość, a także radykalne zerwanie z wcześniejszymi metodami twórczej ekspresji. Nowa Rzeczowość była ruchem artystycznym powstałym po pierwszej wojnie światowej na fali przemian społeczno-politycznych w Republice Weimarskiej. Szczyt aktywności twórczej grupy przypadł na lata 1924–1929, kiedy to formację tworzyli m.in. Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz czy Georg Schrimpf<sup>9</sup>. W tych samych latach w Moskwie i innych miastach Związku Radzieckiego działała nawiązująca do ideałów rewolucyjnych grupa LEF<sup>10</sup>, której założycielami byli Władimir Majakowski, Mikołaj Asiejew, Osip Brik i in. W działalności LEF-u uczestniczyli też m.in. Borys Pasternak czy Wiktor Szklowski.

W 1925 roku niemiecki krytyk artystyczny, Franz Roh, opracował listę różnic między ekspresjonizmem a nową sztuką, którą nazwał realizmem magicznym (wykaz ten później zmodyfikował i znacząco skrócił w 1958 roku). Na podstawie tego spisu można zdefiniować *Neue Sachlichkeit* jako sztukę surową, obiektywną, statyczną, zimną, figuratywną<sup>11</sup>. Koncepcja ta wyrastała ze sprzeciwu wobec

<sup>9</sup> Więcej na temat Nowej Rzeczowości – zob. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, red. S. Barron, S. Eckmann, Los Angeles: LACMA, 2015.

<sup>10</sup> Po zakończeniu wydawania pisma „Nowyj LEF” artykuł na temat ugrupowania opublikował w Polsce Aleksander Wat. Zob. A. Wat, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35, s. 1.

<sup>11</sup> Por. I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, w: *Magical Realism. Theory, History, Community*, red. L.P. Zamora, W.B. Faris, Durham–London: Duke University Press, 1995, s. 35–36.

ekspresjonizmu, ale nie z jego negacji. Roh wyznawał teorię ewolucji sztuki – bez impresjonizmu i ekspresjonizmu nie byłby bowiem możliwy powrót do samej rzeczy. Z jednej strony przemiany cywilizacyjne, a z drugiej przesyty obowiązującymi formami artystycznymi powodowały „szukanie oparcia w »nagim przedmiocie«”<sup>12</sup>, czyli nawrót realizmu. Irene Guenther pisze: „Wszyscy malarze z nurtu Nowej Rzeczowości czerpali tematy z otaczającego, nowoczesnego świata. Sztuka po raz kolejny stała się »lustrem namacalnej zewnętrzności«”<sup>13</sup>. Inność czy nowatorstwo sztuki Roha polegały nie na przedstawianiu czegoś, co nie było do tej pory przedstawiane, ale raczej na nowym spojrzeniu na obecne już w sztuce przedmioty i na kreowaniu nowych światów z codziennej, zwyczajnej rzeczywistości.

Podobnie lefowcy poszukiwali formuły pozwalającej uchwycić zmieniające się nowoczesne realia. Zarówno malarze niemieccy, jak i radzieccy literaci odwracali się w tym celu od utartych form artystycznych. Twórcy LEF-u negowali fikcję literacką i powieść jako gatunek całkowicie nieprzystający do nowego świata i zdeaktualizowany. Wiktor Szklowski w tekście *Szkic i anegdota* pisał o przewyciężaniu starej metody artystycznego ujmowania empirii poprzez przesunięcie punktu ciężkości z opowiadania o rzeczywistości na opis rzeczywistości, a także eliminację bohatera i wprowadzenie narratora, którego jedyną funkcją jest organizowanie elementów rzeczywistych w układ wypowiedzeniowy<sup>14</sup>.

