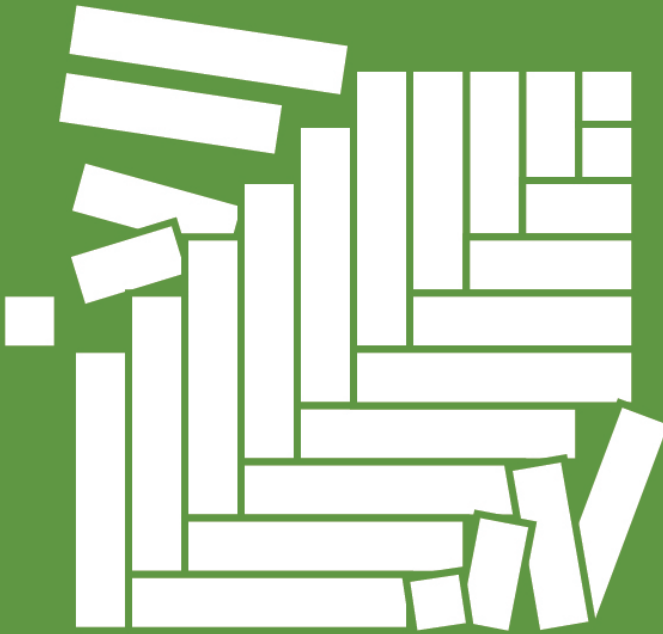


NR 54 / 4 / 2024
ISBN 2081-8130

praktyka
teoretyczna



REALIZM I WYOBRAŹNIA

**Brown / Pfeifer / Poręba / Poręba / Sala /
Szopa / Wierzbicka / Woźniak /**

praktyka
teoretyczna



REALIZM I WYOBRAŹNIA

Praktyka Teoretyczna
ISSN: 2081-8130
Nr 4(54)/2024 – Realizm i wyobraźnia

Redakcja numeru: Izabela Poręba, Karol Poręba

Zespół redakcyjny: Eric Blanc, Stanisław Chankowski, Jakub Gorecki, Łukasz Moll (kierownik Pracowni Praktyki Teoretycznej), Anna Piekarska, Izabela Poręba, Marta Wicha (sekretarz redakcji), Bartosz Wójcik (redaktor naczelny)

Współpraca: Görkem Akgöz, Raia Apostolova, Chiara Bonfiglioli, Bartłomiej Błaszynowski, 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 Szkudlarek (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 Igrękowski

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

Wrocław 2024

Spis treści:

WSTĘP

Izabela Poręba,
Karol Poręba Wyobrażenie prawdziwsze od rzeczywistości | 9

REALIZM I WYOBRAŻNIA

Katarzyna Szopa Wyobrażenia magiczna: w stronę innego realizmu | 21
Kasper Pfeifer Wyzwalać wyobraźnię z grodzień. Polityka literatury
i potencjalność | 41

Zuzanna Sala Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama
Kaczanowskiego | 69

Jarosław Woźniak Literackie realizmy przełomu wieków.
Cz. 2: Realizm historyczny i David Foster Wallace | 95

Nadia Wierzbicka Afekt i zaprzeczenie. Psychoanalityczne ujęcie
Piramidy zwierząt Katarzyny Kozyry | 137

Nicholas Brown The Aesthetics and/or Politics of Neoconcretism:
The Case of Ferreira Gullar | 155

wstęp

IZABELA PORĘBA, KAROL PORĘBA

Wyobrażenie prawdziwsze od rzeczywistości

Wychodząc od interpretacji tego, co niesamowite w powieści *W górach szaleństwa* H.P. Lovecrafta, wskazano różne sposoby opisywania rzeczywistości poprzez dziwność, strategię podwojenia czy fantazję na temat przyszłości. Połączenie namysłu nad realizmem z kategorią wyobraźni ujęte zostało jako sposób poszukiwania zewnątrz dla aktualnego porządku społeczno-politycznego.

Słowa kluczowe: H.P. Lovecraft, niesamowite, osobliwe, realizm, wyobraźnia

Kiedy bohater najsłynniejszej powieści H.P. Lovecrafta, zatytułowanej *W górach szaleństwa*, prowadząc ekspedycję ku południowemu biegunowi, po raz pierwszy widzi Antarktydę – białą połąkę zasnutą migoczącą niepokojącym mirażem mgłą – wypowiada znamienne słowa: wrażenia, jakie mu towarzyszyły, w jego „najgłębszej podświadomości trącały jakąś strunę niepokojącą, nieomal straszliwą” (Lovecraft 2012, 451). Podobne uwagi raz po raz przeplatają się w narracji ze sprawozdaniem z coraz dziwniejszych wypadków oraz kolejnych odkryć ekspedycji, nasilając się w miarę, jak przed podróżnikami szerzej i szerzej rozwierają się „wrota do zakazanego świata pełnego nietkniętych jeszcze cudów” (Lovecraft 2012, 459). Do opowieści tej – stylizowanej na relację naukową, wypełnioną opisami metod przeprowadzania nawierć i gromadzenia skałmielin, szacunkowych oglądów górnych warstw gleby, szczegółów geograficznych, a także nawiązań do pierwszych wypraw w głąb krainy wiecznych lodów – cały czas przenikają przebłyski czegoś osobliwego, obłądnego, straszliwego. Przez większość czasu niesamowitość objawia się jednak wyłącznie w intuicjach, w czymś, co bohaterowie przemysłują po cichu i czemu nie dają wyrazu – być może przeczuwana groza dosłownie wymyka się rozumowi i językowi.

Czytelnika może zaskakiwać skłonność naukowców do kierowania się przecuciami i wyobrażeniami, do snucia wizji na temat tego, co może się znajdować na ogromnym, niezbadanym kontynencie, to, że – jak twierdzi narrator – w pamięci członków ekspedycji „odezwały się echem wyczytane (...) niegdyś bądź zasłyszane wstrząsające pierwotne mity” (Lovecraft 2012, 492). Źródło grozy, podobnie jak ów inny świat odsłaniający się przed odpowiednio do tego przygotowanymi bohaterami (protagonistami prozy Lovecrafta są zwykle naukowcy, ludzie, którzy „zawsze czegoś szukają, pragną odkryć jakąś doniosłą prawdę”; Płaza 2012, 782), nie mieści się jednak wewnątrz, nie jest immanentną cechą poznania ani życia wewnętrznego podmiotów. W twórczości samotnika z Providence groza przychodzi jako zewnątrz (Fisher 2023) i z zewnątrz: pod postacią doprowadzającego do szaleństwa „szatańskiego górskiego wichru” czy przybyłych z kosmosu, zdegenerowanych i potwornych istot. Gdy okazuje się, że to, co wydawało się mirażem (zarys wielkiego zrzuconego miasta piętrzącego się na zboczach gór Antarktydy), jest realne, że „ten przeklęty wczorajszy omen miał jednak źródło w rzeczywistości materialnej”, narrator uświadamia sobie wypaczenie fundamentów (chronologii, naukowych teorii, zdrowego rozsądku; Lovecraft 2012, 499, 501), jakie stały dla niego u podstaw realnego, więcej nawet – gwarantowały poczytalność. Wyrwa (w języku, poznaniu, wartościach i wiedzy), jaką powoduje doświadczenie obcości i niesamowitości, nie może pozostawać bez wpływu na sposób rozumienia świata przez postaci Lovecrafta.

stawać bez wpływu na sposób rozumienia świata przez postaci Lovecrafta. Nierzadko owa wyrwa – rozdziew między tym, co jest (zdaje się, że jest, bo tak podpowiada nam wiedza i doświadczenie), a tym, co może być – okazuje się bezdenna na tyle, iż bohaterowie nigdy nie wracają do „poczytalności”, pozostają wyobcowani, oddzieleni od światła, rozumu i cywilizacji. Ten degeneratywny wpływ niesamowitego jest dla Lovecrafta – w jego konserwatywnych przekonaniach – podzwonnym anglosaskiego ideału cywilizacji zachodniej. W zakończeniu powieści Nowa Anglia przyrównana zostaje do rozpedzonego jak pociąg amorficznego i pożerającego ciała potwora shoggotha. Tym, co narratora najbardziej przeraża, gdy zstępuje w głąb tajemnego miasta-labiryntu położonego we wnętrzu gór, jest uświadomienie sobie, że straszliwe Starsze Istoty, rasa przybyła na ziemię przed milionami lat i ucywilizowana na długo przed ewolucją człowieka, były *ludzkie*, „tylko w innej epoce i innym porządku rzeczy”, że „nie były to *okrutne dzikusy*” (Lovecraft 2012, 559).

Owa zaskakująca empatia i odnalezienie pokrewieństwa z Obcym w samym środku horroru są dla bohatera źródłem absolutnej, niewysłowionej grozy, podobnie jak w kolonialnym porządku uświadomienie sobie własnej tożsamości z Innym, współdzielonego człowieczeństwa, jest tym, co wywołuje największą groźbę w kolonizatorach. Ale na wyrwę w poznaniu, na podwojenie rzeczywistości w jej niesamowitym wymiarze, można też spojrzeć inaczej. Rozdziew ten pozwala zastanowić się nad innością i potencjalnością o krok odległą od realnego. I nie chodzi o eskapistyczne zatracenie się w wyobraźni, o ucieczkę przed tym, co przerażające i niezrozumiałe, ani o zaspokojenie ekstatycznego pragnienia nowości, eksperymentu, tylko o rzeczywistość potencjalną, odbitą za sprawą naszej wyobraźni w obcych, zmyślonych światach. Część Lovecraftowskich wizji potworności stanowi wyraz jego lęku przed nie-białą Ameryką – a właściwie Anglią, bo tak mówił o swojej ojczyźnie autor *Zgrozy w Dunwich* – przed porzuceniem osiemnastowiecznych zwyczajów i wartości, a nawet języka tamtej epoki (to dlatego właśnie prozom Lovecrafta zarzucano przeestetyzowanie, nienowoczesność; Płaza 2012). Amorficzne shoggothy to przerażający tłum, motłoch, ukształtowani przez Starsze Istoty niewolnicy, którzy dzięki mimikrze potrafili upodobnić swoje ciała kształtem do ciał swoich panów, a także naśladować ich mowę, ale zdolności te w oczach narratora *W górach szaleństwa* tym bardziej świadczą o ich potworności. W efekcie okazuje się, że świat widziany przez wyrwę, w tym wypadku – ze względu na przekonania autora – przedstawiony negatywnie, jest bardziej realny niż fantasmagoryczna wizja angielskiej Ameryki rodem z XVIII wieku, za którą tęsknił Lovecraft.

Rozdziew ten pozwala zastanowić się nad innością i potencjalnością o krok odległą od realnego.

Wyobrażenia konstytuują realistyczne przedstawienie, ustanawia samą jego możliwość, a także powołuje do życia wszystkie formy, które w uskokach „normalności”, w tym, co dziwaczne czy magiczne, tworzyć będą światy potencjalne, jeszcze nieureczywistnione, ale takie, które można albo nawet trzeba pomyśleć.

Bywa tak, że marzenie okazuje się „prawdziwsze od rzeczywistości, jest więc w większym stopniu rzeczywistością niż ona sama” (Łukasiewicz 2024, 29). Choć posługując się pojęciem realizmu w odniesieniu do literatury, w pierwszej kolejności mamy na myśli to, co z rzeczywistości społeczno-politycznej danego czasu i miejsca trafia do dzieła, to włączenie w krąg rozważanych zagadnień pojęcia wyobraźni, a raczej podkreślenie jego istotności w ramach dyskusji, nie powinno dziwić. Wyobrażenia konstytuują realistyczne przedstawienie, ustanawia samą jego możliwość, a także powołuje do życia wszystkie formy, które w uskokach „normalności”, w tym, co dziwaczne czy magiczne, tworzyć będą światy potencjalne, jeszcze nieureczywistnione, ale takie, które można albo nawet trzeba pomyśleć. Tak o roli marzenia dla twórczości literackiej pisał Jacek Łukasiewicz: „Nie ma (...) prawdziwego poznania, które nie wybiegałoby w przyszłość, które nie byłoby w samej rzeczy naszym marzeniem o przyszłości” (Łukasiewicz 2024, 29). W owym imaginatywnym otwarciu rzeczywistości na przyszłość nie należy widzieć ani odmiany eskapizmu, ucieczki od świata w jakieś wyobrażone, nieistniejące uniwersa, ani apolityczności, lecz raczej konsekwencję przyjęcia założenia, że obecna forma stosunków społecznych nie jest dana raz na zawsze, że można ją pomyśleć na nowo, szukać dróg ujęcia. Nietrudno znaleźć przykłady dzieł literackich i artystycznych, w których potencjalna postać rzeczywistości w istocie otwiera okno na świat najbardziej aktualny, zwłaszcza w utworach wymykających się zewnętrznym ograniczeniom (takim jak cenzura), z utopiami i antyutopiami na czele. W niniejszym wydaniu *Praktyki Teoretycznej*, będącym kontynuacją opublikowanego w tym roku numeru 2(52), za temat obraliśmy właśnie związek realizmu i wyobraźni oraz nowe formy powstałe ze splotu tych dwu pojęć.

Numer otwiera artykuł Katarzyny Szopy. Autorka wiąże w nim realizm nie tylko z umiejętnością rozpoznania struktur już istniejących w rzeczywistości, lecz także z przeczuwaniem tych struktur, które jeszcze nie zaistniały, ale zaistnieć mogą. Realizm zostaje więc z definicji ściśle związany z wyobraźnią, z myśleniem projektującym, pozwalającym wyobrazić sobie alternatywy dla kapitalistycznego porządku polityczno-społecznego. Szopa analizuje utopie oraz fikcje polityczne z perspektywy marksizmu magicznego, feminizmu marksistowskiego i marksistowskiej teorii literatury, żeby optować za przyjęciem kontrpropozycji dla Fisherskiego realizmu kapitalistycznego, zakładającego istnienie zagarniającego wszystko systemu, który wchłania i kapitalizuje wszelkie formy zewnątrz, jakie powstają w ramach oporu, negując jednocześnie możliwość pomyślenia innego porządku. Kontrpropozycja zakłada aprobatę wyobraźni projektującej, poszukującej, pragnącej. Takim sposobem

imaginacji jest dla Szopy surrealizm, który nie tyle odgrywa rolę ekstatyczną i eskapistyczną, ile stanowi model myślenia pozwalający „ucieleśniać i urzeczywistniać inne jego [świata, który znamy] warianty”.

Podobnie o wyobraźni myśli Kasper Pfeifer, postrzegając ją jako to, co pozwala ujrzeć niedostatki rzeczywistości i poszukiwać sposobów wspólnotowego bycia istniejących dotychczas jedynie potencjalnie. Opowiada o tym zagadnieniu w porządku estetyczno-politycznym, dowodząc, jak sytuuje się ją wobec granic stawianych przez instrumenty rozumu, użyteczność i słusność społeczną, jak się ją grodzi, ustanawiając narrację o końcu historii, bezalternatywności aktualnego porządku społecznego, jak zarządzają wyobraźnią formy policyjnego nadzoru i automatyzacji, poprzez które reprodukuje się społeczne ujarzmienie. Pfeifer poszukuje sposobów wyzwolenia wyobraźni z ram tak zarysowanych praktyk społecznych. Estetyka taka wiąże się dla niego z nieustającą konfrontacją z tym, co uznaje się w danym momencie za realistyczne. Polityczność literatury, która jest efektem owego uwolnienia, nie oznacza jednak bezpośredniej przemiany warunków życia, ale zmianę tego, jak te warunki odczuwamy i rozumiemy. Zmiana taka jest dla Pfeifera jednocześnie dowartościowaniem praktyk interpretacji i potencjału, jaki kryje w sobie dostępne wszystkim narzędzie oporu – język.

Zuzanna Sala proponuje z kolei definicję realizmu, która obejmuje cele sztuki związane z diagnozami politycznymi. Jeśli można wskazać jakąś antytezę realizmu, to nie jest nią modernizm (ten byłby raczej rozszerzeniem realizmu o innowacje formalne), tylko psychologizm, co zauważał w latach czterdziestych XX wieku Artur Sandauer. Krytyka psychologizmu w ujęciu Sali nie oznacza jednak odrzucenia pogłębionego rozumienia kategorii psychologii, lecz raczej takiego rozumienia sztuki, które poszukuje w niej form utożsamienia naszego świata wewnętrznego z konstrukcjami fikcyjnych bohaterów. Dobra sztuka, twierdzi autorka za Toddem Cronanem, „nie prowadzi do utożsamienia, ale do wyobcowania”. Takim wyobcowania może być dziwaczność – lub też osobliwość – i sposoby jej wprowadzania do literatury realistycznej. Za przykład posłużyła Sali poezja Adama Kaczanowskiego, ustanawiająca w swoich odbiorcach poczucie obcości, dzięki czemu mogą oni zająć pozycję poza analizowanymi strukturami – pozycję równocześnie wewnątrz i na zewnątrz realnego. Pod cienką warstwą codzienności i zwyczajności kryje się szaleństwo, jest ono systemowe i ponadindywidualne – z tej właśnie perspektywy Sala analizuje temat wszechobecnych zaburzeń psychicznych w poezji Kaczanowskiego.

Nowych ujęć realizmu poszukuje także Jarosław Woźniak w drugiej części cyklu artykułów poświęconych problematyce realizmu i jej współ-

czesnych aktualizacji (pierwszy ukazał się w numerze 2[52] *Praktyki Teoretycznej*). Tego rodzaju formę stanowić może pojęcie realizmu historycznego, ukute przez Jamesa Wooda jako wyraz negatywnej oceny krytycznoliterackiej. W użyciu Wooda pojęcie to określa prozę zaludnianą przez niewiarygodnych bohaterów i nakreślającą nieprawdopodobne światy przedstawione, która doprowadziła realizm do skrajności, a tym samym taką, która wbrew nazwie jest raczej antytezą konwencji realistycznej niż jej nowym wcieleniem. Nieprzypadkowo przymiotnik „historyczny” w nazwie nurtu odsyła – jak wskazuje Woźniak – do dyskursu na temat „histerii” kobiecej i jej kulturowych atrybutów: nadmiarowości, demonstracyjności, zaburzenia asocjacyjnego (oddzielenia od rzeczywistości). Autor zauważa, że Woodowski opis realizmu historycznego jest zasadniczo właściwy, sam rezygnuje jednak z ujemnego wartościowania właściwego ujęciu krytyka i proponuje alternatywne odczytanie tej tendencji jako reakcji na wyczerpanie paradygmatu postmodernistycznego i na rzeczywistość późnego kapitalizmu. Woźniak postrzega tę reakcję jako realistyczną w sensie ścisłym, a jako przykład podaje twórczość Davida Fostera Wallace’a, którego *Niewyczerpany żart* uznać można – jak twierdzi autor artykułu – za narodziny realizmu historycznego. Wyeksponowaniu wysiłku i próby konstruowania opowieści szczerzej, poza ironią postmodernizmu, w logice powieści służą chociażby liczne przypisy czy hiperszczegółowość narracji – poprzez nie czytelnicy są zmuszeni do podobnego (lekturowego) wysiłku, co egzystujący w pokawałkowanej rzeczywistości bohaterowie.

Jednemu z tych aspektów współczesnej rzeczywistości, który jest coraz usilniej zakrywany i sprowadza ciało do produktu, maksymalnie oddalonego od rzeźni i przemocy masowej hodowli, uwagę poświęca Nadia Wierzbicka, analizując sprzeczności w stosunku człowieka do zwierząt. Deklaratywnie relacja ludzi i podmiotów nie-ludzkich oparta jest na szacunku oraz etyce, w rzeczywistości jednak produkcja mięsa oznacza masowo stosowaną przemoc. Tę antynomię Wierzbicka opisuje w kategoriach cynicznego rozumu Petera Sloterdijka, czyli mechanizmów umożliwiających pogodzenie wyznawanych wartości z nieprzystającą do nich rzeczywistością. Zdaniem autorki kluczowe dla zrozumienia owych mechanizmów jest uzupełnienie koncepcji rozumu cynicznego o wymiar afektywny – ponieważ afekt może stać się narzędziem przewyżczenia cynicznej postawy. Przykładem takiej aktualizacji czyni autorka reinterpretację *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry, rzeźby stanowiącej dla dzisiejszego odbiorcy rodzaj „traumatycznej resztki”, wizjera, poprzez który zajrzeć można pod podszewkę współczesnej nieświadomości zbiorowej. Trudno pogodzić bowiem strategię artystyczną Kozyry z posthu-

manistycznym ujęciem relacji człowieka i nie-ludzi, o czym przekonywać mogą same wypowiedzi krytyków sztuki przytaczane przez Wierzbicką. Tym, co w rzeźbie Kozyry zasadniczo ich uwiera i drażni, nie jest sam akt zabicia zwierząt (konia i dwóch kogutów), by z nich uczynić dzieło sztuki, ale unaocznienie przemocy, która dotychczas dokonywała się w ukryciu. To właśnie ten afekt – owa drażniąca przemoc przedstawienia – pomaga rozpoznać sprzeczność, jaka trawi lacanowskie Realne.

W koncepcji Nicholasa Browna i jego analizie poezji neokonkretnej brazylijskiego poety Ferreiry Gullara namysł nad wytwarzaniem doświadczenia poprzez wiersz jest bezpośrednio związany z namysłem nad samym znaczeniem. Jak wykazuje Brown, neokonkretne formy usiłują nie tyle coś reprezentować, coś sobą ze świata rzeczywistego przedstawiać, ile raczej samą formą działać w przedstawieniu i programować sposób czytania – cyfry zamieszczone w wierszu „Girafa” Gullara zmuszają czytelnika do przemierzania wzrokiem konkretnych ścieżek, niski kontrast między czarnym kolorem pisma a granatową aplą zadrukowaną na stronach książki w poemacie *Noite* nie tylko przedstawia trudności dostrzeżenia czegoś w pomroce nocy, ale też bezpośrednio wywołuje trudność podczas lektury. Gullar w neokonkretyzmie dostrzegał produkcję doświadczenia odbiorcy poprzez wiersz, takiego doświadczenia, które z góry jest w wierszu przewidziane. Było to, jak dowodzi Brown, uwarunkowane politycznymi z ducha poszukiwaniami formy sztuki w okresie postępującej modernizacji Brazylii – formy, która wyrazi sprzeczność między abstrakcją a partykularnością, konkretem, między chęcią dotarcia do czytelników i ich klasowego uświadomienia a nieuniwersalnością poezji, wynikającą już z klasowego podziału społeczeństwa.

W drugim numerze poświęconym realizmowi chcieliśmy zaprezentować teksty, które łączą poszukiwanie nowych sposobów jego ujęcia (Fisherska dziwaczność, wyobrażenia surrealna i magiczna, realizm hysteryczny, neokonkretyzm). We wszystkich artykułach realistyczne okazuje się często to, co osobliwe, nietypowe, co istnieje jedynie w horyzoncie potencjalności albo przejawia się w traumatycznej resztki.

Wykaz literatury

- Fisher, Mark. 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. i posł. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Przekład przejrzał Miłosz Wojtyna. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Lovecraft, Howard Philip. 2012. „W górach szaleństwa”. W *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*. Tłum., wyb. i posł. Maciej Płaza. Poznań: Vesper.
- Łukasiewicz, Jacek. 2024. „Republika mieszańców”. W *Krok i rytm. Wybór szkiców*. Wyb. i posł. Paweł Mackiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Płaza, Maciej. 2012. „W przeddzień potwornego zmartwychwstania”. W *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*. Tłum., wyb. i posł. Maciej Płaza. Poznań: Vesper.

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 postkolonialnej teorii. Jest redaktorką *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 monografii, 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, i Poręba, Karol. 2024. „Wyobrażenie prawdziwsze od rzeczywistości”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 9–18.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.1

Authors: Izabela Poręba, Karol Poręba

Title: Imagination truer than reality

Abstract: Drawing from the interpretation of the uncanny in H.P. Lovecraft's novel *At the Mountains of Madness*, different ways of describing reality through strangeness, the strategy of doubling or the fantasy of the future were indicated. The combination of a reflection on realism and the category of imagination was framed as a way of seeking an exterior to the current socio-political order.

Keywords: H.P. Lovecraft, the uncanny, the eerie, realism, imagination

realizm i wyobraźnia

KATARZYNA SZOPA

Wyobraźnia magiczna: w stronę innego realizmu

Niniejszy artykuł traktuje o wybranych koncepcjach wyobraźni magicznej, wyrastającej z nurtu magicznego marksizmu. Istotą tej heretyckiej tradycji intelektualnej nie jest odrzucenie realizmu na rzecz tego, co irracjonalne, lecz wskazanie na takie możliwości myślenia o rzeczywistości, które ukazywać będą ją w złożonym wymiarze. Celem tak rozumianego realizmu – czy to magicznego, czy cudownego, czy też surrealistycznego – jest poszerzenie horyzontu rzeczywistości o dotychczas niezrealizowane, wymarzone scenariusze związane z urzeczywistnieniem pluriwersalnego świata, zdolnego do stawiania oporu kapitalistycznej totalizacji.

Słowa kluczowe: magiczny marksizm, surrealizm, realizm magiczny, pluriwersum, wyobraźnia

Każdemu według pragnień.

André Breton

Nieciągłości realizmu

Powszechnie głoszony kryzys zbiorowej wyobraźni często utożsamiany jest z dominacją rzeczywistości odczarowanej, odartej z wszelkich elementów magiczności czy niesamowitości, a także pobawionej heterogeniczności i wielowymiarowości. Tymczasem wyobraźnia jest rodzajem nie tylko władzy umysłu, ale przede wszystkim – jak zauważa Karol Marks – siły witalnej, która pozwala nam przekształcać rzeczywistość i wyobrażać sobie polityczne alternatywy dla kapitalizmu. Tak też chciałabym rozumieć pojęcie realizmu, które – jak podkreśla Andy Merrifield, autor książki o magicznym marksizmie – w sposób nieuchronny wiąże się czy to z pojęciem wyobraźni, czy też z umiejętnością myślenia projektującego.

Realizm definiować będę za najważniejszymi marksistowskimi badaczami literatury, jak Raymond Williams czy Fredric Jameson, jako aktywną postawę, która polega na umiejętności tworzenia wizji społeczeństwa w jego złożonym całokształcie, a także na rozpoznawaniu zarówno tych struktur już istniejących, jak i tych, które dopiero są odczuwane. Ta perspektywa ma stanowić kontrpropozycję dla wszelkich systemów dążących do totalizacji i uabstrakcyjnienia tych form życia, które Marks określa mianem „bogactwa społeczeństw”. Prezentowane przeze mnie różne ujęcia realizmu wywodzą się zatem z kilku tradycji intelektualnych, takich jak magiczny marksizm, feminizm marksistowski czy marksistowska teoria literatury.

Jako punkt wyjścia wybrałam polemikę Ernsta Blocha z koncepcją Györgya Lukácsa na temat ekspresjonizmu i szeroko rozumianego eksperymentu¹. W słynnym eseju *Discussing Expressionism* Bloch wskazywał, że rozumienie rzeczywistości przez autora *Teorii powieści* tożsame jest z wizją zamkniętej całości. W myśl tej wizji Lukács miał odrzucać wszelkie projekty artystyczne, których celem było rozbicie danego wyobrażenia świata, w tym również świata kapitalistycznego. Bloch pisze: „Każda sztuka, która dąży do wykorzystania rzeczywistych (*real*) szczelin istnie-

1 Szczegółowe omówienie tej dyskusji można odnaleźć w posłowie autorstwa Fredrica Jamesona do całego zbioru *Aesthetics and Politics* (1980).

jących na powierzchni wzajemnych relacji i odkrycia nowego w nich pęknięciach, jawi się w jego oczach wyłącznie jako świadomy akt destrukcji” (Bloch 1980, 23). Stawia on jednakże istotne pytanie: „a co, jeśli autentyczna rzeczywistość jest również nieciągłością?” (Bloch 1980, 23). Co jeśli – kontynuuje Bloch – owe formy niedoskonałe i niedojrzałe², tzw. kulturowe upadki, są w istocie znamieniem nadchodzącego wzlotu i przejścia od starych form do nowych?

Równie ważnym głosem w dyskusji nad realizmem jest propozycja wspomnianego już Raymonda Williamsa. Dowodzi on, że termin ten został zredukowany do pojedynczej metody oraz czysto formalistycznych analiz. Realizm, jego zdaniem, „należy zawsze rozpatrywać za pomocą konkretnych historycznych i społecznych analiz” (Williams 2002, 114). Dostrzegając dominację tego nurtu w literaturze przełomu XVIII i XIX wieku, badacz dochodzi do wniosku, że forma powieści realistycznej początkowo ujmowała społeczeństwo w jego całości, ale z czasem została uwikłana w konkretną ideologię klasy rządzącej (w kontekście wiktoriańskim był to realizm burżuazyjny) i przybrała dość ograniczoną postać, którą najlepiej oddaje przytoczone przez Williamsa zdanie: „powieść realistyczna wysiadła z dorożki” (Williams 1961, 277).

Późniejsze przeobrażenia powieści realistycznej wiodą już do narracji ukierunkowanej na wyabstrahowane z kontekstu społecznego jednostkowe przeżycia. Williams podkreśla jednak, że takie rozumienie realizmu nie tylko jest zawężone, ale też nie oddaje w pełni jego złożoności. Uznaje on, że współczesne stosunki społeczne, ogarnięte kryzysem więzi wspólnotowych, domagają się nowej koncepcji realizmu, wykraczającej poza „stary, naiwny realizm”, który „zależny był od niemożliwej już dzisiaj teorii naturalnej obserwacji” (Williams 1961, 287–288). Kiedy otwieramy oczy, pisze autor, nie widzimy tego samego świata, lecz dosłownie go tworzymy. W ten sposób możliwe jest odkrycie sposobów urzeczywistniania materialnych światów, w których żyjemy (Williams 1961, 288). Proces ten jest jednocześnie dynamiczny i aktywny: „rzeczywistość jest ciągle ustanawiana dzięki wspólnemu wysiłkowi, a sztuka jest jedną z głównych form tego procesu” (Williams 1961, 288).

2 Te niedoskonałości i nieciągłości staną się istotne również dla Bertolda Brechta. Podobnie jak Bloch polemizuje on z Lukácssem, który twierdził, że tylko konwencja realizmu jest progresywnym trendem w literaturze i może w pełni przedstawiać rzeczywistość (Brecht 1980, 30). Tymczasem Brecht nie tyle opowiada się po stronie eksperymentu, ile uznaje, że wszelkie środki wyrazu, zarówno te stare, jak i nowe, wypróbowane i niewypróbowane, mogą być używane w sztuce (miał on wówczas na myśli teatr) w celu przedstawienia rzeczywistości.

Williams postrzega zatem sam realizm raczej jako pewną postawę (*attitude*) wobec rzeczywistości aniżeli konwencję czy formę. Postawa ta współcześnie miałaby polegać na umiejętności rozpoznawania zjawisk społecznych, a także tych alternatywnych, które wynikałyby ze zdolności do tworzenia hipotez. Te ostatnie zachowywałyby związek z tym, co rzeczywiste, ale też byłyby tworzone w obrębie politycznie wyobrażonej możliwości (Williams 1985). Takie rozumienie realizmu związane jest z funkcją wyobraźni, a konkretnie ze zdolnością do tworzenia utopii i politycznych fikcji, którą Williams określa mianem struktur odczuwania. Pojęcie to różni się od tradycyjnej idei wyobraźni i stanowi raczej „rodzaj rozpoznania, nawiązania więzi z czymś w pełni znanym, lecz nie rozpoznany” (Williams 1985, 265). Struktury odczuwania będą zatem dotyczyły pewnej dyspozycji do tworzenia „fikcji przyszłości” lub – jak z kolei powiedziała Donna Haraway – „rzeczywistych fikcji” (Haraway 2003, 49), polegających na możliwości kształtowania odmiennych form życia społecznego.

W niniejszym tekście interesują mnie właśnie owe nieciągłości i możliwości rzeczywistości rozumiane jako z jednej strony momenty kryzysu, a z drugiej – próby przekroczenia stanu obecnego. Odnaleźć je można w alternatywnych koncepcjach realizmu, które będą wyrastać z tradycji heretyckiego marksizmu. Moim celem nie jest zatem omówienie genealogii realizmu jako konwencji estetycznej ani też interpretacja konkretnych przykładów literackich. Istotny jest dla mnie raczej szerszy namysł nad tym pojęciem, który stanowiłby kontrpropozycję dla tzw. realizmu kapitalistycznego. Na wstępie należy podkreślić, że taki kierunek myślenia wbrew pozorom nie wymaga odwrócenia się od rzeczywistości w stronę tego, co irracjonalne. Przeciwnie, sądzę, że „magiczny” czy „cudowny” wymiar rzeczywistości niekoniecznie usuwa z pola widzenia całość stosunków społecznych, lecz jest perspektywą, która – paradoksalnie – pozwala widzieć więcej.

Abstrakcje kapitalizmu

W głośnym eseju Marka Fishera zatytułowanym *Realizm kapitalistyczny* realizm tożsamy jest z „zaniżonym horyzontem oczekiwań osoby cierpiącej na depresję, która sądzi, że każdy stan pozytywny, jakkolwiek nadzieja, to już niebezpieczne złudzenie” (Fisher 2020, 14). Owo złudzenie jest tu pojęciem kluczowym. Realizm kapitalistyczny rozumiany jako moment, w którym rzeczywistość i kapitalizm stają się ze sobą tożsame, a kapitalizm wykracza poza produkcję towarów, stając się pro-

dukcją relacji społecznych i rzeczywistości społecznej jako takiej, nie jest tożsamy z przeżywaną rzeczywistością, lecz stanowi raczej swego rodzaju iluzję. Jego realność ogranicza się do niemożności wskrzeszenia w zbiorowości myślenia perspektywnego czy projektującego, gdyż w ramach tego systemu myślowego powszechny intelekt – czyli kolektywnie wypracowywane zasoby wiedzy i zdolności – zostaje zredukowany wyłącznie do procesu produkcji i akumulacji kapitału.

W myśl tego założenia horyzont kapitalizmu staje się jedynym horyzontem możliwości. Nie ulega wątpliwości, że ta wizja redukuje bogactwo rzeczywistości i możliwości jej ucieleśnień do tylko jednego wariantu opartego na przewidywalności i algorytmizacji: „kapitalizm w sposób niezagrożony okupuje horyzont tego, co daje się pomyśleć” (Fisher 2020, 18). W rezultacie redukcja bogactwa rzeczywistości do kapitalistycznego algorytmu znacząco zubaża możliwości urzeczywistnienia innego świata³.

Rozważania te prowadzą z konieczności do redefinicji pojęcia bogactwa (Holloway 2017; Kujawa 2021, 28–31). Zarówno w narracji kapitalistycznej, jak i w ekonomistycznym marksizmie bogactwo definiowane jest wyłącznie jako zbiorowisko towarów. Ta wąska definicja usuwa z pola widzenia „bogactwo niemierzalne”, które sam Marks definiował jako „pełnię przejawów życia ludzkiego” (Marks i Engels 1958, 36). Tak rozumiane bogactwo odnosi się bowiem do formy życia, która nie jest możliwa do zrealizowania w ramach relacji kapitalistycznych. Kapitalizm dąży do tego, by wszelkie konkretne doświadczenia cielesne poddać subsumcji realnej, a zatem nie tylko uczynić je swoim wnętrzem, ale też zsynchronizować ich złożoność i bogactwo z obowiązującą w nim logiką wartości. Wszystko, co ucieleśnione i zróżnicowane wpada w wąskie gardło semiokapitalistycznej⁴ translacji i algorytmizacji.

3 Dawid Kujawa obnaża słabość myślenia Fishera, pisząc, że „najwyraźniej zapomnieliśmy, kto z zasady zajmuje się poszerzaniem horyzontu społecznej wyobraźni. *Realizm kapitalistyczny* Fishera, choć jest świetną książką, opiera się na jednym, szalenie istotnym dla niej, a jednak fałszywym założeniu: według brytyjskiego autora absolutnie wszystko, co w kulturze było kiedyś wyzwajające i co pozwalało myśleć o społecznej zmianie jako znajdującej się w zasięgu ręki, dziś zostało w całości wchłonięte przez kapitał i nie służy już dawnym celom, choć zachowało, a nawet rozwinęło swoją estetykę. W związku z tym ideologiczna siła, z jaką działa na nas kultura dominująca, która sprawnie zaprzęga w swoje tryby elementy wywrotowe, zupełnie odebrała nam możliwość wymyślenia innego świata” (Kujawa 2021, 35).

4 Pojęcie to zapożyczam od Berardiego. Pisze on: „Kapitalizm jest kodem semiotycznym, który dokonuje przekładu konkretnego działania na wartość abstrakcyjną, a owa translacja zakłada, że świat konkretnych doświadczeń jest wyczerpany” (Berardi 2019, 164).

Kapitalizm dąży do tego, by wszelkie konkretne doświadczenia cielesne poddać subsumcji realnej, a zatem nie tylko uczynić je swoim wnętrzem, ale też zsynchronizować ich złożoność i bogactwo z obowiązującą w nim logiką wartości. Wszystko, co ucieleśnione i zróżnicowane wpada w wąskie gardło semiokapitalistycznej translacji i algorytmizacji.

W książce *Cannibal Capitalism* Nancy Fraser podkreśla, że kapitalizm to nie tylko system gospodarczy, ale i system społeczny, który przejawia się w relacjach opartych na wyzysku, na kanibalizowaniu bogactwa społecznego oraz na uabstrakcyjnieniu wszystkich wytworów pracy żywej (Fraser 2022, xv). Owa abstrakcja byłaby w istocie przeciwieństwem tego, co określam mianem realizmu. Franco Bifo Berardi wyjaśnia, że „abstrakcję można zdefiniować jako mentalną ekstrakcję konceptów z serii rzeczywistych doświadczeń, lecz można ją ująć także jako odseparowanie konceptualnej dynamiki od procesów cielesnych” (Berardi 2019, 154). Abstrakcja byłaby zatem doświadczeniem odcielesnionym i odrealnionym, dzięki któremu kapitalizm oddzielił proces waloryzacji od materialnego procesu produkcji. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że abstrakcja staje się głównym źródłem akumulacji kapitału. Tworzy bezkrywisty dyskurs, a jednocześnie zamienia cielesne doświadczenie w pusty znak pieniądza. W rezultacie powszechny intelekt, bogactwo rzeczywistości materialnej, poddane zostaje osobliwemu przeistoczeniu: ciało społeczne musi wyrzec się siebie, musi zaakceptować taką stronę swojej istoty, która z jej rzeczywistą formą nie tylko nie ma niczego wspólnego, ale wręcz jest jej całkowicie przeciwstawna (Marks 1951, 339).

Zdaniem Berardiego tak rozumiany kryzys wyobraźni przypomina rodzaj „impotencji”, której nie definiuje on w kategoriach niemocy, lecz jako zaburzenie rytmu powstałe na skutek rozwiewu między czasem cielesnym a zautomatyzowanym (Berardi 2019, 54). Metafora ta miałaby odnosić się jednocześnie do kryzysu podmiotowości ufundowanej na wartościach patriarchalnych i męskocentrycznych. Dlatego Berardi proponuje, by pojęcie potencji, które przywodzi na myśl modernistyczne projekty inaugurujące faszyzm, zastąpić pojęciem możliwości.

Możliwość nie jest prostą projekcją przyszłości, lecz ruchem immanentnie tkwiącym w teraźniejszości, który domaga się urzeczywistnienia. Istnieje zatem w tkance społecznej, nie potrafi jednak rozwinąć się w proces aktualizacji, gdyż współczesny porządek społeczny wykazuje tendencję do redukcji całego wachlarza możliwości do wąskiego pasma prawdopodobieństwa i przewidywalności. Co więcej, nasza zbiorowa wyobraźnia została sformatowana przez tryby biowładzy wytwarzającej podporządkowane podmiotowości. To, co możliwe, zostaje przez nią ustrukturyzowane wedle obowiązującego kodu (Berardi 2019, 6–7), gdyż „Władza jest (...) rodzajem sprawczości, która redukuje pole możliwości do narzuconego porządku” (Berardi 2019, 10).

Sytuacja ta ma jednakże swoje dobre strony, a konkretnie owe nieciągłości, które dostrzegął Bloch, gdyż – jak pisze Łukasz Moll – „Moc, którą dysponuje biowładza, polega na zawłaszczaniu oddolnie wytwo-

zonego potencjału, ale nigdy nie wyczerpuje go w całości, zawsze wymyka się jej pewna nadwyżka ruchu i swobody” (Moll 2021, 123). Owa nadwyżka stanowi o złożoności rzeczywistości i jej zdolności do wytwarzania zewnątrz dla kapitału w postaci działań i aktywności, a także pragnień i wyobrażeń o charakterze ekstatycznym. Zawsze „istnieją bowiem wyobrażenia radykalnej wolności i równości, heterogeniczne wobec [patriarchalnego – K.S.] kapitalizmu i zagrażające mu samą swoją obecnością” (Krzeski i Piekarska 2017, 98). Dlatego też odpowiedzią na tę redukcję możliwości mógłby być innego rodzaju realizm, określany przez Andy’ego Merrifielda jako „magiczny” czy „surrealny”, oparty na swoście barokowym synkretyzmie, co gruncie rzeczy przywodzi na myśl dziedzictwo europejskiego romantyzmu (Janion 1972; Löwy 2009) i każe w pierwszej kolejności zapytać o tradycję surrealizmu.

Wyobraźnia surrealizująca

Małgorzata Baranowska nazywa XVIII wiek momentem „przewrotu wyobraźniowego”, dopuszczającego do kanonu sztuk pewną aurę cudowności czy różnorodności. Wówczas pojawia się nowa kosmogonia sztuki, kiedy to „zmianę interpretacji stworzenia jej świata można określić jako zmianę formuły z: «na początku było słowo» na formułę: «na początku była wyobraźnia»” (Baranowska 1984, 53–54). Zainicjowanie dyskusji nad wyobraźnią zbiega się w czasie z kształtowaniem nowoczesności. Jak zauważa badaczka: „To wiek racjonalizmu, paradoksalnie, dochował się nieślubnego dziecka z najciemniejszą, najbardziej irracjonalną i najbardziej fantastyczną stroną duszy ludzkiej” (Baranowska 1984, 25). Wyobraźnia istnieje zatem nie tyle na antypodach, ile w obrębie racjonalności i postępu z ich fetyszem światła, jawy i rozumu. Rzuca cień na kulturę błysków nowego społeczeństwa konsumpcyjnego i wprowadza arytmię w jednostajność dźwięków maszyn produkcyjnych. Najpełniej rzecz tę ujął Tomasz Mann, na którego powołuje się Janion:

Jesteśmy przyzwyczajeni bowiem „wiązać pojęcie tego co rewolucyjne z siłami światła i emancypacji rozumu, z ideą przyszłości zatem, a tutaj posłannictwo i wezwanie brzmią całkiem przeciwnie: w sensie mianowicie wielkiego powrotu do tego, co nocne, święcie pierwotne, do brzemiennej życiem przedświadomości, do mityczno-historyczno-romantycznego łona matki” (Janion 1972, 394).

Nieodzownym warunkiem postępu jest zatem poznanie nie tylko jawy, ale i snu; nie tylko realności z jej światłem rozumu, ale też spowi-

tej mrokiem sfery magicznej. Ten kult niejasności, snu i mroku będzie charakterystyczny dla kilku przewrotów wyobraźniowych. Jeden z nich dokonał się w pierwszej połowie XX wieku, zaowocował wyłonieniem się surrealistycznej *praxis* i bez wątpienia wynikał z załamania się wiary w człowieka kapitalistycznego (Baranowska 1984, 47).

Baranowska proponuje, by surrealizm rozumieć nie tyle historycznie, ile historycznie, a więc nie jako ruch historycznie zamknięty wokół grupy Bretona, lecz jako synonim pewnych własności systemowo-strukturalnych, stale obecnych w różnych momentach dziejowych i cechujących niejednokrotnie sprzeczne, choć sąsiadujące ze sobą systemy⁵. Typ wyobraźni surrealistycznej, jak pisze Baranowska, pojawiał się w różnych momentach dziejowych⁶ i wskrzeszał funkcję wyobraźni, rysując nowy horyzont poznawczy:

Rewolucja surrealistyczna w rozumieniu snu polegała na swoistej demokratyzacji marzenia sennego i poezji. Każdy śni, a więc każdy jest w pewnym sensie poetą – każdy jest wyposażony w wyobraźnię, czyli w możliwość wolności (Baranowska 1984, 168).

Podobnym tropem podąża Janion w znakomitych colloquiach gdańskich, zatytułowanych *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Dopatrywała się w surrealizmie francuskim romantycznego rodowodu, za wspólny mianownik obu nurtów uznała zaś „krytykę kultury i społeczeństwa. A raczej określony typ tej krytyki” (Janion 1972, 337), który tożsamy będzie ze stanem obłądzenia, stanem zdobywczości poznawczej, stanem wyobraźni (Janion 1972, 335). Z tym, że ów „nadrzeczywistość” czy „nadrzeczywistość” romantyków i surrealistów cechować będą znaczące różnice. Janion, cytując ważną pracę innej badaczki, Krystyny Janickiej, podkreśla, że:

dla romantyków jest ona [nadrzeczywistość – K.S.] „transcendentna”, dla Bretona zaś – „immanentna”. To znaczy, że romantycy są przekonani o istnieniu jakiejś innej, transcendentnej rzeczywistości, prześwitującej przez rzeczywistość widzialną, zmysłową, świat widzialny traktują jako przejaw świata niewidzialnego,

5 Podobne ujęcie prezentuje też Michael Löwy w swojej książce *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia* (2009).

6 Zwłaszcza odrodzenie surrealizmu w czasie rewolucji lat 60. XX wieku każe myśleć o nim jak o „odwiecznym sposobie rozumienia świata” (Baranowska 1984, 173). W jednym z wielu manifestów ogłaszanych w trakcie rewolucji paryskiego Maja 68' pisano wprost: „wyobraźnia nie jest czymś danym, lecz w całym znaczeniu tego słowa przedmiotem do zdobycia”.

natomiast surrealiści z uporem podkreślają, że „*surréal*” to nie to samo, co „*sur-naturel*”, że nie należy zakładać, „jakoby poprzez wątek świata widzialnego miał się manifestować świat niewidzialny”, że metodą analogiczną należy oderwać od „spirytualistycznych *arrière-pensées*”, ma być ona „empiryczna”. „Nadrealność zawarta jest w rzeczywistości widzialnej, fizycznej, naturalnej” (Janicka) (Janion 1972, 333).

W tym miejscu dochodzimy do sedna tego, czym jest wyobraźnia surrealizująca i jaki jest jej związek z magicznym marksizmem. W moim przekonaniu stanowiłaby ona pewnego rodzaju nieciągłość, jak powiedziałby Bloch, tudzież zewnątrz dla sformatowanego porządku kapitalistycznej rzeczywistości; rodzaj możliwego, które z jednej strony stanowi obfite źródło bogactwa i możliwości stawiania oporu, a z drugiej pozostaje nieustannie zagrożone przez ekstraktywistyczną przemoc. Wyobraźnia, jak podkreśla Janicka, streszczając poglądy Bretona, mimo że jest właściwością umysłową człowieka, to staje się „przedmiotem podboju” (Janicka 1985, 77).

Jednocześnie byłaby ona pewnego rodzaju zdolnością do przekraczania warunków materialnych; rodzajem ekstazy, która będzie się odnosiła do aktualizowania tego, co z danej perspektywy jawi się jako niewyobrażalne⁷. Wyobraźnia, zakorzeniona w rzeczywistości, znosiłaby zatem wszelkie totalizujące siły i logiczno-racjonalne uwarunkowania w kierunku tego, co w tym jednolitym systemie wydaje się nie do pomyślenia. Owa permanentna ekstaza cechująca wyobraźnię surrealizującą jest zatem prefiguratywna, czyli – jak pisze Moll – „wytwarzająca nowe możliwe światy, których kształt wykuwa się w praktykach społecznych znajdujących się poza sferą polityczną lub na jej marginesie” (Moll 2021, 61).

Perspektywę tę rozwija Berardi w cytowanej już książce *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility* (2019), w której pisze również o ekstatycznym wymiarze wyobraźni: „To, co wymyka się mojemu rozumieniu, czego nie mogę zobaczyć, czego nie potrafię sobie wyobrazić i czego nie potrafię nawet pojąć, jest środkiem ucieczki” (Berardi 2019, 233). Jednakże w moim przekonaniu owa ekstatyczność bynajmniej nie stanowi rodzaju eskapizmu. Potrzebujemy dziś wyobraźni nie po to, żeby uciekać od świata, który znamy, lecz po to, żeby ucieleśniać i urzeczywistniać inne jego warianty. Nie jest ona zatem

7 Podobnie rzecz tę ujmuje Dawid Kujawa w *Pocątunkach ludu*, pisząc: „Poeta nie tworzy świata, jaki znamy, by poddać go krytyce i tym sposobem podnosić świadomość klasową; poeta wytwarza percepty świata, jakiego nie znamy, i w ten sposób pozwala nam pomyśleć o czymś, co wcześniej pozostało nie do pomyślenia, ale co ważniejsze – rozpala pragnienie zmiany” (Kujawa 2021, 34).

czymś, co daje się wypreparować z tkanki społecznej; nie istnieje „wyobraźnia czysta”, zawsze jest bowiem zorientowana – pozytywnie lub negatywnie – na czynniki społeczne.

