

Hana Voisine-Jechova

emerytowany profesor
Université Paris IV

Przestrzeń kubistyczna w literaturze?

Rozważania na temat relacji między literaturą i sztukami pięknymi nie są nowe. Kiedyś mówiono: „*Ut pictura poesis*”, z czym można było się zgadzać, chociaż z pewnymi zastrzeżeniami. Badacze często posługują się terminami z jednej dziedziny, analizując utwory z innej dziedziny, co skłania do różnych pytań teoretycznych.

Naśladowanie sztuk pięknych w literaturze, zarówno w kompozycji, jak i stylu dzieł literackich, odgrywa w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku ważną rolę nie tylko w przypadku kubizmu. Wielu malarzy pisze wiersze, jak np. Wassilij Kandinskij czy Oskar Kokoschka. Bruno Schulz był malarzem i pisarzem, Josef Čapek, czeski przedstawiciel pewnych tendencji kubistycznych współpracował na polu literackim ze swoim bratem Karolem, był też autorem ciekawych próz poetyckich. Podobnie jak w epokach poprzednich, pisarze i poeci komentują dzieła sztuk pięknych, jak na przykład Apollinaire w esejach *Les peintres cubistes...* W ramach wznowionej, chociaż przekształconej koncepcji *Gesamtkunstwerk*, poezja dąży do połączenia wiersza z obrazem, tak jak w *Kaligramach* Apollinaire’a, inspirującego się manieryzmem, albo podkreśla przynajmniej wizualną stronę komunikacji, jak na przykład u Christiana Morgensterna, który, naśladowując śpiew ryb, tworzy „poemat graficzny”. Zainteresowanie się kubizmem w literaturze wpisuje się w ten kontekst. Na początku XX wieku artyści dążyli, chyba jeszcze wyraźniej niż w innych epokach, do połączenia wszystkich dziedzin sztuki. Juan Gris pisze:

[...] kubizm nie jest dla mnie metodą, ale estetyką, a nawet stanem ducha. Wobec tego, kubizm koniecznie musi wchodzić we wzajemny stosunek ze wszystkimi przejawami myśli współczesnej¹.

Kubizm został wprowadzony do rozważań estetycznych w ramach sztuk pięknych i związany był z wizualizacją świata ujętą jako wstęp do zrozumienia egzystencji człowieka. W centrum zainteresowań jego zwolenników była przestrzeń² i przedmioty, które się w niej znajdują, bądź te, które sobie w niej wyobrażamy, przestrzeń sproblematyzowana, dynamiczna i wieloraka, nadająca się do rozbicia i rekonstrukcji³.

Z tego punktu widzenia koncepty kubizmu malarskiego mogły znaleźć odbicie w literaturze. Tak samo jak w sztukach pięknych, w poematach i powieściach miejsce nabiera nowych znaczeń: nie jest tylko tłem, na którym rozgrywają się ludzkie dzieje, ale staje się podstawowym pierwiastkiem konstrukcji narracyjnej albo opisowej. Podobnie jak w malarstwie, również w literaturze chodzi o synchroniczny obraz wielorakości przedmiotów, których rozłożenie i zderzenie skutkuje kwestiami filozoficznymi.

Kierunki artystyczne nie są jednak ściśle określone i oddzielone od siebie ani w porządku synchronicznym, ani diachronicznym. Ich programy nie znajdują konsekwentnego zastosowania, a w konkretnych dziełach często łączą się pierwiastki na pierwszy rzut oka przeciwstawne. Nie ma „czystego”, jednolitego i niewątpliwego kubizmu, podobnie jak nie ma żadnego kierunku estetycznego nadającego się do aplikacji bezwarunkowej. Lepiej byłoby więc mówić o pewnych tendencjach kubistycznych, które przejawiają się w sztukach pięknych i których pewne ślady występują również w literaturze.

Przedstawienie tego, co widzimy, a tego, co jest

Kubizm przenikał do sztuk pięknych w czasie, kiedy w filozofii jednym z czołowych kierunków była fenomenologia. Był jej potwierdzeniem i zara-

¹ Odpowiedź na ankietę „U kubistów” przeprowadzoną przez „Bulletin de la vie artistique” (Biuletyn życia artystycznego), 1.01.1925, w: *Juan Gris*, Editions des musées nationaux, 1974, s. 50.

