

KATARZYNA MIGDAŁ

AWANGARDOWE OBLICZE REALIZMU. MONTAŻ LITERACKI DEBORY VOGEL

„Nie ma dla artysty większej konieczności i większej namiętności niż konieczność formowania. Tak długo nie będzie on odczuwał rytmu kształtów, jak długo będzie powtarzać obce formy. Konieczność kształtowania w ogóle jest jednoznaczna z poszukiwaniem nowego wyrazu, koniecznością określonego czasu. Postulat poszukiwania coraz to nowych form pochodzi z wewnętrznej rozpaczki, z niemożności egzystencji pozbawionej życiowego planu”.

Debora Vogel, *Der mut cu zajn ejnzam*¹

Twórczość Debory Vogel przypada na okres dwudziestolecia międzywojennego². Wpisuje się ona w epokę modernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem jej awangardowego paradygmatu. Cały dorobek estetyki – proza, poezja, teoria – zakorzenia się w modernistycznym światopoglądzie i współgra z artystycznymi założeniami awangardy³. Jest on świadectwem śmia-

¹ Cyt. za: K. Szymaniak, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006, s. 160. Polskie tłumaczenie tytułu: *Odwaga bycia samotnym*.

² W dwudziestoleciu międzywojennym istniał w Polsce bardzo prężnie rozwijający się ośrodek literatury polsko-żydowskiej. Jego centra stanowiły dwa miasta – Warszawa oraz Wilno. Literaci tego czasu, partycypujący w obu kulturach, żydowskiej i polskiej, wzorowali się na spuściźnie pisarza, poety i dramaturga pochodzenia żydowskiego – Icchoka Lejba Pereca (1852-1815), który bardzo wyraźnie opowiadał się za połączeniem kultury żydowskiej i polskiej, był innowatorem w dziedzinie przyswajania modernistycznych tendencji na gruncie literatury jidysz oraz pierwszym tłumaczem twórczości w jidysz na język polski. Z inspiracji jego dorobkiem wyrosła modernistyczna twórczość polsko-żydowska. Por. D.G. Roskies, *Literatura jidysz w Polsce*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, „Studia Judaica” 2000, nr 1 (5), s. 6-8; Ch. Shmeruk, *Historia literatury jidysz. Zarys*, red. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, Wrocław 2007, s. 72-80; M. Fuks, hasło „Żydowska literatura w Polsce XX wieku”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 1247-1248.

³ Modernizm jest tu rozumiany jako nurt występujący na gruncie sztuki i jej teorii, którego fundamenty wywodzą się z renesansowej antropologii, a następnie przejawiają się na gruncie idei politycznych, historycznych, społecznych czy kulturowych. Wpisuje się on w ramy nowoczesności – epoki kulturowej, której początek

łego podążania za „nowością”, wyrazem aprobaty dla cywilizacyjnych przemian oraz dla sztuki, na której odciska się ich piętno⁴.

Pisarka niejednokrotnie poruszała w swych rozprawach teoretyczne zagadnienie modernizmu. Od statusu, jaki nadawała swoim poczynaniom w dziedzinie literatury, zależała jej wizja modernistycznej estetyki. Ponadto, jej rozumienie modernizmu było bliskie rozumieniu wypracowanemu przez nowojorską grupę „Inzich”⁵. Stworzona przez nią koncepcja wiązała się z „legendą współczesności”, postępującą urbanizacją oraz poszukiwaniem odkrywczą, a zarazem odpowiedniej formy dla – jak się wyrażała – „samego życia”⁶. Współtworzyła ona modernizm na gruncie literatury polskiej, niemieckiej, jak i jidysz, choć próby te okupowała kondycją pisarki marginesowej i samotnej.

Vogel zdawała sobie sprawę z tego, że bycie osobną postacią sceny literackiej wiąże się z dużym wyzwaniem. Organizowała zatem odczyty, publikowała na łamach czasopism w kilku językach – polskim, jidysz, hebrajskim oraz niemieckim – wykladała literaturę jidysz, była autorką licznych jej przekładów na polski. Chętnie angażowała się w polemiki dotyczące kierunku przemian literackiej sceny dwudziestolecia międzywojennego⁷. Za sprawą swojej twórczości kształtowała na łamach czasopisma grupy „Inzich” literacki obraz modernizmu jidysz. Jej poezje oraz montaż doczekały się w środowisku inzichistów bardzo pochlebnych recenzji. Przez Arona Lejelsa była uważana za reprezentantkę „prawdziwie nowego, nowoczesnego

i koniec wyznaczają zdaniem Anny Burzyńskiej lata 1650 i 1966. Nowoczesność oznacza szereg zjawisk o charakterze filozoficzno-światopoglądowym, w odróżnieniu od modernizmu jako zespołu zjawisk artystyczno-estetycznych. Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 109. Także zdaniem Włodzimierza Boleckiego podstawowe znaczenie terminu modernizm dotyczy praktyk estetyczno-artystycznych, podejmujących problematykę współczesności związaną z szeregiem przemian, które dokonały się w społeczeństwach wysokorozwiniętych w XIX wieku, z konsekwencjami w wieku XX. Należą do nich m.in.: rozwój kapitalizmu, industrializacja, rozwój systemów demokratycznych, nauk społecznych i ścisłych. Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 12.

⁴ Modernistom szczególnie zależało na przekraczaniu historycznie sankcjonowanych granic gatunkowych i rodzajowych, na niekonwencjonalnym użyciu języka, mieszaniu poetyckości z językiem potocznym, nowatorskim traktowaniu motywów i tematów, na stosowaniu niespotykanych dotąd konstrukcji czasowych i przestrzennych, na eksponowaniu kompozycyjnych komplikacji, eksperymentowaniu z narracją, użyciu nowych technik opowiadania, a także na rezygnacji z klasycznie pojętej *mimesis* po stronie twórcy i naturalnego zakładania iluzji po stronie odbiorcy. Por. ibidem, s. 22.

⁵ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 208.

⁶ D. Vogel, List do A. Lejelsa z 16 VII 1937 r., tłum. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210. Na temat modernizmu por. także artykuły D. Vogel: *Kompozycja przestrzeni*, „Opinia” 1933, nr 27; *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III; *Kilka uwag o współczesnej inteligencji*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr VI; *Urbanizm we współczesnej poezji żydowskiej*, [w:] *Odczyty*, „Chwila” 1938, nr 6817.

⁷ Przykładem tego może być zorganizowany we Lwowie w 1938 roku wieczór poetycki poświęcony wierszom Vogel pisanym w języku jidysz. Świadczy o tym również obecność autorki na organizowanych w latach 20. i 30. licznych odczytach i kongresach aranzowanych między innymi przez Żydowskie Towarzystwo Artystyczno-Literackie. Dowodzi tego szereg przełożonych przez nią z języka jidysz na polski wierszy oraz artykułów o tematyce historyczno-literackiej. Zob. K. Szymaniak, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku...*, ed. cit., s. 151; *Bibliografia prac Debory Vogel*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 303-313.

stylu w poezji”⁸. Niektórzy stawiali jej literacki dorobek obok dorobku Awroma Suckewera, słynnego żydowsko-polskiego poety i pisarza, uważanego w Polsce międzywojennej za odnowiciela jidyszowej tradycji literackiej w duchu modernistycznym⁹.

Modernizm kultury jidysz wiązał się z uznaniem przez piszących Żydów, nobilitujących dotąd wyłącznie język hebrajski, wartości „języka masy”, a także z procesem asymilacji kultury żydowskiej do europejskich kultur krajowych¹⁰. Niektórzy badacze odnoszą początek modernizmu jidysz do postaci Jicchoka Lejba Pereca. Jego późne prace były dla żydowskich pisarzy wyznacznikiem standardów i sposobów adaptacji fundamentów modernistycznej literatury na gruncie rodzimej twórczości, ale zjawisko modernizmu jidysz w pełni zaistniało dopiero po I wojnie światowej¹¹. Uznaje się, że najlepszym rozwiązaniem kwestii początków modernizmu jidysz jest wskazanie tych momentów, w których – jak pisze Karolina Szymaniak – „pisarze jidysz włączają się w główny nurt europejskiej kultury, kiedy ich twórczość można zaliczyć do jakiegoś europejskiego ruchu artystycznego (neoromantycznego, naturalistycznego, symbolistycznego, awangardowego)”¹².

W latach 1905-1914 kończy się okres dominacji hebrajskiej literatury klasycznej oraz wyczerpuje się żywotność ustnej tradycji jidysz. Rozpoczyna się tym samym okres fascynacji zachodnią kulturą i nowymi formami piśmiennictwa. Coraz bardziej asymilującym się z kra-

⁸ A. Lejels, *Dwoje Fogel*, „Unzer Buch” 1939, nr 3, s. 67, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210. O tomie poetki zatytułowanym *Tog-figurn (Figury dni)* z 1930 r. krytyk pisał: „Ten tom to dla mnie najnowocześniejszy zbiór poezji, jaki wydano w Europie. (...) Nowy ton, nowy styl, szczery i własny – wskazywały, że Lwów nie jest w ostatecznym rozrachunku tak oddalony od Nowego Jorku, że nie tylko tu, ale i tam jidysz staje się medium dzisiejszego człowieka, dzisiejszego artysty”. Ibidem, s. 196-197.

⁹ S.L. Wolitz, *Between Folk and Freedom: the Failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland*, „Yiddish” 1991, nr 1, s. 38. Cyt. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 217. Por. także: *Zapomniana, nieznaną... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem, wykładowcą na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, rozmawia Agnieszka Grzybek*, „Ogród” 1994, nr 1, s. 198.

¹⁰ Zarysowując etapy recepcji literatury żydowskiej na gruncie polskim, Eugenia Prokop-Janiec stwierdza: „w połowie lat osiemdziesiątych (...) piśmiennictwo jidysz nie było uznawane za narodową literaturę żydowską; traktowano je jako rodzaj twórczości ludowej, niższej w stosunku do twórczości hebrajskiej, wraz z którą buduje ono dwujęzyczną wewnątrznie kulturę żydowską”. Sytuacja ta uległa zmianie wraz z rozwojem nowoczesnego modelu kultury żydowskiej, w którym zaznaczały się silne tendencje asymilacyjne. „Formowanie się nowożytnej żydowskiej świadomości narodowej – pisze Prokop-Janiec – przejawiało się także w nowym nastawieniu żydowskiej elity intelektualnej względem kultury jidysz: na początku wieku (1908) język jidysz zostaje oficjalnie proklamowany narodowym językiem Żydów”. Rozpoczął się wówczas proces przekładania na język polski literatury jidysz. Przekłady te miały nie tylko dostarczać informacji o „nieznanym” świecie, ale także ukazać jego literacką specyfikę. Stopniowo pisarze pochodzenia żydowskiego przyswajali sobie język i kulturę polską. Stawali się trójjęzycznymi obywatelami państwa polskiego, w granicach którego ludność wyznania mojżeszowego stanowiła wówczas blisko jedenaście procent społeczeństwa: na ziemiach polskich przebywały około cztery miliony Żydów. „Okres międzywojenny przyniósł – wspomina Prokop-Janiec – radykalną zmianę ogólnych uwarunkowań polsko-żydowskich kontaktów literackich: zwłaszcza dzięki przełamaniu przez stronę żydowską bariery językowej. Podejmowano wówczas systematyczne akcje upowszechniania literatury jidysz (głównie przy) w szacie języka polskiego. Możliwy był wgląd – poprzez prasę żydowską – w języku polskim – w bieżące życie literackie”. Zob. E. Prokop-Janiec, hasło „Recepcja żydowskiej literatury”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 1253-1256.

¹¹ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 173.

¹² Ibidem, s. 173-174.

jowymi kulturami pisarzom pochodzenia żydowskiego nie wystarczają już bodźce płynące z własnej, jak dotąd bardzo hermetycznej, tradycji. Sięgają oni po nowe, dotychczas niezbrane środki narracji, zmieniają tym samym sposób wyrażania własnego doświadczenia. Te przemiany pociągają za sobą coraz szybsze kształtowanie się nowoczesnego języka jidysz, który będzie odtąd równy innym językom europejskim oraz będzie współtworzył powszechny dyskurs modernistyczny¹³.