Rzecz tę wyjaśnia Marks, który w rozdziale poświęconym procesowi pracy z pierwszego tomu *Kapitału* również odwołuje się do funkcji wyobraźni. Jego zdaniem jest ona niezbędna w procesie pracy człowieka i stanowi rodzaj wrodzonej siły witalnej. Co ciekawe, wyobraźnia rozumiana jest przez niego jako zdolność do przekształcania własnej natury człowieka, drzemających w nim mocy oraz samej rzeczywistości. W słynnym passusie o pszczołach i pająkach jako doskonałych budowniczych pisze on o różnicy między człowiekiem a zwierzęciem:

(...) nawet najgorszy budowniczy tym z góry różni się od pszczoły, że zanim zbuduje komórkę w wosku, musi ją przedtem zbudować we własnej głowie. Przy zakończeniu procesu pracy zjawia się wynik, który już przed rozpoczęciem tego procesu istniał w *wyobrażeniu robotnika*, a więc istniał *idealnie* (Marks 1951, 189).

Marks, jak podkreśla Andy Merrifield w książce *Magical Marxism*, świadom był mocy zawartej w owej zdolności twórczej człowieka, w jego umiejętności wytwarzania przyszłych scenariuszy (Merrifield 2011, 148). Wyobraźnia była dla niego rodzajem „siły witalnej”, „źródłem magii, konkretnej, ziemskiej magii” (Merrifield 2011, 149). Ta magiczna siła wyobraźni mieści się w działalności politycznej i społecznej, zdolnej do radykalnych przekształceń, i jest zależna od uwolnienia kolektywnych możliwości działania. Wyobraźnia jest zatem silnie powiązana z pojęciem bogactwa społecznego, które – jak pisałam wcześniej – nie sprowadza się wyłącznie do formy towarowej, lecz do niewyczerpanych możliwości twórczych człowieka. Świat można by zatem opisać jako wibrującą tkankę wielu niezrealizowanych scenariuszy, które mogą sprowokować nowe zdarzenia. Magiczność byłaby zatem nie tyle przeciwstawieniem realizmu, ucieczką w świat abstrakcji, ile tkwiącą w człowieku zdolnością do „poczęcia rzeczy w naszej płodnej wyobraźni, zanim zostaną one urzeczywistnione” (Merrifield 2011, 148).

Realizm magiczny

Teza Merrifielda o związkach marksizmu z magią może wydawać się kontrowersyjna, zwłaszcza że mówi on o dwóch rodzajach marksizmu: ortodoksyjnym oraz magicznym (Juskowiak 2016). Ten ostatni, choć

długo pozostawał na marginesie dyskusji nad dziedzictwem Marksa, byłby reprezentowany przez nieortodoksyjnych teoretyków antykapitalistycznych. Merrifield tłumaczy, że nie chodzi o poszukiwanie rozwiązania w tym, co nierealne. Przestrzenią działania magii jest bowiem realne życie (Merrifield 2011, 21), niespodziewane bogactwo rzeczywistości, drobiazgi życia codziennego. Magiczny marksizm łączyłby zatem sprzeczności, takie jak myśl i życie, rozum i serce, sztuczność i spontaniczność czy też bezduszny formalizm z uduchowioną magią. Przede wszystkim nie stanowi on odwrotu od rzeczywistości. Merrifield pisze:

Jeśli rozejrzemy się uważnie dookoła, to magiczny świat jako taki już jest realny; jest to wyłącznie kwestia zmiany postrzegania tego, czym jest rzeczywistość, czym jest polityka, czym może być, czym powinna być, a także tego, w jaki sposób możemy podążać za białym królikiem w dół jego nory prosto do innej sfery politycznej i jak to zrobić, pozostając rzetelnymi marksistami (Merrifield 2011, xviii).

Propozycja Merrifielda, by połączyć marksizm z koncepcją magiczności, nie jest rzecz jasna nowa. Namysł nad możliwością takiego sojuszu pojawił się też w pracach Fredrica Jamesona. Ten ostatni podkreśla, że zwyczajowe rozumienie realizmu magicznego, odnoszące się do wszystkiego, co niekonwencjonalne, należy wyrzucić do kosza. Uznaje on, że o wiele adekwatniejsze wydaje się pojęcie „rzeczywistości cudownej” (*lo real maravilloso*), wprowadzone przez Aleja Carpentiera, oznaczające, że rzeczywistość sama w sobie jest cudem. Przyglądając się złożonej i nierównomiernej historii Ameryki Łacińskiej, Carpentier pyta: „czymże jest historia całej Ameryki, jeśli nie kroniką rzeczywistości cudownej?” (Carpentier 1968, 12)⁸. Uznawany za prekursora realizmu magicznego⁹, wprowadza on pojęcia „cudu realnego” czy „cudu rzeczywistego”, które definiuje w sposób następujący:

wielu ludzi zapomina, przebijając się za magów tanim kosztem, że cudowność zaczyna być autentyczna, kiedy powstaje z pewnej nieoczekiwanej przemiany

8 Carpentier podkreśla, że Europa, zdominowana przez projekt oświecenia, straciła swój magiczny wymiar. Jednocześnie twierdzi on, że surrealizmu również nie należy traktować jako odpowiednika magicznego realizmu, gdyż w tradycji europejskiej występuje on w formie bardziej skodyfikowanej, ograniczonej do „sztuczek literackich” (Carpentier 1968, 8).

9 Choć tutaj należałoby wspomnieć o jeszcze starszym tekście Franza Roha z 1925 roku, w którym wprowadza on termin *Magischer Realismus* (Roh 1995). Geneza tego pojęcia domaga się osobnego omówienia, które wykracza poza zakres niniejszego artykułu.

rzeczywistości (cud), z uprzywilejowanego sposobu dostrzegania rzeczywistości, z oświetlenia niezwykłego lub faworyzującego niezauważone bogactwa rzeczywistości, z rozszerzenia skal i kategorii rzeczywistości dostrzeganych ze szczególną intensywnością, wpływającą z egzaltacji ducha, która go doprowadza do pewnego rodzaju „stanu krańcowego” (Carpentier 1968, 7).

Rzeczywistość cudowna polegałaby zatem na nieoczekiwanej przemianie rzeczywistości: „to nie realizm miałby zostać przekształcony przez «dodatek» w postaci perspektywy magicznej, lecz rzeczywistość, która jest już sama w sobie magiczna lub fantastyczna” (Jameson 1986, 311). „Cudowność” czy „magiczność” byłyby zatem kategoriami, które nie dotyczą konwencji fantastycznej ani fantastycznego typu narracji, lecz metamorfozy w obrębie samego sposobu postrzegania, a także rzeczy postrzeganych (Jameson 1986, 301).

Co istotne, cudowność rozumiana będzie tu jako bogactwo rzeczywistości wynikające, jak wyjaśnia Jameson, z osobliwego stanu koegzystencji wielu warstw historii oraz licznych nieciągłych sposobów produkcji (przykładem staje się opisywana przez Carpentiera Ameryka Łacińska, gdzie komputery funkcjonują wspólnie z najbardziej archaicznymi formami kultur chłopskich). Innymi słowy, tym, co w rzeczywistości pozostaje cudowne, jest właśnie opór, jaki stawia ona wszelkiej totalizacji.

Do podobnych wniosków dochodzi Brenda Cooper w artykule *Does Marxism Allow for the Magical Side of Things?*, również snując rozważania na temat związków marksizmu z myśleniem magicznym¹⁰. Badaczka podkreśla, że w tej koncepcji realizmu nie chodzi o próbę pełnego przedstawienia rzeczywistości, a w jego magicznym wymiarze – o jakiś rodzaj neoreligijnej celebracji tego, co irracjonalne. Przeciwnie, byłaby to świadoma strategia, której celem jest przeciwstawienie się imperialistycznej i dominującej kulturze¹¹. Cechą charakterystyczną tego myślenia czy postawy światopoglądowej byłoby zatem odzyskanie funkcji wyobraźni oraz uczynienie z niej narzędzia wywrotowego (Cooper 1991, 131). Stanowisko to bierze się z przekonania, że dotychczasowe narzędzia analityczne, w jakie wyposażał nas ekonomistyczny marksizm, są

10 Jednakże Cooper – bardziej niż sam Merrifield czy nawet Jameson – dostrzega pewne pułapki w narracyjnej konwencji realizmu magicznego, który – jej zdaniem – często ogranicza się raczej do mityzowania rzeczywistości, a zwłaszcza do romantyzacji i odhistorycznienia Trzeciego Świata (za przykład podaje ona, podobnie jak Merrifield i Jameson, *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza).

11 Realizm magiczny miał powstać w drugiej połowie XX wieku jako reakcja na politykę kolonialną i imperialistyczną (Kołodziejczyk 2008).

niewystarczające do pełnego rozumienia rzeczywistości. Cooper pisze: „(...) dużym błędem jest założenie, że konkretny etap rozwoju kapitalizmu lub niesprawiedliwości imperializmu mogą wyjaśnić w pełni tajemniczość i nieuchwytność życia” (Cooper 1991, 132). Potrzeba zatem innego typu realizmu, który niekoniecznie będzie dążył do objaśnienia wszystkich zjawisk historii, lecz ukáže ich inny wymiar: mniej znany i bardziej złożony (Cooper 1991, 149).

Takie spojrzenie na realizm magiczny rozwija właśnie Merrifield, który postrzega go jako „proces przekierowania normatywnego pragnienia w kierunku rzeczywistości wyobrażonej, rzeczywistości przekształconej” (Merrifield 2011, 44). Dyskusja nad realizmem magicznym wykracza zatem poza model reprezentacjonistyczny; nie chodzi o przedstawienie innego wymiaru rzeczywistości, lecz o jej radykalne przekształcenie.

Najważniejszą cechą magicznego marksizmu, który obficie czerpie z realizmu magicznego, będzie skoncentrowanie uwagi na działaniach i aktywnościach pozostających na marginesie tradycyjnie rozumianej walki klasowej. Merrifield podkreśla, że pojęcie klasy robotniczej zostaje tu maksymalnie poszerzone o wszystkich tych, którzy nie mieszczą się w jej tradycyjnej definicji. Marksizm, w jego rozumieniu, jest teorią i praktyką, która z jednej strony wiedzie do życia poza kapitalizmem, a z drugiej – prowadzi do jego końca; uczy nas tego, jak więzi oparte na radykalnej solidarności nawiązywane są między grupami ludzi o różnych interesach, bez względu na to, czy mieszczą się oni w kategorii klasy robotniczej (Merrifield 2011, 18).

Perspektywa ta wydaje się szczególnie istotna, jeśli spojrzymy na sposób, w jaki Marks definiuje proletariat – czyli w kategoriach klasy uniwersalnej, która miała być jednocześnie „rozkładem wszystkich stanów”, „mnogością, która się rozpadła na swe atomy” (Marks 1951, 339; Moll 2021, 493). Powszechny rozkład stanów, jak wyjaśnia Moll w *Nomadycznej Europie*, bynajmniej nie oznaczał tu uniformizacji do jednej kategorii klasy robotniczej zawiadującej procesem produkcji. Przeciwnie, odnosił się do faktu cierpienia proletariatu, które było uniwersalne, gdyż zaprzeczało człowieczeństwu jako takiemu. Jednakże te cierpienia doświadczane są na wiele niesprowadzalnych do siebie sposobów, dlatego też ich uniwersalny wymiar staje się w istocie pluriwersalny (Moll 2021, 493), otwarty na różnice i poddający całkowitej reinwencji tradycję oświecenia, która wykazywała tendencję do uniformizacji różnic i anihilacji wszelkiej inności.

Realizm magiczny będzie zatem zorganizowany wokół takiej wizji pluralizowanego i materialistycznego uniwersalizmu, w którym uczest-

niczą podmiotowości nieredukowalne do substancjalnej tożsamości i linearnej temporalności.

Realizm pluriwersalny

Zdaniem Artura Escobara są dwa rodzaje polityki: pierwsza, ontologiczna, byłaby oparta na idei radykalnej relacyjności, gdyż zakłada, że żaden byt nie istnieje uprzednio przed relacją, ale że wszystkie byty są przez te relacje tworzone i zamieszkują świat wielorakich rzeczywistości (*multiple realities*); druga, nowoczesna, ufundowana jest z kolei na przeświadczeniu o całkowitej separacji bytów i jednostek, które dopiero później wchodzą ze sobą w relacje, tworząc różnego rodzaju substancjalne wspólnoty. Wyrasta ona z tych koncepcji politycznych, które odmawiają podmiotowości innym bytom ludzkim i nie-ludzkim. Escobar zwraca uwagę na tę metafizyczną koncepcję „jednego-świata-świata”, u której podstaw legło założenie o totalności i jednolitości ludzkiego doświadczenia i rzeczywistości. Ten kolonialny, zachodni sposób myślenia oddelegowuje inne światy i ich rzeczywistości do sfery nieistnienia, mitu czy wierzeń lub też formatuje je wedle własnych kryteriów do jednej miary i matrycy. Escobar postuluje, by wobec tego radykalnie przemyśleć dwa pojęcia: „rzeczywistego” i „możliwego” (Escobar 2020, 5).

W tym celu formułuje on koncepcję pluriwersum (Escobar 2020, xii), czyli wiele-wszech-światów, które mieszczą się w obrębie całości naszej planety zarówno na poziomie już urzeczywistnionym (jak na przykład formy życia ludów indygennych), jak i wyobrażonym (literatura, sztuka itd.). W ten sposób pluriwersalność byłaby odpowiedzią na niezróżnicowany i ujednoznaczony świat globalnego kapitalizmu. Wedle Escobara pluriwersalny sposób życia bierze pod uwagę perspektywę wszystkich tych, których światy zostały podporządkowane jednolitej matrycy globalnego kapitału (Escobar 2020, 27). Wydobyć ich perspektywę umożliwi stworzenie nowej uniwersalności, która nie będzie już zakładała istnienia „jednego świata”. Istnieje raczej nieskończenie wiele światów oraz wiele możliwości ich urzeczywistnienia; są one pluriwersalne i opierają się uniformizacji.

Koncepcja pluriwersalności odsyła nas do wizji heterogenicznego, zwielokrotnionego ciała społecznego i wiąże się ściśle z magicznym i rytualnym wyobrażeniem ciała matki lub Matki Ziemi. Wizja ta, choć może sprawiać wrażenie naiwnej, to zarazem wydaje się znacząca. Skoro – jak chce Berardi – współczesny kryzys wyobraźni odsyła do zagadnienia męskiej potencji, tożsamej z ładem narzuconym swobodnym przepły-

wom, to chaos i proliferacja możliwych zdarzeń leżałyby po stronie tego, co kobiece. Pączkujące i rozrastające się ciało pluralnej, zróżnicowanej i przygodnej zbiorowości jest tym, co Berardi określa mianem możliwego: niezaktualizowaną formą oporu i zdolnością do budowania heterogenicznych stosunków społecznych.

Magiczny marksizm nieodzownie wiedzie do cielesnej i materialnej aktywności ludzi, którzy – jak pisali Marks i Engels we wstępie do *Ideologii niemieckiej* – nie tyle imaginują czy są wymaginowani, ile działają rzeczywiście i z tego procesu wyprowadzają swoje własne wyobrażenia na temat rzeczywistości (Marks i Engels 1961, 28), w tym pragnienie urzeczywistnienia lepszego świata. Dlatego zaproponowane przez Berardiego pojęcie możliwości powinno być związane raczej nie z potencją/impotencją, ale ze zdolnością do dawania, podtrzymywania i ochrony życia przed wszelkimi praktykami dążącymi do wywłaszczenia, uabstrakcyjnienia i algorytmizacji.

W tym kontekście bogactwo społeczne byłoby o wiele bardziej złożone, gdyż zachowuje związki z cielesnością, która stawia opór zmechanizowanej wizji ciała (Federici 2019, 19), i odnosi się raczej do możliwości nieskończonych ucieleśnień świata, w którym odtwarzanie i wytwarzanie życia na poziomie zarówno jednostkowym, jak kolektywnym wciąż przynależy do sfery magii i cudowności. Proces ten związany jest bowiem z podtrzymywaniem cielesnych pragnień i mocy, zdolnych do stawiania oporu przed wyczerpaniem (Federici 2022, 108). Silvia Federici nazywa tę koncepcję ciała „ciałem magicznym”, które istniało na długo przed pojawieniem się reżimów dyscyplinarnych, przekształcających ciała w siłę roboczą.

Ciało społeczne, ciało pluriwersalne byłoby zatem nośnikiem pamięci o tych światach, które istniały przed czasem kapitalizmu lub istnieją równoległe do niego albo też mogą dopiero zaistnieć w przyszłości. Jednocześnie zachowywałoby ono zdolność do urzeczywistniania innych wizji świata niewyuztego z bogactwa i złożoności; cechowałby je również rodzaj „dziwnej i bezpodmiotowej pamięci; pamięci zawierającej się w samych rzeczach o ich przyszłych możliwościach” (Jameson 2017).

Zakończenie

Nowa koncepcja realizmu, jaka wyłania się z przytoczonych tekstów i stanowisk, nie tylko zachowuje ścisły związek z tym, co magiczne, cudowne i tkwi immanentnie w tkance społecznej, ale też z wyobraźnią, która ujmowana jest jako możliwość urzeczywistniania i ucieleśniania

innego świata. Związek ten jest jednakże o wiele bardziej złożony, niż wskazuje na to tradycyjne, pozytywistyczne ujęcie konwencji realistycznej. Jeśli bowiem chcemy pozostać twórczy i kreatywni, potrzebujemy nie tyle magii, ile nowego realizmu (Williams 1961, 289). Innymi słowy, przezwyciężenie kryzysu wyobraźni wymaga dziś powrotu do rzeczywistości. Jak bowiem zauważa Merrifield:

Obietnica komunizmu nie zrodziła się z jakiejś *zewnętrznej*, obiektywnej logiki, lecz stanowi wewnętrzną energię związaną z myśleniem i działaniem jednostek, z Byciem-dla-siebie, z realnością, codziennością, z konkretnymi osobami, które w walce definiują siebie jako jednostki, a jednocześnie mobilizują się jako owe jednostki w grupie, grupie o kolektywnej *praxis*, opartej na dobrowolnej kooperacji, a także na kolektywnym działaniu i wyobraźni (Merrifield 2011, 143).

Wykaz literatury

- Baranowska, Małgorzata. 1984. *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Berardi, 'Bifo' Franco. 2019. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London: Verso Books.
- Bloch, Ernst. 1980. „Discussing Expressionism”. W *Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, red. Ronald Taylor. London: Verso.
- Brecht, Bertold. 1980. „Against Georg Lukacs”. W *Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, red. Ronald Taylor. London: Verso.
- Carpentier, Alejo. 1968. *Królestwo z tego świata*. Tłum. Kalina Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Cooper, Brenda. 1991. „Does Marxism Allow for the Magical Side of Things? Magical Realism and the Comparison Between One Hundred Years of Solitude and the House of the Spirits”. *Social Dynamics: A Journal of African Studies* 2(17): 126–154.
- Escobar, Arturo. 2020. *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*. Durham–London: Duke University Press.
- Federici, Silvia. 2019. „Ponowne zaczarowanie świata: technologia, ciało i budowanie dóbr wspólnych”. Tłum. Jędrzej Brzeziński i Bartosz Wójcik. *Praktyka Teoretyczna* 3(33): 17–28.

- Federici, Silvia. 2022. *Poza granicami skóry. Przemysłowanie, przekształcanie i odzyskiwanie ciała we współczesnym kapitalizmie*. Tłum. Joanna Bednarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Fisher, Mark. 2020. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Fraser, Nancy. 2022. *Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*. London: Verso Books.
- Haraway, Donna. 2003. „Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych”. Tłum. Sławomir Królak i Ewa Majewska. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 1(3): 49–87.
- Holloway, John. 2017. „Przeczytajmy *Kapitał* – pierwsze zdanie. Albo *Kapitał* zaczyna się od bogactwa, a nie towaru”. Tłum. Jakub Krzeski i Anna Piekarska. *Praktyka Teoretyczna* 3(25): 23–48.
- Jameson, Fredric. 1980. „Reflections in Conclusion”. W *Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, red. Ronald Taylor. London: Verso.
- Jameson, Fredric. 1986. „On Magic Realism in Film”. *Critical Inquiry* 12: 301–325.
- Jameson, Fredric. 2017. „No Magic, No Metaphor”. *London Review of Books* 12(39). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v39/n12/fredric-jameson/no-magic-no-metaphor>
- Janicka, Krystyna. 1985. *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Janion, Maria. 1972. *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Juskowiak, Piotr. 2016. „Mądrość ulicy i magia marksizmu (Wprowadzenie do polskiego wydania *Nowej kwestii miejskiej* Andy’ego Merrifielda)”. W Merrifield, Andy, *Nowa kwestia miejska*. Tłum. Piotr Juskowiak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krzeski, Jakub, i Piekarska, Anna. 2017. „Autonomia oporu – Marks, Spinoza i akumulacja pierwotna”. *Praktyka Teoretyczna* 3(25): 85–112.
- Kołodziejczyk, Dorota. 2008. „Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat 90. XX wieku”. W *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. Hanna Gosk i Bożena Karwowska. Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”.

- Kujawa, Dawid. 2021. *Początki ludu. Poezja i krytyka po 2000 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Löwy, Michael. 2009. *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Marks, Karol. 1951. *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. 1, red. Paweł Hoffman, Edward Lipiński i Bronisław Minc. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Marks, Karol, i Engels, Fryderyk. 1961. *Dzieła*. T. 3. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Marks, Karol, i Engels, Fryderyk. 1958. *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Merrifield, Andy. 2011. *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. New York: Pluto Press.
- Moll, Łukasz. 2021. *Nomadyczna Europa. Poststrukturalistyczne granice europejskiego uniwersalizmu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Roh, Franz. 1995. „Magic Realism: Post-Expressionism”. W *Magical Realism: Theory, History, Community*, red. Lois Parkinson Zamora i Wendy B. Faris. Durham–London: Duke University Press.
- Williams, Raymond. 1961. „Realism and the Contemporary Novel”. W Williams, Raymond, *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Raymond. 1985. „The Tenses of Imagination”. W Williams, Raymond, *Writing in Society*. London: Verso.
- Williams, Raymond. 2002. „A Lecture on Realism”. *Aferall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 5: 106–115.

KATARZYNA SZOPA – doktorka habilitowana, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego; wykładowczyni gender studies IBL PAN. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnych teorii i filozofii feministycznych. Autorka dwóch monografii: *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* (2018) oraz *Wybuch wyobraźni. Poezja Anny Świrszczyńskiej wobec reprodukcji życia społecznego* (2022), a także licznych artykułów poświęconych współczesnej poezji kobiet i teorii feministycznej. Od 2014 roku współpracuje z prof. Luce Irigaray i prowadzi stronę internetową filozofki: workingwith-luceirigaray.com. Publikowała między innymi na łamach *Porównań, Tekstów Drugich, Forum Poetyki, Wielogłosu* i *Znaku*. Członkini redakcji *Praktyki Teoretycznej*.

ORCID: 0000-0002-5880-092X

Dane adresowe:

Instytut Literaturoznawstwa
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
email: katarzyna.szopa@us.edu.pl

Cytowanie:

Szopa, Katarzyna. 2024. „Wyobraźnia magiczna: w stronę innego realizmu”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 21–39.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.2

Author: Katarzyna Szopa

Title: Magical Imagination: Towards a New Realism

Abstract: This article deals with selected concepts of magical imagination arising from the trend of magical Marxism. The essence of this heretical intellectual tradition is not the rejection of realism in favor of the irrational but the indication of possibilities of thinking about reality that will show it in a complex dimension. The aim of realism understood in this way, be it magical, miraculous, or surrealist, is to expand the horizon of reality to include previously unrealized dream scenarios related to the materialization of a pluriversal world capable of resisting capitalist totalization.

Keywords: magical Marxism, surrealism, magical realism, pluriverse, imagination

KASPER PFEIFER

Wyzwalać wyobraźnię z grodzień. Polityka literatury i potencjalność

Artykuł koncentruje się na kwestii polityczności literatury (szerzej: estetyki), rozwijając pojęcia wyzwiania i grodzienia wyobraźni. W zaproponowanym ujęciu praktyka estetyczna może służyć „wyobrażaniu” nowych potencjalności życia zbiorowego. Może również wyznaczać granice temu, co być może, strukturyzując *status quo* i domykając „dominujące” sensoria, czyli sposoby myślenia, odczuwania oraz bycia-w-świecie, przedstawiając je jako obiektywne i nieuchronne. Pozwala to zdefiniować rewolucyjną estetykę jako pracę na rzecz otwarcia horyzontu prospektywnego i konceptualizowania tego, co dotychczas wydawało się nie do pomyślenia.

Słowa kluczowe: estetyka, wyobraźnia, realizm, awangarda, socrealizm, utopia, dystopia

„Uwolnić wyobraźnię”, „cała władza w ręce wyobraźni”¹ – pisali na murach Sorbony uczestnicy niezwykle wydarzeń maja 1968 roku (Lewino 1968, 50). Dostrzegając poznawczy i emancypacyjny wymiar wyobraźni, urzeczeni surrealizmem, domagali się jej wyzwolenia; pragnęli, by autonomia wyobraźni prowokowała spojrzenia kierowane poza rzeczywistość. „Pod pozorem cywilizacji, pod pretekstem postępu oczekuje się od nas wyrugowania z umysłu wszystkiego, co można by – błędnie lub trafnie – określić jako przesąd czy jako chimery; potępienia wszelkich sposobów poszukiwania prawdy, które odbiegają od normy” – pisał André Breton w *Manifestie surrealizmu* (1924). Następnie przepowiadał wyzwolenie fantazji z grodzień², jak należałoby rozumieć podniesienie rangi owego potępianego sposobu poszukiwania prawdy: „udało się ostatnio wydobyć na światło dzienne pewien aspekt życia umysłowego, który dotychczas bagatelizowano. (...) Wyobraźnia znajduje się – kto wie? – w przededniu odzyskania swych praw” (Breton 1980, 118–119)³. Wyobraźnia w pełni swoich praw, jak chciał ją widzieć surrealista, miała żywić się potencjalnością i wykraczać poza akceptację „rzeczywistości takiej, jaką ona jest” (Horkheimer 2007, 42). Pozwolić dojrzeć – jak Bertolt Brecht w librecie do opery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) – niedostatki rzeczywistości. Zauważyć, że czegoś „tu” brakuje (Brecht 1976, 50), zarazem ożywiając pragnienie wyprawienia się poza rozpoznane widnokreśli na poszukiwanie światów i wspólnot tyleż nieistniejących (jeszcze), co pożądaných.

Polityka estetyki, której mechanizmy zamierzam tu zbadać i omówić na kilku przykładach z literatury XIX i XX wieku, to praktyka znoszenia granic stawianych wyobraźni przez instrumentalny rozum; przez tę formę racjonalności, która ogniskuje się przede wszystkim na efektywności i wydajności w osiągnięciu celów oraz technicznym opanowywaniu rze-

1 (fr.) *L'imagination au pouvoir*.

2 Stosując metaforę grodzień, zapożyczałem się w Marksowskim pojęciu akumulacji pierwotnej. U Marksa i kontynuatorów jego myśli grodzień mają jednak nieco inne konsekwencje dla wyłączonej niż opisywane przeze mnie martwe strefy wyobraźni. W przypadku grodzień towarzyszących akumulacji pierwotnej chodziło przede wszystkim o przekształcanie tego, co pozostawało wspólne, we własność prywatną i pozbawienie pospółstwa (commonerów) dostępu do dóbr naturalnych, by zmusić ich do świadczenia pracy najemnej na rzecz klasy kapitalistów. Natomiast w przypadku wyobraźni pierwszoplanowa okazuje się dialektyka pozbawiania dostępu, grodzień potencjalności i oporu wobec niego. Zob. np. De Angelis 2001; Harvey 2004; Federici 2003; Linebaugh 2009.

3 Przeredagowałem przekład Artura Sandauera, gdyż wybory językowe tłumacza *Manifestu surrealizmu* rzucają cień na politykę wyobraźni tekstu Bretona. Por. tekst oryginalny (Breton 1963, 19).

czywistości, lekceważąc pytania o to (lub oddalając je jako nienaukowe), czy obrane cele są sprawiedliwe lub społecznie pożądane. To ucieczka od utylitaryzmu i „oświeceniowego” formalizmu, którym ślepe podporządkowanie, jak zauważyli Theodor Adorno z Maxem Horkheimerem, prowadzi na ogół do podległości „wobec tego, co bezpośrednio dane” (Adorno i Horkheimer 2010, 37). Wreszcie, by tak powiedzieć, wyzwolona wyobraźnia twórcza to zdolność postrzegania nowych potencjalności w rzeczywistości, w której „każdego dnia kwestionowana jest nasza zdolność do rozpoznawania logiki innej niż logika kapitalistycznego rozwoju” (Federici 2019, 18).

Chodziłoby więc o próbę odpowiedzi na pytanie: jak wyjść poza martwe strefy wyobraźni, poza fantazję pochwyconą w pułapkę grodzień, skoncentrowaną na tym, co jest lub było, zamiast na tym, co być może? Mark Fisher określił te strefy mianem realizmu kapitalistycznego, prefabrykowanej fantazji zamkniętej w granicach ustalonych przez logikę akumulacji kapitału, która prędzej ukaże nam kolejny scenariusz końca świata niż koniec systemu strukturalnie opartego na nierównościach (Fisher 2020, 10). Fisher zastrzega: „realizm kapitalistyczny nie jest jakimś szczególnym przypadkiem realizmu; to raczej realizm sam w sobie” (Fisher 2020, 13). Brytyjski teoretyk ma tu na myśli konkretny stosunek do świata – postrzeganie go jako racjonalnego, dokończonego, niezmiennego, a nie estetykę, która pragnie „zbliżyć się do życia”. By na razie poprzestać na generalizacji, Fisher wskazuje na te sposoby praktykowania estetyki, w których reprezentacja rzeczywistości ogranicza się do przestrzegania jej praw (Kohl 1981, 401; Levine 2007, 13–14), zamiast ukazywać drzemiące w niej potencjalności.

Ruch przeciwny, mierzący w wyzwalenie wyobraźni, fantazjowanie, na przykład na temat powszechnej emancypacji, nie polega na sięganiu poza rzeczywistość, lecz na korzystaniu z pełnego repertuaru oferowanych przez nią możliwości (Bauman 2010, 10). W optyce, którą proponuję, to warunki życia okazują się tym, co wyzwala i napędza fantazję. Jak słusznie stwierdza Ernst Bloch:

Tam, gdzie pomija się horyzont prospektywny, rzeczywistość jawi się jedynie jako miniona, jako martwa, i to właśnie umarli, a mianowicie naturaliści i empiryści, grzebią tu swoich denatów. Tam, gdzie horyzont prospektywny pozostaje stale w zasięgu wzroku, rzeczywistość jawi się jako to, czym jest konkretnie: jako siatka szlaków, dialektycznych procesów, które zachodzą w niedokończonym świecie, w świecie, który w istocie mógłby okazać się zakrzepły, gdyby nie drzemiące w nim realne możliwości i obietnica przyszłości. (...) Rzeczywistość bez realnych możliwości nie jest kompletna. Świat nieposiadający żadnych wartości

Wreszcie, by tak powiedzieć, wyzwolona wyobraźnia twórcza to zdolność postrzegania nowych potencjalności w rzeczywistości, w której „każdego dnia kwestionowana jest nasza zdolność do rozpoznawania logiki innej niż logika kapitalistycznego rozwoju”.

przyszłościowych zasługuje na równie lichą sztukę, naukę czy szacunek, co świat filistrów. Na horyzoncie każdej rzeczywistości stoi konkretna utopia (Bloch 1996, 154–155).

Świat i rzeczywistość pozostają nieukończone. Trwają w wiecznym stawaniu się. Zadaniem Fisherowskiego realizmu, socrealizmu – jak również pozostałych praktyk przedstawiania obowiązującego *status quo* jako „końca historii” – jest przesłonić ten fakt. Okazują się one praktyką grodzienia lub – jak mógłby powiedzieć Jacques Rancière – policją wyobraźni. Według francuskiego filozofa jednym z punktów spornych każdej walki politycznej jest to, w jaki sposób należy odczuwać i interpretować rzeczywistość, postrzeganą przez pryzmat danych zmysłowych. To tu leży istota polityczności estetyki, a więc i wyobraźni pojmowanej jako kategoria emancypacyjna: w napięciu między tym, co strukturyzuje *status quo*, a tym, co pracuje na rzecz strzaskania konsensualnej rzeczywistości i wyzwoleniu potencjalności. Pierwszą z sił zamieszkujących każdą wspólnotę jest, według Rancière’a, wspomniana już policja. Drugą z nich określa on mianem polityki.

Policja, dająca przyrównać się do Fisherowskiej koncepcji realizmu, czyni z życia zbiorowego „nawyk”, automatyzuje je, przypisując podmioty do konkretnych miejsc i czasowości (na przykład: przestrzeń publiczna/prywatna, czas pracy/czas wolny, podmiot aktywny/podmiot pasywny), a także prefabrykuje społecznie dopuszczalne praktyki odczuwania świata oraz myślenia o nim (Rancière 1999, 21–42). Bardziej niż o ciosy wymierzone pałką przez żandarma, w Rancière’owskiej policji chodzi o to, że ludzie, „mówiąc swym własnym językiem, mówią zarazem językiem swych panów (...). Tak więc nie wyrażają oni tylko siebie samych, swej własnej wiedzy, uczuć i aspiracji, lecz także coś innego niż siebie samych” (Marcuse 1991, 241). Policja to tyleż kontrola i przymus, panowanie zgodne z logiką *divide et impera*, Marcuse’owska nadpresja, ile dobrowolna reprodukcja ujarzmienia.

Polityka dochodzi do głosu wówczas, gdy ci, którzy nie mają prawa, by postrzegać ich jako pełnoprawnych członków wspólnoty, opuszczają jej marginesy i wdzierają się do centrum *polis*, a formuła „żyć nagim życiem” ulega przekształceniu w „żyć dobrze” (Agamben 2008, 19). Jak pisze Rancière, „policja nie interpeluje jednostek (Althusseriańskie: «Hej, ty tam!»); tak zachowują się ulicznik-kaznodzieje. Policja przede wszystkim przypomina o tym, co jest, raczej – czego nie ma: «Proszę się rozejść! TU nie ma na co patrzeć!». (...) Polityka chce zamienić to miejsce w przestrzeń manifestowania się jakiejś podmiotowości: ludu, robotników, obywateli. Polega na rekonfiguracji przestrzeni (...). Jest sporem opie-

rającym się na dzieleniu postrzegalnego [zmysłowego, *sensible* – K.P.]” (Rancière 2008, 29). Dotyczy tego, co być może.

Autor *Dzielenia postrzegalnego* reprezentuje szkołę filozofowania, w której pojęcie polityki wyrasta z tradycji „wyklętego ludu ziemi”, w której dopiero włączenie do rdzenia wspólnoty oraz uzyskanie mocnej podmiotowości przez motłoch – wszystkich wykluczonych i wypchniętych poza granice kolektywnej wyobraźni – jawią się jako warunek równego i wolnego społeczeństwa (Rancière 2007b, 25). W przekonaniu Rancière’a aktywność polityczna wyzwala działające jednostki i grupy z przydzielonego im miejsca w hierarchii społecznej, uwalnia je na przykład od wydzielonych, odważonych po aptekarsku tożsamości, uwidacznia to, co nie powinno być widziane, i sprawia, że słyszy się i rozumie dyskurs, który dotąd brało się za szum pozbawiony znaczenia. Nie sposób pochwycić polityki w przygotowanej z góry scenografii czy uprzednio nakreślonym horyzoncie. Według filozofa rewolucyjna polityka żywi się wszak tym, co ma dopiero nadejść, jest, by tak powiedzieć, „ruchem, który znosi stan obecny” (Marks i Engels 1961, 38). Jej podmiotami są zaś „ludzie wdzierający się w jutro”, „ci, którzy idą”, którzy dopiero będą, jak w heroicznym okresie pierwszej polskiej awangardy ujął to Bruno Jasieński – w młodości dandys-futurysta, a potem autor socrealistycznego bestselleru (Jasieński 2017, 59).

W tym sensie estetyka wikła się w polityczność, czego „nie należy [jednak – K.P.] rozumieć jako perwersyjnego opanowania polityki przez siły sztuki lub przez traktowanie ludu jako dzieła sztuki. Jeśli doszukiwać się analogii, można ją rozumieć w sensie kantowskim (...) jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu” (Rancière 2007a, 70). Wywodząc swoje rozumienie tego pojęcia ze starogreckiej *aisthesis* (αἴσθησις), czyli powszechnej zdolności doznawania i poznawania, francuski filozof apeluje, by nie pojmować estetyki wyłącznie jako zbioru reguł określających kategorie piękna i brzydoty. Estetyka to raczej „koncepcja myślenia, tryb myślenia, który lokuje się w dziełach sztuki, biorąc je na świadków pytania dotyczącego zmysłowości [fr. *sensible* – K.P.]” i zamieszkujących ją relacji władzy (Rancière 2004, 1–2).

Zmysłowość (*le sensible*) jest grą myśli (*le sens*) i zmysłów (*les senses*), zdolnością do interpretowania tego, co doświadczane (Franczak 2017, 99–102). Dlatego też „prawomocność dominacji”, pisze Rancière, „zawsze opierała się na oczywistości zmysłowego podziału między dwoma rodzajami ludzi. (...) twierdzenie Woltera: ludzie gminu nie mają tych samych zmysłów co ludzie wyrafinowani. Władza elit [zawsze – K.P.] była zatem władzą zmysłów wykształconych nad zmysłami surowymi, aktywności nad pasywnością” (Rancière 2007b, 30). Zgodnie z tą tra-

dycją myślenia estetyka jest teorią i praktyką odczuwania, jak również ekspresji, myślenia oraz uobecniania zbiorowych wyobrażeń na temat rzeczywistości. Wyzwolić wyobraźnię z grodzień to znaczy udać się w podróż „gdzieś indziej”, to wrócić z tej podróży i skonfrontować zebrane doświadczenia z tym, co narzuca się jako „realistyczne” i zgodne z instrumentalnymi formami racjonalności, umożliwiając w ten sposób poziomą reorganizację granic fantazji i/lub pionowe uwalnianie jej aspektów poznawczych.

Rancière, uczestnik protestów paryskiej wiosny 1968 roku, odbywających się między innymi pod hasłem „3M” – Marks/Mao/Marcuse – okazał się pod tym względem wiernym uczniem ostatniego z nich. Łączy go to zresztą z Markiem Fisherem (Potępa 2021). Zdaniem autora *Człowieka jednowymiarowego* „dobrowolna” subordynacja podmiotów w dojrzałym kapitalizmie, czyli internalizacja przez nie politycznego reżimu zmysłowości, prowadzi do stanu, w którym niemożliwe staje się zanegowanie konsensualnej hierarchii, jednocześnie niepociągające za sobą negacji tychże podmiotów przez nie same (Marcuse 1969, 18). Jak pisze Marcuse: „protest o charakterze politycznym, zakładając jego totalny charakter, wkracza w sferę, która jako sfera estetyczna pozostawała zasadniczo apolityczna. I w tym wymiarze polityka odwołuje się właśnie do fundamentalnych, pierwotnych składników: ludzkiej wrażliwości, która buntuje się przeciwko dyktatowi represyjnego rozumu, a czyniąc to, odwołuje się do zmysłowej mocy wyobraźni” (Marcuse 1969, 30). Marcuse i Rancière pozostają zgodni co do tego, że impulsom do zmian społecznych, mających ambicje, by owe przemiany okazały się trwałe, powinien towarzyszyć wysiłek redystrybucji, rekonceptualizacji i ponownej interpretacji tego, o czym „mówią” nam nasze zmysły; zmiany sposobu, w jaki nauczyliśmy się pojmować ograniczenia świata, który współdzielimy, oraz swoją pozycję w tym świecie. Tak więc praktykować politykę estetyki to znaczy odmawiać tworzenia zgodnie z regułami dominujących sensorów i ewokować świat, w którym rzeczywistość ani podmiotowość nie są dane raz na zawsze jako nieuchronne, wydzielone, ale są tym, co dopiero powinno zostać odkryte lub zaprojektowane. W tym sensie zbliża się ona do utopizmu rozumianego nie jako osiągnięcie konkretnego wzorca (na przykład komunizmu przedstawianego w Związku Radzieckim jako jedyną możliwą i nieuniknioną konkluzję socjalizmu), ale jako pewien „rodzaj kulturowej antycypacji” (Bloch 1996, 117). Polityka estetyki powinna wychylać się ku perspekcji, wikłać się w spór z nieuchronnością, lecz nie poprzez uwznioślanie istniejących sposobów bycia czy organizacji życia zbiorowego, przenoszenie ich w przyszłość,

tylko przez wyobrażanie: produkcję załączków podmiotowości, które „mają-dopiero-nadejść” (Rancière 2008, 110).

Podsumowując, w ujęciu Rancière’a literatura nie może „udzielić kolektywnego głosu anonimowym» ani dostarczać impulsów i nowych form świadomości, które otwarcie pracowałyby na rzecz polityki, ale może kwestionować oczywistość podziałów *sensible*, wypracowując nowe warianty tego, w jaki sposób mógłby się jawić [wspólny – K.P.] świat” (Badiou 2009, 13). Polityka literatury (a szerzej: estetyki) to uwydatnianie niepomyślanych dotąd potencjalności. Jej ognisko tli się w języku, a więc wyrasta na gruncie dobra wspólnego, jakim jest mowa. Oznacza to, że „język (...) nie jest wcale prywatny i osobisty, lub mówiąc ściślej: że to, co prywatne i osobiste, jest zmediatyzowane przez dostępny materiał językowy, który jest materiałem społecznym” (Marcuse 1991, 242). Literatura to – tylko i aż – praktyka estetyczna.

Stwierdzając zatem, że „literatura jest aktywnością polityczną właśnie jako literatura”, Rancière ma na myśli, że jej doniosłość leży nie w zdolności do bezpośredniej przemiany warunków życia, tylko – za sprawą rozmaitych użyczeń języka – w zmianie tego, w jaki sposób te warunki odczuwamy i rozumiemy (Rancière 2015, 350). Polityka literatury nie jest polityką pisarzy. Przeciwnie, angażuje się ona w polityczność właśnie jako praktyka estetyczna, a nie projekcja autorskiej intencji czy wykład jakiejś idei. Mówiąc inaczej, rewolucyjny wiersz nie jest w stanie znieść wyzysku w firmie, w której łamane są przepisy prawa pracy. W najlepszym razie może on wpłynąć na to, jak konkretne podmioty będą interpretować swoje miejsce w świecie; sprawić, że zastane warunki życia przestaną jawić im się jako nienegocjowalne, a dany kształt rzeczywistości jako obiektywna konieczność. Wszakże „interpretacje same w sobie są przecież realnymi zmianami, kiedy przekształcają formy widzialności wspólnego świata, a wraz z nimi możliwości, które dowolne ciało [podmiot – K.P.] może wykorzystać w odmienionym pejzażu tego, co wspólne” (Rancière 2015, 373–374). W innym pożądanym przypadku literatura, polityka wyobraźni, może przerodzić się w podglebie eskapistycznego exodusu podmiotów ku światom leżącym poza pracą, ku domenie wyzwolonej spod panowania instrumentalnych form racjonalności (Horkheimer 2007, 64).

Zarówno surrealiści, kontynuatorzy ich dzieła – sytuacjoniści – jak i Marcuse z Rancière’em odnajdywali pierwsze konceptualizacje wyobraźni wyzwolonej z grodzień w filozofii wczesnego romantyzmu. W reinterpretacjach prac jenajczyków, Friedricha Shillera i Friedricha Schellinga, znaleźli argumenty na rzecz zniesienia „represywnej tyranii Rozumu nad zmysłowością” (Marcuse 1998, 192). Ich zdaniem również

Polityka literatury nie jest polityką pisarzy. Przeciwnie, angażuje się ona w polityczność właśnie jako praktyka estetyczna, a nie projekcja autorskiej intencji czy wykład jakiejś idei. Mówiąc inaczej, rewolucyjny wiersz [...] w najlepszym razie może wpłynąć na to, jak konkretne podmioty będą interpretować swoje miejsce w świecie.

na tym polegała doniosłość awangardy: drzemała ona nie w rzekomo postępowym uprzywilejowaniu „artystycznej nowości”, czyli w rewolucjach formalnych i kabotyńskiej pogoni za oryginalnością, ale w intensywności wynajdywania nowych, „zmysłowo postrzegalnych form i materialnych ram przyszłego życia” (Rancière 2007a, 92). Jednak polityka estetyki, z całym swym sprzeciwem wobec instrumentalnych form racjonalności, twierdzi Michael Löwy, nie musi za wszelką cenę odsyłać do eksperymentów formalnych awangardy (Löwy 2007, 195), podobnie jak sztuka intencjonalnie opowiadająca o konieczności emancypacji jakiejś mniejszości nie musi od razu wiązać się z radykalną polityką. Ta ostatnia równie często przyjmuje wszak formę pokrewną policji i odgrywa naszą niezgodę lub bunt za nas; dostarcza osobliwie pojmowanej, „rewolucyjnej” rozrywki, pozwalając odbiorcom nieprzerwanie cieszyć się pozorną stabilnością *status quo* (Benjamin 1996b, 173).

Zauważa to również Fisher, stwierdzając, że „unormowane kulturowo sfery «alternatywne» bądź «niezależne», które nieustannie powielają dawne gesty rebelii i kontestacji, jak gdyby wydarzały się po raz pierwszy, dają świadectwo totalności groźen” (Fisher 2020, 19). Brytyjski teoretyk zdaje się jednak nie dostrzegać, że odzyskiwanie dawnych praktyk oporu, krzesanie iskier nadziei w tym, co przeszłe, nie zawsze wiąże się z opanowaniem ich przez „nowego ducha kapitalizmu” (Boltanski i Chiapello 2022). Fisher popełnia błąd, koncentrując się przede wszystkim na tym, co większościowe w kulturze. To prawda, że „niszowe zjawiska przenikają do mainstreamu w coraz większym tempie, ale ten sam fakt pokazuje nam, jaka jest niezmienna sekwencja mechanizmu: najpierw jest praktykowanie eksperymentu, który jest dobrem wspólnym w ścisłym sensie, a dopiero później następuje przechwycenie jego efektów przez «uelastyczniony» reżim produkcji” (Kujawa 2021, 35–36). Przemysły rozrywkowy i kreatywny bazują na gestach i sposobach tworzenia, które niegdyś mogły przedstawiać się jako rewolucyjne. Problematyczne pozostaje to, jak wprzęga się dawne rebelie w proces kanalizowania społecznych pragnień. Mówiąc inaczej, z punktu widzenia wyzwania wyobraźni kluczowe w podejściu do rozmaitych dawnych tradycji i towarzyszących im sposobów tworzenia okazuje się to, w jaki sposób eksperymentujemy z „widmami” przeszłości, jak używamy tych estetyk w przedsięwzięciu (re)dystrybucji dominującego sensorium – czy będziemy postrzegać to, co historyczne, jako katalog wydarzeń legitymizujących rzeczywistość, czy potraktujemy ją jako szansę na reinterpretację tego, co jest. Nie umknęło to uwadze Waltera Benjamina. Pisał on: „moda potrafi wyczuć to, co aktualne, choćby skrywało się w gęstwinie minionego. Jest tygrysim skokiem w przeszłość. Tyle że dokonuje

się on na arenie, którą zarządza klasa panująca. Taki sam skok pod wolnym niebem historii to ów skok dialektyczny, jakim wedle Marksa ma być rewolucja” (Benjamin 2012, 320). W polityczno-estetycznej grze polegającej na odzyskiwaniu dawnych praktyk oporu – czy w naszym przypadku: sposobów praktykowania literatury, a w szerszym planie estetyki w ogóle – chodziłoby więc o „wyobrażanie” przeszłości na nowo, o dostrzeżenie, że historia jest pełna niedokończonych projektów. Chodziłoby o eksperymentowanie z dawnymi estetykami i sposobami bycia razem, o wydobywanie ich z otchłani policyjnych reżimów zmysłowości i czesanie pod włos tego, co narracje o końcu historii przedstawiają jako słusznie minione, a więc i domknięte.

