

Stephan Kohl

Teoria realizmu : próba syntezy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/3, 383-419

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.

STEPHAN KOHL

TEORIA REALIZMU. PRÓBA SYNTEZY

1. Realizm a rzeczywistość

1.1. Zmienność rzeczywistości

Przegląd teorii na temat zbliżania się literatury do rzeczywistości oraz rozmaitych prób stworzenia sztuki związanej z rzeczywistością zaznajomił nas z wieloma różnymi stanowiskami. Tłumaczyć różnice wyłącznie historycznym rozwojem literackich środków ujmowania rzeczywistości — jak to czyni np. Arno Holz¹ — znaczy nie dostrzegać historycznych przemian samego pojęcia rzeczywistości. Historia realizmu nie może powoływać się na „rzeczywistość” w sensie jakiejś wielkości stałej²; można natomiast wyobrazić sobie historię realistycznych treści, która pozwoliłaby zaprezentować historyczną względność pojmowania rzeczywistości.

W kwestii, co jest rzeczywistością, trudno o jednorodność nawet wśród przedstawicieli tego samego pokolenia; zarówno na płaszczyźnie refleksji filozoficznej, jak na płaszczyźnie „prywatnej”, zawsze istniały obok siebie różne stanowiska epistemologiczne. Toteż nawet badania ograniczone do określonego odcinka czasu nie przyniosą zadowalających wyników, jeśli realizm literatury zdefiniuje się według określonego pojęcia rzeczywistości.

Dające się intersubiektywnie zaakceptować wypowiedzi o realizmie <...> ze względu na stosunek między rzeczywistością a dziełem <...> wydają się ryzykowne wobec implikowanych w tych wypowiedziach problemów teorii poznania i filozofii języka³.

[Stephan Kohl, zachodnioniemiecki teoretyk literatury.

Przekład według: S. Kohl, *Realismus: Theorie und Geschichte*. München 1977, rozdz. 3. *Synthese* (s. 187—229). W numeracji podrozdziałów początkowa cyfra 3 została pominięta. Tytuł publikowanego tu fragmentu pochodzi od redakcji PL.]

¹ Zob. A. Holz, *Wortkunst*. 1925, przedmowa.

² Zob. też W. Preisendanz, *Das Problem der Realität in der Dichtung*. „Bogawus” 9 (1969), s. 5.

³ H. Kinder, *Poesie als Synthese: Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Athenäum, Frankfurt 1973, s. 11.

Bliżej nie określone wyobrażenia o „przeciętnym” rozumieniu rzeczywistości⁴ stanowią narzędzie pracy równie nieprecyzyjne, co mgliste, przypominające sformułowanie Benthama, iż literatura realistyczna daje „prawdziwe wrażenie aktualnej rzeczywistości tak jak się ona przedstawia normalnej świadomości ludzkiej”⁵. Wiążąc realizm wprost z jakąś „*theory of Common Vision*”⁶, pomija się notoryczną względność pojęcia rzeczywistości.

Zakładać jako rzeczywistość to, co przeciętni ludzie lub większość za taką uważa, kłóci się z konkluzjami części historycznej, mianowicie, że zbliżenie do rzeczywistości, do jakiego dąży realistyczna sztuka, jest sprzeczne z konwencjonalnie uformowanymi wyobrażeniami o rzeczywistości, jakie żywi większość; utrwalone obrazy rzeczywistości są właśnie celem ataków realizmu. Agresywność ta nie koliduje bynajmniej z faktem, że wielu realistów i teoretyków realizmu nawiązuje do kategorii takich jak „adekwatność”, „konieczność” i „prawdopodobieństwo”, jeśli kategorie te traktować jako podlegające indywidualnym określeniom⁷.

1.2. Kategoriale zróznicowanie sztuki i rzeczywistości

Również prace odznaczające się metodyczną refleksją, które usiłują wpiąć ustalić pojęcie rzeczywistości „postępowych” realistów, aby potem uchwycić stosunek tych wyobrażeń do opartych na nich dzieł literackich, i ten stosunek uznać za realizm — również te prace zasadniczo nie są w stanie ustanowić bezpośredniej relacji między realizmem a rzeczywistością. Toteż Hirsch⁸ słusznie zarzuca Wattowi⁹, który wywodzi realizm angielskiej powieści XVIII w. z empiryzmu, „że jest on zmuszony zrobić skok od »rzeczywistości«, tak jak jego zdaniem definiują ją empiryści, do »rzeczywistości« fikcji”¹⁰.

Przy tym „skoku” od rzeczywistości empirycznej do literackiej następuje pomieszczenie kategorii: między pozorem fikcji a faktami świata doświadczanego sytuuje się ów proces, w którego wyniku dopiero rzeczy-

⁴ Zob. W. L. Myers, *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*. University of Chicago Press, Chicago 1927, s. 2.

⁵ V. de Sola Pinto, *Realism in English Poetry*. „Essays and Studies” 25 (1939), s. 81.

⁶ E. H. Cady, *The Light of Common Day: Realism in American Fiction*. Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1971, s. 5.

⁷ Zob. H. S. Davies, *Realism in the Drama: The Le Bas Prize Essay 1933*. Cambridge University Press, 1934, s. 7—8. — V. Žmegač, *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*. Gehlen, Bad Homburg 1969, s. 34—35.

⁸ D. H. Hirsch, *The Reality of Ian Watt*. „Critical Quarterly” 11 (1969).

⁹ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożyła A. Kreczmar. Warszawa 1973.

¹⁰ Hirsch, *op. cit.*, s. 178.

wistość przeistacza się w przekazany przez język twór, przynależny do sfery estetyki¹¹.