Uniwersalistyczny światopogląd modernizmu wchłaniał liczne lokalności, ale był też przez nie w różny sposób przyswajany czy przetwarzany. Dialektyka lokalności i uniwersalności uwidaczniała się w biografii pisarza oraz w jego twórczości. Napięcie między tymi wartościami było również cechą życia i pisania Debory Vogel, wyraźnie zaznaczało się w pisarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza czy Witolda Gombrowicza¹⁴. W przypadku Vogel przebiegało ono według schematu „bunt – utrata – odzyskanie”, który najlepiej oddaje „model twórczej zdrady” scharakteryzowany przez Davida G. Roskiesa¹⁵. W modelu tym – pisze Szymaniak – „nowoczesny artysta żydowski zaczynał od porzucenia sztuki narodowej, następnie «terminował» w obcym kulturowo środowisku, po czym «negocjował» swój powrót do jidysz na warunkach możliwych do zaakceptowania przez obie strony»¹⁶. Przebyta przez Vogel droga pozwoliła jej na włączenie współczesnych koncepcji europejskich w nurt tradycji żydowskiej i urzeczywistnienie w tym szczególnym przypadku ich związku¹⁷.

Modernizm jidysz wiąże się zatem w sposób jednoznaczny z przekroczeniem przez asymilujących się pisarzy żydowskich wątków, motywów oraz poetyk związanych z ich etniczną i religijną przynależnością. Zjawisko przekraczania tych granic w kierunku uniwersalistycznych tendencji modernistycznych oznacza wyraźne otwarcie się kultury jidysz na nowe, niezbrane dotąd wzorce¹⁸. O modernizmie w odniesieniu do żydowskiej tradycji pisał Aron Lejels jako o „postawie, która obejmuje – przynajmniej stara się objąć całe doświadczenie ludzkości, zmieniony obraz świata, zdobycze nauki – od astrofizyki do, powiedzmy, psychoanalizy. Pisarz musi się w nim zanurzyć, inaczej będzie prowincjonalny, choćby mieszkał w Paryżu czy Nowym Jorku”¹⁹.

¹³ M. Krutikow, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity 1905-1914*, Stanford 2001, s. 211, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 174-175.

¹⁴ W. Bolecki, op. cit., s. 27.

¹⁵ Zob. D.G. Roskies, *A Bridge of Longing. The Lost Art of Yiddish Storytelling*, Cambridge – Massachusetts 1995, s. 1-19, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 175.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 202.

¹⁹ A. Lejels, *Wegen ejnem a durxfal*, „Inzich” 1937, nr 31, s. 29, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 204-205. W innym miejscu tego tekstu Lejels stwierdza, że moderniści mają ogromną świadomość przeszłości: „Modernizm nie jest przeciw tradycji, przeciw historycznej ciągłości i narodowej

Zdaniem Lejelsa, modernizm stanowił dla pisarzy wyzwanie, którego nie sposób było w pełni podjąć. Kultura jidysz, stając się częścią uniwersalnej kultury europejskiej, wystawiała się na ryzyko krytyki ze strony antysemickich środowisk. W momencie, kiedy w latach trzydziestych ich głos przybrał na sile, lokalność żydowską zaczęto pozbawiać praw do własnych korzeni oraz odcinać od głównego biegu literatury. W kontekście polityki tamtego czasu modernizm jidysz zaczął być przez niektórych postrzegany jako swego rodzaju projekt nie-szczęśliwej utopii²⁰. Niemniej jednak jego podjęcie i próba realizacji w ramach kultury narodowej mniejszości były wyrazem dążeń Vogel oraz twórców związanych z pismem „Inzich”²¹. Oto jak formułowali swój manifest założyciele pisma, którego celem było zrzeszenie jak największej ilości awangardowych twórców języka i nowoczesnej tradycji jidysz:

Jesteśmy żydowskimi poetami przez sam fakt, że jesteśmy Żydami i piszemy w jidysz. Cokolwiek więc napisze żydowski poeta w jidysz będzie *ipso facto*, już z tego powodu, żydowskie. Nie potrzeba specyficznie «żydowskich tematów». Żyd będzie pisał o indyjskiej świątyni płodności (...) jako Żyd. Poeta jidysz pozostanie Żydem, niezależnie od tego, czy będzie pisał o «Vive la France», o bożku ze złota, o wdzięczności wobec chrześcijańskiej damy za dobre słowo, o różach, które czernieją, o sztafecie starego księdza i o spokoju, który może mu przynieść tylko sen. Zadaniem samego poety nie jest poszukiwanie swojej żydowskości i jej dowodzenie. Kto się chce tym zajmować, niech to czyni, a kto będzie szukał żydowskości u poety jidysz, również ją odnajdzie. W dwóch sprawach jesteśmy wybitnie, na wskroś żydowscy. W naszym stosunku do jidysz jako języka w ogóle i jako poetyckiego narzędzia²².

Trudność tego projektu dotyczyła dwóch kwestii. Żydowscy pisarze z terenów Europy Wschodniej pragnęli za pośrednictwem pisma zamanifestować swoją postępowość i nowoczesność, ale ze względu na wybór języka nie mogli dotrzeć do szerokiej publiczności. Chcieli odciąć się od tradycji żydowskiej, jednocześnie starając się podkreślić swój rodowód poprzez wybór języka jidysz. W ten sposób nie mogli spodziewać się odbioru ani ze strony nieżydowskich modernistów, ani ze strony niezwiązanych z tą grupą pisarzy jidysz²³. Patowa

samoświadomości, a już na pewno nie przeciw wielkim narodowym ideom, które wykształciła żydowska historia. (...) Modernizm jednak domaga się, by mieć świadomość tego, kiedy należy odwrócić się od tradycji, czy raczej: iść dalej, wyżej”. Ibidem, s. 206.

²⁰ Ibidem, s. 204.

²¹ Ibidem.

²² J. Glatštejn, A. Lejels, N. Minkow, *Introspektywizm*, [w:] *In zicx: a zamling lider*, Niu-Jork 1920, s. 19.

Tłumaczenie przytoczonego tekstu zamieszczono w pracy Alvina H. Rosenfelda, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 168-169. Cytat za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 194-195.

²³ Oto jak dookreślał tę postawę Lejels, który na marginesie uwag o poetyckim tomie Vogel pisał: „Prawdziwy, nowoczesny pisarz jidysz to przede wszystkim ten, kto mógłby pisać w jednym z dominujących i przynoszących

sytuacja, w której się znaleźli, była odzwierciedleniem problemów asymilującej się ludności żydowskiej z określeniem swej narodowej przynależności, a także ze zbudowaniem własnej tożsamości. Inzichiści pragnęli być słyszani, chcieli zaprezentować innym swój „wyzwoliciełski” projekt, ale przez wybór języka jidysz, który był istotnym punktem ich programu, w rzeczywistości zamknęli się „w sobie”, ograniczyli możliwość dotarcia do odbiorców literatury modernistycznej zarówno w kraju swojego pochodzenia, jak i na całym świecie²⁴.

Literacki program Debory Vogel wpisywał się w ten projekt. Wizja modernizmu wyrażona na łamach pisma korespondowała z rozpoznaniem aktualnej sytuacji przez pisarkę. Prezentowane przez nią rozumienie modernizmu oparte było na rozpowszechnianiu nowoczesnych tendencji zarówno w prozie, poezji, jak i teorii estetycznej. Do najważniejszych podejmowanych przez Vogel działań na rzecz propagowania literatury i sztuki modernistycznej można zaliczyć wydanie dwóch zbiorów poezji oraz tomu montażu *Akacje kwitną*²⁵. Jego nowatorskość wy pływała między innymi z fascynacji pisarki ruchami awangardowymi, które począwszy od około 1910 roku, aż po lata trzydzieste, przeszły przez Europę²⁶. Wówczas to na arenie sztuki pojawili się futuryści, ekspresjoniści, surrealiści czy, przez niektórych zaliczani wyłącznie do II awangardy, dadaści, a także budzący największe zainteresowanie Vogel – kubiści i konstruktywści²⁷. Impet, z jakim ugrupowania te zawładnęły europejską sceną kulturalną w pierwszych dekadach XX wieku, miał ogromną siłę, ale stosunkowo szybko zaczął

sukces języków świata, lecz tego nie czyni, nie chce bowiem pokaleczyć i rozkrwawiać swojego języka. Sądzę, że niechęć do brania udziału w pisaniu fałszywej i niesprawiedliwej historii świata też odgrywa tu swoją rolę. Nie mniej zapewne entuzjastyczny stosunek do własnej żydowskiej historii”. A. Lejels, *Dwojre Fogel*, „Unzer Buch” 1939, nr 3, s. 67-68, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 216.

²⁴ Niezależnie od przyjmowanych przesłanek, głównym problemem modernizmu jidysz – podkreśla Szymaniak – „była skuteczna negocjacja między europejską współczesnością a żydowską tradycją oraz odpowiedź na pytanie: jak być pisarzem żydowskim? jak wyrażać swoją żydowskość? jak odnieść się do żydowskiej tradycji i jak łączyć ją z nowoczesnością? jak włączyć jidysz w główny nurt literatury europejskiej (światowej)?”. Poszukiwanie odpowiedzi na tego typu pytania zawierało w sobie załączki głównych kwestii związanych ze statusem modernizmu. Dotyczyło zagadnień kontynuacji lub przerwania pewnych wątków tradycji europejskiej, odnosiło się do problemów uniwersalności i lokalności, tyczyło się roli narodowych kultur w tworzeniu większej i bardziej jednolitej całości, jaką miał objąć modernizm. Wątpliwości te świadczyły o rozbudzonej świadomości tych kultur europejskich, które były dotąd uważane za hermetyczne. Cyt. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 176, 195.

²⁵ W tomie *Akacje kwitną* pisarka podejmuje, poza konstruktywizmem, także estetykę „nowego realizmu” i symultanizmu jako przejawy awangardowych tendencji w prozie. Odrzuca fabułę na rzecz zainteresowania narracją i sytuacją człowieka w rzeczywistości zurbanizowanej.

²⁶ G. Gazda wyznacza rok 1910 i początek lat trzydziestych jako umowne ramy czasowe awangardy, jednocześnie podkreśla, że źródła kierunków awangardowych znajdują się znacznie wcześniej: „Rodowodu dwudziestowiecznej formacji awangardowej należy poszukiwać w XIX w., którego światopoglądowe i historyczno-społeczne ewolucje zdają się determinować kształt i rozwój sztuki pierwszych dziesięcioleci obecnego stulecia. Wskazuje się przede wszystkim na szereg uwarunkowań społeczno-politycznych (...). Upolitycznienie życia i świadomości społecznej po rewolucji francuskiej spowodowało, że sztuka XIX w. musiała dokonać przewartościowań w zakresie przepisywanych jej dotąd funkcji i ról społecznych. Właśnie wówczas pojawiło się po raz pierwszy pojęcie «awangardy» jako postulatu sztuki społecznie zaangażowanej”. G. Gazda, op. cit., s. 40-44. Więcej na temat początków awangardy: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975, s. 5-18.

²⁷ G. Gazda, op. cit., s. 40.

słabnąć. Rychły zanik kreatywnej energii I awangardy nie objął jednak całej europejskiej sceny artystycznej. Niektóre środowiska, w tym również kręgi modernistów języka jidysz, twórczo kontynuowały kierunki zapoczątkowane przez nowatorskie formacje początku XX wieku²⁸. W przeciwieństwie do centralnego, zachodnioeuropejskiego modernizmu były one w latach trzydziestych nadal żywo i prężnie rozwijającymi się formacjami: dotyczyły spraw aktualnych, budziły umysły artystów i intelektualistów, stawiały wciąż ważne pytania o kształt życia i twórczości, która miałaby je wyrażać²⁹.

Awangarda jidysz była okresem w dziejach literatury i kultury żydowskiej najbardziej „europejskim”. Umożliwiła przekroczenie folkloru kręgu małego żydowskiego miasteczka, w którym dotąd się rozwijała³⁰. Stało się tak w obliczu zdecydowanej emancypacji kultury żydowskiej na terenie Europy i Ameryki Północnej. Literatura i sztuka jidysz podjęły się nowatorskich projektów artystycznych, dzięki czemu zaistniały w szerokim kręgu kultury europejskiej³¹.

