

JAROSŁAW WOŹNIAK

Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. I: Prolegomena teoretyczne¹

Artykuł stanowi wstęp do cyklu poświęconego realizmom przełomu XX i XXI wieku, dla których punktem odniesienia, poza samą tradycją realistyczną, jest literatura postmodernistyczna oraz epoka późnego kapitalizmu. W tekście autor przygląda się pojęciu realizmu w teorii literatury XX wieku, jego przewartościowaniom spowodowanym zmianami zarówno w polu literatury, jak i nauki oraz techniki – zwłaszcza w okresie modernizmu. Autor koncentruje się przede wszystkim na teoriach rozwiniętych w XX wieku, które w pewien sposób rozszerzają koncepcję realizmu, analizując „impuls realistyczny” z perspektyw etyczno-epistemologicznych, ale też formalnych. Przedstawienie procesu rozluźnienia tradycyjnych ram realizmu jest kluczowe, gdyż właśnie ten proces pozwolił na pojawienie się różnych przydawkowo dookreślanych realizmów końca XX wieku (między innymi realizm historyczny, realizm degeneratywny, mitorealizm, rosyjski nowy realizm), stanowiących często nie tyle nurt literacki, ile krytycznoliteracką etykietę.

Słowa kluczowe: teorie realizmu, modernizm, postmodernizm

1 Chciałbym złożyć podziękowania osobom, które na różnych etapach czytały niniejszy tekst i zechciały podzielić się ze mną swoimi krytycznymi uwagami: Annie Gemrze, Martynie Pańczak i Jakubowi Skurtysowi z Instytutu Filologii Polskiej UW, a także Recenzentom. Wszelkie błędy i braki obciążają oczywiście wyłącznie mnie.

Niniejszy tekst stanowi wstęp do cyklu artykułów poświęconych literackim realizmom przełomu XX i XXI wieku i jako taki stanowi wstęp teoretyczny² do rozważań nad tymi nurtami czy też tendencjami współczesnej literatury, do których opisanie użyto pojęcia realizmu. Mam tutaj na myśli między innymi realizm historyczny, realizm degeneratywny, nowy realizm rosyjski, a dalej też mitorealizm i realizm halucynacyjny³, co oczywiście nie zamyka listy. W całym projekcie interesuje mnie, w jaki sposób funkcjonują one wobec pojęcia realizmu i jak jest ono w ich obrębie rozumiane. Nie stawiam natomiast w tym tekście pytania, „jak problematyzować i opisywać realizm adekwatny do naszej epoki” (Dauksza 2017, 289). Wskazane powyżej realizmy na pierwszy rzut oka nie łączy wiele, a i same w sobie są dość niejednorodne, zarówno pod względem ideowym, jak i formalnym, co wynika z różnic pomiędzy imma-

2 Ten artykuł nie obejmuje wszystkich aspektów, koncepcji i teorii realizmu, a tych, które uwzględnić nie omawia w sposób wyczerpujący. Z pewnością potrzebne są uzupełnienia i głosy. Z nowszych koncepcji pisanych z pozycji marksistowskich uwagi wymagają choćby propozycje Fredrica Jamesona i Terry’ego Eagletona.

3 Następny artykuł poświęcam realizmowi historycznemu. Piszę przede wszystkim o dojrzałej twórczości Davida Fostera Wallace’a. Interesuje mnie głównie to, w jaki sposób realizm historyczny wyrasta z powieści postmodernistycznej, jak kontynuuje i przełamuje tę tradycję, a także jak stara się zajmować krytyczną pozycję wobec postmodernizmu jako logiki późnego kapitalizmu. Kolejne teksty przeznaczam między innymi na refleksje nad realizmem degeneratywnym i nowym realizmem rosyjskim. W rozważaniach poświęconych realizmowi degeneratywnemu (*degenerative realism* to termin użyty niedawno przez Christy Wampole [2020] w książce poświęconej powieści francuskiej ostatnich lat), skupiającemu literaturę raczej konserwatywną i antyliberalną, przyjrę się przede wszystkim piarstwu Michela Houellebecqa. Chciałbym przypatrzeć się reakcjom tego nurtu na dawno już rozpoznany upadek mitu o końcu historii i dominacji liberalnych demokracji modelu zachodniego. Natomiast pisząc o nowym realizmie w literaturze rosyjskiej początków XXI wieku, chciałbym się skupić na twórczości Zachara Prilepina – przede wszystkim powieściach *Czarna małpa* i *Klasztor* – i niejako skontrować ją uwagami o piarstwie Aleksandra Sniegiriowa (*Naftowa Wenus*). Obaj twórcy należą do drugiej fali nowego realizmu, który ukonstytuował się w Rosji w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku w opozycji do błyskawicznie importowanego postmodernizmu (Roman-Rawska 2020). Choć – zwłaszcza w drugofalowym wydaniu – rosyjski nowy realizm jest nurtem niejednorodnym (w tym pod względem poetyki), to posiada bardzo wyraźne (wyrażane także wprost przez twórców rosyjskich) cechy konserwatywne i nacjonalistyczne, co przekłada się też na aktywność pozaliteracką piarzy – dość powiedzieć, że Prilepin należy do Partii Bolszewicko-Nacjonalistycznej, a Rada Unii Europejskiej nałożyła na niego sankcje za wspieranie działalności podważającej suwerenność Ukrainy. „Mitorealizm” jest natomiast określeniem używanym, również przez samego autora, w odniesieniu do piarstwa Yana Lianke i twórców czerpiących z niego inspirację, a realizm halucynacyjny odnosi się do twórczości Mo Yana.

nentnymi poetykami autorów. Jednak wspólne dla nich są pola odniesienia, wobec których pisarze i pisarki starali się zająć pozycje. Chodzi w pierwszej kolejności o postmodernizm, jako prąd literacki i filozoficzny bezpośrednio poprzedzający wyłanianie się nowych realizmów pod koniec XX wieku. Poza tym teksty objęte kategorią realizmu stanowią reakcję na rzeczywistość późnego kapitalizmu, ontohistoryczną formację estetyczno-ekonomiczno-społeczno-kulturową, którą Mark Fisher (2020) nazywał realizmem kapitalistycznym (w tym sensie niektóre realizacje tekstowe rzeczywiście są próbą „adekwatnej” odpowiedzi na rzeczywistość). Wreszcie – punktem odniesienia jest realizm, wraz z jego techniką (czy technikami), ambicją opisaną rzeczywistości, ale też dążeniami poznawczymi i politycznymi. Jemu w głównej mierze poświęcam niniejszy artykuł. Skupiam się przede wszystkim na pojawiających się w XX wieku teoriach w pewien sposób „otwierających” realizm i ujmujących impuls realistyczny z perspektyw etyczno-epistemologicznych. Oczywiście teza o historycznej, kontekstowo uwarunkowanej zmienności realizmu i opisujących go koncepcji nie jest ani nowa, ani kontrowersyjna, wszak już György Lukács realizm Gustava Flauberta opisywał jako „nowy”. Jednak ukazanie procesu rozluźniania ram realizmu jest konieczne, ponieważ to ten proces umożliwił pojawienie się różnych realizmów, przydawkowo dookreślanych, pod koniec XX wieku.

W całym cyklu interesuje mnie, jak różne „realizmy” (które z konieczności chyba należy rozumieć przede wszystkim jako etykiety krytyczno-literackie, a dopiero dalej techniki i postawy wobec świata i literatury) z przełomu XX i XXI wieku postrzegają swój realizm (lub jak ich realizm jest postrzegany przez literaturoznawców). Zastanawia mnie również, i chciałbym na przestrzeni całego projektu znaleźć odpowiedź na to pytanie, jak realizm jest rozgrywany politycznie w tych polach literackich i dlaczego właściwie mówi się tutaj o realizmie, skoro literatura ta ma niewiele (?) wspólnego z klasycznymi technikami realizmu. Nie wprowadzam ścisłych i stałych rozróżnień między stylem, metodą twórczą, doktryną, prądem literackim czy etykietką krytycznoliteracką – choć zdaje mi się, że granice, jakkolwiek czasem rozmyte, będą zauważalne. Wynika to w dużej mierze z historycznej zmienności idei realizmu i charakterystycznych dla niego stylów, metod czy doktryn. Oczywiście jako odrębne zjawisko historycznoliterackie należy wyróżnić realizm dziewiętnastowieczny. Z kolei realizm historyczny, jako że nie został (jeszcze) usankcjonowany właśnie z perspektyw historyczno- i teoretycznoliterackich, postrzegam przede wszystkim jako etykietkę krytycznoliteracką, mającą swojego twórcę i służącą konkretnym, krytycznoliterackim, celom – podobnie rzecz się ma z wieloma innymi realizmami przełomu XX i XXI

wieku. Jednak – co będzie jasne dla czytelnika drugiej części mojego cyklu, poświęconej właśnie realizmowi historycznemu – staram się ową etykietę przechwycić.

Z pojęciem, zjawiskiem czy problemem realizmu wiąże się cała grupa innych kategorii, które siłą rzeczy będą się pojawiać w dalszych rozważaniach i które same domagają się osobnych rozważań. Mam na myśli przede wszystkim pojęcia mimesis⁴, referencji i reprezentacji, które oczywiście łączą zawile relacje i same generują kolejne konstelacje pojęć. I tak na przykład kwestie rzeczywistości w literaturze i referencyjności – temat wielokrotnie podejmowany w teorii literatury – obszernie omawiała Danuta Ulicka w *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*. Autorka wymienia terminy i koncepcje związane z pojęciem referencji – która już w latach trzydziestych XX wieku bywała dzielona na referencję homologiczną, analogiczną i konwergencyjną (Ulicka 2020, 550–583) – pojawiające się w polskim literaturoznawstwie: naśladowanie, odbicie, prawda i prawdziwość, weryzm, wiarygodność, iluzja prawdy, quasi-sąd, przedstawienie, modelowanie, intertekstualność, intersemiotyczność i intermedialność, świat możliwy, reprezentacja, odwzorowanie, uobecnienie, efekt prawdy, mimesis (językowa, formalna i krytyczna), ikonizacja, trop, ślad, pamięć, doświadczenie (Ulicka 2020, 584). Wszystkie, razem z pojęciem rzeczywistości, oczywiście mogą się pojawić w dyskusji na temat realizmu, a niektóre w różnych kontekstach miałyby odmienne znaczenie. Podobnie z samym pojęciem referencyjności. Dlatego słuszność ma Ulicka, ujmując referencyjność jako niezamknięty i niedefinitywny proces „równoczesnego odtwarzania, przetwarzania i wytwarzania rzeczywistości naturalizowanej jako realna” (Ulicka 2020, 579).

Choć reprezentację bardzo często utożsamia się z naśladowaniem lub imitacją (Markowski 2006, 288)⁵, nie sądzę, żeby zawsze można było sprowadzić to pojęcie do takich zadań, gdyż wymaga to założenia dwuzielności porządku rzeczywistości i porządku literatury, a w literaturoznawstwie XXI wieku nie jest to już droga, którą można naiwnie podążać. Jednak nie sposób także odrzucić tego aspektu całkowicie, również biorąc pod uwagę performatywny, czy inscenizacyjny, wymiar reprezentacji (Iser 1987)⁶. Ostatnio bardzo istotną pracę na pojęciu

4 Opracowanie tego pojęcia czytelnik znajdzie w klasycznej pracy Zofii Mitosek (1997).

5 Wyczerpujące omówienie pojęcia reprezentacji od starożytności do oświecenia czytelnik znajdzie w: Markowski 1999.

6 Więcej na temat dwóch filozofii reprezentacji – mimetycznej, Auerbacha, i performatywnej, Isera – czytelnik znajdzie w przywoływanym artykule Michała

reprezentacji wykonała Monika Glosowicz, przywracając mu użyteczność, po licznych krytykach, jakim zostało ono poddane w ostatnich dekadach. Glosowicz sięga po ujęcia, w których literackie przedstawienie „zyskuje charakter procesualny i rozumiane jest zawsze w wymiarze dyskursywno-materialnym” (Glosowicz 2019, 21).

Pojęcia referencji, reprezentacji i mimesis wiążą się z zagadnieniem prawdy i poznania. Oczywiście, jak zauważał Michał Głowiński, „prawda powieści nie jest sprawą relacji: wypowiedź – rzeczywistość pozaliteracka, ale pochodną konwencji i związanej z nimi świadomości społecznej” (Głowiński 1973, 28); nie można traktować dzieła, realistycznego czy nie, jako prostego odbicia „sytuacji biograficznej, politycznej, społecznej, ekonomicznej i ideologicznej” (Ullicka 2020, 546), nie można jednak

Pawła Markowskiego, który pisał: „pierwsza z nich traktuje reprezentację jako wtórne przedstawienie tego, co już istniejące, druga natomiast w reprezentacji dostrzega kreowanie pozorów względnie niezależnego od samej rzeczywistości. W pierwszym wypadku chodzi więc raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określać, w drugim z kolei, w jaki sposób reprezentacja przekonuje nas do swojej ważności. Podczas gdy modelem *mimetycznym* rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnośzenia reprezentacji do świata, model *performatywny* opiera się na wytwarzaniu: reprezentacja jest wyobrażeniem, które w ostatecznym rozrachunku nie odsyła donikąd poza sobą samym. W pierwszym wypadku zwykle mówi się o wierności, adekwatności, odpowiedniości czy prawdziwości reprezentacji, w drugim dominuje język odsyłający do wytwarzania «efektów prawdziwości»: prawdziwość reprezentacji wynika nie z jej «podobieństwa» do rzeczywistości, ale przeciwnie: z jej mocy negocjowania tego, co «zewnętrzne» wedle reguł doskonałej autonomii ontologicznej” (Markowski 2006, 289–290). Oczywiście problem polega na tym, że aby rozdzielić te dwa aspekty reprezentacji, w istocie trzeba wykonać dość brutalne cięcie. A na takie cięcie realizmy przełomu wieków, świadome, *po* lekcjach (post)modernizmu i semiotyki, nie mogą już sobie pozwolić. Gra między substytucją a uobecnieniem już zawsze w reprezentacji będzie, cóż, obecna, a wybór jednej ze ścieżek – redukcjonistyczny. Z pewnością rację ma Fredric Jameson, wskazując na antynomie realizmu (Jameson 2013). Za jedną z takich antynomii możemy uznać reprezentację, pojęcie łączące przeciwstawne idee na temat związku słów i rzeczy, oscylujące między *Darstellung* a *Vorstellung*. Natomiast trudno nie zgodzić się z podążającym za myślami Corneliusa Castoriadis Louisa Althussera Markowskim, który twierdzi, że reprezentacja jest „wyobrażeniowym konstruktem, za pomocą którego rzeczywistość zostaje określona jako sensowna” (Markowski 2006, 316) lub – dodajmy – sensu pozbawiona. W tej perspektywie, a w obrębie refleksji nad realizmem nie jest to specjalna nowość, reprezentacja ściśle wiąże się z ideologią (Markowski 2006, 316–330). Tutaj powiemy tylko tyle, że realizm sprzeciwiać się musi czystej estetycznej ideologii reprezentacji, bazującej na kantowskim modelu estetycznym (Markowski 2006, 326–328); jego reprezentacje nie mogą – nie chcą – pozostawać puste.

także kwestii prawdy⁷ odesłać w rejony konwencji i tym samym zerwać związek tekstu z rzeczywistością⁸, zwłaszcza że z nią wiąże się krytyczna funkcja mimesis⁹, bardzo istotna nie tylko dla realizmu wielkiego (Lukács) czy krytycznego (Gorki), lecz również dla realizmów przełomu XX i XXI wieku. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że realisci dziewiętnastowieczni mieli świadomość, że realistyczna mimesis – odrzucająca „klasyczną imitację w imię przedstawiania czystej realności, empirii niezależnej od modeli i norm narzuconych przez tradycję” (Mitosek 1997, 25) – nie jest po prostu reprodukcją świata, ale kreacją artystyczną. Świadomość ta w dwudziestym wieku, wraz z rozwojem nauki oraz między innymi filozofii języka (de Saussure, Austin, Derrida i inni), jedynie się pogłębiła.

