

NR 52/2/ 2024  
ISBN 2081-8130

praktyka  
teoretyczna



# REALIZM

---

**Poreba/ Poreba/ Rojek/ Sokołowska/ Woźniak/**



**praktyka**  
teoretyczna



**REALIZM**

Praktyka Teoretyczna  
ISSN: 2081-8130  
Nr 2(52)/2024 – Realizm

**Redakcja numeru:** Izabela Poręba, Karol Poręba

**Zespół redakcyjny:** Joanna Bednarek, Eric Blanc, Stanisław Chankowski, Katarzyna Czczot, Jakub Gorecki, Mateusz Janik, Piotr Juskowiak, Paweł Kaczmarski, Mateusz Karolak, Marta Koronkiewicz, Jakub Krzeski, Piotr Kuligowski, Wiktor Marzec, Łukasz Moll, Anna Piekarska, Izabela Poręba, Michał Pospiszyl, Paul Rekret, Eliaż Robakiewicz, Maciej Szlinder, Marta Wicha (sekretarz redakcji), Bartosz Wójcik (redaktor naczelny)

**Współpraca:** Görkem Akgöz, Raia Apostolova, Chiara Bonfiglioli, Bartłomiej Błasznowski, Matthieu Desan, Ainur Elmgren, Dario Gentili, Federica Giardini, Karolina Grzegorzczak, Ralf Hoffrogge, Jenny Jansson, Antonina Januszkiewicz, Gabriel Klimont, Agnieszka Kowalczyk, Georgi Medarov, Chris Moffat, Tomasz Płomiński, Karol Poręba, Mikołaj Ratajczak, Zuzanna Sala, Katarzyna Szopa, Katarzyna Warmuz, Felipe Ziotti Narita, Agata Zysiak, Łukasz Żurek

**Rada naukowa:** Zygmunt Bauman (University of Leeds), Rosi Braidotti (Uniwersytet w Utrechcie), Neil Brenner (Harvard Graduate School of Design), Michael Hardt (Duke University), Peter Hudis (Oakton Community College), Leszek Koczanowicz (Uniwersytet Wrocławski), Wioletta Małgorzata Kowalska (Uniwersytet w Białymstoku), Ewa Alicja Majewska, Antonio Negri, Michael Löwy (École des hautes études en sciences sociales), Matteo Pasquinelli (Queen Mary University of London), Judith Revel (L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Ewa Rewers (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Gigi Roggero (Università di Bologna), Saskia Sassen (Columbia University), Jan Sowa (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), Jacek Tittenbrun (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Tomasz Szukdlarek (Uniwersytet Gdański), Alberto Toscano (Goldsmiths University of London), Kathi Weeks (Duke University), Anna Zeidler Janiszewska (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej)

**Korekta:** Zofia Sajdek

**Skład:** Izabela Poręba

**Projekt okładki:** Marek Igrkowski

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wydanie on-line publikowane na stronie <https://wuwr.pl/prt>

**Wydawca:**

Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego  
ul. Koszarowa 3, 51-149 Wrocław

**Adres Redakcji:**

„Praktyka Teoretyczna”  
Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego  
ul. Koszarowa 3, 51-149 Wrocław  
E-mail: [praktyka.teoretyczna@gmail.com](mailto:praktyka.teoretyczna@gmail.com)

Wrocław 2024

**Spis treści:**

WSTĘP

- Izabela Poręba,** Poza Tekst. O znaczeniu realizmu dla współczesnej  
**Karol Poręba** literatury i jej krytyki | 9

REALIZM

- Izabela Poręba** Realizm i postkolonializm | 23
- Agnieszka Sokołowska** Między Balzakiem a Mannem. Realizm jako strategia  
apokryficzna w *Balzakianach* Jacka Dehnela oraz *Castorpie*  
Pawła Huellego | 49
- Jarosław Woźniak** Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. I: Prolegomena  
teoretyczne | 69
- Barbara Rojek** Twórcza paranoja w służbie realizmu. O problemie  
realizmu w twórczości Andrzeja Szpindlera | 109



wstęp





IZABELA PORĘBA, KAROL PORĘBA

## Poza Tekst. Realizm a współczesna literatura i jej krytyka

Szkic stanowi wstęp do numeru *Praktyki Teoretycznej* poświęconego realizmowi. Jego tematem są zarówno przyczyny umniejszenia roli realizmu we współczesnym literaturoznawstwie, jak i próby odzyskiwania tej konwencji w literaturze i krytyce w ostatnich latach.

**Słowa kluczowe:** kulturalizm, postmodernizm, realizm, tekstualizm, uniwersalizm

Albowiem czas płynie, a gdyby nie płynął, źle by się wiodło tym, którzy nie siedzą za złotymi stołami. Metody się zużywają, bodźce się wyczerpują. Wyłaniają się nowe problemy i domagają się nowych środków. Zmienia się rzeczywistość; aby ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawienia.

Bertolt Brecht

Przewroty w literaturze zawsze dokonywane są w imię realizmu.

Alain Robbe-Grillet

Mimo że dyskusje dotyczące realizmu były podejmowane wielokrotnie, w ostatnim czasie, jeśli realizm w Polsce w ogóle był brany pod uwagę, najczęściej miało to miejsce w celu poddania go surowej krytyce. Postmodernizm i kulturalizm dowartościowały fragmentaryczne, ułamkowe ujęcia oraz eksperyment formalny, odrzucając modele reprezentacji, które kojarzone były z konwencją realistyczną. Łączyło się z tym przekonanie, że autoteliczne, abstrakcyjne formy artystyczne mają szansę wymknąć się tradycyjnym wzorcom przedstawienia, a tym samym są zaangażowane politycznie w kwestionowanie *status quo*, w przeciwieństwie do dzieł realistycznych, które łączono z postawą konserwatywną. W przeważającej mierze podzielano tezę Rolanda Barthes'a (2012) o tekstualnej naturze świata: uznawano, że nie ma świata poza Tekstem, a konstruktywną rozmowę o rzeczywistości zastępowano krytyką reprezentacji. Konsekwencją tej perspektywy było przeświadczenie, że sama zmiana języka pociąga za sobą zmianę rzeczywistości, a teoretyczne i językowe „ćwiczenia” są w literaturze i jej badaniu jedyną możliwą formą oporu. W takich warunkach kluczowe cechy realizmu literackiego okazały się bardzo niemodne – zwłaszcza ambicja uniwersalistyczna (uznawana za totalizującą) czy podstawowy cel pisarzy realistycznych, jakim jest dotarcie do prawdy (uznawanej za relatywną i z gruntu fałszywą). Coraz większą reprezentację wśród literaturoznawców – choć wciąż jest to głos mniejszości – zyskuje jednak pogląd, że samo odrzucenie realizmu też jest manifestacją konkretnej postawy politycznej, wspartej na innego rodzaju uniwersalizmie, jakim jest porządek neoliberalny, uznawany za bezalternatywny (zob. np. Parry 2004; Brown 2005; Lazarus 2011; Chibber 2013; Majumdar 2021; Sorensen 2021).

Choć inspiracją do wznowienia dyskusji o realizmie i dowodem na jego aktualność są niedawne publikacje wyrażające się przeciwko językom teoretycznym postmodernizmu, tekstualizmu czy kulturalizmu, to konieczność ciągłego powracania do zagadnienia realizmu i jego redefinicji w równej mierze wynika z przyjętego przez nas rozumienia tej kategorii. Realizm jest pojęciem i zjawiskiem, którego nie da się unieruchomić. Każdy moment dziejowy potrzebuje nowych języków i sposobów reprezentacji, aby uchwycić istotę świata, a jednostkowe przedstawienie nie odsłania całości stosunków społecznych. Realizmowi warto przyjrzeć się z perspektywy materialnohistorycznej: skoro zmienia się rzeczywistość, muszą się też zmieniać formy jej przedstawienia (Cronan 2022). Nie chodzi przy tym o naiwne pojmowanie realizmu, które optymistycznie zakłada, że przedmiot poznania jest dostępny w sposób bezpośredni, czy też że reprezentacje stanowią idealne odbicie świata lub jego fotografię. Każde dzieło realistyczne „dąży do celowej, ideowo uwarunkowanej, selekcji i organizacji elementów rzeczywistości” (Jordan 1939, 16), jest wyrazem aktywnego poszukiwania istoty danego czasu i miejsca, ale z konieczności nigdy nie obejmuje jej w pełni. W tym sensie realistyczne reprezentacje często dostarczają wiedzy, jak dany podmiot postrzega siebie w relacji do innych, a nie informacji o świecie takim, jaki on jest (Jameson 1971). Dziewiętnastowieczny realizm krytyczny wyraża punkt widzenia przede wszystkim klas dominujących. Formułowany z perspektywy burżuazji opis stosunków społecznych oraz postulatów czy idei nie tylko odsłaniał jednostronną wizję społeczeństwa, lecz także neutralizował ją jako to, co *rzeczywiste*. Dobrobyt klas posiadających oparty na wyzysku większości wydawał się więc domyślny i w oczywisty sposób stanowił docelową formę organizacji społecznej. Jeśli przyjrzeć się wiktoriańskim powieściom realistycznym, na przykład *Dziwnym losom Jane Eyre* Charlotte Brontë czy *Mansfield Park* Jane Austen, to okaże się, że plantacje i praca niewolników nie zostały w nich ukazane, mimo że stanowiły wiadome (i jednocześnie tajemnicze) źródło dobrobytu bohaterów. Kwestie te były niewymagającym problematyzacji *status quo* świata przedstawionego (Said 2009, 69). Równocześnie to właśnie dzięki tzw. wielkiemu realizmowi odsłonięto ówczesną strukturę społeczną, jej logikę, zasady działania, podtrzymywane przez nią wzorce ideologiczne i instytucje legitymizujące kapitalistyczny stosunek klasowy.

Szerzej rozumianego realizmu literackiego nie da się definiować ani jako gatunku, ani estetyki, ani konwencji konkretnej historycznej formacji artystycznej. Nie ma jednej realistycznej formy, jak pisał Bertolt Brecht, polemizując z (anty)formalistycznym stanowiskiem Györgya Lukácsa, który jednocześnie krytykował formalizm i uprzywilejowywał

Realizm jest pojęciem i zjawiskiem, którego nie da się unieruchomić. Każdy moment dziejowy potrzebuje nowych języków i sposobów reprezentacji, aby uchwycić istotę świata, a jednostkowe przedstawienie nie odsłania całości stosunków społecznych.

Tym, co łączy różne historyczne realizacje realizmu, jest raczej współdzielona postawa krytyczna, która demaskuje i odsłania to, co przyjęto w danym momencie za domyślną formę organizacji społecznej.

rolę wielkiego realizmu, odrzucając zwłaszcza awangardowe i modernistyczne dzieła literackie. Według Brechta – który nie godził się na uznanie Balzaca czy Tołstoja za uniwersalne wzorce *dobrego* realizmu – „Dzieła literackie nie mogą być przejmowane tak jak przepisy fabrykacji. Także realistyczny sposób pisania, którego licznych i różnych przykładów dostarcza literatura, jest tak czy inaczej nacechowany zależnie od tego, jak, kiedy i na użytek jakiej klasy go stosowano, jest nacechowany aż do najdrobniejszych szczegółów” (Brecht 1979, 98). Tym, co łączy różne historyczne realizacje realizmu, jest raczej współdzielona postawa krytyczna, która demaskuje i odsłania to, co przyjęto w danym momencie za domyślną formę organizacji społecznej. Stąd wyrażona w formie deklaracji instrukcja Brechta (1979, 98): „będziemy (...) posługiwać się wszelkimi środkami, starymi i nowymi, wypróbowanymi i niewypróbowanymi, wywodzącymi się ze sztuki i skądinąd, aby umożliwić ludziom sprawne uchwycenie rzeczywistości”. W swojej obronie awangardy jako wcielenia realizmu Brecht pozostaje jednak uważnym obserwatorem – podkreśla na przykład, jak indywidualistyczna i oparta na afektywnym oddziaływaniu jest ekspresjonistyczna sztuka czy też eksperyment, za którym nie kryje się wiele (lub nic) poza językową zabawą. Nie bez uszczypliwości pisze: „Odnosiłem się sceptycznie do tych żalonych, niepokojących przypadków, kiedy ten i ów «wychodził z siebie». I dokądże to dochodził? Wkrótce stało się jasne, że uwolnili się tylko od gramatyki, nie od kapitalizmu” (Brecht 1979, 87). Nietrudno wysnuć stąd wnioski, że realizm nie jest kwestią gotowych form czy gatunków, a zarazem nie da się z góry przesądzić o tym, jakie polityczne znaczenie mają określone zjawiska. Jeśli więc ponawiane coraz wyraźniej próby powrotu do refleksji nad literackim realizmem mamy zrozumieć prawidłowo, to pojąć trzeba zwłaszcza to, że przedmiotem namysłu i oceny powinny być przede wszystkim same utwory i ich znaczenie.

Nie ma z góry określonej metody, która z powodzeniem zdemaskuje bieżący porządek. Koncepcje, jak można odsłaniać (lub fałszować) *status quo*, są różne, ponieważ stosunki społeczne i sposób, w jaki jawią się one podmiotowi, są historycznie zmienne. Słuszna jest więc sugestia Jamesona (2011), że w chwili gdy świat sprawia wrażenie pokawałkowanego i nieuchwytnego, owo pokawałkowanie wydaje się sposobem, w jaki kapitalizm zasłania sam siebie jako nieprzenikalną strukturę. Jeśli nie da się opisać kapitalizmu, nie da się go też zrozumieć czy zaproponować alternatywnych dla niego modeli, objawia się on bowiem pod postacią „realizmu kapitalistycznego” (Fisher 2020). Już twórcy modernistyczni próbowali przedstawiać doświadczenie sfragmentyzowanego świata, na przykład poprzez wykorzystanie techniki

kołażu. Dlatego z perspektywy czasu sformułowany przez Lukácsa zarzut, że bohaterowie dzieł awangardowych są ahistoryczni, ciągle samotni i przedstawieni poza kontekstem klasowym (Lukács 1985, 262–264), wydaje się nietrafiony. Lukács nie dostrzegł, że strategie awangardowe wynikały z konieczności społeczno-historycznej i były (nadal są) próbą uchwycenia rzeczywistości, w której decydujące stały się postępująca alienacja człowieka i atomizacja społeczeństwa. W momencie gdy rzeczywistość jest celowo zaciemniana czy fragmentaryzowana, przez co jawi się człowiekowi jako coś od niego niezależnego i sprawującego nad nim władzę, sama próba uchwycenia tego procesu i jego problematyzacja są już działaniem politycznym.

\* \* \*

Zagadnienie realizmu spotkało się z dużym zainteresowaniem ze strony badaczy i badaczek, stąd zostaną mu poświęcone ten i czwarty numer *Praktyki Teoretycznej* publikowany w 2024 roku. W niniejszym numerze prezentujemy te artykuły, które obrawszy za swój temat realizm bądź jego konkretne realizacje, podejmują namysł nad społeczno-politycznym wymiarem tej konwencji. W kolejnym uwagę zogniskujemy na związkach realizmu z wyobraźnią.

Izabela Poręba ukazuje nieobecność realizmu w kontekście postkolonialnej krytyki i przygląda się tej nieobecności jako symptomatycznej dla całego paradygmatu. Podczas gdy sama literatura, zwłaszcza w okresie dekolonizacji, ściśle korzystała ze zdobyczy realizmu i czyniła z nich narzędzie politycznej i społecznej krytyki zarówno utrwalania się neokolonialnych, globalnych tendencji, jak i wyzysku i korupcji w nowo organizowanych rządach, to powstała trzy–cztery dekady później akademicka teoria zmarginalizowała realizm. Sprzymierzając się z argumentacją innych postmodernistycznych i kulturalistycznych teorii, teoria postkolonialna ukazywała konwencję realistyczną jako narzędzie dominacji czy ustanawiania fałszywego uniwersalizmu (w istocie będącym europocentrycznym, imperialnym z gruntu modelem reprezentacji). W krytyce dowartościowano więc formy antyrealistyczne, programy twórcze, które wprost stawiały w centrum jednostkę, relatywne poznanie świata czy rozproszoną, splątaną i poszukiwaną wciąż tożsamość. O tradycjach realizmu poprzednich lat albo zapomniano, albo „odyskiwano” w interpretacjach inne wątki, bardziej atrakcyjne z punktu widzenia języka teoretycznego, a o nowo powstałych realistycznych

działach pisano, podkreślając, jak przekraczają one konwencję, jak bardzo są hybrydyczne. Poręba wykazuje, że taki kierunek recepcji realizmu w literaturze postkolonialnej wiąże się z kondycją dyscypliny, a równocześnie przypomina wybrane przykłady doniosłej i zaangażowanej twórczości realistycznej.

Na inną problematykę realizmu wskazuje Agnieszka Sokołowska. Przypatruje się ona dwóm realistycznym apokryfom – *Balzakianom* Jacka Dehnela oraz *Castorpowi* Pawła Huellego. Przyjmuje za punkt wyjściowy dla rozważań teorię Reného Girarda, według której o realizmie utworu przesądza mediacyjny charakter, jego otwarte zapośredniczenie. Czytelnik zostaje skonfrontowany z tekstem, który powinien zdemaskować – dojrzeć jego strukturę oraz to, że reprezentuje on pewną konkretną pozycję. Lektura jest więc procesem dochodzenia do „powieściowej prawdy”, jak to określa w tytule jednej ze swoich prac Girard. Szczególnym jej rodzajem jest – w słowach Harolda Blooma – „lektura heretycka”, wyradzająca się z konkretnego dzieła literackiego, ale nie podążająca jego śladami. Zdaniem Sokołowskiej właśnie taka lektura może bardziej nas przybliżyć do owej prawdy niż nigdy niezrealizowane marzenia o nowym realistycznym arcydziele polskiej literatury po 1989 roku – nie dlatego, że takie utwory nie powstawały, ale ponieważ realizm poprzez swój apokryficzny charakter oznacza dziś już coś innego, skrojonego na miarę aktualnych warunków.

Przedmiotem artykułu Jarosława Woźniaka jest obserwowana w jej długim trwaniu i wobec szeroko zakrojonego historycznego i polityczno-społecznego tła przemiana tradycji realistycznych w kontekście literatury i myśli epoki modernizmu oraz postmodernizmu. Autor pokazuje, jak świadomość, że *mimesis* nie stanowi bezpośredniego odwzorowania świata, pogłębia się wraz z rozwojem filozofii języka i wiedzy o poznaniu. Pod wpływem przewartościowania pojęcia realizmu w krytyce końca XX wieku, czy – jak określa to autor – „otwarcia” realizmu, zaczynają zadomawiać się różne warianty tej konwencji, dookreślane jako realizm historyczny, degeneratywny, mitorealizm czy rosyjski nowy realizm. Te rozmaite ujęcia realizmu, które łączy przekonanie o istotności prawdy, będą tematem kolejnych artykułów Woźniaka, dla których publikowany w niniejszym numerze teoretyczny przegląd stanowi wstęp i źródło odniesienia. W kolejnym numerze *Praktyki Teoretycznej* będzie można zapoznać się z drugim artykułem z tego cyklu, poświęconym realizmowi historycznemu i dojrzałej twórczości Davida Fostera Wallace’a. Woźniak poprzez analizę dyskursu, jaki towarzyszy poszczególnym wariantom realizmu, skupia się na jego specyficznych ujęciach i zmiennym rozumieniu tego, co przesądza

o realistyczności danego utworu. Tak jak tradycyjnie wiąże się początki realistycznej konwencji w literaturze z wyłonieniem się społeczeństwa mieszczańskiego i z dominującą pozycją kapitalistycznej struktury ekonomiczno-społecznej, tak – twierdzi autor – współczesne zainteresowanie realizmem należy wiązać z dominacją owego systemu jako bezalternatywnego porządku późnego kapitalizmu. Poprzez te uwarunkowania Woźniak wyznacza polityczny wymiar poszczególnych użyć tego pojęcia: wraz z urynkowaniem i uprzedmiotowieniem rozmaitych aspektów ludzkiego życia rodzi się potrzeba nowego literackiego przedstawienia, takiego, które nie podąża za logiką postmodernizmu, by poprzez wyolbrzymienie i wynaturzenie multiplikować alienującą strukturę późnej nowoczesności, ale właśnie realistycznego, czyli takiego, które tę strukturę choćby ułamkowo odsłoni.

Rozwinięciem tych zagadnień są rozważania Barbary Rojek. Autorka wiąże awangardowe środki z metodą realistyczną, by przyrzeć się celom pisarskim Andrzeja Szpindlera. Rojek analizuje dwa utwory – *Oko chce bardziej, niż chce tego wątroba!* oraz *Żrebię puchacza i tabloidu* – wskazując zarówno na ciągłość rozmyślnie stosowanej twórczej strategii, jak i na pewną ewolucję postawy autora względem realistycznego przedstawienia. Poprzez interpretacyjny namysł nad tekstami Szpindlera Rojek dociera do zagadnienia politycznego wymiaru literatury realistycznej, którego genezę upatruje w toczącej się w latach trzydziestych XX wieku polemice o ekspresjonizmie między Ernstem Blochem a Györgyem Lukácsem. Rojek uwagę poświęca zwłaszcza odpowiedziom Bertolta Brechta na tę debatę, w tym jego obronie awangardy jako środka realistycznego obrazowania rzeczywistości. Podkreśla, że o realizmie danej formy nie przesądza konkretna technika czy stały zestaw cech, ale cel kryjący się za taką, a nie inną formą dzieła. Efekt udziwiania, jaki wywołuje w swoich książkach Szpindler, wbrew temu, co można założyć na podstawie przytaczanych przez Rojek recenzji, nie oznacza rezygnacji autora ze znaczenia. Sam efekt jest ściśle związany z treścią – z obrazowaniem postępującego nadmiaru bodźców, wrażeń, których nie jest w stanie uporządkować zanurzony w nich podmiot, co więcej – nie jest też w stanie nadać im sensu, gdyż te coraz bardziej się udziwniają, dyskursywizują, relatywizują. Chociaż określenie utworów Szpindlera realistycznymi wydaje się zaskakujące, to rzeczywistość informacyjnego nadmiaru i zasłonięcia, jak dowodzi Rojek, uwidacznia się właśnie w tym, co dziwaczne.

Tak jak tradycyjnie wiąże się początki realistycznej konwencji w literaturze z wyłonieniem się społeczeństwa mieszczańskiego i z dominującą pozycją kapitalistycznej struktury ekonomiczno-społecznej, tak współczesne zainteresowanie realizmem należy wiązać z dominacją owego systemu jako bezalternatywnego porządku późnego kapitalizmu.

\* \* \*

Mamy nadzieję, że teksty zawarte w tym i ostatnim tegorocznym numerze *Praktyki Teoretycznej*, których autorki i autorzy mierzą się z różnorodną problematyką w związku z konwencją realistyczną w literaturze i sztuce, a także z jej politycznym i społecznym znaczeniem, będą przyczynkiem do odświeżenia dyskusji o realizmie.

### Wykaz literatury

- Barthes, Roland. 2012. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 4: 119–126.
- Brecht, Bertolt. 1979. „Wokół teorii realizmu”. Tłum. Andrzej Lam. W *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*. Wyb. i oprac. Andrzej Lam i Bogdan Owczarek. Warszawa: PIW.
- Brown, Nicholas. 2005. *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Chibber, Vivek. 2013. *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*. London – New York: Verso.
- Cronan, Todd. 2022. *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. Lanham – Boulder – New York – London: Rowman & Littlefield.
- Fisher, Mark. 2020. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Tłum. i posł. Andrzej Karalus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Jameson, Fredric. 1971. „The Case for Georg Lukács”. W *Marxism and Form*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- Jameson, Fredric. 2011. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jordan, Michał. 1939. „Podrabiany realizm”. *Epoka* 1–2 (140–141): 15–17.
- Lazarus, Neil. 2011. *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukács, György. 1985. „Ideologiczne podstawy awangardyzmu”. W Jasiński, Bogusław, *Lukács*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Majumdar, Nivedita. 2021. *The World in a Grain of Sand. Postcolonial Literature and Radical Universalism*. London – New York: Verso.
- Parry, Benita. 2004. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge.