Vogel partycypowała za pośrednictwem swej książki *Akacje kwitną. Montaż w orbicie oddziaływań artystycznych prądów awangardy*. Była pisarką poszukującą nowych form wyrazu dla indywidualnego doświadczenia życia, nadawała mu niespotykany dotąd kształt w swej prozie spod znaku konstruktywizmu, symultanizmu czy tak zwanego „nowego realizmu”³². Jak się okazuje, bliskie jej były ideały awangardzistów jidysz, którzy w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku manifestowali swoją niezależność i odrębność na przykład takimi słowami:

²⁸ Jak podaje Zofia Baranowicz, na ziemiach polskich silna fala malarstwa awangardowego przypadła na rok 1912, kiedy to ukazały się poświęcone mu liczne artykuły. Szansą na bezpośrednie zapoznanie się polskiej publiczności z twórczością awangardowych malarzy była zorganizowana w 1913 r. we Lwowie Wystawa Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów, na której można było zobaczyć prace m.in. Wassilya Kandinsky’ego oraz Aleksieja Jawlensky’ego. Równocześnie trwał proces poszukiwania własnego, odrębnego stylu narodowego, którego wyrazu upatrywano m.in. w zakopiańskiej architekturze, malarstwie czy rzemiośle. Koniec awangardy w Polsce przypada na rok 1939 i ma związek z wybuchem wojny. Zob. Z. Baranowicz, op. cit., s. 14-16.

²⁹ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 216.

³⁰ Ibidem, s. 177.

³¹ Jak wspomina we wstępie do antologii *Warszawska awangarda jidysz* Szymaniak, początek awangardy jidysz wyznaczyli „mędrcy z Kijowa”, grupa pisarzy skupionych wokół Szolema Rabinowicza (pseud. Szolem Alejchem). W tym mieście także pod patronatem Kultur-Lige zostało utworzone pismo „Ejgns” (z jid. *ejgns* znaczy ‘własne’), zrzeszające ekspresjonistów i symbolistów języka jidysz. Pisarze należący do „Grupy Krakowskiej” pierwsi na szeroką skalę uprawiali w jidysz literaturę modernistyczną, nawiązującą wprost do nowoczesnej literatury europejskiej. Za niekwestionowanego inicjatora literatury jidysz wskazuje się Icchoka Lejba Pereca, który z niesłychaną siłą przyciągał piszących w jidysz twórców do Warszawy. Zob. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005, s. 9-11.

³² Vogel tworzyła tom swojej prozy *Akacje kwitną. Montaż w kilku „odcinkach”*. Pierwsze w kolejności chronologicznej montaż, występujące pod wspólnym tytułem *Budowa stacji kolejowej* (1931), utrzymane są w estetyce konstruktywizmu, kolejny cykl, *Akacje kwitną*, w równej mierze odpowiada poetyce konstruktywistycznej oraz założeniom symultanizmu, ostatni, zatytułowany *Kwiaciarnie z azaliami*, jest realizacją zasad nowego realizmu. Zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 141.

Nasza epoka to czas bezstylowości, czas anarchii w sztuce. Zniknęła dotychczasowa tradycja, nie mamy już gruntu pod nogami. Jesteśmy jak po trzęsieniu ziemi, jak po gwałtownej burzy i musimy podjąć wysiłek budowy od nowa, jakby wcześniej nie istniał żaden świat (...).

Pozbawieni tradycji, jesteśmy nadzy jak Adam i powołujemy się na samych siebie. I tak oto stajemy przed wielkim zadaniem – stworzyć nowy świat, świat własnych form³³.

Manifest Henryka Berlewiego pt. *W walce o nową formę* w warstwie retorycznej nie odbiegał od wystąpień warszawskich awangardzistów jidysz. Zostało w nim postawione pytanie o to, jaka forma będzie odpowiednia dla wyrażenia „nowej sztuki” oraz jak skonstruować formę, która byłaby pozbawiona zbędnych naleciałości tradycji i wpływów przeszłości, zwłaszcza że, jak uważał autor: „nowa sztuka jest wyłącznie kwestią formy”³⁴.

Pierwotnie termin „awangarda” używany był jako odpowiednik terminu „nowa sztuka” i odnosił się do wszelkich artystycznie nowatorskich nurtów tego czasu. Jak pisze Edward Balcerzan w szkicu *Wieloznaczność „awangardy”*, awangarda usiłowała „pogodzić, niepokodzone ze sobą, najrozmaitsze szkoły działań twórczych, style i poetyki, doktryny i dzieła”³⁵. Termin ten ma na celu podkreślenie procesualnego charakteru zjawisk zachodzących w kulturze i sztuce, implikuje rewizję zastanych poglądów i wychodzi w kierunku oceny historii, w tym także historii kultury, jako zjawiska podporządkowanego szerszym działaniom różnych zbiorowości³⁶. Sztuka, jak powiada Balcerzan, jest wytworem skłóconej i wewnętrznie rozdartej społeczności, której większość podtrzymuje utarty, konserwatywny paradygmat, natomiast mniejszość dąży do przemiany zastanych modeli działania zarówno w kwestii ekspresji, jak i jej percepcji. Tym samym awangarda za wszelką cenę chce odrzucić to, co ustabilizowane i pozbawione kreatywnej energii, aby podążyć w kierunku tego, co nowe i niezna-

³³ H. Berlewi, *W walce o nową formę*, tłum. Z. Targielski, [w:] *Warszawska awangarda jidysz...*, op. cit., s. 123. Tekst Berlewiego, ucznia paryskiej École des Beaux-Arts, powstał w czasie, gdy odchodził on od estetyki żydowskiego ekspresjonizmu na rzecz abstrakcji geometrycznej i konstruktywizmu. Przejście to miało miejsce w berlińskim okresie jego twórczości, a więc w latach 1922-1923. Zob. biogram Henryka Berlewiego, [w:] *ibidem*, s. 326.

³⁴ *Ibidem*, s. 125-126.

³⁵ Wśród nich autor wymienia kierunki takie jak kubizm, futuryzm, dadaizm, nadrealizm oraz program krakowskiej „Zwrotnicy” i lubelskiego „Reflektora”. Przez lata termin nabral wielorakich znaczeń, był używany na określenie bardzo różnych, nieraz niedających się pogodzić praktyk. Jego polisemantyczność w zakresie historii sztuki oraz literatury znajduje uzasadnienie w szerokiej definicji: „awangarda” – francuskie *avant-garde* oznacza ‘straż przednią’ (niewielki oddział wojska, wyprzedzający główne siły, penetrujący teren). Słowo „awangarda” bywa również używane w oderwaniu od pierwotnego, militarnego kontekstu. W języku polskim występuje wyrażenie „być w awangardzie”, które oznacza po prostu wyprzedzenie bądź przodowanie. Zob. E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 318, 322.

³⁶ *Ibidem*, s. 323.

ne³⁷. Jak podkreśla autor, „awangarda” oznacza procesualność zjawisk zachodzących w kulturze, porównuje się ją także do takich terminów jak „Młoda Polska”, „nowa fala”, „secesja”, „futuryzm”³⁸. Wyjątkowość terminu „awangarda” zasadza się zaś – jak powiada Balcerzan – na walce. Pragnienie, by wyprzedzić swą epokę, najsilniej cechuje awangardzistów, jest motorem zmian, któremu początek wyznacza „brawurowe natarcie”³⁹.

Definiując awangardę, można poruszyć jej dwa aspekty – negatywny i pozytywny. W opcji negatywnej pojmuje się ją przez pryzmat tego, przeciwko czemu występuje. W tym kontekście podkreśla się zwłaszcza jej antytradycjonalizm, antynaturalizm i antyrealizm w znaczeniu dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej⁴⁰. W sensie pozytywnym rebelia i odrzucenie starych norm przedstawia się jako tworzenie czegoś nowego. Ilekroć bowiem awangarda podejmuje się działań „destrukcyjnych”, tylekroć w istocie zastępuje je nowymi formami ekspresji i sposobami pojmowania rzeczywistości⁴¹. Wyraża ona zatem, podążając za Balcerzanem, pewną nieufność względem zastanych sposobów uprawiania sztuki czy rozumienia kultury. Jest rewizją dziedzictwa i wyraźną afirmacją terażniejszości, ale także podejmuje się restytucji pewnych wątków tradycji. Awangarda nie powstaje więc bez związku z tradycją, lecz przeprowadza przegląd danych źródłowych, by podjąć kontynuację tych motywów, które interesują ją najbardziej⁴². Jak pisze Zofia Baranowicz w pracy *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*:

Sztuka awangardy bywa na pewno trudna w percepcji, przestaje jednak być dziwaczna, kiedy pozna się jej dzieje, jej inspiracje i dążenia. Wówczas staje się jasne, że szokujące widza pomysły formalne były często kontynuacją wcześniej roz-

³⁷ Ibidem, s. 322-323.

³⁸ Wszystkie te terminy zwracają uwagę na zaistnienie radykalnych przemian w związku z nadejściem nowej, krytycznej energii, której zadaniem jest rozbicie zastanych trybów i kontestacja leciwych wzorców. Wyraża to metafora rytmu przypływów („nowa fala”) czy też metafora oddzielenia się od zalegającej masy („secesja”). Ibidem, 323-324.

³⁹ Ibidem. Historycznie rzecz ujmując, kariera terminu „awangarda” na gruncie praktyki artystycznej i krytycznej zaczęła się na początku XX wieku w odniesieniu do ówczesnych innowacyjnych tendencji w sztuce. Jak zauważa Gazda, początkowo określenie to występowało w nawiązaniu do haseł F.T. Marinettiego i pojawiało się w manifestach futurystów. W Polsce termin ten ugruntował się za sprawą działalności Tadeusza Peipera i redagowanego przez niego pisma „Zwrotnica”. Dopiero po drugiej wojnie światowej doczekał się on szerszego objaśnienia wśród historyków literatury, głównie dzięki takim opracowaniom jak *Teoria sztuki awangardowej* R. Poggiolo (1962) i M. De Michelego *Awangardy artystyczne XX wieku* (1966). Obecnie podkreśla się zależność dwudziestowiecznej awangardy od dziewiętnastowiecznego zwyczaju zaznaczania silnych związków między artystami i ugrupowaniami społeczno-politycznymi. Zob. G. Gazda, op. cit., s. 42-45.

⁴⁰ E. Balcerzan, op. cit., s. 324-325.

⁴¹ Ibidem, s. 325.

⁴² „Dziwność” awangardy, o której wspomina historyk literatury, jest wpisana w jej odbiór. Awangardziści posługują się pewnym chwytem: chcą wytrącić publiczność ze znanych sposobów reagowania na sztukę. Odrodzenie sztuki jest możliwe tylko wtedy, kiedy uznane za obowiązujące relacje dzieło – odbiorca i dzieło – świat zostaną wytrącone z utartych ścieżek i wprowadzone w zupełnie inne tryby funkcjonowania, czy to za sprawą groteski, czy nowych, nieznanych dotąd form ekspresji. Ibidem, s. 326-327.

poczętych procesów, odpowiedzią lub przeciwstawieniem się dawniejszym rozwiązaniom tych samych problemów⁴³.

Perspektywa, którą przyjęła Debora Vogel, była czymś wyjątkowym na gruncie literatury i estetyki polskiej, choć nie była już w latach trzydziestych, kiedy pisarka publikowała swoje teksty, czymś zupełnie nieznanym. Podjęcie się przekładu kodów nowej sztuki plastycznej na język literatury było przedsięwzięciem tyleż ryzykownym i niezwykłym, co odważnym i budzącym spore zainteresowanie w licznych artystycznych kręgach⁴⁴. Zainteresowanie montażem i nowym realizmem, śmiałe nawiązania do konstruktywizmu i symultanizmu w prozie czy kubizmu w poezji odpowiadają za postrzeganie Vogel jako twórczyni oryginalnej, związanej z licznymi formacjami i prądami spod znaku awangardy. Budowanie nowego powieściowego świata wedle zasad konstruktywizmu, symultaniczności i nowego realizmu stanowiło sposób na uchwycenie doświadczenia ludzkiej egzystencji i życia jako anonimowego procesu we współczesne literackie ramy. Literatura była bowiem nastawiona na eksperymentowanie z własną materią: „powieść awangardowa – zauważa Balcerzan – wkroczyła na tereny literaturoznawstwa, realizowała się jako badanie rzeczywistości”⁴⁵.