Owo pomieszenie kategorii kazałoby znaczną większość dzieł literackich uznać za realistyczne, gdyż wewnątrz fikcji bez wątpienia orzeka się coś o rzeczywistości. Historyk literatury może przy tym założeniu wyłącznie w obrębie własnej dyscypliny (...) wykazać, że w faktach przedstawionych przez utwór literacki przejawia się zawsze jego aspekt socjologiczny¹².

Stawiając problem na płaszczyźnie socjologii literatury Köhler — aby przykładowo wymienić tylko jedno nazwisko — poszukuje w utworze literackim tego, co zawiera on z rzeczywistości, i stara się przy tym pokazać, w jaki sposób transponuje się w literaturze rzeczywistość społeczną. Tak więc np. opisy średniowiecznych *aventiuren* tłumaczą literacko doświadczenia wędrującej ubogiej szlachty¹³; dworska liryka miłosna odzwierciedla „społeczną sytuację tej warstwy, która znajduje się dopiero w drodze do definitywnej nobilitacji”¹⁴. Jednakże wykazać, że nawet literatura średniowieczna zawiera coś z rzeczywistości, udaje mu się tylko dlatego, że nie zakłada bezpośredniej relacji treściowej między literaturą a rzeczywistością; „Decydująca jest nie tyle tożsamość treści przeżyć, co tożsamość struktury przeżyć w obu płaszczyznach”¹⁵.

Opierając swoje argumenty na podobnych podstawach, Fischer¹⁶ odkrywa także w strukturach „absurdalnej” sztuki nowoczesnej XX-wieczną rzeczywistość, przeżywaną jako rzeczywistość niezrozumiała z dystansu wyobcowania.

Ze względów praktycznych nie należy literatury, której związek z rzeczywistością polega głównie na „tożsamości struktury przeżyć”, mienić literaturą realistyczną. Skoro każde niemal dzieło sztuki jest wyrazem przekazywanych społecznie treści, przy stosowaniu takiego kryterium literatura nierealistyczna byłaby prawie nie do wyobrażenia. Socjologia literatury nie jest najlepszym narzędziem, gdy chodzi o opis swoistości sztuki realistycznej.

¹¹ Zob. F. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848—1898*. Wyd. 2, Metzler, Stuttgart 1964, s. 13—14.

¹² H. Kuhn, *Soziale Realität und dichterische Fiktion am Beispiel der höfischen Ritterdichtung Deutschlands*. W: *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Metzler, Stuttgart 1959, s. 26.

¹³ Zob. E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*. Niemeyer, Tübingen 1956, s. 68.

¹⁴ E. Köhler, *Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnensang*. W zbiorze: *Der Berliner Germanistentag 1968: Vorträge und Berichte*. Hrsg. K. H. Borck, R. Henss. Heidelberg 1970, s. 64.

¹⁵ *Ibidem*, s. 69.

¹⁶ E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*. Claassen, Hamburg 1967.

1.3. Realizm a wierność wobec faktów

O ile określenie realizmu na gruncie socjologii literatury okazuje się mocno niepraktyczne, to z drugiej strony nie można realizmu mechanicznie utożsamiać z obiektywnością albo wiernością wobec faktów. Wiedzieć w realizmie głównie próbę wiernego wobec rzeczywistości i pełnego oddania tego, co zmysłowo postrzegalne, byłoby jednoznaczne z redukcją sztuki „realistycznej” do powtarzania tego, co już jest dane. W ten sposób realizm dałoby się zdefiniować tylko ilościowo, a nie jakościowo: im więcej opisano z zewnętrznej rzeczywistości, tym bardziej realizm dzieła sztuki zbliżałby się do typu idealnego¹⁷; tego rodzaju definicja nie może zadowalać. Taka naiwna koncepcja realizmu, którą w XIX w. reprezentowali pierwsi programowi realisci francuscy, nie liczy się z historyczną względnością pojęcia rzeczywistości, a ponadto nie potrafi w realistycznym artefakcie odnaleźć cech artystycznych ani odeprzeć łatwego zarzutu, iż przy tych założeniach gruba książka odnosząca się do rzeczywistości jest bardziej realistyczna niż cienka.

Wielość opisów świadczy o artystycznym realizmie w stopniu równie małym jak precyzja i szczegółowość przedstawienia w sensie „*circumstantial realism* [realizm okolicznościowy]”¹⁸; obszerność i dokładność ujęcia opisowego to przede wszystkim aspekty „konkretyzacji”¹⁹. Niekiedy realizm jakiegoś dzieła daje się sprowadzić do daleko posuniętej konkretyzacji; bywa też jednak, że realizm nie ma nic wspólnego z konkretyzacją i np. „opiera się na jednym silnym wrażeniu, zależy od jednego wyrazistego rysu jakiegoś obrazu”²⁰.

Na przykładzie nowoczesnej literatury można zaobserwować, odwrotnie, że dokładność przedstawienia przeciąża czytelnika do tego stopnia, że nie może on wyrobić sobie obrazu rzeczywistości²¹. Należy przeto zasadniczo oddzielać precyzyjne oddanie rzeczywistości i ogólne wrażenie realizmu²²:

(sztuka realistyczna) próbuje maksymalnie zbliżyć się do życia i oddać zarazem całą jego złożoność i jego logikę, nie drogą biernego gromadzenia szczegółów, ale wybierając cechy charakterystyczne dla jednostek i okoliczności wyjaśniające fakty²³.

¹⁷ Zob. E. Schwarz, *Grundsätzliches zum literarischen Realismus*. „Monatshefte für deutschen Unterricht” 59 (1967), s. 100.

¹⁸ Zob. Preisendanz, *op. cit.*, s. 6.

