

Debora Vogel i gesty emancypacji

Agnieszka Dauksza

AGNIESZKA DAUKSZA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

DEBORA VOGEL I GESTY EMANCYPACJI*

Pasywna dynamika Debory Vogel

Zastanawia mnie dialektyka poruszeń i bezwładu stale wyczuwalna w pisarstwie Debory Vogel. Tendencja jest charakterystyczna dla sposobu organizacji jej pism – zarówno literackich, jak i krytycznych, które brawurowo rozwijają się w pełnej dynamice i świeżości myśli, oświetlając kolejne problemy i zagadnienia, by po chwili wędznąć w powtórzeniach, uogólnieniach i pewnej monotonii argumentacji. Także na poziomie tematyki dominuje zasada obrotu i repetycji; bezwład nie utożsamia się jednak z bezruchem, przeciwnie: cykliczność pór roku doskonale odpowiada obiegowi rzeczy i „zaprogramowanemu” ruchowi figur w przestrzeni.

Wiele przemawia za tym, że sama Vogel pisała „z doskoku” i myślała „skokami”. W listach do Brunona Schulza narzekała niekiedy na „ślamazarność wewnętrzną”, „zmęczenie”, „rozpacz ostateczną i beznadziejność”, żal „niezrealizowanych możliwości”, „niedosyt” i „techniczny brak czasu”, skazujące ją na pobyt na „ślepych torze”¹. Kiedy indziej autorka zaś wspominała o „potrzebie powrotu”, „silnej, drażliwej tęsknocie pracy”, która zmobilizuje do działania, jeśli tylko „napięcie woli dopisze”². Wahania napięć faktycznie wyczuwa się w tej twórczości, nie są one wszakże czymś jednoznacznym czy przewidywalnym. Mimo to już pierwsi komentatorzy wytykali monotematyczność, brak wyrazistości lub ideowo-stylistyczną zależność Vogel od kolegów-literatów, co zresztą wpisywało się w szerszą tendencję deprecjonowania dzieł kobiet³. Ale co by się stało, gdyby – nie zważając na zbyt surową krytykę – uznać ten tryb pisania nie za mankament, efekt niedostatecznych przygotowań albo dowód ograniczeń wyobraźni literackiej, lecz za konsekwentną metodę, odpowiedź formalną Vogel na doświadczenie nowoczesności?

Punktem wyjścia w tych poszukiwaniach będzie autotematyczne wyznanie autorki, komentującej w jednym z listów proces twórczy. Vogel przyznaje, że od-

* Artykuł opiera się na wykładzie autorki zorganizowanym przez Muzeum Sztuki w Łodzi w lutym 2018.

¹ D. Vogel, list do B. Schulza, z 1938 roku. W: B. Schulz, *Księga listów*. Zebrał, przygot. do druku J. Ficowski. Wyd. 2, przejrz., uzup. Gdańsk 2002, s. 244–246.

² *Ibidem*, s. 244.

³ Zob. K. Szymański, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków 2006, s. 23–27.

czuwa „wzmóŜoną potrzebę powrotu ze »ślepego toru« [...], kontroli kaŜdej straconej chwili i wejścia dotychczasowej treści w stadium, które można określić jako »wycofanie z obiegu«, wycofanie z intelektu, cofnięcie się w ciało, skąd promieniuje w intelekt przy odpowiednich asocjatywnie narzucających się, sprowokowanych sytuacjach. Teraz trzeba tylko odpowiednich sytuacji, by krystalizowały się dalsze warstwy obrazów i koncepcji”⁴.

Interesujący jest proces wytwarzania w sobie stanu gotowości do podjęcia aktu pisarskiego. Vogel nie tyle „wraca” ze ślepego toru, ile „przetorowuje się” całą sobą; wola, nastawieniem, percepcją, ciałem, odczuwaniem i myśleniem – wprost staje się „torem” transmisji dla nadchodzących poruszeń i pomysłów. „Dotychczasowa treść”, o której wspomina, jest zapewne owym budulcem, egzystencjalnym materiałem, miąŜgą doświadczenia codzienności, której nie da się pojąć bezpośrednio, a która może zostać skryształizowana, czyli odczuta i zrozumiana, dopiero przez „wycofanie się z obiegu” codziennej rutyny i celowości działań oraz „przetransponowanie” w tkankę sztuki. Mówiąc wprost, proces kreacji ma być momentem „wykradzionym” monotonii egzystencji, wyrwą w repertuarze powtarzanych stale czynności i gestów, dopuszczeniem do głosu „kolorowości” życia. Błędem byłoby jednak mniemać, że stan, do którego dąŜy Vogel, stan twórczy, jest autonomiczny wobec codzienności. Przeciwnie, to codzienność stanowi podstawową inspirację i główny budulec, jednak „bycia w niej”, percypowania bodźców i reagowania na nie nie można utoŜsamić z rozumieniem realiów. Vogel stwierdza wyraźnie, że dopiero „wycofanie się z obiegu”, przełamanie rutyny działań, zawieszenie schematycznych sądów, wczucie się w ciało, pojmowane jako rezerwuar wraŜeń, ma szanse aktywować w niej kreatywność i czynną sprawczość.