Awangardiści podjęli się także przetłumaczenia nauki na język sztuki. Wcielenie formuł matematycznych, fizycznych czy architektonicznych wzorów odbywało się celem doskonalenia twórczości literackiej oraz dotarcia do głębszej wiedzy o świecie⁴⁶. Wszystko, co jest dziełem człowieka i co go dotyczy, awangarda ujmowała jako koncept myślowy. Rozważała poszczególne zjawiska w oderwaniu od całości, jako pewne formuły rzeczywistości, będące wyrazem jej szczególnego, formalnego przejawu. „Awangarda – pisze Balcerzan – była niechętna zwierzeniom typu «ja płacę». Interesują ją, by tak powiedzieć, «płacz sformułowa-

⁴³ Z. Baranowicz, op. cit., s. 232. Sytuacja awangardy w Polsce, wspomina badaczka, była tym trudniejsza, im bardziej polityczna niewola sprzyjała podejmowaniu kwestii narodowowyzwoleńczych i ciąglemu zwracaniu się w kierunku tradycji polskich romantyków. Inteligencja w kraju, który w porównaniu z krajami Europy Zachodniej nie był cywilizacyjnie i gospodarczo rozwinięty, długo nie poddawała się nowatorskim prądom nadchodzącym z Europy, jako że przesyta i krytyka kultury mieszczańskiej po pierwszej wojnie właściwie tutaj nie występowały. Co więcej: „każda próba wyjścia poza ustalone schematy spotykała się z zarzutem nie tylko dziwactwa, ale też budzącego grozę «bolszewizmu», niemal zdrady narodowej. Całkowity brak wzajemnego zrozumienia także w tej dziedzinie oddzielał nieliczną grupę artystów awangardowych od reszty społeczeństwa polskiego. Z wyjątkiem formistów, którzy wyrósłszy z kręgu Młodej Polski zachowali zainteresowanie sztuką ludową, wszystkie następne pokolenia artystów nowatorów związane były z miastem i nowoczesną cywilizacją”. Ibidem, s. 232-233.

⁴⁴ Chodzi tu zwłaszcza o związki pisarki z artystami plastykami wywodzącymi się z lwowskiej grupy „Artes”, którzy mieli ogromne zasługi w kształtowaniu się i rozwoju fotomontażu. Twórcom fotomontażu Vogel poświęciła tekst pt. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, [1] „Sygnały” 1934, nr 12, [2] „Ogród” 1992, nr 1. W artykule tym jest mowa o swoistej dychotomiczności cechującej twórczość awangardzistów. Chodzi o konstytuujący dzieło proces, konstruktywistyczny i surrealistyczny zarazem. Okazuje się, że dwie tak różne przesłanki sztuki wiążą obraz tego samego zjawiska. Zob. S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 318-320.

⁴⁵ E. Balcerzan, op. cit., s. 328.

⁴⁶ Ibidem.

ny», płacz jako pewien koncept, płacz-eksperyment”⁴⁷. Twórczość awangardową zasadniczo opatrywano szerokim odautorskim komentarzem. Żywiołowy charakter awangardowego pisarstwa i sztuki był zrównoważony przez racjonalną wykładnię sensu⁴⁸. Zajęcie się montażem od strony teoretycznej, jako gatunkiem podejmującym próbę „nowego realizmu”, a także poszukiwanie inspiracji w pracach teoretycznych malarzy, stanowiło w przypadku Vogel nierozwalny składnik awangardowości stylu.

Realizm w jej prozie wypływa z założeń awangardy, wiąże się z modernistycznymi przemianami w literaturze i sztuce. Pisarka nie podejmuje dziewiętnastowiecznej poetyki wielkiego realizmu, przeciwnie, przeczy jej założeniom, występuje z pozycji rewolucyjnych, jest nastawiona krytycznie względem tradycji pozytywistycznej, choć równocześnie uznaje ważność niektórych jej postulatów. Nowy realizm dąży bowiem do ukazania jak najbardziej aktualnego oblicza świata. Penetruje rzeczywistość, w przypadku Vogel przestrzeń miasta, by stworzyć wierny obraz teraźniejszości. Odrzuca on jednak takie elementy, bez których dziewiętnastowieczna powieść na ogół nie mogła się obejść: anegdotyczność, konkretnego bohatera, linearną narrację. Choć powtarzają się postulaty bycia blisko życia, naśladowania jego naturalnego rytmu, ukazywania codzienności, to już sposób ich realizacji jest zupełnie odmienny i w przypadku nowego realizmu wypływa z dziedzictwa dwudziestowiecznej awangardy.

Jako kierunek w sztuce XIX wieku realizm oznaczał dokładne odtwarzanie w dziele danego środowiska społecznego i okresu historycznego. Celem realistów było stworzenie pełnego i obiektywnego obrazu świata. Można to było osiągnąć dzięki skrupulatnej obserwacji otaczającej rzeczywistości⁴⁹. Realistyczny nurt w sztuce rozpoczął się od przewyciężenia romantycznej koncepcji twórczości i artysty. Realizm, zaznacza Zofia Mitosek:

(...) był sprzeciwem wobec klasycznych tendencji w sztuce: odrzucał imitację pojętą jako naśladowanie uznanych wzorów i reguł artystycznych w imię odtwarzania świata, jego reprezentacji nie zapośredniczonej przez modele tradycji, świata takiego, ja-

⁴⁷ Ibidem, s. 327-329.

⁴⁸ Ibidem, s. 327-328.

⁴⁹ Z. Mitosek, hasło „realizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 909-910. Podobną definicję formułuje na potrzeby *Słownika terminów literackich* Michał Głowiński. Realizmem w węższym znaczeniu nazywa on ukształtowany około roku 1850 prąd w literaturach europejskich, występujący między romantyzmem a naturalizmem. W szerszym znaczeniu zaś: „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje za prawa rządzące rzeczywistością. Niekiedy używa się również pojęcia realizmu w znaczeniu bardzo ogólnym, równa się on wtedy możliwościom poznawczym sztuki”. Głowiński podkreśla fakt, że węższe i szersze znaczenia realizmu często się przeplatają, wobec czego „jest on kierunkiem literackim, który w postaci programowej ukształtował się w połowie XIX wieku, jednakże dążenia, którym dał wyraz, uformowały się wcześniej i rozwijały później. (...) Podstawę realizmu stanowi swoiście interpretowana estetyka mimetyczna: przedmiotem naśladowania jest świat współczesny twórcy i odbiorcy”. M. Głowiński, hasło „realizm”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 462.

ki jawi się w spontanicznym doświadczeniu, momentalności, aktualności. Ów sprzeciw wobec klasycznych reguł łączył realizm z romantyzmem; o ile jednak dla romantyków przeciwwagą reguł w sztuce miała być podmiotowa ekspresja, wolna od norm i modeli subiektywność, o tyle dla realistów liczył się sam model. Był nim realny świat, a nie utrwalona w doskonałej sztuce reprezentacja tego świata. Chodziło o jego obiektywne przedstawienie, o kreację obrazu artystycznego, który byłby ekwiwalentem rzeczywistości powszechnie dostępnej⁵⁰.

Światopogląd realistyczny w połowie XIX wieku dążył do holistycznego i uniwersalistycznego oglądu świata, reguł i praw nim rządzących. Pisarze-realiści chcieli pokazać przestrzeń, która byłaby niezależna od moralnych sądów czy aksjologicznych systemów. Świat zaprezentowany przez literaturę miał być autonomiczny i transparentny tak, aby uwidaczniały się w nim relacje międzyludzkie i prawdziwe warunki życiowe⁵¹. Temu nastawieniu towarzyszyło dążenie, by oczyścić rzeczywistość z ciężących na niej mitów i stereotypów. Za sprawą realizmu świat miał się odsłonić w prawdzie, bez przesłony utkanej z tradycyjnych, należących już do przeszłości wzorów jego postrzegania⁵².

Zadanie polegające na ukazaniu „prawdziwego” świata podjął w XX wieku modernizm. Impresjoniści chcieli zatrzymać chwilowe obrazy, bo tylko z poszczególnych, krótkotrwałych momentów składało się w ich opinii to, co nas otacza. Pisarze strumienia świadomości, narracyjnego eksperymentu, znawcy psychologii człowieka, trybów jego myślenia i sposobów funkcjonowania pamięci, tacy jak James Joyce, Marcel Proust, Tomasz Mann, Joseph Conrad czy Virginia Woolf, kontynuowali program realistyczny, ponieważ wychodzili z tych samych przesłanek – chcieli jak najlepiej pokazać sposób funkcjonowania człowieka w świecie, a tym samym odkrywać mechanizmy nim kierujące.

Pragnienie autentycznego poznania i dokładnego badania rzeczywistości podzielała także dwudziestowieczna awangarda. Podejście artystów do roli i funkcji sztuki na początku XX wieku było zarazem kontynuacją i zaprzeczeniem postulatów realizmu. Dzieło miało występować w ścisłym związku z otaczającym światem, miało odpowiadać na rzeczywistość, jej aktualny obraz i kondycję. Ale na początku XX wieku przełamany został nie tylko wzorzec romantycznego wieszca, lecz także pozytywistyczny, czy szerzej – oświeceniowy, racjonalizm i wypływający z niego optymizm w kwestii poznania. Zakwestionowany został także kanon sztuki, w którym za wzór uchodziła natura, a za doskonałe piękno – najwierniejsze jej odwzo-

⁵⁰ Z. Mitosek, op. cit., s. 910.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 911.

rowanie⁵³. Artur Hutnikiewicz, kreśląc sylwetkę człowieka znajdującego się u progu XX wieku, pisze:

Człowiek współczesny, aby mógł w pełni wyrazić swoje indywidualne i niepowtarzalne, z podłoża aktualności wyrastające doświadczenia wewnętrzne, musi najpierw wyzwolić się od tyranii przeszłości i tradycji historycznej⁵⁴.

Pozbycie się bagażu przeszłości przyczyniło się w przypadku egzystencjalistów czy katastrofi-
stów do odrzucenia wiary w postęp i do braku ufności w przyszłość, z drugiej jednak strony zaowocowało nowymi siłami kreatywnymi awangardzistów, zwłaszcza futurystów i konstruktywistów, którzy w oderwaniu od balastu tradycji, na własny rachunek rozpoczęli „optymistyczny” rozdział w historii sztuki⁵⁵.

Przez awangardę została wówczas wysunięta koncepcja nowej roli artysty w tworzeniu dzieła i w mechanizmie dziejowych przemian sztuki. Nowy artysta postrzegał rzeczywistość przez pryzmat rozwoju społeczeństw, w dialektycznym ruchu, który obejmował swym zasięgiem całość historii, wraz z bogactwem jej materialnych i społecznych przemian⁵⁶. Sztukę zaczęto rozpatrywać z punktu widzenia jej historyczności i faktyczności, stąd też pojawiła się idea tworzenia nowego obrazu świata wedle intelektualnej i cywilizacyjnej rewolucji:

Uniwersum awangardy było w ciągłym rozwoju, w nieustannym progresie, a artysta-budowniczy, jako robotnik formy bądź inżynier idei, aktywnie uczestniczył w tej konstrukcji. Awangarda podważała, zdawało się ostatecznie, spirytualistyczną, w swej istocie dualistyczną koncepcję estetyki. Formułując monistyczną wizję świata, w powszechnej jedności sztuki i produkcji, człowieka i rzeczy, widziała swój i świata cel⁵⁷.

⁵³ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967, s. 112-113.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 28, 32. W pełni optymistyczny wydźwięk w historiozofii pierwszej połowy XX wieku miał jedynie, nawiązujący do dialektyki heglowskiej, historyczny materializm. Jak podaje Hutnikiewicz, jeszcze w XIX wieku doniosłość pojęcia natury zastąpiła koncepcja historyczności obrazu rzeczywistości. W studiach nad historią zaczęto szukać wyjaśnienia dla istoty człowieczeństwa, postępu i rozwoju. Por. A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 34-35.

⁵⁷ A. Turowski, *Awangardowe marginesy...*, ed. cit., s. 28. Konstruktywizm był w znacznie mierze odpowiedzialny za włączenie sztuki w nurt myśli marksistowskiej, która ujmowała relację między społeczeństwem a produkcją jako oddziaływanie dwóch sprzężonych ze sobą ogniw. Konstruktywiści przyczynili się także do nowego postrzegania artysty: występował on w podwójnej roli – aktywnego kreatora, a zarazem składnika i rezultatu procesów cywilizacyjnych. A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 34-35.