¹⁹ Zob. J. Beyer, *Schwank und Moral: Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*. Heidelberg 1969, s. 124—125.

²⁰ J. Huizinga, *Renaissance und Realismus*. W: *Wege der Kulturgeschichte: Studien*. Drei Masken, München 1930, s. 144.

²¹ Zob. E. Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Metzler, Stuttgart 1975, s. 18.

²² Zob. Cady, *op. cit.*, s. 18.

²³ G. Reynier, *Les Origines du roman réaliste*. Hachette, Paris 1912, s. V—VI.

Dopiero swoiście artystyczny dobór i układ faktów z rzeczywistości zjawiskowej jest dla realizmu konstytutywny i pozwala uniknąć zbędnego z teoriopoznawczego punktu widzenia powtarzania rzeczywistości. Dopiero swobodny stosunek do faktów i rzeczy zewnętrznej rzeczywistości umożliwia realistycznemu dziełu uporządkowanie i interpretację świata. Jego treść może być przeto skromniejsza i węższa niż panorama zewnętrznej rzeczywistości, jednakże z racji owych intelektualnych funkcji porządkowania i interpretowania dzieło takie jest bardziej istotne i więcej znaczy.

Zwykle odtwarzanie zjawiskowej rzeczywistości nie zdołałoby też spełnić właściwego zadania realizmu, tj. wytworzyć — przez problematyzację konwencjonalnego pojęcia rzeczywistości — nowego, wolnego od uprzedzeń stosunku do zewnętrznego świata. Pochopne przenoszenie na papier możliwie dużych połaci rzeczywistości grozi tu właśnie niebezpieczeństwem przekazania głównie tradycyjnych wyobrażeń o rzeczach. Taki „realizm”, który chciałby językowo dorównać powierzchniowej fotografii, wyczerpałby się bez żadnych wartości poznawczych w utrwalaniu wrażeń, a jednocześnie, nie mając szans na osiągnięcie celu, wyrodziłby się w akrybię i leksykografię.

Gdyby rysunek był tylko powtarzaniem określonej, gotowej już szczególnej treści oglądu albo wyobrażenia, trzeba by się zastanowić, co się osiąga przez taką zwykłą kopię czegoś zastanego oraz w jaki sposób należy ją wykonać, aby była naprawdę dokładna ²⁴.

Ponieważ nie ulega wątpliwości, że nie da się wywieść realizmu ze zgodności między rzeczywistością przekazaną w literaturze a faktami dającymi się empirycznie ustalić, zrozumiałe jest stanowisko, uznające konfrontację dzieła literackiego z rzeczywistością za przedsięwzięcie zasadniczo chybione. Według Ingardena istota dzieła literackiego polega m. in. właśnie na tym, że

zdania orzekające występujące w literackim dziele sztuki nie są właściwymi sądami, lecz tylko *quasi*-sądami, których funkcja polega na tym, że użyczają przedmiotom przedstawionym jedynie pewnego aspektu rzeczywistości, nie nadając im piętna właściwych przedmiotów realnych ²⁵.

Takich *quasi*-sądów z założenia nie należy sprawdzać w zestawieniu z faktami — służą one różnaitości interpretacji („obiektywizacji”) ²⁶ powstających w umyśle twórczego czytelnika; nie ma tu żadnego odniesienia do przedmiotowości faktycznego świata, „przedmiotów transcendentnych w stosunku do dzieła” ²⁷. Jeśli przedstawione w dziele sztuki przedmioty

²⁴ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. I. Teil: *Die Sprache*. Wyd. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1953, s. 44.

²⁵ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 20.

²⁶ *Ibidem*, s. 44—53.

²⁷ *Ibidem*, s. 147.

stały się czytelnikowi *quasi*-samoobecne, tworzą przy odpowiedniej jego postawie obiekt percepcji estetycznej, zostają przez niego „wysmakowane” w swych estetycznie doniosłych jakościach, przy czym również odpada jakiegokolwiek porównanie z jakąś „rzeczywistą” rzeczywistością. Przedstawione bowiem w samym dziele przedmioty występują jako sama owa przypuszczalna rzeczywistość²⁸.

Według koncepcji Ingardena świat dzieła literackiego istnieje tylko w języku²⁹. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z radykalną krytyką wszelkiej dyskusji, której celem jest sprecyzowanie pojęcia realizmu w literaturze i odtwórczej funkcji sztuki. Jednakże Ingarden i jego „następcy” dążą przede wszystkim do poznania procesu recepcji sztuki, a nie jej produkcji. Otóż wiele wypowiedzi autorów dzieł literackich świadczy o tym, że najważniejszą sprawą jest dla nich realizm ich utworów. Jeśli wziąć pod uwagę programy i treści literatury, nie poprzestając na tematyce teoriopoznawczej, to mamy pełne prawo, a nawet musimy mówić o realizmie.

Skoro realizmu nie można wytłumaczyć, powołując się na zgodność treści literackich z faktyczną rzeczywistością, ani też — przynajmniej jak dowodzą rozważania Ingardena — intencjonalność dzieła sztuki nie odnosi się wyłącznie do „transcendentnej” wobec niego rzeczywistości, nie należy utożsamiać realizmu z obiektywnością. Sensownie można mówić o realizmie tylko wtedy, gdy z rzeczywistości konstruuje się jakąś „prawdę” albo gdy dyskredytuje się tradycyjne wyobrażenia o rzeczywistości. W pierwszym przypadku ze strukturalnie otwartej rzeczywistości formuje się „spójną” rzeczywistość, w drugim realizm ogranicza się — co wcale nie umniejsza jego zasług — do problematyzacji zjawiskowej rzeczywistości.

