

BARBARA ROJEK

Twórcza paranoja w służbie realizmu. O problemie realizmu w twórczości Andrzeja Szpindlera

Artykuł ma na celu namysł nad pojęciem realizmu w sztuce na podstawie tekstów teoretycznych Bertolta Brechta, który niejednokrotnie wskazywał, że dzieło realistyczne, a więc dążące do dostarczenia jak najbardziej trafnego obrazu świata, nie jest wynikiem zastosowania jednej metody, której formalne wprowadzenie zapewni realizm. Pytaniu o konkretną technikę powinno więc towarzyszyć pytanie o przyczynę jej użycia. Korzystając dodatkowo z innych marksistowskich tekstów o realizmie (Roger Garaudy, Todd Cronan), staram się wykazać, że brechtowskie szerokie i pozbawione wyznaczników formalnych pojęcie realizmu pozwala pytać o realizm również w dziełach pisarzy posługujących się strategiami awangardowymi, korzystających z technik pozornie wytwarzających rzeczywistość zupełnie nierealną. Zakładam też, że wskazywanie, w jaki sposób autorzy – w tym wypadku Andrzej Szpindler – wykorzystują zniekształcenia rzeczywistości do wyrażenia o niej jakiejś istotnej prawdy i zrozumienia jej głębszych, mniej jawnych struktur, może przyczynić się do poszerzenia współczesnego rozumienia realizmu. Zasadniczą częścią artykułu jest więc interpretacja dwóch powieści Szpindlera: *Oko chce bardziej, niż chce tego wątroba!* oraz *Żrebię puchacza i tabloidu*. Stawką tekstu jest po pierwsze wykazanie, że autor jest zainteresowany tworzeniem trafnych przedstawień rzeczywistości i zaprezentowanie na przykładzie jego twórczości, jak wiele środków formalnych może być do tego użytecznych; po drugie zaś dowiedzenie produktywności Brechtowskiego ujęcia realizmu do analizy i oceny dzieł również współczesnych twórców.

Słowa kluczowe: realizm, Szpindler, Garaudy, Brecht, marksizm, poezja

Zacznę od fragmentu ze wstępu Louisa Aragona do stosunkowo rzadko współcześnie przywoływanej książki Rogera Garaudy'ego *Realizm bez granic*:

Porusza (...) [książka Garaudy'ego – B.R.] problemy zasadnicze, związane z samym losem realizmu, który nie jest jakąś formułą niezmienną i może przetrwać jedynie wówczas, gdy będzie uwzględniał nowe fakty. Czymże byłby na przykład realizm ograniczający się do spojrzenia na świat właściwego ludziom, którzy wierzyli, że ziemia jest płaska, a wokół niej krąży słońce? (...) A jednak do takiego właśnie dogmatycznego realizmu często się nas zachęca. Czyż realizm przyszłości, czasów ludzi, którzy będą nas sądzić, zawdzięczać będzie swą postać tylko kopii dawnego realizmu, starych skostniałych modeli? A co, jeśli w naszych pojęciach o rzeczywistości dokonuje się przełom pod wpływem dzieł, które nie powoływały się na realizm, ludzi, którzy nie byli realistami w swych intencjach jak Matisse, Joyce czy Jarry... (Aragon 1967, 11)

Tekst Aragona, choć pełen emfaticznych zachwytów nad książką (co można poniekąd tłumaczyć jego „nawróceniem” na realizm)¹, zawiera jednak dużo trafnych intuicji na jej temat. Garaudy stwierdza bowiem, że nie ma tak naprawdę sztuki poza realizmem, ponieważ każde dzieło z konieczności odnosi się do rzeczywistości zewnętrznej. Pisarzowi na takie podejście pozwala definicja realizmu opierająca się na przekonaniu o „obecności człowieka w centrum rzeczywistości jako jej zaczynu” oraz jego wolności, polegającej na byciu świadomym możliwości współdziałania w „twórczym akcie powstawania świata” (Garaudy 1967, 197–198). Zadaniem dzieła sztuki jest nie tylko przedstawienie rzeczywistości, lecz także wskazanie na wszystko, czego jej brakuje, co może się w niej zmienić. „Realizm naszych czasów to realizm tworzący mity, realizm epicki, realizm prometejski” – pisze Garaudy w posłowie. Mit należy tu rozumieć jako „konkretny, ucłowieczony wyraz świadomości tego, czego brak, co pozostaje do zrobienia w społeczeństwie” (Garaudy 1967, 203). Autor pisze o twórczości Pabla Picassa, Saint-Johna Perse'a i Franza Kafki jako o przykładach różnych dróg do tak rozumianego realizmu. Opierając się na definicji realizmu Michała Głowińskiego ze *Słownika terminów literackich*, można powiedzieć, że Garaudy porzuca rozumienie pojęcia wywodzące się z dziewiętnastowiecznej sztuki realistycznej – realizmu jako estetyki mimetycznej naśladowującej świat współczesny. Prze-

1 Aragon, wcześniej współtworzący pismo *La Révolution surréaliste* wraz z André Bretonem, Pierre'em Naville'em i Benjaminem Péretem, od lat trzydziestych, po wzięciu udziału w kongresie pisarzy radzieckich, opowiedział się za ideą realizmu socjalistycznego (Jarecka 2021, 33).

nosi nacisk na rozumienie szersze, a więc funkcje poznawcze sztuki, pojmowane tu jako wyraz świadomości i projektowanie potencjalnej przyszłości (Głowiński 2002).

Należy zgodzić się z Henrykiem Markiewiczem, który o książce Garaudy'ego pisał, że jest to „[j]ako program – formuła (...) na pewno efektowna i słuszna; jako kategoria badawcza daje niewiele: pojęcia, które nie mają granic, nie mają też określonej treści” (Markiewicz 1996, 254). Projekt Garaudy'ego jest jednak interesujący i pozostanie ważny dla tego artykułu, ponieważ analiza dzieł wybranych artystów jest w jego książce środkiem do poszerzenia rozumienia pojęcia realizmu, co stanowi również stawkę mojej analizy. Warto także dostrzec, że propozycja francuskiego filozofa, co do ogólnych założeń, bliska jest temu, jak realizm rozumiał Bertolt Brecht. Jest to ważne, gdyż formuła Brechta jest często przywoływana w dyskusjach o realizmie w kontekście krytyki marksistowskiej, na co wskazuje chociażby fakt, że jego teksty znalazły się w antologii *Aesthetics and Politics* pod redakcją Fredrica Jamesona, obok tekstów Georga Lukácsa, Waltera Benjamina i Theodora Adorna². Jameson natomiast poświęcił Brechtowi osobną książkę *Brecht and Method* (Jameson 1998). Brechta interesowała bowiem zdolność dzieł do tworzenia trafnych obrazów rzeczywistości, wskazywania elementów, struktur i mechanizmów, które ją organizują, i to będzie także przedmiotem namysłu w tym artykule³.

Przykładem twórczości, której uważna lektura może być przydatna przy namyśle nad zakresem pojęcia realizmu, jest moim zdaniem pisarstwo Andrzeja Szpindlera, które nie doczekało się bogatej recepcji krytycznej i bywa zazwyczaj redukowane do kategorii eksperymentalności. Aldona Kopkiewicz kończy swój tekst o książce *Oko chce bardziej, niż chce tego wątrobą!* stwierdzeniem, że „przy takim spiętrzeniu braku sensów trudno zdecydować, czy tekst posiada wartość literacką, czy mami po prostu swoją egzotyką”. To zawieszenie między dwiema skrajnymi ocenami (z jednej strony tekst Szpindlera jest „spiętrzeniem braku sensów”, które „mami po prostu swoją egzotyką”, z drugiej – przykładem

2 Teksty Brechta o realizmie można znaleźć po polsku w antologii *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne* pod redakcją Andrzeja Lama i Bogdana Owczarka z 1979 roku (Lam i Owczarek 1979).

3 Należy wspomnieć, że we współczesnej humanistyce pojęcie realizmu cieszy się dużą popularnością w różnych odmianach. Wymienić można realizm traumatyczny Leny Magnone (2008), realizm afektywny Agnieszki Daukszy (2017) i realizm ekologiczny Anny Barcz (2016). Warto jednak podkreślić już teraz, że żaden z tych współczesnych realizmów nie pokrywa się ani z Brechtowskim rozumieniem tej kategorii, ani z jej interpretacją dokonaną przez Todda Cronana, które to ujęcia będą dla mnie ważne w całej pracy.

specyficznego autorskiego idiomu, z którego można wyciągnąć pewne „nitki przesądzające o zamierzonej ciągłości”) idzie w parze z opisem różnych technik poety, natomiast nie pociąga za sobą próby określenia ich funkcji (Kopkiewicz 2010). Pojawiały się wprawdzie krytyczne intuicje, że w twórczości Szpindlera da się zauważyć również stawki polityczne, ale nigdy nie została przeprowadzona rzetelna analiza dzieł autora pod tym kątem. Filip Matwiejczuk, pisząc o *Żrebięciu puchacza i tabloidu*, wskazuje na korzystanie przez Szpindlera ze strategii, którą nazywa „twórczą paranoją”, mającą na celu wytworzenie w utworze spojrzenia Benjaminowskiego „materialisty historycznego” (Matwiejczuk 2023). Dawid Kujawa w tekście o Nowej Fazie, jak nazywa dykcję poetycką, właściwą grupie współczesnych poetów, odczytuje twórczość Szpindlera jako poszukiwanie guattariańskiej „Nowej Ziemi” (Kujawa 2018). Warto podkreślić, że krytyk powołuje się na to pojęcie filozoficzne bez zapośredniczenia go w analizie formalno-estetycznych elementów prozy Szpindlera. Z kolei Rafał Wawrzyńczyk pisał o książce *Dostań, nie odbierzysz*, że „[j]est zapisem nieortodoksyjnej, bulgoczącej i rozlewającej się na wszystkie strony *episteme*, skąpanej w świetle groźnego humoru i odsłaniającej co jakiś czas piędź konkretnego: kawałka świata, służącego za punkt odbicia dla kolejnych dygresyjnych nawarstwień” (Wawrzyńczyk 2018)⁴.

