

Alina Brodzka

O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/2, 357-383

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA BRODZKA

O POJĘCIU REALIZMU W POWIEŚCI XIX I XX WIEKU

Na wstępie kilka pytań, niewdzięcznych, ale niezbędnych przy omawianiu pojęcia realizmu w powieści. Czym jest realizm w literaturze? Uniwersalną kategorią artystyczną, stylem, prądem literackim o zdefiniowanej poetyce czy metodą twórczą? Jaki ma sens: wartościujący czy tylko historyczny? W jakim stopniu zakłada określoną postawę poznawczą i ontologię?

Czy pojęcie „realizmu” jest użyteczne tylko w charakterystyce opisowej poszczególnych dzieł lub określonych epok literackich, czy też jest nieodzowne dla zrozumienia procesów przemian i różnicowania się kultury w całokształcie jej historycznego rozwoju?

Pytania nie są nowe. Formułowane jawnie, w dążeniu do konstruktywnej odpowiedzi, ukryte w analizach historyczno-porównawczych, cytowane ironicznie jako przykład pseudoproblemów — nie znikają jednak ze świadomości historyka literatury, a zatem prowokują do zajęcia stanowiska.

Pomińmy na tym miejscu przykłady badaczy z kręgu wpływów empiryzmu logicznego. U wielu z nich nieufność wobec pojęć ogólnych, swoista koncepcja modeli w humanistyce — w wypadkach skrajnych usuwa semantyczną podstawę dyskusji o obchodzących nas problemach. Brak zaufania do empirycznej przydatności pojęć ogólnych wyrażają jednak nie tylko niektórzy kontynuatorzy zróżnicowanych nurtów metodologii neopozytywistycznej. Sceptycyzm ten przejawia się także wśród tych badaczy najwyższej klasy, którzy reprezentują określone XX-wieczne odmiany historyzmu, a co ciekawsze — stosują w praktyce pewne szczególne pojęcia modelowe. Dla przykładu sięgnijmy do prac Ernsta Roberta Curtiusa i Ericha Auerbacha.

Stanowisko najbardziej skrajne zajmuje chyba w tym względzie Curtius. W imię oparcia badań literackich na gruncie filologiczno-historycznym neguje on w pierwszym rzędzie sensowność pojęć typologicznych odnoszących się do stylów i okresów literackich, następnie możliwość i uży-

teczość prób definowania terminu realizm. Jeśli chodzi o sprawę periodyzacji, atak Curtiusa skierowany jest przede wszystkim przeciwko zwolennikom typologii Diltheyowskiej i przeciwko bezkrytycznemu przenoszeniu kategorii Wölfflinowskich na teren historii literatury. Grunt bezsporny dla badania ciągłości literatury europejskiej i rozwoju świadomości historycznej autor *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* widzi w topice historycznej, której nadał wymiar pasjonującej morfologii kultury, obejmującej dzieje figur i gatunków na równi z dziejami umysłowości. Konkretne wyniki badań Curtiusa wykazują zresztą uderzające podobieństwa do rezultatów studiów Wiktora Winogradowa i Dymitra Lichaczewa, a niejeden punkt styczny znajdują z nimi refleksje Wiktora Szklowskiego.

Żaden z tych badaczy — a już na pewno nie Winogradow — nie ukrywa metodologicznych i historycznych kłopotów z konstrukcją pojęcia realizmu. Winogradow jednak nie rezygnuje z niej, szukając wyznaczników w historii języka literackiego i stylów artystycznych. Starania o precyzję w ustaleniu momentu krystalizacji realizmu nowoczesnego posuwa tak daleko, że nadmierne mnożenie podziałów systematyzacyjnych wypomniał mu przyjacielsko Szklowski.

Curtius tymczasem neguje sens takiego przedsięwzięcia. Jeśli zezwala na pojęcia modelowe, jak w przypadku antynomii klasycyzm—manieryzm, czyni to pod warunkiem wyjałowienia tych terminów z wszelkiej treści historyczno-artystycznej i rozszerzenia ich znaczenia tak, by stały się „instrumentem abstrakcyjnym”. W tym ujęciu „manieryzm jest konstantem literatury europejskiej, zjawiskiem dopełniającym do klasycyzmu wszystkich epok”¹.

Z pojęciem realizmu podobnego zabiegu przeprowadzić się nie da. Curtius uznaje więc za trud bezowocny poszukiwanie wyznaczników, które pozwoliłyby na potraktowanie realizmu jako kategorii modelowej. Uważa, że mijają się również z celem próby ustalenia wyznaczników teoriopoznawczych realizmu jako metody twórczej. Jako nonsens odrzuca próby określenia historycznych cech poetyki realistycznej w ramach prądu literackiego. Samą ambicję konstruowania pojęcia prądu uważa za groteskową.

Jedyny uchwytny i powtarzalny wyznacznik realizmu dostrzega Curtius w „idei odtwarzania codziennej rzeczywistości”, a tę odnajduje we wszystkich wiekach:

Tendencje realistyczne istnieją we wszystkich epokach, we wszystkich krajach. Istnieją tuziny, jeśli nie setki realizmów o różnej naturze, różnym stylu,

¹ Cyt. za wyd.: E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Traduit par J. Bréjoux. Paris 1956, s. 331. Presses Universitaires de France. Edycja oryginalna: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

różnej technice. Nauka o literaturach, a również historia sztuki powoli nauczą się je odróżniać.

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 innych².

Nie ma więc, zdaniem Curtiusa, możliwości wyróżnienia klasy zjawisk, której odpowiadałoby pojęcie realizmu; właściwym przedmiotem badań historycznoliterackich jest geneza i ewolucja toposów. W nich, za pomocą pojęć — instrumentów abstrakcyjnych, znajduje Curtius krystalizatory pamięci pojętej jako historyczna świadomość ciągłości kultury europejskiej. Neguje nie tylko istnienie przesłanek teoriopoznawczych i ontologicznych wspólnych wszystkim odmianom realizmu i wystarczających do skonstruowania treści tego pojęcia jako uniwersalnej kategorii artystycznej; w tym przekonaniu nie jest odosobniony. Ale Curtius nie widzi również podstaw do zajmowania się historycznymi przemianami realizmu.

A więc stanowisko skrajne: pojęcie realizmu jest bezużyteczne dla zrozumienia rozwoju literatury. Może służyć jedynie doraźnie w charakterystyce opisowej poszczególnych, niepowtarzalnych zjawisk, za każdym razem wiążąc się może z innymi przesłankami ontologicznymi i epistemologicznymi oraz inną spełniać funkcję.

Przejdźmy teraz do przykładu postawy, którą najogólniej można by nazwać sceptycyzmem kompromisowym albo — posługując się określeniem Harry Levina — relatywizmem w traktowaniu problematyki realizmu³. Myślę o Auerbachu, autorze *Mimesis*⁴. Badania swoje przedstawił on jako studium nad historycznymi przeobrażeniami interpretacji rzeczywistości za pomocą realistycznych środków przedstawienia. Jakie są podobieństwa i jakie różnice między stanowiskiem Curtiusa i Auerbacha?

Autor *Mimesis*, podobnie jak Curtius, nie widzi pożytku w dyskusji nad pojęciem realizmu jako kategorii artystycznej. Sam jednak w praktyce stosuje uniwersalne pojęcie modelowe: w oparciu o zasadę zmieszania stylów — traktowanie rzeczywistości codziennej, zdarzeń, charakterów w kategoriach powagi, tragizmu, problemowości. Służy mu ono jako łącznik w analizie porównawczej historycznie określonych faz rozwoju

² E. R. Curtius, *Nouvelle rencontre avec Balzac*. W: *Essais sur la littérature européenne*. Paris 1954, s. 92—93. Grasset. Edycja oryginalna: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern 1950.

³ H. Levin, *What is Realism?* W zbiorze studiów: *A Symposium on Realism. „Comparative Literature”*, 1951, nr 3, s. 194.

⁴ E. Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by W. Trask. New York 1957. Anchor. Edycja oryginalna: Bern 1946.

realizmu. Taka bowiem jest świadomie przez autora założona funkcja analiz, jakie prezentuje w *Mimesis*.

Zgodnie z deklaracjami Auerbacha, książka jego rzeczywiście nie stanowi historii europejskiej literatury realistycznej. Wyraża jednak określoną, może nawet arbitralną w doborze wyznaczników i przykładów koncepcję rozwoju realizmu jako swego rodzaju konstansu, gwaranta ciągłości kultury europejskiej.

Niezmiernie charakterystyczny jest fakt, że rolę tę spełniać może pojęcie traktowane przez autora jako nazwa nurtu albo tendencji. Dla Curtiusa byłyby to niedopuszczalny konceptualizm. Przypomnijmy, że opozycyjną parę konstansów klasycyzm—manieryzm traktował on jako instrument całkowicie oczyszczony z kontekstu historycznego. Różnica nie jest marginalna. U obu badaczy wybór pojęć służących jako oś krystalizacji badań występuje w najściślejszym powiązaniu i uzależnieniu od wyboru dominant kultury europejskiej i selekcji ich przejawów w poszczególnych epokach.

W centrum zainteresowań autora *Mimesis* znajduje się zatem założona *implicite* teoria ewolucji pojęcia realizmu wynikająca z historycznej zmienności jego wyznaczników; więzią między fazami jest wspomniany łącznik modelowy. Wyznaczniki te, jak wynika z wprowadzonego przez Auerbacha terminu *i n t e r p r e t a c j a*, są niejednorodne. Składają się na nie: świadomość historyczna, w poszczególnych fazach w różny sposób zmistyfikowana i zmediatyzowana, oraz określona i przez świadomość tę odpowiednio modelowana topika, którą autor *Mimesis* wzbogaca oryginalnie rozwiniętą teorią motywacji.

Analiza utworów rozpatrywanych w świetnie dobranym kontekście historyczno-kulturowym odsłania węzłowe punkty w przemianach relacji między strukturą świata przedstawionego przy pomocy fikcji realnej, dominującej lub współistniejącej w poszczególnych utworach, a stale rosnącym obszarem rzeczywistości przedstawianej. Dlaczego postawę Auerbacha określiliśmy jako sceptycyzm kompromisowy, czy — za Levinem — jako relatywizm? Postawę tę charakteryzuje bowiem widoczna niezbieżność między wypowiedziami podważającymi sensowność refleksji teoretycznej nad ustaleniem zakresu czy zakresów pojęcia realizmu a założoną i konsekwentnie przejawiającą się w praktyce badawczej określoną koncepcją historycznej ewolucji tego pojęcia.