- Said, Edward W. 2009. *Kultura i imperializm*. Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sorensen, Eli Park. 2021. *Postcolonial Realism and the Concept of the Political*. New York: Routledge.

IZABELA PORĘBA – literaturoznawczyni, asystentka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, redaktorka Wydawnictwa Ossolineum. Pracę doktorską poświęciła zagadnieniom strategii postkolonialnego prze-pisania i namysłowi nad kryzysem paradygmatu tekstualnego i kulturalistycznego teorii postkolonialnej. Jest redaktorką afiliowaną *Praktyki Teoretycznej* oraz redaktorką bloku tematycznego poświęconego postkolonialnym odczytaniom polskiej literatury i zbiorów muzealnych w *Czasopiśmie ZNiO* (2023). Autorka artykułów, w 2023 roku publikowanych między innymi w *Journal of Postcolonial Writing*, *Przestrzeniach Teorii*, *Academic Journal of Modern Philology*, oraz rozdziałów w monografiach, w tym w *Literary and Cultural Representations of the Hinterlands* (2024).

**ORCID:** 0000-0002-5223-8470

**Dane adresowe:**

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
plac Nankiera 15b  
50-996 Wrocław  
**email:** izabela.poreba@uwr.edu.pl

KAROL PORĘBA – literaturoznawca, krytyk literacki, edytor i tłumacz. Asystent w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, redaktor prowadzący w Wydawnictwie Ossolineum. Członek redakcji *Czasopisma Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* oraz redaktor afiliowany *Praktyki Teoretycznej*. Opracował tomy *Na dzień dzisiejszy. Antologia tekstów krytycznych o poezji Jerzego Jarniewicza* (2022), wybór poezji Joanny Oparek *Rozbiór. Wiersze i poematy* (wraz z Jakubem Skurtysem; 2024), a także wybór *Przezrocza. Rozmowy z Jerzym Jarniewiczem* (2024; w przygotowaniu). Jest autorem szkiców oraz artykułów poświęconych poezji XX wieku i współczesnej oraz socjologii literatury. Tłumaczył między innymi wiersze Amiriego Baraki (LeRoia Jonesa), June Jordan i Edwina Morgana. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą erotyzmowi w polskiej poezji współczesnej na przykładach twórczości Jerzego Jarniewicza, Joanny Oparek i Andrzeja Sosnowskiego.

**ORCID:** 0000-0002-3230-7723

**Dane adresowe:**

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
plac Nankiera 15b  
50-996 Wrocław  
**email:** karol.poreba2@uwr.edu.pl

**Cytowanie:**

Poręba, Izabela, Karol Poręba. 2024. „Poza Tekst. Realizm a współczesna literatura i jej krytyka”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 9–19.

**DOI:** 10.19195/prt.2024.2.1

**Authors:** Izabela Poręba, Karol Poręba

**Title:** Beyond the Text. Realism, contemporary literature, and literary criticism

**Abstract:** This essay is an introduction to the issue of *Theoretical Practice* dedicated to realism. Its topics include the reasons for the diminished role of realism in contemporary literary studies, as well as recent attempts to reclaim this convention in literature and criticism.

**Keywords:** culturalism, postmodernism, realism, textualism, universalism



realizm



IZABELA PORĘBA

## Realizm i postkolonializm

W ciągu ostatnich kilkunastu lat zagadnienie realizmu literackiego – zmarginalizowanego i sprowadzonego do klisz – z trudem, lecz konsekwentnie, toruje sobie drogę do słownika krytyki postkolonialnej. Sama rama polityczno-teoretyczna postkolonializmu, która sprawiła, że realizmem się nie zajmowano bądź traktowano go jako antywzorzec, w dużej mierze wpisana w postmodernistyczne tendencje dekonstrukcyjne i kulturalistyczne, zaczyna być przedmiotem coraz bardziej nasilonej krytyki. W niniejszym artykule opisuję nowo ożywione dyskusje nad realizmem w kontekście trzech zagadnień: roli realistycznej powieści kolonialnej w edukacji kolonii, realistycznych (zwłaszcza od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XX wieku) powieści postkolonialnych i ich dwuznacznej bądź osłabionej pozycji w kanonie oraz wpływu postmodernistycznej teorii na odrzucenie realizmu. W artykule wskazano, że teoria przesłoniła samą literaturę, kłopotliwą ze względu na swoje mało atrakcyjne realistyczne ambicje, sprowadzając interpretację do aplikowania pewnych utartych, ahistorycznych pojęć. Analizie poddane zostały konsekwencje tej pozycji i jej polityczne znaczenie.

**Słowa kluczowe:** kulturalizm, odpolitycznienie teorii, postmodernizm, powieść kolonialna, realizm literacki, realizm postkolonialny, reprezentacja, teoria postkolonialna

Nie ma chyba drugiego pojęcia cieszącego się w postkolonialnej teorii reputacją tak niedobłą jak reprezentacja, a wraz z nią podobną złą sławą cieszy się jej nieodzowny towarzysz – realizm. W pewnym sensie krytyka fałszywych kolonialnych reprezentacji i jej następstwo – krytyka reprezentacji jako takiej – wspólnie stanowią moment fundacyjny postkolonialnego myślenia. Właśnie od takiego ruchu myśli często wyznacza się początek samej teorii postkolonialnej, za jej prekursora uznając Edwarda W. Saida (2018) i jego *Orientalizm* – wnikliwą reinterpretację dyskursu o Oriencie jako pustego pojęcia, które w istocie niczego realnego nie nazywa, a opisuje jedynie zbiór pewnych fantazji i wyobrażeń, jakie dziewiętnastowieczny Europejczyk uznawał za adekwatne przedstawienie owego tajemniczego Innego. Gdy prześledzić zasadniczą trajektorię postkolonialnej teorii w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku, stanie się jasne, że reprezentacja jest w niej wrogiem numer jeden, a realizm – narzędziem ideologicznego maskowania pewnego sposobu ujęcia świata jako naturalnego i prawdziwego. Oczywiście nietrudno w tym względzie wykazać punkty wspólne rodzącej się na akademii dyscypliny teoretycznej z postmodernistycznymi tendencjami humanistyki opanowanej przez impulsy dekonstrukcji i podejrzliwości, które w realizmie znalazły przedmiot nie tyle nawet wart krytyki, ile w ogóle niewarty badania (Bowlby 2007). Realizm zaczął z grubsza oznaczać „homogenizację, fałsz, oszustwo i wiele innych złych rzeczy (...): anachronizm, naiwny humanizm, złą wiarę, ideologię (kapitalistyczną, imperialistyczną, rasistowską itd.), skomodyfikowaną kulturę, fałszywą świadomość, iluzję i deziluzję, esencjonalizm, nieprawdziwą epistemologię” (Sorensen 2021, 7). Te zarzuty czerpią swoją moc zwłaszcza z krytyki idei możliwości adekwatnego przedstawienia świata w tekście literackim, czyli z krytyki założeń epistemicznych, na których opiera się mimetyzm – a zatem wiary, że jesteśmy w stanie dotrzeć do fundamentalnych reguł rzeczywistości za pomocą języka.

Teoria postkolonialna niemal bezwyjątkowo (szczególnie jeśli pominąć wzmożone zainteresowanie realizmem w ostatnich kilkunastu latach) posługiwała się następującym sądem krytycznoliterackim: realizm jest jako strategia twórcza nieciekawym i anachronicznym, a jego polityczna wymowa oznacza potwierdzanie *status quo*, ba, nawet ideologizację pod przykrywką, zaś eksperyment, formy hybrydyczne, pograniczne są prawdziwie progresywne politycznie, a nawet politycznie radykalne (Sorensen 2021). Jeśli zajmowano się realizmem, to zawsze opatrywano go jakimś epitetem, który oznaczał, że twórca świadomie się z realizmu wypisuje – największą karierę bez wątpienia



zrobiło określenie „magiczny”. Samo użycie realizmu magicznego przez pisarza miałoby, jak pisał Stephen Slemon (1995, 10), stanowić wyraz jego oporu względem imperialnego centrum i jego „totalizujących systemów”, do których należeć miałyby właśnie realizm. Kumkum Sangari (1987) z kolei pisze o eksperymentalnych formach jako subwersywnych samych w sobie, ustanawiających polityczną perspektywę tego, co możliwe. I chociaż te tezy mogą się wydawać rażącym uproszczeniem, to podział na progresywny eksperyment/modernizm i anachroniczny realizm był powszechnie powielany w końcu ubiegłego wieku i wciąż stanowi dominującą perspektywę we współczesnych studiach postkolonialnych. Truizmem zdawałaby się uwaga, że „nie ma żadnego koniecznego związku między konkretnym modelem literackim i jego ideologiczną wymową” (Head 2003, 226), lecz wbrew pozorom podobne twierdzenie jest dziś zupełnie nieoczywiste.

Ten artykuł ma za zadanie wykazać, dlaczego konieczne jest zerwanie z fałszywym założeniem, że można przypisać konkretnym formom literackim z góry wiadome treści, a zwłaszcza specyficzne polityczne znaczenie<sup>1</sup>. Rehabilitacja uważnego interpretacyjnego namysłu w miejsce upraszczających sądów o realizmie zostaje przy tym umiejscowiona w szerszym kontekście, dla którego owe uproszczenia na temat realizmu czy ignorowanie samego tematu są szczególnie zaskakujące, zważywszy na historyczną i nierzadko polityczną rolę, jaką realizm odegrał u źródeł postkolonialnego pisarstwa. Twierdzę, że nieobecność realizmu w studiach postkolonialnych nie jest jedynie decyzją badawczą, ale sama w sobie zaświadcza o perspektywie politycznej przyjmowanej w postkolonialnych studiach. Jej bazę stanowi przekonanie, rozpowszechnione jako hasło dyscypliny – oddać głos tym, którzy byli go dotąd pozbawieni<sup>2</sup> – że sam

Nieobecność realizmu w studiach postkolonialnych nie jest jedynie decyzją badawczą, ale sama w sobie zaświadcza o perspektywie politycznej przyjmowanej w postkolonialnych studiach. Jej bazę stanowi przekonanie, rozpowszechnione jako hasło dyscypliny – oddać głos tym, którzy byli go dotąd pozbawieni – że sam akt dyskursywny, negocjacja języka są źródłem subwersywnego przekształcenia świata.

1 Chodzi tu o same modele twórcze, nie o polityczne znaczenia konkretnych tekstów. Tak jak wiele jest realistycznych powieści, które są konserwatywne w swojej wymowie, tak też wiele form eksperymentalnych może wyrażać również konserwatywne treści. Nie ma koniecznego związku między formą a konkretną polityczną postawą.

2 Nawiasem mówiąc, samo hasło jest fałszywe, gdyż opiera się na założeniu, że mówienie i głos liczyły się tylko wówczas, gdy wypowiedane były w sankcjonowany przez Zachód sposób. Najłatwiej przeoczyć zwłaszcza głos skolonizowanych kobiet, które jednak na różne sposoby podejmowały działania na rzecz poprawy warunków życia wspólnoty bądź swoich własnych: kobiety Igbo protestowały przeciwko brytyjskiej ustawie podatkowej z 1929 roku (Aba Riots), gromadząc się we wcześniej ustalonym miejscu, tańcząc i śpiewając o wszystkich swoich rozszkoleniach – protesty te były brutalnie tłumione i okupione śmiercią aż pięćdziesięciu kobiet (Van Allen 1976); pracownice karaibskich plantacji intonowały satyryczne pieśni, ponadto wykorzystywały ciężę i chorobę, by odmawiać pracy

akt dyskursywny, negocjacja języka są źródłem subwersywnego przekształcenia świata. Wystarczy więc odpowiednio użyć języka, aby ustanowić nową rzeczywistość społeczną. Nietrudno jest się domyśleć, jak niekorzystnie wpływa to na pozycję realizmu, którego zadaniem nie jest ustanawianie pewnej rzeczywistości, lecz próba opisu świata takim, jakim on jest, niezależnie od tego, jak gorzkie i trudne bywały tego typu rozliczenia powstające w literaturze postkolonialnej, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych XX wieku. Narodziny postkolonializmu jako naukowej metodologii przypadły jednak na inny moment pisarstwa, a owe realistyczne powieści poprzednich dekad albo straciły w owej ramie na znaczeniu, albo były „odzyskiwane” przez interpretacje kulturalistyczne. Jeśli impulsem do powstania pierwszych de- czy postkolonialnych książek była walka o reprezentację, to – jak zauważa Neil Lazarus (2011) – pod wpływem teorii przekształca się ona w walkę z reprezentacją. Jeśli zaś rozpatruje się samą reprezentację, dodaje Sorensen (2021, 13), to w kontekście kulturalnym, nie politycznym. Namysł nad realizmem literackim w postkolonialnym kontekście zaczę od przedstawienia przyjmowanej definicji realizmu, by w kolejnych partiach tego tekstu przejść do zagadnienia nieobecności realizmu w teorii postkolonialnej, do roli, jaką ta strategia twórcza odegrała jako przedmiot kolonialnej edukacji i jako nośnik pierwszych rewolucyjnej treści dzieł powstałych w wyzwalających się z politycznej zależności kolonii.

Król jest nagi

Zdefiniowanie realizmu literackiego nie należy do czynności prostych, ale jest niezbędne, żeby uniknąć nieporozumień co do przedmiotu kry-

---

przez czas znacznie dłuższy, niż oczekiwali plantatorzy (w czasie opieki nad niemowlęciem kobietom przysługiwały dodatkowe racje, ponadto mogły zaczynać pracę godzinę później i kończyć godzinę wcześniej niż pozostali niewolnicy), plotkowały, konspirowały, wzniewały bunty i współtworzyły marońskie wspólnoty (Mair 1995, 12). Rozpowszechnione w teorii głównie za sprawą prac Spivak przekonanie o podwójnym milczeniu kobiet (ze względu na płę i na bycie podmiotem kolonialnej przemocy) pomija owe znane przykłady zabierania przez nie głosu, bez problematyzowania, dlaczego historia nie odnotowuje tych wydarzeń, na przykład tego, że nieliczne zapisy zarówno owych praktyk oporu, jak i twórczości oralnej, w tym rytualno-magicznej, sprawowanej przez kobiety zostały sporządzone przez kolonizatorów, a z czasem nadpisywano nowe warstwy na istniejących opowieściach i zmieniano zupełnie ich wydźwięk, często umniejszając rolę kobiet, jak w przypadku sanskryckiego eposu o Ramie i Sicie (Chakravarti i Roy 1988, 319–337).

tyki zawartej w tym eseju. Nie chodzi tu oczywiście o jeden z wariantów uproszczonego rozumienia tego pojęcia, na przykład zrównującego z tzw. wielkim realizmem dziewiętnastowiecznych powieści, porównując technikę narracyjną realizmu z fotografią bądź uznając go za zbiór gotowych konwencji, repertuar gatunkowych form. Za główną podstawę rozumienia realizmu uznaję przede wszystkim prace Sourita Bhattacharyi (2020), Todda Cronana (2022), Simona Gikandiego (2012), Neila Lazarusa (2010; 2011), Benity Parry (2004), Nicholasa Robinette'a (2014) oraz Eli Park Sorensen (2010; 2021) i ich odczytania też Györga Lukácsa i Bertolta Brechta. Z tego korpusu wyłania się przynajmniej jedna wspólna właściwość tekstów realistycznych: jako że wynikają one z podjęcia przez pisarza zobowiązania zidentyfikowania i opisanego pewnych społeczno-historycznych sił (Bhattacharya 2020), to konkretny ich kształt (zarówno forma, jak i temat) będzie zależeć od owych społeczno-historycznych uwarunkowań danego momentu. Warto więc od razu podkreślić, że realistyczne ujęcie zawsze z konieczności rozpoczyna się od selekcji elementów przedstawianych, stąd pytania brzmiałyby tak: dlaczego twórca zdecydował się uznać te właśnie elementy za warte przedstawienia, jak je ze sobą połączył, w jakich relacjach względem siebie ukazał, jaki światopogląd próbował za pomocą takiego, a nie innego procesu selekcji uwidocznic (Cronan 2022; zob. też Bowlby 2007, XVII). Można by tę kwestię przedstawić za Lukácssem jako obraz „własnego świata człowieka” powstały w wyniku negatywnego procesu selekcjonowania, jakim jest „ludzko-zmysłowe odzwierciedlenie rzeczywistości” (Lukács 1985c, 275). Nie ma więc jednego realizmu (rozumianego jako jedna metoda twórcza, model gatunkowy itd.), ponieważ jest on „stylem negocjującym i artykułującym specyficzny polityczny problem – podzielonego ciała społecznego i jego przyszłości” (Sorensen 2021, 83). Ciekawe są wobec tego tak okoliczności wyłonienia się realizmu, jak moment osłabienia się jego oddziaływania czy też wrażenie, że zaczyna stanowić formę skostniałą – jedno i drugie związane z przemianą sposobu działania i podziału konkretnego społecznego ciała.

Realizm wyłania się w historii jako styl, który ukaże nagość króla. Sorensen (2021, 116) przyrównuje ten moment do owego doświadczenia nagłego dostępu do prawdy, które staje się udziałem dziecka w bajce *Nowe szaty króla* Hansa Christiana Andersena. Rozneglizowany władca zdaje się wszystkim dworzanom i poddanym ubrany w bardzo subtelną szatę, nie tylko dlatego, że głupcem miał być według krawców ten, kto nie ujrzy materiału, ale też dlatego, że królewski osąd wyznacza horyzont realności owego „ubrania”. Król jest ubrany w pewną misternie splecioną sieć więcej niż dyskursywnych sądów, które ustanawiają konkretną spo-

Realizm wyłania się w historii jako styl, który ukaże nagość króla.

Realizm jest charakterystyczny dla momentów przejściowych, naznaczonych niepewnością bądź przemianami, czyli dla społeczeństwa, w którym nie wykształcił się jeszcze ostatecznie konsensus – tam, gdzie wrażenie realistyczności realizmu jest silne, tam społeczne ciało zneutralizowało już dany porządek, a wraz z nim sam (ten) realizm wytraca swoje polityczne znaczenie.

łączno-historyczną rzeczywistość. Dziecko wskazujące palcem nagie ciało króla jest jak pisarz, który poprzez fikcyjną narrację demaskuje „puste symbole króla”, obnażając tym samym nagość jego ciała (Sorensen 2021, 98). Dziewiętnastowieczny realizm będzie więc zorientowany na opisanie innej rzeczywistości społecznej, w której władzę króla zastępuje władza burżuazji i mieszczaństwa – oni także nałożą na swoje społeczne ciało rodzaj szaty, która zakrywać będzie fakt, że ich własna narracja również „utrwała dominującą ideologię pod pozorem neutralności” (Yee 2016, 212). (Ta nieświadomość ideologiczności owego nowego sposobu ujęcia świata i jego nieneutralności jest skądinąd jednym najczęstszych zarzutów wytaczanych wobec realizmu, co – jak mam nadzieję wykażać – wynika z przyjęcia ahistorycznej perspektywy prowadzącej do owego fatalnego w skutkach nieporozumienia). Realizm jest charakterystyczny dla momentów przejściowych, naznaczonych niepewnością bądź przemianami<sup>3</sup>, czyli dla społeczeństwa, w którym nie wykształcił się jeszcze ostatecznie konsensus (Sorensen 2021, 107) – tam, gdzie wrażenie realistyczności realizmu jest silne, przekonuje Sorensen, tam społeczne ciało zneutralizowało już dany porządek, a wraz z nim sam (ten) realizm wytraca swoje polityczne znaczenie.

O tym, że prawdziwie zanurzony w okresach przemian realizm nie ustanawia *status quo*, a dopiero negocjuje jego ustanowienie – inaczej wydawać się nam może jedynie z perspektywy ahistorycznej – świadczyć może na przykład przedziwnie ambiwalentny stosunek do gromadzenia bogactwa, jaki utrwała się w dziewiętnastowiecznych powieściach. Wskazuje na to George Levine (1993, 25), analizując zapisaną w narracji ocenę postępowania Rebeci Sharp w wydanej w 1847 roku powieści *Targowisko próżności* Williama Makepeace’a Thackeraya. Powieść tę można uznać, zdaniem Levine’a, za historię gromadzenia kapitału wszelkimi dostępnymi „awanturnicy” środkami, ocenianymi jako niemoralne. Jest to ciekawe tym bardziej, jeśli uwzględnić, że na pochodzenie fortun w powieściach realistycznych zazwyczaj spuszcza się zasłonę milczenia, ewentualnie poświęcając temu zagadnieniu kilka zdań czy podkreślając przedsiębiorczość bohaterów. Nie tylko powieść Thackeraya jest pod tym względem interesującym przedmiotem namysłu – wystarczy spojrzeć na *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë, gdzie o pochodzeniu fortuny Rochesterera dowiadujemy się z kilku enigmatycznych zdań sugerujących, że poprzez małżeństwo posiadł on na Jamajce plantacje (Brontë 2008, 375). Pieniądz jest objęty tajemnicą i niewyobrażalną, jak się ją przed-

3 Jest też charakterystyczny dla momentu radykalnego wzrostu mobilności, czemu poświęca szkic Esther Leslie (2007, 126).

stawia, zbrodnią także w *Wielkich nadziejach* Charlesa Dickensa, których bohater Pip otrzymuje wsparcie od nieznanego dobroczyńcy, przechodzi przez kolejne stopnie awansu klasowego, by u końca powieści dowiedzieć się, że jego protektorem jest zbiegły z Australii skazaniec, ten sam, który groził mu, gdy Pip był dzieckiem, że go pozre, jeśli ten nie zapewni mu posiłku i narzędzi do wyzwolenia. Pieniądz jest równocześnie centrum tych opowieści i niewygodnym, nieetycznym tematem. W tym rozdarciu zarejestrowany zostaje jeszcze moment negocjacji tego, jakie są etyczne formy posiadania i gromadzenia majątku.

Skoro moment, gdy nie istnieje konsensus co do formy ciała społecznego, jest równoznaczny z politycznym potencjałem realizmu, to jego znaczenie w chwilach, kiedy ów konsensus jest już szeroko przyjęty, gdy znika „zewnątrze”, wyznacza granicę, po której wykorzystanie *danego modelu* realizmu jest – miast rewolucyjnie – reakcyjne, jako że potwierdza tylko to, co uznano już za naturalne (Sorensen 2021, 78). Lukács rozpatruje ten moment w szkicu „Opowiadanie czy opis?”, porównując twórczość Tolstoja i Balzaca z powieściami Zoli, a mówiąc ściślej – sposób zobrazowania przez tych pisarzy sceny wyścigów konnych czy przedstawienia teatralnego. Pierwszych dwóch twórców sytuuje w dziedzinie opowiadania, trzeciego – opisu. Ta różnica w technice pisarskiej przekłada się jednak na różnicę bardziej zasadniczą, taką, która uzgadnia się ze zrekonstruowaną powyżej za Sorensen tezą, że realizm staje się konserwatywny, gdy opisuje rzeczywistość już ustanowioną, jakby znieruchomiałą – Lukács bowiem dostrzega odmienną tych powieści w ich stosunku do kompletności i skończoności przedstawienia. Te same problemy społeczne, które u Tolstoja lub Balzaca ciągle są jakby uchwytywane w trakcie ich „dziania się” (nieprzypadkowo opowiadanie stawiać by można po stronie zmienności, działania, podczas gdy opis jest bardziej stateczny, nawet jeśli nie brakuje mu szczegółowości), przedstawione są przez Zolę jako „fakty społeczne, jako wyniki, gotowe produkty pewnych procesów rozwojowych”. Wyjaśnia to na następującym przykładzie:

Dyrektor teatru w powieści Zoli powtarza stale: „Nie mów teatr, mów burdel”.