Zbierając te intuicje, po uprzednim zrekonstruowaniu interesującego mnie rozumienia realizmu i wskazaniu, dlaczego jest to tak istotna kategoria, chciałabym niejako powtórzyć gest Garaudy’ego i wykazać, że analiza twórczości Szpindlera może być przydatna w poszerzeniu i aktualizacji definicji realizmu wywodzącej się z tekstów Brechta czy Lukácsa. Pytanie o realistyczne stawki autora znajduje uzasadnienie w przytoczonych powyżej sugestjach występujących w recepcji jego dzieł. Nazwisko autora pojawia się również przy okazji dyskusji o polityczności literatury (Kujawa 2018). Dodatkowo jego powieści radykalnie zrywają z kanonem realizmu literackiego, co może sugerować, że autor nie jest zainteresowany realizmem. Postaram się wykazać, że to nieprawda. Jednocześnie więc

4 Do wypowiedzi o twórczości Szpindlera można dodać jeszcze artykuł Jana Kapeli, interpretującego jego wywrotowe figury poetyckie jako strategie uwodzenia i grę pozorów, które wymykają się sensowi (Kapela 2010). Książkom poety poświęcił również parę szkiców Paweł Koziół. W książce *Przerwane procesy* z jednej strony wskazuje, że Szpindler pozornie nieprzystającym językiem groteski stara się opisywać problematyczne zagadnienia (na przykład Holocaust), z drugiej strony „używa języka na poziomie szumu”, dzięki czemu wywołuje wrażenie, że mamy do czynienia z „mową pijanego czy też upalonego dziecka”, w której to jednak mowie widzi autor zawsze jakiś „naddatek” sensu (Koziół 2011, 290–299).

interpretacja służyć będzie uwydatnieniu stawek realistycznych dzieł oraz namysłowi, w jaki sposób pisarz wykorzystuje z ducha awangardowe zabiegi artystyczne do stworzenia realistycznego obrazu świata. Przedmiotami mojej analizy będą dwie książki prozatorskie Szpindlera: *Oko chce bardziej, niż chce tego wątroba!* (2010) oraz *Żrebię puchacza i tabloidu* (2022)⁵. Ponieważ nie jestem tu w stanie przeanalizować twórczości pisarza w całości⁶, wybrałam dwa utwory prozatorskie wydane w dość dużym odstępie czasu. To zestawienie ma na celu pokazanie, że w dziełach Szpindlera można wskazać pewną ciągłość motywów oraz ewolucję strategii realistycznych.

Bertolt Brecht i spór o realizm

Interesować będzie mnie pytanie o to, jaką stawką w sztuce jest realizm oraz jak należy go zdefiniować, aby to pojęcie było użyteczne dla marksistowskiej analizy sztuki i służyło jako kryterium jej oceny. Namysł nad tym zagadnieniem bierze swój początek z epizodu dyskusji o ekspresjonizmie, która miała miejsce w Niemczech pod koniec lat trzydziestych. Chodzi o polemikę między Ernstem Blochem a Lukácsem na łamach pisma *Das Wort*, która stała się poniekąd przyczynkiem dla tekstów Brechta. Temat dyskusji był o tyle doniosły, że ekspresjonizm był nurtem rozwijającym się w Niemczech od początku XX wieku, między innymi za sprawą grup artystycznych *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*. Bywa on uznawany za pierwszą odsłonę niemieckiej sztuki modernistycznej (AP 12)⁷. Bloch i Lukács podjęli więc zagadnienie historycznego i politycznego znaczenia sztuki modernistycznej, a w związku z tym kwestię realizmu, którego definicja, wartościowanie i realizacja w dziełach miały dla nich polityczne konsekwencje.

Ponieważ Brecht formułował swoje tezy w dużej mierze w odpowiedzi na teksty Lukácsa, warto zarysować ich najważniejsze założenia, by zrozumieć zarzuty Brechta. W roku 1938 w artykule „Es geht um den Realismus” (AP 27) będącym odpowiedzią Blochowi węgierski filozof wskazywał antagonistyczność realizmu do nurtu awangardowego, to

5 Dalej oznaczam książki jako odpowiednio OW, ŻPiT i numer strony.

6 W artykule nie analizuję książek *Andrzej King Kong, a co? Nic, rozległe pole bobu i jego mięsopust prawy Szpindler* z 2007 roku, *Mopha mama archie: rzeźba I* z 2010 roku, *Dostań, nie odbierzesz* z 2018 roku ani najnowszej książki autora *Energia jeden* wydanej w 2023.

7 Odnośniki i cytaty z książki *Aesthetics and Politics* 1980, dalej jako AP. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, teksty obcojęzyczne przytaczam we własnym tłumaczeniu.

znaczny dzieł surrealistycznych, ekspresjonistycznych i naturalistycznych, a więc takich, które według Lukácsa są zupełnie niezainteresowane rzeczywistością. Miały one dążyć do jej rozkładu i dezintegracji, gdyż opierały się na kategoriach indywidualizmu, subiektywizmu, operowały montażem i fragmentacją. Lukács wskazał dodatkowo konkretnych pisarzy, których uznawał za realistów: Henryka i Tomasza Mannów, Maksima Gorkiego i Romaina Rollanda, a więc autorów wielkich realistycznych powieści. Filozof sformułował wiele trafnych i przydatnych dla marksistowskiej refleksji estetycznej stwierdzeń o celach realistycznej literatury. Pisał o konieczności postrzegania rzeczywistości kapitalistycznej jako całości, próbie stworzenia jej totalnego ujęcia; interesowało go dialektyczne uchwycenie napięcia między tym, jak jawi się ona na powierzchni, a tym, jakie niewidoczne lub trudne do uchwycenia siły działają w niej naprawdę. Jako stawkę literatury realistycznej wskazywał umożliwienie czytelnikowi uzyskania jasnego oglądu własnego doświadczenia i poszerzenie jego horyzontów myślowych. Współcześnie nie sposób jednak czytać Lukácsa bezkrytycznie. Wiele z jego rozpoznań musi zostać uznanych za anachroniczne, jak chociażby jego ocena dwudziestowiecznych technik awangardowych: odrzucenie montażu jako zabiegu nieużytecznego do przedstawiania rzeczywistości w całości czy krytyka *Ulissesa* Jamesa Joyce'a jako dzieła pozbawionego realizmu i forsującego wąską, subiektywną perspektywę. Mimo iż wiele jego rozpoznań pokrywa się z teorią Brechta, należy jednak pamiętać o zasadniczej różnicy między koncepcjami realizmu w ujęciu obu autorów. Otóż węgierski filozof, odwołując się do autorów stanowiących jego zdaniem kanon realistycznego pisarstwa (wspomnianych wyżej powieściopisarzy), zaproponował konkretne wskazówki formalne, jakimi musi się kierować pisarz realista. Lukács sugerował między innymi, że powinien on być zainteresowany przede wszystkim tworzeniem postaci i umieszczaniem ich w relacjach do świata, zwłaszcza takich, które są do pewnego stopnia uniwersalne:

(...) realista poszukuje trwałych cech w ludziach, w ich wzajemnych relacjach i w sytuacjach, w których działają; musi skupić się na tych elementach, które są właściwe dla długich okresów i które konstytuują obiektywne ludzkie tendencje społeczeństwa, a nawet całej ludzkości (...) (AP 43, 57).

Węgierski marksista był więc przekonany, że realizm osiąga się za pomocą realizacji konkretnych strategii opisu rzeczywistości bądź też skupienia się na pewnych jej elementach.