Rodzaj postawy Auerbacha (bo oczywiście nie metodę i wyniki analizy, uwarunkowane niepowtarzalnym splotem erudycji i talentu) można uważać za reprezentatywny dla tego nurtu współczesnych studiów, które wychodząc od badań nad problematyką historyczno-filologiczną i stylem języka utworu artystycznego, w praktyce nie rezygnują z interpretacji pozaautonomicznej procesów rozwojowych literatury. W tym nurcie ba-

dań pojęcie realizmu okazuje się niezbędne w postępowaniu empirycznym. Co więcej, wbrew sceptycznym deklaracjom autorów, stosowane jest nie tylko w określonych kontekstach historycznoliterackich i stylistycznych. W ogólnikowo sformułowanych pojęciach modelowych wracają wyklinane przez empiryków i skrajnych historycyistów skłonności do ujęć typologicznych, sugerujące rozumienie realizmu jako jednego z kilku podstawowych typów metod twórczych. Nie znikają elementy wartościowania nieodłączne od kryteriów poznawczych. Wielowarstwowa czy wieloaspektowa natura realizmu nie daje się widocznie w pełni zrelatywizować do określonego momentu i kontekstu historycznego. Skrajny relatywizm okazałby się paradoksalnie absolutyzacją cech zmiennych.

Z tych kłopotów zdają sobie doskonale sprawę wszyscy badacze, którzy pojęcia realizmu poddali refleksji teoretycznej. Nie zamierzam przeprowadzać tu statystyki poglądów. Pozwolę sobie tylko na przytoczenie kilku charakterystycznych przykładów.

Ilustracją postawy skrajnej były, jak widzieliśmy, poglądy Curtiusa, który w ogóle neguje sensowność ustalania zakresu pojęcia. Zdaniem Curtiusa, termin realizm obdarzony jest treścią jedynie w charakterystyce odrębnych i niepowtarzalnych zjawisk artystycznych.

Stanowisko, które scharakteryzowałam na przykładzie Auerbacha, wyraża rezygnację z rozróżnień teoretycznych. Ale jednocześnie stanowisko to uznaje empiryczną niezbędność posługiwania się pojęciem realizmu, a co więcej, zachowuje w praktyce nie tylko historyczno-opisowy, ale także historyczno-typologizujący sens terminu.

Przypomnę teraz, wybrane także jako przykłady, propozycje teoretyczne kilku badaczy o różnych zainteresowaniach i orientacjach metodologicznych, którzy zmierzają do ustalenia zakresów kontrowersyjnego pojęcia.

Trudności związane z tym zadaniem trafnie w dyskusji międzynarodowej wyraził Harry Levin w studium wstępnym na sympozjum poświęconym problemom realizmu⁵. W swej własnej, niezmiernie wielostronnej praktyce badawczej Levin łączy zainteresowania metodologiczno-filozoficzne, studia historyczno-socjologiczne nad teorią kultury, oraz analizy warsztatowe tekstu literackiego. Korzysta przy tym, z ironicznym nieco dystansem, z doświadczeń przedstawicieli zróżnicowanych nurtów tzw. New Criticism oraz ukształtowanej w Europie dyscypliny badań historyczno-filologicznych nad poetyką i stylistyką. Wieloaspektowość problematyki literatury stanowi punkt wyjścia dla jego założeń metodologicznych:

⁵ Levin, *op. cit.*,

Literatura odwołuje się do tylu wartości, że wymaga ona pluralistycznego traktowania⁶.

W myśl tych założeń, wypowiada się Levin także w sprawie realizmu. Odnosi się sceptycznie do możliwości i celowości konstruowania kategorii uniwersalnej i ponadczasowej. Pożytek badawczy dostrzega w śledzeniu i rekonstrukcji kolejnych historycznych jego znaczeń. Ale jednocześnie docenia konsekwencje płynące z wieloaspektowości pojęcia. Proponuje zatem, by je uwzględnić uprawniając dwojaki użytek terminu realizm: jako hipotezy badawczej oraz jako kategorii służącej do określania konkretnej, historycznie umiejscowionej metody twórczej i jej wyników. Szerokie rozumienie realizmu traktuje Levin metaforycznie, tak jakby ono było znakiem niewiadomej w równaniu, znakiem zastępczym wymagającym rozszyfrowania. Natomiast stosunkiem stałym wyrażonym w tym równaniu jest relacja między dążeniem poznawczym historycznie ukształtowanej świadomości a rzeczywistością obiektywną.

Z rozważań nad wieloaspektowością terminu realizm, a jednocześnie nad koniecznością ustalenia jego zakresów wynikają również propozycje René Welleka przedstawione w rozprawie *The Concept of Realism in Literary Scholarship*⁷, a następnie podtrzymane w odpowiedzi na polemiczne tezy Ernsta B. Greenwooda, zwolennika kategorii realizmu uniwersalnego⁸. Mimo odmienności postawy metodologicznej Levina i Welleka oraz szczegółowych różnic w ich koncepcjach — kierunek propozycji teoretycznych jest podobny. Obaj godzą się na stosowanie pojęcia realizm w dwóch znaczeniach. Wellek znaczenia te precyzuje jako nazwę prądu literackiego określonej epoki oraz jako pojęcie historyczno-typologiczne. W pierwszym wypadku należy, jego zdaniem, podjąć charakterystykę realizmu jako ewoluującego i dającego się wyodrębnić systemu norm dominujących w określonym czasie; zastrzeżenia, jakie wzbudza konkretyzacja historycznoliteracka owego systemu przedstawiona w artykule Welleka, na tym miejscu pomijam. W wypadku drugim pojęcie realizmu przybiera znaczenie modelowego typu empirycznego, który okazuje swą przydatność w charakterystyce długotrwałych okresów rozwoju literatury.

Próbie teoretycznego uzasadnienia określonych zastosowań pojęcia realizmu w studiach nad literaturą podejmuje także marksistowski badacz

⁶ H. Levin, *Criticism in Crisis*. „Comparative Literature”, 1955, nr 2, s. 148. Przedruk w: *Contexts of Criticism*. Cambridge Mass. 1957.

⁷ R. Wellek, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*. „Neophilologus”, 1961, z. 1.

⁸ E. B. Greenwood, *Reflexions on Professor Wellek's Concept of Realism*. „Neophilologus”, 1962, z. 2. — R. Wellek, *A Reply to E. B. Greenwood's Reflexions*. „Neophilologus”, 1962, z. 3.

stylów języka artystycznego Wiktor Winogradow i związany z metodologią fenomenologiczną strukturalista Richard Brinkmann. Nie omija tego problemu najbardziej chyba interesujący przedstawiciel socjologiczno-histerycznej interpretacji sztuki — Arnold Hauser oraz bliski mu zainteresowaniami historyk literatury angielskiej Ian Watt. Wypowiadają się w tej kwestii teoretycy nawiązujący do inspiracji marksistowskich, jak Lucien Goldmann, i krytycy ściśle z inspiracjami tymi związani, jak Ernst Fischer, Walerian Dnieprow, Wiktor Żirmunski, Roger Garaudy. Prześledźmy kierunek ich refleksji.

Ostatnia książka Winogradowa⁹ jest, jak wiadomo, kompetentną rozprawą krytyczną z koncepcjami metodologicznymi w radzieckiej nauce o literaturze ostatniego ćwierćwiecza. Problem realizmu jest w tej rozprawie zagadnieniem najbardziej kontrowersyjnym. Głównym zadaniem, jakie stawia sobie Winogradow, jest ustalenie związku rozwoju realizmu z rozwojem ogólnonarodowego języka literackiego i stylów języka utworu artystycznego. Formułując wyznaczniki własnej koncepcji autor stwierdza konieczność określenia treści używanych wymiennie terminów, takich jak: „tendencja realistyczna”, „elementy realizmu”, „realizm przedstawienia”, „funkcja realistyczna”. Zasadniczą dyrektywę wiodącą do rozwikłania sprzeczności widzi Winogradow w historycznym pojmowaniu realizmu jako „językowo-artystycznej metody wyrażania i przedstawiania, metody związanej ze ściśle określonymi, konkretnie historycznymi nurtami i zjawiskami literatury”¹⁰.

Przy pojmowaniu realizmu tylko jako nurtu społeczno-ideologicznego problem związku realizmu z rozwojem języka literackiego traci sens i celowość. Przy takim ujęciu jedynie celowe okazałoby się rozpatrzenie stosunku różnych stylów realistycznych do określonych systemów światopoglądowych i ideologii społecznych. Takie postawienie problemu, zdaniem Winogradowa, uniemożliwia dotarcie do specyfiki pojęcia realizmu w literaturze, usuwa bowiem podstawowe wyróżniki jej tworzywa i struktury.

Winogradow formułuje tezę, że realizm jako metoda czy system językowo-artystyczny w literaturze powstaje i rozwija się jedynie w związku z ukształtowaniem normy narodowego języka literackiego, albo nawet po jej ustaleniu. Przy tym, jako kategoria stylotwórcza (dla stylów języka utworu literackiego), zasadniczą rolę spełnia historyzm, którego funkcję w literaturze w. XIX Winogradow wydaje się pojmować podobnie jak Auerbach.

⁹ В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*. Москва 1959. Государственное Издательство Художественной Литературы.

¹⁰ *Ibidem*, s. 438.

Ukształtowanie się realizmu jako całościowej metody czy systemu językowo-artystycznego uznaje Winogradow za niemożliwe przed krystalizacją języka narodowego. W epokach poprzedzających to zjawisko dostrzega on, aprobując w tym względzie pogląd Dymitra Błagoja, Gleba Pospielowa i Romana Samarina¹¹, jedynie poszczególne cechy metody artystycznej, które zespolone zostaną dopiero w XIX wieku.

