

JAROSŁAW WOŹNIAK

Literackie realizmy przełomu wieków.  
Cz. II: Realizm historyczny i David  
Foster Wallace

Niniejszy artykuł stanowi drugą część cyklu poświęconego literackim realizmom literackim przełomu XX i XXI wieku. Skupia się na realizmie historycznym wyłaniającym się z literatury postmodernistycznej i ewoluującym w kierunku Nowej Szczeroci. Nurt ten omawiany jest przede wszystkim na przykładzie twórczości Davida Fostera Wallace'a. Najpierw autor rekonstruuje koncepcję historycznego realizmu, którą do krytyki literackiej wprowadził James Wood, ostro krytykując powieści zaliczone przez siebie w obręb tego nurtu. W kolejnych częściach autor stara się umiejscowić realizm historyczny w relacji do poprzedzającej go literatury postmodernistycznej i wskazać na jakich podstawach, wbrew Woodowi, może zostać uznany za literaturę realistyczną.

**Słowa kluczowe:** realizm historyczny, postmodernizm, powieść, Nowa Szczerocć, David Foster Wallace

„Jest oczywiste, że kategorie krytyczne są z jednej strony bardziej lub mniej wątpliwe, a z drugiej mniej lub bardziej użyteczne” (Barth 1982, 268).

„Jest to sztuka, świadomość i osobowość, aż do bólu wrażliwa na wszelki fałsz i pozór, wszelką represję, wszelkie ograniczenia swej indywidualności i jej zazdrośnie strzeżonej swobody – ale zarazem tęskniąca za międzyludzką więzią i bliskością, spragniona autentycznej wspólnoty” (Siemek 2002, 301).

Pod koniec XX wieku do opisania niektórych tekstów czy nurtów w literaturze światowej często używano pojęcia realizmu, zawsze dodatkowo uprzymiotnikowanego (na przykład realizm traumatyczny, ekologiczny, metafikcyjny, historyczny, degeneratywny, nowy)<sup>1</sup>. Objęte tą kategorią zjawiska były reakcją na rzeczywistość radykalnych przemian społeczno-ekonomicznych późnego kapitalizmu (Jameson 2011) i społeczeństwa spektaklu (Debord 2013). Z perspektywy historycznoliterackiej wynikały także z poczucia wyczerpania paradygmatu postmodernistycznego. Jednym z takich nurtów, będących efektem zmian w anglo-amerykańskim polu literackim, był realizm historyczny. Jemu właśnie, odnosząc się przede wszystkim do pisarstwa Davida Fostera Wallace’a (w dalszej partii tekstu będę się też posługiwał skrótem DFW), poświęcam niniejszy artykuł, będący częścią cyklu tekstów o literackich realizmach przełomu XX i XXI wieku<sup>2</sup>.

Na wstępie należy zaznaczyć, że realizm historyczny, jak większość realizmów przełomu wieków, jest daleki od poetyki i założeń realizmu pozytywistycznego (klasycznego realizmu XIX wieku), czyli fikcji mającej być efektem starannej obserwacji świata i doświadczenia, wolnej od dawniejszych przepisów estetycznych, usiłującej wytworzyć efekt rzeczywistości (Barthes 2012) i jednocześnie ukryć fakt jego wytwarzania. Nie znaczy to, że nie można znaleźć cech wspólnych między realistyczną powieścią XIX wieku a realizmem historycznym czy innymi nurtami po-postmodernistycznymi.

1 Mary K. Holland wymienia około dwudziestu takich „realizmów” (Holland 2020, 31–32), przy czym na jej liście znalazły się także te odnoszące się do koncepcji filozoficzno-społecznych, jak realizm kapitalistyczny czy realizm spekulatywny.

2 Pierwszy artykuł w cyklu wstępnie porządkuje pojęcie realizmu na użytek tekstów poświęconych już konkretnym zjawiskom literackim (Woźniak 2024).

Trzeba też zwrócić uwagę na problem ekwiwokacji, jaki pojawia się w dyskusjach o realizmie. Już na początku XX wieku pisał o tym Roman Jakobson (1999), jednak w dyskusjach o realizmie historycznym nadal jest to problem żywotny, w dużej mierze za sprawą twórcy tego pojęcia – Jamesa Wooda. „Realizm” odnoszony jest do różnych zjawisk: do dziewiętnastowiecznej tradycji literackiej, w której oznacza prąd literacki na ogół wiązany z ideami epoki pozytywizmu; do mimetyzmu, czyli pewnego zdroworozsądkowego przeświadczenia na temat realizmu, które ma również funkcje wartościujące; a także – niejako w konsekwencji – do swoistego imperatywu estetycznego i etycznego; wówczas realizm nie jest ani kategorią historycznoliteracką, ani typologiczną, a oceniającą (ze względu na realistyczność). Wskazywane wyżej realizmy odgrywają też rolę etykiet krytycznoliterackich, które – przynajmniej jeszcze – nie nabrały mocy periodyzującej i pełnią funkcję typologiczną lub właśnie oceniającą, co szczególnie widać w wypadku realizmu historycznego.

Żeby móc postrzegać realizm historyczny właśnie jako realizm, należy mieć na uwadze dyskusje toczone wokół tego pojęcia w XX wieku, zwłaszcza o modernistycznych przemianach w rozumieniu realistyczności, o których pisałem w artykule otwierającym cykl.

Dyskusję na temat realizmu historycznego rozpoczął James Wood tekstem „Human, All Too Inhuman”<sup>3</sup> (Wood 2000) opublikowanym na łamach *The New Republic*. Artykuł spotkał się z odpowiedzią między innymi Zadie Smith, zresztą wprost przez Wooda skrytykowanej za powieść *Białe zęby*, będącą, zdaniem brytyjskiego literaturoznawcy, paradygmatycznym przykładem realizmu historycznego. Pisarka zdecydowała się przyjąć termin – nie: przechwycić na wzór sytuacjonistów – komentując, że jest to „boleśnie trafne określenie przesadnej, maniackalnej prozy”<sup>4</sup> (Smith 2001) zapewniającej karty jej powieści. Etykieta „realizm historyczny” jasno wskazywała na negatywną ocenę. Wooda frustrowała tendencja do tworzenia bardzo długich, encyklopedycznych powieści<sup>5</sup> o zawi-

3 Esej znalazł się potem w zbiorze *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel* (Wood 2005).

4 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

5 Najsłynniejszą dwudziestowieczną powieścią encyklopedyczną jest prawdopodobnie *Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona, ale Wood bardziej skupia się na współczesnych mu *Korektach* Jonathana Franzena. Jako powieść encyklopedyczną można by zaklasyfikować także *Niewyczerpany żart* Wallace’a (Letzler 2014).

łych fabułek, skomplikowanych narracjach (fraktalny *Niewyczerpany żart* byłby z pewnością dobrym przykładem), nadmiarze postaci i pewnej dziwaczności tudzież nieprawdopodobieństwa świata przedstawionego – wydarzeń, koincydencji. Jako ojców tego stylu Wood wskazuje postmodernistów: Thomasa Pynchona i Dona DeLilla, a jako praojca Charlesa Dickensa. W nurt ten wpisują się między innymi: Jonathan Franzen, Salman Rushdie, Zadie Smith, Jeffrey Eugenides i David Foster Wallace.

Przyjrzymy się zatem najpierw samej etykietce. Na pierwszy rzut oka literatura sklasyfikowana jako realizm historyczny nie wygląda jak realizm w tradycyjnym wydaniu, kontynuującym poetykę dziewiętnastowiecznego nurtu. Dla Wooda jest to następny krok po realizmie magicznym w rozwoju postmodernistycznych tendencji w literaturze. Jego pierwszym zastrzeżeniem jest to, że wskazywane przez niego powieści w swoim historyczno-maniakalnym rozdmuchaniu i przez nadmiarową szczegółowość, czy „narracyjny zbytek” daleko przekraczający choćby ten znany z prozy Flauberta (Barthes 2012, 120), tracą wszelkie właściwości realizmu, choć przecież dążenie do zbudowania szczegółowego świata przedstawionego stanowiło ważny element poetyki realistycznej. Krytyk wskazuje w swoim eseju, w większości będącym recenzją *Białych zębów*, na wrażenie przytłoczenia wielością wątków rozchodzących się w każdą stronę, coraz bardziej nieprawdopodobnymi historiami i „pod-historiami” (przykład z *Niewyczerpanego żartu* to grupa terrorystyczna złożona jedynie z osób poruszających się na wózkach inwalidzkich walcząca o autonomię Quebecu<sup>6</sup>). W jego ujęciu realizm historyczny jest symptomem strachu przed ciszą (Wood 2001). Konwencja realizmu nie została, jego zdaniem zniesiona, ale prze-pracowana (*over-worked*), doprowadzona do skrajności.

Krytyka Wooda nie dotyczy dokładności przedstawienia, stylu realistycznego, ale względów, zdaniem Wooda, moralnych: nie chodzi o to, że słowo nie oddaje rzeczywistości, lecz o to, że ją omija, czerpiąc jednocześnie z elementów realistycznych (Wood 2000). Wydaje się, że Woodowi przeszkadza wyobraźnia w jego mniemaniu „rozdmuchana” i pusta, służąca jedynie popisywaniu się: „wychwała się takie książki za to, że są gabinetami cudów. (...) Samo istnienie gigantycznego sera, sklonowanej myszy lub kilku różnych trzęsień ziemi w powieści jest postrzegane jako znaczące lub cudowne i stanowiące dowód wielkiej wyobraźni” – pisze Wood

6 Elementem „nieprawdopodobnym” jest tutaj oczywiście skład grupy terrorystycznej, nie idea autonomii Quebecu. Na temat tej kwestii zob. Kijewska-Trembecka 2007.

i dodaje, że są to jedynie „zabawki znaczeń”, a samo „istnienie witalności mylone jest z dramatem witalności” (Wood 2000)<sup>7</sup>. Rzeczywiście, powieści przywoływanych przez Wooda pisarzy dalekie są od estetyki minimalizmu czy afirmowanej przez Wooda ciszy.

Bogactwo historii, skomplikowanie akcji i narracji w stylu przypominającym jednak postmodernistyczną pastiszowość, sprawiają, zdaniem Wooda, że „realizm historyczny” jest w gruncie rzeczy nierealistyczny. Pisarz przekonuje, że postaci są niewiarygodne (co jest do pewnego stopnia prawdą), a historie – konsekwentnie – są niemożliwe (*inhuman stories*). Bynajmniej nie dlatego, że nie mogłyby się wydarzyć, ale ponieważ bohaterowie powieści w rzeczywistości „nigdy nie mogliby znieść przydarzających się im historii” (Wood 2000). Wood powołuje się tutaj na twierdzenie Arystotelesa, że w opowiadaniu przekonująca niemożliwość jest zawsze lepsza niż nieprzekonująca możliwość. A właśnie bogactwo opowieści realizmu historycznego stanowi o tym, że są one nieprzekonujące, postacie nie są „żywe”, a ich wzajemne powiązania mają charakter raczej konceptualny niż „ludzki”.

Zatem w realizmie historycznym, zdaniem Wooda, brakuje elementu ludzkiego, co oznacza, że postaciom nie można przypisać waloru prawdziwości, nie są, jak powiedziałyby Monika Fludernik, egzystentami (Fludernik 1996), czyli bytami prototypowo ludzkimi, zakorzenionymi w ludzkim doświadczeniu; pozostają jedynie aktantami. Od czasu modernizmu, przekonuje Wood, w obliczu niemożności powrotu do „niewinnego” *mimesis* koncepcja postaci jest krytykowana i parodiowana. W ten nurt wpisuje przywoływanych przez siebie pisarzy. Twierdzi, że kreowane przez nich postacie charakteryzują się efektowną, teatralną witalnością, która niemal „ukrywa fakt, że są bez życia”<sup>8</sup> (Wood 2000). I dlatego też jako patrona historycznego realizmu Wood wskazuje Dickensa, który jego zdaniem tworzył postacie płaskie, teatralne (w znaczeniu: sztuczne). Jednym z oczywistych powodów tego związku między Dickensem a pisa-

7 W oryg. „The existence of vitality is mistaken for the drama of vitality”.

8 Jeśli Wood mógł uczynić jednym ze swoich zarzutów „brak życia” w postaciach, to dlatego że jego pogląd na podmiotowość jest w gruncie rzeczy ahistoryczny i zakorzeniony jeszcze w romantycznym indywidualizmie. Tymczasem postacie kreowane w obrębie realizmu historycznego (a jest to rzecz wynikająca wprost z zainteresowania realizmu typowością i mechanizmami społecznymi) nie reprezentują romantycznego autonomicznego „ja”, ale są systemami znaków i nośnikami idei – jak pisze Adam Kelly, powieści Wallace’a to powieści idei (Kelly 2012; 2014) – wskazującymi na determinizm kulturowy i (to dziedzictwo modernizmu, psychoanalitycznej dekonstrukcji burżuazyjnego podmiotu) pęknięcie wewnątrz „ja”. Dlatego też tęsknota Wooda za pełnymi, „żywymi” postaciami jest anachroniczna.

rzami wskazanymi przez Wooda jest to, że sposób konstruowania postaci autora *Opowieści wigilijnej* „stanowi łatwy model dla pisarzy, którzy nie mogą lub nie chcą tworzyć postaci w pełni ludzkich” (Wood 2000). Dickens, przekonuje Wood,

czyni karykaturę godną szacunku w epoce, w której z różnych powodów tworzenie postaci stało się trudne. (...) licencjonuje kreskówkowość, nawet w surrealistycznym, czy wręcz kafkowskim przebraniu. (...) pokazuje, że duża część tworzenia postaci polega jedynie na zarządzaniu karykaturą. Jednak to nie wszystko, co Dickens ma do zaoferowania, i dlatego większość współczesnych powieściopisarzy jest jedynie jego morganatycznymi spadkobiercami<sup>9</sup>. Jest u Dickensa także bezpośredni dostęp do silnych uczuć, które rozdierają lalkowość jego postaci (...) (Wood 2000).

Tego ostatniego u twórców realizmu historycznego, zdaniem Wooda, już nie ma. W ich olbrzymich powieściach nie uświadczymy niczego wzniosłego, pięknego czy afektującego, przekonuje Wood. Co ciekawe, brytyjski literaturoznawca z jednej strony krytykuje brak realizmu w konstruowaniu zdarzeń i postaci, z drugiej natomiast za wadę tego nurtu w prozie przełomu tysiącleci uznaje widoczne w nim pragnienie, wyrażane zresztą przez Zadie Smith wprost, opisywania mechanizmów współczesnego społeczeństwa<sup>10</sup> – a zatem typowy gest realizmu, możliwe, że trzeba by nawet dodać: „wielkiego” albo „krytycznego”. Wood nie chce ani powieści idei, ani powieści o świecie, powieści społecznej. Chce literatury, która traktuje o ludziach, ich uczuciach i świadomości<sup>11</sup>, co

9 Wood używa sformułowania *morganatic heirs*, co zdaje się oksymoronem: w końcu dzieci ze związku morganatycznego nie mają praw dziedziczenia.

10 Zadie Smith mówi, że zadaniem pisarza nie jest opowiadanie o tym, jak ktoś się czuł w danej sytuacji (choć na marginesie trzeba zauważyć, że czasem to właśnie jednak bywa zadaniem pisarza), ale o tym, jak działa świat. Po jakimś czasie zdystansowała się wobec tego podejścia.