Postulując pełny autentyzm świata przedstawionego, lefowcy zakwestionowali rolę fikcji literackiej. Była ona dla nich równoznaczna ze zmyśleniem. Wiernie oddanie prawdy o świecie realnym mogło zostać osiągnięte tylko poprzez rejestrację faktów. Rezygnowali zatem z kreowania rzeczywistości na rzecz obiektywnego spojrzenia<sup>15</sup>. Negowanie fikcji literackiej i powieści wiązało się również z odrzuceniem jakichkolwiek schematów fabularnych – lefowcy musieli więc znaleźć nowe rozwiązania konstrukcyjne. Tradycyjne metody budowania fabuły miały zostać zastąpione techniką faktomontażu<sup>16</sup>. W konstruowaniu faktomontaży wyrażali podobną co Vogel fascynację „poezją stosowaną” – hasłami reklamowymi, plakatami, neonami czy filmem.

<sup>12</sup> C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń: PWN, 1966, s. 123.

<sup>13</sup> Oryg.: „All the New Objectivity painters tended to employ themes from the modern environment and the patterns of the everyday arts. Art became, once again »the mirror of palpable exteriority«”. I. Guenther, *Magic Realism...*, s. 53. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów zawarte w artykule są mojego autorstwa – I.J.

<sup>14</sup> Por. V. Šklowski, *O teoriji prozy*, Moskwa: Federacija, 1929. Przywołuję za: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach...*, s. 133.

<sup>15</sup> Por. T. Załęska, *Poezja Nikołaja Asiejewa lat dwudziestych na tle założeń estetycznych LEF-u*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1982, s. 54.

<sup>16</sup> Por. tamże.

Zarówno w wypadku Nowej Rzeczowości, jak i LEF-u powrót do realizmu „namacalnych rzeczy” nie był jednak równoznaczny z radykalnym naturalizmem. Dla Roha i artystów niemieckich realizm był przede wszystkim przyjemnością twórczą<sup>17</sup>, nowym sposobem widzenia i konstruowania rzeczywistości w dziele malarskim, a także środkiem do ukazania niesamowitości, odkrycia tajemnicy w codzienności<sup>18</sup>. Lefowcy z kolei wychodzili „z założenia jedności formy literackiej z tendencją zjawisk społecznych, która tę formę powołała do życia”<sup>19</sup>. Negowali każdą sztukę, która nie była społecznie użyteczna. Fakt miał dla nich z jednej strony wartość „popularyzatorską”, wynikającą z przeświadczenia, że dzięki sięganiu po zwyczajność i codzienność można dotrzeć do mas odbiorców. Z drugiej strony lefowcy chcieli również dokumentować epokę. Powrót realizmu i korzystanie z elementów codzienności – m.in. z nowych form użytkowych pokroju ulotek, reklam, neonów – były zatem tendencjami wynikającymi z tych samych przyczyn w różnych środowiskach artystycznych, lecz służącymi ostatecznie odmiennym celom.

Przejdę teraz do nowego realizmu autorki tomu *Akacje kwitną* czy też – jak sama to nazywała – „stylizacji w realistycznej manierze”. Warto zacząć od tego, co Vogel rozumiała pod pojęciem reportażu. Wiadomo, że autorka *Akacji...* była na bieżąco z toczącymi się w prasie dyskusjami na temat nowego gatunku i miała za sobą lekturę utworów reportażowych (recenzowała np. zbiór *Czarny Łód – Warszawa* Wandy Melcer). W opinii Vogel reportaż był jedynie „szeregiem publicystycznych opisów dzielnic miast, procesów sądowych i impresji z podróży”<sup>20</sup>, to dla niej „»sceny z rzeczywistości«, które nie są niczym więcej niż sentymentalnymi, przypadkowymi wrażeniami, które niegdyś zwano »felietonem«”<sup>21</sup>. Poszukiwała gatunku będącego wyrazem „legandy epoki”, rozumianej przez autorkę jako dominująca tendencja współczesności, która

dopiero domaga się socjalizacji, zatem jest czymś jeszcze nieprzyjętym, co trzeba (poprzez sztukę) do obiegu społecznego wprowadzić. Legendą jest to, co stanowi wyraz dialektyki form życia i form sztuki, lecz „nie przeniknęło życia swoją filozofią”<sup>22</sup>.