Trafną, eseistyczną krytykę koncepcji Winogradowa dał w studium o prozie rosyjskiej Wiktor Szkłowski¹². Docenia on w pełni znaczenie walki Winogradowa ze zwolennikami ustalania sensu pojęcia realizm jedynie za pomocą wyznaczników ideologicznych, pojętych w dodatku w sposób skrajnie pragmatyczny. Widzi on jednak także, jakiego uniku metodologicznego dokonał Winogradow, kiedy w praktycznej próbie definicji przeniósł wyznaczniki wyłącznie na grunt językowo-stylistyczny. Nie ma wprawdzie racji krytyk sugerując, że kierunek badań Winogradowa eliminuje *a priori* całą problematykę kryteriów poznawczych; bez nich nie do pomyślenia byłyby podstawowe tendencje współczesnej semantyki, z którymi związany jest Winogradow. Ma jednak słuszość Szkłowski wskazując, że we własnych próbach definicji realizmu Winogradow wycofał się z zajęcia stanowiska wobec natury trwałych cech metody realistycznej. Tych cech, które sam dostrzega w literaturze przed wiekiem XIX.

Dyskusyjna, ale umotywowana w ramach wyznaczników jednorodnych jest teza Winogradowa określająca czas krystalizacji realizmu jako metody językowo-artystycznej. Problemy jednak najbardziej sporne: pluralizm wyznaczników pojęcia, granice jego zmienności — Winogradow po prostu wyminął.

Myślę, że najlepszym krytykiem niewystarczalności scharakteryzowanych tu propozycji okazał się sam Winogradow w empirycznym postępowaniu badawczym. Jego znakomite analizy leksykalno-stylistyczne „portretu autora” prowadzą w ostatecznym wyniku do koncepcji scalającej różnorodne wyznaczniki metody twórczej. Obejmują problematykę historycznie wymodelowanej osobowości twórcy kultury i jej wytworu — przedmiotu artystycznego. Analiza „metody językowo-artystycznej” w studiach nad narracją u Gogola, Dostojewskiego i Leskowa, Szchedrina, Czechowa i Tołstoja¹³ wchłania najbardziej istotne problemy dynamiki literatury i szerzej — teorii rozwoju kultury. W ten sposób — przede wszystkim dzięki bogactwu inspiracji teoretycznych — analizy Winogradowa, spokrewnione z najcenniejszymi osiągnięciami współczesnej po-

¹¹ *Ibidem*, s. 463—465.

¹² В. Шкловский, *Художественная проза. Размышления и разборы*. Москва 1959, s. 409—415. Советский Писатель.

¹³ Zob. studia zamieszczone w tomie Winogradowa (*op. cit.*).

etyki lingwistycznej, okazują się niezastąpione w badaniu przemian prozy realistycznej XIX i XX wieku.

Inną drogę wyjścia sugeruje w pracy *Wirklichkeit und Illusion* Richard Brinkmann, którego zainteresowania skupiają się przede wszystkim na problematyce strukturalnej dzieła literackiego. Brinkmann zmierza do ustalenia treści pojęcia realizmu w literaturze XIX w. oraz do zarysowania jego ewolucji na przestrzeni XIX i XX wieku. Dąży do tego — w swym przekonaniu — jedynie w oparciu o materiał, jakiego dostarcza „własna, swoista dla poezji rzeczywistość”¹⁴, zbudowana przez zespół form strukturalnych utworu. W tak zakreślonym postępowaniu badawczym sprawą podstawową staje się dla autora ustalenie charakteru „przedmiotowości” czy „rzeczywistości” świata przedstawionego w dziele literackim oraz określenie treści pojęcia prawda artystyczna. Znaczenie obu tych pojęć, tj. przedmiotowości i prawdziwości, wyodrębnia Brinkmann rygorystycznie od znaczeń, jakie przysługują im poza literaturą. W myśl takich założeń konstrukcję pojęcia realizmu w literaturze XIX w. pragnie wyprowadzić z analizy porównawczej form strukturalnych oraz z badania stosunku między ukształtowaniem rzeczywistości przedstawionej w dziele a subiektywnym wyobrażeniem twórców o rzeczywistości empirycznej. Innymi słowy, bada więc również relacje między strukturą umysłowości i strukturą dzieła, a przy tej problematyce immanentny strukturalizm okazuje się narzędziem niewystarczającym. Toteż, jak zauważyli kompetentni recenzenci, rygoryzm metodologiczny Brinkmanna jest pozorny. Autor *Wirklichkeit und Illusion* — wbrew polemicznym zastrzeżeniom, jakie formułuje w swej pracy wobec metody, a zwłaszcza poglądów Lukácsa — sam niejednokrotnie podejmuje podobny rodzaj konstrukcji.

Zastanawiającą zbieżność w ocenie wyników pracy Brinkmanna wykazują opinie sformułowane przez przedstawicieli różnych środowisk naukowych: Georga Kaisera, Fritza Martiniego, René Welleka¹⁵. Oceniając wysoko wartość analiz szczegółowych w studiach poświęconych utworom Grillparzera, Ludwiga i Keyserlinga, recenzenci jednomyślnie wskazują na ahistoryzm proponowanej konstrukcji teoretycznej pojęcia realizmu, dowolność wybranych na jej poparcie przykładów, zawodność uogólniania na skalę europejską wniosków wysnutych na materiale drugo-

¹⁴ R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Tübingen 1957, s. 75. Max Niemeyer Verlag.

¹⁵ G. Kaiser, *Um eine Neubegründung des Realismusbegriffes*. „Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 1958, s. 161—176. — F. Martini, *Deutsche Literatur im Zeitalter des „bürgerlichen Realismus”*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft”, 1960, s. 582—591. — Wellek, *Concept of Realism in Literary Scholarship*.

rzędnych utworów literatury niemieckiej. Zdaniem Martiniego, zarysowana w *Wirklichkeit und Illusion* koncepcja przemian pojęcia w ciągu w. XIX i XX, jako jednokierunkowego procesu subiektywizacji form narracyjnych prowadzącego nieuchronnie do samouniastwienia realizmu — jest nieuzasadnioną absolutyzacją jednej z tendencji rozwojowych literatury od wieku XVIII. Tendencji, która przejawiała się również w literaturze realistycznej i trwa w niej nadal, ale nie stanowiła i nie stanowi jej cechy konstytutywnej i wiodącej. Gdyby przedmiotem analizy Brinkmanna stały się utwory Stiftera, Kellera, Storma, Raabego, Fontane'a, Tomasza Manna, a nie arbitralnie dobrane teksty prekursorów tendencji „impresjonistycznych”, teza autora nie dałaby się uargumentować. Pomijając już niekonsekwencje autora wobec własnych założeń — problem istotniejszy, a mianowicie niewystarczalność pozornie rygorystycznego opisu strukturalnego w badaniach dynamiki literatury, uwydatniony został wyraźnie w głosach krytycznych o książce Brinkmanna. Znamienne, że zarzut ten sformułował również jeden z najwybitniejszych niemieckich przedstawicieli studiów nad przeobrażeniami form literackich — Fritz Martini.

Tym oczywistsza jest niewystarczalność scharakteryzowanej metody dla odkrywczego badacza dynamiki kultury — Arnolda Hausera, który w swej analizie nurtów i dzieł próbuje łączyć inspiracje genetyzmu marksistowskiego, wyniki socjologii empirycznej i rezultaty badań socjo-psychologicznych. Nie jest w tym dążeniu odosobniony: podobne próby podejmuje Erich Fromm w zakresie analizy świadomości.

Hauser przyjmuje pluralizm wyznaczników określających charakter dzieła literackiego jako zasadnicze założenie metodologiczne i dyrektywę tę stosuje również do pojęcia realizmu. Aby uniknąć nieporozumień, dodajmy jednak od razu, że funkcję pojęcia, które tu rozpatrujemy, pełni u Hausera termin *naturalizm*. Hauser uważa za uprawnione posługiwanie się tym terminem w dwojakim sensie: jako nazwą określonego stylu oraz jako nazwą postawy twórczej. W swej historii sztuki¹⁶ na pierwszy plan wysuwa historyczne ujęcie wyznaczników i cech naturalizmu, *vide* — realizmu poszczególnych epok. Charakteryzując tu różnorodne dziedziny sztuki, a wśród nich literaturę drugiej poł. w. XIX, autor wyjaśnia swą decyzję terminologiczną. Uzasadnia ją przekonaniem (zgodnie z wielu głosami naukowców francuskich), że wyodrębnianie naturalizmu i realizmu jako dwu faz jednego nurtu rozwojowego jest zabiegiem zbędnym i mylącym. Termin naturalizm wydaje mu się bardziej przydatny jako nazwa historyczna dla całego prądu omawianej epoki, ponieważ termin realizm należałoby jego zdaniem zastrzec dla filozofii przeciwstawiającej się romantycznemu idealizmowi. Pisze więc:

¹⁶ A. Hauser, *The Social History of Art*. T. 1—4. New York 1958. Vintage Books.

Naturalizm jako styl artystyczny i realizm jako postawa filozoficzna to pojęcia klarowne, natomiast rozróżnienie między naturalizmem a realizmem w sztuce komplikuje tylko sytuację i stawia nas przed pseudoproblemem¹⁷.

Takie rozstrzygnięcie terminologiczne jest oczywiście sprawą do dyskusji, tym bardziej że w dalszych wywodach cytowanej pracy argumenty semantyczne i historycznoliterackie, jakie przytacza Hauser dla oświetlenia stosunku pojęć realizm—romantyzm, naturalizm—romantyzm, wymagają polemiki.

W pracy metodologicznej *The Philosophy of Art History*¹⁸ wprowadza Hauser korekturę typologiczną. Stwierdzając w rozwoju sztuki ciągłą zmianę postaw konstruktywnych i destrukcyjnych, przejawy ich dostrzega odpowiednio w tendencjach naturalistycznych i formalistycznych. O dominacji jednej z nich decydować ma określona sytuacja społeczno-historyczna. Hauser zastrzega przy tym, że specyficzny typ prawdy przysługujący utworowi artystycznemu umożliwia przejawianie się wartości poznawczych, jak również wartości ideologicznych, w każdym stylu sztuki. Jedyna dopuszczalna koncepcja postępu w jej dziejach polega zdaniem Hausera na rozszerzaniu obszaru zwycięstwa nad chaosem i absurdem. W kontekście prac autora trudno słowa te zrozumieć inaczej niż jako sugestię przychylną ambicjom poznawczym skierowanym ku zrozumieniu stosunku między wielowymiarową osobowością twórczą i jej dziełem a historyczną strukturą rzeczywistości.

