

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

36
2020



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodzensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA

36
2020

Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną – cz. 2

pod redakcją
Agnieszki Rejniak-Majewskiej
Pawła Polita

ms
Muzeum Sztuki

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

C O P E
Member since 2019
JM14485

Łódź 2020

Redaktor naczelny

Andrzej M. Kaniowski

Międzynarodowa Rada Naukowa

Jan C. Joerden (European University Viadrina, Frankfurt (Oder)), *Georg Lohmann* (Prof. em. Otto-von-Guericke University, Magdeburg), *Antonio Remesar* (University of Barcelona) *Gunnar Skirbekk* (University of Bergen), *Richard Shusterman* (Florida Atlantic University) *Florian Steger* (Universität Ulm), *Richard Wolin* (City University NY)

Rada Programowa

Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Gutowski* (Katolicki Uniwersytet Lubelski) *Marzenna Jakubczak* (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) *Marek Kozłowski* (Uniwersytet Łódzki), *Roman Kubicki* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), *Józef Piórczyński* (Prof. em. Uniwersytetu Łódzkiego)

Redakcja naukowa numeru

Agnieszka Rejniak-Majewska, Paweł Polit

Sekretarz redakcji

Agnieszka Rejniak-Majewska

Redaktor inicjujący

Katarzyna Smyczek

Skład i łamanie

Krzysztof Kędziora, Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Korekta techniczna

Elżbieta Rzymkowska

Projekt okładki

Agencja Reklamowa efactoro.pl

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów dostępna jest na stronie internetowej pisma https://czasopisma.uni.lodz.pl/philosophica/_recenzenci_

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020

ISSN 0208-6107

e-ISSN 2353-9631

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO



Muzeum Sztuki

Wydanie I. W.09903.20.0.Z

Ark. druk. 5,875

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

| | |
|---|----|
| Agnieszka Rejniak-Majewska, Paweł Polit, <i>Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną (wprowadzenie)</i> | 7 |
| Anna Maja Misiak, <i>Docieranie do rdzenia rzeczy. Współzależność form życia i sztuki w esejach Debory Vogel</i> | 13 |
| Anastasiya Lyubas, <i>The Fantastic as the Unconcealment of Truth in Debora Vogel's Work</i> | 29 |
| Iwona Lorenc, <i>W poszukiwaniu odwróconego czasu awangardy. Próba odczytania fenomenu Debory Vogel w kontekście kryzysu nowoczesnego doświadczenia</i> | 41 |
| Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>„Pomiędzy izmami” – Jan Brzękowski jako krytyk i teoretyk nowej sztuki</i> | 57 |
| Renata Piątkowska, <i>Sztuka żydowska w świetle krytyki artystycznej dwudziestolecia międzywojennego</i> | 73 |

KRYTYKA ARTYSTYCZNA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. MIĘDZY ESTETYKĄ FILOZOFICZNĄ I SZTUKĄ NOWOCZESNĄ (WPROWADZENIE)

Teksty zebrane tym tomie są rozszerzoną i zmodyfikowaną wersją referatów zaprezentowanych w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 22–23 lutego 2018 roku, w ramach konferencji *Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną a sztuką nowoczesną*¹. W poprzednim, 35 numerze „Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica”, zamieszczone zostały teksty z tej konferencji poświęcone ważnym postaciom życia filozoficznego i krytyki artystycznej w Polsce międzywojennej, takim jak Mieczysław Wallis, Roman Ingarden, Zofia Lissa i Stefania Zahorska. Niniejszy tom, będący dopełnieniem tamtego, w przeważającej mierze skupia się na postaci jednej autorki, której krytyczne pióro i filozoficzne inspiracje wciąż wydają się w Polsce słabo rozpoznane – na refleksji estetycznej Debory Vogel (1902–1942). Z wieloaspektowego *oeuvre* tej pisarki, poetki, krytyczki i filozofki wydobyte zostały tu przede wszystkim te zagadnienia, które wiążą się z filozoficznym namysłem nad nowoczesną kondycją i doświadczeniem, oraz refleksją nad znaczeniami i funkcją nowoczesnej sztuki.

Głęboki związek piśmiennictwa Vogel z doświadczeniem nowoczesności – niekoniecznie tej najbardziej spektakularnej i zorientowanej przyszłościowo, lecz raczej nowoczesności marginesów i peryferii, uwidocznił się w ramach pokazywanej w Muzeum Sztuki na przełomie 2017 i 2018 roku wystawy *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*². Ekspozycja ta, prezentująca szeroki wybór prac lwowskich twórców z grupy Artes oraz Grupy Krakowskiej, osadzała ich działalność w kontekście współczesnej miejskiej ikonosfery oraz lokalnej topografii Lwowa, z którą związana była też twórczość Vogel. Przez swoisty montaż obrazów, tekstów i muzycznych fragmentów podkreślała ona związek nowych form artystycznych z warunkami percepcji znamienymi dla przestrzeni nowoczesnego miasta. Życie i piśmiennictwo Debory Vogel stanowiły

¹ Kuratorem konferencji był Paweł Polit, jej koordynatorką była Agata Szykielewska.

² *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* (27.10.2017–4.02.2018), kuratorzy: Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/montaże-debora-vogel-i-nowa-legenda-miasta/> Zob. także katalog wystawy: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

kluczowy punkt odniesienia tej wystawy, prezentującej się jako układ miejsc, scen i obserwacji zapisanych w jej twórczej biografii. Jej własny kosmopolityzm i wielojęzyczność (Vogel pisała w języku jidysz, hebrajskim i polskim, sprawnie posługiwała się też niemieckim), zagraniczne podróże i zapiski z dalekich miast, miały poniekąd analogię w zagranicznych (głównie paryskich) wędrówkach i inspiracjach artystów Artesu i Grupy Krakowskiej. W jednym i drugim przypadku świadomość zmian zachodzących w wielkich centrach sztuki szła jednak w parze z uwrażliwieniem na lokalne idiomy, z poszukiwaniem własnego języka, nie powielającego gotowych formuł, lecz otwartego na specyfikę zjawisk sensualnie i mentalnie zakorzenionych w innej, lokalnej czasoprzestrzeni³. Języka, który wskutek swojej odrębności bywa nieoczywisty i nieprzystępny, ale też odkrywczy i oryginalny.

Na gruncie krytyki sztuki najbardziej znanymi tekstami Vogel są zapewne jej komentarze z lat 30. dotyczące montażu i fotomontażu – korespondujące ze współczesnymi poszukiwaniami twórców Artesu i odwołujące się wprost do ich prac. W teoretycznej refleksji Vogel, jak i w zbieżnych z nią jej własnych poetyckich eksperymentach, twórcy tej grupy, na ogół nieskorzy do teoretyzowania, mogli znaleźć uzasadnienie i uprawomocnienie swoich artystycznych poszukiwań. Pokrewieństwo między koncepcjami Vogel a twórczością lwowskich artystów wyrażało się też w zainteresowaniu estetyką małomiasteczkowej tandety i kiczu, w swoistej czułości okazywanej formom „upadłej”, zdegradowanej materii. Krytyczna refleksja Vogel wykraczała jednak daleko poza ten kontekst, obejmując różne nurty we współczesnej sztuce i literaturze, oraz pozostając w dialogu z aktualną filozofią i estetyką niemiecką, z którą była dobrze obeznana. Oryginalność perspektywy myślowej Vogel zasadza się na ścisłym powiązaniu zagadnień estetycznych i epistemicznych, skupieniu nie tyle na kwestiach estetycznego wartościowania, co na problematyce kształtowania artystycznego i postrzegania. Jako autorka rozbudowanej rozprawy doktorskiej *Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jej modyfikacje u J. Kremera* (1926), Vogel, zdeklarowana heglistka, czerpała inspirację twórczą oraz energię życiową z „abstrakcyjnej wiedzy o dialektyce”, która – jak napisała w liście do Brunona Schulza – „pomaga w ostatecznej rozpaczy i beznadziejności”⁴. W sprawach współczesnej sztuki nie zajmowała jednoznacznych doktrynalnych pozycji. Uważnie obserwowała i komentowała nie tylko twórczość artystów z Artesu i Grupy Krakowskiej, ale także Katarzyny Kobro i Władysława

³ Na temat „regionalnego modernizmu” w twórczości Henryka Stenga, przekładającego Légerowskie formuły na „rdzenne” wizerunki lwowskich przedmieść por. Piotr Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Steng/Marek Włodarski a historia sztuki*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2019, s. 96–205.

⁴ Debora Vogel, list do Brunona Schulza z 21 maja 1938, w: Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzup. Stanisław Danecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2016, s. 262.

Strzeмиńskiego; była zwolenniczką teorii czystej formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, przeciwniczką naturalizmu, a zarazem rzeczniczką nowej architektury i rozwoju sztuk stosowanych.

Zasady estetyki Vogel czytelne są również w jej utworach poetyckich – wierszach opublikowanych w jidysz tomie *Tog-figurn* (1930)⁵, obrazujących geometrię tytułowych „figur dnia”, oraz w montażach ułożonych w książce *Akacje kwitną*, rejestrujących koloryt przestrzeni miejskiej oraz monotonię codziennego funkcjonowania⁶. Oba zbiory ilustrowane są nawiązującymi do surrealizmu pracami Henryka Strenga [od 1944 roku posługującego się nazwiskiem Marek Włodarski], artysty związanego z grupą Artes, konfrontującymi struktury architektoniczne z formami organicznymi. Pisarka podkreśliła odrębność wizji manifestującej się w ilustracjach Strenga wobec brzmienia jej własnego tekstu; nie są one „dosłownym przetłumaczeniem tekstu, ale w oryginalny, zgodny z każdorazową koncepcją formy, sposób ujęty i zobrazowany klimat utworu czy pojedynczej sytuacji”⁷. Wybrane prace tego artysty z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi posłużyły w niniejszym numerze pisma jako punkty odniesienia dla rozważań dotyczących myśli estetycznej Vogel.

Refleksja teoretyczna Vogel wiąże się z diagnozą fazy rozwoju sztuki abstrakcyjnej, w której już nie rozpoznawalne kształty rzeczy, ale „same napięcia i kierunki mas w ruchu” stały się właściwymi przedmiotami namysłu artystów⁸. Z ową późną fazą abstrakcji wiązała ona nadzieję na przeniesienie praktyk artystycznych na zupełnie nowy poziom rozumienia medium artystycznego i sposobu angażowania odbiorcy. Rozważała możliwość wypełnienia składni nowoczesnego malarstwa i rzeźby treścią życiową, w tym odniesieniami do kwestii społecznych i politycznych.

Wiele uwagi Vogel poświęciła zasadom unizmu Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego. Dwa jej teksty zawierają przenikliwe sformułowania wiążące koncepcję jednolitej struktury dzieła z centralnym dla jej własnej

⁵ Debora Vogel, *Tog-figurn*, Lemberg 1930. Przekłady wybranych utworów z tego tomu pomieszczone zostały w książce Karoliny Szymaniak *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

⁶ Montaż te ukazały się najpierw w jidysz jako *Akacjes Blinen*, Lwów–Warszawa, 1935, następnie w języku polskim jako *Akacje kwitną*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1936. Drugie wydanie polskie: *Akacje kwitną. Montaż*, red. Piotr Paziński, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006.

⁷ Debora Vogel, *Henryk Streng – malarz konstruktywizmu* (1937), „Nasza Opinia” 1937, nr 96, s. 6. Również w tomie *Montaż. Debora Vogel...*, s. 366–367.

⁸ Por. Debora Vogel, *O sztuce abstrakcyjnej*, w: *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, s. 371 (pierwotnie: „Wiadomości Literackie” 1934, nr 25, s. 6).

myśli pojęciem statyki⁹. Autorka dostrzega nową jakość, która pojawiła się w teorii unizmu; omawia postulowaną w niej kwalifikację organicznej jedności dzieła w kategoriach integrowania go z miejscem. Miejsce pojmuje przy tym – podobnie jak Kobro i Strzeмиński – w duchu konstruktywizmu; pisze, że „w każdej swojej fazie, w każdym przekroju i w każdym fragmencie powtarza taka rzeźba strukturę statyczną i to niweluje wszelki dynamizm”¹⁰. W jej wykładni rzeźba unistyczna aktualizuje określony sposób artykulacji przestrzeni; nie jest ona „kształtowaniem bryły, ale przestrzeni, (...) jest granicą przestrzeni”¹¹. Mimo tych aprobatywnych uwag, Vogel rozpoznaje jednak także ograniczenia koncepcji Kobro i Strzeмиńskiego; kształtowana w realiach społecznych i politycznych lat trzydziestych XX wieku, rzeźba unistyczna, jak twierdzi, „Wymaga skonfrontowania proponowanego elementu kompozycyjnego z elementem rzeczy i użytkowania elementu życiowego dla swych założeń formalnych”¹². Postulowany przez Vogel unistyczno-montażowy model dzieła nie doczekał się realizacji; za jego aproksymacje, które inspirowały rozważania Vogel, można uznać niektóre prace malarskie artystów z Grupy Krakowskiej: Saszy Blondera, Leopolda Lewickiego czy Stanisława Osostowicza – obrazy wiążące unistyczną składnię z aluzyjnymi, syntetycznymi w formie, lecz wymownymi treściowo odniesieniami do rzeczywistości społecznej lat trzydziestych w Polsce. Autorka nie zdążyła nadać swoim antycypacjom dotyczącym społecznego oddziaływania sztuki, formułowanym w warunkach kryzysu ekonomicznego i politycznego lat trzydziestych, charakteru rozbudowanej propozycji teoretycznej. Jej prace nad dopracowaniem tych koncepcji przerwał wybuch wojny i jej przedwczesna śmierć.

Teksty prezentowane w tym tomie koncentrują się na różnych aspektach powiązań, jakie Debora Vogel w swojej estetyce widziała między rzeczywistością sztuki a światem życia. Anna Maja Misiak rekonstruuje teoretyczne koncepcje Vogel, sytuując je w kontekstach współczesnej niemieckiej filozofii i krytyki sztuki, uwidaczniając m.in. jej związki z koncepcjami Lu Märten i Alferda Behne, a także inspiracje czerpane z witalistycznych, biosemiotycznych idei Jakoba von Uexküllla. To właśnie koncepcje tego ostatniego – silnie oddziałujące na współczesną filozofię, na rozwój refleksji fenomenologicznej i na współczesnych artystów, utwierdzały Vogel w jej przekonaniu o organicznym związku życiowych funkcji i form postrzegania z formami artystycznymi. Potrzeba nowych form jest w tym kontekście organiczną potrzebą samego życia, kwestią

⁹ Por. Debora Vogel, *Kompozycja przestrzeni*, w: *Montaże...* (pierwodruk: „Tygodnik Artystów”, 12 stycznia 1935, s. 3; pierwsza wersja tego tekstu ukazała się na łamach pisma „Opinia” 1933, nr 27) oraz eadem, *O sztuce abstrakcyjnej...*

¹⁰ Debora Vogel, *Kompozycja przestrzeni*, s. 306.

¹¹ *Ibidem*, s. 305.

¹² *Ibidem*, s. 306.

jego dialektycznych przekształceń i rozwoju. Praktycznym wyrazem tych założeń były, jak zauważa badaczka, zainteresowania Vogel w zakresie edukacji artystycznej i jej własna działalność społeczna i wychowawcza.

Artykuł Anastasyi Luybas wydobywa jeden, dotychczas mało eksponowany wątek koncepcji Vogel, jakim jest rola powracającego w jej tekstach pojęcia „fantastyki”, odmienianego w różnych wariantach i łączonego zarówno z bogactwem wyobrażeń, barw i form, jak i z estetyką szarości i monotonii. Opisywana przez Vogel, znamienna dla nowoczesności „fantastyka geometrii”, prostoty i rzeczowości, jest w jej rozumieniu nie tyle stylem, co swoistą atmosferyczną otoczką, poetyckim wytworem ducha (w znaczeniu greckiego terminu *poiesis* jako wytwarzania) – subiektywnie uchwyconą fizjonomiczną prawdą epoki. Idea „fantastyki” jako cechy samego myślenia i postrzegania jawi się w tym sensie jako centralna dla estetyki i metody pisarskiej Vogel; według Luybas jest ona pokrewna Heideggerowskiej koncepcji „wydarzenia się” prawdy w dziele sztuki oraz myśleniu samego bycia poza określonością bytów – „myśleniu fantastycznemu”, zgodnie z określeniem Catherine Malabou.

Pisząc o nowej sztuce, Vogel daleka była od iluzji progresywizmu, charakterystycznych dla awangardowej retoryki. Bliższy był jej „liryzm”, „fatalizm i smutek”, cechujący obrazy Henryka Strenga, gdzie „upodobnione do maszyny” ciało ludzkie ukazuje swój „ostateczny sens (...), którym jest nieporadność i rezygnacja”¹³. Streng „w miejsce egotycznego dynamizmu przeżycia wprowadził jedynie obiektywne, odindywidualizowane przekroje życia ludzkiego”¹⁴. Iwona Lorenc, czytając Vogel ze współczesnej perspektywy jako refleksyjną interpretatorkę nowoczesnego miasta-spektaklu, dostrzega w niej autorkę, która poniekąd wyprzedziła swój czas – antycypowała refleksję, która miała dopiero nadejść. Rozwijana i komentowana przez nią praktyka twórcza akcentująca momenty oderwanych przeżyć (*Erlebnisse*), pozostałych po nowoczesnym rozpadzie doświadczenia, okazuje się przy tym produktywnym sposobem artykułowania nowego – znamiennego dla ponowoczesności – typu przeżywania, zdanego na symultanimizm i zdarzeniowość, odległego od linearnej i kumulatywnej koncepcji czasu, a otwartego na to co anachroniczne.

Dwa pozostałe artykuły dotyczą zjawisk w polskiej krytyce sztuki okresu dwudziestolecia częściowo powiązanych lub paralelnych względem twórczości Vogel. Krytyka Jana Brzękowskiego, zwłaszcza jego komentarze dotyczące sztuk wizualnych, podobnie jak jej koncepcje pozostawały otwarte na impulsy różnych awangardowych nurtów – surrealizmu i konstruktywizmu, między którymi starał się być mediatorem. W analogiczny też sposób Brzękowski akcentował konstruktywny i prospołeczny wymiar nowoczesnej sztuki (rolę „formalnej budowy”), dowartościowując zarazem jej wymiar metaforyczny i aluzyjny.


¹³ Debora Vogel, *Henryk Streng – malarz konstruktywizmu*, w: *Montaże...*, s. 365.

¹⁴ *Ibidem*.

Artykuł Renaty Piątkowskiej, oparty na analizie prasy z końca lat dwudziestych XX wieku, rekonstruuje toczący się wówczas spór wokół pojęcia sztuki żydowskiej – jej odrębności i potrzeby tworzenia dla niej odrębnych ram. Odnotowując narastające nacjonalistyczne i antysemickie tendencje, badaczka ukazuje ewolucję, jaką przeszła sama idea „sztuki żydowskiej”, począwszy od jej pierwszych, afirmatywnych i postulatycznych artykulacji. Sama Debora Vogel dystansowała się wobec etnicznego i narodowego separatyzmu na gruncie sztuki, jednak to właśnie utrwalone językowe i kulturowe podziały stały się jednym z powodów, dla których jej pisarstwo – związane w znacznej mierze z językiem jidysz – odkrywane jest z tak znacznym opóźnieniem. Mamy nadzieję, że niniejszy tom, będący przedłużeniem toczących się badań, przyczyni się do pełniejszego jej poznania i rozumienia.

*Agnieszka Rejniak-Majewska
Paweł Polit*

Anna Maja Misiak

 <https://orcid.org/0000-0003-2181-2721>

niezależna badaczka

a.m.misiak@outlook.com

DOCIERANIE DO RDZENIA RZECZY. WSPÓLZALEŻNOŚĆ FORM ŻYCIA I SZTUKI W ESEJACH DEBORY VOGEL

Abstrakt

Artykuł przedstawia Deborę Vogel (1900–1942) jako jedną z najważniejszych krytyczek i teoretyczek sztuki lat trzydziestych XX wieku. Po polsku oraz w jidysz stworzyła ona system, w którym sztuka jawi się jako poetycko-programowa reakcja na rzeczywistość. Jest ona elitarna, ale też ściśle związana z codziennością. Jest niezbędna dla życia, ale też jest „samym życiem”, w sensie banalnej i wiecznej ballady. Za tą konstrukcją myślową kryje się malarstwo Marca Chagalla. To na przykładzie jego obrazów Vogel dowodzi głównej tezy awangardy o jedności formy i treści. Na tożsamość życia i sztuki Vogel spogląda przez pryzmat aktualności rozumianej nie jako manifestowanie poglądów politycznych, lecz jako konstruowanie rzeczywistości w dziele sztuki. Punktem wyjścia jest dla lwowskiej intelektualistki estetyka Hegla, od której stopniowo przesuwa się ku dialektyce materialistycznej, rozwijając m. in. tezy Lu Märten, pionierki estetyki marksistowskiej. Poetyka życia oraz koncepcje sztuki były u Vogel szeroko zakorzenione w filozofii, m.in. w teorii subiektywnego postrzegania Jakoba von Uexküll. W artykule omówiona zostaje jego koncepcja koła funkcjonalnego, jak i mająca duży wpływ na artystów awangardowych teza, iż rzeczywistość stanowi dla indywidualium wyłącznie konstrukcję własnych doznań zmysłowych. Na koniec stawiane są pytania dotyczące znaczenia myśli Bergsona i Simmla dla rozumienia sztuki w ujęciu proponowanym przez Deborę Vogel.

Słowa kluczowe

Debora Vogel, Lu Märten, Jakob von Uexküll, sztuka nowoczesna, abstrakcja a rzeczowość, banalność, sztuka i życie

„Jedynie ten potrafi tworzyć prawdę, kto dobrze rozumie swój czas” – pisał w pierwszej dekadzie XX wieku August Endell w rozprawie o pięknie metropolii¹. Zarówno w swoich wierszach i montażach literackich, jak i w licznych tekstach teoretycznych i esejach o sztuce Debora Vogel jak najbardziej potrafiła

¹ August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, w: tenże, *Vom Sehen. Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der großen Stadt”*, red. Helge David, Birkhäuser, Basel–Berlin–Boston 1995, s. 171.

wczuć się w tu i teraz dwudziestolecia międzywojennego ze wszystkimi możliwościami epoki, z jej potencjałem rozwojowym i z jej potrzebami. Teksty Vogel dotyczące współczesnych malarzy oraz malarstwa publikowane przez nią w czasopiśmie po polsku i w jidysz, jak i sprawozdania z bieżących wystaw ukazujące się w dziennikach lwowskich, są nie tylko dowodem rozeznania autorki w najnowszych kierunkach sztuki i jej niebywałej intuicji krytycznej². Pisarka konstruowała w nich również i przedstawiała odbiorcom własną wizję sztuki. Wizję elitarną i zarazem niezwykle bliską codzienności, bazującą na pojęciu „życia” i jego semantycznych konotacji.

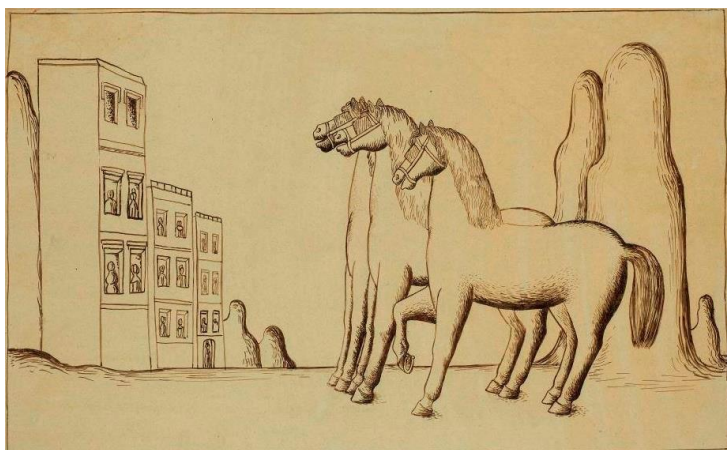
Pisma Vogel przez wiele dekad nie były ani szerzej znane czytelnikom, ani dogłębniej analizowane w literaturze fachowej. Fakt, iż wiele z nich ukazało się w jidysz miał z pewnością retardacyjny wpływ na ich recepcję. Drugą, nie mniej ważną przyczyną może być to, iż pisarka publikowała często w czasopiśmie, wydawanych własnym kosztem i w niskim nakładzie przez stowarzyszenia bądź grupy artystyczne. Wiele z tych pism przetrwało zawieruchę wojenną jedynie w pojedynczych egzemplarzach rozsianych po zbiorach prywatnych lub bibliotekach specjalistycznych na całym świecie. Odkrywane po latach eseje Vogel nie straciły nic ze swej aktualności i mocy, a przez specjalistów poszczególnych dziedzin uznawane są za analizy odkrywcze i warte wyróżnienia na tle ówczesnej epoki³.

² W jidysz ukazał się artykuł Vogel o malarzach galicyjskich w: „Literarische Bleter” 1932, nr 27, s. 424–425. We współredagowanym przez nią piśmie „Cusztajer” prezenowano twórczość i sylwetki awangardystów lwowskiej grupy *Artes* oraz malarstwo Brunona Schulza, por.: „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 52; 1930, nr 2, s. 57–58; 1930, nr 3, s. 74–75. O *Artesie* Vogel pisała jeszcze w piśmie: „Pomost” 1931, nr 1, s. 36–37 oraz „Der Najer Morgen” 1932, nr 113, s. 6. Malarstwo Henryka Strenga, ilustratora jej książek, pisarka prezentowała na łamach tygodnika „Nasza Opinia” 1937, nr 96, s. 6, natomiast jej artykuł o Schulzu ukazał się również po szwedzku w „Judisk tidskrift” 1930, nr 3, s. 224–226 (przedruk tego portretu w polskim tłumaczeniu w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog – pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. Wojciech Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1995, s. 165–166). Malarstwo Leopolda Pilichowskiego Vogel omawiała jednocześnie w czterech językach w: „Judisk tidskrift” 1933, nr 7, s. 245–246, „Hasolel” 1933, nr 7–8, s. 226–227, „Der Najer Morgen” 1933, nr 191, s. 3, „Opinia” 1933, nr 29, s. 6. Sprawozdania z wystaw pióra Vogel ukazywały się w jidysz (por.: „Der Morgen” 1928, nr 350, s. 4; nr 473, s. 415; nr 485, s. 4; nr 604, s. 2; nr 649, s. 6; 1929, nr 708, s. 4; nr 734, s. 7; nr 751, s. 428; nr 884, s. 9; 1930, nr 1081, s. 8; nr 1091, s. 9 oraz „Der Najer Morgen” 1933, nr 138, s. 4; nr 240, s. 3; 1936, nr 3, s. 5; 1938, nr 12, s. 3) oraz po polsku (por.: „Nasza Opinia” 1935, nr 11, s. 10; nr 14, s. 9; nr 4, s. 9; nr 7, s. 12 oraz „Sygnały” 1938, nr 56, s. 7; nr 57, s. 6; 1939, nr 61, s. 8; nr 68, s. 4; nr 72, s. 8).

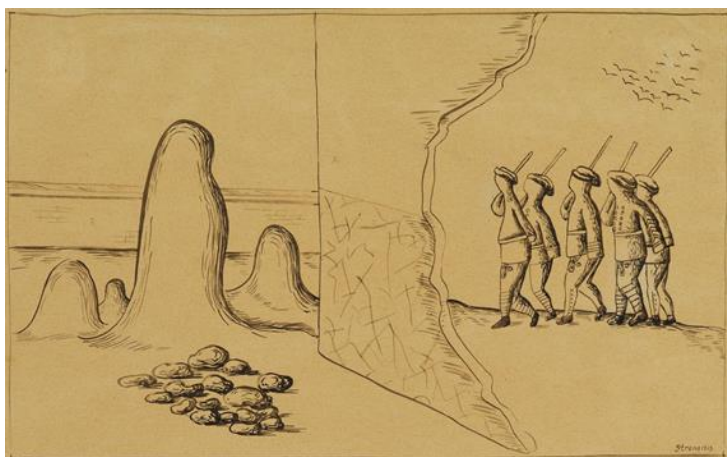
³ Witkacolog Janusz Degler w ten sposób pisze o szkicu Vogel *Pozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza we współczesnej kulturze polskiej* opublikowanym w lwowskim „Pomoście” w 1931 roku: „Artykuł wart jest wspomnienia. Obok bowiem wypowiedzi Boya, Stefana Szumana, Bolesława Micińskiego jest jednym z najważniejszych tekstów o Witkacym, jakie napisano w dwudziestoleciu międzywojennym”. Por.: Janusz Degler. *Debora Vogel i Witkacy*, „Ogród” 1994, nr 1 (17), s. 208–212, por. tamże, s. 211.



Il. 1. Henryk Streng
(Marek Włodarski),
Figury w pejzażu,
1929, sepia, papier,
21 x 34 cm,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



Il. 2. Henryk Streng
(Marek Włodarski),
Tęskniące konie,
1929, sepia, papier,
21 x 34 cm,
Muzeum Sztuki
w Łodzi



Il. 3. Henryk Streng
(Marek Włodarski),
Wojsko, 1929,
sepia, papier,
21 x 34 cm,
Muzeum Sztuki
w Łodzi

DIALEKTYKA ŻYCIA I DYNAMIKA FORM

Wszelkie przejawy prawdziwej sztuki, w tym również własne teksty poetka pojmowała jako na wskroś intelektualną, programową reakcję na rzeczywistość. Aktualność była dla Vogel sednem sztuki. Element aktualny ma silne społeczne zabarwienie. By oddziaływać musi być osadzony w krystalicznej strukturze formy i w konkretnym kontekście⁴. „Konstrukcja rzeczywistości, nie program i deklaracja partyjnego wyznania wiary, czynią artystę współczesnym”⁵. Aktualność dzieła to według Vogel uchwycenie dialektyki życia w dialektykę form⁶.

Debora Vogel kształciła się we Lwowie pod okiem znakomitych filozofów i logików: Kazimierza Twardowskiego i Kazimierza Ajdukiewicza. Na seminariach u Mściława Wartemberga doskonalila się w rozumieniu filozofii Schopenhauera i myśli Kanta⁷. Tytuł doktora filozofii otrzymała na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie dysertacji, której główną częścią była analiza poznawczego znaczenia sztuki u Hegla. Recenzent jej pracy Witold Rubczyński podkreślał, iż rzetelną naukową zdobyczą była przeprowadzona przez Vogel krytyka zapatrywań Benedetto Croce i obalenie jego interpretacji, wedle której Hegel miał przepowiadać definitywny koniec sztuki i jej zastąpienie przez filozofię⁸.

Dialektyka Hegla stała się rusztowaniem zapatrywań Debory Vogel na sztukę i literaturę. Poetka stosowała ją i przekształcała jak najbardziej aktualnie poprzez pryzmat materializmu dialektycznego. Ważna była tu w tle stworzona przez niemiecką pionierkę estetyki materialistycznej Lu Märten koncepcja przemian i zużywania się form sztuki⁹. Dostrzegła ona istotę form w ich funkcjonalności

⁴ Debora Vogel, *Stytka, dynamika i aktualność w sztuce* (1936), w: Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, tłum. Karolina Szymaniak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 259–260.

