

Harry Levin

O rozszerzaniu się pojęcia "realizm"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/3, 329-341

1981

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.

III. P R Z E K Ł A D Y O R E A L I Z M I E

Pamiętnik Literacki LXXII, 1981, z. 3
PL ISSN 0031-0514

HARRY LEVIN

O ROZSZERZANIU SIĘ POJĘCIA „REALIZM”

Kiedy przed 100 laty instytucje Japonii otwały się na wpływy zachodnie, mówiono, że cesarz Meiji pragnie mieć brytyjski parlament, niemiecką armię i francuską literaturę. Francja dostarczała modelu w sferze literatury tak jak Niemcy w sferze militarnej, a Wielka Brytania w politycznej. Co niewątpliwie przemawiało do cesarza i zapewniało Francji tak centralną pozycję w stosunku do innych kultur, to autorytet jej tradycji klasycznej, który w podobny sposób przyciągnął Fryderyka Wielkiego. I nawet wtedy, gdy rewolucja obaliła monarchię, a po klasycyzmie nastąpił romantyzm, to właśnie Francja wciąż nadawała ton poprzez następujące kolejno po sobie prądy artystyczne biegnące równoległe do wstrząsów rewolucyjnych. Patrząc na nie z perspektywy historycznej to widzieć ruch romantyczny z jego naciskiem położonym na uczucie, indywidualizm oraz koloryt lokalny jako zapowiedź realizmu. Tak więc Alain Robbe-Grillet może powiedzieć z perspektywy czasu, że „przewroty w literaturze zawsze dokonywane są w imię realizmu”¹. Sama nazwa zmieniała się wraz z pokoleniami. Champfleury (a on przyczynił się bardziej niż ktokolwiek inny do upowszechnienia określenia, które początkowo wiązano z obrazami Courbeta) przepowiadał, że *réalisme* nie potrwa dłużej niż 30 lat². Zola, czołowy propagator naturalizmu, widział go jako kontynuację realizmu, czuł jednak, że czas dojrzał już do nowego hasła. Natomiast Georg Brandes użył tego określenia dla romantyków angielskich, i to w odniesieniu nie tylko do Wordsworthowskiego kultu natury, ale również radykalizmu Shelleya i szyderstw Byrona³.

[Harry Levin — zob. notkę w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 267.
Przekład według: H. Lewin, *Grounds for Comparison*. W zbiorze: *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Belgrad 1967. Amsterdam 1969, rozdz. *On the Dissemination of Realism*, s. 231—244.]

¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, s. 162.

² Dokumentację uwag, których źródła nie podaję, można znaleźć w mojej książce *The Gates of Horn: A Study of Five Realists*. New York and London 1963.

³ G. Brandes, *Hovedstrøminger i det 19. Aarhundredes Litteratur: V. Naturalismen i England*. Copenhagen 1875.

Ta szkoła, powstała w połowie w. XIX, znalazła niechętnego mistrza we Flaubercie, tym rozczarowanym romantyku, który odrzucał wszelkie hasła i nie deklarował się ani jako realista, ani jako naturalista. Niemniej jednak sprawa *Pani Bovary* była w 1857 r. wydarzeniem równie przełomowym dla realizmu co premiera *Hernani* dla romantyzmu w 1830 roku. Znamienne, że ta publiczna rozprawa przyjęła formę postępowania sądowego, a nie, jak to było we wcześniejszym przypadku — przedstawienia teatralnego. Bracia Goncourt i Zola, a także Baudelaire zostali z kolei zaatakowani za twórczość, która od tamtego czasu zdobyła sobie uznanie jako oskarżenie reżimu. Jako że kwestie, w obliczu których stali, były widoczne także gdzie indziej, formuły wypracowane przez Francję nadawały się do przyjęcia również w innych krajach po odpowiednim uwzględnieniu opóźnień wywołanych przez różnice kulturowe. Herman Bang zastosował je do pisarzy skandynawskich; Luigi Capuana wszczął kampanię o *verismo* we Włoszech. W Anglii, gdzie George Moore musiał stawić czoła bojkotowi wypożyczalni książek, a Henry Vizetelly został wsadzony do więzienia za wydanie okrojonych przekładów Zoli, samo słowo „realizm” niosło za sobą posmak skandalu. Wiązano je powszechnie z wszelkim złem, które realisci starali się przedstawiać, a ich samych poddawano tym samym zakazom, które oni podawali w wątpliwość. Jeśli chodzi o Francuzów, to uważano ich za ludzi niemoralnych, ponieważ ich pisarze wypowiadali się tak szczerze. Tymczasem pojawili się konserwatywni krytycy francuscy, którzy zalecali swym rodakom obce wzory w dziedzinie moralności. Melchior de Vogüé prowadził kampanię na rzecz Rosjan, a Ferdinand Brunetière na rzecz Anglików, gdyż wydawało się, że ich realizm został złagodzony przez rodzimą nutę idealizmu.