Brecht napisał parę tekstów będących polemikami z Lukácssem („Die Essays von Georg Lukács”, „Über den formalistischen Charakter der

Realismustheorie”, „Bemerkung zu einem Aufsatz”, „Bemerkung zum Formalismus”). Żaden z wymienionych artykułów nie ukazał się jednak w *Das Wort* ani też nigdzie indziej za jego życia (zostały opublikowane dopiero w 1967 roku w wydaniu zbiorowym *Schriften zur Literatur und Kunst* pod redakcją jego syna Stefana Brechta). Brecht zarzucał Lukácsowi właśnie formalizm, który węgierski filozof piętnował, a jednocześnie – ponieważ dążył do stworzenia ponadczasowych, możliwych do uniwersalizacji i wykorzystywania niezależnie od ich pochodzenia form estetycznych – sam musiał postulować. Ponieważ Brecht nie uważał, że wskazywanie formalnych wyznaczników realizmu, które miałyby być niezależne od czynników historycznych, jest odpowiednim podejściem z perspektywy marksistowskiej, nie mógł się zgodzić na zaakceptowanie wielkiej powieści realistycznej skoncentrowanej na losach bohatera jako uniwersalnym wzorcu realizmu w literaturze. Świat i system ulegają bowiem zmianie i najprawdopodobniej rzeczywistości nie da się trafnie uchwycić tymi samymi metodami, z których korzystali Mann czy Gorki. Obserwacja o zmieniającej się rzeczywistości każe odrzucić uniwersalność jako wartość, gdyż nie ma możliwości przewidzenia zmian, które będą stanowiły horyzont oceny realistycznych praktyk artystycznych. Heterogeniczność brechtowskiego realizmu i brak potępienia eksperymentu wynikają właśnie z nadrzędnego dążenia do trafnego ujęcia rzeczywistości, która staje się coraz bardziej skomplikowana i zmienna. Niemiecki dramaturg w kontekście swojej twórczości zauważał, że czasem jakiś element danego utworu „[j]akoś nie pasował do zamierzonego wzorca. Ale ta technika okazała się niezbędna do mocnego uchwycenia rzeczywistości i *miałem czysto realistyczne motywy, aby ją przyjąć* [podkreśl. – B.R.]” (AP 70). Pracą artysty musi być zatem nieustanne poszukiwanie odpowiednich środków do stworzenia trafnego obrazu świata:

Kiedy ludzie walczą i zmieniają rzeczywistość na naszych oczach, nie możemy trzymać się wypróbowanych zasad narracji, czcigodnych modeli literackich, odwiecznych praw estetycznych. Nie wolno nam czerpać realizmu jako takiego z konkretnych istniejących dzieł, ale powinniśmy używać wszelkich środków, starych i nowych, wypróbowanych i nieznanymi, wywodzących się ze sztuki i pochodzących z innych źródeł, aby oddać rzeczywistość ludziom w formie, którą mogą opanować (AP 81).

Warto w tym miejscu dookreślić, jakie przekonania Brechta stały za nieustannym podkreśleniem konieczności tworzenia dokładnych (*genau*), poprawnych obrazów świata (*stimmende Weltbilder*) i prawdziwych przedstawień (*zutreffende Abbildungen*) zdarzeń między ludźmi (Brecht

Heterogeniczność brechtowskiego realizmu i brak potępienia eksperymentu wynikają właśnie z nadrzędnego dążenia do trafnego ujęcia rzeczywistości, która staje się coraz bardziej skomplikowana i zmienna.

2019, 165). Brecht rozwijał te wątki w swoich pismach o teatrze, za którego główne zadanie uznawał właśnie dostarczenie widzom wiedzy nie na temat powierzchniowego wyglądu rzeczywistości, lecz tego, jakie siły działają pod jej powierzchnią. Pisze o tym Todd Cronan we wstępie do swojej książki *Red Aesthetics. Rodchenko, Brecht, Eisenstein*, którego teoria czerwonej estetyki czerpie między innymi z rozpoznań Brechta:

Nie jest bowiem tak, że zła sztuka nie dostarcza wiedzy, dostarcza natomiast wiedzę niedokładną. Zła sztuka i krytyka, być może zwłaszcza te, które uznają siebie za polityczne, dezorientują, zaciemniają i odwracają uwagę od tego co Brecht postrzegał jako głębszą, donioślejszą rzeczywistość polityczną (Cronan 2022, 2).

Dobra sztuka (a więc sztuka realistyczna) powinna zapewniać taką wiedzę o świecie, która pozwala lepiej zrozumieć działające w nim mechanizmy. Wiedza jest bowiem konieczna do wpływania na swoją sytuację, a ponieważ „[c]iemiężcy nie działają tak samo w każdej epoce”, to „[n]ie mogą być za każdym razem pokonani w ten sam sposób” (AP 82)⁸.

Brecht, by uzupełnić swoją teorię, musiał rozważyć również negatywne przykłady sztuki nierealistycznej, takiej, która nie stawia sobie za cel dostarczenia prawidłowego obrazu świata, niezależnie od tego, jakimi posługuje się środkami. Właśnie tego zagadnienia dotyczył również niepublikowany za jego życia szkic dotyczący obrazu Franza Marca *Der Turm der blauen Pferde* (Wieża niebieskich koni), który – jak sugeruje Cronan – miał być realizacją tez Blocha o ekspresjonizmie. Na przykładzie niebieskich koni Brecht w eseju „Die Blauen Pferde” stara się nakreślić ograniczenia, które powinny powstrzymać inwencję artysty (Brecht 2013). Ponieważ – jak wspominałam wcześniej – Brecht odrzucał formalistyczne rozumienie realizmu, owe granice nie mogły być zdefiniowane wyłącznie na płaszczyźnie estetycznej. Nie ma możliwości określenia, jakiego stopnia abstrakcja, jak daleko posunięta inwencja będzie w stanie nadal wyrażać jakąś ważną prawdę o rzeczywistości. Warto w tym miejscu powołać się na rozróżnienie na widzenie odmienne (*anders*) i widzenie poprawne (*richtig*), które za Brechtem przywołuje

8 Dodać można, że rozumienie realizmu Brechta jest w dużej mierze pokrewne drugiej z trzech definicji tego pojęcia, jakie zaproponował Markiewicz w rozdziale *Realizm, naturalizm, typowość*: „jako reprezentatywność homologiczna: rzeczywistość fikcjonalna odtwarza cechy istotne struktury czy prawidłowości odpowiedniej dziedziny świata. Reprezentatywność ta (o natężeniu przeciętnym lub maksymalnym) wystąpić może w odmianie werystycznej, stylizowanej lub symbolicznej – posługiwać się środkami werystycznymi, stylizacją lub fantastyką umowną; w tym znaczeniu więc realizm nie posiada żadnych określonych znamion formalnych” (Markiewicz 1996, 255).

Dobra sztuka (a więc sztuka realistyczna) powinna zapewniać taką wiedzę o świecie, która pozwala lepiej zrozumieć działające w nim mechanizmy.

w swojej książce Cronan. Brecht stawiał więc pytanie, czy odbiorca z klasy robotniczej, który w czasie wykonywanej przez siebie pracy pozostaje w jakiejś relacji do obiektów rzeczywistych (w tym przypadku prawdziwych koni), potrzebuje w ten sposób zakłóconej wizji rzeczywistości (widzenie odmienne), żeby lepiej zrozumieć świat. Aby zaakceptować przedstawienie niebieskich koni, trzeba bowiem się zgodzić, że nie są one w żaden sposób powiązane z rzeczywistymi końmi, nie są ich reprezentacją. Oznacza to również wyzbycie się wymagania, aby sztuka przedstawiała rzeczy trafnie (widziane poprawnie) w stosunku do tego, z czym ludzie mają do czynienia na co dzień. Jak pisze Cronan: „Wyobrażenie Marca o koniach może usatysfakcjonować jedynie tego, kto nie musiał się końmi nigdy zajmować” (Cronan 2022, 110)⁹. W sztuce ekspresjonistycznej, którą reprezentuje tu obraz Marca, według Brechta interpretator nie jest w stanie wskazać, w jaki sposób artysta miałby dążyć do wyrażenia istotnej wiedzy o świecie. Dodatkowo, kiedy dzieło rezygnuje ze swojej funkcji reprezentacyjnej i staje się wyłącznie formą, generuje „bardzo ogólne, niejasne i bezimienne uczucia, które są dostępne dla wszystkich: dla złodziei i okradzionych, dla ciemnych i uciśnionych” (Brecht 2003, 70). Gdyby bowiem przedstawić rzeczy takimi, jakimi są, musiałyby one wywołać skierowane w konkretną stronę oskarżenia. Jak komentuje to Cronan (2022, 115):

Polityczna skuteczność wymaga odwoływania się do właściwych ludzi wierzących we właściwe idee, a nie do wszystkich ludzi wierzących w mgliste idee (jak wolność, nadzieja czy zmiana). Nieokreślone idee nadają się do nieokreślonych – to znaczy zaciemniających – odpowiedzi.

Krytyka Brechta nie dotyczyła więc bezpośrednio techniki Marca, ale celu, w jakim ją wykorzystywał, oraz jej aktualnej użyteczności w tworzeniu realistycznych przedstawień świata.

Realizm Szpindlera

Definicja realizmu Brechta w interpretacji Cronana, biorąca pod uwagę wszystkie opisane konsekwencje dla krytyki i sztuki, pozwala uniknąć

⁹ Na podobne niebezpieczeństwo braku reprezentacji wskazywał również Garaudy, pisząc o pracach Picassa, że grozi im „przede wszystkim zerwanie z rzeczywistością i to, że dzieło stanie się nieczytelne dla tych ludzi, którym Picasso chce pomóc w ich walce” (Garaudy 1967, 44).

redukcyjnego, formalistycznego spojrzenia na twórczość autorów, których realizm nie jest osiągany za pomocą środków kojarzonych z dziewiętnastowiecznym nurtem literackim. Powyższa definicja umożliwia ocenę dzieła pod względem jego użyteczności w dostarczaniu trafnych obrazów świata, które poprzez ukazywanie problemów z uwzględnieniem ich struktury i przyczyn pozwalają odbiorcy na lepsze zorientowanie się w świecie. Wydaje się, że można zobrazować to przesunięcie w definicji realizmu właśnie przez interpretację dzieł Szpindlera i wskazywanie na ich zainteresowanie stwierdzeniami o rzeczywistości.