11 Aby wyczerpująco przedstawić stanowisko Wooda, trzeba wspomnieć jeszcze o jego recenzji *Against the Day* Thomasa Pynchona z 2007 roku. Krytyk wyznacza w niej dwie linie rozwojowe powieści (redukcjonizm tego gestu jest oczywisty): jedną biegnącą od Samuela Richardsona, drugą od Henry’ego Fieldinga. Podczas gdy dla tego pierwszego indywidualna perspektywa jest wszystkim, drugi zainteresowany jest zewnętrzem. Również narracja w jego tekstach jest „zewnętrzna” i oparta na opowiadaniu, a jego powieści są „maniakalnymi fabrykami fabuły” (Wood 2007). Kontynuatorami linii Richardsona są – zdaniem Wooda – Denis Diderot, Aleksander Puszkina, Stendhal i Marcel Proust. Z kolei linię Fieldinga rozwija Dickens, a lata później autorzy i autorki historycznego realizmu. Wood zdecydowanie preferuje pierwszy styl, nastawiony na eksplorację odczuć i życia psychicznego jednostek.

paradoksalnie zbliża go do wyłaniającej się z realizmu historycznego Nowej Szczeroci<sup>12</sup> (*New Sincerity*).

A zatem termin „realizm historyczny” powstał jako etykieta krytycznoliteracka, która miała służyć zdyskredytowaniu powieściopisarstwa cechującego się pewnym ekscysem opowiadania, być może nadmierną komplikacją wątków fabularnych oraz obecnością niewiarygodnych postaci, z którymi trudno się utożsamić, ponieważ zamiast pełnić funkcję egzystentów, służą one raczej do rozgrywania dramatu idei. Mówiąc słowami brytyjskiego krytyka: dzieła te „znają tysiące rzeczy, ale nie znają jednej istoty ludzkiej” (Wood 2001). W dodatku Wood realizm historyczny postrzega jako spadek po postmodernizmie, a szczególnie po pisarstwie DeLilla i Pynchona, w czym ma słuszność, jednak nie dostrzega, że realizm historyczny wychodzi poza typowe postmodernistyczne założenia.

W tym miejscu warto przywrócić się jeszcze stosowanemu przez Wooda pojęciu „historyczności”. W odniesieniu do wskazywanych przez niego

Termin „realizm historyczny” powstał jako etykieta krytycznoliteracka, która miała służyć zdyskredytowaniu powieściopisarstwa cechującego się pewnym ekscysem opowiadania, być może nadmierną komplikacją wątków fabularnych oraz obecnością niewiarygodnych postaci, z którymi trudno się utożsamić, ponieważ zamiast pełnić funkcję egzystentów, służą one raczej do rozgrywania dramatu idei.

12 Nowa Szczeroci w literaturze amerykańskiej rozwijała się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszej dekadzie XXI wieku. Cechowała się dążeniem do autentyczności i próbą nawiązania kontaktu z czytelnikiem (często za pomocą bezpośredniego autorskiego głosu, retorycznej szczeroci na wzór dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej), co stanowiło odpowiedź na dystans i ironię postmodernizmu. Nową Szczeroci tworzyli pisarze urodzeni między 1957 a 1972 rokiem. Dorastali zatem po artystycznych eksperymentach lat sześćdziesiątych, w epoce kształtowanej przez neoliberalną ekonomię, reaganomikę oraz szybkie zmiany kulturowe i technologiczne. Nowa Szczeroci była jednocześnie symptomem i odpowiedzią na realizm kapitalistyczny końca stulecia. Wyrażała głód rzeczywistości, potrzebę powrotu w literaturze do „prawdziwego, przeżywanego życia” (Wallace 2005b, 272). Zdaniem Adama Kelly’ego (2024), Nowa Szczeroci stanowi próbę przepracowania sprzeczności związanych z dążeniem do autentyczności przekazu w czasach, gdy ekspresję twórczą często determinują siły rynkowe. Ten nurt literacki nie rozwiązuje w pełni tych napięć, ale też nie stara się ich ukryć. Przeciwnie, stawia je w centrum uwagi, czyni je problemem zarówno dla pisarza, jak i dla czytelnika. Kelly przekonuje, że Nowa Szczeroci stara się przywrócić literaturze rolę przestrzeni znaczącego, wspólnotowego zaangażowania w obliczu fragmentacji współczesnego życia kulturalnego i ekonomicznego. Andrew Hoberk (2013, 217) twierdzi, że z formalnego punktu widzenia Nową Szczeroci charakteryzuje „intencjonalnie zły styl”, mający źródła w etycznym odrzuceniu estetycznego wyrafinowania na rzecz autentycznej, szczerzej komunikacji. Miałyby to prowadzić do przekształcenia logiki rządzącej sztuką z relacji podmiot-przedmiot w relację podmiot-podmiot (Kelly 2024, 7). I jeżeli w niektórych przypadkach rzeczywiście można dostrzec porzucenie stylu na rzecz komunikowalności, niekoniernie jest to przypadek Wallace’a, który pozostał pisarzem stylistycznie wymagającym, mimo swojej krytyki (post)modernistycznych postaw (Wallace 2005b) i wprost wyrażanych sądów, które stały się podstawą etosu Nowej Szczeroci.

tekstów jest ono o tyle ciekawe, że odsyła do różnych kontekstów, a jego znaczenie jest wielopłaszczyznowe. Dla Wooda jest to oczywiście termin służący deprecjacji tego, co realizm historyczny mówi, ze względu na to, jak mówi – a robi to ekscesywnie. Wykorzystując to pojęcie, krytyk przywołuje pisarzy i pisarki do porządku, wskazuje na ich wykraczanie poza nakreśloną przez siebie normę. Tym samym wpisuje się w dobrze opisaną w krytyce feministycznej opresyjną tradycję (Showalter 1985; 1997a; 1997b; Gilbert i Gubar 2020). W przebrzmiałym dyskursie psychoanalitycznym historia miała się charakteryzować nadmierną emocjonalnością, demonstracyjnością zachowań, a przede wszystkim – jako rodzaj zaburzenia dysocjacyjnego – oddzieleniem, tudzież poczuciem oddzielenia, od rzeczywistości. Jednocześnie należy pamiętać, że dyskurs historyczny zawsze stanowił wyzwanie dla dyskursów dominujących. Wszak historia była „nieodpowiednim, nazbyt ekspresyjnym zabraniem głosu w sferze publicznej” (Boruszkowska 2019, 45). Nie jest to wcale zła charakterystyka tego rodzaju pisarstwa, które Wood nazwał realizmem historycznym.

Pojęcie literatury i narracji (Showalter 1997b, 81–99) historycznej pojawiło się już wcześniej, w drugiej połowie XIX wieku, i miało wprost antykobiecny wydźwięk (Diamond 1990). Była to literatura diametralnie różna od realizmu historycznego, jednak zastanawiające jest ponowne użycie tej kategorii w krytyce literackiej w celu dyscyplinowania ekscesywnych narracji. Sądzę, że wbrew Woodowi warto historyczność w opisywanej przez niego literaturze dowartościować, ponieważ – co raczej mało zaskakujące – niesie ona w sobie potencjał wywrotowy. Co więcej, historyczność realizmu historycznego, objawiająca się zarówno w nadmiarowości wątków, skomplikowaniu narracji, jak i pewnej sztuczności dziwacznych postaci oraz „nie ludzkich” historiach, przepracowująca tryb realizmu sprzed hermeneutyk podejrzeń, sprawia właśnie, że realizm odzyskuje tutaj swoją żywotność i zdolność reprezentowania ludzkiej rzeczywistości. Wydaje się, że jest także cechą wspierającą krytyczny potencjał realizmu historycznego.

Poza wyżej wskazanym znaczeniem „historyczności” należy uwzględnić też mniej opresyjny kontekst. Jak pisze Piotr Stasiewicz, *hysterical* oznacza również „niezwykle śmieszny” (Stasiewicz 2022, 51), a zatem Wood wskazuje na komiczny, charakter omawianej przez siebie literatury, która jego zdaniem na realizmie jedynie pasożytuje, ponieważ unika zaangażowania w sprawy społecznie istotne. Jak zauważa Stasiewicz, historyczność miałaby wynikać z połączenia

hiperbolizacji typowych elementów strategii realistycznej z jawnie ironiczną perspektywą narratora powieści. Tezy Woodsa [*sic!* – J.W.], które należy w tym



kontekście rozumieć jako krytykę wskazującą na jałowość tego typu strategii literackiej, zgodne są z wieloma uwagami teoretyków powieści postmodernistycznej, wskazujących tendencję do parodiowania strategii realizmu i jej iluzji prawdomówności jako kluczową dla tego nurtu (Stasiewicz 2022, 52).

Termin ukuty przez Wooda w gruncie rzeczy przyjął się w dyskursie literaturoznawczym. W pierwszej kolejności sama Zadie Smith (2001) uznała krytykę Wooda – w swoim imieniu, ale też jakby pozostałych wymienionych przez niego pisarzy: Wallace’a broniła, wskazując na jego krótkie, bardziej „ludzkie” formy literackie. Oczywiście jako krytycznoliteracka etykieta „histeryczny realizm” zachował swój pejoratywny wydźwięk, ale jednocześnie zaczęto używać tego wyrażenia bardziej opisowo, dla określenia wielkich, wielowątkowych powieści czerpiących z tradycji postmodernizmu. Termin marginalnie pojawił się także w polskiej krytyce w kontekście prozy Ignacego Karpowicza (*Ości*) (Rutkiewicz 2018) czy Pawła Sajewicza (*Republika świadcidełek*), który zresztą sam w swoim artykule z 2014 roku go przywołuje (Sajewicz 2014). Ten transfer terminologiczny jest dość istotny, jeśli bowiem na przykład rosyjski nowy realizm wskazuje nie tylko na ruch w obrębie sposobu pisania, ale i na umocowanie narodowe, a nawet gest nacjonalistyczny, to okazuje się, że określenie „realizm histeryczny”, choć zostało sformułowane, by mogło służyć opisywaniu tendencji w literaturze amerykańskiej i wpisanej w jej tradycję, ma potencjał ekspansji – zresztą jak styl, który ma opisywać – poza pierwotny kontekst (za przykład może służyć *Prawdziwa historia Jeffreya Watersa i jego ojców* Julia Łyskawy), mimo że w powieści amerykańskiej ów realizm już jakiś czas temu wytracił swój impet. Do tego nurtu można zaliczyć *Łowcę autografów*, drugą powieść Smith, *Middlesex* Jeffreya Eugenidesa, w dużo mniejszym stopniu jego *Intrygę małżeńską* (którą można by nazwać realistyczną powieścią neowiktoriańską, właściwie opozycyjną w stylu i konstrukcji wobec maksymalistycznej prozy Wallace’a i oferującą inny model post-postmodernizmu; Konstantinou 2018, 57) i *Korekty* Jonathana Franzena (realizujące już właściwie model Nowej Szczeroci). Ze znacznie większą pewnością w ten nurt można wpisać *Bladego Króla* Wallace’a, *Against the Day* Pynchona (przyjmując bardzo cienką linię demarkacyjną między postmodernizmem a realizmem histerycznym) czy *Podziemia* DeLilla.

Następne lata przełomu tysiącleci należą już raczej do nurtu Nowej Szczeroci, kierunku przewidzianego i postulowanego przez Wallace’a w eseju „E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska” (Wallace 2016a). Zresztą i autor *Krótkich wywiadów z paskudnymi ludźmi*, i Franzen, i Smith często są postrzegani jako reprezentanci Nowej Szczeroci. Prawdopodobnie dobrze byłoby tutaj widzieć linię rozwojową od

Jako krytycznoliteracka etykieta „histeryczny realizm” zachował swój pejoratywny wydźwięk, ale jednocześnie zaczęto używać tego wyrażenia bardziej opisowo, dla określenia wielkich, wielowątkowych powieści czerpiących z tradycji postmodernizmu.

powieści DeLilla z lat dziewięćdziesiątych przez realizm historyczny, krytycznie przejmujący dziedzictwo postmodernizmu, po Nową Szczerść, oddalającą się formalnie i filozoficznie od postmodernizmu. Jest to o tyle zaskakująca, a może i dziwna linia rozwoju, że realizm historyczny, zwłaszcza w wykonaniu Wallace'a, jest intencjonalnie trudną literaturą w tym sensie, że wymaga od czytelnika właśnie wysiłku – przede wszystkim na poziomie struktury i na poziomie zdania<sup>13</sup>, ale też fizycznie wymagającego aktu czytania w przypadku *Niewyczerpanego żartu* związanego z koniecznością lektury tekstu głównego i setek przypisów końcowych. Jednak, gdy Wallace ciągle czerpał z repertuaru groteski, Franzen kierował się w stronę przystępniejszej literatury obyczajowej. Z czasem doszło do przycinania ekscesywnego w swojej złożoności realizmu historycznego i rezygnacji z jego maksymalistycznych ambicji na rzecz prostszych fabuł, mniej skomplikowanych zdań i postaci sprawiających wrażenie bardziej autonomicznych – egzystentów, a nie nośników idei. Zamiast prób całościowego uchwycenia rzeczywistości, analizy i syntezy, czytelnik dostał coś w rodzaju *case studies* życia jednostek. Można by powiedzieć, że ostatecznie na szczyt dostała się taka literatura i ten typ realizmu, o jakie walczył Wood – realizm daleki od historyczności tej prozy, która starała się uchwycić logikę społeczeństwa spektaklu.

Zatem realizm historyczny, na pozór przynajmniej, to wyrażenie oksymoroniczne; dla Wooda oznacza literaturę, która tak naprawdę okazuje się nierealistyczna; a brytyjski krytyk jest obrońcą realizmu w literaturze. Założenia Wooda na temat literatury, jego preferencje co do stylu i powinności dzieła literackiego są dość jasne. Na poziomie formalnym autor *The Irresponsible Self* zdecydowanie preferował teksty opierające się na pokazywaniu, nie opisywaniu, ponieważ dają poczucie bezpośredniego kontaktu z postaciami i ich światem, a narrator i autor stają się w nich niewidzialni. Wood, jak trafnie komentuje Jeffrey Staiger, ma do realizmu podejście pragmatystyczne: realizm to dla niego kwestia nie tyle wierności rzeczywistości, ile perswazji, dzieło jest realistyczne, jeśli czytelnik jest w stanie w nie uwierzyć – zawiesić niewiarę i przyjąć prawdopodobieństwo przedstawianych zdarzeń – jeśli elementy świata przedstawionego są spójne (Staiger 2008, 636). Taki efekt w jego ujęciu zapewnia jednak klasyczna technika realizmu dziewiętnastowiecznego. Tego typu pragmatystyczne podejście, uzależniające realizm dzieła od postawy odbiorcy, jest oczywiście proble-

13 Jednocześnie – jak wskazuje biograf Wallace'a D.T. Max – autorowi *Bladego Króla* bardzo zależało na komunikacji z czytelnikiem – na poziomie tekstu.

matyczne, nic bowiem nie stoi na przeszkodzie, żeby na podstawie własnych odczuć zająć całkowicie odmienną postawę wobec „realistyczności” dzieła niż ta prezentowana przez autora *The Broken Estate*. Jasne jest więc, że w gruncie rzeczy dla Wooda to, co nazywa on „realizmem historycznym”, jest po prostu przedłużeniem postmodernizmu, literatury, jego zdaniem, pozbawionej powagi, szczerości i empatii potrzebnych do „zbliżenia się do prawdziwej rzeczywistości ludzi” (Staiger 2008, 640), za to pełnej ironii, technicznego wyrafinowania i ekscentryczności niepozwalających na psychologiczne pogłębienie postaci (Wood 2005; Staiger 2008), a także językowych i narracyjnych wysublimowanych eksperymentów. Tym samym Wood, zauważa Staiger, podważa dwie postmodernistyczne doktryny: „że język tworzy rzeczywistość i że im bogatszy język, tym bogatsza rzeczywistość” (Staiger 2008, 648). Oczywiście błędem Wooda jest bardzo szeroki gest potępienia całego zbioru literatury na podstawie analizy debiutanckiej powieści młodej autorki. Nie znaczy to, że wskazane przez niego utwory nie mają wspólnych cech charakterystycznych, jednak nie jest też tak, że są zupełnie do siebie podobne. Mają odmienny potencjał krytyczny, wymowę, prezentują różne (choć niekoniecznie sprzeczne) postawy etyczne i rzecz jasna wartości estetyczne.