Podobny kierunek zainteresowań, a zwłaszcza bliska Hauserowi pasja badań nad wyznacznikami i strukturą świadomości twórcy i odbiorcy oraz ich wzajemnych stosunków — cechuje pracę Iana Watta *The Rise of the Novel*¹⁹. Obok wpływu tradycji anglosaskiej filozofii empirycznej łatwo dostrzec w niej szczegółowe inspiracje metodologii marksistowskiej. Książka Watta powitana została przez krytyków anglosaskich, jak Welles, Levin, Booth, jako wydarzenie dużej miary, z nieco mniejszym entuzjazmem przez krytykę francuską. Z powodzeniem — i nie bez dyskretnej zachęty ze strony autora — można ją uznać za udane historycznoliterackie i typologiczne uzupełnienie jednego z zakresów dzieła Auerbacha.

Twórca *Mimesis* nie uwzględnił w swoich analizach XVIII-wiecznej powieści angielskiej; jej purytański dydaktyzm, a jednocześnie widoczne w niej wyraźne wpływy poetyki komediowej sprawiły, że materiał ten nie stanowił dogodnego przykładu dla splotu tendencji, które zdaniem Auerbacha są decydujące dla historycznie potraktowanych mo-

¹⁷ *Ibidem*, t. 4, s. 64.

¹⁸ A. Hauser, *The Philosophy of Art History*. London 1959. Routledge and Kegan Paul.

¹⁹ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley 1957. University of California Press.

deli realizmu. „Uzupełnienie” *Mimesis* przez Watta ma więc częściowo charakter polemiczny. Twórczość Defoe, Richardsona, Fieldinga jest w jego przekonaniu fazą decydującą w narodzinach nowożytnej powieści realistycznej, momentem zwrotnym, wyodrębniającym nowożytne gatunki prozy narracyjnej spośród wielowiekowych gatunków epickich. Z tego punktu widzenia analizuje Watt szczegółowo elementy nowatorskie i tradycyjne w twórczości wymienionych pisarzy, a przy okazji, w sposób bardziej szkicowy, zarysowuje wielokierunkowe perspektywy dalszego rozwoju realizmu w powieści angielskiej i europejskiej. Inaczej niż Hauser, Watt nie kwestionuje przydatności terminologicznej pojęcia realizmu w badaniach literackich, jakkolwiek zorientowany jest dobrze w jego perypetiach. Odmienne zaś od Auerbacha, nie uważa za daremną próby sformułowania definicji. Podaje więc w trafnym skrócie historię terminu w tradycji filozoficznej i historycznoliterackiej, a następnie próbuje sprecyzować dwa zakresy pojęcia realizmu oparte na dwu różnych zespołach kryteriów. Zakresy te krzyżują się ze sobą, w poszczególnych przypadkach zespalają, nie są one jednak współrzędne z punktu widzenia logicznego, a w praktyce literackiej nie są równoznaczne.

Pierwszy z nich nazywa realizmem przedstawienia (*formal realism, realism of presentation*) i uważa go za najniższy wspólny mianownik powieści jako gatunku (*lowest common denominator*). Jest to zespół konwencji zmierzających do wywołania iluzji, że powieść stanowi pełną i autentyczną relację o doświadczeniu człowieka w czasie historycznie wymiernym, w przestrzeni geograficznie umiejscowionej, w otoczeniu szczegółowo scharakteryzowanym. W tym zespole konwencji postacie ludzkie wymagają indywidualizacji; ich wygląd, zachowanie, wypowiedzi, działalność i przejawy życia wewnętrznego stają się uprzywilejowanym przedmiotem studiów. Konwencje te, zdaniem Watta, przejawiały się częściowo w tradycji literackiej od zamierzchłych czasów, nie decydowały jednak o charakterze całokształtu dzieł, w których występowały. Ugruntował je w tradycji europejskiej dopiero wiek XVIII: wykrystalizowały się jako zespół koherentny w epoce zwycięstwa kapitalistycznej struktury społeczno-ekonomicznej, w okresie inwazji burżuazyjnej obyczajowości i norm estetycznych. Po raz pierwszy pełne i spójne zastosowanie tych konwencji odnajduje Watt u angielskich prozaików owej epoki. W ich twórczości „realizm przedstawienia” staje się normą traktowaną od razu w sposób ambiwalentny: serio, z lekką drwiną albo wręcz parodyjnie. Konwencje „realizmu przedstawienia” zdaniem Watta są historycznie zmienne i zależne od charakteru świadomości społecznej i estetycznej twórców i odbiorców.

Z tak scharakteryzowanym zakresem pojęcia realizmu krzyżuje się w koncepcji Watta zakres pojęcia: realizm oceny, wartościowania, inter-

pretacji (*realism of assessment*). W różnym stopniu dostrzega jego obecność w dziełach omawianych pisarzy: najslabiej u Defoe, najwyraźniej u Fieldinga. Obecność „mądrzej interpretacji życia”, analizę skomplikowanych powiązań między świadomością indywidualną a społeczeństwem ludzkim, słowem, „uzupełnienie realizmu przedstawienia przez realizm oceny”²⁰ stały się, zdaniem autora, podstawą dalszego rozwoju i potężnego wzrostu autorytetu powieści.

Do dyskusji nad współczesnym pojęciem realizmu nawiązują propozycje teoretyczne i interpretacyjne Lucien Goldmanna²¹ i Ernsta Fischera²². Goldmann odwołuje się wyraźnie do poglądów młodego Lukácsa²³. Podobnie jak autor *Theorie des Romans*²⁴, wiąże on pojęcie realizmu z problematyką poszukiwania wartości przez jednostkę wyalienowaną i dążącą do przewyciężenia wyników mediacji, której uległa jej świadomość. W opozycji jednak do obecnych poglądów autora *Wider den missverstandenen Realismus*²⁵, Goldmann i Fischer przeczą istnieniu skonstruowanej na przykładzie Manna i Kafki alternatywy realizm—antyrealizm i podkreślają daleko sięgającą historyczną zmienność pojęcia realizmu w literaturze.

W zakończeniu przeglądu tych kilku wybranych przykładowo stanowisk przypomnijmy propozycje sformułowane u nas w niedawnej i nadal otwartej dyskusji. Zainicjował ją i na pewnym etapie podsumował Henryk Markiewicz²⁶, precyzyjnie formułując kwestie sporne.

Realizm — pisze Markiewicz — to określenie wartościujące; oznacza jeden z typów prawdy artystycznej w literaturze, typ poznawczo najbogatszy i w bezpośredniej konfrontacji dzieła literackiego z życiem najbardziej wierzytelny, ale typ nie jedyny [...]; irrealizm nie musi być antyrealizmem. Rozgraniczenie re-

²⁰ *Ibidem*, s. 288.

²¹ L. Goldmann: 1) *Marx, Lukacs, Girard et la sociologie du roman*. „Médiations”, 1961, nr 2. 2) *La structure du roman* — odczyt w ramach dyskusji „Roman et Monde Moderne”, zorganizowanej przez redakcję „Médiations” (Paris, 12 VI 1961).

²² E. Fischer, *Le problème du réel dans l'art moderne*. „La Nouvelle Critique”, 1962, janvier. Tekst oryginalny w: „Sinn und Form”, 1958, nr 3. Por. także E. Fischer: 1) *Likwidacja i odkrycie rzeczywistości*. Tłum. M. Kurecka. „Polityka”, 1962, nr 39. 2) *Sztuka a masy*. Tłum. M. Kurecka. „Polityka”, 1962, nr 40.

²³ Zob. zwłaszcza L. Goldmann, *L'esthétique du jeune Lukács*. „Médiations”, 1961, nr 1.

²⁴ G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. „Zeitschriften für Ästhetik”, 1916, s. 225—271, 390—431.

²⁵ G. Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg 1958. Claasen.

²⁶ H. Markiewicz, *Dyskusja o realizmie*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957.

alizmu i innych odmian prawdy artystycznej można przeprowadzić tylko w sposób konkretno-historyczny²⁷.

Konsekwencją tego stwierdzenia były propozycje, które uwzględniając wielowarstwową strukturę pojęcia realizmu oraz niejednorodność i nierównoważność jego wyznaczników, zmierzały ku określeniu treści terminu *realizm nowoczesny*.

Autor traktuje go jako nazwę wielowartościowego prądu literackiego umiejscowionego w XIX i XX stuleciu, dysponującego określonym systemem gatunków (stanowiących przekształcony spadek po Oświeceniu i sentymentalizmie) i zdeterminowaną historycznie poetyką. Była to więc próba wyzwolenia kontrowersyjnego pojęcia zarówno od nieznosnie bruźdzącej klasyfikacji ideowo-politycznej, jak też od roztopienia się w „kategorię uniwersalną, ponadczasową, ponadstylową, oznaczającą każde zjawisko literackie posiadające swoistą dla literatury wartość poznawczą”²⁸.

Samo dążenie do rozróżnienia między zakresem i funkcją pojęcia realizmu jako ponadczasowej kategorii uniwersalnej a zakresem i funkcją określonego historycznie typu realizmu zyskuje obecnie, jak widziliśmy, coraz więcej zwolenników wśród badaczy literatury i sztuki. Także w tzw. estetyce czystej, zwłaszcza amerykańskiej i anglosaskiej, coraz częściej pojawiają się odsyłacze do poszczególnych dyscyplin, odsyłacze kwestionujące metodologiczną zasadność i praktyczną przydatność tak skonstruowanej „kategorii uniwersalnej”, która zamienia się w spotęgowaną hipostazę²⁹. Tym silniej — jak starałam się wykazać — tendencja rozróżniająca między pojęciem uniwersalnym a historycznym określa kierunek badań w nauce o literaturze. Zdobywa ona na terenie międzynarodowym dominację w konstruktywnych badaniach marksistowskich³⁰,

²⁷ *Ibidem*, s. 72.

²⁸ *Ibidem*, s. 67.

²⁹ Zob. obszerną dokumentację przytoczoną w artykule S. Morawskiego *O realizmie jako kategorii artystycznej* („Estetyka”, 1961).

³⁰ Zob. fundamentalne w tym zakresie, choć dyskusyjne w swej koncepcji realizmu, prace G. Lukácsa: *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus* (Berlin 1945), *Goethe und seine Zeit* (Bern 1947), *Essays über Realismus* (Berlin 1948), *Deutsche Realisten des 19. Jahrhundert* (Berlin 1952), *Balzac und der französische Realismus* (Berlin 1952), *Der historische Roman* (Berlin 1955), *Die Zerstörung der Vernunft* (Berlin 1955).