⁵ Debora Vogel, *Kilka uwag o współczesnej inteligencji*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr 6, s. 120.

⁶ Por.: list Vogel do Aarona Leyelesa (27.02.1933), Debora Vogel, *Die Geometrie des Verzichts. Gedichte, Montagen, Essays, Briefe*, tłum. i red. Anna M. Misiak, Arco Verlag, Wuppertal 2016, s. 498.

⁷ Za pracę seminaryjną „Czy słusznie protestuje Kant przeciw zarzutom idealizmu?”, napisaną u prof. Wartemberga Vogel otrzymała nagrodę ministra. Por.: Debora Vogel, *Curriculum vitae* (rps.), Teczka osobowa Debory Vogelówny w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, WF II 504 Dokt.

⁸ Witold Rubczyński, *Ocena pracy p. Debory Vogelówny*, Teczka osobowa, j.w., por. też: Benedetto Croce, *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*, C. Winter, Heidelberg 1909, s. 106.

⁹ Lu Märten (Louise Charlotte Märten, 1879–1970) pisarka i historyczka sztuki, pionierka estetyki marksistowskiej. Swoje główne tezy zawarła w tomie *Wesen und Veränderung der Formen/Künste. Resultate historisch materialistischer Untersuchungen*, Der Taifun-Verlag, Frankfurt a.M. 1924. Lu Märten systematycznie proponowała zastąpienie zużytego jej zdaniem pojęcia sztuki pojęciem formy. Jej tezy posłużyły Vogel m.in. jako ideologiczne potwierdzenie radykalnych poszukiwań unistów „(...) czy nie oznaczają one końca obrazu sztalugowego tzn. malarstwa w znaczeniu konstrukcji rzeczywistości i wyrazu pewnego światopoglądu? Do tej konsekwencji zdaje się dochodzić Strzemiński, przerzucający cały sens społeczny sztuki na jej użyteczność (...)

oraz objaśniała ją poprzez analizę pracy leżącej u źródła każdej formy. W stworzonym przez nią systemie wszelka forma była wypadkową swej funkcji, zastosowania oraz materiału dostępnego twórcy i poddanego przez niego obróbce w określonych społeczno-kulturowych warunkach. W estetyce tej wyczuwalne jest materialistyczne prawo ścierania się przeciwieństw rozumianych jako różne jakości formalne. Proces ów generuje przemiany i prowadzi do zużywania się starych i tworzenia nowych jakości. Następuje to zgodnie z wszechobecnym również w tekstach Debory Vogel prawem przemiany ilości w jakość. To na jego bazie powstała poezja chłodnej statyki i geometrycznej ornamentyki¹⁰. To ona kryje się za pojęciem fantastyki prostoty¹¹. Sztuka geometrycznej abstrakcji widziana oczami Vogel kryje w sobie najwyższe stężenie dynamiki życia¹².

Jako wychowawczyni dzieci i młodzieży w lwowskim domu sierot żydowskich oraz nauczycielka zaznajomiona z najnowszymi trendami w psychologii i szkolnictwie Debora Vogel w codziennej praktyce obserwowała „życie” oraz dorastanie jednostkowego odbiorcy do coraz bardziej wyrafinowanych form sztuki. Refleksje wynikłe ze swego pedagogicznego zaangażowania zawarła w serii obszernych esejów opublikowanych na łamach „Przeglądu Społecznego”¹³. Pokróćce streścić można te zapatrywania następująco: Nie ma form nieadekwatnych dla odbiorcy. Nie należy również „ułatwiać” jednostce docierania do nowych form. Kontakt z geometryzmem od najmłodszych lat uwrażliwia i otwiera na odbiór dzieła. Ruch ten odbywa się w obie strony. My kształtujemy rzeczy i zjawiska, powstające formy z kolei poszerzają i wzbogacają nasze horyzonty. Dzieje się to w epoce, w której człowiek „zużywa się” jak nigdy dotąd. „Mechanizacja, połączona z hyperprodukcją i konkurencja wymagają ciągłego napięcia energii [...] zużywa człowieka szukanie nowych, coraz istotniejszych i prawdziwszych form myśli i życia w miejsce zużytych, nie dających więcej poczucia racji życia”¹⁴. Dialektykę form pisarka określała jako bezlitosną w jej nieustannym domaganiu się nowych zjawisk w życiu i w sztuce¹⁵. Z dru-

Do podobnych konkluzyj dochodzi socjolog sztuki Lu Märten, głoszący (sic!) koniec sztuki na rzecz form, form utylitarnych – należy uzupełnić.” Debora Vogel, *Z wystaw Związku zawodowego Artystów Plastyków we Lwowie*, „Sygnały” 1939, nr 61, s. 8.

¹⁰ Debora Vogel, *Wstęp do Figur dni* (1930), w: Karolina Szymaniak, *Być agentem...*, s. 238 n.

¹¹ Debora Vogel, „*Białe słowa*” w *poezji* (1931), w: Karolina Szymaniak, *Być agentem...*, s. 249 n.

¹² Debora Vogel, *Statyka, dynamika...*, s. 258, 261.

¹³ Są to teksty: *Kilka uwag o stylu w wychowaniu zbiorowisk dzieci*, 1928, nr 1, s. 26–30; *O kształtowaniu nastawienia życiowego*, 1928, nr 3, s. 12–15; *Lektura w okresie dojrzewania*, 1928, nr 6, s. 26–27; *Zagadnienie indywidualności i możliwości indywidualizacji w okresie dojrzewania*, 1928, nr 7, s. 9–20; *Motyw codzienności w literaturze dziecięcej*, 1933, nr 11, s. 235–240; *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, 1934, nr 3, s. 41–47.

¹⁴ Debora Vogel, *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*, „Przegląd Społeczny” 1932, nr 8–9, s. 216.

¹⁵ Debora Vogel, *der mut cu zajn ajnzam*, „Der Morgen” 1930, nr 1223, s. 7–8. Por. też: tejsze, *Die Geometrie...*, s. 481.

giej strony obserwowała ją we własnej pracy twórczej jako wspaniały proces, drogę do szczęścia płynącego ze stopniowego odkrywania i rozumienia form oraz życia w ich nieustannym rozwoju¹⁶. „Czem jest «dialektyka formy» jeżeli nie jedną równoległą rozwijającą się odmianą i możliwością dialektyki życia?” pytała Vogel zabierając głos w toczącej się na łamach krakowskiej „Gazety Artystów” dyskusji dotyczącej tematu w sztuce¹⁷.

Dla Lu Märten szczytowym osiągnięciem rozwoju form był tryumf intelektu i materii objawiający się w rewolucyjnie deformującej sile suprematyzmu¹⁸. Tę właśnie siłę Vogel określała jako odzierającą świat z wszelkiej maski i nadającą mu jednolity, niedwuznaczny, autentyczny wyraz¹⁹. „Życie” zostało ujęte przez twórców w cudzysłów i w heroicznym wymiarze schematów napięć rytmów i ruchu stało się ważnym środkiem kształtowania życia²⁰.

DOCIERANIE SZTUKI DO JEDNOŚCI Z ŻYCIEM

Vogel pojmowała geometryzm w sztuce jako odzwierciedlenie systemu życia. Rezygnacja z ornamentu oraz odwaga stosowania powtórzenia i monotonii jako środka wyrazu była w jej mniemaniu oznaką ożywczej duchowej siły. Jako wynik wyczerpania się fazy geometrycznej w sztuce pisarka określała pojawienie się Nowej Rzeczowości i wraz z nią nowej odmiany „tematowości”. Tego wyjścia poza geometryzm nie uznawała jednak za jego negację, lecz za dialektyczne przeformułowanie w nowy realizm²¹.

W eseju poświęconym montażowi literackiemu Debora Vogel ujawniła, iż logiczną strukturę swych własnych montaży osadza w swoistym realizmie konstruowanym m. in. poprzez kaligraficzną dokładność w opracowaniu szczegółu. Zaznaczyła przy tym bliskość swej metody z kategoriami pojęciowymi

¹⁶ List Vogel do Aarona Leyelesa z dn. 18.X.1935, w: Debora Vogel, *Die Geometrie...*, s. 506.

¹⁷ Debora Vogel, *Temat w sztuce*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, s. 4, przedruk w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 377–381.

¹⁸ Lu Märten, *Wesen...*, s. 210.

¹⁹ Vogel z zaangażowaniem przybliżała mniej i bardziej doświadczonym odbiorcom nowe tendencje w malarstwie. Czyniła to publikując artykuły, ale też przygotowując publiczne odczyty. Por.: O. R., *Z Sali odczytowej. Jak patrzeć na obraz*, „Chwila” 1930, nr 3966, s.10; Debora Vogel, *O sztuce abstrakcyjnej*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 25 (552), s. 6, przedruk w: *Montaże*, s. 369–374. Warte wzmianki są szkice Vogel o sztuce abstrakcyjnej w jidysz i po hebrajsku: *wiazoj darf men kukn ojf dem modernem bild?*, „Morgen” 1930, nr 1115, s. 12, przedruk w: *Montaże*, s. 383–388; *di geometrisze pastes*, „Morgen” 1930, nr 1175, s. 11 oraz nr 1181, s. 11. *ma zot omeret, lehawin omanut modernit?*, „Ha–solel” 1933, nr 3–4, s. 99–100. *kejad lehawim omanut modernit?*, „Ha–solel” 1933, nr 5, s. 139 oraz nr 6, s. 158–159.

²⁰ Debora Vogel, *Temat w sztuce*.

²¹ Tamże.

magicznego realizmu oraz jej tożsamość z realizmem Nowej Rzeczowości²². Sformułwane przez Franza Roh teorie preparowania „czystej formy” ze świata przedmiotów oraz jego ideę malowania „kategorii rzeczy” autorka przywoływała wcześniej w eseju *Białe słowa w poezji*²³.

W tekstach Debory Vogel wyczuwalne jest zaangażowanie z jakim wyluskuje ona tendencje w myśleniu i w sztuce takie jak: napięcie pomiędzy abstrakcją a rzeczowością, zacieranie konturów rzeczywistości oraz znoszenie dualizmu formy i treści, redukcję świata do pojedynczego przedmiotu oraz specyficzny rodzaj fantastyki, nie wynikający z faktury przedmiotu, lecz z jego istoty i funkcji²⁴. Trzy obszernie eseje pisarka poświęciła strukturze montażu i fotomontażu oraz immanentnej im poetyce fragmentu²⁵. W równym stopniu co intrygujące zmiany perspektywy, czy też nowe harmonie pionów i poziomów, Vogel podkreślała społeczne zaangażowanie oraz nowe wymiary sztuki związane z rozwojem techniki. Zbliżając się do zjawiska postępującej technicyzacji życia naświetlała jego oba aspekty: z jednej strony poszerzone spojrzenie i dążenie ku nowemu wielowymiarowemu człowiekowi²⁶, z drugiej redukcję jednostki i przypisanie jej do maszyny w epoce rozkwitającego fordyzmu²⁷.

²² Por. Debora Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie) (1938)* w: Karolina Szymaniak, *Być agentem...* s. 273, tłumaczenie poprawione w *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, s. 395. Takie podejście Vogel świadczy o podkreślaniu przez nią zniuansowanej złożoności najnowszych zjawisk w sztuce. Franz Roh, na którego poetka powołuje się kilkakrotnie, wprowadził termin „magiczny realizm” dla określenia interesującego go nurtu „nowego realizmu” malarstwa. Nowa Rzeczowość weszła do historii sztuki jako nazwa wystawy zorganizowanej w 1925 roku przez Gustava Friedricha Hartlauba w Kunsthalle w Mannheim, by stać się określeniem obejmującego wiele nurtów nowego zjawiska odwrótu od abstrakcji. Por.: Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Klinkhardt & Bierman, Leipzig 1925. Por. też: Michael Lailach, *Magischer Realismus. Windstille nach dem Sturm*, w: *Surreale Sachlichkeit. Werke der 1920er und der 1930er Jahre aus der Nationalgalerie*, red. Kyllikki Zacharias, Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2016, s. 48–55. Michał Rem, *O „nowej rzeczowości” w Polsce*, „Europa” 1929, nr 2, s. 85–86.

²³ Debora Vogel, „*Białe słowa*”..., s. 240.

²⁴ Tendencje te opisał i zilustrował dobranymi fotografiami Franz Roh w albumie: *foto-auge. 76 fotos der zeit* zusammengestellt von f. roh und j. tschichold (1929), Ernst Wasmuth, Tübingen 1973.

²⁵ Debora Vogel, *Montaż jako gatunek literacki (1936/1937)* w: Karolina Szymaniak, *Być agentem...*, s. 262–269, *Montaż literacki (wprowadzenie) (1938)* w: j.w., s. 270–274 oraz w: *Montaże*, s. 391–396. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12, s. 9 oraz nr 13, s. 9, przedruk w: „Ogród” 1992, nr 1 (9), s. 283–289 oraz w: *Montaże*, s. 309–318.

²⁶ W epoce, w której rentgen, mikroskop i teleskop umożliwiły spojrzenie człowieka zarówno do wewnątrz własnego ciała, jak i w odległe przestrzenie, Vogel analizowała montaż (literacki) m. in. jako przemianę perspektywy spojrzenia. Przybliżenie bądź powiększenie umożliwiło jej zdaniem odrzucenie zwyczajowego dystansu oraz spojrzenie na rzeczy uwolnione od dotychczasowych interpretacji. Debora Vogel, *Montaż literacki*, s. 270 n. Por. też: Diethlem Kaiser, *An der Grenze des Sichtbaren. Fotografie zwischen neuer Sachlichkeit und Surrealismus*, w: *Surreale Sachlichkeit...*, s. 56–66.

²⁷ Rzeczowość i prostotę oraz pracę we wszystkich jej wymiarach Vogel określała jako legendy współczesności. Legendę rozumiała przy tym jako kwintesencję tendencji danej epoki. W artykule

Franz Roh określał nowe malarstwo jako niesamowitą, budząca grozę ciszę po burzy²⁸ nawiązując tym bezpośrednio do twórczości artystów zgromadzonych w Berlinie wokół Herwartha Waldena. W środowisku berlińskiego Sturmu przewrót w całej duchowej kondycji nowoczesnego człowieka głosił z wielkim zaangażowaniem Adolf Behne, którego teorie i zapatrywania Vogel znała i podzielała. Prezentując sztukę jako przenikanie prawdy subiektywnej do obiektywnej natury świata zewnętrznego Behne powracał w swoich pismach wielokrotnie do tekstów Jacoba von Uexküll²⁹. Ten prekursor ekologii i bioetyki stworzył nowatorską koncepcję subiektywnego postrzegania otoczenia przez organizmy żywe oraz analizował wpływ postrzegania na zachowanie podmiotu³⁰. Swoje teksty Uexküll pisał pięknym, nasyconym metaforami językiem, a tezy obudowywał filozoficznie, w szczególności myślą Kanta. W przedstawionej przez Jacoba von Uexküll³¹ teorii koła funkcjonalnego naturalnego otoczenia/środowiska (*Umwelt*)³¹ każdy żywy organizm ma jedyny w swoim

na temat współczesnej inteligencji pisarka porównywała produkcję intelektualną oraz fizyczną w kontekście roli sztuki w życiu jej odbiorców. Tezy swe ilustrowała m. in. cytatami z sowieckich powieści produkcyjnych. W swej korespondencji (por. m.in. list do Moshe Sztarkmana z dnia 15. XI 1931) oraz w recenzji powieści Rudolfa Brunngrabera *Karol i XX wiek* (tłum. Olgierd Mierowski, Ars, Warszawa 1934) ujawniła się Vogel także jako czytelniczka Ehrenburga, Carlyle'a, oraz Taylora. Por.: Debora Vogel, *Legenda...*, s. 41–42; teźże, *Romans djalektyki*, „Przegląd Społeczny” 1935, s. 243–247; teźże, *Die Geometrie...*, s. 494.

²⁸ „(Hier offenbart) sich am bewußtesten jener gesamte Umschwung aus rasendem Sturm zur unheimlichen Windstille”, cyt. za Franz Roh, *Nach-Expressionismus*, s. 76. Por. też: Michael Lailach, *Magischer Realismus. Windstille nach dem Sturm*, w: *Surreale Sachlichkeit*, s. 48–55.

²⁹ Baron Jakob von Uexküll (1894–1944), niemiecki biolog urodzony w Estonii, jako filozof był przedstawicielem radykalnego konstruktywizmu, jako biolog – witalizmu. Na podstawie obserwacji zachowań zwierząt opracował podstawy biosemiotyki, w której życie rozumiane jest jako biologiczne procesy komunikacyjne. Por.: Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin 1909; tegoż, *Theoretische Biologie*, Paetel, Berlin 1920; tegoż, *Die Lebenslehre*. Potsdam–Zürich 1930. Fascynujące są zarówno badania jak i biografia naukowca: Florian Mildenberger, *Umwelt als Vision. Leben und Werk Jakob von Uexkülls*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.

³⁰ Książce Uexküll³⁰, *Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*, München 1913 Adolf Behne poświęcił obszerny esej na łamach berlińskiego miesięcznika „Der Sturm”. Dowodził w nim istotnego znaczenia prac biologa dla rozwoju najnowszych tendencji w sztuce. Por.: Adolf Behne, *Biologie und Kubismus*, „Der Sturm” 1915, nr 11/12, s. 68–71. Na Uexküll³⁰ jako duchowego ojca ekspresjonizmu i nauczyciela nowego spojrzenia Behne powoływał się wielokrotnie: Adolf Behne, *Zur neuen Kunst*, Verlag Der Sturm, Berlin 1915, s. 82, tegoż, *Die Wiederkehr der Kunst* (1918), w: *Schriften zur Kunst*, red. Cornelia Briel, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1998, s. 7–97, tamże, s. 50 n, 93 n.

³¹ Kategorią *Umwelt* (otoczenie/środowisko naturalne) Uexküll zastąpił Tainowskie *milieu* (środowisko). Każdy żywy organizm jest w teorii Uexküll³¹ indywiduum w funkcjonalnym kole własnego otoczenia, subiektywnie je postrzegając reaguje i odpowiednio zmienia swój świat poprzez działania/reakcje. *Umwelt* jest uznawany za najważniejszą i najbardziej inspirującą kategorię myśli Uexküll³¹ mającej duży wpływ na rozwój badań semiotycznych. Por.: Grzegorz Kapuściński, *O metaforze przestrzennej w komunikowaniu. Między kulturą a naturą*, „Miscellanea

rodzaju sposób doświadczania otaczającego go świata i jednocześnie stwarzania, czy też ubogacania tego świata poprzez własne doświadczenie. Świat działania (*Wirkwelt*) jest jednakowy dla wszystkich stworzeń, natomiast świat postrzegania (*Merkwelt*) to szczególny świat każdego stworzenia odpowiadający jego organom zmysłowym. *Wirkwelt* jest zawsze większy niż *Merkwelt*. Granice świata jednostki wytwarzane są poprzez postrzeganie i ruch. W nawiązaniu do apriorycznych form zmysłowości Kanta czas i przestrzeń pojmowane są tu jako wartości subiektywne. Według Uexküll'a każdy żywy organizm ma swój własny czas i przestrzeń.

Koło funkcjonalne oraz teza, iż rzeczywistość stanowi dla indywidualium wyłącznie konstrukcję jego własnych doznań zmysłowych miały duży wpływ na pisarzy jak i artystów plastyków³². Badania Uexküll'a zwróciły przede wszystkim ich uwagę na postrzeganie i uwrażliwiły twórców na różnorodne sposoby widzenia. Jego biosemiotyka leży u podstaw zarówno filozofii form symbolicznych Cassirera jak i estetyki ekspresjonistów i poetyki rzeczowego opisu świata w nowych wierszach Rainera Marii Rilkego³³. Spojrzenie na szczegół przedmiotu rozsada spójną dotąd całość. Surowe obrazy kombinowane są na nowo i stawiane w subiektywnym oświetleniu. Jest to powrót sztuki pojmowanej jako powolne docieranie do jedności z utraconą pełnią życia.

W liście do barona Uexküll'a z dnia 19 sierpnia 1909 Rilke pisał o wewnętrznym przymusie (*innere Notwendigkeit*), z którego powstaje każde słowo, każda przestrzeń pomiędzy słowami w jego wierszach³⁴. Wewnętrzny przymus i konieczność w procesie twórczym jest jednym z przewodnich motywów również u Debory Vogel. Sztukę, w tym również własne wiersze i montaż, pojmowała ona nie jako niezobowiązujące eksperymentowanie, lecz ekstrakt z ważkich emocjonalnie życiowych doświadczeń, które doprowadziły dzieło do ostatecznej formy³⁵. Zagęszczenie treści wynikające z konieczności i nośności każdego

Anthropologica et Sociologica” 2014, nr 15 (1), s. 75. *Jakob von Uexküll: A paradigm for biology and semiotics*, red. Kalevi Kull, wydanie specjalne pisma „Semiotica” 2001, nr 134.

³² Behne podkreśla, iż *Merkwelt* człowieka jest jednoznaczny ze światem przeżyć, natomiast *Wirkwelt* jest światem jego wiedzy. Człowiek potrafi więcej niż chce i wie więcej niż przeżywa. Żyjemy w „bańce mydlanej” własnego świata. Jest to kantowska idea własnego doświadczanego przez siebie świata: subiektywnie postrzegany *Umwelt* (j.w.) odzwierciedlający się w *Innenwelt* (świat wewnętrzny). Adolf Behne, *Die Wiederkehr...*, s. 93 n.

³³ Por.: Ralph Köhnen, „Wahrnehmung wahrnehmen”. *Die Poetik der „Neuen Gedichte” zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke*, w: *Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte*, red. Erich Unglaub, Jörg Paulus, Wallstein Verlag, Göttingen 2010, s. 196–211. O dyskusjach Uexküll'a z Adolfem Hildebrandtem na temat postrzegania przestrzeni, jak i o wpływie biologa na artystów (Rilke, Kafka, Raoul Haussmann) w: Florian Mildemberger, *Umwelt als Vision...*, s. 74, 110.

³⁴ Reiner Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, red. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Insel Verlag, Leipzig 1939, t. 3, s. 71.

³⁵ Vogel w liście do Melecha Rawicza z dnia 20.03.1936, tejeż, *Die Geometrie...*, s. 512–513.

pojedynczego słowa pisarka dostrzegała i podziwiała w szczególności w twórczości Tomasza Manna³⁶. Zbliżała się przy tym znów do duktu myślowego Adolfa Behne, który twierdził, iż każda konsekwentnie rozwijana w sztuce forma powiązana jest z życiem, z którego i dla którego została ona wykoncypowana. Sposób przedstawienia organicznie wynika z treści i zarazem na nią wpływa. Tak rozumiana forma jest konstruowaniem w nawiązaniu i w analogii do struktur kosmosu. Jako najbardziej programowy przykład przytacza tu Behne obrazy Marca Chagalla.

ŻYCIE JAKO FORMA I TREŚĆ SZTUKI

Debora Vogel analizowała obrazy Chagalla wielokrotnie jako najdoskonalszy przykład życiowej potrzeby sztuki³⁷. Sztuka potrzebna jest by żyć, „żyć” w sensie banalnej, tandetnej, a jednak wiecznej ballady³⁸. Malarstwo Chagalla było dla pisarki dowodem na to, iż pomiędzy intelektualizmem a irracjonalnością nie ma sprzeczności. Irracjonalizm życia staje się programowym elementem intelektualizmu sztuki. Pozornie naiwne i zabawkowe kompozycje Chagalla są konstrukcją intelektualną i przesiąkniętym baśniowością wyrazem światopoglądu. To co banalne przemienia się w tym świecie w samą istotę rzeczy. Deformacje przedmiotu i figur pozwalają odczuć nieuchwytność życia i zarazem jego wszechobecność. Jest tu bezpośrednio i bez maski przedstawiona marionetkowość ludzkiej egzystencji.

W obszernym eseju na temat treści i formy w sztuce Chagalla Vogel dogłębnie przedstawiła swoje poglądy na temat nierozzerwalnego, organicznego związku treści i formy w sztuce, tezy stanowiącej zarówno motyw przewodni w krytyce, jak i będącej kluczem do własnej nowatorskiej poetyki lwowskiej pisarki. Aby przedstawić banał życia osadzała ona swe wiersze w strukturze powtórzenia i monotonii, komponowała metafory i obrazy z frazesów i przeładowanych emocjonalnie zdań. Robiła to tak ostentacyjnie, iż sam temat przemieniał się w element formalny tekstów.

³⁶ List Vogel do Schulza z dn. 9.01.1939, Bruno Schulz, *Księga listów*, red. Jerzy Ficowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 248–249.

³⁷ Debora Vogel, *teme un forem in der kunst fun chagal. epruv fun estetisher kritik. I. molerishe virklekhkeyt* oraz *II analiz fun der teme (suf)*, „*tsushtayer*” 1929, nr 1, s. 21–26 oraz 1930, nr 2, s. 19–23, tłum. jako Debora Vogel, *Temat i forma w sztuce Chagalla. Próba krytyki estetycznej*, „*Ogród*” 2003, nr 1–2 (21–22), s. 237–251 (tłum. Tomasz Kuberczyk). Debora Vogel, *Marc Chagall*, „*Judisk tidskrift*” 1932, nr 5, s. 119–122. Debora Vogel, *Forma i tematyka w sztuce Chagala*, w: *Almanach i Leksykon Żydostwa Polskiego*, Herman Diker, Lwów 1938, t. 2, s. 98–105.

³⁸ Debora Vogel, *Marc Chagall (Z okazji 50-lecia urodzin)*, „*Jednodniówka. Żydowski Uniwersytet Ludowy we Lwowie*” 1937, s. 20.

Debora Vogel docierała do aktualności poprzez monotonię oraz poprzez redukcję do jednowymiarowości „nastroju plakatu”, w którym rzeczy wyodrębnione ze swych pierwotnych kontekstów stają się źródłem „szczególnego piękna”, piękna rzeczowości w dziele (literackim)³⁹. Wyczuwalny jest tu wpływ myśli Fernanda Légera, piewcy nowoczesności, który trafnie dookreślił „obiektywnego ducha” swej epoki i adekwatnie zawarł go w rytmie brył i linii wypełniających jego kompozycje malarskie. Podkreślić należy, iż za swym nowoczesnym obiektywizmem artysta ten dostrzegał niepokojącą w swym nowym dynamicznym maszynowym wymiarze siłę życia⁴⁰.

W swoich tekstach Debora Vogel wciąż odzwierciedlała oraz analizowała kulturę trywialności i szablonu, napięcie pomiędzy upodobaniami znawców literatury i sztuki oraz zainteresowaniem niewyspecjalizowanej szerokiej publiczności⁴¹. W okresie międzywojennym pojęcie kiczu ujawniło swoją ideologiczno-krytyczną siłę zarówno w dyskusjach na temat sztuki awangardowej i trywialnej, jak i w diagnozach kryzysu społecznego. Norbert Elias tłumaczył powszechne upodobanie do kiczu jako jedną z podstawowych potrzeb w społeczeństwie masowym. Odzwierciedlała ona, jego zdaniem, stan ducha wytworzony poprzez industrialny rozwój społeczny⁴². W tej wylewnej sentymentalności, w śmiesznych kiczowatych kartkach pocztowych czy też w przeładowanych uczuciowo piosenkach badacz dostrzegał ukrytą prawdziwą biedę uczuciową nowoczesnego pracującego człowieka. Swą definicję stylu kiczu Elias ugruntował na wyrotowej i rozsadzającej granicy sile banału, na ustawicznym przechodzeniu tego co trwałe w rozpad. Reprezentantami „stylu kiczu” mianował artystów, którzy za pomocą indywidualnego uczucia potrafili rozsadzić zwyczajowy język form i zorganizować go ponownie dzięki nowym środkom wyrazu⁴³.

Również Debora Vogel mianowała kicz i banał surowcem groteskowej rzeczywistości. Surowcem, który powinien być ujęty w jasne i konkretne, proste struktury formalne⁴⁴. Tak zaprezentowane frazesy i banały mają zdaniem poetki uświadomić odbiorcy to co niewypowiadalne: przenikliwą ciszę życia, rezygnację z iluzorycznych możliwości, słodycz statyki.

³⁹ Debora Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, s. 269.

⁴⁰ Fernand Léger, *Sehr aktuell sein*, w: *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, red. Carl Einstein, Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1925, s. 13 (tłum. Hans Jacob).

⁴¹ Najbardziej reprezentacyjny jest tekst Vogel, *Kilka uwag...*

⁴² Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter* (1935), w: Norbert Elias, *Gesammelte Schriften I: Frühschriften*, red. Reinhard Blomert i in., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, s. 148–163.

⁴³ Przykładowymi twórcami sztuki kiczu byli w oczach Eliasa m.in.: Heine, Hugo, Wagner, Verdi, Rodin, Rilke oraz Picasso. Progresywiści tego stylu, tacy jak Zola, Malraux, Gerhart Hauptmann, czy też Bertolt Brecht poszukiwali według badacza nowych form, aby przedstawić to co nieprzedstawialne: przeżycia i najczęściej niespełnialne tęsknoty człowieka żyjącego w „epoce kiczu”. Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, s. 151, 161.

⁴⁴ Por.: „rehabilitacja banalności” w: Debora Vogel, *„Białe słowa” ...*, s. 249.

Tu zbliżamy się do rzeczywistości jako funkcji psychicznej⁴⁵. Taki sposób jej pojmowania prowadzi do interpretowania rzeczowości jako spotkania człowieka z człowiekiem. Działać rzeczowo oznacza w konsekwencji działać społecznie. Tendencją jest dążenie do ujęcia całości i dotarcie do niej w jak najprostszy sposób. Jest to burzenie murów, znoszenie granic oraz barier. Jest to kwintesencja człowieczeństwa: otwarcie na drugiego człowieka i solidarność z nim. W tym ujęciu awangardyści jawią się jako utopiści i idealisci propagujący nowe, wiążące się z radykalnym burzeniem murów i granic nastawienie do życia: postawę międzyludzkiej solidarności. Według Adolfa Behne było na przykład oczywiste, iż Piet Mondrian, z duszą przepelnioną przeżyciem nowej społecznej wspólnoty, potrafił przeniknąć poza granice i dotrzeć do bezforemnego piękna sztuki. Jest to bezforemność uporządkowana według wyższej zasady formalnej, według zasady kształtowania, w której przenikanie ze świata wewnętrznego na zewnątrz, owa transcendencja życia, jest o wiele ważniejsza niż proste znoszenie granic, będące procesem pozbawionym tolerancji wobec wciąż izolującej się „formy”⁴⁶.