Nie przypadkiem pojawia się tu retoryka pobudzeń cielesnych. Rzeczywiście, Vogel z wielką intuicją sonduje specyfikę ludzkiej percepcji i docenia wagę relacyjnych zaleŜności między aktantami: jednostkami, obiektami, przestrzenią, ale równieŜ między władzami poznawczymi, zmysłami, ciałem i intelektem, które opracowują skorelowane percepty, afekty oraz idee. Relacyjność i afektywność są według mnie kategoriami kluczowymi dla rozumienia dzieła Vogel – choćby ze względu na język, jakim opisuje ona proces krystalizowania się i kondensowania jej własnych pomysłów.

Jeśli zawierzyć autorce, przekonującej, że proces kreacji słownej przebiega od „cofnięcia się w ciało”, przez „promieniowanie w intelekt przy odpowiednich, asocjatywnie narzucających się, sprowokowanych sytuacjach”, okaŜe się, że mamy do czynienia z perfekcyjnie spójnym, choć trudnym i niejednorodnym dorobkiem literackim, filozoficznym i krytycznym. Główną zasadą organizacji jest tropiczność, wyczuwalna w narastaniu koncepcji, obrazów i tematów, w „lepkości”, „gęstości” czy „duchocie” stylu, ale teŜ w relacyjnym, montażowym współwystępowaniu nie-utoŜsamych bodźców i wraŜeń. Wielce prawdopodobne zresztą, że ta Œelazna konsekwencja asocjacji nie tylko decyduje o oryginalności dorobku Vogel, lecz takŜe współtworzy efekt „literackiej gęstwy” – bez anegdoty, bohaterów i zdarzeń – i skazuje go na połowiczne trwanie.

⁴ Vogel, *op. cit.*, s. 244.

Stawiam elementarne pytanie o zasadę dynamiczno-pasywnego oddziaływania pism Vogel oraz o źródła czy przyczyny nie wykluczających się, ale korelujących i samonapędzających się sił bezwładu. Będę rozpatrywać dynamikę i pasywność w kontekście przestrzeni nowoczesnego miasta, relacji przestrzeni i sztuki modernistycznej czy przestrzeni i figur ludzkich, także warunków ich obecności/widzialności w przestrzeni i sferze publicznej. Skupię się zwłaszcza na nieznaczających gestach i gestach ludzi nieznaczających.

Sztuka nowoczesna jako relacja

U podstaw proponowanej przez Vogel metody interpretacji sztuki znajduje się relacyjne rozumienie rzeczywistości. W eseju *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz* autorka dobitnie tłumaczy swój tok myślenia:

Cóż [...] znaczy słowo „rzeczywistość”, jeśli nie całość pojedynczych rzeczy (ludzi i nieożywionych mas), które wchodzą ze sobą w określone stosunki. W ten sposób istnieje nasz świat. A rzeczywistość, która zostaje ukazana w dziele sztuki, musi być zbudowana według tej samej zasady: jest ona specyficzną całością pojedynczych rzeczy, a nie odwzorowaniem tej całości, którą nazywamy światem lub naturą.

Ale te dwa światy – codzienny i artystyczny – są ze sobą powiązane. Świat formy musi skądś czerpać swój materiał i nie pozostaje mu żadne inne źródło niż świat przedmiotów. W ten sposób świat przedmiotów staje się materiałem, surowcem dla rzeczywistości obrazu. Pojedyncze przedmioty zostają wyjęte i wyizolowane ze swoich dotychczasowych związków, by zostać przegrupowane na nowo w innym wymiarze pewnej specyficznego rzeczywistości. Należy zatem zapomnieć o wcześniejszych związkach, z jakich znamy przedmioty, które znalazły się na płótnie. Ważne są jedynie nowe kompozycje znanych rzeczy. [...]

Wtedy dopiero można „zrozumieć” nowoczesny obraz, jak i dawne malarstwo. Wtedy będzie się je rozumieć poprawnie, a nie jak dziecko, które myśli, że rozumiało obraz, jeśli wylizyło wszystkie rzeczy, które występują na płótnie, i cieszy się, że przypominają one jego stolik, łóżeczko i zabawkę⁵.

Istotne są z tej perspektywy różne poziomy relacji czy „stosunków”, jak określa je Vogel: między codziennością a niemimetycznie rozumianą reprezentacją artystyczną, między realiami procesu twórczego a kontekstem odbioru, między elementami przedstawionymi, między słowną lub wizualną materią dzieła a przestrzenią, w której ono występuje. Pisarka odrzuca referencyjny model sztuki i jej rozumienia, widząc w związkach codzienności i estetyki zależność tropiczną, nie mimetyczną. Dzieła są wykwitem danej epoki, ale ta relacja nie opiera się na odwzorowaniu, lecz na autorskim przetwarzaniu. Jeśli realizm, to tylko konstruktywistyczny, krytyczny, formalnie „przefiltrowujący” osad rzeczywistości.