Zatem podsumowując: realizm historyczny to etykieta krytycznoliteracka pełniąca funkcję typologiczną (grupuje pod pewnymi względami podobne teksty) i oceniającą. Termin wprowadzony przez Wooda przewrotnie miał opisywać te dzieła, które po postmodernizmie dziedziczyły formalne i strukturalne skomplikowanie oraz charakteryzujące się nieprawdopodobnymi fabułami, zaludnione przez niewiarygodne postacie. Oznaczać miał więc literaturę, która tak naprawdę realistyczna (w dość wąskim rozumieniu) nie jest.

Wbrew Woodowi chciałbym potraktować „realizm historyczny” nie jako deprecjonującą łatkę i spróbować określić szerzej jego estetyczne, ideowe i filozoficzne ramy, a także umieścić dokładniej w tradycji literackiej – postmodernizmu i realizmu. A przede wszystkim potraktować tę literaturę jako w pewien sposób realistyczną właśnie, choć – temat ten poruszę marginalnie na końcu artykułu – istnieją inne możliwości, do pewnego stopnia, moim zdaniem, uprawnione. Nie sądzę bowiem, żeby to, co Wood określił mianem realizmu historycznego, było podzwonnym „prawdziwego” realizmu. Nie zgadzam się też z oceną Wooda wystawioną realizmowi historycznemu. Jego zarzut, jakoby swoim narracyjnym rozpasaniem skrywał wewnętrzną pustkę, wydaje mi się nietrafiony. Założenia, cechy, dążenia i cele realizmu historycznego oraz jego źródła i relacje z postmodernizmem i realizmem

doskonale uwidaczniają się w twórczości Davida Fostera Wallace'a, dlatego też to ona głównie posłuży mi do opisanego zjawiska realizmu historycznego poza ramami aksjologicznymi zakresłonymi przez Wooda.

||

Żeby realizm historyczny ujmować w kategoriach realizmu, należy to pojęcie uwolnić z obstrzeżeń nałożonych przez autora *The Broken Estate*, przypominających rozumienie bardzo zdroworoządkowe, zakorzenione w tradycji dziewiętnastowiecznej, kontynuowanej, jak pisze Roman Jakobson, przez epigonów już w wieku XX (Jakobson 1999). Przede wszystkim warto w kontekście realizmu historycznego przyjąć założenie Harolda Kolba, który rozszerzał pojęcie mimetyczności, uznając je za właściwe każdemu pisarstwu – nie tylko realistycznemu, starającemu się ukryć fikcyjne i narracyjne mechanizmy (Kolb 1969). Jest to twierdzenie, które w pewien sposób zbliża Kolba do modernistycznego sposobu traktowania mimetyczności i kategorii rzeczywistości (Franczak 2007; Woźniak 2024). Warto też pamiętać o rozpoznaniach Rolanda Barthes'a (Barthes 2012) i Fredrica Jamesona (2013), którzy wskazywali, że „realistyczność” realizmu jako nurtu kontynuującego technikę prozy dziewiętnastowiecznej jest efektem odbiorczego treningu i przyzwyczajenia, a zatem historycznie to, co za realistyczne może być uznawane, jest zmienne. Jak zauważa Holland, jednym ze sposobów na zachowanie istotności pojęcia realizmu jest postrzeganie go jako (zmiennej, jeśli chodzi o środki) reakcji na przemianę w poglądach na temat tego, czym jest rzeczywistość, jak można ją opisać i jak działa język (Holland 2020, xiv). Jednocześnie jednak pojęcie realizmu nie powinno być tak otwarte, jak w koncepcji Rogera Garaudy'ego (1967), ponieważ traci w niej moc heurystyczną. Dlatego postrzegam je jako pojęcie wpisane w historyczne, ideowe i formalne przemiany literatury, odnoszące się nie tyle do jakiegoś typu idealnego, ile do konkretnych kontekstów.

Zdaniem Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, realizm – jako paradygmat kulturowy, „specyficzna i historyczna konfiguracja kulturowa” (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 384) – jest najpowszechniejszym systemem oznaczania. W dodatku wiąże się z modernizmem i postmodernizmem ściślej, niż można by sądzić. Jak przekonują ci brytyjscy socjologowie, realizm jest historycznie zakorzeniony w świeckiej i naukowej kosmologii, „która jest przede wszystkim

mechanicystyczna”<sup>14</sup> (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 385). Będąc systemem sygnifikacji – podobnie jak modernizm i postmodernizm, czyli paradygmaty, wedle tych autorów, nierealistyczne, a inaczej niż przednowoczesne i niezachodnie sposoby oznaczania – obniża wartość symbolizmu i kryterium ważności umiejscawia w rzeczywistości, nie w świecie idealnym (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 386). Jednak istotne zdaje się przenikanie czy też obecność realizmu w nierealistycznych paradygmatach kulturowych. Jak piszą Abercrombie, Lash i Longhurst:

Realistyczne tezy i założenia są stosowane w odniesieniu do wartości zdecydowanie nierealistycznej (modernistycznej lub postmodernistycznej) sztuki. Na przykład, powieść modernistyczna (...) jest umiejscowiona nie w obiektywnej rzeczywistości, ale w doświadczeniu. Wszakże dyskurs estetyczny czy spory o wartości tych powieści mogłyby ujmować takie doświadczenie jako część autentycznego dziedzictwa realizmu. Lub, odpowiednio, nurt punk w muzyce (...), postrzegany jako postmodernistyczny, wysuwa na plan pierwszy kakofonię, dysharmonię i estetykę brzydoty. A jednak argumenty za wartością muzyki punk podkreślałyby, jak wszystko to jest w istocie zupełnie zgodne z brutalną, wysoce przypadkową, a nawet chaotyczną rzeczywistością. Dlatego tezy realistyczne są używane, aby uprawomocnić klasyczny realizm, modernistyczną i postmodernistyczną kulturę. To prawda, że takie tezy zakładają różnorodne znaczenie tego, co realne. Ale zarazem oznacza to, że każde z nich odwołuje się do realnego. A to sugeruje, że realizm, modernizm i postmodernizm mają więcej wspólnego ze sobą niż z niezachodnią czy przednowoczesną sztuką (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 387).

W tym świetle warte uwagi zdają się spostrzeżenia Wallace’a na temat realistyczności prozy postmodernistycznej. Jego zdaniem charakterystyczne dla postmodernistycznej fikcji „stosowanie niskich odniesień” służy przede wszystkim „osiągnięciu czystego realizmu” (Wallace 2016a, 68). Analizując sposoby działania literatury post-postmodernistycznej, czy też postmodernistów drugiego pokolenia, którą nazywa Obrazofikcją<sup>15</sup> (Wallace 2016a, 78), DFW wbrew powszechnym ujęciom wiąże postmodernizm z realizmem, tym samym i sobie przypisując intencje realistyczne. Przekonuje, że Obrazofikcja stanowi „adaptację zgrzebnych technik literackiego Realizmu do świata lat dziewięćdziesiątych, którego

Wallace wbrew powszechnym ujęciom wiąże postmodernizm z realizmem, tym samym i sobie przypisując intencje realistyczne.

14 Rzecz podobnie widział Theodor W. Adorno, wiążąc realizm z powieścią, a tę z doświadczeniem odczarowanego świata (Adorno 1990, 175).

15 „Fikcja Obrazu posługuje się doraźnymi mitami kultury popularnej jako światem, w ramach którego wyobraża sobie fikcję o «realu», jakkolwiek zapośredniczone przez postacie kultury pop” (Wallace 2016a, 78).

definiujące granice zdeformował sygnał elektryczny” (Wallace 2016a, 80). Mimo wyraźnie ambiwalentnego stosunku zarówno do postmodernizmu, jak i do realizmu Wallace jest przekonany, że identyfikowany przez niego w literaturze przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku impuls realistyczny jest pozytywnym zjawiskiem. Jednak z powodu zakorzenienia w kulturze ironii Obrazofikcja „nie dorasta do własnych ambicji”, degenerując się w „szydercze, powierzchowne «zerknięcie za kulisy» tej samej telewizyjnej fasady, z której ludzie już szydzą” (Wallace 2016a, 81). Być może to z chęci wypełnienia zadań literatury realistycznej, przy jednoczesnej świadomości nieprzystawalności jej formy do współczesnego mu świata, oraz z chęci przełamania postmodernistycznej ironii, przy jednoczesnej fascynacji jego technikami, bierze się niezwykła eklektyczność i ambiwalencja twórczości Wallace’a.

W jego powieściach znajdziemy elementy wszystkich trzech paradygmatów: formalne zabiegi postmodernizmu opisywane przez Abercrombiego, Lasha i Longhursta, poddane jednak, jak sądzę, doprowadzonemu do skrajności (histeryczności według Wooda), paradygmatowi realistycznemu, mającemu na celu oddanie „histerycznej” rzeczywistości społeczeństwa spektaklu. Jest to proza, która ma więcej wspólnego z ideą odkrywania i analizowania rzeczywistości niż z ideą tworzenia światów i zgłębiania pytań ontologicznych, co według Briana McHale’a jest wyznacznikiem powieści postmodernistycznej<sup>16</sup> (McHale 2012). Jednocześnie impuls realistyczny – „docierania” do rzeczywistości – po części przynajmniej trzeba by rozumieć tutaj na sposób modernistyczny (Franczak 2007; Woźniak 2024). Jeśli autorzy *Przedstawienia popularnego...* za jedno z kryteriów realizmu podają wykorzystywanie opowiadania mającego „racjonalnie uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami” (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 387), to ten element, co zauważał Wood, najwyższą, najsakrajniejszą realizację ma w realizmie histerycznym Wallace’a. Jego proza, by użyć sformułowania brytyjskich socjologów, przemawia językiem przyczynowości, a nie przypadkowości<sup>17</sup>, choć brak jej klasycznej realistycznej konkluzji, a jej forma zrywa z linearnym przedstawianiem wydarzeń. W przeciwieństwie do pisarzy modernistycznych (za wyjątek można uznać jego prozę reportażową) DFW nie podkreśla procesu tworzenia tekstu, nie stawia autora

16 Przy czym zaznaczyć tutaj trzeba, że to stwierdzenie można odnieść jedynie do dojrzałej twórczości Wallace’a: *The Broom of the System*, pierwsza jego powieść, bez wątpliwości wpisuje się w model postmodernistyczny.

17 To akurat stwierdzenie o postmodernizmie – mającym przemawiać językiem przypadkowości – można by zapewne podważyć, jednak trzeba też pamiętać, że idealne realizacje w rzeczywistości nie istnieją.

na pierwszym planie (tu z kolei wyjątkiem mogą być „Przedmowa autora” w *Bładym Królu*; Wallace 2019, 89–104; oraz noty prawne na kartach redakcyjnych tej książki, których zabrakło w polskim przekładzie), odsuwa na bok postmodernistyczne symulacje, a do permanentnej parabazy ironii i metafikcji podchodzi krytycznie. Choć w *Niewyczerpanym żarciu* znajdziemy „reporterskie” odautorskie przypisy, komentujące na przykład język danej postaci i sposób jej przedstawienia w tekście głównym, a konwencja fikcji nie jest skrupulatnie ukrywana przed czytelnikiem, to jednak najczęściej „udział autora w konstruowaniu tekstu jest ukryty” (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 392). Nie jest to literatura, w której performowanie aktu twórczego „nabiera samoistnej wartości artystycznej”<sup>18</sup> (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 394), ale też nie można utrzymywać, że spełnia klasyczne realistyczne konwencje. Przy czym muszę podkreślić, że chociaż przypisuję tutaj Wallace’a do realistycznej formy kulturowej, to jego twórczość nie ma jednoznacznego charakteru – znajdziemy w niej wiele elementów zbliżających ją do postmodernizmu, co nie może dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jego pierwsza powieść była bardzo mocno zakorzeniona właśnie w tej tradycji, a wśród najważniejszych dla Wallace’a pisarzy znajdziemy czołowych twórców tego nurtu: Pynchona, Bartha, DeLilla, Carvera i kilku innych<sup>19</sup>. Nie bez znaczenia jest to, że autor *Tęczy grawitacji* przyciągnął Wallace’a staraniami, by „ogarnąć narracją całą wielką Amerykę” (Max 2022, 55). Z czasem stało się to i jego, Wallace’a, ambicją. Autor *Consider the Lobster* skłaniał się ku temu rodzajowi pisania, które ściąga „naskórek z literatury, tak jak logika ściągała naskórek z języka”, w przeciwieństwie do fikcji „zadowolającej się snuciem opowieści” (Max 2022, 53). Dla zrozumienia zjawiska realizmu historycznego jako całości należy przyrzeć się bliżej jego relacjom z postmodernizmem, dlatego spróbuję pokrótce prześledzić, jak ta relacja układała się w twórczości DFW<sup>20</sup>. Jednocześnie trzeba podkreślić, że jego stosunek zarówno do postmodernizmu, jak i do realizmu jest ambiwalentny oraz zmienny.

18 Wbrew pozorom słynna „Przedmowa autora” z *Błatego Króla* nie ma na celu postmodernistycznej autotematycznej zabawy z zagadnieniem realności autora. Choć dane faktograficzne nie do końca się zgadzają, to kiedy Wallace pisze: „Tu autor. To znaczy prawdziwy autor, żywy człowiek, trzymający ołówek, nie jakaś abstrakcyjna persona” (Wallace 2019, 83), jest w tym... szczerzy.

19 Jak pisze D.T. Max w biografii autora *Niepamięci*, pierwszym tekstem literackim, który sprawił, że Wallace na poważnie zainteresował się literaturą, było opowiadanie „Balon” Donalda Barthelmego. A następny był *49 idzie pod młotek* Pynchona (Max 2022).