Balzac natomiast pokazuje, jak teatr zostaje sprostytuowany w ustroju kapitalistycznym. Dramat głównych postaci jest jednocześnie dramatem instytucji, w której one działają, i spraw, którymi żyją, dramatem areny, na której staczają swoje walki, i przedmiotów, w których wyrażają się ich wzajemne stosunki (Lukács 1985b, 249).

A zatem konkretność realistycznego przedstawienia nie wynika wcale ze sprawozdawczej dokładności, czyli ze skrupulatnego wyliczenia szcze-

głów czy dosadnego ich nazwania, a z „rozumienia całego społeczeństwa w jego ruchu, rozumienia kierunku i ważnych etapów tego ruchu” (Lukács 1985d, 271).

O ile więc Lukács słusznie diagnozuje, że „nowy styl powstaje pod wpływem konieczności adekwatnego odtwarzania nowych zjawisk życia społecznego” (Lukács 1985b, 253), o tyle nie potrafi zauważyć, że awangardowa twórczość, która poszukuje nowych środków opisu świata, sama postępuje zgodnie z ową potrzebą „adekwatnego odtwarzania” – zamiast tego poddaje modernistyczną sztukę nieprzejednanej krytyce (Lukács 1985a, 264). Miejsce mocno osadzonych w konkretnych historycznych i społecznych warunkach bohaterów realistycznych powieści zajmują samotnicy, indywidualiści, którzy zdają się żyć poza stosunkami społecznymi, jak ahistoryczne istoty. Owo odosobnienie i alienacja jawią się Lukácsowi jako wynaturzenie i przekłamanie, a jednak – jak argumentować będzie Bertolt Brecht – jest to najbardziej trafny sposób przedstawienia owego momentu historycznego. Brecht (1980; 1979, 81), zarzucając Lukácsowi nadmierny formalizm w jego przywiązaniu do konkretnej tylko aktualizacji realizmu w formie wielkich powieści XIX wieku, podkreśla, że realizm nie jest zagadnieniem formy. Modernizm był w jego przekonaniu takim sposobem reprezentacji, który zstąpił pod powierzchnię stosunków społecznych, by odsłonić nową ich konfigurację – a zwłaszcza ich coraz większą nieprzejrzystość, splątanie wywołujące postępującą alienację i zagubienie jednostek. Dlatego Brecht (1979, 100) twierdził, że „każdy, kto wolny jest od uprzedzeń formalnych, wie, że prawdę można przemilczać na różne sposoby i że różnymi sposobami musi się ją wyrażać”. Jeśli założyć więc, że pokawałkowany opis świata, tak charakterystyczny dla kolaży, awangardowych eksperymentów czy strumienia świadomości, jest cechą rozwiniętego kapitalizmu, to zasadniczą wartością realistycznej sztuki będzie takie przedstawienie, by zneutralizować jego oczywistość, a ukazać sztuczność (Cronan 2022, 106–107, 110).

Realizm literacki jest według Sorensen (2021, 16) „estetycznym stylem, który jest wciąż negocjowany, nienaturalny, semiperformatywny, zamieszkanym przez «my», które jest do pewnego stopnia fikcją”, każdorazowo zajmuje więc jakąś pozycję wobec pewnej kolektywności i stawianych przez nią pytań. Jeśli przyjąć, jak wskazywałam powyżej, że realizm odżywa zwłaszcza w okresach przejściowych, gdy negocjacja pewnego sposobu definiowania społecznego ciała, owego kolektywnego „my”, o którym pisze Sorensen, nie została jeszcze ukończona, to okres dekolonizacji i kształtowania krajów postkolonialnych z pewnością należy za jeden z najwyrazistszych przykładów takich okoliczności –

sprzyjających realistycznym technikom opowiadania. Przyglądając się sposobom funkcjonowania realizmu w studiach postkolonialnych, można jednak dojść do przekonania, że nie odegrał on w owym przejściowym okresie istotnej roli. W słowniku teorii zbierającym „kluczowe zagadnienia” realizmowi nie poświęca się osobnego hasła (takie hasło otrzymał realizm magiczny), a zamiast tego używa się go jako negatywnego źródła odniesienia, na przykład w definicji alegorii przeczytać można: „Alegoria od dawna jest ważną cechą literatury i mitów na całym świecie, ale staje się szczególnie istotna dla pisarzy postkolonialnych ze względu na sposób, w jaki zakłóca pojęcia ortodoksyjnej historii, klasycznego realizmu i imperialnej reprezentacji w ogóle” (Ashcroft, Griffiths i Tiffin 2007, 7). Równocześnie literatura realistyczna odgrywała istotną rolę zarówno w edukacji kolonialnej, jak i w pisarstwie samych twórców wyzwalających się kolonii.

### Żonkile i płatki śniegu

Podstawowym generacyjnym doświadczeniem pisarzy postkolonialnych, poza doświadczeniem kolonialnym (najczęściej z czasów dzieciństwa lub wczesnej młodości – granica wieku przesuwana się wraz z kolejnymi pokoleniami) lub jego postpamięcią, jest kolonialna edukacja. To określenie odnoszące się nie tyle do ośrodków szkolnych i akademickich (nielicznych) utworzonych przez Europejczyków na terenach kolonii, ile do programów nauczania w szkołach na byłych kolonialnych terytoriach. Różnica jest znacząca, gdyż te drugie zachowały kolonialny charakter jeszcze na długo po formalnej dekolonizacji<sup>4</sup>. Tak jak „mąkę i masło importowano z Kanady” (Lamming 2022, 213), tak samo importowano edukację mieszkańca Indii Zachodnich z Anglii. We wspomnieniach pisarzy owa edukacja zapisała się silnie jako moment zanurzenia się w nierealnym, obcym świecie, jak na przykład w słowach Samuela Selvona (Nazareth 1979, 424, 427, 431):

Jako dziecko w szkole byłem oczywiście indoktrynowany, całkowicie skolonizowany przez angielską literaturę. Znałem angielską historię, wiedziałem o Anglii

4 Poza samymi sylabusami istotną kwestię stanowił język nauczania w edukacji kolonialnej – język byłego kolonizatora. O tym, jak wyglądał spór o język nauczania i literatury, który zaangażował gros intelektualistów i pisarzy afrykańskich w latach sześćdziesiątych XX wieku, zob. Poręba 2023, zwłaszcza stanowisko Ngugiego wa Thiong’o o konsekwencjach oderwania języka szkoły od języka codziennego życia: 171–172; oraz wa Thiong’o 1986.

więcej niż jakikolwiek Anglik spotkany przeze mnie podczas całego mojego pobytu w tym kraju [28 lat] wiedział o Karaibach. (...)

Przypuszczam, że doświadczenie kolonialne miało duży wpływ na moje życie. Dorastałem, kochając angielską wieś, choć nigdy jej nie widziałem. Kiedy czytałem Shakespeare'a i Wordswortha oraz poetę Keatsa i innych, towarzyszyło mi to wspaniałe uczucie na myśl o angielskiej wsi, o drzewach, śniegu i tego typu rzeczach. (...)

Kiedy byłem dzieckiem, czytałem Dickensa i omawiałem warunki życia klasy robotniczej w Anglii. Nie mogłem się po prawdzie z tym identyfikować – z kontekstem, krajobrazem, ludźmi i tak dalej.

Swoją szkolną naukę literatury Selvon określa indoktrynacją i przyznaje, że odegrała ona ogromną rolę w formowaniu jego wyobraźni (marzenie o angielskiej wsi), a równocześnie pozostawała całkowicie niezgodna z jego własnym codziennym doświadczeniem. Chodzi tu o rzeczy najprostsze, jak płatki śniegu czy żonkile, których w żaden sposób nie był w stanie połączyć z czymś istniejącym dla niego samego. Śnieg stanowi tu zresztą przykład bardzo wyrazisty i emblematyczny – dla czytelników z większości postkolonialnych krajów pozostawał zjawiskiem przyrodniczym z gruntu fantastycznym, znanym tylko z poetyckich czy realistycznych opisów, ale równocześnie przejmował wyobraźnię jak żaden inny. „Miętko spływają płatki śniegu / ze zmaconego oka nieba / i lekko, lekko opadają na / znużone zimą wiązy” – rozpoczyna swój wiersz Gabriel Okara (1980)<sup>5</sup>.

Selvon podkreślał zwłaszcza dysproporcję wiedzy o innym dla Centrum i o innym jako Centrum, a także wrażenie, jakie na uczniach wywierały biblioteki wypełnione książkami odnoszącymi się do europejskich realiów. O zawartości tej biblioteki pisze Chinua Achebe, precyzując zakres lektur oraz ich tematykę:

W szkolnej bibliotece Umuahii były wszystkie te książki, które nasi rówieśnicy czytali w Anglii – *Wyspa skarbów*, *Tom Brown's School Days*, *Więzień na zamku Zenda*, *David Copperfield* i tak dalej. Nie traktowały o nas czy ludziach do nas podobnych, ale były ekscytujące. Nawet powieści Johna Buchana, w których bohaterzy biali pokonywali wstrętnych krajowców, z początku nadmiernie nas nie kłopotaly, ale wszystko to było świetnym przygotowaniem do czasów, gdy dorośniemy na tyle, aby czytać między wierszami i stawiać pytania... (Achebe 2009b, 31)

---

5 O wprowadzaniu europejskich pór roku do literatury afrykańskiej ironicznie pisali też Chinweizu, Onwuchewka Jemie i Ihechukwu Madubuike (1975, 30).



Chodziłem do szkoły wzorowanej na brytyjskiej szkole publicznej; czytałem tam wiele angielskich książek (...). Nie byłem Afrykaninem z żadnej z tych książek. W starciu z dzikimi brałem stronę białych ludzi. Mówiąc inaczej, przez pierwszy etap szkolnej edukacji przeszedłem w przekonaniu, że należę do świata białych ludzi przeżywających ekscytujące przygody i ryzykowne ucieczki. Biały człowiek był dobry, rozumny, sprytny i odważny, natomiast otaczający go dzikusy byli wredni, głupi i co najwyżej przebiegli, ale nie sprytni. Serdecznie ich nienawidziłem!

Przyszedł jednak czas, że dorosłem na tyle, by zrozumieć, że ci pisarze mnie oszukali! (Achebe 2009a, 131)

Znów uwagę zwraca to, że dostępne młodemu uczniowi nigeryjskiemu są tylko dzieła brytyjskie (wymienia głównie literaturę przygodową), takie same jak jego rówieśnikom w szkole angielskiej. Jednak ważniejszy jest ponownie efekt takiej edukacji – tym razem nie w zakresie wyobraźni i marzenia o angielskim krajobrazie, lecz w utożsamianiu się z protagonistami opowieści, którzy są *dzielnymi białymi chłopcami*. Jeśli w którejś z książek pojawiali się Afrykanie, to czytelnicy afrykańscy postrzegali ich jako godnych nienawiści, jako że ludzie pochodzący z ich kontynentu ani nie prezentowali sobą pozytywnych cech, ani nie przypominali rzeczywistych Afrykanów. Najbardziej przejmująco wpływ edukacji kolonialnej na kenijskie społeczeństwo opisał wa Thiong'o (1986, 28):

My, którzy przeszliśmy przez ten system szkolnictwa, stawaliśmy się absolwentami pełnymi nienawiści do ludzi, kultury i wartości naszego języka, codziennie poniżani i karani. Nie chcę dłużej widzieć, jak kenijskie dzieci dorastają w tej narzuconej przez imperialistów tradycji pogardy dla sposobów komunikacji wypracowanych przez ich społeczność i ich historię. Chcę, by przezwyciężyły kolonialną alienację. (...) To jakby oddzielić umysł od ciała, aby zajmowały dwie niepowiązane ze sobą sfery językowe w tej samej osobie. To samo w większej skali społecznej oznacza wytworzenie społeczeństwa pozbawionych ciała głów i bezgłowych ciał.

Według wa Thiong'o w rezultacie kolonialnej edukacji naród przemienia się w wykorzeniony z własnej kultury i poczucia jej wartości twór „pozbawionych ciała głów” czy też „bezgłowych ciał”, czyli organizmów ludzkich, w których dochodzi do zerwania więzi między doświadczeniem życia a językiem kultury, między tym, co dane w bezpośrednim doświadczeniu, a tym, co owo doświadczenie powinno odzwierciedlać, nazywać je, komentować. Własna kultura w wyniku indoktrynacji kolonialnej staje się źródłem poniżenia, dowodem niższości, niedoskonałości czy

nieuniwersalności. Jako że dla Europejczyka<sup>6</sup> uniwersalny jest model realistycznej powieści dziewiętnastowiecznej czy humanistycznego dramatu pokroju Shakespeare'a, to w jego oczach pieśni, wiersze czy opowieści kenijskie muszą się wydawać partykularne i niedające wglądu w kondycję człowieka jako taką. To oczywiście fałszywe założenie, ale dziecko owej fałszywości nie będzie przecież zauważać czy krytycznie jej dekonstruować.

Jednym z najbardziej charakterystycznych motywów eseistyki i pisarstwa kolonialnego jest więc problematyzacja poczucia niższości, jakie wynikało między innymi z wyniesionego z edukacji przeświadczenia, że własna kultura jest nieistotna (przecież długo nie była reprezentowana w sylabusach), a kulturowy wzorzec europejski – niedościgniony w swej doskonałości. Figurą, która uosabiała ten problematyczny moment w formowaniu się tożsamości pisarzy postkolonialnych, był bękart. O swoich pierwszych utworach Walcott (2022, 277) twierdzi, że „wyrażały pragnienie, aby ktoś mnie przygarnął – była to nostalgia nieślubnego dziecka tęskniącego za domem swojego ojca”. Jeszcze bardziej przemawiających do wyobraźni przykładów dostarcza konsekwencja owego przeświadczenia – mimikra, naśladownictwo owego idealnego wzorca. Jamaica Kincaid na przykład wspominała, jak jej najbliżsi w codziennym życiu naśladowali angielskie zwyczaje w przekonaniu, że jest to dla niej nobilitujące: ojciec pisarki kupił sobie brązowy filcowy kapelusz, jaki noszą Anglicy, choć materiał ten zupełnie nie nadawał się do klimatu Antigui, a rodzina codziennie rano zasiadała do wielkiego śniadania, bo tylko takie godne było miana śniadania angielskiego, ciężkostrawnego i obfitego, mimo że „żadna ze znanych mi osób nie lubiła jeść tyle o tak wczesnej porze” (Kincaid 2022, 42). Dużo czasu minęło, nim większość ludzi, których znała pisarka, a także ona sama zdołali ujrzeć na własne oczy to, co łączyło się w ich przekonaniu z ideą Anglii, nobilitującą i godną szacunku, i to, co kryło się pod tymi wyobrażeniami.

Dla krytyki wyniesionego z kolonialnej szkoły sposobu ujęcia świata kluczowy był moment dostrzeżenia, że – jak pisze Kincaid (2022, 48) – „Przestrzeń między ideą a odpowiadającą jej rzeczywistością jest zawsze szeroka, głęboka i ciemna”, a „Im większy dystans między nimi – ideą a jej urzeczywistnieniem – tym szersza szerokość, głębsza głębokość, gęstsza i ciemniejsza ciemność”. Wyobrażenie Anglii rozpada się pod spojrzeniem karmionego w szkole ideą metropolii pisarza przybywającego

Wyobrażenie Anglii rozpada się pod spojrzeniem karmionego w szkole ideą metropolii pisarza przybywającego na angielski uniwersytet czy w oczach imigranta, który dostrzega, jak niebezpieczne, pełne społecznych nierówności i przemocy jest owo upragnione miejsce. Miejsce tych niespełnionych fantazji, tych wyobrażeń zajmuje w pierwszych latach po dekolonizacji właśnie realizm.

6 Chodzi oczywiście o obraz Europejczyka, jaki wykształca się w umyśle owego kenijskiego czytelnika na podstawie poznawanego przezeń kanonu, a nie o jakiegoś rzeczywistego Europejczyka.

na angielski uniwersytet czy w oczach imigranta, który dostrzega, jak niebezpieczne, pełne społecznych nierówności i przemocy jest owo upragnione miejsce. Miejsce tych niespełnionych fantazji, tych wyobrażeń zajmuje w pierwszych latach po dekolonizacji właśnie realizm.

### Pisanie niebezpieczne

Mongo Beti (właśc. Alexandre Biyidi Awala), kameruński pisarz, w 1955 roku publikuje recenzję powieści Camary Layego *L'Enfant noir*, już wówczas, jeszcze na kilka dekad przed powstaniem akademickiej teorii postkolonialnej, wykazując, że w koloniach propaguje się niereprezentacyjną sztukę, zachęcając do twórczości uniwersalnej czy eksperymentalnej w miejsce realizmu. Recenzowane dzieło, opublikowane w 1953 roku, stylizowane jest na autobiograficzną opowieść o dorastającym w Gwinei chłopcu. Świat przedstawiony w książce pozbawiony jest odniesień do kolonializmu – do tego, jak wpływał na kształtowanie się Gwinei i na losy jej bohatera. W ten sposób dokonuje się, zaznaczone w tytule recenzji, „Afrique noire, littérature rose”, podporządkowanie „różowym” konwencjom pisania „czarnej”, afrykańskiej literatury. Realizm natomiast, dowartościowywany przez Betiego, kłopotliwy był właśnie przez swoją antykolonialną wymowę, swoje polityczne cele – dekolonizację i demaskację pozostałości kolonialnego porządku w formalnie niepodległych państwach.

Kilka przykładów losów powieści realistycznych z różnych krajów pokazuje, jak niebezpieczne było pisanie realistyczne u schyłku kolonializmu: sam Beti w 1956 roku publikuje *Le pauvre Christ de Bomba*, satyryczną powieść o roli, jaką misjonarze odgrywają w podtrzymywaniu kolonialnej zależności. Książka ta w Kamerunie zostaje objęta przez kolonialnych administratorów zakazem publikacji. W 1960 – w roku wyzwolenia Senegalu – Ousmane Sembène wydaje *Les bouts de bois de Dieu* o wydarzeniach strajku pracowników kolei z lat czterdziestych, w tym o marszu kobiet, który przesądził o powodzeniu strajkujących. Realizm okazuje się jednak równie niebezpiecznym narzędziem także w rękach pisarzy tworzących już po oficjalnym upadku kolonializmu w poszczególnych państwach, o czym znów zaświadczyć może garść przykładów: powieść *Czcigodny kacyk Nanga* Chinuy Achebego z 1966 roku, satyryczny opis skorumpowanej sceny politycznej w nieokreślonym afrykańskim kraju, zostaje uznana za profetyczną/konspiracyjną, gdyż w tym samym roku w Nigerii dochodzi do przewrotu; w 1977 roku Ngũgĩ wa Thiong'o publikuje wraz z Ngũgĩ wa Mirii swój pierwszy

utwór w języku gikuyu (wcześniej tego samego roku ukazuje się jego angielska powieść *Petals of Blood*), dramat *Ngaahika Ndeenda*, którego tematami są różnice klasowe, małżeństwo, płęć czy religia – wszystkie poddane wnikliwej i uważnej obserwacji na przykładzie losów kenijskiej rodziny chłopskiej pracującej na roli – zaledwie kilka tygodni po premierze przedstawienia zostają odwołane, a dramatopisarze zatrzymani w areszcie za przestępstwo politycznego pisarstwa. Przykłady tego rodzaju niebezpiecznych postkolonialnych realizmów można by mnożyć<sup>7</sup>, by dowieść, jak kluczowy był realizm w momencie kształtowania się owej twórczości i jak nieadekwatny jest ów upraszczający teoretyczny opis, zgodnie z którym realizm nie stanowi ważnej tradycji tej literatury.

Kiedy w 1990 roku Homi K. Bhabha publikuje swoją słynną i wpływową książkę *Nation and Narration*, cztery lata później rozwijając swoje ujęcie postkolonializmu w *Miejscach kultury*, będzie on dowodził, że literatura postkolonialna zasadza się na odrzuceniu mimetyzmu i zastąpieniu go hybrydycznymi, multikulturowymi formami, pełnymi ambiwalentnych bądź opartych na mimikrze kolonialnej kultury przedstawień. Opis ten oczywiście nie obejmuje, co podkreślali Simon Gikandi (2012, 309) i Nicholas Robinette (2014), pierwszych dekad postkolonialnej literatury, w dużej mierze kierowanej realistycznym impulsem, ani tym bardziej owego poczucia nacisku tworzących wówczas pisarzy, że powinni oni porzucić realizm na rzecz uniwersalizmu czy eksperymentu. Nie mieści się też w owej powszechnie przyjętej za Bhabhą charakterystyce samo pragnienie pisarzy (przytaczane na przykładach wspomnień szkolnej edukacji w poprzedniej części tego artykułu), by język literatury odpowiadał językowi życia, by postkolonialne społeczeństwa nie produkowały „bezglowych ciał”, pragnienie skonstruowania nowego realizmu, takiego, który dawałby alternatywę dla zachodniego ujęcia.

Trzeba więc uznać, że zarówno u schyłku kolonializmu, jak i w rozliczeniach pierwszych lat niepodległych rządów nadmiernej biurokratyzacji i powszechnej wśród polityków korupcji realizm ukonstytuował znaczącą część literackiej produkcji, a przy tym część ta postrzegana była jako najbardziej upolityczniona. Przyczyny takiego uznania, na razie abstrahując od tego, że w teorii *post factum* zanegowano znaczenie reali-

7 Inne przykłady postkolonialnych powieści realistycznych, opisywanych przez Sorensen (2021, 68; podkreślenie autorki) jako „skoncentrowane na relacjach politycznych między poziomem indywidualnym i zbiorowym w kontekście historycznym, ze świadomością, że formowanie się ciała społecznego *nie jest zjawiskiem naturalnym*”, to: *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* i *Fragments* Ayi Kwei Armaha, *Perpétue* Mongo Betigo, trylogia *Blood in the Sun* Nuruddina Faraha, *Le Printemps n'en sera que plus beau* Rachida Mimouniego i *Petals of Blood* wa Thiong'o.

zmu, wydają się ściśle powiązane z historycznym momentem – ze zmianą. Jeśli realizm ożywia się szczególnie w momentach negocjowania nowego kształtu ciała społecznego, to procesy dekolonizacyjne należy uznać za jeden z najbardziej doniosłych tego momentu przykładów. Frantz Fanon roli formowania kultury narodowej w korelacji do formowania się narodu przyznawał szczególne miejsce w swojej koncepcji ruchów wyzwolńczych. Jego stanowisko najbardziej jest znane w kontekście literatury, która miast sięgać do romantyzowanej i idealizowanej przeszłości przedkolonialnej czy naśladować gatunki kolonizatora, powinna „dotrzeć tam, gdzie w temperaturze wrzenia [rewolucji – I.P.] dokonuje się prefiguracja wiedzy” (Fanon 1985, 154), odkrywając prawdę narodu jako aktualną, historyczną rzeczywistość tworzącego go ludu. Ciekawie objaśnia Fanon owe zadania sztuki w kontekście rzemiosła artystycznego:

Wyroby z drewna, powtarzane dotychczas w tysiącach egzemplarzy te same twarze i pozy – różnicują się. Pozbawiona wyrazu lub ponura maska ludzkiej twarzy ożywa, ramiona unoszą się, sugerując ruch. Pojawiają się kompozycje grupowe. Tradycyjne szkoły artystyczne nabierają rozmachu pod naporem amatorów i odszczepieńców. Zmiany w tej sferze życia kulturalnego zazwyczaj przechodzą niezauważone. Mają jednak poważne znaczenie dla walki narodowowyzwoleńczej. Nadając nowy wyraz twarzom i ciałom, obierając za temat twórczości grupę ludzką osadzoną na wspólnym cokole, artysta nawołuje do zorganizowanego, zbiorowego działania (Fanon 1985, 164).