Vogel sugeruje konieczność odrzucenia zarówno „naiwnego”, tematycznego, jak i wertykalnego trybu odbioru, który wiązały się z hierarchizowaniem, narratywizowaniem i „głębinową” analizą nastawioną na wydobycie sensów zdeponowanych w dziele. Autorka *Montażu literackiego* proponuje za to „sieciovą” metodę odbioru, ukierunkowaną na śledzenie napięć, podążanie za logiką asocjacji, postrzeganie rzeczy w całej, symultanicznej złożoności. Sama przyznaje się do lektury „wczuciowej” i do maksymalnej uważności wobec obiektu:

⁵ D. Vogel, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz*. Przeł. K. Szymaniak. W zb.: *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta. Wystawa. Muzeum Sztuki w Łodzi, 27.10.2017 – 4.02.2018*. Koncepcja, red. nauk. katalogu A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak. Łódź 2017, s. 386-387.

Moje „odkrycie” polega na pokazaniu tego, co banalne, oczywiste i dlatego właśnie niedostrzeżone. Spoglądam na rzeczy z bardzo bliskiej perspektywy. Umożliwia ona odrzucenie zwyczajowego dystansu, dystansu wypełniającego się interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczą, że w naszych oczach stają się [...] z nią samą tożsame i za nią zostają uznane⁶.

Co właściwie odkrywa Vogel? Uważność i bliskość oglądu sztuki awangardowej doprowadza ją do wcale nieoczywistych konstatacji. Przede wszystkim pisarka krytykuje wypowiedzi artystów przekonujących o wyłącznie intelektualnym charakterze nowej sztuki. Krytykuje również retorykę opisu tejże sztuki, umacniającej błędne założenia:

Nieporozumienie nosi imię „sztuki intelektualnej”. [...] W sposób paradoksalny umocnił je jeszcze modernizm z jego pozorną niezrozumiałością. Pogląd, że nowe formy trzeba „rozumieć”, doprowadził do wniosku, że również w procesie ich tworzenia udział bierze intelekt. Tak powstała fikcja sztuki, która powstaje bez udziału „przeżyć”, fikcja wymyślonych, sztucznych kombinacji. Doszło aż do tego, że kierunki takie jak surrealizm, które operują irracjonalnym, asocjatywnym elementem, uznaje się za „sztuczne”, za produkt intelektualnych kombinacji⁷.

Vogel, wchodząc w polemikę z różnymi koncepcjami, m.in. Karola Irzykowskiego teorią „niezrozumiałości”, Tadeusza Peipera postulatem „wstydlivosti uczuć” czy Jalu Kurka, głoszącego konieczność „kielznięcia” emocji, ma równocześnie świadomość niejednoznaczności i przewrotności autorskich manifestów. Krytykuje więc nie twórców, ale komentatorów, którzy nie pojęli właściwej stawki gry awangardowej, uznali postulaty za autentyczne autodiagnozy i szczerze wskazówki interpretacyjne, nie wyróżnili się czujnością ani krytycznością oceny. Słowem: uwierzyli, że intelekt jest jedyną instancją nadawczą i odbiorczą, a zarazem dali sobie wmówić, iż nie rozumieją właśnie dlatego, że obcuja z niezrozumiałą sztuką. Tymczasem sztuka awangardowa – tak jak ta z innych epok – z oczywistych względów fundowana jest m.in. na doświadczeniach sensualno-afektywnych. Z oczywistych, gdyż żadna teoria nie pozwala w praktyce zawiesić tego komponentu ludzkiego poznania. Vogel dodawała także, że sztuka, która silnie hołduje opanowaniu i krystaliczności, tym bardziej skrywa w sobie całą skalę intensywności i pobudzeń, co zresztą wyraźnie koresponduje ze słynną frazą Thomasa S. Eliota:

Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, ale ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich⁸.

Jeśli zaś chodzi o ocenę procesu odbiorczego – widzowie, chcąc jedynie „zrozumieć” sztukę, odbierali sobie podstawową kompetencję jej odczuwania, bez którego trudno o możliwie pełne otwarcie się na dzieło. I choć Vogel nie stwierdza tego wprost, da się wyczuć charakter jej diagnozy: awangarda zapłaciła i płaci do dziś ogromną cenę za tamtą nieopatrzoną metaforę „niezrozumiałstwa”: uważa się ją za sztukę hermetyczną, zimną, erudycyjną, nieprzystępną i „niepraktyczną”. Gest awangardowy stał się tym, do czego się odnosił: chcąc świadczyć o wyobcowaniu

⁶ D. Vogel, *Montaż literacki. Wprowadzenie*. Przeł. K. Szymaniak. W zb.: jw., s. 393.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. Przeł. H. Pręczkowska. W: *Szkice literackie*. Red., wybór, przedm., przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 11.

z realiów, jednocześnie wyobcowywał potencjalnych odbiorców. Zaprzepaszczone tym samym ogromny potencjał „egalitarności” awangardy, która według Vogel nie miała znać podziałów klasowych, miała być dla każdej i każdego, kto zechce wejść z nią w relację, natrafić na jej opór w szeroko pojętej przestrzeni i nie przejść wobec tego obojętnie.

Owo otwarcie na „nowe” stanowiło dla Vogel warunek brzegowy zaakceptowania sztuki nowoczesnej – pisarka zakładała bowiem, że poczucie „przeżycia się” dotąd rozpowszechnionych form zalicza się do szerszych zjawisk wspólnotowych:

Jest jednak jeden ważny warunek: trzeba się nasycić starymi formami, może nawet przesyścić i nie móc się więcej nimi karmić. Człowiek musi potrzebować nowej formy. Jeśli łakniemy – wtedy będziemy ją rozumieć⁹.