² „[...] podstawa kubizmu od początku : kreacja nowej przestrzeni. [...] Ten rewolucyjny ruch stara się przede wszystkim kreować, po raz pierwszy od renesansu, nową przestrzeń malarską, przestrzeń, która pozostawałaby w harmonii z tym, co uważano za nową psychologią percepcji” (Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Librairie de l’Université Georg et Cie S.A., 1972, s. 20).

³ Georgette Dargent twierdzi: „Nie mamy jasnego wyobrażenia przestrzeni, jak drzewa czy wody. Każdy wydziela sztucznie swoją przestrzeń” (*L’espace et le Cubisme: questions d’architecture*, w: *Le Cubisme*, Travaux IV, Université de Saint-Etienne 1973, s. 63).

zem protestem przeciwko podkreślaniu przez nią percepcji ograniczającej poznanie świata do ludzkich zdolności. Starał się uchwycić nie to, co widzimy, ale to, co jest, nie to, co zmienia się w czasie, ale to, co istnieje „naprawdę”. Usuwał perspektywę, która wynikała ze złudzenia naszych oczu, pokazywał przedmioty oglądane jak gdyby równocześnie z różnych punktów widzenia, takie, jakie są, a nie takie, jakimi nam się wydają. Efektem tego nie było jednak bardziej „realistyczne” przedstawienie rzeczywistości, ale sproblematyzowanie spojrzenia, co później prowadziło do zwątpienia w możliwość poznania świata. Jeżeli nie ma logicznych więzi między poszczególnymi przedmiotami, przeżyciami, skutkami, albo jeżeli ich zrozumienie jest dla nas niedostępne, stajemy się „obcy”. Kubistyczne odrzucenie iluzji wynikającej z perspektywy spojrzenia otwiera drogę do egzystencjalizmu.

Przedmioty, za pośrednictwem których pojmujemy przestrzeń, często są skomplikowane, trudno uchwycić ich prawdziwą postać. Trzeba było więc rozpocząć od rzeczy najprostszych, łatwych do określenia, i unikać cieni prowadzących do zwątpienia.

Kubistyczne nastawienie jest w pewnym stopniu antyliterackie, gdyż – przynajmniej teoretycznie – usuwa ze sfery widzenia czas. Wszystko należy do przestrzeni, wszystko jest „teraz”, synchroniczne. Literatura natomiast wiąże się z czasem, często tematycznie i prawie zawsze swoją strukturą. Wyraża to, co przemija. Dochodzi tu do zderzenia myśli i dążeń, typowego dla pierwszych dziesięcioleci XX wieku: sztuka nie potrafi uchwycić całości ludzkiego istnienia i świata, człowiek jest fragmentaryczny, niekompletny, obcy⁴. Artysta jednak zawsze przeciwstawia się temu, co wydaje się niemożliwe. Przestrzeń kubistyczna staje się całym wachlarzem przestrzeni różnie skombinowanych w malarstwie podobnie jak w literaturze, jej sproblematyzowanie prowadzi do stworzenia nowych przestrzeni.

Perspektywa przestrzeni i perspektywa czasu

Jeżeli respektowanie albo nierespektowanie perspektywy odgrywa w malarstwie rolę zasadniczą, to perspektywa czasu wydaje się w literaturze mniej ważna czy raczej bardziej skomplikowana i traktowana jest w inny sposób. Różnicy między tym, co się widzi, i tym, co jest (albo co uważa się za istniejące), nie wyraża się zwykle w powieściach albo w poematach

⁴ Warto by może w tym kontekście przywołać B. Schulza, którego bohater proponuje dać ludziom „[...] tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę...” (B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 82).

środkami stylistycznymi, ale tematycznymi – i pisarze od zawsze zwracali na nią uwagę. Nie wynika z tego, że literatura lepiej nadaje się do uchwycenia różnych aspektów rzeczywistości niż malarstwo, posługuje się jednak innymi środkami artystycznymi i naraża się na inne trudności, chociaż często stara się być też malarstwem – tak samo jak malarstwo usiłuje niekiedy stać się literaturą.