Lu Märten i Adolf Behne pojmowali dzieło sztuki w analogii do bezklasowego społeczeństwa. Debora Vogel w różnicy formy u poszczególnych artystów dopatrywała się objawów odmiennych światopoglądów oraz twierdziła, iż prawdziwa sztuka przypomina nam obowiązek życia. Życia branego przez nią często w cudzysłów i potrafiącego objawić się w najdrobniejszym szczególe, choćby w garstce pyłu ulicznego wirującego nad asfaltem i wywołującego poprzez ten ruch potężne technienie przesycone zapachem lata i nieznanymi możliwościami⁴⁷. Pisarka niezmiennie powoływała się na istnienie poznawanego przez nas jedynie częściowo i zawsze stopniowo planu szczęścia dni, lat czy też życia samego w sobie. Za stworzonymi przez nią w jej świecie literackim marionetkowymi typami ludzi o „sercach złamanych raz na zawsze” bądź marzycieli, którzy, czekając na nadejście „nowych możliwości”, wychodzą na ulice na spotkanie przygodzie, kryje się światopogląd podszyty myślą witalistyczną. Życie jest zanurzonym w trwaniu i organiczności materii oraz przez tę materię napędzanym szerokim strumieniem świadomości. Jest ono nieskończoną różnorodnością działań i zjawisk potencjalnych, dostępnych jedynie poznaniu intuicyjnemu.

⁴⁵ Tak definiuje ją Behne w pozycji o nowych tendencjach w architekturze cytowanej przez Vogel w eseju o mieszkaniu i jego funkcjach społecznych (por. przypisy 14). Adolf Behne, *Neues Bauen Neues Wohnen*, Hesse & Becker Verlag, Leipzig 1930.

⁴⁶ Tamże, s. 106 n.

⁴⁷ Fragment ten może być bezpośrednim nawiązaniem do bergsonowskiego strumienia życia, do jego filozofii opartej na ruchu, rytmie i transcendencji, czyli istnieniu poza/na zewnątrz życia. Debora Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Rój, Warszawa 1936, s. 11–13. Wznowienie: Debora Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, postł. Karolina Szymaniak, Austeria, Kraków 2006, s. 12 n.; Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Eugen Dietrichs, Jena 1912, s. 133 (tłum. Gertrud Kantorowicz).

W tym kontekście pojawiają się pytania warte głębszej refleksji: W jakim stopniu i w jaki sposób sztuka awangardy stanowiła odpowiednik filozofii Bergsona⁴⁸? Ile rytmu życia i immanentnego mu zmagania się intelektu (systematyczne dążenie do formy) z instynktem (irracjonalne dążenie do materii) zawarte jest w strukturach organicznie intelektualnego konceptu teoretyczno-krytycznego Debory Vogel? Do jakich wniosków doprowadzić może spojrzenie na ten koncept poprzez transcendentne i transgresywne ujęcie witalizmu, poprzez sformułowaną przez Simmla ideę „powrotu do życia”⁴⁹? Do życia, które tak trudno ująć w słowa i w formy, a które mimo to daje sztuce nieustanny impuls do wnikania w struktury zjawisk i docierania do rdzenia rzeczy.

BIBLIOGRAFIA

- Behne Adolf, *Biologie und Kubismus*, „Der Sturm” 1915, nr 11/12, s. 68–71.
- Behne Adolf, *Neues Bauen Neues Wohnen*, Hesse & Becker Verlag, Leipzig 1930.
- Behne Adolf, *Schriften zur Kunst*, red. Cornelia Briel, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1998.
- Behne Adolf, *Zur neuen Kunst*, Verlag Der Sturm, Berlin 1915.
- Bergson Henri, *Schopferische Entwicklung*, Eugen Dietrichs, Jena 1912.
- Croce Benedetto, *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*, C. Winter, Heidelberg 1909.
- Degler Janusz, *Debora Vogel i Witkacy*, „Ogród” 1994, nr 1 (17), s. 208–212.
- Elias Norbert, *Gesammelte Schriften I: Frühschriften*, red. Reinhard Blomert i in., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.
- Endell August, *Vom Sehen. Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der großen Stadt”*, red. Helge David, Birkhäuser, Basel–Berlin–Boston 1995.
- Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, red. Carl Einstein, Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1925.
- Jakob von Uexküll: A paradigm for biology and semiotics*, red. Kalevi Kull, wydanie specjalne pisma „Semiotica” 2001, nr 134.
- Kapuściński Grzegorz, *O metaforze przestrzennej w komunikowaniu. Między kulturą a naturą*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2014, nr 15 (1), s. 71–83.
- Köhnen Ralph, „Wahrnehmung wahrnehmen“. *Die Poetik der „Neuen Gedichte“ zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke*, w: *Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte*, red. Erich Unglaub, Jörg Paulus, Wallstein Verlag, Göttingen 2010, s. 196–211.
- Märten Lu, *Wesen und Veränderung der Formen/Künste. Resultate historisch materialistischer Untersuchungen*. Der Taifun-Verlag, Frankfurt a.M. 1924.

⁴⁸ Adolf Behne, *Zur neuen Kunst*, s. 31.

⁴⁹ Niemiecki socjolog kultury Georg Simmel (1858–1918) był neokantystą oraz wpływowym przedstawicielem witalizmu. Swoje rozważania na temat transcendencji życia zawarł w czterech traktatach metafizycznych: Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, Duncker & Humblot, München–Leipzig 1918.

- Mildenberger Florian, *Umwelt als Vision. Leben und Werk Jakob von Uexküills*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.
- Montaże *Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Rem Michał, *O „nowej rzeczowości” w Polsce*, „Europa” 1929, nr 2, s. 85–86.
- Roh Franz, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Bierman, Leipzig 1925.
- Schulz Bruno, *Księga listów*, red. Jerzy Ficowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Simmel Georg, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, Druckner & Humblot, München–Leipzig 1918.
- Surreale Sachlichkeit. Werke der 1920er und 1930er-Jahre aus der Nationalgalerie*, red. Kyllikki Zacharias, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2016.
- Szymaniak Karolina, *Być agantem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków 2006.
- Uexküill von Jakob, *Die Lebenslehre*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam–Zürich 1930.
- Uexküill von Jakob, *Theoretische Biologie*, Paetel, Berlin 1920.
- Uexküill von Jakob, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin 1909.
- Vogel Debora, *Akacje kwitną. Montaże*, postł. Karolina Szymaniak, Austeria, Kraków 2006.
- Vogel Debora, *Der mut cu zajn ajnzam*, „Der Morgen” 1930, nr 1223, s. 7–8.
- Vogel Debora, *Die Geometrie des Verzichts. Gedichte, Montagen, Essays, Briefe*, tłum. oraz red. Anna M. Misiak, Arco Verlag, Wuppertal 2016.
- Vogel Debora, *Forma i tematyka w sztuce Chagala*, w: *Almanach i Leksykon Żydostwa Polskiego*, Herman Dicker, Lwów 1938, t. 2 *Temat i forma w sztuce Chagalla. Próba krytyki estetycznej*. Także w: „Ogród” 2003, nr 1–2 (21–22), s. 238–251.
- Vogel Debora, *Kilka uwag o współczesnej inteligencji*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr 6, s. 114–121.
- Vogel Debora, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr 3, s. 41–46.
- Vogel Debora, *Lektura w okresie dojrzewania*, „Przegląd Społeczny” 1928, nr 6, s. 26–28.
- Vogel Debora, *Marc Chagall (Z okazji 50-lecia urodzin)*, „Jednodniówka. Żydowski Uniwersytet Ludowy we Lwowie” 1937, s. 19–20.
- Vogel Debora, *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*, „Przegląd Społeczny” 1932, nr 8–9, s. 208–217.
- Vogel Debora, *Motyw codzienności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1933, nr 11, s. 235–240.
- Vogel Debora, *O kształtowaniu nastawienia życiowego*, „Przegląd Społeczny” 1928, nr 3, s. 12–15.
- Vogel Debora, *Z wystaw Związku zawodowego Artystów Plastyków we Lwowie*, „Sygnały” 1939, nr 61, s. 8.
- Vogel Debora, *Zagadnienie indywidualności i możliwości indywidualizacji w okresie dojrzewania*, „Przegląd Społeczny” 1928, nr 7, s. 9–20.


**REACHING FOR THE HEART OF THE MATTER. INTERDEPENDENCE OF FORMS
OF ART AND LIFE IN DEBORA VOGEL'S ESSAYS**

In this article, Debora Vogel (1900–1942) is depicted as one of the most important art critics and theorists of the 1930s. In Polish as well as in Yiddish she designed a set of ideas both elitist and, at the same time, most tightly related to everyday-life in which art was considered essential to life and „life” itself – in the sense of a banal and eternal ballad. Behind this thought we see, quite substantially, the art of Marc Chagall. His paintings served Vogel as proof of the main thesis of avant-gardism that content equals form. The equal status of life and art is researched by Vogel through the lens of up-to-dateness – something she comprehended as a construction of reality in her work, not as an art manifesto or an expression of political views. Starting from Hegel's aesthetics, the Lemberg-based intellectual moved on to materialist dialectics and became a follower of Lu Märten, the pioneer of Marxist aesthetics. Vogel's poetics of life and her conceptions of art were versatile, rooted in philosophy, i.a. in Jakob von Uexküll's theory of subjective perception. The latter's conception of a functional circle contributing to a turn in the perception of the avant-garde, is reviewed in the article. Finally, several questions are put forth referring to the relevance of Henri Bergson's and Georg Simmel's thoughts for Vogel's comprehension of art.

Keywords

Debora Vogel, Lu Märten, Jakob von Uexküll, modern art, abstraction and objectivity, banality, art and life

Anastasiya Lyubas

 <https://orcid.org/0000-0002-6913-7414>

Ryerson University, Toronto
Northrop Frye Centre
anastasiya.lyubas@utoronto.ca

**THE FANTASTIC AS THE UNCONCEALMENT
OF TRUTH IN DEBORA VOGEL'S WORK**

Abstract

This essay examines the notion of the fantastic in Debora Vogel's work. I argue that the fantastic for Vogel is simultaneously a novel artistic form and a form of life, as well as a singular use of language; it is both a "trait" of modernity and thinking of modernity. The fantastic is analyzed as a key term in the author's understanding of modern design of space and objects through discussions of "Dwelling in its Psychic and Social Function" (1932), the critic's essay on lived space. I demonstrate that Vogel's reflections and theorizing of the fantastic are not necessarily aimed at the development of pure theory and concepts but rather at the performance of the fantastic in the author's own theory-praxis through the lens of Vogel's essay on poetics, "White Words in Poetry" (1930). The essay discusses various types of the fantastic which finds itself between matter-of-factness and phantasm: the fantastic of ingenuity, the fantastic of asymmetry, the fantastic of color, and the fantastic of simplicity. All of these different types set forth the unconcealment of truth.

Keywords

the fantastic, ingenuity, matter-of-factness, phantasm, simplicity, modernity, design, poetry

*The colors are layered with long, outstretched strokes;
this technique of painting reminds of Van Gogh's tragic line,
and yet it is also strangely fantastical.¹*

Gradually, boredom can be a style. This means that the form combinations of a certain kind are exhausted. The forms may become exhausted like things and events. Then they are transformed into the gray surfaces which have lost their contours and their colorfulness and fantasticality.²

¹ Debora Vogel, "Maks Feyering," *Tsushtayer*, no. 2, 1930: 57–58.

² Debora Vogel, preface to *Day Figures*, quoted after *Blooming Spaces: The Collected Poetry, Prose, Critical Writing, and Letters of Debora Vogel*, translated and edited by Anastasiya Lyubas (Boston, Massachusetts: Academic Studies Press, 2020), 123.

INTRODUCTION

The focus of this essay is the notion of the fantastic in Debora Vogel's work. For Vogel, the fantastic is encapsulated in the line – in art, philosophical thought, and, above all, in writing. Two epigraphs, one from an essay dedicated to a Polish-Jewish artist Maximilian Feuerring (1896–1985) and another from Debora Vogel's first poetry collection *Day Figures*, both published in the same year (1930) demonstrate the author's thinking about the relationship between the fantastic and the line. The fantasticality of Feuerring's painting – known for its tendency of dwelling on the limit between the known and the unknown and shaped and unshaped – arises out of the layering of colors and strokes. New forms in Vogel's own writing originate in the boredom of old form combinations which had been once imbued with color and fantasticality and subsequently became exhausted. Their grayness and exhaustion shapes the outlines of Vogel's writing style, of novel colorful fantasticality out of the dated, unexciting one.

Beyond the above example of an essay about Feuerring, Vogel discusses line and color in the work by other artists: Marek Włodarski (Henryk Streng),³ Leopold Pilichowski,⁴ and Marc Chagall.⁵ Streng's lyrical Constructivist style emerges from the artist's use of color framed by "hard contours."⁶ Likewise, the "movement of the line and color intensity" in Leopold Pilichowski's work is intertwined with the painter's Polish-Jewish cultural identity.⁷ Finally, Marc Chagall's "uneven, broken, and indecisive-schematic contour" reveals the fantasticality of the new type of ornament by abolishing the "conventional balance of vertical and horizontal strokes."⁸ In all cases, use of line in artworks reveals not only the truth about the painters' artistic methods and their modernity but also uncovers the truth about existence. By fantasticality, Debora Vogel means poetic – not in the sense of poetry but in the sense of poesis – unconcealment of the truth.

³ Debora Vogel, "Henryk Streng – malarz konstruktywizmu," *Nasza Opinia*, no. 96, 1937: 6.

⁴ Debora Vogel, „Leopold Pilichowski,” *Opinia*, no. 29, 1933.

⁵ See part one: Debora Vogel, "Teme un forem in der kunst fun shagal. Pruv fun estetisher kritik," *Tsushtayer*, no. 1, 1929: 21–26; part two: "Teme un forem in der kunst fun shagal. Pruv fun estetisher kritik," *Tsushtayer*, no. 2, 1930: 19–24.

⁶ See Debora Vogel, "Henryk Streng, a Constructivist Painter," in *Blooming Spaces*, 72.

⁷ See Karolina Szymaniak's discussion of Vogel's essay on Leopold Pilichowski in *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, ed. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017).

⁸ See Debora Vogel, "Theme and Form in Chagall's Art: An Aesthetic Critique," in *Blooming Spaces*, 47.



Il. 1. Henryk Streg (Marek Włodarski), *Ryby i portret*, 1930, olej, płótno, 65 x 82 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.



Il. 2. Henryk Streg (Marek Włodarski), *Rysunek z kapeluszami*, 1930, ołówek, kredka, gwasz, papier, 26,5 x 19,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.



Il. 3. Henryk Streg (Marek Włodarski), *Sen*, 1930, farba graficzna, papier, 24 x 30 cm, I TeKa Graficzna Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes, Muzeum Sztuki w Łodzi.

In her essay “The Legend of Modernity in Children’s Literature,”⁹ Vogel suggests that the fantastic, or the new legend of the modern city does not require embellishments; rather, it is streamlined. The new fantastic does not require anything from the realm of “fantasy.”¹⁰ In Vogel’s view, this is what the Polish author Ewa Szelburg had captured in children’s literature. When discussing the Austrian writer Rudolf Brunngraber and his work, Debora Vogel invokes the fantastic of “matter-of-fact dates and facts” which seems to stand at a contrast with the fantastic of “dreams and the colorfulness of human fate.”¹¹ Brunngraber’s sober fantastic of “banal gestures and numbers” forms a type of literary ornament akin to fantastical ornament which Vogel discussed in the work of visual artists such as Marc Chagall.

As is evident from the examples above, the fantastic for Vogel is simultaneously a novel artistic form and form of life, as well as a singular use of language; it is both a “trait” of modernity and thinking of modernity. In the passages that follow I will analyze the fantastic as a key term in Vogel’s understanding of modern forms of life, including modern design of space and objects, by discussing “Dwelling in its Psychic and Social Function” (1932) the critic’s essay on lived space.¹² I also aim to show how Debora Vogel’s reflections and theorizing of the fantastic are not necessarily aimed at the development of pure theory and concepts but rather at performance of the fantastic in writing – in the works by other writers and in author’s own theory-praxis. This will be discussed through the lens of Vogel’s essay on poetics, “White Words in Poetry” (1930).

THE FANTASTIC BETWEEN MATTER-OF-FACTNESS AND PHANTASM: DEBORA VOGEL’S ESSAY ON DWELLING

Debora Vogel traces the fantastic in design of the modern dwelling and its linear simplicity in her 1932 essay “The Dwelling in its Psychic and Social Functions.” In order to examine psychology, sociology, and the aesthetic of dwelling in modernity, the author discusses the prehistoric origins of shelter: as a defense against frost, heat, precipitation, in short, as “the struggle against the element.”¹³ In her view, dwelling stands guard against the menacing infinity of space which

⁹ Debora Vogel, *Legenda Współczesności w Literaturze Dziecięcej. Fragmenty*, in *Montaże*, 405–410.

¹⁰ See Debora Vogel, “The Legend of Contemporaneity in Children’s Literature,” in *Blooming Spaces*, 86.

¹¹ See Debora Vogel, “The Romance of Dialectics,” in *Blooming Spaces*, 27.

¹² Debora Vogel, “Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej,” *Przegląd Społeczny*, no. 8–9, 1932: 208–217. Reprinted in *Montaże*, 291–300.

¹³ *Ibid.*, 293.

otherwise leads to human exhaustion. Therefore, dwelling's primal psychic function is its quality of being a limit, of shaping the chaotic emptiness and infinity of space.

The modern modification of the psychic function of dwelling entails defense against outward mechanization of urban life that leads to alienation – a modern form of exhaustion. Similar to the way dwelling once withstood the storm, it now defies modern tempo and mechanization. Dwelling in modernity allows its inhabitant to follow her “individual rhythm,” the biological rhythm of movements and actions of inhabiting the space. Ideally, individual dwelling harmonizes with the rhythm of social being rather than disconnecting from it. The dwelling's social function emerges from its psychological one. It condenses space and provides structure to psychic events by allowing its inhabitant to find equilibrium amidst the jarring rhythm of “cells” found in large cities – streets, factories, workshops.

Dwelling shapes the dweller through style, “the general line of direction of a given era” – from the Gothic and Rococo to modern geometricism. Each of these styles made use of the line, its straight and curved varieties, in order to form distinctive shapes of artifacts. Observing modern tendencies in visual and applied arts, Debora Vogel remarked that “simplification of form becomes a cool geometrical line.”¹⁴ Symptomatic of the novel form-searching, aesthetic of the geometrical line has implications for colors of walls and surfaces (preference for monochrome colors and “pathos of the white wall”)¹⁵ and choice of materials for objects and interiors (steel and glass which are, for example, favored over wood).

Vogel reconciles the tendency towards the geometrical line's “coolness” and monotony with an equally important principle, the “longing for the fantastic,”¹⁶ or the need for “colorfulness,”¹⁷ multiplicity, and negation of monotony. For Vogel, the geometrical line is not at odds with the fantastic. Rather, it becomes the “new” fantastic, the fantastic of simplicity. The new fantastic is of two kinds: “the fantastic of ingenuity”¹⁸ and “the fantastic of asymmetry.”¹⁹ The former means construction of the object's “soul” and the latter signifies a rhythmic totality of geometrical shapes in asymmetrical combinations (not to be confused with the stuffy fantastic of the arrhythmia).²⁰ The old-fashioned dwelling may be full of symmetrical groupings of objects, every free inch of space filled with objects without a plan. This stands at a stark contrast with the character of the

¹⁴ See Debora Vogel, “The Dwelling in Its Psychic and Social Functions,” in *Blooming Spaces*, 75.

¹⁵ *Ibid.*, 76.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, 77.

¹⁹ *Ibid.*, 81.

²⁰ *Ibid.*

modern dwelling, “the spacious matter-of-fact grouping of things, the horizontal line, and the fantastic of asymmetry.”²¹ The asymmetry emerges out of the arrangement of objects rather than individual objects themselves. As Vogel explains:

the character of the dwelling is like a human facial expression which cannot be reduced to the structure and actions of its separate elements – the nose, lips, eyes, the forehead, since these may be shared by a few different individuals – rather, this character is in a conceptually elusive relation, arrangement, composition.²²

Aside from drawing an analogy to physiognomics, Vogel mentions asymmetry in painting – “various rhythmic tensions,” or “contents of the rhythm.”²³

Similar to the asymmetrical groupings which produce vibrations of the fantastic in modern style of the interior, the matter-of-factness of things creates another type of the fantastic, that of ingenuity. The critic discusses this fantastic in her analysis of a tea table and chair. The matter-of-factness of the table, or in Vogel’s words, its “soul,” needs to channel “the fantastical lightness and aroma-like quality of an exotic drink, as well as restfulness and an element of dreaminess”²⁴ in order to present the truth of the table. Likewise, the chair’s shape needs to capture its character (its chairness) and be intertwined with its function: whether that function is rest and “passive absorption of sensations”²⁵ or state of activity, work, tension. In this lies the chair’s matter-of-factness. Vogel’s discussion of the chair and the tea table may remind us of Martin Heidegger’s examination of the thingness of the thing, or the opening up of beings in their being, and specifically the equipmentality of equipment which consists in utility or usefulness that the thinker pursued in his “The Origin of the Work of Art.”

To the two kinds of fantastic, of ingenuity and of asymmetry, Vogel adds a third one, the fantastic of colorfulness which highlights simplicity of the modern dwelling. Vogel theorizes color as a means of shaping the space of the dwelling and provides summaries of analyses of color by Wassily Kandinsky,²⁶ Wilhelm Steinfels,²⁷ and Johann Wolfgang Goethe.²⁸ The importance of the

²¹ See Debora Vogel, “The Dwelling in Its Psychic and Social Functions,” 81.

²² *Ibid.*, 80.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, 77.

²⁵ *Ibid.*, 78.

²⁶ See Wassily Kandinsky, *Über das geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [On the Spiritual in Art, in Particular in Painting] (Munich: R. Piper & Co, 1912).

²⁷ See Wilhelm Steinfels, *Farbe und Dasein. Grundzüge zu einem symbolischen Weltbild* [Color and Being. Characteristics of the Symbolic World Picture] (Jena: E. Diederichs, 1926).

²⁸ See Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre* [Theory of Colors] (Tubingen: Cotta, 1810).

color's fantasticality is traceable in Vogel's other essays, such as, for example, the "City Without Cares." In this travelogue depictions of Stockholm link the visual and poetic,

Grayness needs a reagent: and so the fantastic arises. The fantastic is uncompromising like life itself. Colorfulness of the interiors and colored house-boxes, silver azure of poetry, thick and dense paint of images – all these gestures are not accidental: they are expressions saturated with color.²⁹

In summary, Vogel's trifold discussions of the fantastic: the fantastic of ingenuity which finds itself at the border shared between the matter-of-fact and the phantasm; the examination of fantasticality of color (rather than colorfulness) which highlights modern simplicity; as well as discussion of the fantastical physiognomies of things and their asymmetrical rhythms and tensions, lead to the essay's overarching conclusion – that fantasticality does not merely help us shape and process new forms of life (in the interior design, for example) but also helps us shape our thoughts.

Today the dwelling plays the role of a landscape in the life of a modern person. Like nature previously, the city and its cells-factories, workshops, and interiors-now supply a person with the elements for processing thoughts and forms.³⁰

Hence, perhaps is Vogel's investment in the fantastical (thinking the fantastical) and the notion's radical potential – fantastical thinking, the boundary shared between imagination and thinking.

“WHITE WORDS IN POETRY”: THE FANTASTIC OF SIMPLICITY AND POIESIS

Vogel explores the limit shared between imagination and thinking, the real and the phantasm, and the fantasticality of writing and poiesis. Drawing analogies to the aesthetics of ornament in the visual arts and specifically, geometrical ornament, the author mentions that the fantastic in poetry is not to be understood in terms of embellishment but rather as construction in words. Like the fantasticality of color in modern interiors, fantasticality of the line in the modern painting, or the wonder of number, date, or fact in statistical science – all forms of poetic shaping – the fantastic in poetry is another side of the real, facticity of things. The author writes,

²⁹ Debora Vogel, "Miasto Bez Trosk," in *Montaże*, 357.

³⁰ Debora Vogel, "The Dwelling in its Psychic and Social Functions," in *Blooming Spaces*, 82.

There is seemingly no place for the inexpressive element and the distance of perspectives in the construction of simple and white words, as in a cool geometrical ornament. Here all things are mass, numbers, calculation; everything is balance and stasis, finitude, fixed boundaries, without intimations about that which has not been expressed.

Thus, speaking about the fantastic in this case may sound like a paradox. One might think that the fantastic and numbers are mutually exclusive.

And yet, in cool, measured, and simple constructions there is an element of the fantastical: the gray color and the geometrical line; banal words are the condensations and ultimate stages of the dynamic colorfulness which further manifest in them. And, thus, we should note the elements of novelty in such constructions!³¹

In the passage above, the fantastic that Vogel describes is fantastic of ingenuity, imagination; it is not the fantastic of dynamism, colorfulness, expression, novelty, absence of limit and repetition. Rather, Vogel addresses the “thing” that the seeming oxymoron of the fantastic of stasis, inexpressiveness, banality, measure, and repetition helps us think, namely tracing of the existence which is not reduced to existents. Debora Vogel’s essay on poetics, then, shares a limit with the philosophical discourse which approaches the visibility/ invisibility of existence, or existing without existents. What is at stake for Vogel is the happening of the truth that surfaces in poetry. The fantastic is nor any particular “fantastical” element per se, and neither it is made up of any elements which are not “fantastical.” Rather, it is the poiesis, the manifestation of truth, the unconcealment of truth of existence in the work.

Vogel’s examination of the fantastic and the unveiling of truth in poetry brings to mind the discourse on art by Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” and the discussion of this important mediation on aesthetics by Jacques Derrida in *Truth in Painting*. Derrida posits that what is at stake in Heidegger’s text, as suggested by its title is the implication that,

art the word, the concept, the thing – has a unity and, what is more, an originary meaning, an *etymon*, a truth that is *one* and *naked*, and that it would be sufficient to unveil *through* history. It implies, first of all that “art” can be reached following the three ways of word, concept, and thing, or again of signifier, signified, and referent, or even by some opposition between presence and representation.³²

Heidegger’s argument throughout his text is that there is indeed “a disclosure of the being as what and how it is, there is a happening of truth at work.”³³

³¹ Debora Vogel, “Vayse verter in der dikhtung [White Words in Poetry],” *Tsushdayer*, no. 3, 1931: 42–48. English text: Debora Vogel, “White Words in Poetry” in *Blooming Spaces*, 3–11.

³² Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), 20.

³³ Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art* in *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 16.

In short, “art is the setting-itself-to-work of truth.”³⁴ In multiple other formulations, the thinker underlines that art allows truth to arise. For Heidegger, truth is “unconcealment of beings as beings.”³⁵ Heidegger explicates that “the createdness of the work means: the fixing in place of truth in the figure.”³⁶ Along similar lines, the philosopher maintains, that “art is the creative preservation of the truth in the work. Art is, then, a becoming and happening of truth.”³⁷ Derrida goes on to highlight that in Heidegger’s aesthetics, there is “subordination of all the arts to speech, and, if not to poetry, at least to the poem, the said, language, speech, nomination.”³⁸

In *The Heidegger Change. On the Fantastic in Philosophy*, Catherine Malabou suggests that Heidegger’s philosophy and philosophy in general is fantastic thinking, or thinking of the fantastic. Heidegger’s thinking of the fantastic has to do with the fact that there are both metaphysical and non–metaphysical aspects of everything, with the real connected to phantasm.³⁹ In short, “the fantastic is another dimension of the real image of thingness,”⁴⁰ or “the new face of the entire world.”⁴¹ Philosophy is the fantastical thinking because it is tied to the imaginary, “insofar as, because it is itself included in the crossing that it must think, it can only imagine what it thinks.”⁴² In an earlier article “Pierre Loves Horryanges. Levinas-Sartre-Nancy: an approach to the fantastic in philosophy,” Malabou calls certain philosophical works by Emmanuel Levinas, Jean-Luc Nancy and Jean-Paul Sartre “the fantastical works of philosophy” insofar as they manifest the question of visibility/invisibility of existence. Malabou states that, “the fantastic for Levinas is the mode of being of what does not exist... and thus of existing itself.” Levinas asks: “How can we approach this existing without existents?” And his response is [...]: “by an act of imagination.”⁴³

To tie this back to Debora Vogel’s intervention, what Vogel calls “the fantastic” is as much poetic as it is the theoretical freedom of philosophizing on the facticity of things. Vogel’s interest in the modern design of the interiors and in the “fantastic of simplicity” in poetry seem to suggest that the thinker attempts to trace existence itself as form-giving of things.

³⁴ Ibid., 19.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 38

³⁷ Ibid., 44.

³⁸ Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), 23.

³⁹ Catherine Malabou, *The Heidegger Change. On the Fantastic in Philosophy*, translated and edited by Peter Skafish, (Albany: The SUNY Press, 2011), 182.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., 286.

⁴² Ibid.

⁴³ Catherine Malabou, “Pierre Loves Horryanges. Levinas – Sartre – Nancy: an approach to the fantastic in philosophy,” *Umbr(a)*, no. 1, 2006: 103–117.

CONCLUSION

This essay attempted to demonstrate that Debora Vogel treats the fantastic as a key term to understand modern form of life, as well as the setting-forth or unconcealment of truth. Debora Vogel's discusses various types of the fantastic: the fantastic of ingenuity, the fantastic of asymmetry, the fantastic of color, and finally the fantastic of simplicity in her essays "Dwelling in Its Psychic and Social Functions" and "White Words in Poetry." As is evident from the discussion above, the fantastic for Vogel is simultaneously a novel artistic form and form of life, as well as a singular use of language; it is both a "trait" of modernity and thinking of modernity.

BIBLIOGRAPHY

- Blooming Spaces: The Collected Poetry, Prose, Critical Writing, and Letters of Debora Vogel.* Edited by Anastasiya Lyubas. Boston: Academic Studies Press, 2020.
- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting.* Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. The Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Heidegger, Martin. *The Origin of the Work of Art in Off the Beaten Track.* Edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Malabou, Catherine, "Pierre Loves Horranges. Levinas – Sartre – Nancy: an approach to the fantastic in philosophy." *Umbr(a)*, no. 1, 2006: 103–117.
- Malabou, Catherine, *The Heidegger Change. On the Fantastic in Philosophy.* Translated and edited by Peter Skafish. Albany: The SUNY Press, 2011.
- Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta.* Edited by Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Vogel, Debora. *Akacje kwitną. Montaże.* Warszawa: Tow. Wydawnicze Rój, 1936.
- Vogel, Debora. "Henryk Streng – malarz konstrukttywizmu." *Nasza Opinia*, no. 96, 1937: 6.
- Vogel, Debora. "Leopold Pilichowski." *Opinia*, no. 29, 1933: 6.
- Vogel, Debora. "Maks Feyering." *Tsushayer*, no. 2, 1930: 57–58
- Vogel, Debora. "Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej." *Przegląd Społeczny*, no. 8–9, 1932: 208–217.
- Vogel, Debora. "Romans dialektyki." *Przegląd Społeczny*, vol. 9, no. 10, 1935: 243–247.
- Vogel, Debora. "Teme un forem in der kunst fun shagal [Theme and form in Chagall's Art]," *Tsushayer*, no. 1, 1929: 21–26 (part I); *Tsushayer*, no. 2, 1930: 19–24.
- Vogel, Debora. *Tog-figurn [Day Figures].* Lemberg-Varshe: Tsushayer, 1930.
- Vogel, Debora. "Vayse verter in der dikhtung [White Words in Poetry]." *Tsushayer*, no. 3, 1931: 42–48.