Miejsce produkowanych seryjnie masek i rzeźb, które chętnie i masowo skupowali Europejczycy, dekorując nimi mieszkania i uzupełniając muzealne kolekcje afrykańskie, zastępują inne formy, ożywione ruchem czy umieszczone w zupełnie nowej, grupowej konfiguracji. Formy te mają kluczowe znaczenie dla procesu dostrzegania narodu – „grupy ludzkiej osadzonej na wspólnym cokole”. W kontekście postkolonialnym historia, konieczny horyzont każdej realistycznej narracji, nie jest przedmiotem neutralnym czy oczywistym, gdyż podmioty owej historii są skonfliktowane z nią samą bądź z tym, jak interpretują ją kolejne pokolenia (Dalley 2014). Jest to o tyle ważne, że uświadamia nam właśnie owo konieczne pęknięcie, tak charakterystyczne dla realizmu żywego, twórczego, realizmu o politycznym potencjale. Gdyby o podmiotach owej historii można było powiedzieć, że nie pozostają w owym rozdarciu, w czasie zmiany, owego Lukácsowskiego „dziania się”, to można by przystać na to, że realizm nie stanowi żywego i znaczącego narzędzia krytyki społecznej. Jest jednak odwrotnie – od lat pięćdziesiątych do lat siedemdziesiątych XX wieku realizm jest kluczową trady-

cją pisarską postkolonializmu, przedmiotem sporów i przyczyną politycznych reperkusji wobec pisarzy. To dopiero teoria przepisuje ową historię zaangażowanej literatury, marginalizując jej znaczenie lub torując drogę interpretacjom kulturalistycznym.

Czas więc przejść do ostatniego ogniwa tego omówienia – do teorii.

### Odpolitycznienie literatury przez teorię

Teoria postkolonialna, powstała w nurcie postmodernistycznych metodologii badawczych, sama dzieli z nią wiele punktów wspólnych: niechęć do wielkiej narracji, nieufność wobec reprezentacji, upodobanie do tekstualnej lektury i narzędzi dekonstrukcji oraz metarefleksji (D'Souza 2010, 267). Podobieństwo postmodernistycznych i postkolonialnych założeń krytycznych i ich niewrażliwość na reprezentację skutkującą pewnym „odcieśnieniem” teorii, to jest utratą łączności z konkretnym społecznym ciałem, które miała za zadanie ustanawiać w roli podmiotu/przedmiotu, opisuje Colavincenzo (2008, 405):

Wyobrażenie było następujące: Ciała. I Głosy. Być może bardziej trafnie byłoby powiedzieć: ciała z jednej strony i głosy z drugiej. Ciała były konkretne, z krwi i kości, były prawdziwe; głosy wydawały się odcieśnione, przezroczyste, brakowało im substancji. Głosy mówiły, czasami wręcz nawijały bez końca, a przedmiotem ich rozmów były właśnie te ciała. A jednak związek między nimi wydawał się często znikomy; czasem, mógłbym przysiąc, zdawało mi się, że te głosy tak naprawdę mówią o sobie i słuchają siebie nawzajem zamiast owych ciał. Brzmiały znajomo; domyśliłem się, do kogo należały. Introwertywne, autorefleksyjne, ekstremalnie abstrakcyjne – takie właśnie grzechy popełniali krytycy postmodernistyczni, i powinienem to przecież wiedzieć, bo sam byłem jednym z palących się do bitki członków tego klubu. Ale nie miałem racji. Przepraszam, nie to „post-”. Głosy te należały do krytyków postkolonialnych.

To, co wydaje się radykalnie polityczną krytyką wykluczenia i przemocy – czyli język teoretyczny pozwalający wskazać na dysproporcję w mechanizmach wytwarzania wiedzy i kultury, na stereotypy i fałszywe wyobrażenia przenikające europejską klasykę literatury czy różne gałęzie wiedzy naukowej, postrzeganej jako neutralna i obiektywna – zatrzymuje się na poziomie dyskursu, a nie na pozajęzykowych formach przemocy i wyzysku, które pozostają w nieustannej zależności od tego, co dyskursywne (D'Souza 2010, 268). Parry podkreśla, że wraz z przyjęciem kulturalistycznego wyjaśnienia aktu kolonializmu (i rasizmu)

w miejsce jego realistycznej eksplikacji (w ramach historycznej analizy kapitalizmu – poszukiwania zewnętrznych miejsc produkcji i siły roboczej) – doszło do politycznego przeformułowania stawek i języka teoretycznego studiów postkolonialnych:

(...) wola władzy zajęła uprzywilejowaną pozycję zamiast wyrachowanych systemowych przymusów, „przemoc dyskursywna” wzięła górę nad praktykami przemocowego systemu, a wewnętrznie antagonistyczne spotkanie kolonialne zostało zrekonfigurowane do dialogu, współdziałania i transkultuacji (Parry 2004, 4).

W tym kontekście warto rozumieć sformułowany w 2012 roku zarzut Ato Quaysona wobec teorii postkolonialnej, że tej nie udało się dotąd sformułować przekonującego stanowiska na temat literatury i historii równocześnie. W rezultacie, zamiast pogłębionej i ukonkretnionej o kontekst historyczny czy geograficzny praktyki interpretacyjnej, produkowano dyskurs o dyskursie (Quayson 2012, 362). Charakterystyczne dla postmodernistycznej krytyki oburzenie wobec sugestii totalności, która wpisana jest w każdą próbę realistycznego opisu, wydaje się zasadzać na ideologicznym podłożu, co zauważa Nicholas Brown (2005, 11): „odrzućcie takiej ramy oznacza, że, paradoksalnie, zaczynamy się opierać na jednej konkretnej, niezauważanej ramie, czyli kapitalizmie jako ahistorycznym horyzoncie całej historii”. Dalej objaśnia on, że:

Narracja o narodowej niepodległości, rodząca się spontanicznie jako kompletna sama w sobie, w rzeczywistości bierze swoje historyczne znaczenie z tego, co jest z niej wykluczone, a mianowicie z ograniczeń nałożonych na ruchy wyzwolenie przez ich umiejscowienie w światowej gospodarce. Każdy z tych krajów, gdy tylko na horyzoncie pojawiła się niepodległość, stanął przed tym samym pytaniem: czy odważyć się rzeczywiście rzucić wyzwanie logice kapitału i brutalnie zakłócić stosunki własności, czy też pozostając w kontekście czysto narodowego wyzwolenia, dobić targu z byłym kolonizatorem (Brown 2005, 12).

Podobnym wątpliwościom daje wyraz Nivedita Majumdar (2021), która ukazuje, jak odrzucenie uniwersalistycznych kategorii opisu (pojęcia klasy czy globalnego wymiaru rzeczywistości późnego kapitalizmu), uznanych za europejskie i nieadekwatne względem lokalnych partykularyzmów, doprowadza do utrwalenia tak w studiach postkolonialnych, jak i w samej literaturze, nowego rodzaju orientalizmu. Na podstawie analizy powieści *Anil's Ghost* Michaela Ondaatjego i jej krytycznej recepcji Majumdar udowadnia, że usunięcie z narracji „elementów europejskiego uniwersalizmu”, czyli historycznej perspektywy czy społeczno-politycznych ram, skutkuje zmistyfikowaniem stosunków społecznych

w Sri Lance i toczącej się tam wojny. „Interpretacja, która porzuca zaangażowanie polityczne w kontekście pełnej politycznych napięć rzeczywistości, sama też ma swoje polityczne konsekwencje” (Majumdar 2021, rozdz. 1.3) – ucieczka poza polityczność opisywanego świata (w tym wypadku – poza polityczność wojny domowej) oznacza w istocie zakamuflowaną pozycję polityczną autora wobec wydarzeń, czyli legitymizację opresyjnego rządu. Odrzucenie uniwersalizmu ma więc swoje doniosłe konsekwencje, podobnie jak pozytywna treść postkolonialnej teorii.

Podstawowy ruch interpretacyjny w odniesieniu do literatury postkolonialnej wyrażał się w przekonaniu, że sama negocjacja języka (językowych form reprezentacji) bądź uobecnienie w języku tych, którzy dotąd istnieli jakby na marginesie, są podstawowymi wartościami owej literatury (samo w sobie nie jest to kontrowersyjne) i w nich wyraża się sprawstwo tego pisarstwa (co już zastanawia). Literatura postkolonialna miałaby, w myśl takiego założenia, poprzez samą zmianę języka zmienić świat, wymazać nierówności społeczne, usunąć magicznie wyzysk, nierówny dostęp do edukacji czy udział w światowej gospodarce. Jednym z przykładów takiej powszechnie przyjętej eksplikacji jest interpretacja powieści *Moses Ascending* Samuela Selvona (2008), która swoim tematem czyni awans klasowy, a pre-tekstem – *Robinsona Crusoe*, utwór założycielski dla wczesnego kapitalizmu. Uwagę badaczy przykuwa raczej nauka języka i możliwości, jakie magicznie zyskuje bohater, nazywając swojego sługę Piętaszkiem i samemu stając się panem; w słowach Chakraborty (2003, 62): „Powieść sugeruje, że role takie jak pana i niewolnika są dyskursywnymi pozycjami, które powinny być postrzegane jako warunkowe, tymczasowe, otwarte na potwierdzenie lub obalenie”. To od użycia określenia „pan” czy „sługa” bądź „niewolnik” (i to w pierwszoosobowej narracji) wydaje się według krytyków zależeć pozycja społeczna tych dwu postaci, nie od relacji posiadania i bycia posiadany, którą wytwarza nierówny status materialny bohaterów. To, co społeczne i materialne, zostaje uznane za ledwie symboliczne i kulturowe, a władza czy dominacja zaczynają być pojęciami opisującymi hierarchie czy językowe różnice między poszczególnymi podmiotami.

Chociaż symboliczne operacje językowe mają w postkolonialnej literaturze znaczenie i warto je zauważać, to nie na nich koniec: na przykład za grą językową, przedrzeźnianiem i żartem w dramacie *Pantomime* Dereka Walcotta (2001) kryła się groźba, dająca się odczytać przez nawiązanie do konkretnego, słynącego z przemocy gangstera; z przekleństwami Kalibana w dramacie *Une Tempête* Aimégo Césaire’a (1969) szła w parze (zresztą tak jak w *Burzy* Shakespeare’a) organizacja rebelii.



Zwłaszcza te przemocowe konteksty wyzwolenia wydają się niewygodne i rzadko obecne w teorii postkolonialnej, która – chociaż odwołuje się do wybranych myśli Frantza Fanona – uprzywilejowała performatywne, językowe formy oporu, a tym samym chociażby teorię resygnifikacji znaczeń rozwijaną przez Bhabhę i Spivak. W miejsce opisu konkretnych historycznych nawiązań, jakie pojawiają się w utworze, na pierwszy plan wysuwają się kwestie związane z tożsamością, symboliczną przynależnością bądź wykluczeniem z jakiejś wspólnoty czy obszaru działania. I chociaż kwestii tych – historycznych wydarzeń i tożsamości ich uczestników – nie da się odseparować, jako że owe tożsamości stanowią podmiotowe podłoże historycznego działania, to rosnąca dysproporcja między uwagą poświęcaną temu pierwszemu i temu drugiemu jest kłopotliwa.

Jeszcze dosadniej ujmuje to Marc Colavincenzo, według którego utekstowienie interpretacji i fetyszycacja pustych politycznych haseł o „miejscach językowego oporu”, „momentach subwersji”, „ambiwalentnego wzroku kolonizatora” i tym podobnych nie tyle stały się pewnym dopełnieniem tradycyjnej lektury, ile zupełnie ją wyparły:

(...) krytycy literacy coraz częściej są zachęceni do zajęcia pozycji kulturowych teoretyków, a postkolonialni krytycy nie stanowią, rzecz jasna, wyjątku. Zrozumienie kultury czy czasów, które wpłynęły na napisanie danego utworu – to, co zwano „wiedzą o tle utworu” – już dłużej nie wystarcza, skoro literaturę ujmuje się jako zaledwie jedną z wielu wzajemnie na siebie wpływających instytucji. Obecnie, co niektórzy postrzegali jako pozytywną zmianę kierunku literaturoznawstwa, wszystkich z nas, którzy wciąż postrzegali się jako literaturoznawcy, zainteresowani tym, co literatura może powiedzieć nam o świecie i ludzkości – nie uniwersalnie, zważcie proszę, ale w swoich rozmaitych wariantach i formach – moment ten napawał przerażeniem. Akademicka i instytucjonalna atmosfera aż migotała od mantry: Idź w kulturową teorię... albo rzuć to wszystko w diabły (Colavincenzo 2008, 406).

I chociaż mantra wciąż wybrzmiewa, ponad dekadę później, z całą swoją siłą i pozorną bezalternatywnością, to poddanie się jej brzmi jak kapitulacja. Przede wszystkim z tego powodu, że redukcja (post/neo) kolonializmu do zjawiska kulturowego, uniwersalnie realizującego się we wszystkich swoich historycznych postaciach, wyjaśnianego jakąś dosyć tajemniczą koniecznością dziejową (bezpośrednio z rasistowskich nastawień Europejczyków, którzy potrzebowali kogoś, by wyrażać swoją wyższość i oświecenie), nie tylko oznacza fałszywe uogólnienie, jako takie wpisane w ideę teorii i nieusuwalne, ale także zdaje się zawieszono

w próżni. Sądzę, podobnie jak Colavincenzo, Parry, Lazarus czy Majumdar, że studia postkolonialne, chociaż sprawiają wrażenie, że zapewniają badaczom poczucie politycznego i empatycznego zaangażowania, są w praktyce niejednokrotnie bardzo oddalone zarówno od kolonializmu, jak i od aktualności. To dlatego w cytowanym wyżej fragmencie Colavincenzo nie bez żalu zauważa, że literaturoznawstwo przestało widzieć w literaturze przekaz istotnych treści na temat świata i człowieka. Powód jest jasny – skoro wszystko jest jedynie tekstem, żyje w tej równoległej do świata, ale jakby nigdy go nieprzecinającej rzeczywistości, to owych tekstów nie sposób rozpatrywać za pomocą starych filologicznych metod – ustalając historyczne, polityczne, społeczne konteksty, podejmując refleksję nad związkami utworu z aktualnością czasu jego powstania i tak dalej. Ponadto właśnie dzięki temu utekstowieniu interpretacji najważniejsze staje się udowodnienie rewolucyjnego potencjału języka, który miałby performatywnie, jakkolwiek to rozumieć, zmienić świat. Trudno w tak pojętej ramie dokładnie wskazać zarówno rzeczywisty podmiot działania (jako że często przedstawia się go jako milczącego podporządkowanego, np. pozbawionego języka Piętaszka w powieści *Foe* J.M. Coetzee) ani sprecyzować, na czym polegać miałoby jego sprawstwo, zważywszy na wątpliwe przykłady powszechnie przyjmowane w postkolonialnej teorii, jak opisane przez Gayatri Chakravorty Spivak (2010) samobójstwo czy biologia uznana przez Ranajita Guhę (1987) za naturalną przestrzeń kobiecego oporu (zob. krytykę tych dwu szkiców wraz z esejem H.K. Bhabhy w: Majumdar 2021).

W ostatnich kilkunastu latach, jak wynika to z cytowanej tu literatury, coraz większego znaczenia nabiera krytyka owych fałszywych i ideologicznych z gruntu założeń postkolonialnej teorii. Nieprzypadkowo tematem wywołującym dyskusję o konieczności zmiany paradygmatu postkolonialnych badań stał się właśnie realizm, który – co wynika z samej jego definicji – ogniskuje spojrzenie krytyki z powrotem na rzeczywistości. Analiza postkolonialnego realizmu jest jednym z największych pustych miejsc owych badań, do których wypełnienia wzywają Bowlby, Lazarus, Parry, Robinette i Sorensen. Wypełnianie to jest konieczne nie tylko dlatego, że realistyczna twórczość stanowi wyraz owych burzliwych przemian i negocjacji, jakie charakteryzują okres dekolonizacji, a tym samym jedno z podstawowych źródeł tego pisarstwa w ogóle, lecz także dlatego, że jest krokiem w kierunku przywrócenia tym tekstom ich pierwotnego politycznego potencjału i ich doniosłego historycznego znaczenia.

## Wykaz literatury

- Achebe, Chinua. 2009a. „Afrykańska literatura jako powrót do celebrycji życia”. W Achebe, Chinua, *Edukacja dziecka pod brytyjskim nadzorem*. Tłum. Jerzy Łoziński. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Achebe, Chinua. 2009b. „Edukacja dziecka pod brytyjskim nadzorem”. W Achebe, Chinua, *Edukacja dziecka pod brytyjskim nadzorem*. Tłum. Jerzy Łoziński. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Ashcroft, Bill Gareth Griffiths, i Tiffin, Helen. 2007. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Wyd. 2. London–New York: Routledge.
- Beti, Mongo. 1955. „Afrique noire, littérature rose”. *Présence africaine* 1–2: 133–145.
- Bhattacharya, Sourit. 2020. *Postcolonial Modernity and the Indian. Novel: On Catastrophic Realism*. London: Palgrave Macmillan.
- Bowlby, Rachel. 2007. „Foreword”. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470692035>
- Brecht, Bertolt. 1979. „Wokół teorii realizmu”. Tłum. Andrzej Lam. W: *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, wyb. i oprac. Andrzej Lam, Bogdan Owczarek, 79–104. Warszawa: PIW.
- Brecht, Bertolt. 1980. „Against Georg Lukács”. W Bloch, Ernst, Lukács, Georg, Brecht, Bertolt, Benjamin, Walter, i Adorno, Theodor, *Aesthetics and Politics*. London: Verso.
- Brontë, Charlotte. 2008. *Dziwne losy Jane Eyre*. Tłum. Teresa Świdowska. Warszawa: Świat Książki.
- Brown, Nicholas. 2005. *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Césaire, Aimé. 1969. *Une tempête : d'après « La Tempête » de Shakespeare – Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du Seuil.
- Chakraborty, Chandrima. 2003. „Interrupting the Canon: Samuel Selvon's Postcolonial Revision of Robinson Crusoe”. *Ariel* 4(34): 51–72.
- Chakravarti, Uma, i Roy, Kum. 1988. „Breaking out of Invisibility: Rewriting the History of Women in Ancient India”. W *Retrieving Women's History: Changing Perceptions of the Role of Women in Politics and Society*, red. S. Jay Kleinberg. Oxford–Berg–Paris: Berg–Unesco.
- Chinweizu, Onwuchewka, Jemie, i Madubuike, Ihechukwu. 1975. „Towards the Decolonization of African Literature”. *Transition* 48: 29–37, 54, 56–57. <https://doi.org/10.2307/2935056>
- Colavincenzo, Marc. 2008. *Can the Postcolonial Critic Speak – and if so, Who Is Listening? W Bodies and Voices: The Force-Field of Representa-*

- tion and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies*, red. Merete Falck Borch, Eva Rask Knudsen, Martin Leer i Bruce Clunies Ross. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Cronan, Todd. 2022. *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. Lanham–Boulder–New York–London: Rowman & Littlefield.
- D’Souza, Radha. 2010. „Introduction to the Special Issue: Postcolonialism, Realism, and Critical Realism”. *Journal of Critical Realism* 9(3): 263–275. <https://doi.org/10.1558/jcr.v9i3.263>
- Dalley, Hamish. 2014. *The Postcolonial Historical Novel: Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fanon, Frantz. 1985. *Wykłęty lud ziemi*. Tłum. Hanna Tygielska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Guha, Ranajit. 1987. “Chandra’s Death”. *Subaltern Studies* 5: 135–165.
- Gikandi, Simon. 2012. „Realism, Romance, and the Problem of African Literary History”. *Modern Language Quarterly* 73(3): 309–328. <https://doi.org/10.1215/00267929-1631415>
- Head, Dominic. 2003. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511606199>
- Kincaid, Jamaica. 2022. *O tym, jak ujrzałam Anglię po raz pierwszy*. Tłum. Patrycja Mróz i Agata Orlik. W *Nieskończona genesis literatury światowej. Pisarze postkolonialni o władzy, języku i wyobraźni*, red. Tomasz Bilczewski i Dorota Kołodziejczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lamming, George. 2022. *Okazja do przemówienia*. Tłum. Agnieszka Zimmer, Barbara Węglarczyk i Bernadeta Paczkowska. W *Nieskończona genesis literatury światowej. Pisarze postkolonialni o władzy, języku i wyobraźni*, red. Tomasz Bilczewski i Dorota Kołodziejczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lazarus, Neil. 2010. „The Politics of Postcolonial Modernism”. *The European Legacy. Toward New Paradigms* 7(6): 771–782. <https://doi.org/10.1080/1084877022000029055>
- Lazarus, Neil. 2011. *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511902628>
- Leslie, Esther. 2007. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470692035>
- Levine, George. 1993. *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Lukács, György. 1985a. „Ideologiczne podstawy awangardyzmu”. W Jasiński, Bogusław, *Lukács*, 258–265. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lukács, György. 1985b. „Opowiadanie czy opis? Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie”. Tłum. Barbara Rafałowska. W Jasiński, Bogusław, *Lukács*, 245–257. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lukács, György. 1985c. „Przesłanki własnego świata dzieł sztuki”. Tłum. Julia Juryś. W Jasiński, Bogusław, *Lukács*, 273–281. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lukács, György. 1985d. „Realizm krytyczny w społeczeństwie socjalistycznym”. Tłum. Jerzy Rudzki. W Jasiński, Bogusław, *Lukács*, 266–272. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Mair, Lucille Mathurin. 1995. *The Rebel Woman in the British West Indies During Slavery*. Kingston: Institute of Jamaica Publications.
- Majumdar, Nivedita. 2021. *The World in a Grain of Sand. Postcolonial Literature and Radical Universalism*. London – New York: Verso.
- Nazareth, Peter. 1979. „Interview With Sam Selvon”. *World Literature Written in English* 2(18): 420–437. <https://doi.org/10.1080/17449857908588620>
- Okara, Gabriel. 1980. „Miętko spływają płatki śniegu”. Tłum. Ewa Życieńska. W *19 współczesnych opowiadań nigeryjskich*. Wybór Maryla Metelska. Warszawa: Iskry.
- Parry, Benita. 2004. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge.
- Poręba, Izabela. 2023. „The Promises and Pitfalls of the Politics of Familiarity. Reckoning With Nativism in *A Man of the People* by Chinua Achebe”. W *Własne, swojskie, obce – dyskursy inności*, red. Lidia Kamińska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Quayson, Ato. 2012. „The Sighs of History: Postcolonial Debris and the Question of (Literary) History”. *New Literary History* 43(2): 359–370. <https://www.jstor.org/stable/23259380>
- Robinette, Nicholas. 2014. *Realism, Form, and the Postcolonial Novel*. New York: Palgrave Macmillan.
- Said, Edward W. 2018. *Orientalizm*. Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Poznań: Zysk i S-ka.
- Sangari, Kumkum. 1987. „The Politics of the Possible”. *Cultural Critique* 7: 157–186. <https://doi.org/10.2307/1354154>
- Selvon, Samuel. 2008. *Moses Ascending*. Wstęp Hari Kunzru. London: Penguin Books. E-book.
- Slemon, Stephen. 1995. „Magic Realism as Post-Colonial Discourse”. W *Magical Realism: Theory, History, Community*, red. Lois Parkinson

- Zamora i Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822397212-021>
- Sorensen, Eli Park. 2010. *Postcolonial Studies and the Literary: Theory, Interpretation and the Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sorensen, Eli Park. 2021. *Postcolonial Realism and the Concept of the Political*. New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. „Czy podporządkowani inni mogą przemówić?” Tłum. Ewa Majewska we współpracy z Julianem Kutyłą. *Krytyka Polityczna* 24–25: 196–239.
- Van Allen, Judith. 1976. „‘Aba Riots’ or Igbo ‘Women’s War’?: Ideology, Stratification, and the Invisibility of Women”. W *Women in Africa: Studies in Social and Economic Change*, red. Nancy J. Hafkin i Edna G. Bay. Stanford: Stanford University Press.
- wa Thiong’o, Ngũgĩ. 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Harare: Zimbabwe Publishing House.
- Walcott, Derek. 2001. „Pantomime”. W *Postcolonial Plays: An Anthology*, red. Helen Gilbert. London: Routledge.
- Walcott, Derek. 2022. *Co mówi zmierzch?* Tłum. Łukasz Wójcik, Marcin Słoma i Katarzyna Makówka. W *Nieskończona genesis literatury światowej. Pisarze postkolonialni o władzy, języku i wyobraźni*, red. Tomasz Bilczewski i Dorota Kołodziejczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Yee, Jennifer. 2016. „Conclusion: Colonialism, Postcolonialism, and the Realist Mode”. W Yee, Jennifer, *The Colonial Comedy: Imperialism in the French Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198722632.003.0008>

IZABELA PORĘBA – literaturoznawczyni, asystentka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, redaktorka Wydawnictwa Ossolineum. Pracę doktorską poświęciła zagadnieniom strategii postkolonialnego prze-pisania i namysłowi nad kryzysem paradygmatu tekstualnego i kulturalistycznego teorii postkolonialnej. Jest redaktorką afiliowaną *Praktyki Teoretycznej* oraz redaktorką bloku tematycznego poświęconego postkolonialnym odczytaniom polskiej literatury i zbiorów muzealnych w *Czasopiśmie ZNiO* (2023). Autorka artykułów, w 2023 roku publikowanych między innymi w *Journal of Postcolonial Writing*, *Przestrzeniach Teorii*, *Academic Journal of Modern Philology*, oraz rozdziałów w monografiach, w tym w *Literary and Cultural Representations of the Hinterlands* (2024).