Tymczasem nowa sztuka, zamiast karmić masy, drażniła je i rozczarowywała, nie dając satysfakcji rozpoznania gotowych scenariuszy emocjonalnych i bazując na poziomie bardziej prymarnych pobudzeń afektywnych, które rzadko kiedy wspomagane były narracją oferującą czytelne sygnały.

Pojawiają się zresztą pewne wahania w diagnozie Vogel. Autorka *Montażu literackiego* jak mało kto „czuje” awangardę, rozumie jej motywację, identyfikuje miejsca tkliwe, a jednocześnie dostrzega faktyczną trudność jej odbioru, wynikającą z epokowej innowacyjności, która nie przynosi gotowych rozwiązań, więcej – nie zawiera żadnej instrukcji obsługi. Vogel zrzuca to na karb nadmiernej „programowości”, będącej zapewne konsekwencją „oszołomienia odnalezieniem [przez awangardzistów] pełni świata chłodnych napięć i kierunków i tych chwil, kiedy zaciera się już granica między pojęciowym sformułowaniem poznania a samym kształtem plastycznym”¹⁰.

Jednakże Vogel niestrudzenie „przekłada” kod awangardy na proste kategorie, np. w następujący sposób:

I oto, kiedy wchodzimy w świat sztuki abstrakcyjnej, wchodzimy w świat bez maski i niedwuznaczny, w autentyczny świat najistotniejszych wruszeń życia, prezentujący się w formie niewykrętnej i dlatego może tak drażniący na pierwszy rzut oka i tak – faktycznie – trudny! Poruszamy się tu w świecie rzeczy szczególnych, w świecie, gdzie rzeczami stały się takie wielkości, jak ruch lub nieruchomość, gatunek i kierunek ruchu, ciężary, rytmy i napięcia, a nawet sama liczba i jej rytm. Te abstrakcje dla zwykłego pojmowania i odczuwania życia zostały tu potraktowane tak, jak gdyby chodziło o rzeczy, leżące w zasięgu dotyku cielesnego i wrażenia wzrokowego, jak gdyby chodziło o ciała, pejzaże czy owoce i kwiaty¹¹.

Świetna intuicja i rozeznanie estetyczne pisarki faktycznie czynią sprawy bardziej przejrzystymi. Vogel analizuje obrazy, jak gdyby były one zdjęciami rentgenowskimi. Z zaskakującą pewnością mówi o największym odkryciu awangardy, którym według pisarki jest materializacja skądinąd niewidzialnych sił, napięć i rytmów. Niewidzialnych, ale jednak realnie oddziałujących, wywierających określony nacisk i przynoszących konkretny efekt. Umaterialnienie abstrakcji, czyli np. sił fizycznych, liczb, pobudzeń i poruszeń zmysłowych, okazuje się tu tożsame

⁹ Vogel, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz*, s. 388.

¹⁰ D. Vogel, *O sztuce abstrakcyjnej*. W zb.: *Montaż*, s. 373.

¹¹ *Ibidem*, s. 371.

z nadaniem im formy wizualnej, reprezentowaniem twórczym, nigdy jednoznacznym, najczęściej niefiguratywnym i nienarracyjnym, lecz wyrazistym i odciskającym niezatarte piętno, a także drażniącym.

Rozpoznawane przez Vogel bardziej uniwersalne mechanizmy praktyki awangardowej są zarazem podstawą autorskiej koncepcji pisania. Z pewnością inspiracją czy stymulacją do myślenia o montażach była teoria unizmu Władysława Strzemińskiego. Wydaje się, że propozycja malarza nie tyle ukształtowała wspomnianą koncepcję, ile upewniła jej twórczynię o celności jej własnych pomysłów. W eseju *O sztuce abstrakcyjnej* Vogel argumentowała:

A wobec tego, że teoria ta ma już swe sformułowanie i uzasadnienie – należy zdać sobie sprawę z założeń unizmu, w sformułowaniu podanym przez teoretyka tego kierunku, Strzemińskiego. Znając te założenia, ułatwimy sobie stosunek do tego rodzaju eksponatów. Termin „unizm” służy na oznaczenie jedności miejsca oraz form sztuki, a więc rzeźby z przestrzenią, form malarskich z prostokątną płaszczyzną płótna. Miejsce nie jest na to, aby wstawić w nie obce ciało form malarskich czy bryły, ale samo jest niejako tym materiałem, tym budulcem, który domaga się i tęskni do formy tą groźną pustką, której znieść nie można bez kształtu. Dzieło sztuki stanowi zatem jakby ciąg dalszy samej przestrzeni, tylko sformułowanej, skomponowanej i ukształtowanej w pewien sposób¹².

W eseju *Kompozycja przestrzeni* Vogel dodawała:

Dziwna koncepcja; idąc po tej linii, dochodzimy do stwierdzenia, że rzeźba jest jak gdyby kondensacją przestrzeni, jej konkretyzacją, zatrzymaniem się na chwilę, bez wyrwy w ciągłości, że jest kontynuacją przestrzeni samej! Coś jakby energetyzm w estetyce. [...] Twierdzenie na pozór paradoksalne: kształtować można przecież tylko masę, bryłę, a nie puste miejsce, jakim jest przestrzeń, a jednak sięga nim Strzemiński w istotną rolę i sens sztuki w ogóle, która jest przecież w istocie swej granicą w groźnej, wielkiej przestrzeni¹³.