Przed przejściem do interpretacji należy jednak poczynić parę zastrzeżeń związanych z powoływaniem się na rozpoznania Lukácsa, Brechta i Garaudy'ego. Trzeba bowiem pamiętać, że zarówno dla Lukácsa, jak i dla Brechta kontekstem ich teorii była przedwojenna publiczność proletariacka oraz cele polityczne ówczesnej lewicy. Brechta i Lukácsa w latach trzydziestych interesowało stworzenie takiej normatywnej teorii sztuki, która będzie użyteczna poznawczo dla proletariuszy i przybliży możliwość rewolucji, dlatego tak często podkreślali konieczność dostarczania przez sztukę wiedzy. Z tą kwestią należy wiązać również postulat prostoty, która miała umożliwić proletariuszom zrozumienie ich położenia w strukturze społecznej. Garaudy, tak jak Brecht, odrzucił historyczne rozumienie realizmu i w latach sześćdziesiątych oparł swoją książkę na założeniu, że w dziełach wyraźnie odbiegających od tak rozumianej estetyki realistycznej można znaleźć znaczenia ciekawe także dla odbiorcy ludowego, masowego. Współcześnie, gdy rewolucja przestała być kontekstem działań lewicowych intelektualistów i zniknęło zainteresowanie tworzeniem sztuki dla proletariatu, zmianie ulec musiały i stawki artystów. By wskazać na przesunięcie w odbiorcach dzieł interesujących mnie autorów, należy zaznaczyć, że w przypadku Szpindlera mowa jest o literaturze funkcjonującej zdecydowanie na marginesie głównego obiegu i skierowanej do grupy odbiorców zaznajomionych z awangardowymi dykcjami oraz literaturą o wyraźnych stawkach politycznych. Odmienny jest też kontekst polityczny jego twórczości. Dla Brechta czy Rodzénki tłem był kolonialny kapitalizm wielkoprzemysłowy, znacznie mniej zglobalizowany niż jego współczesna odsłona, która zagarnia więcej sfer i rozwija nowe ideologie służące zaciemnianiu swoich mechanizmów. Ponadto dla Szpindlera marksizm nie jest domyślnym zapleczem filozoficzno-politycznym. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że współcześnie istnieje dużo większa rozbieżność światopoglądowa między intelektualistami określającymi się jako „marksści” niż miało to miejsce w XX wieku.

W obrębie interesującego mnie ujęcia realizmu dzieła literackie traktuję jako szczególne wypowiedzi, dysponujące specyficznymi środkami, dostępnymi jedynie pisarstwu artystycznemu, które mogą być użyteczne w wyrażeniu danych obserwacji o rzeczywistości i działających w niej siłach¹⁰. Należy też zaznaczyć, że w przypadku pisarstwa Szpindlera mowa jest o literaturze funkcjonującej zdecydowanie na marginesie obiegu i skierowanej do grupy odbiorców zaznajomionych z awangardowymi dykcjami i literaturą zaangażowaną¹¹.

Wskazanie na kontekst historyczny pewnych teorii estetycznych oraz dystans, jaki dzieli je od naszej współczesności, nie ma jednak na celu ich unieważnienia. Zasadnicza odmienność kontekstu kulturowo-politycznego musi bowiem stanowić ramę namysłu nad pytaniem, jaką formę miałyby przybrać czerwona estetyka w XXI wieku, jeżeli jest ona jeszcze w ogóle możliwa¹². Jak sądzę, w przypadku analizowanych przeze mnie powieści postulaty czerwonej estetyki nie tyle zostają więc odrzucone, ile przetworzone.

Warto więc na początek zastanowić się nad zarzutem braku znaczenia („spiętrzenie braku sensów”) sformułowanym przez Kopkiewicz, który stanowi konkluzję jej recenzji *Oko chce...* Jest to refleksja podobna do tej, która stała za zarzutem Brechta pod adresem obrazu *Der Turm der blauen Pferde*. Diagnoza krytyczki jest istotnym punktem odbicia dla analizy dzieł Szpindlera. Gdyby bowiem przyjąć rozpoznania Kopkiewicz, należałoby stwierdzić, że celem Szpindlera jest właśnie widzenie odmienne, a jego dzieła nie są zainteresowane odnoszeniem się do rzeczywistości. Kwestionując to stwierdzenie, będę starała się wykazać, że autor jest zainteresowany tworzeniem trafnych obrazów rzeczywistości. Rozpoznania o dążeniu przez Szpindlera do dziwności samej w sobie uważam zaś za wynik pośpiesznej i niewnikliwej lektury jego książek.

10 Potwierdzeniem tego rozpoznania jest chociażby fakt, że książka Szpindlera *Oko chce bardziej, niż chce tego wątroba!* ukazała się nakładem Wydawnictwa Ha!art w serii „Linia Radykalna” obok książek między innymi Guya Deborda, Jana Sowy i Jacques’a Rancière’a.

11 Ostatnia książka Szpindlera, która również będzie przedmiotem mojej analizy, ukazała się nakładem wydawnictwa Convivo, które wydaje obecnie przede wszystkim dość niszowe książki poetyckie.

12 Pozwalam sobie na wykorzystanie pojęcia Cronana w odniesieniu do literatury współczesnej, ponieważ sam autor dopuszcza wyobrażanie sobie sztuki dającej się określić mianem czerwonej estetyki również współcześnie. Pisze o tym w odpowiedzi na polemiczne recenzje *Red Aesthetics*: „(...) jakkolwiek miałyby wyglądać współczesna czerwona estetyka, będzie ona oparta na trafnym obrazie kapitału, a przez bycie trafnym należy rozumieć odrzucenie nowości lub «negatywności» jako wartości samej w sobie” (Cronan 2023).

Co ciekawe, z wcześniejszych stwierdzeń Kopkiewicz wcale nie wynika jej ostateczny wniosek o braku znaczenia w książce Szpindlera. Choć krytyczka pisze o surrealizmie obrazów i łatwości budowania estetyki dziwności, to zarazem wskazuje na znaczenia niektórych zabiegów:

W tym groteskowym melanzu wyłaniają się jednak pewne nitki, przesądzające o zamierzonej ciągłości opowieści snutej przez „ja”, będące Szpindlerem albo rojem komarów, albo jeszcze czymś innym, w zależności od aktualnej metamorfozy. Ma to być opowieść o kreacji i istnieniu jakiegoś niesamowitego podmiotu, który oczywiście chce być wszystkim i ogarnąć wszystko (...) (Kopkiewicz 2010).

Co jednak jeszcze ciekawsze, Kopkiewicz wskazuje, że jest to poezja, która (bardziej niż inne jej znane dzieła) „skutecznie stawia opór rozumieniu”.

W tym miejscu należy się zastanowić, co odróżnia „dziwaczność” Szpindlera¹³ od nieznaczących obrazów. W dwóch książkach dziwaczność osiągnąta jest inaczej. W *Oko chce...* jest to przede wszystkim przeplatanie ze sobą fragmentów tworzących osobne prozy, które rządzą się wewnętrzną logiką, ale łączy je podejmowanie powtarzających się wątków. Można je podzielić na fragmenty dyskursywne – jak na przykład komentarze na temat fotokomisku, refleksje o percepcji – oraz fragmenty bardziej fabularne: opowieść o zamku w Czersku, opowieść o robotnikach budujących willę, opowieści o działaniu diabła. Warto też zaznaczyć, że powtarzające się tytuły albo ich człony przy poszczególnych prozach nie zawsze łączą fragmenty o podobnych charakterach. W *Żrebięciu puchacza...* dziwność osiągnąta jest za pomocą nawarstwiających się elementów, które tworzą trudne do przełożenia na obrazy kompozycje; by zacytować sam początek książki: „małżonki Andrzeja BinLadena / machają Ci ciachem; / wytwórnia łakoci, którą wymyśliły, że założą, zaraz splajtuje; a choć towar mają ekstra, prędzej niż grać podróbki menad i rzucać się do opakowań, by ten towar spazmatycznie spożyć, będą się nim zabawiać” (ŻPiT 3); „niemowlak ma w dekolcie wytatuowanego śpiewaka operowego, który oponami ust rodzi własne kopyta, uszami chwyta lejce, a przez uchylone w powiekach żaluzje wyglądają mu ćmiący cygara bukmacherzy” (ŻPiT 53). Obiekty wywołujące natychmiastowe konotacje i mające dobrze ugruntowane odniesienie

13 „Dziwaczność” u Szpindlera można najogólniej zdefiniować za Markiem Fisherem jako to, „(...) co nie pasuje – wnosi w to co znane, coś, co zazwyczaj znajduje się poza nim i nie da się nawet pogodzić z tym co swojskie (...). Formą najbardziej odpowiednią dla tego co dziwaczne, jest montaż: *zestawienie dwóch lub więcej elementów, które do siebie nie pasują* [podkr. – autor]” (Fisher 2023, 84).

w rzeczywistości (Bin Laden, bukmacherzy) po umieszczeniu w niecodziennym kontekście (wytwórnia łakoci, wytatuowany śpiewak operowy z żaluzjami w powiekach) odrywają się od nich. Dodatkowo kompozycje zaczynają stawać się coraz bardziej złożone (opis niemowlaka czy fabryki małżonek Bin Ladena), tak że czytelnik zmuszony jest spróbować objąć uwagą cały wykreowany obraz, zamiast jego poszczególnych elementów.

W obu książkach strategia Szpindlera może przypominać budowanie nieznaczących, psychodelicznych obrazów, których celem jest wywołanie niesprecyzowanych odczuć u odbiorcy. Kopkiewicz charakteryzuje taki rodzaj twórczości, jako „tak dziwną, że aż łatwą, tak całkowicie oddaną nonsensom i drobnym absurdom, że w końcu nie ma w niej nic poza ciągiem prostych ironicznych żarcików, które od razu stają się nużące” (Kopkiewicz 2010).