Vogel za legendę epoki uznawała ideę konstruktywizmu<sup>23</sup> i fakt<sup>24</sup>. Według pisarki reportaż nie wyrażał tendencji epoki, a co najwyżej był przejawem naiwne-

<sup>17</sup> Por. F. Roh, *Magic Realism: Post-Expressionism*, w: *Magical Realism...*, s. 19.

<sup>18</sup> Por. C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach...*, s. 123–124.

<sup>19</sup> A. Wat, *Literatura faktu...*, s. 1.

<sup>20</sup> D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, przeł. K. Szymaniak, w: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 265.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 75.

<sup>23</sup> Por. tamże.

<sup>24</sup> Por. D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, przeł. K. Szymaniak, w: *Montaże...*, s. 313.

go realizmu, który rejestruje „banalne sceny z życia” i sam siebie nazywa dokumentarnym. Vogel odrzucała gatunek, ale korzystała z metody reportażowej – z właściwego jej sposobu ujmowania materiału.

Zamiast reportażu proponowała inną formę, która mogłaby odpowiadać na potrzebę nowego realizmu w sztuce. Piotr Łukaszewicz zauważa, że w środowisku artystycznym zrzeszenia „Artes” idea nowego realizmu kształtowała się pod wpływem faktografii radzieckiej, m.in. fotomontaży czy filmu. Vogel wykorzystywała metodę fotomontażu do stworzenia teorii gatunku literackiego<sup>25</sup>, jakim jest montaż, i do napisania własnego tomu tekstów realizujących tę konwencję. W świetle analiz autorki fotomontaż to forma będąca odpowiednikiem literackiego reportażu i zakładająca „obiektywny, rzeczowy porządek rzeczy”<sup>26</sup>. W następnych latach, pisząc już *stricte* o montażach literackich, określała je jako epickie, odwzorowujące życie, pozbawione bohatera jako centralnej postaci. Właściwym ich bohaterem miał być bowiem „proces życia ze swoją dialektyką i dwoma głównymi tendencjami: biologiczną (...) i społeczną”<sup>27</sup>.

Ważna w konstruowaniu montażu była dla Vogel zasada symultanizmu, czyli pokazywanie całej polifonii codzienności bez hierarchizowania elementów na ważniejsze i mniej ważne. Autorka używała formuły „akacje kwitną, choć jednocześnie szykują się rewolucje”<sup>28</sup>. Podobny cel przyświecał malarzom z grupy *Neue Sachlichkeit*, którzy pragnęli być „[w]ierniejsi i dokładniejsi niż obiektyw aparatu”<sup>29</sup>. Z równą precyzją i starannością skupiali się na pierwszym planie, jak i na tle obrazu. Nowa Rzeczowość dokumentowała rzeczywistość Republiki Weimarskiej – miasto, nocne życie, zatłoczone ulice, robotników, fabryki. Ważna była właśnie symultaniczność – z jednej strony brak hierarchii (wszystko uznawano za równie istotne i warte zaprezentowania w dziele malarskim), a z drugiej strony drobiazgowość (nic nie mogło umknąć uwadze twórcy).

Co jednak ważne, symultaniczność była efektem logicznej konstrukcji. Vogel pisała o doskonałości kolumny żołnierzy, którą można porównać z doskonałością kwiaciarni wypełnionej azaliami. Autorka, podobnie jak bliscy jej artyści grupy „Artes”, zrywała z surrealistycznym automatyzmem psychicznym i za m.in. Tadeuszem Wojciechowskim postulowała metodę „konstruktywizmu realistyczne-

---

<sup>25</sup> Świadomie piszę o Vogel jako twórczyni teorii montażu literackiego. Jej montaż nie są tożsame z popularnymi w dwudziestoleciu faktomontażami, ani tym bardziej z montażem jako „zestawem tekstów, które spaja zazwyczaj słowo wiążące”, jak opisuje gatunek Michał Głowiński w haśle *montaż literacki* (w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2010, s. 323).

<sup>26</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, s. 312.

<sup>27</sup> Tamże, *Montaż jako gatunek literacki...*, s. 263.

<sup>28</sup> Tamże, s. 267.