Pięciu pisarzy francuskich młodszego pokolenia zgorszonych przez *Ziemię* zaprotestowało, twierdząc, że Zola wypacza rzeczywistość. Z kolei Mark Twain przyznał, choć nie pozwolił opublikować tego za życia, że takie same warunki mogą wystąpić w Massachusetts, w USA⁴. I dlatego nasz temat budzi kontrowersje pod każdym względem. Jeśli ujmemy go historycznie, możemy się zgodzić, że termin ten powstał we Francji i że sama koncepcja jest wytworem XIX w. Jednak realizm, jak zauważył Bertolt Brecht, bardziej nadaje się do szerokiego niż do wąskiego zdefiniowania⁵. Erich Auerbach przeanalizował wnikliwie niektóre realistyczne fragmenty *Iliady* i *Starego Testamentu*. Na 2 wieki przed nawiązaniem jakichkolwiek stosunków z Zachodem Japończycy mieli dostęp do szczegółowych opisów własnej klasy kupieckiej w tętniących życiem powieściach Saikaku. Wypada nam więc przeprowadzić wyraźne rozróżnie-

⁴ M. Twain, *Letters from the Earth*. Ed. B. DeVoto. New York 1964, s. 173.

⁵ B. Brecht, *Versuche* 31, dział 13, Berlin 1954, s. 106.

nie między realizmem jako współczesnym ruchem literackim a tym, co odważyć się nazwać szerzej dążeniem [*impetus*] realistycznym; ruch stanowi oczywiście bardziej samoświadomy i uporządkowany przejaw tego dążenia. Traktując problem jak najszerszej, możemy powtórzyć za Teodorem Fontanem: „Realizm w sztuce jest tak stary jak sama sztuka; co więcej, to jest właśnie sztuka”⁶. To nic innego jak powrót do arystotelesowskiej *mimesis*, imitacji natury, czy też klasycystycznej reguły prawdopodobieństwa. Nie powinniśmy jednak zapominać, że *vraisemblance* [prawdopodobieństwo] znaczy *la semblance du vrai* [podobieństwo do prawdy], że poezja co najwyżej dotyka czegoś takiego jak prawda. W jakim stopniu dany utwór odzwierciedla życie, czy imitacja wiernie oddaje swój przedmiot, czy nie — w historii krytyki pełno jest takich sporów.

Kiedy tylko mówimy o jakimś dziele jako realistycznym, wyrażamy opinie, że odpowiada ono znanym i odczuwanym przez nas realiom. Nasze kryterium jest zmienne, skoro musi zależeć od doświadczenia różnych jednostek, mniej lub więcej do nas podobnych; musi być subiektywne w swej istocie, ale zobiektywizowane przez wspólne środowisko i interesy. Barwy i kontury rzeczywistości różnią się w zależności od kraju. Dla czytelnika amerykańskiego *Ulica Główna* i *Babbitt* stanowią karykaturę codzienności, gdy tymczasem krytyk węgierski Jean Hankiss zapewnia, że odbiera Sinclaira Lewisa jako egzotykę⁷. W pierwszym przypadku w grę wchodzi rozpoznanie i weryfikacja, w drugim nowość, zaskoczenie oraz rozszerzenie horyzontów. Oba typy reakcji prowadzą do ostatecznej zgodności w ocenie takich dzieł i określeniu ich wartości. Możliwe, że gdyby Prosper Mérimée umiejscowił *Carmen* i *Colombę* we Francji, uznalibyśmy go bardziej za realistę niż romantyka. Obserwacja i wyobraźnia, tak jak szczegóły i uniwersalia, w stale zmieniających się proporcjach stapiają się w jedno za pośrednictwem literatury. To właśnie proporcje rozstrzygają o tym, czy powstała synteza określimy jako realistyczną, romantyczną czy jeszcze inną. A zatem, jak nam przypomina Karl Korn, czysty realizm nigdy nie istniał⁸. Gdyby kopia była całkowicie wierna, byłaby identyczna z tym, co podejmuje się odtworzyć. Ale ponieważ środki, którymi dysponujemy, są z konieczności ograniczone, wszystko, co talent może zrobić, to stworzyć wrażenie życia. Dlatego też Maupassant wolał raczej uważać siebie i swoich kolegów za iluzjonistów niż realistów.

Obraz może prędzej niż słowna sugestia stanowić wierne kopie swoich modeli. Ale jak wykazał E. H. Gombrich w *Art and Illusion*, na-

⁶ T. Fontane, *Schriften zur Literatur*. Hrsg. H. H. Reuter, Berlin 1960, s. 4.

⁷ J. Hankiss, *La Littérature et la vie: Problématique de la création littéraire*. São Paulo 1951, s. 163.

⁸ K. Korn, *Le Réalisme dans la littérature*. „Documents” 11, 7 (lipiec 1956), s. 732.

wet tutaj wkracza proces stylizacji, który bardziej prawdomówni twórcy stale usiłują łagodzić. Żyjąc w epoce kina, jesteśmy świadomi, że nawet sfotografowany fragment rzeczywistości trzeba ciąć, ustawiać pod odpowiednim kątem i łączyć z innymi. Każdy środek przekazu stawia właściwy sobie opór, kształtując przy tym specyficzne dla siebie konwencje. Musi je skonfrontować i pokierować nimi sam artysta stosownie do możliwości swego talentu, stylu i temperamentu. Chociaż instynkt mimetyczny — czy też to, co nazwaliśmy dążeniem realistycznym — jest pierwotny w sztuce, może on działać jedynie w połączeniu z impulsem skierowanym na to, co Arystoteles nazwał harmonią. Jest to aspekt formalny, uwarunkowany stosunkiem artysty do materiału i przeważa zazwyczaj w początkowym stadium każdego rozwoju artystycznego. Jeśli weźmiemy pod uwagę różnice między treścią samego życia a słowami czy farbami używanymi do jego przedstawienia, a także zmniejszenia skali, wybór odpowiednich danych oraz przyjęcie wyrażonej części w miejsce nie dającej się wyrazić całości, wyniknie z tego, że nasze przedstawienia są w istocie rzeczy symboliczne. Stworzono je po to, aby w wyniku celowego wysiłku przybliżyć nas dokładniej i bardziej wyczerpująco do natury. Dlatego też realizm jest w pewnej mierze spóźnionym zjawiskiem w historii literatury. Podobnie jak światopogląd naukowy czy ideologia demokracji, z którymi wiąże się jego losy, realizm jest typowym przejawem współczesności.