Zob. także Виноградов (op. cit. — zawiera obszerną dokumentację dotyczącą poglądów na realizm w radzieckiej nauce i literaturze). — *Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957)*. Москва 1959. (Omówienie w „Pamiętniku Literackim” opublikowali: Н. Маркiewicz. (1958, z. 1) i J. Stenzel (1958, z. 3).) — В. Днепров, *Проблемы реализма*. Ленинград 1960. — Д. Благой, *Поэзия действительности*. Москва 1961. — Шкловский, op. cit. — R. Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*. Paris 1960. Gallimard. — Por. też prace Fischera (zob. przypis 22).

a także wśród przedstawicieli innych orientacji, mniej lub bardziej synkretycznych, ale nie rezygnujących z podejmowania problematyki procesów rozwojowych literatury³¹.

Nie łudźmy się jednak, że którykolwiek z obu zakresów pojęcia został uzgodniony. Przejrzyste, choć niezupełnie identyczne są przesłanki, którymi kierują się cytowani badacze, kiedy negują sensowność wysiłków zmierzających do uchwycenia treści realizmu jako kategorii uniwersalnej i odziewają się od niej na terenie badań empirycznych, zwłaszcza traktowanych z pełną świadomością jako analiza procesów rozwojowych.

Ale już bynajmniej nie przejrzysty jest zakres owej kategorii, a co najważniejsze, rzeczywistym problemem badawczym pozostaje pytanie o granice znaczeń, jakie przesączają się z niej do konkretno-historycznej koncepcji realizmu.

³¹ Zob. cytowane prace Auerbacha, Brinkmanna (zawiera obszerną bibliografię prac z niemieckiego obszaru językowego, mniej kompletną anglosaskich i romańskich), Hausera, Levina (jako przykład jego badań empirycznych por. zwłaszcza: *James Joyce. A Critical Introduction*. New Directions, Norfolk, Connecticut 1941), oraz W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago Illinois 1961. The University of Chicago Press. (Zawiera znakomicie usystematyzowaną obszerną bibliografię prac, m.in. w zakresie poglądów na realizm). — Por. też, na prawach przykładów wybranych z bibliografii przedmiotu, kilka charakterystycznych prac współczesnych, które w ramach różnokierunkowych studiów nad problematyką pojęciową, gatunkową i narracyjną podejmują pytania o zakres i rolę pojęcia realizmu w dynamice rozwoju literatury: *A Symposium on Realism* (zawiera wspomniane już studium wprowadzające Levina oraz studia o realizmie w literaturze angielskiej, francuskiej, rosyjskiej, amerykańskiej). — R. M. Albères, *Histoire du roman moderne*. Paris 1962. Albin Michel. — *Critics and Essays on Modern Fiction*. 1920—1951. Edited by J. W. Aldridge. New York 1952. — J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York 1932. — G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris 1954. José Corti. — Ch. Beuchât, *Histoire du naturalisme français*. T. 1—2. Paris 1949. Corrêa. (Zawiera obszerną bibliografię prac francuskich). — „Bulletin du Centre d'Études et Discussions de Littérature Générale”, z. 8 (1959/1960): *Le Réalisme*. (Omówione przez J. Parviw: „Kwartalnik Neofilologiczny”, 1962, z. 4). — D. Daiches, *The Novel and the Modern World*. Chicago 1939. Wyd. uzupełnione: London 1960. — H. Hatzfeld, *Trends and Styles in Twentieth Century French Literature*. Washington 1957. — E. Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*. „Die Neue Rundschau”, 1953, z. 1. — W. Kayser: 1) *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart 1955. 2) *Die Wahrheit der Dichter*. Stuttgart 1959. — W. Lacher, *Le réalisme dans le roman contemporain*. Genève 1940. L'Université de Genève. — C. E. Magny: 1) *L'Age du roman américain*. Paris 1948. 2) *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris 1950. — *Forms of Modern Fiction*. Edited by W. O'Connor. Minneapolis 1948. University of Minnesota Press. — *Problèmes du roman*. Edited by J. Prévost. Lyon-Paris 1943. (Zawiera prace 60 autorów). — N. Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris 1956. Gallimard, NRF. — J. P. Sartre, *Situations. I—III*. Paris 1947—1948. Gallimard, NRF. — R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*. New York 1959. — B. Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction 1830—1870*. New York—London 1937.

W tym zagadnieniu kryje się trudność podstawowa, bowiem realizm jako kategoria artystyczna zakłada w samym pojęciu funkcję wartościującą, wyraża określony kierunek dążeń poznawczo-konstrukcyjnych w stosunku do rzeczywistości obiektywnej, dążeń przejawiających się niezależnie od tworzywa i specyfiki strukturalnej dzieła sztuki. W praktyce badawczej, nie tylko na naszym terenie, problem ten podejmowano często w sposób dość dowolny, nieuprawniony metodologicznie. W stosunku do epok dawniejszych panowała duża beztroska w traktowaniu jako realistyczne różnych sposobów przedstawienia, w stosunku zaś do w. XIX i XX — uprzywilejowanie określonych wzorów.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że konkretno-historyczna koncepcja realizmu rozumianego jako metoda, system czy prąd literacki (celowo podaję te oboczne nazwy) konstruowana jest jednak częściowo ze znaczeń wchodzących w zakres kategorii uniwersalnej. Można i trzeba uwolnić pojęcie konkretno-historyczne od wielorakich i sprzecznych między sobą konsekwencji, jakimi grozi podporządkowanie go pragmatycznie pojętej funkcji wartościującej. Ale odniesienia konkretnych koncepcji realizmu do określonych systemów i hierarchii wartości zlikwidować się nie da. W dyskusji zwrócił na to uwagę Kazimierz Wyka³², na tle dynamiki procesów kulturowych wielostronnie rozwija to twierdzenie Stefan Żółkiewski³³, akcentują je Goldmann i Fischer.

Markiewicz zdaje sobie doskonale sprawę z tego faktu. Broni się przed Janusową zmorą pragmatyzmu, przed jego niekonsekwencją prowadzącą z jednej strony do milczącej likwidacji wyróżników w tworzywie i strukturze, a z drugiej — do kanonizowania określonych konwencji. Dlatego proponuje, jako ratunek, takie historyczne ujęcie prądu realizmu nowoczesnego, by mógł on zawrzeć utwory wielowartościowe, spokrewnione cechami gatunków i poetyki.

W epokach wcześniejszych widzi autor różnie dozowaną współobecność realizmu jako jednego z typów prawdy artystycznej w ramach prądów wielowartościowych, nierealistycznych. Widzi także prądy realistyczne w epoce antyku, w Odrodzeniu, w Oświeceniu. Na tym tle i w odróżnieniu od poprzednich, mianuje realistyczny prąd literacki w. XIX i XX — realizmem nowoczesnym.

Propozycje Markiewicza najcelniej ze wszystkich omówionych dotychczas propozycji teoretycznych precyzują problematykę wieloaspektowości pojęcia i na tak przygotowanym terenie zmierzają do ustalenia

³² K. Wyka: 1) *Propozycje*. „Życie Literackie”, 1956, nr 16. 2) *Dalsze propozycje*. „Życie Literackie”, 1956, nr 17.

³³ S. Żółkiewski, *Realizm i awangarda*. W: *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963.

granic między pojęciem uniwersalnym i historycznym³⁴. Są wewnętrznie zgodne, spójne i konsekwentne. Ale w jakim stopniu proponowana precyzyjna siatka pojęć uwzględnia wyznaczniki i cechy, które konstytuują pojęcie realizmu nowoczesnego?

Tu bowiem zaczynają się pytania. Na jakim materiale literackim wolno konstruować wyznaczniki i cechy pojęcia, które mianuje się tak zobowiązująco realizmem nowoczesnym? Co znaczy ono i oznacza z perspektywy już nawet nie 1960, ale 1930 roku? Jak przebiega i ku czemu wydaje się zmierzać krzywa przemian literatury realistycznej w ostatnim półwieczu? Co w piśmiennictwie w. XX należy jeszcze do literatury realistycznej pojmowanej jako prąd realizmu nowoczesnego, a w jakich dziełach czy zespołach dzieł obserwujemy tylko współobecność realistycznych metod przedstawienia?

Wydaje mi się, że propozycje Markiewicza zbudowane są na materiale literackim zamkniętym zbyt wcześnie. Ich koherencja częściowo wyrasta z eliminacji materiału, który podałby w wątpliwość pewne wyznaczniki i cechy poetyki uznanej za zespalający wyróżnik owego prądu.

Jeśli dobrze pojmuję intencje autora, eliminacja, jaką przeprowadził, była pośrednią formą odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Odpowiedź ta nie wydaje mi się słuszna. W moim osobistym przekonaniu bliższe rzeczywistej dynamice rozwojowej literatury i historii przemian pojęcia realizmu były propozycje Wyki i Żółkiewskiego, w przesłankach zasadniczych zgodne z tendencją Markiewicza, ale we wnioskach dotyczących konstrukcji konkretno-historycznej koncepcji realizmu częściowo wobec też Markiewicza polemiczne. Wydaje mi się, że Wyka i Żółkiewski w większym stopniu uwzględniają (choć nie rozwiązują) najbardziej chyba kontrowersyjny problem, jaki stanowią: trudność wydzielenia elementów ciągłych i zmiennych, konstytutywnych i ubocznych, trudność uchwycenia granicy zmienności realizmu jako pojęcia budowanego każdorazowo w oparciu o konkretny materiał literacki.

³⁴ Po złożeniu do Redakcji PL niniejszego artykułu opublikowana została rozprawa H. Markiewicza *Realizm, naturalizm, typowość* (w tomie zbiorowym: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Wrocław 1963). W rozprawie tej, z właściwą sobie kompetencją i precyzją, w oparciu o wyczerpującą literaturę zagadnień rozpatrywanych wszechstronnie: z punktu widzenia teorii poznania, teorii istnienia dzieła oraz poetyki historycznej, autor wprowadził niezmiernie istotne i obowiązujące dla dalszych badań rozróżnienia terminologiczne. Uwzględniają one metodologiczną zasadność i praktyczną przydatność stosowania pojęcia realizmu w następujących znaczeniach: 1) jako reprezentatywność werystyczna, 2) jako reprezentatywność strukturalna, 3) jako typowość (zob. rozwinięcie szczegółowe na s. 333). W pracy tej Markiewicz uwzględnia również konieczność dalszej dyskusji nad pojęciem realizmu w literaturze współczesnej.