Oba rodzaje realizmu w sztuce mają to wspólne, że

postępując się doświadczeniem (...) przekraczają je w taki sposób, że odczuwają się doświadczenie silniej i głębiej się je rozumie niż w najwierniejszych kopiach rzeczywistości³⁰.

Nie chodzi tu o „*truth to life*” ale o „*truth about life*”³¹, a tym samym o zdolność uogólnienia tego, co przedstawione, zdolność, której zwykła kopia rzeczywistości jest pozbawiona. Gdyby w utworze realistycznym nie była założona możliwość generalizacji, nie dałoby się wyjaśnić jego

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. też K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Wyd. 2, Klett, Stuttgart 1968. — J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1973.

³⁰ W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik*. W: *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. II. Teil: *Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*. Wyd. 5, Teubner, Stuttgart 1958, s. 172.

³¹ Zob. T. Stoehr, *Realism and Verisimilitude*. „Texas Studies in Literature and Language” 11 (1969—1970), s. 1272.

„ponadczasowego” charakteru. Samo scjentystyczne odtworzenie rzeczywistości zgodnie z epistemologicznymi założeniami minionej epoki nie zdołałoby przykuć uwagi współczesnego historyka literatury, zainteresowanego wartością artystyczną³². Jednak cała swoistość realizmu bynajmniej nie na tym polega, że odtworzenie rzeczywistości w dziele sztuki traktowane jest wyłącznie z perspektywy formalno-estetycznej, jako środek przekazu „właściwej” treści w sensie uogólnienia. Ograniczając w ten sposób dyskusję, przeoczylibyśmy, że realizm należy też definiować według swoistocie realistycznych intencji, ze względu na które oddanie aktualnej rzeczywistości w utworze realistycznym jest zdecydowanie czymś więcej niż przypadkowo dobranym środkiem artystycznej wypowiedzi.

Realizm w aspekcie „materiału, treści, przedmiotu”³³ trzeba zawsze — jak stwierdził Huizinga w kontekście uwag o Rabelais’em — odróżniać od realistycznej „i n t e n c j i”³⁴. Realistyczność przedmiotowa, konkretyzacja i *verisimilitude* mogą służyć realistycznym zamysłom, ale można je też znaleźć w najbardziej „nierealistycznych” dziełach, od średniowiecza aż po surrealizm. Należy przeto zawsze zbadać, jaką funkcję pełni w dziele sztuki precyzyjne według zasad *verisimilitude* odtworzenie rzeczywistości, zanim się ją połączy z realizmem³⁵.

1.4. Poznawcza wartość rzeczywistości artystycznej

Celem realizmu nie jest odpowiedniość między rzeczywistością empirycznie uchwytną a realnością ukazującą się w dziele sztuki, lecz spójność przedstawienia³⁶; chodzi tu nie o semantyczne spełnienie przykazania prawdy, ale o ustanowienie prawdy w syntaktycznej płaszczyźnie dzieła. W ten sposób powstaje własna rzeczywistość sztuki, która emancypuje się od opisu tego, co dane, choć na tym się opiera: „Realizm to (...) sztuczny twór wydestylowany z owoców ścisłej obserwacji”³⁷.

Zawarta w wypowiedzi Hardy’ego myśl, że realność dzieła sztuki jest „realniejsza” niż rzeczywistość, występuje w historii rozważań o realizmie od arystotelesowskiego pojęcia mitu i „działań prawdopodobnych” aż do kategorii typowości w teorii realizmu socjalistycznego. Każdy ele-

³² Zob. w związku z tym znakomitą interpretację *Irrungen, Wirungen* Fontanego w: W. Killy, *Wirklichkeit und Kunstcharakter: Neun Romane des 19. Jahrhunderts*. Beck, München 1963, s. 193—211. Zob. też Stoeher, *op. cit.*, s. 1275.

³³ Huizinga, *op. cit.*, s. 163.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zob. Cady, *op. cit.*, s. 18. — F. Sengle, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815—1848*. T. 1: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*. Metzler, Stuttgart 1971, s. 257.

³⁶ Zob. D. Grant, *Realism*. Methuen, London 1970, s. 9.

³⁷ T. Hardy, *The Science of Fiction*. W zbiorze: *Thomas Hardy's Personal Writings: Prefaces, Literary Opinions, Reminiscences*. Ed. H. Orel. Macmillan, London 1967, s. 135—136.

ment literackiej rzeczywistości różni się, gdy chodzi o sztukę, od rzeczywistości empirycznej swoją zawartością intelektualną. Artystyczny charakter utworu realistycznego polega przede wszystkim nie na formie odtwarzania rzeczywistości, ale na wartości poznawczej, jaką posiada własna rzeczywistość sztuki w stosunku do rzeczywistości zewnętrznej³⁸.

Wywodzić właściwą dla realizmu funkcję poznawczą z jego jakości estetycznej to stosunkowo nowa myśl w dziejach teorii realizmu, zakładająca w pewnym stopniu sekularyzację sztuki, implikuje bowiem, że istnieje taka możliwość wglądu w rzeczywistość, którą oferuje tylko dzieło sztuki. Takie rozumienie realizmu zarysowuje się zresztą konsekwentnie wraz z teoriopoznawczymi wątpliwościami filozofii empirycznej³⁹ i rozpowszechnia się ogólnie w XIX w., kiedy to rozwinęło się przekonanie, że „prawda rzeczywistości” została już poznana. Sztuka w ogóle, a tym samym również sztuka realistyczna traktowana jest wówczas na równi z innymi drogami poznania — jak choćby z nauką — albo wręcz je zastępuje — jak choćby teologiczną filozofią dziejów i filozofią moralną⁴⁰. Gottsched np. nie dostrzegał jeszcze takiego estetycznego potencjału poznawczego sztuki związanej z rzeczywistością, ale swoistej wartości poetyckiego naśladowania doszukiwał się w uroku, jaki ma w sobie odkrycie ukrytej, zdefiniowanej uprzednio poza obrębem literatury „racjonalnej” prawdy w przebraniu sztuki⁴¹.