Przeciwieństwem realizmu w filozofii jest idealizm, w krytyce literackiej zazwyczaj romantyzm. Ale antytezę dialektyczną realizmu może równie dobrze stanowić alegoria, która jest mu biegunowo przeciwna w swym założeniu, że idee transcendentalne to prawdziwe realia, które są po prostu ilustrowane przez przedmioty znajdujące się w naszej dyspozycji. Renesansowy pogląd na świat i jego dziedzictwo różnią się od średniowiecznego żywym zainteresowaniem takimi przedmiotami dla nich samych. Ukryte różnice między tym, co idealne, a tym, co realne, nie przeszły niezauważone przez poprzednie epoki, ale pozory, jak na ironię, przetrwały. Każdy bezpośredni opis aktualnych praktyk, tak jak np. *Realpolitik* Machiavellego, musiał ujawniać owe wyidealizowane zasady, zgodnie z którymi ludzie udawali, że żyją. Machiavelli osiągnął realizm w wyniku rozczarowania etyką i polityką. Podobnie pisarz realista był rozczarowanym idealistą, a jego metoda wymagała stałego badania i demaskowania złudzeń. Przykładem brzemienym w skutki jest tu *Don Kichot*, w którym założenia romansu rycerskiego zostały tak stanowczo zdyskredytowane. Tak jak ten smętny rycerz przerywający iluzoryczny występ marionetek, tak i każdy pisarz realista jest zawodowym obrazoburcą, zmierzającym do zniszczenia fałszywych obrazów swej epoki. Jego powieści dotyczą w swoisty sposób zbioru założeń, które przedstawia jako nierealne, przyjmując za kryterium poczucie rzeczywistości u czytelnika. Szczególna zażyłość między pisarzem a czytelnikiem, możliwa dzięki

technologii druku, jest czynnikiem, który sprawił, że proza stała się doskonałym nośnikiem realizmu.

Gdy Szekspir mówił o ustawieniu zwierciadła bliżej natury, Stendhal postanowił wsadzić je na taczki i wysłać w podróż. Obaj używali oklepanej i uproszczonej metafory, aby odrzucić to, co nienaturalne: w przypadku Szekspira skrytykować złe aktorstwo, a w przypadku Stendhala — sztuczne pisarstwo. Manifesty realistów brzmią chyba zbyt głośno, gdy wypierają się oni sztuczności, która jest przecież mimo wszystko warunkiem ich istnienia. Zawsze można znaleźć nierealistyczne cechy w tym, co było przedtem. Żaden symbol nie wydaje się zbyt surowym przybliżeniem rzeczy, którą przedstawia, dopóki nie zostanie porównany z lepszą podobizną. Normy estetyczne nie są absolutne i w związku z tym muszą być określone przez własny kontekst. Pod tym względem, jak i pod pewnymi innymi względami, realizm równa się pojęciu wolności czerpiącej swe znaczenie z określonych ograniczeń, z których udaje jej się wyzwolić. Realista tworzy się, a nie rodzi, powieści zaś realistyczne zakładają znajomość romansów; nawet punktem wyjścia *Don Kichota* jest *Amadis de Gaule*. Francuski naśladowca Cervantesa, Charles Sorel, sformułował tę zasadę swym tytułem, *L'Anti-roman*, formułę, którą Jean-Paul Sartre przypomniał, pisząc przedmowę do pierwszego *nouveau roman* Nathalie Sarraute⁹. Bo choć w większości języków europejskich powieść w dalszym ciągu figuruje pod nagłówkiem *roman* czy czymś w tym rodzaju, to jednak odwraca się ona od *romanesque*. Albo też przedstawiając swą własną istotę jako gwarancję tego, co rzeczywiste, atakuje fikcję za to, że stała się synonimem nieprawdy. Oskarża literaturę, że staje się zbyt literacka, że ucieka w sentymentalne marzenia, których nie sposób rozwiązać, chyba że za pomocą kuracji szokowej, nagłego zetknięcia z wulgarnymi lub brutalnymi aspektami rzeczywistości.