<sup>29</sup> Oryg.: „[m]ore exacting than the camera lens”. I. Guenther, *Magic Realism...*, s. 53.

go<sup>30</sup> bądź „realizmu konstruktywnego”<sup>31</sup>. Ten typ realizmu był przeciwstawiany realizmowi biernemu, który polegał na notowaniu faktów bez komentarza. Właśnie tak Vogel postrzegała reportaże z jego pasywnością i dosłownością. Z drugiej strony Wojciechowski wskazuje na realizm czynny, czyli agitacyjny, mający wywoływać określoną reakcję w społeczeństwie. Vogel zdecydowanie nie stała po stronie literatury zaangażowanej czy też proletariackiej. Montaż miał zatem być gatunkiem „konstruktywizmu realistycznego” – łączącym dokumentaryzm i rygorystykę formy. Vogel komponowała swoje teksty podobnie jak twórcy grupy LEF, korzystając z faktów codziennych i zestawiając je ze sobą według logicznej zasady konstrukcji. Zdaniem autorki w literackim montażu

materiału dostarcza wiadomość prasowa, cytat z pieśni ulicznej czy tanecznej, banalne zdanie ze zwykłych rozmów, fraza retoryczna. Jeżeli chodzi o artystyczne przygotowanie surowca, który należy wykorzystać jako element kompozycji montażu – wchodzi tu w grę metoda reportażu<sup>32</sup>.

Vogel pisała jednak wyraźnie, że metoda reportażowa jest rodzajem artystycznej stylizacji. Nie istnieje literatura transparentna – „stylizacja w reportażowej manierze oznacza takie ujęcie materiału, jakby był on dokumentem, w sensie fikcji dokumentarności”<sup>33</sup>. Według Vogel tekst literacki nie może być dokumentem, a co najwyżej sprawia wrażenie dokumentu. Pisząc o fotomontażu w 1934 roku, autorka pytała, „czy istnieje w ogóle dosłowny fakt?”<sup>34</sup>. I dalej dopowiadała, iż

musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zarazem już w pewnej interpretacji surowca życiowego. To zasada „jak gdyby prawdziwe” czyni z rzeczywistości życia dopiero rzeczywistość<sup>35</sup>.

Dopiero bezpośrednie działanie artysty, dobór elementów i ich logiczne skonstruowanie dają efekt autentyzmu w tekście. Realność życia nie była dla Vogel równoznaczna z realnością w dziele sztuki. Rzeczywistość to dla autorki *Akacji...* „całość pojedynczych rzeczy (ludzi i nieożywionych mas), które wchodzi z sobą

<sup>30</sup> S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2000, s. 149–150.

<sup>31</sup> K. Szymaniak, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, w: D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż, przeł. K. Szymaniak*, Kraków: Austeria, 2006, s. 162.

<sup>32</sup> D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki...*, s. 266.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, s. 313.

<sup>35</sup> Tamże.



w określone stosunki<sup>36</sup>, natomiast rzeczywistość w dziele sztuki jest specyficzną całością konkretnych rzeczy, ale nie jest odwzorowaniem świata – „bo po cóż byłaby potrzebna sztuka, gdyby nie miała dawać nic ponad odbicie i tak już znanej i zwyczajnej rzeczywistości?”<sup>37</sup>. Doskonale w tych słowach odbija się teoria Franza Roha, który pisał: „Malarstwo dzisiaj zdaje się czuć realność przedmiotu i przestrzeni, ale nie jest kopią tej przestrzeni, lecz innym rodzajem kreacji”<sup>38</sup>.