Funkcją dzieła literackiego, do której predysponują je jego jakości estetyczne, jest tedy nie precyzyjne odtwarzanie rzeczywistości, ale ujawnianie jej „wartości”⁴². W polemice z „oficjalną” doktryną literatury socjalistycznej lat pięćdziesiątych przede wszystkim Adorno⁴³ wykazał, jak dalece teoria realizmu socjalistycznego pozostaje w tyle za takim rozumieniem istoty sztuki realistycznej. Tak jak w literaturze do końca

³⁸ Zob. R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Wyd. 2, Niemeyer, Tübingen 1966, s. 309.

³⁹ Zob. H. P. Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft: Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740*. Gehlen, Bad Homburg 1970, s. 280.

⁴⁰ Zob. W. Vosskamp, *Romantheorie in Deutschland: Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Metzler, Stuttgart 1973, s. 59. Zob. też E. Cassirer, *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*. Kohlhammer, Stuttgart 1960, s. 182.

⁴¹ Zob. W. Preisendanz, *Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)*. W zbiorze: *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Giessen Juni 1963: Vorlagen und Verhandlungen*. Hrsg. H. R. Jauss. Wyd. 2, Fink, München 1969, s. 74.

⁴² H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. W zbiorze: *Nachahmung...*, s. 21.

⁴³ Zob. np. T. W. Adorno, *Erpresste Versöhnung: Zu Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus*. „Der Monat” 11 (1958), z. 122, s. 42.

XVIII w. wbrew wszelkim zapewnieniom powszechnie lekceważy się tu wartość estetyczną, a tym samym też wartość poznawczą sztuki realistycznej, ponieważ „prawda rzeczywistości” dana jest już uprzednio z zewnątrz. „Realizm” służy więc tylko przekazaniu doświadczeń pozaestetycznych.

Realizm można tedy zdefiniować jako funkcję duchową spełnioną wewnątrz sztuki. Tym samym przysługuje mu — i to warunkuje samodzielność literackiej realności — owa właściwość każdej „zasadniczej funkcji duchowej” polegająca na tym, że „zawiera się w nim siła pierwotnie twórcza, a nie tylko odtwórcza”⁴⁴. Stary spór o prymat naśladowania czy kreacji, jaki wiodła jeszcze np. krytyka wiktoriańska, zostaje w ten sposób zniesiony; realizm nie popada w skrajność płaskiej imitacji tego, co dane, ani też swoją „kreacją” nie chce zwyciężyć rzeczywistości. Owa pozycja pośrednia i warunkowana przez nią swoista wartość poznawcza każą odróżniać realizm zarówno od zasady naturalistycznej — której Platon wszak właśnie z racji braku potencjału poznawczego odmawiał wszelkiej wartości — jak od romantycznej zasady subiektywnego ustanawiania światów. Aby oddać sprawiedliwość dziełom realistycznym, nie należy widzieć w nich ani socjogramów lub historycznych materiałów źródłowych, ani czysto literackich struktur słownych według recepty Nowej Krytyki. Tylko wnikliwa analiza, pokazująca za każdym razem, jak to środkami estetycznymi osiąga się i „formuluje” poznanie, oraz w jakim stosunku pozostają do siebie odtwarzanie i kreacja, zdoła skutecznie obalić twierdzenie Welleka, iż

teoria realizmu musi być złą estetyką, gdyż wszelka sztuka to „wytwarzanie”, wszelka sztuka jest samoistnym światem iluzji i form symbolicznych⁴⁵.

2. Treściowe określenie realizmu

2.1. Badanie treści

Okoliczność, że zasada realistyczna sytuuje się w środku między naśladowaniem rzeczywistości a twórczą funkcją poznawczą, wyklucza czyisto treściowe określenie realizmu; nie ujęłoby ono adekwatnie ani jego metod, ani intencji. Powieści nie są realistyczne po prostu dlatego, że np. mowa w nich o zazwyczaj omijanym świecie ludzkiej pracy; realizm nie wchodzi do literatury automatycznie wskutek tego, że udziela prawa występu także „niższemu” personelowi.

Tym samym zarysowuje się istotny zarzut wobec Auerbachowskiej definicji realizmu, opartej głównie na przesłankach socjologicznych.

⁴⁴ Cassirer, *Philosophie...*, s. 9.

⁴⁵ R. Wellek, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*. W zbiorze: René Wellek: *Concepts of Criticism*. Ed. S. G. Nichols. Yale University Press, New Haven 1963, s. 255.

W 1949 r. w rozdziale dołączonym później do studium *Mimesis* Auerbach pisze tytułem wyjaśnienia:

W niniejszej książce zajmuję się poszukiwaniem takich obrazów literackich powszedniej egzystencji, w których egzystencja ta przedstawiana jest poważnie i wraz z całą narzucaną przez nią problematyką społeczną i humanistyczną, a niekiedy nawet i w swych powikłaniach tragicznych⁴⁶.