Może to pomóc wyjaśnić, dlaczego wielcy powieściopisarze często zaczynają od tworzenia parodii dzieł swoich poprzedników — Fielding potraktował w ten sposób Richardsona, a Ernest Hemingway — Sherwooda Andersona. Zaczynając od krytyki literackiej, potem zwracają się zwykle ku krytyce społecznej. Tradycja klasyczna, arystokratyczna z natury przyjmowała wiele za pewnik, m. in. zasadę, że epiccy i tragiczni bohaterowie muszą być wodzami lub królami. Życie codzienne i transakcje handlowe usuwano na niższy poziom komedii. Romans średniowieczny stanowił sublimację towarzystwa dworskiego mieszkającego w zamkach; antyromans znalazł ujście w *fabliau*, sprośnym dowcipie historii opowiedzianych w miastach. Później opowieść pikarejska, porzucając zamek dla gospody, zbliżyła się do miasta, w okolice handlu. Ponieważ realizm wyrósł z kultury miejskiej, jego akcje rosły wraz z pomyślnym rozwojem

⁹ N. Sarraute, *Portret nieznanego*. Przedmową opatrzył J.-P. Sartre. Tłumaczyła Z. Jaremkowska. Warszawa 1959, s. 5.

klas średnich, których specyficzny styl życia w pełni odzwierciedlał. Rzut oka na ewolucję malarstwa niderlandzkiego potwierdziłby tę współzależność w całym jej materialnym bogactwie i stabilności. Co do powieściopisarza, to trudno, żeby był to ktoś inny niż, jak wyznał sam Thomas Mann, „*ein bürgerlicher Erzähler*”¹⁰. Dzięki jednak powołaniu artystycznemu był on teraz nieco innym mieszczaninem. Jak Tonio Kröger, jak sam Mann, był to teraz „*ein verirrtter Bürger*”, mieszczanin, który oderwał się od swego mieszczańskiego pochodzenia¹¹. Będąc obserwatorem mógł swobodnie wyrazić dystans wobec materialnych wartości dominujących w jego świecie, krytycznie przeanalizować jego działania, a niekiedy wypowiadać się przeciw nim.

Będąc jednak dzieckiem burżuazji, uczestniczył w życiu zmateri- zowanego społeczeństwa, którego zainteresowanie przedmiotami i towarami wpłynęło istotnie na technikę opisu. Taki był sens słynnego stwierdzenia Balzaka we wstępie do *Komedii ludzkiej*, że pisarz ma trzy działające wzajemnie na siebie tematy: mężczyźni, kobiety i rzeczy. Szczególne zainteresowanie rzeczami jest trwałym znamię realizmu. Etymologicznie realizm wywodzi się od łacińskiego *res* i ma bliskie galijskie i germańskie odpowiedniki w *chosisme* i *Sachlichkeit*. Podtytuł *Kaleba Williamsa* Godwina mógł zostać przyjęty jako powszechne hasło — „Rzeczy jako takie” — z implikacją, że nigdy dotąd nie były one tak gruntownie zbadane i w tak prosty sposób opisane. Rosnące zainteresowanie człowieka rzeczami, jego nietrwale panowanie nad nimi i grożące niebezpieczeństwo urzeczowienia można by prześledzić, obserwując przejście od realizmu do naturalizmu. Po prostu palące potrzeby narzucone przez rzeczywistość stały się nam bliższe w wyniku przeniesienia punktu skupienia ze zdań i pojęć na rzeczy same w sobie. I tak w *Wojnie i pokoju* książkę Andrzej przypadkowo słyszy generałów planujących strategię obrony w 1812 roku. Tak się składa, że teoretyk Clausewitz używa niemieckiego terminu wojskowego dla określenia pewnej części terenu. To, co stanowi dla niego „*Raum*”, jest domem dla Andrzeja: ojcem, siostrą, synem, rodzinną posiadłością. Efekt nagłego dystansu, podobnie jak Tołstojowskie przeciwstawienia Napoleona Kutuzowowi czy mówiących po francusku dworzan chłopom czy piechocie, ma zwiększyć u czytelnika odczucie rzeczy realnej, samego kraju.

Wojna jest dla realisty klasycznym rytuałem inicjacyjnym. Była nim dla Tołstoja czy, żeby posłużyć się wczesnym przykładem, dla autora *Simplicissimusa*. Co więcej, ucieleśnia ona krańcowy konflikt między ludźmi a materią, między tym, co osobiste, a tym, co materialne, ukazuje apokaliptyczne widowisko urzeczowionych istot ludzkich. Rozszerzenie

¹⁰ T. Mann, *Lübeck als geistige Lebensform*. Lübeck 1926, s. 54.

¹¹ T. Mann, *Wybór nowel i esejów*. Opracował N. Honsza. *Tonio Kröger*. Przekład L. Staffa. Wrocław 1975, s. 112—179.

współczesnych działań wojennych zwiększyło powszechność ich oddziaływań i skutkiem tego relacje z dwóch przeciwnych frontów pierwszej wojny światowej wykazały, jak na ironię losu, znaczną zgodność. Wymieniam pisarzy z różnych krajów, eklektycznie i swobodnie, ponieważ moim zadaniem jest zilustrować międzynarodowy charakter naszego zjawiska, jak również wykazać, jak bardzo zbieżne tendencje w sztuce i myśli mogą wyłonić się w różnych okolicznościach. Ale skoro dokładny opis był głównym celem realizmu, musiał uwydatniać charakterystyczne cechy każdego kraju, którego dotyczył. Ponieważ zaś kultury innych krajów były raczej mniej konsekwentnie analityczne, mniej świadome społecznie i mniej scentralizowane, różniły się sposobem realizowania modeli dostarczanych im przez Francję. Brytyjczycy dzięki wrodzonemu empiryzmowi znaleźli swą drogę do realizmu już w XVIII wieku. W wieku XIX zbaczali czasem z tego kursu pod wpływem sentymentalizmu, dydaktyzmu i innych kaprysów. Niemcy, tradycyjnie predysponowani do metafizyki, jeszcze bardziej ociągali się z rozwinięciem prądu realistycznego. Typowym dla nich gatunkiem literackim był introspektywny „*Bildungsroman*”. Rosjanie, omalże nie uciszeni całkowicie przez despotyczny rząd, odkryli swe ludzkie sumienie w przemawiających prawdą głosach swych pisarzy.