Jak już wspomniano, kubizm przedstawia przedmioty oglądane jak gdyby równocześnie z różnych punktów widzenia. Usuwa przestrzeń spojrzenia – przestrzeń perspektywy – zastępując ją konstrukcją przedmiotów logicznie rozłożonych i skondensowanych, w której nie ma egzystencji chwiejnej, trudnej do uchwycenia, ale wszystko jest bez cieni, z wyraźnymi konturami, zbliżającymi się do rysunku. Przestrzeń identyfikuje się z przedmiotem, staje się przedmiotem. Istnieje poza poszczególnymi doświadczeniami jednostki ludzkiej. Tutaj jednak dochodzi do konfliktu. Czas i przestrzeń to pojęcia związane ze świadomością człowieka. Bez czasu i przestrzeni nie ma ludzkiej egzystencji, nie ma więc również kreacji artystycznej. Sztuki piękne i literatura stają przed tym samym problemem i starają się go rozstrzygnąć środkami, które mają do dyspozycji. W tym względzie istnieją między nimi podobieństwa i różnice. Podkreślając podobieństwa, można uznać niektóre poematy albo opowiadania za kubistyczne, gdy zaś zwraca się uwagę na różnice między nimi, kubistyczna interpretacja tych samych utworów staje się wątpliwa. W każdym razie w literaturze byłoby jeszcze trudniej niż w malarstwie znaleźć dzieła konsekwentnie kubistyczne.

W odróżnieniu od literatury malarstwo zwykle nie ma do dyspozycji różnych narratorów. To, co wydaje się atutem literatury, jest jednak jej ograniczeniem. Normalna przestrzeń literacka – to przestrzeń wynikająca ze spojrzenia podmiotu lirycznego, narratora albo jego bohaterów. Czystej przestrzeni, czystego przedmiotu bez ludzkiego spojrzenia w literaturze prawie nie ma. Można naturalnie powiedzieć, że i przestrzeń malarska jest przestrzenią człowieka, artyści, niemniej jednak sytuacja przedstawia się w sztukach pięknych w inny sposób niż w powieściach albo poematach.

Odrzucając indywidualne spojrzenie człowieka, redukujące obraz rzeczywistości do jednego jej aspektu, malarstwo przedstawia przedmioty jakby rozłożone, z których każdy staje się całym szeregiem przedmiotów; obraz jest konstrukcją całego szeregu spojrzeń. W literaturze, w której narracja oparta jest często na tradycji kronikarskiej, opisanie tego samego przedmiotu albo wydarzenia z różnych punktów widzenia istnieje od zawsze i nie ma w nim nic prowokacyjnego, bo jest logicznie związane z charakterem poszczególnych postaci. Typowym przykładem krajobrazu podwój-

nego – przestrzeni polskiej i włoskiej widzianej przez pryzmat ludzkiego spojrzenia i uczucia – jest rozmowa o malarstwie i jego modelach, w której biorą udział Telimena, hrabia i pan Tadeusz⁵. Przestrzeń opisana nie istnieje niezależnie od bohaterów, ale identyfikuje się z ich uczuciami oraz koncepcjami estetycznymi.

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku także w literaturze uwidacznia się nowe pojmowanie przestrzeni, przestrzeni oddzielonej od indywidualnego spojrzenia jednostki ludzkiej. W sposób zasadniczo odmienny niż u Mickiewicza przedstawia się krajobraz u Apollinaire'a – jeżeli można jeszcze mówić o krajobrazie:

Dziś chodzisz po Paryżu we krwi kobiety młode
To było chciałbym zapomnieć to było u schyłku urody

W ognistych kłębach Najświętsza Panna spoglądała na mnie w Chartres
Krew twego Serca Świętego skropiła mnie na Montmartre
[...]
Teraz jesteś na brzegu Morza Śródziemnego
Pod cytrynami kwitnącymi od roku do roku
[...]
Jesteś w okolicach Pragi w ogródku przed gospodą⁶

Nie chodzi tylko o to, że Paryż, Chartres, Morze Śródziemne i Praga współistnieją i że ich ewokacja jest synchroniczna, nieuzasadniona logicznie opisanymi przeżyciami podmiotu lirycznego albo jego sobowtóra. Tekst przechodzi od pierwszej do drugiej osoby i na odwrót, między „ja” i „ty” nie ma granic. Chodzi o jakieś ogólne, wszechludzkie istnienie, w którym czas i przestrzeń nabierają nowych znaczeń. Ich zderzenie prowadzi do uchwycenia pełni estetycznej i życiowej. Wszystko jest razem, wszystkim można się zachwycać, przestrzeń nie ma granic. Jesteśmy równocześnie w miejscach, w których w tym samym momencie nie możemy być fizycznie.