20 O charakterystycznych postmodernistycznych cechach poetyki Wallace’a pisał Piotr Stasiewicz (2022).

## III

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku literatura amerykańska szukała wyjścia z postmodernistycznej ironii; rówieśnicy Wallace'a chcieli znaleźć nowe sposoby wyrazu i zadania dla fikcji. Na przykład Franzen w swojej drugiej powieści, *Silnym wstrząsie* (1992), postawił na bezpośrednią, gniewną szczerość, zrywając z ironią *Dwudziestego siódmego miasta* (1988). Było to podyktowane koniecznością skonfrontowania się z rzeczywistością końca XX wieku – na sposób realistyczny, odpowiadający „duchowi czasu” (Boswell 2018). Efektem tych poszukiwań była literatura, która zyskała różne nazwy: metamodernizm, literatura postironiczna<sup>21</sup>, post-postmodernizm, realizm historyczny. Zmaterializowała się ona także – w sposób jednocześnie odrębny i emblematyczny – w *Niewyczerpanym żarciu*, a wcześniej fragmentarycznie w opowiadaniach Wallace'a. Z czasem natomiast z tego ruchu wyłoniła się Nowa Szczerość.

W *The Broom of the System* (1987), pierwszej powieści Wallace'a, poetyka i idea literatury postmodernistycznej jeszcze dominują, choć zarazem już przez nią autor sytuuje się niejako w krytycznej opozycji wobec postmodernistycznej tradycji.

W *The Broom of the System* (1987), pierwszej powieści Wallace'a, poetyka i idea literatury postmodernistycznej jeszcze dominują, choć zarazem już przez nią autor sytuuje się niejako w krytycznej opozycji wobec postmodernistycznej tradycji<sup>22</sup>. Pierwszym elementem odróżniającym pisarstwo Wallace'a od jego postmodernistycznych poprzedników jest, jak zauważa Jarosław Hetman, przypisywanie literaturze funkcji socjalizującej (Hetman 2021a, 31), co w *The Broom of the System* dopiero się zaznacza, ale zostanie rozwinięte i w *Niewyczerpanym żarciu*, i w *Bładym Królu*. Stąd też wynika krytyczna postawa Wallace'a wobec tak charakterystycznej dla pisarstwa postmodernistycznego ironii, służącej pierwotnie jako ostrze krytyki, z czasem zmierzającej w stronę nihilizmu i cynizmu. Już w „E Unibus Pluram...” DFW zauważa, że postmodernistyczny bunt przemienił się w instytucję popkultury, a „awangardowa ironia i rebelia stały się mdłe i szkodliwe”, gdyż zostały „wchłonięte i wypatroszone” (Wallace 2016a, 104) przez spektakl.

Na początku lat dziewięćdziesiątych autor *This Is Water* diagnozował, że „formy (...) najlepszej zbuntowanej sztuki skarłały w zwykłe gesty i sztuczki, nie tylko sterylne, ale też perwersyjnie uzależniające” (Wallace 2016a, 104). Dlatego na przestrzeni lat doszedł do wniosku, że „obowiązkiem pisarza jest nie tyle kontestowanie, co wzięcie odpowiedzialności za otaczającą kulturę” (Hetman 2021a, 33). Pierwsza jego powieść,

21 Na temat postironii zob. Leftwich 2023.

22 Relację tę trafnie rekonstruuje Jarosław Hetman w eseju „Czyszczenie magazynów”, dlatego tutaj opisuję to skrótowo i po głębsze rozważania o pierwszej powieści Wallace'a odsyłam do rzeczzonego artykułu (Hetman 2021a).



choć formalnie postmodernistyczna, na planie ideowym już może być postrzegana jako krytyczny dialog z postmodernizmem – przede wszystkim na temat języka i komunikacji – oraz pierwsza próba zmierzenia się z kulturą ponowoczesną wraz z rzekomym wyczerpaniem się wielkich narracji, egocentryzmem i postępującą atomizacją społeczeństwa. Jak pisze Hetman, „w poststrukturalistycznym relatywizmie Wallace dopatrywał się zagrożenia solipsyzmem, chorobą, która w jego oczach trawi współczesną kulturę Zachodu” (Hetman 2021a, 38). W gruncie rzeczy, mimo że *The Broom of the System* powstawała pod wpływem prozy postmodernistycznej (zwłaszcza *49 idzie pod młotek*), to jednocześnie w centrum jej zainteresowania znajdują się kwestie epistemologiczne<sup>23</sup>. Wciąż podstawowym pytaniem jest to, czy „język odwzorowuje świat, czy w głębszy sposób określa go, a nawet zmienia. Czy nasze rozumienie własnych doświadczeń wywodzi się z obiektywnej rzeczywistości, czy z naszych własnych ograniczeń poznawczych? Czy język jest oknem, czy klatką?” (Max 2022, 71–72). Ta kwestia jest zresztą ściśle związana z fascynacją Wallace’a filozofią języka<sup>24</sup>. *The Broom of the System* to też już zapowiedź typowej dla Wallace’a poetyki, charakteryzującej się piętrową, skomplikowaną składnią – słowami W.G. Sebalda można by powiedzieć, że Wallace „buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe, które wystawnością przypominają procesje albo orszaki żałobne”<sup>25</sup> (Sebald 2020, 23).

Początki twórczości Wallace’a silnie naznaczone są poetyką i ideami postmodernistycznymi oraz odrzuceniem mainstreamowego mdłego realizmu<sup>26</sup> (Max 2022, 64). DFW inspirował się twórczością Pynchona, DeLilla czy Johna Bartha. Tym samym odcinał się od modnych w latach osiemdziesiątych minimalistów, piszących w duchu „wyczerpanego realizmu” (Max 2022, 89). Z czasem jego pisarstwo i postawy ewoluowały, ale postmodernistyczne powinowactwa i maksymalizm dalej będą cha-

23 A zatem – jeśli wierzyć McHale’owi – typowe dla modernizmu, przy czym te oczywiście siłą rzeczy przechodzą w pytania ontologiczne (jak w filozofii Wittgensteina).

24 Jak pisze Max, w końcowym okresie studiów, w momencie pisania „*The Broom of the System*”, Wallace „głowił się nad banalną na pozór poradą literacką, którą otrzymał od Lełchuka: «Nie mów, tylko pokazuj». Co to właściwie mogło znaczyć, skoro wszelkie pisanie jest właśnie mówieniem? Lecz jeśli słowa są zarazem obrazami rzeczy, które nazywają, to czy wszelkie pisanie nie jest z definicji również pokazywaniem? To ostatnie było przedłużeniem myśli Ludwiga Wittgensteina (...), którego badania nad zależnością pomiędzy językiem a rzeczywistością coraz żywiej interesowały Wallace’a” (Max 2022, 70).

25 Choć pewnie można by też mówić o cyrkowych paradach.

26 O niechęci Wallace’a do literatury realistycznej zob. Max 2022, 77.

We wczesnych utworach Wallace'a dostrzec można też to, co dla Wooda świadczyło o porażce realizmu historycznego: brak zainteresowania tworzeniem postaci, a także ważny, również dla realistyczności prozy autora *Bladego Króla*, temat modelowania myślenia przez media oraz kontaktu i komunikacji w społeczeństwie spektaklu.

rakterystyczne nie tylko dla niego, ale także dla całego realizmu historycznego. Jednocześnie DFW zaczął doceniać szczerść bezpośrednio poprzedzających go pisarzy i ten element także przeniknął do realizmu historycznego. Jednak w czasach publikacji *The Broom of the System* Wallace był zainteresowany formalnymi eksperymentami, zagadnieniami autoreferencyjności i prozą stanowiącą wyzwanie dla kategorii przyjemności lektury, a największy sprzeciw budził w nim taki rodzaj literatury realistycznej<sup>27</sup>, której pisania uczono go na kursach *creative writing*. We wczesnych utworach Wallace'a dostrzec można też to, co dla Wooda świadczyło o porażce realizmu historycznego: brak zainteresowania tworzeniem postaci (co przecież było typowe już dla literatury modernistycznej połowy XX wieku, na przykład *nouveau roman*, gdzie postać jest raczej zbiorem znaków), a także ważny, również dla realistyczności prozy autora *Bladego Króla*, temat modelowania myślenia przez media oraz kontaktu i komunikacji w społeczeństwie spektaklu. Zarazem autor *Consider the Lobster* zaczął zmieniać zdanie o roli literatury i jej relacji do rzeczywistości oraz o realizmie<sup>28</sup>, czego dowodem był już zbiór opowiadań *Girl With Curious Hair* (1988), zwłaszcza nowela *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, będąca, jak zauważa Marshall Boswell, metafikcyjną krytyką metafikcji Bartha (Boswell 2020, 60).

Konsekwencją tych przemian było zdystansowanie się przez Wallace'a wobec postmodernizmu, literatury autotematycznej i metafikcji. DWF w uwielbianej przez niego wcześniej powieści Bartha *Zagubiony w labiryncie śmiechu* zaczął dostrzegać pewien fałsz i pustkę. Dlatego szukał wyjścia z postmodernizmu, które nie byłoby jednocześnie minimalizmem „wyczerpanego realizmu”, nazywanego przez Wallace'a Realizmem Katatonicznym, Ultra-minimalizmem albo Kiepskim Carverem (Max 2022, 154). Jego uwagę przyciągnął Dostojewski – z powodu szczeroci i zasad moralnych<sup>29</sup>

27 Mówił w tym czasie: „Nie interesuje mnie literatura, która troszczy się tylko o ujęcie rzeczywistości w sposób artystyczny” (cyt. za: Max 2022, 120).

28 W jednym z wywiadów przytaczanych przez Maxa, udzielonym już w latach dziewięćdziesiątych, Wallace mówił: „bycie pisarzem dziwnym nie zwalnia z pewnych odpowiedzialności. (...) bez względu na to, jaki jest surrealistyczny zamysł, rzecz działa znacznie lepiej, jeśli jest w 99,9% całkowicie realna... W końcu większą część słowa «surrealizm» stanowi realizm, prawda?” (Max 2022, 121).

29 Być może warto przypomnieć tutaj przywoływane już przez Romana Jakobsona słowa Dostojewskiego, które Wallace chyba mógłby powtórzyć w odniesieniu do siebie: „Jestem realistą, ale tylko w głębszym sensie tego słowa” (Jakobson 1999, 189–190) – i skonfrontować je ze spostrzeżeniem O'Connor: „Zapewne każdy autor, mówiąc o swoim podejściu do pisania beletrystyki, stara się pokazać, że w jakimś najistotniejszym i głębokim sensie jest realistą” (O'Connor 2020, 44), która zresztą sama udawadniała „realistyczność” literatury posługującej się grote-

(Wallace 2005b). Tym samym DFW zaczął poszukiwać nowych idei i sposobów pisania.

Momentem przełomowym dla Wallace'a była lektura *Dwudziestego siódmego miasta* Jonathana Franzena. Powieść, zauważa Max, „łączyła postmodernizm z tradycyjnym opowiadaniem” i „traktowała o słowie i świecie, reprezentowała realizm epoki, w której nic nie jest realne” (Max 2022, 160). Sądzę, że ten moment realizmu nierealnej rzeczywistości Franzena jest bardzo istotny dla kształtowania się całego nurtu realizmu historycznego. Odsyła nas do pojmowania tego terminu na wzór modernistyczny, czy nawet do realizmu bez granic Rogera Garaudy'ego (1967; Woźniak 2024). Choć być może najbardziej odpowiednie w przypadku Wallace'a będą tutaj koncepcje Dostojewskiego i O'Connor, a więc pisarzy zainteresowanych „głębszymi rodzajami realizmu” (O'Connor 2020, 47; Woźniak 2024).

Samoświadomość (oraz świadomość samoświadomości) literatury, która związana była z podążaniem we wczesnych utworach DFW meta-literackimi ścieżkami podmodernizmu, przetrwała w jego późniejszej prozie, jednak już bardziej jako ślad – obalenie wyczerpanego realizmu nie było już zadaniem, tym się stało opisanie rzeczywistości i znalezienie drogi wyjścia z diagnozowanego stanu, bowiem dla autora *Bladego Króla* największym grzechem literatury jego czasów było wskazywanie na choroby współczesności bez próby znalezienia lekarstwa. Tym miała być szczerłość przeciwstawiona tyranii ironii (Wallace 2016a, 103). Dlatego rozbudowywał w formie powieściowej idee zawarte w „E Unibus Pluram...”. Jeśli nie jest to rzecz najbardziej widoczna w realizmie historycznym, to wciąż jest w nim obecna, co zbliża ten nurt do krytycznych form realizmu z jednej strony osi czasu, a do Nowej Szczerości z drugiej. Prawdopodobnie taka dążność widoczna jest najlepiej u Wallace'a, Franzena i DeLilla (*Podziemia*), w mniejszym stopniu w pierwszych powieściach Smith.

Wallace na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych silnie odczuwał potrzebę wydostania się z labiryntu ironii i literatury postułowanej wcześniej przez Bartha<sup>30</sup>, ponieważ postmodernistyczny projekt

---

ską, co pobrzmiwa naturalnie echem Bachtinowskiego pojęcia realizmu groteskowego w odniesieniu do pisarstwa Rabelais'go. I rzeczywiście – realizm historyczny, podobnie jak opisywany przez Bachtina realizm groteskowy, włączając w swoją poetykę element komiczny, odgrywa „społeczno-polityczną rolę zarówno w krytykowaniu pewnych polityk i praktyk lub ich zwolenników, jak pewnych relacji w łonie grupy” (LaCapra 2009, 80).

30 Barth w „Literaturze wyczerpania” opisywał ślepe uliczki literatury modernistycznej, która odrzuciła, w wyniku serii epistemologicznych kryzysów, metafiz-

Dla autora *Bladego Króla* największym grzechem literatury jego czasów było wskazywanie na choroby współczesności bez próby znalezienia lekarstwa. Tym miała być szczerłość przeciwstawiona tyranii ironii.

został przechwycony przez spektakl. Jednocześnie – jak wspominałem – odrzucał „wyczerpany realizm” minimalistów oraz powrót do naiwnego realizmu przedmodernistycznego (zakładając, że faktycznie można mówić o jego naiwności). Odchodzenie od postmodernistycznych wzorców po *The Broom of the System* i zwrócenie się ku społecznym funkcjom literatury musiało się wiązać także z przewyciężeniem uniemożliwiającego pomyślenie realizmu poglądu o alienującym wymiarze języka. W końcu założenie, że literatura może i powinna mówić coś o rzeczywistości – że „jest o tym, co to znaczy być (...) istotą ludzką” (Wallace 2012, 26) – musi pociągać za sobą wiarę, że język nie jest jedynie samozwrotnym systemem, ale w jakiś sposób daje dostęp do rzeczywistości<sup>31</sup>. Wydaje się, że wydo-  
stawanie się z zastanych już dekonstrukcyjno-poststrukturalistycznych

---

zyczną pewność, transcendentną uniwersalność, „obiektywność” realizmu i przyjęła wizję odizolowanego podmiotu poddanego spojrzeniu hermeneutyk podejrzeń. Wpisana w ten podmiot perspektywa – subiektywne modele postrzegania i odczuwania – stała się właściwym tematem literatury (pamięć u Prousta, afekty u Woolf, czas u Faulknera). Zdaniem Bartha literatura modernistyczna, oparta na nowoczesnej idei postępu, również w wymiarze formalnym dotarła do swojego krańca, wyczerpała możliwości reprezentacji i formy (Barth 1983) – wszak wszelkie innowacje modernistyczne miały na celu dotarcie do rzeczywistości, choć ta, dopowiada Marshall Boswell, rozumiana była jako produkt podmiotowego doświadczenia (Boswell 2020, 6) – a jej innowacje zakrzępyły w kolejnych konwencjach, tak jak wcześniej mieszczański (ale też krytyczny) realizm. Barth sugerował, że zamiast rozwijać nowe techniki przedstawiania rzeczywistości i jej percepcji (co w gruncie rzeczy skazane jest na niepowodzenie, gdyż – zgodnie z poststrukturalistyczną dokśą – język zawsze zajmuje miejsce rzeczywistości, którą ma oznaczać), postmodernistyczni pisarze powinni zbadać relacje między nimi a literackimi sposobami ich reprezentacji. Tutaj centralną rolę miała odgrywać ironia, wprowadzająca dystans, który pozwalał na autorefleksyjne badanie ontologicznych podstaw samej literatury (Boswell 2020, 7). Warto zauważyć, że nieporozumienia narosły wokół „Literatury wyczerpania” Barth rozbrajał w eseju „Postmodernizm: literatura odnowy” (Barth 1982).