Gdyby realizm był zjawiskiem jedynie miejscowym, spontanicznym wynikiem sytuacji pragmatycznej, Amerykanie mogliby się znaleźć wśród jego pionierów. W istocie doszli do niego późno, w historii tak samego realizmu, jak i swej własnej, gdyż opiera się on na odstępieniu od tradycyjnych form, które pisarze amerykańscy rozwinięli z dużym opóźnieniem. Większość naszych XIX-wiecznych pisarzy, od Coopera do Jamesa, uważała się za przedstawicieli romansu [*romance*]. Kiedy ich następcy z Williamem Deanem Howellssem na czele wzmocnili szeregi realistów, ze świadomą gorliwością naśladowali swych europejskich poprzedników. Do XX w. ruch ten przyjął się wszędzie jako najzwyczajszy sposób pisania, choć wciąż był sporadycznie krępowany przez cenzorów. Naiwna intencja Alfreda Nobla przejawiająca się wyznaczeniem nagrody dla poparcia literatury idealistycznej została ze zrozumiałych względów zlekceważona. Różnice narodowościowe zacierały się pod wpływem mechanizmów miejskiego życia, a dziennikarstwo, pobudzone przez rozszerzenie się i upowszechnienie umiejętności pisania i czytania, zaostrzało apetyty na fakty i dokumenty. Wykorzystanie przez Dostojewskiego *faits divers* oraz rywalizacja Balzaka z *état civil* osiągnęły swą logiczną kulminację w *Ulyssesie* Joyce'a. Niewielkie rozmiary Dublina wraz z ograniczeniami tego jednego dnia wybranego przez pisarza umożliwiły Joyce'owi odtworzenie swej metropolii z niezrównaną dokładnością. Sam pracując na wygnaniu na kontynencie, odnarodowił irlandzki temat, wybierając sobie za protagonistę Żyda. Czytelnik szybko zagubiłby się w labiryncie ulic, sklepów oraz szczegółów dnia codzien-

nego, gdyby nie to, że opowieść została odwzorowana na *Odysei* łącząc każdą nędzną postać czy ohydny epizod z jakimś wspaniałym Homerskim odpowiednikiem.

Punkt zwrotny dokonany przez Joyce'a wskazuje na dwie rzeczy: z jednej strony na najbardziej bezkompromisowe zastosowanie techniki realistycznej, jakie można sobie wyobrazić, z drugiej zaś — na nowo rozbudzony entuzjazm współczesnych pisarzy dla mitologii i jej ponadczasowych archetypów. Symbolizm, tak długo zaniedbywany, choć zawsze ukazujący się, znów się pojawia. Stworzono nowe hasła i powstały nowe ruchy zmierzające w kierunku surrealizmu, nie mówiąc już o infrarealizmie. Mimo to jednak Louis Aragon, kiedyś najgłośniejszy z surrealistów, stwierdził później:

Jedyne, co pozostaje dziś żywe w romantyzmie, naturalizmie i we wszystkich innych ruchach poetyckich i prozatorskich, które po nich nastąpiły, to element realizmu¹².

Były również pewne ciekawe przeciwprądy, które jakby odchyliły, ale nigdy nie osłabiły biegu głównego nurtu. Choć Kafka wydaje się zarazem kimś więcej i mniej niż realistą, można go przecież uznać — jak mówił o sobie Dostojewski — „za realistę wyższego rzędu” ukazującego „całą głębię ludzkiej duszy”¹³. Ani ponure fantazje Kafki, ani psychologiczne dociekania Dostojewskiego nie brzmiałyby dla nas tak przekonująco, gdyby nie zostały przedstawione w równie realistyczny sposób. Przedstawianie rzeczywistości, Auerbachowska „*dargestellte Wirklichkeit*”, zmienia się, albowiem sama rzeczywistość podlega ciągłym zmianom. Zdolna przyjąć tyle kształtów, ilu ma interpretatorów, wydawała im się coraz bardziej nieuchwytna i niepokojąca. Poszukiwano jej nawet na płaszczyźnie subiektywnej i mistycznej. Świadczy o tym *Realidad* Péreza Galdosa. Jednak, jak pan Robbe-Grillet wciąż dowodzi, każdy pisarz uważa się za realistę¹⁴.

Kiedy Diderot wychwalał Richardsona za uchwycenie „*toute la réalité possible*”, pojęcie rzeczywistości było bardziej stabilne, bardziej namacalne i mniej złożone. Każdemu następnemu pokoleniu wydawało się możliwe uchwycenie jeszcze więcej z rzeczywistości, a zwłaszcza z samego faktu własnej egzystencji. Próbowano wyjaśnić tę egzystencję poprzez odkrywanie dotąd nie zbadanych terenów i przez unowocześnienie techniki zapisu. Wyprzedzając swych prekursorów, nowa odmiana realizmu wypiera poprzednią, aby po pewnym czasie ustąpić kolejnej wersji — itd., zgodnie z tym cyklem. Realizm, jak zauważył Proust, odradza się na

¹² L. Aragon, *Pour un réalisme socialiste*. Paris 1935, s. 73.

¹³ Zob. E. J. Simmons, *Introduction to Russian Realism*. Bloomington, Indiana, 1965, s. 104.