A zatem grodzić wyobraźnię to znaczy nie tylko tamować jej polityczny potencjał i prywatyzować doświadczenie estetyczne. Grodzić to także fortyfikować, umacniać, strukturyzować – stawiać wyobraźni bariery i wymuszać jej przepływy w obrębie granic możliwości. Wyjaśnię to przy pomocy analogii, dygresji z historii inżynierii wojskowej. W sztuce wznoszenia wałów żłobienie ziemi uzyskało pierwszorzędne znaczenie wraz z reformami markiza de Vaubana, inżyniera w armii Ludwika XIV oraz autora *Traité de l'attaque et de la défense des places* (1718). Podczas gdy dawne warownie polegały na wysokości murów, francuski budowniczy obniżył je i począł umieszczać na przedpolach swych twierdz skomplikowane systemy grodzień: labirynty przeciwstrazy, fos, kojców, kleszczów i tarasów, których zadaniem było nadawać wrogim uderzeniom oczekiwany kierunek, miast czekać, aż nieprzyjaciele zasypią fosę i podejną pod wały twierdzy. Strategia Vaubana polegała na tym, by pochwycić napastników, wciągnąć ich w sieć żłobień – reżyserować przepływy mas w zdefiniowanych wcześniej warunkach (Virilio 2008, 16–17). Ujarzmić i uschematyzować ruch podmiotów – oto istota zarówno nowożytnych fortyfikacji, jak i grodzień wyobraźni. Polityka, ruch w przeciwną stronę, pragnienie przekraczania i znoszenia barier stawianym potencjalności – to zaś sen o gładkiej ziemi pozbawionej murów i grodzień.

Chybnym rozwiązaniem z punktu widzenia polityki estetyki wydaje się zarówno ograniczenie poszukiwań nowej zmysłowości do konkretnych, ustalonych przez tradycję konserwatywnych szkół, stylów i sposobów uprawiania sztuki, jak i przesadna skłonność do wskazywania źródeł potencjalnego wyzwolenia w formalnej ekwilibryście. Po drugiej wojnie światowej awangarda na przykład ugrzęzła w katalogu własnych konwencji, szybko stając się zakładnikiem instytucji sztuki oraz akademii. Z kolei w Związku Radzieckim inżynierowie dusz dumnie „przewyciężyli” ograniczenia nowatorskiej sztuki, aplikując niektóre z teorii

Różnica między losami awangardy, która w krajach kapitalistycznych padła łupem przemysłu kulturowego, a socrealizmem i jego miejscem w systemie panowania ZSRR polega na tym, że rozładowanie jej emancypacyjnego potencjału na Zachodzie dokonało się za sprawą komodyfikacji, podczas gdy w ZSRR poradzono sobie z nim inaczej – pozwolono żyć niektórym postulatami awangardy, ale według scenariusza napisanego przez władzę.

opracowanych na jej gruncie do przedsięwzięcia realizmu socjalistycznego (Groys 2010, 20, 52, 55). Różnica między losami awangardy, która w krajach kapitalistycznych padła łupem przemysłu kulturowego, a socrealizmem i jego miejscem w systemie panowania ZSRR polega na tym, że rozładowanie jej emancypacyjnego potencjału na Zachodzie dokonało się za sprawą komodyfikacji, podczas gdy w ZSRR poradzono sobie z nim inaczej – pozwolono żyć niektórym postulatami awangardy, ale według scenariusza napisanego przez władzę. Jak słusznie zauważył Boris Groys, socrealizm „wcielił w życie wszystkie fundamentalne hasła przewodnie awangardy: zjednoczył artystów (...), wymazał linie podziału między sztuką wysoką i użytkową, a także między treścią polityczną i czyisto artystycznymi wyrobami, wytworzył jeden, łatwo rozpoznawalny styl (...), stał się częścią wspólnej sprawy ludu i podkreślał, że jego zadaniem nie jest odzwierciedlanie rzeczywistości, ale projektowanie jej nowej i lepszej wersji” (Groys 2020, 248–249).

Neoawangarda i socrealizm oddaliły się od utopizmu swojej poprzedniczki. Przekuły tę tradycję w odpolityczniony (policyjny) fenomen estetyczny, rozumiany wąsko jako inwentarz dostępnych form i możliwych użyć zautomatyzowanego języka, poświadczający granice między tym, czego można w sztuce dokonać, a tym, co wydaje się nie do pomyślenia. Odkąd tak zwane innowacje formalne zamieszkują sale wystawowe, korporacyjne i deweloperskie lobby, place miejskie i katalogi domów aukcyjnych, awangardowość przestała z automatu pełnić funkcję figury dysensusu (Marcuse 1969, 42). Z punktu widzenia polityczności estetyki większe znaczenie niż innowacje, których (nie)obecność miałyby rzekomo warunkować, czy dany projekt literacki zasługuje na miano politycznego lub policyjnego, okazuje się mieć to, w jaki sposób wprzęga się w niego wyobraźnię; czy jawi się ona jako siła zdolna negocjować imperatywne podziały sensorium, czy może wpada w pułapkę grodzień Fisherowskiego realizmu, prefabrykując jedyną-możliwą-przyszłość. W prezentowanym tu ujęciu sztuka, której nie towarzyszy obietnica nowej zmysłowości, zawsze będzie tylko policją.

Również brazylijsko-francuski marksista Michael Löwy przestrzega przed stawianiem znaku równości między policyjnym realizmem a figurywnością. To właśnie w kontrze do grodzień wyobraźni, postrzegania ich jako zracjonalizowanych, realistycznych, a więc i nieuniknionych, pomyślał on swoje pojęcie irrealizmu. „To, co rozumiem pod pojęciem irrealizmu”, stwierdza, „ma niewiele wspólnego z koncepcją «antyrealizmu» [György’ego – K.P.] Lukácsa – nie tylko dlatego, że większość jego «subiektywistycznych» autorów nie jest obca realizmowi, ale także dlatego, że irrealizm nie sprzeciwia się realizmowi [w rozumieniu strategii twór-

czej polegającej na analizie rzeczywistości – K.P.]” (Löwy 2007, 195). Upraszczając nieco, w przekonaniu Lukácsa realistyczna (a także polityczna) była ta literatura, której ambicją pozostawało dążenie do jak najwierniejszego odbicia „obiektywnej” rzeczywistości. Różnym Balzacom i Stendhalom węgierski marksista przeciwstawił „modernistyczny antyrealizm”, włączając w tę kategorię między innymi teksty Franza Kafki, Virginii Woolf, Roberta Musila czy Williama Faulknera. Ich twórczość okazywała się dlań nazbyt subiektywistyczna, zbyt odważnie zacierająca granicę między fantazją a tym, co jest. Według Lukácsa literatura modernizmu, w przeciwieństwie do tradycji krytycznego realizmu, okazywała się niezdolna do tego, by ująć życie jako totalność i przedstawiała podmioty jako pofragmentowane, wyalienowane ze społeczeństwa, pogrążone w *angst* i niezdolne do wejścia w pogłębione relacje z innymi (Lukács 1969, 19). W *Es geht um den Realismus* (1938) stwierdzał, że „modernizm nie ma, ani nigdy nie miał, nic wspólnego z tworzeniem «proroczych figur» lub z faktyczną antycypacją tego, co być może” (Lukács 1977, 48–49). W jego mniemaniu literatura tego nurtu przedstawiała świat jako niezmienny, co rzekomo najsilniej manifestowało się właśnie w prozie Kafki. To, co prawdziwy krytyczny realista z powodzeniem przedstawiłby w kategoriach typowości, u praskiego twórcy (również za sprawą alegorycznego trybu jego pisarstwa) miało przerodzić się w abstrakcyjną partykularność (Lukács 1969, 34, 41–45).

Gilles Deleuze i Félix Guattari, w odróżnieniu od Lukácsa, nie mieli problemów z dostrzeżeniem rewolucyjnej intensywności Kafkowskiej estetyki, której polityka tkwi według nich właśnie w „subiektywizmie” pisarza. Język Kafki, czeskiego Żyda piszącego po niemiecku, „jest językiem zdeterytorializowanym, właściwym dla dziwnego, mniejszego zastosowania”, który można porównać z osobliwą relacją, w jaką imigranci wchodzą z językami metropolii (Deleuze i Guattari 2016, 83–94). Kafkowska literatura mniejsza upolitycznia kwestie indywidualne, wprowadza je w nowe konteksty, sprzyjając wyłanianiu się nowych, nieznanych perspektyw. Wskutek tego twórczość autora *Zamku* nabiera wymiaru kolektywnego: zamiast krzepnąć w zużytych konwencjach lub większościowych użyciach języka, pisarz wyraża się „w innej, potencjalnej społeczności, aż do wytworzenia środków dla jakiejś nowej świadomości czy nowego sposobu odczuwania” (Deleuze i Guattari 2016, 91). Pod tym względem wysoki modernizm Kafki nie odbiegał nazbyt od pryncypiów projektu historycznej awangardy, dla której to właśnie produkcja prekursorskiej zmysłowości i załączków alternatywnych relacji podmiotów ze światem była polem, na którym futuryści, konstruktywiści, dadaści czy surrealiści pragnęli toczyć swe

bitwy. Trudno również powiedzieć, by Kafka zatracił się w przesadnie śmiałych eksperymentach formalnych. Przeciwnie, jego proza nosi wiele cech dziewiętnastowiecznego realizmu.

Politykę czystej literatury, czyli takiej, która z pozoru nie rości sobie żadnych pretensji do polityczności, błyskotliwie przeanalizował wspomniany tu wielokrotnie Jacques Rancière. Jego zdaniem literatura to system relacji między praktykami opowiadania i przedstawiania, widzialnością tych praktyk oraz sposobami ich pojmowania. Pisanie to natomiast interweniowanie „w podział zmysłowego (*sensible*), który definiuje zamieszkiwany przez nas świat”, określający, „w jaki sposób jest on dla nas widzialny, jak ta widzialność pozwala się wysłowić oraz kto jest władny to uczynić” (Rancière 2015, 354). Jednym z ulubionych przykładów autora *Dzielenia postrzegalnego* jest *Pani Bovary* (1857) Gustave’a Flauberta. Polityka estetyki Flauberta polegała na tym, że wyrzekł się on deklaratywnego zaangażowania, jednakowo krytycznie podchodząc zarówno do demokratów, jak i do konserwatystów. Jego jedyną troską była literatura jako taka, literatura czysta (Rancière 2012, 144). To tutaj, w „samowystarczalności” i pozornej obojętności, drzemie egalitarna obietnica jego dzieła. Emma Bovary odmawia jednak uznania granic przebiegających między literackimi światami wyobraźni a rzeczywistym życiem. Nie bierze jednak fantazji za życie, lecz domaga się wyzwolenia wyobraźni z grodzień, dopomina się, by życie, literatura i fantazja przemieszały się, tworząc jedną rzeczywistość. Z tego powodu w roku wydania powieści Flaubert i jego *Pani Bovary* zostali postawieni w stan oskarżenia za obrazę moralności publicznej. I choć pisarza uniewinniono, sąd pouczył go, przestrzegając przed ponownym przekroczeniem granic literatury (Brooks 2005, 8–12).

Znosząc granice między fantazją a życiem, Flaubert postawił znak równości między różnymi użyciami języka, nadwątlił hierarchię odpowiedniości stylów i tematów, tego, co wysokie i niskie, wreszcie – zrównał ze sobą narrację i opis, pierwszy plan i ostatni, ludzi i rzeczy. Ujmując rzecz inaczej, francuski realista wynalazł nowe sensorium, wyrwał swoją literaturę z objęć policji stanowiącej o tym, co być powinno i jak należy odczuwać oraz interpretować warunki życia. Zrównał ze sobą wszelkie źródła przyjemności, uwypuklając w ten sposób polityczny wymiar estetyki:

W dawniejszych czasach – pisze Rancière – system *belles-lettres* rozdzielał wyrażnie sfery tematów poetycznych i prozaicznych, postaci dostojnych i wulgarnych, wyrażen podniosłych i trywialnych. Granica między nimi pokrywała się z ary-stotelesowskim rozróżnieniem poezji i historii. (...). Poetycka wyższość akcji

nad życiem odpowiadała podziałowi ludzkości na dwie kategorie. Z jednej strony istniała niewielka grupa ludzi, którzy działali, którzy poświęcali się pogoni za wielkimi i celami, stawiali czoła wyrokom losu i kaprysom fortuny, z drugiej – ludzka masa (złożona przede wszystkim z kobiet), gdzie wszelka aktywność dotyczyła spraw zwykłego życia: jego podtrzymania oraz reprodukcji. Kiedy wraz z Flaubertem literatura obwieściła, że nie ma tematów pięknych i brzydkich, nie tylko poszerzyła sferę przedstawialnego, ale podała też w wątpliwość opozycję działania i życia, opozycję o charakterze poetyckim i społecznym. (...) Rzecz w tym, że na tej nieodróżnialności opiera się czystość sztuki. Jeżeli nie ma więcej tematów wysokich i niskich, czysta sztuka nie ma żadnych zobowiązań w tej materii; jej specyfika zasadza się na dyfuzji porządków sztuki i zwykłego życia. (...) Literacka równość jest z pewnością niezależna od jakiegokolwiek demokratycznej polityki. Ale jest współbieżna z redystrybucją zmysłowego, która unieważnia podział na dwie kategorie ludzi – tych przeznaczonych do wielkich czynów i subtelnych pragnień oraz tych skazanych na żywot w zakłętym kręgu praktycznego życia (Rancière 2012, 147–148).

Flaubert udziela nam lekcji, że estetyka to nie dekoracja, ale sposób organizacji życia. Jej kwestią jest poznanie, a stawką – bycie-w-świecie. Czysta literatura autora *Pani Bovary*, sztuka dla sztuki, uciekając od powinności, koncentrowała się na sobie, rezygnowała z wszelkich deklaracji i obietnic poza jedną: obietnicą nowej relacji ze światem, a co za tym idzie – również projekcją nowego sposobu bycia razem. „Owego *l'art pour l'art* prawie nigdy nie należało przecież brać dosłownie”, pisze Walter Benjamin, „niemal zawsze stanowiło ono banderę, pod którą żeglują towar niezgłoszony w deklaracji, bo jeszcze nie ma nazwy” (Benjamin 1996a, 62).

Jak zauważa Michael Löwy,

[k]rytyczny punkt widzenia tych [wyzwalających wyobraźnię – K.P.] dzieł sztuki jest często związany z marzeniem o innym, wyimaginowanym świecie, wyidealizowanym lub przerażającym, przeciwstawionym szarej, prozaicznej, rozczarowanej rzeczywistości współczesnego, czyli kapitalistycznego, społeczeństwa. Nawet gdy przybiera powierzchowną formę ucieczki od rzeczywistości, krytyczny irrealizm może zawierać potężną, ukrytą negatywną krytykę, kwestionującą filistersko-burżuazyjny porządek. Słowo „krytyka” nie powinno być w tym kontekście rozumiane jako odnoszące się do racjonalnego argumentu, systematycznej opozycji lub wyraźnego dyskursu; częściej w sztuce irrealistycznej przybiera formę protestu, oburzenia, obrzydzenia, niepokoju lub *angst* (uczucie starannie wyrugowane przez Lukácsa) (Löwy 2007, 196).

Takim właśnie rodzajem krytyki bywają dystopie spod znaku Jewgienija Zamiatina, Aldousa Huxleya czy George’a Orwella. Jak zauważa

badacz, uwewnętrznia się w nich niezgoda na dominujące formy zinstrumentalizowanej racjonalności. Owa niezgoda, jak sądzę, w szczególny sposób zaważyła na twórczości pierwszego z nich. Zamiatin, autor powieści *My* (1924)⁴, początkowo popierał bolszewików. „W tamtych latach [przed rewolucją – K.P.] być bolszewikiem”, wspominał, „oznaczało iść po linii największego oporu” wobec rzeczywistości, która przedstawia się jako nieunikniona (Zamyatin 1970, 10). Odejście pisarza od bolszewików sprowokowane było zmianą przekonań Lenina na kwestię naukowego zarządzania pracą i produkcją oraz na towarzyszącą im formę „zracjonalizowanej” zmysłowości (Rhodes 1976, 32; Carden 1987, 4). W 1913 roku Lenin określał jeszcze taylorizm mianem „naukowego systemu wyciskania potu” (Lenin 1973a, 18–19). Rok później nazwał go „zniewoleniem człowieka przez maszynę” (Lenin 1973b, 369–371). Jednakże po zwycięstwie rewolucji, stanąwszy przed koniecznością odbudowy krajowej gospodarki, przywódca bolszewików zrewidował swoje poglądy. W 1918 roku, podczas jednej z sesji Najwyższej Rady Gospodarki Narodowej, apelował już: „musimy zdecydowanie opowiedzieć się za wprowadzeniem systemu Taylora, innymi słowy, za stosowaniem wszystkich naukowych metod pracy, które ten system rozwija. Bez tego niemożliwe będzie podniesienie wydajności, a bez tego nie wprowadzimy socjalizmu” (cyt. za: Bailes 1977, 375). Zgodnie z nową retoryką partii instrumentalizacja stała się warunkiem powodzenia socjalizmu.

Wówczas też zaczęła się błyskotliwa kariera Aleksieja Gastiewa, poety związanego z Proletkultem oraz teoretyka radzieckiego taylorizmu. Jego koncepcje, podobnie jak te opracowane przez Fredericka Winsłowa Taylora, Franka Gilbretha czy Henry’ego Forda, uwzględniały standaryzację oraz mechanizację produkcji. Gastiew poszedł jednak o krok dalej od swoich amerykańskich nauczycieli, przepowiadając rychłe nadejście „zmechanizowanego kolektywizmu” w państwie bolszewików. Była to wizja przyszłości, w której fabryka służyła za model życia i zmysłowości jako takich, a standaryzacja i automatyzacja rozszerzały się na wszystkie dziedziny życia społecznego. Zgodnie ze słowami samego Gastiewa, podmioty wyprodukowane w reżimie „zmechanizowanego kolektywizmu” miały być tak „obce indywidualnej osobowości, tak anonimowe, że ruch tych kolektywów-kompleksów podobny będzie do ruchu rzeczy, w którym nie ma już żadnej indywidualnej twarzy, a jedy-

4 Radziecka cenzura udaremniła wydanie powieści po rosyjsku. Dlatego *My* ukazała się po raz pierwszy w języku angielskim. Pierwsze wydanie rosyjskojęzyczne ujrzało światło dzienne w 1952 roku, ale nie w Związku Radzieckim, lecz na emigracji. W ojczyźnie autora powieść doczekała się spóźnionej premiery dopiero w 1988 roku.

nie regularne, jednolite kroki i twarze pozbawione wyrazu, pozbawione ekspresji, duszy, liryzmu, pozbawione emocji, mierzonych już nie krzykiem czy uśmiechem, ale ciśnieniem lub prędkościomierzem” (Gastev 1919, 45).

W *My* Jewgienija Zamiatina przedmiotem krytyki stają się właśnie absolutystyczne pretensje porewolucyjnego radzieckiego taylorizmu. Jego bohaterowie nie mają imion, oznaczeni są numerami (D-503, I-330, O-90). Ich życie zostało podporządkowane zasadzie wydajności. Toczy się zgodnie z Dekalogiem Godzinnym, określającym porę i czas trwania pracy, odpoczynku, seksu i snu. Ów Gastiewowski „zmechanizowany kolektywizm” odzwierciedla się także w formie powieści. *My* składa się z szeregu krótkich notatek produkowanych codziennie przez numer D-503 w trakcie przysługującej mu Godziny Osobistej. W dystopii Zamiatina ujarzmiona wspólnota i towarzysząca jej zmysłowość jawią się jako jedyna możliwa forma bycia razem. Taylor okazuje się w niej „największym geniuszem starożytności”. Choć „nie wpadł [on – K.P.] co prawda na pomysł, żeby swoją metodę rozszerzyć na całe życie ludzkie” (Zamiatin 1989, 30), to właśnie jego teorie stanęły u podstaw organizacji Państwa Jedynego i jego „stayloryzowanego szczęścia” (Zamiatin 1989, 38).

W powieści Zamiatina popuszczenie cugli fantazji przywraca podmiotom zdolność widzenia potencjalności. Pewnego razu numer D-503 ma sen, co w Państwie Jedynym (jako forma ucieczki od rzeczywistości) uchodzi za symptom choroby. Wszyscy, którzy dryfują w stronę czegoś innego niż reprodukcja dokończonych i niezmiennych rzeczywistości, zmuszani są do poddania się operacji „amputacji wyobraźni”:

Imię tej choroby: wyobraźnia. To robak, który wyżera czarne zmarszczki na czole. To gorączka, która pędzi was coraz dalej – chociażby owo „dalej” zaczynało się tam, gdzie kończy się szczęście. (...) Oto ostatnie odkrycie Nauki Państwa: ośrodek wyobraźni to żałosny zwoik mózgu w pobliżu mostu Varola. Wystarczy trzykrotne przypalenie tego zwoiku promieniami X – i już jesteście uleczeni z wyobraźni (Zamiatin 1989, 141).

Krytyka Zamiatina nie jest wymierzona przeciwko komunizmowi. Jej ostrze godzi raczej w konkretną formę racjonalności, podporządkowującą życie człowieka utylitaryzmowi; w policję mówiącą o tym, co być musi, a czego być nie powinno (Carden 1987, 2). Krytyczny realizm Zamiatina okazuje się apologią potencjalności jako takiej. W jednej z ostatnich scen powieści, przedstawiającej nieudaną rebelię przeciwko Państwu Jedynemu, przerażony D-503 stara się odwieść swoją towarzyszkę od oporu:

- To bezsens! To idiotyzm! Czy nie rozumiesz: to, co planujecie – to rewolucja?
- Tak, rewolucja! Dlaczego ma to być idiotyzm?
- Idiotyzm – bo rewolucji być nie może. Bo nasza – to nie ty, ale ja mówię – nasza rewolucja była ostatnia. I żadnych więcej rewolucji być nie może. Każdy o tym wie...
- Kpiący, ostry trójkąt brwi:
- Mój kochany: ty jesteś – matematyk. Nawet więcej – jesteś filozofem – od matematyki. No więc: wymień mi ostatnią liczbę.
- To znaczy? Ja... nie rozumiem: jak to – ostatnią?
- No – ostatnią, najwyższą, największą.
- Ależ, I – przecież to idiotyzm. Skoro mnogość liczb jest nieskończona, jakiej ty chcesz ostatniej?
- A jakiej ty chcesz ostatniej rewolucji? Ostatniej – nie ma, rewolucje – są nieskończone. Ostatnia – to dla dzieci: bo dzieci boją się nieskończoności, a muszą spokojnie spać nocami (Zamiatin 1989, 137).

Według Zamiatina każdej rewolucji towarzyszy rewolucja wyobraźni. Rewolucje powinny zaś być nieskończone, by tak powiedzieć, permanentne, a każda kolejna konceptualizacja potencjalności zobowiązana jest znosić stan obecny (McCarthy 1984, 127). Pisarz wraca do tej problematyki w jednym ze swych esejów poruszających kwestię polityczności estetyki. Uderzając w oskarżycielskie tony, stwierdza, że jedynie „słabe umysły obstają przy rzeczywistości pojmowanej jako skończona” (Zamiatin 1970, 110). Literatura prawdziwie rewolucyjna, prawdziwie polityczna, powiada, to literatura heretycka, odrzucająca zarówno to, co było, jak i to, co jest. Praktykować politykę estetyki to według Zamiatina uciekać od instrumentalnych form racjonalności ujmujących rzeczywistość jako posthistoryczną i niezmienną; to wyzwalać wyobraźnię z grodzień i niestrudzenie ewokować to, co być może.

Polityka wyobraźni odmawia uznania narzucanych jej ograniczeń, nie zadowala się *status quo*, światem ujętym w ukształtowane przez policję granice, prefabrykowaną fantazją i wyżłobioną ziemią (Marcuse 1998, 154). Michael Löwy dopatruje się jej źródeł w surrealizmie. Filozof nie ogranicza jednak swojego rozumienia surrealizmu do pojęcia literackiej lub artystycznej szkoły. Jego zdaniem jest on ruchem nomady lekceważącego arbitralnie wytyczone granice, ruchem „ludzkiego ducha ogarniętego buntem i subwersywną próbą ponownego zaczarowania świata: próbą odzyskania «zaczarowanych» wymiarów ludzkiej egzystencji – poezji, pasji, szalonej miłości, wyobraźni, (...), cudowności, marzeń, buntu, utopijnych ideałów, które zostały wyko-

rzenie przez naszą cywilizację oraz towarzyszące jej wartości” (Löwy 2009, 1).

Marksizm surrealistów miał niewiele wspólnego z ortodoksyjnym marksizmem Kominternu. Ten ostatni stronił od polityki wyobraźni bardziej nawet niż filistrzy, postrzegający estetyki wysokiego modernizmu i awangardy w kategoriach rozrywki dla wyedukowanych elit (Bloch 1996, 155). Zdaniem Löwy’ego marksizm surrealistów to poszukiwanie exodusu w Benjaminowskim altermodernizmie, opór przeciwko instrumentalizacji, czyli postępowi, który nie pyta o rozumność i społeczne skutki obranych celów. Wbrew temu, co lansują liczne akademickie bryki, awangarda jedynie sporadycznie ulegała powabom technologicznej obietnicy akceleracjonizmu. Częściej, jak w przypadku nadrealizmu, dadaizmu, czy nawet naszego rodzimego futuryzmu, awangardowa polityka wyobraźni miała niewiele wspólnego z ortodoksyjnym rewolucjonizmem Marksa, przekonanego, że rewolucje są parowozem dziejów. Należałoby rozważyć inną opcję: „może rewolucje są hamulcem użytym przez ród ludzki w pędzącym pociągu” (Benjamin 1975, 161).

Jeżeli założymy, że wyobraźnia jest zdolna odnosić zwycięstwa, warto będzie przeanalizować również niektóre jej porażki (Adorno 1998, 315). Socrealizm, podobnie jak czyniła to historyczna awangarda, odstąpił od paradygmatu reprezentacji, wiernego naśladowania życia, na rzecz jego transformacji (Groys 2010, 55). Rozkwitał w warunkach centralnego planowania produkcji artystycznej i dążył nie do przedstawiania tego, co być może, lecz do tego, co być powinno. Ów problem wynikał ze zgubnej teleologii klasycznego marksizmu, rozpatrującego przejście od kapitalizmu przez socjalizm do komunizmu jako rewoltę instytucjonalną. Wektor historii wiedzie tu w jednym kierunku: proletariat burzy instytucje kapitalizmu, pozostawia jednak bez zmian (znacjonalizowany) aparat technologiczny, co sprawia, że w takiej rewolucji daje się zauważyć pewna „ciągłość: racjonalność (...), uwolniona od irracjonalnych [związanych z akumulacją kapitału przez burżuazję – K.P.] ograniczeń i destrukcji, utrzymuje się i spełnia w nowym społeczeństwie” (Marcuse 1991, 42), mutując w kolejne porządki policji. W tym wypadku zniesienie kapitalizmu nie prowadzi więc do wyzwolenia wyobraźni, ale produkuje system grodzień, który analogicznie do fortyfikacji stawianych przez markiza de Vaubana skutecznie reżyseruje ruch fantazji ku przyszłości zgodnie z posthistoryczną racjonalnością obowiązującego *status quo*. Dlatego podstawowym zadaniem polityki estetyki okazuje się forsowanie horyzontu dzielącego to, co jest, od możliwości produkowanych przez wyobraźnię. Tylko w ten sposób, powiada Marcuse, zadamy kłam

Jeżeli założymy, że wyobraźnia jest zdolna odnosić zwycięstwa, warto będzie przeanalizować również niektóre jej porażki. Socrealizm, podobnie jak czyniła to historyczna awangarda, odstąpił od paradygmatu reprezentacji, wiernego naśladowania życia, na rzecz jego transformacji. Rozkwitał w warunkach centralnego planowania produkcji artystycznej i dążył nie do przedstawiania tego, co być może, lecz do tego, co być powinno.

szkodliwej antynomii rozumu i fantazji, którą odziedziczyliśmy po oświeceniu (Marcuse 1969, 24)⁵.

Apostołowie socrealizmu pragnęli zerwać z logiką komodyfikacji sztuki oraz doprowadzić do kolektywizacji produkcji artystycznej, co miało owocować zatarciem granic między twórcą a odbiorcą, dziełem a przedmiotem użytkowym (Włodarczyk 1991, 23; Tomasik 2016, 16–38). Jednakże w przeciwieństwie do radykalnych awangard lub twórczości Kafki, Joyce’a czy Musila socrealizm nie poszukiwał nowego, mniejszościowego języka, którym miałyby się posługiwać wspólnota mająca zamieszkiwać projektowaną „utopię”. Socrealistyczna estetyka opierała się na konwencjonalizacji, utwardzaniu określonych modalności bycia razem i nieustępliwej dystrybucji komunikatów propagowanych przez aparat panowania. Nie była przedsięwzięciem poszukiwania czegoś innego, lecz dążyła do reprodukcji „teraz” w reprezentacjach tego, co ma dopiero nadejść.

„Nie taka to zła droga. Jeśli się wie, w którą stronę nogi prowadzą i gdzie oczy patrzeć” – mówi jeden z bohaterów słynnego *Cementu* (1925) Fiodora Gładkowa, uznawanego powszechnie za pierwszą powieść produkcyjną (Gładkow 1953, 328). W socrealizmie horyzont wyobraźni, horyzont tego, co możliwe, pozostawał określony zawczasu: „mówicie o społeczeństwie komunistycznym? No wiecie, to jeszcze sprawa dalekiej przyszłości. (...) Ach, to macie na myśli. (...) W Budanówce [kołchozie wyprzedzającym swoje czasy i funkcjonującym na zasadach komunistycznych – K.P.] byłem... Ale to przecie wyjątek” – usłyszał podczas jednej z rozmów Paweł Korczagin, protagonista *Jak hartowała się stal* (1934) Mikołaja Ostrowskiego (1951, 323). Socrealizm proponował „utopię” w trakcie realizacji, świat raczkujący zamiast świata obietnicy. Była to potencjalność spętana, jednoznacznie prefigurująca ścieżkę, którą należało podążać, aby osiągnąć zdefiniowane wcześniej spełnienie.

Co ciekawe, pierwsze narracje wpisywane w tradycję socrealizmu z reguły odżegnywały się od pretensji do grodzień wyobraźni. Na przykład protosocrealistyczna powieść Maksyma Gorkiego *Matka* (1905), koncentrując się na głównej bohaterce, wspólnotowym i etycznym wymiarze socjalizmu oraz – po prostu – na człowieku, który jest, oraz

5 Jak zauważa David Graeber, przedoświeceniowa filozofia wcale nie traktowała wyobraźni jako przeciwieństwa Rozumu, żywiącego się wyłącznie tym, co realne. Postrzegano ją raczej jako jego dopełnienie, „coś w rodzaju strefy pośredniej, przejściowej między materialną rzeczywistością a racjonalną duszą. (...) Dopiero od czasów Kartezjusza przymiotnik «wyobrażony» oznacza «niereczywisty»” (Graeber 2016, 118–119). Zob. przegląd dawnych teorii wyobraźni autorstwa Jochena Schulte-Sasse’a (1986).

tym, który być może, zupełnie uciekała od utwardzania ram potencjalności. U Gorkiego idei rewolucji towarzyszył romantyczny milenaryzm. Napędzało ją marzenie o lepszym świecie, o innej zmysłowości i przekształceniu życia zbiorowego w życie zgodne z pryncypiami komunitaryzmu. Więcej nawet, Gorki dokonał w *Matce* „reinterpretacji popularnego w kulturze rosyjskiej motywu tzw. «zbędnych» lub «byłych»” ludzi, czyniąc swoimi bohaterami” reprezentantów motłochu, a więc tych, których dominująca maszyna panowania wypchnęła poza społeczny margines (Dobrowolska 2020, 10). To właśnie akces proletariatu do jądra wspólnoty – „w języku łacińskim *proletarii* oznacza: (...) ci, którzy po prostu żyją i rozmnażają się (...), ci, którzy nie są uznawani za element symbolicznej konstrukcji miasta [*polis*, społeczeństwa – K.P.]” (Rancière 2008, 109) – jawi się Gorkiemu jako warunek powszechnej emancypacji.

Z kolei Arthur Langeveld, autor angielskiego przekładu powieści Gładkowa, pokazał, jak dalece zmieniał się jej tekst od pierwszego wydania *Cementu* w 1925 roku, poprzez kolejne redakcje w latach trzydziestych i czterdziestych, aż do śmierci autora w 1958 roku (Langeveld 2013). Jak się okazuje, pierwsze wersje powieści noszą ślady niespełnionych ambicji modernistycznych. Pierwodruk, inspirowany twórczością Andrieja Biełego, Aleksieja Riemizowa i młodego Borysa Pilniaka, ukazał się w odcinkach w *Czerwoných Wiadomościach* (*Красная новь*), piśmie znanym głównie ze swojego krytycznego stosunku do sposobu, w jakim zarządzano wówczas Krajem Rad. Langeveld spostrzegł, że pierwsze redakcje *Cementu* nie były powieściami zorientowanymi na teleologię, prefabrykatami fantazji czy wykładami policji zakrzepłymi w zautomatyzowanym, skonwencjonalizowanym języku charakterystycznym dla dojrzałego socrealizmu. Przeciwnie, Gładkow „modernista” uczynił swój styl nieprzezroczystym, zaangażowanym w rozmaite rejestry. Pisarz chętnie posługiwał się „językiem nieczystym”, surżykiem, bałaczką, czyli ukraińskimi dialektami rosyjskiego, pofragmentowaną i szarpaną frazą na pograniczu dwóch systemów komunikacji. Bywał obcy we własnej mowie, na skutek czego słyszalny stawał się jej kolektywny wymiar.

Zarówno rosyjskim modernistom, jak i młodemu Gładkowowi człowiek przedstawiał się jako istota irracjonalna, podporządkowana emocjom, intuicji oraz instynktom. Tymczasem z chwilą przejścia władzy przez bolszewików to naukowy socjalizm osiągnął w Rosji dominującą pozycję. Nieufność wobec taylorizmu, instrumentalizacji produkcji i życia wspólnoty robotników pozostaje jednym z głównych wątków utworu nawet w późnych wydaniach powieści. Bohater Gładkowa Gleb Czumanow, przedkładając fantazję ponad Rozum, rzuca

wyzwanie racjonalizmowi biurokracji. Na początku lat dwudziestych autor *Cementu* pozostawał krytyczny wobec wielu aspektów porewolucyjnego życia: chaosu towarzyszącemu Nowej Polityce Ekonomicznej, jej osobliwych priorytetów, partyjnych czystek ze względu na pochodzenie klasowe czy zadekretowanej, odgórznej rewolucji seksualnej (Veselá 2003).

Tym samym pierwsze redakcje tego socrealistycznego bestselleru były powieściami przede wszystkim o tym, jak kiełznano rewolucyjny romantyzm i podporządkowywano go władzy instrumentalnego Rozumu. Dość powiedzieć, że z chwilą gdy w 1934 roku realizm socjalistyczny stał się oficjalnym językiem radzieckiej sztuki, Gładkow został zmuszony do przeredagowania swojego tekstu. Konflikty, opowiadane przez pisarza w pierwszych wariantach jego powieści, napięcia między komunistami, biurokracją i partyjnym aktywem oraz władzą i nieufnym wobec rewolucji ludem zostały przezeń albo wyjąłowione, albo zupełnie usunięte (Busch 1978, 359). Odtąd bohaterowie *Cementu* mieli stać się jednoznacznie pozytywni lub negatywni, a język powieści zrozumiały i nie różniący się przesadnie od standardowej, literackiej ruszczyzny. Zadaniem policji realizmu Gładkova stało się wówczas opowiadać nie o tym, co być może: o fabryce uspołecznionej, o pracy będącej radością kolektywu i o autonomicznej wspólnotie, która tworzy sama siebie, lecz o świecie skostniałych możliwości. W ostatniej wersji (z 1958 roku) *Cement*, modelowa socrealistyczna powieść produkcyjna, zaczął wreszcie spełniać wszystkie kryteria wyznaczone temu gatunkowi w Związku Radzieckim.

Kreślone w ten sposób jutro było snem policji podporządkowującej życie zbiorowe zasadzie *arché*, a więc usidlającej je w racjonalizowanej sieci reguł i praw ustalonych przez nadrzędny autorytet. Archepolityka, czyli „polityka” i emancypacja inscenizowane przez policję, twierdzi Rancière, wytycza granice możliwości projektowanej formie bycia razem, dzieli i przypisuje podmioty do konkretnych miejsc i czasowości, conceptualizuje wertykalne hierarchie, obwarowuje współdzielony świat grodzieniami. Wreszcie – przedstawia go jako obiektywny, realistyczny, tożsamy z rzeczywistością jako taką, a w związku z tym nieuchronny (Rancière 1999, 65–70).

Literatura socrealizmu – podporządkowana zasadzie odpowiedniości stylów i tematów, której w połowie XIX wieku wyzwanie rzucił między innymi Flaubert – udzielała odpowiedzi na pytania: czy można przedstawiać boga lub wodza? Jak należy go przedstawiać? Oraz czy dane przedstawienie Stalina albo reprezentacja danej możliwości życia zbiorowego są adekwatne (Rancière 2007a, 79; 2007b, 28)? Archepolityka socrealizmu, zamiast dzielić się marzeniami o pożądanym świecie,

mierzyła w grodzenie możliwości, śmiało wskazując na osi czasu punkt, w którym rzekomo miała się skończyć historia. Właśnie do tego aspektu realizmu socjalistycznego nawiązał Mark Fisher, pisząc o realizmie kapitalistycznym. Na tym również polega istota Rancière'owskiej policji, która okazuje się uniwersalną zasadą imperatywnej władzy, pragnącej jawić się jako nieuchronna, jako zwieńczenie tego, co być może. W tym znaczeniu „realizm” to powściągnięcie cugli wyobraźni, która zamiast wyzwalać i służyć opracowywaniu nowych światów, spogląda jedynie na to, co jest lub być powinno.

Proza dojrzałego socrealizmu, choć deklaratywnie postulowała powszechną emancypację, miała niewiele wspólnego z polityką estetyki. Opowiadając o potencjalnościach kolektywnych dążeń, chciała prokurować przesunięcia w społecznych sposobach odczuwania, a w dalszej perspektywie – w materialnych warunkach życia wspólnoty. Jej „przewycięzanie” awangardy polegało na tym, że produkcja artystyczna podporządkowana scentralizowanemu aparatowi państwa przestała być wyłącznie spekulacją. Socrealizm był policją, która opowiadała sama siebie. Budziło to zresztą niezgodę tych socrealistów, którzy pomimo podporządkowania się stalinizmowi nie potrafili bądź nie chcieli puścić w niepamięć powabów wyobraźni: „Oskarżam naszą [radziecką – K.P.] literaturę o to, że jest zbyt nieśmiała, zbyt empiryczna, zbyt mocno trzymająca się rzeczywistości. (...) [P]odnoszę głos, jak wznosi się toast: za śmiałą inwencję, wychowaną na materiale żywej rzeczywistości, ale nie bojącą się przekroczyć jej pełnego niespodzianek jutra” (Jasieński 1936, 4) – grzmiał podczas jednego z Wszechzwiązkowych Zjazdów Pisarzy Radzieckich Bruno Jasieński, wówczas już autor socrealistycznego przeboju *Człowiek zmienia skórę* (1933).

Grodzenie i wyzwalać wyobraźni to podglebie tego, co nazywam politycznością estetyki. Grodzić, wyznaczać fantazji horyzont oczekiwań to znaczy sprawiać, by dana rzeczywistość, dana forma organizacji życia zbiorowego i towarzyszący jej reżim zmysłowości przedstawiały się jako nieuchronne. To policja, imperatyw kategoryczny przemysłu kulturalnego. „Brzmi on: powinienes się dopasować, (...) dopasować do tego, co tak czy owak istnieje” (Adorno 2019, 151). Przeciwwstawiam mu wyzwalać wyobraźni, politykę estetyki, czyli redystrybucję dominującej zmysłowości, intensywność spojrzenia skierowanego ku potencjalności. „Bogiem jest człowiek, który marzy” (Hölderlin 1990, 4) – oznajmiał Friedrich Hölderlin w swoim *Hyperionie*. Romantyk z Jeny miał tu oczywiście na myśli twórczy aspekt fantazji, jej zdolność do spoglądania ku temu, co możliwe; literackie kanalizowanie kolektywnych marzeń, poszukiwanie światów tyleż jeszcze nie istniejących, ale pożą-

danych. To nie przypadek, pisze Maria Janion, że charakterystyczna dla romantyków „marzycielska ułuda”, intensywność ich utopistycznego wglądu w przyszłość podlegała w swoich czasach nieustępliwej krytyce „jako działalność destrukcyjna, podkopująca czy rozsadzająca normalny byt. Marzenie więc mogło być i bywało ścigane jako niebezpieczny przejaw wywrotowości” (Janion 1991, 30).

Romantycy, surrealiści, a następnie zrewoltowani studenci Sorbony – wszyscy oni wiedzieli, że praktykować politykę estetyki to pamiętać, że „sztuka jest laboratorium tego, co możliwe” (Bloch 1996, 146), że każde „drgnienie fantazji”, jak zauważył Adorno, nie tylko nie zdradza tego, co istnieje, lecz także „wykracza poza nie, przestawiając jego elementy” (Adorno 1998, 142). Emancypacyjna literatura jest zarówno motorem rozbudzania wyobraźni, jak i efektem tegoż. Rodzi się w ramach wspólnot, w których kielkują rewolucyjne sposoby życia (Graeberowskie „uparte postępowanie tak, jakby już było się wolnym człowiekiem” [Graeber 2016, 125] czy Rancière’owskie życie z uznaniem zasady powszechnej równości [Rancière 1991]). Wyzwalanie wyobraźni z grodzień oznacza zatem, że coś się już dzieje, a nie – że coś dopiero musi się wydarzyć. Wyobrażać sobie coś nowego to wszak korzystać z pełnego inwentarza możliwości zamieszkujących rzeczywistość. Dlatego też w Maju 1968 roku podnoszono takie hasła jak „bądźmy realistami: żądajmy niemożliwego” (Graeber 2016, 110) lub „biorę moje marzenia za rzeczywistość, ponieważ uważam je za rzeczywiste” (Lewino 1968, 47)⁶.

Wykaz literatury

- Adorno, Theodor W. 1998. *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Adorno, Theodor W. 2019. *Schemat kultury masowej*. W *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Adorno, Theodor, i Horkheimer, Max. 2010. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.

6 (fr.) *Je prends mes désirs pour la réalité, car je crois en la réalité de mes désirs.*

- Badiou, Alain. 2009. *The Lessons of Jacques Rancière: Knowledge and Power After the Storm*. Tłum. Tzuchien Tho. W *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, red. Gabriel Rockhill i Philip Watts. Durham–London: Duke University Press.
- Bailes, Kendal E. 1977. „Alexei Gastev and the Soviet Controversy Over Taylorism, 1918–24”. *Soviet Studies* 3: 373–394.
- Bauman, Zygmunt. 2010. *Socjalizm. Utopia w działaniu*. Tłum. Michał Bogdan. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Benjamin, Walter. 1975. „Tezy historiozoficzne”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 1996a. „Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Anioł historii. Eseje, szkice*, fragmenty, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 1996b. „Twórca jako wytwórca”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 2012. „O pojęciu historii”. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bloch, Ernst. 1996. *The Utopian Function of Art and Literature*. Tłum. Jack Zipes i Frank Mecklenburg. Cambridge: MIT Press.
- Boltanski, Luc, i Chiapello, Ève. 2022. *Nowy duch kapitalizmu*. Tłum. Małgorzata Jacyno. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brecht, Bertolt. 1976. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Tłum. Wystan Hugh Auden i Chester Kallman. Boston: Godine.
- Breton, André. 1963. „Manifeste du surréalisme”. W *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1980. „Manifest surrealizmu”. Tłum. Artur Sandauer. W *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. Irena Wojnar. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. New Haven–London: Yale University Press.
- Busch, Robert L. 1978. „Gladkov’s ‘Cement’: The Making of a Soviet Classic”. *The Slavic and East European Journal* 3(22): 348–361.
- Carden, Patricia. 1987. „Utopia and Anti-Utopia: Aleksei Gastev and Evgeny Zamyatin”. *The Russian Review* 1: 1–18.
- De Angelis, Massimo. 2001. „Marx and Primitive Accumulation: The Continuous Character of Capital’s ‘Enclosures’”. *The Commoner* 2: 1–22.
- Deleuze, Gilles, i Guattari, Félix. 2016. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia Jaksender i Kajetan Maria Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.

- Dobrowolska, Joanna. 2020. „Czy tylko socrealistyczna powieść-agitka? Próba re-lektury «Matki» Maksyma Gorkiego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2(16): 1–14.
- Federici, Silvia. 2003. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York–London: Pluto.
- Federici, Silvia. 2019. „Ponowne zaczarowanie świata: Technologia, ciało i budowanie dóbr wspólnych”. *Praktyka Teoretyczna* 3(33). <https://doi.org/10.14746/prt.2019.3.2>
- Fisher, Marc. 2020. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Franczak, Jerzy. 2017. *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Gastev, Aleksei. 1919. „O tendentsiyakh proletarskoy kultury”. *Proletarskaya kultura* 9–10: 35–45.
- Gładkow, Fiodor. 1953. *Cement*. Tłum. Józef Brodzki. Warszawa: Iskry.
- Graeber, David. 2016. *Utopia regulaminów. O technologii, tępotcie i ukrytych rozkoszach biurokracji*. Tłum. Marek Jedliński. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Groys, Boris. 2010. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tłum. Piotr Kozak. Warszawa: Sic!
- Groys, Boris. 2020. „Narodziny realizmu socjalistycznego z ducha rosyjskiej awangardy”. Tłum. Michalina Kmiecik. W *Teorie awangardy*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik i Jakub Kornhauser. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harvey, David. 2004. „The ‘New’ Imperialism: Accumulation by Dispossession”. *Socialist Register* 40: 63–87.
- Hölderlin, Friedrich. 1990. *Hyperion, or the Hermit in Greece*. Tłum. William Trask. W *Hyperion and Selected Poems*, red. Eric L. Santner. New York: Continuum.
- Horkheimer, Max. 2007. *Krytyka instrumentalnego rozumu*. Tłum. Halina Walentowicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Janion, Maria. 1991. *Projekt krytyki fantazmatycznej: szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa: Polska Encyklopedia Niezależna.
- Jasieński, Bruno. 1936. „Za śmiechu literatury. Recz’ tow. Bruno Jasieńskiego”. *Litieraturnaja Gazieta* 10: 4.
- Jasieński, Bruno. 2017. „Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia”. W *Natychmiastowa futuryzacja życia!: manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939*, oprac. Krzysztof Jaworski. Kraków: Wydawnictwo Attyka.
- Kohl, Stephan. 1981. „Teoria realizmu: próba syntezy”. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. *Pamiętnik Literacki* 3(72): 383–419.