Perspektywa socjologiczna zostaje rozszerzona przez kryterium formalne: oznaką i warunkiem poważnego traktowania przez literaturę powszedniego życia również warstw niższych jest zniesienie reguły rozdzielania stylów, która nakazywała odnosić się z powagą jedynie do życiowych problemów wyższych warstw społecznych. Rozważania o „realizmie” średniowiecznym dowiodły jednocześnie, że nawet w tych okresach, gdy skądinąd reguła ta była przestrzegana, mieszanie stylów nie warunkuje jeszcze bynajmniej realizmu. Auerbach wprawdzie zdaje sobie z tego sprawę⁴⁷, ale założenia jego pracy nie pozwalają mu właściwie wyjaśnić „nierealistycznego” zniesienia reguły rozdzielania stylów⁴⁸. Wiąże się to ściśle z tym, że Auerbachowi w *Mimesis* nie chodzi wcale o realizm w tym sensie, w jakim dotychczas definiowano ten termin, lecz przede wszystkim o postawę autorów wobec ich społecznego otoczenia⁴⁹. Tylko takie ograniczenie pozwala bronić prymatu treściowego określenia sztuki realistycznej.

Czysto treściowe określenie realizmu w sztuce jest niemożliwością — uczy tego także *Mimesis* Auerbacha. Jak to pokazał szczególnie przekonująco Brinkmann, wobec wielości znaczeń, jakie u Auerbacha może przybierać słowo „realizm”⁵⁰, błędem byłoby traktować tę pracę — już z racji terminologicznych niespójności, do których należy też zamienne używanie terminów „realizm” i „realistyczność” — jako przyczynek do badań nad realizmem. Potraktowanie jej w ten sposób — a Brinkmann ulega tej pokusie — ujawnia zasadnicze słabości treściowego określania realizmu:

Wadą tych dociekań jest, że Auerbach (...) chce rozstrzygać, (...) czy mamy do czynienia z realizmem czy nie, tylko na podstawie ujętych w utworze przedmiotów, fragmentu świata, jego struktury i jego rzeczowych właściwości. Swoisty sposób, w jaki dzieło literackie, a nawet właśnie dzieło rzekomo realistycz-

⁴⁶ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Zabicki. Warszawa 1968, t. 2, s. 100.

⁴⁷ *Ibidem*, t. 1, s. 220. Zob. też E. Auerbach, *Epüegomena zu Mimesis*. „Romanische Forschungen” 65 (1954), zwłaszcza s. 8.

⁴⁸ Zob. też G. Hess, *Mimesis: Zu Erich Auerbachs Geschichte des abendländischen Realismus*. „Romanische Forschungen” 61 (1948). — E. R. Curtius, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*. „Romanische Forschungen” 64 (1952).

⁴⁹ Zob. R. Wellek, *Auerbach's Special Realism*. „Kenyon Review” 16 (1954), s. 301.

⁵⁰ Zob. Brinkmann, *op. cit.*, s. 69—71.

ne buduje swój własny świat, oraz jego zewnętrzne i wewnętrzne zasady strukturalne — źle na tym wychodzą⁵¹.

Całkowite pomijanie treści w definicji realizmu, jak to proponuje Brinkmann⁵², wyłączna koncentracja na strukturze literackiego świata nie pozwala z drugiej strony należycie uchwycić ani społecznych odniesień realizmu, ani jego stosunku do tradycji literackiej. Jaka zewnętrzna rzeczywistość zostaje ujęta w utworze i w jaki sposób to się odbywa — oba te zagadnienia są równie ważne.

2.2. Nowe treści

Rozbicie konwencji — co stanowi przede wszystkim metodyczne osiągnięcie realizmu — dotyczy także treści sztuki. Tak np. realistyczni twórcy we Francji w XIX w. czuli się realistami głównie ze względu na nowe tematy w ich dziełach⁵³. O takim burzeniu treściowych konwencji świadczy też wielokrotnie podkreślana gotowość każdej „postępowej” literatury do podjęcia nowych tematów, czego kulminacyjnym punktem było naturalistyczne oddawanie właśnie ciemnych stron życia. Można wyobrazić sobie historię sztuki będącą historią tych zdobyczy, opisującą, jak to do strefy sztuki wprowadza się za każdym razem więcej rzeczywistości w porównaniu z poprzednimi konwencjami:

Historia realizmu w literaturze musiałaby przeto po kolei wyliczać coraz to nowe obszary doświadczenia ze światem, które stały się dostępne dla literatury⁵⁴.

Jeżeli realizm sam siebie rozumie jako zdobywanie tematów albo jest tak określany, to w niewielu tylko przypadkach owo zawłaszczanie nowych obszarów życia przez sztukę pojmowane jest wyłącznie treściowo, ponieważ zazwyczaj usiłowanie osiągnięcia w treści utworu nowego zbliżenia do rzeczywistości przyspiesza też rozwój literackich środków⁵⁵. Rozszerzenie tematyki artystycznej jako „skutek zetknięcia się systemu literackiego z systemem społecznym”⁵⁶ warunkuje często użycie nowych metod artystycznych w celu zbliżenia się do rzeczywistości. Nadrzędną oznaką realizmu musi być więc zamach na artystyczne konwencje.

Zgodnie z tym poglądem realizm można określić relatywnie „jako

⁵¹ *Ibidem*, s. 76.

⁵² *Ibidem*, s. 143.

⁵³ Zob. L. Nochlin, *Realism*. Penguin, Harmondsworth 1971, s. 15—17.

⁵⁴ J. P. Stern, *On Realism*. Routledge & Kegan, London 1973, s. 99. Zob. też N. Frye, *Analyse der Literaturkritik*. Kohlhammer, Stuttgart 1964, s. 54. — Schwarzwald, *op. cit.*, s. 105.

⁵⁵ Zob. H. Levin, *What is Realism?* „Comparative Literature” 3 (1951), s. 195.