Być może jednak to podobieństwo do nieznaczących obrazów jest istotnym tropem. Czytając obie książki Szpindlera można odnieść wrażenie, że celem poety jest zbudowanie świata, który wywołuje poczucie dziwności, stawia opór łatwemu zrozumieniu jego struktur, ale co ważniejsze – skłania do zadania pytania, co oznaczają te dziwne obrazy. Z jednej strony zabieg ten może imitować rzeczywistość, w której obcuje się z obiektami powierzchniowo, opierając się na tym, jakie wywołują odczucia, które się „spazmatycznie spożywa” albo się nimi „zabawia”. W ten sposób opisane są łakocie na początku *Żrebięcia puchacza*..., które mogą stanowić metaforę towaru. Można go rozumieć jako to, co ma wywoływać subiektywne odczucia¹⁴, ale również to, czego domeną jest przyjemność i nadmiar. Książka zaczyna się od opisu konsumowania łakocia, który „momentalnie rośnie z piramidalną prędkością i nie przestanie aż go nie pochłoniesz” (ŻPiT 4). „Twórcza paranoja”, by posłużyć się określeniem Matwiejczuka, ma więc być może na celu przedstawienie odbioru rzeczywistości, w której obcujemy z przytłaczającą ilością odczuć i bodźców dążących do wywołania przyjemności:

(...) pierwszym co hibernatus uczyni po wykaraskaniu się ślamazarną sambą z muszelki siurającej mrozącym aerozolem, a napakowanej pohitlerowskim żelastwem będzie odpalenie wszystkich dotychczasowych dób Disney Channel, nagranych na miliardach najróżniejszych kaset (ŻPiT 18–19).

14 Odwołuję się tutaj do fragmentu *Kapitału* Karola Marksa w interpretacji Nicholasa Browna z książki *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism* (Brown 2019).

W obu książkach strategia Szpindlera może przypominać budowanie nieznaczących, psychodelicznych obrazów, których celem jest wywołanie niesprecyzowanych odczuć u odbiorcy.

Autor opisuje bowiem rzeczywistość, która zaczyna przypominać magmę kumulujących się doznań, do której elementy znaczące zaczynają się upodabniać. Podmiot *Żrebięcia puchacza...* oscyluje między budowaniem skomplikowanych obrazów-doznań, zdawaniem sobie sprawy z ich politycznego znaczenia i wskazywaniem na problemy z wyprowadzeniem z nich konstruktywnych wytłumaczeń: „co za przegniły syfól, że nigdy nie skumam swojej przewiny! / *CO MAM POCZAĆ Z SUBSTANCJAMI, / KTÓRYCH NICZYM NIE WYTŁUMACZĘ, / nawet szołem zaangażowanego społecznie mima*” (ŻPiT 5).

Sposób, w jaki Szpindler tworzy swoje dziwne obrazy, daje mu również możliwość modyfikowania dynamiki działania podmiotu swoich książek. *Żrebię puchacza...* przez narastanie i nawarstwianie się dziwności swoich obrazów, między którymi trudno przeprowadzić granice, a które płynnie przechodzą jedno w drugie, sugeruje coraz głębsze i szybsze pograżanie się w zalewie odczuć, perspektyw oraz języków. Podmiot nie może mieć więc łatwego dostępu do rzeczywistości. Wydaje się, że estetyka dziwności jest pisarzowi potrzebna do przeanalizowania związku między zagadnieniem percepcji a określoną konceptualizacją rzeczywistości oraz sprobemowania samej możliwości powiedzenia czegoś na jej temat. By przywołać raz jeszcze tekst Kopkiewicz, warto wspomnieć, że stwierdzenie o braku sensów poprzedzone jest zdaniem, że „[k]siążka Szpindlera broni się w końcu właśnie tą dziwnością i nieludzkością, realizacją skrajnie osobnej i osobliwej percepcji poety”. Krytyczka zatem również dostrzega u Szpindlera zagadnienie percepcji, redukuje je jednak do widzenia odmiennego, właściwego samemu autorowi. W *Żrebięciu...* znacznie częściej niż w *Oko chce...* wskazuje się na właściwości rzeczywistości, które sprawiają, że obserwator nie ma do niej łatwego dostępu. Regularnie powraca motyw teatralności świata. Ważny w tym kontekście jest opis spektaklu, który znajduje się już na pierwszej stronie powieści: „jakby deski sceny i publika czekały tylko po dwóch stronach przepaści aż przedstawienie wyparuje, by mogły swobodnie transformować w rodzaj klekrotek sprytniejszych od każdej reżyserii” (ŻPiT 3). Oprócz wskazania na teatralność rzeczywistości autor sugeruje, że to przedstawienie się unicestwia, uniezależnia od zewnętrznych czynników (staje się „sprytniejsze od każdej reżyserii”), a więc również nie daje się przez nie wyjaśnić, by zamienić się ostatecznie w nieznaczące dźwięki. W dalszej części znajdujemy jednak komentarz do spektaklu, który wydaje się również autotematycznym komentarzem do samej formy książki:

(...) kwitujemy teraz konceptual-bonmotami teatralne zachowania, nadal jednak próbując transportować uporczywość przejawiania się i w końcu skojarzyć

ze sobą; ale średnizna tego niczym świat wewnętrzny telewizora z krepiny i upiora obgryzionego aż do napędzającego go muskułu, nie idzie to kojarzenie się ze sobą, nikły impet, jest nas tylko czternaście miliardów burżujów (ŻPiT 12)

Kojarzenie uporczywie przejawiających się elementów okazuje się daremnie i obserwatorowi pozostaje jedynie tworzenie dziwacznych obrazów (jak można rozumieć „konceptual-bonmoty”). Ponadto zajrzenie do wnętrza medium jawiącej się rzeczywistości – w tym wypadku „telewizora z krepiny” – nie przynosi żadnych rozstrzygnięć poza stwierdzeniem „średnizny” i zapowiada fiasko procesu odkrywania zależności („nie idzie to kojarzenie się”).

Często sygnalizowany jest również nadmiar danych i perspektyw: „dysponuję obecnie potwornymi masami pamięci, więc nie muszę już mówić i obciążać pamięci rozrywką robioną sobie ze zmysłowo nowych ludzi” (ŻPiT 17). Najbardziej niepokojącym dysonansem, z którego zdaje sobie sprawę podmiot, jest jednak rozdźwięk między swoistym idealizmem widzenia¹⁵ a niezależnym stanem świata. Czytamy bowiem, że „świat już się odbył, obecnie przypomina się tylko, porozumiewawczo chrapie sobie w nosy” (ŻPiT 62). Podmiot natomiast, chociaż określa się jako „tęgi obserwator” (ŻPiT 63), to nieustannie twierdzi, że odbija się w obserwowanych przez siebie rzeczach albo wręcz wpływa na to, jak one się jawią:

myśli moje są tak prędkie, potrafią haftować schematy moich kolejnych ryjów,
od dawna żyją już

w czasach, gdy obserwa-

tor ma zagwarantowaną żelbetowo

swoją jaźń, we

wszystkim na co się japi

(...) widzisz się we wszystkim na co się patrzysz to dla ciebie sygnał, że się oblekasz we wszystko na co się patrzysz i tam gmerasz, lecz ty nie słuchasz paplasz po rozszerzającemu się, mówisz oglądaniem i mówisz: kogo ja widzę! wszechświat dziedziczy cechy kurdupła (...) (ŻPiT 63–64)

15 Idealizm rozumiem jako założenie, że rzeczywistość jest zależna od idei i umysłów, co w ujęciu historycznym oznaczałoby, że siły zmieniające historię lokują się w podmiotowości, ideach i świadomości. Marksowska krytyka idealizmu opierała się na zaprzeczeniu nie tyle istnieniu samych idei czy ich możliwości bycia wystarczającymi przyczynami zdarzeń, ile przypisywaniu im autonomiczności i pierwszeństwa w przyczynowym wyjaśnianiu zdarzeń (Bhaskar 2001).

jeżeli wszechświat jest większy, niż był a jego cząstki zmieniają się pod wpływem obserwacji, jeżeli ludzi jest coraz więcej i coraz więcej się patrzą, a chcą wpływać na ludzi...

... to będą

wyrośnie ludziom hormon-pacynka w kształcie tego jak widzą ludzi; i on będzie walczył z hormonem performansu (...) hormon performansu będzie uformowany modalnie w oparciu o to, jakie każdy wpatrujący się w odbicie, wyłapie na swój temat brudne myśli z kosmosu (ŻPiT 90).