- Kujawa, Dawid. 2021. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*. Kraków: Wydawnictwo Hałart.
- Langeveld, Arthur. 2013. „How Modernism Disappeared From Fedor Gladkov ‘Cement’ Between 1924 and 1958”. *Modernism Today* 72: 121–134.
- Lenin, Vladimir. 1973a. „‘Nauchnaya’ sistema vyzhimaniya pota. W *Polnoe sobranie sochinenii*. T. 23. Moskwa: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury.
- Lenin, Vladimir. 1973b. „Sistema Teylora – poraboshcheniye cheloveka mashinoy”. W *Polnoe sobranie sochinenii*. T. 24. Moskwa: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury.
- Levine, George. 2007. „Literary Realism Reconsidered: ‘The World in Its Length and Breadth’”. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lewino, Walter. 1968. *L’imagination au pouvoir*. Paris: Éric Losfeld Éditeur.
- Linebaugh, Peter. 2009. *The Magna Carta Manifesto: Liberties and Commons for All*. Berkeley: University of California Press.
- Löwy, Michael. 2007. „The Current of Critical Irrealism: ‘A Moonlit Enchanted Night’”. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing.
- Löwy, Michael. 2009. *The Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Lukács, Georg. 1969. *The Ideology of Modernism. The Meaning of Contemporary Realism*. Tłum. John i Necke Mander. London: Merlin Press.
- Lukács, Georg. 1977. „Realism in Balance”. W *Aesthetics and Politics*. Tłum. Ronald Taylor. London: Verso.
- Marcuse, Herbert. 1969. *Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, Herbert. 1991. *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, red. Wiesław Gromczyński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Marcuse, Herbert. 1998. *Eros i cywilizacja*. Tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski. Warszawa: Muza S.A.
- Marks, Karol, i Engels, Fryderyk. 1961. „Ideologia niemiecka. Tom 1”. W *Dzieła*. T. 3. Warszawa: Książka i Wiedza.
- McCarthy, Patrick. 1984. „Zamyatin and the Nightmare of Technology”. *Science Fiction Studies* 2: 122–129.
- Ostrowski, Mikołaj. 1951. *Jak hartowała się stal*. Tłum. Wacław Rogowicz. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Potępa, Ewa. 2021. „Komunizm kwasowy i egzystencja uspokojona. Pomiędzy realizmem, rzeczywistością i realnym”. *Praktyka Teoretyczna* 2(4). <https://doi.org/10.14746/prt.2021.2.4>

- Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Tłum. Kristin Ros. Stanford: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. „Is There Deleuzian Aesthetics?”. Tłum. Radmila Djordjevic. *Qui Parle* 2: 1–14.
- Rancière, Jacques. 2007a. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Michał Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rancière, Jacques. 2007b. *Estetyka i jako polityka*. Tłum. Joanna Kutyła i Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Rancière, Jacques. 2008. *Na brzegach politycznego*. Tłum. Iwona Bojadziejewa i Jan Sowa. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rancière, Jacques. 1999. *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Tłum. Julie Rose. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques. 2012. „Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna”. Tłum. Jerzy Franczak. *Teksty Drugie* 4: 143–159.
- Rancière, Jacques. 2015. „Polityka literatury”. Tłum. Jerzy Franczak. W *Socjologia literatury. Antologia*, red. Grzegorz Jankowicz i Michał Tabaczyński. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rhodes, Carolyn Hodgson. 1976. „Frederick Winslow Taylor’s System of Scientific Management in Zamiatin’s *We*”. *The Journal of General Education* 1.
- Schulte-Sasse, Jochen. 1986. „Imagination and Modernity: Or the Taming of the Human Mind”. *Cultural Critique* 5: 23–48.
- Tomasik, Wojciech. 2016. *Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Veselá, Pavla. 2003. „The Hardening of ‘Cement’: Russian Women and Modernization”. *NSWA Journal* 3(15): 104–123.
- Virilio, Paul. 2008. *Prędkość i polityka*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Włodarczyk, Wojciech. 1991. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zamiatin, Eugeniusz. 1989. *My*. Tłum. Adam Pomorski. Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- Zamyatin, Yevgeny. 1970. *A Soviet Heretic. Essays*. Tłum. Mirra Ginsburg. Chicago–London: University of Chicago Press.

KASPER PFEIFER – adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się politycznością estetyki, awangardą, sztuką towarzyszącą rewolucjom oraz historią i literaturą ludową. Autor książki *Polityka i estetyka. Bruno Jasieński, awangarda, socrealizm* (Kraków, 2023). Publikował między innymi na łamach *Tekstów Drugich*, *Pamiętnika Literackiego*, *Wielogłosu*, *Zagadnień Rodzajów Literackich* i *Praktyki Teoretycznej*.

ORCID: 0000-0002-6600-3306

Dane adresowe:

Instytut Literaturoznawstwa
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Uniwersytecka 4
40-007 Katowice
email: kasper.pfeifer@us.edu.pl

Cytowanie:

Pfeifer, Kasper. 2024. „Wyzwalać wyobraźnię z grodzeń. Polityka literatury i potencjalność”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 41–67.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.3

Author: Kasper Pfeifer

Title: Unleashing and enclosing the imagination. Politics of literature and the potentiality

Abstract: The article focuses on the politics of literature (and, more broadly, aesthetics), developing notions of unleashing and enclosing the imagination. According to the proposed approach, aesthetic practice can serve to “imagine” new potentialities of collective life. It can also set limits to what can be, structuring the *status quo* and encapsulating the dominant sensoria, or ways of thinking, feeling and being-in-the-world, presenting them as objective and inescapable. This allows us to define revolutionary aesthetics as an effort to open up the prospective horizon and conceptualize what previously seemed unthinkable.

Keywords: aesthetics, imagination, realism, avant-garde, socialist realism, utopia, dystopia

ZUZANNA SALA

Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama Kaczanowskiego

W artykule zrekonstruowane zostaje szerokie rozumienie realizmu, mające swoje źródło w poglądach estetycznych Bertolta Brechta i rozwijane współcześnie między innymi przez Todda Cronana. Autorka zestawia współczesne dyskusje nad tym pojęciem z polskimi sporami o realizm w XX wieku, a następnie pyta o możliwości uprawiania literatury realistycznej dziś. Koncentrując się na pozornie pozbawionej ambicji oddawania rzeczywistości poezji Adama Kaczanowskiego, proponuje pojęcie „dziwaczego realizmu”, czyli wykorzystywania dziwaczności do przedstawiania świata.

Słowa kluczowe: dziwaczność, realizm, Adam Kaczanowski

I przychodzi wzruszyć ramionami, gdy słyszy się narzekania krytyków na tymczasowy stan poezji polskiej. Bo jeżeli rozumieć literaturę jako ciągle szukanie sposobu na wyrażenie całej złożoności świata, to należy powiedzieć, że stan tymczasowy w literaturze trwa wiecznie. O ile nie jest ona martwa. (Majeran 1993, 94)

1. Dlaczego realizm?

1.1. Poza antytezy realizmu

Realizm to kategoria estetyczna o długiej tradycji, uwikłana w wiele sporów definicyjnych i postulatywnych, a dziś w pewnym sensie nie-modna. Przyczyn takiego stanu rzeczy można upatrywać w dwudziestowiecznym rozwoju debat estetycznych i filozoficznych, które skomplikowały kwestie celów artystycznych czy narzędzi umożliwiających uchwytywanie rzeczywistości, a także przyniosły fundamentalne pytania o ograniczenia percepcyjne człowieka, wątpliwości związane z niezbywalnym zapośredniczeniem dostępu do rzeczywistości czy możliwościami reprezentacyjnymi języka. Wydawać by się mogło, że po wprowadzeniu do refleksji humanistycznej tych wszystkich zastrzeżeń nie sposób dziś ożywić estetycznej kategorii realizmu – z podobnego przeświadczenia wychodzi zresztą Przemysław Czapliński we wstępie do pochyłającej się nad tym estetycznym problemem książki *Świat podrobiony*. Poznański literaturoznawca streszcza w nim pokrótce wszystkie wątpliwości, które sprawiają, że współczesna literatura polska dystansuje się od postulatów realistycznych: od „utruty niewinności” poszczególnych dyskursów, niemogących już rościć sobie prawa do obiektywizmu, po Lyotardowski „upadek wielkich narracji” (Czapliński 2003)¹. Jednak wbrew tym intuicjom i dyskursywnym przesunięciom kategoria realizmu powraca na poważnie nie tylko w proponowanej przez Czaplińskiego, zmiękczonej formie (czyli jako ambicja opisywania nie tyle świata, ile raczej społecznych form komunikacji), ale także jako punkt wyjścia do refleksji o relacji sztuki i rzeczywistości, stając się coraz istotniejszą w kolejnych filozoficznych, politycznych i estetycznych debatach w ostatnich kilkunastu (czy dwudziestu kilku) latach².

1 Na temat niemożności powrotu do realizmu przed postmodernizmem por. też szkic Krzysztofa Uniłowskiego „Zaangażowani i ponowoczesni” (Uniłowski 2008).

2 Poniżej podaję głównie przykłady zachodnich literaturoznawczych powrotów do kategorii realizmu. Warto jednak pamiętać o całej debacie filozoficznej

W artykule nie dokonuję wyczerpującej rekonstrukcji całej dyskusji o pojęciu realizmu z uwzględnieniem najnowszej odsłony sporu – to bowiem pomysł na osobną monografię. Dobieram konteksty dotyczące tego zagadnienia na poły arbitralnie, aby na potrzeby analizy najnowszej literatury (tu: poezji Adama Kaczanowskiego) zaproponować przyjrzenie się określonej tradycji intelektualnej – mianowicie takiej, w której realizm rozumiany jest jako pojęcie określające cele czy ambicje sztuki ściśle związane z politycznymi diagnozami. By jednak przedstawić tę linię myślenia, konieczne jest – choćby skrótowe – odnotowanie kłopotów definicyjnych związanych z kryteriami realizmu.

Jak pisał w *The Antinomies of Realism* Fredric Jameson, migotliwość pojęcia realizmu zazwyczaj stabilizowana jest za sprawą włączania go w rozmaite opozycje i definiowania w kontrze do romansu, eposu, idealizmu, naturalizmu, realizmu socrealistycznego, a przede wszystkim – modernizmu (Jameson 2013, 2). I właśnie to ostatnie przeciwstawienie zdaje się konstituować pozycję realizmu w dzisiejszym literaturoznawstwie. Dialektyczne rozumienie obu tych binarnie ujmowanych pojęć przedstawił w 2012 roku John Cleary. W artykule „Realism After Modernism and the Literary World-System” argumentował za nieliniarnym spojrzeniem na wspomniane kategorie. Realizm w tym ujęciu nie wydarzył się przed modernizmem i nie jest w stosunku do niego anachroniczny – wręcz przeciwnie, dualistyczne spojrzenie na te (w gruncie rzeczy uzupełniające się) pojęcia może być wynikiem arbitralnych decyzji politycznych oraz specyfiki czasów, w których rozwijały się najważniejsze teoretyczne ujęcia realizmu. Jak argumentuje Cleary, fakt, że tacy badacze jak György Lukács czy Erich Auerbach łączyli modernizm z upadkiem literatury, rozpadem świata i zbliżającą się katastrofą, był związany z tym, że tworzyli swoje teorie w świecie, który właśnie doświadczył Wielkiej Wojny. Ponadto, kiedy w 1934 roku w ZSRR podczas I Zjazdu Pisarzy Radzieckich przyjęto realizm jako obowiązującą doktrynę estetyczną, a modernizm uznano za objaw zachodniej dekadencji, zimnowojenny antagonista Związku Radzieckiego niejako odruchowo zwrócił się ku literaturze modernistycznej – w ten sposób teoretyczna i estetyczna antynomia mogła się jedynie pogłębiać (Cleary 2012). Podobna opozycja ciążyła zresztą na polskim powojennym sporze o realizm – mimo iż kategoria ta najczęściej przeciwstawiana była na polskim gruncie nie modernizmowi, ale formalizmowi, to cała debata

Realizm w tym ujęciu nie wydarzył się przed modernizmem i nie jest w stosunku do niego anachroniczny.

między realistami a antyrealistami, która na nowo rozkwitła po głośnym artykule Kita Fine’a „The Question of Realism” (Fine 2001).

bazowała na ideowych fundamentach podobnych do tych, które opisywał Cleary (Mackiewicz 2020, 30–31, 57–58).

Taka binarność jest jednak z gruntu błędna i oparta na uproszczeniach dyktowanych przez ideologiczne potrzeby. Ostatecznie przecież, jak zauważa Cleary:

większość wielkich modernistycznych dzieł epickich napędzały wyraźna wrogość wobec dwudziestowiecznego kapitalizmu i dążenie do totalizacji, które można zauważyć w procesach kompozycyjnych wyraźnie różniących się od dziewiętnastowiecznego klasycznego realizmu czy postmodernizmu końca XX wieku (Cleary 2012, 260)³.

Modernizm jest więc nie tyle antytezą realizmu, ile raczej jego rozszerzeniem o szereg formalnych innowacji. Jak zresztą dodawał w tej kwestii Jameson, zwracając uwagę na pewną paradoksalność wyzwania, jakim jest estetyczne definiowanie realizmu:

Prawdziwy realizm w momencie pojawienia się jest procesem odkrywania, który – z uwagi na nacisk na to, co nowe i dotychczas nieprzedstawione, niezauważone i niereprezentowane, oraz ze względu na notoryczne obalanie odziedziczonych idei i gatunków (...) – jest w rzeczywistości rodzajem modernizmu, jeśli nie jego pierwszą formą (Jameson 2012, 476).

Jak widać, amerykański teoretyk wychodził w swoich rozważaniach poza teorie, które definiowały realizm za pomocą katalogu cech estetycznych dziewiętnastowiecznej powieści. Zwracał raczej uwagę na ambicję stojącą za projektem realistycznym – ambicję budowania właściwego czy prawdziwego obrazu świata za pomocą adekwatnych narzędzi formalnych.

1.2. Ku sprzecznościom rzeczywistości

Podobieństwo między podejściem Jamesona i Cleary'ego a sposobem, w jaki Bertolt Brecht traktował realizm, jest wyraźne. Postulaty Brechta, aby realizm nie ograniczać do sensualności (tj. wielozmysłowego wytwarzania u odbiorców wrażenia uczestnictwa w opisywanych wydarzeniach) czy tworzenia specyficznej atmosfery i ukazywania wewnętrznych przeżyć postaci, prowadziły do szerokiej i politycznej definicji, niezależnej od stylistycznej konwencji. Autor *Opery za trzy grosze* skupiał się w swoim konceptualizowaniu realizmu na poznawczych celach sztuki, a nie na jej estetycznych aspektach. Pisał wprost: „Zmienia się rzeczywistość; aby

3 Jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne.

Zmienia się rzeczywistość; aby ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania.

ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania” (Brecht 1979, 100), wskazując tym samym na potrzebę innowacji formalnej, niezwróconej jednak w kierunku samej siebie (czyli niemającej wąsko rozumianych formalistycznych ambicji), ale zorientowanej na cel ukazania „adekwatnego/właściwego obrazu rzeczywistości [*eine richtige Darstellung der Welt*]”. Tak szeroka definicja realizmu jest oczywiście zmienna historycznie i obejmuje znacznie szersze pole artystycznej ekspresji, niż zwykle się to przyjmować w klasycznych opracowaniach. Jeśli bowiem literatura może realizować ambicje czy cele przedstawiania świata niezależnie od stopnia własnej mimetyczności czy eksperymentatorstwa, to może to robić także w rodzajach i poetykach niekojarzonych pierwotnie z realizmem, między innymi w poezji.

Gdy spojrzeć z tej perspektywy na polskie dwudziestowieczne debaty o realizmie, można w nich odnaleźć nieoczekiwanych (całkowitych lub częściowych) sojuszników Brechta. Pierwszym z nich byłby Artur Sandauer, który w latach czterdziestych XX wieku w polemikach z publicystami „Kuźnicy” zdecydowanie konkludował: „nie należy realizmu przeciwstawiać formalizmowi” (Sandauer 2020b, 112)⁴ i zamiast tego proponował inną, symptomatyczną antynomię – wobec psychologizmu⁵. Przyjęta przez Sandauera perspektywa umożliwiła mu krytykę tych postulatów, które oczekiwały od literatury aplikowania poetyki wielkiego realizmu do opisywania powojennej prawdy historycznej. Ponadto krytyk mógł dowodzić obecności tego szeroko rozumianego realizmu w dykcjach, które na pierwszy rzut oka nie poddawały się łatwo takim kategoryzacjiom – na przykład w prozie Brunona Schulza. Sandauer nastawiony był bowiem na afirmowanie takiej literatury, która – nie udając, że ma bezpośredni dostęp do świata za pomocą doświadczeń zmysłowych czy choćby poprzez odwoływanie się do osiągnięć współczesnej nauki – pośrednio portretuje rzeczywistość społeczną rozumianą historycznie i klasowo. Ta z kolei „nie jest tak prosta, jak skłonni bylibyśmy przypuszczać; sposób mówienia o niej bywa różny, nieraz okrężny; nie zawsze treściowy, czasem i formalny” (Sandauer 2020a, 104–105).

4 Sandauer zabiera tutaj głos w toczonej przynajmniej od lat trzydziestych XX wieku debacie o psychologizmie w literaturze. Syntetyczne omówienie tego terminu i sporu można znaleźć w hasle ze *Słownika literatury polskiej XX wieku* (Sobolewska 1992).

5 „Lata wojny nauczyły nas, że człowieka określają nie jego zamiary lub myśli, lecz czyny. (...) Był to okres zdemaskowań. (...) Konsekwencje tego stwierdzenia obowiązują również i w literaturze. Wyrażają się one w odwróceniu od psychologizmu, który, zamiast oceny czynów, daje analizę myśli” (Sandauer 1985, 31).

Gdy spór o realizm powrócił – w nowej odsłonie i w zupełnie innych warunkach politycznych⁶ – za pośrednictwem programu poezji nowofalowej, a przede wszystkim słynnej książki Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*, podobne do Sandauera wątpliwości wyrażał Stanisław Barańczak:

Najpierw porządnie i zgodnie z prawdą opiszmy rzeczywistość, później możemy się bawić w eksperymentowanie: tak wygląda, w moim, rzecz jasna, tendencyjnym uproszczeniu, główny postulat autorów [*Świata nie przedstawionego* – przyp. Z.S.]. Dobrze, ale co począć z takimi książkami, które eksperymentują nie po to, żeby było fajnie i nowoczesnie, a właśnie po to, aby skrupulatniej, prawdziwiej odwzorować rzeczywistość, zmieniającą się ciągle i nieuchwytną dla dawnych, choćby i najbardziej „realistycznych” środków? (...) Oto np. Białoszewski (...), który zrewolucjonizował język poetycki, burząc w nim tamę odgradzającą od języka mówionego, potocznego i błędnego; po czym nagle, z okazji *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, okazało się, że ten „oderwany od życia eksperymentator”, jak go powszechnie określała krytyka, stworzył jedyny język zdolny do wiernego (werystycznego nawet!) odwzorowania pewnej nowej, nieznannej dotąd literaturze, rzeczywistości (Barańczak 1979, 192–193).

Choć konsekwencje tych wątpliwości były rzecz jasna różne w programach Sandauera i Barańczaka, nie sposób nie zauważyć patronującej im wspólnej myśli przewodniej: dynamiczna, uhistoryczniona rzeczywistość domaga się elastycznych, na nowo wymyślanych środków opisu⁷. Przeciwwstawianie postulatów realistycznych poszukiwaniom formalnym i „eksperymentatorstwu” stanowi więc redukcjonistyczną kalkę krytycznoliteracką, która prowadzić może niemal jedynie do ujmowania literatury w archaicznych kategoriach. Według zarówno Barańczaka, jak i Sandauera (a także artykułującego te przemyślenia wcześniej Brechta)

6 Na fakt, iż dyskusje o realizmie bynajmniej nie ucichły w Polsce podwójnej, ale jedynie zmieniły swój charakter, zwracał uwagę Gerard Marek Ronge w książce *Śmierć Don Kichota. O nowości w kulturze i literaturze ponowoczesnej* (Ronge 2023, 153–167).

7 Warto zwrócić uwagę, że program artystyczny śląskiej nowofalowej grupy poetyckiej Kontekst zawierał do pewnego stopnia podobne postulaty. Dotyczyły one konieczności sięgania po takie formy artystyczne, które będą w relacji swoistej analogii ze współczesną rzeczywistością. Jak rekonstruował Paweł Sarna: „Ukazanie obrazu «swojego świata» to według grupy Kontekst – największa i zawsze aktualna ambicja, jaką może mieć pisarz. (...) Program zawarty w *Sporze o poezję* opierał się na założeniu, że najwartościowszym odniesieniem dla współczesnej sztuki i literatury są dokonania artystów sytuujących się w linii awangardy” (Sarna 2004, 16–17).

polemizowanie z tak formułowaną opozycją powinno towarzyszyć sympatyzowaniu z postulatami szeroko rozumianego realizmu w sztuce⁸.

Nie jest to bynajmniej stanowisko z dzisiejszego punktu widzenia archaiczne⁹. W opublikowanej w 2021 roku książce *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein* Todd Cronan argumentował, że „ta pozornie naiwna wizja artysty oferującego adekwatny obraz świata (...) jest jednocześnie niemodna i zarazem niezbędna dla każdego lewicowego ujęcia sztuki i polityki” (Cronan 2023, 1). Tym samym amerykański badacz proponował ujęcie realizmu nie tylko dające się zastosować w obrębie refleksji historycznej, ale także związane ze współczesną sztuką zaangażowaną. Wychodząc od analizy trzech wielkich projektów artystycznych pierwszej połowy XX wieku (literackiego i teatralnego Brechta, fotograficznego Aleksandra Rodczenki i filmowego Siergieja Eisensteina), połączonej z rozczytywaniem intelektualnych transferów i debat teoretycznych tego czasu, które dotyczyły między innymi specyfiki konkretnych mediów, abstrakcji modernistycznej czy afektywnego i empatycznego wymiaru twórczości artystycznej, Cronan doszedł do sformułowania zasadniczych opozycji: wiedzy (o świecie) i (indywidualnego) doświadczenia oraz wyzysku i hierarchii uznania. Argumentował on (za bohaterami swojej książki) w obronie pierwszych członów tych opozycji i przeciwko ich włączaniu czy zrównywaniu z drugimi. Jak pisał:

Konstruowanie współczesnej rzeczywistości politycznej jako określonej przez problem hierarchii, uprzywilejowania jednej grupy (...) względem innej (...), tego, jak ludzie postrzegają i traktują siebie nawzajem, to przekształcanie rzeczywistości wyzysku (kradzieży czyjejs siły roboczej) w problem uznania (postrzegania innego jako gorszego) (Cronan 2023, 3).

8 Taki zniuansowany model pojmowania relacji między eksperymentem a realizmem znajdował swoją reprezentację także w późniejszych dyskusjach krytycznych. Jego ciekawa odsłona miała miejsce przy okazji sporu o *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Doroty Maślowskiej (Mitosek 2003, 331–348). Sama zaś teza o tym, że forma literacka nadąża (bądź nadążać musi) za zmieniającą się rzeczywistością, stoi u podstaw między innymi książki krytycznej *Zamiast powieści* Tomasza Burka.

9 Na uwagę zasługuje też fakt, że pisane około roku 1960 estetyczne teksty Georges’a Pereca, w których pisarz zabierał głos w podobnej dyskusji i pokazywał analogiczny sposób szerokiego myślenia o realizmie, zyskały w Polsce zainteresowanie stosunkowo niedawno. Esej „Ku literaturze realistycznej” Pereca został przetłumaczony na język polski i opublikowany w prasie literackiej na początku 2021 roku (Halpbern 2021; Perce 2021).

Według Cronana realizm w estetyce jest więc odbiciem politycznych ambicji przedwojennych lewicowych artystów. Amerykański badacz powtarzał, parafrazując Brechta: „zła sztuka, tak jak zła polityka, jest napędzana przez empatię” (Cronan 2023, 2). Dobra sztuka nie prowadzi do utożsamienia, ale do wyobcowania; nie jest zainteresowana znajdowaniem ogólnohumanistycznego gruntu porozumienia. Zamiast tego dzieli publiczność, odzwierciedla obecne w społeczeństwie antagonizmy. Cronan pokazywał tę Brechtowską perspektywę na przykładzie krytyki abstrakcji zaproponowanej przez autora *Opery za trzy grosze*.

Niemiecki dramaturg opisywał czerwony, nieokreślony obiekt malarzski, mogący wywołać wzruszenie u różnych odbiorców, spośród których każdy może dostrzegać w obserwowanym obrazie reprezentację czegoś innego (jednego przedstawienie wzrusza, ponieważ dostrzega w nim piękną, czerwoną różę; kto inny płacze nad obrazem, bo nieokreślony czerwony obiekt wydaje mu się podobny do rozerwanego w ataku bombowym ciała dziecka). Jak argumentował Brecht, jeśli zadanie artysty rozumieć jako wywoływanie uczuć (w tym: wzruszeń), to autor czerwonej abstrakcji wywiązał się z niego bezbłędnie. Problem z takim podejściem polega jednak na afirmowaniu samego odbiorczego łączenia się w afektywnym doświadczeniu, podczas gdy obiektywnie istniejące antagonizmy społeczne z konieczności wymagają antagonistycznych reakcji emocjonalnych:

w naszym świecie wojny klasowej motywy – wszystkie obiekty, które można rozpoznać na obrazach – z konieczności wywołują najróżniejsze uczucia [*aller-verschiedensten Empfindungen*]. Kiedy wyzyskiwacze się śmieją, wyzyskiwani płaczą (Brecht 2003, 240–241; cyt. za: Cronan 2023, 116).

Według Brechta zadaniem sztuki nie powinno więc być wywoływanie „najróżniejszych uczuć”, ale dystansujące zobrazowanie wyjściowej antagonizującej struktury klasowej. Między innymi dlatego realizm nie polega, zdaniem Brechta, na mimetycznym oddawaniu atmosfery faktycznych czy prawdopodobnych sytuacji – nie w niej wyraża się bowiem prawdziwy czy adekwatny obraz świata.

Rekonstruuując poglądy niemieckiego dramaturga, Cronan wykonuje mocny, programowy gest, prowadzący do postulatów ożywienia realizmu, do formalnego powiązania go z lewicowo zaangażowaną sztuką, przy jednoczesnym dowodzeniu skomplikowania tego, co można rozumieć przez „sztukę realistyczną”. Realizm jest co prawda niemodny, ale jeśli myśleć na poważnie o politycznych stawkach w literaturze, to nie ma poza niego wyjścia – taki wniosek ciąży nad rozważaniami autora *Red Aesthetics*.

Na podobny problem zwracają uwagę Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge, redaktorki tomu *Reading Capitalist Realism*. We wstępie do książki wskazują na fakt, że o ile nietrudno napotkać we współczesnej humanistyce i w naukach społecznych postulatory ponownej rekonceptualizacji kapitalizmu związane z obserwowanymi zmianami w rzeczywistości polityczno-ekonomicznej, o tyle znacznie rzadziej w dzisiejszej refleksji nad kulturą postuluje się aktualizację czy reteoretyzację realizmu (Shonkwiler i La Berge 2014, 9). Tę lukę zapełniać ma zredagowany przez badaczki zbiorowy tom – stanowiący też w zamiarze pomost między krytyczną refleksją socjologiczną a literaturoznawstwem, ufundowany na wykorzystaniu Fisherowskiej kategorii „realizmu kapitalistycznego”. To pojęcie jednak – jakkolwiek intrygujące analitycznie i pozwalające na problematyzowanie umiejętności kapitalizmu wchłaniania wszelkich, nawet najbardziej wobec niego krytycznych dyskursów – stanowi także „patologię lewicy” (Fisher i Dean 2014, 27), opisuje specyficzny stan politycznej apatii, którą – zdaniem brytyjskiego krytyka – należy przezwyciężyć. „Realizm” w tym rozumieniu – nie estetycznym czy filozoficznym, ale wziętym z retoryki politycznej – wiąże się z apelowaniem o „realne cele” w debacie publicznej, z argumentowaniem na rzecz „realistycznych (czyli już wypracowanych) rozwiązań”¹⁰, a więc z gestem wstrzymującym jakąkolwiek społeczną zmianę.

Kontrast między tym retorycznym rozumieniem „realizmu”, opartym na reprodukowaniu znajomego obrazu rzeczywistości, a definiowaną przez Brechta, Cronana czy Jamesona metodą poszukiwania adekwatnych narzędzi formalnych do przedstawienia właściwego obrazu świata jest ogromny. Wskazuje on jednak głównie na pułapki terminologicznej nieścisłości. Realizm jest bowiem po prostu czymś innym, gdy stanowi argument polityczny, a jeszcze innym, gdy ujmuje się go w ramach skomplikowanego pojęcia estetycznego. Zawiłości tego rodzaju, widoczne w manifestach i teoriach związanych ze sztukami wizualnymi, analizowała zresztą Dorota Jarecka w książce *Surrealizm, realizm, marksizm*. Jak

10 W temacie dekonstruowania dyskursu „realistycznego spojrzenia na świat” zob. także artykuł Fishera „October 6, 1979: Capitalism and Bipolar Disorder” (Fisher 2018, 433): „Komisarze Kapitału lubią pozować na twardych pragmatyków, którzy głoszą trudne do przełknięcia prawdy i jako jedyni są w stanie stawić czoła surowym «realiom» świata. Jednak kapitalizm – nie mniej w wersji, która wkrótce zostanie przejęta przez państwo chińskie, niż w amerykańskim modelu, który wkrótce upadnie – opiera się na mnóstwie fantazji tak łatwowiernych, że są niemal urocze. W mocnym artykule opublikowanym dziś w *The Independent* Johann Hari porównuje wojownicze samozadowolenie obecnej elity rządzącej z myśleniem wcześniejszych wysoko rozwiniętych grup społecznych, takich jak Inkowie i Majowie, które «popęłniły ekobójstwo»”.

zauważała – podążając za tezami Romana Jakobsona z tekstu „O realizmie w sztuce” z 1921 roku – najczęstszy problem z tym terminem „polega na myleniu ze sobą trzech zakresów pojęcia” (Jarecka 2021, 74)¹¹, obejmujących: ambicje artystyczne, tryb odbioru i dziewiętnastowieczną tradycję artystyczną. Dlatego właśnie przy zajmowaniu się realizmem tak istotna jest terminologiczna ścisłość, czyli w wypadku niniejszego artykułu – związanie tego terminu z pierwszym z Jakobsonowskich znaczeń, kładącym nacisk na cel, a nie na konkretną poetykę.

1.3. Dziwaczny i groteskowy realizm

W wykraczaniu poza redukcjonistycznie rozumiany model poetyki realistycznej i skierowaniu się w stronę Brechtowskiego postulatu zmiany literatury zgodnie z postępującymi przekształceniami społecznymi funkcjonalne okazuje się sięgnięcie właśnie po kategorię dziwności, czy też – jak proponują tłumacze ostatniej książki Marka Fishera – „dziwaczności”.

To właśnie ta kategoria – razem z towarzyszącą jej „osobliwością” – ma, zdaniem brytyjskiego krytyka, umożliwić wykroczenie poza Freudowskie „niesamowite”, redukujące niepokój do kategorii psychoanalitycznej. Fisher decyduje się zająć dziwacznością i osobliwością w kulturze, ponieważ dostrzega w tych kategoriach szansę na zauważenie „zewnątrz”, na wyjście poza samozwrotną pętlę realizmu kapitalistycznego. *Weird* i *erie*, konstytuowane przez niepasującą obecność i niejasną sprawczość, stają się więc przyczynkiem do niemetafizycznego zajęcia się tym, co zazwyczaj znajduje się poza zasięgiem percepcji czy doświadczenia (Fisher 2023, 11–16, 65–68). Fisher definiuje dziwaczność jako obecność czegoś, co „nie pasuje”; o osobliwym pisze z kolei jako o kategorii ściśle związanej z niejasną lub nieludzką sprawczością, a więc takiej, która „konstruuje się w deficycie nieobecności albo deficycie obecności” (Fisher 2023, 65). Tym samym zwraca uwagę na fundamentalne dla odbioru tekstów dziwacznych i osobliwych poczucie obcości (słusznie przez autorów posłowia do polskiego tłumaczenia łączone z Brechtowskim wyobcowaniem, a nawet z udziwnieniem Szklowskiemu; Karalus i Adamczewski 2023, 150–153) oraz na nieprzystawalność interesujących go kategorii do literatury gatunkowej czy opartej na utartych konwencjach. Szczególnie ciekawa obserwacja zwią-

11 W rozdziale czwartym pierwszej części książki, zatytułowanym „Relacja realizm/surrealizm. Dyfuzje i antagonizmy”, Jarecka detalicznie wskazuje na te manifesty i dyskusje związane z rozwojem ruchów awangardowych, które podkreślały realistyczne ambicje projektów eksperymentatorskich (Jarecka 2021, 92–106).

zana z ambicjami dziwacznej literatury pojawia się w rozdziale o twórczości Lovecrafta – Fisher konstatuje tam, że amerykański pisarz zerwał z wymyślaniem światów na rzecz lokowania swoich opowieści w istniejącą realnie przestrzeni i przeszedł od tworzenia fantastyki w stronę *weird fiction* właśnie dlatego, że nie był już zainteresowany opisywaniem niemożliwego, chciał natomiast zająć się tym, co dla układu społecznego zewnętrzne (Fisher 2023, 24) – a więc stanowiące „szczególnego rodzaju zakłócenie” porządku rzeczy (Fisher 2023, 19).

Dziwaczność jest dla Fishera dość pojemnym pojęciem – nie określa żadnej konkretnej strategii estetycznej, ale zbiera i opisuje wykorzystanie wielu rozmaitych narzędzi do wytwarzania wrażenia obcości. W repozytorium dziwacznych chwytów znajduje się w książce Fishera między innymi groteska, po którą brytyjski krytyk sięga w eseju analizującym muzykę zespołu The Fall. Choć teoria groteski w rozważaniach Fishera zajmuje marginalną pozycję (jedyń badacz, na którego się powołuje, to Philip Thomson), uderzać może intuicyjna zbieżność jego perspektywy z Bachtinowską koncepcją „groteskowego realizmu”. Fragmenty dzieła *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* zaskakująco korespondują z zainteresowaniem Fishera kategorią zewnętrza:

groteska – w tym także romantyczna – odkrywa możliwości istnienia jakiegoś zupełnie innego świata, innego porządku świata, innej struktury życia. Wyprowadza nas poza granice pozornej (fałszywej) wyjątkowości, niepodważalności i niewzruszoności istniejącego świata (Bachtin 1975, 113).

Warto przy tym pamiętać o perspektywie, która interesowała Bachtina w jego badaniach nad groteską (i szerzej – kulturą śmiechu). Kiedy pisał on o „realizmie groteskowym”, nie miał na myśli transhistorycznego modelu estetycznego czy wytycznych określonej poetyki, ale raczej etap kształtowania się estetyki realistycznej, związany z konkretnym kontekstem kultury karnawału. Nadużyciem byłyby więc próby bezpośredniego wykorzystania zaproponowanej przez niego kategorii do analizy współczesnych tekstów. Istotne jest jednak to, że rosyjski teoretyk nie uznawał wyrażenia łączącego groteskę i realizm za oksymoron. Jak pisał Stanisław Balbus, „Bachtin przydaje im [utworom groteskowym – przyp. Z.S.] epitet «realistyczne» z uwagi na to, że wyrażają realny, zakotwiczony w konkretnych warunkach społeczno-historycznych światopogląd” (Balbus 1975, 47). Bachtinowski realizm nie jest więc fundowany na sztywnych wytycznych poetyki, lecz właśnie na dostrzegalnym związku z rzeczywistością, na relacji strukturalnej odpowiedniości między tym, co społeczne, a tym, co literackie.

To właśnie dystansująca (lub: wyobcowująca) perspektywa dziwaczności pozwala na zajęcie pozycji zewnętrznej wobec analizowanych struktur i w konsekwencji umożliwia precyzyjniejsze, bardziej wnikliwie przyglądanie się temu, co rzeczywiste.

Choć zatem groteska i dziwaczność ze względu na swój udział w budowaniu estetyki zewnątrz (czy „odkrywania możliwości innego świata”) mogą wydać się odległe od ambicji realistycznych, jest tak jedynie pozornie. To właśnie dystansująca (lub: wyobcowująca) perspektywa dziwaczności pozwala na zajęcie pozycji zewnętrznej wobec analizowanych struktur i w konsekwencji umożliwia precyzyjniejsze, bardziej wnikliwie przyglądanie się temu, co rzeczywiste. Literackie wykorzystania dziwnego realizmu pokazują bowiem sedno twórczych postulatów Brechta: czasem, by lepiej uchwycić podstawowe napięcia rzeczywistości, trzeba sięgnąć po eksperyment.

2. Taniec, nie śmiech. Adam Kaczanowski

2.1. Psychozy cywilizacyjne

Adam Kaczanowski to autor debiutujący pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku, długo pomijany w najistotniejszym obiegu nagrodowym¹² i przez większość swojej drogi twórczej otrzymujący znacznie więcej recenzji za książki prozatorskie niż poetyckie. Choć jest to pisarz wyjątkowo konsekwentny, zarówno jeśli chodzi o obronę estetykę, jak i o pisarskie ambicje, a jego realizowany w różnych (literackich i performatywnych) mediach program wymaga całościowych ujęć¹³, to ze względu na restrykcje objętościowe artykułu ograniczę się do interpretacyjnej refleksji nad jego wierszami i poematami. Przyjrzenie się poetyckiej stronie twórczości tego autora pod kątem jej ambicji realistycznych wydaje się szczególnie istotnym zadaniem właśnie ze względu na swoją kontrintuicyjność.

Dzieła Kaczanowskiego mogą okazać się dobrym punktem startowym refleksji nad współczesnym „dziwacznym realizmem”, między innymi ze względu na wieloletnią konsekwencję estetyczną autora. Jego poetyka z pewnością nie jest wynikiem obecnej koniunktury krytycznoliterackiej, chętnie doceniającej inspirację *weird fiction* – świadczy o tym konsekwentne rozwijanie własnej dykcji mimo znikomej recepcji pierwszych książek poetyckich.

12 Na tę kwestię często zwraca uwagę prawdopodobnie najaktywniejszy komentator twórczości Kaczanowskiego – Dawid Kujawa (2017, 217–233).

13 Więcej o narracyjnym charakterze poezji Kaczanowskiego i wciąż podejmowanych przez niego próbach przekraczania granic rodzajowych piszę w swojej rozprawie doktorskiej *Zaburzenia zewnątrz. Strategie niekonfesyjne w najnowszej polskiej literaturze*, obronionej w listopadzie 2024 roku i obecnie przygotowywanej do druku. Tam znajduje się nieco obszerniejsza niż w niniejszym artykule analiza poezji Adama Kaczanowskiego.

W niniejszym artykule chciałabym wykazać, że interesujący Kaczanowskiego temat „neuroz współczesności” (jak miał to ująć Henryk Berezka; za: Mitranka 2008; Bednarek 2016) jest określony przez jedynie pozornie indywidualistyczne ramy. W gruncie rzeczy problem zaburzeń psychicznych u Kaczanowskiego jest zdemedykalizowany, często ujęty metaforycznie, a jednak – poprzez swoją wszechogarniającą, zdecydowanie ponadjednostkową naturę – nierzadko centralny. Tym samym służy ambicjom syntetyzującym i realistycznym, choć sam autor nie deklaruje tego wprost.

Joanna Orska o poemacie *Kto zaspokoi nasz głód?* pisała, że „wygrywa jeden, do coraz większego absurdu doprowadzany motyw dojmujących psychoz cywilizacyjnych, powiązanych z fiksacją na ciele, przedstawianym tu jako obiekt rozmaitych komunikacyjnych technologii” (Orska 2015, 127). Komentując prozę Kaczanowskiego, Jakub Żuchowski pisał o szaleństwie kryjącym się pod cienką warstwą codzienności (Żuchowski 2006, 81–82), a Tomasz Mizerkiewicz używał sformułowania „psychopatologia sukcesu” do opisania ambicji bohaterów powieści *Bez końca* (Mizerkiewicz 2007, 63). Kaćper Bartczak recenzję *Stanów* – tomu, w którym uniwersalizacja Stanów Zjednoczonych wraz z amerykańską popkulturą służy opisaniu współczesności – zatytułował „Pokochać swoje objawy”. Tym samym wskazywał na fakt, że Kaczanowski jest skupiony na opisywaniu zaburzonego stanu psychiki i społeczeństwa, niesprowadzalnego jednak do melancholijnego resentymentu (Bartczak 2005, 123–125). Przez te krytyczne rozpoznania przebijają dwie ogólniejsze refleksje: pierwsza dotyczy uzewnętrznionych w twórczości autora *Zabawnych i zbawiennych* przyczyn wszelkich odchyłeń od normalności, druga natomiast – ich uniwersalizacji. Choć bowiem poszczególne utwory Kaczanowskiego można czytać za pomocą terminologii i konceptów psychoanalitycznych (wspierają taką perspektywę dające się odnaleźć w tekstach: fascynacja podwójną osobowością naznaczonych traumą bohaterów komiksów DC, hiperbolizowana ekonomia libidalna czy urastająca do wszechobecnej figura matki), to sam autor zdaje się raczej grać z tymi tropami, niż traktować je z pełną powagą. Jego ostentacyjna niewiara w możliwość dotarcia do wnętrza osobowości za sprawą introspekcji¹⁴ na poziomie literackim skutecznie uniemożliwia koncentrowanie się na psychologii postaci – nie unieważnia jednak samego zainteresowania człowiekiem rozumianym w sposób relacyjny czy uhistoryczniony. Dlatego jednostka wpisywana jest w tej twórczości

14 Deklarowana między innymi w wywiadach (zob. Kaczanowski 2006, 108–112; 2017).

w znacznie szerszy kontekst: wszechogarniającego bezsensu życia („bunt nie ma sensu, / bo sensu nie ma” – CJNT 12; „moje życie nie miało powodu” – ZiZ 35; zob. także C 20; ŻPŚ 33¹⁵) i towarzyszącego mu przekonania, że nic się już nie zmieni. Te z gruntu apatyczne tezy nie kłóć się u Kaczanowskiego z krytycznymi diagnozami – owa nienaruszalna rzeczywistość jest przecież już sama w sobie wypaczona i daleka od tego, co powinniśmy nazywać normą.

W tych rozpoznaniach ma swoje źródło także przewijająca się od lat w twórczości i autodeklaracjach poety fascynacja kategorią „remisu”¹⁶, czyli obniżenia życiowych oczekiwań i ambicji. Z kolei związane z nią konstytutywne dla twórczości Kaczanowskiego zainteresowanie codziennością zasygnalizowane zostało między innymi w wierszu „streszczenie” z tomu *Nowe zoo*:

autor pisze o dramacie ludzi, których życie można
streścić w jednym banalnym zdaniu
(NZ 270)

Już na przykładzie tego krótkiego utworu widać wyraźnie podwójność czy dwutorowość ujęcia codzienności u Kaczanowskiego. Z jednej strony konotuje ona bowiem przytłaczająco repetycyjną zwykłość, z drugiej zaś – określa przestrzeń wydarzania się największych możliwych do wyobrażenia tragedii. Podobna intuicja wyłania się z figury palącego się autobusu z fragmentu poematu „Szept”, opublikowanego pierwotnie pod pseudonimem Patrycja Kasperczak:

Rano coraz trudniej zwlec mi się z łóżka. Kiedyś w końcu
spóźnię się do pracy. Dzisiaj przyszedłam na przystanek
w ostatniej chwili. W autobusie codziennie widzę te same
twarze. Zimą, kiedy jestem w grubych ciuchach, żaden
mężczyzna na mnie nie spojrzy, trzeba poczekać do lata. Kiedy
okazało się, że kierowca nie może otworzyć drzwi, ponieważ
coś się zacięło, przypomniałam sobie, jak kiedyś jechałam

15 W artykule używam następujących skrótów: ŻPŚ – *Życie przed śmiercią* (Kaczanowski 1999); NZ – *Nowe zoo* (Kaczanowski 2008); SMS – *Szkielet małpy / Szept* (Kaczanowski 2010); CJNT – *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* (Kaczanowski 2016a); C – *Cele* (Kaczanowski 2018a); ZiZ – *Zabawne i zbawienne* (Kaczanowski 2020a). Strony utworów wydanych do 2014 roku podaję za edycją wierszy zebranych (Kaczanowski 2014).

16 O fascynacji tą kategorią autor opowiadał w wywiadach (Kaczanowski 2018b); świadczy o tym także jego okazjonalne posługiwanie się pseudonimem „Adam Remis” (Remis 2020).

autobusem, który zaczął się palić.

(SMS 82)

To przełamujące opis pogłębiającej się depresyjnej apatii wspomnienie wnętrza palącego się autobusu, które nieoczekiwanie pojawia się w „Szepcie”, dobrze oddaje zarówno mechanikę budowania sytuacji lirycznych Kaczanowskiego, jak i sam obraz tego, czym jest dla poety zwykłość. W tym powstałym w 1999 roku poemacie widoczny jest bowiem ten sam schemat wprowadzania do codziennych scenek dzwaczności, który w kolejnych utworach autora (zwłaszcza w dłuższych formach wierszowych, takich jak *Kto zaspokoi nasz głód?* lub „Koniec końców”) eskaluje w stronę absurdu czy groteski. Rozwijająca się stopniowo wypowiedź liryczna z przytoczonego fragmentu „Szepu” wskazuje z kolei na celowość tego wyobcowującego gestu – nie ma on bynajmniej czysto estetycznej funkcji (nie chodzi tu jedynie o zaskoczenie czytelnika czy sprytne przełamanie stylistyczne tekstu). Autobus w tym fragmencie ma stanowić nie tylko metonimię codzienności, lecz także pokazywać – mówiąc słowami Żuchowskiego – kryjące się pod jej cienką warstwą szaleństwo. Bycie w codzienności jest już samo w sobie tkwieniem w pływającym autobusie. Co jednak paradoksalne – nikt u Kaczanowskiego nie chce się z tego pojazdu wydostawać. Wręcz przeciwnie, życie poszczególnych bohaterów poezji autora *Stanów* napędzane jest fantazją o tym, by płomień autobusu przebił „cienką warstwę codzienności” i zajął wszystko, co znajduje się dookoła, łącznie z samymi fantazjującymi. To marzenie o powszechnej destrukcji przewija się przez niemal całą twórczość Kaczanowskiego, a jednocześnie nie wynika z prostej chęci literackiej ekspresji gniewu czy beznadziei. Narracyjna polifoniczność wierszy wskazuje raczej na potrzebę uchwycenia ogólniejszej zasady rzeczywistości, strukturalnej relacji organizującej mechanikę między bohaterami.

Metaliterackie refleksje, przemycane przez Kaczanowskiego do niektórych tekstów, zdają się potwierdzać te intuicje. Lektura *Termonuklearnego popołudnia* – z której Kujawa wyciągnął frazę pozwalającą mu na zobrazowanie ambicji pisarskich poety, mianowicie „oniryzm, który twardo stoi na ziemi” (Kujawa 2017, 218; zob. też Kaczanowski 2014, 132) – eksponuje specyficzny antypsychologizm Kaczanowskiego, nie odciągający jednak autora od refleksji nad mechaniką emocji i relacji międzyludzkich. Zarówno w wariacji wokół prozy Jamesa Ballarda, jak i w opublikowanym niemal dwadzieścia lat później tekście dotyczącym poezji Marcina Senddeckiego Kaczanowski powołuje się na rozważania Susan Sontag o „fizyce, a nie psychologii duszy”. Deklaruje:

Jako pisarz, ale także jako czytelnik czy widz, jestem głęboko przekonany o tym, że autor próbujący uchwycić w zamkniętej wypowiedzi psychologiczny motyw działania swojego bohatera skazany jest na klęskę i śmieszność. Nie wierzę, że można wprost wypowiedzieć, a tym bardziej opisać coś, co mogłoby zamknąć w słowach psychikę. Jest ona dla mnie żywym organizmem, zdarzeniem, które nie poddaje się prostemu zapisowi (Kaczanowski 2019).

W obliczu tych deklaracji nie dziwi ani ciężenie Kaczanowskiego ku sytuacyjności czy narracyjności w wierszach (co on sam nazywa myśleniem o poezji fabularnie lub balansowaniem na płynnej granicy między rodzajami; Kaczanowski 2018b; 2020b), ani też wykorzystywanie tego, co dziwaczne, do zobrazowania napięć w psychice jednostkowej i tkance społecznej. Skoro introspekcja okazuje się w sztuce niemożliwa, skoro psychikę ujmuje się zdarzeniowo, konieczne staje się sięgnięcie po te narzędzia narracyjne, które będą w stanie oddać zgrzyty rzeczywistości (nawet jeśli ta postrzegana jest przez jednostkę).

Osobną – choć zarazem niezwykle intrygującą – kwestią jest to, jak powyższe deklaracje Kaczanowskiego przystają do proponowanego przez Sandauera ujęcia realizmu. Autor *Bez taryfy ulgowej*, wskazując na psychologizm jako na naczelną antytezę realizmu, postulował: „Zamiast komentarzy do komplikacji duchowych należałoby ukazać postępkę, w których się one wyrażają” (Sandauer 2020b, 111–112)¹⁷. W innym tekście doprecyzowywał jednak, że nie apeluje o zupełną rezygnację ze zdobyczy wielkich powieści psychologicznych ani o prosty nawrót do behawioryzmu:

Wszelkie nawroty grożą wsteczniactwem; wyrzeczenie zaś jest niczym innym jak dobrowolnym unaiwnieniem, przymknięciem nawykłych do otwarcia oczu. (...) sztuka nie może obyć się bez konwencji; chodzi tylko o wybór takiej, która by najbardziej odpowiadała epoce (Sandauer 1985, 31, 33).