¹⁴ Robbe-Grillet, *op. cit.*, s. 171.

nowo w każdej epoce w reakcji na przestarzałą sztukę, która uchodziła za realistyczną w okresie swej pełni. Ten pogląd przypisano z zastrzeżeniami Proustowi w wyniku jego odstępstwa od estetyki relatywizmu. Wierząc, że sztuka jest najprawdziwszą rzeczywistością, Proust interesował się nie tyle jej dezaktualizowaniem się, co odtwarzaniem przez nią przeszłości. Jednak głównym źródłem modernizmu było pragnienie przekroczenia samego siebie; jego heraldyczną dewizę stanowiło „*plus ultra*”, a powracającym stale pytaniem było „co dalej?” Czy jest sens, skoro tyle tematów już wyczerpano, utrudniać powroty? Czy zostały jeszcze jakieś światy do zbadania? Bariery utrudniające szczere traktowanie seksu zostały doszczętnie przełamane, wydawałoby się, że powiedziano już wszystko. Céline, Samuel Beckett, Henry Miller, obnażając swe własne antypody, doprowadzili czytelników do tego niebezpiecznego stanu, w którym już nic nie może ich zaszokować. Jeśli narkomania zapewnia ostatni „*nouveau frisson*”, to musi to być ucieczka od rzeczywistości do fantazji.

Badanie takich bocznych ścieżek, które stanowi stałe źródło popularności realizmu, jest przypuszczalnie związane z rozszerzeniem się pola jego zainteresowań. Ponieważ tak się składa, iż nasze własne środki zrozumienia życia innych są tak ubogie, realizm służy nam jako instrument rozszerzenia wiedzy ludzkiej. Zola przesadził wprawdzie, tworząc analogię między realizmem a naukami eksperymentalnymi, ale przecież zarówno realizm, jak i nauki eksperymentalne zawierają wspólne cechy: sceptycyzm, dyscyplinę, a przede wszystkim wyuczoną obserwację. Pokrewieństwa z liberalizmem, humanitaryzmem, populizmem, a także wyraźne skłonności do demokracji społecznej są bardziej istotne. Ta postępową linią została przyjęta od początku, kiedy realiści przemawiali w imieniu klasy średniej, stojącej w opozycji do arystokracji feudalnej. Gdy niższe klasy nauczyły się mówić i pisać, stało się konieczne udzielenie im głosu, aby rozszerzyć literackie przywileje. Argument przemawiający za podjęciem tego kroku wysunęli bracia Goncourt w przedmowie do *Germinie Lacerteux*: w czasach powszechnego prawa wyborczego masy także mają prawo dochodzić swych praw do powieści. Kilka lat przed wydaniem *Chaty wuja Toma, czyli życia wśród maluczkich* Harriet Beecher Stowe rozszerzyła „*le droit au roman*” na niewolnictwo Murzynów, oznajmiając, że temat przez nią przedstawiony był „dotąd ignorowany przez dobrze wychowane i wytworne grupy społeczeństwa”. W tym samym roku Turgeniew w *Zapiskach myśliwego* postąpił podobnie z rosyjskim poddaństwem chłopów, robiąc to z równą efektywnością i z dużo większym artyzmem. Ten zbieg okoliczności uwydatnił znaczenie dążeń realistycznych jako siły wyzwalającej.

Podobnie, pierwszym zwiastunem uwolnienia biedoty z ucisku industrializmu było dopuszczenie jej do literatury. Karol Marks w „*New York Daily Tribune*” chwalił Dickensa na równi z socjalistycznymi powieścio-

pisarzami francuskimi — George Sand i Eugènem Sue — za dźwignięcie „pogardzanej klasy”, proletariatu, do rangi bohaterów¹⁵. Marks złożył jeden z rzadko przez niego składanych hołdów

wspianemu braterstwu pisarzy angielskich, których obrazowe i trafiające do przekonania utwory dały światu więcej politycznych i społecznych prawd, niż ich wyrazili wszyscy zawodowi politycy, publicyści i moralści razem wzięci.

Choć system „*laissez-faire*” zaniedbywał humanitarne obowiązki, to przynajmniej pozwalał tym niezależnym pisarzom brać je na siebie. Realizm prze uparcie do przodu, torując sobie drogę i podejmując radykalne sprawy, kiedy tylko rodzi się potrzeba, dopóki działa w społeczeństwie otwartym — w społeczeństwie, w którym bez względu na niesprawiedliwości w nim panujące jest jeszcze dość miejsca na tolerancję dla jego krytyków, tak jak wiktoriańska Anglia tolerowała Marksa, a Stany Zjednoczone dały mu pracę i ogłaszały jego poglądy. Natomiast w społeczeństwie zamkniętym, w którym wszystkie środki wyrażania opinii muszą być ściśle kontrolowane przez państwo, realizm nie może funkcjonować. Bo jak już stwierdziliśmy, jest on obrazoburczy z natury; jego siła identyfikująca niszczy obrazy. Natomiast monarchia absolutna, hierarchia religijna czy jakiegokolwiek inny autorytatywny rząd jest — niech zaryzykuję to określenie — obrazotwórczy, oddany tworzeniu obrazów. Pisarzy i artystów tam tworzących zachęca się do kształtowania obrazów na użytek publiczny, szerzonych potem jako propaganda i regulowanych przez cenzurę.