Przykładów tego rodzaju jest w poezji pierwszych dziesięcioleci XX wieku wiele, przede wszystkim tam, gdzie ważną rolę odegrał surrealizm, jak na przykład w Czechach. Typowym poematem tego rodzaju jest *Nowy Ikar* Konstantina Biebla:

⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1955, s. 90–94.

⁶ G. Apollinaire, *Strefa*, w: tegoż, *Wybór poezji w przekładach Adama Ważyka*, Warszawa 1980, s. 127–129.

Zbliża się noc już o zmierzchu parowiec wpłynął na ulice Stambułu
 po ciepłych falach purpurowego morza
 a że jest północ chiński kulis przebudził się z głodu
 a że jest rano bose Jawajki śpiewają w palmowym gaju
 a że jest piękny wieczór stanąłem na skraju tego szybko żółknącego lasu
 z głową lekko uniesioną ku obłokom⁷

Przytoczone przykłady można uważać za potwierdzenie kubistycznej koncepcji przestrzeni:

[...] malarz może pokazać na tym samym obrazie miasto chińskie, miasto francuskie i góry, morza, faunę i florę, ludzi z ich historią i ich pragnieniami, wszystko, co w zewnętrznej rzeczywistości je oddziela. Odległość czy czas, rzecz konkretna czy czysty koncept, nic nie odmawia sobie bycia wyrażonym w języku malarza, jak również poety, muzyka czy uczonego⁸.

Czy można jednak w przypadku przywołanych wierszy mówić o analogiach z obrazami kubistycznymi, czy raczej o surrealistycznych konfrontacjach rzeczy i wydarzeń bez logicznego połączenia? Granice między prądami estetycznymi są czasami trudne do uchwycenia.

Kubistyczne pierwiastki przenikają przede wszystkim do poematów pozwalających na rozluźnienie więzi między poszczególnymi obrazami i zastępujących – przynajmniej na pierwszy rzut oka – ciągłość przedstawionego świata emocjonalnym napięciem, wywołanym bądź osobno przez każdy z nich, bądź ich zderzeniem. Nawet jednak w dziełach narracyjnych można podkreślić synchroniczną terażniejszość pewnych scen. Typowym przykładem tego nastawienia jest początkowa scena drugiego tomu powieści Jeana Paula Sartre'a *Drogi wolności*:

Szesnasta trzydzieści w Berlinie, piętnasta trzydzieści w Londynie. Pałac nudił się na wzgórzu, pusty i ceremonialny, ze starcem w środku. W Angoulême, w Marsylii, w Gandawie, w Duwrze myśleli: „Co on tam robi? Już po trzeciej – dlaczego nie schodzi?” [...] Na dziedzińcu czekało trzech szoferów – każdy nieruchomo przy kierownicy; po drugiej stronie Renu, w hallu hotelu «Dreesen» czekali nieruchomo tykowaci Prusacy w czarnych garniturach⁹.

Wielorakości przestrzeni mozaikowej towarzyszy tutaj nieuchwytność wspólnego czasu, prowadząca do rozbicia i do rekonstrukcji istnienia,

⁷ K. Biebl, *Nowy Ikar*, w: tegoż, *Nowy Ikar i inne poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Włodek, Kraków 1984, s. 43.

⁸ A. Gleizes, J. Metzinger, *Du «Cubisme»*, Editions «Présence», 1980, s. 72.

⁹ J. P. Sartre, *Drogi wolności*, t. 2: *Zwłoka*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1958, s. 5.

zaktualizowanego, powtarzanego i sproblematyzowanego. Chodzi jednak o pojedynczą scenę, która nie decyduje o ujęciu całej powieści.