Jeśli podążyć za intuicjami Sandauera (a – jak się zdaje – na ogólnym poziomie są one zbieżne z metakomentarzami Kaczanowskiego),

17 Sandauer motywował ten postulat narracyjny powojennymi względami moralnymi (zdaniem krytyka, moment historyczny doprowadził do utraty znaczenia wewnętrznych pobudek na rzecz faktycznie podejmowanych działań). Takie etyczne podłoże debat o realizmie było zresztą istotne nie tylko tuż po wojnie – stanowiło ono podstawę argumentacji na przykład autorów *Świata nie przedstawionego*. To istotna różnica między zestawianymi w tekście autorami: sam Kaczanowski nie umocowywał swoich antypsychologicznych rozważań w postulatach etycznych. Artykułując swoje wnioski w innych warunkach politycznych, skupiał się raczej na naiwności czy nierealizowalności introspekcji.

konieczne okaże się zadanie pytania o to, jakie konwencje i narzędzia literackie – uwolnione od wiary w introspekcję, ale nieodcinające się od uwikłanej społecznie psychologii – mogą posłużyć do opowiadania o aktualnej epoce.

2.2. Nic śmiesznego

Trudno się dziwić, że ten „raczej pisarz, trochę performer” (jak przedstawia się Kaczanowski we własnych biogramach), któremu zdarzało się czytać wiersze w stroju klauna czy małpy, a na spotkaniach autorskich wydawać przeciągłe odgłosy pierdzenia i wymachiwać surową rybą, łączony jest intuicyjnie w recepcji z kategorią humoru i właśnie o śmiech czy niepowagę pytany w wywiadach. Autor *Stanów* konsekwentnie od lat zbywa te pytania, ograniczając się do stwierdzeń, że nudzi go formuła tradycyjnego spotkania autorskiego, że nie umiałby czytać swoich wierszy z powagą i że nie interesuje go naigrywanie się z kogokolwiek, bliżej mu natomiast do „empatycznego sadyzmu” (Kaczanowski 2016b, 46; 2020b). Nietrudno było wszakże ignorować te deklaracje i konsekwentnie nazywać strategię autora „klaunadą” aż do 2020 roku, czyli do momentu ukazania się tomu *Zabawne i zbawienne*. Książka ta, podzielona na trzy sekcje, zakończona została zbliżoną do interpretacyjnego eseju częścią „Zakończenie. Nie żartuję”, którą Anna Kałuża w recenzji towarzyszącej premierze książki nazwała „teorią śmiechu” Kaczanowskiego (Kałuża 2020). Klasyfikacja śląskiej krytyczki jest jednak w tym wypadku dość zaskakująca, gdyż poeta – opierając się na rozważaniach głównie dotyczących filmu Todda Phillipsa *Joker* – raczej rozmontowuje zagadnienie śmiechu, niż się na nim opiera. Ten tekst wydaje się szczególnie istotny w refleksji nad strategiami poetyckimi Kaczanowskiego między innymi dlatego, że autor – w którego literackim życiorysie można odnajdywać paralelę z poprowadzoną przez Phillipsa historią nemesis Batmana – przyznaje się niejako do korzystania z humoru w funkcji obronnej. Śmiech (odbiorców czy własny) nie jest punktem dojścia Kaczanowskiego ani nawet środkiem prowadzącym do innego celu – to zasłona dymna, jak w historii bohatera komiksów DC:

(...) Ci wszyscy potworni ludzie, który sprawiają, że jego życie jest okropne, że nasze życie jest okropne. Nie potrafimy ich pokonać i to budzi w nas nerwowy śmiech. Możemy opowiadać sobie, że nasze życie nie jest dramatem, lecz komedią, żeby tylko nie dopuścić do siebie świadomości, że nie gramy tu żadnej poważnej roli. Dlaczego? Bo wmawiamy sobie, że nasz grymas bólu to tylko śmiech. Bo daliśmy sobie wmówić, że Joker jest zły (ZiZ 44).

Filmowy Joker to postać cierpiąca na zaburzenie neurologiczne, które przyprawia go o niekontrolowane ataki śmiechu. Konsekwencją tego jest niemożność zgrania własnych reakcji z reakcjami reszty społeczeństwa – kiedy Joker się śmieje, inni pytają: „Co cię tak bawi?” (ZiZ 40), gdy z kolei wszyscy dookoła chichoczą, Joker zachowuje powagę. Ta desynchronizacja kieruje Kaczanowskiego w kierunku rozważań nad nerwowym, niewynikającym z rozbawienia śmiechem i zacierania granicy między komedią a dramatem. Książka *Zabawne i zbowienne* kończy się w ten sposób:

Wydawało mi się, że moje życie jest komedią,
uświadomiłem sobie, że jest dramatem
udającym komedię udającą dramat udający komedię.
(ZiZ 48)

Przewrotność tego gestu jest charakterystyczna dla Kaczanowskiego: puentą tomu okazuje się przecież gorzki żart, który znalazł się w tym dociążonym kompozycyjnie miejscu mimo tego, że cała ostatnia część książki skupiała się na tłumaczeniu i niejako dewaluowaniu mechanizmu żartowania. Najistotniejsze jednak dla całej części o Jokerze nie jest samo zauważenie dramatyzmu komedii i wskazanie na skrywający się pod pozorami humoru smutek, lecz nacisk położony na odruchowość czy fizjologiczność śmiechu. Skupienie na tym aspekcie historii Jokera można bowiem czytać jako autotematyczną deklarację. Kaczanowski pokazuje, że w historii interesującego go bohatera filmowego wszystko wydaje się kręcić wokół śmiechu, ale wbrew pozorom to nie on jest sednem ekspresji Jokera, który przecież:

[p]o zabiciu bogatych palantów zamyka się w publicznej toalecie, by zatańczyć. Pierwsze jego ruchy są ostrożne, jak w jakimś ćwiczeniu tai chi. Taniec Jokera jest jego prawdziwą mocą.

Gdy tańczy sam w pokoju. Gdy tańczy na schodach Gotham. Gdy tańczy przed kamerami telewizji. Gdy jego uliczni wyznawcy wyciągają go z rozbitego radiowozu i kładą na masce auta, gdy odnajduje siły, by się podnieść, jest to piękny taniec. Swojego „śmiechu” Arthur Fleck nie kontroluje. Kontrolę odzyskuje w tańcu (...) (ZiZ 45).

W dalszej części utworu sprozaizowany esej znów osuwa się w wiersz, w którym artefakty z filmowego lub komiksowego Gotham przeplatają się z motywami pochodzącymi z innych części książki, a nawet szerzej – z całej twórczości Kaczanowskiego. Falująca struktura wizualna utworu przypomina nieco powtarzalne ruchy taneczne lub schody, po których

w euforycznym tańcu miał lekko zbiegać Joker. Wiersz – w przeciwieństwie do fizjologicznego, obronnego śmiechu (w przeciwieństwie do autorskiego performansu opartego na wygłupie) – jest odzyskiwaniem kontroli.

Kaczanowski interesuje właśnie to dające się opanować i precyzyjnie poprowadzić działanie literackie. Dlatego wśród jego ulubionych narzędzi poetyckich znajduje się powtórzenie z różnicą, w obrębie którego dochodzi do wykrzywienia i udziwnienia sytuacji lirycznej. Tę strategię zauważyła Anna Mitranka, pisząc o wczesnych książkach poety:

Kaczanowski wykorzystuje podobne rozwiązania kompozycyjne; fragmenty czy wręcz całe utwory zamieszczone w początkowych partiach książki powracają w kończących tomiki poematach, często w formie zniekształconej, zniwelowanej. Przy tym wyraźnie zmienia się poetyka. Wiersze zaczynają sprawić wrażenie zbiektywizowanych obserwacji (Mitranka 2008, 144).

Choć ten przepis na książkę poetycką zakończoną poematem nie był przez Kaczanowskiego restrykcyjnie wykorzystywany w kolejnych tomach, to sama zauważona przez Mitrankę logika nawrotów poszczególnych scen, artefaktów i sformułowań pozostawała w mocy. Bardzo dobrze widać to między innymi w tomie *Nowe zoo*, w którym co rusz pojawia się (pobrmiewające nieco retoryką „Pantofelka” Bursy) eskalujące porównanie tego, kim lepiej być („lepiej być ogonem lwa / niż głową myszy?” – NZ 238; „lepiej być nikiem / niż Myszka Miki!” – NZ 239; „Lepiej być martwym niż papierowym?” – NZ 241). W pewnym momencie jednak te nawarstwiający się, nierzadko oparte na dowcipie iteracje zatrzymują się na chwilę, by zrobić miejsce dla wiersza „fantastycznie”. W nim bowiem wybrzmiewa nieco wzniosła, ale też przypominająca Fisherowskie opisy doświadczania tego, co dziwaczne¹⁸, deklaracja:

obcuje z ludźmi i przyrodą, są takie momenty,
kiedy dociera do mnie, że Ziemia jest planetą,
a nie tylko asfaltem, ubitą ziemią. Na przykład:

burze, chmury pędzące po niebie, księżyc,
wtedy czuję się nieswojo dobrze. (...)

18 Fisher opisuje to uczucie dziwaczności u Lovecrafta jako przemieszanie fascynacji i grozy, nadmierne zainteresowanie obiektami, które mają w sobie pewien ładunek negatywności, niepoddającej się jednak sublimacji. Ale to nie groza sama w sobie prowadzi do efektu dziwaczności, lecz właśnie wbudowany w nią komponent fascynacji (Fisher 2023, 21–22).

(...) Klatka
po klatce jestem wyznawcą kosmicznego bóstwa,
kojącej próżni. (...)

(...) Wesołe miasteczko szaleje

dzięki grawitacji.
(NZ 252)

Pojawiającemu się nagle poważnemu tonowi zaczyna towarzyszyć ogarniająca mówiącego świadomość całości. Nie daje się ona wszakże sprowadzić do naiwnego przekonania o jedności całego świata i synchronii natury. Znacząca końcówka („Wesołe miasteczko szaleje / dzięki grawitacji”) przekierowuje uwagę w wierszu z mistycznych intuicji w kierunku refleksji nad mechanizmami strukturalnych zależności. Kaczanowskiego, bardziej niż wszechogarniająca jedność, interesuje mechaniczna całość z wyraźnie – nawet jeśli dość abstrakcyjnie – ulokowaną sprawczością. I chociaż sam autor w zasadzie nigdy nie decyduje się na bezpośrednie wskazanie źródła tego „kryjącego się pod cienką warstwą codzienności szaleństwa”, to gęsto utkana siatka zależności wpływających na bohaterów jego poezji nierzadko sygnalizuje, że soczewka narracyjna (z całym krytycznym potencjałem) jest w jego twórczości skierowana w stronę struktury klasowej. W centrum zainteresowania stawia on najczęściej polską klasę średnią (a niekiedy jej segment, który można opisać jako *Professional Managerial Class*), portretując ją nierzadko w napięciu z niskoopłacanymi robotnikami fizycznymi. Co jednak szczególnie ważne, Kaczanowskiemu daleko do klasowego redukcjonizmu: choć zarówno pracownicy reklamy (na przykład w prozach z pierwszej części *Zabawnych i zbawiennych*), jak i sprzątaczkę (między innymi w *Kto zaspokoi nasz głód?*) wybuchają i sięgają po autodestrukcyjne odruchy, przeciążeni stałą koniecznością dopasowania się do sytuacji pracy, to jednocześnie nie są oni sprowadzalni do określonego typu czy modelu postaci. Istniejąca w tle struktura klasowa predeterminuje pozycję wielu bohaterów Kaczanowskiego, ale nie prowadzi opowieści w kierunku upraszczającej tendencji. Przed tym broni autora „wychylenie rzeczywistości o jeden stopień” (Kaczanowski 2020b) – zaplanowane, wyobcowujące uduchowienie, komplikujące obraz świata.

Tak jak w opowieści o Jokerze z *Zabawnych i zbawiennych* sednem historii okazywał się nie fizjologiczny, odruchowy śmiech, lecz kontrolowany taniec, tak i w przywołanym powyżej wierszu „fantastycznie”

sugestie mistycznego doświadczenia przesuwają się na dalszy plan w obliczu – choćby i drobnej czy paradoksalnie dowcipnej – obserwacji zależności. Kaczanowski zwodzi swoich czytelników śmiechem po to, by pod jego warstwą ukryć analityczne odruchy i szokująco precyzyjną konstrukcję. Nie ukrywa się z tym jednak zanadto. W końcu już w „Ostatnim wierszu” z *Kto zaspokoi nasz głód?* deklarował:

Ludzie, nie gramy w jednej drużynie!

Czytelniku! Mam nad tobą tę przewagę, że ty nigdy nie wiesz, przy której linijce się uśmiecham. Jeśli mrugam okiem, to na pewno nie do ciebie. Jeśli mrugam do ciebie, to na bank jest to tik nerwowy.

(HE 345)

Kaczanowski zwodzi swoich czytelników śmiechem po to, by pod jego warstwą ukryć analityczne odruchy i szokująco precyzyjną konstrukcję.

2.3. Aktualność realizmu, aktualność dziwaczności

Choć postulaty realizmu mogą z dzisiejszej perspektywy jawić się jako podejrzane i autorzy nierzadko się od nich odcinają¹⁹, to warto pamiętać, że niechęć wobec tej kategorii warunkowana jest przede wszystkim przyjmowaniem jej wąskiej definicji, związanej z określoną konwencją stylistyczną. Ufając ponownej lekturze dzieł estetycznych Brechta, dokonanej przez Cronana w *Red Aesthetics*, można z powodzeniem argumentować za aktualnością dyskusji o realizmie w literaturze i sztuce XXI wieku. Przedstawiony w artykule „dziwaczny realizm” to tylko jedna z propozycji interpretacyjnych związanych z tym, w jaki nienaiwny sposób można dziś próbować opisać rzeczywistość. Wydaje się on szczególnie interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że nie korzysta ze stylistycznych rozwiązań tradycyjnie kojarzonych z ambicjami oddawania właściwego obrazu świata. Po drugie zaś – ponieważ pozwala on na nowo i z innej perspektywy spojrzeć na coraz widoczniejsze i chętniej komentowane zjawisko wykorzystywania dziwaczności w nowej literaturze. Sięganie po narzędzia *weird fiction* w literaturze pięknej (zarówno w poezji, jak i w prozie) to temat chętnie dziś zauważany w polskiej krytyce literackiej (np. Kaczmarek 2018a; Sądziński 2024; Żymirski 2024). Omawia się go na przykładach twórczości wielu autorów – obok zaproponowanego w artykule przykładu Adama Kaczanowskiego wymienia się również Mateusza Górniaka, Patryka Kosendę, Dorotę Masłowską czy Natalkę Suszczyńską.

Poniższy artykuł pozostaje więc przyczynkiem do dalszych rozważań – nie tylko nad innymi strategiami realizacji ambicji realistycznych we

19 Takie deklaracje padają z ust Kaczanowskiego między innymi w szóstym odcinku podcastu *Raport z literatury*, prowadzonego przez Agnieszkę Budnik.

współczesnej literaturze, ale także nad pytaniem o rolę dziwaczności, o powody jej kariery i możliwość politycznego wykorzystania tak, by uniknąć eskapizmu i opowiedzieć coś o świecie, w którym żyjemy.

Wykaz literatury

- Bachtin, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, red. Stanisław Balbus. Tłum. Andrzej Goreń i Anna Goreń. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Balbus, Stanisław. 1975. „Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty”. W Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Andrzej Goreń i Anna Goreń. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Barańczak, Stanisław. 1979. „Nowy spór o realizm”. W *Etyka i poetyka: szkice 1970–1978*. Paryż: Instytut Literacki (seria: Biblioteka „Kultura”).
- Bartczak, Kacper. 2005. „Pokochać swoje objawy”. *Twórczość* 9: 123–125.
- Bednarek, Joanna B. 2016. „Adam Kaczanowski”. W *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*. <https://web.archive.org/web/20230324001653/https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/adam-kaczanowski/>
- Brecht, Bertolt. 1979. „Wokół teorii realizmu”. W *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne: antologia*, red. Andrzej Lam i Bogdan Owczarek. Tłum. Andrzej Lam. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brecht, Bertolt. 2003. *Brecht on Art & Politics*, red. Tom Kuhn i Steve Giles. Tłum. Laura Bradley, Steve Giles i Tom Kuhn. London: Methuen.
- Cleary, Joe. 2012. „Realism After Modernism and the Literary World-System”. *Modern Language Quarterly* 73(3): 255–268. <https://doi.org/10.1215/00267929-1631388/>
- Cronan, Todd. 2023. *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. Lanham: Rowman et Littlefield.
- Czapliński, Przemysław. 2003. „Podrabianie”. W Czapliński, Przemysław, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas.
- Fine, Kit. 2001. „The Question of Realism”. *Philosophers' Imprint* 1: 1–30.
- Fisher, Mark. 2018. „October 6, 1979: Capitalism and Bipolar Disorder”. W *K-Punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, red. Darren Ambrose. London: Repeater Books.

- Fisher, Mark. 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Fisher, Mark, i Dean, Jodi. 2014. „We Can't Afford to Be Realists. A Conversation With Mark Fisher and Jodi Dean”. W *Reading Capitalist Realism*, red. Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge. Iowa City: University of Iowa Press.
- Halpbern, Rop. 2021. „Poza kategorię zaangażowania: Georges'a Pereca krytyka pola literackiego około roku 1960”. Tłum. Helena Teleżyńska. *Mały Format* 01–03. <https://malyformat.com/2021/04/poza-kategorie-zaangazowania-georgesa-pereca-krytyka-pola-literackiego-okolo-roku-1960/>
- Jameson, Fredric. 2012. „Antinomies of the Realism-Modernism Debate”. *Modern Language Quarterly* 73(3): 475–485. <https://doi.org/10.1215/00267929-16314871>
- Jameson, Fredric. 2013. *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- Jarecka, Dorota. 2021. *Surrealizm, realizm, marksizm: sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Kaczanowski, Adam. 1999. *Życie przed śmiercią*. Poznań: Obserwator.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Mariuszem Grzebalskim. 2006. „Duchowość w tej chwili zdycha. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Mariusz Grzebalski”. *Czas Kultury* 1: 108–112.
- Kaczanowski, Adam. 2008. *Nowe zoo. Wielkopolska Biblioteka Poezji*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2010. *Szkielet małpy / Szept*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2014. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2016a. *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Anną Dwojnych. 2016b. „Poezja, proza, performance. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Anna Dwojnych”. W *Zapis czasu / czas zapisu rozmowy (nie tylko) o książkach*, red. Tomasz Dalasiński i Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska. Toruń: Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura. https://issuu.com/pismo_inter/docs/zapis_czasu_czas_zapisu._rozmowy__n_476d9c14187eb4/
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Aldoną Kopkiewicz. 2017. „Życie na ziemi. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Aldona Kopkiewicz”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2: 189–196.

- Kaczanowski, Adam. 2018a. *Cele*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Dawidem Kujawą. 2018b. „Cały czas gram na Remis”. *artPAPIER* 3(339). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=341&artykul=6626>
- Kaczanowski, Adam. 2019. „Przeciw interpretacji. Kraksa [Sontag. Cronenberg. Ballard. Sendeccki]”. *Wizje: Aktualnik*, listopad. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/kaczanowski-sendeccki/>
- Kaczanowski, Adam. 2020a. *Zabawne i zbawienne*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Przemysławem Suchaneckim. 2020b. „Empatyczny sadyzm. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Przemysław Suchanecki”. *biBLioteka*, styczeń. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/empatyczny-sadyzm/>
- Kaczmarek, Paweł. 2018. „Opowiadania mizerne”. *Mały Format* 07–08. <https://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne/>
- Kaluża, Anna. 2020. „Nasze dupy, nasze dusze”. *biBLioteka*, styczeń. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nasze-dupy-nasze-dusze/>
- Karalus, Andrzej, i Adamczewski, Tymon. 2023. „Mark Fisher. Od hauntologii do estetyki zewnętrzności”. W Fisher, Mark, *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kujawa, Dawid. 2017. „Trzy dystynkcje: o twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2: 217–233.
- Mackiewicz, Paweł. 2020. „Ku odbudowie i ciągłości”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Majeran, Tomasz. 1993. „Wschód nad Wisłą”. *Czas Kultury* 3: 92–94.
- Mitosek, Zofia. 2003. „Opracowanie do rzeczywistości”. W *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Universitas.
- Mitranka, Anna. 2008. „Szlafrok mamy”. W *Słynni i świetni: antologia poetów Wielkopolski debiutujących w latach 1989–2007*, red. Maciej Gierszewski i Szczepan Kopyt. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- Mizerkiewicz, Tomasz. 2007. „Nadmatka nadchodzi”. *Fa-Art* 3: 63–64.
- Orska, Joanna. 2015. „Reklama życia”. *Odra* 2: 126–127.
- Perec, Georges. 2021. „Ku literaturze realistycznej”. Tłum. Julia Krzewska. *Mały Format* 01–03. <https://malyformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/>

- Remis, Adam. 2020. „Czy wszystko trzeba przeżyć? (Aleksandra Wstecz, «Kwiaty rozłączki»)”. *Wizje: Aktualnik*, marzec. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/adam-remis-aleksandra-wstecz/>
- Ronge, Gerard Marek. 2023. „Pytanie o realizm”. W *Śmierć Don Kichota. O nowości w kulturze i literaturze ponowoczesnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Sadzik, Piotr. 2024. „Pamiętnik z okresu sformatowania”. *dwutygodnik.com* 9(394). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11438-pamietnik-z-okresu-sformatowania.html/>
- Sandauer, Artur. 1985. „Możliwości nowej prozy”. W Sandauer, Artur, *Pisma zebrane*. T. 3. *Publicystyka*. Warszawa: Czytelnik.
- Sandauer, Artur. 2020a. „Zawile”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Sandauer, Artur. 2020b. „Zawile [II]”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Sarna, Paweł. 2004. „Kontekst w sporze o poezję”. W *Śląska awangarda: poeci grupy Kontekst*. Katowice: Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne.
- Shonkwiler, Alison, i La Berge, Leigh Claire. 2014. „Introduction: A Theory of Capitalist Realism”. W *Reading Capitalist Realism*, red. Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sobolewska, Anna. 1992. „Psychologiczna problematyka w literaturze polskiej XX wieku, psychologizm”. W *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska i Ewa Szary-Matywiecka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Uniłowski, Krzysztof. 2008. „Zaangażowani i ponowocześni”. W *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art.
- Żuchowski, Jakub. 2006. „Menedżer Basia poleca”. *Opcje* 2: 81–82.
- Żyminkowska, Olga. 2024. „400: Surrealizmy i inne zmyślenia”. *dwutygodnik.com* 11(400). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11598-400-surrealizmy-i-inne-zmyslenia.html/>

ZUZANNA SALA (1994) – krytyczka literacka, pracownica Katedry Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Pracowni Pytań Krytycznych. Publikowała między innymi w *Czasie Kultury*, *Forum Poetyki*, *Wielogłosie* oraz w monografiach zbiorowych.

ORCID: 0000-0002-9083-6148

Dane adresowe:

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

email: zuzanna.sala@uj.edu.pl

Cytowanie:

Sala, Zuzanna. 2024. „Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama Kaczanowskiego”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 69–94.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.4

Author: Zuzanna Sala

Title: Weird realism: the case of Adam Kaczanowski's poetry

Abstract: The article reconstructs a broad understanding of realism, rooted in the aesthetic views of Bertolt Brecht and further developed by contemporaries such as Todd Cronan. The author juxtaposes contemporary debates on the concept with Polish discussions of realism in the 20th century to examine the possibilities of practicing realist literature today. By analyzing Adam Kaczanowski's poetry, which seemingly lacks any ambition to depict the world, the author introduces the concept of “weird realism,” defined as the use of weird aesthetics to achieve realist aims.

Keywords: weird, realism, Adam Kaczanowski

JAROSŁAW WOŹNIAK

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

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

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

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

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

Pod koniec XX wieku do opisania niektórych tekstów czy nurtów w literaturze światowej często używano pojęcia realizmu, zawsze dodatkowo uprzymiotnikowanego (na przykład realizm traumatyczny, ekologiczny, metafikcyjny, historyczny, degeneratywny, nowy)¹. Objęte tą kategorią zjawiska były reakcją na rzeczywistość radicalnych przemian społeczno-ekonomicznych późnego kapitalizmu (Jameson 2011) i społeczeństwa spektaklu (Debord 2013). Z perspektywy historycznoliterackiej wynikały także z poczucia wyczerpania paradygmatu postmodernistycznego. Jednym z takich nurtów, będących efektem zmian w anglo-amerykańskim polu literackim, był realizm historyczny. Jemu właśnie, odnosząc się przede wszystkim do pisarstwa Davida Fostera Wallace’a (w dalszej partii tekstu będę się też posługiwał skrótem DFW), poświęcam niniejszy artykuł, będący częścią cyklu tekstów o literackich realizmach przełomu XX i XXI wieku².

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

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

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

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

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

Dyskusję na temat realizmu historycznego rozpoczął James Wood tekstem „Human, All Too Inhuman”³ (Wood 2000) opublikowanym na łamach *The New Republic*. Artykuł spotkał się z odpowiedzią między innymi Zadie Smith, zresztą wprost przez Wooda skrytykowanej za powieść *Białe zęby*, będącą, zdaniem brytyjskiego literaturoznawcy, paradygmatycznym przykładem realizmu historycznego. Pisarka zdecydowała się przyjąć termin – nie: przechwycić na wzór sytuacjonistów – komentując, że jest to „boleśnie trafne określenie przesadnej, maniackalnej prozy”⁴ (Smith 2001) zapewniającej karty jej powieści. Etykieta „realizm historyczny” jasno wskazywała na negatywną ocenę. Wooda frustrowała tendencja do tworzenia bardzo długich, encyklopedycznych powieści⁵ o zawi-

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

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

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

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

Przyjrzymy się zatem najpierw samej etykietce. Na pierwszy rzut oka literatura sklasyfikowana jako realizm historyczny nie wygląda jak realizm w tradycyjnym wydaniu, kontynuującym poetykę dziewiętnastowiecznego nurtu. Dla Wooda jest to następny krok po realizmie magicznym w rozwoju postmodernistycznych tendencji w literaturze. Jego pierwszym zastrzeżeniem jest to, że wskazywane przez niego powieści w swoim historyczno-maniakalnym rozdmuchaniu i przez nadmiarową szczegółowość, czy „narracyjny zbytek” daleko przekraczający choćby ten znany z prozy Flauberta (Barthes 2012, 120), tracą wszelkie właściwości realizmu, choć przecież dążenie do zbudowania szczegółowego świata przedstawionego stanowiło ważny element poetyki realistycznej. Krytyk wskazuje w swoim eseju, w większości będącym recenzją *Białych zębów*, na wrażenie przytłoczenia wielością wątków rozchodzących się w każdą stronę, coraz bardziej nieprawdopodobnymi historiami i „pod-historiami” (przykład z *Niewyczerpanego żartu* to grupa terrorystyczna złożona jedynie z osób poruszających się na wózkach inwalidzkich walcząca o autonomię Quebecu⁶). W jego ujęciu realizm historyczny jest symptomem strachu przed ciszą (Wood 2001). Konwencja realizmu nie została, jego zdaniem zniesiona, ale prze-pracowana (*over-worked*), doprowadzona do skrajności.

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

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

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

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

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

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

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

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

czyni karykaturę godną szacunku w epoce, w której z różnych powodów tworzenie postaci stało się trudne. (...) licencjonuje kreskówkowość, nawet w surrealistycznym, czy wręcz kafkowskim przebraniu. (...) pokazuje, że duża część tworzenia postaci polega jedynie na zarządzaniu karykaturą. Jednak to nie wszystko, co Dickens ma do zaoferowania, i dlatego większość współczesnych powieściopisarzy jest jedynie jego morgantycznymi spadkobiercami⁹. Jest u Dickensa także bezpośredni dostęp do silnych uczuć, które rozdierają lalkowość jego postaci (...) (Wood 2000).

Tego ostatniego u twórców realizmu historycznego, zdaniem Wooda, już nie ma. W ich olbrzymich powieściach nie uświadczymy niczego wzniosłego, pięknego czy afektującego, przekonuje Wood. Co ciekawe, brytyjski literaturoznawca z jednej strony krytykuje brak realizmu w konstruowaniu zdarzeń i postaci, z drugiej natomiast za wadę tego nurtu w prozie przełomu tysiącleci uznaje widoczne w nim pragnienie, wyrażane zresztą przez Zadie Smith wprost, opisywania mechanizmów współczesnego społeczeństwa¹⁰ – a zatem typowy gest realizmu, możliwe, że trzeba by nawet dodać: „wielkiego” albo „krytycznego”. Wood nie chce ani powieści idei, ani powieści o świecie, powieści społecznej. Chce literatury, która traktuje o ludziach, ich uczuciach i świadomości¹¹, co

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

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

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

paradoksalnie zbliża go do wyłaniającej się z realizmu historycznego Nowej Szczeroci¹² (*New Sincerity*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

powieści DeLilla z lat dziewięćdziesiątych przez realizm historyczny, krytycznie przejmujący dziedzictwo postmodernizmu, po Nową Szczerść, oddalającą się formalnie i filozoficznie od postmodernizmu. Jest to o tyle zaskakująca, a może i dziwna linia rozwoju, że realizm historyczny, zwłaszcza w wykonaniu Wallace'a, jest intencjonalnie trudną literaturą w tym sensie, że wymaga od czytelnika właśnie wysiłku – przede wszystkim na poziomie struktury i na poziomie zdania¹³, ale też fizycznie wymagającego aktu czytania w przypadku *Niewyczerpanego żartu* związanego z koniecznością lektury tekstu głównego i setek przypisów końcowych. Jednak, gdy Wallace ciągle czerpał z repertuaru groteski, Franzen kierował się w stronę przystępniejszej literatury obyczajowej. Z czasem doszło do przycinania ekscesywnego w swojej złożoności realizmu historycznego i rezygnacji z jego maksymalistycznych ambicji na rzecz prostszych fabuł, mniej skomplikowanych zdań i postaci sprawiających wrażenie bardziej autonomicznych – egzystentów, a nie nośników idei. Zamiast prób całościowego uchwycenia rzeczywistości, analizy i syntezy, czytelnik dostał coś w rodzaju *case studies* życia jednostek. Można by powiedzieć, że ostatecznie na szczyt dostała się taka literatura i ten typ realizmu, o jakie walczył Wood – realizm daleki od historyczności tej prozy, która starała się uchwycić logikę społeczeństwa spektaklu.

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

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

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

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

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

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

||

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

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

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

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

W tym świetle warte uwagi zdają się spostrzeżenia Wallace’a na temat realistyczności prozy postmodernistycznej. Jego zdaniem charakterystyczne dla postmodernistycznej fikcji „stosowanie niskich odniesień” służy przede wszystkim „osiągnięciu czystego realizmu” (Wallace 2016a, 68). Analizując sposoby działania literatury post-postmodernistycznej, czy też postmodernistów drugiego pokolenia, którą nazywa Obrazofikcją¹⁵ (Wallace 2016a, 78), DFW wbrew powszechnym ujęciom wiąże postmodernizm z realizmem, tym samym i sobie przypisując intencje realistyczne. Przekonuje, że Obrazofikcja stanowi „adaptację zgrzebnych technik literackiego Realizmu do świata lat dziewięćdziesiątych, którego

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

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

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

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

W jego powieściach znajdziemy elementy wszystkich trzech paradygmatów: formalne zabiegi postmodernizmu opisywane przez Abercrombiego, Lasha i Longhursta, poddane jednak, jak sądzę, doprowadzonemu do skrajności (histeryczności według Wooda), paradygmatowi realistycznemu, mającemu na celu oddanie „histerycznej” rzeczywistości społeczeństwa spektaklu. Jest to proza, która ma więcej wspólnego z ideą odkrywania i analizowania rzeczywistości niż z ideą tworzenia światów i zgłębiania pytań ontologicznych, co według Briana McHale’a jest wyznacznikiem powieści postmodernistycznej¹⁶ (McHale 2012). Jednocześnie impuls realistyczny – „docierania” do rzeczywistości – po części przynajmniej trzeba by rozumieć tutaj na sposób modernistyczny (Franczak 2007; Woźniak 2024). Jeśli autorzy *Przedstawienia popularnego...* za jedno z kryteriów realizmu podają wykorzystywanie opowiadania mającego „racjonalnie uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami” (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 387), to ten element, co zauważał Wood, najwyższą, najskrajniejszą realizację ma w realizmie histerycznym Wallace’a. Jego proza, by użyć sformułowania brytyjskich socjologów, przemawia językiem przyczynowości, a nie przypadkowości¹⁷, choć brak jej klasycznej realistycznej konkluzji, a jej forma zrywa z linearnym przedstawianiem wydarzeń. W przeciwieństwie do pisarzy modernistycznych (za wyjątek można uznać jego prozę reportażową) DFW nie podkreśla procesu tworzenia tekstu, nie stawia autora

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

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

na pierwszym planie (tu z kolei wyjątkiem mogą być „Przedmowa autora” w *Bładym Królu*; Wallace 2019, 89–104; oraz noty prawne na kartach redakcyjnych tej książki, których zabrakło w polskim przekładzie), odsuwa na bok postmodernistyczne symulacje, a do permanentnej parabazy ironii i metafikcji podchodzi krytycznie. Choć w *Niewyczerpanym żarciu* znajdziemy „reporterskie” odautorskie przypisy, komentujące na przykład język danej postaci i sposób jej przedstawienia w tekście głównym, a konwencja fikcji nie jest skrupulatnie ukrywana przed czytelnikiem, to jednak najczęściej „udział autora w konstruowaniu tekstu jest ukryty” (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 392). Nie jest to literatura, w której performowanie aktu twórczego „nabiera samoistnej wartości artystycznej”¹⁸ (Abercrombie, Lash i Longhurst 1998, 394), ale też nie można utrzymywać, że spełnia klasyczne realistyczne konwencje. Przy czym muszę podkreślić, że chociaż przypisuję tutaj Wallace’a do realistycznej formy kulturowej, to jego twórczość nie ma jednoznacznego charakteru – znajdziemy w niej wiele elementów zbliżających ją do postmodernizmu, co nie może dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jego pierwsza powieść była bardzo mocno zakorzeniona właśnie w tej tradycji, a wśród najważniejszych dla Wallace’a pisarzy znajdziemy czołowych twórców tego nurtu: Pynchona, Bartha, DeLilla, Carvera i kilku innych¹⁹. Nie bez znaczenia jest to, że autor *Tęczy grawitacji* przyciągnął Wallace’a staraniami, by „ogarnąć narracją całą wielką Amerykę” (Max 2022, 55). Z czasem stało się to i jego, Wallace’a, ambicją. Autor *Consider the Lobster* skłaniał się ku temu rodzajowi pisania, które ściąga „naskórek z literatury, tak jak logika ściągała naskórek z języka”, w przeciwieństwie do fikcji „zadowalającej się snuciem opowieści” (Max 2022, 53). Dla zrozumienia zjawiska realizmu historycznego jako całości należy przyrzeć się bliżej jego relacjom z postmodernizmem, dlatego spróbuję pokrótce prześledzić, jak ta relacja układała się w twórczości DFW²⁰. Jednocześnie trzeba podkreślić, że jego stosunek zarówno do postmodernizmu, jak i do realizmu jest ambiwalentny oraz zmienny.

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

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

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

III

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku literatura amerykańska szukała wyjścia z postmodernistycznej ironii; rówieśnicy Wallace'a chcieli znaleźć nowe sposoby wyrazu i zadania dla fikcji. Na przykład Franzen w swojej drugiej powieści, *Silnym wstrząsie* (1992), postawił na bezpośrednią, gniewną szczerość, zrywając z ironią *Dwudziestego siódmego miasta* (1988). Było to podyktowane koniecznością skonfrontowania się z rzeczywistością końca XX wieku – na sposób realistyczny, odpowiadający „duchowi czasu” (Boswell 2018). Efektem tych poszukiwań była literatura, która zyskała różne nazwy: metamodernizm, literatura postironiczna²¹, post-postmodernizm, realizm historyczny. Zmaterializowała się ona także – w sposób jednocześnie odrębny i emblematyczny – w *Niewyczerpanym żarciu*, a wcześniej fragmentarycznie w opowiadaniach Wallace'a. Z czasem natomiast z tego ruchu wyłoniła się Nowa Szczerość.

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

W *The Broom of the System* (1987), pierwszej powieści Wallace'a, poetyka i idea literatury postmodernistycznej jeszcze dominują, choć zarazem już przez nią autor sytuuje się niejako w krytycznej opozycji wobec postmodernistycznej tradycji²². Pierwszym elementem odróżniającym pisarstwo Wallace'a od jego postmodernistycznych poprzedników jest, jak zauważa Jarosław Hetman, przypisywanie literaturze funkcji socjalizującej (Hetman 2021a, 31), co w *The Broom of the System* dopiero się zaznacza, ale zostanie rozwinięte i w *Niewyczerpanym żarciu*, i w *Bładym Królu*. Stąd też wynika krytyczna postawa Wallace'a wobec tak charakterystycznej dla pisarstwa postmodernistycznego ironii, służącej pierwotnie jako ostrze krytyki, z czasem zmierzającej w stronę nihilizmu i cynizmu. Już w „E Unibus Pluram...” DFW zauważa, że postmodernistyczny bunt przemienił się w instytucję popkultury, a „awangardowa ironia i rebelia stały się mdłe i szkodliwe”, gdyż zostały „wchłonięte i wypatroszone” (Wallace 2016a, 104) przez spektakl.

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

21 Na temat postironii zob. Leftwich 2023.

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

choć formalnie postmodernistyczna, na planie ideowym już może być postrzegana jako krytyczny dialog z postmodernizmem – przede wszystkim na temat języka i komunikacji – oraz pierwsza próba zmierzenia się z kulturą ponowoczesną wraz z rzekomym wyczerpaniem się wielkich narracji, egocentryzmem i postępującą atomizacją społeczeństwa. Jak pisze Hetman, „w poststrukturalistycznym relatywizmie Wallace dopatrywał się zagrożenia solipsyzmem, chorobą, która w jego oczach trawi współczesną kulturę Zachodu” (Hetman 2021a, 38). W gruncie rzeczy, mimo że *The Broom of the System* powstawała pod wpływem prozy postmodernistycznej (zwłaszcza *49 idzie pod młotek*), to jednocześnie w centrum jej zainteresowania znajdują się kwestie epistemologiczne²³. Wciąż podstawowym pytaniem jest to, czy „język odwzorowuje świat, czy w głębszy sposób określa go, a nawet zmienia. Czy nasze rozumienie własnych doświadczeń wywodzi się z obiektywnej rzeczywistości, czy z naszych własnych ograniczeń poznawczych? Czy język jest oknem, czy klatką?” (Max 2022, 71–72). Ta kwestia jest zresztą ściśle związana z fascynacją Wallace’a filozofią języka²⁴. *The Broom of the System* to też już zapowiedź typowej dla Wallace’a poetyki, charakteryzującej się piętrową, skomplikowaną składnią – słowami W.G. Sebalda można by powiedzieć, że Wallace „buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe, które wystawnością przypominają procesje albo orszaki żałobne”²⁵ (Sebalda 2020, 23).

Początki twórczości Wallace’a silnie naznaczone są poetyką i ideami postmodernistycznymi oraz odrzuceniem mainstreamowego mdłego realizmu²⁶ (Max 2022, 64). DFW inspirował się twórczością Pynchona, DeLilla czy Johna Bartha. Tym samym odcinał się od modnych w latach osiemdziesiątych minimalistów, piszących w duchu „wyczerpanego realizmu” (Max 2022, 89). Z czasem jego pisarstwo i postawy ewoluowały, ale postmodernistyczne powinowactwa i maksymalizm dalej będą cha-

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

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

25 Choć pewnie można by też mówić o cyrkowych paradach.

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

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

rakterystyczne nie tylko dla niego, ale także dla całego realizmu historycznego. Jednocześnie DFW zaczął doceniać szczerść bezpośrednio poprzedzających go pisarzy i ten element także przeniknął do realizmu historycznego. Jednak w czasach publikacji *The Broom of the System* Wallace był zainteresowany formalnymi eksperymentami, zagadnieniami autoreferencyjności i prozą stanowiącą wyzwanie dla kategorii przyjemności lektury, a największy sprzeciw budził w nim taki rodzaj literatury realistycznej²⁷, której pisania uczono go na kursach *creative writing*. We wczesnych utworach Wallace'a dostrzec można też to, co dla Wooda świadczyło o porażce realizmu historycznego: brak zainteresowania tworzeniem postaci (co przecież było typowe już dla literatury modernistycznej połowy XX wieku, na przykład *nouveau roman*, gdzie postać jest raczej zbiorem znaków), a także ważny, również dla realistyczności prozy autora *Bladego Króla*, temat modelowania myślenia przez media oraz kontaktu i komunikacji w społeczeństwie spektaklu. Zarazem autor *Consider the Lobster* zaczął zmieniać zdanie o roli literatury i jej relacji do rzeczywistości oraz o realizmie²⁸, czego dowodem był już zbiór opowiadań *Girl With Curious Hair* (1988), zwłaszcza nowela *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, będąca, jak zauważa Marshall Boswell, metafikcyjną krytyką metafikcji Bartha (Boswell 2020, 60).

Konsekwencją tych przemian było zdystansowanie się przez Wallace'a wobec postmodernizmu, literatury autotematycznej i metafikcji. DWF w uwielbianej przez niego wcześniej powieści Bartha *Zagubiony w labiryncie śmiechu* zaczął dostrzegać pewien fałsz i pustkę. Dlatego szukał wyjścia z postmodernizmu, które nie byłoby jednocześnie minimalizmem „wyczerpanego realizmu”, nazywanego przez Wallace'a Realizmem Katatonicznym, Ultra-minimalizmem albo Kiepskim Carverem (Max 2022, 154). Jego uwagę przyciągnął Dostojewski – z powodu szczerości i zasad moralnych²⁹

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

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

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

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

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

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

Wallace na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych silnie odczuwał potrzebę wydostania się z labiryntu ironii i literatury postułowanej wcześniej przez Bartha³⁰, ponieważ postmodernistyczny projekt

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

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

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

został przechwycony przez spektakl. Jednocześnie – jak wspominałem – odrzucał „wyczerpany realizm” minimalistów oraz powrót do naiwnego realizmu przedmodernistycznego (zakładając, że faktycznie można mówić o jego naiwności). Odchodzenie od postmodernistycznych wzorców po *The Broom of the System* i zwrócenie się ku społecznym funkcjom literatury musiało się wiązać także z przewyciężeniem uniemożliwiającego pomyślenie realizmu poglądu o alienującym wymiarze języka. W końcu założenie, że literatura może i powinna mówić coś o rzeczywistości – że „jest o tym, co to znaczy być (...) istotą ludzką” (Wallace 2012, 26) – musi pociągać za sobą wiarę, że język nie jest jedynie samozwrotnym systemem, ale w jakiś sposób daje dostęp do rzeczywistości³¹. Wydaje się, że wydo-
stawanie się z zastanych już dekonstrukcyjno-poststrukturalistycznych

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

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

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

Przy czym należy pamiętać, jak podkreśla Marek Paryż, że „Wallace nie odżegnywał się od związków z postmodernizmem” (Paryż 2021, 69) – jako swoich literackich mistrzów wskazywał najważniejszych amerykańskich reprezentantów tego nurtu, a formalne podobieństwa do postmodernizmu są widoczne na pierwszy rzut oka. Piotr Stasiewicz trafnie opisuje postmodernistyczne elementy poetyki realizmu historycznego i twórczości Wallace’a³², zauważając jednocześnie, że „impuls mimetyczny” skierowany jest nie na proste (przynajmniej w założeniu) odbijanie rzeczywistości, ale na „odzwierciedlanie kultury”³³ (Stasiewicz 2022, 61). Jednak sądzę, że aby amerykańskiego pisarza wpisywać w tę tradycję, należałoby sięgnąć po często pomijany esej Johna Bartha „Postmodernizm: literatura odnowy”, w którym wyjaśnia niektóre nieporozumienia narosłe wokół jego „Literatury wyczerpania”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

Stwierdzenie, że realizm historyczny narodził się wraz z publikacją *Niewyczerpanego żartu* Wallace'a, byłoby prawdopodobnie przesadą, choć niewielką. Z pewnością można bronić tezy, że powieść ta stanowi jego centralny punkt³⁵, największe osiągnięcie, ale trzeba mieć na uwadze, że jest to dzieło osobne. Wielka powieść Wallace'a ukazała się w momencie, w którym amerykańska scena literacka była już zupełnie inna niż w czasie publikacji *The Broom of the System* czy *Girl With Curious Hair*. Jak zauważa D.T. Max,

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

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

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

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

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

To wszystko, razem ze zmienną focalizacją i wykorzystaniem mowy pozornie zależnej, sprawia, że powieść jest dialogiczna. Takie nawiązanie do uwag Bachtinowskiej charakterystyki prozy Dostojewskiego nie jest bezzasadne, ponieważ twórczość rosyjskiego pisarza bardzo silnie wpływała na Wallace’a właśnie w trakcie konstruowania *Niewyczerpanego żartu*. DFW dostrzegł podobieństwa między sobą a Rosjaninem, zwłaszcza w przemianie Dostojewskiego w czasie zsyłki, co przypominało mu jego własną przemianę w czasie odwyku. W autorze *Braci Karamazow* cenił w wartości duchowe i moralne, szczerość, bezkompromisowość i wiarę. Był przekonany, że takiej literatury potrzebuje współczesność po epoce ironii (Max 2022, 240). Przy czym trzeba poczynić tutaj pewne zastrzeżenie: dialogiczność powieści Wallace’a nie zasada się na nierozstrzygniętym „kontrapunkcie konfliktowych postaw etycznych” (Markiewicz 1994, 225). Dla autora *Niewyczerpanego żartu* zajęcie pozycji etycznej po czasach ironii stało się bardzo istotne. Zatem choć wykorzystuje on charakterystyczny dla postmodernizmu zabieg mnożenia głosów i perspektyw, nie czyni tego, by odrzucić autentyczność na rzecz nietotalizującej wielości równoważnych głosów i demontażu uniwersalistycznych prawd³⁶ (Holland 2020, 30).

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku pojawiały się teksty krytykujące spektakl konsumpcji i przyjemności³⁷, jednak „literatura – zwłaszcza w wykonaniu pisarzy, z którymi Wallace wchodził w artystyczny dialog – polegała na drażnieniu i eksponowaniu obserwowanej rzeczywistości, pokrywanej następnie warstwą misternego języka; nie miała w sobie pierwiastka ewangelicznego” (Max 2022, 283), który objawił się w *Niewyczerpanym żarcie*. Wallace, jak poetycko pisze Max, „dokonuje obmycia Pynchońskiej ekstrawagancji w chłodnych wodach prozy DeLilla,

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

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

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

Sam autor *Bladego Króla* zaczął mówić o swojej twórczości jako realistycznej na początku lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia w wywiadach z Larrym McCafferym (Wallace 1993) i Laurą Miller (Wallace 1996)³⁸, czego zapowiedź można zauważyć już w 1990 roku, w eseju „E Unibus Pluram...”. Oczywiście poetyce jego pisarstwa (jak również pozostałych reprezentantów realizmu historycznego) daleko do wyznaczników realizmu rozumianego wąsko, jako nurt prozy ukształtowany w XIX wieku, dążący do wywoływania efektu rzeczywistości³⁹. Jednak gest realistyczny Wallace’a polegał na co najmniej dwóch kwestiach: próbie docierania do rzeczywistości, tudzież wierze w możliwość dotarcia do niej za pomocą języka, oraz oddania świata ludzi przytłoczonych nieznośną intensywnością bodźców w społeczeństwie spektaklu. DFW był przekonany – i zdaje się, że jest to światopogląd realizmu historycznego *per se* – że żyje w strzaskanej rzeczywistości; zatem zadaniem literatury byłoby oddanie tego stanu, co oczywiście wymaga innych środków niż te oferowane przez klasyczną prozę realistyczną, genologicznie związaną z powieścią dziewiętnastowieczną. Poetyka, jaką Wallace rozwijał

38 Oba wywiady zostały przedrukowane w: Wallace 2012.

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

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

Jednym z ciekawszych – i charakterystycznych – chwytów realistycznych, a jednocześnie metaliterackich (Stasiewicz 2022), są w *Niewyczerpanym żarcie* przypisy, o których sam autor w liście do swojego redaktora pisze: „imitują zalew informacji i lawinę danych, które, spodziewam się, za piętnaście lat będą stanowić jeszcze większą część amerykańskiego życia”⁴⁰ (cyt. za: Max 2022, 262). Z kolei pewna hiperszczegółowość, typowa dla realizmu historycznego, choć może być postrzegana jako zabieg z repertuaru poetyki realizmu wzmacniający efekt rzeczywistości⁴¹, tak naprawdę uwidocznia sam materiał literacki i tym samym wymyka się klasycznej estetyce realistycznej.