W swoich rozważaniach nad językiem w poezji Vogel proponowała również radykalne wyzwolenie się od zwyczajowo rozumianej „literackości”. Słowo miało być w literaturze materiałem tak jak farba w malarstwie – co jednak ważne, należało słowa oddzielić od pojęć i wydobywać zamiast nich konkretne rzeczy. „Pojęcia są dodatkiem do rzeczy, dodatkiem doczepionym do faktyczności życia”<sup>39</sup> – dowodziła Vogel, podkreślając, że to do twórcy należy kontrola i wyczucie w operowaniu słowem. Gustaw Hartlaub – twórca określenia „nowa rzeczowość” – pisząc w 1924 roku o artystach z kręgu *Neue Sachlichkeit*, w podobny sposób zwracał uwagę na potrzebę uwolnienia się od ideowości. Dostrzegał w twórczości Ottona Dixa czy Maxa Beckmanna „entuzjizm dla rzeczywistości, pragnienie traktowania rzeczy obiektywnie”<sup>40</sup>. Artyści niemieccy pragnęli radykalnego zerwania z utartymi formami artystycznymi – w sztuce miały zaistnieć: „kult faktu, »realne« ukazywanie przedmiotów i »niesentymentalne sprawdzanie idei w ich realnej substancji”<sup>41</sup>. Twórcy nowego realizmu postulowali zatem zerwanie nie tylko ze znanymi prądami artystycznymi, lecz także ze skonwencjonalizowanym językiem i standardową metodą malarską. Słowo i obraz miały przedstawiać konkret. Zwrócenie uwagi na język (nie tylko u Vogel, ale i w estetyce malarskiej twórców *Neue Sachlichkeit*) wyrsała z przekonania, że „zarówno nasze widzenie, jak i sposoby opisu rzeczywistości uległy tak dalekiej banalizacji i konwencjonalizacji, że nie jesteśmy już w stanie świata odczuwać”<sup>42</sup>.

Podobnie o kryzysie języka wypowiadali się lefowcy. Ich działalność artystyczna miała misję rozumianą nie tylko jako oddziaływanie na jak największą grupę odbiorców, lecz także jako pełnienie funkcji „laboratorium języka” – poe-

<sup>36</sup> D. Vogel, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz*, przeł. K. Szymaniak, w: *Montaże...*, s. 386.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Oryg.: „Painting now seems to feel the reality of the object and of space, not like copies of nature but like another creation”. F. Roh, *Magic Realism...*, s. 23.

<sup>39</sup> D. Vogel, „*Białe słowa*” w *poezji*, przeł. K. Szymaniak, w: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 242.

<sup>40</sup> Cyt. za: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej...*, s. 122.

<sup>41</sup> Tamże, s. 123.

<sup>42</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 127.

zja oznaczała pracę nad jego udoskonalaniem<sup>43</sup>. Jednocześnie Wiktor Szklowski głosił, podobnie jak Vogel, tezę o tak głębokiej konwencjonalizacji słowa, że nie można było „zmusić się do tego, by zobaczyć, odczytać, a nie »rozpoznać« znane słowo”<sup>44</sup>. Postulował przywrócenie pierwotnego znaczenia słów, wyrwanie ich z automatyzmu pozbawionej obrazowości mowy potocznej. Warunkiem uczestnictwa w życiu literackim i poezji miało być odnowienie języka<sup>45</sup>.

Wróćę teraz do problemu „użyteczności” nowej sztuki. Zarówno Vogel, jak i twórcy z kręgu *Neue Sachlichkeit* czy członkowie LEF-u postulowali czerpanie tematów z życia i obserwowanie zwyczajnej codzienności. Metoda przedstawicieli Nowej Rzeczowości była naturalną odpowiedzią na zmieniającą się rzeczywistość. Już w 1914 roku Ludwig Meidner apelował o stworzenie nowych środków malarskich – impresjonistyczne narzędzia okazywały się bowiem niewystarczające do wyrażania nowoczesnego świata<sup>46</sup>. Twórczość nurtu *Neue Sachlichkeit* nie była kierowana do jak najszerzego odbiorcy – artyści tej formacji raczej odżegnywali się od upolitycznienia sztuki. Ich malarstwo odzwierciedlało zwykłe codzienne realia. Niektórzy artyści Nowej Rzeczowości, jak George Grosz czy Rudolf Schlichter, angażowali się w działalność polityczną i postulowali sztukę bliską życiu robotników – nie był to jednak wyznacznik całego kierunku<sup>47</sup>. Lefowcy z kolei pojmowali sztukę jako społeczną służbę i ważnym punktem ich programu była użyteczność. Co ważne, członkowie LEF-u prezentowali pogląd, że nie istnieją różnice między literaturą artystyczną a publicystyką. W jednym ze swoich manifestów pisali:

Nie chcemy mówić o różnicy między prozą, poezją a językiem praktycznym. Uznajemy tylko materiał językowy, który poddajemy aktualnej obróbce. (...) Cała ta praca nie posiada dla nas wyłącznie estetycznego celu, ale jest to laboratorium, w którym najlepiej wyraża się fakty współczesności<sup>48</sup>.