**FANTASTYCZNOŚĆ JAKO NIESKRYTOŚĆ PRAWDY
W TWÓRCZOŚCI DEBORY VOGEL**

Artykuł poświęcony jest pojęciu tego co fantastyczne w twórczości Debory Vogel. Staram się uzasadnić, że fantastyka według Vogel jest jednocześnie nową postacią sztuki, nową formą życia i szczególnym użyciem języka; jest ona zarówno „znakiem” nowoczesności, jak myślenia o niej. Fantastyka stanowi kluczowy termin w eseju Vogel „Mieszkanie w swej funkcji społecznej i psychicznej” (1932), poświęconym nowoczesnemu projektowaniu wnętrza i przedmiotów. Refleksja Debory Vogel dotycząca fantastyki nie jest nakierowana na wykształcenie pełnej teorii i aparatu pojęciowego, lecz raczej na rozgrywanie tego co fantastyczne we własnej autorskiej teorii-praktyce, zgodnie z założeniami eseju „Białe słowa w poezji” (1930). W eseju tym Vogel omawia różne typy fantastyki, sytuujące się pomiędzy fantazją a rzeczowością: fantastykę pomysłowości, fantastykę asymetrii, fantastykę koloru, fantastykę prostoty. We wszystkich tych typach dokonuje się odsłonięcie prawdy.

Słowa kluczowe

fantastyka, pomysłowość, rzeczowość, fantazja, prostota, nowoczesność, projektowanie, poezja

Iwona Lorenc

 <https://orcid.org/0000-0003-3364-3953>

Uniwersytet Warszawski

Instytut Filozofii

lorenc@cyberia.pl

W POSZUKIWANIU ODWRÓCONEGO CZASU AWANGARDY PRÓBA ODCZYTANIA FENOMENU DEBORY VOGEL W KONTEKŚCIE KRYZYSU NOWOCZESNEGO DOŚWIADCZENIA

Abstrakt

Artykuł jest próbą rozważenia koncepcji artystycznej Debory Vogel w kontekście refleksji nad transformacjami doświadczenia późnej nowoczesności. Jedną z tych zmian, którą uważam za kluczową, jest odejście od narracyjnej linearności ku polifonicznej symultaniczności, związane z przeniesieniem akcentu z czasowych aspektów nowoczesnego doświadczenia na jego aspekty przestrzenne. Drugim kontekstem, w którym rozważam fenomen Vogel, są transformacje, które zaszły w sztuce pod wpływem awangardy – z takimi jej wiodącymi pojęciami jak symultaniczność, polifonia, zaburzenie hierarchii, brak centrum, zdarzenie, wykorzenienie, zatarcie granic między sztuką i życiem. Uważam, że pełne znaczenie wymienionych wątków staje się widoczne w sztuce neoawangardowej. Śledząc wątki sztuki neoawangardowej, wyodrębniam zmiany, które wydają się ważne z perspektywy konieczności powrotu do Vogel jako ich antycypatorki. Metoda, którą przyjmuję, zakłada szczególne rozumienie antycypacji, zgodnie z którym początek (awangarda) jest współtworzona przez jej kontynuację (neoawangardę).

Słowa kluczowe

antycypacje w sztuce, awangarda, neoawangarda, Nachträglichkeit, posthistoryzm, czasowość doświadczenia estetycznego, przestrzenność doświadczenia estetycznego

WPROWADZENIE

Czas artystycznej awangardy historycznej to również lata filozoficznych konceptualizacji zmian, jakie zachodzą w sposobie nowoczesnego doświadczenia świata. Powszechnie dyskutowany wówczas „kryzys doświadczenia” wpisany jest w różne koncepcje i dyskursy filozoficzne. Dużą operacyjną przydatność uzyskało na tym polu Diltheyowskie rozróżnienie na dwa typy doświadczeń: *Erfahrung* i *Erlebnis*; w badaniach nad kryzysem nowoczesnego doświadczenia pierwszy z nich ujmowany jest jako niemożliwy do realizacji projekt

doświadczenia całościowego, drugi zaś jako równie niemożliwy do osiągnięcia ideał autentyczności wpisany w punktowe, wydarzeniowe przeżywanie świata. Obraz późnonowoczesnego, znajdującego się w stanie kryzysowego rozpadu, doświadczenia rozpinany jest między dwoma rodzajami traumy, dwoma niespełnionymi i często uznawanymi za niespełnialne, oczekiwaniami. W kulturze, w sztuce, filozofii, teorii społecznej krystalizowane są one na dwóch odległych, choć dialektycznie związanych ze sobą biegunach: jako to, co skostniałe i wyobcowane oraz jako to, co płynne i nieuchwytnie.

Ów spolaryzowany obraz badań rysują zarówno Frankfurczycy (Benjamin, Adorno) jak i Giddens, Bauman, Berman¹ czy Maffesoli. Nawiasem, przykład tego ostatniego z wymienionych teoretyków każe zaznaczyć, iż wskazana polaryzacja nie zawsze ujmowana jest w aspekcie traumy. Na przykład Maffesoli czy Lyotard skłonni byłiby raczej przyjmować postawę afirmacji wobec rozbitcia pola współczesnego doświadczenia na wielość centrów o przeżyciowym, wydarzeniowym charakterze. W tym miejscu, ze względu na konstrukcję wyводу, interesuje mnie jednak silnie podkreślany i chyba dominujący we wskazanej literaturze problemu, aspekt traumy towarzyszącej tym dwóm biegunowym oczekiwaniom wpisany w różniące się od siebie sposoby doświadczania świata przez człowieka późnej nowoczesności. Na polskim gruncie przekonująco problem ten ujmuje Anna Zeidler-Janiszewska w książce *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*².

W artykule będę broniła tezy, iż powyższa biegunowość dwóch różniących się między sobą sposobów reagowania człowieka późnonowoczesnego na kryzys doświadczenia ustanawia ramy dla awangardy programowo nieprzystającej do własnego czasu, odrzucającej jego linearne pojmowanie na rzecz artystycznych technik anachronizacji doświadczenia, sposobów dokonywania przesunięć zarówno w kierunku antycypacji, co i retrospekcji oraz odwracania czasowych wektorów przyszłości i przeszłości. Strategie te są kontynuowane i dopełniane przez neoawangardę. Dopiero z pozycji, które zajmuje sztuka neoawangardowa widoczne stają się awangardowe antycypacje przyszłych subwersji oraz destrukcji ustalonych hierarchii i tożsamości. O tych antycypacjach będę pisała w odniesieniu do koncepcji Debory Vogel.

¹ Zob. Marshall Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. Marcin Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

² Zob. Anna Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996.

NEOAWANGARDA JAKO ZWIEŃCZENIE I ZROZUMIENIE
AWANGARDY

Polaryzacja oczekiwań nadaje późnonowoczesnemu doświadczeniu znamię niewypełnionej czasowości, wybija na nim melancholijno-nostalgiczne piętno niemożliwego projektu rozciągniętego w czasie „wycofanym”. Używam terminu „czas wycofany” z pełnym rozmysłem modyfikując interpretację kategorii *Nachträglichkeit* przyjętą za Freudem przez Hala Fostera w znaczeniu „spóźnionej czasowości”. Trauma towarzysząca realizacji projektów awangardowych bierze się stąd, że awangarda jako „straż przednia” wyprzedzająca swój czas skazana jest na dokonywanie wyłomu w uznanym systemie symbolicznym, że jest projektem wewnątrznie aporetycznym: wypracowuje ona warunki własnych możliwości za cenę braku przynależności do czasu, za cenę funkcjonowania w luce systemu symbolicznego oraz między dwoma rodzajami nieprzystawiania do własnego czasu, między dwoma „anachronizmami”. Jeden z nich to anachronizm antycypacji, drugi to anachronizm regresu. Awangarda artystyczna tyleż wyprzedza swój czas, co pozwala mu się doganiać, jest bowiem nieustającą konstatacją własnego (niemożliwego zresztą) końca jako sztuki.

Słowem, prospektywizm wpisany w projekt awangardy historycznej zawiera wskazaną wyżej ambiwalencję antycypacji i retrospekcji; krytycznego dystansu wobec tego, co zastane, ale i – „mitycznego” często zanurzenia w tym, co poprzedza doświadczenie teraźniejszości. Z tego punktu widzenia projekt awangardy jest zarazem krytyczny (często metakrytyczny) i mityczny.

Ów oscylujący ruch przemieszczeń między postawą metakrytyczną i mitycznym zanurzeniem odnajdujemy już w awangardzie historycznej; kompulsywnie powtarza go neoawangarda. Powtórzenie to nie ma jednak charakteru mechanicznej reprodukcji, lecz wzajemnie fundującej relacji. Nie ma między jedną i drugą ostrego cięcia. Nie ma próby odrodzenia sztuki awangardowej po klęsce historycznej awangardy, gdyż zakwestionować należy przekonanie o absolutnym wymiarze tej porażki.

Bliski moim poglądom w tej kwestii Hal Foster przekonująco argumentuje przeciwko tezie Bürgerera mówiącej o tym, że historyczna awangarda poniosła klęskę. Wprawdzie – pisze – „dadaści nie zdołali zniszczyć tradycyjnych kategorii sztuki, surrealiści połączyć jednostkowej transgresji z rewolucją społeczną, zaś konstruktywiści uspołecnić środków produkcji artystycznej. Była to jednak klęska heroiczna, tragiczna. Powtórzenie tej klęski przez neoawangardę to dla Bürgerera gest w najlepszym razie patetyczny i farsowy, w najgorszym zaś cyniczny i oportunistyczny”³. Teza Fostera wyrastająca ze sprzeciwu wobec ujęcia Bürgerowskiego jest, z mojego punktu widzenia, dobrym punktem

³ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, s. 37.

wyjścia do ponownego odczytania projektu awangardy historycznej. Teza ta brzmi: „Neoawangarda nie tyle przekreśliła projekt historycznej awangardy, co po raz pierwszy faktycznie go pojęła”⁴.

Gest zerwania ciągłości dokonany przez historyczną awangardę nie powinien być traktowany dosłownie – argumentuje przytaczany autor. Nie można go interpretować w kategoriach ciągłości mononarracyjnej (jak u Hegla), lecz potrzebne nam są różne, pracujące obok siebie, modele przyczynowości, czasowości i narracji. Toteż „historyczna awangarda i neoawangarda mają podobną strukturę jako proces nieustannych protencji i retencji, jako skomplikowana sztafeta antycypowanej przyszłości i rekonstruowanej przeszłości. Obie powstały w efekcie opóźnionego działania, które eliminuje każdy prosty schemat przed i po, prostą zależność przyczyny i skutku, oryginału i powtórzenia”⁵.

Neoawangarda „odgrywa” anarchistyczne gesty zerwań i sprzeciwu awangardy historycznej, czasem je powoli przepracowuje (w znaczeniu, jakie Freud nadał historycznemu odgrywaniu traumy w przepracowującym ją powtórzeniu). Awangarda rozwija się więc poprzez neoawangardowe powtórzenia, jej sens wydobywany jest w jej własnych opóźnionych działaniach. W pewien paradoksalny sposób można rzec za Fosterem, iż powraca ona z przyszłości.

Mechanizm opóźnionego działania Marc Jimenez nazwie „gambitem”⁶, posługując się tym szachowym terminem, aby oddać naturę strategii charakterystycznej dla pierwszej awangardy: strategii „odwleczonego matu”, „bomby z opóźnionym zapłonem”. Znaczenie pierwszego posunięcia konstytuowane jest przez ciąg dalszy. Duchamp jest w ujęciu Jimeneza takim modelowym szachistą wyznaczającym strategię awangardy. W 1911 roku maluje on „Graczy w szachy”, niedługo potem „Portret graczy w szachy”. W 1923 roku stawia kluczowe pytanie: „Czy można wytwarzać dzieła nie będące sztuką?”⁷. Jego *ready mades* wieńczą i zamykają system reprezentacji wypracowany przez Zachód. Uruchamiają mechanizm, o którego skuteczności świadczy choćby liczba imitacji, plagiatów, reprodukcji, jak również subtelných, nieraz delirycznych interpretacji: od Bretona po Schwarza; od Lyotarda po de Duve’a. Reakcja na Duchampa ma charakter kompulsywnego i paradoksalnego „niekończącego się odwleczenia”. Tym, co ulega odwleczeniu, skutkiem opóźnionej czasowości, wedle której oddziałuje Duchamp, jest jego odkrywany z opóźnieniem potencjał metakrytyczny wraz z ładunkiem przysługującej jego pracom metaironii.

Pisze o tym François Lyotard w *Les transformateurs Duchamp*⁸, zauważając, iż zaistnienie Duchampa metaironicznego możliwe było dzięki przepracowaniu

⁴ Ibidem, s. 39. Por. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

⁵ Ibidem, s. 54.

⁶ Marc Jimenez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Klincksieck, Paris 1995.

⁷ *Duchamp du signe*, Textes réunis par Marc Sanouillet, Paris, Flammarion, Paris 1975, s. 105.

⁸ Por. Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamps*, Éditions Galilee, Paris 1977, s. 62.

traumy tego wydarzenia (jako wyłomu w tradycyjnym, zrozumiałym systemie symbolicznym) przez jego późniejsze powtórzenia i transformacje. Te zaś wpisywały się w nowy system zapośredniczeń instytucjonalnych, w obrębie których sztuka neoawangardowa była rzutowana na ekran horyzontalnego odróżnicowania, ekran sił instytucjonalnych, politycznych, ekonomicznych. Wedle owej otwartej przez gambit Duchampa strategii, dopiero w wyniku doganiania Duchampa przez czas, który po nim nastąpił, możliwe stało się nie tylko odczytanie znaczenia jego dzieła, ale i została urzeczywistniona nowa, neokapitalistyczna strategia wobec sztuki. Rainer Rochlitz pisze o niej celnie: „Nowa strategia burżuazji modernistycznej i neokapitalistycznej polega na otwieraniu drzwi akademikom jako herosom awangardy w trosce o utrzymanie ustalonego porządku poprzez stymulowanie konsumpcji dóbr kulturalnych”⁹.

FENOMEN VOGEL JAKO ANTYPACJA PRZEMIAN NOWOCZESNEGO DOŚWIADCZENIA BĘDĄCYCH UDZIAŁEM NEOAWANGARDY: OD LINEARNOŚCI KU POLIFONICZNEJ RÓWNOCZESNOŚCI

Neoawangarda to, z jednej strony, produkt działania owej maszynierii przemieszczeń stymulowanych przez politykę, ekonomię, kulturową instytucjonalizację, z drugiej zaś urzeczywistnienie tendencji antycypowanych w awangardzie historycznej. Wśród nich za najważniejsze, wpisujące się w najogólniejszą charakterystykę przemian późnonowoczesnego doświadczenia uważam **przesunięcia od linearności narracyjnej ku polifonicznej równoczesności**, co ma związek z wypieraniem czasowych aspektów doświadczenia nowoczesnego przez jego aspekty przestrzenne; Arthur Danto¹⁰ zdaje się podobnie postrzegać ważność tej tendencji, gdy rozpoznaje w późnej nowoczesności ruch od narracyjności sztuki historycznej do posthistoryzmu; pojęcia kluczowe posthistorycznego etapu w sztuce to: symultaniczność, polifonia, zrównanie hierarchii, brak centrum, wydarzeniowość, wykorzenienie, zatarcie granic między sztuką a życiem.

Każde z tych pojęć dałoby się z powodzeniem zastosować do awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Każde z nich mogłoby być kluczem otwierającym rozumienie dokonań artystycznych i teoretycznych Debory Vogel. Rozumienie możliwe dzięki czasowi, który je dogonił i pozwolił, abyśmy określili je mianem antycypacji współczesnej neoawangardy.

Myślenie Vogel o sztuce, doświadczeniu estetycznym w kontekście namysłu nad stanem nowoczesnego doświadczenia nabiera dziś zadziwiającej aktu-

⁹ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art Contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris 1994, s. 27.

¹⁰ Por. Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.

alności. Jeśli antycypuje ono późniejsze przeobrażenia, które wieńczone są przez neoawangardę, to w wyłożonym wyżej rozumieniu antycypacji. Antycypacja – powtórzyć raz jeszcze – to odwrócone powtórzenie; termin służący do wydobycia dynamiki minionych doświadczeń. Nie można zignorować faktu, że nasz dzisiejszy teoretyczny wgląd w sztukę artystów awangardowych jest mocno obciążony (lub jak kto woli, wzbogacony) doświadczeniami obcowania ze sztuką neoawangardową. W awangardzie, z której wyrasta i do której odnosi się neoawangarda – poszukujemy zatem odpowiednika naszych terażniejszych oczekiwań, tego co się powtarza w owym retrospektywnym oglądzie. Tylko w ten sposób, tylko patrząc wstecz można odkryć antycypacyjny potencjał tej sztuki. Ogląd ten odbywa się wbrew naturalnemu rozpoznaniu ruchu powtórzenia, wbrew potocznej intuicji traktującej to, co aktualne jako późniejsze od tego, co przeszłe i wcześniejsze od tego, co przyszłe. W tym ujęciu wektor czasowy powtórzenia ulega odwróceniu: to, co minione rozpatrywane jest jako powtórzenie tego, co aktualne w tym, co przeszłe.

Wypada zarazem zaznaczyć, iż pojęcie antycypacji, którym się posługuję, nie jest kluczem-wytrychem otwierającym i obiecującym pełną interpretację przeszłości. Wręcz odwrotnie, pozwala ono wyznaczyć pewną granicę dostępności, lub raczej oporu, jaki przeszłe doświadczenia ludzi zanurzonych we własnym czasie stawiają naszym interpretacyjnym zapędem. Pod tym względem jako figura źródłowego anachronizmu wpisane w każdą interpretację doświadczenia estetycznego w jego faktycznym, związanym ze swoim czasem wymiarze, antycypacja (przynajmniej w znaczeniu, które wydobywam) jest figurą czasu niemożliwego do odzyskania. Przekonująco pisze o tym Didi-Huberman, w którym postrzegam swego sojusznika:

Oto wielkość i nędza historyka: jego pragnienie zawsze będzie zawieszane między uporczywą melancholią przeszłości jako **przedmiotu straty** a kruchym zwycięstwem przeszłości jako **przedmiotu odnalezionego**, przedmiotu przedstawienia (...) Mamy jeszcze kilka zabytków, ale nie znamy świata, który je stworzył; mamy jeszcze kilka słów, ale nie znamy już wypowiedzi, w których się pojawiały; mamy jeszcze kilka obrazów, ale nie znamy już spojrzeń, które nadawały im cielesność; mamy opis rytuałów, ale nie znamy już ich fenomenologii ani dokładnej wartości ich oddziaływania. Co to oznacza? Że każda przeszłość jest definitywnie **anachroniczna** – istnieje i tworzy się tylko poprzez figury, które jej nadajemy; istnieje zatem tylko w operacjach „teraźniejszości wspomnienia”, terażniejszości obdarzonej wspaniałą lub niebezpieczną mocą **uobecniania**, a także, po tym uobecnieniu, mocą jej opracowania i przedstawienia¹¹.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 31.

Nie chodzi zatem o to, aby poprzez figurę antycypacji odtworzyć minione projekty i zawarte w nich oczekiwania, zakładając iż są one przeniesione w czasie do terażniejszości. Chodzi raczej o to, iż antycypacje tworzone są przez terażniejsze oczekiwania, które ze swej strony wyrosły z gleby minionych doświadczeń, a do których nie mamy już pełnego dostępu. Fenomen Debory Vogel zawiera nie tylko aspekt tajemnicy jej niemożliwego dziś do pełnego odtworzenia i interpretacji życia i twórczości, ale i aspekt jej ponownego odkrycia przez tych, którzy zdają sprawę z aktualnego stanu oczekiwań artystów i filozofów sztuki. Potrzeba ponownego odczytania Vogel jest więc ważnym polem samoobserwacji, istotnym zadaniem dla tych, którzy pracują nad zrozumieniem stanu naszego dzisiejszego doświadczenia.

Rzecz jest zatem do szerszego i głębszego przebadania. W wąskich ramach, na jakie pozwala mi forma tego szkicu nie próbuję nawet wnikać w mroki żywego doświadczenia, zanurzenia w czas, który był udziałem Vogel. Ograniczę się do wybiórczego zabiegu wydobywania kilku istotnych rysów jej myślenia o sztuce i doświadczeniu nowoczesnym; tych, które eksponuje światło namysłu nad neoawangardą.

Pójdę tropami wyznaczonymi przez neoawangardę, co pozwoli mi ustawić światło reflektora. Światło to pozwoli naświetlić następujące przesunięcia, które wydają mi się ważne z punktu widzenia potrzeby powrotu do Vogel i które we wstecznym ruchu odczytania myśli polskiej awangardzistki zmiernają ku wydobywaniu istotnych dla niej zjawisk, przesunięć znaczeniowych i odpowiadających im kategorii.

Ważnym motywem jest zwrócenie się ku doświadczeniu codzienności miasta jako laboratorium nowych reguł pola semiotycznego sztuki; chodzi przede wszystkim o ważne dla Vogel kategorie montażu, powtórzenia/serii, rozproszenia, konkretno/elementu życiowego, uprzestrzennienia czasu.

Zacznę zatem – zgodnie z przyjętą metodą „czasu odwróconego” – od charakterystyki kontekstu neoawangardy. Hal Foster zauważa, iż w wyniku przeniknięcia znaku przez kapitał (w związku z upowszechnieniem kapitału rynkowego, procesami **nieograniczonych ekwiwalencji**) w późnonowoczesnym doświadczeniu świata następuje „semiotyczne przesunięcie z porządku indeksu (tj. stałej oznaki tożsamości) do porządku znaku jako relatywnej mobilności możliwych pozycji”¹². Sztuka i filozofia, poczawszy od zwrotu tekstowego z końca lat siedemdziesiątych wieńczą i odzwierciedlają te procesy. Zbieżność między porządkiem semiotycznym późnej nowoczesności a epoką kapitalizmu monopolistycznego kieruje uwagę filozofów ku krytyce referencyjnego modelu języka, i powoduje wprowadzenie na jego miejsce otwartego modelu zakładającego **nieskończoną grę znaczeń**.

¹² Hal Foster, *Powrót realnego...*, s. 99.

Baudrillard i Jameson akcentują przejście od językoznawstwa strukturalnego do semiotyki poststrukturalnej (gdzie istotne są trzy momenty: **ujęcie w nawias referenta, uwolnienie znaczącego, zamiennosc znaczonego i znaczącego**). Reakcją na rozpad znaku jest postępująca **abstrakcja znaku** w sztuce eksperymentalnej XX wieku. Sztuka amerykańska lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rejestruje i przepracowuje artystycznie te procesy rozpadu i abstrakcji. Następuje **fragmentacja języka sztuki**, jej wewnętrzny **sprzeciw wobec uprzedmiotowienia języka** (konceptualizm), wreszcie indeksalne, **czasoprzerzenne ugruntowanie znaczonego ustępuje miejsca alegorycznemu rozproszeniu**, grze znaczących. Niszczony jest autorytet autora, podmiotu, humanistycznych formuł człowieczeństwa, oryginału, autonomii sztuki. Dobrym przykładem powyższych procesów jest **sztuka zawłaszczenia**. Nurty sztuki zawłaszczenia lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (Sherrie Levine, Louise Lawler, Barbara Bloom, Silvia Kolbovski) dokonują **rozerwania znaku oraz jego związku z mitycznym osadzeniem, na nowo wpisują go w krytyczny montaż, a następnie ów sztuczny, skonstruowany mit puszczają w obieg kulturowy**.

Charakterystyczna dla lat osiemdziesiątych „estetyka spektaklu” i sztuka zawłaszczenia traktowały działania artystyczne jako oderwane znaczące, łatwo poddające się manipulacji i prawom rynku. Procesy uwalniania znaku w sposób widoczny związane są ze wspomnianymi już procesami instytucjonalizacji sztuki. Zdaniem Foster’a sprzyjają one umacnianiu się „sztuki cynicznego rozumu”. Na przykład obrazy Sherrie Levine, cytujące abstrakcyjne prace Franka Stelli, Roberta Rymana, Brice’a Mardena, w otwarty, cyniczny sposób eksponowały fakt zawłaszczenia, „swoje nieudane lub wymuszone fałszerstwo”¹³. Sztuka cynicznego rozumu idzie dalej niż zawieszający reprezentację abstrakcjonizm: zastępuje reprezentację seryjną produkcją obrazów i rzeźb-towarów w warunkach zaawansowanego kapitalizmu. Pop-art z Andy Warholem na czele, oraz nurt neo-pop oznaczają **zwrot ku seryjnej produkcji obrazów**, charakterystyczną dla „sztuki cynicznego rozumu” zgodę na procesy rynkowej i kulturowej instytucjonalizacji, a zarazem krytyczny wobec nich dystans, dodatkowo wzmacniający profity z własnej przynależności do owych procesów. Koons i Steinbach, **prezentując dzieło sztuki jako towar** i zastępując utraconą aurę fałszywą aurą towaru, eksponują luksusową wartość sztuki, a zarazem sami czerpią z niej korzyści.

Nie ma sensu mnożyć dalej przykładów. Widać wyraźnie, że konsekwencje uabstrakcyjnięcia znaku, rozbicia i dehierarchizacji pola semiotycznego, których doświadcza sztuka neoawangardowa, są zapośredniczone przez rynkowe procesy instytucjonalizacji sztuki.

¹³ Por. Hal Foster, *Powrót realnego...*, s. 123.

Sztuka i estetyka polskiego okresu międzywojennego, słabo dotknięte jeszcze wirusem cynicznego rozumu, dalekie były od świadomości owych konsekwencji. W pewien sposób je jednak antycypowały. Analizując twórczość poetycką Vogel Paweł Mościcki zwraca uwagę na dystans, z jakim poetka traktuje temat „gry między iluzją reklamy a deziluzją nowoczesnego życia”¹⁴. Trafnie określa ją jako autodemonstrację mechanizmu reklamy oraz rytmu filmowej projekcji. Vogel – dodajmy – miała świadomość ekranu w jego podwójnej roli; chodzi tu „ekran” w znaczeniu antycypującym wspomnianą przez Fostera neoawangardową estetykę spektaklu, ale też o „ekran” w znaczeniu mechanizmów ekonomiczno-kulturowego zapośredniczenia doświadczeń, prowadzącego do ich dehierarchizacji i policentryzacji.

Miasto jest w tym zakresie świetnym polem obserwacji zjawisk i procesów, na które jest Vogel szczególnie wrażliwa. Jest ona świadoma reprezentatywnej, ale też kształtującej roli doświadczenia miasta dla doświadczenia nowoczesności jako takiego. Pisze: „jak dawniej przyroda, tak dziś miasto i komórki jego: fabryki, warsztaty pracy i wnętrza zdolne są dostarczyć mu elementów do przerwki myślowej i formalnej”¹⁵. To w środowisku miejskim, jak nigdzie indziej, zderzają się dwa niemożliwe do realizacji modele doświadczeń. Za Diltheyem nazwałam je na wstępie modelami *Erfahrung* i *Erlebnis* (jako modelami całościowości oraz punktowego przeżywania świata). U Vogel nostalgiczno-melancholijne poszukiwania w codzienności życia Lwowa śladów scalających, choć niemożliwych do odzyskania, mitycznych podstaw doświadczenia wspólnoty („lwowska juderia”) zderzają się z doświadczeniem miasta w „przekroju poprzecznym”, w *Augenblick*; w czasie zatrzymanym, zastąpionym przestrzennym współwystępowaniem poszczególnych, izolowanych, idiomatycznych *Erlebnissen* (przywołać należy w tym miejscu jej fascynacje pracami Henryka Strenga).

Martin Jay tak formułuje owo napięcie cechujące współczesny sposób doświadczenia świata, a które – można śmiało zauważyć – było antycypowane w pracach Vogel:

Z jednej strony (...) «doświadczenie» (w jednym ze znaczeń *Erfahrung*) nie jest już możliwe, a z drugiej [można – I.L.] dopuszczać przeciwstawną tezę, mówiącą, że żyjemy w prawdziwym *społeczeństwie przeżycia* [*Erlebnissesellschaft*]¹⁶. Ta dwoistość pozwala nam zarazem *odwoływać się* do doświadczenia, jakby było ono sprawą przeszłości, i być go «spragnionym», jakby było ono czymś, czym można się będzie cieszyć dopiero w przyszłości¹⁷.

¹⁴ Paweł Mościcki, *Montaż, miasto, monotonia*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 195.

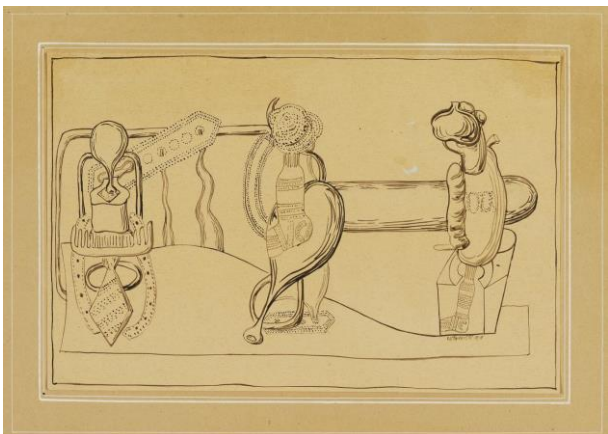
¹⁵ Debora Vogel, *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*, w: *Montaże...*, s. 300.

¹⁶ Cytowany tu Martin Jay odwołuje się do sformułowania Gerharda Schulze z *Die Erlebnissesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus Verlag, Frankfurt 1992.

¹⁷ Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008, s. 29.



Il. 1. Henryk Streng (Marek Włodarski), *Keep*, 1929–1930, tempera, papier, 23 x 31 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.



Il. 2. Henryk Streng (Marek Włodarski), *Rozmowa przedmiotów*, 1929, sepia, papier, 21 x 34 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

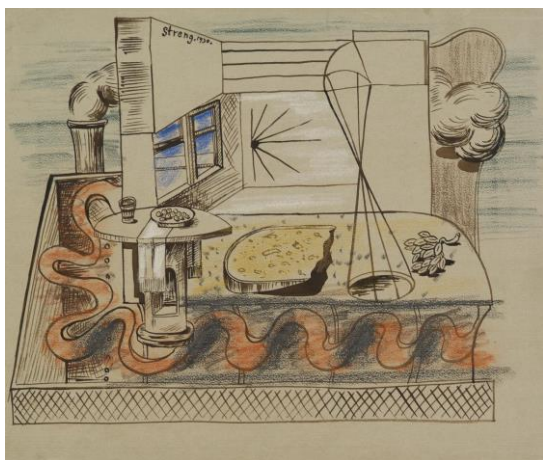


Il. 3. Henryk Streng (Marek Włodarski), *Pejzaż surrealistyczny*, 1929, sepia, papier, 30,5 x 45 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Il. 4. (z prawej) Henryk Streng (Marek Włodarski), *Kompozycja surrealistyczna (malarz)*, 1929, sepia, papier, 33 x 21 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.



Il. 5. (z lewej) Henryk Streng (Marek Włodarski), *Martwa natura*, 1930, ołówek, kredka, papier czerpany, 24 x 32 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.