**ORCID:** 0000-0002-5223-8470

#### **Dane adresowe:**

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
plac Nankiera 15b  
50-996 Wrocław  
**email:** izabela.poreba@uwr.edu.pl

#### **Cytowanie:**

Poręba, Izabela. 2024. „Realizm i postkolonializm”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 23–47.

**DOI:** 10.19195/prt.2024.2.2

**Author:** Izabela Poręba

**Title:** Realism and Postcolonialism

**Abstract:** Over the past decade or so, the issue of literary realism – marginalised and reduced to clichés – has been paving its way, with difficulty but consistently, into the vocabulary of postcolonial criticism. The very political-theoretical framework of postcolonialism that has led to realism not being addressed or treated as an anti-example, largely inscribed in postmodern deconstructive and culturalist tendencies, is coming under increasing criticism. In this article, I describe newly reinvigorated discussions of realism in the context of three issues: the role of the realist colonial novel in the education of the colonies, realist (especially 1950s–70s) postcolonial novels and their ambiguous or weakened position in the canon, and the impact of postmodern theory on the rejection of realism. The article shows that theory has obscured literature itself, troublesome because of its unattractive realist ambitions, reducing interpretation to the application of certain established, ahistorical concepts. The implications of this position and its political significance are analysed.

**Keywords:** culturalism, depoliticizing theory, postmodernism, colonial novel, literary realism, postcolonial realism, representation, postcolonial theory





AGNIESZKA SOKOŁOWSKA

Między Balzakiem a Mannem.  
Realizm jako strategia apokryficzna  
w *Balzakianach* Jacka Dehnela oraz  
*Castorpie* Pawła Huellego

W artykule przedstawiona została konwencja realistyczna jako jedna ze strategii apokryficznych współczesnej prozy w kontekście teorii powtórzenia Sørensa Kierkegaarda oraz koncepcji lęku przed wpływem Harolda Blooma. Autorka zestawia powieść *Castorpi* Pawła Huellego ze zbiorem *Balzakiana* Jacka Dehnela oraz omawia stanowiska przyjęte w obu utworach względem dzieł kanonicznych, do których się odnoszą: *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna oraz *Komedii ludzkiej* Honoré de Balzaca. Analiza ma na celu wskazanie wyznaczników klasycznego modelu prozy realistycznej (takich jak typowość i typizacja bohaterów, narracja i opis, studium społeczeństwa i obyczajowości, ironia) we współczesnych tekstach oraz sposobów ich przetwarzania w literaturze postmodernistycznej, między innymi w kontekście narracji postkolonialnych. Rozważania zostały umieszczone na szerszym tle historycznoliterackim, z uwzględnieniem zjawisk charakterystycznych dla polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych.

**Słowa kluczowe:** Jacek Dehnel, Paweł Huelle, lęk przed wpływem, literacki apokryf, powieść realistyczna, powtórzenie, realizm

Realizm można rozumieć zarówno jako prąd literacki, jak też jako uniwersalną metodę twórczą. Od połowy XIX wieku realizm jako prąd zdominował estetykę powieści oraz ukształtował klasyczny kanon tego gatunku. Natomiast realizm jako metoda twórcza wywodzi się jeszcze od antycznej kategorii *mimesis* i wyznacza ponadczasowe dążenie do prawdy artystycznej. Zgodnie z drugim, szerszym ujęciem tendencje realistyczne transcendują historię literatury, a pragnienie wiarygodnego utrwalenia rzeczywistości jest ogólnym celem sztuki – oraz miarą jej możliwości poznawczych.

W tekstach teoretycznoliterackich od lat wskazuje się na „kłopotliwość” (Martuszevska 2000) i nieścisłość pojęcia realizmu (m.in. Brodzka 1964; Jakobson 1999). Kategoria ta jest wykorzystywana do opisywania bardzo różnych zjawisk w literaturze, przy czym dla uściślenia szerokiego pola badań wyróżniano wiele rodzajów realizmu (na przykład realizm krytyczny, socjalistyczny, nowoczesny, magiczny, psychologiczny).

Realizm może być też terminem opisowym albo określeniem wartościującym – wtedy realizm postrzegany jest jako warunek osiągnięcia prawdy i piękna. René Girard przeciwstawił pojęcie prawdy powieściowej kłamstwu romantycznemu. W ujęciu badacza literatura romantyczna opierała się na fałszywej idei indywidualizmu, ukrywając swój zapośredniczony charakter oraz odrzucając antropologiczny mechanizm pragnienia „trójkątnego”. Tymczasem arcydzieła powieści realistycznej nie odcinają się od wpływu, lecz demaskują obecność mediatora w systemie inspiracji oraz pragnień i w ten sposób przekazują prawdę o rzeczywistości (Girard 2001, 21–22).

Chociaż programowo realizm miał być antykonwencjonalny, obecnie funkcjonuje również w postaci literackiej konwencji. Konwencja realistyczna, która czerpie z dorobku dziewiętnastowiecznej powieści, obejmuje wiele wyznaczników, takich jak typowość zdarzeń oraz bohaterów, prawda psychologiczna, studium obyczajowości, wyraziste tło społeczne i historyczne, narracja auktorialna, szczegółowy opis, komentarz odautorski, a także wykorzystanie ironii. Postmodernistyczne utwory utrzymane w tak rozumianej konwencji nie spełniają jednakże tradycyjnego postulatu przezroczystości języka – współczesna proza realistyczna nie odsyła bowiem wprost do świata rzeczywistego, lecz do intertekstualnego uniwersum innych utworów i wypracowanej w jego ramach poetyki.

W moim szkicu skoncentruję się na dwóch współczesnych książkach, które wykorzystują konwencję realistyczną i w ten sposób eksperymentują z klasycznym modelem prozy. Zestawię ze sobą *Balzakiana*, cykl czterech minipowieści Jacka Dehnela, oraz powieść *Castorp* Pawła Huel-

lego. Na intertekstualny trop w obu przypadkach wskazują bezpośrednio nawiązania w tytułach utworów: *Balzakiana* przyjmują patronat Honoré de Balzaca, a *Castorp* odnosi się do Hansa Castorpa, głównego bohatera *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna.

Obydwa utwory – *Balzakiana* i *Castorp* – przynależą do tradycji apokryficznej. Będę posługiwać się pojęciem literackiego apokryfu ze względu na jego dwa istotne aspekty, czyli niekanoniczność oraz charakter heretycki. W odróżnieniu od niektórych opracowań na ten temat, między innymi *Mutacji apokryfu* Danuty Szajnert (2021, 32–37), przyjmuję w artykule szerokie rozumienie twórczości apokryficznej, która w dialogu z oryginałem może wykorzystywać wszelkie przejawy intertekstualności oraz techniki przepisywania. Harold Bloom w swej książce *Lęk przed wpływem* przedstawił akt błędnego odczytania oraz twórczej interpretacji jako mechanizm, który kształtuje twórczość młodego poety. Zgodnie z koncepcją Blooma *clinamen*, czyli „poetycka omyłka” (Bloom 2002, 63), polega na tym, że pisarz do pewnego momentu podąża drogą wyznaczoną przez poprzedników, ale potem dokonuje swoistego odchylenia, rozumianego jako lektura heretycka: rozwija myśl w innym kierunku, w którym – jego zdaniem – powinien był podążać tekst prekursora (Bloom 2002, 57).

Stosunek Huellego do tradycji literackiej znajduje bezpośrednio odzwierciedlenie w motcie *Castorpa*, które zostało zaczerpnięte z traktatu *Powtórzenie* Sorena Kierkegaarda: „Właśnie dlatego że było, powtórzenie staje się nowością” (Huelle 2004, 5). Cytat ten wyraża paradoks repetycji, która okazuje się nieosiągalna. Zmiany i błędy pojawiają się w każdej, choćby najwierniejszej kopii. Naśladując, twórca mimowolnie odchodzi od pierwowzoru w stronę Bloomowskiego zabiegu rewizyjnego *clinamen* – błędnego odczytania i twórczej interpretacji.

Kierkegaard koncentrował się na powtórzeniu egzystencjalnym i jego psychologicznym znaczeniu. Swoje rozważania nad repetycją odniósł jednak również do teorii sztuki. Dla duńskiego filozofa powtórzenie artystyczne jest zarówno imitacją, jak i warunkiem wprowadzenia do kultury nowości (Gołębiewska 2007, 131) – wynika to z nieuniknionej zmiany kanonu, której dokonuje artysta w indywidualnej realizacji. Według Kierkegaarda nieosiągalność powtórzenia egzystencjalnego sprawia, że człowiek nigdy w życiu nie zazna absolutnego szczęścia. Jednakże dla twórczości artystycznej niepowtarzalność może okazać się szansą, by – dzięki ogólnoludzkemu wysiłkowi, w nieustannie zmieniających się okolicznościach – osiągnąć nieskończoną prawdę.

Kierkegaard opisuje dwa rodzaje powtórzenia (Gołębiewska 2007, 133–134). Pierwsze to powtórzenie diachroniczne, które odbywa się

Dla twórczości artystycznej niepowtarzalność może okazać się szansą, by – dzięki ogólnoludzkemu wysiłkowi, w nieustannie zmieniających się okolicznościach – osiągnąć nieskończoną prawdę.

w planie czasowym, na przykład poprzez naśladownictwo. Powtórzenie diachroniczne opiera się na pracy pamięci, łączy się ze wspomnianiem, uczuciem nostalgii oraz poszukiwaniem przeżytych już doznań estetycznych. Jest zatem ściśle powiązane z pojęciem apokryficzności. Drugi rodzaj to powtórzenie strukturalne, o którym mówić należy w planie wieczności. Powtórzenie strukturalne „dotyczy przede wszystkim relacji bytu i myśli”, czyli możliwości utrwalenia rzeczywistości w przedstawieniu (Gołębiewska 2007, 134). W istocie powtórzenie strukturalne jest więc zagadnieniem dyskursu artystycznego – kluczowym zwłaszcza dla sztuki realistycznej, której celem jest wiarygodna reprezentacja świata.

Bloom w *Lęku przed wpływem* odnosi się bezpośrednio do myśli Kierkegaarda. Wskazuje, że każdy młody twórca (efeb) odczuwa „przymus powtarzania” (Bloom 2002, 119):

Centralnym pragnieniem każdego urodzonego późno poety jest, siłą rzeczy, *powtórzenie*, ponieważ powtórzenie – wyniesione dialektycznie do rangi powtórnego stworzenia – to nadużycie odwołujące efebę od potworności, jaką jest odkrycie, że jest on tylko kopią albo repliką (Bloom 2002, 122).

Jednocześnie amerykański krytyk uważa epigonizm za przejaw poetyckiej słabości, a dziedzictwo literackie rozumie jako czynnik ograniczający rozwój twórczości. Stwierdza, że „jeśli poezja w naszej tradycji umrze, to śmiercią samobójczą – zginie przygnieciona ciężarem swojej dawnej potęgi” (Bloom 2002, 54). Koncepcję wpływu poetyckiego Bloom odnosi do całej literatury postoświeceniowej. Jest ona funkcjonalna także w przypadku celowego powtarzania – świadomego odwoływania się do literackiego kanonu, którego programowo dokonuje w swoim piśmarstwie zarówno Huelle, jak i Dehnel.

Apokryficzność jest znamieną nie tylko dla tych dwóch autorów, ale też zasadniczo dla polskiego piśmarstwa lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Przemysław Czapliński dowodził, że twórczość współczesnych prozaików stoi pod znakiem repetycji, diagnozując ją jako „królestwo pastiszu” (Czapliński 2007, 188) oraz „świat podrobiony” (Czapliński 2003). Badacz i krytyk literacki podkreślał istnienie imperatywu powtarzania, który wynika między innymi z ponowoczesnego przekonania o wyczerpaniu literatury, stosunku niższości twórczości polskiej wobec wielkiego dorobku światowego, ale także z dążenia do Barthes’owskiej „przyjemności tekstu”, którą osiąga się za sprawą nostalgicznego powrotu do tego, co jest już znane czytelnikom:

Literatura składa się z powtórzeń. To, jako adherenci i oponenci postmodernizmu, wiemy aż nadto dobrze. Wiedzą to również twórcy literatury najnowszej, ponieważ wiedzą, że czytelnik – albo czytalność – jest podstawową regułą twórczości, a to oznacza, że komunikacja musi opierać się na tym, co znane, na *déjà lu* (Czapliński 2003, 128).

Zauważano także wzmożone zainteresowanie literatury najnowszej konwencją realizmu. Po przełomie roku 1989 pojawiły się postulaty stworzenia prozatorskiego arcydzieła na miarę nowych czasów (Jarzębski 2008, 44). Jednocześnie przemiany społeczne i kulturowe związane z tym okresem uniemożliwiły przyjęcie jednej, uniwersalnej narracji oraz nowocześniejszą realizację wielkiej powieści realistycznej:

Pisarz, który chciałby dzisiaj stworzyć powieść realistyczną, decyduje się na powtórzenie, a więc podrobienie, realizmu jako poetyki. Twórca przekonany o niemożności realizmu, a zarazem dążący do przedstawiania świata, wybiera „realizm drugiego stopnia”, czyli dzieło, które podrabiając dawną poetykę, będzie równocześnie odsłaniało swój pastiszowy charakter (Czapliński 2003, 13).

Łączliwość zjawiska powtórzenia oraz poetyki realizmowości pozwala zakwalifikować realizm jako jedną ze szczególnie istotnych strategii apokryficznych współczesnej prozy.

W *Balzakianach* oraz *Castorpie*, mimo że zastosowany został ten sam mechanizm powtórzenia, mamy do czynienia z dwiema odmiennymi relacjami z archetektami oraz z różnym rozumieniem realizmu. Podczas gdy Huelle przyjmuje perspektywę linearną, dopisując „prolog” do *Czarodziejskiej góry*, Dehnel przenosi konwencję Balzakovskiej prozy do minipowieści o Polsce z początku XXI wieku. Huelle nawiązuje do jednego konkretnego dzieła Manna, a Dehnel – do całego *œuvre* Balzaca. Dla Huellego realizm jest przede wszystkim modelem reprezentacji, dla Dehnela stanowi raczej zbiór chwytów literackich. O ile *Castorpa* można z powodzeniem czytać również w oderwaniu od *Czarodziejskiej góry* (mamy wówczas do czynienia z tzw. lekturą naiwną; Zug 2015, 128), o tyle *Balzakiana* w większym stopniu opierają się na grze z kanonem i czytelnikiem. Modelowy odbiorca tych minipowieści zna twórczość Balzaca i tropi ślady jej obecności w tekście Dehnela.

Świat przedstawiony *Balzakianów* został stworzony na wzór *Komedii ludzkiej*. Zamknięta kompozycja cyklu oraz zespół postaci, które powracają w kolejnych częściach, sprawiają, że rzeczywistość w minipowieściach Dehnela tworzy złudzenie samowystarczalnego mikrokosmosu. Autor wykorzystuje ponadto estetykę dramatyczną, która przejawia się w kon-

strukcji wyrazistych bohaterów, przerysowaniu sytuacji oraz współlistnieniu elementów tragicznych i komicznych.

Natomiast *Castorp* – tak jak *Czarodziejska góra* – nie odchodząc zasadniczo od konwencji realistycznej, porusza problemy filozoficzne i dotyka sfery metafizycznej. Jest to zabieg charakterystyczny dla utworów przynależących do tzw. realizmu nowoczesnego (Speina 2001, 78–79). Jerzy Jarzębski zauważył ponadto, że tendencja do wprowadzania w polskiej prozie realistycznej elementów fantastycznych wynika z niewystarczalności poetyki realizmu wobec potrzeby opisanego i moralnego uporządkowania współczesnego świata (Jarzębski 2008, 53).

Porządek metafizyczny w *Castorpie* symbolizuje, umieszczone jako motto, równanie krzywej Weierstrassa – funkcji ciągłej, nieróżniczkowalnej w żadnym punkcie. Sprzeczność, która polega na tym, że funkcja ta istnieje, choć nie można jej narysować, zaczyna fascynować Hansa w czasie gdańskich studiów. Równanie wyraża konfrontację abstrakcyjnej matematyki – metafizycznej i w pewnym sensie bliskiej poezji (Huelle 2004, 90) – z fizykalnym, praktycznym wymiarem istnienia.

Zarówno Huelle, jak i Dehnel starannie konstruują przestrzeń swoich powieści. Podczas gdy *Balzakiana* zostały osadzone przede wszystkim na tle współczesnej Warszawy, *Castorp* nawiązuje do topografii Gdańska. Gdańsk ma u Huellego charakter mityczny, jest miejscem destabilizacji, a nawet niebezpieczeństwa. Reprezentuje pole napięć między naukami technicznymi i humanistycznymi. Reguły prawdopodobieństwa oraz prawa fizyki, które przysłemu inżynierowi wydawały się aksjomatami, w tym mieście okazują się względne i zawodne:

wszystko, co spotykało go od rana – nie wyłączając obecnej sytuacji – miało charakter dziwacznej nieprawidłowości, jakiegoś tępego wykoślawienia zasad, które było tym bardziej niepokojące, że dotyczyło spraw pozornie błahych, jak gdyby nieistotnych (Huelle 2004, 60–61).

Tutaj bohater doświadcza niewiarygodnych spotkań i zbiegów okoliczności. Tutaj jest też świadkiem wschodu trzech słońc. Trzy słońca to figura pochodząca z pieśni Franza Schuberta *Die Nebensonnen*, która odwołuje się do zjawiska optycznego tzw. słońc pobocznych. Choć ma uzasadnienie naukowe, dla Castorpa jest w istocie doświadczeniem nadprzyrodzonego, epifanicznym przeżyciem muzyki. Hans, ironicznie przezywany przez kolegów „Praktykiem”, na skutek gdańskich przygód odchodzi od racjonalnego myślenia. Zaczyna za to pasjonować się psychoanalizą, literaturą oraz filozofią.

U Dehnela intertekstualny dialog z Balzakiem został przeniesiony na dosłowny poziom pastiszu, a niekiedy trawestacji i parodii. Minipowieść *Mięso wędliny ubiory tkaniny* jest współczesną parafrazą *Domu pod Kotem z Rakietką* Balzaca. Inicjujący fabułę opis sklepu Włodzimierza Ściepki to wariacja na temat sklepu kupca bławatnego Guillaume'a z dziewiętnastowiecznego pierwowzoru. Dehnel nawiązuje do oryginału również na poziomie metatekstowym – cytaty z *Domu pod Kotem z Rakietką*, wyróżnione pismem pochyłym, w świecie przedstawionym *Balzakianów* funkcjonują na przykład jako wyimki ze starych regulaminów kupieckich:

(...) Ściepko wyobrażał sobie sklep na wzór sklepu swego teścia, Anatola, a może nawet ojca tamtego (...): *Bariera szacunku między uczniami a mistrzem-sukienikiem wznosiła się tak niezachwianie, że raczej skradliby postaw sukna, niż uchylili tej dostojnej etykiécie*. Tak przynajmniej wspominał Anatol Dryja i cytował za ojcem stare regulaminy, używając dawno wypartych słów, takich jak „obyczajność” czy „młodzieniec” (Dehnel 2009, 20).

Paradoksalnie Dehnel łączy uwspółcześnienie Balzakowskiego stylu z archaizacją świata przedstawionego. *Mięso wędliny ubiory tkaniny* poruszają temat małżeństwa zawieranego ze względów majątkowych. Choć zdawać by się mogło, że kwestia ta zdezaktualizowała się we współczesnej rzeczywistości, sam narrator tak tłumaczy pozorny anachronizm:

Wybieranie zięciów i synowych w powszechnej opinii jest jakimś groteskowym zabytkiem z czasów *Trędowatej*, a mimo to trzyma się w społeczeństwie całkiem mocno – już nie wprost, nie przez swaty i surowe decyzje, ogłaszane namaszczone głośm, ale w bardziej zawołowany sposób, przez ciągłe oczernianie „niewłaściwych” kandydatów i kandydatek, prowokowanie kłótni, wypominanie braku pieniędzy, braku wykształcenia czy innych braków (Dehnel 2009, 55).

Dehnel odnosi się również do znanego z dziewiętnastowiecznych powieści motywu skandalu towarzyskiego, który został wywołany za sprawą małżeństwa światowej sławy artysty z prostą córką kupca:

Słowo „mezalianś”, które zapamiętała z bryku do *Lalki*, nagle ukazało się jej w pełnym blasku; zrozumiała, że istnieją mezalianse duchowe czy kulturalne, które są znacznie bardziej szkodliwe niż mezalianse finansowe czy towarzyskie (Dehnel 2009, 69).

Damian Lipiński i Asia Ściepko jako małżonkowie pasują do siebie tak, jak niefortunne zestawienie reklamy sklepu mięsnego i zakładu

tekstynego na tytułowym szyldzie, a ich nieudany związek kończy się śmiercią bohaterki, podobną do samobójstwa Augustyny Guillame z *Domu pod Kotem z Rakieta* albo do tragicznego losu Julii d'Aigle-mont – Balzakovskiej *Kobiety trzydziestoletniej*.

Ponadto Dehnel umieszcza w *Balzakianach* elementy charakterystyczne dla estetyki dziewiętnastowiecznej: architekturę i meble w stylu *empire* albo *biedermeier*, modę wiktoriańską, ducha dandyzmu czy też ideę lekcji *savoir-vivre*'u. Niekiedy autor sięga bezpośrednio po atrybuty „wieku pary i elektryczności”:

Adrian, który nie miał ani hektarów, cegielni, browaru, stawów i gorzelnii, ani akcji Cesarskiego Banku Wszecchosji czy Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, ani nawet worka bizuterii lokacyjnej, jeśli chciał roztaczać wokół siebie atmosferę *grandeur*, musiał nader uważnie gospodarować swoimi kapitałami (Dehnel 2009, 258).

Dehnel odwołuje się również do założeń fizjonomiki, zgodnie z którą wygląd człowieka decyduje o jego charakterze. *Balzakiana* są przy tym elitarystyczne i klasistowskie. Opowiadają o czasie, „kiedy każdy szewc wysłał syna na informatykę, a córkę na marketing, kiedy syn rzeźnika studiuje na Cambridge, a córka właściciela lombardu robi dyplom na ASP” (Dehnel 2009, 15) – i zarazem każda z tych osób, pomimo przynależności do określonej klasy, może stać się bohaterem lub bohaterką powieści. Autor w duchu Balzaca wskazuje, że jednostka swoim zachowaniem odzwierciedla środowisko, z którego się wywodzi, i nie może tego zmienić, nawet jeśli awansuje w społecznej hierarchii. Stąd też doniosła rola szczegółowego przedstawiania związków rodzinnych oraz detalicznych opisów przestrzeni i przedmiotów.