31 Kwestie filozofii języka zawsze interesowały Wallace’a i znajdowały odzwierciedlenie zarówno w jego esejach, jak i w fikcji. Warto przytoczyć fragment wypowiedzi narratora opowiadania „Dobry, stary neon”: „Nieporozumieniu co do tego, co dzieje się w istocie na najbardziej podstawowym poziomie, winne są słowa i czas chronologiczny. A przecież język jest jedynym narzędziem pozwalającym to zrozumieć i przekazać w formie prawdy, co stanowi kolejny paradoks” (Wallace 2017, 206). Nie jest to wątek, który jestem w stanie rozwinąć w tym miejscu, zwłaszcza w kontekście twórczości Wallace’a, który problem autonomii gry języka przewyciężał, podążając drogą późnego Wittgensteina, uważającego, że język nie tyle oddziela nas od świata, ile wydarza się w nim. Być może nie od rzeczy byłoby dostrzeżenie tutaj pewnej analogii do ujmowania literatury przez pryzmat Deleuzjańskiej filozofii, krytycznej wobec redukcjonistycznego dekonstrukcjonizmu (Kujawa 2021, zwłaszcza rozdział „Koniec historii, żadnych uroszczeń. Grzegorz Jankowicz” oraz „Głosa teoretyczna 1”).

idei wiążących „mówiące zwierzę” w językowym świecie można uznać za jedną z kluczowych cech realizmu historycznego i innych post-postmodernistycznych ruchów literackich.

Przy czym należy pamiętać, jak podkreśla Marek Paryż, że „Wallace nie odżegnywał się od związków z postmodernizmem” (Paryż 2021, 69) – jako swoich literackich mistrzów wskazywał najważniejszych amerykańskich reprezentantów tego nurtu, a formalne podobieństwa do postmodernizmu są widoczne na pierwszy rzut oka. Piotr Stasiewicz trafnie opisuje postmodernistyczne elementy poetyki realizmu historycznego i twórczości Wallace’a<sup>32</sup>, zauważając jednocześnie, że „impuls mimetyczny” skierowany jest nie na proste (przynajmniej w założeniu) odbijanie rzeczywistości, ale na „odzwierciedlanie kultury”<sup>33</sup> (Stasiewicz 2022, 61). Jednak sądzę, że aby amerykańskiego pisarza wpisywać w tę tradycję, należałoby sięgnąć po często pomijany esej Johna Bartha „Postmodernizm: literatura odnowy”, w którym wyjaśnia niektóre nieporozumienia narosłe wokół jego „Literatury wyczerpania”.

Wallace uważał się za pisarza mocno zanurzonego także w tradycji modernistycznej, którą autor *Opowiadać dalej* charakteryzował jako dążącą do krytyki dziewiętnastowiecznego „burżuazyjnego porządku społecznego i światopoglądu”<sup>34</sup> (Barth 1982, 266), poprzez przełamywanie konwencji realistycznych:

radykalne zerwanie z linearnym rozwojem narracji; zniweczenie konwencjonalnych oczekiwań dotyczących jedności i przejrzystości fabuły i postaci oraz przyczynowoskutkowego ich „rozwoju”; wykorzystanie ironicznych i wieloznacznych kontrastów mających kwestionować moralne i filozoficzne „znaczenie” akcji utworu; przyjęcie tonu epistemologicznej autoironii, która miała ośmieszać

32 „W sposób charakterystyczny dla powieści postmodernistycznej, która zdaniem wielu badaczy chętniej odzwierciedla kulturę niż rzeczywistość, *Infinite Jest* pełna jest intertekstualnych odniesień do wielu powszechnie znanych tekstów kultury – *Hamleta* (co sugeruje sam tytuł powieści), *Odysei*, *Obywatela Kane’a*, *Latającego cyrku Monty Pythona* i wielu innych” (Stasiewicz 2022, 49). Stasiewicz dalej stwierdza, że najbardziej postmodernistyczną cechą *Niewyczerpanego żartu* jest destrukcyjność wobec poetyki realizmu i modernizmu (Stasiewicz 2022, 56), jednak należy brać pod uwagę wprost przez Wallace’a wyrażane poglądy na temat konieczności wyjścia poza postmodernizm oraz wniesienia pozytywnego programu literatury.

33 Należałoby zadać pytanie, czy jeżeli ludzka rzeczywistość jest rzeczywistością kulturową, różnica między „naśladowaniem rzeczywistości” a „naśladowaniem kultury” jest aż tak znaczna.

34 Na marginesie warto zauważyć, że krytyka taka wcale nie była obca dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej.

naiwne aspiracje burżuazyjnego zdrowego rozsądku; przeciwstawienie świadomości wewnętrznej i racjonalnego, publicznego, obiektywnego sposobu mówienia; wreszcie skłonność do subiektywnych zniekształceń wskazujących na efemeryczność obiektywnie istniejącej rzeczywistości społecznej dziewiętnastowiecznej burżuazji (...), wysuwanie przez modernistów na plan pierwszy języka i techniki na niekorzyść tradycyjnej treści (Barth 1982, 266–267).

Jednocześnie Barth sprzeciwiał się ujmowaniu literatury postmodernistycznej jako po prostu kładącej większy nacisk na samoświadomość, samozwrotność i metafikcyjność (Barth 1982, 267–268). Zamiast tego postrzegał ją w sposób przypominający późniejsze stanowisko Wallace'a i do pewnego stopnia charakteryzujący także podejścia Franzena czy Smith. W ich twórczości samoświadomość i autorefleksyjność wprawdzie jest nie mniejsza niż w literaturze postmodernistycznej (w końcu ci pisarze na niej się wychowali), ale widzą te cechy krytycznie i starają się model metafikcji przepracować. Barth z wyraźnym sceptycyzmem podchodził do literatury, która nie ma do zaoferowania nic poza ironią, samozwrotnością, autorefleksyjnością oraz obalaniem modernizmu i premodernizmu, jak nazywał „tradycyjny» mieszczański realizm” (Barth 1982, 269). Był jednak przekonany, że postmodernizm lat siedemdziesiątych nie jest takim „mdłym, desperackim dekadentyzmem o niewielkim, choć symptomatycznym znaczeniu” (Barth 1982, 269). Twierdził, że „programem godnym literatury postmodernistycznej byłaby synteza czy też przewyciężenie tych przeciwieństw, które w skrócie można określić jako premodernistyczna i modernistyczna metoda twórcza” (Barth 1982, 271). A zatem nie chodziłoby o destrukcję realizmu i modernizmu (jak twierdził Stasiewicz), ale o pewien koncyliacyjny, pozytywny program. Sądzę, że dopiero w takiej perspektywie można ujmować realizm historyczny jako odmianę literatury postmodernistycznej. Idealna powieść postmodernistyczna, zdaniem Bartha, powinna wznosić się

ponad spory między realizmem i irrealizmem, formalizmem i zawartością treściową, literaturą czystą i zaangażowaną, koterią literacką i literaturą brukową. Na utrapienie profesorów literatury utwór taki nie będzie wymagał tylu wstępnych wykładów co książki Joyce'a, Nabokova, Pynchona czy też moje. Z drugiej jednak strony powieść ta nie da się całkowicie poznać czy zdefiniować, przynajmniej nie przy pierwszej lekturze (Barth 1982, 272).

Zatem można by nazwać Wallace'a postmodernistą, ale tylko przy zastrzeżeniu, że wychodzi on poza tradycyjnie identyfikowane założenia i cechy postmodernizmu, zbliżając się tym samym do postulatów Bartha. W dojrzałej twórczości autora *Błedego Króla* mamy do czynienia z syn-

tezą premodernistycznego realizmu, z jego ambicjami, modernistycznych technik i świadomości metaświadomości, co razem daje nową jakość. W tej perspektywie rzeczywiście *Niewyczerpany żart* można uznać za „idealną powieść postmodernistyczną”, a realizm historyczny za zwieńczenie postmodernizmu, które jednak wychodzi poza typowo postmodernistyczne założenia.

#### IV

Stwierdzenie, że realizm historyczny narodził się wraz z publikacją *Niewyczerpanego żartu* Wallace’a, byłoby prawdopodobnie przesadą, choć niewielką. Z pewnością można bronić tezy, że powieść ta stanowi jego centralny punkt<sup>35</sup>, największe osiągnięcie, ale trzeba mieć na uwadze, że jest to dzieło osobne. Wielka powieść Wallace’a ukazała się w momencie, w którym amerykańska scena literacka była już zupełnie inna niż w czasie publikacji *The Broom of the System* czy *Girl With Curious Hair*. Jak zauważa D.T. Max,

po minimalizmie nie było już śladu. Postmodernizm stał się jeszcze odleglejszym wspomnieniem (...). Istotna była też zmiana klimatu politycznego w Ameryce, która pociągnęła za sobą zmiany w klimacie literackim. Zarówno minimalizm, jak i postmodernizm (...) były formami społecznego protestu. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych cel protestu stał się trudniejszy do zdefiniowania. (...) Epoki zamożności zazwyczaj sięgają po realizm w sztuce, przynajmniej w swoich początkach. Tak też było w latach dziewięćdziesiątych. Na czoło wybiło się solidnie skonstruowane opowiadanie – „ani jednej postaci bez Freudowskiej traumy w dostępnej przeszłości”, jak napisał Wallace w *Fictional Futures* – które w istocie nigdy nie odeszło do lamusa. Listy nagród literackich zdominowały liryczne powieści realistyczne (Max 2022, 282).

*Niewyczerpany żart* nie wpisuje się w ten nurt „lirycznego realizmu”, powieści o nieskomplikowanych konstrukcjach, łatwych w odbiorze dla czytelnika wyszkolonego w lekturze tradycyjnych form prozatorskich. W jej kontekście zwracano uwagę na rekursję, fraktalność, fragmentaryczność kompozycji czy brak prawdziwego zakończenia, a także na

35 Jeśli sam miałbym wskazać jakąś konkurencyjną powieść, to prawdopodobnie mój wybór padłby nie na *Białe zęby* Smith, bezpośrednio zaatakowane przez Wooda, ale na *Podziemia* DeLilla, choć z pewnością jest to kontrowersyjny wybór. Warto również mieć w pamięci przywoływane już słowa O’Connor z „Pewnych aspektów groteski w prozie Południa” o szkołach i krytykach.

W tej perspektywie rzeczywiście *Niewyczerpany żart* można uznać za „idealną powieść postmodernistyczną”, a realizm historyczny za zwieńczenie postmodernizmu, które jednak wychodzi poza typowo postmodernistyczne założenia.

napięcie powodowane przeciwstawnymi dążeniami i na wynikłą z tego niejednoznaczność (Holland 2018, 132), co w pewnym stopniu bez wątpienia wpływa na „histeryczność” tej prozy; łączy cechy poetyki postmodernizmu z ideami zaangażowanego realizmu. Jej estetyczno-etyczne założenia, podobnie jak realizmu histerycznego w ogóle, to „połączenie werbalnego nowatorstwa z wyzwaniem społecznym” (Max 2022, 168), wyeksponowaniem znaczenia wysiłku i trudu, nie tylko czytelniczego. Warto też zwrócić uwagę na polifoniczność, mnogość głosów (odrębnych stylistycznie) i perspektyw, jakie się pojawiają w powieści, oraz na różne głosy narratorskie w tekście głównym i przypisach.

To wszystko, razem ze zmienną focalizacją i wykorzystaniem mowy pozornie zależnej, sprawia, że powieść jest dialogiczna. Takie nawiązanie do uwag Bachtinowskiej charakterystyki prozy Dostojewskiego nie jest bezzasadne, ponieważ twórczość rosyjskiego pisarza bardzo silnie wpływała na Wallace’a właśnie w trakcie konstruowania *Niewyczerpanego żartu*. DFW dostrzegł podobieństwa między sobą a Rosjaninem, zwłaszcza w przemianie Dostojewskiego w czasie zsyłki, co przypominało mu jego własną przemianę w czasie odwyku. W autorze *Braci Karamazow* cenił w wartości duchowe i moralne, szczerość, bezkompromisowość i wiarę. Był przekonany, że takiej literatury potrzebuje współczesność po epoce ironii (Max 2022, 240). Przy czym trzeba poczynić tutaj pewne zastrzeżenie: dialogiczność powieści Wallace’a nie zasada się na nierozstrzygniętym „kontrapunkcie konfliktowych postaw etycznych” (Markiewicz 1994, 225). Dla autora *Niewyczerpanego żartu* zajęcie pozycji etycznej po czasach ironii stało się bardzo istotne. Zatem choć wykorzystuje on charakterystyczny dla postmodernizmu zabieg mnożenia głosów i perspektyw, nie czyni tego, by odrzucić autentyczność na rzecz nietotalizującej wielości równoważnych głosów i demontażu uniwersalistycznych prawd<sup>36</sup> (Holland 2020, 30).

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku pojawiały się teksty krytykujące spektakl konsumpcji i przyjemności<sup>37</sup>, jednak „literatura – zwłaszcza w wykonaniu pisarzy, z którymi Wallace wchodził w artystyczny dialog – polegała na drażnieniu i eksponowaniu obserwowanej rzeczywistości, pokrywanej następnie warstwą misternego języka; nie miała w sobie pierwiastka ewangelicznego” (Max 2022, 283), który objawił się w *Niewyczerpanym żarcie*. Wallace, jak poetycko pisze Max, „dokonuje obmycia Pynchońskiej ekstrawagancji w chłodnych wodach prozy DeLilla,

36 Por. stanowisko Fredrica Jamesona na temat realizmu: Jameson 2013, 303–313.

37 Także autorstwa Wallace’a (np. 2005a; 2016c).



po czym doprowadza ją ponownie do punktu wrzenia na odkupicielskim ogniu Dostojewskiego” (Max 2022, 283). W ten sposób odróżnia się zarówno od postmodernistów, jak i od „wyczerpanych realistów”. Rzeczywiście, Wallace w swojej powieści, a także w opowiadaniach, esejach, wywiadach oraz *Bladym Królu* forsuje wizję literatury zaangażowanej nie tylko w opisywanie świata, diagnozowanie amerykańskiej kultury, ale też w jego zmianę. W pisarstwie DFW już na początku lat dziewięćdziesiątych wyraźnie pojawiła się wiara w uzdrawiającą moc opowiadania, krytyka postmodernistycznej ironii i formalnej odkrywczosci pozabawionej głębszego znaczenia. Przesadą byłoby stwierdzenie, że wszystkie te cechy zawsze odnoszą się też do realizmu historycznego jako takiego. Jednak zdecydowanie można w nim zauważyć dążenie do przezwyciężenia paradygmatu postmodernistycznego, przy jednoczesnym zachowaniu jego formalnych zdobyczy, odwrót od ironii i próbę powrotu do idei realizmu jako pisarstwa zdającego sprawę z rzeczywistości i interweniującego w nią.