W tym celu proponowali zastąpienie fikcji literackiej metodą faktomontażu, który polegał na takim doborze i układzie faktów, by w jak największym stopniu ideologicznie oddziaływać na czytelnika. Literatura faktu za główny cel obrała dotarcie do jak najszerzej grupy odbiorców i agitację społeczeństwa.

<sup>43</sup> T. Załęska, *Poezja Nikolaja Asiejewa lat dwudziestych...*, s. 30.

<sup>44</sup> W. Szklowski, *Wskreszenie języka*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970, s. 56.

<sup>45</sup> T. Załęska, *Poezja Nikolaja Asiejewa lat dwudziestych...*, s. 31.

<sup>46</sup> Por. I. Guenther, *Magic Realism...*, s. 37.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 48.

<sup>48</sup> *Nasza słowiesnaja rabota*, „LEF” 1923, nr 1, s. 41. Cyt. za: T. Załęska, *Poezja Nikolaja Asiejewa lat dwudziestych...*, s. 32.

Mimo „proletariackich” prądów w awangardzie dwudziestolecia Vogel stała po stronie sztuki, nie odbiorcy. W 1935 roku w tekście *Temat w sztuce* pisała:

Nieistotnym jest (...) podejście do kwestii tematu od strony „rozumiałości” sztuki i jej „kontaktu z masą”. (...) jak gdyby mogło być przekonującym dla ludzi coś, co niby to dla nich i z ich punktu widzenia jest zrozumiałe i dla nich specjalnie preparowane<sup>49</sup>.

Sprzeciwiała się również kategorii piękna sztuki, którą to cechę odbiorcy odnosił przede wszystkim do sztuki klasycznej. Pytała, dlaczego za piękną uważa się jedynie twórczość „podobną naturze”<sup>50</sup>. W celu zrozumienia sztuki Vogel postuluje wykorzystanie metody reportażowej nie tylko do tworzenia, lecz także do odbioru dzieła. Bliska obserwacja umożliwia bowiem

odrzuć z zwyczajowego dystansu, dystansu wypełniającego się interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczą, że w naszych oczach stają się one z nią tożsame i za nią zostają uznane. Bliska perspektywa pozwala przejść ponad szablonem, który w określonym czasie narósł wokół rzeczy. Umożliwia widzenie rzeczy poza kontekstem interpretacji i doczepionej etykiety<sup>51</sup>.

Na pierwszy rzut oka *Akacje kwitną* – a więc awangardowa, konstruktywistyczna proza Vogel – nie ma wiele wspólnego z reportażem, jednak autorka w swoich pismach teoretycznych konsekwentnie zestawia ze sobą montaż literacki z właśnie tym gatunkiem. Reaguje na pojawiające się tendencje w sztuce dwudziestolecia międzywojennego, tj. potrzebę aktualizmu i autentyzmu w sztuce, proponując technikę montażową, „stylizację w realistycznej manierze”<sup>52</sup>. Dla Vogel nie ma znaczenia, czy autor reportażu oddał fakty w tekście w sposób doskonały. Taki rodzaj naiwnego realizmu nie niesie za sobą podstawowej wartości, jaką autorka widzi w sztuce i określa mianem „wydobycia i pokazania zasadniczej jakiejś tezy o życiu ludzkim, o człowieku w ogóle”<sup>53</sup>. Według Vogel reportaż to „sentymentalne, przypadkowe wrażenia”<sup>54</sup>, często pozbawione formy, mające charakter anegdoty. Montaż operuje przesadą i pewnym wyborem (zarówno materiału: cytatu z piosenki, frazy retorycznej, banalnego zdania z codziennej rozmowy, wiadomości z prasy, jak i elementów rzeczywistości, które się opisuje i zestawia ze sobą), co pozwala na pokazanie pełnej polifoniczności życia – tego, co wieczne i trwałe, na równi z tym, co aktualne.