Przestrzeń i przedmiot

Starając się ułatwić skomplikowany problem przestrzeni, malarze zwracali się ku przedmiotom prostym. Nawet w tym wypadku nie można jednak ograniczyć się do jednej interpretacji. Zainteresowanie się przedmiotami prostymi nie wynika tylko z estetycznych dążeń do synchronicznego uchwycenia ich wielorakiej postaci, ale też z nowego oceniania folkloru, ze zwrócenia uwagi na sztukę ludów prymitywnych itd.¹⁰ W każdym razie literatura idzie tutaj tymi samymi szlakami co malarstwo.

Pewne opisy literackie sprawiają wrażenie kubistycznych obrazów: przedmioty nieproblematyczne, proste, istnieją obok siebie, bez wzajemnego połączenia. Jest tutaj jednak pewna różnica. Kubizm otwiera drogę do nowego ujęcia świata, do stworzenia jego nowej wielorakiej wspólnoty. W literaturze aplikacja niektórych jego tendencji prowadzi do poczucia izolacji, która przechodzi w egzystencjalistyczną obcość. U Sartre'a można przeczytać: „Każdy z nich ma życie. [...] Każdy swoje [...], lecz każde z nich pozostaje nadal tak ściśle osobiste jak szczotka do zębów, jak żyletka, jak przybory toaletowe, których nie pożyczą się nikomu [...]”¹¹.

W tym kontekście ciekawą pozycję stanowi powieść Heleny Boguszewskiej *Całe życie Sabiny*. Autorka należała do grupy Przedmieście i w jej pierwszych powieściach, pisanych razem z Jerzym Kornackim, znajdował Julian Krzyżanowski „wyraz protestu przeciw nędzy proletariatu, przedstawianej metodą tradycyjnego naturalizmu”¹², a *Całe życie Sabiny* uznał za „powieść psychologiczną o przedstawicielce szarej codzienności mieszczańskiej”¹³. Owa ocena odpowiada tematycznemu zamierzeniu dzieła, ale typem opisu autorka oddala się od tradycyjnego naturalizmu i zbliża się do pewnych tendencji awangardy. Warto zresztą przypomnieć, że z Przedmieściem przez pewien czas był związany także Bruno Schulz.

Życie głównej bohaterki powieści, umierającej kobiety, przedstawione jest jako sześć istnień wzajemnie się przeplatających, umieszczonych w róż-

¹⁰ Zob. na przykład Josef Čapek, *Nejskromnější umění* (1920) i *Umění přírodních národů* (1938).

¹¹ J. P. Sartre, *Drogi wolności*, t. 1: *Wiek mężczyzny*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1957, s. 255.

¹² J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1970, s. 605.

¹³ Tamże, s. 616.

nych miejscach (przestrzeniach), oglądanych za pośrednictwem przedmiotów prostych – sukienek, kapeluszy... Podobnie jak przedmioty w obrazach kubistycznych, akcja powieści jest więc rozłożona i powiązanie jej poszczególnych części nie wynika z perspektywy ludzkiego spojrzenia, ale sprawia wrażenie, jakby wszystko istniało obok niej i w tym samym momencie. Autorka nawet stwierdza:

[...] nie ma ani dalej, ani bliżej, tylko wszystko razem i wszystko naraz¹⁴.

Efektom tego jest pewne „powielanie” przedmiotów, wydarzeń i osób. Przywołując wspomnienia związane z ubraniami, bohaterka powie:

[...] aż się roi od Sabin różnymi drogami chodzących w różnych sukniach¹⁵.

Albo:

[...] wszystkie Sabiny we wszystkich swoich sukniach szły jak na defiladzie¹⁶.

Akcja jest skoncentrowana wokół przedmiotów codziennych, prostych, z jakimi spotykamy się na obrazach kubistycznych i u pisarzy, którzy nimi się inspirowali:

[...] w każdym mieszkaniu była kuchnia, a w każdej kuchni był piec kuchenny i paka z węglem. I pomiędzy piecem tkwiła służąca i była jak ten piec i jak ta paka, jak łóżko i stół, i szafa, jak obiad i buty, jak wszystko, bez czego nie można żyć¹⁷.