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

W swojej powieści Wallace stara się wypracować sposoby pisania pozwalające przekształcić postmodernistyczną ironię i autorefleksyjność w narzędzia odzyskiwania w literaturze kategorii szczerości, autentyczności, prawdy i wiary, zdążając tym samym w stronę literatury zapowiadanej przez niego już w „E Unibus Pluram...” (Wallace 2016a, 122–123). Jak zauważała Mary K. Holland, *Niewyczerpany żart* jest – zarówno dla Wallace’a, jak i dla literatury amerykańskiej w ogóle – szczytowym osiągnięciem i początkiem nowego projektu literackiego wykraczającego poza ramy literatury wyczerpania⁴² (Holland 2018,

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

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

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

127). Konstrukcyjne wybory Wallace'a – rozbita narracja, fragmentaryczność, otwarte zakończenie, encyklopedyczność – wbrew temu, co twierdził Wood, są wyrazem realistycznej intencji⁴³; co więcej, jak sądzę, skutecznie zrealizowanej. Zarówno rozbitcie wątków, jak i splatanie razem najdrobniejszych szczegółów uwidacznia, że to, co na mocy konwencji przyjmujemy za realistyczny sposób pisania (przyczynowość, linearność, „ludzkie” postacie), jest w istocie jedynie konwencją, niemającą odzwierciedlenia w rzeczywistości, którą lepiej imituje właśnie fragmentaryczność i nieliniowość⁴⁴.

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

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

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

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

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

Dla autora *Krótkich wywiadów z paskudnymi ludźmi* kultura ironii nie wiąże się już z postawą sokratejską i antydogmatycznymi cnotami podmiotu sceptycznego (Wróbel 2014, 35). Identyfikowana przez Szymona Wróbla jako sceptycyzm ironiczny antydogmatyczna postawa manewrująca pozycjami intelektualnymi, charakteryzująca się dystansem oraz ironią jako figurą odwlekania (Wróbel 2014, 35), w perspektywie Wallace'a straciła krytyczną potencjalność, gdyż stała się domyślnym stanem kultury późnego kapitalizmu. Za Lewisem Haydem stwierdza, że jeżeli ironia przyjmuje rolę podstawowej pozycji podmiotu, „staje się głosem uwięzionych, którym zaczęło podobać się w klatce” (Wallace 2016a, 102). Postrzeganie ironii przez Wallace'a jest o tyle ciekawe, że sam był jednym z najgenialniejszych ironistów – na poziomie retoryki – w literaturze przełomu XX i XXI wieku. Jednak odrzucił ironię jako postawę etyczną⁴⁵, mając jednocześnie świadomość, że zarówno dla dekonstrukcjonistów (Paul de Man), jak i dla liberałów-pragmatystów (Richard Rorty) ironia jest „drogą do rozwinięcia wrażliwości etycznej”, obroną przed „fundamentalizmem wiedzy i wiary” (Wróbel 2014, 35) i ostatecznym słownikiem etycznym. Jego zdaniem „ironia kulturalna jest zarazem tak potężna i tak rozczarowująca, ponieważ nie sposób przyłapać ironisty” (Wallace 2016a, 103). Dlatego też z czasem coraz bardziej przesuwał się w stronę etosu wiary samej w siebie. Jeśli rzeczywiście ironia miała być narzędziem ucieczki przed dogmatyzmem, to zdaniem Wallace'a stała się też powodem alienacji i antyetycznej postawy estetycznej – w neoliberalnym społeczeństwie Ameryki końca XX wieku ironia nie jest już sokratejską metodą myślenia. Z tego powodu DFW – parafrazując tytuł jednego z jego esejów – oddala się od bycia oddalonym od wszystkiego.

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

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

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

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

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

Charakterystyczna dla Wallace'a oraz na przykład Franzena postironia jest efektem pragnienia komunikacji. Jak zauważał Lee Konstantinou, o czym również już wspominałem, autor *Niepamięci* był przekonany, że społeczeństwo amerykańskie końca XX wieku to społeczeństwo okaleczone przez solipsyzm, anhedonizm, cynizm, toksyczną ironię bezcelowej kultury konsumpcyjnej i idei końca historii. Dlatego Wallace, jak pisze Konstantinou, za cel postawił sobie przedstawienie „etycznych kontrtypów dla niedowierzającego ironisty” (Konstantinou 2012, 85) (w *Niewyczerpanym żarcie* jest nim postać Dona Gately'ego, a także krytykujący społeczeństwo amerykańskie Marathe). Na marginesie trzeba zauważyć, że Konstantinou kwestionuje włączanie DFW wraz z innymi pisarzami, jak Rushdie i Smith, do nurtu realizmu historycznego. Wskazuje, że w gruncie rzeczy postironia Wallace'a jest w pewien sposób zgodna z krytyką, jaką Wood wysuwał przeciwko realizmowi historycznemu (Konstantinou 2012, 86–87). Tutaj jednak trzeba podkreślić pewien paradoks, na który uwagę zwróciła już Holland: od lat badacze literatury wskazują, że krytykowane przez Wooda powieści osiągają właśnie to, czego jego zdaniem realizm historyczny osiągnąć nie może, a „Wielka (amerykańska) Powieść” nie znajduje w nim swojej śmierci, lecz kontynuację⁴⁶ (Holland 2020, 35).

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

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

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

V

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

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

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

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

Jeśli postmodernizm postrzegają ironicznie zburzenie fundamentów „opresyjnego” esencjalizmu, wynikającego z idei wiary, prawdy, rzeczywistości, jako wyzwolenie, to Wallace upatrywał w tym źródła cierpienia. To jednak nie wszystko, co łączy realizm historyczny z realistyczną tradycją – rozumianą tutaj jako pewien projekt etyczno-epistemologiczny, stanowiący też podstawę modernistycznych poszukiwań rzeczywistości (Franczak 2007). Nurt ten rezygnuje z prozy egocentrycznej (nie nadaje temu określeniu tutaj negatywnego znaczenia). Jest próbą uchwycenia szerszej, ponadjednostkowej perspektywy⁴⁷. Jednak być może ostatecznie, ponieważ formalnie realizmowi historycznemu bliżej jest do metafikcjonalnej prozy postmodernistycznej, jego „realistyczność” sytuuje się na poziomie intencji nadawczej i odbiorczej, także w wymiarze wspólnot interpretacyjnych (Finn 2012, 169), co znaczy, że charakteryzuje go nie korzystanie z dobrze rozpoznawalnych sposobów kreowania efektu rzeczywistości, ale próba jej uchwycenia, nawet jeśli oznacza to skupienie się na wymiarze kulturowym (Stasiewicz 2022). Mamy zatem do czy-

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

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

Za realizmem historycznym, szczególnie pisarstwem Wallace'a, kryje się więc idea – mająca, jak wykazywał Franczak, źródło w przełomie modernistycznym – innego sposobu mierzenia się z rzeczywistością (jej diagnozy i literackiego opracowania) niż oparty na mimetyzmie realistyczny sposób pisania. Brak mocnego osadzenia realizmu historycznego w formalnych wyznacznikach przypisywanych zazwyczaj pisarstwu realistycznemu sprawia, że otwierają się możliwości poszukiwań innych tradycji. Tą drogą poszedł Andrew Hoberek, wpisując Wallace'a w tradycję nie powieści, ale romansu⁴⁸ (Hoberek 2018, 37), co w gruncie rzeczy w pewien sposób odpowiada rozważaniom Flannery O'Connor na temat literatury amerykańskiego Południa (O'Connor 2020). Tradycja romansu byłaby związana bardziej z zainteresowaniem „tajemnicą” (o niej pisała O'Connor), formami mitycznymi, symbolicznymi i alegorycznymi, zawartymi w nieprawdopodobnych, zdumiewających wydarzeniach, niż klasami społecznymi i imitacyjnym reprezentowaniem świata. Do tej tradycji, oprócz samej O'Connor, można by zaliczyć Faulknera i Melville'a. Hoberek argumentuje, że otwartość Wallace'a, a możemy dodać: realizmu historycznego, na gatunki nierealistyczne, pewna alegoryczność biorąca górę nad skrupulatnymi analizami społecznymi sytuują go właśnie w tradycji romansu. Amerykański literaturoznawca przekonuje, że autor *Bladego Króla*, zwraca się ku grotesce, podobnie jak O'Connor, by wyjść poza ograniczenia realizmu przedstawieniowego, rozbić dominujące wzorce społeczne i spróbować przedstawić to, co nieprzedstawialne, przy użyciu wytartych już chwytów estetyczno-narracyjnych (O'Connor 2020, 39–40). Choć wydaje mi się, że jest to za daleko idąca interpretacja, to sędzę jednocześnie, że nie jest

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

ona całkiem pozbawiona trafnych intuicji, gdyż elementy groteski wyraźnie zaznaczają swoją obecność w realizmie historycznym. Należy jednak pamiętać – wróćmy do przywoływanego już eseju O'Connor – że romans nie jest przeciwieństwem realizmu, ponieważ za nim również stoją pewne realistyczne intencje; jest co najwyżej kontrastem dla specyficznego, konkretnego nurtu powieści dziewiętnastowiecznej (Głowiński 1976). Zresztą sam Wallace już w czasie studiów w Amherst przekonał się, a jest to lekcja całego realizmu historycznego, „ile jest w prozie literackiej miejsca na to, co bizarne, i to nawet w utworach realistycznych” (Max 2022, 63). Zatem odrzucić należy pogląd, jakoby niezwykłość wykluczała realizm⁴⁹ i odwrotnie. To w gruncie rzeczy ukazywał przed laty Erich Auerbach w *Mimesis* (Auerbach 1968), dowodząc, że różne odmiany realizmu obecne były na przestrzeni wieków w literaturze europejskiej (oczywiście spostrzeżenia Auerbacha można by rozciągnąć po prostu na literaturę światową). Podobne argumenty wysuwał też Curtius⁵⁰. Ostatecznie nieodległe prawdy wydaje się stwierdzenie O'Connor, że „[w]szyscy pisarze są głównie poszukiwaczami i opisywaczami rzeczywistości, lecz realizm każdego z nich zależy od jego poglądu na to, gdzie owa rzeczywistość ma swoje ostateczne granice” (O'Connor 2020, 48).

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

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

50 O poglądach Auerbacha i Curtiusa pisałem w poprzednim artykule z cyklu o realizmach przełomu wieków (Woźniak 2024), tutaj przywołajmy tylko jeden cytat z Curtiusa: „tendencje realistyczne istnieją we wszystkich epokach, we wszystkich krajach. Istnieją tuziny, jeśli nie setki realizmów o różnej naturze, różnym stylu, różnej technice. (...) Pragnienie oddania prawdy natury może wynikać z najrozmaitszych motywów. Realizm malarstwa skalnego epoki kamiennej był magiczny, służył zapewnieniu pomyślnych łowów. Późny gotyk w sztuce hiszpańskiej siedemnastego wieku miał ukazać w sposób ludzki, czym jest świętość; byłby to realizm sakralny. Istnieje realizm satyryczny (...) i dziesiątki innych” (Curtius 1956, 92–93; cyt. za: Brodzka 1966, 25).

mologii, na którą składały się rozwój technologiczny, przemiany społeczno-polityczne, racjonalizm i pozytywizm oraz odwrót od subiektywistycznego i indywidualistycznego romantyzmu w stronę idei obiektywnego, naukowego poznania i zainteresowania tym, co typowe. Jeśli postmodernizm w pewien sposób powtarzał i przetwarzał paradygmaty romantyczny i antypozytywistyczny, to realizm historyczny, przejmując dziedzictwo postmodernizmu, ma ambicje uchwycenia rzeczywistości i opisywania realnego swoich czasów, przy czym – jak już nieraz tutaj wspominałem – nie chodzi o sposób pisania mający na celu wierne rejestrowanie czy też odzwierciedlanie życia w danych czasach i danym społeczeństwie. Chodzi raczej o uchwycenie logiki kulturowej czy też formacji ontohistorycznej⁵¹. Kluczowe dla tradycyjnego realizmu kategorie prawdy i podobieństwa nadal są więc istotne, lecz zostały już przetworzone przez doświadczenie modernizmu oraz postmodernizmu i odrywają się od imitacyjnej koncepcji *mimesis*. Świat przedstawiony nie musi przypominać rzeczywistości czytelnika, czy też – jak ujął to Darko Suvin – empirycznego środowiska autora (Suvin 2018, 11), a mimo to refleksyjna funkcja fikcji zostaje zachowana, ponieważ chodzi o eksplorację relacji społecznych i czegoś, co można by nazwać kondycją ludzką.

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

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

Wykaz literatury

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

- Dulk, Allard den. 2014. „Boredom, Irony and Anxiety: Wallace and the Kierkegaardian View of the Self”. W *David Foster Wallace and ‘The Long Thing’: New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York: Bloomsbury.
- Finn, Ed. 2012. *Becoming Yourself: The Afterlife of Reception*. W *The Legacy of David Foster Wallace*, red. Samuel Cohen i Lee Konstantinou. Iowa City: Iowa University Press.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a “Natural” Narratology*. London–New York: Routledge.
- Franczak, Jerzy. 2007. *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków: Universitas.
- Fukuyama, Francis. 2009. *Koniec historii*. Tłum. Tomasz Bieroń i Marek Wichrowski. Kraków: Znak.
- Garaudy, Roger. 1967. *Realizm bez granic. Picasso, Saint-John, Perse, Kafka*. Tłum. i posłowie Ryszard Matuszewski. Przedmowa Louis Aragon. Warszawa: Czytelnik.
- Gilbert, Sandra M., i Gubar, Susan. 2020. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Wstęp Lisa Appignanesi. New Haven–London: Yale University Press.
- Głowiński, Michał. 1976. „Romance”. W *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Graff, Agnieszka. 2024. „Jak ryby w wodzie. Kultura terapii i jej krytycy”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 48(1): 331–349.
- Greenwald Smith, Rachel. 2015. *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hetman, Jarosław. 2021a. „Czyszczenie magazynów: *The Broom of the System*”. W *David Foster Wallace*, red. Jarosław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hetman, Jarosław. 2021b. „*Infinite Jest* a kultura czasów wygody”. W *David Foster Wallace*, red. Jarosław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hoberek, Andrew. 2013. „The Novel After David Foster Wallace”. W *A Companion to David Foster Wallace Studies*, red. Marshall Boswell i Stephen J. Burn. New York: Palgrave Macmillan.
- Hoberek, Andrew. 2018. „Wallace and the American Literature”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Claire. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, Mary K. 2018. „*Infinite Jest*”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Clare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, Mary K. 2020. *The Moral Worlds of Contemporary Realism*. New York–London: Bloomsbury.

- Jakobson, Roman. 1999. „O realizmie w sztuce”. Tłum. Przemysław Pietrzak. *Teksty Drugie* 4: 185–192.
- Jameson, Fredric. 2011. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jameson, Fredric. 2013. *Antinomies of Realism*. New York–London: Verso.
- Jankowicz, Grzegorz. 2024. „Amerykański sen o powieści”. W Jankowicz, Grzegorz, *Pojedynek wokół pustki. Eseje*. Kraków–Budapeszt–Syraquzy: Austeria.
- Kelly, Adam. 2012. „Development Through Dialogue. David Foster Wallace and the Novel of Ideas”. *Studies in the Novel* 44(3): 267–283.
- Kelly, Adam. 2014. „David Foster Wallace and the Novel of Ideas”. W *David Foster Wallace and the ‘Long Thing’*. *New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York–London: Bloomsbury.
- Kelly, Adam. 2024. *New Sincerity. American Fiction in the Neoliberal Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Kijewska-Trembecka, Marta. 2007. *Quebec i Quebecois. Ideologie dążeń niepodległościowych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kolb, Harold. 1969. *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Konstantinou, Lee. 2012. „No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief”. W *The Legacy of David Foster Wallace*, red. Samuel Cohen i Lee Konstantinou. Iowa City: Iowa University Press.
- Konstantinou, Lee. 2018. „Wallace’s ‘Bad’ Influence”. W *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, red. Ralph Clare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kujawa, Dawid. 2021. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*. Kraków: Wydawnictwo Ha!Art.
- LaCapra, Dominic. 2009. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- Leftwich, Patrick. 2023. „Konspiracja i postironia w semiotyce postprawdy”. *Zakład 6*. <https://www.zakladmagazyn.pl/post/patrick-leftwich-konspiracja-i-postironia-w-semiotyce-postprawdy/>
- Letzler, David. 2014. „Encyclopedic Novels and the Cruft of Fiction: *Infinite Jest’s* Endnotes”. W *David Foster Wallace and the ‘Long Thing’: New Essays on the Novels*, red. Marshall Boswell. New York–London: Bloomsbury.
- Markiewicz, Henryk. 1994. „Narrator i autor w światowej teorii literatury”. *Pamiętnik Literacki* 4: 225–235.

- Martuszevska, Anna. 2000. „Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywi-
stycznym)”. *Pamiętnik Literacki* 2: 143–156.
- Max, Daniel T. 2022. *Każda historia miłosa jest historią o duchach. Życie Davida Fostera Wallace’a*. Tłum. Jolanta Kozak. Warszawa: W.A.B.
- McHale, Brian. 2012. *Powieść postmodernistyczna*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McKenzie, Jon. 2011. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas.
- O’Connor, Flannery. 2020. „Pewne aspekty groteski w prozie Południa”. W O’Connor, Flannery, *Misterium i maniery. Pisma przygodne*. Tłum. Michał Kłobukowski. Kraków: Karakter.
- Paryż, Marek. 2021. „*Rzeczko fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*: narracyjna autokreacja i pryzmaty przedstawienia świata w reportażowych utworach Davida Fostera Wallace’a”. W *David Foster Wallace*, red. Jarosław Hetman. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Perec, Georges. 2021. „Ku literaturze realistycznej”. Tłum. Julia Krzewska. *Maly Format* 1–3. <http://malyformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/>
- Rancière, Jacques. 2007. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Jan Sowa i Maciej Kropiwnicki. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rutkiewicz, Paweł K. 2018. *Słowo i świat. Globalizacja w literaturze i literaturoznawstwie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sajewicz, Paweł. 2014. „Literatura versus drony”. *Dwutygodnik* 128, marzec. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5090-literatura-versus-drony.html/>
- Sebald, W.G. 2020. *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Woman, Madness and English Culture, 1830–1980*. New York–London: Penguin Books.
- Showalter, Elaine. 1997a. „Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej”. *Teksty Drugie* 4: 188–205.
- Showalter, Elaine. 1997b. *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.
- Siemek, Marek. 2002. „Wczesny romantyk późnej nowoczesności”. W Siemek, Marek, *Wolność, rozum, intersubiektywność*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Smith, Zadie. 2001. „This Is How It Feels to Me”. *The Guardian*, 13 października. <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan/>
- Staiger, Jeffrey. 2008. „James Wood’s Case Against ‘Hysterical Realism’ and Thomas Pynchon”. *The Antioch Review* 66(4): 634–654.

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

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

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

ORCID: 0000-0001-7648-1427

Dane adresowe:

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

plac Nankiera 15b

50-140 Wrocław

email: jaroslaw.wozniak2@uwr.edu.pl

Cytowanie:

Woźniak, Jarosław. 2024. „Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. II: Realizm historyczny i David Foster Wallace”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 95–136.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.5

Author: Jarosław Woźniak

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

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

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

NADIA WIERZBICKA

Afekt i zaprzeczenie. Psychoanalityczne ujęcie *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry

Tekst stanowi analizę sprzeczności między deklarowanym przez społeczeństwa nowoczesne szacunkiem dla praw zwierząt a przemocą, zadawaną im na skalę masową. Sprzeczność ta zostaje opisana w kategoriach rozumu cynicznego, charakteryzującego się rozbieżnością działań i deklarowanych przekonań. Korzystając z psychoanalitycznej ramy teoretycznej, autorka zwraca uwagę na afekt, którego negacja zostaje przedstawiona jako źródło postawy cynicznej. Tekst wskazuje na niesamowity (*unheimlich*) charakter nowoczesności oraz wiążącej się z nią międzygatunkowej przemocy, których ucieleśnieniem jest w tekście *Piramida zwierząt*, rzeźba autorstwa Katarzyny Kozyry.

Słowa kluczowe: rozum cyniczny, zaprzeczenie, Realne, *Piramida zwierząt*, psychoanaliza, posthumanizm

Wstęp

„Coś lepszego niż śmierć znajdziesz wszędzie”.

Bracia Grimm, *Muzykanci z Bremy*

Przyglądając się zbiorowym wyobrażeniom na temat praw zwierząt, można zauważyć pewną niespójność. Z jednej strony, przemoc wobec zwierzęcia jest czymś powszechnie potępianym. Z drugiej strony, w ostatnich dekadach doszło do stanowczego wzrostu spożycia mięsa (Whitnall i Pitts 2018), które jest produktem przemocy na skalę masową. Uważam, że wytłumaczeniem tego społecznego fenomenu jest koncepcja *rozumu cynicznego*. To pojęcie zaczerpnięte z myśli Petera Sloterdijka (2008). Oznacza postawę, w ramach której czynimy rzeczy niezgodne z deklarowanymi przez nas przekonaniem etycznymi.

Współczesny cynizm różni się od swojej starożytnej wersji. Nowoczesny cynik nie jest już mieszkającym w becze filozofem, który bezczelnie odrzuca przyjęte konwencje. To konformista, który wpisuje się w zastane schematy, choć je kwestionuje. Działa pod presją przytłaczającej go rzeczywistości: „Cynicy wiedzą, co robią, ale robią to, ponieważ [...] realne konieczności życia i perspektywy samozachowawcze mówią im jedno i to samo – że tak musi być” (Ibid., 22). Użytkownik rozumienia cynicznego został postawiony przed przymusem zaakceptowania stosunków społecznych, w które nie wierzy. Sloterdijk opisuje jego smutek: cynik to skryty melancholik, który za wszelką cenę chce utrzymać zdolność do pracy. Swoją rozpacz chowa za maską ironii. Za wszelką cenę nie chce być uznany za naiwniaka – jego orężem jest dystans, z którym traktuje społeczne konwencje.

Odkrycie Sloterdijka polega na dostrzeżeniu, że świadomość nie musi wpływać na czyn. Postawa cyniczna zapewnia odporność na dobrze znane nam treści. Umożliwia ich zignorowanie. Jak ujmuje to Slavoj Žižek (2001b, 44), „podmiot cyniczny jest całkowicie świadom dystansu między ideologiczną maską a rzeczywistością społeczną, a mimo to nadal opowiada się za maską”. Możemy mieć wiedzę na jakiś temat i wciąż postępować tak, jakbyśmy jej nie mieli.

By poradzić sobie z przytłaczającą rzeczywistością, cynik ucieka się do ironii. Dzięki niej może zdystansować się od otaczającego go świata. A przynajmniej tak mu się wydaje. Jak zaznacza Žižek (2001b, 48), „jeśli nawet nie traktujemy poważnie tego, co dzieje się wokół nas, jeśli nawet zachowujemy w stosunku do tego postawę ironicznego dystansu,

nie zmienia to przecież w niczym faktu, że nadal to robimy”. Dystans wiąże się z pozornym przyjęciem faktu („doskonale rozumiem powagę sytuacji”), po którym następuje jego neutralizacja („w sumie to w to nie wierzę”) (Myers 2009, 68–69). Zdaniem Žižka, stosunki społeczne, w których funkcjonujemy, wymagają od nas stałego podwojenia. Na przykład nikt tak naprawdę nie wierzy w ideologię – ale właśnie dlatego, że w nią nie wierzymy, umożliwiamy jej dalszą reprodukcję. Žižek twierdzi bowiem, że ideologia nie jest reprodukowana przez wiarę, lecz przez czyny. Warunkiem czynu jest zaś często przyjęcie wobec niego ironicznego dystansu, który umożliwi powiedzenie sobie „może to robię, ale w głębi duszy myślę inaczej”. Zdaniem Žižka, dystans nie powoduje więc demaskacji panującej ideologii – wręcz przeciwnie, wiedzie do jej umocnienia. Odpowiedzią filozofa na problem rozumu cynicznego jest likwidacja dystansu – przesadna identyfikacji z panującą ideologią.

Žižek widzi w nad-identyfikacji sposób na zdemaskowanie ideologii. Podobnym tropem podąża Hal Foster (2010). Zdaniem filozofa przesadne naśladowanie ukrytych społecznych mechanizmów stanowi sposób na ich ujawnienie. Foster opisuje strategię przesadnej identyfikacji na przykładzie społeczeństwa konsumpcji: „Jeśli nie możesz go pokonać, przyłącz się (...). Co więcej, jeśli wejdiesz w nie bez reszty, będziesz mógł je zdemaskować” (Foster 2010, 283). Nad-identyfikacja zostaje przez Fostera przedstawiona jako narzędzie demaskacji. Tym samym stanowi wyzwanie dla nowoczesnego cynizmu.

Rozum cyniczny krytykowany jest również przez myśl posthumanistyczną. Jej przedstawiciele utożsamiają go z nadmierną krytyką, która zamiast rozwiązać nasze problemy, jedynie nas od nich dystansuje (Latour 2004). Posthumaniści przeciwstawiają krytyce performatywność i aktywistyczne zaangażowanie (Marzec 2021).

Debata wokół rozumu cynicznego skupia się na demaskacji ukrytych mechanizmów władzy bądź na optowaniu za aktywnym działaniem zamiast biernej krytyki. Zgodnie z moim stanowiskiem, wszystkie te ujęcia nie dają adekwatnej odpowiedzi na problem rozumu cynicznego. To dlatego, że w debacie poświęconej cynizmowi pomijany jest wymiar afektywny, którego zaprzeczenie jest, moim zdaniem, tym, co dla rozumu cynicznego konstytutywne. Celowo mówię tu o „zaprzeczeniu”, mając na myśli termin wywodzący się z teorii psychoanalitycznej. Zaprzeczenie oznacza przyjęcie do świadomości konkretnych treści, ale z pominięciem pewnego czynnika. Zgodnie z moim odczytaniem pism Freuda, tym pominiętym czynnikiem jest afekt. W tradycji filozoficznej, afekt rozumiany jest jako zbiór popędów, motywacji, emocji i uczuć (Damasio

2003). To właśnie w afekcie dostrzegam potencjał przezwyciężenia postawy cynicznej.

W niniejszym tekście analizuję relację rozumu cynicznego do nowoczesnych modeli produkcji mięsa, którego traumatyczny wymiar jest coraz silniej oddelegowywany poza obszar zbiorowej wyobraźni. Stawką proponowanego przeze mnie ujęcia jest pozycja międzygatunkowej przemocy w społecznym imaginarium, czyli zbiorze wspólnych wyobrażeń. Imaginarium wpływa na sposób, w jaki przeżywamy dane wydarzenia, poprzez osadzanie ich w etycznej ramie (Taylor 2010; Leder 2014). Określa także, jak interpretujemy otaczającą nas rzeczywistość, nadając jej sens. Chciałabym podkreślić pomijaną dotąd wagę emocji w konstruowaniu imaginarium. Nie składa się ono wyłącznie z treści dyskursywnych – by mogło funkcjonować, potrzebne jest jego dopełnienie w formie afektu. Jak pokażę w dalszej części artykułu, samo uanocznienie przemocy bez połączenia z wymiarem afektywnym jest pozbawione sprawczości.

Moje stanowisko koresponduje z myślą Chantal Mouffe (2015), która zwraca uwagę na afektywny wymiar praktyk społecznych. Filozofka podkreśla rolę sztuki w tworzeniu nowych politycznych alternatyw. Rysikiem związanym z podejściem Mouffe jest, moim zdaniem, podatność form artystycznych na tworzenie kolejnych fantazji o egalitarnej wspólnotie ludzi i zwierząt, które łatwo mogą przekształcić się w fantazmat przysłaniający obecnie trwającą przemoc, opisywaną w niniejszym artykule w kategoriach *Realnego*. *Realne* to kolejne pojęcie zaczerpnięte z teorii psychoanalitycznej. Jest jednym z trzech porządków, z pomocą których francuski psychoanalityk Jacques Lacan opisał całość funkcjonowania ludzkiej psychiki. Kontakt z *Realnym* zawsze ma traumatyczny charakter.

Podczas gdy Mouffe poszukuje pozytywnych wzorców stwarzania alternatywnych form politycznej podmiotowości, ja analizuję traumatyczny wymiar ludzkiej relacji ze zwierzętami. Ten z racji swojej niekonkluzywności może stanowić trudność w tworzeniu warunków dla jasnych politycznych identyfikacji. Skupiam się na jednym przykładzie: *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Wierzę, że ta rzeźba stanowi istotny bodziec do ponownego przemyślenia koncepcji antagonizmu, który w obecnym dyskursie lacanowskim jest opisywany jako *Realne*.

Baśń staje się rzeczywistością

Inspiracją dla powstania *Piramidy zwierząt* była niemiecka baśń opowiadająca o losach czwórki zwierząt, dzielnie uciekających przed śmiercią

Chciałabym podkreślić pomijaną dotąd wagę emocji w konstruowaniu imaginarium. Nie składa się ono wyłącznie z treści dyskursywnych – by mogło funkcjonować, potrzebne jest jego dopełnienie w formie afektu.

cią. „Muzykanci z Bremy” to opowieść o pracujących zwierzętach, które sprzeciwiają się swoim posiadaczom. Ze względu na sędziwy wiek nie mogły pełnić już swoich funkcji w procesie produkcji, za co groził im rychły koniec. Jako pierwszego poznajemy osła, który jest zbyt słaby, by nosić wory mąki. Bohater chce ocalić dni, które mu pozostały. Pod osłoną nocy ucieka ku Bremie – miastu, gdzie każdy może zostać muzykantem. Na swojej drodze napotyka na psa, który nie nadaje się już do polowania. Poznaje też kota, któremu brak sił, by ganiać myszy, a także koguta, którego zwłoki mają być przeznaczone na żupę. Zafascynowane opowieścią o Bremie, zwierzęta dołączają do eskapady. Przemierzając drogę do celu, bohaterowie trafiają na dom zbudowany w środku lasu. To zbójcka chata, wewnątrz której grupa łowców właśnie zasiada do stołu. Zwierzęta łączą siły, by przegonić kłusowników: pies wskakuje na osła, na psa wspina się kot, zaś na koci kark wlatuje kogut. Tak powstaje zwierzęca piramida. Osiół ryczy, pies szczeka, kot miauczy, a kogut pieje. Przestraszeni rozbójnicy w pośpiechu opuszczają dom, odtąd szczęśliwie zamieszkały przez zwierzęta. Nazwa baśni – „Muzykanci z Bremy” – stanowi przewrotne nawiązanie do wydawanych przez nie dźwięków, a także do marzeń o lepszym życiu w tytułowej Bremie.

Często mówi się, że opowieść o muzykantach wyszła spod pióra braci Grimm. Sprawa wygląda jednak nieco inaczej. Wilhelm i Jacob Grimmowie zasłynęli dzięki spisaniu baśni, nie byli jednak ich autorami. Praca braci sprowadzała się raczej do zbierania i przetwarzania treści ludowych podań (Bettelheim 1996). Na tym polega właśnie unikalność baśni – są one owocem nie tyle indywidualnej, ile zbiorowej wyobraźni. Sami Grimmowie niejednokrotnie modyfikowali treść przekazów, które pozyskiwali za pośrednictwem młodych mieszczanek (Peciul-Karmińska 2009), co sprawia, że nie możemy uznać ich opowieści za adekwatne odwzorowanie ludowych podań – wiemy jedynie, że zachowują w sobie ich część. Właściwością baśni jest to, że trudno jest określić jej dokładne źródło. To wytwór kolektywnej fantazji – publiczne dobro, wspólna mądrość. Przekazywana z pokolenia na pokolenie, przypowieść o zwierzętach uciekających przed śmiercią była znana między innymi pewnej artystce, która postanowiła powtórzyć opowieść o muzykantach. Tym razem historia potoczyła się jednak inaczej.

W 1993 roku Katarzyna Kozyra, studentka rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zleciła zabicie kilku zwierząt, by z ich ciał uformować swoją pracę dyplomową. Na potrzeby rzeźby zabito konia oraz dwa koguty. Dwa, ponieważ artystka nie mogła zdecydować się, który będzie lepiej pasować do kompozycji (Sienkiewicz 2015). Pies i kot trafiły do Kozyry w wyniku wypadków na drodze. Układając mar-

W baśni zwierzęta dzięki piramidzie ratują swoje życia. W przypadku rzeźby jest ona powodem śmierci.

twe ciała jedno na drugim, Kozyra uformowała *Piramidę zwierząt*. Baśń stała się rzeczywistością. Tak powstało alternatywne zakończenie historii braci Grimm. W opowieści piramida jest figurą zwycięstwa zwierząt nad człowiekiem. Rzeźba będąca ilustracją tego zdarzenia zaprzecza ich wygranej. W baśni zwierzęta dzięki piramidzie ratują swoje życia. W przypadku rzeźby jest ona powodem śmierci.

Kozyra wywołała skandal. Jej praca była porównywana do sztuki faszystowskiej (Banaszkiewicz 1993), bądź też odmawiano uznania jej za sztukę (Iłowiecki 1993). Artystkę oskarżano o popełnienie przestępstwa (Waliszewska 1993), choć w świetle prawa nie dopuściła się nawet wykroczenia. Liczni komentatorzy uznali ją za osobę wymagającą pomocy psychiatrycznej (zob. Sienkiewicz 2014). Pojawiały się również apele do władz potępiające działalność Kozyry, a jednocześnie usprawiedliwiające sam akt masowego zabijania zwierząt (Zaniewska-Chwedczuk 1993). W ożywionej debacie poświęconej pracy dyplomowej artystki niewiele uwagi poświęcono tematowi zbiorowej rzezi związanej z rozwijającym się w Polsce przemysłem hodowlanym, a także z postępującym utowarowieniem zwierzęcych ciał (zob. Sienkiewicz 2014). Przychylni artyście komentatorzy sprowadzali pracę do wymiaru antropocentrycznego, marginalizując zwierzęce cierpienie (zob. Morawska 1993, Kuś 1994). Wyjątkiem były komentarze Grzegorza Kowalskiego (1993) oraz Artura Żmijewskiego (1993), zwracających uwagę na anonimowość i niewidoczność masowej produkcji mięsa.

Obiekcje do *Piramidy Zwierząt* zgłosiło również Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami. Organizacja sprzeciwiała się ujawnianiu kolejnych etapów uśmiercania konia, które miało miejsce na filmie towarzyszącym rzeźbie Kozyry. Członkowie Towarzystwa uznali instalację za niehumanitarny akt uwłaczania zwierzęcej godności (Sienkiewicz 2014, Łagodzka 2015). Problemem dla działaczy nie był sam akt zabicia, lecz uczynienie z niego spektaklu. Ze sprzeciwem spotkało się jedynie unaocznienie przemocy, która musi pozostać w ukryciu.

Piramida skonsolidowała swoją pozycję w artystycznym kanonie podczas solowej wystawy Kozyry w Zachęcie Państwowej Gallerii Sztuki. Rzeźba została zakupiona do kolekcji instytucji. Następne lata spędziła w magazynie poza zasięgiem wzroku widowni. Tymczasem na wyższych piętrach galerii trwało życie. Przez sale Zachęty przewijały się kolejne wystawy poruszające tematykę międzygatunkowych relacji. Na przykład wystawa Marii Brewińskiej *Wszystkie stworzenia duże i małe* (2009–2010), zaraz po kuratorowanej przez Andę Rottenberg *Faunie* z roku 1999, była jedną z czołowych polskich wystaw inspirowanych osiągnięciami *animal studies* (Łagodzka 2015). Na ekspozycji pojawiło się wiele prac porusza-

jących tematykę antropocentryzmu i praw zwierząt. Z perspektywy psychoanalitycznej kluczowe jest jednak to, czego na wystawie Marii Brewińskiej nie było:

Brewińska dostrzegła [...], że uczestnictwo zwierząt w sztuce nie zawsze jest dla nich dobre, a zabijanie ich na potrzeby sztuki niejednokrotnie wywoływało skandale. Takich prac jednak na tej wystawie nie było, jak przypuszczam – celowo. Znaczące jest, że nie została pokazana *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry, która znajduje się w kolekcji Zachęty. (Łagodzka 2015)

Wystawę możemy potraktować jako negację *Piramidy*. Negacja nie oznacza tu braku lub pustki, lecz negatywną obecność: w samym momencie wypowiedzenia negacji pozostaje ślad tego, czym nie jest (Zupančič 2018). Czy jest sens mówić jeszcze o *Piramidzie zwierząt*? Po trzydziestu latach rzeźba powróciła na sale Zachęty w ramach wystawy *Łzy szczęścia*. Co interesujące, została pokazana raczej jako część historii instytucji – element jej tożsamości. Oglądając ją wśród innych prac można było pomyśleć, że po wielkim skandalu rzucającym cień na wizerunek Kozyry rzeźba wyczerpała już swój zasób interpretacyjny. Wobec najnowszych prac eksponowanych w Zachęcie, poruszających takie tematy jak antropocen, mroczna ekologia, solarpunk, hydrofeminizm i algorytmizacja życia, *Piramida zwierząt* może wydawać się archaiczną formą krytyki. Nawet sama Kozyra (2024) sprawia wrażenie, jakby miała już dość tematu swojej pracy dyplomowej, ignorując aluzje czynione w wywiadach. Wychodzę jednak z założenia, że właśnie teraz *Piramida* zyskuje nowe znaczenia. Podczas gdy goście prestiżowej galerii obcuja z takimi ideami jak międzygatunkowa solidarność, wspólnotowe przeżywanie kryzysu klimatycznego czy piąta fala feminizmu, w leżących u podstaw instytucji ciałach martwych zwierząt zachodzi powolny proces rozkładu. Zgodnie z proponowanym przeze mnie ujęciem psychoanalitycznym sens i znaczenie pracy aktualizują się wraz z czasem (zob. Dybel 2009; Deleuze 2011). *Piramida zwierząt* stała się traumatyczną resztką, której nie sposób sprowadzić do jednolitej, dyskursywnej ramy. To właśnie resztki, przeżyczenia, wahania czy enigmatyczne sny psychoanaliza uczyniła swoją drogą do nieświadomości (Dybel 2009). *Piramida zwierząt* interesuje mnie więc właśnie teraz – jako traumatyczne znamię, oniryczne wspomnienie trudne do pogodzenia z nowymi, posthumanistycznymi dyskursami spod znaku Timothy'ego Mortona (2024), które zbyt często wymazują klasowy, a co za tym idzie – międzygatunkowy antagonizm. Zwierzęta, często opisywane przez myśl posthumanistyczną jako „gatunki stowa-

rzyszone” (Haraway 2012) czy egalitarni towarzysze współbycia (Marzec 2021) wciąż pozostają wyzyskiwaną siłą roboczą (Hribal 2003), a ich ciała są ściśle podporządkowane procesowi produkcji.

Na wielogatunkowy charakter klasy podporządkowanej zwracali uwagę między innymi Łukasz Moll i Michał Pospiszyl (2020). Autorzy wskazują na sojusze grup marginalizowanych przez nowoczesne państwo z tym, co jego dyskursy określają mianem „natury”. Tak, zdaniem autorów, powstaje „motłoch”, który nie daje się w pełni ujarzmić mechanizmom nowoczesnej państwowości i w ten sposób stawia im opór. Pojęcie „motłochu” wywodzi się z Marksowskich spostrzeżeń na temat grup społecznych pozostających poza procesem produkcji. Sama chciałabym jednak skupić się na zwierzętach jako istotnych uczestnikach procesu produkcji i pod tym względem trudno mi jednoznacznie wpisać je w ramy pojęcia motłochu. Co więcej, zgodnie z przyjętą w tekście psychoanalityczną ramą konceptualną proponowanej przez autorów wizji międzygatunkowej wspólnoty można zarzucić ryzyko popadnięcia w fantazmat przysłaniający traumatyczny aspekt relacji człowieka i pracujących zwierząt. Traumatyczny aspekt międzygatunkowego antagonizmu byłby więc w tekście Molla i Pospiszyla „rozprowadzony” przez wizję międzygatunkowej wspólnoty, tym samym przysłaniając traumatyczny wymiar tej relacji – relacji, którą możemy opisać w kategoriach *Realnego*.

Wtargnięcie *Realnego*

Realne to jeden z trzech porządków, który w psychoanalizie służy opisowi funkcjonowania ludzkiej psychiki. Koncepcja *Realnego* doczekała się zastosowania w naukach społecznych jako sposób na ujęcie antagonizmu, na przykład w postaci konfliktu klasowego (Žižek 2001b), hegemonii (Laclau i Mouffe 2007), relacji między Europą Wschodnią a Zachodnią (Sowa 2011) czy wyzysku globalnego Południa przez globalną Północ (Leder 2023). Pojęcia psychoanalityczne służą do opisu życia psychicznego indywidualnych jednostek, problematyczne jest więc włączanie ich w obszar analiz zbiorowości (Althusser 1996; Hauser 2013). Takie posunięcie nie jest jednak pozbawione uzasadnienia. Lacan (1991) doszukiwał się strukturalności zjawisk społecznych, podejmując tym samym tematykę zbiorowości. Jego teoria odnosi się do takich fenomenów jak kultura, prawo czy język, składających się na porządek Symboliczny, który powstaje właśnie w relacji do *Realnego*.

Lacan (1998) opisuje kontakt z *Realnym* jako spotkanie, które zawsze ma traumatyczny charakter. W języku starogreckim „trauma” oznacza

ranę, cielesne obrażenie. Dla Freuda jest to uszkodzenie natury psychicznej (Lacan 1998). Takie uszkodzenie jest spowodowane doświadczeniem, które następuje zbyt wcześnie, by zostać zrozumiane. Jest czymś, czego nie sposób wpisać w porządek symboliczny. Lacan twierdzi, że traumatyczne spotkanie jest niemożliwe do przyswojenia ze względu na rozdarcie między percepcją a świadomością. Również w teorii Freuda trauma nie jest dostępna świadomości, jednak stale ją nawiedza, odciskając swoje piętno na snach i schematach behawioralnych. Choć nie ma uniwersalnej definicji traumy (Figley 1986), możemy określić ją jako doświadczenie nagłych lub katastrofalnych wydarzeń, na które opóźniona reakcja przejawia się w postaci niekontrolowanych, powtarzających się halucynacji i innych natrętnych zjawisk (Caruth 1996). Trauma powraca, stale szukając możliwości rozprowadzenia konstytutywnego dla niej nadmiaru (zob. Leder 2023).

Pojęcie traumy posłużyło w psychoanalizie do sprobematyzowania prostego podziału na wewnątrz i zewnątrz, przedstawiając traumatyczne przeżycie jako zatarcie granicy między tymi dwoma pojęciami. Traumatyczne spotkanie jest momentem, w którym to, co zewnętrzne, brutalnie wtargnęło do wnętrza (Caruth 1996). Moment zbiegu wnętrza i zewnątrz jest również określany jako niesamowite (*unheimlich*) (Dolar 2022). Niesamowitość stała się jednym z kluczowych pojęć psychoanalizy za sprawą krótkiego eseju Freuda (1997). Psychoanalityk napisał swój tekst korzystając z definicji, którą odnalazł w słowniku stworzonym przez braci Grimm. Niesamowitość odczuwamy gdy to, co swojskie, staje się jednocześnie przerażające, tajemne.

Obecnie, niesamowite są przede wszystkim nowoczesne formy przemocy, których nie daje się już przypisać konkretnym jednostkom i ich intencjom. Przemoc staje się czysto „obiektywna”, systemowa, anonimowa (Žižek 2009, 24). Trudno stwierdzić, na ile znajduje się ona na peryferiach nowoczesnych społeczeństw, na ile zaś tworzy ich rdzeń. Nowoczesność, stwarzając pozory likwidacji przemocy, w rzeczywistości zwiększa jej zasięg jako ukryty koszt trwającego postępu. Kluczem jest dystrybucja tej przemocy oraz stopniowe wykluczanie jej widzialności. Jak ujmują to Łukasz Moll i Michał Pospiszyl (2020), „związany z nowoczesnym postępem rachunek przemocy nigdy nie może spadać, a ucisk, którego nam zaoszczędzono, musi dotknąć kogoś innego: niewolników wydobywających metale szlachetne, przemysłowo zabijane zwierzęta, drobnych rolników okradanych z ziemi, by tworzyć w ich miejsce plantacje”. Jednym z przykładów niesamowitych form przemocy wyłaniających się z nowoczesności jest hodowla przemysłowa, której traumatyczny efekt wiąże się z racjonalnym, naukowym modelem zarządzania. Podczas

gdy przednowoczesny model pozyskiwania mięsa wiązał się z ucieleśnioną relacją między człowiekiem a zwierzęciem (Jarzębowska 2024), paradygmatem nowoczesności jest masowa produkcja. Hodowla przemysłowa to model nadzorowania zwierząt, który skutkuje całkowitą kontrolą nad ich życiem poprzez gromadzenie dużych grup żywych organizmów w ograniczonej, zamkniętej przestrzeni:

Każdy etap życia zwierząt jest ściśle kontrolowany i nadzorowany – od sztucznego zapłodnienia po ciążę, tuczenie i śmierć. Wszystkie te etapy są szczegółowo zaprojektowane według konkretnych wytycznych, opartych na badaniach naukowych, by zmaksymalizować wydajność zwierząt, a co za tym idzie – zyski. Cała logika hodowli przemysłowej jest głęboko zakorzeniona w logice procesu przemysłowego – gdzie zwierzęta są zarówno przedmiotami do przetworzenia, jak i maszynami do produkcji określonych towarów (Jarzębowska 2024).

Traumatyczny wymiar produkcji mięsa jest obecnie starannie ukrywany. Przykładem jest zacieranie wizualnych śladów jego cielesnego pochodzenia (Herzog 2011; Sitko 2019). Konsument jest zwolniony z samego rytuału zabicia zwierzęcia, co sprawia, że akt zostaje rozdystrybuowany na wiele podmiotów. Sam wizerunek końcowego produktu również ulega alienacji względem swojego źródła: widząc schab, rzadko kiedy myślimy o jego pochodzeniu. Dzięki industrializacji nie musimy już sami dokonywać aktu zabicia – zostaje on scedowany na zewnętrzny podmiot sprawczy, czyli przemysł hodowlany. Mięso zostaje wyobcowane z własnej cielesności, staje się po prostu kolejnym produktem. Przyczynia się do tego również postępująca transformacja społecznej percepcji mięsa, coraz odleglejszej od skojarzeń z cielesnością i śmiercią. Oglądając reklamy nie widzimy już świń i krów, lecz wieprzowinę i wołowinę w postaci animowanych parówek, które same wskazują na talerz. Pewien element zostaje zatuszowany. Jak pisze Agata Sitko (2019): „Badacze rynku zasugerowali (...) przemysłowi mięsnemu, żeby ich produkty były mniej »cielesne«, żeby nie wyglądały jak rzeczywiste mięso. Małe kawałki gotowe do przygotowania, które pozbawione są koloru mięsa (czerwieni), budzą mniejszą odrazę”. Wraz z nastaniem czasu hodowli przemysłowej, mięso staje się czymś bezcielesnym i gotowym do spożycia (Jarzębowska 2024).

Podobne spostrzeżenia skłaniają Sitko do uznania mięsa za *Realne* – traumatyczną Rzecz, która wymyka się symbolizacji. Takie rozwiązanie jest jednak błędne, ponieważ *Realne* jako czysta negatywność (Žižek 2010) nie może po prostu zostać utożsamione z jakimś materialnym bytem. Skłaniam się raczej ku tezie, że całym problemem z mięsem

sprowadza się do jego pozycji w nowoczesnym imaginarium. Mięso podczas wielu zmian swojego symbolicznego statusu w polskiej kulturze (zob. Kochanowski 2005; Jarosz 2019) było uznawane między innymi za wyznacznik społecznej pozycji. Obecnie, domaganie się dostępu do mięsa jest postrzegane jako walka o podstawowe ludzkie prawa (Jarzębowska 2024). Zdaniem Gabrieli Jarzębowskiej, hodowla przemysłowa stanowi sposób na naśladowanie zachodnich modeli produkcji jedzenia, postrzeganych jako wzór nowoczesności. Taki stan polskiego imaginarium jest według niej związany z kryzysem wyobraźni, niezdolnej do wykroczenia poza schemat społeczeństwa konsumpcji. W imaginariach przednowoczesnych rzadkie spożycie mięsa nadawało mu właściwości czegoś unikalnego i wyjątkowego. W dzisiejszej epoce zarządzania nadmiarem (Leder 2023), mięso ulega alienacji względem ciała, a przemoc związana z jego produkcją staje się anonimowa i abstrakcyjna.