Sam autor *Bladego Króla* zaczął mówić o swojej twórczości jako realistycznej na początku lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia w wywiadach z Larrym McCafferym (Wallace 1993) i Laurą Miller (Wallace 1996)<sup>38</sup>, czego zapowiedź można zauważyć już w 1990 roku, w eseju „E Unibus Pluram...”. Oczywiście poetyce jego pisarstwa (jak również pozostałych reprezentantów realizmu historycznego) daleko do wyznaczników realizmu rozumianego wąsko, jako nurt prozy ukształtowany w XIX wieku, dążący do wywoływania efektu rzeczywistości<sup>39</sup>. Jednak gest realistyczny Wallace’a polegał na co najmniej dwóch kwestiach: próbie docierania do rzeczywistości, tudzież wierze w możliwość dotarcia do niej za pomocą języka, oraz oddania świata ludzi przytłoczonych nieznośną intensywnością bodźców w społeczeństwie spektaklu. DFW był przekonany – i zdaje się, że jest to światopogląd realizmu historycznego *per se* – że żyje w strzaskanej rzeczywistości; zatem zadaniem literatury byłoby oddanie tego stanu, co oczywiście wymaga innych środków niż te oferowane przez klasyczną prozę realistyczną, genologicznie związaną z powieścią dziewiętnastowieczną. Poetyka, jaką Wallace rozwijał

38 Oba wywiady zostały przedrukowane w: Wallace 2012.

39 Ta uwaga odnosi się do warstwy formalnej. Jeżeli za wyznacznik realizmu przyjmiemy między innymi dążenie do „przedstawienia praw rządzących społeczeństwem” (Martuszevska 2000, 144), to zauważymy podobieństwa między tekstami zwyczajowo określanymi jako realistyczne a realizmem historycznym. Na marginesie należy zauważyć, że Anna Martuszevska we wskazanym artykule wymienia wiele problematycznych kwestii związanych z kategorią realizmu, analizując różne propozycje jej ujęcia.

w swoich powieściach, miała na celu uchwycenie tej fragmentaryczności świata Ameryki końca XX wieku, rzeczywistości, którą odczuwał jako dziwną i wykrzywioną (Max 2022, 103).

Jednym z ciekawszych – i charakterystycznych – chwytów realistycznych, a jednocześnie metaliterackich (Stasiewicz 2022), są w *Niewyczerpanym żarcie* przypisy, o których sam autor w liście do swojego redaktora pisze: „imitują zalew informacji i lawinę danych, które, spodziewam się, za piętnaście lat będą stanowić jeszcze większą część amerykańskiego życia”<sup>40</sup> (cyt. za: Max 2022, 262). Z kolei pewna hiperszczegółowość, typowa dla realizmu historycznego, choć może być postrzegana jako zabieg z repertuaru poetyki realizmu wzmacniający efekt rzeczywistości<sup>41</sup>, tak naprawdę uwidocznia sam materiał literacki i tym samym wymyka się klasycznej estetyce realistycznej.

W gruncie rzeczy trzy style literackie obecne w *Niewyczerpanym żarcie*, o których pisze Max (ale też trzy paradygmaty kulturowe, o których pisali Abercrombie, Lash i Longhurst) – czyli głos komiczny charakterystyczny dla okresu pobytu w Amherst, postmodernizm z czasu Arizony i „głos nawróconego na zasadę jednoznaczności, którą [Wallace] odkrył w Bostonie” (Max 2022, 215) – są swoistym śladem rozwoju pisarstwa autora *Niepamięci*. Znajdują one realizację w głównych wątkach *Niewyczerpanego żartu* oraz składają się na eklektyczną i niejednokrotnie aporetyczną estetykę realizmu historycznego, co być może należy postrzegać jako efekt przejściowego charakteru tego nurtu.

W swojej powieści Wallace stara się wypracować sposoby pisania pozwalające przekształcić postmodernistyczną ironię i autorefleksyjność w narzędzia odzyskiwania w literaturze kategorii szczerości, autentyczności, prawdy i wiary, zdążając tym samym w stronę literatury zapowiadanej przez niego już w „E Unibus Pluram...” (Wallace 2016a, 122–123). Jak zauważała Mary K. Holland, *Niewyczerpany żart* jest – zarówno dla Wallace’a, jak i dla literatury amerykańskiej w ogóle – szczytowym osiągnięciem i początkiem nowego projektu literackiego wykraczającego poza ramy literatury wyczerpania<sup>42</sup> (Holland 2018,

40 Oczywiście miał w tym poprzedników, choćby wspomnianych już Pynchocha czy DeLilla, ale też Edgara Lawrence’a Doctorowa (*Ragtime*, 1975). Rzecz jasna można wskazać też wielu innych pisarzy.

41 Zgodnie z zasadami realizmu formalnego świat powieści powinien być odpowiednio nasycony szczegółami – postacie literackie winny być spersonalizowane pod względem wyglądu, zachowania, języka i charakteru (Watt 1973, 16).

42 Tutaj znów należy przywołać esej Bartha „Postmodernizm: literatura odnowy”, który – jak zaznaczałem – w dyskusji o postmodernizmie bywa pomijany, a pozwala spojrzeć na ten rodzaj pisarstwa z innej perspektywy i dostrzec w nim cechy postulowane przez Wallace’a.

127). Konstrukcyjne wybory Wallace'a – rozbita narracja, fragmentaryczność, otwarte zakończenie, encyklopedyczność – wbrew temu, co twierdził Wood, są wyrazem realistycznej intencji<sup>43</sup>; co więcej, jak sądzę, skutecznie zrealizowanej. Zarówno rozbitcie wątków, jak i splatanie razem najdrobniejszych szczegółów uwidacznia, że to, co na mocy konwencji przyjmujemy za realistyczny sposób pisania (przyczynowość, linearność, „ludzkie” postacie), jest w istocie jedynie konwencją, niemającą odzwierciedlenia w rzeczywistości, którą lepiej imituje właśnie fragmentaryczność i nieliniowość<sup>44</sup>.

Zdaniem niektórych literaturoznawców, *Niewyczerpany żart*, a zatem pewnie i realizm historyczny jako taki, powinniśmy czytać jako rodzaj powrotu do premodernistycznego realizmu. Maksymalizm i ekscesywność narracji miałyby tutaj służyć próbie oddania realiów społecznych współczesnej kultury (Hoberek 2013, 216–224). Jeśli z drugą częścią tego twierdzenia mogę się zgodzić, to pierwsza budzi pewne wątpliwości. Rzeczywiście, realistyczny *modus operandi* jest tutaj niezwykle istotny, ale – o czym świadczą wysiłki Wallace'a w dążeniu do znalezienia nowej formy – nie może być mowy o powrocie do dawnych modeli. Autor *Bladego Króla* na przestrzeni lat poszukiwał „nowego rodzaju realizmu, który obnażyłby zarówno zapośredniczenie przesiąkniętego informacjami świata, w którym żyjemy” (Holland 2018, 132), jak i iluzoryczność fikcji. Jak zauważa Holland, formalne skomplikowanie dzieł Wallace'a, naznaczone też pewną samozwrotnością, ma na celu pisanie oferujące „tradycyjnie realistyczny obraz współczesnego życia” (Holland 2018, 132). Być może w pisarstwie Wallace'a, a być może w realizmie historycznym jako takim należałoby widzieć próbę zachowania wierności i realistycznemu, i postmodernistycznemu dziedzictwu, poprzez odrzucenie i krytykę tego, co za Adornem można by nazwać „pozorującymi manewrami”. Jak bowiem pisał autor *Dialektyki negatywnej*: „Jeżeli powieść chce zachować wierność swemu realistycznemu dziedzictwu i powiedzieć, jak jest rzeczywistość, musi zrezygnować z realizmu, który, skoro reprodukuje tylko fasadę, pomaga jej tylko w pozorujących manewrach” (Adorno 1990, 177). Jasne jest, że Wallace w swej twórczości rezygnuje z tradycyjnie, na wzór dziewiętnastowieczny, pojmowanego realizmu, sięgając po środki wypracowane przez literaturę (post)modernistyczną dla oddania rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Ale odrzuca też

43 Na takie rozumienie realizmu, jako wyrazu intencji autorskiej, zwracał uwagę Roman Jakobson (Jakobson 1999).

44 Ciekawy fragment na temat problemów z liniowością – także języka – i jej nieprzystawalności do rzeczywistości można znaleźć w opowiadaniu Wallace'a „Stary, dobry neon” (Wallace 2017, 205–207).

postmodernistyczną ironię jako właśnie jedynie pozorującą krytykę i ostatecznie umacniającą *status quo* (Wallace 2016a).

Realizm Wallace'a jest radykalny i histeryczny, imituje zalew informacjami i danymi w społeczeństwie końca XX wieku, naśladuje rzeczywistość, tak jak ją postrzegał Wallace, wraz z jej mechanizmami, jednocześnie odgrywając same mechanizmy realistycznej reprezentacji. *Niewyczerpany żart* przedstawia społeczeństwo przesycone dyskursem mediów masowych, w którym komunikacja jest utrudniona przez ironię i solipsyzm, co stanowi kontynuację wątków z wcześniejszej twórczości Wallace'a. Jak zauważano już wcześniej (Dulk 2014; Hetman 2021), druga powieść amerykańskiego pisarza jest do głębi etyczna, co wynika ze sprzeciwu wobec kultury ironii.

Dla autora *Krótkich wywiadów z paskudnymi ludźmi* kultura ironii nie wiąże się już z postawą sokratejską i antydogmatycznymi cnotami podmiotu sceptycznego (Wróbel 2014, 35). Identyfikowana przez Szymona Wróbla jako sceptycyzm ironiczny antydogmatyczna postawa manewrująca pozycjami intelektualnymi, charakteryzująca się dystansem oraz ironią jako figurą odwlekania (Wróbel 2014, 35), w perspektywie Wallace'a straciła krytyczną potencjalność, gdyż stała się domyślnym stanem kultury późnego kapitalizmu. Za Lewisem Haydem stwierdza, że jeżeli ironia przyjmuje rolę podstawowej pozycji podmiotu, „staje się głosem uwięzionych, którym zaczęło podobać się w klatce” (Wallace 2016a, 102). Postrzeganie ironii przez Wallace'a jest o tyle ciekawe, że sam był jednym z najgenialniejszych ironistów – na poziomie retoryki – w literaturze przełomu XX i XXI wieku. Jednak odrzucił ironię jako postawę etyczną<sup>45</sup>, mając jednocześnie świadomość, że zarówno dla dekonstrukcjonistów (Paul de Man), jak i dla liberałów-pragmatystów (Richard Rorty) ironia jest „drogą do rozwinięcia wrażliwości etycznej”, obroną przed „fundamentalizmem wiedzy i wiary” (Wróbel 2014, 35) i ostatecznym słownikiem etycznym. Jego zdaniem „ironia kulturalna jest zarazem tak potężna i tak rozczarowująca, ponieważ nie sposób przyłapać ironisty” (Wallace 2016a, 103). Dlatego też z czasem coraz bardziej przesuwał się w stronę etosu wiary samej w siebie. Jeśli rzeczywiście ironia miała być narzędziem ucieczki przed dogmatyzmem, to zdaniem Wallace'a stała się też powodem alienacji i antyetycznej postawy estetycznej – w neoliberalnym społeczeństwie Ameryki końca XX wieku ironia nie jest już sokratejską metodą myślenia. Z tego powodu DFW – parafrazując tytuł jednego z jego esejów – oddala się od bycia oddalonym od wszystkiego.

45 Jak podkreśla Wróbel, „każda kulturowo ugruntowana koncepcja ironii jest pojęciem na wskroś etycznym” (Wróbel 2014, 35).

Analiza głównych postaci powieści – szczególnie Hala Incandeny, jego ojca Jamesa oraz Dona Gately’ego, dążącego do odkupienia pracownika domu przejściowego dla uzależnionych – doprowadziła Allarda den Dulka do odczytania *Niewyczerpanego żartu* przez pryzmat egzystencjalizmu Kierkegaarda w celu ukazania napięcia między postawami estetyczną („uwolnioną” od powinności społecznych) i etyczną (nastawioną na poświęcenie się dla innych). Z kolei Jarosław Hetman, analizując „wymiar moralny utworu, skupiony wokół postkapitalistycznej, solipsyzującej kultury przedmiotu” (Hetman 2021, 52), zauważał, że to druga filozofia Wittgensteina, czyli myśl z *Dociekań filozoficznych*, dostarczyła Wallace’owi „najmocniejszego i najpiękniejszego argumentu antysolipsystycznego w dziejach”, dowodzącego istnienia „rzeczywistości pozajęzykowej, lecz z językiem związanej” (Hetman 2021, 61). Przy czym warto zauważyć, że DFW podejmował zagadnienie związku języka i rzeczywistości także w później publikowanych tekstach. Dobrym przykładem antysolipsystycznego w wymowie utworu jest *Stary dobry neon* (Wallace 2017).

Zgadzam się z Holland, wedle której mimo innowacyjnych technik narracyjnych Wallace stał się pisarzem „radykalnie realistycznym”, analizującym chaotyczną i fragmentaryczną rzeczywistość. Realizm historyczny – DFW i innych zaliczanych do tego nurtu pisarzy – nie jest ani czysto formalnym eksperymentem, ani projektem wyłącznie mimetycznym – jest nurtem świadomym polityczności literatury. Jednak ta polityczność nie przejawia się w nim w sposób bezpośredni. Jak dowodził Andrew Warren, odwołując się do filozofii Alaina Badiou i koncepcji innej sceny polityki Étienne’a Balibara (2002; 2007 – tu rozdział: *Inna scena: przemoc, granica, uniwersalność*), polityczność polega tutaj na wyobrażaniu nowych sposobów nadawania sensów (Warren 2018) (zatem także nowych sposobów dzielenia postrzegalnego; Rancière 2007), zastępując tym samym (również polityczną) ironię postmodernizmu, która, wedle diagnozy Wallace’a, stała się przyczyną izolacji jednostki i niemożliwości znalezienia sensu.

Ironia i idea posthistorii, popularne w latach dziewięćdziesiątych XX wieku za sprawą *Końca historii* Francisa Fukuyamy (2009), zostaje zastąpiona ponownym zaangażowaniem w historię i politykę – a bez tego, jak sądzę, trudno mówić o realizmie – a także ideą prawdy i założeniem, że istnieje możliwość wyjścia poza zamknięty obieg języka. Jeśli posthistoryczne przekonanie Fukuyamy, że historia jest czymś ukierunkowanym i spójnym, mającym swój teleologiczny koniec, byłoby rodzajem zderzeniowej fałszywej świadomości społeczeństw zachodnich pod koniec zimnej wojny, to właśnie na tle dyskursu o braku alternatywy

dla rynku, konsumpcyjnego społeczeństwa spektaklu, słowem: na tle realizmu kapitalistycznego trzeba widzieć historyczne, postironiczne piarstwo Wallace'a i jego rówieśników.