Okazuje się, że dla Vogel – może również dla Strzemińskiego – sztuka ma być opornikiem, komplikującym proces odczuwania i myślenia, „przeszkadzającym” w bezrefleksyjnym postrzeganiu realiów, wytrącającym z rutyny percepcyjnej. Jednak nie tylko. Unistyczność – mówiąc językiem Strzemińskiego – czy „relacyjność” tych koncepcji opiera się jeszcze na innych funkcjach sztuki, rozumianej tu także jako „granica”, czyli rama, która nie tylko stawia opór, ale też daje oparcie. „Groźna, wielka przestrzeń” może być w tym przypadku pojmowana jako dynamiczna przestrzeń nowoczesnego miasta, zagrażająca uczestnikom skalą bodźców i rozpiętością potencjalnych niebezpieczeństw. Lecz również metaforycznie: jako przytłaczająca codzienność, paraliżująca swą bezforemnością i bezsenssem. W obu przypadkach sztuka nie spełnia funkcji ochronki przestrzennej; nie udziela też jednoznacznej odpowiedzi na dręczące przecucia. Jest wszakże ramą w tym sensie, że stanowi zmaterializowaną – wizualną, plastyczną lub językową – reakcję na określone realia, jest przedłużeniem czy spotęgowaniem doświadczenia tejże przestrzeni, jest konsekwencją oddziaływania danego kontekstu. To, co Strzemiński pojmuje jako unizm, a Vogel jako relacyjną bliskość wobec rzeczy, nie ogranicza się bynajmniej do sfery doświadczenia samych twórców. Ramy sztuki awangardowej otwierają się na pozycję odbiorcy, który, konfrontowany z siecią relacji konkretnego dzieła, może się wobec niego sytuować na różne sposoby.

¹² *Ibidem*, s. 372.

¹³ D. Vogel, *Kompozycja przestrzeni*. W zb.: *Montaże*, s. 305.

Sztuka konstruktywizmu i abstrakcji stanowi dla Vogel ekspresję pełną napięć i poruszeń, oddziałującą nie na poziomie tematu, lecz formy, mierzącą się z rytmem, nastrojem i odczuciem. Za jeden z podstawowych bodźców wpływających na jednostkę uznaje pisarka urbanizm i nowoczesne miasto, bombardujące wielością zróżnicowanych sygnałów. Często podkreśla zależność swojej metody od dynamiki, ale i od ciężkiej siły bezwładu miasta. Żeby zrozumieć ten splot relacji, trzeba z pewnością zastanowić się, czym dla współczesnych Debory Vogel było doświadczenie miejskości. I jaka była pozycja kobiety w realiach modernistycznych.

„Zniwelowana granica między materią i człowiekiem, czyli jak człowiek stał się manekinem”¹⁴

Coraz intensywniej modernizująca się przestrzeń publiczna europejskich miast początku XX wieku zdecydowanie przekraczała dotychczasowe wyobrażenia i doświadczenia. Mieszkańcy musieli stać się praktykami przestrzeni ulicznych, cechować się dużą elastycznością psychofizyczną, odpornością na tempo przekształceń, oraz – jak trafnie scharakteryzował tę predyspozycję Marshall Berman – spodziewać się przede wszystkim tego, co jest najmniej spodziewane¹⁵. Szczególny moment dojrzwania koncepcji Vogel przypada na czas stopniowego oswojenia się czy raczej pogodzenia z tempem zmian, wyrobienia w sobie nawyku szybkiego przeorientowania się wobec dynamiki zdarzeń. Nie ma jednak mowy o poczuciu pewności, zakorzenieniu bądź przyzwyczajeniu. Emancypacja kobiet w przestrzeni publicznej pierwszych 10-leci XX wieku wiązała się z szeregiem wyzwań obyczajowych, symbolicznych, mentalnych i kompetencyjnych. Kobiety nabywały zdolności korzystania z bogatej oferty miejskiej, ale także miasto – rozumiane jako męska „większość”, dotychczas swobodnie zaznaczająca się w sferze publicznej – „oswajało się” z obecnością kobiet. Można, oczywiście, przytaczać szereg przykładów świadczących, jak trudny, złożony i wielostopniowy był proces ich „wychodzenia” z przestrzeni prywatnej do publicznej. Vogel – choć poświęciła temu problemowi ogromną część wierszy i wiele montażu z tomu *Akacje kwitną* – sporadycznie nawiązywała w swoich esejach do procesu emancypacji. Niewątpliwie jednak był to dla niej temat kluczowy, przy czym emancypację rozumiała ona szerzej, ponadfeministycznie i ponadklasowo. Przykładowo, komentując książkę Franciszki i Stefana Themersónów, wypunktowywała:

Tylko... co się tyczy poetyckiego tekstu, uderza – zaznaczone już zresztą w tytule – uprzywilejowanie płci męskiej w reprezentacji zawodów, mogące przyzwyczaić do fałszywego podziału ludzkości na część męską, pracującą, i żeńską, konsumującą; nie odpowiada to zresztą obrazowi – już nie mówiąc o legendzie – współczesności¹⁶.