<sup>49</sup> D. Vogel, *Temat w sztuce*, przeł. K. Szymaniak, w: *Montaże...*, s. 379.

<sup>50</sup> *Taż*, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz...*, s. 383.

<sup>51</sup> *Taż*, *Montaż literacki (Wprowadzenie)...*, s. 393.

<sup>52</sup> *Tamże*, s. 395.

<sup>53</sup> D. Vogel, *Ludzkie egzotyki*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr 7–8, s. 151.

<sup>54</sup> *Taż*, *Montaż jako gatunek literacki...*, s. 265.

Vogel wprowadza do swoich tekstów fakty, ale nie łączy ich w sztuczne, odautorskie ciągi przyczynowe, dzięki czemu świadomie posługuje się „estetyczną funkcją »prawdziwości«”<sup>55</sup>. Rezygnuje z antropocentrycznej postawy – w montażach nie ma postaci, których losy możemy śledzić, bohaterem ma być samo życie, a więc proces dotyczący ludzi na równi z naturą czy cywilizacją. Człowiek jest często u Vogel manekinem zrównanym z przedmiotem – ważne są barwy, kształty, faktura, podczas gdy ludzie są tylko elementami przestrzeni. Całość świata konstruuje natomiast autorka bez hierarchii ważności, w zgodzie z logiką, dążąc do ujęć syntetycznych – tak, by sztuka była jak najpełniejszym odwzorowaniem procesu stawania się życia<sup>56</sup>. Na jego materię składają się zatem: „prze-strzeń, przedmioty, ludzie, surowce, barwy, nastroje, emocje, pojęcia abstrakcyjne, nawet zbanalizowane powiedzenia (...) czy słowa piosenki (...). Wszystko okazuje się w równym stopniu ważne”<sup>57</sup>.

Vogel świadomie pisze własne montaże i większość tekstów teoretycznych w języku, który nie był jej ojczystym. W rodzinie autorki – zasymilowanej żydowskiej inteligencji – mówiono po polsku. Jidysz Vogel poznała jako dojrzała kobieta. Mimo to jednak zdecydowała się na napisanie większości prac właśnie w nowym języku, dzięki czemu jej projekt literatury konstruktywistycznej staje się tym bardziej autentyczny. Vogel wrywa język z kontekstu mowy codziennej – jidysz jest dla niej kolejnym elementem konstrukcji. Wyzbywa się automatyzmu, wynikającego z posługiwania się językiem ojczystym, i starannie dobiera słowa obcej dla siebie mowy. Przenosi zatem literaturę na poziom sztuk, w których materia nie jest tylko medium, ale jednym z materiałów, tworzywem wykorzystywanym do budowy artystycznej rzeczywistości. Karolina Szymaniak, analizując decyzję Vogel o pisaniu w jidysz, zwraca uwagę na ważny dla autorki *Akacji...* wątek tożsamościowy. Według badaczki dla pisarki, która unikała w swojej twórczości tematyki żydowskiej, wybór języka Żydów był „deklaracją tożsamości”<sup>58</sup>. Początek tworzenia w jidysz wyznaczył zatem również początek nowej drogi artystycznej Vogel, „świadomego budowania swojej teorii”<sup>59</sup>.

Propozycja ta była wyjątkowa na tle dyskusji nad reportażem toczących się w dwudziestolecie międzywojennym. Historia literatury pokazuje, że również odosobniona<sup>60</sup> i raczej niekontynuowana. Autorka tomu montaży zdawała się nie

<sup>55</sup> B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia”...*, s. 152.

<sup>56</sup> Tamże, s. 164.

<sup>57</sup> Tamże, s. 162.

<sup>58</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 185.