Konkretność czasowo-geograficzna w powieści realistycznej zakłada ponadto, że życie codzienne bohaterów powinno być osadzone w ich historycznym środowisku. Dehnel umieszcza akcję swojego cyklu na tle przełomowych czasów transformacji ustrojowej i gospodarczej w Polsce po roku 1989, co ma funkcjonalnie odpowiadać latom restauracji Burbonów we Francji w prozie Balzaca. Opowieść o Hansie Castorpie także toczy się w cieniu wielkiej historii. U Manna jest to widmo pierwszej wojny światowej, które zagraża staremu łaadowi „na nizinach”. Huelle natomiast odwołuje się do rewolucji rosyjskiej roku 1905 oraz do napięć politycznych w Europie u progu XX stulecia.

Huelle wzbogaca realia historyczne o doświadczenie ponowoczesności. Dariusz Skórczewski podkreślił w tym kontekście postkolonialny wymiar *Castorpa*: podczas gdy *Czarodziejska góra* reprezentuje modelową,



wielką narrację imperium, powieść polskiego pisarza jest głosem kolonii (Skórczewski 2006, 149). Huelle przeciwstawia w niej Zachód i Wschód, niemieckość i polskość, miasto i prowincję, porządek i chaos. W powieści Niemcy odnoszą do Polski pojęcia związane konwencjonalnie z egzotyką i orientalizmem. Kaszubów uważają za lud tubylczy, a słowiańskość postrzegają jako dzikość. Castorp oczekuje od podróży nad Bałtyk doświadczenia niemalże „magicznego Wschodu” (Huelle 2004, 112), a na Polaków patrzy z dominującej pozycji kolonizatora:

Kaszubi i Polacy, których rozróżnić jednych od drugich zresztą nie potrafił po języku, byli dla niego jak szara warstwa ziemi: dawno przykryta kostką brudu, czasami tylko ujawniająca swe istnienie w miejscach do tego wyznaczonych przez stulecia: przedmiejski szynk, portowe magazyny, plac budowy, ubogi domek na nizinie, czasami sklep w dzielnicy, gdzie nie dochodził miejski wodaciąg, tramwaj ani gazowe oświetlenie (Huelle 2004, 160).

Huelle wprost ukazuje oblicze „białego kolonializmu” (Skórczewski 2006, 157) w wypowiedzi jednego z bohaterów powieści, pastora Gropiusa:

Kolonizacja jest zjawiskiem tak starym jak ludzkość, proszę państwa. Grecy, Rzymianie, to są powszechnie znane fakty. Weźmy jednak za przykład nasz niemiecki naród. Spóźniliśmy się w Azji i Afryce, prawda. Ale na wschodzie Europy? Od setek lat niesiemy prawo, ład, harmonię, sztukę i technikę. Gdyby nie my, Słowianie dawno popadliby w anarchię. To dzięki naszym dobrodziejstwom znajdują swoje miejsce w rodzinie, której na imię cywilizacja i kultura (Huelle 2004, 22–23).

Przyjmując perspektywę postkolonialną, Huelle ukazuje różne postawy Polaków i Kaszubów jako społeczności podbitych. Doktor Ankewitz reprezentuje asymilację. Służąca Kaszibke jest przewrotnym przykładem dominacji nad niemiecką pracodawczynią, panią Hildegardą Wybe. Kancelista Neugebauer to symboliczna ofiara prześladowań ze względu na pochodzenie. Morderca z gazety – czeladnik, który wraz z narzeczoną zabił i poćwiartował niemieckiego złotnika – ukazuje degenerację skolonizowanego narodu. Wanda Pilecka uosabia tajemnicę, fascynującą dla Castorpa za sprawą egzotycznej, „pociągającej obcości” (Huelle 2004, 95).

Dehnel także stosuje swoistą strategię postkolonialną, tworząc obraz Polaków i polskości w obliczu przemian dziejowych. Naród w *Balzakianach* naznaczony jest jeszcze piętnem PRL-u oraz tęsknotą za zachodnim standardem życia. Pod względem społeczno-politycznym kraj jest zaco-

fany, wymaga reform, wypracowania nowego języka i przededefiniowania własnej tożsamości, aby dołączyć do europejskiej wspólnoty, która reprezentuje dla niego kulturę docelową:

Cały naród spędził ostatnie lata na gorączkowym dokształcaniu się w rozmaitych procedurach, kodeksach działań, podręcznikach *savoir-vivre*'u; naród się uczył, jak stosować antykoncepcję, jak mówić o mniejszościach, jak wypełniać pity, jak pić piwo zamiast wódki, jak wypełniać wnioski o subwencje z Unii, (...) jak zabrać się do seksu oralnego i jak urządzić przedpokój, jak degustować wino i jak zrzucić zbędne kilogramy; za uniesioną żelazną kurtyną ukazał się świat, do którego wszyscy musieli się dostosować, którego reguł musieli się nauczyć na pamięć, tak jakby były regułami odwiecznymi i oczywistymi (Dehnel 2009, 305).

Wizja ta koresponduje z wizerunkiem polskiej kultury jako kultury peryferyjnej oraz polskiej literatury jako tzw. literatury mniejszej (Poręba 2021) w stosunku do dorobku europejskiego. Natomiast same *Balzakiana* jawią się jako próba przeniesienia kanonicznego dyskursu na polski grunt i dopisania rozdziału do wielkiej Balzakovskiej kroniki obyczajów.

Dehnel podkreśla też, jak narodziny kapitalizmu po roku 1989 ukształtowały polskie społeczeństwo na fundamencie stosunków ekonomicznych. Jest to aluzja do twórczości Balzaca: podczas gdy ojciec Goriot zdobył majątek na handlu mąką w czasach Dyrektoriatu, Tońcia Zarębska, tytułowa bohaterka jednej z Dehnelowskich minipowieści, zgromadziła fortunę, pracując w przemyśle garmazeryjnym w powojennym Gdańsku. Tak jak w *Komedii ludzkiej* bohaterem zbiorowym jest burżuazja francuska, tak też w *Balzakianach* występuje nowe mieszczaństwo.

Współczesny autor portretuje również inne grupy społeczne: środowisko przedsiębiorców i celebrytów, świat dawnego ziemiaństwa, kręgi bohemy artystycznej. Koncentruje się na relacjach w małżeństwie i rodzinie. Wzorując się na Balzacu, wykorzystuje formę romansu oraz sagi rodzinnej. Przekrojowe studium obyczajowości uzupełniają liczne odniesienia do polskiej rzeczywistości kulturalnej – między innymi do prawdziwych tytułów prasy bulwarowej.

Mimo to *Balzakiana* należałoby zakwalifikować do nurtu prozy nawiązującej do tzw. realizmu satyrycznego (Czapliński 2003, 176), która pozoruje obiektywizm, ale dla obnażenia wad współczesnego układu społecznego posługuje się pamfletem i popada w stroniczość. Cykl Dehnela jest dobrym przykładem opisanego przez Czaplińskiego

paradoksu wynikającego z powrotu współczesnej literatury do poetyki dziewiętnastowiecznej: „tradycyjnie pojmowany realizm skazuje na tendencyjność, zeszlowieczny mimetyzm obraca się przeciwko prozie, bo podsuwa jej obraz społeczeństwa sprzed stu (a w najlepszym razie pięćdziesięciu) lat” (Czapliński 2003, 221). Nie mamy więc w przypadku minipowieści Dehnela „do czynienia z rzetelną diagnozą nowych warunków życia, lecz z symulowaniem realizmu” (Czapliński 2003, 176), opierającym się na wyzyskaniu zbiorowych stereotypów.

Stąd w *Balzakianach* występują postaci stypizowane. Zgodnie z podziałem Aurelego Drogoszewskiego typ – w odróżnieniu od charakteru – celowo nie uwzględnia cech indywidualnych i przypadkowych, aby skoncentrować uwagę odbiorcy tylko na wybranym aspekcie usposobienia (Drogoszewski 1936, 65). Zgodnie z typologią Henryka Markiewicza byłyby to typowość ekstremistyczna, polegająca na wprowadzeniu postaci „wyposażonej w jakąś cechę w nasileniu maksymalnym, skrajnym, a więc w życiu zdarzającym się wyjątkowo lub nawet możliwym tylko na zasadzie wyjątkowości” (Markiewicz 1957, 76). Dzięki temu czytelnik *Balzakianów* bez kłopotu odgaduje, że Adrian Helsztyński to dandys, Teresa Ściepko – dewotka, Damian Lipiński prezentuje cechy awangardowego artysty, Włodzimierz Ściepko to uosobienie skąpstwa, prezes Kazimierz Włós jest dorobkiewiczem, tak samo jak Tońcia Zarębska – parweniuszką. Celową staroświeckość tej galerii postaci podkreślają nadane im nazwiska znaczące.

Markiewicz odróżnia typizację od typowości bohaterów. Typowość oznacza pewne wycieniowanie, „zspolenie cech ogólnych z indywidualnymi, przy czym coraz częściej chodzi tu o reprezentatywność wobec jakiejś grupy społecznej”, i polega na „ukazaniu tego, co ogólne, poprzez postać indywidualną” (Markiewicz 1957, 52). Jest kategorią kluczową dla prozy realistycznej, która uogólnienie stawia ponad jednostkowość.

Hans Castorp, zarówno u Manna, jak i u Huellego, jest w tym sensie bohaterem typowym – czyli przeciętnym, „choć w dodatnim i nieprzynoszącym mu ujmy znaczeniu” (Mann 2009, 43). Młody student budowy okrętów pochodzi z hamburskiej rodziny kupieckiej, z zamożnego mieszczaństwa, i temperamentem odzwierciedla jego zachowawczość, flegmatyczność, uporządkowanie oraz praktycyzm: w Hamburgu „nikt nie mógł wątpić, że ten Hans Castorp jest rzetelnym i niefałszowanym wytworem tutejszej gleby i że jest tu idealnie na swoim miejscu” (Mann 2009, 40).

Postać głównego bohatera stanowi łącznik między powieścią Huellego a dziełem Manna. W *Czarodziejskiej górze* historia protagonisty jest otwarta, co pozwala na twórcze spekulacje o przeszłości Castorpa. Lako-

niczna wzmianka o studiach na Politechnice Gdańskiej staje się dla Huellego impulsem do snucia opowieści o polskim epizodzie z życia Hansa. Zabieg ten rodzi pytanie o koherencję fabuły i tożsamość bohatera w kontekście dzieła kanonicznego oraz dopisanego „prologu”. „Młodszą” i „starszą” wersję Castorpa łączy między innymi zamiłowanie do porteru oraz cygar Maria Mancini, a także refleksyjna natura, która stanowi unikalny rys jego charakteru i prowadzi do częstych rozważań nad upływem czasu. Huelle nawiązuje też do wspomnień Hansa z dzieciństwa, kiedy doświadczył śmierci rodziców i dziadka, co nazaczyło go skłonnością do melancholii.

Mimo zauważalnych punktów wspólnych można powiedzieć, że dopisaną historię Hansa Castorpa znamionuje raczej podwójność niż ciągłość. Wystarczy wskazać na jego dwukrotne platoniczne zakochanie – w Polce Wandzie Pileckiej (u Huellego) oraz w Rosjance Kławdii Chauchat (u Manna) – albo na dwukrotną kurację, którą odbył najpierw w sopockim Warmbadzie, a potem w Davos. Aleksandra Zug w artykule o *Castorpie* zauważa ten mechanizm podwójności, który występuje zarówno w konstruowanych przez Huellego postaciach, jak i w opisywanych zdarzeniach:

Huelle wprowadza też do swojego *prequelu* wielu bohaterów stanowiących swoiste prefiguracje postaci z *Czarodziejskiej góry*. Spośród nich można wymienić (pragnącą ukształtować umysł Hansa) parę interlokutorów z sopockiego Zakładu Kąpieli Gorących – Chudzielca i Morsa, których odpowiednikami są w pretekście Lodovico Settembrini i Leon Naphta. Ich „przeniknięcie” do polskiej fabuły wydaje się równie znaczące, co wprowadzenie na scenę powieści doktora Ankewitza jako uprawiającego analizę duszy poprzednika doktora Krokowskiego. (...) w hipertekście Huellego nie brakuje również prefiguracji różnych wydarzeń, zjawisk, które będą miały miejsce później w Davos (Zug 2015, 128).

W tym kontekście zaskakujące jest, jak zauważyła Szajnert, że gdański epizod Hansa „nie pozostawił na późniejszym etapie jego biografii najmniejszego śladu” (Szajnert 2021, 148), a „po całej serii doświadczeń prefigurujących te, które będą mu dane w Berghoffie, Castorp «ruszył spokojnie dalej, jakby nic się nie wydarzyło» (...) – najpierw do Hamburga, Brunzwiku i Karlsruhe, potem do uzdrowiska Davos” (Szajnert 2021, 150). Można by jednak postawić hipotezę, że ta uderzająca podwójność zamiast ciągłości jest ze strony Huellego zabiegiem celowym. Być może przez odwrócenie kolejności i przewrotne dopisanie pierwszej, „właściwej” części do Mannowskiego oryginału próbuje on osiągnąć Kierkegaardowskie powtórzenie.

Uderzająca podwójność zamiast ciągłości jest ze strony Huellego zabiegiem celowym. Być może przez odwrócenie kolejności i przewrotne dopisanie pierwszej, „właściwej” części do Mannowskiego oryginału próbuje on osiągnąć Kierkegaardowskie powtórzenie.

*Castorp*, na wzór *Czarodziejskiej góry*, realizuje konwencję ironicznego *Bildungsroman*. Tym samym Hans doświadcza także podwójnego dojrzewania – pierwszy raz podczas studiów w Gdańsku i drugi, w trakcie pobytu w sanatorium „Berghof”. Jednocześnie należy podkreślić, iż słuszność ma Józef Olejniczak, który zauważa, że o ile w powieści Manna *Castorp* przybywa do Davos jako człowiek nieukształtowany, o tyle u Huellego bohater ten od początku ma zarysowany charakter oraz indywidualny światopogląd (Olejniczak 2018, 32). Sama decyzja o wyjeździe na Wschód stanowi przejaw dojrzałości i odwagi. Paradoksalnie to właśnie Gdańsk jest dla niego miejscem właściwej inicjacji oraz bardziej wyrafinowanej próby zmierzenia się z własną osobowością, podjęcia działania w imię miłości oraz konfrontacji mieszczańskiej postawy praktycznej z mądrością humanistyczną.

Susan R. Suleiman przedstawia schemat dojrzewania bohatera *Bildungsroman* jako transformację niewiedzy w poznanie oraz bierności w działanie (Suleiman 1993, 194–195). Tak dzieje się również w przypadku *Castorpa* w powieści Huellego, który zdobywa świadomość filozoficzną oraz przyjmuje postawę aktywną – podczas przesłuchania przez policjantów decyduje się na kłamstwo, aby chronić ukochaną. Działaniami głównego bohatera na przestrzeni powieści kieruje przede wszystkim miłość, która prowadzi go do impulsywnych decyzji, sprzecznych z jego usposobieniem i dotychczasowymi przyzwyczajeniami – na przykład do kradzieży należącej do Pileckiej książki *Effi Briest* Theodora Fontane’a. Lektura tej powieści staje się dla *Castorpa* symbolicznym miejscem spełnienia niemożliwego związku z Polką. Jednocześnie głębokie przeżycie literatury wyznacza początek jego problemów nerwowych oraz prowadzi ku zainteresowaniom humanistycznym.

Huelle i Dehnel wplatają w fabułę, charakterystyczne dla powieści realistycznej, bezpośrednie zwroty do czytelnika, wypowiedzi retoryczne oraz obszerne fragmenty metatekstowe:

Czy następnym wschodom i zachodom słońca podczas tego rejsu winniśmy poświęcić równie wiele uwagi i stron? Rozumny czytelnik domyśla się oczywiście, ku czemu zmierza nasze pytanie: tak, chcemy zastosować skrót, czyli typową zmianę perspektywy, bo – jakkolwiek relacja ta utrzymana będzie do końca w porządku linearnym – nie wszystkie jej części muszą ze zwierciadlaną precyzją odpowiadać kolejnym godzinom czy dniom z życia Hansa *Castorpa*. Innymi słowy, jest naszym dobrym prawem skierować uwagę czytelnika na jeden dzień podróży, a pozostałe potraktować milczeniem lub ująć w jednym, nieco żartobliwym zdaniu: „I tak było już do końca” (Huelle 2004, 25).

Huelle gra z czytelniczymi przyzwyczajeniami, naprowadza na tropy narracyjnej konwencji (takie jak stawianie pytań retorycznych, stosowanie skrótów albo układanie fabuły w porządku linearnym), ale w istocie odnosi się do nich ironicznie. Wskazując na możliwość komunikacji między opowiadającym a odbiorcą, podważa autentyczność przedstawianych zdarzeń.

Huelle gra z czytelniczymi przyzwyczajeniami, naprowadza na tropy narracyjnej konwencji (takie jak stawianie pytań retorycznych, stosowanie skrótów albo układanie fabuły w porządku linearnym), ale w istocie odnosi się do nich ironicznie. Wskazując na możliwość komunikacji między opowiadającym a odbiorcą, podważa autentyczność przedstawianych zdarzeń. „Rozumny czytelnik” od razu dostrzega iluzyjność świata przedstawionego, który jawi się jedynie jako realizacja określonej poetyki gatunku.

W obu tekstach pojawiają się również komentarze odautorskie. Można przypuszczać, że w zakończeniu *Castorpa* to sam Huelle z perspektywy współczesnej zwraca się do swojego bohatera i na zawsze wpisuje „wirtualnego” Hansa (Huelle 2004, 203) w gdański krajobraz. Natomiast Dehnel w odautorskim wstępie do *Miłości korepetytora z Balzakianów* podkreślił realizm opowieści, przedstawiając siebie jako kronikarza (nie zaś kreatora) prawdziwej historii:

[zasłyszana opowieść – przyp. A.S.] wydała mi się na tyle ciekawa, że spisałem ją dla P.T. Czytelników i niniejszym oddaję w Państwa ręce. Miejscami odrobinę ją uszczupliłem (jeśli jakieś szczegóły uznałem za zbędne), miejscami dodałem coś od siebie (jeśli opowiadający nie potrafił przywołać marginalnych drobiazków, przydatnych do należytego namalowania całej sceny), starałem się jednak, by całość była jak najbliższa temu, co usłyszałem (Dehnel 2009, 225–226).

Przypomina to sposób, w jaki Balzac zapewniał czytelników o autentyczności opisywanych zdarzeń, pisząc o *Ojcu Goriot*: „dramat ten nie jest ani wymysłem, ani romansem. *All is true*” (Balzac 1978, 6). Dehnel zaakcentował również rolę „marginalnych drobiazków” – detali, które wprawdzie nie wydają się istotne w kontekście opowiadanej historii, lecz przydają się „do należytego odmalowania całej sceny”, a za sprawą nadmiarowej informacji o rzeczywistości wywołują opisywany przez Rolanda Barthes’a „efekt realności”, który jest charakterystyczny dla prozy realistycznej i „wpisuje się w estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności” (Barthes 2012, 125).

Parentezy powracają jako stały element stylistyczny w *Balzakianach*, stanowiąc ramę dla dodatkowych szczegółów oraz narratorskiego komentarza. W *Miłości korepetytora* wtrącenia nawiasowe występują szczególnie często, przekazywane są w nich ironiczne uwagi i spostrzeżenia narratora. Adrian Helsztyński, główny bohater tej minipowieści, stara się o wytworny wizerunek, by ukryć niezamożność, nieszczęśliwe dzieciństwo i brak wyższego wykształcenia, ale za sprawą tego rodzaju uwag czytelnik może poznać jego prawdziwe oblicze. W opisie ubioru Helsz-

tyńskiego w nawiasach zawarto informacje o poszczególnych elementach stroju, które wyglądają na drogie, lecz tak naprawdę pochodzą z drugiej ręki. Na dodatek zderzają się tutaj dwa punkty widzenia – sposób, w jaki postrzega jego wygląd Andżelika, jedna z postaci, zostaje zestawiony z obiektywną perspektywą narratora, który zna i ujawnia prawdę:

Miał na sobie długi, ciemnoszary płaszcz z aksamitnymi wyłogami (wyglądał trochę na Bossa; lumpeks na Chłodnej, 26 złotych), popielaty japoński szal z surowego jedwabiu (wyglądał trochę na Kenzo; lumpeks na Brackiej, 8 złotych), pod tym grafitowy garnitur Zegna (sprzedawany na Allegro w pierwszy dzień Bożego Narodzenia, przez co poszedł za grosze, bo właściciel nie wyznaczył ceny minimalnej, a wszyscy licytujący trawili świąteczne śniadanie) i srebrzysty krawat spięty szpilką z perłą (wygrzebaną ze stosu różnych śmieci u Cyganów na Kole). Wyglądał jak wcielony luksus w wydaniu *vintage* (Dehnel 2009, 258).

Helsztyński po ojcu otrzymał nazwisko Rościniak, co nawiązuje do protagonisty z *Ojca Goriota*. Eugeniusz Rastignac, ambitny student prawa, pochodził ze zubożałej rodziny szlacheckiej. Choć aby wejść na paryskie salony, gotowy był poświęcić wszystko, a nowe środowisko go zmieniło, udało mu się zachować zręby moralności: zrezygnował z poślubienia bogatej Wiktoryny, towarzyszył Goriotowi w chwili śmierci, a na jego pogrzeb przeznaczył ostatnie pieniądze. Helsztyński również za wszelką cenę dąży do społecznego awansu i marzy o przywróceniu tradycji rodowych, jednakże – jak Rastignac – rezygnuje z małżeństwa z Andżeliką, które przyniosłoby mu stabilizację finansową, w imię lojalności i szczerości uczuć.

Zarówno w *Castorpie*, jak i w *Balzakianach* sposób narracji odpowiada modelowi klasycznej powieści realistycznej i nawiązuje do wzorów zaczerpniętych z pisarstwa Balzaca i Manna. Narrator u Huellego i Dehnela jest wszechwiedzącym, obiektywnym obserwatorem zdarzeń, który opiera relację na bezpośrednim, zmysłowym postrzeganiu rzeczywistości i kreuje się na kronikarza autentycznej historii. Posługuje się ironią i żartem, co pozwala mu na dystans w stosunku do świata przedstawionego, arbitralne komentowanie zdarzeń oraz moralną ocenę bohaterów.

Warto przy tym zaznaczyć, że retoryczne zagadnienie ironii było istotne i dla teorii powtórzenia Kierkegaarda, i dla koncepcji „lęku przed wpływem” Blooma. Według autora *Bojaźni i drżenia* dopiero powtórzenie – podwojenie – umożliwiło osiągnięcie dystansu do siebie i rzeczywistości, prowadziło do „jedności przeciwieństw”, czyli „występowania w człowieku sprzecznych właściwości i zespolenia ich” (Kasperski 1990, 180). Bloom natomiast umieszczał ironię wśród mechanizmów obron-

nych. Ironia, jako sposób odcięcia się młodego pisarza od wpływu tradycji, jest więc jedną z cech literackiego apokryfu.

Popularność strategii apokryficznej we współczesnej polskiej prozie wynika z możliwości nadpisywania nowego tekstu na gotowej matrycy oryginału oraz prowadzenia twórczego dialogu z literackim dziedzictwem. Jednym ze szczególnie produktywnych sposobów powtarzania jest wykorzystanie konwencji realistycznej, które zmierza do logicznego uporządkowania świata i werystycznej reprezentacji rzeczywistości, ale w istocie może spełniać różne cele oraz przybierać różnorodne postacie, na co wskazuje choćby zestawienie *Castorpa* i *Balzakianów*. Strategia apokryficzna oraz poetyka wielkiego realizmu muszą się też liczyć z ograniczeniami.