1. Realizm – kłopotliwe pojęcie

Nawet pobieżny przegląd literatury określanej mianem realistycznej (wraz z różnymi dookreśleniami), poświęconych jej tekstów krytyczno-literackich i rozpraw teoretycznych o pojęciu realizmu rodzi dość mocne

7 Słusznie zauważała Zofia Mitosek, że pytanie o stosunek przedmiotu naśladowanego do naśladowanej rzeczywistości to pytanie o prawdę, a zatem jedno z podstawowych i najważniejszych pytań filozofii (Mitosek 1992, 22).

8 W kontekście pojęcia prawdy bliska jest mi postawa Michaela Patricka Lyncha (2020).

9 Zakładająca, że „refleksja miałaby prowadzić do działania mającego na celu zmianę świata rzeczywistego” (Mitosek 1992, 26). Jak pisała Zofia Mitosek, omawiając krytyczną funkcję mimesis, „warunkiem postawy krytycznej jest dystans wobec naśladowanego świata. W przeciwieństwie do ekspresyjnej i adaptacyjnej funkcji *mimesis* proces utożsamienia, poddania się urokom artystycznego świata, kontemplacja piękna, jest dla twórców i badaczy nastawionych rewolucyjnie zjawiskiem niepożądanym. Sztuka umożliwia nam poznanie świata, ale poznając ów świat, powinniśmy go zakwestionować. (...) Problem kontestacji za sprawą sztuki mimetycznej ma wiele aspektów. Jeden z nich dotyczy postawy adresata. Odbiorca krytyczny to ten, kto percypując dzieło sztuki, traktuje świat w nim przedstawiony jako wierne odbicie świata rzeczywistego. Sam fakt przedstawienia (mimetycznej reprezentacji) sprawia, że pewne szczegóły tego świata stają się widoczne, są oznaczone i nazwane; w ten sposób sztuka naśladowująca zmusza człowieka do zastanowienia się nad całą bliską mu rzeczywistością. Tak sobie wyobraża funkcję krytyczną Jean-Paul Sartre. W twierdzeniach swych francuski egzystencjalista nie jest zbyt odległy od tradycji marksistowskiej. Na przykład Engels twierdził, że sztuka realistyczna zawsze pełni funkcje rewolucyjne; przybliżając rzeczywistość do odbiorcy, narusza jego spokój i dobrą wiarę” (Mitosek 1992, 27).

przekonanie o niepewności i niestabilności idei realizmu¹⁰ (a jednocześnie o powszechnie utrzymującym się przekonaniu, przynajmniej w pozaakademickim dyskursie, że realizm jest przejawem wiary w możliwość obiektywnej, przeźroczystej reprezentacji rzeczywistości)¹¹. Już w 1921 roku Roman Jakobson wskazywał na problem ekwiwokacji trawiaący wszelkie dyskusje o realizmie¹². W gruncie rzeczy w literaturoznawstwie jest to znacznie szersze zjawisko, ale w dyskusjach nad realizmem jest rzeczywistość wyjątkowo widoczna. Dwudziestopięcioletni wówczas rosyjski teoretyk zauważał w swoim artykule, że bezkrytyczne używanie terminu „realizm”, „nadzwyczaj nieokreślonego w swojej treści, wywołało fatalne następstwa” (Jakobson 1999, 185) – a jeszcze nie mógł wiedzieć, że czterdzieści sześć lat później Roger Garaudy wyda *Realizm bez granic*¹³. O tym, czy następstwa rzeczywistości były fatalne, nie będę rozstrzygać, ale niestabilność pojęcia i mieszanie różnych jego aspektów zdecydowanie są w stanie wywołać konfuzję. Jakobson pisze, że w historii sztuki przez realizm rozumie się:

10 Omawiając zjawisko realizmu w literaturze, Zofia Mitosek podkreślała, że „nowożytna teoria realizmu stanowiła niespójną zbitkę różnego typu koncepcji i dyskursów, które uzyskały czystość i jednolitość modelu dopiero w ujęciu retrospektywnym” (Mitosek 1997, 79).

11 Jak zauważa Mitosek, do pojawienia się kategorii realizmu w dziewiętnastowiecznej krytyce doprowadziło podtrzymanie poglądów Platona na imitację i jednocześnie odwrócenie wartościowania w obrębie estetyki: dobre dzieło sztuki to dzieło naśladowujące, związane z obiektywną rzeczywistością relacją prawdopodobieństwa (Mitosek 1992, 24).

12 Przy czym warto zaznaczyć, że ówczesne spory o realizm wyglądały inaczej niż z jednej strony te dziewiętnastowieczne, a z drugiej – te bliższe współczesności. Ważnymi wówczas kontekstami były niemieckie koncepcje nowej rzeczywistości, radziecki zwrot ku literaturze faktu czy dokumentaryzm Dzigi Wiertowa – w filmie.

13 Do podobnych wniosków co Jakobson dochodzi autorka *Literatury i stereotypów*, spoglądając wstecz na losy pojęcia realizmu w teorii i krytyce dwudziestowiecznej: „Przemieszanie poziomu przedmiotowego i metapredmiotowego (naukowego lub krytycznego) prowadziło nieraz do paradoksów terminologicznych i merytorycznych. Przykładem może być doszukiwanie się pierwiastków realistycznych w utworach niemających nic wspólnego z programami artystycznymi XIX wieku (pisarstwo Rabelais’go określano [czynił tak Michaił Bachtin – przyp. J.W.] jako realizm groteskowy) czy też wskazywanie na kreatywne, przesiąknięte imaginacją fragmenty w prozie Balzaka i Flauberta – pisarzy uznawanych za czystej krwi realistów” (Mitosek 1997, 61). Jeżeli przyjrzymy się literaturze „przodawkowych” realizmów przełomu XX i XXI wieku, od razu zauważymy, że faktycznie nie ma ona wiele wspólnego z tradycyjnym realizmem dziewiętnastowiecznym i jego późniejszymi epigońskimi naśladowcami. Realizm rzeczywistości jest tutaj swoistą kategorią interpretacyjną, wskazującą na ambicje, pragnienia i cele istotne dla posługujących się nią autorów i krytyków.

nurt artystyczny, stawiający sobie za cel możliwie najwierniej oddawać rzeczywistość, dążący do maksymalnego prawdopodobieństwa. Realistycznymi – nazywamy te dzieła, które jawią się nam jako oddające rzeczywistość w sposób wierny, prawdopodobny (Jakobson 1999, 185)¹⁴.

W tym podejściu, twierdzi Jakobson, już pojawia się dwuznaczność: z jednej strony realizm ma umocowanie w intencji autorskiej, mowa jest bowiem o *dążeniu* do odwzorowania rzeczywistości, z drugiej strony pojawia się model teorii znaczenia, w którym zrównuje się je z interpretacją odbiorcy: „dziełem realistycznym nazywa się takie dzieło, które ja, wydający o nim sąd, odbieram jako przedstawiające rzeczywistość w sposób prawdopodobny” (Jakobson 1999, 186)¹⁵. Autor *Poetyki w świetle językoznawstwa* zauważa, że historia sztuki miesza oba znaczenia: „mojemu prywatnemu, lokalnemu punktowi widzenia przypisuje się obiektywne, bezwzględnie wiarygodne znaczenie. Pytanie o realizm (...) zostaje sprowadzone do pytania o mój stosunek [do dzieła]” (Jakobson 1999, 186) (co ciekawe, Jakobson zdaje się uważać, że pierwsze znaczenie jest immanentne, obiektywne i bezwzględnie wiarygodne). To oczywiście poważna kwestia: gdzie – w jakiej instancji, w czyjej świadomości – upatrywać ostatecznego rozstrzygalnika. Jednak Jakobson zwraca też uwagę na rzecz znacznie ważniejszą, później dostrzeganą i przez innych literaturoznawców. Otóż – pisze – w wielu różnych epokach, prądach, nurtach literackich hasło wierności rzeczywistości – realizm – było głoszone jako

14 Kategoria prawdopodobieństwa odsyła oczywiście do Arystotelesowskiej tradycji rozumienia mimesis.

15 Co ciekawe, siedemdziesiąt lat później koncepcję realizmu – może i ciekawą, ale dość kontrowersyjną i wbrew temu, co twierdziła Aleksandra Szczepan (2012), niezbyt przydatną do rozumienia literatury (choć być może nie najgorszą jako wytłumaczenie ewolucji konceptualizowania realizmu) – opartą właśnie na takich podstawach proponował Darío Villanueva (1997). Realizm utożsamiał on ze stylem odbioru, a więc *de facto* z opinią czytelniczką na temat percypowanego tekstu. W ten sposób pozbył się zarówno genetyczno-formalnych, jak i epistemologicznych wyznaczników realizmu. I jednocześnie popełnił błąd, przed którym przestrzegali Jakobson – realizm utworu jest zależny od intencji, ale nie twórcy, tylko odbiorcy. „Realizm jest przede wszystkim pragmatycznym fenomenem będącym rezultatem dokonania przez czytelnika indywidualnej projekcji wizji zewnętrznego świata i nałożenia jej na wewnętrzny świat sugerowany przez tekst” (Villanueva 1997, 87; tłum. za: Szczepan 2012, 222). Również Mitosek, krytycznie nastawiona do tego zjawiska, zwracała uwagę na fakt, że pojęcie realizmu z jednej strony opisuje praktykę artystyczną, a z drugiej funkcjonuje jako kategoria czy strategia interpretacyjna (Mitosek 1997). O perspektywie odbiorczej w kontekście realizmu pisała także Anna Martuszevska (2000).

naczelna zasada artystycznego programu¹⁶. Działo się tak w wypadku między innymi klasyków, sentymentalistów, romantyków, realistów (oczywiście), ekspresjonistów, a nawet futurystów. Jednak historia sztuki, a zwłaszcza literatury, Anno Domini 1921, doceńmy tutaj złośliwośćkę młodego Jakobsona, tworzona jest przez epigonów dziewiętnastowiecznego nurtu, któremu hasło realizmu dało nazwę. I dlatego „szczególny przypadek, osobny artystyczny nurt zostaje rozpoznany jako pełne urzeczywistnienie rozpatrywanej tendencji i w zestawieniu z nim ocenia się stopień realizmu wcześniejszych i późniejszy kierunków w sztuce” (Jakobson 1999, 186)¹⁷. Tym sposobem przez realizm zaczyna się rozumieć sumę cech konkretnego nurtu w literaturze i sztuce, a realizm dziewiętnastowieczny postrzega się jako „najbardziej prawdopodobne przedstawienie rzeczywistości” (Jakobson 1999, 186). Jakobson zatem w duchu modernistycznym podważa zasadność do dzisiaj dominującego (przynajmniej w kręgach nieakademickich) rozumienia realizmu, wskazując na zwykłe błędy i nadużycia mu towarzyszące. Jasno wyraża też krytykę, charakterystyczną dla przełomu modernistycznego, koncepcji prawdopodobieństwa w literaturze, pisząc, że „prawdopodobieństwo wyrażenia słownego, literackiego opisu okazuje się w oczywisty sposób całkowicie pozbawione sensu” (Jakobson 1999, 186) – jest bowiem, tak jak realistyczność, umowne. Żeby uznać wypowiedź literacką za realistyczną, trzeba się najpierw nauczyć realistycznej konwencji. A konwencja oczywiście jest zmienna. I jeżeli realizm ma charakteryzować dążenie do przedstawiania rzeczywistości, to również musi ulegać przemianom w chwili, gdy „słowa dotychczasowej narracji niczego już więcej nie mówią” (Jakobson 1999, 188); co ciekawe, pod koniec lat trzydziestych podobne sądy będzie formułował Bertolt Brecht (1979). Taki realizm nazywa Jakobson rewolucyjnym. To, co kiedyś byłoby zakwalifikowane jako nierealistyczne, w pewnym momencie, wraz z przemianami wiedzy i wrażliwości, może zostać uznane za lepiej oddające zastaną rzeczywistość i kondycję zanurzonego w niej człowieka. W zależności od nastawienia krytyki zniekształcenia dotychczasowych kanonów mogą zostać uznane za zbliżanie się do rzeczywistości albo za oddalanie się od niej.

16 Na to samo zjawisko zwracał uwagę Borys Tomaszewski (1935, 166; cyt. za: Ulicka 2020), a lata później Zofia Mitosek, wskazująca na przesunięcia w obrębie idei odwoływania się do rzeczywistości (Mitosek 1997, 59).

17 Jak zauważa Zofia Mitosek, „kategoria realizmu w ciągu półtora wieku funkcjonowania na terenie literaturoznawstwa stała się rodzajem mitu. Jak w każdym micie, u jej podstaw znajduje się przekonanie o bezpowrotnie utraconym złotym wieku. W istocie dla niektórych badaczy – na przykład György[a] Lukácsa – złoty wiek realizmu skończył się; pisarze XX stulecia nie mają nic innego do roboty, jak powtarzać metody artystyczne wypracowane w XIX wieku przez Balzaka i Tołstoja” (Mitosek 1997, 58). Lukácsowskie pojmowanie realizmu krytykował, z marksistowskiej perspektywy, Bertolt Brecht już w latach trzydziestych XX wieku.