Rozwój sztuk pięknych nie jest nie do pomyślenia w takim skrępowaniu — uprawiano je przecież na dworach Elżbiety I angielskiej, Ludwika XIV francuskiego i papieży okresu renesansu, nie mówiąc już o wschodnich dynastiach. Ale tam dominujące sposoby wyrazu były raczej sformalizowane niż realistyczne. Nie mówimy o realizmie monarchistycznym w odniesieniu do Balzaka, gdyż jego oddanie przegranej sprawie Bourbonów nie przeszkodziło mu krytykować swobodnie monarchię lipcową. Prawdziwy realizm musi być po prostu realizmem, a wszystkie inne zjawiska powinny występować pod innymi nazwami. Stąd 35-letni wysiłek krytyków marksistowskich zmierzających do stworzenia syntezy mieszaniny znanej pod nazwą realizmu socjalistycznego nie może być na dłuższą metę aprobowany przez obiektywnych historyków literatury. Rezultaty tych zmagania to produkty zastępcze, jak np. kaczka bombajska, którą robi się z suszonej ryby, czy królik walijski składający się z grzanki i stopionego sera. Nie ma wprawdzie nic złego w rybie czy serze, kiedy wiemy, co to jest. Jeśli nie ma obawy, że weźmiemy je za mięso, nie musimy wdawać się w polemikę na ich temat. Określanie przez nas warunków i rozróżnianie kategorii powinno nam pomagać we wzajemnym zrozumieniu. Muszę powiedzieć jasno, że nie mam nic przeciw socjalizmo-

¹⁵ Cyt. przez P. Demetza, *Marx, Engels, and the Poets*. Chicago 1967, s. 45.

wi. Ogólnie rzecz biorąc, uważam, że jego idee są znacznie szlachetniejsze od idei kapitalizmu, i sądzę, że obecnie większość oświeconych narodów usiłuje je osiągnąć, każdy na swój sposób. Ale socjalizm jest wiarą, a realizm sztuką. Pisarz może być z powodzeniem zagorzałym socjalistą i autentycznym realistą, jak Michaił Szołochow. Jednak, jak coraz częściej się przekonujemy, wiara i sztuka ścierają się ze sobą od czasu do czasu nie tylko w niesocjalistycznych krajach.

Doktryna realizmu socjalistycznego, sięgająca okresu o 2 lata wcześniejszego, kiedy to w Rosji Radzieckiej powstał Związek Pisarzy, została oficjalnie ogłoszona na pierwszym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w r. 1934, gdzie przedstawił ją komisarz do spraw kulturalnych, Andriej Żdanow¹⁶. Jego dyrektywę stanowił aforyzm Stalina, że pisarze są inżynierami ludzkich dusz. Z perspektywy czasu określenie to nie wydaje się zbyt zachęcające ani dla pisarzy, ani dla ludzkich dusz, ale jako że status literatury był wtedy daleko mniej pewny niż budownictwa, być może to właśnie inżynierowie powinni się byli czuć zlekceważeni. W każdym razie pisarze z zadowoleniem przyjęli założenie, że odgrywają pewną rolę w programie budowy nowego społeczeństwa, i zakończyli swe obrady uchwaleniem następującej rezolucji:

Realizm socjalistyczny, będąc zasadniczą metodą radzieckiej literatury oraz krytyki literackiej, wymaga od twórcy prawdziwego, konkretnie historycznego przedstawiania rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Przy tym prawdziwość i historyczna konkretność muszą iść w parze z zadaniem ideologicznego przeobrażenia i wychowania ludzi pracy w duchu socjalizmu¹⁷.

Nie sposób wyobrazić sobie Tolstoja, Flauberta, Dickensa czy innych wielkich realistów wezwanych przez jakąś partię polityczną i głosujących, jak mają od tej pory pisać. Powszechnie wiadomo, że wierne oddawanie rzeczywistości to zupełnie co innego niż realizowanie koncepcji prawdy sformułowanej przez Żdanowa. Komisarz był szczery, ostrzegając delegatów, że literatura radziecka powinna być tendencyjna. Drugie zdanie tej deklaracji, rezygnujące z wszelkich ambicji realistycznych, akceptowało mandat przekształcenia utworów literackich w maszyny indoktrynacyjne.

Zjazd powoływał się na związki z XIX-wiecznymi mistrzami, których mianował realistami krytycznymi ze względu na obecność patriarchy Maksyma Gorkiego. On sam, jako zesłaniec i niezależny, był niewątpliwie jednym z dziedziców XIX-wiecznych mistrzów. Wniósł prestiż, który zdobył jako orędownik ludzi pokrzywdzonych, na poparcie linii literackiej Stalina. Jednakże Gorki w swym przemówieniu unikał jakby realizmu socjalistycznego, czując się lepiej z alternatywnym hasłem rewo-

¹⁶ [Żdanow nie był komisarzem do spraw kultury, lecz sekretarzem KC WKP(b) do spraw ideologicznych. Przyp. red.].

¹⁷ *Первый всесоюзный съезд советских писателей; стенографический отчет. Москва 1934, s. 716.*

lucyjnego romantyzmu. Nacisk Gorkiego na mit i spełnienie marzeń rzuca światło na jego własne utwory proletariackie, jak również na zmianę, za którą się opowiadał. Dużo wcześniej pisał w liście do Czechowa: „Do diabła z realizmem!”¹⁸ Posunął się nawet dalej, zapowiadając swoje późniejsze stanowisko:

Dzisiejsza literatura stanowczo musi zacząć ubarwiać nasze życie, a gdy tylko tak uczyni, samo życie również nabierze barw.