Charakterystyczna dla Wallace'a oraz na przykład Franzena postironia jest efektem pragnienia komunikacji. Jak zauważał Lee Konstantinou, o czym również już wspominałem, autor *Niepamięci* był przekonany, że społeczeństwo amerykańskie końca XX wieku to społeczeństwo okaleczone przez solipsyzm, anhedonizm, cynizm, toksyczną ironię bezcelowej kultury konsumpcyjnej i idei końca historii. Dlatego Wallace, jak pisze Konstantinou, za cel postawił sobie przedstawienie „etycznych kontrtypów dla niedowierzającego ironisty” (Konstantinou 2012, 85) (w *Niewyczerpanym żarcie* jest nim postać Dona Gately'ego, a także krytykujący społeczeństwo amerykańskie Marathe). Na marginesie trzeba zauważyć, że Konstantinou kwestionuje włączanie DFW wraz z innymi pisarzami, jak Rushdie i Smith, do nurtu realizmu historycznego. Wskazuje, że w gruncie rzeczy postironia Wallace'a jest w pewien sposób zgodna z krytyką, jaką Wood wysuwał przeciwko realizmowi historycznemu (Konstantinou 2012, 86–87). Tutaj jednak trzeba podkreślić pewien paradoks, na który uwagę zwróciła już Holland: od lat badacze literatury wskazują, że krytykowane przez Wooda powieści osiągają właśnie to, czego jego zdaniem realizm historyczny osiągnąć nie może, a „Wielka (amerykańska) Powieść” nie znajduje w nim swojej śmierci, lecz kontynuację<sup>46</sup> (Holland 2020, 35).

Związki Wallace'a, a tym samym realizmu historycznego, z wcześniejszymi nurtami literackimi nie są proste. Skomplikowana mieszanina sympatii i antypatii, naśladownictwa i odrzucenia wzorców wiąże go zarówno z postmodernizmem, jak i tradycją realistyczną. Autor *Krótkich wywiadów z paskudnymi ludźmi* postrzegał się raczej jako spadkobiercę tej tradycji estetycznej, która wiązała się z obaleniem dziewiętnastowiecznego modelu realizmu burżuazyjnego, ale jednocześnie był przekonany, że i modernizm, i postmodernizm to nurty skończone. Dlatego z czasem zaczęto mówić, raczej mało precyzyjnie, o post-postmodernizmie (a

---

46 Jest to stwierdzenie być może prawdziwsze w odniesieniu do piarstwa Jonathana Franzena, szczególnie wpisujących się w nurt Nowej Szczeroci *Korekt* i *Wolności*, jego trzeciej i czwartej powieści, które zyskały status „Great American Novel”. Jak zauważa Grzegorz Jankowicz, wpłynęło na to kilka czynników: po pierwsze w czasie kryzysu (czyli po atakach na WTC) zwrócono się w stronę pisarza, który próbował uchwycić specyfikę amerykańskiej rzeczywistości i głosił „pochwałę społecznego realizmu”. Po drugie Franzen „podkreślał konieczność powrotu do bardziej bezpośrednich form społecznego i emocjonalnego kontaktu” (Jankowicz 2024, 261–262). Do tego można dodać wpasowanie się w mocno już zakorzoną kulturę terapii (Greenwald Smith 2015; Graff 2024).

czasem o metamodernizmie) – pisarstwie, które nie dąży do obalenia postmodernizmu (jak postmodernizm nie obalał modernizmu, lecz krytycznie go kontynuował), ale idzie „zdecydowanie naprzód, dźwigając na barkach bagaż modernizmu i postmodernizmu” (Boswell 2020, 1; zob też Barth 1982; Wallace 2016a). Wallace pisarzy z tego ostatniego nurtu uznawał – wbrew temu, co mogłoby się wydawać – za szczerze idealistycznych. Podważali oni słuszność wiary w różne konwencje, ponieważ wierzyli, że ujawnienie uwięzienia prowadzi do wolności (Wallace 2016a, 102). Z tym jednak autor *This Is Water* już się nie zgadzał. Sądził, że wolność, którą oferuje postmodernistyczna ironia, to intelektualna wolność cynika (Wallace 2016a; Boswell 2020, 9). Jego pisarstwo natomiast to próba przezwyciężenia logiki kulturowej późnego kapitalizmu. Dlatego też sprzeciwiał się wielu koncepcjom teoretycznym związanym z postmodernizmem, w tym śmierci autora (Wallace 2016b) i niemożności prawdziwej komunikacji między nadawcą i odbiorcą.

## V

Klasyfikując dzieła zaliczone przez Wooda do realizmu historycznego właśnie jako realistyczne, natrafiamy na następujący problem: czerpią one ekstensywnie z metafikcyjnych zasobów (post)modernizmu, wytworzonych dokładnie w celu dekonstruowania realizmu i ujawniania jego sztuczności i nadużyć oraz pytania o związek fikcji i rzeczywistości. Jednak – jak już zaznaczałem – błędem byłoby postrzeganie tego nurtu jako jedynie kontynuującego postmodernistyczną tradycję. Ta w literaturze anglo-amerykańskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku była już martwa, a przynajmniej jałowa. Natomiast realizm historyczny, mimo jeszcze postmodernistycznej poetyki, cechował się w gruncie rzeczy klasycznymi ideami realizmu – starał się uchwycić specyfikę rzeczywistości poszatutowanej przez podkopującą wszelką szczerą ironię logiki kulturowej późnego kapitalizmu, która przechwyciła kiedyś wywrotowe idee i techniki postmodernizmu. Wallace w swojej twórczości usiłuje wyjść poza krytykę społeczeństwa, a Franzen zmierza już w stronę Nowej Szczerości. Jej założenia zrealizuje w *Korektach*, zbliżając się do powieści psychologicznej, która zyskała popularność w ekspansywnej „kulturze terapii” (Greenwald Smith 2015; Graff 2024). Pisarze realizmu historycznego, dążąc do wyjścia poza postawę ironisty, pracowali nad odzyskaniem idei wiary, co DFW zapowiadał już w 1990 roku. To zagadnienie trafnie ujmuje Konstantinou, pisząc, że:

Realizm historyczny, mimo jeszcze postmodernistycznej poetyki, cechował się w gruncie rzeczy klasycznymi ideami realizmu – starał się uchwycić specyfikę rzeczywistości poszatutowanej przez podkopującą wszelką szczerą ironię logiki kulturowej późnego kapitalizmu, która przechwyciła kiedyś wywrotowe idee i techniki postmodernizmu.

Metafikcja usuwa fundamenty wiary w realizm. Dla kontrastu postironiści próbują użyć metafikcji jako sposobu na ponowne połączenie formy i treści, jako sposobu na wzmocnienie wiary. To, co jest paradoksalne w tej próbie, to pustka proponowanej „postironicznej wiary”. Postironiści nie opowiadają się za postawą wiary wobec jakiegoś aspektu świata, ale raczej za etosem wiary samej w sobie (Konstantinou 2012, 90).

Opartą na etosie wiary postawę etyczną Wallace propagował w całej swojej dojrzałej twórczości, a najbardziej wprost wyraził ją prawdopodobnie w *This Is Water* (Wallace 2009), zapisie wykładu z 2005 roku.

Jeśli postmodernizm postrzegają ironicznie zburzenie fundamentów „opresyjnego” esencjalizmu, wynikającego z idei wiary, prawdy, rzeczywistości, jako wyzwolenie, to Wallace upatrywał w tym źródła cierpienia. To jednak nie wszystko, co łączy realizm historyczny z realistyczną tradycją – rozumianą tutaj jako pewien projekt etyczno-epistemologiczny, stanowiący też podstawę modernistycznych poszukiwań rzeczywistości (Franczak 2007). Nurt ten rezygnuje z prozy egocentrycznej (nie nadaje temu określeniu tutaj negatywnego znaczenia). Jest próbą uchwycenia szerszej, ponadjednostkowej perspektywy<sup>47</sup>. Jednak być może ostatecznie, ponieważ formalnie realizmowi historycznemu bliżej jest do metafikcjonalnej prozy postmodernistycznej, jego „realistyczność” sytuuje się na poziomie intencji nadawczej i odbiorczej, także w wymiarze wspólnot interpretacyjnych (Finn 2012, 169), co znaczy, że charakteryzuje go nie korzystanie z dobrze rozpoznawalnych sposobów kreowania efektu rzeczywistości, ale próba jej uchwycenia, nawet jeśli oznacza to skupienie się na wymiarze kulturowym (Stasiewicz 2022). Mamy zatem do czy-

---

47 Jednocześnie trzeba zauważyć, że paradoksalnie przychodząca po realizmie historycznym Nowa Szczerość właśnie do literatury skoncentrowanej na „ja” wraca. Słusznie pisze Agnieszka Graff o „zwrocie terapeutycznym” w literaturze, przy czym sądzę, że Franzen i Eugenides jeszcze wien nie popadają: „Zwrot terapeutyczny dotyczy też literatury. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku zaczął się trwający do dziś boom na osobiste zwierzenia, autobiografie i wspomnienia. Popularność gatunków pierwszoosobowych – a także autofikcji, czyli powieści opartej na osobistych doświadczeniach autora lub autorki, zacierającej granice między faktem i kreacją – wydaje się symptomatyczna dla zachodzącej zmiany kulturowej. Granica między tym, co publiczne, i tym, co prywatne, przesuwana na korzyść prywatności. Także powieść obyczajowa, gatunek tradycyjnie służący diagnozowaniu stanu społeczeństwa poprzez jednostkowe losy, skręcił w ostatnich dekadach w kierunku powieści psychologicznej skupionej na indywidualnym doświadczeniu traum, depresji i rodzinnych dysfunkcji. Zarzut abdykacji ze społecznej diagnozy dotyczy szczególnie popularnych w pierwszej dekadzie XXI wieku pisarzy amerykańskich, takich jak Jonathan Franzen, Jennifer Egan, Jeffrey Eugenides czy Jhumpa Lahiri” (Graff 2024, 337).



nienia z przeniesieniem akcentu z funkcji mimetycznej na analityczną, co nie oznacza wcale rezygnacji z tej pierwszej (Wallace 2016a, 71).

Za realizmem historycznym, szczególnie pisarstwem Wallace'a, kryje się więc idea – mająca, jak wykazywał Franczak, źródło w przełomie modernistycznym – innego sposobu mierzenia się z rzeczywistością (jej diagnozy i literackiego opracowania) niż oparty na mimetyzmie realistyczny sposób pisania. Brak mocnego osadzenia realizmu historycznego w formalnych wyznacznikach przypisywanych zazwyczaj pisarstwu realistycznemu sprawia, że otwierają się możliwości poszukiwań innych tradycji. Tą drogą poszedł Andrew Hoberek, wpisując Wallace'a w tradycję nie powieści, ale romansu<sup>48</sup> (Hoberek 2018, 37), co w gruncie rzeczy w pewien sposób odpowiada rozważaniom Flannery O'Connor na temat literatury amerykańskiego Południa (O'Connor 2020). Tradycja romansu byłaby związana bardziej z zainteresowaniem „tajemnicą” (o niej pisała O'Connor), formami mitycznymi, symbolicznymi i alegorycznymi, zawartymi w nieprawdopodobnych, zdumiewających wydarzeniach, niż klasami społecznymi i imitacyjnym reprezentowaniem świata. Do tej tradycji, oprócz samej O'Connor, można by zaliczyć Faulknera i Melville'a. Hoberek argumentuje, że otwartość Wallace'a, a możemy dodać: realizmu historycznego, na gatunki nierealistyczne, pewna alegoryczność biorąca górę nad skrupulatnymi analizami społecznymi sytuują go właśnie w tradycji romansu. Amerykański literaturoznawca przekonuje, że autor *Bladego Króla*, zwraca się ku grotesce, podobnie jak O'Connor, by wyjść poza ograniczenia realizmu przedstawieniowego, rozbić dominujące wzorce społeczne i spróbować przedstawić to, co nieprzedstawialne, przy użyciu wytartych już chwytów estetyczno-narracyjnych (O'Connor 2020, 39–40). Choć wydaje mi się, że jest to za daleko idąca interpretacja, to sędzę jednocześnie, że nie jest

48 Należy przy tym zaznaczyć, że Hoberek romans rozumie przez pryzmat amerykańskiej literatury. Jest to dla niego taki rodzaj pisarstwa, w którym można by widzieć na przykład Hermana Melville'a czy Nathaniela Hawthorne'a. Jak pisze Michał Głowiński w *Słowniku terminów literackich*, romans (*romance*) „w angielskiej typologii form beletrystycznych” to utwór różniący się od powieści (*novel*) „swobodniejszą budową fabuły, w którą wprowadzać można momenty bliskie fantastyce, brakiem dążności moralistycznych i szerokiego opisu obyczajów oraz obecnością mitów, symbolów i alegorii” (Głowiński 1976, 376). Ta definicja podważa nieco propozycje Hobereka. Wszak wymowa etyczna *Niewyczerpanego żartu* jest bardzo wyraźna, nawet jeśli nieformułowana wprost – ostatecznie nie jest to dzieło dydaktyczne czy moralizatorskie. A choć znaleźć można w *Niewyczerpanym żarcie* i elementy fantastyczne, i symbolistyczne, to jednak trzeba zauważyć, że powieść wchłonęła wszystkie wymieniane przez Głowińskiego elementy romansu (*romance*).

ona całkiem pozbawiona trafnych intuicji, gdyż elementy groteski wyraźnie zaznaczają swoją obecność w realizmie historycznym. Należy jednak pamiętać – wróćmy do przywoływanego już eseju O'Connor – że romans nie jest przeciwieństwem realizmu, ponieważ za nim również stoją pewne realistyczne intencje; jest co najwyżej kontrastem dla specyficznego, konkretnego nurtu powieści dziewiętnastowiecznej (Głowiński 1976). Zresztą sam Wallace już w czasie studiów w Amherst przekonał się, a jest to lekcja całego realizmu historycznego, „ile jest w prozie literackiej miejsca na to, co bizarne, i to nawet w utworach realistycznych” (Max 2022, 63). Zatem odrzucić należy pogląd, jakoby niezwykłość wykluczała realizm<sup>49</sup> i odwrotnie. To w gruncie rzeczy ukazywał przed laty Erich Auerbach w *Mimesis* (Auerbach 1968), dowodząc, że różne odmiany realizmu obecne były na przestrzeni wieków w literaturze europejskiej (oczywiście spostrzeżenia Auerbacha można by rozciągnąć po prostu na literaturę światową). Podobne argumenty wysuwał też Curtius<sup>50</sup>. Ostatecznie nieodległe prawdy wydaje się stwierdzenie O'Connor, że „[w]szyscy pisarze są głównie poszukiwaczami i opisywaczami rzeczywistości, lecz realizm każdego z nich zależy od jego poglądu na to, gdzie owa rzeczywistość ma swoje ostateczne granice” (O'Connor 2020, 48).

Do klasycznego realizmu XIX wieku zbliża go chęć odzwierciedlenia warunków życia oraz kultury – tym razem w społeczeństwie spektaklu przełomu XX i XXI wieku. Zarazem narzędzia, po które sięgnęli autorzy opisywani przez Wooda, są już zupełnie inne. I tak na przykład Wallace nie zajmuje się opisywaniem zastanej rzeczywistości społeczno-politycznej, ale raczej stara się oddać panujący w latach dziewięćdziesiątych XX wieku *Zeitgeist*, przenosząc akcję *Niewyczerpanego żartu* w fikcyjną przyszłość. Jednak ten ruch nie przekreśla realistycznego charakteru tej prozy. Żeby to zrozumieć, należy przyjąć dość oczywisty fakt, że klasyczny realizm był produktem specyficznego dziewiętnastowiecznego onto-episte-

49 Przy czym nie chodzi tu o konstatację, że „nawet powieści – z uwagi na tworzywo – fantastyczne starały się o takie przedstawienie treści, aby efektem była sugestia realności” (Adorno 1990, 175).