Il. 6. Henryk Streng (Marek Włodarski), *Wnętrze*, 1930, sepia, kredka, papier, 26,5 x 31 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Chodzi więc o to, co skonstatują w odniesieniu do doświadczeń ostatnich dziesięcioleci tacy badacze, jak Anthony Giddens: wykorzenienie, obcość, nieprzystawanie do własnego czasu, niezbywalna anachroniczność identyfikacji. Doświadczenie wielkiego miasta, o którym pisze Vogel w swych artykułach, stymuluje to poczucie wykorzenienia również w sensie przestrzennym (lęk przed pustą przestrzenią); poprzez mechanizację i tempo codziennego życia dehumanizuje nowoczesny podmiot.

Miasto nie tylko dehumanizuje i depersonifikuje. Jego „szybkość i ruch przechodzą w monotonię”¹⁸ – zauważa Debora Vogel. Monotonia jako „struktura rzeczywistości” to nic innego, jak semiotyczne zrównanie, dehierarchizacja. Warunki demontażu istniejących znaczeń i montowania nowych całości tkwią w rzeczywistości wielkiego miasta, poddanego prawom rynku, w jego codzienności rozproszonych, symultanicznych doświadczeń.

„Chodzona filozofia ulicy” oznacza świadome usunięcie się z pozycji centrum¹⁹. Zdaje z niego sprawę sztuka awangardowa, o której pisze i którą jest zafascynowana Vogel. Techniki montażu (szczególnie fotomontażu) i kolażu zdają się samoistnie wyrastać z życia wielkiego miasta, rodzą się z jego doświadczeń przestrzeni, dehierarchizacji, napięć między stabilnością i dynamiką, zamknięciem w tym co prywatne i przeżyciowe (kubicznej przestrzeni mieszkania) a przygotowującym o poczucie zagubienia i wyobcowania doświadczeniem wielkich przestrzeni publicznych.

W powyższej funkcji miasto jest przez polską awangardzistkę interpretowane przy pomocy podobnych figur wyobraźni, jakie stosuje ona wobec kompozycji przestrzeni w malarstwie i rzeźbie (konstruktywizm, abstrakcjonizm, unizm). W tekście o Henryku Strengu jako malarzu konstruktywizmu znajdujemy zdanie będące znakomitym wyłożeniem przez Vogel jej własnych założeń światopoglądowo-filozoficznych: w warunkach zaawansowanego kapitalizmu, zwłaszcza w doświadczeniu miasta „została zniwelowana granica między materią a człowiekiem, a człowiek staje się manekinem, podlegającym nieuchronnej regule życia”²⁰. U Légera ciało ludzkie powiela rytm maszyny – zauważa autorka. U Strenga jego wyobrażenie doprowadza „do samego końca ostateczny sens figury geometrycznej i maszynowego tempa, którym jest nieporadność i rezygnacja”²¹. Ujęcie przez Vogel sensu, jaki mimo wszystko awangardiści lokują w zjawiskach umaszynowania, dehumanizacji nowoczesnego doświadczenia, zapowiada późniejsze demonstracje neoawangardy i pozwala snuć analogie do postawy rezygnacji i zgody na dehumanizację i odpodmiotowienie,

¹⁸ Por. Debora Vogel, *Montaż literacki*, w: *Montaże...*, s. 394.

¹⁹ Por. Karolina Szymaniak, *Trzecia dzielnica? Etniczność, deterytorializacja, montaż*, w: *Montaże...*, s. 266–267.

²⁰ Debora Vogel, *Henryk Streng. Malarz konstruktywizmu*, w: *Montaże...*, s. 365.

²¹ Ibidem.

o jakiej pisał Gianni Vattimo (jego kategoria „Verwindung” oddaje połączenie postaw pogodnej zgody, ale i rozpaczy rezygnacji).

Konstatacja dehumanizacji i odpodmiotowienia zostaje przez Vogel rozciągnięta na sztukę. Tak, jak doświadczenie miasta jest laboratorium doświadczenia nowoczesnego, jego „kondensacją”, tak „rzeźba jest jak gdyby kondensacją przestrzeni, jej konkretyzacją, zatrzymaniem się na chwilę, bez wyrwy w ciągłości, jest kontynuacją przestrzeni samej”²². Jest konkretem, tak jak konkretem jest obraz konstruktywistyczny czy unistyczny. W tekście o sztuce abstrakcyjnej odniesienia przedmiotowe sztuki nazywa autorka „montażu literackiego” maską, którą należy zdjąć, a czynią to abstrakcjonisci i radykalizujący abstrakcjonizm uniści. Pożądana przez artystę „jedność miejsca i form sztuki (rzeźby z przestrzenią, form malarskich z prostokątną płaszczyzną płótna)”²³ niweluje odróżnienie estetyczne (różnicę między sztuką i życiem), sytuuje doświadczenie estetyczne w luce systemu symbolicznego, unieważnia odniesienia tematyczne i znaczenia, odkrywa ukrytą pod nimi sieć napięć budowanych przez samą przestrzeń, która „żąda kształtów”. Nie jest to więc struktura czystych negacji. Nawet negując przedmiotowość jako taką, sztuka zawsze pozostanie odpowiedzią na „żądanie kształtów”.

Lektura tych wątków, przepuszczona przez filtr neoawangardy, choćby wypowiedzi minimalistów, raz jeszcze wskazuje na wyjątkową przenikliwość analiz Vogel. Wykraczają one poza modernistyczne ramy. Jak wskazuje Foster za Juddem i Morrisem, „minimaliści starają się odkryć i pokazać przedmiotowość jako taką, podczas gdy sztuka późnego modernizmu chciała ją zniszczyć lub zawiesić. W tym przypadku (...) rozstrzygającym elementem jest **kształt**. Choć nie stanowi on podstawowej cechy rzeźby (jak chciał wcześniej Morris), to jednak jest istotną cechą jej systemu przedstawiającego”²⁴. Lektura tych zbieżnych z wypowiedziami Vogel wątków, aż się prosi o analizę fenomenologiczną. Podobną do tej, jaką robi Foster w odniesieniu do minimalizmu.

UWAGI KOŃCOWE

Wąskie ramy niniejszej wypowiedzi nie pozwalają jednak na tak szerokie dygresje. Każą one w tym miejscu zawiesić dalsze próby odczytania prac polskiej autorki przez pryzmat neoawangardy. Zaznaczę tylko, że tematem równie godnym dalszego rozwijania byłby w tej perspektywie wątek etnograficzny: badanie realiów życia społeczności miejskiej, zwłaszcza diaspory żydowskiej i sztuki z niej wyrastającej poza – charakterystycznym dla modernizmu – mitem

²² Debora Vogel, *Kompozycja przestrzeni*, w: *Montaże...*, s. 305.

²³ Debora Vogel, *O sztuce abstrakcyjnej*, w: *Montaże...*, s. 372.

²⁴ Hal Foster, *Powrót realnego...*, s. 74.

prymitywizmu i egzotyizmu, z pozycji, którą można by w duchu neoawangardowych, krytycznych nurtów etnograficznych nazwać pozycją dialektyki dystansu i bliskości. Również ten wątek, po rozpracowaniu, na co nie ma tu już miejsca, znakomicie ilustrowałby przynależność myśli Vogel do przestrzeni rozpiętej między metakrycyzmem a mitycznym zanurzeniem, o którym była mowa w pierwszych partiach niniejszego eseju.

Fenomen Vogel z pełnym rozmysłem został w niniejszym szkicu potraktowany dość instrumentalnie: był dla mnie próbą sprawdzenia skuteczności „wstecznego”, zgodnego z logiką *Nachträglichkeit*, odczytania tego, co w linearnym porządku czasu wcześniejsze, przez pryzmat tego, co późniejsze. Rozumienie antycypacji, jakie zastosowałam w niniejszym tekście, kryje za sobą założenie, że początek jest współtworzony przez ciąg dalszy. Poprzez postrzeganie minionych zjawisk jako antycypacji tego, co jest, dokonujemy inkorporacji elementów aktualnego doświadczenia terażniejszości w oddalający się nurt przeszłości, próbujemy pokonać anachroniczność naszych kulturowych sposobów wnikania w przeszłość. Poszukiwanie antycypacji w tym, co minione i do czego z zasady nie mamy dostępu, odpowiada dążeniu do scalania czasu ponad wpisany w doświadczenie historii mechanizmem anachronizacji, jest przejawem tęsknoty za utraconą formułą całościującego doświadczenia jako *Erfahrung* wbrew partykularyzacji i rozproszeniu doświadczeń charakterystycznym dla naszej współczesności.

BIBLIOGRAFIA

- Berman Marshall, *Wszystko, co stale rozpycha się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Danto Arthur Coleman, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Duchamp du signe*, Textes réunis par Marc Sanouillet, Paris, Flammarion, Paris 1975.
- Foster Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.
- Jay Martin, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.
- Jimenez Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Klincksieck, Paris 1995.
- Liotard Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Éditions Galilee, Paris 1977.
- Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

-
- Rochlitz Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Schulze Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus Verlag, Frankfurt 1992.
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996.


**IN SEARCH OF THE INVERTED TIME OF AVANT-GARDE
AN ATTEMPT TO READ THE PHENOMENON OF DEBORA VOGEL
IN LIGHT OF THE MODERN CRISIS OF EXPERIENCE**

This article considers the principles of Debora Vogel's artistic project in the context of reflecting on the transformations of the late modern experience. Among the transformations, the one I consider key is the shift from narrative linearity to polyphonic simultaneity which is related to the displacement of temporal aspects of modern experience by spatial ones. The second context in which I consider Vogel's work are transformations which took place in art as a consequence of the avant-garde – its signature concepts including simultaneousness, polyphony, breakdown of hierarchy, lack of a centre, event, uprootedness, blurring of boundaries between art and life. I claim that the full significance of the above-mentioned transformations becomes visible in neo-avant-garde art. Following in the tracks of neo-avant-garde art, I bring out the shifts which appear to be important from the perspective of a necessity to return to Vogel as its anticipator. The method I adopt assumes a particular understanding of anticipation, according to which the beginning (avant-garde) is co-created by its continuation (neo-avant-garde).

Keywords

anticipations in art, avant-garde, neo-avant-garde, Nachträglichkeit, posthistoricism, temporality of aesthetic experience, spatiality of aesthetic experience

Agnieszka Rejniak-Majewska

 <https://orcid.org/0000-0003-1371-999X>

Uniwersytet Łódzki

Instytut Kultury Współczesnej

agnieszka.rejniak@uni.lodz.pl

„POMIĘDZY IZMAMI” – JAN BRZĘKOWSKI JAKO KRYTYK I TEORETYK NOWEJ SZTUKI

Abstrakt

Z końcem lat dwudziestych XX wieku w Europie nowe kierunki artystyczne wydawały się już czymś okrzepłym, częścią „awangardowej tradycji”. Wyrazem tej świadomości była m.in. książka Jeana Arpa i El Lissitzky’ego *Kunstismen* (1925) oraz *Art. Bilan des arts modernes en France* Ozenfanta (1928). Jan Brzękowski, polski poeta i krytyk, widział ten czas podobnie, jako okres „ustalania się pewnych wartości” raczej niż nowych przełomów.

W artykule śledzę poglądy Brzękowskiego dotyczące sztuk wizualnych oraz jego strategię jako rzecznika sztuki nowoczesnej, pośrednika między środowiskiem paryskim a polską awangardą, autora powiązanego z konstruktywizmem (członka grupy „a.r.”), a równocześnie z kręgami surrealistów w Paryżu. Głównym przedmiotem moich analiz jest wydawane przez Brzękowskiego pismo „Sztuka Współczesna – L’Art Contemporain” (1929–1930) i jego cykl artykułów *Kilometraż*, będący próbą podsumowania przemian nowej sztuki. Zdając sobie sprawę ze „zużywania się” awangardowych idei i zachowując krytycyzm wobec „kultu nowości”, Brzękowski bronił awangardowych pozycji w oparciu o ideę formalnego rygoru i twórczej „budowy”. Zgodnie z modernistycznym światopoglądem odrzucał mimetyczną koncepcję sztuki i opowiadał się za formą abstrakcyjną; zaznaczał jednak, że powinna być ona „zakotwiczona o dno życia” – w oryginalny sposób podkreślał dialektyczne napięcie między abstrakcją i figuracją.

Słowa kluczowe

awangarda, krytyka artystyczna, surrealizm, sztuka abstrakcyjna, Jan Brzękowski, prasa artystyczna, L’Art Contemporain (Sztuka Współczesna)

„Każda nowość ma w sobie coś takiego, co uderza, frapuje i maćci sąd (...) Do wydania sądu o niej musimy tworzyć nowe kategorie uczuć i odczuć”¹. Tak Brzękowski komentował negatywne opinie o współczesnej literaturze, a dokładniej uwagi Karola Irzykowskiego, który w głośnym artykule jego samego

¹ Jan Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumiałym tzw. nowej sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 138, s. 6.

zaliczył w poczet „zarozumiałych niezrozumiałców”, twórców poezji „niejadalnej”, generującej „gąszcze i grzęzawiska” nonsensu². Brzękowski należał do autorów zdających sobie sprawę z potrzeby objaśniania nowej sztuki i tworzenia dla niej teoretycznych ram – przybliżających do zawartych w niej nowych form odczuwania. Jego teksty krytyczne – w większej części dotyczące literatury, ale też sztuk plastycznych – dalekie są przy tym od wojowniczości i apodyktycznego tonu manifestów czy programowych wystąpień. W swoich krytycznych refleksjach starał się przede wszystkim wyjaśniać znaczenie stosowanych przez artystów środków ekspresji, tłumaczyć na czym polega ich odrębność oraz jakiego nastawienia odbiorczego wymaga.

Teksty poświęcone sztukom plastycznym nie są w jego dorobku zbyt liczne, niewiele też poświęcono im dotąd uwagi. Na gruncie historii sztuki przypomina jest przede wszystkim przynależność Brzękowskiego do grupy „a.r.” oraz jego wkład w powstanie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Istotne znaczenie miały w tym względzie jego przyjaźnie z artystami, których efektem stały się także interesująco wydane, ilustrowane przez nich zbiory poetyckie³. Ze względów anegdotycznych chętnie przytaczane są też powojenne wspomnienia poety, przybliżające atmosferę paryskiego życia artystycznego okresu międzywojnia. W niniejszym tekście bardziej jednak interesować mnie będą artykuły Brzękowskiego z lat dwudziestych i trzydziestych, będące bezpośrednim wyrazem świadomości artystycznej tamtych czasów, jego własnych opinii i ocen. Komentarze te nie tylko pozwalają rozpoznać specyficzne usytuowanie tego autora „pomiędzy” różnymi, opozycyjnymi nurtami, ale wskazują na wspólne źródła inspiracji, łączące w jego myśleniu obszary sztuk wizualnych i literatury. Odniesienia do nowoczesnego malarstwa i filmu oraz rozwijanych w nich nowych sposobów widzenia rzeczywistości obecne są też w stosowanych przez Brzękowskiego-poetę literackich sposobach obrazowania, w odwołaniach do wizualnego symultanizmu i technik montażu, oraz w bezpośrednich nawiązaniach do kubizmu i sztuki abstrakcyjnej⁴.

Zgodnie ze specyfiką „krytyki poetów”⁵, krytyczne refleksje Brzękowskiego mogą być czytane przede wszystkim jako wyraz jego własnych poglądów

² Karol Irzykowski, *Niezrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.

³ W serii biblioteki „a.r.” ukazały się tomy: *W drugiej osobie* (1934) z rysunkami Jean Arpa i *Zaciśnięte dokoła ust* (1936) z kolażami Maxa Ernsta. W Paryżu opublikowane zostały *Spectacle métallique* (1937) ilustrowany przez Ernsta, *Nuits végétales* (1938) z ilustracjami Arpa oraz *Les murs du silence* z ilustracjami Fernanda Légera (1958).

⁴ Por. Maria Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 2; Aleksander Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf nieświadomości”*. *Proza pierwszej awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 35, 43–45.

⁵ Na temat „krytyki poetów” i „krytyki ekspertów” zob. Mieczysław Porębski, *O krytyce raz jeszcze*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 156–157.

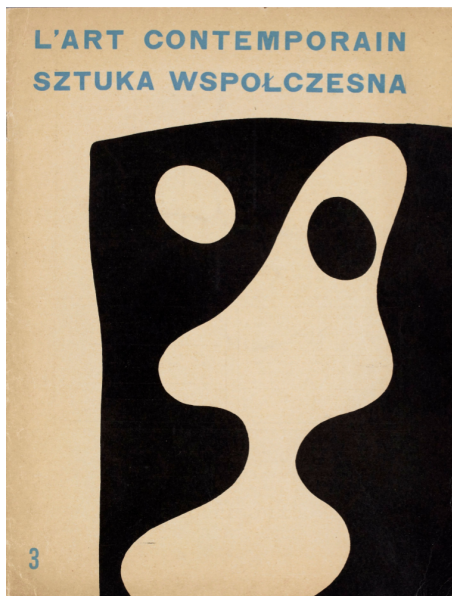
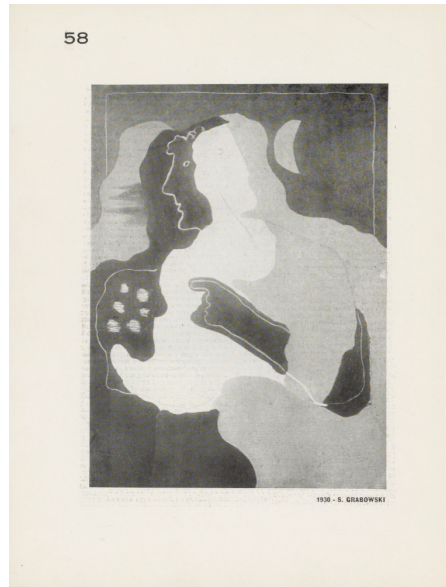
artystycznych i towarzyskich sympatii⁶. Można jednak postrzegać je także jako świadectwo szerszych przemian, jako element szerszej dyskusji, ścierania się i uzgadniania stanowisk. Ta druga perspektywa wydaje mi się o tyle zasadna, że postawa Brzękowskiego daleka była od teoretycznego dogmatyzmu, cechowała ją ogromna ciekawość i chłonność, połączona z potrzebą własnych, samodzielnych uporządkowań. Przejmując teoretyczne koncepty wypracowane przez awangardę krakowską – takie jak Peiperowska koncepcja metafory, pojęcie budowy i konstrukcji – rozwijał i modyfikował je na własny sposób. W jego rozpozniach dotyczących sztuki współczesnej, zawartych w wielu tekstach – w szczególności w wydawanym wspólnie z Wandą Chodasiewicz-Grabowską dwujęzycznym piśmie „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” (1929–1930) – przeważa poszukiwanie szerszej perspektywy, bez programowego obstawania przy jednej opcji. Dotyczy to zwłaszcza surrealizmu, którego Brzękowski nie aprobował jako metody twórczej czy doktryny, ale podkreślał odkrywczość związanych z tym nurtem realizacji. Ten rys jego postawy, dalekiej – zaznaczmy – od kompromisowości (wątek, do którego jeszcze wrócimy), wydaje się na swój sposób symptomatyczny dla sytuacji awangardy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w okresie, który wedle jego oceny był czasem „ustalania się pewnych wartości”, a nie nowych przełomów⁷. Koniec lat dwudziestych to moment, w którym przygasa bojowy impet awangardowych programów, pojawiają się pierwsze podsumowania i próby retrospektywnej oceny nowatorskich dokonań. Propozycją takiej syntezy była publikacja *Kunstismen 1910–1924* Arpa i Lissitzky’ego (1925), a także wydana w 1928 roku przez Amédée Ozenfanta książka *Art. Bilan des arts modernes en France*, z których obie Brzękowski znał, tę drugą zaś szczególnie cenił⁸.

Przyjeżdżając do Paryża w 1928 roku, Brzękowski miał już za sobą doświadczenie współpracy z Tadeuszem Peiperem, a także znajomość aktualnych tendencji zachodniego i polskiego konstruktywizmu, w tym zapewne także koncepcji Władysława Strzemińskiego. Jednocześnie we francuskiej poezji pociągały go zjawiska rozwijające się na przedłużeniu literackiej tradycji Guillaume’a Apollinaire’a, jak pisarstwo Blaise’a Cendrarsa i Maxa Jacoba.

⁶ Taką perspektywę interpretacji odnośnie do jego komentarzy literackich przyjął Andrzej K. Waśkiewicz, zob. tegoż *Przedmowa*, w: Jan Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

⁷ Jan Brzękowski, *Kilometraż 3*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 91.

⁸ Hans Arp, El Lissitzky, *Die Kunstismen, 1914–1924*, Zurich–München 1925. Brzękowski wspomina o tej książce w tekście *Nowa sztuka na zachodzie* (1934), przedruk w: idem, *Szkice literackie i artystyczne...*, s. 284. O książce Ozenfanta Brzękowski pisał w liście do Przybosia z 21 marca 1929: „Polecam ci, jeśli możesz, zrzuń się na książkę Ozenfanta (...) znajdziesz tam bardzo ciekawe rzeczy”. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia*, w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak, Archiwum Literackie, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 28. Krótki tekst Ozenfanta (*Art/Sztuka*) streszczający niektóre wątki jego książki został zamieszczony w „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 44–48.



Il. 1, 2. (Powyżej) „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), okładki numerów 2 i 3, 1930, projekty okładek: Jean Arp.

Il. 3, 4. (Powyżej) „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 2, 1930, reprodukcje obrazów Stanisława Grabowskiego i Joana Miró.

W Paryżu towarzyskie relacje połączyły go zarówno z grupą Cercle et Carré, utworzoną z inicjatywy Michela Seuphora i reprezentującą sztukę abstrakcyjną, jak też z poetami z kręgu dada i surrealizmu. Znajomość z Seuphorem datowała

się już z wcześniejszego okresu, kojarzył on bowiem Brzękowskiego dzięki jego artykułowi na temat najnowszej poezji polskiej, napisanemu w 1924 roku na prośbę Peipera i opublikowanemu w redagowanym przez Seuphora piśmie „Het Oversicht”⁹. Dzięki Seuphorowi i Paulowi Dermée Brzękowski szybko odnalazł się w nowych kręgach, nawiązując przyjaźń z Arpem i Maxem Ernstem, a także zyskując kontakty z francuskimi poetami, których wiersze publikował na łamach „L’Art Contemporain”. Interesującym świadectwem tych środowiskowych powiązań jest fakt, że wydany na początku 1929 roku tom wierszy Brzękowskiego *Na katodzie*¹⁰ ukazał się z dopiskiem „collection des d. i. de l’esprit nouveau”, stanowiącym skrót od „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” – tytułu pisma, którego jedyny numer ukazał się w 1927 roku w Paryżu pod redakcją Seuphora, Dermée i Prampoliniego. Pismo to było swoistą reaktywacją dada, gestem afirmacji „ducha nowoczesnego”, międzynarodowej wymiany i awangardowej współpracy. Swoją wkład mieli tu artyści wywodzący się z różnych nurtów, w tym Hans Arp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Marinetti, Fernand Léger, Walter Gropius, László i Lucia Moholy-Nagy. Jak głosił jeden z zawartych w nim tekstów (podobnie jak całość publikacji ujęty w nowoczesną, dynamiczną formę typograficzną) wszelkie „izmy”: „futuryzm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, puryzm, konstruktywizm, neoplastycyzm, surrealizm, abstrakcjonizm, babilizm, soporytyzm [sportyzm?], mechanicyzm, suprematyzm, ultraizm, panliryzm, prymitywizm i wszystkie izmy przyszłości (aż po reakcjonizm niszczący wielkie osiągnięcia naszych czasów)” równają się „jednemu światowemu duchowi nowoczesnemu”¹¹. Choć przedsięwzięcie to miało efemeryczny charakter, znalazło swoje dalsze mniej czy bardziej jawne kontynuacje: oprócz tomiku Brzękowskiego pod szyldem „Les Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” ukazał się też w 1928 roku zbiór wierszy Benjaminą Fondane *Ciné-poèmes* z fotografiami Mana Raya.

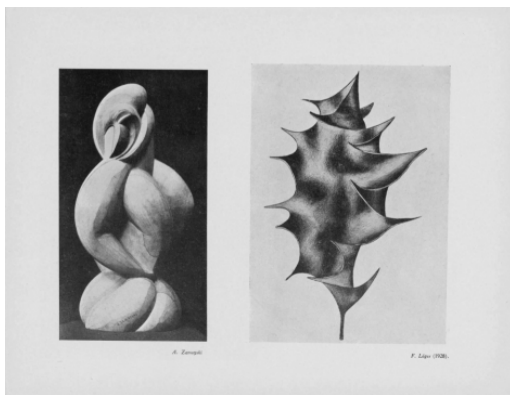
W *Kilometrażach*, tekście otwierającym pierwszy numer pisma „L’Art Contemporain”, Brzękowski pisał we wstępie: „Różnica między wszystkimi «izmami» nie jest znów taka wielka i – za lat kilkadziesiąt oglądana przez

⁹ Jan Brzękowski, *De nieuwe kunst in Polen*, „Het Oversicht” 1924, nr 21, s. 155. Tekst stanowił krótką charakterystykę rozwoju awangardy literackiej w Polsce, począwszy od działalności „Zdroju”, wystąpień futurystów i grupy formistów, po programowe założenia „Zwrotnicy”. Ten sam artykuł w wersji francuskiej, z niewielkimi uzupełnieniami, został zamieszczony w pierwszym numerze „L’Art Contemporain”: Jan Bereta [Jan Brzękowski], *La poésie polonaise d’aujourd’hui*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 22–23.

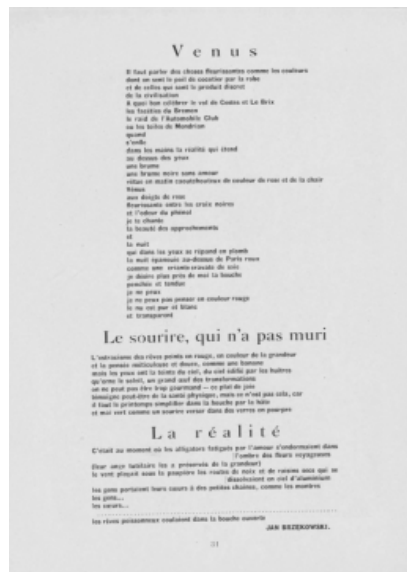
¹⁰ Ze względu na cechującą zebrane w nim wiersze alogiczną, oniryczną poetykę, Przyboś nazwał ten tomik „pierwszym dokumentem surrealizmu w Polsce”. Julian Przyboś, *Rybne sny*, „Głos Literacki” 1929, nr 11, s. 4. Zarzuty co do ulegania wpływowi surrealizmu robił mu też w recenzji z tego tomu Jalu Kurek, („Linia” 1933, nr 1).

¹¹ „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” 1927 [strony nienumerowane]. Pismo to nie było w żaden sposób związane z „L’Esprit Nouveau” Le Corbusiera i Ozenfanta (1920–1925), poza osobą Paula Dermée, który z tamtym pismem początkowo współpracował.

lornetkę czasu – zniknie”¹². Przeglądając strony wszystkich trzech wydanych numerów tego pisma istotnie odnosi się wrażenie, że utarte podziały tu nie obowiązują. Reprodukcyjne kubistycznych prac Louisa Marcoussisa, Witolda Kajruksztisa oraz quasi-abstrakcyjnych rzeźb Augusta Zamoyskiego, pojawiają się obok całkowicie abstrakcyjnych, geometrycznych kompozycji Henryka Stażewskiego i Pieta Mondriana, ale przeważają nad nimi wyróżniające się oniryczną, poetycką aurą obrazy Giorgio de Chirico, Massimo Campigiego, Aleksandra Riemera i Jerzego Janischa. Wielokrotnie prezentowane były też prace Légera i Ozenfanta, co było zrozumiałe zważywszy na związki łączące ich z Chodasiewicz-Grabowską oraz uznanie, jakim ich darzył Brzękowski¹³.



Il. 5, 6. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 1, 1929, reprodukcje prac Augusta Zamoyskiego i Fernanda Légera.



Te zamieszczane często samodzielnie reprodukcje (nie będące ilustracjami do tekstu) towarzyszyły publikowanej w piśmie poezji: wierszom Juliana Przybosa, Peipera, Jalu Kurka, Adama Ważyka, Mieczysława Czechowicza i samego Brzękowskiego (w wersjach oryginalnych i przekładach na francuski), oraz licznie reprezentowanym utworom zagranicznych autorów: Tristana Tzary, Michela Seuphora, Roberta Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Hugnet, Maxa Jacoba, Paula Dermée i Céline Arnaud (publikowanym po polsku i po francusku). W większości byli to poeci związani z dada i z surrealizmem,

¹² Jan Brzękowski, *Kilometrą*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 5.

¹³ Większość ilustracji, zgodnie z relacjami Brzękowskiego, pozyskiwała Chodasiewicz-Grabowska. Oprócz wymienionych były wśród nich liczne reprodukcje jej własnych prac oraz obrazów jej ówczesnego męża, Stanisława Grabowskiego.

Wymowna jest w tym kontekście opowiadana przez Brzękowskiego historia o zaproszeniu do współpracy André Bretona. Zgodnie z relacją, w liście do niego Brzękowski zaznaczył, że „pismo będzie o charakterze awangardowym, ale nie będzie się starało reprezentować jednego kierunku, będzie w pewnym sensie eklektyczne. W odpowiedzi otrzymał[em] z powrotem mój list, na którym słowo «eklektyczne» zostało podkreślone czerwonym ołówkiem i opatrzone dopiskiem: «Non, Monsieur – André Breton»”¹⁴. Jak można było przewidzieć, Breton nie był zainteresowany udziałem w przedsięwzięciu, które nie identyfikowało się z programem surrealizmu i nie dawało jemu samemu przywódczej roli.

Inicjatorką powstania „L’Art Contemporain” była dawna uczennica Strzeмиńskiego, mieszkająca w Paryżu od 1925 roku malarka, studentka Académie Moderne Ozenfanta i Légera – Wanda Chodasiewicz-Grabowska. Brzękowski miał początkowo zająć się działem literackim. Ostatecznie jednak większość obowiązków redakcyjnych i odpowiedzialność za kształt magazynu spadła właśnie na niego, w tym również zadanie pozyskania odpowiednich tekstów na temat plastyki¹⁵. Wzmianki o tych redakcyjnych zmaganiach znaleźć można w listach Brzękowskiego do Przybosia, a wśród nich częste narzekania, że autorzy, na których liczył, nie przysyłają mu tekstów: „Prosiłem kilkakrotnie Peipera o artykuł, zwracałem się o artykuł do Witkacego – wszystko nadaremnie (...) Ludzie w kraju leniwi i ciężko ich ruszyć. Strzeмиński też nic nie napisał, a chcieliśmy wysunąć go na czoło”¹⁶. O francuskich krytykach natomiast, poza Ozenfantem, Brzękowski nie miał najlepszej opinii. W Paryżu – pisał po latach – „znalezienie jakiegoś krytyka mogącego pisać o sztuce (a nie tylko o artystach), którego artykuły nadałyby kościec artystyczny piśmiu, było oczywiście marzeniem nie mającym szans realizacji”¹⁷. (Jak stwierdzał w listach, rozczarowany był tekstem Waldemara George’a (Jerzego Jarocińskiego) o Marcoussisie, który zamieszczony został w pierwszym numerze – prawdopodobnie uważał go za zbyt estetyzujący i wielosłowny. Artykułowi Jeana Cassou o Ozenfancie zarzucić można było to samo.) Tym niedoborem i szczególną potrzebą

¹⁴ W odpowiedzi Brzękowski miał z kolei wyciąć fragment listu Bretona i odesłać mu z powrotem z dopiskiem „Désolé Monsieur – Jan Brzękowski”. Zob. Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu: wspomnienia i szkice*, PIW, Kraków 1975, s. 165.

