


**Anna Maja Misiak**

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

niezależna badaczka

[a.m.misiak@outlook.com](mailto: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 metropolii<sup>1</sup>. Zarówno w swoich wierszach i montażach literackich, jak i w licznych tekstach teoretycznych i esejach o sztuce Debora Vogel jak najbardziej potrafiła

---

<sup>1</sup> 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 krytycznej<sup>2</sup>. 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.

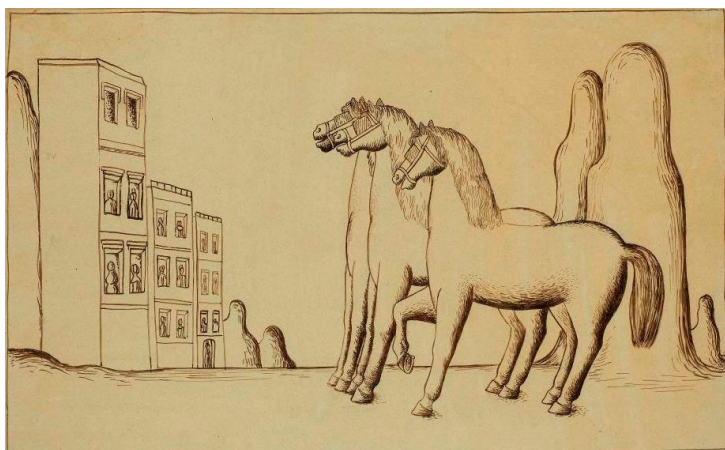
Pisma Vogel przez wiele dekad nie były ani szerzej znane czytelnikom, ani dogłębniej analizowane w literaturze fachowej. Fakt, iż wiele z nich ukazało się w jidysz miał z pewnością retardacyjny wpływ na ich recepcję. Drugą, nie mniej ważną przyczyną może być to, iż pisarka publikowała często w czasopiśmie, 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 epoki<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> 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, „Ha-solel” 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).

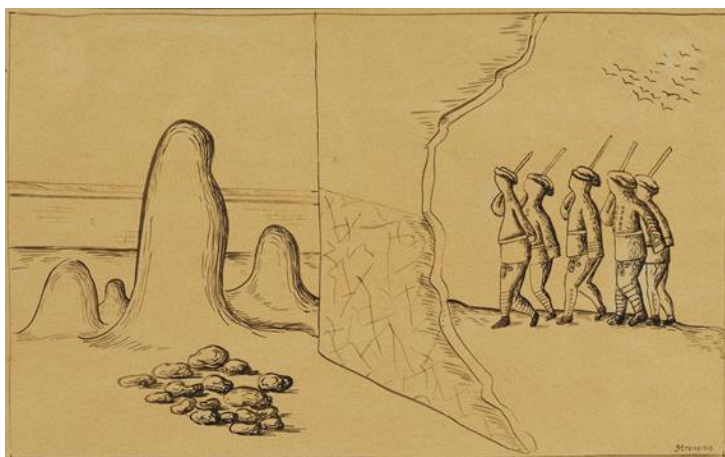
<sup>3</sup> Witkacolog Janusz Degler w ten sposób pisze o szkicu Vogel *Pozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza we współczesnej kulturze polskiej* opublikowanym w lwowskim „Pomoście” w 1931 roku: „Artykuł wart jest wspomnienia. Obok bowiem wypowiedzi Boya, Stefana Szumana, Bolesława Micińskiego jest 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 kontekście<sup>4</sup>. „Konstrukcja rzeczywistości, nie program i deklaracja partyjnego wyznania wiary, czynią artystę współczesnym”<sup>5</sup>. Aktualność dzieła to według Vogel uchwycenie dialektyki życia w dialektykę form<sup>6</sup>.

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 Kanta<sup>7</sup>. 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 filozofię<sup>8</sup>.

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 sztuki<sup>9</sup>. Dostrzegła ona istotę form w ich funkcjonalności

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 ornamentyki<sup>10</sup>. To ona kryje się za pojęciem fantastyki prostoty<sup>11</sup>. Sztuka geometrycznej abstrakcji widziana oczami Vogel kryje w sobie najwyższe stężenie dynamiki życia<sup>12</sup>.

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”<sup>13</sup>. 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”<sup>14</sup>. Dialektykę form pisarka określała jako bezlitosną w jej nieustannym domaganiu się nowych zjawisk w życiu i w sztuce<sup>15</sup>. 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.

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

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

<sup>12</sup> Debora Vogel, *Statyka, dynamika...*, s. 258, 261.

<sup>13</sup> 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.

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

<sup>15</sup> 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 rozwoju<sup>16</sup>. „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 sztuce<sup>17</sup>.

Dla Lu Märten szczytowym osiągnięciem rozwoju form był tryumf intelektu i materii objawiający się w rewolucyjnie deformującej sile suprematyzmu<sup>18</sup>. Tę właśnie siłę Vogel określała jako odzierającą świat z wszelkiej maski i nadającą mu jednolity, niedwuznaczny, autentyczny wyraz<sup>19</sup>. „Życie” zostało ujęte przez twórców w cudzysłów i w heroicznym wymiarze schematów napięć rytmów i ruchu stało się ważnym środkiem kształtowania życia<sup>20</sup>.