W książce Szpindlera idealizm staje się więc obowiązującą zasadą, której przykładem są nowe „organy” („hormon-pacynka” i „hormon performansu”), a także quasi-fizyczne prawa luźno nawiązujące do podstaw fizyki kwantowej (*„cząstki zmieniają się pod wpływem obserwacji, jeżeli ludzi jest coraz więcej i coraz więcej się patrzą, a chcą wpływać na ludzi...”*). Wspomniany idealizm wydaje się naturalną konsekwencją opisu świata skupionego na podmiotowych doznaniach, które dają się kapitalizować. Z kolei taka wizja jest wynikiem przeniesienia logiki społeczeństwa towarowego na ogólne zasady rzeczywistości, nie tylko od strony jej percepcji, ale również samego jej istnienia. Na tle wcześniejszych rozważań o towarowym charakterze doznań wizję taką można określić jako ujmującą cały świat jako podporządkowany logice wartości wymiennej towaru w Marksowskim rozumieniu¹⁶. Tak jak wartość wymienna istnieje jedynie dla potencjalnego nabywcy, tak rzeczywistość u Szpindlera jest taka, jaka się jawi w subiektywnych doznaniach odbiorców. Przeniesienie tej zasady na struktury rzeczywistości sugeruje również, że nie ma możliwości wygłoszenia o niej obiektywnego sądu. Podmiot Szpindlera, ponieważ jest w ogóle zdolny do opisu takiej rzeczywistości, pokazuje, że potrafi się od niej zdystansować, zna zasady jej funkcjonowania, na co wskazują autotematyczne fragmenty. Zdaje się on jednak przyjmować rolę tego, kto „sprzedaje” rzeczywistość czytelnikowi. Ten natomiast dzięki swojej perspektywie powinien ją dowolnie zmodyfiko-

Tak jak wartość wymienna istnieje jedynie dla potencjalnego nabywcy, tak rzeczywistość u Szpindlera jest taka, jaka się jawi w subiektywnych doznaniach odbiorców.

¹⁶ Jak pisze Brown: „Z perspektywy sprzedawcy, wartość użytkowa «jego» towaru jawi się jedynie jako wartość wymienna: «czy jest ona [praca] użyteczna dla innych, (...) to może się okazać tylko w wymianie». Sprzedawca chce zrealizować wartość wymienną swojego towaru produkując coś, co posiada wartość użytkową dla innych. Nie interesuje go ani regulowanie tego, czym powinna być wartość użytkowa sprzedawanego przez ten towar, ani nawet posiadanie wiedzy na ten temat; nie wie nawet, czy jego towar ma w ogóle wartość użytkową, dopóki go nie sprzeda. Można wręcz powiedzieć, że im więcej potencjalnych użyć posiada dany towar (...) tym mniej sprzedawca reguluje, czym powinna być jego rzeczywista wartość użytkowa, i tym jest szczęśliwszy” (Brown 2023).

wać. Powracająca figura obserwatora czy słuchacza byłaby wówczas jednocześnie figurą czytelnika, któremu autor sugeruje wpływ, jaki ma on na kreowaną w utworze rzeczywistość.

W *Oko chce...* podmiot wydaje się wiedzieć, że jest zmuszony stworzyć specjalne procedury odbioru świata, aby móc liczyć na dotarcie do jakiejś prawdy. Problem konceptualizacji rzeczywistości widać w rozpoczęciu książki, gdzie podmiot znajduje się w sytuacji zawieszenia w neutralności i nieskażonym widzeniu, jednocześnie zdystansowanym i maksymalnie zbliżonym: „Tak więc stałem nagi w przyjaźnie sterylnym pomieszczeniu, czułem się jak we wnętrzu planety, a do ziemi moim stopom brakowało kilka dobrych pięt” (OW 6). Trójkąt, który pojawia się na samym początku książki (wraz z graficzną reprezentacją), wydaje się odgrywać rolę procesualnego narzędzia do przeprowadzania połączeń między elementami świata a podmiotem:

Wpatrując się w pierw w postawę trójkąta, później przez usilny podgląd – łowiąc w delikatnej skórce formę odśrodkową, siatkę grząskich nerwów, próbowałem przesyć trójkąt swoją nagością i zobaczyć się w bezpośredniej relacji z trójkątem (OW 5).

Mieści w sobie dwa pojęcia połączone ma mocy skojarzenia – w rozpoczęciu książki są to mydło, tłuszcz i samochód. Podmiot tłumaczy działanie trójkąta w dalszej części książki:

Każdy jego trójkąt pomieści dwa słowa. A takie dwa wyrwane całościowej narracji słowa w obopólnym oddziaływaniu przedstawiają niebezpiecznie rozczapierzony odcinek smolistej mazi, czy skalę absorpcji żelu (OW 30).

Okazuje się również, że trójkąt ma być narzędziem samopoznania, a także odkrycia tego, co niewidoczne:

Trójkąt wciska się w tym wszystkim jak do ust sterczący sutek. Nie chcę go widzieć, to on. On sterczy, zapowiada miarę, powagę znaczenia. Trzy punkty mocy w strzeżonym zamknięciu zostają sprowadzone do projektu samopoznania władzy. To on, trójkąt, czyha jak w zamkniętych ustach przytwierdzony leży język. Zajmuje miejsce ciemności w jamie, do której opowiadka się snuje sama (OW 6).

Potem parokrotnie elementem poprzedzającym bardziej fabularne fragmenty książki będą właśnie takie trójkąty, zarysowujące relacje między uczestnikami sytuacji (Pani sklepowa – sklep – sam diabeł, OW 64; matka – ojciec – bachor, OW 113). Na mocy trójkąta łączą się również pojęcia (znaczenie – przyszłość – przeszłość, OW 104), a także części

budujące perspektywę percepcji (nagość – świadomość nagości – spojrzenie z wnętrza nagiego ciała, OW 14). Fragment o trójkącie to również zdawanie relacji ze świadomej próby oddania rzeczywistości w jej skomplikowaniu. Podmiot nazywa to później „diabelskimi tematami”, gdzie „[j]edno tylko słowo więcej ma na koncie doświadczeń niż chociażby cały ród gadających wilków, czy całe to ludzkie harcerstwo” (OW 24). Przeciwiństwo stanowi „powieść o pogodzie”, której „[t]reść (...) pomyślana była jednowymiarowo (...) I to wszystko – nie potrzeba tu trójkąta. Rzeczy mówią się same. Między rzeczami pogoda” (OW 13). Tak jak w *Żrebięciu...* Szpindler zdaje relację z problemów z opisem rzeczywistości, w którą wpisana jest wieloperspektywiczność – tak we wcześniejszej książce wskazuje na analogiczny problem ze słowami. Znamienne jest, że autor pisze nie tyle o wieloznaczności słów, ile o ich „doświadczeniach”, a więc czymś, co może być dostępne tylko subiektywnie. Za pomocą trójkąta autor odgrywa więc być może procedurę odcięcia słów od tej warstwy doświadczenia, na rzecz skupienia się na ich denotacjach i relacjach między nimi w świecie.

Trójkąt może też budzić skojarzenia teologiczne, przez podobieństwo do Oka Opatrzności. Motywy religijne to kwestia zupełnie nieporuszana w krytycznej recepcji Szpindlera. Łączą się one z zagadnieniem percepcji rzeczywistości, ponieważ stanowią zazwyczaj pretekst do poruszenia szeregu innych zagadnień: relacji między jednostką a zdarzeniami w świecie, dostępu do wiedzy o zasadach rządzących światem, stosunku do kategorii prawdy. Pisarz nie jest zainteresowany pytaniem o Boga jako takiego, a używa go jako pojęcia o szczególnym statusie, które powinno mieścić w sobie odpowiedzi na wszystkie pytania o rzeczywistość i człowieka. W *Żrebięciu puchacza...* jednym z naczelných tematów jest pytanie „kto trzęsie światami?” (ŻPiT 9), które uwzględniła właśnie postać Boga:

(...) dopiero kiedy Bogu urosnie wreszcie dostatecznie długa broda, by dosięgła ziemi, będziemy mogli wspiąć się do jego ust i w nich, i w ich miękkim poszyściu się przekonać, jakie są konsekwencje i brzmienie prawa, które nas przesyca i którym eter rządzi się od zawsze (ŻPiT 4).

Być może bardziej trafne jest uznanie powyższego fragmentu za nawiązanie do idealizmu z ducha George’a Berkeleya, wedle którego to Bóg zapewnia prawdziwość postrzeganych przez ludzi idei i jest instancją gwarantującą istnienie obiektywnej rzeczywistości.

Bóg pojawia się także w *Oko chce...* Nie występuje jednak w tej książce tak często. Początkowo pojawia się w opowieści o śmierci Pana, nie jest jednak jasne,

o którego tu Pana chodziło. W grę wchodził zarówno taki Chrystus, jak i taki zwyczajny bożek Pan (...) Przecież żyjemy w Polsce, to o wszystkich się mówi, że Pan lub Pani. Prócź dzieci. A kto jak nie Pan, przypomina diabła? Może diabeł tasmański (OW 57–58).

Postać Boga rozmywa się i poniekąd zlewa z postacią diabła, która to znowu rozmywa się wśród zwykłych ludzi. Tak jak w *Żrebięciu puchacza...* Bóg pojawiał się w kontekście pytania o siły organizujące rzeczywistość, w *Oko chce...* zostaje on połączony z pojęciem pracy. Wzmianka o Bogu występuje w historii o robotnikach budujących willę. Warto wspomnieć, że jest to jeden z fragmentów najbliższych konwencji realistycznej. Kiedy bohater pyta robotnice, komu budują dom, ta odpowiada: „Zgadnij: gruby, z brodą, robi w mediach... «W domu tym nikt nie będzie mieszkać»” (OW 102). Opis ten sugeruje, jakby figurze Boga odpowiadał zarządzający informacjami kapitalista. Dom, który budują robotnicy, a w którym kapitalista nie będzie mieszkał, jest jednocześnie symbolem inwestycji i kościoła bez Boga. Po rozmowie z robotnicą podmiot mówi: „Wierzyłem kiedyś w pracę, jej godność, pośrednictwo, bohaterskie oddanie” (OW 103), co sugeruje, że przez „poszukiwanie Boga” dochodzi do wniosku, że wyalienowana praca, którą wykonują robotnicy, jest przeciwieństwem tych wartości. Interesujące jest, że w obu książkach Szpindler potrzebuje takiej doniosłej, obciążonej znaczeniowo figury jak Bóg, żeby zadawać pytania o naturę rzeczywistości, ale również kwestie bardziej szczegółowe, jak znaczenie pracy. W nawiązaniu do wcześniejszych spostrzeżeń można założyć, że jest to kolejna strategia, która miałaby umożliwić uchwycenie szerszej perspektywy niż nawarstwiające się doznania w *Żrebięciu puchacza...* czy fragmentaryczne historie w *Oko chce...* Trudno jednak bez zastrzeżeń uwierzyć w naiwny gest, jakim jest przeprowadzenie analogii między zasadami rzeczywistości a figurą Boga. Zabieg ten wydaje się raczej ujawniać bezsilność poznawczą podmiotu, a także nieadekwatność tak postawionych pytań do sytuacji, w jakiej się znajduje.