Kiedy indziej – rehabilitując konkretny – Vogel podnosi rangę proletariatu i zadaje pytanie: „jaki temat, jaki fakt jest ważny? To pytanie staje się w pewnej chwili

¹⁴ D. Vogel, *Henryk Strengh. Malarz konstruktywizmu*. W zb.: *Montaże*, s. 365.

¹⁵ M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp A. Bielik-Robson. Kraków 2006.

¹⁶ D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej. Fragmenty*. W zb.: *Montaże*, s. 407.

jednoznaczne z kwestią tematu aktualnego: politycznego, społecznego, proletariackiego¹⁷. W jeszcze innym eseju pisarka dodaje:

Bezrobotni przechodzą obok kwitnących akacji, a akacje kwitną, choć jednocześnie szykują się rewolucje. Dochodzi do unieważnienia niegdyś wprowadzonej, ustabilizowanej hierarchii zdarzeń, do której przywykliśmy¹⁸.

Dla Vogel było oczywistością, że „nowa legenda miasta” ma swoich pierwszoplanowych bohaterów – są nimi kobiety i ludzie pracujący. Co znamienne, ci ludzie zawsze są u niej ludźmi nieznaczącymi, ludźmi bez właściwości i funkcjonują w jej utworach nie jako osoby, lecz figury – manekiny. Dlaczego? Przyczyn należy upatrywać w organizacji przestrzeni miejskiej i specyfice działania:

Współczesne życie, diametralnie różne od prymitywnego, ma w sobie jeden element, który sprzyja powstaniu w nas prymitywnego lęku przed pustą przestrzenią: jest nim mechanizacja i tempo. Olbrzymia przestrzeń metropolii, zmechanizowana w rytmicznym ruchu wszystkich swych komórek: ulic, fabryk, warsztatów pracy – daje w rezultacie groźny element monotonii i próżni; doprowadza do wyczerpania, graniczącego z utratą równowagi; wprowadza dyszaronię między swym rytmem, jako całości, a siłą nośną biologicznego rytmu jednostki¹⁹.

Vogel swoim piarstwem stale dowodzi, że codzienność miejska zniwelowała „granice między materią i człowiekiem, a człowiek stał się manekinem, podlegającym nieuchronnej regule życia”²⁰. Co to w praktyce oznacza? Otóż w montażach Vogel manekiny są upostaciowionymi konkretami, figurami, które nie mają imion, cech indywidualnych i biografii. Te figury to literackie i wizualne „przekroje poprzeczne”, czyli odpowiedniki artystyczne ludzi z krwi i kości. Jawią się więc jako *suma* właściwości wspólnoty – ich zachowania są typowe, działania ujednolicone, gesty przewidywalne. Niekiedy ich manekinowa natura zostaje wręcz zawężona do pojedynczego gestu, krystalicznej postaci indeksu, wieloznacznej matrycy sprawczości ludzkiej.

Gest mechanizacji i gest emancypacji

Miasto, przestrzeń, monotonia, figura manekina i gest wydają się z tej perspektywy najistotniejszymi elementami montażu w wydaniu Vogel. Zachodzące między nimi zależności wskazują ponadto na dwie, tylko pozornie wykluczające się, a w istocie dialektycznie sprzężone, nastroje czy tendencje odczuwania: wyrastający z pasywności fatalizm oraz fascynacja emancypacją. Chciałabym – zgodnie z metodą samej Vogel – rozpatrywać te prawidłowości jako relacyjne, samonapędzające się siły, które choć dla autorki i jej współczesnych są doskonale odczuwalne, wręcz determinują ich wybory i działania, to jednak nie widać ich bezpośrednio, pozostają abstrakcyjne i można je oceniać tylko ze względu na ich skutki czy przejawy i chwilowe materializacje.

Dla Vogel idealną postacią jest pojedynczy gest łączący porządki codzienności i niejednoznacznej sztuki. Podobnie jak manekiny zastępują jednostki ludzkie,

¹⁷ D. Vogel, *Temat w sztuce*. W zb.: *Montaże*, s. 381.

¹⁸ D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki (1936–1937)*. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 267.

¹⁹ D. Vogel, *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*. W zb.: *Montaże*, s. 293.

²⁰ Vogel, Henryk Streng, s. 365.

przewidywalne w monotonii działań, tak każdy gest jest tutaj przekrojem poprzecznym dużej liczby gestów, wypadkową powtarzanych wielokrotnie ruchów. Czytamy o „chodzeniu ulicami, dotykaniu obcych rąk i liści”, o „szukaniu twardych przedmiotów dla rąk, albo ścian szarych i ścian kolorowych plakatów”, o fryzjerskim „ondulowaniu jednej fryzury po drugiej” i „każdej pojedynczej fali włosów, co trzy centymetry fala”, wreszcie o „ludziach-żołnierzach, stojących na pionową baczność”, gdzie „lewa noga idzie w górę; teraz: prawa noga; teraz znów osobno wraca każda noga do asfaltu pod szytynnym, prostym kątem do ulicy”²¹. Widzimy też gesty kobiet i mężczyzn, pracujących i maszerujących na rysunkach Henryka Strenga, którymi ilustrowany był tom *Akacje kwitną*, oraz liczne gesty z analizowanych przez Vogel fotomontaży m.in. Aleksandra Krzywobłockiego, Jerzego Janischa, Margit Sielskiej i Strenga.