W prozie Vogel daje się zauważyć wyraźne odrzucenie mieszczańskiej estetyki, cechującej odmianę powieści realistycznej. Zostaje ona zastąpiona poetyką konstruktywistyczną, która do rangi tematu podnosi takie elementy rzeczywistości jak geometryczny aspekt rzeczy czy materię, z której są one zbudowane. Taki typ opisu przysługuje awangardowemu, zwłaszcza konstruktywistycznemu, uwzniośleniu techniki i cywilizacji przemysłowej, gdzie zamiast właściwej fabuły, rozumianej jako zdarzeniowość świata przedstawionego, pojawia się naśladowanie struktury przedstawionych przedmiotów⁵⁸. Sposób lektury wyznacza nie anegdotyczność, lecz rytm montażu: czytelnik nie podąża śladem przytrafiających się bohaterom zdarzeń, ale obserwuje działanie trybów, w które zostali oni wpisani na mocy postępującej urbanizacji otoczenia i mechanizacji czynności⁵⁹. W tradycyjnym języku powieści realistycznej mamy do czynienia z prezentacją całego życia postaci czy jego obszernego fragmentu. W przypadku prozy Vogel możemy mówić o specjalnym potraktowaniu „materiału życiowego”, gdyż nie ma tu miejsca na indywidualne rozpatrywanie poszczególnych ludzkich losów⁶⁰. Jej proza jest autotematyczna, przez co podejmuje polemikę z realistyczną konwencją⁶¹. Przewycięża ją, odwołując się do estetyki nowoczesnej sztuki plastycznej, zwłaszcza konstruktywistycznego widzenia świata. Kwestię stosunku pisarki do tradycji realistycznej trafnie formułuje Bruno Schulz w krótkim szkicu poświęconym *Akacjom*:

Autorka nie ma zmysłu ani szacunku dla jednostkowych zdarzeń, dla indywidualnych losów i charakterów, nie potrzebuje materiału realistycznego do egzemplifikacji sensu, który w życiu odkryła. Nie przeżywa ona owych stanów w formie bezpośrednio osobistych przeżyć w całej ich indywidualnej konkretności, lecz dopuszcza je do głosu dopiero wtedy, gdy przejdą przez tysiąc serc, gdy staną się odbarwione, nieosobiste i egzemplaryczne, gdy dochodzą do pewnego rodzaju liczmanu obiegowego, do formuły anonimowej, wyświechtanej i banalnej. Autorka uznaje je i przyjmuje dopiero na tym poziomie, na którym stają się one własnością każdego, przechodnia z ulicy, panny z magazynu i chłopca z baru. To jest jak gdyby sprawdzianem ich realności, gdy dają się podłożyć jako test pod muzykę piosenki ulicznej⁶².

⁵⁸ L. Rescio, „I znowu kwitną akacje...”. *Interpretacja nader niefortunnej „nie-powieści” Debory Vogel „Akacje kwitną”*, [w:] *Jaki Norwid?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” tom IV (XXIV), Poznań 1997, s. 221.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 221-223.

⁶⁰ B. Schulz, „Akacje kwitną”, [w:] *idem, Szkice krytyczne*, oprac. i posł. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 26 (wydanie pierwsze: Bruno Schulz, „Akacje kwitną”, „Nasza Opinia” 1936, nr 72).

⁶¹ B. Sienkiewicz, *Montaże – kronika widzenia*, [w:] *eadem, Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 149.

⁶² B. Schulz, *op. cit.*, s. 26.

Model prozy narracyjnej, która poddaje refleksji własną formę, Bolecki określa mianem prozy poetyckiej, w odróżnieniu od „wehikularnego” wariantu występującego w powieści tradycyjnej⁶³. Poetyckość, powiada on, oznacza w tym wypadku samozwrotność treści jako składnika narracyjnej tkanki tekstu: „poetyckość w tym znaczeniu to zawsze sposób nadorganizacji komunikatu językowego w stosunku do jego zobowiązań pozajęzykowych”⁶⁴. W prozie poetyckiej język w mniejszym stopniu dotyczy wyglądu i zdarzeń świata zewnętrznego. Punktu odniesienia nie stanowi tutaj pozawerbalna sfera wypowiedzi, proza poetycka dąży bowiem do „całkowitego wyparcia «zwykłego» porządku fabularnego”⁶⁵. Semantyka wypowiedzi zostaje poddana bieżącej analizie, rozwija się w przestrzeni międzysłownej, w relacji do zaproponowanych wcześniej znaczeń. Narracja wysnuwa się z określonej konwencji językowej, z konstrukcyjnych mechanizmów, które przyjęło się względem prezentowanego przedmiotu⁶⁶. Zasada poetyckości nie stoi w sprzeczności z rodzajowym kryterium prozatorskim, przeczy ona jedynie wehikularnej funkcji wypowiedzi⁶⁷. Odejście od referencyjnej funkcji języka w prozie oznacza rozbicie konwencji dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Literatura XX wieku przynosi nowe rozwiązania w zakresie prowadzenia narracji, podważa wcześniej ugruntowane wyznaczniki realizmu powieściowego⁶⁸. Jej język jest „nieprzezroczysty”, a status figury narratora nie opiera się tylko na prowadzeniu i rozwijaniu opowiadanej historii⁶⁹. Nadorganizacja tekstu poetyckiego uwzględnia również istnienie takich wyrażen, które pełnią funkcje metaforyczne. Wypowiedź narratora jest tu skoncentrowana na semantyce słowa i rozbudowywaniu metaforycznych obrazów. Bolecki określa to zjawisko w następujący sposób:

⁶³ Jak podkreśla teoretyk literatury, wehikularny model narracyjny zasadza się na przekonaniu o poznawczych właściwościach języka. Za podstawę przyjmuje się następujące składniki: referencyjność, przedmiotowość oraz denotacyjność. Model ten wyraźnie różni się od modelu prozy poetyckiej. W pierwszym zostaje opowiedziana historia jakiegoś życia lub jego fragmentu, a język jest „neutralnym transporterem gotowych bloków sensu niezależnych od pojedynczych werbalizacji”, podczas gdy w drugim modelu naturalne przeniesienie czytelnika w świat powieściowy zostaje podważone przez uwypuklenie innych niż referencyjne funkcji języka. W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 66-67.

⁶⁴ Ibidem, s. 67.

⁶⁵ Ibidem, s. 71.

⁶⁶ Ibidem, s. 77. Barbara Sienkiewicz zauważa, że w prozie Vogel pojawia się inny niż w powieści realistycznej sposób prowadzenia narracji: „Przedmioty nie mogą być ujmowane w oderwaniu od «procesu wzrokowego» percypującego je. Widzenie powieściowe, powołujące do życia przedmioty, jest widzeniem procesualnym, «empirycznym», jak sugeruje autorka, zgodnym z prawami postrzegania”. B. Sienkiewicz, op. cit., s. 157.

⁶⁷ W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy...*, ed. cit., s. 81-82.

⁶⁸ Model realistyczny prozy bazuje na kilku niepodważalnych przesłankach. Należy do nich, zdaniem Boleckiego, „po pierwsze, semantyczna dwoistość wszelkiego utworu narracyjnego, związana z odrębnością planu narracji i planu świata przedstawionego w tekście. Po drugie, uprzedniość zdarzeń, o których się opowiada wobec aktu mowy narratora, i, po trzecie, dominująca rola «wielkich figur semantycznych» w znaczeniowej strukturze wypowiedzi narracyjnej, co oznacza, że zauważalne w lekturze znaczeniowe jednostki prozy kształtują się zawsze powyżej semantyki zdania”. Ibidem, s. 65-66. Autor powołuje się na pracę Janusza Sławińskiego, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 120-156.

⁶⁹ W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy...*, ed. cit., s. 71.

Strukturalnemu dualizmowi planu świata przeciwstawiona zostaje tendencja do monocentryczności przekazu – co faktycznie zbliża poetycki model prozy do odmiany monologu lirycznego. Chodzi tu bowiem o to, że znaczna część impulsów semantycznych, jakie otrzymuje czytelnik, skupia się wokół aktu mowy narratora. Pojawia się wówczas tendencja do jednostopniowości przytoczenia, będąca wynikiem zamknięcia planu zdarzeniowego i wypowiedzi postaci w monologu narracyjnym. Słabną wówczas podstawowe przeciwieństwa w semantyce prozy (narracja – dialogi, narracja – fabuła) – a pluralizm wewnątrztekstowych kontekstów zostaje przytłumiony przez centralną pozycję stylu mowy opowiadacza.

(...) «Zdarzeniowość» prozy – a więc jej dynamika semantyczna – zaczyna się zdecydowanie już poniżej poziomu zdania: na poziomie wyrazów i zestawień, na poziomie morfemów, układów eufonicznych, w obszarze mikro sytuacji międzysłownych⁷⁰.

Narracyjna struktura montażu Vogel odpowiada formule poetyckiego modelu prozy. Nie jest przy tym pozbawiona realistycznych konotacji. Z uwagi na jej konstruktywistyczne zakorzenienie, a także symultaniczność poszczególnych scen, można traktować ją jako przykład dwudziestowiecznego realizmu, który odchodzi od wyznaczników dziewiętnastowiecznej powieści. Zamiarem pisarki było ukazanie w *Akacjach* świata społecznego, dlatego sięgnęła po elementy publicystyki, reportażu, a swój projekt w późniejszej fazie twórczości określiła mianem faktorealizmu⁷¹. Vogel nazywała swoją „powieść” kroniką, podkreślając w ten sposób dążenie do rejestracji całej różnorodności faktów, które składają się na życie. Montaż, podobnie jak kronika – uważała – traktuje zdarzenia równorzędnie, pokazuje poszczególne zjawiska bezosobowo, wprowadzając czytelnika w przestrzeń niedookreśloną pod względem hierarchii i ważności prezentowanych wydarzeń⁷².

W *Akacjach* pisarka nie kreuje świata, którym rządziłaby reguła czasowego umiejscowienia zdarzeń i ich relacji. Tutaj, jak podkreśla Barbara Sienkiewicz, czas i ruch odnoszą się do „wewnętrznej dynamiki obrazu”⁷³. Tradycyjna powieść realistyczna zasadza się na naukowej, wywiedzionej z obserwacji i doświadczenia wiedzy o danym zjawisku, na sięganiu za jej pośrednictwem do istoty rzeczywistości⁷⁴. Natomiast nowy realizm „usensualnił” przestrzeń: odwołał się do zmysłów, które na poziomie elementarnym rozróżniają poszczególne wymiary

⁷⁰ Ibidem, s. 80-81.

⁷¹ Awangardiści, podobnie jak pisarze dziewiętnastowieczni, dążyli do uchwycenia zjawisk charakterystycznych dla danego momentu historycznego. Sprzeciwiali się tradycyjnej hierarchii tematów i wybierali z rzeczywistości te elementy, które najlepiej posłużyłyby zapisowi bieżącego życia. Z. Mitosek, op. cit., s. 916.

⁷² K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 161-162.

⁷³ B. Sienkiewicz, op. cit., s. 153.

⁷⁴ Ibidem, s. 157-158.

przedmiotów, ich strukturę, kolor, materię, z której są zbudowane, przestrzeń, w jakiej występują, i sposób partycypacji w niej⁷⁵.

Z jednej strony w prozie Vogel daje się zauważyć dążenie do geometryzacji, a tym samym racjonalizacji prezentowanej przestrzeni, sprowadzania jej do elementarnych właściwości, odbieranych zmysłowo i łączonych za pomocą racjonalnych przesłanek, z drugiej natomiast pojawia się dogmat „psychizacji” elementów montażowej struktury. Obok przedmiotów pojawiają się emocje (tęsknota, nostalgia, smutek), które rozsadzają zrationalizowane przestrzenie⁷⁶. Sytuacja emocjonalna, jaka zarysowuje się przed czytelnikiem *Akacji*, oraz sposób budowy utworu mają odpowiadać, w opinii Vogel, „legendzie współczesności”. Jest ona sterowana głęboko zakorzenioną w człowieku potrzebą współczesnej mitologii. Z nastrojowością, która wzmacnia ideowy wyraz dzieła, wiąże się zagadnienie mitu współczesności:

Legenda – powiada Vogel – wychodzi poza taką lub inną rzeczywistość w tym punkcie i o tyle, o ile jest w niej tęsknota za doskonałością i jedynością pewnego pierwiastka; w tym punkcie, w którym podnosi do roli «cudu» bezplanowo w życiu realizowany pewien pierwiastek i żąda gloryfikacji. Legenda wypreparowuje ekstrakt tendencyj pewnej epoki i prezentuje go w absolutnych kolorach i nazwach⁷⁷.