Wydaje mi się, że w konstrukcji pojęcia prądu realizmu nowoczesnego (bo na pewno nie w refleksji teoretycznej) Markiewicz nie docenił wniosków, jakie dla budowy tego pojęcia wynikają z faktu, że poetyka realistyczna w każdym okresie literatury była poetyką synkretyczną. I wówczas, kiedy współistniała w ramach wielowartościowych prądów i poszczególnych dzieł, i wtedy, kiedy dominowała, w ramach prądu, dzieła, gatunku. Była zespołem konwencji strukturalnych: gatunkowych, narracyjnych, przedstawieniowych (mówię ciągle o poetyce), które w różnych okresach literatury zspalały się w mniejszym lub w większym stopniu, współtworząc historycznie pojęte odmiany realizmu. Stan swoistej równowagi, synkretyzmu tak doskonałego, że niezauważalnego i przez wielu przyjętego jako stan naturalny, konwencje te osiągnęły w europejskim cyklu kulturowym w w. XIX, z dokładnością do półwiecza w różnych krajach. Ale faza synkretyzmu „totalnego” nie jest zniesieniem synkretyzmu. Nie konstytuuje jakości, która zamyka cykl rozwojowy realizmu jako prądu, zwłaszcza jeśli prąd ten nazywamy realizmem nowoczesnym.

Poprawne odczytanie treści tego pojęcia jest niemożliwe bez perspektywy, jakiej dostarcza literatura w. XX, chociaż dopuszczalne są, rzecz prosta, różne interpretacje, wynikające z rozbieżności diagnoz w stosunku do jej tendencji rozwojowych.

Niektórzy badacze decydujące znaczenie wśród zjawisk literatury współczesnej przypisują „orientacji na realizm”, toteż właśnie w przemianach treści tego pojęcia pragną widzieć dominującą tendencję rozwojową³⁵. Pewna grupa badaczy dostrzega wprawdzie te przemiany, ale traktuje je jako zjawisko uboczne, marginalny produkt innych tendencji wiodących, i nie przypisuje mu konstytutywnej roli w kształtowaniu charakteru literatury najnowszej³⁶. Są i tacy — a wśród nich znajdują się przedstawiciele różnych środowisk naukowych — którzy utwory realistyczne XX w. interpretują jako w pewnej mierze zmienioną kontynuację realizmu XIX-wiecznego i, zależnie od upodobań, chcą go traktować jako nurt dominujący³⁷ lub wygasający³⁸.

Osobiście sędzę, że nie można skonstruować pojęcia realizmu nowoczesnego na materiale dowodowym, który zamyka się w ramach poetyki ukształtowanej przed Proustem, Gide’em, Dos Passosem, Pilnia-

³⁵ Zob. przegląd stanowisk w: *A Symposium on Realism. — Problèmes du roman.* — Brinkmann, *op. cit.* — P. Bodin, *Présences contemporaines.* T. 1—3. Paris 1955—1958. — G. Picon *Panorama de la nouvelle littérature française.* Paris 1960. Gallimard, NRF.

³⁶ Reprezentatywnym przykładem są tu poglądy M. Blanchota (*La Part du Feu.* Paris 1949. — *L’Espace littéraire.* Paris 1955).

³⁷ Np. Beuchat, *op. cit.* — F. R. Leavis, *The Great Tradition.* London 1948. (Zawiera studia o J. Austin, G. Eliocie, H. Jamesie i J. Conradzie).

³⁸ Charakterystycznym przykładem są poglądy Albérèsa (*op. cit.*).

kiem. W takich ramach można tylko wierzytelnie określić wyznaczniki i cechy prądu literackiego rozwijającego się przez cały wiek XIX. I w tym wypadku zresztą perspektywa przemian zakresu pojęcia w wieku następnym będzie niezmiernie użyteczna. Pomoże w ramach koncepcji realizmu XIX-wiecznego uchwycić zapowiedzi wielu cech poetyki realistycznej w. XX, cech, które tylko pozornie wydają się w rozwoju realizmu nieuzasadnione. Zastrzegam, że nie myślę o prostej kontynuacji, choć i taka często się zdarza. Ale nie o nią tu chodzi. Niejednorodność wyznaczników poetyki realistycznej sprawia bowiem, że właśnie w imię urzeczywistnienia warunków wynikających z dążeń poznawczych, z historycznie określonej koncepcji świadomości i jej relacji do struktury rzeczywistości obiektywnej, w imię tych warunków zespół konwencji poetyki realistycznej musi ulec zmianie, niekiedy bardzo radykalnej. Konstrukcję pojęcia realizm nowoczesny przeprowadzić więc można, powtarzam, tylko wówczas, jeśli bierze się pod uwagę również materiał dowodowy wieku XX. Czy uprawnione będzie wówczas takie pojęcie prądu, dla którego wyróżnikiem jest określony — i jaki? — zespół gatunków oraz zespolona już poetyka, to niewątpliwie sprawa do dyskusji.

Najnowszą wypowiedź sformułowaną w tej kwestii w kręgu teoretyków-marksistów przyniosła książka Rogera Garaudy'ego *D'un réalisme sans rivages*³⁹. W studiach o malarstwie Picassa, poezji Saint-John Perse'a i prozie Kafki podjął Garaudy próbę analizy pojęcia realizmu w sztuce XX wieku. Próba ta wyrosła z koniecznej i płodnej opozycji w stosunku do tradycyjalnych sądów części krytyki marksistowskiej, kanonizującej wzory realizmu XIX w. jako jedyną normę przedstawienia realistycznego w sztukach plastycznych i literaturze. W swym nurcie polemicznym praca Garaudy'ego wyraża tendencje bliskie koncepcji kultury, jaką formułuje Gramsci, a wśród współczesnych — Fischer i Żółkiewski. Przekonywające są uwagi autora o historycznej zmienności pojęcia realizmu, uzależnionego w każdej epoce od stopnia rozwoju wiedzy o rzeczywistości empirycznej i funkcjonowaniu świadomości ludzkiej. Zasadne i twórcze są poszczególne propozycje interpretacyjne, uwzględniające swoistą autonomię dzieła sztuki jako struktury całościowej i miejsce tego dzieła w procesie przeobrażeń świadomości człowieka historycznego.

Ale rozumowanie Garaudy'ego budzi także wiele pytań i wątpliwości. Wydaje się, że słuszna intencja polemiczna wobec zubożania pojęcia realizmu nowoczesnego i równie uzasadnione dążenie do uznania humanistycznej wartości dziedzictwa kulturalnego XX w. nie znalazły jeszcze w tekście francuskiego krytyka ujęcia zadowalającego z punktu widzenia spójności pojęć badawczych. Bogata problematyka ontologiczna i egzy-

³⁹ R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*. Paris 1963. Plon.

stencjalna oraz interesujące analizy świadomości zmystyfikowanej nie zostały ujęte w metodologicznie jednolity system kryteriów. Pojęcie realizmu w interpretacji Garaudy'ego zatracą wszelkie cechy wyodrębniające je od pojęcia humanistycznej sztuki nowoczesnej. Brak precyzji w charakterystyce wyznaczników teoriopoznawczych, rezygnacja z określenia wyróżników realizmu jako metody twórczej sprawiają, że zanika rozróżnienie między strukturą myślenia mitycznego i postępowaniem artysty. Wyczerpująco zanalizował ten problem Stefan Żółkiewski w artykule *Nowy spór o realizm*⁴⁰. Niewymierność pojęcia realizmu w książce Garaudy'ego każe, w sposób paradoksalny, przypomnieć na tym miejscu sceptyczne uwagi Curtiusa, który obserwując przed laty rozciągłość terminu, nie widział przeszkód wobec nazwy „realizm magiczny”.

Wykres ewolucji pojęcia realizmu w literaturze współczesnej jest więc nadal kwestią otwartą i pasjonującą. Konstrukcje tego rodzaju są zawsze zależne od tego, z jakiego punktu obserwacji w określonym cyklu kulturowym są wykonywane. Póki cykl ten nie ujawnił jeszcze wszystkich swoich możliwości rozwojowych, krzywa wzrostu tendencji kulturotwórczych traktowana jest w pewnym stopniu arbitralnie. Tę swoistość humanistycznego współczynnika błędu wyraziście przedstawił Hauser na przykładzie sprzecznych interpretacji kierunków rozwoju sztuki przedhistorycznej.

Zawodny wybór perspektywy, wynikający z braku poszczególnych ogniw cyklu kulturowego albo z ich przestawienia, niejednokrotnie powodował rozbieżne interpretacje symptomów świadczących o kryzysie pewnych struktur czy konwencji. W stosunku do zjawiska realizmu w literaturze współczesnej sytuacja badacza jest podobna.

Dlatego właśnie tak pomocną wskazówką wydaje się przypomnienie synkretycznego charakteru konwencji realistycznych we wszystkich epokach rozwoju kultury europejskiej, przypomnienie bezustannej osmozy zachodzącej między nimi a ich literackim kontekstem. Nawet tym kontekstem, który wydawał się najdalszy od realistycznej interpretacji stosunku między historycznie uwarunkowaną świadomością ludzką a światem rzeczywistym z jego rzeczywistą strukturą.

Przypomnijmy, jako przykład krańcowy, rolę tragedii klasycystycznej w pogłębianiu i zaostrozaniu problematyki osobowości: w imię wartości absolutnych, a w istocie w obronie systemu norm wygasłych lub niszczo-nych, odrzuca ona wzory etyczne stanowiące pochodną nowego modelu społeczno-obyczajowego. Kondycja tragiczna jednostki wyobcowanej, z całym jej filozoficznym uzasadnieniem, motywacją zerwania ze światem rzeczywistym, nie została bez reszty przejęta przez powieść realistyczną, ale problem wyobcowania heroicznego zrobił w niej długotrwałą karierę.

⁴⁰ S. Żółkiewski, *Nowy spór o realizm*. „Polityka”, 1963, nry 45—46.

I nie tylko problem. Bohater tragiczny nie trafił do powieści bezcielesny jak platońska idea, lecz wprowadził się do niej z bagażem pojęć, przebiegiem procesów myślowych, gestów, zachowań, które wymagały przyswojenia albo ukształcenia nowych form i perspektyw narracji, niekiedy zaskakująco prekursorskich w swej arbitralnej logice skojarzeń i akcentów. Przykłady można mnożyć w nieskończoność.