W rzeźbie Kozyry widać, do kogo należała skóra wykorzystana do produkcji dzieła, co doprowadza do wizualnej integracji ciała ze zwierzęciem. Artystka wzięła również udział w rytuale uboju, tym samym przełamując anonimowy schemat. Kozyra (1995) niejednokrotnie zaznaczała, że tworząc swoją rzeźbę korzystała z obowiązującego prawa, wpasowując się w to, co wolno. Wiemy, że nie złamała przepisów kodeksu karnego. Nie zrobiła tak właściwie nic, co odbiegałoby od codzienności – zwierzęta zabijane są codziennie, na masową skalę. Jak napisała w nieopublikowanym przez prasę tekście, indywidualnie dokonała tego, co na co dzień dokonywane jest w sposób anonimowy poza oczami konsumentów (Kozyra 1993). Niesamowity efekt *Piramidy zwierząt* wiąże się nie tylko z powrotem zwierzęcej cielesności do sfery wizualnej – to przede wszystkim ujawnienie pozycji przemocy, wpisanej w sedno nowoczesnej kultury. Jednocześnie, przemoc ta jest stale oddelegowywana na obrzeża naszego imaginarium.

Konkluzja – cynizm i zaprzeczenie

Założmy, że traumatyczny aspekt produkcji mięsa został oddelegowany ze społecznej świadomości. Takie stwierdzenie, choć z pozoru oczywiste, jest jednak problematyczne. Trudno przecież uznać, że nie zdajemy sobie sprawy, skąd bierze się mięso. W tym aspekcie warto przywołać freudowskie rozróżnienie na wyparcie i zaprzeczenie:

Zaprzeczenie to sposób przyjmowania do wiadomości wypartej treści, to właściwie już likwidacja wyparcia, zaiste nie oznacza to jednak akceptacji tego, co

Niesamowity efekt *Piramidy zwierząt* wiąże się nie tylko z powrotem zwierzęcej cielesności do sfery wizualnej – to przede wszystkim ujawnienie pozycji przemocy, wpisanej w sedno nowoczesnej kultury.

wyparte. Widzimy, w jaki sposób **funkcja intelektualna odróżnia się tutaj od procesu afektywnego**. Za pomocą zaprzeczenia odwraca się jedynie skutek procesu wyparcia, tak że jego treść wyobrażeniowa nie dociera do świadomości. Wynika z tego coś w rodzaju intelektualnej akceptacji wypartego, ale to, co w wyparciu istotne, trwa nadal. (Freud 2009, 299)

Spróbujmy zrekonstruować ten zawiły fragment. W naszych umysłach znajdują się treści. Niektóre z nich nie mogą przedostać się do świadomości – zostają zepchnięte do sfery tego, co nieświadome. Z innych pism Freuda (1994) wiemy, że treści znajdujące się w nieświadomości napierają na świadomość, próbując się do niej przedostać. Na straży świadomości stoją jednak mechanizmy obronne. Dwa z nich, które mnie interesują, to wyparcie i zaprzeczenie. Jaka jest różnica między nimi? Wyparcie odmawia przyjęcia danej treści do świadomości. Zaprzeczenie natomiast przyjmuje tę treść, ale jej nie akceptuje. Uświadomienie nie jest więc tożsame z akceptacją. Można być czegoś świadomym, a jednocześnie w jakiś sposób to negować.

Tak opisany mechanizm zaprzeczenia przypomina koncepcję, od której rozpoczął się niniejszy tekst. Chodzi mianowicie o rozum cyniczny. Cynik nie ma złudzeń, że to, co robi, jest złe – a jednak niewzruszenie trwa w swojej postawie. Jest świadom etycznych konsekwencji swoich czynów – mimo to, decyduje się na ich kontynuację.

W tekście Freuda kluczowe jest dla mnie rozróżnienie na funkcję intelektualną oraz proces afektywny, choć sam autor poświęca mu zaledwie jedno zdanie. Być może ta pobieżność skłoniła takich komentatorów jak Bruce Fink (2002) do stwierdzenia, że w akcie zaprzeczenia wyparta zostaje myśl, podczas gdy to afekt jest tym, co zostaje. Korzystając z kategorii rozumu cynicznego, chciałabym zaproponować odmienną interpretację freudowskiego stwierdzenia: treścią wypartą przez zaprzeczenie nie jest myśl, lecz właśnie afekt. Moje ujęcie jest zbliżone z interpretacją Andrzeja Ledera (2023), który w zaprzeczeniu widzi sposób na unikanie przeżyć i emocji związanych z trudnymi faktami, których mimo wszystko jesteśmy świadomi. Zgodnie z wizją Ledera, zaprzeczenie jest możliwe dzięki tworzeniu różnych uspokajających opowieści, które przysyłają *Realne*. Koncepcja rozumu cynicznego pozwala uzupełnić ten obraz: czasem uspokajająca opowieść ustępuje miejsca szyderczej ironii, czasem – zwykłemu przytłoczeniu i poczuciu bezradności.

Przebliski niepokoju towarzyszące *Piramidzie zwierząt* to momenty, w których *Realne* chwilowo przebija się przez zasłonę zaprzeczenia, uruchamiając afekt, który przez swój traumatyczny nadmiar prędko ginie

Korzystając z kategorii rozumu cynicznego, chciałabym zaproponować odmienną interpretację freudowskiego stwierdzenia: treścią wypartą przez zaprzeczenie nie jest myśl, lecz właśnie afekt.

w starciu z mechanizmem obronnym. Zmaganie się z *Realnym* stanowi właśnie zmaganie się z tym zaprzeczeniem. Jest próbą wpisania traumatycznych treści w zbiorowe imaginarium. Bez pracy afektu, treść może być czymś w pełni uświadomionym, a jednak jednocześnie wciąż nie wywoływać efektów. To proste stwierdzenie, sprowadzające się do zauważenia roli pracy emocjonalnej w przyswajaniu trudnych dla świadomości treści, nie pojawia się w debacie dotyczącej zaprzeczenia i pokrewnej mu postawy cynicznej.

W przeciwieństwie do Slavoj'a Žižka, Hala Fostera i innych zwolenników strategii nad-identyfikacji, nie uważam jej za wywrotową. Žižek twierdzi bowiem, że ideologia jest reprodukowana przez czyny. Nad-identyfikacja w żaden sposób nie oznacza przecież zaprzestania działania. Ostatecznie filozof lokuje swoje nadzieje w demaskacji przemocy wpisanej w naszą codzienność (Žižek 2001a). Ujawnienie wiąże się z przyjęciem do świadomości, która przecież – zdaniem Žižka – nie wpływa na czyn. Proponowane rozwiązanie ma jedną poważną wadę: pomija wymiar afektywny. Sama demaskacja wszelkich ukrytych treści nie może zadziałać, dopóki nie będą za nią szły konsekwencje emocjonalne. To właśnie brak pracy afektywnej umożliwia zaprzeczenie, a w rezultacie – postawę rozumu cynicznego. Odpowiedzią na rozum cyniczny nie są więc wcale subwersywne nad-identyfikacje ani performatywne działania, lecz dążenie do połączenia treści z jej represjonowanym wymiarem afektywnym, coraz bardziej alienowanym przez konsumpcyjną kulturę, masową produkcję i konstytutywny dla społeczeństw nowoczesnych nadmiar. *Piramida zwierząt* konfrontuje z tym zagubionym afektem.

Wykaz literatury

- Althusser, Louis. 1996. *Writings on Psychoanalysis. Freud and Lacan*. Tłum. Jeffrey Mehlman. New York: Columbia University Press.
- Banaszkiewicz, Ewa. 1993. „Kasia i zwierzęta”. *Antena*. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1345/81985>
- Bettelheim, Bruno. 1996. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Tłum. Danuta Danek. Warszawa: W.A.B.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Damasio, Antonio. 2005. *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*. Tłum. Janusz Szczepański. Poznań: Rebis.

- Deleuze, Gilles. 2011. *Logika sensu*. Tłum. Grzegorz Wilczyński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dolar, Mladen. 2022. „Będę przy Tobie w Twoją noc poślubną: Lacan i Niesamowite”. *Wunderblock* 1: 30–51.
- Dybel, Paweł. 2009. *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków: Universitas.
- Figley, Charles. 1986. *Trauma and Its Wake*. T. 2. *Post-traumatic Stress Disorder. Theory, Research, and Treatment*. New York: Brunner/Mazel.
- Fink, Bruce. 2002. *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*. Tłum. Łukasz Mokrosiński. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Żórawski.
- Foster, Hal. 2010. *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Horyzonty Nowoczesności.
- Freud, Sigmund. 1994. *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Freud, Sigmund. 2009. „Zaprzeczenie”. W Sigmund, Freud, *Pisma psychologiczne*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, Sigmund. 1997. „Niesamowite”. W Sigmund, Freud, *Psychologia nieświadomości*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Fromm, Erich. 2014. *Ucieczka od wolności*. Tłum. Jan Andrzej Ziemiński. Warszawa: Czytelnik.
- Haraway, Donna. 2012. „Manifest gatunków stowarzyszonych”. Tłum. Joanna Bednarek. W *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hauser, Michael. 2013. „O różnicy pomiędzy Marksem i Žižkiem”. Tłum. Ondřej Krochmalný i Michał Rauszer. *Praktyka Teoretyczna*, 5 czerwca. <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/michael-hauser-o-roznicy-pomiedzy-marksem-i-zizkiem/>
- Herzog, Hal. 2011. *Some We Love, Some We Hate, Some We Eat*. New York: Harper Perennial.
- Hribal, Jason. 2003. (2003) “»Animals are part of the working class«: a challenge to labor history”, *Labor History*, 44:4, 435–453, DOI: 10.1080/0023656032000170069
- Łłowiecki, Maciej. 1993. „Nic nie usprawiedliwia mordowania zwierząt dla zabawy, nawet jeśli pretekstem jest usiłowanie bycia artystą”. *Życie Warszawy*, 17 sierpnia. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1369/81970#>
- Jarosz, Dariusz. 2019. „Mięso”. *Polska 1944/45–1989* 17: 313–330. <https://doi.org/10.12775/Polska.2019.10>
- Jarzębowska, Gabriela. 2024. „State Capitalism as a Crisis of Imagination. Factory Farms in the Polish People’s Republic in the 1970s”. *Praktyka Teoretyczna* 1(51): 51–72. <https://doi.org/10.19195/prt.2024.1.3>

- Kochanowski, Jerzy. 2005. „Prolegomena do społeczno-modernizacyjnych kulis «problemu mięsnego» w PRL”. *Przegląd Historyczny* XCVI, 4: 587–605.
- Kowalski, Grzegorz. 1993. „List do Życia Warszawy (odpowiedź na list Macieja Iłowieckiego z dnia 17 sierpnia 1993)”. *Życie Warszawy*, 17 sierpnia. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1401/81976>
- Kozyra, Katarzyna. 1993. *Piramida zwierząt. Rzeźba naturalnych rozmiarów, wideo oraz oświadczenie artystki*. <https://katarzynakozyra.pl/projekty/piramida-zwierzat/>
- Kozyra, Katarzyna, w rozmowie z Arturem Żmijewskim. 1995. „Z waderkami świńskim truchtem”. *Czereja* 5. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1381/82259?age18=true>
- Kozyra, Katarzyna, w rozmowie z Joanną Ruszczyk. 2024. „Moja niemoc i niechęć. Katarzyna Kozyra o sztuce i leżeniu na ulicy”. *Mint*, 23 lutego. https://mintmagazine.pl/artykuly/moja-niemoc-i-niechec-katarzyna-kozyra-o-sztuce?fbclid=IwAR1pxLjF2Gtt-MxBE-gbzVj42GV_LWhXSNGAQOjdmQUbKRXOf6EFOvQH57w
- Kuś, Mira. 1994. „Martwa materia, która dotyka do żywego”. *Gazeta Krakowska*, 15 lutego. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1401/82114>
- Lacan, Jacques. 1991. *Le Séminaire Livre XVII, tome 17 : L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1998. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tłum. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton.
- Laclau, Ernesto, i Mouffe, Chantal. 2007. *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*. Tłum. Sławomir Królak. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Latour, Bruno. 2004. „Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry* 30.2: 225–248.
- Leder, Andrzej. 2014. *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Leder, Andrzej. 2022. „Rzeczywiste, realne i psi solipsyzm etyczny. Czyli o tym, jak w złych czasach psy ratują człowieka przed niesamowitym”. *Wunderblock* (1)22: 52–68.
- Leder, Andrzej. 2023. *Ekonomia to stan umysłu. Ćwiczenie z semantyki języków ekonomicznych*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Łagodzka, Dorota. 2015. „Wystawy sztuki zwierzęcej w Polsce od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku do dziś”. W *Zwierzęta i ich ludzie*.

- Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Marzec, Andrzej. 2021. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Moll, Łukasz, i Pospiszyl, Michał. 2020. „Stawanie się motłochem: Wielogatunkowe dobra wspólne poza nowoczesnością”. *Praktyka Teoretyczna* 3(37): 17–43. <https://doi.org/10.14746/prt2020.3.2>
- Morton, Timothy. 2024. *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*. Tłum. Anna Barcz. Warszawa: Eneteia.
- Mouffe, Chantal. 2015. *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*. Tłum. Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Myers, Tony. 2009. *Slavoj Žižek*. Tłum. Julian Kutyła. W *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pieciul-Karmińska, Eliza. 2009. „Polskie dzieje baśni braci Grimm”. *Przekładaniec* 22–23: 80–96.
- Sienkiewicz, Karol. 2014. *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Warszawa–Kraków: Karakter.
- Sitko, Agata. 2019. „Sztuka mięs(n)a”. *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 38 (1). <https://doi.org/10.31261/ERRGO.2019.38.07>
- Sloterdijk, Peter. 2008. *Krytyka cynicznego rozumu*. Tłum. Piotr Dehnel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Sowa, Jan. 2011. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas.
- Taylor, Charles. 2001. *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Tłum. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak. Kraków: Znak.
- Waliszewska, Joanna. 1993. „Nieświeży zapach awangardy...”. *Czas*, nr 28.
- Whitnall, Tim, i Pitts, Nathan. 2018. „Global Trends in Meat Consumption”. *Agricultural Commodities* 9.1: 96–99.
- Zaniewska-Chwedczuk, Xymena. 1993. „Dyplom rzeźbiarza czy raka-rza?”. *Gazeta Wyborcza* nr 192, 18 sierpnia.
- Zupančič, Alenka. 2018. „Realizm w psychoanalizie”. *Praktyka Teoretyczna* 2(28): 107–123. <https://doi.org/10.14746/prt.2018.2.5>
- Žižek, Slavoj. 2001a. *Przekleństwo fantazji*. Tłum. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Žižek, Slavoj. 2001b. *Wzniosły obiekt ideologii*. Tłum. Joanna Bator i Piotr Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Žižek, Slavoj. 2010. *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Tłum. Julian Kutyła. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Žižek, Slavoj. 2009. *Kruchy absolut, czyli dlaczego walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*. Tłum. Maciej Kropiwnicki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Żmijewski, Artur. 1993. „Piętrowy tanatoid. O pracy Katarzyny Kozyry”. *Czereja* 4. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1401/81998>

NADIA WIERZBICKA – absolwentka Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Studiowała także na Uniwersytecie Barcelońskim oraz w KU Leuven. Kuratorka wystaw (*Robi się Gorąco; Ostatnia Scena*), performansów (*War Water Company*) oraz instalacji artystycznych (*Wspólny/Powszechny/Pospolity; Archiwum Katastrofy*). Współpracowała między innymi z Teatrem Studio, grupą Turnus, kolektywem Przyszła Niedoszła, Radą Konsultacyjną Ogólnopolskiego Strajku Kobiet oraz globalnym ruchem Extinction Rebellion.

ORCID: 0000-0002-9010-8079

Dane adresowe:

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Warszawski

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

email: na.wierzbicka@gmail.com

Cytowanie:

Wierzbicka, Nadia. 2024. „Afekt i zaprzeczenie. Psychoanalityczne ujęcie *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 137–154.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.6

Author: Nadia Wierzbicka

Title: Affect and its negation. A psychoanalytic take on Katarzyna Kozyra's *Pyramid of Animals*.

Abstract: The text analyzes the discrepancy between the respect for animal rights declared by modern societies and mass violence inflicted on animals in industrial farming. *Cynical reason* – characterized by Peter Sloterdijk as a divergence of actions and beliefs – is considered to be the cause of this discrepancy. Using psychoanalysis as a theoretical framework, the author draws attention to affect, the negation of which is presented as the source of the cynical reason. The text points to the uncanny (*unheimlich*) nature of interspecies violence associated with modernity, embodied in the text by the *Pyramid of Animals*, a sculpture by Katarzyna Kozyra.

Keywords: cynical reason, negation, the Real, *Pyramid of Animals*, psychoanalysis, posthumanism

NICHOLAS BROWN

The Aesthetics and/or Politics
of Neoconcretism:
The Case of Ferreira Gullar

In the late 1950s and early 1960s, the Brazilian poet Ferreira Gullar pursued a project he named “neoconcretism” — a project apparently distinct from his preceding and subsequent poetry, and bookended by the explosive economic success of developmental populism, at its beginning, and Brazil's 1964 military coup, at its end. What is the relation of Gullar's neoconcrete period to Brazilian history? What is at stake, aesthetically, in Gullar's poetic project? What are its politics? By way of addressing these questions, this essay attempts to shed light on the question of the relation between artworks and their social determination: in Marxist terms, between superstructure and base.

Keywords: Ferreira Gullar, concrete poetry, neoconcretism, Marxism, phenomenology, Brazil

In 1930 José Ribamar Ferreira, one of eleven children, is born to an unsuccessful shopkeeper in São Luis, the coastal capital of the provincial Northeastern state of Maranhão — the second-poorest state in Brazil — in a house recalled in *Poema sujo* [*Dirty Poem*] as a *porta-e-janela*: a one-window, one-door house. Attending technical school, residing in a house without books but living in backyards and streets, he devotes himself at 13 to poetry, which is less astonishing than the fact that he will become one of the major poets of the twentieth century. At 19, annoyed that a worse poet has a similar name, he publishes his first book of poetry, in a Parnassian vein, under the name Ferreira Gullar.

In 1954, as the so-called “golden years” of rapid economic development in Brazil gain momentum, he publishes *A luta corporal* [*Bodily Struggle*] in Rio de Janeiro, having moved there for an editing job. The innovations of *Bodily Struggle* attract the attention of the concrete poets — Décio Pignatari and the brothers Haroldo and Augusto de Campos — in São Paulo. In 1956 he breaks with the São Paulo concretists, forming the neoconcrete group with the artists Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, and later Hélio Oiticica, among others — a break that becomes decisive in 1959 when he writes the “Neoconcrete Manifesto” in the name of the group, and, under his own name, “Theory of the Non-Object.” While all of the members of the group are theorists in their own right, Gullar’s writings establish the coordinates within which their several positions gain coherence. One year later, Ferreira Gullar rejects vanguard aesthetics — suggesting to Oiticica that the neo-concretists should mount a final, “terrorist” exhibition in which they blew up all their existing works — to join the directorship of the CPC, or Popular Centers for Culture, which championed a “popular revolutionary art” that would produce “spiritual weapons for the material and cultural liberation of our people.” In 1964, the year of the counterrevolutionary coup that would usher in twenty-one years of military dictatorship, he joins the Communist Party; in 1968 he is imprisoned; in 1971 he goes into exile in the Soviet Union and then, seemingly trailed by right-wing coups, in Chile and Argentina. In 1975, living in Buenos Aires under precarious conditions, he writes *Dirty Poem*, his long-form masterpiece. On his return to Brazil in 1977 he supports himself and his poetry by writing journalism and for television.

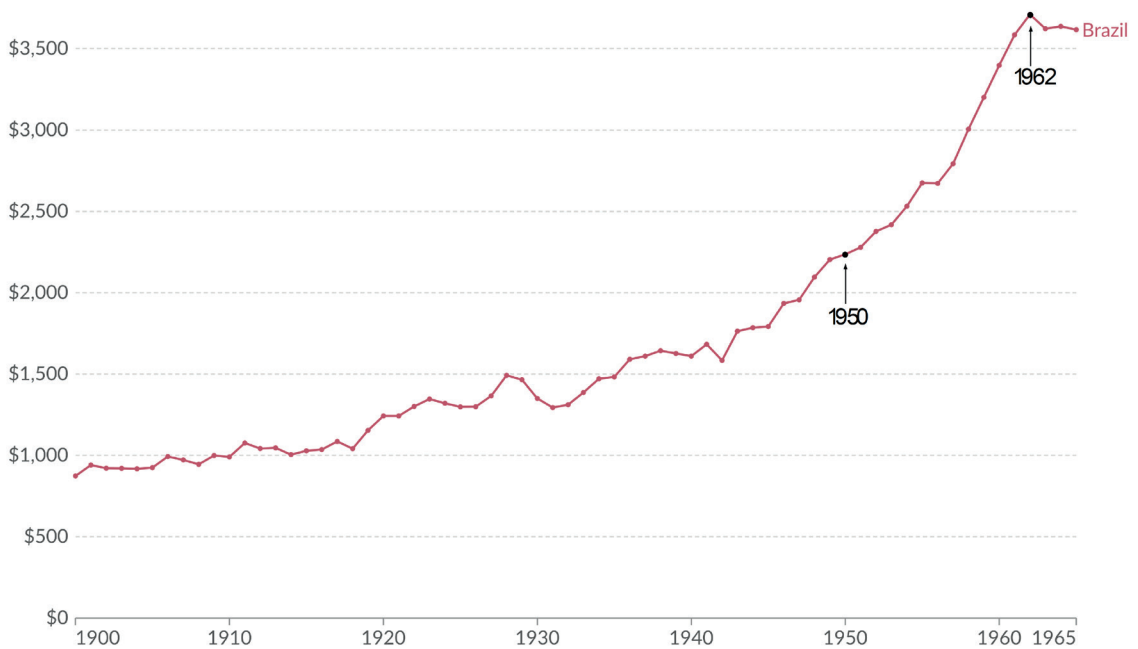
It is hard to imagine a poetic career more clearly inflected by the political and economic changes that characterize the Brazil of the middle of the twentieth century. In particular, the sequence that leads from

Bodily Struggle (poems written 1950-1953) through the neoconcrete period to Gullar's break with neoconcretism (Gullar begins his work with the CPC in 1962) fits neatly between the beginning of the period of explosive economic growth, import substitution, and rapid industrialization that characterized the 1950s, and the moment in the early 1960s when that growth cycle runs up against its own social and economic contradictions, ultimately leading to the coup that sent Gullar into exile.

GDP per capita, 1900 to 1965

Our World
in Data

This data is adjusted for inflation and for differences in the cost of living between countries.



Data source: Maddison Project Database 2020 (Bolt and van Zanden, 2020)

OurWorldInData.org/economic-growth | CC BY

Note: This data is expressed in international-\$¹ at 2011 prices.

1. International dollars: International dollars are a hypothetical currency that is used to make meaningful comparisons of monetary indicators of living standards. Figures expressed in international dollars are adjusted for inflation within countries over time, and for differences in the cost of living between countries. The goal of such adjustments is to provide a unit whose purchasing power is held fixed over time and across countries, such that one international dollar can buy the same quantity and quality of goods and services no matter where or when it is spent. Read more in our article: [What are Purchasing Power Parity adjustments and why do we need them?](#)

As we shall see, this is precisely how Ferreira Gullar himself understands his neo-concretist phase from the vantage point of 1963: as an anomalous development tied not organically to the art that comes before

it, after it, and around it, but as a byproduct of the ideology of rapid modernization that characterized the Brazilian 1950s.

Marxism's wager is that history is a dialectic of continuity and discontinuity: a single process unfolding in paroxysm and crisis. How this wager is to be played in the sphere of culture is less clear. Classically, class struggle is understood to be the determining instance. But if that is the case, it is hard to see why culture would hold more than illustrative interest. Engels's recourse to some kind of reciprocal action between culture and class struggle is incoherent, negating the principle it seeks to explain: if culture can intervene in history, then history is not the determining instance. The correct and seemingly harmless replacement of forms of the word "determine" with forms of the word "condition" similarly abandons the specificity of the Marxian hypothesis: is anyone today formalist enough to deny that history, even in the specific form of class struggle, in some way conditions culture? As with most theoretical propositions, the hypothesis that the relations of production are the determining instance is only interesting in its absolute form. The endless attempts, Althusserian in inspiration, to produce accounts of multiple vectors of causality, are then equally fruitless: if there are multiple vectors, then the primacy of any one vector is quantitative and contingent. The same must be said for "semi-autonomy" and its cognates: if a certain degree of autonomy is possible in the interstices of power, then it is possible anywhere, and we are dealing once more with a merely quantitative balance of forces. I could go on like this all day. The problem seems to call for solutions and stymie them with equal insistence.¹

I don't propose to resolve the matter with this essay. What I want to show instead is that while the matter cannot be resolved conceptually, it can be, and routinely is, resolved concretely. As with the antinomy of theory and practice, whose unity is not a third concept but rather the Party, the unity of determination and autonomy is not an idea, but an act — a poem, for example — that it is our task to understand.

It may help us in this instance that Ferreira Gullar's poetic trajectory lends itself to being described as a dialectic of continuity and discontinuity, a single process unfolding in paroxysm and crisis.² Many of the Rio concretists understood their artistic development as the unfolding

As with the antinomy of theory and practice, whose unity is not a third concept but rather the Party, the unity of determination and autonomy is not an idea, but an act — a poem, for example — that it is our task to understand.

1 I want to thank Paweł Kaczmarski for pointing out the intransigence of the problem, and a path to a solution. Until I heard his talk "A Note on Base and Superstructure" in 2023, I had taken refuge in translating "bestimmen" as "to condition." An elaboration of that talk will be published in *nonsite*.

2 I am far from the first to make this claim. For a particularly insightful commentary on Gullar's work as a whole, see Durão and Frungillo 2014.

of a dialectic, but Gullar seems to have understood his work that way before his experience of concretism.³ Attempting to read Gullar's poetry systematically, one begins to understand not only that the unit of the book is as pertinent as the unit of the poem, but that even the unit of the book is subordinate to the trajectory of "Gullar's poetry," by which I mean Gullar's poetry as he has organized it. The canonical collection of his work, *Toda poesia*,⁴ is all poetry but manifestly not all of Gullar's poetry, as it omits his first published book of poetry and begins with the section "Seven Portuguese Poems," which itself begins with a poem numbered 3.

The first book in that collection, *Bodily Struggle*, begins, after some throat-clearing, in sonnets — more or less Sicilian rhyme, more or less well-behaved decasyllables — and ends in the apparent anarchy of a private language that only intermittently allows us to glimpse an obscure meaning — a meaning on which it nonetheless insists. What is Gullar after, and why does it produce not so much poems as a poetic process, of which the poems we read are the legible trace? To begin to answer this question, I will turn to a few of the poems that begin *Bodily Struggle*: three astonishing and deceptively difficult sonnets, numbered 5, 6, and 7, that appear to make a group. The reader will have to bear with me: in the interests of space I will be doing something less than a full close reading of these poems, and in a language alien to the sonnets themselves. (The poems, in Portuguese and in English renderings, appear in full in an appendix.) Our purpose will be to establish that the animating preoccupation of Gullar's neoconcrete sequence is present "from the beginning" — meaning, always, from the beginning as Gullar presents it.

The middle sonnet will concern us most, but its sense emerges in relation to the other two. All three poems take place in relation to an absence. In the first, the unobtained object has the pronoun "she," and her possession is endlessly deferred: "Whenever I approach she leaves / as though she feared or hated me." But this absence, which appears through most of the sonnet as a frustration, appears in the last tercet as redeemed, endowed with unexpected content: "Vocabulary and body — fragile gods — / I reap the absence that burns my hands." This absence,

3 As we shall see below, concretism and neoconcretism are markedly different in their aesthetic bases and aims. However, in this paper I do not make a distinction between concretism and neoconcretism in Gullar's work, because his concrete poems were neoconcrete before Gullar had invented the name.

4 See Gullar 2006. Unless otherwise noted, all selections from Gullar's poetry are from this edition.

first lamented and then, in the last line of the first sonnet, accepted, is taken up in the first line of the last sonnet as actively sought: a perpetual liminality that accompanies the two sides of the poet's being — “vocabulary” and “body,” in the terms of the first sonnet, “light” and “clay” in the words of the third — but is neither of them: “Between what [of me] is rose and what its necessary mire / flows a river without mouth and without origin.”⁵

In the middle sonnet, the absence or failure is in the past. While the aftermath of a romantic encounter remains a plausible occasion for the poem, especially if taken in isolation, the (possibly misleading) “she” of the previous poem is replaced by an unnamed “terrible magic,” a feminine noun-adjective pair that may have been the referent of “she” all along:

6

I trample under my sordid feet the myth
that the heavens sustains — and I subside upon a chaos.
I tread on a morning fallen to the cement
like a violated flower. Curséd angel,

(I wanted to divulge the birth
of a terrible magic) now I hesitate,
and burn — and everything is the collapse
of the mystery that I suffer and demand.

I hesitate, it is true, but I await the astonishment
with which I will see descending from remote heavens
the lightning that will cleave my shoulder.

When peace comes, afterglow of earthquakes,
I myself will gather the star, or stone,
that remain of me under my ruins.

In the first and third sonnets of this trio, the quatrains, tercets, or couplets cleanly organize the logic of the poems, which are integrated

5 My translations throughout are functional guides to their originals. No attempt has been made to transfer rhythm, meter, rhyme, or perspicuous lexical ambiguity into English. When these come up in the commentary, a reader unfamiliar with Portuguese can still, it is hoped, follow them in the original with the help of the translations. The poems and their rough translations are presented in an appendix.

as well by the rhyme (see, for example, where “nasce” [is born], in the second quatrain of the first sonnet [see appendix], draws together around the intervening, enjambed and prose-like image, with the “face” from the previous quatrain). The endings in this second sonnet of the sequence, however, contain one conspicuous feminine noun (ending in the letter and sound *a*), while every other line in the poem ends in a masculine noun, masculine adjective, or first-person verb (ending in the letter[s] and sound *o* or *os*). Further, precisely the same structure of rhyme overcoming enjambment obtains in the second and first sonnets at precisely the same place (over the break between the first and second quatrain), but where in the first sonnet the rhyme arrives at the end of a sentence as a satisfying and surprising closure, in the second one, under discussion, it struggles to overcome the abrupt parenthesis that introduces the second quatrain, does not complete the thought and, because of the unusual asymmetrical rhyme scheme of the two quatrains, does not land with similar force. If the form fits the thought, as it does in the sonnets numbered 5 and 7, who is to say that the thought wasn’t made to fit the form? In performing the struggle of the sonnet form to contain its thought, sonnet 6 performs the authenticity of its insight and anticipates the abandonment of the sonnet form.

But what is that thought? The romantic pretext is deliberately maintained (“violated flower” being a commonplace since Sappho and Catullus), but doesn’t account for much. The “terrible magic,” the “mystery I suffer and require,” the “astonishment / with which I will see descending from remote heavens / the lightning that will cleave my shoulder” would be humbug in a love poem. If we take the order of these three sonnets to be narrative, the gathering that ends the second sonnet “in the afterglow of earthquakes” — a recasting of the “reaping ... that burns my hands” that ends the first sonnet — would prepare us for what happens in the third sonnet: the conviction that there exists a liminal accompaniment to world and earth, an un-nameable current that accompanies what is nameable, that subtends what can be accessed by means of the “fragile gods” of “vocabulary” and “body” — language on one hand, the sensory-motor apparatus on the other. In other words, the unattained “mystery” and “magic” of the second sonnet are to be identified with the almost-present, liminal “absence” of the first and third sonnet, and its non-attainment in the poem is the failure to which the second sonnet points. Like Coleridge, Gullar had a talent for writing successful poems about poetic failure.

In terms that these three poems set out with remarkable coherence and efficiency, what Gullar wants poetry to accomplish is, in the terms

In the aftermath of poetic failure — the failure to name or sense what cannot be named or sensed — the poet awaits (or chases) the “astonishment” of an illuminating intuition that will set the process in motion again. This is the dialectic that Gullar will pursue from *Bodily Struggle* through the end of the neoconcrete cycle.

under which Gullar wants to accomplish it, unattainable. Consciousness — as Fichte had it, the “I” that accompanies all my representations — is not accessible the way my proper name, my sensorium — the “I” of the ego — is accessible. Rather, it is always encountered in the present perfect. Reflection finds the “I” *to have been there* all along. “Between what is rose and what its necessary mire / passes a river without end and without beginning.” Poetry, here, chases an experience that is neither language nor the senses. But without language and the senses, no experience, only “chaos”: rather than the birth of a magic, the collapse of the mystery. In returning to the fragile gods of vocabulary and body, poetry merely points to an emotion: “I am alone, I am sad, etc.” (Veloso 1989).⁶ But in the aftermath of poetic failure — the failure to name or sense what cannot be named or sensed — the poet awaits (or chases) the “astonishment” of an illuminating intuition that will set the process in motion again.

This is the dialectic that Gullar will pursue from *Bodily Struggle* through the end of the neoconcrete cycle. It will, I hope, become much clearer as it gains concreteness as Gullar’s poetry progresses.

It comes as a mild surprise that Gullar follows three three lofty, abstract meditations with an ode to a rooster. But in fact it is a logical turn, animals being halfway, as it were, between body and language. With regret, I will largely pass over “Galo Galo” (see appendix; “galo” is rooster), partly because we will encounter the animal later. Quickly, I would want to suggest that the poem aims at Gullar’s problematic, but misses — or, better, performs, in Coleridgean fashion, aiming at it and missing. The adjective “medieval” at the beginning of the poem announces that the transfer of alien (human) attributes to the animal will not be subtle; meanwhile the “not so raucous” cry at the end, which has become the poet’s, is deflated as the “mere complement of dawns.” In transferring attributes between the animal and the poet — between o galo and o Gullar — the poem (ironically) sentimentalizes the bird and (ambivalently) demystifies the poem, without touching on what, as we shall see later, the animal and the poet might have in common.

“Pears” considerably deepens this problematic.

Pears

The pears, on the plate,
rot.

⁶ The song concerns, among other things, the becoming-meaningless of forms.

Does the clock, above them,
measure
their death?

Let's stop the pendulum. Do-
ing so, would we halt the
death of the fruit?

Oh the pears are tired
of their shapes and of
their sweetness! The pears,
finished, spend themselves in the
glow of being ready
for nothing.

The clock
doesn't measure. It works
in the void: its voice slips by
outside bodies.

Every thing is the tiredness
of itself. The pears consume themselves
in their golden
calm. Flowers, in their everyday
garden bed, burn,
burn, in reds and blues. Everything
slides past, and is alone.

The common
day, everyone's day, is the
distance between things.
But the cat's day, the feline
and wordless
day of the cat who passes among the furniture
is its passing. Not among the furniture. Pas-
sing as I
pass: between nothing.

The day of the pears
is their rotting.

Is it tranquil,
the pears' day? They
don't crow, like the rooster.

Cry
 for what? if the song
 is only an ephemeral
 arc leaping from the
 heart?

The singing had
 never to stop —
 never. Not for the sake
 of the song (song that
 people hear) but
 because sing-
 ing the rooster
 is deathless.

The temporality of the pears' decay, however we measure it, will have nothing to do with the measure, which is arbitrarily imposed, slipping by, outside of bodies. Seconds and minutes, like words, are conventions: the common measure doesn't measure things, but only the distance between them: the blooming flowers and the rotting pears can be compared, but they have nothing to do with each other.

The non-adhesion of words to things is not a problem for the cat, whose day is its passing, or the pears, whose day is their rotting, or the rooster; but it a problem for beings that posit and then inhabit universals like seconds and minutes. That is, it is a problem for beings with language, like poets: it is the "voice" of the clock that slides past bodies; the feline day, like the day of the pears and of the rooster, is "wordless." It is a problem for poets because words, being universals, slide past their referents, which are particulars. Unlike with the rooster of the earlier poem, who was metaphorical tenor or vehicle, depending on the stanza, here the poet's concern is with the being of the cat's day, not with a metaphorical use of it. The cat's day is spent passing among furniture. But cats' days don't pass among furniture, because cats don't have words or concepts like "furniture." Language passes by the day of the cat the way seconds pass by the rotting of the pears. What then does the cat pass through? Nothing that can be conveyed by language — and therefore, conveyed by language, "nothing." The final turn of the screw is that this paradox applies to the poet — or anyone else — as much as it does the cat: the cat "passes... as I / pass: between nothing." We no more sit on "furniture" than we live in seconds. *Now*, as I write this, I sit not on "chair," but on *this* chair.

But what my words actually say, what language says, is that “this” chair is any “this chair,” and “now” is any now. Gullar seems to have presented himself with an impossibility: what is sought as a gift of language (the poem) cannot appear in language: in the words of a poem from later in the same volume: “Give us the flames of an / exact / vocabulary / vacuum.”

That poem immediately precedes “Roçzeiral,” which is untranslatable. If I make an attempt to translate parts of it, you will see why:

ROÇZEIRAL

Au sóflu i luz ta pom-
pa inova’

orbita

FUROR

tô bicho

‘scuro fo-

go

Rra

...

ENFERNO

LUÍZNEM

E ÔS SÓES

LÔ CORPE

INFENSOS

Ra

CI VERDES

NASCI DO

CÔFO

RAZEGARDEN

Whend light yr splen-
dor innovates

orbits

FUROR

’m nuts

dark camp-

fu

Rre

...

INFIRNO

AMBERTNOT

ANDTHEBONELY

DE BODIE

HOSTILES

Re

ZO GREEN

BORNIN

CREEL

Translating the poem “Roçzeiral” presents a specific difficulty. It is not simply that one is forced to sacrifice meaning, which happens with all translation and especially poetic translation. Rather, it is that one cannot know the meaning of all of the words in the first place, even though one might be able to account for the existence of the whole. “Roçzeiral” is not a word: çz is, as far as I know, an impossible combination of letters in Portuguese. The concatenation of letters represents, perhaps, a perfect vocabulary vacuum. But it also combines *roçada* and *roseiral*, a cleared plot of land and a rose garden, and that gives us a kind

of clue as to how to proceed.⁷ But we are feeling in the dark among an indefinite number of possibilities. “Roçar” is a suggestive word in Portuguese, containing, besides the sense of clearing land: grazing, touching, nearly touching, rubbing, brushing, dragging, gliding.⁸ Is this relevant? By the time one arrives at the string of capitalized letter sequences, one has some guideposts (“ENFERNO” and “INFENSOS” are both actual words, or close, that seem to form the core of the letter cluster), but one finds oneself, I think necessarily, simply guessing at what words are being grafted together or ripped apart, and why.

Yet the poem insists on a meaning even as it withholds it. The intuition, meditation, or experience of which the desolated flowerbed (?) is the occasion, marker, or internal event, is the precise equivalent of the day of the cat. It refuses to be “slid past” by a pile of universals (“I could say [your life or mine] in two / or three words or even / in one,” Gullar writes in “Vida,” to which we will return). But it does so only by being, like the day of the cat, “without words.” Despite that, the poem insists on being the token of an experience. If we trust the poem, the intuition existed. But if the letters on the page are meant to embody or to stand for — in some sense to index, “as if language could be born together with the poem” as Gullar says in an interview — an experience that they cannot convey — then the poem is a failure, and of a kind we have seen before (*Ferreira Gullar in conversation with / en conversación con Ariel Jiménez* 2012, 58). If it cannot convey the experience then we can only know it embodies the experience because we are told it does: “I am lonely, I am sad, etc.” The difference is that now the experience no longer has a name. As with the distance traveled between “emotion” and “affect” in contemporary discourse, it is not obvious that the movement represents an advance. In any case, it is a repetition of “the collapse / of the mystery that I suffer and demand” foreshadowed in the sonnet numbered 6.

I will turn shortly to Gullar’s next book of poetry, which begins, as Gullar told us it would, by gathering together what remains, star or

7 In her extraordinarily perceptive comments on a version of this essay, Jennifer Ashton suggested that if Gullar’s problematic can be represented by the formula $z \Rightarrow \neg x \wedge \neg y$ (where x is immediate experience, embodied but unreflected, and y is its linguistic representation, which inevitably slides past it) then Gullar’s poetic aim is represented by the unvoiced letter z in “roçzeiral.” This reading, both attractive and speculative, rescues the poem in some degree from the impasse described below, which nonetheless continues to inhere in the poem. Unexpected echoes in Gullar of the Wittgenstein of the *Tractatus*, also pointed out by Ashton, deserve much fuller exploration than I can begin to give them here.

8 “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões” — I like to feel my tongue brush Luís de Camões’s tongue (Veloso 1984).

stone, from the collapse that ended *A luta corporal*. (In the poem “Vida,” “destroyed flowerbeds” reappear in ordinary language: “canteiros destróçados”). But since it is poems like this “Roçzeiral” that first attracted the attention of the concrete poets in São Paulo, I want to take a moment to show how different Gullar’s project is from theirs: so much so that what needs explaining is not so much the difference between concretism and neo-concretism, which North American commentators seem generally to have difficulty grasping, but rather how such superficial similarity ever managed to be taken for a congruence in the first place.

Out of a large, fascinating, and internally various corpus, I will exhibit just part of one poem, “ALEA I: Variações Semânticas,” (“ALEA I: Semantic Variations”) by Haroldo de Campos. It was written in 1963, almost a decade after *Bodily Struggle* was published, but it is almost a pure embodiment of the line pursued by the 1958 “Pilot Plan for Concrete Poetry”: “the concrete poem is an object in and for itself, not an interpretation of exterior objects and/or more or less subjective sensations. its material: the word (sound, visual form, semantic charge). its problem: a problem of functions-relations of this material” (de Campos, de Campos, Pignatari 1958). I reproduce the poem’s second half:

N E R U M
D I V O L
I V R E M
L U N D O
U N D O L
M I V R E
V O L U M
N E R I D
M E R U N
V I L O D
D O M U N
V R E L I
L U D O N
R I M E V
M O D U L
V E R I N
L O D U M
V R E N I
I D O L V
R U E N M
R E V I N

D O L U M
 M I N D O
 L U V R E
 M U N D O
 L I V R E

programa o leitor-operador é
 convidado a extrair outras
 variantes combinatórias
 dentro do parâmetro semântico
 dado
 as possibilidades de permutação
 entre dez letras diferentes
 duas palavras de cinco letras cada
 ascendem a 3 628 800

[*program* the reader-operator is
 invited to draw out other
 combinatory variants
 within the semantic parameter
 given
 the possible permutations
 using ten different letters
 two words of five letters each
 reach 3,628,800]

(de Campos 1966–1967, 33)

The word “aleia” is similar in meaning to the French *allée*; “álea” is a word for chance; “alea” is not a Portuguese word, but is the beginning of the word “aleatory.” As the author’s note (or perhaps the explanatory part of the poem) says, this part of the poem is a combinatoire, two non-words of five letters each, scrambled into thirteen anagrams out of three million possibilities, ending in “MUNDO LIVRE,” “Free World,” which appears as a punch line but must also be understood as a precondition. Like “Roçzeiral,” this poem is untranslatable. But unlike that poem, all its parts can be completely accounted for; in fact, it accounts for itself — completely — in the explanatory note. Interpretation (which is never complete) does not come into play. In order to render the poem in English one wouldn’t translate the words that de Campos has written, much less attempt to render the meaning the words convey: one would, instead, follow the procedure that de Campos follows. In English, “FREE

WORLD” has nine letters, not ten, and two of them are e, so the procedure wouldn’t work. “FUNKY WORLD” would work, but that wouldn’t have the same meaning at all. Would it matter? Only inasmuch as it has a different “semantic charge”: a different vibe one might say, a commercial-comical one rather than a portentous-political one. But semantic charge simply exists in its full, unproblematic plenitude (that is the point of saying “semantic charge” rather than “meaning”). There is no concern that language might slip past the world of concrete experience because language as such — “the common / day, everyone’s day” of words and clocks — is, for de Campos, taken as the absolute starting point: “the word (sound, visual form, semantic charge).”

Whether the São Paulo concretists maintain a consistent anti-humanist program — whether the choice of FREE WORLD is really only a “semantic charge” rather than a meaning after all is an important question. The pseudo-Latin appearance of the combinations chosen suggests the latter: “alea” is not a Portuguese word, but it is a Latin one: a game of chance, as in Julius Caesar’s “Alea iacta est,” the die is cast.⁹ The association of “FREE WORLD” with the Roman Empire certainly looks like an irony, and *eo ipso* a meaning — the “interpretation of [an] exterior object,” namely post-Truman Doctrine U.S. foreign policy — even if the poem’s claim that a game of chance lies at its origin insists that this cannot be the case. The point for now is that unlike de Campos, Gullar does not flirt with or claim non-meaning or objecthood as the essence of the artwork. Non-meaning — the São Paulo concretists’ “semantic charge,” Gullar’s own “common / day, everyone’s day” — is central to Gullar’s poetry, but always as the dialectical complement of an impossible-necessary meaning. What in Gullar is a dialectic is, in “ALEA I,” an unacknowledged antinomy.

From Gullar’s second book of poetry, *O vil metal (Base metal)*, I will discuss in depth only one poem, which seems to me to enact a sort of hinge between *A luta corporal* and the neoconcrete sequence.

Biografia

Naquela época a obscenidade de teu sexo recendia por toda a casa

9 Polish Concretist Stanisław Dróżdź’s *Alea iacta est* (2003-2005) is, in the thoroughness of its commitment to non-meaning, a purer expression of the Brazilians’ “pilot plan.” In the version recently exhibited in the National Museum in Wrocław, the work consists of six books, of 1,296 pages each, which together contain photographs of all of the 46,656 possible combinations of six throws of a die. See <https://mnwr.pl/stanislaw-drozdz-alea-iacta-est-2003-2005/>

A meu lado na varanda num jarro de louça uma natureza contrária à minha emergência

virente

Estávamos há quase dois séculos da Revolução Francesa

E aquela enorme flor amarela que nasceu no quintal junto ao banheiro

Pólen corpo incêndio

Biography

In those days the obscenity of your sex perfumed the whole house

Next to me on the balcony in a porcelain crock a nature contrary to my own was
emerging

virid

It was about two centuries after the French Revolution

And that enormous yellow flower that sprang up in the yard next to the loo
pollen body blaze

The poem consists of four very long lines and four unattached words. The long lines are capitalized but don't end in periods. The first three of these are sentences, or can be; the last one is a nominal clause, of similar weight and length to the sentences. The first unattached word, the adjective "virente," virid, modifying "nature" in the previous line, cleaves the poem almost precisely in two both visually — it divides the two sets of two long lines — and syllabically. It is hard to overemphasize the way the poem balances on, and emphasizes, "virente." The last three unattached words are nouns, most readily accounted for as appositives with the flower as antecedent.

What are we to do with the seemingly anomalous line "It was about two centuries after the French Revolution?" What does the French Revolution have to do with the sex of the poet or the sex of the flower? It has just as little to do with one as with the other — and that, paradoxically, is its significance. The plant in its earthen pot is a "nature contrary to my own." How? History is relevant to one and not the other: only the poet is a post-revolutionary poet; a post-revolutionary flower is just a flower. But from the standpoint of sex — more precisely, from the standpoint of sex in its antediluvian, corporal aspect — the French Revolution or any other historical event is equally distant from the fertile plant and the horny poet. It is worth noting that, but for the change from the second person of "your sex" of the first line to the third

person of the “nature contrary to my own” in the second, the sex that “perfumes the whole house” could as well be vegetal as human, and with a mildly metaphorical meaning of “pollen,” the last words could refer to the poet as well as the plant. But if the difference between the plant and the poet is erased by the irrelevance of history to the body, it is reinscribed in a different way in that the poet, but not the plant, is confronted by the irrelevance: in this way the nature of the plant is “contrary” to the poet’s after all. The poet lives in a world of concepts, which are just as much nothing to the flower as they were to the pears. The poet is, as Robert Pippin characterizes consciousness in a commentary on Cézanne’s *Large Bathers* paintings, “amphibious”: at the same time antediluvian body, all the way down, and self-reverting activity, all the way down (Pippin 2014, 96–130).¹⁰

(With this in mind, the last three stanzas of “Pears” — where the rooster of “Galo galo” makes a second appearance — appear in a new light. Formally, the relation between the poet and the rooster is completely different than it had been in the earlier poem. What in the “Galo galo” had been a metaphorical comparison, is here a kind of extended pun. In the final two stanzas, the same words apply to each, but with different meanings. Is this the same rooster as the one in “Galo galo”? It doesn’t matter, and that’s the point. The rooster is “deathless” because at every dawn there will be a rooster crowing somewhere. Something similar can be said of poets — but that is precisely the opposite of what we mean when we say a poet is “deathless.” The rooster can only be deathless in the first sense; poets can be deathless in both, opposed ways.)

This internal cleavage within the truth does not render the distinction between poet and plant false: on the contrary, this cleavage is the truth that it cleaves. Its ground is not external reality or nature, but only self-reverting activity itself. There is no external token or evidence that one could invoke to establish the total identity and total difference of the world humans live in, which is entirely saturated by concepts, and a world that is itself innocent of concepts: any token or evidence that one would invoke would already be saturated by concepts. This identity and difference is, in other words, a self-grounding truth: a poetic version of Fichtean intellectual intuition.