¹⁵ Zob. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia...*, s. 27–84. Zob. także Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu...*, s. 85. Brzękowski narzekał, że pismo jest mało czytane w Polsce, lepiej się sprzedaje w Paryżu.

¹⁶ List z 13 maja 1929, w: *Listy Jana Brzękowskiego...*, s. 33. List ten napisany został po wydaniu 1 numeru w kwietniu 1929; dopiero w nr 3 opublikowany został krótki tekst Strzeмиńskiego pt. *Dramatyzm i architektonizm*.

¹⁷ Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu...*, s. 85.

Brzękowski tłumaczył fakt, że główny tekst – stanowiące swoisty bilans artystycznych przemian *Kilometraż* – był jego własnego autorstwa¹⁸.

Jak sygnalizował sam tytuł, cykl *Kilometraży* miał być „wbiciem kilku słupów milowych oznaczających przebyte już etapy”, próbą „wyśledzenia napięcia kierunkowego teraźniejszości”¹⁹. Brzękowski stara się tu zarysować generalną linię ewolucji nowoczesnego malarstwa – za kluczowe momenty uznając kubizm, futurizm oraz dadaizm. Nowy pejzaż artystyczny porządkuje on za pomocą ogólnych kategorii, odróżniając z jednej strony sztukę „czystej konstrukcji” i geometryzmu (neoplastycyzm, suprematyzm, konstruktywizm), z drugiej twórczość „ageometryczną” i operującą aluzjami przedmiotowymi o wymowie „deformacyjno-groteskowej”. Kategorie te nie są jednak traktowane przez niego wyłącznie na zasadzie opozycji, ale jako swoiste kontinuum, ze względu na powiązanie pojęcia „konstrukcji” i „deformacji”, rozumianej jako „transpozycja” rzeczywistości. Brzękowski uprawomocnia w ten sposób obecność w malarstwie przedmiotowych odniesień i motywów, ale tak by nie podważyć podstawowej tezy o niezależności nowoczesnego malarstwa od celów przedstawieniowych. Wprowadzenie do obrazów aluzji przedmiotowych – jak w przypadku prac Légera, Ozenfanta, Ernsta czy Chirico – pozwalało, jak twierdził, wyjść poza pewną jednostronność czystej abstrakcji i poszerzyć dostępne środki ekspresji. Nadrealizm odegrał pod tym względem pomocną rolę – był „pożądaną reakcją w łonie samej Nowej Sztuki przeciw pewnym jej tendencjom”²⁰. Odkrycie „nowej treści”, czerpanej ze snu, fantazji, czy naukowej ikonografii, niewiele miało jednak jego zdaniem wspólnego z przedstawieniowością i realizmem w tradycyjnym znaczeniu, mimo „literackiego” nastawienia niektórych malarzy.

Koncentrując się na problematyce formy, Brzękowski omija w swoich rozważaniach kwestie postulowanego w surrealizmie odwrotu od sztuki jako tworzenia autonomicznych form, ku sztuce rozumianej jako narzędzie duchowej rewolty i przemiany życia. Jedynie w *Poezji integralnej* i późniejszych tekstach wspomina o komunistycznych (lub „ultrakomunistycznych”) poglądach części grupy surrealistów²¹. Wzmianka ta miała zresztą wydźwięk pejoratywny, ponieważ Brzękowski nie zgadzał się z próbami politycznej i społecznej instrumentalizacji sztuki, uznając, że podobne wysiłki kończą się albo twórczą „abnegacją” albo dydaktycznym banałem²². W *Kilometrażach* ten negatywny stosunek

¹⁸ Tekst ten, podobno za namową Arpa, opublikowany został także w postaci odrębnej książeczki: *Kilométrage de la peinture contemporaine (1908–1930)*, Paris 1931.

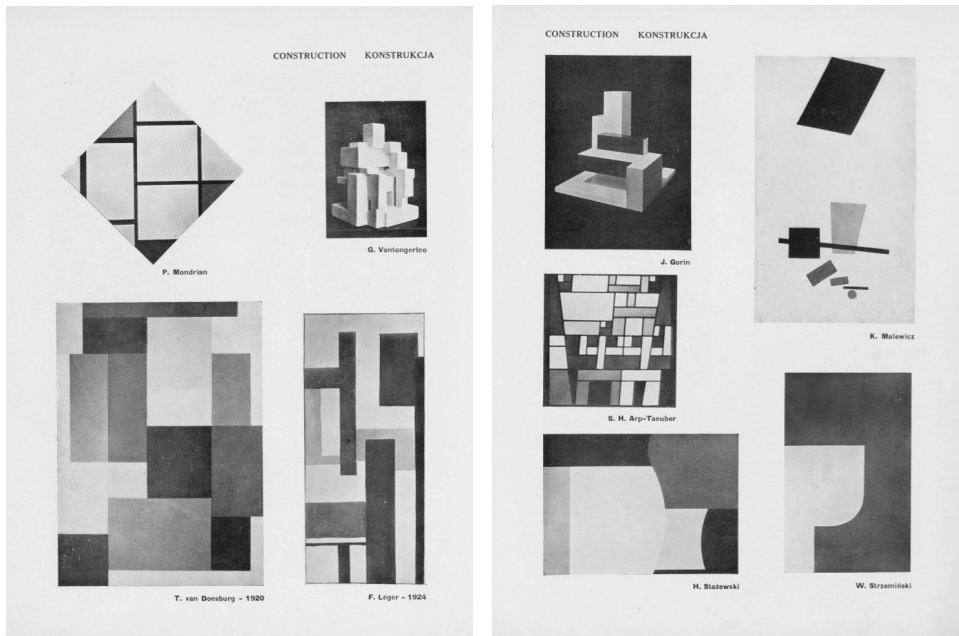
¹⁹ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, „L’Art Contemporain”, 1929, nr 1, s. 5.

²⁰ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 2, s. 52.

²¹ Idem, *Nowa sztuka na zachodzie...*, s. 283.

²² Por. Jan Brzękowski, *Poezja stosowana a poezja proletariacka* w: idem, *Poezja integralna*, Łódź 1933, s. 55–58. Podobnie jak Strzeмиński, Brzękowski zakładał, że wzorcową rolę ma praca

do surrealizmu streszcza się w przekonaniu, że „nie jest [on] ani prądem artystycznym ani żadną nowością”, a jedynie „nawrotem do wiary w natchnienie i fantazję niczym nieograniczoną”²³. Brzękowski podziela w tym punkcie stanowisko przyjęte przez twórców „a.r.” oraz Cercle et Carré, gdzie surrealizm kojarzono z niekontrolowaną ekspresją, swoistym uczuciowym ekshibicjonizmem i twórczą „anarchią”, legitymizowaną przez hasło *écriture automatique*. Jednocześnie, mimo tej różnicy stanowisk, istotne miejsce przyznaje on twórczości poszczególnych malarzy związanych z tym ruchem, jak Chirico, Ernst, Miró, czy Yves Tanguy, zwracając uwagę na cechujący ich prace „liryzm kompozycji” i obecny w nich element groteski. „Potępiając nadrealizm jako metodę – podkreślał – nie należy potępiać równocześnie wszystkich dzieł nadrealistycznych”²⁴.



Il. 9, 10. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 3, 1930, ilustracje do trzeciej części artykułu Jana Brzękowskiego pt. *Kilometraż*.

nad formą: „Nowa budowa poetycka jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej”, „prekursorem nowych wartości społecznych” (ibidem, s. 53–54). Na temat upolitycznienia surrealizmu por. tegoż, *Malarstwo Maxa Ernsta*, „Pion” 1937, nr 26, przedruk w: idem, *Szkice literackie i artystyczne...*, s. 295.

²³ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, s. 52. Na gruncie poetyki – jak stwierdzał – surrealizm jest z kolei tylko „odmianą asocjacionizmu”, i w tym sensie również nie jest niczym nowym.

²⁴ Ibidem.



Il. 11, 12. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 3, 1930, ilustracje do trzeciej części artykułu Jana Brzękowskiego pt. *Kilometraż*.

W przedstawionym przez Brzękowskiego, dość standardowym obrazie ewolucji nowoczesnych kierunków, oryginalnym wątkiem wydaje się zwrócenie uwagi na obecne zarówno w puryzmie, u Légera, jak u surrealistów „przeciwstawienie rzeczywistości realnej i abstrakcyjnej”, „kontrast form abstrakcyjnych z kształtami wziętymi z otaczającego nas świata zewnętrznego”²⁵. W odrębnym artykule o malarstwie Légera Brzękowski pisał, że elementy przedmiotowe funkcjonują w jego obrazach jako „uwypuklenie form abstrakcyjnych”, a podlegając malarskiej transpozycji (to co płaskie jawi się jako wypukłe, pojedyncze obiekty są wyodrębnione z przestrzeni i „kinowo” powiększone), wnoszą większe strukturalne różnicowanie i pewne wartości rytmiczne²⁶. Tekst ten, zamieszczony w konserwatywnych skądinąd i adresowanych do szerszej publiczności „Sztukach Pięknych”, koncentruje się na formalnej analizie obrazów Légera, na oddziaływaniu elementów malarskich na płaszczyźnie, kwestiach ich dynamiki i równowagi, ukazując przy tym znaczną wnikliwość autora w podejściu do zagadnień wizualnej kompozycji. Jednocześnie uwrażliwienie Brzękowskiego na grę abstrakcji i realności wydaje się po części pochodną jego

²⁵ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 5.

²⁶ Idem, *Malarstwo Légera*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 10, s. 358 (przedruk w: idem, *Szkiecy literackie i artystyczne...*, s. 276–278).

literackich doświadczeń i refleksji na temat współczesnej poezji – rozważań dotyczących konstrukcji eliptycznej i poetyki skrótu, rozpatrywanej zarówno jako wynik selekcji (kwestia ekonomii) jak i źródło niespodzianki – zaskakujących, pozornie nielogicznych połączeń. W poezji – pisał Brzękowski – „dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, wydobyciem chemicznego powinowactwa słów”²⁷. Te powinowactwa, które „korzeniami tkwią w podświadomości” stają się w gotowym utworze źródłem poetyckiego napięcia, kanwą nowych obrazów-pojęć apelujących do skojarzeń i odczuć odbiorcy²⁸. Podobnie w malarstwie, „elementy życiowe” stają się częścią nowego porządku, podporządkowane zostają prawom formalnych asocjacji i „abstrakcyjnej budowy”.

Kontrast tego co realne i abstrakcyjne ujawnia zarazem podstawową dialektykę formy artystycznej, którą wskazuje cytowane w *Kilometrażach* zdanie Peipera, że „sztuka to uformowana aluzja do rzeczywistości”²⁹. „Połączenie abstrakcji z realnością – pisał Brzękowski – jest właśnie źródłem emocji plastycznej”, podobnie bowiem jak „przy wzlocie aeroplanu, aby zdawać sobie sprawę z odległości od ziemi – musimy ją jeszcze widzieć. Gdy zniknie z oczu, zatracą się nasz związek z nią i niknie wrażenie wysokości. Abstrakcja, aby działała artystycznie i metafizycznie, musi być zakotwiczona o dno życia (...) Jednak im odleglejsze jest to zestawienie – tym większa siła artystycznego oddziaływania”³⁰. W sformułowaniach tych wyczuwalne zdaje się być też echo teorii Witkacego: dzieło sztuki „jest jak szczepionka, której zastrzyk powoduje powstanie w organizmie antytoksyn, uczuć metafizycznych”³¹. Bliskie są one także poglądom Ozenfanta, który w swojej książce podkreślał obecny w doświadczeniu sztuki moment oderwania, „metafizycznego” zdumienia i wyniesienia ponad realność, w rezultacie zaś stwierdzał, że nadrealizm w swojej koncepcji *surréalité* nie zaproponował niczego nowego ponad to co wniosły wcześniejsze nowoczesne kierunki³².

W stanowisku Brzękowskiego jako krytyka zauważyć można pewną dwoistość – porządkując i we właściwy sobie lakoniczny sposób charakteryzując tendencje sztuki nowoczesnej, istotne miejsce przyznaje on nurtom geometrycznym, opartym na założeniach abstrakcji i konstrukcyjnego rygoru; jednocześnie jednak jego własne sympatie i zainteresowania zdają się skłaniać

²⁷ Idem, *Kilometraż*, s. 6.

²⁸ Ibidem. Uznanie nieświadomych źródeł poetyckich asocjacji równoważy akcentowane przez niego pojęcie „budowy”, którym w *Poezji integralnej* Brzękowski zastępuje bardziej rygorystyczne Peiperowskie pojęcie „konstrukcji”. Podkreśla ono obecny w pracy twórczej biegun świadomej kontroli: „spontaniczność asocjacji [ma być] kontrolowana przez świadomą twórczą pracę”. Jan Brzękowski, *Poezja integralna...*, s. 44.

²⁹ Por. Marian Bielski [Tadeusz Peiper], *Fernand Léger*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 12.

³⁰ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, s. 5.

³¹ Ibidem, s. 6.

³² Amédée Ozenfant, *Art. Bilan des arts modernes en France*, Paris 1928, s. 134.

w większym stopniu ku asocjacyjnej poetyce dzieł Arpa czy Maxa Ernsta. W pracach tego ostatniego „tarcie wyobrażeń” natrętnych i różnorodnych uznaje on za plastyczny odpowiednik Bretonowskiej *écriture automatique*, poparty jednak „silnym wycuciem formy”³³. W twórczości Arpa ceni zarówno właściwy jej dadaistyczny humor, jak i niezwykłą prostotę jego „geometrycznych” reliefów i rzeźb. Arp – pisał Brzękowski – „nie jest ani dadaistą, ani surrealistą, ani tzw. artystą abstrakcyjnym, będąc zarazem nimi wszystkimi. (...) Pociągają go kontrasty form i kolorów, kontrasty form organicznych zanurzonych w nieskończonej przestrzeni. Reliefy Arpa żyją dzięki zestawieniom otwartej szarości i bieli z czarnym tłem. Rzeźby z drewna rodzą się z tej samej woli kontrastów: form jasno określonych i otaczającej przestrzeni (...) pociągają go jednak także wspomnienia, obrazy i myśli”, konkretyzujące się w rzeźbach siłą poetyckich, symbolicznych skojarzeń³⁴. Prace Arpa, przeniknięte atmosferą zmysłowości i snu – ów „świat wąsaty i pępkowaty, nawiązujący nowe kontakty z Marsem” – stanowiły według Brzękowskiego odrębne i oryginalne osiągnięcie, przekraczające ramy gotowych doktryn³⁵.

Dystans wobec zbiorczych etykiet („izmów”) wydaje się u Brzękowskiego – podobnie jak u Arpa i Lissitzky’ego – wynikać z poczucia ich nadmiaru i dewaluacji, a także z przeświadczenia, że pozorują one odrębność i spójność tam, gdzie – jak w przypadku surrealizmu – dostrzec można ukrytą ciągłość i zarazem wielość zróżnicowanych dążeń. Nakładało się na to też przekonanie, że „kult nowości”, „wstręt do tego, co było i jest” to postawa coraz mniej zasadna i aktualna. „Nowe kierunki – stwierdzał Brzękowski – nie są już dziś nowymi, Marinetti zasiada wraz ze «starymi» w Akademii, gdy Picasso staje się równie oficjalną osobą, jak Watteau czy Matejko”³⁶. Picasso, a właściwie otaczający go poklask i prezentowany przezeń typ artystycznej postawy, stał się obiektem ostrej krytyki w ostatnim, trzecim numerze „L’Art Contemporain”. Obok tekstu Waldemara George, który ganił „picassolatrię”, a samemu Picassowi zarzucał swoisty „aleksandryzizm”, „manieryzm”, „prestidigitatorstwo” i twórcze znużenie³⁷, Brzękowski zamieścił tam własny obszerny artykuł *Przeciw Pikassowi*. Doceniając – na poły ironicznie – „historyczne zasługi” Picassa jako twórcy kubizmu (kierunku, który „zatriumfował, stał się powszechnie uznanym i prawie oficjalnym”³⁸), autor *Poezji integralnej* piętnował swoisty kult „geniuszu” i artystycznego „temperamentu”, jakim malarz ten się otoczył przy wydatnym udziale pochlebnej krytyki. „Trudno nam nie wypowiedzieć się – pisał – przeciw temu Picassowi, którego wizerunek duchowy zaciemnia dziś dobra setka entuzjastycznych monografii, przysłaniając tę legendarną postać «mistrza z Malagi» mdłymi

³³ Jan Brzękowski, *Malarstwo Maxa Ernsta...*, s. 297–298; idem, *Hans Arp*, Łódź 1936, s. 4.

³⁴ Idem, *Hans Arp...*, s. 3–4.

³⁵ Ibidem, s. 4. Por. Jan Brzękowski, *Nowa sztuka na zachodzie...*, s. 288–289.

³⁶ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, s. 52.

³⁷ Waldemar George, *P. P. C.*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 99.

³⁸ Jan Brzękowski, *Przeciw Pikassowi*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 103.

kadzidłami mglistych pochwał³⁹. Do tego dochodził zarzut widocznego w aktualnej twórczości Picassa, usilnego „wyszukiwania” tego co „nowe”. „Ta chęć wiecznej awangardowości powoduje (...) karkołomne skoki, które mają na celu utrzymanie się na fali za wszelką cenę”. Nowości te są, jak zauważał Brzękowski, często pozorne i noszą rysy plagiatorstwa: „Picasso jest naturą niezwykle łatwo chłonną. Wrażenia wzrokowe, jakie otrzymuje przy zwiedzaniu wystaw i galerii, zepchnięte w podświadomość, muszą przychodzić do głosu ilekroć zabiera się do pracy. Dlatego dzieła Picassa stanowią coś w rodzaju antologii współczesnego malarstwa – przypominają dzieła innych autorów...”⁴⁰ Według Brzękowskiego owa aura „awangardowości” i mit „artystycznego temperamentu” sprawiają, że bezkrytycznie przyjmuje się prace Picassa, które są artystycznie słabe i mogłyby raczej uchodzić za przejaw „twórczej niedyspozycji”.

Artykuły na temat Picassa zamieszczone „L’Art Contemporain” były rzadkim głosem krytyki w morzu wypełniających ówczesną francuską prasę komplementów pod adresem tego malarza. Podobną ironiczną opinię na temat „picasizmu” można znaleźć we wspomnianej książce Ozenfanta, we fragmencie w którym zarzucał on Picassowi powierzchowne szukanie „niespodzianek” i ironizował z banalnej retoryki opiewających go artykułów.⁴¹ Dystans wobec „kultu geniusza” byłby więc kolejnym momentem „wspólnym” w myśleniu Brzękowskiego i Ozenfanta – rewersem cenionego przez nich obu artystycznego rygoru i dyscypliny. Figura Picassa jako uosobienie indywidualnego artystycznego sukcesu, który okazuje się w istocie artystycznym przekleństwem, powraca również w pochodzącej z końca lat trzydziestych powieści Brzękowskiego *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*:

To straszne być Picassem – zauważa kochanek Perdity, młody literat Alfred Feuerstein – Czego można jeszcze pragnąć... czy sztuka bez idei ogólnej, która służy tylko do osiągnięcia pewnego osobistego celu może wystarczyć jednostce jako motor twórczy? (...) czy może zachęcić artystę do tworzenia? Zwłaszcza artystę, który już niczego w dziedzinie sztuki nie może pragnąć. Tzn. żadnego postępu, żadnego kroku naprzód⁴².

Perdita, studentka Académie Moderne Légera i Ozenfanta, nie mogłaby się z nim nie zgodzić.

Zdystansowanie się do Picassa było gestem sprzeciwu wobec efekciarstwa i „arlekinady” – w pewnym sensie kolejnym awangardowym gambitem, w żadnym razie zaś nie miało wspierać negatywnych opinii o artystycznej nowoczes-

³⁹ Ibidem. Opublikowana równolegle francuskojęzyczna wersja artykułu nosiła łagodniejszy tytuł: *Bonsoir M. Picasso*.

⁴⁰ Ibidem, s. 104.

⁴¹ Zob. Amédée Ozenfant, *Art...*, s. 89–100.

⁴² Jan Brzękowski, *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1961, s. 40.

ności. Podkreślał to zamieszczony w „L’Art Contemporain” dopisek, skierowany do polskiego czytelnika, w którym uprzedzając możliwe dezinterpretacje tekstu *Przeciw Pikassowi* Brzękowski wprost „zabraniał” użycia go jako argumentu przeciwko „Nowej Sztuce”⁴³. Znamienna wydaje się w tym względzie różnica między zjadliwym pamfletem Waldemara George’a (opublikowanym zresztą tylko po francusku), gdzie kult „geniuszu” Picassa krytykowany był jako przejaw skrajnego indywidualizmu – jako kulminacja nowoczesnej tendencji, którą sam ten autor uważał za zgubną (i której przeciwstawił uniwersalistyczny „humanizm”), a podejściem Brzękowskiego, dla którego krytyka Picassa była w gruncie rzeczy przedłużeniem walki z romantyczną wizją artysty, z pokusą twórczej „intuicji i rutyny”. Pisząc o „wybuchowym temperamencie” „mistrza z Malagi” Brzękowski widział w nim refleks czegoś niebezpiecznie znajomego – coś co przypominało „młodopolski bezwstyd uczuciowy, niezrównoważenie i kult natchnienia”⁴⁴. Odrzucając je, wybierał awangardowy etos, wymagający świadomej „pracy artystycznej”, poszukiwania „twórczej metody”, z dala od oczekiwania publicznego poklasku.

Zwracając uwagę na proces „standaryzowania się” nowej sztuki oraz na sukces i uznanie, jakie zdobyli sobie niektórzy twórcy⁴⁵, autor *Kilometraży* rozumiał, że kontynuacja awangardowych poszukiwań nie może się już opierać na szumnych zerwaniach i hasłach. Spod awanturycznej historii awangardowych „izmów”, podobnie jak inni artyści w tym czasie, próbował wydobyć długofalowe linie „ewolucji” sięgające wstecz do odległych epok i wzorów. Od ich refleksyjnego przyswojenia i przepracowania uzależniał możliwość dalszego rozwoju – indywidualna swoboda wyrazu i zniuansowanie poszukiwań nie miały bowiem oznaczać utraty wszelkiej orientacji.

BIBLIOGRAFIA

- Arp Hans, El Lissitzky, *Die Kunstisten, 1914–1924*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich–München 1925.
- Brzękowski Jan, *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1961.
- Brzękowski Jan, *Hans Arp*, collection „a.r.”, Łódź 1936.
- Brzękowski Jan, *Kilométrage de la peinture contemporaine (1908–1930)*, Librairie Fischbacher, Paris 1931.
- Brzękowski Jan, *Poezja integralna*, biblioteka „a.r.”, Warszawa 1933.

⁴³ „Nasze wystąpienie przeciw Picassowi mogłoby wywołać w kraju niepowołane komentarze, pochodzące od patentowanych i zaprzysiężonych wrogów Nowej Sztuki (...) Podkreślamy: występujemy przeciw Picassowi w imię idei rygoru i dyscypliny moralnej, a przeciw natchnieniu i temu co jest w nim z zeszłego stulecia. Zabramy wrogom Nowej Sztuki przekręcania celów i faktów.” J[an] B[rzękowski], *Nasze wystąpienie przeciw Picassowi*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 104.

⁴⁴ Jan Brzękowski, *Przeciw Pikassowi*, s. 104.

⁴⁵ Idem, *Nowa sztuka...*, s. 287.

- Brzękowski Jan, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór i oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i Paryżu: wspomnienia i szkice*, PIW, Kraków 1975.
- „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau”, red. Paul Dermée, Michel Seuphor, 1927 [wydanie faksymilowe: Jean Michel Place, Paris 1977].
- Irzykowski Karol, *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.
- Korcala-Delaperrière Maria, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 2, s. 83–108.
- „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, red. Jan Brzękowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, nr 1–3, 1929–1930.
- Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa*, w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak, Archiwum Literackie, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Ozenfant Amédée, *Art. Bilan des arts modernes en France: littérature, peinture, sculpture, architecture, science, religion, philosophie. Structure d’un nouvel esprit*, Édition Jean Budry&Cie, Paris 1928.
- Peiper Tadeusz, *Fernand Léger*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 12–14.
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Wójtowicz Aleksander, *Cogito i „sejsmograf nieświadomości”. Proza pierwszej awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.

„BETWEEN THE ISMS” – JAN BRZĘKOWSKI AS A CRITIC AND THEORIST OF MODERN ART


By the late 1920s in Europe new art directions were regarded as already completed phenomena, a part of “avant-garde tradition.” Such views were expressed by Jean Arp and El Lissitzky’s in their book *Kuntismen* (1925), and by Amédée Ozenfant’s in *Art. Bilan des arts modernes en France* (1928). Similar opinions were also voiced by Jan Brzękowski, a Polish poet and critic, who regarded this time as a period of “establishing certain values” rather than new breakthroughs.

In this article I discuss Brzękowski’s strategies as a spokesman of modern art, an intermediary between the Parisian artworld and Polish avant-garde, an author connected with constructivism (a member of “a.r.” group), and also with surrealist circles in Paris. My main focus is his magazine “Sztuka Współczesna – L’Art Contemporain” (1929–1930) and his series of articles “Mileages,” in which he summarizes the developments of modern art. Conscious of the “wearing up” of avant-garde ideas and critical about seeking “novelty” for its own sake, Brzękowski tried to establish a progressive position based on the idea of formal discipline and creative construction. While rejecting a mimetic conception of art, he argued for abstract artistic form that would be “anchored to the bottom of life,” thus emphasizing the *interplay of abstract and figurative elements and their dialectic*.

Keywords

avant-garde, art criticism, surrealism, abstract art, Jan Brzękowski, art magazines, L’Art Contemporain (Sztuka Współczesna)

Renata Piątkowska

 <https://orcid.org/0000-0003-3101-2488>

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
rpiatkowska@op.pl

SZTUKA ŻYDOWSKA W ŚWIETLE KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Abstrakt

Artykuł analizuje pojęcie sztuki żydowskiej w zapisach krytyki dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Rozważania o sztuce żydowskiej, dyskusje o znaczeniu sztuk pięknych dla społeczności żydowskiej w diasporze oraz roli, jaka przypadła im w budowaniu nowego narodowego uniwersum wizualnego Żydów europejskich rozpoczęły się w przededniu I wojny światowej. W niepodległej Polsce kontynuowano dyskusje o kierunkach rozwoju narodowej kultury, zarówno w kontekście niezależnego, autonomicznego życia żydowskiego, jak i relacji między kulturą polską, kulturą dominującą a peryferyjną w kontekście państwa kulturą żydowską. Na przykładzie otwartego 20 maja 1928 roku Salonu Wiosennego Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) widzimy, że polska krytyka artystyczna nie tylko dopiero w połowie lat dwudziestych XX wieku dostrzegła istnienie sztuki żydowskiej, ale i nie zdawała sobie sprawy ze znaczenia ideowego konstruktu sztuki żydowskiej dla żydowskiej społeczności. Równie niewiele krytyków zdawało sobie sprawę z doniosłości istnienia odrębnej, żydowskiej instytucji artystycznej, jaką było ŻTKSP i roli Towarzystwa w rozwoju żydowskiego życia artystycznego.

Słowa kluczowe

sztuki piękne, Żydzi, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP), krytyka artystyczna

Pojęcia sztuki żydowskiej i stylu żydowskiego nie były pierwszoplanowymi zagadnieniami w krytyce artystycznej dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Jednak, mimo nieostrości, wieloznaczności i nie do końca uchwytnej definicji, idea sztuki żydowskiej oraz wyobrażenia i oczekiwania z nią związane powracały nie raz, zarówno w polskiej, jak i żydowskiej krytyce, zwłaszcza w dyskusjach o sztuce narodowej. W tym artykule skupię się przede wszystkim

na obrazie tej sztuki w zapisach krytyki dwudziestolecia międzywojennego, pominię jednak wątki związane z zagadnieniem sztuki żydowskiej w twórczości artystów-Żydów kręgu Ecole de Paris¹.

W przededniu I wojny światowej rozważania o stylu żydowskim i sztuce żydowskiej, dyskusje o znaczeniu sztuk pięknych dla społeczności żydowskiej w diasporze oraz roli, jaka przypadła im w budowaniu nowego narodowego uniwersum wizualnego Żydów europejskich, bywały burzliwe i gorące². Dyskutowali artyści i krytycy, intelektualiści i politycy, asymilatorzy i nacjonaści, syjoniści i jidyszyści. W społeczności żydowskiej do głosu dochodziły ideologie widzące w Żydach nie tylko wyznawców judaizmu, lecz także naród połączony wspólnym językiem, kulturą i historią, choć dla różnych opcji politycznych język ten bywał różnoraki: jidysz lub hebrajski. Społeczność żydowska była już wtedy bardzo zróżnicowana, pod względem religijnym, majątkowym, stopnia emancypacji i akulturacji. Wiele różniło tradycyjne, w większości ubogie, pozabawiane wielu praw masy żydowskie w Cesarstwie Rosyjskim i społeczność Żydów – obywateli Francji, Niemiec czy Wielkiej Brytanii. Idea narodowej sztuki ważna była dla wszystkich Żydów – w Paryżu³, Londynie, Berlinie⁴,

¹ Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 307–316; Renata Piątkowska, „Cud w rzeczywistości”. *Marc Chagall w Polsce (1918–1939)*, w: *Między Montmartre`em a Montparnasse`em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900–1939, z kolekcji prywatnych* [katalog wystawy], Muzeum Śląskie, Katowice 2017, s. 109–121.

² O pojęciu sztuki żydowskiej w XIX i XX wieku jest ogromna literatura, przywołam tylko kilka pozycji: *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. Catherine M. Soussloff, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1999; Margaret Olin, *The Nation without Art. Examining Discourses on Modern Jewish Art*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007; Dominique Jarassé, *L'éveil d'une critique d'art juive et le recours au «principe ethnique» dans une définition de l'«art juif»*, „Archives Juives” 2006, nr 1, s. 63–75; Tamara Sztyma-Knasiciecka, *Dyskusja nad sztuką żydowską na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 271–281; Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013, s. 129–132.

³ O wydawanym w Paryżu czasopiśmie „Machmadim” poświęconym sztuce żydowskiej zob. Seth Wolitz, *The Jewish National Art Renaissance in Russia*, w: *Tradition and revolution. The Jewish renaissance in Russian avant-garde art 1912–1928* [katalog wystawy], red. Ruth Apter-Gabriel, The Israel Museum, Jerusalem 1987, s. 26–28.