Choć wspominałam wcześniej, że opowieść o robotnikach w *Oko chce...* sprawia wrażenie konwencjonalnego realizmu, dokładna analiza pozwala wskazać również tam sygnały problemów podmiotu z postrzeganiem rzeczywistości. Widać to w opisie robotnicy. Karykaturalny zachwyty jej fizycznością i witalizmem przypomina socrealistyczne przedstawienia pracujących kobiet:

I teraz wpatrywałem się w dziewczynę, której udział w budowie budził niejednoznaczny posmak masy. To zapamiętanie w pracy ramion! (...) Sylwetka nie-naganna. Zdrowo wytyżony metabolizm, strzelisty układ:

biodra + żebra + piersi + (obojczyki) ramiona, oraz wygodna jaguaropodobna pupa + mrużane łopatki. Żadnego z panów tak wyraźnie nie widzę (OW 91–92).

Ostatecznie jego percepcja jest ograniczona do niejasnego „posmaku masy” oraz postrzegania fizyczności robotnicy, wskazania na jej zwierzęce cechy, co sugeruje, że posługując się realistycznym opisem, podmiot nie jest w stanie dotrzeć do istotnych spostrzeżeń. Zarówno więc powoływanie się na figurę Boga, jak i próba realistycznego opisu robotnicy prowadzą podmiot do banalnych wniosków (Bóg jako kapitalista, który rządzi światem; robotnica jako zwierzęca, witalistyczna, należąca do pracującej masy).

Na tym tle warto się przyjrzeć temu, w jaki sposób robotnicy pojawiają się w *Żrebięciu puchacza*... W książce znajdują się fragmenty, które przypominają hasła skierowane do klasy pracującej. Wydaje się, że przy pomocy strategii dziwaczności autor poddaje krytyce komunikaty skierowane bezpośrednio do klasy robotniczej, pokazując, jak łatwo mogą się one osuwać w sferę dziwności i abstrakcyjności:

TYLKO ROBOTNICZY MOGĄ
PODŻWIGNĄĆ KINOL JAKI CZEMUŚ MAM
ZA DUŻO STRATOSFERY BY SIĘ Z NIĄ ZETKNAĆ
NA DŁUŻEJ I WYKOŚLAWIĆ O NIĄ SWÓJ LOT
TAK ŻE MOŻE CHCECIE TROCHĘ JESTEM
CHŁEPTAĆ BETON? MÓGLBYM TAKI
JAKIE SĄ BETONY TERAZ (ŻPiT 10)
NOWY NUMER „ROBOTNIKA” NIE UWIERZYCIE NIGDY,
AŻ NIE OTWORZYCIE SIĘ NAGLE CALI W TAŚMOWYM CZYTANIU
(ŻPiT 11)

Trudno jednak odczytać te frazy jako wyraz nadziei na robotniczą rewolucję, skoro robotnicy mogą jedynie „podźwignąć kinol”, a czytanie nowego numeru „Robotnika” ma się odbywać taśmowo, jak praca w fabryce, co być może ma na celu zbudowanie prześmiewczego obrazu procesu nabywania świadomości klasowej. Warto też zauważyć, w jakim kontekście pojawiają się właśnie pojęcia świadomości klasowej oraz walki klas:

(...) dinozaurze jaja schowane zawczasu na [ewidentny] wypadek przebudzenia się świadomości klasowej pogardzanych przez wieki poliestrów [kopalne nie

podaly się jakimś tam meteorytom wrzynającym się w – akurat zajęta ich gadzimi czachami – Atmosferę, nie uległy presji wielkiego wymierania, lecz skitraly się na trochę, aby ochłonąć od walki klas i na spokojnie w jajach, doczekać kluczowej dla diamaty świadomości klasowej poliestrów, która to świadomość, przy napromieniowaniu poliestrów, jakby je miał ktoś zaraz zgwałcić, tak bardzo ogół się patrzy, jakby chciał, żeby poliestry wiedziały, jak bardzo nie są lubiane, przez co niechybnie w końcu się ta świadomość wykluje (ŻPiT 40–41).

Szpindler tworzy dziwaczny obraz, który sugeruje, że poliester, a więc materiał tworzony z ropy naftowej i wykorzystywany na dużą skalę w przemyśle odzieżowym, po nabyciu świadomości klasowej przywróci do życia dinozaury. To właśnie z ich szczątków bowiem powstały złoża ropy naftowej. Pomieszanie języka chemii i popularnych wyobrażeń na temat archeologii („dinozaurze jaja”) z językiem marksistowskim oczywiście można wytłumaczyć przez dziwność książki Szpindlera. Nie sposób jednak sprowadzić tego zabiegu wyłącznie do tworzenia efektu niecodzienności. Wydaje się, że takie nawarstwienie terminów z filozofii marksistowskiej (walka klas, świadomość klasowa, diamat), przy dołączeniu do nich terminów chemicznych i fizycznych, może sugerować prześmiewcze traktowanie dyskursu marksistowskiego. Dodatkowo rosyjski skrótowiec „diamat”, oznaczający materializm dialektyczny, to pojęcie kojarzone z marksizmem stalinowskim, co również należy uznać za sygnał dystansu. W tym wypadku Szpindler pokazuje, że przeprowadzanie zależności, „kojarzenie”, o którym była wcześniej mowa doprowadza jedynie do psychodelicznego obrazu, w którym elementy dyskursu tracą znaczenie, a wręcz stają się śmieszne.

W tym wypadku prześmiewcze wykorzystanie danego słownika pojęciowego dokonane zostaje za pomocą tych samych środków (zestawianie języków, łączenie elementów na trudno uchwytnych zasadach), co budowanie dziwnych obrazów w całej książce. Dlatego też fragmenty o potencjalnie krytycznym upodabniają się do fikcyjnych obrazów-doznań, o których była mowa wcześniej. Można ten zabieg uznać za wypowiedź Szpindlera na temat współczesności: w świecie nawarstwiających się obrazów i odczuć dyskurs krytyczny z konieczności przenika się z resztą dziwnej rzeczywistości. Tak jak w *Oko chce...* Szpindler starał się pokazać, w jaki sposób podmiot próbował sobie z tą dziwnością radzić, w nowszej książce autor wydaje się czasem czerpać z niej w celach krytycznych. Niemniej sugeruje, że takiemu opisowi, imitującemu magmę doznań, zawsze grozi zamiana w zbiór nieznaczących obrazów. *Żrebię puchacza...* poniekąd radykalizuje sytuację z poprzedniej książki, ponieważ Szpindler wpisuje w znaczenie dzieła figurę subiektywnego odbiorcy, którego spoj-

rzenie wpływa na kształt rzeczywistości. To właśnie tę niepewną sytuację poznawczą i relację obserwator – świat czyni tematami obu książek, jednak w drugiej urasta ona do zasady organizującej rzeczywistość.

Ze względu na powyższe rozpoznania należy stwierdzić, że nie można bez zastrzeżeń przyporządkować twórczości Szpindlera do „czerwonej estetyki”, o której pisał Cronan. Autor nie jest bowiem zainteresowany tworzeniem obrazów świata, których nadrzędnym celem jest ułatwienie odbiorcy opanowania rzeczywistości. To, co nazywane było ogólnie dziwnością, jest próbą opowiedzenia o percepcji rzeczywistości w całym jej skomplikowaniu. Jej zrozumienie pozostaje jednak niemożliwe. Autor w *Żrebięciu puchacza*... tworzy sytuację, w której to dopiero spojrzenie odbiorcy-czytelnika ma wpływ na kształt tej rzeczywistości. W *Oko chce*... pokazuje natomiast procesy i metody docierania do istotnych zasad rzeczywistości oraz sugeruje sposoby, na jakie podmiot może w niej operować, wielokrotnie ukazując jednak ich zawodność. Dąży więc nie tyle do uproszczenia i wyjaśnienia, ile do metarefleksji: uświadomienia odbiorcy sytuacji współczesnego podmiotu. Skomplikowane obrazy, które oczywiście składają się również na możliwe do rozszyfrowania historie i zdarzenia, wydają się przede wszystkim odsyłać do czytelnika, któremu Szpindler stara się ukazać jego pozycję w zetknięciu ze współczesnym światem.