Synkretyzm i chłonność realistycznych konwencji nie oznacza bynajmniej, że są one organicznie niezdolne do zespolenia się w określone historycznie układy strukturalne — sploty, jak nazywa je Szklowski, przede wszystkim na terenie prozy. Nie jest jednak przypadkiem, że każda próba pozahistorycznej kodyfikacji gatunków prozaicznych jest równie zwodnicza, jak dążenie do ustalenia treści pojęcia realizmu jako kategorii. Curtius nazwał gatunki krystalizatorami pamięci, pojętej jako świadomość historycznej ciągłości w ewolucji kultury. Szklowski docenia również jednoczący sens gatunków jako zespołów konwencji kształtujących swoisty typ prawdy artystycznej. W ich przemianach i wzajemnym przenikaniu, w parodystycznych odwróceniach znaczeń widzi sprawdzian trwania ich skuteczności.

Gatunek jako zespolony układ konwencji określa sposób traktowania rzeczywistości przedstawionej w utworze. Ale tylko w poetykach normatywnych i dziełach konsekwentnie przestrzegających podziału stylów — świat przedstawiony traktowany jest jednoznacznie, bezproblemowo, jak by powiedział Auerbach, a zgodzą się z nim w tym punkcie tak Brinkmann, jak Lukács i Goldmann. Bezproblemowo — nie znaczy bowiem, że wyłącznie komediowo. Świat rzeczywisty w jansenistycznej tragedii zostaje odrzucony, więź bohatera z systemem wartości ludzkich zerwana, problem do rozstrzygnięcia zawisa między jednostką a Bogiem.

Struktura świata przedstawionego w utworze realistycznym wymaga innego zespołu konwencji niż tragedia klasycyzmu, bardziej metafizyczna niż antyczna. Nie mieści się w ramach jednoznacznego potępienia lub komediowej parodii aprobaty, nie poddaje się romantycznej iluzji wprowadzającej opozycję absolutną między spontanicznym autentyzmem niepowtarzalnej osobowości i światem *In n y c h*, wrogim tłumem odartym z autentyzmu, o świadomości zmistyfikowanej i uwiedzionej.

Ale w pewnych okresach, na krawędzi dwu formacji, kiedy żaden system norm i hierarchia wartości nie kieruje percepcją rzeczywistego świata i nie określa sytuacji w nim jednostki ludzkiej, natura więzi społecznej ulega zatarciu, koszmarnieje w absurd, deformuje się w groteskę. Zjawisko to znają wszystkie epoki przejściowe. W takich okresach parable rzeczywistości umykającej osądom, metafory zjawisk wyobcowanych z sensownych związków zyskują prawo obywatelstwa w całej literaturze problemowej. Motywacja nasilenia poetyki absurdu daje się

ująć w pewne prawidłowości, ale konkretno-historyczne odniesienia jej pojęć określa typ świadomości właściwej epoce. Katastroficzna topika „świata odwróconego” w XVII-wiecznym poemacie Teofila De Vau odwołuje się do nadnaturalnej sensowności w eschatologii biblijnej. Ten sam motyw w poetyce surrealistów zamyka się w kręgu nadrzeczywistości umownej, wytworu podświadomości mistyfikującej naturę swego dzieła. Symbolika wyobcowanych przedmiotów w nowelistyce Hoffmanna i Jean Paula zawiera odniesienia do ich nadnaturalnych powiązań i znaczeń. Obsesyjna obecność przedmiotów niewytłumaczalnych w swej strukturze, automatyzm procesów oderwanych od swej genezy w więzi społecznej oznaczać ma w powieściach Robbe-Grilleta ostateczne urzeczowienie i bezwład rzeczywistości tu i teraz nie poddającej się korekturze człowieka.

Świat przedstawiony w konwencji realistycznej jest umowny jak każda rzeczywistość dzieła, ale jego struktura posiada motywację poza-autonomiczną i niemetafizyczną. Zasadność realistycznej konwencji, także przy obecności w niej elementów parodii, groteski, absurdu, jest historycznie wymierna i z założenia poddaje się historycznemu wartościowaniu.

Naiwnością byłoby przypuszczenie, że umowny charakter świata przedstawionego w poetyce realistycznej stał się wiadomy dopiero krytykom „ery podejrzeń”. Charakterystyczne zresztą, że zwrot ten zaczerpnęła Nathalie Sarraute od Stendhala. Henri Beyle, uważny czytelnik Helwecjusza i Destutt De Tracy, w teorii wrażeń sensualistycznego relatywizmu znalazł argumenty dla własnej teorii iluzji powieściowej i dla praw narracji. Zgodnie z nią, zasadność każdego punktu widzenia, każdego zespołu wypowiedzi stwierdzających i wartościujących, wymaga przypisania konkretnej świadomości. Tę z kolei określają indywidualne i pozasubiektywne wyznaczniki jej sytuacji. Od zasady tej, którą Georges Blin nazwał prawem „ograniczenia pola” (*restriction de champ*)⁴¹, nie uchyla się również dygresyjna i aluzyjna narracja autora stylizowana na dialog z kilku wybranymi. Nietrudno w tak pojętym pakcie porozumienia z czytelnikiem dostrzec świadome nawiązanie do konwencji Sterne’owskich i wcześniejszych jeszcze Swiftowskich.

Charakterystyczne kontrasty między Stendhalowską koncepcją iluzji, zasadą ograniczenia pola, kondensacją opisów, konwencją narracji autorskiej a środkami konstrukcji świata przedstawionego w poetyce Balzackowskiej i Scottowskiej świadczą dobitnie, że w tej samej epoce, w ramach wspólnego kontekstu społeczno-kulturowego możliwy był i bynajmniej nie przypadkowy wybór wśród realistycznych konwencji i odmienne zasady ich zespolenia. Różnice te sięgają o wiele głębiej, niż by to wynikało z Lukácsowskiej teorii wyznaczników i cech wielkiego realizmu.

⁴¹ Blin, *op. cit.*, *passim*.

Wydaje się, że bliższa analiza tych różnic może przynieść wskazówki użyteczne nie tylko w konstrukcji pojęcia realizmu w powieści w. XIX, ale także dyrektywę ogólniejszą, przydatną w analizie kształtowania koncepcji realizmu w innych epokach.

Można bowiem w literaturze realistycznej XIX w. wyodrębnić dominującą koncepcję realizmu o zbliżonej motywacji ontologicznej i poznawczej, koncepcję preferującą określone konwencje realistycznej poetyki. Nie ma natomiast „stanu przyrodzonego” dojrzałej poetyki realistycznej. Stanu, który Lukács upatruje w poetyce Balzakovskiej, a Charles Beuchot, autor wyczerpującej historii realizmu we Francji — w poetyce naturalistów⁴².

Między Zolą, Maupassantem, Huysmansem i Daudetem kontrasty nie kształtują się w takiej skali, w jakiej występowały między Stendhalem a Balzakiem. Pomijam nawet wolę światopoglądową autora *A rebours* i nervalizm późnego Maupassanta. Ale już w granicach wspólnej w pewnym okresie konwencji prawdy powieściowej, w oparciu o zbliżoną teorię świadomości w jej relacji do środowiska naturalnego i społeczno-kulturowego, już w tych ramach różnice w konstruowaniu świata przedstawionego są oczywiste. Nie wystarcza przypisanie ich „naturze talentu” poszczególnych twórców. Świadczą one także o naturze realistycznej poetyki. Bo zgodzimy się chyba bez specjalnej argumentacji, że również pojęcie naturalizm stosujemy tu nie jako kategorię uniwersalną, kojarzącą schematyzm z deformacją i użyteczną w charakterze inwektywy. Traktujemy je jako historyczną odmianę realizmu, operującą określonym wyborem, hierarchią i zasadami zespolenia tych elementów struktury dzieła, które stanowią tworzywo różnych poetyk realistycznych⁴³.

⁴² Zob. Beuchot, *op. cit.* Obfity i przejrzyste scharakteryzowany materiał historycznoliteracki wspiera się w tej pracy na bardzo wątpliwych przesłankach teoretycznych. Realizm i naturalizm Beuchot traktuje jako pojęcia równoznaczne, opowiadając się za terminem drugim dla określenia zwycięskiego realizmu w. XIX; według niego jest to po prostu poczucie rzeczywistości w przeciwstawieniu do marzycielstwa, trwała potrzeba człowieka manifestująca się we wszystkich epokach, odwieczny nurt przejawiający się w całej literaturze francuskiej. Należą do niego również naturyzm i populizm XX-wieczny. Nurt ten charakteryzuje poczucie związku z teraźniejszością, upodobanie w rzeczywistości i prawdzie, zmysł praktyczny (s. 19). Wobec inwazji katastrofizmu współczesnego występuje on jako zbawca zdrowego rozsądku, obrońca uroków dobrej i pięknej materii (s. 20). Beuchot traktuje więc realizm w literaturze niemal wyłącznie opisowo. Brak refleksji teoretycznej nad zakresem pojęcia sprawia, że z jednej strony nadaje się mu treść niezmiernie szeroką, z drugiej zaś przyjmuje jako kanon poetyki owego wiecznego nurtu — wzorzec XIX-wieczny z niewielu modyfikacjami.

⁴³ Zob. wyczerpujące uzasadnienie historycznej interpretacji pojęcia naturalizmu w pracy Markiewicza *Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*, s. 195—232.

Jeślibyśmy zatem, w pełnej świadomości, że jest to uproszczenie, przyjęli empiryczną poetykę Zoli jako przykładową podstawę do określenia pojęcia realizmu w powieści naturalistycznej, nie można traktować jej inaczej niż jako jedną z propozycji uwierzytelnienia umownej rzeczywistości dzieła. Jedną z wielu konwencji iluzji, jedną z możliwych zasad zespolenia i wyboru elementów konstrukcji.

Inną propozycją zasady integrującej, również w imię motywacji realistycznej, była w tym samym czasie znana teoria dramatyzacji przedstawienia, sformułowana przez Henry Jamesa. Z dzisiejszej perspektywy nietrudno dostrzec w niej zbieżności ze Stendhalowską koncepcją „ograniczenia pola”.