Nie ulega wątpliwości, że napotykamy tu repertuar na wskroś nowoczesnych ujęć, gestów i rekwizytów, jak papierosy, filiżanki, karty, plakaty, szyldy, parasolki, rowery, auta, torebki i szminki, prezentowane w przestrzeniach sklepowych, kawiarniach, klubach, restauracjach, na trotuarach, w kinie, w fabrykach itd. Wszakże dla metody Vogel owe atrybuty nie mają jednostkowego znaczenia, liczy się suma tych rzeczy i doświadczeń, ich podstawowy charakter i nastrój, to, co wspólne, tendencyjne, zunifikowane. Nastrój zaś jest istic „przekrojowy”, szary, monotonny:

Nie przypadkiem pojęcie monotonii łączy się z pojęciem rezygnacji. Oznacza ona wyrzeczenie się iluzorycznej, impresjonistycznej kolorowości. Te parę prostych i stabilnych ruchów, które zostają po jej odrzuceniu, dają obraz i pojęcie monotonii. Oto dialektyczne źródło stylu „chłodnej statyki i monotonii”. Pojęcie monotonii ma jeszcze drugie, społeczne źródło: nowoczesny urbanizm. Duża ilość szybkości i ruchu przechodzi w przeciwną jakość, na podstawie znanego psychologicznego prawa. Polifoniczność nowoczesnego miasta przechodzi w ten sposób w bezruch i szarość. Nawet czysto optycznie różnorodność miasta zlewa się w szarą, statyczną masę. Z urbanizmem wiąże się także motyw manekina oraz nastrój fatalizmu: podobieństwo dużej liczby gestów daje wrażenie maszynowego, stereotypowego, a nie jednorazowego ruchu. Maszynowy element w żywym ciele: to manekin, postać człowieka o funkcjach maszyn. Ten maszynowy element w żywym ciele stanowi, w kategoriach intelektualnych, „fatalizm”²².

Ów stan i ogład rzeczy napawa zwątpieniem. Vogel odnajduje siebie, swoich bliskich i również: współczesnych, w tym uogólnionym opisie człowieka modernistycznego, człowieka bez właściwości – nie o wielu twarzach, ale o jednej, bezbarwnej fizjonomii, w której „odbija się i lustruje szary monoton morza i nieskończonych płaszczyn”²³. Rezygnacja wynika więc ze znieczulenia nadmiernym natężeniem, z porażenia wielością bodźców. Przesileniu percepcyjnemu odpowiada także zobojętnienie uczuć, nieczułość, niemożność interpretacji kumulujących się afektów. Tak uformowany człowiek-maszyna, człowiek-manekin szuka oparcia w monotonii, w rutynowych działaniach i nawykach. Gest, do którego tak często nawiguje Vogel, nie ma znaczenia symbolicznego. Jest konkretem, ramą zachowań, synonimem ruchu, ale i działania, trudnej sprawczości wobec ogólnej, przytłaczającej siły bezwładności.

²¹ D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*. Wyd. 2, uzup., rozszerz. Kraków 2006, s. 34, 24, 41, 28.

²² Vogel, *Montaż literacki*, s. 394.

²³ D. Vogel, *Miasto bez trosk*. W zb.: *Montaż*, s. 359.

Równocześnie gest nie znaczy tak długo, jak długo pozostaje gestem jednorazowym, gestem jednostkowym. Dopiero „podobieństwo dużej liczby gestów” daje wyobrażenie skali tej niewidocznej, lecz skutecznej, zbiorowej siły emancypacyjnej. Powtarzany i odgrywany, ma określony ładunek energetyczny i ciężar afektywny, zyskuje sens, potęguje sprawczość, umacnia czynność i tych, którzy ją wykonują, uwidacznia ich, a więc też przekształca w znaczących. Ten sam gest niesie zarazem ciężar mozolnego procesu, stoi za nim nieludzki wysiłek pracy fizycznej, bieda, rozczarowanie i znoj codzienności ludzi nieznaczących. Diagnoza Vogel brzmi pesymistycznie, świadczy o zasadniczym fatalizmie i bezradności. Montaż przedstawiane przez pisarkę w tomie *Akacje kwitną* są melancholijne właśnie za sprawą tej podstawowej powtarzalności, pozbawionej końca: to scenki rodzajowe rozpisane na pojedyncze gesty, miarowy ruch po określonych trajektoriach, z których nie ma ucieczki.

Wrażenie uwieżenia w ramach szarej przestrzeni bez kontrastów stale powraca w pismach Vogel – wierszach, montażach i esejach. Przykładowo, we fragmencie *Miasta bez trosk* czytamy:

Ale i to napięcie jest chłodne, płaskie; bez ostrych załamań i falowań. Czasem zdaje się, jak gdyby wszystkie gesty tego miasta zastygły w pół drogi i ciągle próbowały raz jeszcze wykonać ruch od początku do jego połowy, w której stanął; i nie mogły tego w żaden sposób przeprowadzić²⁴.