In this compact game of identity and difference, the poet’s relationship to history can provisionally be made irrelevant, but his relationship to himself — consciousness — cannot. We are observing the same process

10 The theme of the “amphibious” is taken up much earlier and throughout.

that produced the earlier sonnets. In the opposition between the French Revolution and sex, we recognize the opposition between “light” and “clay” in the sonnet numbered 7, between “vocabulary” and “body” in the sonnet numbered 5; the river that between them runs “without end and without beginning” is the opposition that runs between the plant and the poet — and between the poet and himself — which cannot be made irrelevant even though it is not present to consciousness: indeed, it is when “I forget myself” that “the long solitary river awakens” (7).

But if we are on the same terrain, we are not at the same point in the process. What is new is a formal discovery, the emphasis on the individual word: in the poem “Vida” (“Life,”) “any word that hides / and shows the abraded body of time.” The dialectic of language both “sliding past” or hiding time (the day of the fruit or the cat) and being the only means by which to attempt to grasp it is simply acknowledged. I could say your life in the single word “body,” and that, like any universal, would both get something and miss something. It is in this sense that words are base metal. (In that poem, “esmerilado,” abraded, derives from “esmeril,” emery: that is, corundum, aluminum oxide, an oxidized and hence base metal). Something of this was already at work in *Bodily Struggle*, as individual words — fruit, time, rooster, body, torch — gained specificity throughout the book, without losing their universal character: that is, they became, in a precise sense, concrete.

In *Base metal*, this process of concretion reaches self-consciousness and becomes something like a method. “Biography” is a particularly successful instance. We have already seen that a tremendous rhythmic emphasis is borne by the word “virente,” virid. Both words mean “verdant” and “thriving” but also suggest “virile,” though neither word is etymologically related to it. Even as I use the word now, it contains, if I’m not mistaken, in the wake of Gullar’s poem, the impurities he combined with it: something of the obscenity of life in its indifference to what we make of it, what in the rooster’s cry inheres in the poem: a sense that is not in any dictionary and perhaps not anywhere but Gullar’s poem (and, after it, in us). Gullar’s entire neoconcrete sequence, as we will see, can be understood a pursuit of this effect, of producing the word as such as a dirty word, encrusted with impurities of phenomenal life. “Biography” is followed by a set of poems called “Definitions,” in which a word becomes the title, and the poem becomes a kind of definition. To an American reader, these are reminiscent of Gertrude Stein’s “Tender Buttons,” and are less successful than poems in which a word suddenly gains concreteness simply through its use: as for example in “Occurrence,” almost an anecdote or joke that reveals how “*todos*,” “all,”

can never literally mean what it says, and that therefore categorial distinctions are made in its use and understanding (as when Gullar titles his anthology *Toda Poesia*) that are not explicitly present to mind in the moment it is used.

“Biography” is, on my view and I hope on yours, a successful poem. In “Roçzeiral,” the intuition and the poem achieved a kind of identity. We can take that on faith, and perhaps we do; but precisely because they are identical one can’t grasp the other. In a sense which must remain obscure (and that is just its problem), the poem can only be the token of the intuition. However, in poems like “Biography,” Gullar accomplishes something more, precisely at the moment where “virente” comes not only to mean, but to embody something of the intuition of the obscenity of life as such, the disturbing dissonance of its simultaneous “contrariness” to consciousness and identity with it. If “Roçzeiral” and “Biography” — and specifically the word “virente” in that poem — both embody, then, their respective intuitions, only “Biography” can be said to grasp it.

But it still does not succeed in doing what Gullar wants a poem to do. “Biography” captures a truth: the distinction between and identity of what can be rendered irrelevant to experience and what is the precondition for any experience. As I have suggested, this is something like Gullar’s version of Fichte’s “intellectual intuition.” But this truth is outside the intuition itself: once it is extracted, the intuition, and the poem, are disposable, inessential with regard to the truth. But what Gullar has been after, from the beginning, literally chasing after in the sonnet numbered 5, is the intuition itself. Not *to have it*, because as has been understood between the sonnets and “Biography,” one cannot not have it: it has “neither beginning / nor outlet, and its course, which is constant, is various.” Nor to represent it, since representations return us to the “fragile gods” and slide past their object. The aim is rather to bring it to consciousness through the reader’s own experience. (Fichte also felt this need, and also had trouble accomplishing it. “Think of a wall,” he ordered his students on the first day of class. “Have you thought about the wall?”)

Only apparently paradoxically, what appears to be an aesthetic break — the beginning of the neoconcrete sequence — does not emerge from a poetic crisis but is rather a direct development out of *Base Metal* and its discovery of the impurity of the word as a poetic resource. Indeed, one of the last poems in *Base Metal* — the end of “Vida,” whose beginning we have already seen — could almost be describing experiments from the end of the neoconcrete sequence:

I could write my name
 on rock
 gullar
 but I'm not a date nor
 the bar of a sundial
 I write
 torch
 on lips of dust
 leprosy
 vertigo
 cunt
 any word that disguises
 and shows the abraded body of time
 cancer
 wind
 orangery

It should be clear that there is nothing in Gullar's poetry of the transcendent identity of poetry with the Word, with poets as the "unacknowledged legislators of the world," as Shelley had it. The word is the word in its use. The problem is how to present the word in its impurity, rather than as a pure universal that "slips past" its object: the word that "shows" rather than the word that "disguises." But these are, just as the poem says, the same word.

With this it should be clear that while there has been no poetic cataclysm, we have rounded a dialectical corner. To mean the concrete is easy: "This chair." But to say the concrete is not, since what I say is any "this chair." I can make up a new word, CHAtHISIR, that *means* only and precisely *this* chair in the phenomenal world to which it pertains at this moment; but the more seriously we take that solution the closer we are to Gulliver's visit to Balnibari. In "Biography," the poem itself produced and secured the concrete meaning of "virente." Yet even there, the problem of abstraction remains. The meaning of the experience is secured. But the experience itself, as we saw, has become inessential: we understand the meaning of the poet's experience, but are no closer than before to the experience itself, to a consciousness of the "river without end and without beginning" that is concrete experience. Something of "I am lonely, I am sad, etc." still inheres to the poem. The neoconcrete sequence is the attempt to overcome that abstraction by reproducing concrete experience in the reader. Gullar wants to produce an experience that would at the same time be a meaning: he wants us

The neoconcrete sequence is the attempt to overcome that abstraction by reproducing concrete experience in the reader. Gullar wants to produce an experience that would at the same time be a meaning: he wants us to experience a meaning — and this can only mean to experience the same intuition ourselves.

to experience a meaning — and this can only mean to experience the same intuition ourselves. Not to understand it, to credit its existence, or to appreciate it, but to experience it.

árvore

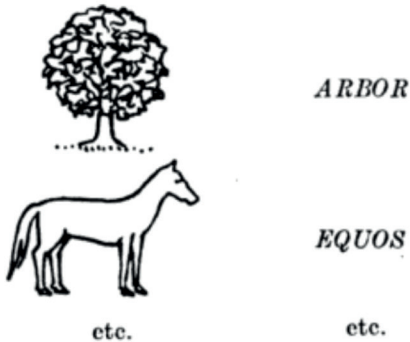
árvore

árvore

árvore

árvore

“Árvore,” “tree,” appears five times, at the left margin of the printed page. It doesn't seem right to call it a five-line poem, each line of which is “árvore.” Rather, the words are meant to be representational, but you also wouldn't say they look like a tree the way Apollinaire's calligram of the Eiffel Tower looks like the Eifel Tower. Composition takes place at the level of typography and the page, rather than drawing. The placement of the words corresponds roughly to the relative locations of the crown and the trunk of the tree. Near the bottom of the page, separated from the rest, is a final “árvore.” This is obviously a very simple poem and I do not wish to belabor it, but I believe it is best seen in light of the earlier poem, “Pears.” The word “tree” corresponds to a concept, and the concept corresponds to a mental image:



1084 2^e éd. signe, signifié, signifiant

And our mental image of the tree, if it is like Saussure's, slides past the existence of the tree, which is half underground. The poem seeks to return something of the subterranean life of the tree, which would bear a family resemblance to the imperceptibly oxidizing interior of the pear, to the word "árvore." The space between the trunk and the bottommost "árvore" is, on one hand, a poetic pause — a hypertrophied line break. But it is also, I believe, meant to be, but not to represent, a literal pause — a moment of hesitation or confusion where the dissonance between the half-subterranean life of the tree and our (literally) superficial common image of it is not signified, but produced, in the mental process of the reader: who now must be considered a reader-beholder.

This becomes clearer in my next exhibit:

girafa	farol
	gira
	sol
	faro
girassol	

indicação de leitura

5	4
	1
	2
	3
6	

"Girafa" is giraffe; "farol" is lighthouse; "gira" is turn; "sol" is sun; "faro" is the (directional, carnivorous) sense of smell; "girassol" is sunflower. As will be obvious, the etymology of "girassol" combines "gira" and "sol." "Faro" and "farol," "gira" and "girafa," are not, as far as I can ascertain, etymologically related pairs. Nonetheless Portuguese "has" their imbrication; it is part of the materiality of language that it offers such purely aleatory connections. The directions below the poem (its stalk?) tell us in what order we are to read the words, an order that pulls the words in their very vaguely flower-like shape (the poem has a stigma and petals, perhaps) into a rhythm and gives them rhyme. But it also

requires us to move our eyes in a circular motion, twice, in an expanding spiral. The directionality of the body, of senses that leave, like a lighthouse, most of the world in the dark — of animals like giraffes, dogs, and people, whose sensorium is largely placed (like the sunflower) at the end of a stalk — is enacted literally and unavoidably by the eyes of the reader-beholder.

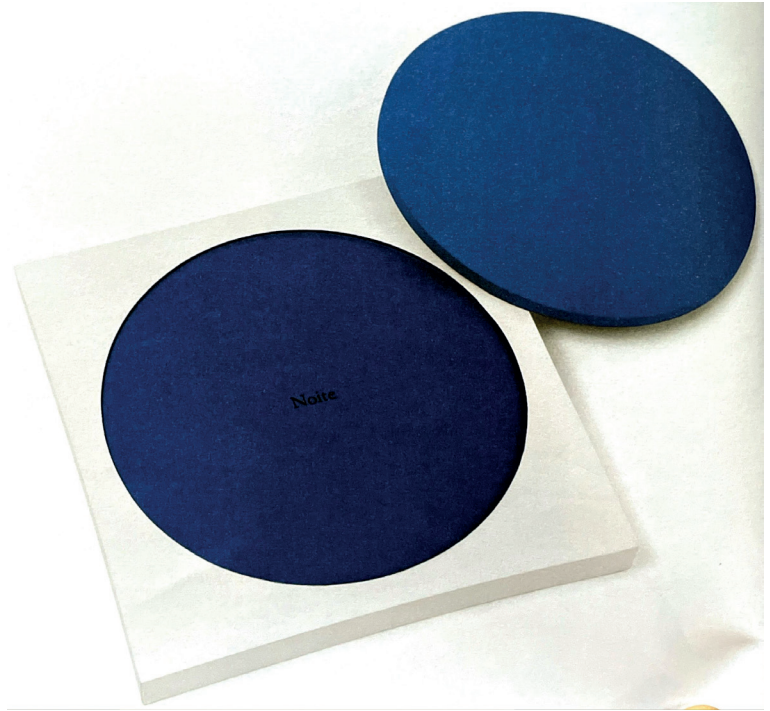
The sudden awareness of the bodily substrate of consciousness, a substrate that cannot exactly be sensed, is not merely thematized, but necessarily enacted by the reader-beholder. If you understand the poem, you also understand something about yourself, and you understand it as you are reading the poem; the truth is not something indicated by the poem, but something enacted by the reader-beholder. We don't just understand Gullar's intuition, we experience it.

The *gira-sol* poem marks an advance in Gullar's dialectic. By that I do not mean that it is better than Gullar's earlier poetry. For reasons that will become clear in conclusion, on my view the payoff of a poem like this one is that it prepares the way for some of the stunning effects of visceral immediacy attained in *Dirty Poem*, which are often produced by just such a sense of the directionality of the body:

that I leaning on the porch railing
 saw the black earth of the backyard
 and the chicken scratching and pecking
 at a cockroach among some plants
 and in that case a two-day
 one within and one outside
 the livingroom
 one at my back the other
 before my eyes
 each emptying into the other
 through my body

Gullar's 1959 "Noite" — produced near the end of the neoconcrete sequence and not exhibited until much later — is a "spatial poem" that further literalizes the participation of the beholder. It consists of a shallow white square box with a dark blue circle at its center. The circle reveals itself to be a kind of lid, which when removed reveals another dark blue circle, this one a depression, at the center of which appears the word "Noite," Night, in fairly small, black serif type. As with the previous poem, "Noite" is, in a casual way, representational: the black type on a blue background recalls, say, branches against a night sky. But

more importantly, the word “Noite” is difficult to discern: one has difficulty bringing it into focus, and may even have the sensation of one’s pupils dilating as one struggles to make it out.

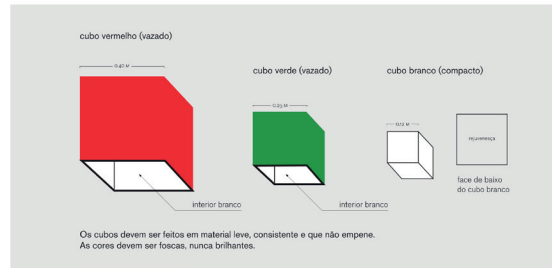
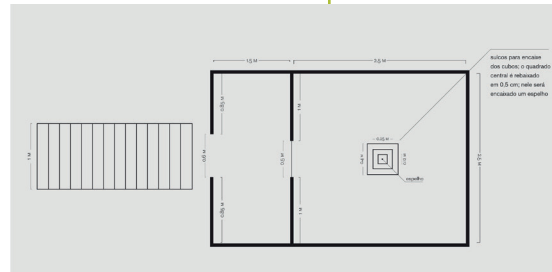
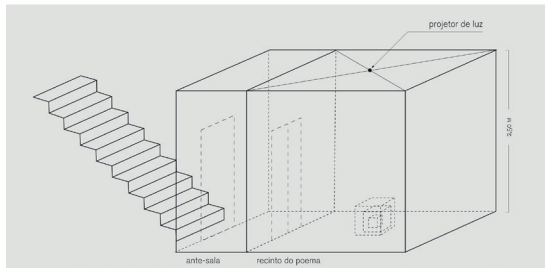


Under this aspect, “Noite” is less like a drawing or a poem and more like an ingeniously low-tech anticipation of James Turrell’s experiential sculptures (see, for example, *Twilight Arch* or *Night Passage*). Unlike Turrell’s work, however, which is meant to expose the raw edges of the sensorium, Gullar’s is meant to return something of the experience of night to the word “night” — to nudge the “word that conceals / and reveals” toward what it reveals. Again, here this happens not through indicating the difficulty of seeing at night, but by producing that difficulty in the reader-beholder.

The neoconcrete sequence organizes itself (or is organized retrospectively by Gullar, it makes no difference) into a progression. That sequence ends with *Poema enterrado*, *Buried* (or interred) *Poem* (*Experiência neoconcreta* 62–63).

poema enterrado

[esquema do projeto]



The project for *Buried Poem* was conceived and published in 1959. The reader-beholder is to descend a flight of stairs into an underground anteroom, and from there enter a chamber containing three nesting cubes. On the bottom of the smallest, solid cube, is printed the word “rejuvenesça” (rejuvenate, in the subjunctive/imperative). The poem was realized in 1960 in the backyard of a house Hélio Oiticás father was building, in an area meant to house a cistern. One Sunday, according to Gullar, as the entire “general staff” of the neoconcrete movement gathered to inaugurate the installation, it was discovered that it had flooded the night before, achieving its destiny of becoming a cistern (*Experiência neoconcreta* 60).

On one hand, *Poema enterrado* looks forward to therapeutic uses of art that Lygia Clark will turn to after the end of her neoconcrete sequence. (A retrospective account suggested that the “reader” in the inner chamber was to perceive “the scent of jasmine that permeates the atmosphere”) (*Experiência neoconcreta* 104).¹¹ On the other, it is recognizably continuous with the development we have been pursuing. “Rejuvenesça” is in the imperative, but: rejuvenate what? On its own, the word “rejuvenesça” is neither transitive nor reflexive; lacking a complement, it is both at the same time. A rejuvenation of the object — the ensemble of cubes, an analogue of the earlier pears, but with their hidden structure and meaning now completely exposed and linked by the activity of the “reader” to the perception of the whole — would be a fresh

11 This account is dated 2003.

intuition of the object, and therefore a fresh intuition, and therefore a rejuvenation of the subject and, at the same time, a kind of authentic experience of the word itself, “as if language could be born together with the poem.”

But it is unlikely that *Buried poem* could have been successful on its own terms: specifically, it seems far less likely to secure the desired meaning of “rejuvenesça” — if I am right about that — than “Biography” secures the desired meaning of “virente.” Other possible interpretations suggest themselves (an analogy with Christ’s entombment and resurrection seems like an obvious starting place) but the poem can provide no ballast for them (indeed, an analogy with Christ seems very far from the spirit of the agnostic Gullar’s poetry — so... maybe, but probably not?).¹²

From the standpoint of the present, *Buried poem* appears both as a precursor of contemporary experiential artworks (like Terrell’s), and primitive in comparison to them. As with the *Buried poem* itself, the only way out of the impasse it represents is back the way you came: securing the impurity of the word through its poetic use. Be that as it may, it marks the end, for Gullar, of the neoconcrete sequence. Soon after, he proposes his “terrorist” exhibition — a proposal that was made seriously enough that Oiticica very definitely refused to participate — moves to Brasília to assume a senior position in the cultural bureaucracy, and in 1962 joins the CPC. He writes for the Teatro de Arena, whose cultural politics in the period just following the coup of 1964 have been explored incisively by Roberto Schwarz (1978, 61–92). During this time his poetic output includes several *romances de cordel* (verse narratives in a folk style), which seem to reveal nothing of his earlier poetic commitments.

How are we to understand this abrupt aesthetic break? Gullar, in 1963-65, had a coherent account:

It is an obvious fact that the vast majority of the [Brazilian] people do not identify with a highly refined poetic, pictorial, or novelistic language — one

12 Consider, as a counterexample, the meaning of the word “rejuvenate” and similar words in Dostoevsky, where excoriating self-examination tends to lead to a desperate desire for spiritual rebirth. I am confident that I — a twenty-first century American atheist with sympathy neither for any of the religio-ideological positions available in Dostoevsky nor for their contemporary shades — have a sense of this desire and even of the specific weight it has in a society that can still be understood to have an authentic national religion. My confidence could be misplaced; there are no guarantees. All I have is my body and its experiences, and a quarter million of Dostoevsky’s translated words: “fragile gods.”

that expresses problems of a class that can afford to explore its subjectivity. Therefore one should not expect artists who use such a language to reach the public. (Gullar 2002, 45)

Confronting this picture... the artist may follow one of three roads: to submit to an activity with no valid cultural function in order to secure an economic advantage, selling himself to the dealers; to resist the pressure of the market, opposing it, closing oneself in a solipsism that will lead to madness or suicide; or, finally, to break with the current conception of art in order to rediscover its social and effectively revolutionary function. (Gullar 2002, 84–85)

If I think so it is because I believe we live in a moment when our own reality has become recognizable. It is at that moment that the phenomenon of political poetry imposes itself. (Gullar 2002, 102)

Though he would quickly retreat from it, this is the account Gullar gives of the break with neoconcretism at the moment of the break. The force of political developments — the recognition of “our own” Brazilian reality — relegates “highly refined” language of “subjective” poetry to a solipsistic game, leading to engagement with a “public” that is also the “people.” The political and social developments of the pre-revolutionary period — the emerging power of the organized elements of the working class and peasantry, allied with the Left intelligentsia, a conjuncture itself produced by the cycle of rapid industrialization — make inescapable the truth of the social order and the duty of the artist.

This narrative flatters common sense in its reflexive search for causal accounts. But it also corresponds, as noted at the beginning of this essay, to a Marxist account of class struggle as the ultimately determining instance of historical development. Leaving aside Gullar’s value judgments, it is, to put it plainly, not only true but ungainsayable that Gullar’s aesthetic break was occasioned by the newly urgent political landscape of the early 1960s. That landscape affected every one of the neo-concretist circle, in different ways, but all of them profoundly. Gullar also claims, of the beginning of the concretist impulse, that “a new European abstract art that invades the country around 1951” led to “an experience that had nothing to do with the immediate artistic past of the country, being tied to the critical problematic of European art. Thus emerges concretism” (Gullar 2002, 81–82). This is also ungainsayable. 1951 is the year of the first São Paulo Bienale; Max Bill, winner of the architecture prize that year, is universally cited as a touchstone in concretist and neoconcretist writings; geometric fonts are, if you’ll forgive the expression, the lingua Helvetica of the movement. Through the

Bienale, concretism is tied, appropriately, to the ideology of rapid modernization that touched every aspect of the Brazilian 1950s, from popular music to the construction of a new capital city. Its underlying economic logic, import substitution, is legible in Gullar's language, above, concerning the invasive waves of foreign products.

So Gullar's neoconcrete period is determined, at its ending and its beginning, by the inauguration and crisis of the cycle of rapid development that characterized the 1950s. But if this is true, what have we been doing for the last twenty pages? In particular, what are we to make of the fact that Ferreira Gullar's poetry appears to follow its own logic? That from the standpoint of Gullar's poetry, the inauguration of the neoconcrete sequence appears as a perfectly logical, even necessary development out of a set of problems that manifests itself first in a trio of sonnets? That from the standpoint of Gullar's poetry, the emphasis on the latencies of the word in its relationship to bodily experience reaches a crisis of its own accord, indifferent to land reform, trade unionism, economic stagnation, and the radicalization of university students?

If one follows the development of Ferreira Gullar's poetry, there is no need to bring in external factors to explain its development. If one follows the relation of Brazilian culture to Brazilian history, there is no need to look closely at Gullar's poetry. What started off as an investigation of a Brazilian poet seems to have landed us smack in the middle of Spinoza's "anomalous monism" (the term is Donald Davidson's): one sequence of events, susceptible to two incompatible explanatory logics. If Davidson had been a Hegelian, he would have said that the sequence of actions is itself the identity of the two standpoints. The two formulations are not equivalent (Davidson 2005, 295–313).¹³

As we have seen, Gullar's poetry thematizes the priority of a subterranean, bodily world that subtends consciousness but is not separate from it. From the first poems he considers part of his mature development, Gullar displays a kinship with Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*: "The body is the means by which we have a world." (Merleau-Ponty 1945, 171). Indeed, *Phenomenology of Perception* will be a touch-

13 This aporetic structure and its resolution are common in Hegel, particularly when he confronts Kantian antinomies. For example: on Hegel's account, Kantian morality understands human action as oriented toward two horizons — the world as it is, and the world as it ought to be — that are separated by an unbridgeable gulf. For Hegel, the unity of "is" and "ought" is neither impossible nor to be sought in a third concept, but is simply an action — any action. "The act is nothing other than the harmony between moral ends and reality." (Hegel 1986, 454).

stone for Gullar in his neoconcretist phase and beyond. From a sufficiently abstract standpoint (one that would miss most of the richness of the poem) *Dirty Poem* is about what it means to use and understand the preposition “in” (*em* and its variants). “But what meaning could [a preposition] have for a subject not situated by his body facing the world?” writes Merleau-Ponty (1945, 117). The neoconcrete sequence understands representation as a problem (as, indeed, has Gullar all along, since the body, being the foundation of all representation, cannot, in its world-grounding aspect, itself be represented). In the neoconcrete sequence, this preoccupation is thematized, non-representationally, through the strategy of mobilizing the literal body of the reader-beholder: the ciliar muscles and pupils in “Noite,” the extraocular muscles in the *gira-sol* poem, the entire body, sensory apparatus, and proprioceptive capacity in *Poema enterrado*. (This becomes a general strategy in neoconcretism: Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica all produce works that solicit the movement of the beholder’s body in various ways).

Wishing to maintain the discussion at a level immanent to Gullar’s poems, I have held in reserve until now his crucial, and extraordinarily rich, theoretical writings from the neoconcretist period.

The beholder is asked to use the [neo-concrete poem, artwork, or other] non-object. Mere contemplation is not sufficient to reveal the meaning of the work — and the beholder passes from contemplation to action. But what his action produces is the work itself, because this use, already foreseen in the structure of the work, is absorbed by the work, reveals the structure of the work, and incorporates itself into the work’s signification. The non-object is conceived in time: it is an *immobility open* to a mobility open to an *open immobility*. Contemplation leads to action leads to a new contemplation. Before the beholder, the non-object presents itself as incomplete and offers the means for its completion. The beholder acts, but the time of the action does not pass, does not transcend the work, doesn’t exist and then lose itself beyond the work: it is incorporated into the work, where it persists. Action does not consume the work, but enriches it: after the action, the work is *more* than it was before — and this secondary contemplation already contains, beyond the form seen for the first time, a past in which the beholder and the work became fused: the spectator spent time in the work. The non-object invokes the beholder (are we still talking about a beholder?) not as a passive testimony to its existence, but as the very condition of its presence. Without the beholder, the work exists only in potential, waiting for the human gesture to bring it into existence. (“Diálogo sobre o não-objeto,” 1959).¹⁴

14 *Experiência neoconcreta* 99-100.

One can see the attraction of neoconcretism for contemporary enthusiasts of participatory art, but also a crucial difference from participatory art that its partisans (and most contemporary commentators) overlook. “What [the beholder’s] action produces is the work itself.” This conforms to our contemporary comfort with the “open” artwork. “But what his action produces is the work itself, because this use, already foreseen in the structure of the work, is absorbed by the work, reveals the structure of the work.” So the work, it turns out, is not as open as it seemed: the action is foreseen, and the work’s structure is revealed, not altered, by it. After the interaction, the work of art is “more than it was before” — but this, and the rest of the paragraph that follows it, concerns the standpoint of the beholder — the only standpoint from which it makes sense to say the work contains “a past in which the beholder and the work became fused.” From the standpoint of the work, the action of the beholder is unproblematically “absorbed” into its structure.

If we take “Noite” and *Poema enterrado* as paradigmatic examples, we can see both the promise and the limitations of Gullar’s neoconcretist strategy. “Noite” successfully attaches to a word not the representation of a bodily experience (as Gullar did in “Biography”), but a literal bodily experience, and therefore produces, rather than merely describes, a visceral sense of the relationship between the body and language. This project may be unique in the history of poetry; certainly Gullar’s sense of his work as exploring uncharted territory is justified. On the other hand, the more ambitious the program becomes, the less it yields. Its essential insight is the profound, but abstract, sense of the relationship between language and the world-grounding body. That the word “night” is bound up with a certain constriction of the ciliar muscles in the eye is not in itself a particularly significant insight: the successful poems repeat the single, abstract insight (though in, paradoxically, concrete form) that language originates in bodily experience. Gullar’s neoconcrete poetry seems to be opening up a whole new arena of experience, but in fact, it only opens up the experience of “a whole new arena.” (This too he has in common with Merleau-Ponty). What I mean by this becomes obvious the moment a more concrete insight is sought, as it is in *Buried Poem*. The image of the virid flower in “Biography,” or the memory of standing on the porch of a humble house in *Dirty Poem*, are wonderfully concrete. But the experience built into *Buried Poem* is hopelessly abstract. What if the smell of jasmine makes me sick? What if I am taphophobic, cleithrophobic, or claustrophobic? Was that “foreseen by the work”? Can it be “absorbed by the work?” In fact, any genuinely concrete experience — any actual interaction of a human reader-beholder with

the buried poem — will fail to coincide with the desired meaning of the poem. This opens up the meaning of the poem in a way that would please fans of participatory art, but that is, from the standpoint of Gullar's aims, disastrous.

Without realizing it, we have already caught a glimpse of other side of the dialectic, of the socio-political determination of the history of neoconcretism. For what a purely immanent criticism has just shown is that Gullar's neoconcretism puts its faith in a spontaneous unanimity: a faith it shares with the Brazilian Left of its time.

The fact is indiscernible as long as the meaning remains at the most abstract level: everyone has a body. But what if your eyes don't struggle to focus when you look at "Night?" What if you read the *gira-sol* poem from left to right? (Aren't the "directions for reading" already an admission of defeat, that the "action of the beholder" is not solicited but only hoped for... or commanded?) In *Buried Poem*, the problem has become obvious. It might succeed as therapy, or it might not. In neither case does it have any determinate relationship to the presumed poetic meaning of the work: the mutual implication of subject and object in the word "rejuvenesça." Only faith in a spontaneous agreement could underwrite any confidence in its communication.

From the standpoint of meaning, the activity of the beholder is completely unproblematic if it is understood as compelled by the artwork. That Corot's portraits solicit, as Michael Fried has pointed out, a physically close inspection of the area of the face and a more distant view of the composition as a whole, and therefore the physical movement of the beholder, is simply part of the meaning of Corot's portraits. The activity of the beholder is equally unproblematic, but free, from the standpoint of non-meaning, as we have already seen in the example of the "program" that accompanies *ALEA I*, which, in theory, would produce as many poems as there are readers. But the insistence on the participatory "completion" of the work by the beholder, without the expected consequence of producing as many (non-) meanings as there are beholders — as can be seen in the "instructions" that accompany the *gira-sol* poem — puts tremendous pressure on this basic artistic structure. Gullar's position is equally problematic from the standpoint of its politics. As the instructions on the *gira-sol* poem suggest, the expectation of unanimity is a hair's breadth from a call to order.

Note that a poem like "Biography" faces no such difficulty. It is indifferent to difference. Readers will disagree about what it means — but this is not a problem for the poem, but (a generally pleasant) one

for those participate in the disagreement. In the case of interpretive disagreement, there is no contradiction between a transcendent meaning and an inevitable and irreducible multiplicity of effects and affects. There is only a conversation to be had. Empirically, such disagreements are not accessible to everyone. Some people don't read Portuguese; some people don't read poetry; some people don't read; some people can't read; some people can't see; and so on. But everyone, in principle, can be led to understand what is at stake. (It has been my aim, here, to lead readers to what I think is at stake in Gullar's poetry). As Gullar was well aware in 1963, the empirical non-universality of poetic discourse is one of the problems we face when we face the problems of class society. But class society, not poetry, is to blame for that.

With *Buried Poem*, on the other hand, you cannot be led to what it means, because what it means is a specific bodily experience that you might not have. You may be calmed by the smell of jasmine, it might make you sick: but nobody disagrees about whether jasmine makes them feel calm or sick. It just does. The experience has no determinate relationship to the object that provokes it, which then can't be said to have a meaning. At most, you can be told what it was supposed to have meant, and we're back, at best, to "Roçzeiral."

Buried Poem embodies an irresolvable contradiction. That contradiction disappears only from the standpoint of a faith that every reader-beholder would take the same action, that "rejuvenesça" could, through the poem, come to mean the same thing for everyone. It is a lot like a faith in the unanimity of a "people."¹⁵

Ambitious art in (or oriented in relation to) the European tradition from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth almost universally understood there to exist a contradiction between the universal address of the artwork and its empirical reach in a society organized by the particularity of class (or of race, of gender, of sexuality, of...): that is, a contradiction, sometimes raised to the level of antagonism, between the artwork and its audience.¹⁶ This antagonism is not essentially an intra-class one, between, as Pierre Bourdieu had it, the "dominated fraction of the dominant class" and its dominant fraction.

15 Contemporary left reliance on spontaneous forms of collectivity like the multitude, the commons, identitarian "communities," affinity groups and virtual gangs of all kinds, including the "Party" as an abstract, book-club-like social form, are distant cousins, or should I say present familiar symptoms.

16 For a further discussion of the origins of modernism in 1848 and the consequent coming-to-self-consciousness of the bourgeoisie as representing particular interests, see Brown 2021.

It is rather a contradiction within the dominant class as a whole, the contradiction between citizen and bourgeois, universal aspiration (art) and private interest (audience). For ambitious art from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth, the beholder, reader, or audience poses a problem for art, whether or not the artists for whom it poses a problem themselves understand it to be the problem of a historical class.

The neo-concrete sequence takes place at a moment when a national, progressive, anti-imperialist bourgeoisie can and does see itself as standing unproblematically for the universal interest. As with the early years of the bourgeois revolution in Europe, this involves a certain measure of truth and a certain dose of self-deception. (It is the self-deception that comes under pressure in 1848 in France, inaugurating modernism, and in 1964-68 in Brazil, ending neoconcretism). But whatever the relative proportions of truth and self-deception, the unproblematic perception of (a fraction of) the bourgeoisie as representing the universal interest renders the central problematic of modernism — the reason why modernist works appear first as refractory — effectively irrelevant. As we shall see shortly, at the period of the neoconcretist sequence even the Brazilian Communist Party understands the development of a progressive urban bourgeoisie to be essential to the “interests of the proletariat and to the people as a whole.” Precisely through an historically original relationship between artwork and audience, neo-concretism is able to break new ground — but cannot find a way out of it. This is not a symptom of, but is rather identical with, the promise and failure of the Brazilian revolution.

The Brazilian Communist Party, when Ferreira Gullar joined it, was not the party of class struggle. It is hard to exaggerate how thoroughly the party’s platform, formalized in the 1958 “Declaration of March,” sidelines class conflict and avoids class analysis. Even as class struggle is acknowledged as primary in “the international situation,” the national conjuncture is described as a polarization between “democratic and anti-imperialistic forces, on one hand, and comprador forces on the other.” There is a class character to this division, but the comprador forces — elsewhere “the enemies of the Brazilian people” — are described as internally “meager.” The real conflict lies between, on one hand, “independent and progressive development” — a “common objective” that brings together “proletariat and bourgeoisie” in a “unified front” — and, on the other, a “north-american imperialism” that stands in the way of the “peaceful course of the Brazilian revolution.” A passage that describes the “two fundamental contradictions” confronting Brazilian

society — neither of which is social class — merits quoting at length. Of particular note is the undialectical escamotage that refers the “productive forces in development” to the expansion of industrial capital, and the “semifeudal relations of production” to agricultural capital. This separation turns a question of class into a question of historical stages, thereby avoiding the established starting point of Marxist inquiry, namely an analysis of the actual relations of production that pertain to either sector:

The first [contradiction] is [that] between the nation and north-american imperialism and its internal agents. The second is the contradiction between the productive forces in development and the semifeudal relations of production that prevail in agriculture. The economic and social development of Brazil demands the solution of these two fundamental contradictions.

Brazilian society also encompasses a contradiction between the proletariat and the bourgeoisie, which is expressed in the various forms of the class struggle between workers and capitalists. But at the current stage, this contradiction does not call for a radical solution. In the conditions presented by our country, capitalist development answers to the interests of the proletariat and to the people as a whole.¹⁷

Elsewhere, the text cautions against “elevat[ing] contradictions internal to the unified front [i.e., class antagonisms] to the same level as the principal contradiction, which opposes the nation to north-american imperialism and its agents.” In retrospect, it is obvious that neither the “unified front” nor “the people as a whole” — the spontaneous alliance of agricultural and industrial workers with the urban and therefore “progressive” bourgeoisie — existed.

From this standpoint, we find between *Buried Poem* and the period in which Gullar participated in the theatrical production *Opinião* and wrote his *romances de cordel* not a break but a continuity. Roberto Schwarz writes of *Opinião* and its sequel:

Despite the tone of something like civic belonging, of communal protest and mutual encouragement that characterized these two shows, a certain aesthetic and political unease was inescapable, considering the total unanimity produced between the stage and the audience. The real scene was not on stage. Not a single element of the critique of populism had been absorbed. (Schwarz 1978, 80)

17 “Declaração sobre a política do PCB,” Comitê central do Partido Comunista do Brasil, Março de 1958. <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1958/03/pcb.htm>

A version of Schwarz's commentary would apply to Gullar's *romances de cordel*. One thinks, for example, of the subordination of relations of production (where coffee farmers are the exploiters) to those of imperial domination (where coffee farmers are the exploited, and therefore part of the unanimous "people") that characterizes the *Cutting-Contest Between José Pain-in-the-Ass and Uncle Sam*. Consider also the disconnection, more relevant to the current discussion, between the sentimentality of the narrative and the spontaneous conversion from individual despair to collective action that arrives as a *deus ex machina* in the final lines of *João Boa-Morte* (1962). The titular "John Good-Death" is driven in his desperate poverty to the point of killing his five children, his wife, and himself. Chico, a drover and member of the Peasant Leagues, arrives to save the day and to recruit João to the cause. But he accomplishes this neither through his actions nor through his exhortation — which is declamatory rather than persuasive — but rather by his mere presence:

When Chico spoke,
a new light arose
on João's emaciated face.
Just then dawn was breaking
Rising from the earth of Sapé.

And so ends one part
of João's story.
The other part of the story
continues
not on this stage, on the street
but on the stage of the backlands.
The characters are many
and great is their distress.
They understand already
as João came to understand,
that the peasant will overcome
by the strength of union.
That he's joining the Peasant Leagues
that he'll beat the boss
that the road to victory
is through revolution.

Revolutionary subjectivity comes about in *João Boa-Morte* the same way rejuvenated subjectivity comes about in *Poema enterrado*: spontaneously, on exposure to a sanctified object.

It is not that politics puts an end to neoconcretism, but that Gullar's politics in 1962 represent the desperate attempt to continue the aesthetics of his neoconcretism in another form. In both, structural antagonisms are construed as non-antagonisms: a position that touches reality (we all have bodies; the national bourgeoisie contains a revolutionary fraction) but does not encompass it. But the point is not merely that these are similar operations, but that they are the same operation, an expression of the non-antagonistic class ideology native to the progressive bourgeoisie during the period of developmental populism. In each case, a central, non-antagonistic relationship is made over, on the terrain of the whole, into a postulated, abstract synthesis that, precisely because it does not encompass real relations, takes the substitute form of a particular object. But precisely because it is an *ex machina* solution, the particular (the *rejuvenesça* cube, Chico the drover) cannot accommodate the postulated abstract content, which is spontaneous universality. (As opposed to the concrete, everyday universality of the dialectic: poetic meaning on one hand, political discourse on the other). Thus, the non-dialectical resolution appears in both cases as a particular thing endowed with the quality of universal plenitude: a sublime object. And the sublime, as Hegel taught us, is always an attractive mistake. The real break — with both an abstract politics and an abstract aesthetics — comes about in Gullar's gloriously concrete masterpiece, *Dirty Poem*. But that's a story for another time.

Appendix: Early Poems

5

Prometi-me possuí-la muito embora
ela me redimisse ou me cegasse.
Busquei-a na catástrofe da aurora,
e na fonte e no muro onde sua face,

entre a alucinação e a paz sonora
da água e do musgo, solitária nasce.
Mas sempre que me acerco vai-se embora
como se me temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente.
Se por detrás da tarde transparente
seus pés vislumbro, logo nos desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis!
Vocabulário e corpo — deuses frágeis —
eu colho a ausência que me queima as mãos.

5

I promised myself to possess her, whether
she would redeem me or blind me.
I sought her in the catastrophe of dawn,
and in the fountain and in the wall where her face,

between hallucination and the sonorous peace
of water and moss, is solitary born.
But whenever I approach she departs
as though she feared or hated me.

So I pursue her, lucid and demented.
If behind the transparent afternoon
I see her feet, soon in the attic

of the clouds they flee, luminous and agile!
Vocabulary and body — fragile gods —
I reap the absence that burns my hands.

6

Calco sob os pés sórdidos o mito
 que os céus segura — e sobre um caos me assento.
 Piso a manhã caída no cimento
 como flor violentada. Anjo maldito,

(pretendi devassar o nascimento
 da terrível magia) agora hesito,
 e queimo — e tudo é o desmoronamento
 do mistério que sofro e necessito.

Hesito, é certo, mas aguardo o assombro
 com que verei descer de céus remotos
 o raio que me fenderá no ombro.

Vinda a paz, rosa-após dos terremotos,
 eu mesmo juntarei a estrela ou a pedra
 que de mim reste sob os meus escombros.

6

I trample under my sordid feet the myth
 that the heavens sustains — and I subside upon a chaos.
 I tread on a morning fallen to the cement
 like a violated flower. Curséd angel,

(I wanted to divulge the birth
 of a terrible magic) now I hesitate,
 and burn — and everything is the collapse
 of the mystery that I suffer and demand.

I hesitate, it is true, but I await the astonishment
 with which I will see descending from remote heavens
 the lightning that will cleave my shoulder.

When peace comes, afterglow of earthquakes,
 I myself will gather the star, or stone,
 that remain of me under my ruins.

7

Neste leito de ausência em que me esqueço
desperta o longo rio solitário:
se ele cresce de mim, se dele cresço,
mal sabe o coração desnecessário.

O rio corre e vai sem ter começo
nem foz, e o curso, que é constante, é vário.
Vai nas águas levando, involuntário,
luas onde me acordo e me adormeço.

Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:
duplo espelho — o precário no precário.
Flore um lado de mim? No outro, ao contrário,
de silêncio em silêncio me apodreço.

Entre o que é rosa e lodo necessário,
passa um rio sem foz e sem começo.

7

In this bed of absence in which I forget myself
awakes the long solitary river:
if it grows from me, if I grow from it,
little knows the unnecessary heart.

The river runs and goes without beginning
nor outlet, and its course, which is constant, is various.
It goes in waters carrying, involuntary,
moons where I awake and sleep.

On this bed of salt, I am light and clay:
double mirror — the precarious in the precarious.
Does a side of me bloom? On the other, to the contrary,
from silence to silence I rot.

Between what is rose and necessary silt,
passes a river without end and without beginning.

Galo galo

O galo
no saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Para.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
— que faço entre coisas?
— de que me defendo?

Anda

no saguão
O cimento esquece
o seu último passo

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.
Em que se apoia
tal arquitetura?

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?
Eis que bate as asas, vai

morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro escoa.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.

Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece — apesar
de todo o seu porte marcial —
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
 não seria tão rouco
e sangrento

 Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

Rooster rooster

The rooster
in the quiet courtyard.

Rooster rooster
of alarming crest, warrior,
medieval.

Of horny beak and
spurs, armed
against death
strolls.

Measures its steps. Stops.
Tilts its crowned head
in the silence
— what am I doing among things?
— what am I defending against?
Walks

in the courtyard.
The cement forgets
his last step.

Rooster: feathers that
bloom from silent flesh
and the hard beak and the claws and the eye
without love. Grave
solidity.
What does such architecture
rest on?

Does it know that, in the center
of its body, a cry
prepares itself?

How, however, could one contain
once completed,
the obligatory song?

See how he flaps his wings, is going
to die, curves his vertiginous throat
from where the scarlet song flows.

But the rock, the afternoon,
The ferocious cock himself
Survive the scream.

It's obvious: this crowing is useless.

The rooster remains —
despite his martial comportment —
alone, forlorn,
in one of the world's courtyards.
Poor warrior bird!

Another scream grows
now in the secrecy
of its body; scream
that, without these feathers
and spurs and crest
and above all without this look
of hatred,
 would not be so hoarse
and bloody

 Cry, obscure extreme
fruit of this tree: rooster.
But that, outside of him,
Merely accompanies dawn.

As pêras

As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?

Oh as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.
O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.

O dia das peras
é o seu apodrecimento.

É tranquilo o dia
das peras? Elas
não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte.

Pears

The pears, on the plate,
rot.
Does the clock, above them,
measure
their death?

Let's stop the pendulum. Do-
ing so, would we halt the
death of the fruit?

Oh the pears are tired
of their shapes and of
their sweetness! The pears,
finished, spend themselves in the
glow of being ready
for nothing.

The clock
doesn't measure. It works
in the void: its voice slips by
outside bodies.

Every thing is the tiredness
of itself. The pears consume themselves
in their golden
calm. Flowers, in their everyday
garden bed, burn,
burn, in reds and blues. Everything
slides past, and is alone.

The common
day, everyone's day, is the
distance between things.
But the cat's day, the feline
and wordless
day of the cat who passes among the furniture
is its passing. Not among the furniture. Pas-
sing as I
pass: between nothing.

The day of the pears
is their rotting.

Vida,

a minha, a tua,
eu poderia dizê-la em duas
ou três palavras ou mesmo
numa

corpo

sem falar das amplas
horas iluminadas,
das exceções, das depressões
das missões,
dos canteiros destroçados feito a boca
que disse a esperança

fogo

sem adjetivar a pele
que rodeia a carne
os últimos verões que vivemos
a camisa de hidrogênio
com que a morte copula
(ou a ti, março, rasgado
no esqueleto dos santos)

Poderia escrever na pedra
meu nome

gullar

mas eu não sou uma data nem
uma trave no quadrante solar
Eu escrevo

facho

nos lábios da poeira
lepra
vertigem
cona
qualquer palavra que disfarça
e mostra o corpo esmerilado do tempo

*câncer**vento**laranjal*

Life,

mine, yours,
I could say it in two
or three words or even
in one

body

not to mention the ample
illuminated hours
the exceptions, depressions
the missions,
the ruined flowerbeds become the mouth
that spoke hope

fire

not to qualify the skin
that surrounds the flesh
the last summers we lived
the hydrogen shirt
that copulates with death
(or to you, March, torn
in the skeleton of the saints).

I could write my name
on rock

gullar

but I'm not a date nor
the bar of a sundial
I write

torch

on lips of dust
leprosy
vertigo
cunt
any word that disguises
and shows the polished body of time

*cancer**wind**orangery*

References

- Brown, Nicholas. 2021. "Lukács/Fried." *nonsite* 35.
- Davidson, Donald. 2005. "Spinoza's Causal Theory of the Affects." In *Truth, Language, and History*, 295–313. Oxford: Clarendon.
- de Campos, Augusto, Haroldo de Campos, and Décio Pignatari. 1958. "Plano-piloto para poesia concreta." *Noigandres* 4.
- de Campos, Haroldo. 1966–1967. "ALEA I: Variações Semânticas." *Invenção: Revista de arte e vanguarda* 5.
- Durão, Fabio Akcelrud, and Mario Frungillo. 2014. "Ferreira Gullar: Poesia e intensidade." *Luso-Brazilian Review* 51(1): 182–198.
- _____. 2012. *Ferreira Gullar in conversation with / en conversación con Ariel Jiménez*. New York: Fundación Cisneros.
- Gullar, Ferreira. 2002. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio: José Olympio.
- Gullar, Ferreira. 2006. *Toda Poesia (1950–1999)*, 15th ed. Rio: Jose Olympio.
- Hegel, G.W.F. 1986. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Pippin, Robert. 2014. "Art and Truth: Heidegger and Hegel." In *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, 96–130. Chicago: University of Chicago.
- Schwarz, Roberto. 1978. "Cultura e política, 1964–1969." In *O pai de família e outros estudos*, 61–92. Rio: Paz e Terra.
- Veloso, Caetano. 1984. "Lingua." In *Velô*. Phillips. CD.
- Veloso, Caetano. 1989. "Etc." In *Estrangeiro*. Elektra. CD.

NICHOLAS BROWN teaches in the departments of Black Studies and English at the University of Illinois at Chicago. His current project on Brazilian Neoconcretism explores, in addition to the poetry of Ferreira Gullar, the work of Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica. His previous book is *Autonomy: The Social Ontology of Art Under Capitalism*.

ORCID: 0000-0002-5667-5168

Address:

Department of English (MC 162)

601 South Morgan Street

University of Illinois at Chicago

Chicago, IL, 60607, USA

email: cola@uic.edu

Citation:

Brown, Nicholas. 2024. „The Aesthetics and/or Politics of Neoconcretism: The Case of Ferreira Gullar”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 155–205.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.7

Autor: Nicholas Brown

Tytuł: Estetyka i/lub polityka neokonkretyzmu. Przypadek Ferreira Gullara

Abstrakt: Pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych brazylijski poeta Ferreira Gullar realizował odrębny projekt, który nazwał „neokonkretyzmem” – projekt wyraźnie odmienny od jego wcześniejszej i późniejszej poezji. Jego źródła wiążą się z gwałtownym sukcesem ekonomicznym populizmu na rzecz rozwoju, a koniec z przewrotem wojskowym w Brazylii w 1964 roku. Jaki jest związek neokonkretnego okresu w twórczości Gullara z historią Brazylii? Jaka jest estetyczna stawka poetyckiego projektu Gullara? Jaka jest jego polityka? Odpowiadając na te pytania, niniejszy esej próbuje rzucić światło na kwestię relacji między dziełami sztuki a ich społeczną determinacją, a ujmując problem w kategoriach marksistowskich: między nadbudową a bazą.

Słowa kluczowe: Ferreira Gullar, poezja konkretna, neokonkretyzm, marksizm, fenomenologia, Brazylia