To, co kiedyś byłoby zakwalifikowane jako nierealistyczne, w pewnym momencie, wraz z przemianami wiedzy i wrażliwości, może zostać uznane za lepiej oddające zastaną rzeczywistość i kondycję zanurzonego w niej człowieka. W zależności od nastawienia krytyki zniekształcenia dotychczasowych kanonów mogą zostać uznane za zbliżanie się do rzeczywistości albo za oddalanie się od niej.

Konsekwencje konwencjonalności literackich prób odwzorowania rzeczywistości, przepracowane przez modernistów, do końca doprowadzili pisarze postmodernistyczni, porzucając marzenie o lepszym języku, adekwatniejszej formie i przyjmując za cel samą konwencję, a więc kierując uwagę na sam komunikat i możliwości jego artykulacji.

krytyki zniekształcenia dotychczasowych kanonów mogą zostać uznane za zbliżanie się do rzeczywistości albo za oddalanie się od niej. Na ten proces poszukiwania nowych form cień rzuca historyczny fakt, że za realizm uznano konkretny nurt dziewiętnastowieczny i – twierdzi Jakobson – z tego powodu artyści podważający kanon w imię rzeczywistości muszą „ogłosić siebie neorealistami, realistami w głębszym sensie tego słowa (...) ustanawiać różnicę pomiędzy realizmem przybliżonym, pozornym, a ich zdaniem, oryginalnym (czyli własnym)” (Jakobson 1999, 190).

„Jestem realistą, ale tylko w głębszym sensie tego słowa – oznajmił już Dostojewski. I prawie ten sam frazes powtarzali po kolei symboliści, włoscy i rosyjscy futuryści, niemieccy ekspresjoniści i tak dalej, i tak dalej” (Jakobson 1999, 189–190). To ważne spostrzeżenie. Jakobson przekonywał, że nie można mieszać różnych znaczeń pojęcia realizmu, zwłaszcza utożsamiać go z konwencją dziewiętnastowieczną. Jednak konsekwencje konwencjonalności literackich prób odwzorowania rzeczywistości, przepracowane przez modernistów, do końca doprowadzili pisarze postmodernistyczni, porzucając marzenie o lepszym języku, adekwatniejszej formie i przyjmując za cel samą konwencję, a więc (by nawiązać do *Poetyki w świetle językoznawstwa*) kierując uwagę na sam komunikat i możliwości jego artykulacji.

„Realizm” w estetyce czy teorii sztuki i literatury nigdy nie był pojęciem jednoznacznym, stałym i w pełni dookreślonym. Jego wieloznaczność wzmaga też fakt, że swoje miejsce ma również w scholastyce, filozofii pokantowskiej i tym, co nazwalibyśmy światopoglądem, filozofią życia i polityką (a łaciński źródłosłów i historia użycia w dyskursie francuskim i angielskim sprawę dodatkowo komplikują)¹⁸. To z przeciwstawienia dwóch typów psychiczno-moralnych Friedrich Schiller (1972) wywiódł podział na poezję naiwną i sentymentalną, a także wprowadził w obręb estetyki realizm właśnie oraz idealizm – a pierwszy z nich już u Schellinga w 1803 roku (*Wykłady o metodzie studium akademickiego*) został związany ze sztuką naśladowczą (Schelling 1990). Z czasem obok elementu mimetycznego pojawiły się elementy epistemologiczne: przypisanie realizmowi dążenia do wykrycia prawdy wewnętrznej przedmiotu, jego istoty, a jednocześnie w duchu romantycznym nieraz sądzono, że realizm od idealizmu odróżnia się brakiem dążenia do ideałów (Markiewicz 2009), co z dzisiejszej perspektywy jest bardzo dużym uproszczeniem. Jeśli chodzi o plan filozoficzny, należy się kilka słów uszczegółowienia. Oczywiście termin „realizm” odnosi się też do scholastycznego

18 Zob. hasło *Realism* w: Williams 2015.

przekonania, odziedziczonego po Platonie, o realnym istnieniu powszechników, jednak realizm nowoczesny oznacza przekonanie, że poznanie możliwe jest na drodze doświadczenia zmysłowego – i swoją realizację znalazł w poglądach Johna Locke’a (1955) i Thomasa Reida (1975), twórcy szkockiej szkoły zdrowego rozsądku. Ten typ realizmu, opartego na empirycznym poznaniu, ale też badaniu związków między słowem a rzeczą, wywarł już wpływ na realizm literacki, przynajmniej ten historycznie usytuowany w wieku XIX.

W dobie pozytywizmu proza realistyczna oznaczała „fikcję artystyczną zgodną z rezultatami starannej obserwacji i doświadczenia życiowego, swobodną od większości zakazów narzucanych dawniej ze względów moralnych czy estetycznych” (Markiewicz 2009, 818), włączającą w obręb tematów literackich życie codzienne i „warstwy niższe” społeczeństwa¹⁹. Oczywiście takim staraniom towarzyszyło przeświadczenie o obiektywizmie obserwującego i piszącego podmiotu wobec przedstawianych zjawisk, a także dążenie do przynajmniej pewnej typowości (która stanie się nadrzędną wartością w koncepcji realizmu Lukácsa) oraz iluzyjności/przezroczystości narracji, osiąganego poprzez uszczegółowienie opisu, spowolnienie tempa, rozbudowane partie dialogowe i rezygnację z komentarza odautorskiego oraz zwrotów do czytelnika. Do tego oczywiście należy dodać jeszcze, że termin „realizm” w sztuce kojarzy(ł) się ze szkołą realistów, a jako termin literacki został usankcjonowany we Francji wraz z założeniem czasopisma *Réalisme* (Watt 1973, 6). A jednak pojęcie realizmu, stosowane nawet w znaczeniu historycznoliterackim, nie jest, na szczęście, tak proste. Nie do końca ustalone i sprecyzowane w krytyce literackiej i estetyce dziewiętnastowiecznej, w wieku XX zyskało wiele – nieraz konkurencyjnych – wykładni, a jednocześnie podważana była sensowność jego stosowania. Konflikt na linii romantyzm – realizm jest dobrze znany, ale sprowadzanie go do sporu niczym z Mickiewiczowskiej *Romantyczności* byłoby wielkim uproszczeniem, zwłaszcza że literatura realistyczna elementu idealistycznego nie jest wcale pozbawiona. Romantyczny podmiotowy subiektywizm opierał się na filozofii Kanta

19 Rzecz ciekawą na temat ideologicznych źródeł tego wyznacznika pisze Ian Watt w *Narodzinach powieści*, zauważając, że w wyniku sporów o „tematykę gminną” i niemoralność pisarstwa Flauberta rozumienie realizmu zostało zdominowane przez przeciwników tego nurtu we francuskiej literaturze. Jako realistyczne uznawane były te wcześniejsze dzieła, które w działaniach postaci na pierwszy plan wysuwały „motywy cielesne i ekonomiczne” (jak na przykład powieść Iłtrykowska). I podsumowuje: „«realizm» powieści Defoe’ego, Richardsona i Fieldinga kojarzono ściśle z faktem, że Moll Flanders jest złodziejką, Pamela hipokrytką, a Tom Jones cudzołóżnikiem” (Watt 1973, 7).

i podkreślał „prawo do jednostkowej kreacji fantastycznych światów, w których afektywna prawda wiązała się z przekonaniem o psychicznym, a nie obiektywnym bycie wytwarzanych przedmiotów” (Mitosek 1997, 67). Krytyka tego stanowiska przychodziła nie tylko ze strony „empiryczno-materialistycznej”, ale także ze strony idealizmu: Hegel postulował sztukę, „której celem jest odtwarzanie rzeczywistości jako sfery wypełniającej historyczne prawa ducha”, co – jak twierdzi Mitosek (1997) – stało się podstawą pojmowania realizmu jako kategorii interpretacyjnej.

2. Wiek XX pyta o realizm

2.1.

Nadal aktualnie brzmią pytania stawiane sześćdziesiąt lat temu (dokładnie w 1964 roku) przez Alinę Brodzką:

Czym jest realizm w literaturze? – uniwersalną kategorią artystyczną, stylem, prądem literackim o zdefiniowanej poetyce, metodą twórczą? Jaką, jeśli w ogóle, postawę epistemologiczną i ontologiczną zakłada? Czy w ogóle jest to kategoria operacyjna, wnosząca cokolwiek do rozumienia literatury, jej przemian i konkretnych dzieł? (Brodzka 1964, 357; zob. też Brodzka 1966, 9–10)

A pytania te już wtedy nie były nowe, choć przez niektórych badaczy traktowane były, a i dzisiaj pewnie bywają, jako pseudoproblemy. Przed jakimkolwiek określeniem pojęcia realizmu, a nawet przed uznaniem go za przydatne, wzbraniali się na przykład Ernst Robert Curtius i Erich Auerbach, który w posłowie do *Mimesis* jasno daje do zrozumienia, że niemożliwe byłoby opracowanie kompletnej historii realizmu (Auerbach 1968b). Z kolei Curtius, jak podkreśla Brodzka, reprezentujący podejście filologiczno-historyczne, neguje „sensowność pojęć typologicznych odnoszących się do stylów i okresów literackich” (Brodzka 1964, 357) oraz możliwość i użyteczność prób definiowania realizmu – w tym określenia jego wyznaczników teoriopoznawczych czy historycznych cech poetyki realistycznej. Zatem jego zdaniem pojęcie realizmu jest bezużyteczne w literaturoznawstwie, a jedynie ambicję odtwarzania codziennej rzeczywistości postrzega jako element wspólny utworów realistycznych, dający się zauważyć na przestrzeni wielu wieków. Curtius pisał:

tendencje realistyczne istnieją we wszystkich epokach, we wszystkich krajach. Istnieją tuziny, jeśli nie setki realizmów o różnej naturze, różnym stylu, różnej technice. (...) Pragnienie oddania prawdy natury może wynikać z najrozmaitych

szych motywów. Realizm malarstwa skalnego epoki kamiennej był magiczny, służył zapewnieniu pomyślnych łowów. Późny gotyk w sztuce hiszpańskiej siedemnastego wieku miał ukazać w sposób ludzki, czym jest świętość; byłby to realizm sakralny. Istnieje realizm satyryczny (...) i dziesiątki innych (Curtis 1956; cyt. za: Brodzka 1966).

Dwa twierdzenia niemieckiego filologa należy, jak sądzę, zachować w pamięci, gdyż mogą się przydać w rozumieniu realizmów przełomu XX i XXI wieku: przekonanie o istnieniu wielu realizmów²⁰ i łączenie ich ze sobą przekonaniem o istotności prawdy. Myślę, że poważnie należy potraktować przeświadczenie Curtiusa, że nie istnieją teoriopoznawcze i ontologiczne przesłanki wspólne wszystkim realizmom, wystarczające do skonstruowania ogólnego pojęcia realizmu, przynajmniej bez doprecyzowujących określeń. Prób stworzenia takiego pojęcia nie ułatwia także zmienność technik realistycznych na przestrzeni lat. Jednak nie mogę się zgodzić z twierdzeniem, że pojęcie realizmu jest całkowicie bezużyteczne w próbach zrozumienia procesu rozwoju literatury, choć z drugiej strony proliferacja różnych realizmów w XX i XXI wieku może wskazywać, że nie bezzasadne jest twierdzenie, iż omawiane pojęcie „może służyć jedynie doraźnie w charakterystyce opisowej poszczególnych i niepowtarzalnych zjawisk i za każdym razem wiązać się może innymi przesłankami ontologicznymi oraz epistemologicznymi, za każdym razem inną spełnia funkcję” (Brodzka 1966, 26).

Także Auerbach nie widział sensu w dyskusji nad pojęciem realizmu jako kategorią artystyczną, ale jego praktyka interpretacyjna ujawnia istnienie jakiejś teorii realizmu obejmującej takie wyznaczniki, jak zmieszanie stylów i traktowanie rzeczywistości codziennej w kategoriach powagi i tragizmu – jednocześnie trzeba mocno podkreślić, że Auerbach nie ufał eksplicytnym sformułowaniom teoretycznym i nigdy nie wyjaśnił, jak dokładnie rozumie związki pomiędzy różnymi realizmami. To, że pojęcia mimesis, rzeczywistości i realizmu były dla niego nieoczywiste (Auerbach 1968b, 424) – wbrew temu, co pisze w *Demonie teorii* Antoine Compagnon²¹ – być może wynika z przyjmowanego przez niego krytycznego perspektywizmu, będącego z kolei efektem namysłu nad *Nauką nową* Vica (Ginzburg 2023, 90). Jak zauważa Carlo Ginzburg:

20 Podobne twierdzenia pojawiają się dość często, można je znaleźć na przykład u Doroty Korwin-Piotrowskiej, według której termin „realizm” ciągle zmienia swoje znaczenie, dlatego „wszelkie ujęcia typologiczne związane są silnie z jakimś kulturowo określonym tu i teraz” (Korwin-Piotrowska 2001, 15).

21 „W monumentalnym dziele Ericha Auerbacha (...) pojęcie to [mimesis] było jeszcze zrozumiałe samo przez się” (Compagnon 2010, 83).

Auerbach nie widział sensu w dyskusji nad pojęciem realizmu jako kategorią artystyczną, ale jego praktyka interpretacyjna ujawnia istnienie jakiejś teorii realizmu obejmującej takie wyznaczniki, jak zmieszanie stylów i traktowanie rzeczywistości codziennej w kategoriach powagi i tragizmu – jednocześnie trzeba mocno podkreślić, że Auerbach nie ufał eksplicytnym sformułowaniom teoretycznym i nigdy nie wyjaśnił, jak dokładnie rozumie związki pomiędzy różnymi realizmami.

„jego wizja perspektywiczna (...) opiera się na przekonaniu, że historia w swoim przebiegu dąży do wytworzenia wielorakich związków z rzeczywistością. Auerbach jednak nie był relatywistą” (Ginzburg 2023, 124). Dla Auerbacha realizm nie był stałą wartością, określonym nurtem czy techniką, ale procesem, zjawiskiem historycznie zmiennym, uzależnionym w XX wieku od zachodzących w szaleńczym tempie przemian (Auerbach 1968b, 416). Zarazem był przekonany, że „poważny realizm nowoczesny nie może przedstawiać człowieka inaczej, jak tylko wpłatając go w całą konkretną, znajdującą się w nieustannym rozwoju rzeczywistość polityczną, gospodarczą i ekonomiczną swoich czasów” (Auerbach 1968b, 281)²².