W tekstach Vogel istotnym wyznacznikiem legendy współczesności jest fakt. Dobór faktów dla formy montażowej, której przykładem są *Akacje*, nie polega na ich selekcji pod względem ważności i znaczenia, jakie uzyskiwałyby one w prasie⁷⁸. Fakty jako „surowiec montażu” są dobierane z uwagi na prezentowaną przez nie formę. Zdaniem Vogel, to moment wyboru materiału i jego odpowiednie skomponowanie decydują o tym, czy dany element będzie właściwym składnikiem utworu. Fakty ponadto nie mają wykładni interpretacyjnej, która byłaby im przypisana na stałe. Ich odczytanie zmienia się, ilekroć zmieniają się warunki odbioru, kontekst, w jakim się pojawiają⁷⁹. Fakty nigdy nie występują w zupełnym odosobnieniu. Na ich za-

⁷⁵ Ibidem, s. 158. Podobne zjawisko dało się zaobserwować na początku XX wieku w praktykach artystów spod znaku *Art Nouveau* i *Arts Décoratifs*. Twórcom tym chodziło o wierne oddanie materiału, a nie, jak w przypadku dziewiętnastowiecznego realizmu, o wierne naśladowanie praw i wyglądu otaczającej człowieka rzeczywistości. „Jest to – pisze Mitosek – realizm projektanta, który zdaje sobie sprawę z tworzywa, z jakim ma do czynienia, i unika iluzjonistycznych efektów, polegających na wytwarzaniu wrażenia obecności przedmiotu w materiale (...). Takim doświadczeniem materiału była też poezja z początków XX wieku, oparta na symbolizmie dźwiękowym i grze z językiem”. W efekcie doprowadziło to do uznania języka za „byt nieprzezroczysty”. Proza Vogel oscyluje między dwoma estetycznymi tendencjami tego czasu – między pokryciem „powierzchni” dzieła sztuki bądź tekstu właściwościami przedmiotów (kolorami, dźwiękami, fakturą) i zanegowaniem referencyjnych właściwości języka a skomplikowaniem świata przedstawionego w celu pokazania innego niż racjonalny wymiaru rzeczywistości. Zob. Z. Mitosek, hasło „realizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 911-912.

⁷⁶ Por. B. Sienkiewicz, op. cit., s. 156-157; L. Rescio, op. cit., s. 218.

⁷⁷ D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III, s. 41.

⁷⁸ Eadem, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit., s. 288.

⁷⁹ Ibidem.

barwienie ma wpływ cały szereg czynników, dlatego też świadoma tej względności pisarka podkreślała pierwiastek relatywizmu, każdorazowo towarzyszący ich odczytywaniu:

Dla sztuki powstaje pytanie: jakie fakty są ważne? Może się mianowicie okazać, że z wyglądu ważne i zajmujące wielką płaszczyznę życia «fakty» – okażą się jałowe dla samego życia i w konsekwencji dla formy (...).

Dalej powstaje pytanie, czy istnieje w ogóle dosłowny fakt? Czy też nie jest przypadkiem tak, że sam fakt odosobniony, nie mówiąc już o doborze i zestawieniu, jest pewnego rodzaju interpretacją surowej bryły życia i że nie ma «nagich faktów»?

(...) Musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zatem już w pewnej interpretacji surowca życiowego. Ta zasada «jak gdyby prawdziwe» czyni z rzeczywistości życia dopiero rzeczywistość⁸⁰.

Sztuka jest zatem wyrazem światopoglądu. Odpowiada ona określonej opcji ideologicznej, będąc wynikiem oddziaływania legendy współczesności. Życie jest mozaiką różnorodnych faktów, twórca wybiera z niej te elementy, które składają się na spójny, autonomiczny pod względem formy, montaż. Jego rolą, zakładała Vogel, jest w sztukach pięknych „sugestywne uogólnienie zjawisk, przekładanie «surowca» faktów na język wizualny właściwy dla dzieła sztuki jako organizmu plastycznego wyższego rzędu”⁸¹. Analogiczne elementy pisarka odnajdywała w gatunku, jakim był montaż literacki.

Montaż stanowił dla Vogel określoną strategię literacką, odpowiadał szeregowi właściwości, które jej zdaniem sztuka powinna przejawiać⁸². Montaż – uważała – był „czymś więcej niż tylko eksperymentem formalnym, był koniecznym wyrazem światopoglądu”⁸³. Jednakże historycznoliterackie znaczenie montażu odbiega od zaproponowanej przez nią definicji. W ujęciu Michała Głowińskiego oznacza on:

(...) zestaw tekstów, które spaja zazwyczaj słowo wiążące, publikowany jako osobna książka bądź wystawiany na estradzie, (...) obejmuje zwykle utwory różnych autorów, jest jednolity tematycznie, co się wiąże z jego okolicznościowym charakterem⁸⁴.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ S. Czekański, op. cit., s. 152.

⁸² Poprzez montaż Vogel odnosiła się do różnorodnych sfer sztuki i sposobów przejawiania się tego, co literackie. Zawarte w tomie *Akacje kwitną* teksty prozatorskie tkwią w permanentnym ruchu ku czemuś innemu, to lokują się w pobliżu granic rodzajowych, to na rubieżach gatunku. Są rozpięte między konstruktywizmem a nowym realizmem w zakresie poetyki i niesionych przez nie znaczeń, w kontekście eksperymentów pierwszej awangardy wybiegają ku innym odmianom sztuki, zwłaszcza ku sztuce malarskiej, w której autorka odnajduje inspirację zarówno na płaszczyźnie formalnej – konstrukcji dzieła czy zakładanego modelu jego budowy – jak i w przestrzeni idei, kształtowanej wraz z programem artystycznego nurtu.

⁸³ D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II, s. 263. Wydanie jidysz: D. Vogel, *Di literariše gatung montaż*, „Bodn” 1936/1937, nr 3-4.

⁸⁴ M. Głowiński, hasło „montaż literacki”, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 323.

Vogel traktuje montaż inaczej. W jej rozumieniu jest to sposób kompozycji tekstu, właściwy prozie, która pomija fabularność i anegdotyczność. Przedstawia go zatem jako osobny gatunek literacki o określonych właściwościach stylu, nie zaś jako podporządkowany jednemu tematowi zbiór tekstów różnych autorów⁸⁵.

Podstawowe znaczenie terminu wiąże się natomiast z dziedziną techniki. Pierwotnie montaż oznaczał składanie maszyn⁸⁶. W sztuce zastąpił go termin „asamblaż”. Zaczęto go odnosić do zbierania i łączenia materiałów⁸⁷. Został on użyty na określenie dzieła, które powstało z połączenia w trójwymiarową całość wielu elementów, pochodzących z różnych dziedzin funkcjonowania⁸⁸. Sztuka asamblażu wywodzi się z wcześniejszego kolażu, który polegał na zestawianiu i sklejanu w obrębie jednej płaszczyzny fragmentów wyciętych z różnych materiałów⁸⁹. Jako pierwsi na terenie Europy metodę tę zastosowali na początku XX wieku kubiści – Pablo Picasso i Georges Braque. Później wykorzystywana była także przez futurystów, dadaistów, surrealistów czy konstruktywistów. Pojęcie montażu jako zaplanowanej konstrukcji oraz jego związku ze sztuką awangardową świadczą o plastycznych źródłach inspiracji Vogel przy tworzeniu i komponowaniu zbioru *Akacje kwitną*. Pisarka przejęła termin „montaż” i jednocześnie rozszerzyła jego znaczenie.

Zdaniem Tadeusza Miczki na płaszczyźnie literackiej, filozoficznej i psychologicznej w czynności montowania podkreśla się fakt, że:

(...) takie działanie twórcze opiera się na specyficznych umiejętnościach wyboru, a następnie kojarzenia oraz integrowania informacji (na analizie i syntezie), jakie ma każdy człowiek. Montaż zaczął więc również funkcjonować jako pojęcie określające tę właściwość twórczego procesu, która koresponduje z ludzkim myśleniem, wyrażaniem uczuć i formułowaniem poglądów⁹⁰.

Pod pojęciem montażu zidentyfikowano zatem pewną intelektualną bądź psychiczną dyspozycję, która odpowiadała za podjęty typ procesu twórczego. Zasadzał się on na komponowaniu narracji, ruchu, czasu i przestrzeni podług formalnych założeń teorii⁹¹. Odpowiedni sposób konstruowania świata przedstawionego powieści uwzględniał szereg elementów – reje-

⁸⁵ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit.; eadem, *Montaż jako gatunek literacki...*, ed. cit.; eadem, *Montaż literacki (wprowadzenie)*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II (wydanie jidysz):

D. Vogel, *Literarišer montaż (an arajnfir)*, „Inzl” 1938, nr 3).

⁸⁶ Zob. *Słownik języka polskiego*. [Online]. Protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/montaż> [12 lipca 2010].

⁸⁷ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, t. IX, red. A. Helman, Katowice 1998, s. 144.

⁸⁸ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ T. Miczka, op. cit., s. 144.

⁹¹ Ibidem, s. 146.

strowanie rzeczywistości, podpowiadanie znaczeń, budzenie emocji. Proces odczytywania tak zbudowanego utworu wymagał od czytelnika specyficznego rodzaju pracy. Polegał on na nieustannym poruszaniu się między myśleniem syntetyzującym i analitycznym, między linearnym tekstem a nadbudowaną wykładnią⁹².

Zastosowanie formuły montażu wiązało się z odpowiednim przebiegiem lektury. Uwzględniała ona przenikanie się dwóch planów: planu obrazowania realnego i naddanego wymiaru abstrakcyjności tekstu. Jak podkreśla Miczka, impulsu do myślenia w kategoriach montażu dostarczał na przełomie XIX i XX wieku również film:

Wielkie teorie montażu [filmowego] powstały dopiero w okresie pełnego rozkwitu kina niemego. Montaż istniał również w «ożywionych fotografiach» kręconych do 1898 roku przez Auguste'a i Louisa Lumière'ów. Po raz pierwszy jednak uwagę na dającą niezwykle efekty możliwość łączenia różnych obrazów ekranowych zwrócił Georges Méliès, wspominając przypadkowe odkrycie triku, który był rezultatem zablokowania się aparatu wykonującego ruchome zdjęcia. (...) Twórczości Lumière'ów, Méliès'go i wielu innych pionierów sztuki kinematograficznej, oczywiście, nie towarzyszyła jeszcze refleksja teoretyczna, ale już w pierwszych publikacjach poświęconych «ożywionym fotografiom» pojawiły się spostrzeżenia i stwierdzenia dające zaczyn myśleniu montażowemu⁹³.

Dla teoretyków kina montaż rozumiany jako metoda postępowania z materiałem oznaczał krytyczną operację na już istniejącym „tekście”. „Myśl montażowa” była bowiem „myślą krytyczną”, wobec której odbiorca nie pozostawał bierny, ale w toku odbioru dzieła włączał się w wykonaną przez artystę pracę⁹⁴. Montażysta musiał ponadto uwzględnić w procesie twórczym dwa nierozzerwalne elementy: opis i analizę. Deskrypcja świata przedstawionego miała być

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, s. 146-147. W innym miejscu Miczka stwierdza: „W najnowszej teorii filmu tego rodzaju wnikliwe analizy różnych aspektów montażu należą do rzadkości. W psychoanalitycznej, antropologicznej i feministycznej teorii właściwie coraz bardziej tracą na znaczeniu zagadnienia specyfiki filmowej. Problem montażu przestaje być odrębnym przedmiotem badań. Parafrazując słowa Christiana Metz'a, zawarte w jednej z jego ostatnich prac, można powiedzieć, że to, czym zajmują się współcześni badacze obrazów ekranowych, nie jest już kinem, lecz historią przez kino opowiedzianą”. Por. Ibidem, s. 193. Sugestia, że odnotowujemy dziś zwrot w kierunku opowiadanych przez kino historii, jest również dobrą oceną sytuacji w odniesieniu do badań nad literaturą prowadzonych od kilku ostatnich dziesięcioleci. Jak podkreśla Wolfgang Iser, literatura poprzez opowieść mówi nam coś więcej o człowieku, pozwala przewidywać kierunek nadchodzących zmian kulturowych. Można zatem postawić znak równości między badaniami nad literaturą a antropologią. Fikcja jest pewną konstrukcją, ale kiedy poddajemy ją interpretacji, uzyskuje ona realny wpływ na nasze życie, poszerza naszą świadomość, jest zwierciadłem, w którym człowiek może się przejrzeć. Literatura jest zatem antropocentryczna. Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

⁹⁴ T. Miczka, op. cit., s. 182.

zatem wzbogacona o takie działania, które uwidaczniałyby gramatykę wewnętrznej mowy nakreślonego obrazu⁹⁵.