⁴ Gavriel David Rosenfeld, *Defining „Jewish Art” in Ost und West 1901–1908. A Study in Nationalisation of Jewish Culture*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1994, nr 39, s. 83–110. *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture 1890–1918*, red. Emily D. Bilski, katalog wystawy, The Jewish Museum, New York, Berkley–London 1999; *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907* [katalog wystawy], red. Batsheva Goldman Ida, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2009.

Moskwie czy Petersburgu⁵ – chociaż w każdym z tych miejsc wyznaczano jej inną rolę⁶. Źródeł dla tej współczesnej sztuki żydowskiej szukano w Izraelu starożytnym i w Palestynie⁷, sztuce Orientu ale i w tradycyjnej ludowej sztuce religijnej Żydów aszkenazyjskich zamieszkujących rozległe terytorium Europy Środkowo-Wschodniej – snycerce drewnianych bożnic, ludowym malarstwie i wycinankach, polichromiach synagogalnych i rzeźbionych macewach⁸.

Dla modernizującej się społeczności żydowskiej podobnie, jak u innych narodów nieposiadających własnego państwa, język i kultura stawały się najważniejszym czynnikiem życia narodowego oraz impulsem do rozwoju życia politycznego i społecznego. Sztuki piękne były jednym z istotnych elementów budowania nowoczesnej tożsamości żydowskiej, świeckiej, często złączonej z polityką⁹. To sztuka – ta dawna, zbierana i badana, i ta współczesna – była jednym z atrybutów aspiracji narodowych, kształtowała nowy obraz narodu i kreowała wizerunek nowego Żyda, budowała wspólnotę i podkreślała, w sposób pozytywny, odrębność i charakter narodowy Żydów.

Artysta – pisał Oskar Aleksandrowicz – [...] musi być przede wszystkim synem swego narodu i czasu, w którym tworzy. [...] W dziełach jego, jak w lustrze czarodziejskim odbić i utrwalić się winny uczucia miotające narodem, jego siła lub niemoc, smutek lub radość, wiara lub zwątpienie¹⁰.

W tym czasie w Warszawie w kręgach jidyszowych idea narodowej sztuki żydowskiej, wspierana była przez Icchoka Lejba Pereca i bliskie mu środowiska, hasła jej rozwoju pojawiały się w publicystyce Nojecha Pryłuckiego, redaktora

⁵ Seth Wolitz, *The Jewish National Art Renaissance...*, s. 21–42.

⁶ Richard I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, University of California Press, Berkeley 1998.

⁷ Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, RoutledgeCurzon, London–New York 2005.

⁸ Zob. m.in.: *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* [katalog wystawy], red. Ruth Apter-Gabriel, The Israel Museum, Jerusalem 1987; Ruth Apter-Gabriel, *Un passé qui renaît, un futur qui s'évanouit. Le sources de l'art populaire dans la nouvel art juif russe*, w: *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)* [katalog wystawy], red. Nathalie Hazan-Brunet, Ada Ackerman, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż 2009, s. 52–69; Renata Piątkowska, *A Jewish Renaissance? The Warsaw Circle of Yitskhok Leybush Peretz and Their Attempts at Developing a Jewish National Style*, w: *Old Art Inspirations in the Art of 20th and 21st centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Libron, Crakow 2013, s. 291–301.

⁹ Wielką rolę odegrały sztuki piękne w ideologii i propagandzie syjonizmu. Zob. m.in.: Michael Berkowitz, *Zionist Culture and Western European Jewry before the First World War*, Cambridge University Press, New York 1993; Artur Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Teodora Herzla*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno 2014.

¹⁰ Oskar Aleksandrowicz, *Wystawa dzieł Wachla*, „Wschód” 1906, nr 43, s. 4.

dziennika „Der Moment”¹¹. Natomiast w Galicji, na łamach lwowskiego „Rocznika Żydowskiego”, miesięcznika „Moriah” czy tygodnika „Wschód” problematykę sztuki narodowej podejmowano głównie w kontekście syjonizmu. Nawet redaktorzy „Izraelity”, najważniejszego organu Polaków wyznania mojżeszowego nie mogli nie zauważyć wzrostu tych narodowych nastrojów. Nie powitali ich z entuzjazmem: „Budzący się nacjonalizm żydowski stworzył w sobie sztucznie nowe upragnienie – tęsknotę sztuki żydowskiej” – pisał Mieczysław Sterling¹².

Owa tęsknota sztuki żydowskiej stawała się rzeczywistością także w obliczu narastającego antysemityzmu, który w Cesarstwie Rosyjskim, w tym na ziemiach polskich, przewalił się falą pogromów i antyżydowskich kampanii. Odwołujące się do tych wydarzeń dzieła Samuela Hirszenberga, Maurycego Minkowskiego, Abrahama Eisenberga czy Leopolda Pilichowskiego były głosem przemawiającym nie tylko do Żydów, ale przede wszystkim do społeczności chrześcijańskiej¹³.

Prowadzony i propagowany przez Narodową Demokrację w latach 1912–1914 tzw. bojkot żydowski w Królestwie Polskim (który obejmował wszystkie sfery życia gospodarczego i społecznego, także kulturalne¹⁴) starał się zaszczerpić w dyskursie o polskiej sztuce i kulturze przekonanie, że „Żydzi mogą przejąć i przejmują pierwiastki ogólnoeuropejskie, czerpią też z kultury polskiej, ale nie mogą być twórcami kultury narodowej polskiej”¹⁵. Zaowocowało

¹¹ Nojeh Pryłucki, *Wegen nationale kunst (O sztuce narodowej)*, w: *Barg-arojf*, Naje Verlag, Warszawa 1917, s. 117–120.

¹² Mieczysław Sterling, *Z Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Neumana*, „Izraelita” 1911, nr 41 (13 X), s. 7. Zob. Renata Piątkowska, *O sztukach pięknych*, w: „Izraelita” 1866–1915. *Wybór źródeł*, opracowali Agnieszka Jagodzińska i Marcin Wodziński, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapest 2015, s. 401–435.

¹³ Richard I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, przeł. Elżbieta Malec, „Krasnogruda” 2000, nr 11, s. 21–43. Jest to przekład szóstego rozdziału książki Richarda I. Cohena, *Jewish Icons...*, s. 221–255; Renata Piątkowska, *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. T. 1: *Literatura i sztuka*, red. Sławomir Buryła, Instytut Historii PAN, Warszawa 2018, s. 291–319.

¹⁴ Jerzy Jedlicki, *Intelektualiści oporni wobec fali antysemityzmu (Królestwo Polskie w latach 1912–1914)*, w: *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s. 463–476; Konrad Zieliński, „Swój do Swego!”. *O stosunkach polsko-żydowskich w przeddzień Wielkiej Wojny*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 3, s. 325–345. Zob. też Konrad Zieliński, *Stosunki polsko-żydowskie na ziemiach Królestwa Polskiego w czasie pierwszej wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 65–99; Grzegorz Krzywiec, *Polska bez Żydów. Studia z dziejów idei, wyobrażeń i praktyk antysemickich na ziemiach polskich początku XX wieku (1905–1914)*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2017 (zwłaszcza części II i III, s. 181–478).

¹⁵ *Kultura i sztuka żydowska*, „Przegląd Narodowy” 1912, nr 11 (XI), s. 552.

to żądania (niespełnionymi) wykluczenia artystów żydowskich z polskich grup artystycznych i z „polskich” miejsc wystawowych. Stanisław Pieńkowski w recenzji z warszawskiej wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” proponował:

artystom Żydom, ażeby złączyli się w osobne Towarzystwo i przestali się tułać po obcych kątach, gdzie im jest i nieswojo i niewygodnie przebywać [...] Proponuję również Towarzystwom artystów polskich, aby Żydom nie przyjmowały na członków swych, tak jak nie przyjmują Rosjan, Niemców, Francuzów itd.¹⁶

Lata I wojny światowej, zwłaszcza okres niemieckiej okupacji Królestwa Polskiego, paradoksalnie, były czasem, w którym społeczność żydowska w Polsce tworzyła instytucjonalne zręby narodowej autonomii. Rozpoczęły wtedy działalność świeckie organizacje kulturalne, jak Związek Dziennikarzy i Literatów Żydowskich (w 1916 roku) czy stowarzyszenia oświatowe, które odegrały ogromną rolę w budowaniu świeckiej kultury narodowej Żydów w II Rzeczypospolitej. W tej pracy sztukom pięknym przypadło ważne zadanie (choć nie najważniejsze, zarezerwowane było ono bowiem dla literatury i teatru). W czerwcu 1918 roku otwarto w warszawskiej siedzibie Towarzystwa *Becalel Wystawę Sztuki Żydowskiej*¹⁷, a wkrótce kolejne – w Łodzi, Lwowie, Wilnie i Białymstoku¹⁸.

W niepodległej Polsce kontynuowano dyskusje o kierunkach rozwoju narodowej kultury żydowskiej, zarówno w kontekście niezależnego, autonomicznego życia żydowskiego, jak i relacji między kulturą polską (jako kulturą dominującą) a peryferyjną (w kontekście państwa polskiego) kulturą żydowską. Żydowskie życie społeczne i kulturalne (podobnie zresztą jak np. ukraińskie) spychane było na margines głównego, dominującego polskiego nurtu. Jednak duże skupiska ludności żydowskiej w wielkich miastach, prowadzona przez tę społeczność działalność na niwie politycznej, gospodarczej i kulturalnej, podobnie jak konstytucyjne zapisy oraz gwarancja praw dla mniejszości zawarta w tzw. Traktacie Mniejszościowym podpisanym przez Polskę w Wersalu, stwarzały możliwość niezależnego rozwoju życia żydowskiego.

Temat sztuki narodowej powracał wielokrotnie na łamach czasopism żydowskich¹⁹, a idea narodowej ekspresji rozwijana była w pracach wielu artystów zwłaszcza członków łódzkiej awangardowej, jidyszowej grupy *Jung*

¹⁶ Stanisław Pieńkowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka” II. Dział żydowski*, „Gazeta Warszawska” 1912, nr 154 (1 XII), s. 2.

¹⁷ Mikołaj Wadyas, *Eksponaty w T-wie „Becalel”*, „Głos Żydowski” 1918, nr 26 (5 VII), s. 10. Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 240–244.

¹⁸ Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich...*, s. 283–284, 315–317, 383–384, 397.

¹⁹ Zob. m.in.: Ila [Rachel] Bernstein-Wischnitzer, *Problem sztuki żydowskiej w Polsce*, „Almanach Żydowski na rok 5678” [1917–1918], s. 211–215; Marek Szwarz, *Sztuka a Żydz*, „Tel Awiw” 1919, z. 4 (listopad), s. 185–189; Marek Szwarz, *Der nationale element in der jidyszer kunst* [Narodowe elementy w sztuce żydowskiej], „Literarisze Bleter” 1925, nr 48, s. 1–2.

*Idysz*²⁰. Okazywało się jednak, że ważniejsza niż sztuka żydowska stawała się indywidualna twórczość artystów-Żydów i stworzenie instytucjonalnych podwalin pod żydowskie życie kulturalne. Były to świadome i planowe działania artystów i miłośników sztuki, przedstawicieli życia narodowego Żydów w Polsce, którzy w pole artystyczne odrodzonej Rzeczypospolitej chcieli wprowadzić sztukę żydowską – nie jako niedookreślony motyw żydowski, nastrój czy uczucie znane z dzieł artystów starszego pokolenia, np. Samuela Hirszenberga, lecz jako twórczość indywidualną artystów, których dzieła byłyby „czynnikiem potęgi narodowej”²¹. Henryk Berlewi dobitnie stwierdzał, że w sztuce najważniejsze „nie są tematy narodowe, lecz forma indywidualna, odpowiadająca istotnym cechom danego narodu”²². Dlatego dyskusja o sztuce żydowskiej, stylu żydowskim zeszała na dalszy plan. Po roku działalności *Żydowskiej Wystawy Sztuki* Jakub Apenszlak, jeden z najczynniejszych członków Komitetu Wystawy Sztuki Żydowskiej, współtwórca i wieloletni prezes Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP)²³ pisał:

Co to jest sztuka żydowska? Czy istnieje? Jako jeden z inicjatorów wystawy [*Wystawy Sztuki Żydowskiej* – R.P.] stwierdzam, że nie śniliśmy nawet o zobrazowaniu sztuki żydowskiej. Nazwaliśmy początkowo nasze przedsięwzięcie „wystawą prac artystów żydowskich”. Sztuki nie bierzmowaliśmy, mówiliśmy tylko o artystach. Ale czuliśmy, że istnieje, bliżej może nieświadomiona, konieczność takiej właśnie wystawy. [...] Poszukiwanie stylu żydowskiego w formie – a nie w temacie – nie było wyprawą bezcelową, o czym świadczyły na żydowskiej wystawie sztuki prace – Seidenbeutel [Józefa – R.P.], Berlewiego, Braunera, Ostrzegi i Tykocińskiego. [Ale] „Żydowskość” nie była oczywiście celem wystawy [zastrzegal się Apenszlak]. Inicjatorzy nie stawiali żadnych ograniczeń, nie określali norm dla sztuki²⁴.

Najważniejszym celem Komitetu Wystawy Żydowskiej, a później Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, było stworzenie przestrzeni dla prezentacji dzieł artystów żydowskich, otwarcie nowych dróg, możliwości

²⁰ Jerzy Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987; Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 147–213.

²¹ Ila [Rachel] Bernstein-Wischnitzer, *Problem sztuki żydowskiej w Polsce...*, s. 211.

²² Henryk Berlewi, *Czego chcemy?*, „Nasz Kurier” 1921, nr 159 (12 VI), s. 4.

²³ Renata Piątkowska, *Jakub Apenszlak jako współtwórca Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Midrasz” 2010, nr 6 (158), s. 55–61. O działalności Towarzystwa przed II wojną światową zob. Ernestyna Podhorizer-Sandel, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3 (91), s. 37–50; Renata Piątkowska, *Sense of Togetherness. Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7, s. 57–66.

²⁴ Jakub Apenszlak, *Z powodu rocznicy powstania żyd. wystawy sztuki*, „Nasz Kurier” 1922, nr 144 (2 VI), s. 4.

zaistnienia w świecie sztuki, wreszcie poszerzenie kręgów odbiorców i rynku zbytu. Chodziło nie tyle o *sztukę*, co o twórcę, o wsparcie go w walce o byt i swobodny rozwój artystyczny.

Po kilku latach Marek Szwarc podsumował tę działalność: „Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych zdołało przebić mur chłodu i przedostać się do domu żydowskiego stąd jego doniosłość – jako czynnika wychowawczego”²⁵. Założyciele Towarzystwa pragnęli, by odbiorcy, zwłaszcza żydowscy, nie tylko zainteresowali się sztuką, ale by skarby żydowskiej kultury i dzieła żydowskich artystów dawały im poczucie narodowej dumy. „Wszak racją bytu idei narodowych – dodawał Szwarc – jest właśnie odrębność kulturalna wynikająca w pierwszej mierze z potrzeb osobistych, plastycznych”²⁶.

Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych nie było jedyną tego typu organizacją w II Rzeczypospolitej. Istniało kilkanaście zawodowych stowarzyszeń twórców żydowskich: Zrzeszenie Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (mimo nazwy miało ambicje ponadlokalne, należeli doń artyści z całej Polski, jak i ci mieszkający w Paryżu), które w ciągu ośmiu lat działalności (1931–1939) przygotowało blisko pięćdziesiąt wystaw²⁷, w Warszawie siedzibę miało Stowarzyszenie Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce, które w latach 1936–1939 zrealizowało kilkanaście wystaw. Jednak ŻTKSP było instytucją największą i działającą najdłużej (w latach 1923–1939), mimo przeciwności i kłopotów finansowych.

Nie od razu zauważono w stolicy obecność nowego stowarzyszenia i organizowane przez nie wystawy. Nie tylko dlatego, że adresowane one były głównie do publiczności żydowskiej i pokazywane w dwóch salach udostępnionych przez gminę żydowską w gmachu przy ulicy Grzybowskiej 26. Początkowo recenzje z wystaw Towarzystwa (także ogłoszenia i reklamy) pojawiały się jedynie w prasie żydowskiej, zarówno tej w języku polskim (m.in. w dziennikach: „Naszym Kurierze”, „Naszym Przeglądzie”, w tygodnikach: „Opinia”, „Ewa”, „Lektura”), jak i w żydowskim (m.in. w dziennikach: „Hajnt”, „Der Moment”, bundowskim „Folkscajtung” czy tygodniku literacko-kulturalnym „Literarisze Bleter”). O sztuce pisywali w nich m.in.: Jerzy Centnerszwer, Leopold Strakun, Michał Weinzieher²⁸, Maks Geller, malarze: Henryk Berlewi, Feliks Frydman (obydwaj publikowali m.in. w „Naszym Przeglądzie” i w „Literarisze Bleter”) czy pisarze, jak Alter Kacyzne.

²⁵ Marek Szwarc, *Działalność Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 150 (3 VI), s. 4.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Natasza Styra, *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939* [katalog wystawy], Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Kraków 2008, s. 56. Natasza Styra, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.

²⁸ Wszyscy byli miłośnikami sztuki, żaden z nich nie miał formalnego wykształcenia w historii sztuki: Centnerszwer studiował filozofię, Strakun i Weinzieher byli prawnikami (Weinzieher prowadził praktykę adwokacką).

Od połowy lat dwudziestych, recenzje i informacje o wystawach ŻTKSP coraz częściej ukazywały się w prasie ogólnopolskiej m.in. w „Kurierze Warszawskim”, „Kurierze Porannym”, „Przeglądzie Wieczornym”, „Wiadomościach Literackich”, „Sztukach Pięknych”. Początkowa powściągliwość wynikała nie tylko ze stopniowego przyzwyczajania się do stałej obecności żydowskiego salonu wystawienniczego na scenie kulturalnej stolicy, lecz także z faktu, że organizowano głównie wystawy zbiorowe zaś w przypadku nielicznych wystaw indywidualnych były to prezentacje dorobku artystów mało znanych poza światem żydowskim, jak Abraham Maniewicz (1921), młodo zmarły Józef Seidenbeutel (1923), Icchok Vincent Brauner, członek grupy *Jung Idysz* (1924) czy Mosze Apfelbaum (1924) lub Icchok (Izaak) Lichtenstein (1925). W pierwszym okresie działalności jedynie wystawy dwóch artystów starszego pokolenia: Maurycego Minkowskiego (1923)²⁹ i Wilhelma Wachtla (1926)³⁰ znanych od lat warszawskiej i lwowskiej publiczności przyciągnęły uwagę prasy.

Jak się wydaje krytyka nie umiała sobie poradzić z tymi wystawami łączącymi dzieła wielkich i uznanych – Maurycego Gottlieba i Marka Antokolskiego oraz prace początkujących artystów – np. Pawła Tybera czy Diny Matusówny. Mieczysław Wallis w krótkiej notatce z [I] *Wystawy prac artystów żydowskich*, na której pokazano trzysta trzydzieści siedem prac blisko siedemdziesięciorga twórców różnych pokoleń³¹, zauważył, że jedynie „u artystów najmłodszych występuje dążność do stworzenia odrębnej szkoły żydowskiej w plastyce” jednak nawet wśród nich są to „dążenia odosobnione”³² i skupił swą uwagę na mistrzostwie formalnym i wielości inspiracji w sztuce Henryka Glicensteina, pomijając jej ideową wymowę i narodowe przesłanie³³.

Byli jednak krytycy, którzy zauważyli „separatyzm” artystów żydowskich i ochoczo mu przyklasnęli. Nacjonalistyczna krytyka już od końca lat dziewięćdziesiątych XIX wieku postulowała odseparowanie artystów-Żydów. Ten powtarzany w dwudziestoleciu międzywojennym nacjonalistyczny dyskurs uznający *sztukę żydowską* (do której przypisana była, niejako automatycznie, awangarda jako „bolszewicko-żydowski futuryzm”) za zagrażającą *sztuce polskiej*, w której żydowscy artyści siali ziarno nowoczesności, postępowości, kosmopolityzmu i radykalizmu społecznego opisał Dariusz Konstantynów³⁴.

²⁹ *Wystawa obrazów Maurycego Minkowskiego*, „Południe” 1922, nr 3, s. 59–60. Była to bardzo krytyczna recenzja wystawy pokazanej w kwietniu 1922 roku w Wilnie.

³⁰ Szczepny Rutkowski, *Sztuki Plastyczne [...] Wachtel*, „Nowy Kurier Polski” 1926, nr 62 (3 IV), s. 10; K. W. [Konrad Winkler], *Ze świata sztuki. Wystawa zbiorowa prac Wilhelma Wachtla*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 74 (31 III), s. 3.

³¹ *Katalog Wystawy Prac Artystów Żyd. Warszawa Gmina Lato 1921*, Warszawa [1921].

³² Mieczysław Wallis, *Sztuki Plastyczne. Wystawy w październiku. Z Zachęty. Wystawa prac artystów żydowskich*. „Rejtan” Matejki, „Robotnik” 1921, nr 282 (19 X), s. 6.

³³ Ibidem.

³⁴ Dariusz Konstantynów, „Sztuka żydowska”. *O jednym z pojęć nacjonalistycznej krytyki artystycznej w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2016, nr 2, s. 475–495.

W uzupełnieniu tego cennego artykułu warto zatrzymać się na chwilę nad recenzją z [II] *Wystawy Sztuki Żydowskiej* (1921) pióra Jana Żyznowskiego, malarza – formisty, pisarza i krytyka. Jest ona symptomatyczna i wprowadza język powielany w prasie nacjonalistycznej przez całe dwudziestolecie³⁵.

Głównym bohaterem ekspozycji był Abraham Maniewicz, malarz związany z Kultur-Ligą [Ligą Kultury], bawiący przelotem w Warszawie w drodze z radzieckiej Ukrainy do Stanów Zjednoczonych³⁶. Żyznowski nie odmawia mu talentu:

Wulgarnie podkreślenia barw lokalnych przedmiotu w silnym oświetleniu stania, przy poprawności rysunku, istotę jego talentu, który bezsprzecznie posiada. [...] Całe zaś malarstwo p. Maniewicza nosi charakter współczesnej sztuki rosyjskiej, pełnej wpływów obcych przefiltrowanych przez niedającego się ująć w jakieś jedno określenie ducha Rosji³⁷.

O jego płótnie *Ginące getto*³⁸ z 1919 roku odwołującym się do niedawnych pogromów na Ukrainie pisał:

Jest to kompozycja o dużych zaletach, oparta na założeniach kubistów francuskich zmodernizowanych przez artystów sowieckich. Nie pozbawiony fabuły literackiej obraz ten należy do najlepszych na obecnej wystawie sztuki żydowskiej³⁹.

Nie wystawione dzieła budziły zainteresowanie krytyka, lecz samo wydarzenie, jakim była [II] *Wystawa Sztuki Żydowskiej*. Żyznowski w pomysłach tej oddzielnej wystawy widział jeden, najważniejszy w jego przekonaniu powód – pieniądze: „Prawa współpracy artystycznej w Polsce zrzekli się sami żydzi” – z satysfakcją stwierdza Żyznowski. – „Co jednak było przyczyną tego zrzeczenia się nie trudno odgadnąć. Interes. On był głównym motorem decyzji separatyzmu artystycznego”⁴⁰. Źródłem tej opinii są oczywiście ugruntowane w dyskursie antysemitycznym opinie o pazerności i wyrachowaniu Żydów. Jednak Żyznowski nie ograniczył się do powielania antyżydowskich obsesji i rozmawiał z Henrykiem Berlewim (członkiem Komitetu Wystawy Sztuki Żydowskiej). Ten jako jeden z powodów organizacji pokazu wskazał rosnące zainteresowanie sztuką w społeczności żydowskiej, co w jego opinii skutkowało m.in. częstszymi zakupami dzieł sztuki. Żyznowski tak zapisał jego wypowiedź:

³⁵ Jan Żyznowski, *Artystyczny separatyzm żydowski. Wystawa sztuki żydowskiej*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 285 (18 X), s. 4.

³⁶ Alan Pensler, Mimi Ginsberg, *Abraham Manievich*, Lucia Marquand, New York 2011.

³⁷ Jan Żyznowski, *Artystyczny separatyzm żydowski...*, s. 4.

³⁸ Obraz znajduje się obecnie w zbiorach Jewish Museum w Nowym Jorku: *Destruction of the Ghetto*, 1919, olej, płótno, 188 x 198 cm.

³⁹ Jan Żyznowski, *Artystyczny separatyzm żydowski...*, s. 4.

⁴⁰ Ibidem.

Nasi (żydzi) kupują za drogie pieniądze obrazy bez żadnej wartości w sklepach prywatnych. Do Zachęty nie pójda, ponieważ tam mają utrudnienia. (!?). U nas proszę pana, oprócz pieniędzy, jest to rozegzaltowanie się dla sztuki, które trzeba wyzyskiwać i podtrzymywać; w Zachęcie tego nie ma⁴¹.

Berlewi opowiadał też zapewne o narodowych dążeniach Żydów, co Żyżnowski skwitował: „A więc poza wszystkim był pewien, sam z rzeczy kolei wypływający, mus, wskazujący separację, do której nigdy przecież nie namawiali Polacy, mus wynikły z treści chwili obecnej, w której zaczyna się prawne nacjonalizowanie internacjonaułu żydowskiego”⁴². Kończył zaś swój artykuł słowami:

Odseparowana sztuka żydowska na razie nie budzi żalu i miejmy nadzieję, że nigdy go nie wzbudzi w sercach polskich, choćby ze względu na ten fakt, że już w samym początku swego poseparatystycznego istnienia nosi charakter międzynarodowo-żydowski, czyli zupełnie dla polskiego życia odmienny i odrębny. Powtarzam: z radością należy powitać to wyrzeczenie się Żydów od wspólnej pracy artystycznej w Polsce, na której bezwzględnie oni wiele pieniędzy i satysfakcji moralnej stracić by mogli. Separatyzm ich więcej obiecuje Polsce, niżby się tego spodziewać mogli, sądząc po własnych widokach na korzyści⁴³.

Zauważono więc te dążenia (nie przypadkiem to krytyka nacjonalistyczna, wyczulona na wszelkie przejawy „kosmopolityzmu” i „separatyzmu” żydowskiego jako pierwsza zwróciła na to uwagę) do uzyskania autonomii kulturalnej i narodowej Żydów w II Rzeczypospolitej⁴⁴. Krytyka artystyczna, skupiająca się na omawianiu wystaw i twórczości poszczególnych artystów, nie zdawała sobie sprawy ze znaczenia ideowego konstruktów *sztuki żydowskiej* dla żydowskiej społeczności. Nie doceniano roli *sztuki żydowskiej* w budowaniu nowoczesnej żydowskiej kultury, nie dostrzegano, że pokolenie młodych artystów-Żydów ma zupełnie inne oczekiwania wobec rzeczywistości artystycznej w Polsce, chce zmieniać i umacniać uniwersum żydowskie w II Rzeczypospolitej.

Po kilku latach obojętności krytyki trudno jest właściwie orzec dlaczego otwarty 20 maja 1928 roku *Salon Wiosenny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych* wzbudził tak duże zainteresowanie. Być może atrakcją był nowy, obszerny lokal Towarzystwa przy ul. Rymarskiej 6⁴⁵. Na otwarcie Salonu „przybyło blisko 1000 osób” i jak podały „Sztuki Piękne” „reprezentowane były sfery polityczne, samorządowe, naukowe i literacko-

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Jolanta Żyndul, *Państwo w państwie? Autonomia narodowo-kulturalna w Europie Środkowoschodniej w XX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000.

⁴⁵ „Sztuki Piękne” 1927–1928, R. 4, nr 7, s. 276.

-artystyczne”⁴⁶. Poza Konradem Winklerem już wcześniej na łamach „Przeglądu Wieczornego” śledzącym niektóre wystawy ŻTKSP i Janem Kleczyńskim skrupulatnie inwentaryzującym w „Kurierze Warszawskim” życie artystyczne stolicy o wystawie napisali m.in. Tytus Czyżewski („Epoka”), Mieczysław Sterling („Głos Prawdy”), Waclaw Husarski („Tygodnik Ilustrowany”), Stefania Zahorska („Wiek XX”). Informacja o Salonie (autorstwa Mieczysława Skrudlika) ukazała się także w endeckiej „Gazecie Porannej dawniej 2 grosze”.

Po blisko 20 latach zauważono wreszcie w Warszawie istnienie samodzielnego żydowskiego życia artystycznego, (choć trzeba zaznaczyć, iż wcześniej wielokrotnie pisano o wystawach i twórczości artystów Żydów). Największe zainteresowanie krytyków wzbudzała „żydowskość” wystawy oraz zagadnienie żydowskiej sztuki narodowej. Omówienia recenzentów, choć dalekie od krytycyzmu nie pozostawiały wątpliwości, że *sztuka żydowska* jest dla nich bytem ideologicznym, artystycznie niezdefiniowanym, a dla niektórych zagadnieniem dawno już przebrzmiałym:

Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych [...] pozwoliło nam rzucić okiem na stan tzw. sztuki żydowskiej w Polsce” – rozpoczęła swą recenzję Stefania Zahorska. – „Przedstawia ona zjawisko w zasadzie niewątpliwie ciekawe i to może nie tyle ze względu na swe wartości artystyczne, ile ze względu na samo założenie, na samo jej zamierzenie, wyrosłe i rozwijające się przed naszymi oczyma⁴⁷.

Wybitna pisarka i krytyczka sztuki podkreślała, że w czasie gdy idee sztuki narodowej (ideologia artystyczno-narodowa) znajdują się w odwrocie, lub poddawane są rewizji to „narodowy ruch żydowski dąży całą siłą do tego, by wraz z odbudową Palestyny zdobyć narodową dla niej sztukę”⁴⁸.

Niewątpliwie dostrzegalny także dla obserwatorów z „drugiej” strony wzrost oddziaływania ideologii syjonistycznej w życiu politycznym II Rzeczypospolitej, podobnie jak tzw. alija Grabskiego z lat 1924–1928, w której przeszło połowę stanowili przybysze z Polski, zwróciła uwagę na żydowskie aspiracje narodowe i budowę życia żydowskiego w Erec-Izrael. Większość komentatorów *Salonu Wiosennego ŻTKSP* wiązało rozwój idei sztuki narodowej właśnie z odrodzeniem życia żydowskiego w Palestynie. Wiedziano na ten temat

⁴⁶ „Sztuki Piękne” 1927–1928, R. 4, nr 8, s. 314–315. W wernisażu wzięli udział m.in.: Jan Skotnicki, dyrektor Departamentu Sztuki Ministerstwa Oświaty i Wyznań Religijnych, p. Turowicz, dyrektor Działu Kultury Urzędu Miejskiego, poseł Jehoszua Farbstein, prezes gminy żydowskiej, profesor Mojżesz Schorr, rabin Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. W kolejnym numerze ukazał się wybór recenzji, „Sztuki Piękne” 1927–1928, R. 4, nr 9, s. 358–359.