W odniesieniu do twórczości Fiodora Dostojewskiego Michał Bachtin wypracował pojęcie powieści polifonicznej – wielogłosowej, wymagającej wielokrotnego odczytywania. Można zaryzykować stwierdzenie, że polifoniczność wyróżnia powieściowe arcydzieła, ale jest nieosiągalna przy powtórzeniu. Apokryf zawsze pozostanie tekstem programowo niesamoistnym, skoncentrowanym na rewizji wybranych aspektów kanonu. Zarówno *Balzakiana*, jak i *Castorp* są zamknięte w ramach określonej sieci odniesień do archetektów. Choć nie realizują w pełni modelu wielkiej powieści realistycznej, to jednak – za sprawą jego reinterpretacji – wydobywają z pola tradycji nową jakość, adekwatną do obecnej rzeczywistości. I tak Bloomowska nieuchronność wpływu oraz Kierkegaardowska niemożność powtórzenia stają się dla współczesnej literatury zarazem przekleństwem i nadzieją.

Polifoniczność wyróżnia powieściowe arcydzieła, ale jest nieosiągalna przy powtórzeniu. Apokryf zawsze pozostanie tekstem programowo niesamoistnym, skoncentrowanym na rewizji wybranych aspektów kanonu.



## Wykaz literatury

- Balzac, Honoré de. 1978. *Ojciec Goriot*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Czytelnik.
- Barthes, Roland. 2012. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 136(4): 119–126.
- Bloom, Harold. 2002. *Lęk przed wpływem*. Tłum. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster. Kraków: Universitas.
- Brodzka, Alina. 1964. „O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku”. *Pamiętnik Literacki* 55(2): 357–383.
- Czapliński, Przemysław. 2003. *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas.
- Czapliński, Przemysław. 2007. *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dehnel, Jacek. 2009. *Balzakiana*. Warszawa: W.A.B.
- Drogoszewski, Aureli. 1936. „Typ i charakter”. *Pamiętnik Literacki* 33(1): 63–68.
- Gołębiewska, Maria. 2007. „Powtórzenie w myśli Sørena Kierkegaarda – opowieść a przypowieść”. *Przestrzenie Teorii* 8: 123–141.
- Girard, René. 2001. *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Tłum. Karolina Kot. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Huelle, Paweł. 2004. *Castorp*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jakobson, Roman. 1999. „O realizmie w sztuce”. Tłum. Przemysław Pietrzak. *Teksty Drugie* 4: 185–192.
- Jarzębski, Jerzy. 2008. „Realizm podszyty fantastyką”. *Teksty Drugie* 6: 44–53.
- Kasperski, Edward. 1990. „Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda”. *Studia Filozoficzne* 293(4): 177–193.
- Mann, Thomas. 2009. *Czarodziejska góra*. T. 1. Tłum. Józef Kramsztyk. Warszawa: Muza SA.
- Markiewicz, Henryk. 1957. „O typowości w literaturze. Z historii problemu”. *Pamiętnik Literacki* 48(1): 46–82.
- Martuszevska, Anna. 2000. „Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywnym)”. *Pamiętnik Literacki* 91(2): 143–156.
- Olejniczak, Józef. 2018. „Dwa sanatoria / dwa uniwersytety”. *Schulz/Forum* 12: 17–36.
- Poręba, Izabela. 2021. „Literatura postkolonialna – literatura mniejsza. Pisarstwo postkolonialne wobec koncepcji Deleuze’a i Guattariego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 17(1): <https://doi.org/10.31261/SSP.2021.17.03>.

- Skórczewski, Dariusz. 2006. „Dlaczego Paweł Huelle napisał «Castorpa?»” *Teksty Drugie* 3: 148–157.
- Speina, Jerzy. 2001. *Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Suleiman, Susan Rubin. 1993. „Powieść z tezą. Struktura dojrzewania”. Tłum. Maciej Abramowicz. *Pamiętnik Literacki* 84(2): 193–207.
- Szajnert, Danuta. 2021. *Mutacje apokryfu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Zug, Aleksandra. 2015. „Przenikanie fabuł – *prequel* jako kreatywny odtworzenie (wokół *Castorpa* Pawła Huellego)”. W *Literatura przepisana. Od Hamleta do slashu*, red. Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

AGNIESZKA SOKOŁOWSKA – studentka kultury i praktyki tekstu oraz prawa na Uniwersytecie Wrocławskim.

**ORCID:** 0009-0004-9390-0151

**Dane adresowe:**

Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytetu Wrocławskiego  
pl. Nankiera 15b  
50-996 Wrocław  
**email:** aggasok@gmail.com

**Cytowanie:**

Sokołowska, Agnieszka. 2024. „Między Balzakiem a Mannem. Realizm jako strategia apokryficzna w *Balzakianach* Jacka Dehnela oraz *Castorpie* Pawła Huellego”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 49–67.

**DOI:** 10.19195/prt.2024.2.3

**Author:** Agnieszka Sokołowska

**Title:** Between Balzac and Mann: Literary Realism as an Apocryphal Strategy in Jacek Dehnel's *Balzakiana* and Paweł Huelle's *Castorpie*

**Abstract:** The article presents literary realism as one of the apocryphal strategies in contemporary prose within the context of Søren Kierkegaard's theory of repetition and Harold Bloom's concept of the anxiety of influence. The author juxtaposes Paweł Huelle's novel *Castorpie* with Jacek Dehnel's collection *Balzakiana* and discusses the positions these works adopt in relation to the canonical texts they refer to—Thomas Mann's *The Magic Mountain* and Honoré de Balzac's *La Comédie Humaine*. The aim of the analysis is to indicate the presence of characteristic features of realist prose in contemporary texts (such as the typicality and typification of characters, narration and description, the study of society and customs, irony) and explore the ways in which they are transformed in postmodern literature, including the context of postcolonial narratives. The considerations are placed in a broader historical and literary background, taking into account conditions specific to Polish prose in the 1990s and 2000s.

**Keywords:** Jacek Dehnel, Paweł Huelle, anxiety of influence, apocryphal literature, realist novel, repetition, literary realism



JAROSŁAW WOŹNIAK

## Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. I: Prolegomena teoretyczne<sup>1</sup>

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

**Słowa kluczowe:** teorie realizmu, modernizm, postmodernizm

---

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

Niniejszy tekst stanowi wstęp do cyklu artykułów poświęconych literackim realizmom przełomu XX i XXI wieku i jako taki stanowi wstęp teoretyczny<sup>2</sup> do rozważań nad tymi nurtami czy też tendencjami współczesnej literatury, do których opisanie użyto pojęcia realizmu. Mam tutaj na myśli między innymi realizm historyczny, realizm degeneratywny, nowy realizm rosyjski, a dalej też mitorealizm i realizm halucynacyjny<sup>3</sup>, co oczywiście nie zamyka listy. W całym projekcie interesuje mnie, w jaki sposób funkcjonują one wobec pojęcia realizmu i jak jest ono w ich obrębie rozumiane. Nie stawiam natomiast w tym tekście pytania, „jak problematyzować i opisywać realizm adekwatny do naszej epoki” (Dauksza 2017, 289). Wskazane powyżej realizmy na pierwszy rzut oka nie łączy wiele, a i same w sobie są dość niejednorodne, zarówno pod względem ideowym, jak i formalnym, co wynika z różnic pomiędzy imma-

---

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

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

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

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

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

Z pojęciem, zjawiskiem czy problemem realizmu wiąże się cała grupa innych kategorii, które siłą rzeczy będą się pojawiać w dalszych rozważaniach i które same domagają się osobnych rozważań. Mam na myśli przede wszystkim pojęcia mimesis<sup>4</sup>, referencji i reprezentacji, które oczywiście łączą zawile relacje i same generują kolejne konstelacje pojęć. I tak na przykład kwestie rzeczywistości w literaturze i referencyjności – temat wielokrotnie podejmowany w teorii literatury – obszernie omawiała Danuta Ulicka w *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*. Autorka wymienia terminy i koncepcje związane z pojęciem referencji – która już w latach trzydziestych XX wieku bywała dzielona na referencję homologiczną, analogiczną i konwergencyjną (Ulicka 2020, 550–583) – pojawiające się w polskim literaturoznawstwie: naśladowanie, odbicie, prawda i prawdziwość, weryzm, wiarygodność, iluzja prawdy, quasi-sąd, przedstawienie, modelowanie, intertekstualność, intersemiotyczność i intermedialność, świat możliwy, reprezentacja, odwzorowanie, uobecnienie, efekt prawdy, mimesis (językowa, formalna i krytyczna), ikonizacja, trop, ślad, pamięć, doświadczenie (Ulicka 2020, 584). Wszystkie, razem z pojęciem rzeczywistości, oczywiście mogą się pojawić w dyskusji na temat realizmu, a niektóre w różnych kontekstach miałyby odmienne znaczenie. Podobnie z samym pojęciem referencyjności. Dlatego słuszność ma Ulicka, ujmując referencyjność jako niezamknięty i niedefinitywny proces „równoczesnego odtwarzania, przetwarzania i wytwarzania rzeczywistości naturalizowanej jako realna” (Ulicka 2020, 579).

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

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

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

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



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

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

---

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

także kwestii prawdy<sup>7</sup> odesłać w rejony konwencji i tym samym zerwać związek tekstu z rzeczywistością<sup>8</sup>, zwłaszcza że z nią wiąże się krytyczna funkcja mimesis<sup>9</sup>, bardzo istotna nie tylko dla realizmu wielkiego (Lukács) czy krytycznego (Gorki), lecz również dla realizmów przełomu XX i XXI wieku. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że realisci dziewiętnastowieczni mieli świadomość, że realistyczna mimesis – odrzucająca „klasyczną imitację w imię przedstawiania czystej realności, empirii niezależnej od modeli i norm narzuconych przez tradycję” (Mitosek 1997, 25) – nie jest po prostu reprodukcją świata, ale kreacją artystyczną. Świadomość ta w dwudziestym wieku, wraz z rozwojem nauki oraz między innymi filozofii języka (de Saussure, Austin, Derrida i inni), jedynie się pogłębiła.

### 1. Realizm – kłopotliwe pojęcie

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

---

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

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

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

przekonanie o niepewności i niestabilności idei realizmu<sup>10</sup> (a jednocześnie o powszechnie utrzymującym się przekonaniu, przynajmniej w pozaakademickim dyskursie, że realizm jest przejawem wiary w możliwość obiektywnej, przeźroczystej reprezentacji rzeczywistości)<sup>11</sup>. Już w 1921 roku Roman Jakobson wskazywał na problem ekwiwokacji trawiaący wszelkie dyskusje o realizmie<sup>12</sup>. W gruncie rzeczy w literaturoznawstwie jest to znacznie szersze zjawisko, ale w dyskusjach nad realizmem jest rzeczywistość wyjątkowo widoczna. Dwudziestopięcioletni wówczas rosyjski teoretyk zauważał w swoim artykule, że bezkrytyczne używanie terminu „realizm”, „nadzwyczaj nieokreślonego w swojej treści, wywołało fatalne następstwa” (Jakobson 1999, 185) – a jeszcze nie mógł wiedzieć, że czterdzieści sześć lat później Roger Garaudy wyda *Realizm bez granic*<sup>13</sup>. O tym, czy następstwa rzeczywistości były fatalne, nie będę rozstrzygać, ale niestabilność pojęcia i mieszanie różnych jego aspektów zdecydowanie są w stanie wywołać konfuzję. Jakobson pisze, że w historii sztuki przez realizm rozumie się:

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

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

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

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

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

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

14 Kategoria prawdopodobieństwa odsyła oczywiście do Arystotelesowskiej tradycji rozumienia mimesis.

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

naczelna zasada artystycznego programu<sup>16</sup>. Działo się tak w wypadku między innymi klasyków, sentymentalistów, romantyków, realistów (oczywiście), ekspresjonistów, a nawet futurystów. Jednak historia sztuki, a zwłaszcza literatury, Anno Domini 1921, doceńmy tutaj złośliwośćkę młodego Jakobsona, tworzona jest przez epigonów dziewiętnastowiecznego nurtu, któremu hasło realizmu dało nazwę. I dlatego „szczególny przypadek, osobny artystyczny nurt zostaje rozpoznany jako pełne urzeczywistnienie rozpatrywanej tendencji i w zestawieniu z nim ocenia się stopień realizmu wcześniejszych i późniejszy kierunków w sztuce” (Jakobson 1999, 186)<sup>17</sup>. Tym sposobem przez realizm zaczyna się rozumieć sumę cech konkretnego nurtu w literaturze i sztuce, a realizm dziewiętnastowieczny postrzega się jako „najbardziej prawdopodobne przedstawienie rzeczywistości” (Jakobson 1999, 186). Jakobson zatem w duchu modernistycznym podważa zasadność do dzisiaj dominującego (przynajmniej w kręgach nieakademickich) rozumienia realizmu, wskazując na zwykłe błędy i nadużycia mu towarzyszące. Jasno wyraża też krytykę, charakterystyczną dla przełomu modernistycznego, koncepcji prawdopodobieństwa w literaturze, pisząc, że „prawdopodobieństwo wyrażenia słownego, literackiego opisu okazuje się w oczywisty sposób całkowicie pozbawione sensu” (Jakobson 1999, 186) – jest bowiem, tak jak realizm, umowne. Żeby uznać wypowiedź literacką za realistyczną, trzeba się najpierw nauczyć realistycznej konwencji. A konwencja oczywiście jest zmienna. I jeżeli realizm ma charakteryzować dążenie do przedstawiania rzeczywistości, to również musi ulegać przemianom w chwili, gdy „słowa dotychczasowej narracji niczego już więcej nie mówią” (Jakobson 1999, 188); co ciekawe, pod koniec lat trzydziestych podobne sądy będzie formułował Bertolt Brecht (1979). Taki realizm nazywa Jakobson rewolucyjnym. To, co kiedyś byłoby zakwalifikowane jako nierealistyczne, w pewnym momencie, wraz z przemianami wiedzy i wrażliwości, może zostać uznane za lepiej oddające zastaną rzeczywistość i kondycję zanurzonego w niej człowieka. W zależności od nastawienia krytyki zniekształcenia dotychczasowych kanonów mogą zostać uznane za zbliżanie się do rzeczywistości albo za oddalanie się od niej.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W dobie pozytywizmu proza realistyczna oznaczała „fikcję artystyczną zgodną z rezultatami starannej obserwacji i doświadczenia życiowego, swobodną od większości zakazów narzucanych dawniej ze względów moralnych czy estetycznych” (Markiewicz 2009, 818), włączającą w obręb tematów literackich życie codzienne i „warstwy niższe” społeczeństwa<sup>19</sup>. Oczywiście takim staraniom towarzyszyło przeświadczenie o obiektywizmie obserwującego i piszącego podmiotu wobec przedstawianych zjawisk, a także dążenie do przynajmniej pewnej typowości (która stanie się nadrzędną wartością w koncepcji realizmu Lukácsa) oraz iluzyjności/przezroczystości narracji, osiąganego poprzez uszczegółowienie opisu, spowolnienie tempa, rozbudowane partie dialogowe i rezygnację z komentarza odautorskiego oraz zwrotów do czytelnika. Do tego oczywiście należy dodać jeszcze, że termin „realizm” w sztuce kojarzy(ł) się ze szkołą realistów, a jako termin literacki został usankcjonowany we Francji wraz z założeniem czasopisma *Réalisme* (Watt 1973, 6). A jednak pojęcie realizmu, stosowane nawet w znaczeniu historycznoliterackim, nie jest, na szczęście, tak proste. Nie do końca ustalone i sprecyzowane w krytyce literackiej i estetyce dziewiętnastowiecznej, w wieku XX zyskało wiele – nieraz konkurencyjnych – wykładni, a jednocześnie podważana była sensowność jego stosowania. Konflikt na linii romantyzm – realizm jest dobrze znany, ale sprowadzanie go do sporu niczym z Mickiewiczowskiej *Romantyczności* byłoby wielkim uproszczeniem, zwłaszcza że literatura realistyczna elementu idealistycznego nie jest wcale pozbawiona. Romantyczny podmiotowy subiektywizm opierał się na filozofii Kanta

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

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

## 2. Wiek XX pyta o realizm

### 2.1.

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

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

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

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



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

Dwa twierdzenia niemieckiego filologa należy, jak sądzę, zachować w pamięci, gdyż mogą się przydać w rozumieniu realizmów przełomu XX i XXI wieku: przekonanie o istnieniu wielu realizmów<sup>20</sup> i łączenie ich ze sobą przekonaniem o istotności prawdy. Myślę, że poważnie należy potraktować przeświadczenie Curtiusa, że nie istnieją teoriopoznawcze i ontologiczne przesłanki wspólne wszystkim realizmom, wystarczające do skonstruowania ogólnego pojęcia realizmu, przynajmniej bez doprecyzowujących określeń. Prób stworzenia takiego pojęcia nie ułatwia także zmienność technik realistycznych na przestrzeni lat. Jednak nie mogę się zgodzić z twierdzeniem, że pojęcie realizmu jest całkowicie bezużyteczne w próbach zrozumienia procesu rozwoju literatury, choć z drugiej strony proliferacja różnych realizmów w XX i XXI wieku może wskazywać, że nie bezzasadne jest twierdzenie, iż omawiane pojęcie „może służyć jedynie doraźnie w charakterystyce opisowej poszczególnych i niepowtarzalnych zjawisk i za każdym razem wiązać się może innymi przesłankami ontologicznymi oraz epistemologicznymi, za każdym razem inną spełnia funkcję” (Brodzka 1966, 26).

Także Auerbach nie widział sensu w dyskusji nad pojęciem realizmu jako kategorią artystyczną, ale jego praktyka interpretacyjna ujawnia istnienie jakiejś teorii realizmu obejmującej takie wyznaczniki, jak zmieszanie stylów i traktowanie rzeczywistości codziennej w kategoriach powagi i tragizmu – jednocześnie trzeba mocno podkreślić, że Auerbach nie ufał eksplicytnym sformułowaniom teoretycznym i nigdy nie wyjaśnił, jak dokładnie rozumie związki pomiędzy różnymi realizmami. To, że pojęcia mimesis, rzeczywistości i realizmu były dla niego nieoczywiste (Auerbach 1968b, 424) – wbrew temu, co pisze w *Demonie teorii* Antoine Compagnon<sup>21</sup> – być może wynika z przyjmowanego przez niego krytycznego perspektywizmu, będącego z kolei efektem namysłu nad *Nauką nową* Vica (Ginzburg 2023, 90). Jak zauważa Carlo Ginzburg:

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

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

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

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

Rzuca się w oczy pominięcie w *Mimesis* powieści angielskiej<sup>23</sup>. Lukę tę w *Narodzinach powieści* uzupełnił Ian Watt, dodając przy okazji własne uwagi teoretyczne i historyczne na temat realizmu – pojęcia i nurtu literackiego<sup>24</sup>. W odróżnieniu od niemieckiego badacza, Watt dostrzegł istotność pojęcia realizmu w studiach literackich i podjął próbę sformułowania jego definicji. Wskazywał na dwa aspekty realizmu oparte na różnych kryteriach. Pierwszy z nich nazywany jest realizmem formalnym i dla Watta stanowi najmniejszy wspólny mianownik powieści jako gatunku. Drugim byłby realizm filozoficzny. Ten pierwszy obejmuje zestaw konwencji używanych do stworzenia iluzji (używając słownika Barthes'owskiego, powiedzielibyśmy: efektu) rzeczywistości, pełnego opisu doświadczenia jednostki w określonej sytuacji. Zgodnie z zasadami realizmu formalnego świat powieści należy odpowiednio nasycić szczegółami – postaci literackie powinny być spersonalizowane pod względem wyglądu, zachowania, języka i charakteru (Watt 1973, 16). Jest to rzecz o tyle ciekawa, że aporetyczna u swych podstaw. Realistyczna szczegółowość, zakładająca przedstawianie działania postaci w dobrze scharakteryzowanej rzeczywistości, z jednej strony przeciwstawiała się dotychczasowej typowości, czyli przedstawianiu „ogólnych typów ludzkich na tle z góry określonym przez odpowiednią konwencję literacką”, z drugiej zaś sama stała się bardzo wyraźną konwencją, zwłaszcza formalną<sup>25</sup>.

W teorii Watta przeciwstawienie powieści realistycznej wcześniej-

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

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

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

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

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

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

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

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

się zdaje, jest w gruncie rzeczy żywotna do dziś. Zdaniem Watta właśnie ten namysł, zauważenie problemu związku między słowem a rzeczą<sup>28</sup>, jest charakterystyczny dla narodzin nowoczesnej literatury – powieści realistycznej. W dwudziestowiecznej filozofii języka kwestionowanie tego związku poszło znacznie dalej, obejmując język jako taki, nie tylko kunsztowny<sup>29</sup>. Na uwagę zasługuje tutaj jeszcze jedno spostrzeżenie Watta na temat języka powieści realistycznej: wyraźniej niż w innych formach literackich spełnia on w niej „funkcję sprawozdawczą”, chodzi o wyczerpującą prezentację, nie o „elegancką koncentrację” (Watt 1973, 31). Jakkolwiek historia rozwoju formy powieściowej mocno podważa to twierdzenie, to sądzę, że w kontekście przemian pojmowania realizmu, a także w kontekście realizmów przełomu XX i XXI wieku, dobrze mieć je na uwadze. Jeśli Ian Watt widzi narodziny powieści realistycznej w pominiętej przez Auerbacha twórczości Defoe, Richardsona i Fieldinga, to Piotr Sadzik przesuwając ten moment „do samych początków nowoczesności, kiedy to w Hiszpanii, w pierwszych dekadach po masowych chrztach Żydów, wykuwa się powieść pikarejska” (Sadzik 2022, 54)<sup>30</sup> – a z niej: marański *Don Kichot*, którego realizm Lukács nazwie „fantastycznym” (Lukács 1977, 378, 380, 381) – charakteryzującą się, jak stwierdza Yirmiyahu Yovel, „ironicznym realizmem, podwójnym językiem i aluzyjnością” (Yovel 2009, 241), jako wynikiem sytuacji konwertytów na katolicyzm w Hiszpanii po Edykcie z Alhambry.

## 2.2.

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

---

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

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

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

*Teorii powieści* (1968) oparta na myśli dialektycznej – oraz krytyka tejże autorstwa Bertolta Brechta. Centralna dla jego ujęcia „wielkiego realizmu” (czyli powieści XIX wieku) będzie kwestia przedstawienia poszukiwania wartości przez jednostkę wyalienowaną i dążącą do przewyciężenia tego stanu. Zatem realizm został tutaj ściśle związany z rzeczywistością społeczno-ekonomiczną kapitalizmu i politycznym wobec niego oporem. W tych kwestiach można by widzieć żywotność teorii węgierskiego filozofa, której wiele elementów nie zestarzało się najlepiej. Plusem takiego ujęcia jest nadanie realizmowi polityczności, ważnej przy mówieniu o realizmach przełomu XX i XXI wieku. Przy czym kategorie formalne schodzą na drugi plan (paradoksalnie Brecht będzie zarzucał Lukácsowi zbytne oparcie się na formie w jego charakterystyce realizmu). Nie chciałbym postrzegać tego wprost jako wady. Zresztą właśnie różnie ujmowana polityczność projektu realizmu będzie powracała w koncepcjach autorów dwudziestowiecznych i służyła do włączania w obręb literatury realistycznej także utworów bardzo odległych od wyznaczników formalnego realizmu według Watta. Znacznie więcej wątpliwości, z perspektywy historii literatury XX wieku, budzi natomiast naczelny postulat Lukácsa, czyli typowość – wymóg, by w każdej postaci i w każdym zjawisku przejawiały się historyczne siły społeczeństwa – a wraz z nim estetyczne oceny Węgra, takie jak przeciwstawienie akcji i opisu, czyli działania i biernej obserwacji<sup>31</sup>. Przy czym typowość odnosi się do ukazywania typowych sprzeczności społeczeństwa burżuazyjnego w formie indywidualnych konfliktów (Lukács 1977, 373–376). Na podstawie takiego rozumienia typowości Lukács realizm widzi w twórczości i Cervantesa, i Rabelais’go, i Swifta, ale już nie u Sterne’a, który „obiektywną fantastykę dawnych opowieści przekształca (...) w fantazyjność subiektywną, zbiór realnych cech rzeczywistości zmienia w dziwaczną ornamentykę” (Lukács 1977, 387) i do skrajności doprowadza subiektywizm oraz relatywizm. Choć wyroki Węgra są nieraz doktrynerskie, to warto zauważyć, że pewne dążenie do tak pojętej typowości, umożliwiającej realizm w fantastycznym czy groteskowym sztafażu, ujawnia się choćby – ale nie tylko – w realizmie historycznym.