Teoria Jamesa zrobiła w XX w. karierę w krytyce anglosaskiej⁴⁴. Opublikowana w r. 1888, stała się przedmiotem wielokrotnej egzegezy od *Craft of Fiction* (1921) Percy Lubbocka po czołowych przedstawicieli New Criticism Josepha W. Beacha i Richarda P. Blackmura; dodajmy nawiasem, że niektóre skrajne jej interpretacje wprowadziły w ślepy zaułek dyskusję nad prawomocnością zdań w dziele literackim. Sądzę jednak, że nie należy wyolbrzymiać jej oryginalności. Teoria punktu widzenia określającego perspektywę, treść poznawczą i wartościujący charakter narracji, sprecyzowana wprawdzie i praktykowana przez autora *Ambasadorów* bardzo starannie i kunsztownie, była raczej zręczną formułą dla tendencji, które torowały sobie drogę w prozie realistycznej całej Europy, właśnie w imię nowej koncepcji realizmu i zasadności nowych realistycznych konwencji.

Symptomy tych przemian nie są na ogół przedmiotem sporu. Sprawą kontrowersyjną, jak powiedzieliśmy, jest ich znaczenie i kierunek. Nie były one zresztą zjawiskiem niespodzianym. Rozwój prozy realistycznej w kierunku subiektywizacji form narracyjnych, w kierunku „realizmu empirycznego”, „subiektywnego”, „realizmu punktu widzenia”, „realizmu świadomości intencjonalnej” — jak określają tę tendencję krytycy, stanowią jedną z możliwości realistycznej poetyki; świadczy o tym wybór Stendhalowski. Nie była to jednak tendencja dominująca w koncepcji realizmu i poetyce realistycznej XIX wieku. Tę wykrystalizował Flaubert. Dał jej formułę, najwyższe urzeczywistnienie i zamknięcie. Przypominają się słowa Gorkiego skierowane do Czechowa: „*Wy ubiwajecie realizm*”. Próba kodyfikacji poetyki realistycznej okazała się apogeum i kresem jednej z możliwych zasad jej zespolenia.

⁴⁴ Zob. N. Friedman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. „Publications of the Modern Language Association of America”, 1955, s. 1160—1184. — *The Art of the Novel*. Edited by R. P. Blackmur. Critical Prefaces of H. James. New York 1934 — *The Question of Henry James*. Edited by F. W. Dupée. New York 1945.

Narrator o wyrafinowanej, bezpostaciowej osobowości, którą wykryć i scalić może tylko winogradowowska lub auerbachowska analiza portretu autora, wyobcowany ostatecznie z tradycyjnej gawędziarskiej rodziny rzeczywistych opowiadaczy, w sposób doskonały narzucił perspektywę określającą stosunek do świata zastygłego w miażdżącym bezruchu. *Madame Bovary* nie można było kontynuować. Sam Flaubert nie podjął więcej takiej próby.

Wyminęli ją ówczesni twórcy naturalizmu, przeciwstawili się jej świadomi i bezwiedni kontynuatorzy tendencji Stendhalowskiej. Ale chyba dopiero Sartre'owski Antoine Roquentin, bogatszy w doświadczenia kilku pokoleń ponawiających pytanie o granice realistycznych konwencji, sformułował drastycznie problem, który od Prousta do Sarraute — jak obsesja nurtuje twórców w XX wieku. Problem, który był rdzeniem kryzysu literackości w literaturze: nie ma „historii prawdziwych”, żadnego procesu nie można przekazać *in statu nascendi*, terażniejszość spełnia się przed refleksją, świadomość przedstawiona jest konstrukcją świadomości. Nie ma literatury bez konwencji, wszystko w literaturze jest umową. W jaki sposób ten grzech pierworodny zmasać, jak usprawiedliwić istnienie literatury, jak umowy nie czynić kłamstwem — to pytanie, które leży u podłoża wszystkich wielkich prób XX wieku.

Pierwsze rewizje umowy dominującej w w. XIX znalazły wyraz w kontroli perspektywy narracji. Teoria punktu widzenia, zrywając z ujednoczoną perspektywą wszechwiedzy autorskiej, relatywizując charakter i zakres wiedzy o rzeczywistości przedmiotowej i psychicznej, stała się formułą wstępną pytań o granice poznania. Otworzyła drogę tendencjom różnorodnym, a nawet przeciwstawnym. Znalazła kontynuację w skrajnym empiryzmie, likwidującym pojęcie realności intersubiektywnej. Ale prowadzić mogła również do próby konstrukcji nowego pojęcia realności i stosunku do niej podmiotu poznającego — a w konsekwencji do nowej koncepcji realizmu.

Wybuch „ery podejrzeń” podał w wątpliwość wszystkie tradycyjne konwencje powieści realistycznej. Konstruktywną interpretację uwierzytelnienia pozycji poznającego podmiotu, próbę odbudowy wielowymiarowej osobowości człowieka historycznego poprzedził zwrot w kierunku radykalnej subiektywizacji rzeczywistości. Realność świata, pojęta jako intencjonalna rzeczywistość podmiotu, sprowadzona zostaje do jego doznań. Zanikają obiektywne wyznaczniki dystansu między narratorem a światem przedstawianym, zaciera się perspektywa poznawcza scalająca świat Balzaka i Flauberta. Fabuła traci samodzielność i jednoznaczność, staje się układem symboli albo pretekstem wyzwalamym przeżycie wewnętrzne czy refleksję. Miarę czasu określa doświadczenie psychiczne.

I te tendencje jednak, początkowo impresyjne i ujawnione w perspektywie doznań jednostki, są tylko zapowiedzią dalszych przemian, wyzwalających wielorakie możliwości kontynuacji: w głąb obszarów podświadomości indywidualnej i grupowej, w kierunku mitologizacji historii i w stronę historycznej interpretacji mitów.

Początkom tego procesu patronowało hasło odsłonięcia autentycznej problematyki osobowości, ukrytej lub zafałszowanej przez tradycyjne konwencje. Dążenie to było jednym z ogniw buntu przeciwko naturalistycznej teorii człowieka, społeczeństwa i kultury. Ale protest przeciw kłamliwości klasyfikacyjnych formuł psychologii z podręcznika Ribota wyzwolił łańcuchową reakcję pytań i eksperymentów.

Hasło osobowości autentycznej nie po raz pierwszy w dziejach literatury okazało się wezwaniem do odsłonięcia niewiadomej. Po odrzuceniu pozytywistycznego empiryzmu cała wyklęta problematyka metafizyki wróciła w swoje prawa. Od nowa postawione zostały pytania o sens istnienia jednostki i świata, o naturę rzeczywistości, o stosunek poznającego podmiotu do przedmiotu poznania, o charakter czasu i funkcję pamięci.

Problematyka sformułowana w pytaniach metafizycznych nie da się sensownie przełożyć w pojęciach konkretno-historycznych. Nie znaczy to jednak, że — w pewnym przynajmniej wymiarze — nie znajduje ona w historii rzeczywistych uzasadnień. Podobne pytania, jak mówiliśmy, towarzyszą zawsze kryzysom świadomości w epokach przejściowych, kiedy ujawnia się gwałtownie niewystarczalność dotychczasowego systemu norm i modeli społeczno-kulturowych, kiedy tradycyjna perspektywa i metody poznawcze okazują się zawodne w próbach zdefiniowania nowej koncepcji rzeczywistości, teorii jednostki i więzi społecznej.

Toteż pytań tych nie można lekceważyć, jeśli nie ze względu na treść, to na ich rolę. Klęska pozytywistycznego empiryzmu jest tu wymownym ostrzeżeniem. Od Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona i twórców fenomenologicznej teorii poznania i bytu, poprzez analizę podświadomości, pytania o genezę i funkcję mitu, po współczesne kierunki filozofii człowieka — historyczna problematyka kryzysu formacji występuje często w uwikłaniu pojęć świadomości zmistyfikowanej. Mimo to trudno przecenić rolę eksploratorów obszaru, który pozytywistyczna synteza po prostu ominęła.

Dla tych samych walorów cenny jest łańcuch eksperymentów poddających rewizji stare konwencje realizmu. Próby sformułowania nowych zasad konstrukcji świata powieściowego inspirowane były pytaniami filozofii i psychoanalizy, teorii mitów i etnologii, problemami semantyki, doświadczeniami plastyki i teorią filmu.

Ale historia XX w. nie stworzyła warunków sprzyjających czystemu eksperymentowi z prawami kreacji. Żadne z wielkich dzieł literatury współczesnej nie zamknęło się w granicach wirtuozerii.

Wakacje sztuki europejskiej trwały krótko; przerwał je rok 1914, zamknęła — z opóźnieniem — rewolucja, a zlikwidował kryzys lat trzydziestych. Mariusz Epikurejczyk i Nathanael stali się legendą. Refleksja nad zdemonizowanym czasem historycznym wyostreza w *Sodomie i Gomorze* wizerunek ofiar rozszczępienia świadomości i nienawistnej rywalizacji grup skazanych na zagładę; jedność psychiczną narratora ocala zrekonstruowany czas wewnętrzny. Groza historii nadchodzącej zaciąży nad parabolą jednostki osaczonej absurdem — w dziele Kafki, i szaleńczą ambicją jednoczesności przeżycia kultury totalnej, wbrew i poza koszmarem cyklicznych katastrof — w dziele Joyce'a.

Parabola, która w porażającej grotesce uwydatnia bezsens historycznej struktury rzeczywistości, odwołuje się, jak zdegradowana spadkobierczyni, do wartości metafizycznych, których nie znajduje. Ale do systemu pojęć współczesnych, jak niegdyś moralitet i tragedia, wnosi wyostrzony schemat problemów, niszczy konformizm łatwej opisowości. Funkcja mitu i paraboli jest wieloznaczna, lecz ich obecność w literaturze problemowej nieuchronna. Bywają wyznaniem beziły kontroli racjonalnej, ale mogą być próbą ocalenia humanistycznej formuły ludzkiej odrębności.

Po to jednak, by tę formułę odczytać, nie wbrew i ponad historią, a w jej nurcie, konieczna jest literatura kształtująca świadomość sensu czasu ludzkiego w historii. Tę ambicję miała zawsze literatura realistyczna. I jeśli jej chłonną poetykę modeluje kontekst literacki w. XX, to bez niej nie do pomyslenia byłaby świadomość współczesna, a kryzys literackości przytłoczyłby literaturę. Myślę, że ma rację Erich Auerbach, upatrując w niej jeden z czynników więzi ludzkiej i ciągłości kultury.