Rzuca się w oczy pominięcie w *Mimesis* powieści angielskiej²³. Lukę tę w *Narodzinach powieści* uzupełnił Ian Watt, dodając przy okazji własne uwagi teoretyczne i historyczne na temat realizmu – pojęcia i nurtu literackiego²⁴. W odróżnieniu od niemieckiego badacza, Watt dostrzegł istotność pojęcia realizmu w studiach literackich i podjął próbę sformułowania jego definicji. Wskazywał na dwa aspekty realizmu oparte na różnych kryteriach. Pierwszy z nich nazywany jest realizmem formalnym i dla Watta stanowi najmniejszy wspólny mianownik powieści jako gatunku. Drugim byłby realizm filozoficzny. Ten pierwszy obejmuje zestaw konwencji używanych do stworzenia iluzji (używając słownika Barthes’owskiego, powiedzielibyśmy: efektu) rzeczywistości, pełnego opisu doświadczenia jednostki w określonej sytuacji. Zgodnie z zasadami realizmu formalnego świat powieści należy odpowiednio nasycić szczegółami – postacie literackie powinny być spersonalizowane pod względem wyglądu, zachowania, języka i charakteru (Watt 1973, 16). Jest to rzecz o tyle ciekawa, że aporetyczna u swych podstaw. Realistyczna szczegółowość, zakładająca przedstawianie działania postaci w dobrze scharakteryzowanej rzeczywistości, z jednej strony przeciwstawiała się dotychczasowej typowości, czyli przedstawianiu „ogólnych typów ludzkich na tle z góry określonym przez odpowiednią konwencję literacką”, z drugiej zaś sama stała się bardzo wyraźną konwencją, zwłaszcza formalną²⁵.

W teorii Watta przeciwstawienie powieści realistycznej wcześniej-

22 Świątynnymi realizacjami tych postulatów są analizy Auerbacha poświęcone Wolterowi i Stendhalowi.

23 Auerbach tłumaczy to brakiem dostępu do odpowiednich bibliotek w Stambule, gdzie w czasie drugiej wojny światowej tworzył swoje *opus magnum*.

24 Zob. rozdział *Realizm a powieść jako forma literacka* w: Watt 1973.

25 Którą rozsądzał już Laurance Sterne w *Życiu i myślach JW Pana Tristrama Shandy*, a ponad dwieście lat później David Foster Wallace w *Niewyczerpanym żarciu*.

szemu romansowi ma swoje podstawy w koncepcjach prawdy i obiektywności, wiążąc się z kartezjańską zasadą wątpienia. Jak przekonuje Watt, przed kartezjańsko-kantowską rewolucją w filozofii, a dalej przed wyłonieniem się powieści realistycznej w literaturze, prawda miała swój punkt odniesienia w konwencji i utartej praktyce. Powieść realistyczna natomiast zwróciła się ku obiektywnemu poznawaniu rzeczywistości (problematiczność każdego z tych słów na razie pomijam) – to już na planie realizmu filozoficznego.

Watt twierdził, że realizm formalny (przedstawiania) obecny był w literaturze na przestrzeni wieków, ale nie determinował ogólnej charakterystyki dzieł. Zmieniło się to dopiero w XVIII wieku (Watt 1973, 6), w epoce, jak to ujmuje Brodzka, „zwycięstwa kapitalistycznej struktury społeczno-ekonomicznej, w okresie inwazji burżuazyjnej obyczajowości i norm estetycznych” (Brodzka 1964, 368). Watt starał się pokazać związek między formowaniem się nowoczesnej powieści a pojawieniem się społeczeństwa mieszczańskiego. Jak pisał, „różnica między powieścią a innymi gatunkami oraz dawnymi formami narracji polega niewątpliwie na znaczeniu, jakie jej autorzy przywiązują do indywidualizacji postaci i szczegółowego obrazu ich środowiska” (Watt 1973, 16)²⁶. To, co istotne w kontekście pojawiających się pod koniec XX wieku różnych realizmów, to po raz kolejny pojawiające się przeświadczenie, że konwencje realizmu – tutaj realizmu formalnego – są historycznie zmienne i zależne od kontekstu społecznego oraz – dodajmy – od sytuacji w polu literackim. Ta kwestia jest istotna w myśleniu o realizmach przełomu wieków, które przychodzą przecież już po rewolucjach modernistycznej i postmodernistycznej w literaturze i sztuce. Kwestię realistycznej szczegółowości odsuwam na razie na bok. W tym miejscu warto jednak podkreślić, że dla Watta powieść realistyczna ma na celu przedstawienie bogactwa doświadczenia ludzkiego, a jej realizm nie polega na tym, „jaki rodzaj życia ona przedstawia, ale w jaki przedstawia je sposób” (Watt 1973, 7). Dlatego też angielski literaturoznawca przekonywał, że naczelnym problemem realizmu jest problem epistemologiczny – związku dzieła literackiego z rzeczywistością. A głównym celem realistycznej powieści miałyby być „autentyczne sprawozdanie z rzeczywistych przeżyć jednostki” (Watt 1973, 28)²⁷. Ta kwestia – związku z rzeczywistością – jak

26 Rzecz dość ciekawa: Watt i Lukács proponują odmienne ujęcia powieści, mimo wspólnego powiązania początków powieści z wykształceniem się społeczeństwa mieszczańskiego i kapitalistycznego porządku społeczno-ekonomicznego. Lukács określał wszak powieść mianem „mieszczańskiej epepej” (Lukács 1977).

27 W takim ujęciu cele realistyczne realizowałyaby (może nawet trzeba dodać „w pełni”) Virginia Woolf, mistrzowsko wykorzystująca fokalizację.

się zdaje, jest w gruncie rzeczy żywotna do dziś. Zdaniem Watta właśnie ten namysł, zauważenie problemu związku między słowem a rzeczą²⁸, jest charakterystyczny dla narodzin nowoczesnej literatury – powieści realistycznej. W dwudziestowiecznej filozofii języka kwestionowanie tego związku poszło znacznie dalej, obejmując język jako taki, nie tylko kunsztowny²⁹. Na uwagę zasługuje tutaj jeszcze jedno spostrzeżenie Watta na temat języka powieści realistycznej: wyraźniej niż w innych formach literackich spełnia on w niej „funkcję sprawozdawczą”, chodzi o wyczerpującą prezentację, nie o „elegancką koncentrację” (Watt 1973, 31). Jakkolwiek historia rozwoju formy powieściowej mocno podważa to twierdzenie, to sądzę, że w kontekście przemian pojmowania realizmu, a także w kontekście realizmów przełomu XX i XXI wieku, dobrze mieć je na uwadze. Jeśli Ian Watt widzi narodziny powieści realistycznej w pominiętej przez Auerbacha twórczości Defoe, Richardsona i Fieldinga, to Piotr Sadzik przesuwając ten moment „do samych początków nowoczesności, kiedy to w Hiszpanii, w pierwszych dekadach po masowych chrztach Żydów, wykluwa się powieść pikarejska” (Sadzik 2022, 54)³⁰ – a z niej: marański *Don Kichot*, którego realizm Lukács nazwie „fantastycznym” (Lukács 1977, 378, 380, 381) – charakteryzującą się, jak stwierdza Yirmiyahu Yovel, „ironicznym realizmem, podwójnym językiem i aluzyjnością” (Yovel 2009, 241), jako wynikiem sytuacji konwertytów na katolicyzm w Hiszpanii po Edykcji z Alhambry.

2.2.

Dla zrozumienia realistyczności (lub nie) realizmu historycznego, degeneratywnego, mitorealizmu czy nowego realizmu w literaturze rosyjskiej może okazać się ważna koncepcja realizmu kształtowana przez Lukácsa – od

28 Watt pisze, że autorzy pierwszych powieści w ślad za filozofami dostrzegli problematyczność ozdobnego języka; wcześniej „wykształceni pisarze i krytycy zakładali, że zręczność autora polega nie na umiejętności przybliżenia słowa do jego desygnatu, ale na kunszcie i wrażliwości literackiej, która pozwala mu utrzymać styl utworu w konwencji odpowiedniej dla tematu” (Watt 1973, 29).

29 Z drugiej strony pojawiły się też koncepcje, wedle których to jedynie język metaforyczny pozwala zbliżyć się do sedna sprawy, wyrazić myśl, opisać rzeczywistość.

30 Dziękuję Recenzentowi za zwrócenie uwagi na marańskie źródła nowoczesności i nowoczesnej powieści – realistycznej z ducha łotrzykowskiego. Rzecz jest o tyle istotna w kształtowaniu się nowoczesnego realizmu literackiego, że jeszcze powieści Charlesa Dickensa noszą ślady tradycji pikarejskiej, a wcześniej pojawiają się choćby w *Moll Flanders* Daniela Defoe. Ciekawe uwagi o początkach powieści i realizmu, właśnie w kontekście literatury łotrzykowskiej i jej podwójnego kodowania, czytelnik znajdzie także w: Siti 2006; Fajkis 2023.

Teorii powieści (1968) oparta na myśli dialektycznej – oraz krytyka tejże autorstwa Bertolta Brechta. Centralna dla jego ujęcia „wielkiego realizmu” (czyli powieści XIX wieku) będzie kwestia przedstawienia poszukiwania wartości przez jednostkę wyalienowaną i dążącą do przewyciężenia tego stanu. Zatem realizm został tutaj ściśle związany z rzeczywistością społeczno-ekonomiczną kapitalizmu i politycznym wobec niego oporem. W tych kwestiach można by widzieć żywotność teorii węgierskiego filozofa, której wiele elementów nie zestarzało się najlepiej. Plusem takiego ujęcia jest nadanie realizmowi polityczności, ważnej przy mówieniu o realizmach przełomu XX i XXI wieku. Przy czym kategorie formalne schodzą na drugi plan (paradoksalnie Brecht będzie zarzucał Lukácsowi zbytne oparcie się na formie w jego charakterystyce realizmu). Nie chciałbym postrzegać tego wprost jako wady. Zresztą właśnie różnie ujmowana polityczność projektu realizmu będzie powracała w koncepcjach autorów dwudziestowiecznych i służyła do włączania w obręb literatury realistycznej także utworów bardzo odległych od wyznaczników formalnego realizmu według Watta. Znacznie więcej wątpliwości, z perspektywy historii literatury XX wieku, budzi natomiast naczelny postulat Lukácsa, czyli typowość – wymóg, by w każdej postaci i w każdym zjawisku przejawiały się historyczne siły społeczeństwa – a wraz z nim estetyczne oceny Węgra, takie jak przeciwstawienie akcji i opisu, czyli działania i biernej obserwacji³¹. Przy czym typowość odnosi się do ukazywania typowych sprzeczności społeczeństwa burżuazyjnego w formie indywidualnych konfliktów (Lukács 1977, 373–376). Na podstawie takiego rozumienia typowości Lukács realizm widzi w twórczości i Cervantesa, i Rabelais’go, i Swifta, ale już nie u Sterne’a, który „obiektywną fantastykę dawnych opowieści przekształca (...) w fantazyjność subiektywną, zbiór realnych cech rzeczywistości zmienia w dziwaczną ornamentykę” (Lukács 1977, 387) i do skrajności doprowadza subiektywizm oraz relatywizm. Choć wyroki Węgra są nieraz doktrynerskie, to warto zauważyć, że pewne dążenie do tak pojętej typowości, umożliwiającej realizm w fantastycznym czy groteskowym sztafażu, ujawnia się choćby – ale nie tylko – w realizmie historycznym.

W myśli węgierskiego marksisty zdecydowanie zmienia się podejście do rzeczywistości, prawdy i obiektywności. Zaczynają one funkcjonować w sposób bardziej złożony niż w momencie narodzin powieści realistycznej

31 Rekonstrukcję pojmowania realizmu przez Lukácsa świetnie przeprowadziła Alina Brodzka w *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, dlatego tutaj wspominam tylko o najważniejszych dla mnie kwestiach, rezygnując z naprawdę ciekawych dyskusji Lukácsa choćby z filozofią Kanta (zob. podrozdział *Antynomie myśli mieszczańskiej* w: Lukács 1988).

Właśnie różnie ujmowana polityczność projektu realizmu będzie powracała w koncepcjach autorów dwudziestowiecznych i służyła do włączania w obręb literatury realistycznej także utworów bardzo odległych od wyznaczników formalnego realizmu według Watta.

nej. Zmienia się więc siłą rzeczy samo pojmowanie realizmu. Jak zauważa Brodzka, w swojej filozofii Lukács atakuje obiektywistyczną teorię faktu społecznego: „wbrew «ograniczonemu empiryzmowi» przypomina więc, że w sferze życia społecznego i wiedzy o nim nie istnieją fakty surowe, zjawiska z natury swej osobne” (Brodzka 1966, 127). Dlatego też dla Lukácsa istotne było wyjście poza opis bezpośrednich danych. Stawką realizmu miało być przewyciężenie fałszywej świadomości i ukazanie prawdziwego charakteru związków jednostek i klas społecznych (Brodzka 1966, 129) – w duchu marksistowskim: ukazanie determinujących życie społeczne i kulturowe zjawisk. Właśnie o tej kwestii warto pamiętać, analizując realizmy przełomu wieków, o których wspominałem na początku artykułu. Szczególnie w kontekście nowego realizmu rosyjskiego konieczne będzie odwołanie się do realizmu krytycznego, zatem jeszcze dwa zdania o tej koncepcji Lukácsa. Przede wszystkim – jak wspominałem – w jego teorii kwestie formalne zostały zepchnięte na dalszy plan, a mimo to Brecht (1979, 81) twierdzi, że jest ona formalistyczna – o czym piszę trochę dalej. Główną rolę w Lukácsowskim rozumieniu realizmu odgrywają wizja świata i koncepcja istoty ludzkiej jako istoty społecznej. Jak pisze Brodzka:

tu – czynniki historyczno-społeczne są integralnym składnikiem, ontologiczną zasadą istnienia człowieka. Całkowicie przeciwstawną tendencją patronować ma natomiast tym wszystkim utworom, które określił Lukács mianem awangardy. Tu mianowicie człowiek miałby być istotą ontologicznie niezależną od związków społecznych. Jego stosunki z innymi byłyby podrzędne, zastępcze i warunkowe (Brodzka 1966, 175).