⁵⁶ R. Lachmann, *Die Zerstörung der „Schönen Rede“: Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts*. „Poetica” 4 (1971), s. 466.

oznakę opozycji albo antytezy w literaturze”⁵⁷. Nie można sobie jednak wyobrazić realizmu absolutnego (zresztą m. in. dlatego nie, że sama świadomość rzeczywistości ulega zmianom⁵⁸). Maynial, rozpatrując okres od francuskiego realizmu XIX w. aż do współczesności, zauważa: „Za czasów drugiego cesarstwa realizm był literaturą opozycyjną; odtąd nie przestał być literaturą awangardową”⁵⁹. Podobnie można stwierdzić w odniesieniu do naturalizmu:

Naturalizm (...) jest antytradycyjny, antynadprzyrodzony, antydogmatyczny, ponieważ w myśli przeszłości widzi to, co Nowa Myśl naturalizmu ma zwalczać w interesie prawdy, sprawiedliwości i postępu⁶⁰.

Niemówność absolutnego zidentyfikowania realizmu implikuje pogląd, że realizmu nie udaje się nigdy w pełni osiągnąć. Można się tylko coraz bardziej zbliżać do rzeczywistości, ale wierność wobec rzeczywistości jako taka jest niemożliwa⁶¹. Na względnym zbliżaniu się do rzeczywistości opiera się jednak często programowy sprzeciw realizmu wobec panujących i dawnych treści i form przedstawiania.

Zgodnie z tym objaśnieniem, w przeciwieństwie do praktyki utrzymującej się aż po wiek XVIII — „Uważał, że *Natura* i *Homer* to to samo”⁶² — należy przeto ściśle odróżniać *mimesis* (naśladowanie rzeczywistości) i *imitatio* (naśladowanie wzorów literackich), ponieważ innowacyjna i opozycyjna zawartość realizmu niejako w sposób oczywisty zakazuje naśladowania literackich wzorów. Antyimitacyjny charakter realizmu tłumaczy też, dlaczego właśnie „nowa” forma powieści stała się w XVIII w. głównym odtąd medium realistycznych treści: skoro nie nakazywało dostosowywać się do wcześniejszych przykładów wielkiego gatunku, powieść mogła z największą łatwością uchwycić indywidualne doświadczenie autora z rzeczywistością⁶³. W sensie imitacji można by określić powieść ewentualnie jako „*imitatio* autentycznych wypowiedzi z rzeczywistości”⁶⁴, gdyby nie niebezpieczeństwo absolutyzacji

⁵⁷ Preisendanz, *Das Problem...*, s. 6.

⁵⁸ Zob. też W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft: Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. Eidos, München 1963, s. 271.

⁵⁹ E. Maynial, *L'Époque réaliste*. Paris 1931, s. 8.

⁶⁰ Ch. Ch. Walcutt, *Naturalism and Robert Herrick: A Test Case*. W zbiorze: *American Literary Naturalism: A Reassessment*. Ed. Y. Hakutani, L. Fried. Heidelberg 1975, s. 79.

⁶¹ Zob. H. Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. Oxford University Press, New York 1963, s. 66.

⁶² A. Pope, *An Essay on Criticism*. W zbiorze: *The Poems of Alexander Pope: A One-Volume Edition of the Twickenham Text*. Ed. J. Butt, Methuen, London 1965, s. 148.

⁶³ Zob. Watt, *op. cit.*, s. 10.

⁶⁴ R. Tarot, *Grimmelshausens Realismus*. W zbiorze: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730: Festschrift für Günther Weydt zum 65 Geburtstag*. Hrsg. W. Rasch, H. Geulen, K. Haberkamm. Francke, Bern 1972, s. 244.

treściowych składników realizmu z pominięciem jego wartości artystycznej i innowacyjnej.

Dopóki nie zaczęto traktować *mimesis* i *imitatio* jako spraw zasadniczo odmiennych, nie można mówić o nastawieniu literatury na rzeczywistość. Przełom, inicjujący konsekwentne naśladowanie przyrody w sensie „skierowania poezji ku »zewnętrznej«, empirycznie danej dziedzinie przedmiotowej”⁶⁵ — należy — po „nowelistycznym” wstępie w XVIII wieku — do osiągnięć XIX-wiecznych. Dlatego m. in. termin „realizm” jako określenie epoki stosuje się przede wszystkim do narracyjnej literatury ostatniego stulecia: XIX-wieczny realizm, zwłaszcza francuski, położył kres kanonowi imitacji.

Pospolity smak literacki grozi zatarciem raz dokonanego rozdziału *mimesis* i *imitatio*, ponieważ rozszerzenie tematyki literackiej na wszystkie dziedziny — sukces XIX w. — samo z kolei służy jako wygodna konwencja. Do potocznej praktyki należy dziś wychwalanie jakiejś powieści za „realizm” dlatego, że zajmuje się środowiskiem dotychczas jeszcze przez literaturę nie wyeksploatowanym. Taki imitacyjny realizm nie odznacza się jednak cechami innowacji i opozycji: jeżeli nie już od czasów Balzaka, to najpóźniej od końca naturalizmu wyczerpała się zasada „treściowego rozszerzania opisu społeczeństwa przez przedstawianie jego ciemnych stron”⁶⁶. Tak pomyślany „realizm” służy dziś już tylko utwierdzeniu od dawna przyswojonej postawy krytyki społecznej. Ponadczasową cechą realizmu jest przecież sprzeciw wobec naśladowania wszelkich wzorów, także treściowych.

Ze względu na kategoriałną różnicę między sztuką a rzeczywistością zbieżność opozycji w płaszczyźnie literatury i w płaszczyźnie społeczno-politycznej u autora dzieła realistycznego nie jest konieczna:

Gdy wychodzi z domu, może przyłączyć się do ulicznej demonstracji jakobinów, liberałów lub komunistów: ale gdy tylko jako pisarz chwyta za pióro, ma do czynienia z inną historią, z niepojętą historią form literackich, która wcale nie musi być zsynchronizowana z historią społeczną⁶⁷.