Aby montaż mógł powstać, wymagane były dwa elementy: zaplanowana konstrukcja i współczesny „materiał”. Aktualność dostarczonego materiału gwarantowało odniesienie się artysty do świata i jego bieżących problemów zarówno na płaszczyźnie zdarzeń życia codziennego, jak i w obrębie obecnie panujących doktryn artystycznych. Technika, która uwzględniała takie podejście do pracy, był na początku XX wieku fotomontaż⁹⁶. Andrzej Turowski, kreśląc jego charakterystykę, wymieniał te cechy, które dotyczą literackiego odpowiednika montażu zdefiniowanego przez Vogel:

Fotomontaż – swym obrazem-dokumentem – odnosił się do rzeczywistości przedstawiając ją w sposób obiektywny i doskonały, z rzeczywistości czerpał hasła wprowadzane w jego obręb. (...) Podstawową zasadą konstrukcji tak «autentycznego» i tak «technicznego» materiału była zasada symultanizmu, pozwalająca w konstrukcji łączyć, zestawiać i przeciwstawiać różnorodne motywy i techniki. Konstrukcja wymagała znajomości «montażowych chwytów» – sposobów, które gwarantowały jej jasność i pełnię wypowiedzi. W wyniku montażu można było zespałać różne miejsca akcji, odmienne ich czasy, montaż pozwalał operować kontrastem i narracją, narzucał charakter dynamiczny martwym sytuacjom, porządkował chaos, rozmieszczał akcenty, łączył techniki⁹⁷.

Tak pomyślany montaż był projektem konstruktywistów⁹⁸. U podstaw kierunku, którego byli oni przedstawicielami, podobnie jak u podstaw montażu, legła idea konstrukcji. Koncepcja czystej budowy dzieła oznaczała strukturę niemimetyczną, ale pośrednio zakorzenioną w tra-

⁹⁵ Ibidem, s. 157. W *Słowniku pojęć filmowych* „montaż” oznacza „zabieg łączenia (klejenia) poszczególnych ujęć filmowych, scen i sekwencji w gotowy film”. W szerszym sensie jest on również rozumiany jako „proces selekcji i kombinacji elementów wizualnych i dźwiękowych filmu w spójną całość, w której zawiera się zarówno jego struktura semantyczna, jak i ściśle związany z nią porządek czasoprzestrzenny, kinetyczny, metryczny, rytmiczny, totalny, kolorystyczny (...) itd.”. Por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 179.

⁹⁶ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 125.

⁹⁷ Ibidem, s. 125-128.

⁹⁸ Konstruktywizm był jednym z najważniejszych nurtów artystycznych awangardy. Obejmował swym zasięgiem szereg dziedzin: sztuki plastyczne, architekturę, teatr, film, wytwory użytkowe oraz literaturę. Źródeł konstruktywizmu upatruje się – jak podaje Gazda – w twórczości rosyjskich artystów-nowatorów drugiej i trzeciej dekady XX wieku, zwłaszcza za sprawą działalności OBMOCHU (Obszczerstwa Młodych Chudoźników; tłum. pol. Towarzystwo Młodych Artystów) i manifestu jego członków, braci Władimira i Grigorija Stenbergów, pt. *Konstruktywiści do świata* (1922). W tym nurcie silnie uwidaczniała się rola nowoczesnego twórcy: „inżyniera słowa, konstruktora materiału, majstra świadomego swego rzemiosła”. Na gruncie polskim konstruktywizm wykazuje wiele cech wspólnych z programem Awangardy Krakowskiej, głównie z twórczością Tadeusza Peipera, a także z praktyką quasi-futurystów i wydawanymi przez nich pismami „Nowa Sztuka” (1921-1922) oraz „Almanach Nowej Sztuki” (1924-1925). Początkowo termin „konstruktywizm” był utożsamiany z malarstwem abstrakcyjnym, zwanym też geometrycznym, ale w latach dwudziestych stał się samodzielnym kierunkiem w sztuce. Zob. hasło „konstruktywizm”, [w:] G. Gazda, op. cit., s. 244-247.

dycyjnym obrazie rzeczywistości przez zastosowanie „znanych” elementów. W przypadku fotomontażu były to zdjęcia bądź obrazy przedstawiające obiekty realne. Dla teoretyków tej sztuki istotniejsze jednak były związki zachodzące pomiędzy poszczególnymi składnikami wytwarzanego dzieła. Proces budowy tekstu czy montażowego obrazu, składającego się z wielu różnorodnych pod względem gatunkowym elementów, zasadał się na określonych przesłankach:

Ta nowa sztuka – podaje *Słownik sztuki XX wieku* – opierała się na koncepcji łączenia form nieprzedstawiających w taki sposób, by stworzyć pomiędzy nimi wzajemne aktywne relacje i by faktura każdej formy mogła ujawnić naturalne właściwości tworzywa. Zgodnie z tą koncepcją każdy element dzieła jest nośnikiem własnego ładunku dynamicznego. Wzajemne związki tych różnorodnych ładunków dynamicznych określają strukturę i kompozycję dzieła, ustanawiając coś na kształt jego kośćca czy «szkieletu». (...) w estetyce konstruktywizmu każdy z elementów dzieła wchodzi w aktywny związek z formą bezpośrednio z nim sąsiadującą. Wytwarza się w ten sposób rodzaj łańcucha dynamiki sił, które łączą się ze sobą i właśnie ta struktura współzależności została zdefiniowana jako konstrukcja⁹⁹.

Świat tak skonstruowanych obrazów, mimo wyraźnej dążności artystów do tego, aby uczynić go aktualnym, zobaczony z innej perspektywy, przedstawiał się jako bardzo odrealniona, autonomiczna przestrzeń, dla której nie sposób było wskazać wspólnej płaszczyzny z „codzienną” rzeczywistością¹⁰⁰. A zatem ten tekstowy lub malarski świat jawił się odbiorcy jako całkiem niezależny, artystyczny konstrukt, w którym miejsce uprzywilejowane zajmowała teoria estetyczna¹⁰¹.

Jeżeli spojrzeć na fotomontaż od strony koncepcji estetycznych i istniejących w danym czasie nurtów, to okazuje się, że wykazywał on silne związki nie tylko z konstruktywizmem, ale też z surrealizmem. Te dwa kierunki o bardzo różnych wyznacznikach i nieraz niedającym się uzgodnić podejściu do sztuki składały się na obraz tego samego zjawiska. Kon-

⁹⁹ Por. hasło „konstruktywizm”, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 339.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Omawiając relacje między nowym dziełem sztuki a rzeczywistością zewnętrzną, Andrzej Turowski powołuje się na definicję „nowej sztuki” zaproponowaną przez Tadeusza Kantora. Została ona wyłożona w *Lekcjach mediolańskich*: „Konstruktywizm żądał uwolnienia sztuki z niewoli naturalistycznego / ODTWARZANIA życia. / To uwolnienie było koniecznym warunkiem możliwości stworzenia / DZIEŁA AUTONOMICZNEGO, NIE-ZALEŻNEGO, / KREACJI BĘDĄCEJ NA TYM SAMYM SZCZEBLU HIERARCHII, / CO NATURA CZY BÓG. / DZIEŁO LUDZKIE, A NIE DZIEŁO NATURY, / CZY DZIEŁO «BOSKIE». / Była to ambicja warta poświęcenia wszystkiego, / łącznie z własnym życiem. / Nowe dzieło konstruktywistów przeciwstawiało strukturze życia, / gdzie wszystko jest zgodne z normami codzienności, / własny układ autonomiczny, / w którym działały prawa zaskakującej przyczynowości, nieoczekiwanej / skuteczności, a przebieg zdarzeń, w życiu ujęty niewolniczo w łożysko pragmatyzmu, / i małej, ciasnej przyczynowości - / zmienił się w burzę wolności”. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] idem, *Pisma tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005, [za:] A. Turowski, *Awangardowe marginesy...*, ed. cit., s. 15-16.

strukturyzm odwoływał się do idei racjonalności, był zdyscyplinowany i systemowy, jego przedstawiciele odznaczali się celowością, praktycznością oraz porządkiem pracy, podczas gdy surrealiści pochwalali czynnik irracjonalny, uważali go za pomocny składnik procesu twórczego. Podążanie w sztuce za marzeniem sennym, afirmacja przypadkowości, ryzyka, namiętności, szaleństwa, niespodziewanych i niekontrolowanych wizji, wszystko to stało w jawnej opozycji do zracjonalizowanych postulatów konstruktywistów¹⁰². Stanisław Czekalski, autor książki pt. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu międzywojennego*, nakreśla obraz tej nietypowej sytuacji:

(...) montaż konstruktywistyczny był techniką racjonalizacji pracy artysty, służącą jej przyspieszeniu i uproszczeniu, natomiast montaż surrealistyczny służył możliwie wiernej transkrypcji obrazów rodzących się w nadrzeczywistości i możliwie pełnemu uniezależnieniu tego procesu od kontroli rozumu. Montaż konstruktywistyczny miał działać dokładnie przemyślaną, ekonomiczną konstrukcją; montaż surrealistyczny miał szokować niezwykłością zestawień, a przy tym ich paradoksalną realnością¹⁰³.

Fotomontaż polski w okresie dwudziestolecia międzywojennego był zatem zjawiskiem łączącym cechy poetyki surrealistycznej z elementarnymi postulatami konstruktywistów. Jako formuła oparta na równoczesności różnych wycinków „rzeczywistości” i ich łączeniu wedle określonego planu, należał on do konstruktywistycznego kierunku dwudziestowiecznej awangardy. Z kolei jako metaforyczna składanka odległych nieraz od siebie idei, stanowił przykład założeń i trybów funkcjonowania surrealizmu¹⁰⁴. Ze zbliżenia odległych światów, różnych koncepcji i myśli miał wyniknąć związek, którego przekaz stanowiłby poetycką zagadkę, tajemnicę, którą można było odkryć tylko poprzez aktywny udział w zestawie skojarzeń. Zestrój odległych realności znajdował swoje uzasadnienie w psychicznym mechanizmie twórcy, w rzeczywistym, pozaświadomym przepływie jego myśli¹⁰⁵.

¹⁰² S. Czekalski, op. cit., s. 312.

¹⁰³ Dookreślając surrealistyczne praktyki artystów, Czekalski stwierdza: „Surrealistyczne dzieło stanowiło objawienie umysłu, który nie pracuje, pozostaje jak gdyby wyłączony i w tym stanie bezczynności, braku kontroli, jedynie odbiera nieuporządkowane impulsy dochodzące gdzieś z jego głębi. Idealem była tu możliwie bezpośrednia łączność między sferą nadrzeczywistości, która tam dawała o sobie znać, a samym dziełem. Ręka artysty, podobnie jak jego umysł, miała w tym procesie komunikacji pozostawać jedynie biernym, automatycznym przekazywaczem, który całkowicie poddaje się bodźcom i pozwala się im prowadzić, niczym *flâneur*, bez określonego celu. Obraz surrealistyczny, spełniający zasady automatycznej rejestracji, powinien stać się, według określenia Bretona, «prawdziwą fotografią myśli»”. Ibidem, s. 313.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Surrealizm – jak podaje Gazda – to jeden z głównych nurtów artystycznych dwudziestowiecznej awangardy, który narodził się w latach dwudziestych we Francji i przetrwał aż do czasów powojennych. Do największych przedstawicieli tego kierunku zalicza się André Bretona, z wykształcenia lekarza psychiatrę, którego dzieło pt. *Pola magnetyczne*, napisane wspólnie z Soupaultem, stanowiło w 1919 roku wyraźną zapowiedź surrealistycznej

Charakterystyczne dla surrealistów ukazywanie „fantastycznych metamorfoz rzeczywistości” oraz z gruntu konstruktywistyczne „budowanie quasi-fotograficznej iluzji, eksponującej materialne jakości formy” było także istotnym elementem poetyki tekstów Vogel¹⁰⁶. Podążała ona śladem rozwoju malarstwa i fotomontażu, pozostając pod wpływem obu dopełniających się kierunków. W swym tekście *Genealogia fotomontażu i jego właściwości*¹⁰⁷ pisarka nakreśliła zarys głównych tendencji cechujących fotomontaż: zasadę konstruktywizmu, surrealizmu, a także symultanizmu, na której wspierała się koncepcja epickości montażu, odpowiadająca za „faktowość” samego życia. Z jednej strony odbiorca fotomontażu miał do czynienia z ekspozycją „elementu codziennego życia”, wraz z jego nudą i „banalnością”, które pisarka waloryzowała pozytywnie, z silną „tendencją do konkretności”, który ujmował „rzeczywość samej rzeczy, zwartej w granicy konturu”, a z drugiej strony obcował z malarską zasadą surrealizmu, który spajał „realne elementy w irrealne całości”, wyróżniał się przy tym „subiektywną «wewnętrzną» realnością, realnością asocjacyjną, w jakich świat może nam się uporzędować”¹⁰⁸.