Pominę tutaj ideologicznie nacechowane poglądy Lukácsa na awangardę. Jednak właśnie takie przeciwstawienie nurtów realistycznego i awangardowego powróci w Rosji wraz z nowym realizmem budującym swoją pozycję w opozycji do literatury postmodernistycznej. Jeśli dzieła awangardowe, do których Lukács zaliczał między innymi pisarstwo Franza Kafki i Samuela Becketta, postrzegał jako ekspresję zdezorientowanej, przerażonej światem jednostki, to realizm wiązał z diagnozą społeczno-polityczno-ekonomicznych uwarunkowań alienacji – rozmontowywaniem iluzji ideologii i ukazywaniem realnego stosunku jednostek do ich realiów bytowych. Choć koncepcje autora *Historii i świadomości klasowej* bywają doktrynerskie³², to trzeba przyznać, że właśnie powiązanie realizmu z diagnozowaniem rzeczywistości społecznej, szukaniem i ukazywaniem uwa-

32 Zob. na przykład uwagi o rozpadzie formy powieściowej po Flaubercie w: Lukács 1977.

runkowań ludzkiej egzystencji w warunkach materialnych, relacjach i klasie pozostaje dość trwałą ideą na przestrzeni lat – to dzięki zajęciu takiej pozycji Lukács mógł określić Balzaca mianem realisty mimo woli.

Koncepcje Lukácsa krytyce poddawał między innymi Brecht w *Wokół teorii realizmu*, tekście z 1938 roku. Zwraca on uwagę na formalistyczny charakter teorii realizmu węgierskiego marksisty: opiera się ona na formie „paru powieści mieszczańskich z ubiegłego stulecia” (Brecht 1979, 81) – na określonej formie *powieści*. Ponadto przekonuje (jednocześnie snując rozważania nad znaczeniem pojęcia formalizmu) o konieczności wychodzenia poza utarte formy i techniki powieści realizmu – właśnie w imię realizmu, czy: ujęcia rzeczywistości (Brecht 1979, 82), co z perspektywy czasu nie może zaskakiwać. Krytyka Brechta jest o tyle istotna, że wskazuje drogę wielu innym koncepcjom realizmu w XX wieku, odrzucając formalne wyznaczniki realizmu, kontekstualizując omawiane zjawisko („realistyczny sposób pisania, którego licznych i różnych przykładów dostarcza literatura, jest tak czy inaczej nacechowany zależnie od tego, jak, kiedy i na użytek jakiej klasy go stosowano” [Brecht 1979, 98] – twierdził autor *Opery za trzy grosze*) i jednocześnie otwierając realizm na nowatorstwo ruchów awangardowych. W jego ujęciu realizm, żeby pozostał realizmem, musi zawierać element awangardowy i być otwarty na formalne przeobrażenia odpowiadające na zmiany w rozumieniu rzeczywistości:

Realizm nie jest zagadnieniem czysto formalnym. Kopiując sposób pisania (...) realistów [dziewiętnastowiecznych, jak Balzac czy Tolstoj – J.W.] przestalibyśmy być realistami. (...) Metody się zużywają, bodźce się wyczerpują. Wyłaniają się nowe problemy i domagają się nowych środków. Zmienia się rzeczywistość; aby ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania (Brecht 1979, 100).

Mimo krytyki ze strony Brechta analizy Lukácsa były na tyle wpływowe, że znalazły swoje rozwinięcie w ideach wyrażanych przez młodego Georges’a Pereca około 1960 roku. Przyjrzyjmy się jego tekstowi *Ku literaturze realistycznej*, który powstał w ramach działalności w grupie La Ligne générale (Linia Generalna), mającej na celu krytykę francuskiej produkcji artystycznej w duchu marksizmu. Pokrewieństwo z koncepcjami Lukácsa jest bardzo widoczne, zwłaszcza jeśli chodzi o krytykę awangardy (w tym konkretnym przypadku: nowej powieści francuskiej). Jednak w tekstach Pereca dobrze widać funkcjonowanie pojęcia realizmu jako kategorii krytycznoliterackiej. Dobrze widać również, czego niektórzy chcieli od realizmu w XX wieku, przynajmniej wśród krytyków mających pozytywne nastawienie do tego zjawiska. Z czasem wprawdzie

Krytyka Brechta jest o tyle istotna, że wskazuje drogę wielu innym koncepcjom realizmu w XX wieku, odrzucając formalne wyznaczniki realizmu, kontekstualizując omawiane zjawisko i jednocześnie otwierając realizm na nowatorstwo ruchów awangardowych.

Perec zaczął kpiąco odnosić się do swoich młodzieńczych lektur i wzorów, w tym do Lukácsa, jednak – jak zauważa Rob Halpern (2021) – teoria realizmu węgierskiego filozofa miała znaczący wpływ na myślenie Pereca o tym, „czym może być powieść, a także ugruntowała jego oddanie dla idei ożywienia literatury realistycznej”. Zatem o co chodziło autorowi *Rzeczy*? Przede wszystkim krytykował usunięcie życia społecznego, jego złożoności i konfliktów z *nouveau roman* oraz zastąpienie go przedstawianiem świata zreifikowanego. Przypadek Pereca jest wyjątkowo ciekawy. Pisarz krytykuje zarówno nową powieść Alaina Robbe-Grilleta, jak i literaturę zaangażowaną Jeana-Paula Sartre’a³³, ale też barthes’owskie koncepcje kryzysu języka. Przy czym trzeba pamiętać, że jego manifesty z czasów Linii Generalnej diametralnie się różnią od późniejszych idei przyświecających grupie Tel Quel, którą Perec współtworzył. Chyba najistotniejszym dla mnie gestem młodego Pereca byłoby właśnie odrzucenie przeświadczenia, że „język nie jest w stanie zaświadczyć o niczym oprócz swego własnego usunięcia ze świata (Maurice Blanchot), swego własnego zniszczenia, swojego «terroru» (Jean Paulhan), czy też swoich wymywających i wybielających właściwości (Robbe-Grillet)” (Halpern 2021). Jest to o tyle ważne, że sprzeciw wobec takich idei będzie charakteryzował przychodzące po postmodernizmie realizmy przełomu XX i XXI wieku. Dla Pereca dzieło sztuki nie jest zredukowane do „dzieła estetycznego” rozumianego jako twór pozbawiony korzeni, wyrwany z kontekstu społecznego. Nie jest też jedynie indywidualistyczną ekspresją – porządkuje świat, „ukazuje go w jego spójności, konieczności i ruchu; (...) obnaża go, wychodząc poza jego codzienną anarchię, integrując i jednocześnie przekraczając przypadkowości” (Perec 2021). Owo obnażenie i uporządkowanie rzeczywistości dla młodego Pereca stanowiło podstawę realizmu. Nie tyle więc chodzi o mimetyczność, przedstawienie rzeczywistości, ile o jej formowanie. Realizm dla autora *Przestrzeni* nie oznacza zatem ani nurtu literackiego, ani techniki, a funkcję literatury: walkę przeciwko „mitom ukrywanym przez społeczeństwo” (Perec 2021) i ukazywanie jego sprzeczności. Widać tutaj oczywiście Lukácsowską ideę przewycięzania fałszywej świadomości w realizmie krytycznym, ale pomimo inspiracji pismami autora *Historii i świadomości klasowej* stanowisko Pereca jest nieco miększe. Przywołajmy dłuższy fragment:

Realizm jest, przede wszystkim, chęcią poskromienia tego, co realne, zrozumie-

33 Dla którego, nawiasem mówiąc, literatura realistyczna miała odgrywać rolę diagnostyczną i demaskatorską.

nia i wyjaśnienia jego prawideł. Realizm jako taki sprzeciwia się wszystkim, dla których pisanie jest aktywnością oderwaną od świata, na przykład tym, którzy pisanie traktują jako prowadzenie dialogu wewnętrznego z samym sobą, jak również tym, którzy przywiązują się do rzeczywistości poetyckiej, albo w końcu zakochanym w pięknie języka czy zwolennikom autopsychanalizy. Jednakże błędne byłoby stwierdzenie, że realizm ogranicza się tylko do epickiej ewokacji kolektywnych wydarzeń historycznych, politycznych czy społecznych. Literatura, będąc przede wszystkim aktywnością indywidualną (...), jest na pierwszym miejscu świadectwem osobistego doświadczenia, a pisanie jest pisaniem w celu poznania i zrozumienia siebie samego. Jednak ponieważ to, co poszczególne ukazuje się tylko w funkcji tego, co ogólne, i to, co ogólne, nie może być poznane inaczej niż w funkcji poszczególnego, wysiłek dla siebie, który jest punktem wyjścia dla każdego rodzaju kreacji (literackiej bądź nie), może okazać się jedynie punktem wyjścia i zostać pustym gestem – jeśli nie będzie stanowić części większych poszukiwań, których celem byłoby ujęcie rzeczywistości w jej pełni. Pierwszym wymogiem realizmu, pierwszym wyłomem, dzięki któremu możliwe jest przeciwstawienie go reszcie literatury, jest właśnie ta wola całości, ogółu (Perec 2021).

Perec diagnozuje, że francuskie społeczeństwo i pole literackie około roku 1960 odrzucało realizm (sprowadzając go do naturalizmu: „świat pozbawiony hierarchii, w którym wszystko podlegało wiecznemu i niezmiennemu porządkowi” lub subiektywizmowi – opis „tego, co uznajemy za rzeczywistość” [Perec 2021]), przyjmując ekspresję „kataklizmu i ciszy”, absurd i beznadzieję jako obraz kondycji ludzkiej w społeczeństwie burżuazyjnym niemogącym przezwyciężyć swoich sprzeczności. Dla Pereca realizm jednak ciągle jest możliwy jako funkcja i powinność literatury: ukazanie świata w jego dynamice, „zrozumienie naszych czasów, wyjaśnienie naszych sprzeczności, przekroczenie naszych ograniczeń” (Perec 2021). Te żądania w gruncie rzeczy pozostają w mocy, jeśli tylko postrzegamy realizm jako coś więcej niż technikę pisarską lub nurt literacki – a także przypominają pod niektórymi względami ideę realizmu Brechta, dla którego nie był on jedynie sprawą sztuki (*resp.* literatury), ale raczej kwestią polityczną, filozoficzną i praktyczną (Brecht 1979, 90).

2.3.

Jeśli Lukács ostro oddzielał realizm od ruchów awangardowych, to zupełnie inną strategię przyjął Roger Garaudy³⁴, autor *Realizmu bez granic*.

34 Do niego samego, jak i jego książki można mieć masę słusznych zastrzeżeń. Nie bez powodu jest to rzecz raczej zapomniana – dopiero relatywnie niedawno (w 2019 roku) na łamach *Forum Poetyki* przypominał o niej Gerard Ronge, zesta-

Reprezentuje on a-formalistyczne³⁵ podejście do realizmu, a jego książka to próba stworzenia otwartej formuły realizmu. Twierdzenie o historycznej zmienności pojęcia realizmu i zależności tegoż od innych elementów, w tym wiedzy o rzeczywistości i jej konceptualizacji, nie powinno budzić zastrzeżeń. Jak zauważała Brodzka:

niejednorodność wyznaczników poetyki realistycznej sprawia bowiem, że właśnie w imię urzeczywistnienia warunków wynikających z dążeń poznawczych, z historycznie określonej koncepcji świadomości i jej relacji do struktury rzeczywistości obiektywnej, w imię tych warunków zespół konwencji poetyki realistycznej musi ulec zmianie, niekiedy bardzo radykalnej (Brodzka 1964, 375).

To sprawia, że wyznaczników realizmu nie należy szukać w obszarze struktury i formy – Garaudy właściwie odrzuca wszelką normatywną poetykę realizmu. W zamian proponuje otwarcie i rozszerzenie kategorii realizmu w ten sposób, że objęłaby ona właściwie dowolną twórczość artystyczną (Garaudy 1967, 198). Oczywiście poza kwestią polityczną dla francuskiego filozofa podstawowa jest sprawa poznania, zajrzenia pod podszewkę rzeczywistości. Taki gest właściwie znosi ograniczenia obiektywizmu, empiryzmu i wszystkich innych przyjętych w XIX wieku wyznaczników realizmu – wszak diagnozę rzeczywistych stosunków społeczno-ekonomicznych i kondycji ludzkiej można równie dobrze zawrzeć w powieści fantasy, o awangardowej poezji nie wspominając. Realizm nie ma się zamykać w próbie imitacji świata. Ma prowadzić do jego zrozumienia. Jak trafnie pisał Ronge:

tak rozumiany realizm zaczyna służyć pogłębieniu wiedzy człowieka o świecie. Pozwala on widzowi pod otaczającymi go pozorami dostrzegać niewidziane wcześniej aspekty przedmiotów, docierać do ich istotowych treści. Natomiast pozwalając człowiekowi zrozumieć otaczający go świat, realizm umożliwia mu odtąd dążenie do jego przeobrażenia. Zdefiniowanie dążeń sztuki w łańcuchu pozor – istota – zmiana umożliwiło Garaudy’emu próby wpisania swojej wizji realizmu bez granic w projekt marksistowski (Ronge 2019, 102).

wiając książkę francuskiego komunisty ze *Światem nieprzedstawionym* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Sądzę, że Garaudy nie powinien pozostawać tutaj jedynie w roli marksistowskiego teoretyka. Należy pamiętać, że po przejściu na islam rozpowszechnił (na przykład w książce *Les Mythes fondateurs de la politique israélienne* z 1995 roku) pogląd, jakoby w czasie drugiej wojny światowej Żydzi nie byli mordowani w komorach gazowych.

35 Nie znaczy to, że dla Francuza forma nie była ważna, a jedynie – że nie jest dla niego wyznacznikiem realizmu.

Taki gest właściwie znosi ograniczenia obiektywizmu, empiryzmu i wszystkich innych przyjętych w XIX wieku wyznaczników realizmu – wszak diagnozę rzeczywistych stosunków społeczno-ekonomicznych i kondycji ludzkiej można równie dobrze zawrzeć w powieści fantasy, o awangardowej poezji nie wspominając. Realizm nie ma się zamykać w próbie imitacji świata. Ma prowadzić do jego zrozumienia.

Trafne, a z dzisiejszej perspektywy oczywiste, jest spostrzeżenie Franca, że każde przedstawienie świata w literaturze i sztuce nie jest odbiciem, lecz aktem, kreacją (czego zresztą w pełni świadomi byli już tacy pisarze jak Flaubert czy Balzac). Dlatego też będzie podkreślał, że ani budowanie iluzji rzeczywistości, ani poetyka weryzmu nie są wyznacznikami realizmu. Dla niego pojęcie to oznacza, jak komentuje Brodzka, świadomość uczestnictwa „w akcie tworzącym świat, który powstaje” (Brodzka 1966, 226). Nie jest to twierdzenie, które da się operatywnie zastosować w analizie literatury. Jednak da się znaleźć w *Realizmie bez granic* kilka idei, które można odnieść do interesujących mnie realizmów przełomu XX i XXI wieku.