Jednakże trzeba uczciwie zaznaczyć, że na fatalnym poczuciu zasklepienia nie wyczerpuje się bogaty repertuar wrażeń, nastrojów i inspiracji. Są bowiem u Vogel i takie passusy, które świadczą o głębokiej fascynacji utartym biegiem zdarzeń, być może nawet satysfakcji z uczestnictwa w tym rytuale codzienności. Vogel dostrzega wówczas „kolorowość codziennych gestów, odkrytą w monotonnej bryle szarości”, i docenia te „banalne gesty, [które] ulegają przeróbce na kolorową gestą masę życia”²⁵. Z czego wynika ta niejednoznaczność tonacji?

Otóż istotny okazuje się stan pogodzenia się z codziennością, patetyczna, a zarazem banalna konstatacja: „I nic więcej nie może się zdarzyć. / Niech wszystko będzie zawsze tak, jak jest”²⁶. Uświadomienie sobie tej podstawowej zasady egzystencji jest wyrazem bezradności, ale również heroizmu cywilnego. Ów stan napała dziwną otuchą rezygnacji. Doświadczenie wyobcowania i samotności, niedosytu i zawodu nieco paradoksalnie umacnia Vogel. Autorka *Montażu literackiego* po wielokroć analizuje to poczucie w esejach, sprawdza także jego ciężar w materii literackiej i zwierza się z niego w korespondencji z Schulzem. Zanurzenie się w monotonii, bycie w niej i bycie nią, daje siłę. I to również ukierunkowuje nieoczekiwany zwrot w myśleniu pisarki:

Metodą odpowiadającą lirycie chłodnej statyki jest: przekrój poprzeczny. Oznacza stabilny schemat gestów i sytuacji. Ta względna stabilność jest jednoznaczna z powtórzeniem. Przekrój poprzeczny przez dynamiczne przeżycia – zawiera to, co w nich stabilne, jest zatem statyczny. Monotonia, odkryta jako struktura rzeczywistości, może stać się programem życia – oznacza wtedy zrehabilitowaną codzienność.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 358.

²⁶ D. Vogel, *Ósma jesień*. Przeł. K. Szymaniak. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 282.

Jest to jednak zarazem hierarchiczny, a więc i heroiczny światopogląd: widzi właściwą wartość w ciężkim powtarzaniu kilku surowych, codziennych gestów, w cudzie ruchu w ogóle, aż do samego końca²⁷.

Vogel uzmysławia sobie wartość życia w nowoczesnych realiach, banalność tego doświadczenia i jej ogromny potencjał artystyczny. Stwierdza:

banalność trzeba podnieść do rangi poetyckiej wartości. Nie banalność zmechanizowanych kategorii i pojęć, ale banalność elementarnych zdarzeń, banalność monumentalnego trwania życia – banalność tęsknoty i rezygnacji²⁸.

Owa nie przeczuta wcześniej siła płynie więc z energii wielu jałowych czynności i daremnych gestów, które w skomasowaniu okazują się skuteczne, sprawcze, wiążące i znaczące. Artystyczno-egzystencjalna pochwała prostoty i „rehabilitacja banalności” przynosi wyzwalającą konstatację: nie ma niczego poza codziennością.

Tak oto mechaniczność gestu zaczyna funkcjonować w tym systemie jako znaczący gest i potencjał emancypacji, lecz nigdy indywidualnej, zawsze zbiorowej. O ile bowiem jednostkowe losy są jałowe, nijakie i fatalne, o tyle w związkach nabierają rangi społecznej i politycznej. Pisarka przekonuje o potencjale relacyjnej zależności pojedynczych bytów i argumentuje: „potrzeba nam wielości”. Spokój i sprawczość możliwe są tylko w doświadczeniu miejskiej zbiorowości, przez Vogel rozumianej – jak wszystko wskazuje – jako wspólnota gestu, afektu, bliskości i komunikacji intuicyjnej, oznaczającej „coś w rodzaju porozumienia, do którego nie trzeba słów i wystarczy gest. W kwestii tak ważnej, jak konieczność przechodzenia jednakowych dni”²⁹.

Abstract

AGNIESZKA DAUKSZA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0001-8269-6096

DEBORA VOGEL AND EMANCIPATORY GESTURES

The author interprets Debora Vogel's essays from the perspective of experiencing modernity: she focuses on insignificant gestures and on the gestures of insignificant people. She poses the questions about the gestures and properties of urban modernization, about the conditions of woman visibility and that of working people, who are crucial in Vogel's works. The subject of research is especially the process of such figures' emancipation in the public sphere at the beginning of the 20th century. The author proves that the passively-dynamic Vogel's literary style is strictly dependent on the pace of everyday life. The principle of rotation and repetition also dominates on the level of subject, inertness is not identified with stillness; by contrast, cyclicity well corresponds to circulation of things and programmed movement of figures in space. Vogel, however, rejects the referential model of art and its understanding, seeing in the connection between everyday life and aesthetics the relation of penetration, not mimetism.

²⁷ Vogel, *Montaż literacki*, s. 394.

²⁸ D. Vogel, „Białe słowa” w *poezji*. Przeł. K. Szymaniak. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 249.

²⁹ Vogel, *Miasto bez trosk*, s. 359.