Rola montażu, w ujęciu Vogel, nie polegała na przedstawianiu zdarzeń w zgodzie z rzeczywistością. Żadna sztuka i żaden artysta nie byli w stanie przekroczyć granic języka tak, aby móc świat zaprezentować bez zapośredniczenia percepcji w licznych narzędziach opisu. Bezpośredniość sztuki była zatem niemożliwością¹⁰⁹. Życie, będąc tematem dzieła, było w istocie obrośnięte interpretacją już chociażby ze względu na akt wyboru w procesie twórczym określonych jego wątków. Zadaniem twórcy było wobec tego konstruowanie i kształtowanie rzeczywistości obranej za temat dzieła. Artysta nie był, zdaniem pisarki, powołany do wier-

poetyki. Jako autor licznych surrealistycznych powieści i teoretycznych manifestów stał się on w latach trzydziestych głównym przedstawicielem surrealizmu w Europie. „Pierwszoplanową rolę w tym programie – podsumowuje Gazda – odgrywał aspekt światopoglądowy, a więc refleksja nad egzystencją człowieka, nad rzeczywistością, nad społecznymi i psychicznymi determinantami kondycji ludzkiej. Breton (...) głosił hasło transformacji świata i zmiany życia, projektował nowy porządek”. Obraz surrealizmu krystalizował się wraz z wykładanymi przezeń koncepcjami. W jednym z pierwszych manifestów ogłosił on: „Surrealizm opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych, dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli. Dąży do ostatecznego zniszczenia innych mechanizmów psychicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia”. Zob. G. Gazda, op. cit., s. 353-359.

¹⁰⁶ S. Czekalski, op. cit., s. 316.

¹⁰⁷ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit., s. 284-289 (wydanie pierwsze: eadem, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12). Artykuł ten ukazał się rok przed pierwszym wydaniem tomu montażu *Akacje kwitną. Montaż* i stanowi dla niego ważną interpretacyjną wskazówkę.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 285-286. Vogel powołuje się w teorii fotomontażu na koncepcję Mieczysława Szczuki, polskiego teoretyka i przedstawiciela konstruktywizmu. Pisze on: „Fotomontaż daje zjawisko przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie. (...) rozszerza zasób możliwych środków: pozwala na wykorzystanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić. Fotomontaż – nowoczesna epopeja”. M. Szczuka, *Fotomontaż [...]*, „Blok”, 1924, nr 8-9, [za:] A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu...*, ed. cit., s. 128.

¹⁰⁹ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 167. Badaczka powołuje się na artykuł Vogel: *Statik, dynamik un aktualitiet in der kunst*, „Inzix” 1936, nr 27 (przekład na język polski: *Statyka, dynamika i aktualność w sztuce*, tłum. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II, s. 254-261).

nego i obiektywnego rejestrowania wydarzeń¹¹⁰. Metoda montażu uwyrażniała ów konstrukcyjny aspekt podejścia do tematu życia. Jej zasadniczym rysem było przyglądanie się szczegółom z małej odległości, ze zmienionego, w stosunku do tradycyjnego oglądu, punktu widzenia.

Spoglądam na rzeczy – pisze Vogel – z bardzo bliskiej perspektywy. Umożliwia ona odrzucenie zwyczajowego dystansu, dystansu wypełnionego interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczą, że w naszych oczach stają się one z nią samą tożsame i za nią zostają uznane. Przyjęcie bliskiej perspektywy pozwala przejść ponad szablonem, który w danym czasie narósł wokół rzeczy. Umożliwia widzenie rzeczy poza kontekstem interpretacji i doczepionej etykiety, może: bez dotychczasowej etykiety¹¹¹.

Pisarka uważała montaż literacki za jeden z gatunków prozy zgodnych z duchem czasu. Odpowiadał on wymogowi aktualności w sztuce, w nim dochodziła do głosu „legenda współczesności” – „ekstrakt tendencji pewnej epoki”¹¹². Bieżąca tematyka stanowiła zatem w przypadku montażu podstawową treść, ale jej ostateczny wygląd w utworze wynikał z subiektywnych predyspozycji psychicznych i zamysłu twórcy. Z odpowiednim komponowaniem treści wiązała się zasada symultanizmu, równoczesnego ukazywania pewnych zjawisk – tak fizycznych, jak psychicznych. Korespondowała ona z dążeniem do uczynienia przedmiotem montażu „polifoniczności” samego życia¹¹³. Owa wielość zdarzeń ukazanych w montażu zaprzeczała tradycyjnej hierarchii faktów. „Logiką zestawionych sytuacji” rządziła bowiem idea „wewnętrznej przestrzeni przeżyć”, łącząca różnorodne doświadczenia, składające się na doświadczenie życia¹¹⁴. Vogel twierdziła, że w poetyce montażu „nie jest ważny sam dziwny fakt (...), ale fakt wewnętrznej przestrzeni przeżyć, która może jednocześnie objąć całkiem różne sfery i treści, różne wymiary i kierunki zdarzeń psychicznych”¹¹⁵.

Montaż literacki, łączący w sobie różne sposoby przejawiania się poetyki realizmu, w zależności od aktualnej legendy rzeczywistości, był dla Vogel gatunkiem, w którym dawała wyraz swojemu indywidualnemu doświadczeniu świata, przetwarzając je w formę doświadczenia egzemplarycznego¹¹⁶. Znaki prywatnego wymiaru rzeczywistości, osobistych przeżyć,

¹¹⁰ Ibidem, s. 165.

¹¹¹ D. Vogel, *Montaż literacki (wprowadzenie)*..., ed. cit., s. 270-271.

¹¹² Eadem, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III, s. 41.

¹¹³ Eadem, *Montaż literacki (wprowadzenie)*..., ed. cit., s. 274.

¹¹⁴ Eadem, *Montaż jako gatunek literacki*..., ed. cit., s. 267.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Vogel odnosiła się do swojej twórczości w sposób niejednoznaczny. W liście do Mejslecha Rawicza, w odpowie-

co rusz zarysowywały się w jej prozie. Ich obecność, choć pozornie sprzeczna z założeniami racjonalnego konstruktywizmu, dawała się wyjaśnić przez prosty fakt: książka *Akacje kwitną. Montaż* stanowiła świadectwo zmagania się z materią literatury w celu wyrażenia indywidualnego pierwiastka życia¹¹⁷. Tom montażu, na który składa się szereg prób zmierzających do właściwego podjęcia tematyki życia, był dowodem odbytej przez pisarkę długiej wędrówki nie tylko w głąb literatury i sztuki czy przysługujących im metod opisu, ale też w głąb rzeczywistości, która w odczuciu Vogel domagała się podejmowania bardziej adekwatnych i wyrafinowanych prób odbioru.

ABSTRACT

The article discusses poetics of realism in the works of Debora Vogel, while focusing on the selection of her poems entitled “*Akacje kwitną. Montaż*” (*Acacias in Blossom. Montages*). The author presents the realistic element within Debora Vogel’s prose and points out the basic principles standing behind her aesthetics: constructivism, simultanism, and new realism.

The focus is primarily on the avant-garde elements of Vogel’s prose: the modernist characteristics of her writing. A special attention is given to literary montage and to the notion of realism as the basic mode of representation within the analysed genre. Realism-oriented approach visible in Debora Vogel’s prose goes hand in hand with characteristic features of montage as a literary genre that answers to the dominant worldview and to the changes in aesthetic theory that are visible in three stages of Vogel’s realism-related search (constructivism, simultanism, new realism). The conclusion is that the interpretation of literary works by Debora Vogel has to concern two

dzi na krytykę ze strony pisarza, twierdziła: „Może chce Pan oddzielić we mnie człowieka i pisarza, ciepło traktować pierwszego, drugiego zaś – z niechęcią? Na mnie jednak trudno przeprowadzić taką wiwisekcję: za moimi wierszami stoi moje ciężkie życie, każdy wiersz rodzi się długo, poprzedzają go długie doświadczenia. (...) Zdanie z tego wiersza, z *Macejwe ojszifit* [Napis na macwie], który się Panu podoba: «wos is dos leben...» [czym jest życie...] – to zdanie, które jest zarazem pytaniem i odpowiedzią – nie jest u mnie ozdobnikiem. Tak czuję do samego końca wszystkich splotów, kolorów i (...) losów: czym jest życie...”. Eadem, List do M. Rawicza z 1 XI 1936 r., [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 228. W innym miejscu, omawiając techniczny aspekt montażu, Vogel dystansuje się do indywidualnego wymiaru przeżyć w odniesieniu do prozy: „Nie chodziło mi o logikę uczucia i subiektywny odbiór rzeczy – poszukiwałam obiektywnej logiki samych rzeczy, ich przynależności do siebie, ich symptomatyczności, dzięki której z pozoru różne i obce sytuacje i zdarzenia stają się symptodem jednej i tej samej zasady”. D. Vogel, List (O recenzji B. Alkwita z książki *Akacjes*), tłum. K. Szymaniak, [w:] eadem, *Akacje kwitną...*, ed. cit., s. 184. Nie znaczy to, że Vogel odcinała się w swej prozie od własnych doświadczeń, jednakże w momencie pracy nad budową montażu była pochłonięta kwestiami formalnymi, wówczas to koncentrowała się na kompozycji danego materiału, nie zaś na jego treści. Vogel uważała ponadto, że sięgając po opis rzeczywistości, znajdujemy się „bardzo blisko życia”. Jej zdaniem twórczość modernistów była zanurzona w teraźniejszości. Na te poglądy miała zapewne wpływ sytuacja, w jakiej znaleźli się awangardowi twórcy literatury jidysz – ideą nadrzędną było dla nich wyjście poza obszar oddziaływania tradycji i powrót do naturalnego kontaktu ze światem. Paradoksalnie jednak, krok ten zaowocował intelektualną koncepcją literatury i sztuki. Por. eadem, List do A. Lejelsa z 16 VII 1937 r., [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210.

¹¹⁷ Dziewiętnastowieczny realizm europejski nie dopuszczał możliwości, by o otaczającej rzeczywistości mówić w kategoriach relatywizmu. Zakładał on absolutną wierność prawdziwemu obrazowi świata, eliminował z literatury swobodę wyobraźni oraz subiektywizm pisarza. Ponadto, skłaniał się ku naśladowaniu świata społecznego – przestrzeni, która dotyczy jak największej liczby osób. Więcej na ten temat zob. H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 212-257.

issues: individual and autonomous character of her writing on the one hand and its connection with the multicultural, modernist project of the Polish interwar literature on the other, as it is in this cultural and literary context that her realism-oriented practices are performed.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (DEBORA VOGEL)

1. *Akacje kwitną. Montaż*, ilustr. Henryk Streng, posł. Karolina Szymaniak, Kraków 2006 (wydanie jidysz: *Akacje blien*, Lwów – Warszawa 1935; wydanie polskie: *Akacje kwitną*, Warszawa 1936).
2. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, [1] „Sygnały” 1934, nr 12, [2] „Ogród” 1992, nr 1.
3. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości. II. Uzupełnienie*, [1] „Sygnały” 1934, nr 13, [2] „Ogród” 1992, nr 1.
4. *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III.
5. *Montaż literacki (wprowadzenie)*, [w:] Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006 (wydanie jidysz: *Literarišer montaż (an arajnfir)*, „Inzl” 1938, nr 3).

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975.
2. Balcerzan E., *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] idem, *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
3. Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
4. Bolecki W., *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty” 1981, nr 6.
5. Czekalski S., *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
6. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
7. Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
8. Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967.
9. Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
10. Markiewicz H., *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
11. Miczka T., *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, tom IX, red. A. Helman, Katowice 1998.
12. Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i arty-styczne*, Kraków 1992.
13. Rescio L., *„I znowu kwitną akacje...”. Interpretacja nader niefortunnej „nie-powieści” Debory Vogel „Akacje kwitną”*, [w:] *Jaki Norwid?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” tom IV (XXIV), Poznań 1997.
14. Roskies D.G., *Literatura jidysz w Polsce*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, „Studia Judaica” 2000, nr 1 (5).
15. Schulz B., *„Akacje kwitną”*, [1] „Nasza Opinia” 1936, nr 72, [2] idem, *Szkice krytyczne*, oprac. i posł. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2000.

16. Sienkiewicz B., *Montaże – kronika widzenia*, [w:] eadem, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
17. Shmeruk Ch., *Historia literatury jidysz. Zarys*, red. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, Wrocław 2007.
18. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
19. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998.
20. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
21. Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
22. Szymaniak K., *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montaży Debory Vogel*, [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaże*, Kraków 2006.
23. Turowski A., *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.
24. Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
25. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005.
26. *Zapomniana, nieznana... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem*, wykładownicą na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, rozmawia Agnieszka Grzybek, „Ogród” 1994, nr 1.