### 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 realizm<sup>21</sup>.

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

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Lu Märten, *Wesen...*, s. 210.

<sup>19</sup> 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. *kejcad lehawim omanut modernit?*, „Ha–solel” 1933, nr 5, s. 139 oraz nr 6, s. 158–159.

<sup>20</sup> Debora Vogel, *Temat w sztuce*.

<sup>21</sup> Tamże.

magicznego realizmu oraz jej tożsamość z realizmem Nowej Rzeczowości<sup>22</sup>. 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*<sup>23</sup>.

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 funkcji<sup>24</sup>. Trzy obszernie eseje pisarka poświęciła strukturze montażu i fotomontażu oraz immanentnej im poetyce fragmentu<sup>25</sup>. 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 człowiekowi<sup>26</sup>, z drugiej redukcję jednostki i przypisanie jej do maszyny w epoce rozkwitającego fordyzmu<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Por. Debora Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie) (1938)* w: Karolina Szymaniak, *Być agentem...* s. 273, tłumaczenie poprawione w *Montaż. 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 odrotu 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.

<sup>23</sup> Debora Vogel, „*Białe słowa*”..., s. 240.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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: *Montaż*, 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: *Montaż*, s. 309–318.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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 burzy<sup>28</sup> nawiązując tym bezpośrednio do twórczości artystów zgromadzonych w Berlinie wokół Herwartha Waldena. W środowisku berlińskiego Sturmów 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 Uexküll<sup>29</sup>. Ten prekursor ekologii i bioetyki stworzył nowatorską koncepcję subiektywnego postrzegania otoczenia przez organizmy żywe oraz analizował wpływ postrzegania na zachowanie podmiotu<sup>30</sup>. Swoje teksty Uexküll pisał pięknym, nasyconym metaforami językiem, a tezy obudowywał filozoficznie, w szczególności myślą Kanta. W przedstawionej przez Jakoba von Uexküll<sup>31</sup> teorii koła funkcjonalnego naturalnego otoczenia/środowiska (*Umwelt*)<sup>31</sup> 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; teje, *Romans djalektyki*, „Przegląd Społeczny” 1935, s. 243–247; teje, *Die Geometrie...*, s. 494.

<sup>28</sup> „(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.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Książce Uexküll<sup>30</sup>, *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 Uexküll<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Kategorią *Umwelt* (otoczenie/środowisko naturalne) Uexküll zastąpił Tainowskie *milieu* (środowisko). Każdy żywy organizm jest w teorii Uexküll<sup>31</sup> 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 Uexküll<sup>31</sup> 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 indywiduum wyłącznie konstrukcję jego własnych doznań zmysłowych miały duży wpływ na pisarzy jak i artystów plastyków<sup>32</sup>. 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 Rilkego<sup>33</sup>. 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 wierszach<sup>34</sup>. 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 formy<sup>35</sup>. 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

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

<sup>35</sup> Vogel w liście do Melecha Rawicza z dnia 20.03.1936, teje, *Die Geometrie...*, s. 512–513.

pojedynczego słowa pisarka dostrzegała i podziwiała w szczególności w twórczości Tomasza Manna<sup>36</sup>. 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 sztuki<sup>37</sup>. Sztuka potrzebna jest by żyć, „żyć” w sensie banalnej, tandetnej, a jednak wiecznej ballady<sup>38</sup>. 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.

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

<sup>37</sup> 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 Chagalla*, w: *Almanach i Leksykon Żydostwa Polskiego*, Herman Diker, Lwów 1938, t. 2, s. 98–105.

<sup>38</sup> 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)<sup>39</sup>. 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 życia<sup>40</sup>.

W swoich tekstach Debora Vogel wciąż odzwierciedlała oraz analizowała kulturę trywialności i szablonu, napięcie pomiędzy upodobaniami znawców literatury i sztuki oraz zainteresowaniem niewyspecjalizowanej szerokiej publiczności<sup>41</sup>. 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 społeczny<sup>42</sup>. 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 wyrazu<sup>43</sup>.

Również Debora Vogel mianowała kicz i banał surowcem groteskowej rzeczywistości. Surowcem, który powinien być ujęty w jasne i konkretne, proste struktury formalne<sup>44</sup>. Tak zaprezentowane frazesy i banały mają zdaniem poetki uświadomić odbiorcy to co niewypowiadalne: przenikliwą ciszę życia, rezygnację z iluzorycznych możliwości, słodycz statyki.

<sup>39</sup> Debora Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, s. 269.

<sup>40</sup> 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).

<sup>41</sup> Najbardziej reprezentacyjny jest tekst Vogel, *Kilka uwag...*

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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.

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

Tu zbliżamy się do rzeczywistości jako funkcji psychicznej<sup>45</sup>. 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”<sup>46</sup>.

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 możliwościami<sup>47</sup>. 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.

---

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> Tamże, s. 106 n.

<sup>47</sup> 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 Bergsona<sup>48</sup>? 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”<sup>49</sup>? 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.
- Köhnert 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.

<sup>48</sup> Adolf Behne, *Zur neuen Kunst*, s. 31.

<sup>49</sup> 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