⁴⁷ Stefania Zahorska, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12 (17 VI), s. 4.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 5.

niewiele, wiedza ta była zresztą powierzchowna, podobnie jak skromna była znajomość toczącej się od ponad trzydziestu lat dyskusji o żydowskiej sztuce narodowej. Słowa Konrada Winklera można więc uznać za typowe:

Pisząc, o sztuce żydowskiej zawsze się ma na myśli czasy nie tak dawne, kiedy o jakiegokolwiek odrębności tej sztuki nie warto było nawet wspominać: byli bowiem artyści nie było natomiast sztuki. Dopiero w czasach po wojnie światowej dały się zauważyć tu i ówdzie talenty wyrosłe na gruncie żydowskiej ideologii i rasy⁴⁹.

Wacław Husarski dodawał:

Dążność do stworzenia sztuki narodowej żydowskiej wiąże się niewątpliwie z ideą odzyskania Palestyny – dążność ta jednak wydaje się na razie dosyć jeszcze daleka od krystalizacji. Łączność pomiędzy artystami uczestniczącymi w omawianym Salonie polega, jak dotychczas, głównie na ich poczuciu narodowym, lub co najwyżej – na obiorze tematów, zaczerpniętych z życia Żydów; odrębność stylu i koncepcji należy tu do zjawisk wyjątkowych⁵⁰.

Podkreślano kontekst polityczny, niewątpliwie ważny i istotny w życiu żydowskim, widoczny także w polityce wystawienniczej Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, o czym zaświadcza m.in. zorganizowana w 1927 roku wystawa Leopolda Pilichowskiego. Najważniejszym (i największym) eksponatem był obraz *Uroczystości Otwarcia Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie z 1925 roku*⁵¹. Pokaz ten miał, w intencji organizatorów, charakter narodowego święta:

Poza swemi walorami artystycznymi obraz ten stanowi dokument wielkiej doniosłości: jest on pierwszym odbiciem najpiękniejszych chwil w dziejach naszego rozproszenia – na kliszy tak przedziwnie czulej, jaka jest dusza artysty” – pisał Jakub Apenszlak. [...] „W ten sposób artysta spełnił to, co uważał za swój święty obowiązek: uczciwie i wiernie złożył swą relację z dziejowej chwili⁵².

⁴⁹ K. W. [Konrad Winkler], *Ze sztuki. Salon architektów. W Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Przegląd Wieczorny” 1928, nr 123 (30 V), s. 2. W recenzji z wystawy Wilhelma Wachtla w ŻTKSP w 1926 roku Winkler pisał: „Ruch artystyczny wśród Żydów, który z chwilą poczucia pewnej łączności z ich daleką ojczyzną znacznie się ożywił – jest objawem nader znamienym – jako renesans pierwiastków idealnych i duchowych wartości w tej starej rasie”. K. W. [Konrad Winkler], *Ze świata sztuki. Wystawa zbiorowa prac Wilhelma Wachtla*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 74 (31 III), s. 3.

⁵⁰ Wacław Husarski, *Wystawy doroczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 27 (7 VII), s. 504.

⁵¹ Obraz o wymiarach 437 x 194 cm jest własnością Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela. Malarstwo, rzeźba, rysunek*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2017, s. 483.

⁵² Pierrot [Jakub Apenszlak], *Niezwykła wystawa*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 276 (9 X), s. 4.

Stefania Zahorska otwarcie skrytykowała charakter tej imprezy trafnie zauważając, że „nie należy ona właściwie do gatunku czysto artystycznych – jest propagandowa w sensie nacjonalistycznym”⁵³. Recenzent „Naszego Przeglądu” Jerzy Centnerszwer ogólnie komentował:

Zachwył, z jakim przyjęto wystawę zbiorową L. Pilichowskiego, a nade wszystko jego obraz *Otwarcie Uniwersytetu w Jerozolimie* miał swoje podłoże narodowe. Zainteresowanie licznie zebranej publiczności było uwarunkowane uznaniem idei propalestyńskiej. [...] Była to niejako celowa propaganda nowej ideologii żydowskiej za pośrednictwem malarstwa⁵⁴.

Wracając do *Salonu Wiosennego* ŻTKSP w 1928 roku nie wszyscy zauważyli lub chcieli omówić te narodowe idee. Dla Mieczysława Skrudlika typologia prac pokazanych na wystawie jest prosta:

Sumarycznie – obrazy wystawione w żydowskim salonie wiosennym reprezentują dwa odmienne światy: Świat żydowski – i międzynarodowy, tzn. w szeregu obrazów właściwości rasowe i narodowe uzewnętrzniają się wyraziście – w ekspozycjach zaś innych – cechy te są podporządkowane, zniwelowane na rzecz prądów i kierunków nurtujących powszechnie w sztuce współczesnej. Oczywiście – zainteresowanie budzą przede wszystkim dzieła pierwszego rodzaju⁵⁵.

Dla Skrudlika „Dziełem par excellence – żydowskim, przepojonym głębią i szczerze rasowym sentymentem”⁵⁶ jest *Ojciec z dzieckiem* Natana Szpigla, artysty, którego twórczość łączono raczej z nurtem postekspresjonistycznej „Nowej Rzeczowości”⁵⁷. Dodawał: „Szkoda, że obraz ten o niepospolitej sile wyrazu, przykuwający ponadto uwagę widza żywym kolorytem i oryginalną fakturą pomieszczono w ciemnym kącie”⁵⁸. Stefania Zahorska kategorycznie stwierdzała:

⁵³ Stefania Zahorska, *Pilichowski i Agadati*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 45 (6 XI), s. 3.

⁵⁴ Jerzy Centnerszwer, *Wystawa obrazów Leopolda Pilichowskiego*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 283 (16 X), s. 9.

⁵⁵ Mieczysław Skrudlik, *Z wystawy malarzy żydowskich urządzonej staraniem Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Gazeta Poranna dawniej 2 grosze” 1928, nr 98 (3 VI), s. 4.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Według Jerzego Malinowskiego, wczesna twórczość artysty kształtowała się na pograniczu impresjonizmu i ekspresjonizmu; późniejsza – miała analogie z postekspresjonistyczną nową rzeczowością. Artysta przeciwstawiając się zarówno realistycznym ujęciom getta, jak i formalnym eksperymentom żydowskiej awangardy podkreślał znaczenie „żydowskiego nastroju” i postawy wewnętrznej, przywołując nazwiska Chagalla i Soutine’a. Szpigiel nastroj obrazów łączył z oddziaływaniem „neoromantycznej” literatury żydowskiej, inspirowanej folklorem. Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 284–289.

⁵⁸ Mieczysław Skrudlik, *Z wystawy malarzy żydowskich...*, s. 4.

Całe zapamiętanie narodowe odbija się przeważnie tylko w temacie, ale brak mu jest najczęściej tego właśnie jedyne pierwiastka, który o odrębności stanowi – to jest całkowitego wchłonięcia, przepojenia specyficznym środowiskiem i przetransponowania jego wewnętrznych cech na specyficzne wartości plastyczne. W tych obrazach żydowskich „żydowskość” jest raczej egidą, firmą, aniżeli stanem wewnętrznym i plastycznie dokonanym. Jest to dzisiaj tylko tematyczna odmiana międzynarodowego malarstwa europejskiego. I tak być musi. Żaden patriotyzm jeszcze nigdy nie zrodził sztuki⁵⁹.

Interesująco na tym tle brzmią słowa Jana Kleczyńskiego wprowadzające ważny temat akulturacji/asymilacji zarówno sztuki, jak i samych twórców:

[...] wystawa warszawska nie jest pokazem sztuki żydów, rozproszonych po świecie. [...] Jest to wystawa artystów żydowskich, urodzonych i mieszkających w Polsce. Jako taka jest interesująca m. in. ze względu na zagadnienie, czy na tle wspólnego życia w danym kraju, wśród tych samych miast, pól i lasów, wśród jednakowych wstrząśnień politycznych, mogą się ujawnić jakieś charakterystyczne rasowe odrębności w twórczości artystycznej, czy też wpływy otoczenia, jak chce teoria Taine'a – muszą nadać jej podobieństwo do sztuki narodu, wzrastającego w jednakowych mniej więcej warunkach (z wyjątkiem tradycji religijnych, rodzinnych oraz różnic społecznych i z uwzględnieniem osłabienia tych różnic i odrębności wśród inteligencji, która żyje tą samą mniej więcej kulturą, a nieraz temi samymi ideami społecznymi, politycznymi, państwowymi i gospodarczymi, co otoczenie polskie i często stapia się z niem, choćby nie dążyło do asymilacji).

Powiedzmy od razu, że wystawa obecna nie rozwiązuje bynajmniej tej kwestii – nie tylko dlatego, że brak na niej utworów wielu wybitnych artystów żydów, mieszkających w Polsce, ale też z powodu, że poziom wystawy na ogół wzięwszy, nie jest tak wysoki, żeby odnośne różnice mogły się przejawiać – np. jako odrębność w ujmowaniu pewnych zjawisk, odrębność inwencji, kompozycji, lub kolorytu⁶⁰.

Spoglądającej w staro-nową ojczyznę odrębności Żydów nie cenil Mieczysław Sterling (choć z zupełnie innych powodów niż krytycy nacjonalistyczni). Wspominając zakopiańskie obrazy Abrahama Neumana zauważa, że w pokazanych na wystawie palestyńskich pejzażach „inne światło, inne barwy i ziemia nie wywarły zdecydowanego wpływu na paletę” a „słońce Palestyny nie otworzyło artyście oczu na nowe skojarzenia kolorów”⁶¹. Choć niektóre widoki z Hajfy czy Jerozolimy wydobyły „słońce gorące, jasność w obrazie”, to ogólnie

⁵⁹ Stefania Zahorska, *Sztuka żydowska...*, s. 5.

⁶⁰ Jan Kleczyński, *Sztuka żydowska*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 166 (17 VI), s. 18.

⁶¹ Mieczysław Sterling, *Sztuki plastyczne. Wystawa w Związku Plastyków – Salon Wiosenny Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Głos Prawdy” 1928, nr 172 (23 VI), s. 3.

mówiąc obrazy Neumana nie wzbudziły „entuzjazmu do tej ziemi, której piękno i słoneczność, legenda mogłyby wywołać w duszy malarza – pejzażysty oddźwięk bogaty, hymn”⁶².

Natomiast w prasie żydowskiej (polskiej i jidyszowej) pomijano zupełnie „żydowskość” pokazywanych na Salonie dzieł. Motywy żydowskie czyli rodzajowo, na poły etnograficznie traktowane sceny z życia żydowskiego, portretujące dzień świąteczny i powszedni trud mas żydowskich od dawna uważano za przebrzmiałe, nie oddające istoty i dynamiki współczesnego życia oraz nie odpowiadające ambicjom i potrzebom społeczności żydowskiej (choć warto zauważyć, że, wbrew opiniom krytyków, cieszyły się one wzięciem wśród mieszczańskiej publiczności).

Feliks Frydman stwierdzał wręcz, że „wystawa ŻTKSP nie różni się wiele od innych wystaw warszawskich”⁶³. Omawiano raczej jej aktualność, nowatorstwo czy paseizm pokazywanych dzieł, stosunek twórców do sztuki nowoczesnej: kubizmu, formizmu czy impresjonizmu (to w kontekście dzieł malarza starszego pokolenia Abrahama Neumana⁶⁴). W czerpiącym z „mistrza Cézanne’a” malarstwie Stanisławy Centnerszwerowej opartym „na najszlachetniejszych wzorach francuskich” recenzent odnalazł „głębokie zrozumienie dla faktury malarskiej, wyjątkowo bliski i zmysłowy stosunek do barwy”⁶⁵. Mimo uznania dla jej sztuki Michał Weinzieher uważa, że „artystka nie zdobywa się na prawdziwą oryginalność”⁶⁶. Martwe natury warszawskiej malarki wysoko cenili także Tytus Czyżewski. Zwrócił on też uwagę na wszechstronność i różnorodność kierunków w sztuce, „którym podlegają artyści wystawiający w tym *Salonie Wiosennym*”, co jego opinii „wcale nie zmniejsza jego poziomu artystycznego ani nie przekreśla tak „starej» jak i «młodej» sztuki”⁶⁷.

W tle tych dyskusji wciąż pobrzmiewa pytanie czym jest (być powinna) sztuka żydowska? Czy istnieje⁶⁸? Wbrew opiniom krytyków dla szerokiej mas żydostwa polskiego sztuka żydowska istniała, nie tylko dlatego, że byli i tworzyli żydowscy malarze. Chciano widzieć jej odrębność, oryginalność, narodową specyfikę. I znajdowano ją w twórczości Marca Chagalla. O jego pobycie

⁶² Ibidem.

⁶³ Feliks Frydman, *Salon Wiosenny Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 152 (3 VI), s. 6. Ten sam tekst ukazał się także na łamach „Literarisze Bleter”: F. Frydman, *Di fryling-ogsszelung* [Wystawa wiosenna], „Literarisze Bleter” 1928, nr 23 (8 VI), s. 444.

⁶⁴ Michał Weinzieher, „*Salon Wiosenny*” *Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Ewa” 1928, nr 19 (24 VI), s. 4.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Tytus Czyżewski, *Salon Wiosenny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuki*, „Epoka” 1928, nr 178 (29 VI), s. 8.

⁶⁸ *Czy istnieje sztuka żydowska?* to tytuł serii wykładów zainicjowanych przez Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie w 1935 roku, zob. Natasza Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów...*, s. 94–95.

w Polsce w 1935 roku (malarz wraz z żoną wziął udział w uroczystościach z okazji dziesięciolecia działalności Żydowskiego Instytutu Naukowego (IWO) w Wilnie i otwarcia przy Instytucie Muzeum Sztuki Żydowskiej) oraz o krytycznych ujęciach jego twórczości u Aurelii Gottliebowej (w „Miesięczniku Żydowskim”⁶⁹) i Debory Vogel (w „Cusztajerze”⁷⁰) pisałam w innym miejscu⁷¹. Wizyta ta była iskrą, która w społeczności żydowskiej roznieciła na nowo dyskusję o sztuce żydowskiej, i to mimo iż sam Chagall mówił: „W moich obrazach nie ma i nigdy nie było – jak to wielu sądzi – nic z groteski ani krzty karykatury, żadnej szarży. Nie wydobywam nigdy egzotyki z życia żydowskiego. Nawet deformacji tego życia nie ma w moich obrazach”⁷². Jednak tak istotny w twórczości Chagalla idiom żydowski sprawiał, że jego twórczość postrzegana była w kontekście *sztuki żydowskiej*. Stefania Zahorska w swej krytycznej recenzji z pokazu Pilichowskiego i występów tancerza z Erec-Izrael Barucha Agadatiego pisała:

Sztuka takiego np. Marka Chagalla, mimo wszystkich czynników międzynarodowych, jakie w niej tkwią, mimo bardzo znacznej domieszki specyficznego rosyjskiego charakteru, posiada jednak w samej swojej artystycznej jakości pewną nutę odrębną, którą ostatecznie można by nazwać żydowską – nie wchodząc na razie w to, na ile jest ona indywidualną cechą malarza, a na ile uzasadniona jego rasową czy narodową przynależnością. W każdym razie ta odrębność zatracająca nutę żydowską, leży nie tylko w temacie, lecz w formalno-artystycznym sposobie ujęcia, leży w kolorycie, w dziwacznym połączeniu realizmu z fantasmagorią, itd., itd.⁷³

Debora Vogel dzieliła z Chagallem sprzeciw wobec płytkiej i fałszywej egzotyki *motywu żydowskiego*, ponieważ

elementu żydowskiego należy szukać gdzie indziej aniżeli w temacie, leży on w momencie irracjonalnym, który trudno jest zdefiniować, a który jest tem niemniej czemś realnem, ukrytem w ruchu linii i w natężeniu kolorytu⁷⁴.

⁶⁹ Aurelia Gottliebowa, *O sztuce Marka Chagalla*, „Miesięcznik Żydowski” 1931, z. 12, s. 514–519. Skrócona wersja artykułu ukazała się w tygodniku „Ster”: Aurelia Gottliebowa, *Sztuka Marka Chagalla (w pięćdziesiątą rocznicę urodzin)*, „Ster” 1937, nr 24 (18 VIII), s. 7.

⁷⁰ Debora Vogel, *Teme un forem in der kunst fun Chagall. Pruf fun estetischer kritik*, „Cusztajer”, 1929, nr 1, s. 21–26 (cz. 1); Debora Vogel, *Teme un forem in der kunst fun Chagall. Pruf fun estetischer kritik*, „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 19–24 (cz. 2). Debora Vogel, *Temat i forma w sztuce Chagalla. Próba krytyki estetycznej*, tłum. Tomasz Kuberczyk, „Ogród” 2003, nr 1–2, s. 237–251. Skrócona i zmieniona wersja autorska: Debora Vogel, *Forma i tematyka w sztuce Chagalla*, w: *Almanach i leksykon żydostwa polskiego*, t. 2 (2–3), red. Roman Goldberger, Wyd. H. Dikier, Lwów 1938, s. 98–105.

⁷¹ Renata Piątkowska, „*Cud w rzeczywistości*”. *Marc Chagall w Polsce...*, s. 109–117.

⁷² J.W. [Jehuda Warszawiak], *Marek Chagall o sobie*, „Kurier Poranny” 1935, nr 260 (19 IX), s. 6.

⁷³ Stefania Zahorska, *Pilichowski i Agadati...*, s. 3.

⁷⁴ Debora Vogel-Barenblüth, *Leopold Pilichowski*, „Opinia” 1933, nr 29, s. 6.

Poza tym, jak zauważa Karolina Szymaniak,

sztuka narodowa dla Vogel nie ma jednej oczywistej formuły, nie musi (nie może) być na pewno sztuką zamkniętą, oderwaną od tego, co dzieje się w sztuce światowej, impregnowaną na obce wpływy, sztuką opartą tylko na różnicy, a wyzbytą podobieństw⁷⁵.

Według Zahorskiej ta nowa *sztuka żydowska* dopiero się rodziła – w twórczości młodych artystów, u których, jak u Chagalla

widać wyraźnie jak gdyby dalszy ciąg tej samej linii rozwojowej. Ich narodowe stanowisko znajduje potwierdzenie w tematach o zdecydowanie żydowskim charakterze, ale poza tem tkwi w tym kierunku wyraźne dążenie do zdobycia się jakąś nową artystyczną ekspresję, do wydobywania z konglomeratu ogólnoeuropejskich dążeń czegoś nowego, czemu chce się nadać miano sztuki żydowskiej⁷⁶.

Także Mieczysław Sterling pomstując na Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych apelował o wsparcie dla młodych artystów-Żydów, gdyż tylko „młodzież, wyrosła w hasłach samodzielności duchowej [...] może wydać coś samodzielnego, gdy sztuka tamtych [tj. Pilichowskiego i Minkowskiego – R. P.] była zaledwie ilustracją, której czas przeminął”⁷⁷.

PODSUMOWANIE

W opinii podzielanej przez większą część krytyki artystycznej w II Rzeczypospolitej *sztuka żydowska* istniała (zarówno jako oddzielny idiom artystyczny, jak i jako twórczość artystów-Żydów), choć nie zgadzano się, co do jej definicji. Niektórzy krytycy negowali prawo do obecności żydowskiej sztuki i twórców w polskim życiu artystycznym. Dla krytyki nacjonalistycznej *sztuka żydowska* była faktem, i dlatego należało ją „jak najlepiej poznać, opisać możliwie wszystkie jej cechy, a potem usunąć, a przynajmniej skutecznie odseparować, czego domagał się Mieczysław Skrudlik pisząc: „Czas już najwyższy nie przeprowadzić, ale uznać wyraźnie już zarysowaną linię demarkacyjną. Ghetto wraca do Ghetta”⁷⁸.

⁷⁵ Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 184.

⁷⁶ Stefania Zahorska, *Pilichowski i Agadati...*, s. 3.

⁷⁷ Mieczysław Sterling, *Plastyka*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 14 (6 IV), s. 4.

⁷⁸ Cyt. za: Dariusz Konstantynów, „*Sztuka żydowska*”..., s. 493.

Niewielu krytyków zdawało sobie sprawę z doniosłości istnienia odrębnej, żydowskiej instytucji artystycznej, jaką było ŻTKSP⁷⁹. W II Rzeczypospolitej dla większości Żydów sztuka, obok literatury, teatru i oświaty była ważną częścią nowoczesnego, aktywnie pojmowanego życia narodowego. Dlatego pisząc o działalności Towarzystwa nie można pominąć relacji sztuki z rzeczywistością pozaartystyczną. Głównym celem Towarzystwa było wsparcie artystów żydowskich, ta działalność okazała się najistotniejsza zwłaszcza w latach trzydziestych kiedy salony ŻTKSP były jedynym miejscem, gdzie młodzi żydowscy artyści mogli zadebiutować⁸⁰. Druga połowa lat trzydziestych przyniosła, wraz z narastaniem i akceptacją dla antysemityzmu w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym II Rzeczypospolitej coraz mocniej widoczne pęknięcie, stopniowe rozchodzenie się polskich i żydowskich światów artystycznych. O ile w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości pisano o *sztuce żydowskiej*, spierano się o jej istnienie i definicję, to w drugiej połowie lat trzydziestych polska prasa (z wyjątkiem nielicznych gazet lewicowych) ignorowała wystawy Towarzystwa uważane już tylko za wewnętrzną sprawę żydowską, nie mającą wpływu na polską kulturę. Odpowiadało to zresztą wielu artystom i działaczom kultury żydowskiej o orientacji nacjonalistycznej, którzy także woleli widzieć kulturę żydowską (i artystów-Żydów) zamkniętą w getcie.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowicz Oskar, *Wystawa dzieł Wachtla*, „Wschód” 1906, nr 43, s. 4.
 Apenszlak Jakub, *Niezwykła wystawa*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 276, s. 4.
 Apenszlak Jakub, *Z powodu rocznicy powstania żyd. wystawy sztuki*, „Nasz Kurier” 1922, nr 144, s. 4.
 Berkowitz Michael, *Zionist Culture and Western European Jewry before the First World War*, Cambridge University Press, New York 1993.
 Berlewi Henryk, *Czego chcemy?*, „Nasz Kurier” 1921, nr 159, s. 4.
Berlin Metropolis. Jews and the New Culture 1890–1918 [katalog wystawy], red. Emily D. Bilski, The Jewish Museum, New York, Berkley–London 1999.
 Bernstein-Wischnitzer Ila [Rachel], *Problem sztuki żydowskiej w Polsce*, „Almanach Żydowski na rok 5678” 1917–1918, s. 211–215.
 Centnerszwer Jerzy, *Wystawa obrazów Leopolda Pilichowskiego*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 283, s. 9.
 Cohen Richard I., *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, University of California Press, Berkeley 1998.

⁷⁹ Wśród tych, którzy doceniali (nie szczędząc czasem ostrej krytyki) byli m.in.: Mieczysław Wallis, Mieczysław Sterling, Leopold Strakun.

⁸⁰ Kiedy nałożyły się do tego kłopoty finansowe i organizacyjne, które sprawiły, że w połowie lat trzydziestych. Towarzystwo organizowało dwie wystawy rocznie (były to doroczne Salony: Wiosenny i Zimowy) artystom żydowskim trudno było znaleźć miejsce na większe pokazy swych prac.

- Cohen Richard I., *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, tłum. Elżbieta Malec, „Krasnogruda” 2000, nr 11, s. 21–43.
- Czyżewski Tytus, *Salon Wiosenny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuki*, „Epoka” 1928, nr 178, s. 8.
- Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907* [katalog wystawy], red. Batsheva Goldman Ida, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2009.
- Frydman Feliks, *Salon Wiosenny Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 152, s. 6.
- Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)* [katalog wystawy], red. Nathalie Hazan-Brunet, Ada Ackerman, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż 2009.
- Gottliebowa Aurelia, *O sztuce Marka Chagalla*, „Miesięcznik Żydowski”, 1931, z. 12, s. 514–519. [Skrócona wersja: Aurelia Gottliebowa, *Sztuka Marka Chagalla (w pięćdziesiątą rocznicę urodzin)*, „Ster”, 1937, nr 24, s. 7].
- Husarski Wacław, *Wystawy doroczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 27, s. 504.
- „Izraelita” 1866–1915. *Wybór źródeł*, opracowali Agnieszka Jagodzińska i Marcin Wodziński, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2015.
- Jarassé Dominique, *L'éveil d'une critique d'art juive et le recours au «principe ethnique» dans une définition de l'«art juif»*, „Archives Juives” 2006, nr 1, s. 63–75.
- Jewish Identity in Modern Art History* red. Catherine M. Soussloff, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1999.
- Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Teodora Herzla*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno, 2014.
- Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela. Malarstwo, rzeźba, rysunek*, red. Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2017.
- Kleczyński Jan, *Sztuka żydowska*, „Kurier Warszawski”, 1928, nr 166, s. 18.
- Konstantynów Dariusz, „Sztuka żydowska”. *O jednym z pojęć nacjonalistycznej krytyki artystycznej w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Historii Żydów”, 2016, nr 2, s. 475–495.
- Krzywiec Grzegorz, *Polska bez Żydów. Studia z dziejów idei, wyobrażeń i praktyk antysemitycznych na ziemiach polskich początku XX wieku (1905–1914)*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2017.
- Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.
- Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987.
- Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Manor Dalia, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, RoutledgeCurzon, London–New York 2005.
- Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900–1939, z kolekcji prywatnych* [katalog wystawy], Muzeum Śląskie, Katowice 2017.
- Olin Margaret, *The Nation without Art. Examining Discourses on Modern Jewish Art*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007.
- Pensler Alan, Mimi Ginsberg, *Abraham Manievich*, Lucia Marquand, New York 2011.
- Piątkowska Renata, *A Jewish Renaissance? The Warsaw Circle of Yitskhok Leybush Peretz and Their Attempts at Developing a Jewish National Style*, w: *Old Art Inspirations in the Art of 20th and 21st centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 291–301.

- Piątkowska Renata, *Jakub Apenzlak jako współtwórca Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Midrasz” 2010, nr 6 (158), s. 55–61.
- Piątkowska Renata, *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1, *Literatura i sztuka*, red. Sławomir Buryła, Instytut Historii PAN, Warszawa 2018.
- Pieńkowski Stanisław, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka” II. Dział żydowski*, „Gazeta Warszawska” 1912, nr 154, s. 2.
- Podhorizer-Sandel Ernestyna, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3 (91), s. 37–50.
- Pryłucki Nojeh, *Wegen nationale kunst (O sztuce narodowej)*, w: *Barg-aroff*, Naje Verlag, Warszawa 1917.
- Rosenfeld G. D., *Defining „Jewish Art” in Ost und West 1901–1908. A Study in Nationalisation of Jewish Culture*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1994, nr 39, s. 83–110.
- Skrudlik Mieczysław, *Z wystawy malarzy żydowskich urządzonej staraniem Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Gazeta Poranna dawniej 2 grosze” 1928, nr 98, s. 4.
- Sterling Mieczysław, *Plastyka*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 14, s. 4.
- Sterling Mieczysław, *Z Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Neumana*, „Izraelita” 1911, nr 41, s. 7.
- Sztyma-Knasiecka Tamara, *Dyskusja nad sztuką żydowską na przelomie XIX i XX wieku*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 271–281.
- Szwarc Marek, *Der nationale element in der jidyszer kunst* [Narodowe elementy w sztuce żydowskiej], „Literarisze Bleter” 1925, nr 48, s. 1–2.
- Szwarc Marek, *Działalność Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 150, s. 4.
- Szwarc Marek, *Sztuka a Żydzi*, „Tel Awiw” 1919, z. 4 (listopad), s. 185–189.
- Szymaniak Karolina, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Tradition and revolution. The Jewish renaissance in Russian avant-garde art 1912–1928* [katalog wystawy], red. Ruth Apter-Gabriel, The Israel Museum, Jerusalem 1987.
- Vogel Debora, *Teme un forem in der kunst fun Chagall. Pruf fun estetischer kritik*, „Cusztajer”, 1929, nr 1, s. 21–26 (cz. 1). Vogel Debora, *Teme un forem in der kunst fun Chagall. Pruf fun estetischer kritik*, „Cusztajer”, 1930, nr 2, s. 19–24 (cz. 2). [Polski przekład: Debora Vogel, *Temat i forma w sztuce Chagalla. Próba krytyki estetycznej*, tłum. Tomasz Kuberczyk, „Ogród”, 2003, nr 1–2, s. 237–251. Skrócona i zmieniona wersja autorska: Debora Vogel, *Forma i tematyka w sztuce Chagalla*, w: *Almanach i leksykon żydostwa polskiego*, t. 2 (2–3), red. Roman Goldberger, H. Dikier, Lwów 1938, s. 98–105].
- Vogel-Barenblüth Debora, *Leopold Pilichowski*, „Opinia” 1933, nr 29, s. 6.
- Wadyas Mikołaj, *Eksponaty w T-wie „Becalel”*, „Głos Żydowski” 1918, nr 26, s. 10.
- Wallis Mieczysław, *Sztuki Plastyczne. Wystawy w październiku. Z Zachęty. Wystawa prac artystów żydowskich*. „Rejtan” *Matejki*, „Robotnik” 1921, nr 282, s. 6.
- Warszawiak Jehuda, *Marek Chagall o sobie*, „Kurier Poranny”, 1935, nr 260, s. 6.
- Wasilewska Diana, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Weinzieher Michał, *„Salon Wiosenny” Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Ewa” 1928, nr 19, s. 4.
- Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009.
- Winkler Konrad, *Ze sztuki. Salon architektów. W Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Przegląd Wieczorny” 1928, nr 123, s. 2.

- Winkler Konrad, *Ze świata sztuki. Wystawa zbiorowa prac Wilhelma Wachtla*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 74, s. 3.
- Zahorska Stefania, *Pilichowski i Agadati*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 45, s. 3.
- Zahorska Stefania, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 4–5.
- Zieliński Konrad, *Stosunki polsko-żydowskie na ziemiach Królestwa Polskiego w czasie pierwszej wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.
- Zieliński Konrad, „*Swój do Swego!*”. *O stosunkach polsko-żydowskich w przeddzień Wielkiej Wojny*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 3, s. 325–346.
- Żyndul Jolanta, *Państwo w państwie? Autonomia narodowo-kulturalna w Europie Środkowo-wschodniej w XX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000.
- Żyznowski Jan, *Artystyczny separatyzm żydowski. Wystawa sztuki żydowskiej*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 285, s. 4.

JEWISH ART IN THE MIRROR OF THE INTERWAR ART CRITICISM

This paper discusses the notion of Jewish art in Poland in the interwar period. Although in the Jewish cultural milieu discussion of how to define Jewish art started at the beginning of 20th century, Polish art critics realized the very existence of Jewish art as an independent phenomenon only in the late twenties. The first part of the article analyses the reviews of the Spring Salon of the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts [Polish abbr. ŻTKSP], opened in Warsaw in May 1928. The Spring Salon is a good illustration of the diverse approaches to the idea of Jewish art as well as of the participation of Jewish artists in Polish art. The subsequent part of the article concludes that for the Jewish cultural circles in interwar Poland the most important goal was not to formulate a definition of Jewish art but to question how Jewish art manifests itself as an expression of national culture. All associations dealing with Jewish art, including the largest and most important Jewish artistic exhibitive institution in the interwar period – the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw – advocated as their central objective popularising and strengthening Jewish art (without defining it) and providing support to Jewish artists in their fight for existence and free artistic development.

Keywords

Fine Arts, Jews, Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts (ŻTKSP), art criticism