Wydaje się, że Szpindlera najbardziej interesują mechanika i dialektyka postrzegania rzeczywistości, która nieustannie popada w dziwność aż do zagrożenia brakiem znaczenia, staniem się jedynie niecodziennym zestawieniem słów albo obrazów, mającym wywoływać subiektywne odczucia lub też pozostać niezrozumiałym. Dlatego w *Żrebięciu puchacza*... każdy komunikat ryzykuje upodobnienie się do nieznaczącej magmy. Szpindler znajduje jednak potencjał krytyczny w pokazywaniu tego, w jaki sposób w takiej rzeczywistości zachowują się fragmenty dyskursu (jak w psychodelicznej historii o poliestarach). Dlatego w *Oko chce*... wypowiedzenie jakiegokolwiek refleksji często jest poprzedzone przygotowaniem odpowiednich narzędzi do skonceptualizowania rzeczywistości (trójkąt pojęciowy, pojęcie Boga, realistyczny opis robotnicy). Stawką bywa jednak również pokazywanie bezsilności tych narzędzi w opisie rzeczywistości. To, co według Lukácsa miało prowadzić do rozkładu i dezintegracji obrazu rzeczywistości w literaturze – tworzenie dziwnych, wieloelementowych obrazów, nadmiar, nawarstwianie się i rozpraszanie wątków – a co Matwiejczuk nazwał „twórczą paranoją”, ma na celu nie tyle zaciemnienie rzeczywistości, ile stworzenie doprowadzonej do skrajności sytuacji, w której odbiorca zda sobie sprawę z rodzaju i skutków tego zaciemnienia.

To, co nazywane było ogólnie dziwnością, jest próbą opowiedzenia o percepcji rzeczywistości w całym jej skomplikowaniu.

Gdyby więc zadać Brechtowskie pytanie o intencje wykorzystywania przez Szpindlera środków, które mogłyby pochopnie zostać potraktowane jako wyraz niezainteresowania przedstawianiem rzeczywistości, należałoby odpowiedzieć, że te środki są potrzebne autorowi do zbudowania pewnego obrazu tej rzeczywistości. Dopiero na tym obrazie może on umieścić albo figurę jego odbiorcy i figurę podmiotu, między którymi tworzy się intrygująca relacja (sprzedawanie rzeczywistości, kształtowanie jej przez spojrzenie), albo podmiot i jego narzędzia do ujmowania rzeczywistości. Realizm Szpindlera dotyczyłby więc zasadniczo możliwości percepcji rzeczywistości, wpływu obserwatora na rzeczywistość, warunków, w jakich komunikaty współcześnie funkcjonują. Skomplikowane struktury obu książek, stawiające wyzwanie interpretatorowi, który musi ograniczyć się do interpretacji niektórych fragmentów i zawsze ryzykuje redukcyjnym odczytaniem, staje się wypowiedzią na temat trudnej pozycji podmiotu w uniemożliwiającej syntezę rzeczywistości. W takim ujęciu „opieranie się zrozumieniu”, które Kopkiewicz zarzucała autorowi, staje się istotną częścią znaczenia obu jego książek. Analizowana przeze mnie dialektyka znaczącego i nieznaczącego oraz subiektywnego i obiektywnego, z której można wyprowadzić wnioski o współczesnej, kapitalistycznej rzeczywistości, nie mogłaby zostać osiągnięta bez awangardowych środków, z których korzysta Szpindler.

Wykaz literatury

- Adorno, Theodor W., i Jameson, Fredric. 1980. *Aesthetics and Politics*. Tłum. Anya Bostock et al. London: Verso.
- Aragon, Louis. 1967. „Przedmowa”. W Garaudy, Roger, *Realizm bez granic*. Warszawa: Czytelnik.
- Barcz, Anna. 2016. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.
- Bhaskar, Roy. 2001 „Idealism”. W Bottomore, Tom, *A Dictionary of Marxist Thought*. Oxford–Malden: Blackwell Publishers.
- Brecht, Bertolt. 1967. *Schriften zur Literatur und Kunst*. T. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt. 2003. *Brecht on Art and Politics*, red. Tom Kuhn i Steve Giles. Tłum. Laura Bradley, Steve Giles i Tom Kuhn. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Brecht, Bertolt. 2013. „Brecht Dossier: Six Essays on Painting and Theatre”. Tłum. Mordecai Gorelik. *Non-site* 10. <https://nonsite.org/brecht-dossier/>

- Brecht, Bertolt. 2019. *Brecht On Theatre*, red. Marc Silberman, Steve Giles i Tom Kuhn. London: Bloomsbury Academic.
- Brown, Nicholas. 2023. *O sztuce i formie towarowej*, red. Paweł Kaczmarewski. Tłum. Łukasz Żurek. *Praktyka Teoretyczna* 4(50). <https://wuw.pl/prt/article/view/15697>
- Brown Nicholas. 2019. *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham-London: Duke University Press.
- Cronan, Todd. 2022. *Red Aesthetics. Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. London: Rowman & Littlefield.
- Cronan, Todd. 2023. „Marxism versus The Avant-Garde”. *Non-site* 41. <https://nonsite.org/red-aesthetics-rodchenko-brecht-eisenstein/>
- Dauksza, Agnieszka. 2017. „Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej”. *Teksty Drugie* 1: 373–381.
- Fisher, Mark. 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Garaudy, Roger. 1967. *Realizm bez granic*. Tłum. Ryszard Matuszewski. Warszawa: Czytelnik.
- Głowiński, Michał. 2002. „Realizm”. W Głowiński, Michał et. al., *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jameson, Fredric. 1998. *Brecht and Method*. London–New York: Verso.
- Jarecka, Dorota. 2021. *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Kapela, Jan. 2010. „Kumpelska awangarda. Literatura jako narzędzie emancypacji”. *Polisemia* 4. <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-42010-4-strategie-awangardowe-w-poezji/kumpelska-awangarda-literatura-jako-narz%C4%99dzie-emancypacji>
- Kopkiewicz, Aldona. 2010. „Po drugiej stronie lustra”. *Dwutygodnik* 39. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1457-po-drugiej-stronie-lustra.html>
- Kozioł, Paweł. 2011. *Przerwane procesy*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Kujawa, Dawid. 2018. „Możliwe Światy przeciwko reżimowi dywidualności. Skąd się wzięła Nowa Faza i dlaczego może okazać się potrzebna nam wszystkim?”. *Wakat*. <http://wakat.sdk.pl/mozliwe-swiaty-przeciwko-rezimowi-dywidualnosciskad-wziela-sie-nowa-faza-dlaczego-moze-okazac-sie-potrzebna-nam-wszystkim/>
- Lam, Andrzej, i Owczarek, Bogdan, red. 1979. *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Magnone, Lena. 2008. „Traumatyczny realizm”. W *Lacan, Žižek. Rewolucja pod spodem*, red. Przemysław Czapliński. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Markiewicz, Henryk. 1996. *Główne problemy wiedzy o literaturze. Prace wybrane*. T. 3. Kraków: Universitas.
- Matwiejczuk, Filip. 2023. „Pędzącej Szpindleryzy nikt już nie powstrzyma! – powrót bobaspecjalisty”. *Stoner Polski*. <https://stonerpolski.pl/pedzacej-szpindleryzy-nikt-juz-nie-powstrzyma-powrot-bobaspecjalisty/>
- Szpindler, Andrzej. 2010. *Oko chce bardziej, niż chce tego wątrobła!* Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Szpindler, Andrzej. 2022. *Żrebię puchacza i tabloidu*. Warszawa: Convivo.
- Wawrzyńczyk, Rafał. 2018. „Ten tekst miał nazywać się «dzicy»”. *Dwutygodnik* 253. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8170-ten-tekst-mial-nazywac-sie-dzicy.html>

BARBARA ROJEK – krytyczka literacka, redaktorka pisma *Mały Format*, studentka filozofii i filologii polskiej. Interesuje się literaturą najnowszą, pojęciem realizmu w sztuce i literaturoznawstwem marksistowskim.

ORCID: 0009-0008-3557-1379

Dane adresowe:

Uniwersytet Warszawski

Kolegium MISH

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

email: b.rojek3@student.uw.edu.pl

Cytowanie:

Rojek, Barbara. 2024. „Twórcza paranoja w służbie realizmu. O problemie realizmu w twórczości Andrzeja Szpindlera”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 109–134.

DOI: 10.19195/prt.2024.2.5

Author: Barbara Rojek

Title: Creative paranoia in the service of realism. On the problem of realism in the works of Andrzej Szpindler

Abstract: The article aims to reflect on the concept of realism in art, based on the theoretical texts of Bertold Brecht, who repeatedly pointed out that a realistic work, that is, striving to provide the most accurate image of the world, is not the result of a single method, the formal introduction of which will ensure realism. The question of a particular technique should therefore be accompanied by the question of the reason for its use. Using, in addition, other Marxist texts on realism (Roger Garaudy, Todd Cronan), I try to show that Brecht's broad and formally undetermined notion of realism makes it possible to ask about realism also in the works of writers using avant-garde strategies and techniques that seemingly produce a reality that is completely unreal. I also assume that pointing out how authors – in this case Andrzej Szpindler – use distortions of reality to express some essential truth about it and understand its deeper, less overt structures, can contribute to broadening the contemporary understanding of realism. The essential part of the article, therefore, is an interpretation of two of Szpindler's novels *Oko chce tego bardziej niż chce tego wątroba*, and *Żrebię puchacza i tabloidu*. The stakes of the text are, firstly, to demonstrate that the author is interested in creating accurate representations of reality and to show, using the example of his work, how many formal means can be useful for this; and secondly, to prove the productivity of Brecht's take on realism for analyzing and evaluating the works of contemporary artists as well.

Keywords: realism, Szpindler, Garaudy, Brecht, Marxism, poetry