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

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

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

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

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

Pominę tutaj ideologicznie nacechowane poglądy Lukácsa na awangardę. Jednak właśnie takie przeciwstawienie nurtów realistycznego i awangardowego powróci w Rosji wraz z nowym realizmem budującym swoją pozycję w opozycji do literatury postmodernistycznej. Jeśli dzieła awangardowe, do których Lukács zaliczał między innymi pisarstwo Franza Kafki i Samuela Becketta, postrzegał jako ekspresję zdezorientowanej, przerażonej światem jednostki, to realizm wiązał z diagnozą społeczno-polityczno-ekonomicznych uwarunkowań alienacji – rozmontowywaniem iluzji ideologii i ukazywaniem realnego stosunku jednostek do ich realiów bytowych. Choć koncepcje autora *Historii i świadomości klasowej* bywają doktrynerskie<sup>32</sup>, to trzeba przyznać, że właśnie powiązanie realizmu z diagnozowaniem rzeczywistości społecznej, szukaniem i ukazywaniem uwa-

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

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

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

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

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

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

Perec zaczął kpiąco odnosić się do swoich młodzieńczych lektur i wzorów, w tym do Lukácsa, jednak – jak zauważa Rob Halpern (2021) – teoria realizmu węgierskiego filozofa miała znaczący wpływ na myślenie Pereca o tym, „czym może być powieść, a także ugruntowała jego oddanie dla idei ożywienia literatury realistycznej”. Zatem o co chodziło autorowi *Rzeczy*? Przede wszystkim krytykował usunięcie życia społecznego, jego złożoności i konfliktów z *nouveau roman* oraz zastąpienie go przedstawianiem świata zreifikowanego. Przypadek Pereca jest wyjątkowo ciekawy. Pisarz krytykuje zarówno nową powieść Alaina Robbe-Grilleta, jak i literaturę zaangażowaną Jeana-Paula Sartre’a<sup>33</sup>, ale też barthes’owskie koncepcje kryzysu języka. Przy czym trzeba pamiętać, że jego manifesty z czasów Linii Generalnej diametralnie się różnią od późniejszych idei przyświecających grupie Tel Quel, którą Perec współtworzył. Chyba najistotniejszym dla mnie gestem młodego Pereca byłoby właśnie odrzucenie przeświadczenia, że „język nie jest w stanie zaświadczyć o niczym oprócz swego własnego usunięcia ze świata (Maurice Blanchot), swego własnego zniszczenia, swojego «terroru» (Jean Paulhan), czy też swoich wymywających i wybielających właściwości (Robbe-Grillet)” (Halpern 2021). Jest to o tyle ważne, że sprzeciw wobec takich idei będzie charakteryzował przychodzące po postmodernizmie realizmy przełomu XX i XXI wieku. Dla Pereca dzieło sztuki nie jest zredukowane do „dzieła estetycznego” rozumianego jako twór pozbawiony korzeni, wyrwany z kontekstu społecznego. Nie jest też jedynie indywidualistyczną ekspresją – porządkuje świat, „ukazuje go w jego spójności, konieczności i ruchu; (...) obnaża go, wychodząc poza jego codzienną anarchię, integrując i jednocześnie przekraczając przypadkowości” (Perec 2021). Owo obnażenie i uporządkowanie rzeczywistości dla młodego Pereca stanowiło podstawę realizmu. Nie tyle więc chodzi o mimetyczność, przedstawienie rzeczywistości, ile o jej formowanie. Realizm dla autora *Przestrzeni* nie oznacza zatem ani nurtu literackiego, ani techniki, a funkcję literatury: walkę przeciwko „mitom ukrywanym przez społeczeństwo” (Perec 2021) i ukazywanie jego sprzeczności. Widać tutaj oczywiście Lukácsowską ideę przewycięzania fałszywej świadomości w realizmie krytycznym, ale pomimo inspiracji pismami autora *Historii i świadomości klasowej* stanowisko Pereca jest nieco miększe. Przywołajmy dłuższy fragment:

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

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



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

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

### 2.3.

Jeśli Lukács ostro oddzielał realizm od ruchów awangardowych, to zupełnie inną strategię przyjął Roger Garaudy<sup>34</sup>, autor *Realizmu bez granic*.

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

Reprezentuje on a-formalistyczne<sup>35</sup> podejście do realizmu, a jego książka to próba stworzenia otwartej formuły realizmu. Twierdzenie o historycznej zmienności pojęcia realizmu i zależności tegoż od innych elementów, w tym wiedzy o rzeczywistości i jej konceptualizacji, nie powinno budzić zastrzeżeń. Jak zauważała Brodzka:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### 3. Modernistyczne przetasowania

Przywoływany także przez Paczoską Chris Baker (2005, 221) pisał, że w obliczu ciągłych przemian świata celem literatury w okresie modernizmu stało się uchwycenie jego „głębokiej rzeczywistości”. Zatem reakcją na to, że wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu<sup>37</sup>, było szukanie nowych form i zadań realizmu jako prądu starającego się uchwycić rzeczywistość. Czasem te poszukiwania zmierzały do całkowitego zaniegowania jego sensu również, a może przede wszystkim, w wymiarze formalnym. Baker (2005, 221) twierdził, że moderniści posługiwali się „nieliniowymi, nierealistycznymi środkami wyrazu, zachowując jednocześnie idee tego, co rzeczywiste”. Z tym ostatnim wypada po części się nie zgodzić. Jak pokazywał Jerzy Franczak, moderniści, przyjmując pogląd, że słowo i rzecz dzieli niezasypywalna przepaść, daleko modyfikowali swoje koncepcje rzeczywistości oraz tego, co rzeczywiste. Choć niewątpliwie faktem jest, że i tę prawdę o rzeczywistości starali się uchwycić. Jak zauważał krakowski literaturoznawca, modernizm odrzucał realizm (w klasycznym rozumieniu), aby uchwycić realność. Jednocześnie świadomość modernistyczna podszyta jest przekonaniem, że:

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

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

37 O modernistycznym doświadczeniu rozpadu świata zob. Berman 2006.

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

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

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

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

Wraz z wykształceniem się przekonania o (niektórzy powiedzieliby: wraz z odkryciem) nieskuteczności języka, niewspółmierności kodu i reprezentowanego literatury sięga po nowe, antyrealistyczne, środki wyrazu: pastisz, groteskę, parodię, wielosłowie, ale też poetykę fragmentu. Z czasem natomiast w postmodernizmie pełną realizację znajdują także samozwrotność, gra konwencjami, metafikcyjność, przekonanie o bezsilności literatury i oderwaniu od świata, świadomość niedoskonałości i nie-skończenia dzieła<sup>38</sup>.

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

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

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

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

Jeśli chodzi o kwestię prawdy, tutaj tylko zaznaczę, że jakkolwiek rozumiany realizm nie może jej ignorować. Więcej nawet: pytanie o prawdę musi stać w samym jego centrum, ponieważ jest bezpośrednio związane z pytaniem o rzeczywistość<sup>39</sup>. Szkieletując te charakterystyki niezwykle złożonych nurtów w sztuce, pozwolę sobie sięgnąć po dłuższy fragment z pracy Franczaka, który różnice między modernizmem a postmodernizmem określa w ten sposób:

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

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

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

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

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

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

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



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

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

#### 4. Powracający realizm – po postmodernizmie

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

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

nego paradygmatu<sup>40</sup>. Idea realizmu pozostaje żywa nawet w okresach antyrealistycznych, odrzucających realistyczną technikę pisarską. Ta technika zresztą, udoskonalona, przemieniona, zdekonstruowana, również jest wciąż obecna, nawet w powieściach postmodernistycznych, choćby jako fragment, cytat, pastisz (Bartczak 2019). Jako kategoria teoretyczno- i krytycznoliteracka „realizm” charakteryzuje się nie mniejszą żywotnością. Powraca choćby w koncepcjach realizmu traumatycznego (Rothberg 2000; Szczepan 2012), realizmu afektywnego (Dauksza 2017) czy realizmu ekologicznego (Barcz 2016), zaświadczać tym samym o wciąż trwających zmaganiach współczesnej literatury z rzeczywistością, a krytyki z literaturą chcącą coś o rzeczywistości orzekać. Po modernistycznym przełomie nie ma oczywiście mowy o powrocie do rzeczywistości bez filtra, bez momentu podmiotowego bądź dyskursywnego. Dlatego też pytanie o realizm jest pytaniem nowoczesnym (Pijarski 2012, 232–233), a być może, dodajmy, nawet wychylającym się w stronę ponowoczesności (Franczak twierdził, że postmodernizm był w modernizmie obecny od początku), ponieważ podejmuje nie tylko kwestie epistemologiczne, będące, według koncepcji Briana McHale’a (2012), dominantą powieści modernistycznej, ale też problematykę ontologiczną – pytanie o rzeczywistość – stanowiącą już dominantę powieści postmodernistycznej. W tej perspektywie realizm, nawet jeśli *ma* on swoje granice, tworzyłby podziemny strumień przepływający w poprzek literatury – modernistycznej i postmodernistycznej – będącej z nim w niezgodzie. Nasuwa się pytanie o przyczyny trwałości i powrotów kategorii realizmu w literaturze i literaturoznawstwie. Trudno spekulować na ten temat. Częściowo odpowiedzi mogą dostarczyć rozważania Arkadiusza Żychlińskiego o kryzysie fikcji, głodzie rzeczywistości i prawdzie<sup>41</sup>. Ale przecież tę pustkę wypełnia nieco inna literatura: reportaże i literatura centryfugalna (Żychliński 2020, 22), zatem diametralnie inna niż powieści Davida Fostera Wallace’a czy Jonathana Franzena (którym zmęczenie, jako twórcą fikcji, Żychliński diagnozuje). Mimo to może być coś na rzeczy: wszak kategoria realizmu obiecuje odejście od literatury postmodernistycznej, która w odczuciu wielu okazała się niewydolna – zwłaszcza w momentach przełomowych czy napięć społecznych, kiedy to wzmacniają się dyskusje o tym, czy sztukę powinno

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

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

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

Poniższe zakończenie niech będzie jednocześnie otwarciem do rozważań nad realizmami przełomu XX i XXI wieku. Na początku artykułu pisałem, że w cyklu interesuje mnie to, jak postrzegają one swój element realistyczny (tudzież: dlaczego ów element jest im przypisywany) – a zatem jak wspomniane nurty w literaturze / zjawiska we współczesnej literaturze sytuują się wobec całej tradycji mówienia o realizmie, będącym i ideą, i etykietą krytycznoliteracką, i techniką. Stąd też konieczne było zastanowienie się nad tym, jakie przemiany przeszedł realizm w dyskursie literackim i literaturoznawczym. To jeden kontekst. Drugim jest pytanie o postmodernizm i o to, w jaki sposób owe realizmy sytuują się wobec niego<sup>42</sup>. Pytanie to jednak będzie trzeba skomplikować, ponieważ tutaj, tak jak w przypadku realizmu, samo pojęcie nie jest proste i jednoznaczne. Jak przekonywał Fredric Jameson (2011, XXIII), jest ono wewnętrznie skonfliktowane, a sam postmodernizm w stanie czystym nie istnieje. Nie jest też „dominantą kulturową zupełnie nowego porządku społecznego”, ale odbiciem zmian w obrębie porządku kapitalistycznego – podobnie jak w jego wcześniejszych fazach modernizm, a nawet realizm (Jameson

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

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

Mimo tych trudności kilka zdań trzeba poświęcić na określenie, co kryje się pod pojęciem postmodernizmu – negatywnego lub przynajmniej ambiwalentnego (w niektórych aspektach) punktu odniesienia dla realizmów przełomu wieków, być może szczególnie dla twórczości Davida Fostera Wallace’a, wpisywanej w realizm historyczny. Problem postmodernizmu ma charakter zarówno estetyczny, jak i polityczny (Jameson 2011, 55). I w takim podwójnym wymiarze stanowi tło dla rozważań o realizmach przełomu wieków XX i XXI. W dodatku punktem odniesienia jest także, co oczywiste, literatura postmodernistyczna ze swoimi teoriami i technikami. Oznacza to po pierwsze, że kontekstowo istotne są poetyki powieści, style pisania i odbioru oraz sposób postrzegania literatury charakterystyczne właśnie dla nurtu literackiego identyfikowanego (i identyfikującego się) jako postmodernizm. Po drugie znaczy to, że istotny jest wymiar szerszy, nazywany przez Jamesona logiką kulturową późnego kapitalizmu<sup>43</sup>, wraz z koncepcją „przemysłu kulturalnego” Adorna i Maxa Horkheimera, a także aspekty opisywane przez Marka Fishera w *Realizmie kapitalistycznym*. Oczywiście wymiary estetyczny i polityczny nie są od siebie odseparowane, wszak:

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

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

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

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

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

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

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

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

### Wykaz literatury

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

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

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



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

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

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

**ORCID:** 0000-0001-7648-1427

**Dane adresowe:**

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

Plac Nankiera 15b

50-140 Wrocław

**email:** jaroslaw.wozniak2@uwr.edu.pl

**Cytowanie:**

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

**DOI:** 10.19195/prt.2024.2.4

**Author:** Jarosław Woźniak

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

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

**Keywords:** theories of realism, modernism, postmodernism



BARBARA ROJEK

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

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

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

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

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

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

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

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

Należy zgodzić się z Henrykiem Markiewiczem, który o książce Garaudy'ego pisał, że jest to „[j]ako program – formuła (...) na pewno efektowna i słuszna; jako kategoria badawcza daje niewiele: pojęcia, które nie mają granic, nie mają też określonej treści” (Markiewicz 1996, 254). Projekt Garaudy'ego jest jednak interesujący i pozostanie ważny dla tego artykułu, ponieważ analiza dzieł wybranych artystów jest w jego książce środkiem do poszerzenia rozumienia pojęcia realizmu, co stanowi również stawkę mojej analizy. Warto także dostrzec, że propozycja francuskiego filozofa, co do ogólnych założeń, bliska jest temu, jak realizm rozumiał Bertolt Brecht. Jest to ważne, gdyż formuła Brechta jest często przywoływana w dyskusjach o realizmie w kontekście krytyki marksistowskiej, na co wskazuje chociażby fakt, że jego teksty znalazły się w antologii *Aesthetics and Politics* pod redakcją Fredrica Jamesona, obok tekstów Georga Lukácsa, Waltera Benjamina i Theodora Adorna<sup>2</sup>. Jameson natomiast poświęcił Brechtowi osobną książkę *Brecht and Method* (Jameson 1998). Brechta interesowała bowiem zdolność dzieł do tworzenia trafnych obrazów rzeczywistości, wskazywania elementów, struktur i mechanizmów, które ją organizują, i to będzie także przedmiotem namysłu w tym artykule<sup>3</sup>.

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

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

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

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

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

---

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



interpretacja służyć będzie uwydatnieniu stawek realistycznych dzieł oraz namysłowi, w jaki sposób pisarz wykorzystuje z ducha awangardowe zabiegi artystyczne do stworzenia realistycznego obrazu świata. Przedmiotami mojej analizy będą dwie książki prozatorskie Szpindlera: *Oko chce bardziej, niż chce tego wątroba!* (2010) oraz *Żrebię puchacza i tabloidu* (2022)<sup>5</sup>. Ponieważ nie jestem tu w stanie przeanalizować twórczości pisarza w całości<sup>6</sup>, wybrałam dwa utwory prozatorskie wydane w dość dużym odstępie czasu. To zestawienie ma na celu pokazanie, że w dziełach Szpindlera można wskazać pewną ciągłość motywów oraz ewolucję strategii realistycznych.

## Bertolt Brecht i spór o realizm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Realizm Szpindlera

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

---

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

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

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

W obrębie interesującego mnie ujęcia realizmu dzieła literackie traktuję jako szczególne wypowiedzi, dysponujące specyficznymi środkami, dostępnymi jedynie pisarstwu artystycznemu, które mogą być użyteczne w wyrażeniu danych obserwacji o rzeczywistości i działających w niej siłach<sup>10</sup>. Należy też zaznaczyć, że w przypadku pisarstwa Szpindlera mowa jest o literaturze funkcjonującej zdecydowanie na marginesie obiegu i skierowanej do grupy odbiorców zaznajomionych z awangardowymi dykcjami i literaturą zaangażowaną<sup>11</sup>.

Wskazanie na kontekst historyczny pewnych teorii estetycznych oraz dystans, jaki dzieli je od naszej współczesności, nie ma jednak na celu ich unieważnienia. Zasadnicza odmienność kontekstu kulturowo-politycznego musi bowiem stanowić ramę namysłu nad pytaniem, jaką formę miałyby przybrać czerwona estetyka w XXI wieku, jeżeli jest ona jeszcze w ogóle możliwa<sup>12</sup>. Jak sądzę, w przypadku analizowanych przeze mnie powieści postulaty czerwonej estetyki nie tyle zostają więc odrzucone, ile przetworzone.

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

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

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

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

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

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

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

W tym miejscu należy się zastanowić, co odróżnia „dziwaczność” Szpindlera<sup>13</sup> od nieznaczących obrazów. W dwóch książkach dziwaczność osiągnąta jest inaczej. W *Oko chce...* jest to przede wszystkim przeplatanie ze sobą fragmentów tworzących osobne prozy, które rządzą się wewnętrzną logiką, ale łączy je podejmowanie powtarzających się wątków. Można je podzielić na fragmenty dyskursywne – jak na przykład komentarze na temat fotokomisku, refleksje o percepcji – oraz fragmenty bardziej fabularne: opowieść o zamku w Czersku, opowieść o robotnikach budujących willę, opowieści o działaniu diabła. Warto też zaznaczyć, że powtarzające się tytuły albo ich człony przy poszczególnych prozach nie zawsze łączą fragmenty o podobnych charakterach. W *Żrebięciu puchacza...* dziwność osiągnąta jest za pomocą nawarstwiających się elementów, które tworzą trudne do przełożenia na obrazy kompozycje; by zacytować sam początek książki: „małżonki Andrzeja BinLadena / machają Ci ciachem; / wytwórnia łakoci, którą wymyśliły, że założą, zaraz splajtuje; a choć towar mają ekstra, prędzej niż grać podróbki menad i rzucać się do opakowań, by ten towar spazmatycznie spożyć, będą się nim zabawiać” (ŻPiT 3); „niemowlak ma w dekolcie wytatuowanego śpiewaka operowego, który oponami ust rodzi własne kopyta, uszami chwyta lejce, a przez uchylone w powiekach żaluzje wyglądają mu ćmiący cygara bukmacherzy” (ŻPiT 53). Obiekty wywołujące natychmiastowe konotacje i mające dobrze ugruntowane odniesienie

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



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

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

Być może jednak to podobieństwo do nieznaczących obrazów jest istotnym tropem. Czytając obie książki Szpindlera można odnieść wrażenie, że celem poety jest zbudowanie świata, który wywołuje poczucie dziwności, stawia opór łatwemu zrozumieniu jego struktur, ale co ważniejsze – skłania do zadania pytania, co oznaczają te dziwne obrazy. Z jednej strony zabieg ten może imitować rzeczywistość, w której obcuje się z obiektami powierzchniowo, opierając się na tym, jakie wywołują odczucia, które się „spazmatycznie spożywa” albo się nimi „zabawia”. W ten sposób opisane są łakocie na początku *Żrebięcia puchacza*..., które mogą stanowić metaforę towaru. Można go rozumieć jako to, co ma wywoływać subiektywne odczucia<sup>14</sup>, ale również to, czego domeną jest przyjemność i nadmiar. Książka zaczyna się od opisu konsumowania łakocia, który „momentalnie rośnie z piramidalną prędkością i nie przestanie aż go nie pochłoniesz” (ŻPiT 4). „Twórcza paranoja”, by posłużyć się określeniem Matwiejczuka, ma więc być może na celu przedstawienie odbioru rzeczywistości, w której obcujemy z przytłaczającą ilością odczuć i bodźców dążących do wywołania przyjemności:

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

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

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

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

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

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

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

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

Często sygnalizowany jest również nadmiar danych i perspektyw: „dysponuję obecnie potwornymi masami pamięci, więc nie muszę już mówić i obciążać pamięci rozrywką robioną sobie ze zmysłowo nowych ludzi” (ŻPiT 17). Najbardziej niepokojącym dysonansem, z którego zdaje sobie sprawę podmiot, jest jednak rozdźwięk między swoistym idealizmem widzenia<sup>15</sup> a niezależnym stanem świata. Czytamy bowiem, że „świat już się odbył, obecnie przypomina się tylko, porozumiewawczo chrapie sobie w nosy” (ŻPiT 62). Podmiot natomiast, chociaż określa się jako „tęgi obserwator” (ŻPiT 63), to nieustannie twierdzi, że odbija się w obserwowanych przez siebie rzeczach albo wręcz wpływa na to, jak one się jawią:

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

w czasach, gdy obserwa-

tor ma zagwarantowaną żelbetowo

swoją jaźń, we

wszystkim na co się japi

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

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

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

*... to będą*

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

W książce Szpindlera idealizm staje się więc obowiązującą zasadą, której przykładem są nowe „organy” („hormon-pacynka” i „hormon performansu”), a także quasi-fizyczne prawa luźno nawiązujące do podstaw fizyki kwantowej (*„cząstki zmieniają się pod wpływem obserwacji, jeżeli ludzi jest coraz więcej i coraz więcej się patrzą, a chcą wpływać na ludzi...”*). Wspomniany idealizm wydaje się naturalną konsekwencją opisu świata skupionego na podmiotowych doznaniach, które dają się kapitalizować. Z kolei taka wizja jest wynikiem przeniesienia logiki społeczeństwa towarowego na ogólne zasady rzeczywistości, nie tylko od strony jej percepcji, ale również samego jej istnienia. Na tle wcześniejszych rozważań o towarowym charakterze doznań wizję taką można określić jako ujmującą cały świat jako podporządkowany logice wartości wymiennej towaru w Marksowskim rozumieniu<sup>16</sup>. Tak jak wartość wymienna istnieje jedynie dla potencjalnego nabywcy, tak rzeczywistość u Szpindlera jest taka, jaka się jawi w subiektywnych doznaniach odbiorców. Przeniesienie tej zasady na struktury rzeczywistości sugeruje również, że nie ma możliwości wygłoszenia o niej obiektywnego sądu. Podmiot Szpindlera, ponieważ jest w ogóle zdolny do opisu takiej rzeczywistości, pokazuje, że potrafi się od niej zdystansować, zna zasady jej funkcjonowania, na co wskazują autotematyczne fragmenty. Zdaje się on jednak przyjmować rolę tego, kto „sprzedaje” rzeczywistość czytelnikowi. Ten natomiast dzięki swojej perspektywie powinien ją dowolnie zmodyfiko-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### Wykaz literatury

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

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

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

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

**ORCID:** 0009-0008-3557-1379

**Dane adresowe:**

Uniwersytet Warszawski

Kolegium MISH

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

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

**Cytowanie:**

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

**DOI:** 10.19195/prt.2024.2.5

**Author:** Barbara Rojek

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

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

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