Pierwsza kwestia, wcale nie specyficzna dla propozycji Garaudy’ego, to przeniesienie akcentu z funkcji mimetycznej na funkcję analityczną. Realizm ma zatem nie tyle naśladować rzeczywistość, ile docierać do jej istoty. Przy czym – jak celnie zauważa Ronge (2019, 103) – Garaudy „nie oczekuje (...) od twórczości artystycznej gotowej wizji przyszłości ani nawet bezpośredniego formułowania postulatów politycznych czy społecznych”. Istotne natomiast jest dla niego „budzenie świadomości”, w czym zbliża się w pewien sposób do postulatów Lukácsa. Największą i nieprzekraczalną różnicą w żądaniach obu autorów wobec realizmu jest to, że węgierski filozof chciał, aby realizm odkrywał obiektywnie istniejące struktury świata społecznego, natomiast w obręb pojęcia realizmu wynikającego z koncepcji Garaudy’ego wpisują się też te dzieła, w których programowo odmawia się językowi możliwości mimetycznych, utwory będące ekspresją modernistycznego przeświadczenia o autoteliczności języka i niemożliwości dotarcia do rzeczywistości za pomocą słów – a zatem będące efektem nowoczesnego kryzysu reprezentacji i referencji. Rzecz marginalna, ale być może najciekawsza – najbardziej wpływowe i teoretycznie umocowane teorie realizmu powstały już w momencie, kiedy realizm właśnie z powodu modernistycznych kryzysów zaczął być postrzegany jako nurt wsteczny, a jego założenia jako z gruntu fałszywe. Jak zauważała Ewa Paczoska, „u schyłku wieku XIX powieść traktuje się często (...) jako wzór przebrzmiały, bo związany z kanonem realizmu – z kontraktem reprezentacji, który zostaje przez modernistów zerwany” (Paczoska 2018, 7)³⁶. A jednak także moderniści pragną i poszukują realności (Franczak 2007), choć inaczej pojmowanej niż w czasach, gdy po Stendhalowsku rozumiane mimetyczne zadania literatury były

36 Oczywiście mowa tutaj o literaturze tzw. wysokoartystycznej, bo przecież zarówno konwencje realizmu, jak i nawet pewne elementy literatury pikareskiej zachowały się w przytłaczającej większości produkcji literackiej w bardzo klasycznych formach.

przyjmowane powszechnie, przynajmniej w kręgach zwolenników powieści (nurt idealistyczny płynął wartko przez cały wiek XIX). I tutaj epistemologiczne dążenia literatury pozostają w mocy (Paczoska 2018, 7), gdyż – jak słusznie zauważa autorka *Lekcji uważności* – historia „realizmu związana jest ściśle z dziejami poznania, stanowi ich lustro (...). Gdy zmienia się widzenie rzeczywistości, świadomość jej poznawalności, sytuacja podmiotu (...) – to metamorfozie podlegają strategie reprezentacji” (Paczoska 2018, 8).

3. Modernistyczne przetasowania

Przywoływany także przez Paczoską Chris Baker (2005, 221) pisał, że w obliczu ciągłych przemian świata celem literatury w okresie modernizmu stało się uchwycenie jego „głębokiej rzeczywistości”. Zatem reakcją na to, że wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu³⁷, było szukanie nowych form i zadań realizmu jako prądu starającego się uchwycić rzeczywistość. Czasem te poszukiwania zmierzały do całkowitego zaniegowania jego sensu również, a może przede wszystkim, w wymiarze formalnym. Baker (2005, 221) twierdził, że moderniści posługiwali się „nieliniowymi, nierealistycznymi środkami wyrazu, zachowując jednocześnie idee tego, co rzeczywiste”. Z tym ostatnim wypada po części się nie zgodzić. Jak pokazywał Jerzy Franczak, moderniści, przyjmując pogląd, że słowo i rzecz dzieli niezasypywalna przepaść, daleko modyfikowali swoje koncepcje rzeczywistości oraz tego, co rzeczywiste. Choć niewątpliwie faktem jest, że i tę prawdę o rzeczywistości starali się uchwycić. Jak zauważał krakowski literaturoznawca, modernizm odrzucał realizm (w klasycznym rozumieniu), aby uchwycić realność. Jednocześnie świadomość modernistyczna podszyta jest przekonaniem, że:

realność zawsze będzie wymykać się wszelkiej opowieści. Ta niedogmatyczna wiara i ironizująca ją świadomość to część heroicznej postawy modernisty, który usiłuje zaradzić kryzysowi reprezentacji, zdając sobie sprawę z nieuniknionej klęski swoich maksymalistycznych dążeń (Franczak 2007, 553).

Właśnie na modernistyczne dekonstrukcje realizmu odpowiada projekt Garaudy'ego – stara się zachować żywotność i istotność założeń realizmu w postmimetycznej przestrzeni sztuki, zatem poza tradycyjnymi dla niego koncepcjami epistemologicznymi. W gruncie rzeczy „realizm”

37 O modernistycznym doświadczeniu rozpadu świata zob. Berman 2006.

Garaudy'ego to realizm modernistyczny, starający się znaleźć i dotknąć realność „innego rodzaju”. A jak pisał Jean-François Lyotard (1997, 55), nowoczesność „nie może nigdy istnieć bez naruszania przekonań i bez odkrycia *odrealnienia* [*peu de réalité*] rzeczywistości, związanego z odkryciem rzeczywistości innego rodzaju”. Jednocześnie Garaudy idzie pod prąd nowoczesnych tendencji zrywających z realizmem tudzież podważających jego roszczenia epistemologiczne i założenia co do rzeczywistości. Przekonuje bowiem, że każdy utwór zaangażowany w świat realny jest realistyczny (Garaudy 1967, 198–199). Takie ujęcie sprawy jest w oczywisty sposób problematyczne z tego względu, że modernizm, jak pisze Franczak, to paradygmat postrealistyczny, którego negatywnym punktem odniesienia są realistyczne wzorce mimetyczne i związane z nimi założenia filozoficzne (Franczak 2007, 26–27). Sztuka modernistyczna zakwestionowała obiektywność reprezentacji przekładającą się w polu estetyki na rzekomą przezroczystość stylu. Najpoważniejszym zarzutem z etyczno-politycznego punktu widzenia byłoby natomiast twierdzenie, że realizm konserwuje zastane opresyjne porządki, „uprawomocnia fałszywą ogólność partykularnego, historycznie wytworzonego świata wartości i naturalizuje świat społeczny wraz z całą jego niesprawiedliwością” (Franczak 2007, 27) za pomocą „obiektywnej” i „przezroczystej” formy narracji (w literaturze). W tym momencie powinniśmy się nieco bliżej przyjrzeć opisywanemu przez autora *Poszukiwania realności* paradygmatowi modernistycznemu, zwłaszcza w jego odniesieniu do tradycji realizmu i późniejszego paradygmatu postmodernistycznego, to w tym trójkącie realizm – modernizm – postmodernizm będą się bowiem sytuowały realizmy przełomu wieków, którymi zajmę się w kolejnych artykułach w cyklu. Prawdopodobnie w ten układ można by wpisać niemal całą literaturę XX i XXI wieku, jednak to w interesujących mnie zjawiskach napięcia między wierzchołkami tego trójkąta są wyjątkowo ciekawe, także ze względu na w dużej mierze odmienne budowanie relacji między nimi. Franczak zauważa, że „postmodernizm żyje w nieświadomym modernizmu” i właściwie od początku w obrębie modernizmu istnieją nurty, teorie, pytania, które z czasem wyrodzą się w postmodernizm. Dlatego też w swojej monografii między innymi poszukuje tropów postmodernizmu w dziełach modernistycznych. Jako pewną roboczą hipotezę można chyba przyjąć istnienie realizmu na podobnej zasadzie zarówno w literaturze modernistycznej, jak i postmodernistycznej.

Zatem modernizm odrzuca realizm w jego wymiarze estetycznym oraz filozoficznym i tego faktu historycznoliterackiego nie zmieniają próby przepisania realizmu dokonane przez Garaudy'ego czy słuszne

skądinąd, moim zdaniem, przekonanie o istnieniu wielu odmian realizmu. Żywa natomiast pozostaje, przynajmniej początkowo, chęć „dotarcia do rzeczywistości”, której obraz, wraz z osiągnięciami nauk ścisłych, psychoanalizy i socjologii, uległ znacznemu przeobrażeniu w stosunku do oświeceniowego paradygmatu wiedzy. Jeśli realizm „odrzucił zastane konwencje w imię postulatu wiernego kopiowania rzeczywistości”, to moderniści stwierdzili, że „w realizmie kopiowaniu podlegały jedynie utarte sposoby ujmowania rzeczywistości” (Franczak 2007, 47). Jak stwierdza Franczak:

realizm okazuje się nieprzydatną konwencją i zostaje odrzucony... w imię dążenia do realności. Moderniści uważali bowiem, że „rzeczywistość”, zarówno materialna, jak i psychiczna, jest nieuchwytna, złożona, wieloraka i niestabilna, ale wciąż wierzyli, że celem ich sztuki jest danie wyrazu tej nieuchwytności. [M] odernizm to projekt (...), który ożywiają poszukiwania bardziej adekwatnych sposobów prezentowania rzeczywistości. Jego stosunek do realizmu jest dialektyczny: projektuje sztukę antymimetyczną i „realistyczną” zarazem (Franczak 2007, 27–28).

Wraz z wykształceniem się przekonania o (niektórzy powiedzieliby: wraz z odkryciem) nieskuteczności języka, niewspółmierności kodu i reprezentowanego literatury sięga po nowe, antyrealistyczne, środki wyrazu: pastisz, groteskę, parodię, wielosłowie, ale też poetykę fragmentu. Z czasem natomiast w postmodernizmie pełną realizację znajdują także samozwrotność, gra konwencjami, metafikcyjność, przekonanie o bezsilności literatury i oderwaniu od świata, świadomość niedoskonałości i nie-skończenia dzieła³⁸.

Modernistyczne wątpliwość w możliwość dotknięcia rzeczywistości za pomocą języka z czasem ewoluuje w postmodernistyczne przekonanie o nieobecności rzeczywistości pozatekstowej, wyostrające słynne nietzscheańskie twierdzenia o prawdzie i – jeśli już przy prawdzie jesteśmy – robiące miejsce dla pragmatycznych, relatywistycznych i doświadczeniowych teorii prawdy, stawiających, jak w przypadku koncepcji Richarda Rorty’ego, na pierwszym miejscu nie obiektywność, ale solidarność (Rorty 1998; 1999; 2001; 2009). Michael Patrick Lynch, który w *Prawdzie i życiu* rekonstruuje i poddaje krytyce relatywistyczne kon-

38 Na co wielki wpływ miały analizy Foucaulta i Derridy krytykujące idee przezroczystego języka (tutaj zwłaszcza *Słowa i rzeczy* Foucaulta) czy języka jako obecności, ale też nie można pominąć znaczenia pojęcia intertekstualności przyniesionej do zachodniego literaturoznawstwa przez Julię Kristewą (zob. zwłaszcza rozdział *Wytwórczość zwana tekstem w*: Kristeva 2017).

cepcje prawdy, dowodzi, że w postmodernistycznym relatywizmie uznaje się, że przekonanie jest prawdziwe:

tylko wtedy, kiedy uchodzi za takie lub kiedy jest *uzasadnione relatywnie do kryteriów uznawanych w kulturze albo wspólnocie – systemów wyjaśniających, w jaki sposób stwierdzenia są tworzone, dystrybuowane i regulowane*. To jednak, które kryteria dowodowe (...) są uznawane, zależy od przekonania osób przynależących do takiej wspólnoty (Lynch 2020, 109).

Jeśli chodzi o kwestię prawdy, tutaj tylko zaznaczę, że jakkolwiek rozumiany realizm nie może jej ignorować. Więcej nawet: pytanie o prawdę musi stać w samym jego centrum, ponieważ jest bezpośrednio związane z pytaniem o rzeczywistość³⁹. Szkieletując te charakterystyki niezwykle złożonych nurtów w sztuce, pozwolę sobie sięgnąć po dłuższy fragment z pracy Franczaka, który różnice między modernizmem a postmodernizmem określa w ten sposób:

Gdzie modernizm zmagał się z brakiem uniwersalnych współrzędnych, postmodernizm adoptuje nadrealne, dziwne i ponadnaturalne. Gdzie modernizm negocjował trudne przejście od badania rzeczywistości do badania obserwacji, postmodernizm akceptuje przekonanie, że wszystkie wartości są konstrukcjami lokalnymi, względnymi i samoodnoszącymi się. Gdzie modernizm poszukiwał głębi i abstrakcji, postmodernizm zwraca się ku powierzchni i ekscentrycznej partykularności. Gdzie modernizm dowartościował porządek, postmodernizm zadowala się schematem i wzorcem. Refleksywność modernizmu, jego rozbudowana samoświadomość, przechodzi natomiast w postmodernistyczną auto-refleksywność i samozwrotność (Franczak 2007, 564–565).

Rzecz znamienna, że sto lat po rozpoczęciu przez modernizm dekonstrukcji dziewiętnastowiecznego realizmu w imię „poszukiwania real-

Rzecz znamienna, że sto lat po rozpoczęciu przez modernizm dekonstrukcji dziewiętnastowiecznego realizmu w imię „poszukiwania realności” i języków wykraczających poza konwencjonalną mimesis realizm wraca w nowych formach, dalekich od poetyki zaczerpniętej z XIX wieku, ale też od minimalizmu i weryzmu modnej amerykańskiej prozy lat osiemdziesiątych.