Owo „kubistyczne” nastawienie nie jest jednak konsekwentne. Nie chodzi o to, że przeżycia głównej bohaterki są nie tylko związane z przedmiotami, ale także z ludźmi – służącymi. Postaci ludzkich, uproszczonych i rozłożonych, w malarstwie też nie brak. Powieść Boguszewskiej nie jest jednak wyzwolona z perspektywy czasu, to znaczy nie wymyka się zasadniczym regułom narracji rozwijającej się przez parę lat. Chociaż pisarka tego nie podkreśla, poszczególne przeżycia bohaterki są, przynajmniej częściowo, tematycznie umieszczone w czasie, który mija. Wspomnienia Saby można czytać jako mozaikowy opis jej życia od dzieciństwa do śmierci, oparty

¹⁴ H. Boguszewska, *Cale życie Saby*, Warszawa 1947, s. 203.

¹⁵ Tamże, s. 56.

¹⁶ Tamże, s. 200.

¹⁷ Tamże, s. 109.

tylko na uprzywilejowaniu przedmiotów i przestrzeni znanych z malarstwa kubistycznego.

Język powieści nie nadaje się do uchwycenia tego, co jest. Wyraża to, co było albo konstruuje wizję tego, co będzie. Teraźniejszości nie ma. Odniesienie akcji do przeszłości jest zresztą w powieści Boguszeńskiej stematyzowane, mianowicie chodzi o szereg wspomnień.

Czy można mówić tutaj o śladach kubizmu? Kubizm jest sztuką teraźniejszości. Usuwając złudzenie wynikające z perspektywy przestrzennej, zachęca do zniesienia perspektywy czasu, do podkreślenia tego, co istnieje synchronicznie. Narracja jednak przebiega w czasie, jej struktura jest związana z przemijaniem czasu zarówno z punktu widzenia świata przedstawionego, jak i jego percepcji w trakcie lektury.

*
* *

Przestrzeń kubistyczna, tj. przestrzeń synchronicznej i autonomicznej wielorakości, występuje nie tylko w utworach artystów związanych bezpośrednio z kierunkiem wywodzącym swoją nazwę od ironicznego komentara, którym opatrzył go Matisse. Sartre nie jest pisarzem kubistycznym, a tym bardziej nie jest pisarką kubistyczną Boguszeńska i inni pisarze, u których w konstrukcji utworów można znaleźć elementy „kubistycznego” ujęcia przestrzeni. Pewne koncepty estetyczne mogą być stosowane poza kierunkiem, w ramach którego zwróciły na siebie uwagę. Kubistyczne ujęcie przestrzeni należy do takich właśnie konceptów, na co zresztą zwracali uwagę różni badacze.

Ogólne tendencje estetyczne, opracowane w różnych dziedzinach sztuki, w tym przypadku w malarstwie, nie znajdują tego samego odbicia we wszystkich rodzajach literackich i każde ich dostosowanie prowadzi do pewnych modyfikacji, ponieważ związane jest z warunkami ich struktury wyrazowej. Stosunkowo czysty kubizm mógł przenikać częściej do wierszy czy tekstów lirycznych niż do powieści. I w poezji jednak łączył się z nastrojami surrealistycznymi. W utworach narracyjnych pojawiał się raczej fragmentarycznie i czasami ulegał prawie zupełnemu sflumieniu przez tradycyjną perspektywę czasu. Jego znaczenie wykracza poza formalną aplikację kubistycznej metody opisu, bo zmusza do zastanowienia się nad miejscem człowieka w świecie, który istnieje obok nas, i w tym sensie otwiera drogę do egzystencjalizmu, postmodernizmu oraz szerszych estetycznych pytań kultury nowoczesnej.

Cubist Space in Literature?

Summary

The article takes up the question of relationship between cubism and literature. According to the author, an approach analogous to the cubist representation of objects, shown as if simultaneously from various points of view, can be found in literature in an elimination of perspective and time as well as the tendency to represent history and situations without considering the participation of the text's narrator or main character. Some tendencies of this kind appear in certain surrealist poems and existentialist novels, while in Polish literature we encounter them in the works of Helena Boguszevska.