Jest to tryb wyrażający życzenie, który zrodził ogromną ilość powieści reklamujących kraj, realistycznych pod względem rejestrowania szczegółów natury przemysłowej i rolniczej, a romantycznych, jeśli chodzi o projekcję wspólnych pragnień. Ich ideałem nie był Tołstoj, który odmawiał uznania jakiegokolwiek bohatera z wyjątkiem prawdy; był nim ideolog Czernyszewski, który przedstawił drewniany model bohatera pozytywnego w swej dydaktycznej powieści *Co robić? Właśnie, co? Czego diełat?* Odpowiedzią na to był plan utopijnej przyszłości, obowiązkowy optymizm *happy endu*, heroiczna idealizacja codziennego trudu. Zgodnie z tym Encyklopedia Radziecka łączy epikę z realizmem socjalistycznym. Andriej Siniawski sugerował, że klasycyzm socjalistyczny byłby trafniejszym określeniem¹⁹. Zaczęto rozpowszechniać mity, nieważne, pod jaką nazwą.

Ale dążenia realistyczne płynące głęboko pod ziemią mogły się znów pojawić wraz z odwilżą destalinizacji. Na drugim Zjeździe Pisarzy Radzieckich zwołanym 20 lat po pierwszym, a nie 3 lata, jak początkowo planowano, pozwolono przyjąć bardziej elastyczny statut. Drugie zdanie, stanowiące klauzulę ideologiczną, zostało skreślone z oficjalnej definicji realizmu socjalistycznego. Choć przymiotnik stanowił w dalszym ciągu firmową pieczęć biurokratycznej akceptacji, na burzliwej konferencji, która odbyła się w 1957 r. w Instytucie Gorkiego, zwrócono ostrożnie uwagę na to, co ten nieokreślony rzeczownik znaczy dla reszty świata²⁰. Pytanie doktora Żiwago „Gdzie jest dzisiaj w Rosji rzeczywistość?” nie mogło zostać zadane wprost w ojczyźnie Pasternaka. Ale młodszy pisarze, tacy jak np. Aleksandr Sołżenicyn, mieli już niebawem postawić własne pytania w dociekliwym stylu starych realistów. [...] Trzeba ze smutkiem dodać, że choć realizm socjalistyczny rozluźnia swe wpływy w Rosji, urósł on do granic fanatyzmu w komunistycznych Chinach, gdzie Mao Tse-tung wykorzystał go jako środek do kierowania intelektualistami.

¹⁸ Zob. R. W. Mathewson, Jr., *The Positive Hero in Russian Literature*. New York 1958, s. 225.

¹⁹ A. Tertz, *On Socialist Realism*. New York 1960, s. 77. Zob. *On Trial: The Soviet State versus „Abraham Tertz” and „Nikolai Arzhak”*. Ed. M. Hayward. New York 1966.

²⁰ *Probleme des Realismus in der Weltliteratur*. Hrsg. I. Anissimov und J. Elsberg. Berlin 1962.

Niektórzy z nich, stojący w opozycji, doczekali się bardziej liberalnej tradycji realizmu krytycznego²¹.

Powtarzam to ostatnie stwierdzenie, powracając do wspólnego gruntu, który możemy wszyscy dzielić z marksistami, jako że z punktu widzenia, który starałem się tu naszkicować, realizm krytyczny jest tautologią. Co więcej, mówienie o tradycjach w odniesieniu do ruchu, który był zawsze jawnie skierowany przeciwko tradycji, jest dość niejasne. Ale skoro przeszedł już przez tak długi okres historii, możliwe, że traci rozpęd, obrastając w tradycję. Kiedy spojrzymy na to z perspektywy czasu, może to wzbudzić nostalgię, tak daleką od początkowego spojrzenia. Tak przekonujący i wszechstronny krytyk jak György Lukács, który tyle wyjaśnia, jeśli chodzi o XIX-wiecznych realistów, odwraca się od XX-wiecznych — z wyjątkiem nostalgicznego Thomasa Manna — i polemizuje z *Wider den misverstandenen Realismus*. Podobnie jak dla Marksa i Engelsa, także dla Lukácsa nieporozumienia zdają się wyrastać zaraz po Balzaku. Ich podziw dla Balzaka mimo jego reakcyjnych dogmatów jest paradoksem, który równa się marksistowskiemu niedocenianiu Zoli, z którego byłby przecież oddany współtowarzysz. Jego chęć stawienia czoła implikacjom nauk empirycznych, jakkolwiek naiwna, stoi w sprzeczności z dogmatycznym szkieletem przestarzałej metafizyki Lukácsa. Ten ostatni widział naturalizm jako degenerację realizmu, ponieważ miesza on metodę, która przetrwała, z tematyką, która uległa zmianie. Choć możemy podzielać jego pragnienie cofnięcia wskazówek zegara do bardziej balzakowskich czasów, nie sposób zaprzeczyć, że bliższy nam jest Kafka. Tak jak świat nie może być statyczny, tak i realizm jest dynamiczną zasadą, która skłania sztukę do dotrzymywania jej kroku.

Przełożyła Monika Adamczyk

²¹ Zob. M. Goldman, *Literary Dissent in Communist China*. Cambridge, Massachusetts, 1967.