<sup>59</sup> Tamże, s. 212.

<sup>60</sup> Jedyne Karol Irzykowski w podobny co Vogel sposób komentuje dyskusję nad dokumentaryzmem rozumianym jako spisywanie faktów rzeczywiście zaistniałych: „To, że się coś naprawdę stało, nie jest racją, żeby to pakować w powieść. Co w życiu było prawdą, może tam być kłamstwem.

zgadzać z koncepcją reportażu jako gatunku kształtowanego przez prasę, ujętego w formę krótkich relacji faktograficznych podporządkowanych celom politycznym i agitacyjnym. Dla Vogel twórczość literacka była przede wszystkim sztuką – tak też pisarka starała się analizować nową literaturę faktu. Dlatego – pomimo że reportaż rozwinął się w gatunek, który zdaniem autorki *Akacji*... ani nie stanowił formy artystycznej, ani nie odpowiadał na ówczesną potrzebę faktografizmu w literaturze – uważam jej głos za szalenie ciekawą przeciwagę w dyskusji nad pisarstwem reportażowym. Vogel pozostawała bowiem wierna sztuce – nie zawsze rozumiałej, lecz realizującej misję pokazywania pewnej zasadniczej, uniwersalnej prawdy o świecie.

Montaż jest więc dla autorki *Akacji*... lepszą odpowiedzią na postulaty faktografizmu w literaturze. Proza montażowa może być bowiem nazwana „kroniką życia” – pokazuje każde ze zdarzeń jako jednakowo ważne i potrzebne, „gdyż wszystko należy do życia”<sup>61</sup>, równą wartość mają fakty codzienności, jak i te dotyczące psychiki ludzkiej. Co ważne, Vogel nie rezygnuje z artyzmu – literatura faktu ma być również dziełem sztuki, dlatego podlega wyborowi i poetyckiej obróbce. Jednocześnie autorka przyznaje, że nie wszystko może zostać wyrażone – „sztuka zawsze oznacza wybór i interpretację. Ale też w tej porządkującej, konstruktywnej (...) funkcji trzeba upatrywać jej wartości”<sup>62</sup>.

---



---

“TOPICALITY AS A WORK OF ART”.

DEBORA VOGEL'S THEORY OF LITERATURE OF FACT

The author of the article carries out an analysis of a theory of fact in literature in Debora Vogel's theory. Franz Roh's magic realism and Russian new realism provide the context for her avant-garde theory. Reception of *Neue Sachlichkeit* and Left Front of the Arts works is seen in Vogel's writings of the 1930s. The author presents the basic principles standing behind Vogel's aesthetics: constructivism, simultaneism, literary montage and the notion of realism. The conclusion is that the literary montage is Vogel's response to reportage formed during interwar period.

**Keywords:** Vogel, *Neue Sachlichkeit*, literary montage, LEF, reportage, literature of fact

---

Prawda autentyczna należy właściwie do historii, historii w najlepszym znaczeniu tego słowa” (K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 182; cyt. za: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich...*, s. 118). Irzykowski proponuje również przeniesienie dyskusji o reportażu na poziom rozważań o formie, nie o treści – tak, by móc „objawić »prawdę« w jej sensie estetycznym”.

<sup>61</sup> Por.: „Kronika nie zna wydarzeń, które byłyby ważniejsze od innych; dla niej jest wszystko jednakowo ważne i potrzebne, gdyż wszystko należy do życia. Kronika nie wyróżnia ostrych kantów tragicznych losów, ani brył rezygnacji. Tu dzieje się wszystko po kolei, jako ciąg dalszy i bez hierarchii zdarzeń. Stąd ta monotonia każdej kroniki, stąd to nieznośne czasem powtarzanie. Życie jest jak kronika: bryła anonimowa i bezpretensjonalna”. D. Vogel, *Akacje kwitną...*, s. 59.

<sup>62</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, s. 167.

**Mgr Ida Jahnke** – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się kobiecą literaturą podróżniczą z przełomu XIX i XX wieku. Interesuje się również rozwojem gatunku reportażu i powieści pisanych przez kobiety.