39 Oczywiście zdaję sobie sprawę, że – cytując Arkadiusza Żychlińskiego – „[m]ówić dziś, ba, chcieć choćby tylko mówić dziś o prawdzie literatury, prawdzie w literaturze – a szerzej przecież zawsze musi chodzić w takim wypadku o prawdę fikcji (...) – wydaje się jedno z dwojga, naiwne albo niemądre, *passé* w każdym razie. Z jednej strony nieodmiennie grozi osunięcie się w banał, wszyscy wiemy przecież, że dobra literatura jest jakoś prawdziwa, trochę jakby prawdziwa, ale lepiej może na tej myśli poprzestać i nie próbować jej rozwijać, z drugiej strony grozi nam ześlizgnięcie się w dyskusję bez dna, bo niby kiedy przez ostatnie dwa i pół tysiąca lat samo pojęcie prawdy udało nam się ująć w sposób niebudzący już chwilę później uzasadnionych wątpliwości? Jakkolwiek by patrzeć, najrozsądniej byłoby dać spokój i zrezygnować z mówienia o prawdzie w literaturze (...) i tak też najczęściej się dziś przecież czyni. (...) A jednak” (Żychliński 2020, 210–211).

ności” i języków wykraczających poza konwencjonalną mimesis realizm wraca w nowych formach, dalekich od poetyki zaczerpniętej z XIX wieku, ale też od minimalizmu i weryzmu modnej amerykańskiej prozy lat osiemdziesiątych (Boswell 2020, 60). Charakteryzowałyby się rezygnacją z dążenia do klasycznie pojmowanej mimetyczności i wynajdywaniem nowych sposobów „docierania do rzeczywistości”, które mogą wydawać się całkowicie realizmu pozbawione. Jeśli tak, to o żadnym powrocie realizmu mowy być nie może, gdyż – co pokazał Jakobson, a później Franiczak – artyści początku XX wieku także odrzucali „realizm” w imię poszukiwania rzeczywistości. Zatem realizm w takiej perspektywie nigdzie nie odszedł, nie ma skąd powracać. Choć prawdą jest, że w XX wieku nie miał najlepszej renomy, również za sprawą krytyki Theodora W. Adorna zawartej w *Teorii estetycznej*. W gruncie rzeczy jego stanowisko, co nie dziwi, wpisywało się w nurt marksistowskiej krytyki fałszywej świadomości i modernistyczne poszukiwanie prawdziwej rzeczywistości. Przekonywał więc, że jeśli powieść chce być wierna realistycznemu dziedzictwu, czyli pokazywać „rzeczywistą rzeczywistość”, a nie jedynie odbijać powierzchnię, musi zrezygnować z realizmu, który reprodukuje jedynie fasadę, pomaga utrwalić fałszywą świadomość i zachować *status quo*. Tutaj oczywiście dochodzi do utożsamienia różnych sposobów rozumienia realizmu i jednocześnie przypisania technice mimetycznej politycznej właściwości konserwowania i naturalizowania zastanych stosunków społecznych. Tymczasem – jak zauważa Krzysztof Pijarski:

Kwestia kondycji nowoczesnej była podejmowana w kontekście realizmu nie tylko w XIX wieku, lecz także – a może przede wszystkim – w wieku XX, z jednej strony w łonie europejskiej awangardy klasycznej (...), z drugiej – w obrębie „realizmu społecznego” Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, niemieckiej „nowej rzeczowości” [*Neue Sachlichkeit*] i meksykańskich muralistów. Wszystkie te zjawiska są jak pryzmaty, w których „realizm” rozbłyскуje feerią różnych aspektów, wątków i lokalności. Wskazują też na to, że jest on w dużej mierze fenomenem związanym z pewną formą zaangażowania w kształt otaczającego nas świata społecznego, z jakąś formą (praktycznej) polityczności (Pijarski 2012, 223).

Uwagi Pijarskiego dotyczą przemian sztuki, jednak równie dobrze można by je odnieść do literatury. Warto być może zapytać tutaj, skąd bierze się polityczność sztuki (*resp.* literatury) – także realizmu, rozumianego szerzej niż jako nurt literatury dziewiętnastowiecznej – jeśli nie upatrywalibyśmy jej źródeł w zwykłym tematyzmie czy politycznych deklaracjach. Przy próbie odpowiedzi na to pytanie można sięgnąć po podstawową ideę teorii Jacques’a Rancièr’a: polityczność literatury bierze się z kształtowania form widzialności, z dzielenia postrzegalnego.

Można też oczywiście odwołać się do rozważań Adorna na temat radykalności i autonomii sztuki – nieco subwersyjnie być może, biorąc pod uwagę krytykę koncepcji Lukácsa i sztuki realistycznej, jaką Adorno przeprowadził w *Teorii estetycznej* (1994). Rewolucją literatury realistycznej (tej dziewiętnastowiecznej, ale jest to dziedzictwo przekazane dalej) było odrzucenie obowiązujących hierarchii przedstawiania tematów wysokich i niskich (na co zwrócił uwagę Auerbach), a także przedstawieniowego prymatu akcji nad opisem (Rancière 2007, 50). Dzięki temu literatura realistyczna nie tylko była ekspresją życia zbiorowego, ale też – właśnie dzięki pozbyciu się zwyczajowych hierarchii – nadawała nowe ramy życiu codziennemu. Klasyczna, hierarchiczna zasada mimesis została zerwana, co znaczyło też, że „nie istnieje już żadna zasada podziału między tym, co należało do sztuki, i tym, co należało do życia codziennego. Zgodnie z tym jakakolwiek twórczość artystyczna mogła stać się częścią kształtowania nowego zbiorowego życia” (Rancière 2007, 50). Przy czym koncepcja polityczności sztuki (*resp.* literatury) Rancière’a odnosi się do sztuki jako takiej, zdecydowanie nie tylko realistycznej i deklaratorywnie zaangażowanej.

Być może słuszność miała Zofia Mitosek (1997, 83), stwierdzając, że w drugiej połowie XX wieku realizm, też jako pojęcie, „stał się daniem niestrawnym” i obecnie nie określa „żadnego konkretnego doświadczenia artystycznego”. A jednak kategoria realizmu, choć rzeczywiście zdaje się nieprzydatna i zdekonstruowana, pod koniec XX wieku wraca, przydawkowo zmultiplikowana.

4. Powracający realizm – po postmodernizmie

Realizm może jawić się teraz jako pojęcie jeśli nie wszechobejmujące, to przynajmniej rozciągające się na tyle obszarów, że trudno znaleźć dla nich odpowiedni wspólny mianownik. Z jednej strony demistyfikuje fałszywą świadomość, z drugiej utwierdza fasadę społeczeństwa kapitalistycznego. Z jednej strony dąży do analizy i przedstawienia rzeczywistości, z drugiej dotyka jedynie powierzchni. Z jednej jest zamknięty w spetryfikowanych konwencjach estetycznych wprost z XIX wieku, z drugiej nie ma granic i wchłania wszelkie nowości formalne, jeśli tylko środki estetyczne sprzęgnięte są z dążeniami epistemologicznymi. Zdecydowanie realizm jest kłopotliwym pojęciem. Być może rację miał Curtius, twierdząc, że powinniśmy je porzucić. Jednak ono uparcie trwa i przydawkowo zmultiplikowane pojawia się jako popularna kategoria krytycznoliteracka w momencie wyczerpywania się postmodernistycz-

Literatura realistyczna nie tylko była ekspresją życia zbiorowego, ale też – właśnie dzięki pozbyciu się zwyczajowych hierarchii – nadawała nowe ramy życiu codziennemu.

nego paradygmatu⁴⁰. Idea realizmu pozostaje żywa nawet w okresach antyrealistycznych, odrzucających realistyczną technikę pisarską. Ta technika zresztą, udoskonalona, przemieniona, zdekonstruowana, również jest wciąż obecna, nawet w powieściach postmodernistycznych, choćby jako fragment, cytat, pastisz (Bartczak 2019). Jako kategoria teoretyczno- i krytycznoliteracka „realizm” charakteryzuje się nie mniejszą żywotnością. Powraca choćby w koncepcjach realizmu traumatycznego (Rothberg 2000; Szczepan 2012), realizmu afektywnego (Dauksza 2017) czy realizmu ekologicznego (Barcz 2016), zaświadczając tym samym o wciąż trwających zmaganiach współczesnej literatury z rzeczywistością, a krytyki z literaturą chcącą coś o rzeczywistości orzekać. Po modernistycznym przełomie nie ma oczywiście mowy o powrocie do rzeczywistości bez filtra, bez momentu podmiotowego bądź dyskursywnego. Dlatego też pytanie o realizm jest pytaniem nowoczesnym (Pijarski 2012, 232–233), a być może, dodajmy, nawet wychylającym się w stronę ponowoczesności (Franczak twierdził, że postmodernizm był w modernizmie obecny od początku), ponieważ podejmuje nie tylko kwestie epistemologiczne, będące, według koncepcji Briana McHale’a (2012), dominantą powieści modernistycznej, ale też problematykę ontologiczną – pytanie o rzeczywistość – stanowiącą już dominantę powieści postmodernistycznej. W tej perspektywie realizm, nawet jeśli *ma* on swoje granice, tworzyłby podziemny strumień przepływający w poprzek literatury – modernistycznej i postmodernistycznej – będącej z nim w niezgodzie. Nasuwa się pytanie o przyczyny trwałości i powrotów kategorii realizmu w literaturze i literaturoznawstwie. Trudno spekulować na ten temat. Częściowo odpowiedzi mogą dostarczyć rozważania Arkadiusza Żychlińskiego o kryzysie fikcji, głodzie rzeczywistości i prawdzie⁴¹. Ale przecież tę pustkę wypełnia nieco inna literatura: reportaże i literatura centryfugalna (Żychliński 2020, 22), zatem diametralnie inna niż powieści Davida Fostera Wallace’a czy Jonathana Franzena (którym zmęczenie, jako twórcą fikcji, Żychliński diagnozuje). Mimo to może być coś na rzeczy: wszak kategoria realizmu obiecuje odejście od literatury postmodernistycznej, która w odczuciu wielu okazała się niewydolna – zwłaszcza w momentach przełomowych czy napięć społecznych, kiedy to wzmacniają się dyskusje o tym, czy sztukę powinno

40 Mary K. Holland wskazuje około dwudziestu „realizmów”, jakie pojawiły się w angloamerykańskim dyskursie krytycznoliterackim końca XX wieku (Holland 2020, 31–32).

41 Zob. Żychliński 2020, zwłaszcza rozdziały: *Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej, Jakie fikcje? Czyja wiedza? Dziewięć (możliwych) powodów zmęczenia fikcjami, Wzniosłe słowo: prawda. Peregrynacje Sebald*.

się uznać raczej za fakt estetyczny czy społeczny (Ulicka 2020, 559). Tak na pewno dzieje się w przypadku nowego realizmu rosyjskiego, pojawiającego się tuż po wielkim wstrząsie – rozpadzie ZSRR. W przypadku realizmu historycznego i Wallace’a jest to rzecz problematyczna. Wszak realizm historyczny po pierwsze kształtuje się w dialogu – nie w prostym odrzuceniu – z mistrzami postmodernistycznej prozy amerykańskiej, po drugie przeciwstawia się „mdłemu realizmowi” jego bezpośrednich poprzedników. Co więcej, moment historyczny jest szczególnie (kontekstem jest oczywiście sytuacja w Stanach Zjednoczonych): lata dziewięćdziesiąte to iluzja końca historii, dominacja realizmu kapitalistycznego, poczucie totalnej dominacji zachodniego modelu demokracji – zatem o żadnych silnych przemianach historycznych nie może być mowy. A jednak jest to też moment, kiedy – wraz z błyskawicznym rozwojem technologii, urynkowieniem i urzeczowieniem niemal każdego aspektu życia – głębokim przemianom ulegają społeczne warunki egzystencji. Rzecz jasna nie da się ich wyczerpująco scharakteryzować, ale Baumanowska płynność czy Baudrillardowska hiperrzeczywistość dość dobrze oddają charakter tych przemian – które również domagają się przeprowadzenia literackiej analizy.

Poniższe zakończenie niech będzie jednocześnie otwarciem do rozważań nad realizmami przełomu XX i XXI wieku. Na początku artykułu pisałem, że w cyklu interesuje mnie to, jak postrzegają one swój element realistyczny (tudzież: dlaczego ów element jest im przypisywany) – a zatem jak wspomniane nurty w literaturze / zjawiska we współczesnej literaturze sytuują się wobec całej tradycji mówienia o realizmie, będącym i ideą, i etykietą krytycznoliteracką, i techniką. Stąd też konieczne było zastanowienie się nad tym, jakie przemiany przeszedł realizm w dyskursie literackim i literaturoznawczym. To jeden kontekst. Drugim jest pytanie o postmodernizm i o to, w jaki sposób owe realizmy sytuują się wobec niego⁴². Pytanie to jednak będzie trzeba skomplikować, ponieważ tutaj, tak jak w przypadku realizmu, samo pojęcie nie jest proste i jednoznaczne. Jak przekonywał Fredric Jameson (2011, XXIII), jest ono wewnętrznie skonfliktowane, a sam postmodernizm w stanie czystym nie istnieje. Nie jest też „dominantą kulturową zupełnie nowego porządku społecznego”, ale odbiciem zmian w obrębie porządku kapitalistycznego – podobnie jak w jego wcześniejszych fazach modernizm, a nawet realizm (Jameson

42 Być może to pytanie wskazuje na moment charakterystyczny współczesności – w końcówce XX wieku, wraz z wyczerpywaniem się paradygmatu postmodernistycznego (w literaturze, bynajmniej nie jako logiki kulturowej), pojawiły się tendencje do odzyskiwania skompromitowanego przez modernistów pojęcia i nurtu literackiego.

2011, XIII) – a zatem ekspresją zgodną z warunkami gospodarczymi i społecznymi zaawansowanego kapitalizmu końca XX wieku.

Mimo tych trudności kilka zdań trzeba poświęcić na określenie, co kryje się pod pojęciem postmodernizmu – negatywnego lub przynajmniej ambiwalentnego (w niektórych aspektach) punktu odniesienia dla realizmów przełomu wieków, być może szczególnie dla twórczości Davida Fostera Wallace’a, wpisywanej w realizm historyczny. Problem postmodernizmu ma charakter zarówno estetyczny, jak i polityczny (Jameson 2011, 55). I w takim podwójnym wymiarze stanowi tło dla rozważań o realizmach przełomu wieków XX i XXI. W dodatku punktem odniesienia jest także, co oczywiste, literatura postmodernistyczna ze swoimi teoriami i technikami. Oznacza to po pierwsze, że kontekstowo istotne są poetyki powieści, style pisania i odbioru oraz sposób postrzegania literatury charakterystyczne właśnie dla nurtu literackiego identyfikowanego (i identyfikującego się) jako postmodernizm. Po drugie znaczy to, że istotny jest wymiar szerszy, nazywany przez Jamesona logiką kulturową późnego kapitalizmu⁴³, wraz z koncepcją „przemysłu kulturalnego” Adorna i Maxa Horkheimera, a także aspekty opisywane przez Marka Fishera w *Realizmie kapitalistycznym*. Oczywiście wymiary estetyczny i polityczny nie są od siebie odseparowane, wszak:

dziś produkcja estetyczna została wbudowana w ramy ogólnej produkcji towarów: oszalały pęd do zalewania rynku świeżymi falami rzekomo coraz to nowszych dóbr (...), jaki obserwujemy w sferze gospodarki, nadaje coraz istotniejszą pozycję strukturalną oraz funkcję innowacjom i eksperymentom w dziedzinie estetyki (Jameson 2011, 5).