50 O poglądach Auerbacha i Curtiusa pisałem w poprzednim artykule z cyklu o realizmach przełomu wieków (Woźniak 2024), tutaj przywołajmy tylko jeden cytat z Curtiusa: „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 najrozmaitszych 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” (Curtius 1956, 92–93; cyt. za: Brodzka 1966, 25).

mologii, na którą składały się rozwój technologiczny, przemiany społeczno-polityczne, racjonalizm i pozytywizm oraz odwrót od subiektywistycznego i indywidualistycznego romantyzmu w stronę idei obiektywnego, naukowego poznania i zainteresowania tym, co typowe. Jeśli postmodernizm w pewien sposób powtarzał i przetwarzał paradygmaty romantyczny i antypozytywistyczny, to realizm historyczny, przejmując dziedzictwo postmodernizmu, ma ambicje uchwycenia rzeczywistości i opisywania realnego swoich czasów, przy czym – jak już nieraz tutaj wspominałem – nie chodzi o sposób pisania mający na celu wierne rejestrowanie czy też odzwierciedlanie życia w danych czasach i danym społeczeństwie. Chodzi raczej o uchwycenie logiki kulturowej czy też formacji ontohistorycznej<sup>51</sup>. Kluczowe dla tradycyjnego realizmu kategorie prawdy i podobieństwa nadal są więc istotne, lecz zostały już przetworzone przez doświadczenie modernizmu oraz postmodernizmu i odrywają się od imitacyjnej koncepcji *mimesis*. Świat przedstawiony nie musi przypominać rzeczywistości czytelnika, czy też – jak ujął to Darko Suvin – empirycznego środowiska autora (Suvin 2018, 11), a mimo to refleksyjna funkcja fikcji zostaje zachowana, ponieważ chodzi o eksplorację relacji społecznych i czegoś, co można by nazwać kondycją ludzką.

Wymienione cechy odcinają realizm historyczny od postmodernizmu, zainteresowanego przede wszystkim pytaniami ontologicznymi oraz filozofią i teorią języka, a także będącego wyrazem przekonania o upadku wielkich narracji, w tym pojęcia prawdy. Realizm historyczny nie wrócił po prostu do poetyki realistycznej, ale wchłonął osiągnięcia postmodernizmu, zarówno na poziomie formy, wymagającej aktywnego zaangażowania czytelnika w tekst, jak i teorii literatury – czyli świadomości ograniczenia mimetyczności i teorii języka. Jednocześnie jest to nurt, który przyjął ambicje realistyczne, opisywane przez Georges'a Pereca (2021). Pisał on, że realizm sprzeciwia się literaturze postrzegającej siebie jako oderwaną od świata aktywność, zwracającą się do wnętrza i służącej jako rodzaj autoanalizy piszącego ja. Realizm historyczny zachował „wołę całości”, która zdaniem Pereca odróżnia realizm od innych typów literatury, oraz ambicje ukazania poszczególnego jako funkcji ogólnego, a zatem tworzenia literatury nieegocentrycznej. Zarazem opisywać go można również w performatycznych kategoriach inscenizacji struktur alienacji, pęknięcia podmiotowego, reifikacji, pozycji społecznych i ideologicznych, niewydolności ironii czy szerzej – społeczeństwa spektaklu, co wcale nie sytuuje realizmu historycznego tak daleko do „klasycznego” realizmu, jak sądził James Wood.

51 Jest to termin ukuty przez Jona McKenziego (2011).

## Wykaz literatury

- Abercrombie, Nicolas, Lash, Scott, i Longhurst, Brian. 1998. „Przedstawianie popularne: przerabianie realizmu”. Tłum. Ewa Mrowczyk-Heartfield. W *Odkrywanie modernizmu*, red. Ryszard Nycz. Kraków: Universitas.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1990. „Pozycja narratora we współczesnej powieści”. W *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak. Wyb. i wstęp Karol Sauerland. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Auerbach, Erich. 1968. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. T. 1–2. Tłum. Zbigniew Żabicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Balibar, Étienne. 2002. *Politics and the Other Scene*. Tłum. Christine Jones, James Swenson i Chris Turner. New York: Verso.
- Balibar, Étienne. 2007. *Trwoga mas. Polityka i filozofia przed Marksem i po Marksie*. Tłum. Andrzej Staroń. Warszawa: Dialog.
- Barth, John. 1982. „Postmodernizm: literatura odnowy”. Tłum. Jacek Wiśniewski. *Literatura na Świecie* 130–131(5–6): 260–275.
- Barth, John. 1983. „Literatura wyczerpania”. Tłum. Jacek Wiśniewski. W *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac. i wstęp Zbigniew Lewicki. Warszawa: Czytelnik.
- Barthes, Roland. 2012. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 4: 119–126.
- Boruszkowska, Iwona. 2019. „Écriture patographique – język i pismo podmiotu defektywnego”. W *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata i Monika Ładoń. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Boswell, Marshall. 2018. „Slacker Redemption. Wallace and Generation X”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Clare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boswell, Marshall. 2020. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Brodzka, Alina. 1966. *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Curtius, Ernst Robert. 1956. „Nouvelle recontre avec Balzac”. W Curtius, Ernst Robert, *Essais sur la littérature européenne*. Paris: Grasset.
- Debord, Guy. 2013. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Diamond, Elin. 1990. „Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis”. *Discourse* 13(1): 59–92.

- Dulk, Allard den. 2014. „Boredom, Irony and Anxiety: Wallace and the Kierkegaardian View of the Self”. W *David Foster Wallace and ‘The Long Thing’: New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York: Bloomsbury.
- Finn, Ed. 2012. *Becoming Yourself: The Afterlife of Reception*. W *The Legacy of David Foster Wallace*, red. Samuel Cohen i Lee Konstantinou. Iowa City: Iowa University Press.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a “Natural” Narratology*. London–New York: Routledge.
- 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.
- Gilbert, Sandra M., i Gubar, Susan. 2020. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Wstęp Lisa Appignanesi. New Haven–London: Yale University Press.
- Głowiński, Michał. 1976. „Romance”. W *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Graff, Agnieszka. 2024. „Jak ryby w wodzie. Kultura terapii i jej krytycy”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 48(1): 331–349.
- Greenwald Smith, Rachel. 2015. *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hetman, Jarosław. 2021a. „Czyszczenie magazynów: *The Broom of the System*”. W *David Foster Wallace*, red. Jarosław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hetman, Jarosław. 2021b. „*Infinite Jest* a kultura czasów wygody”. W *David Foster Wallace*, red. Jarosław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hoberek, Andrew. 2013. „The Novel After David Foster Wallace”. W *A Companion to David Foster Wallace Studies*, red. Marshall Boswell i Stephen J. Burn. New York: Palgrave Macmillan.
- Hoberek, Andrew. 2018. „Wallace and the American Literature”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Claire. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, Mary K. 2018. „*Infinite Jest*”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Clare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, Mary K. 2020. *The Moral Worlds of Contemporary Realism*. New York–London: Bloomsbury.

- 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.
- Jankowicz, Grzegorz. 2024. „Amerykański sen o powieści”. W Jankowicz, Grzegorz, *Pojedynek wokół pustki. Eseje*. Kraków–Budapeszt–Syruazy: Austeria.
- Kelly, Adam. 2012. „Development Through Dialogue. David Foster Wallace and the Novel of Ideas”. *Studies in the Novel* 44(3): 267–283.
- Kelly, Adam. 2014. „David Foster Wallace and the Novel of Ideas”. W *David Foster Wallace and the ‘Long Thing’*. *New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York–London: Bloomsbury.
- Kelly, Adam. 2024. *New Sincerity. American Fiction in the Neoliberal Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Kijewska-Trembecka, Marta. 2007. *Quebec i Quebecois. Ideologie dążeń niepodległościowych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kolb, Harold. 1969. *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Konstantinou, Lee. 2012. „No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief”. W *The Legacy of David Foster Wallace*, red. Samuel Cohen i Lee Konstantinou. Iowa City: Iowa University Press.
- Konstantinou, Lee. 2018. „Wallace’s ‘Bad’ Influence”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Clare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kujawa, Dawid. 2021. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*. Kraków: Wydawnictwo Ha!Art.
- LaCapra, Dominic. 2009. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- Leftwich, Patrick. 2023. „Konspiracja i postironia w semiotyce postprawdy”. *Zakład 6*. <https://www.zakladmagazyn.pl/post/patrick-leftwich-konspiracja-i-postironia-w-semiotyce-postprawdy/>
- Letzler, David. 2014. „Encyclopedic Novels and the Cruft of Fiction: *Infinite Jest’s* Endnotes”. W *David Foster Wallace and the ‘Long Thing’: New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York–London: Bloomsbury.
- Markiewicz, Henryk. 1994. „Narrator i autor w światowej teorii literatury”. *Pamiętnik Literacki* 4: 225–235.

- Martuszevska, Anna. 2000. „Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywi-  
stycznym)”. *Pamiętnik Literacki* 2: 143–156.
- Max, Daniel T. 2022. *Każda historia miłosa jest historią o duchach. Życie  
Davida Fostera Wallace’a*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- 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.
- O’Connor, Flannery. 2020. „Pewne aspekty groteski w prozie Południa”.  
W O’Connor, Flannery, *Misterium i maniery. Pisma przygodne*. Tłum.  
Michał Kłobukowski. Kraków: Karakter.
- Paryż, Marek. 2021. „*Rzeczko fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*:  
narracyjna autokreacja i pryzmaty przedstawienia świata w reportażowych  
utworach Davida Fostera Wallace’a”. W *David Foster Wallace*, red. Jaro-  
sław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Perec, Georges. 2021. „Ku literaturze realistycznej”. Tłum. Julia Krzew-  
ska. *Maly Format* 1–3. <http://malyformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/>
- Rancière, Jacques. 2007. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*.  
Tłum. Jan Sowa i Maciej Kropiwnicki. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rutkiewicz, Paweł K. 2018. *Słowo i świat. Globalizacja w literaturze  
i literaturoznawstwie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sajewicz, Paweł. 2014. „Literatura versus drony”. *Dwutygodnik* 128,  
marzec. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5090-literatura-versus-drony.html/>
- Sebald, W.G. 2020. *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*. Tłum.  
Małgorzata Łukasiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Woman, Madness and  
English Culture, 1830–1980*. New York–London: Penguin Books.
- Showalter, Elaine. 1997a. „Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo  
i zadania krytyki feministycznej”. *Teksty Drugie* 4: 188–205.
- Showalter, Elaine. 1997b. *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern  
Culture*. New York: Columbia University Press.
- Siemek, Marek. 2002. „Wczesny romantyk późnej nowoczesności”.  
W Siemek, Marek, *Wolność, rozum, intersubiektywność*. Warszawa:  
Oficyna Naukowa.
- Smith, Zadie. 2001. „This Is How It Feels to Me”. *The Guardian*, 13  
października. [https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/  
fiction.afghanistan/](https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan/)
- Staiger, Jeffrey. 2008. „James Wood’s Case Against ‘Hysterical Realism’  
and Thomas Pynchon”. *The Antioch Review* 66(4): 634–654.

- Stasiewicz, Piotr. 2022. „Histeryczny realizm, fantastyka, postmodernizm”. *Colloquia Litteraria* 32(1): 45–68.
- Suvin, Darko. 2018. „O poetyce gatunku science fiction”. Tłum. Krzysztof M. Maj. *Creatio Fantastica* 59(2): 9–24.
- Wallace, David Foster, w rozmowie z Larrym McCaffery. 1993. „An Interview With David Foster Wallace”. *Review of Contemporary Fiction* 13(2). <https://www.dalkeyarchive.com/2013/08/02/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>
- Wallace, David Foster, w rozmowie z Laurą Miller. 1996. „The Salon Interview: David Foster Wallace”. *Salon*, 8 marca. [https://www.salon.com/1996/03/09/wallace\\_5/](https://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/)
- Wallace, David Foster. 2005a. „Big Red Son”. W Wallace, David Foster, *Consider the Lobster and Other Essays*. New York–Boston–London: Little, Brown and Company.
- Wallace, David Foster. 2005b. „Joseph Frank’s Dostoyevsky”. W Wallace, David Foster, , *Consider the Lobster and Other Essays*. New York–Boston–London: Little, Brown and Company.
- Wallace, David Foster. 2009. *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, About Living a Compassionate Life*. New York–Boston–London: Little, Brown and Company.
- Wallace, David Foster. 2012. *Conversations With David Foster Wallace*, red. Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi.
- Wallace, David Foster. 2016a. „E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska”. W Wallace, David Foster, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- Wallace, David Foster. 2016b. „Gruba przesada”. W Wallace, David Foster, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- Wallace, David Foster. 2016c. „Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię”. W Wallace, David Foster, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- Wallace, David Foster. 2017. „Stary, dobry neon”. W Wallace, David Foster, *Niepamięć. Opowiadania*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- Wallace, David Foster. 2019. *Blady Król*. Tłum. Mikołaj Denderski. Warszawa: W.A.B.
- Wallace, David Foster. 2022. *Niewyczerpany żart*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- Warren, Andrew. 2018. „Wallace and Politics”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Claire. Cambridge: Cambridge University Press.



- Watt, Ian. 1973. *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*. Tłum. Agnieszka Kremczar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wood, James. 2000. „Human, All Too Inhuman: On the Formation of a New Genre: Hysterical Realism”. *The New Republic*, 24 lipca. <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman/>
- Wood, James. 2001. „Tell Me How Does It Feel?”. *The Guardian*, 6 października. <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction/>
- Wood, James. 2005. *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*. New York: Pimlico.
- Wood, James. 2007. „All Rainbow, No Gravity”. *The New Republic*, 5 marca. <https://newrepublic.com/article/63049/all-rainbow-no-gravity/>
- Woźniak, Jarosław. 2024. „Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. I: Prolegomena teoretyczne”. *Praktyka Teoretyczna* 53(3).
- Wróbel, Szymon. 2014. *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*. Kraków: Universitas.

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. II: Realizm historyczny i David Foster Wallace”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 95–136.

**DOI:** 10.19195/prt.2024.4.5

**Author:** Jarosław Woźniak

**Title:** Literary Realisms at the Turn of the Century. Part II: Historical Realism and David Foster Wallace

**Abstract:** This article is the second part of a series devoted to literary realisms of the turn of the 20th and 21st centuries. It focuses on hysterical realism emerging from postmodernist literature and evolving into the New Sincerity. This trend is discussed primarily on the example of David Foster Wallace's work. First, the author reconstructs the concept of hysterical realism, which was introduced into literary criticism by James Wood, who sharply criticized the novels included in this trend. In the following sections, the author tries to place hysterical realism in relation to the postmodern literature that preceded it and to indicate on what principles this current can, contrary to Wood, be regarded as realist literature.

**Keywords:** historical realism, novel, *New Sincerity*, postmodernism, David Foster Wallace