Co więcej, jak dalej pisze Jameson, „cała ta kultura (...) jest wewnętrznym, należącym do nadbudowy wyrazem nowej fali amerykańskiej dominacji wojskowej i ekonomicznej na świecie” (Jameson 2011, 5). Jednak punktami odniesienia dla realizmów przełomu wieków będzie zarówno postmodernistyczny ruch literacki, jak i owa ekspresja kulturowa późnego kapitalizmu. Nie będę tutaj odtwarzał dyskusji wokół pojęcia i zjawiska postmodernizmu. Mijałoby się to z celem, ponieważ każdy z interesujących mnie realizmów nieco inaczej ustawia swoje postmodernistyczne konteksty – dlatego będę się do nich odnosił bezpośrednio w tekstach poświęconych konkretnym zjawiskom literackim. Warto jednak hasłowo wymienić kilka cech z poziomu estetycznego i ontologii

43 Zwłaszcza w kontekście dzieł Wallace’a i Michela Houellebecqa (realizm degeneratywny) warto pamiętać, że Jameson wymiennie z tym terminem używał debordowskiego pojęcia społeczeństwa spektaklu.

Jednak punktami odniesienia dla realizmów przełomu wieków będzie zarówno postmodernistyczny ruch literacki, jak i owa ekspresja kulturowa późnego kapitalizmu.

storycznego (by posłużyć się terminem Jona McKenzie'ego [2011]). Za Jamesonem zatem trzeba by wskazać związek postmodernizmu z globalizacją kultury konsumpcyjnej, koniec autentycznej kultury masowej (jako kultury klasowej) i dominację kultury popularnej kształtowanej przez korporacje medialne oraz zatarcie charakterystycznego jeszcze dla wysokiego modernizmu rozdziału między poziomami produkcji kulturowej. Jednocześnie istotne będą fragmentaryczność i heterogeniczność, mnożenie i mieszanie stylów (nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jest to, jak zauważa Auerbach [1968b, 422], dziedzictwo nowoczesnego realizmu XIX wieku), a także upowszechnienie się form pastiszowych, opozycyjnych wobec wysokomodernistycznych dążeń do oryginalności. Jeśli realizm, ale też modernizm, ze swoimi politycznymi i epistemologicznymi dążeniami stoi po stronie kategorii dzieła, to postmodernizm przyjmuje poststrukturalistyczną kategorię tekstu. Po stronie realizmu będzie znajdować się dążenie do / żądanie totalności, całości, domknięcia, po stronie ponowoczesnej kategorii tekstu – „koniec dzieła sztuki”, dyseminacja, rozpleniwanie i rozgwieżdżanie sensu. Oczywiście nie można też pominąć kategorii ironii, również jako permanentnej parabazy (De Man 1999)⁴⁴, ani idei literatury wyczerpania ukutej przez Johna Bartha (1983). Do tego trzeba dodać jeszcze Baudrillardowską koncepcję symulaków (Baudrillard 2005), sugerującą, że w kulturze ponowoczesnej reprezentacje stają się bardziej realne niż sama rzeczywistość, co prowadzi do zatarcia różnic między rzeczywistością a hiperrzeczywistością, oraz diagnozę zatarcia głębi historycznej, czego wyrazem ostatecznie byłaby skompromitowana na wielu płaszczyznach książka Francisa Fukuyamy (2009). Sądzę, że warta wciągnięcia na tę krótką, niepełną i bardzo upraszczającą listę jest także idea McKenzie'ego mówiąca, że jeśli w nowoczesności dyscyplina stanowiła podstawę ontohistorycznej matrycy, to w ponowoczesności jest nią performans. Podobnie jak realizm, postmodernizm nie jest pojęciem łatwym do uchwycenia i również wikła się w rozmaite aporie, które – zdaje się – w realizmach przełomu wieków ulegają rozmnożeniu w wyniku zderzenia impulsów postmodernistycznych i realistycznych.

Na koniec warto przypomnieć, na co zwracali uwagę między innymi Jameson (2013) i Barthes (2012), że zmienność realizmu, tego, co za realizm jest uznawane, a co nie, co jest uznawane za „prawomocną” technikę mimetyczną, wiąże się z praktyką przyzwyczajania, trenowania

44 Choć De Man unika definiowania ironii, ostatecznie podaje właśnie takie jej rozumienie, które wskazuje, że ironia może być zarówno strategią tekstotwórczą, jak i podważającą fundamenty tekstu.

odbiorcy do uznawania danych technik za w sposób oczywisty reprezentujących rzeczywistość, ale też – niejako na zasadzie sprzężenia zwrotnego – przyzwyczajania do danego sposobu rozumienia rzeczywistości. Efekt rzeczywistości wytwarzany jest za pomocą danych praktyk narracyjnych, lecz i to, co rozumiemy pod pojęciem rzeczywistości, jest efektem dyskursu. Nie są to sprawy bez znaczenia w kontekście realizmów przełomu XX i XXI wieku.

Wykaz literatury

- Adorno, Theodor W. 1994. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemięniowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Auerbach, Erich. 1968a. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. T. 1. Tłum. i wstęp Zbigniew Żabicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Auerbach, Erich. 1968b. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. T. 2. Tłum. i wstęp Zbigniew Żabicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Baker, Chris. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Tłum. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barcz, Anna. 2016. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Bartczak, Kacper. 2019. „Realizm w *Drodze* Cormaca McCarthy’ego”. W Bartczak, Kacper, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Barth, John. 1983. „Literatura wyczerpania”. Tłum. Jacek Wiśniewski. W *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wyb. i oprac. Zbigniew Lewicki. Warszawa: Czytelnik.
- Barthes, Roland. 2012. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 4: 119–126.
- Baudrillard, Jean. 2005. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Berman, Marshall. 2006. „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Tłum. Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson. Kraków: Universitas.
- Boswell, Marshall. 2020. *Understanding David Foster Wallace*. Wyd. zmienione i poszerzone. Columbia (South Carolina): University of South Carolina Press.

- Brecht, Bertolt. 1979. *Wokół teorii realizmu*. Tłum. Andrzej Lam. W *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*. Wyb. i oprac. Andrzej Lam i Bogdan Owczarek, wstęp Bogdan Owczarek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brodzka, Alina. 1964. „O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku”. *Pamiętnik Literacki* 2: 357–383.
- Brodzka, Alina. 1966. *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Compagnon, Antoine. 2010. *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Curtius, Ernst. 1956. *Nouvelle recontre avec Balzac*. W *Essais sur la littérature européenne*. Paris: Grasset.
- Dauksza, Agnieszka. 2017. *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- De Man, Paul. 1999. „Pojęcie ironii”. Tłum. Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 10–11: 7–38.
- Fajkis, Sonia. 2023. „Łazik z Tormesu i narodziny tradycji pikarejskiej”. W b.a., *Żywoł Łazika z Tormesu*. Tłum. Maurycy Mann. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fisher, Mark. 2020. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Książka i Prasa.
- Franczak, Jerzy. 2007. *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków: Universitas.
- Fukuyama, Francis. 2009. *Koniec historii*. Tłum. Tomasz Bieroń i Marek Wichrowski. Kraków: Znak.
- Garaudy, Roger. 1967. *Realizm bez granic. Picasso, Saint-John, Perse, Kafka*. Tłum. i posłowie Ryszard Matuszewski, przedmowa Louis Aragon. Warszawa: Czytelnik.
- Ginzburg, Carlo. 2023. „Tolerancja i handel. Auerbach czyta Woltera”. W Ginzburg, Carlo, *Czytać między wierszami. Lektury, szkice, noty*. Tłum. Joanna Ugniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Głosowicz, Monika. 2019. *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Głowiński, Michał. 1973. *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Halpern, Rob. 2021. „Poza kategorię zaangażowania: Georges’a Pereca krytyka pola literackiego około roku 1960”. Tłum. Helena Teleżyńska. *Maly Format* 1–3. <http://malyformat.com/2021/04/poza-kategorie-zaangazowania-georges-a-pereca-krytyka-pola-literackiego-okolo-roku-1960/>

- Holland, Mary K. 2020. *The Moral Worlds of Contemporary Realism*. New York–London: Bloomsbury Publishing.
- Iser, Wolfgang. 1987. *Representation: A Performative Act*. W *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, red. Murray Krieger. Stanford: Stanford University Press.
- Jakobson, Roman. 1999. „O realizmie w sztuce”. Tłum. Przemysław Pietrzak. *Teksty Drugie* 4: 185–192.
- Jameson, Fredric. 2011. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jameson, Fredric. 2013. *Antinomies of Realism*. New York–London: Verso.
- Korwin-Piotrowska, Dorota. 2001. *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków: Universitas.
- Kristeva, Julia. 2017. *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Locke, John. 1955. *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Tłum. Bolesław J. Gawecki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lukács, György. 1968. *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*. Tłum. Jan Goślicki, postłowie Alina Brodzka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lukács, György. 1977. „Powieść jako mieszczańska epopeja”. Tłum. Alicja Wołodźko. W *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. T. 2: *Zagadnienia. Interpretacje*. Wyb. i oprac. Andrzej Mencwel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lukács, György. 1988. *Historia i świadomość klasowa*. Tłum. Marek Siemek. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lynch, Michael Patrick. 2020. *Prawda i życie. Dlaczego prawda jest ważna*. Tłum. Dawid Misztal. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lyotard, Jean-François. 1997. „Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?” Tłum. Michał Paweł Markowski. W *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Markiewicz, Henryk. 2009. „Realizm”. W *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Jan Bachórz i Alina Kowalczykova. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Markowski, Michał Paweł. 1999. *Pragnienie obecności. Filozofie obecności od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Markowski, Michał Paweł. 2006. *Reprezentacja*. W *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz. Kraków: Universitas.
- Martuszevska, Anna. 2000. „Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywistycznym)”. *Pamiętnik Literacki* 2: 143–156.

- McHale, Brian. 2012. *Powieść postmodernistyczna*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McKenzie, Jon. 2011. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas.
- Mitosek, Zofia. 1992. „Wprowadzenie”. W *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Zofia Mitosek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mitosek, Zofia. 1997. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Paczoska, Ewa. 2018. *Lekcje uważności. Moderniści i realizm*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Perec, Georges. 2021. „Ku literaturze realistycznej”. Tłum. Julia Krzewska. *Mały Format* 1–3. <http://malyformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/>
- Pijarski, Krzysztof. 2012. „«Realizm», ucieleśniony podmiot, projekcja empatii”. *Teksty Drugie* 4: 231–249.
- Rancière, Jacques. 2007. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Jan Sowa i Mateusz Kropiwnicki. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Reid, Thomas. 1975. *Rozważania o władzach poznawczych człowieka*. Tłum. Michał Hempoliński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Roman-Rawska, Katarzyna. 2020. *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ronge, Gerard. 2019. „Przedstawić dalej. O Realizmie bez granic Rogera Garaudy’ego”. *Forum Poetyki* 15–16: 94–109.
- Rorty, Richard. 1998. *Truth and Progress. Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard. 1999. *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Tłum. Janusz Margański. Warszawa: Aletheia.
- Rorty, Richard. 2001. „Is Truth a Goal of Inquiry? Donald Davidson vs. Crispin Wright”. W *The Nature of Truth. Classic and Contemporary Perspectives*, red. Michael Patrick Lynch. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Rorty, Richard. 2009. *Przygodność, ironia, solidarność*. Tłum. Wacław Jan Popowski. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Rothberg, Michael. 2000. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Sadzik, Piotr. 2022. *Regiony pojedynczych herezji. Marańskie wyjścia w prozie polskiej XX wieku*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1990. *Vorlesungen über die Methode (Lehrart) des akademischen Studiums*. Wstęp Walter E. Ehrhardt. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

- Schiller, Friedrich. 1972. „O poezji naiwnej i sentymentalnej”. W Schiller, Friedrich, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Siti, Walter. 2006. „The Novel on Trial”. W *The Novel*. T. 1: *History, Geography, and Culture*, red. Franco Moretti. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Szczepan, Aleksandra. 2012. „Realizm i trauma – rekonesans”. *Teksty Drugie* 4: 219–230.
- Tomaszewski, Borys. 1935. *Teoria literatury. Poetyka*, red. Tadeusz Grabowski. Tłum. Cezary Gołkowski, Tamara Kowalska i Irena Szczygielska. Poznań: Nakładem Koła Polonistów UP.
- Ulicka, Danuta. 2020. *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*. W *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. Danuta Ulicka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Villanueva, Darío. 1997. *Theories of Literary Realism*. Tłum. Mihai I. Spariosu i Santiago Garcia-Castañón. New York: State University of New York Press.
- Wampole, Christy. 2020. *Degenerative Realism Novel and Nation in Twenty-First-Century France*. New York: Columbia University Press.
- Watt, Ian. 1973. *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Tłum. Agnieszka Kremczar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Williams, Raymond. 2015. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Yovel, Yirmiyahu. 2009. *The Other Within. The Maranos. Split Identity and Emerging Modernity*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Żychliński, Arkadiusz. 2020. *Zwrot przez współczesną. Pryzmaty*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

JAROSŁAW WOŹNIAK – doktor nauk humanistycznych, teoretyk literatury, asystent w Zakładzie Edytorstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Publikował między innymi w *Przestrzeniach Teorii*, *Wielogłosie*, *Przeglądzie Humanistycznym* czy *Ecozon@European Journal of Literature, Culture and Environment*. Jego ostatnie prace dotyczyły przede wszystkim ekokrytyki.

ORCID: 0000-0001-7648-1427

Dane adresowe:

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

Plac Nankiera 15b

50-140 Wrocław

email: jaroslaw.wozniak2@uwr.edu.pl

Cytowanie:

Woźniak, Jarosław. 2024. „Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. I: Prolegomena teoretyczne”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 69–107.

DOI: 10.19195/prt.2024.2.4

Author: Jarosław Woźniak

Title: Literary Realisms at the Turn of the Century. Part I: Theoretical Prolegomena

Abstract: The article is an introduction to a series of papers devoted to the realisms of the turn of the 20th and 21st centuries, for which the point of reference, beyond the realist tradition itself, is postmodern literature and the era of late capitalism. In the text, the author looks at the notion of realism in twentieth-century literary theory, its re-evaluations caused by changes in the field of literature as well as science and technology – especially in the modernism. The author focuses primarily on the theories developed in the 20th century, which in a way extend the concept of realism, analysing the “realist impulse” from ethical-epistemological, but also formal perspectives. The presentation of the process of loosening the traditional framework of realism is crucial, as it is this process that allowed for the emergence of various appendageally-defined realisms of the late 20th century (e.g. hysterical realism, degenerative realism, mythorealism, Russian new realism), often constituting not so much a literary trend as a critical-literary label.

Keywords: theories of realism, modernism, postmodernism