Mimo to zwrot realizmu przeciw przestarzałym treściom zyskuje często wartość społeczno-polityczną przez fakt, że opis współczesnej rzeczywistości w realistycznym dziele kłóci się z konwencjami porządku społecznego. Zewnętrzna rzeczywistość stanowi tu przede wszystkim estetyczne tło kontrastowe, względem którego konwencjonalne przedstawianie rzeczywistości zdradza się ze swoją idealistyczną „nierealnością”. Gdy jednak realizm sięgnie po nowe treści z współczesności, narusza często także społeczne *decorum*, ponieważ każe uświadomić sobie to, co zgodnie

⁶⁵ Herrmann, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁶ Zob. S. Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*. Elek, London 1972, s. 32.

⁶⁷ P. Demetz, *Zur Definition des Realismus*. „Literatur und Kritik”, 1967, z. 16/17, s. 344.

ze społeczno-polityczną tradycją było przemilczane, atakuje więc jednocześnie literacki i polityczny *status quo*⁶⁸. Jeśli absolutyzować ten zamach realistów na społeczno-polityczne tabu, ich sztuka nabiera zawsze charakteru generalnej opozycji wobec współczesnej epoki.

Realizm to widzieć i dawać wyraz sprzecznościom społecznej struktury w danej epoce — w celu ich przewyciężenia⁶⁹.

Przypisując realizmowi tak apodyktycznie funkcję polityczną, nie dostrzega się, że realizm sprzeciwia się przede wszystkim normom artystycznego przedstawiania; opowiedzenie się przeciwko ślepotcie i kłamstwu w polityce społecznej może wprawdzie z tych założeń wynikać, ale nie jest warunkiem realizmu. Podobnie realistyczny protest wobec „skostniałych stosunków”⁷⁰ może przenosić się na takie sfery rzeczywistości życiowej, które nie mają charakteru „politycznego albo mają go tylko pośrednio”⁷¹.

Jedynie brak koniecznej zgodności tego, co postępowe w sztuce i w polityce, tłumaczy zresztą, że dzieła realistyczne — jak np. w przypadku XIX-wiecznej powieści francuskiej — mogą tworzyć autorzy konserwatywni, jeśli nie wręcz reakcyjni. Również neutralna formuła „wrogości wobec epoki”⁷², jaką Friedrich trafnie ukuł dla Stendhala, Balzaka i Flauberta, nie ujmuje zasadniczej postawy realistycznej, gdyż miesza sztukę z rzeczywistością. Realizm można określić jednoznacznie tylko jako opozycję wobec dominującej konwencji artystycznej, która przejawia się we względnie większym zbliżeniu do rzeczywistości. Określenie to obejmuje zarówno „idealizmy” w rodzaju poetyckiego realizmu w Niemczech, jak „wywrotowe przedstawianie rzeczywistości”⁷³.

Sięgając do tematów stanowiących dotychczas tabu, sztuka realistyczna zyskuje na ogół możliwość uświadamiania rzeczywistych stosunków danej epoki. Widać to na przykładzie mimu, przedstawień tyranów w średniowiecznym dramacie oraz naturalizmu. Swoistą cechą realizmu będzie zatem uświadamianie co do rzeczywistości danej epoki. Wprawdzie literatura nierealistyczna również daje wgląd w bieg świata, ale w płaszczyźnie ogólnej, przez odniesienie do prawd wiecznie ważnych. Taka zdolność

⁶⁸ Zob. R. Alewyn, *Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*. Mayer und Müller, Leipzig 1932, s. 211.

⁶⁹ G. Schmidt, *Naturalismus und Realismus: Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung*. W zbiorze: *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag*. Hrsg. G. Neske. Pfullingen 1959, s. 273.

⁷⁰ Zob. T. W. Adorno, *Miejsce narratora we współczesnej powieści*. W zbiorze: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Wybór, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980.

⁷¹ Zob. też H. Hawkins, *Likeness of Truth in Elizabethan and Restoration Drama*. Clarendon, Oxford 1972, s. 18.

⁷² H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Wyd. 3, Klostermann, Frankfurt 1973, s. 25.

⁷³ R. Barthes, *Probleme des literarischen Realismus*. „Akzente” 3 (1966), s. 303.

uogólniania przysługuje także większości dzieł realistycznych, można je jednak zarazem odnosić do konkretnej historycznej sytuacji: literatura realistyczna daje w sztuce wyraz stosunkom panującym w określonym czasie i przestrzeni. W tej mierze swoboda kreacji albo zgoła odwrót od rzeczywistości są realizmowi obce. Do rzeczywistości trzeba, jak to ujmował już Arystoteles⁷⁴, dotrzeć przez naśladowanie, główną formę nauki:

Toteż naśladowanie jest ostatecznie również świadomą i rozwiniętą metodą konfrontacji z rzeczywistością, zasadą jej kontrolowania i modelowania⁷⁵.

Wysiłek realistów skupia się na naśladowaniu świata zewnętrznego w celu poznania porządku i praw tego świata⁷⁶.

Nawet w utworze realistycznym naśladowanie nigdy do końca nie traci cech nieodłącznie związanych z większością etapów świadomego naśladowania — są to: brak szacunku i karykaturująca kpina. Bardzo wyraźnie widać to już na przykładzie mimu, o którym Reich pisał, że „niższe warstwy ludności” uciekają się do tego gatunku, aby „pokonać” swoje otoczenie, „wykpiwając” je⁷⁷. Tym samym sztuka realistyczna należy zasadniczo do „kontrkultury śmiechu”⁷⁸, która krytykuje wszystkie założone ideały przez konfrontację z ziemskim konkretem⁷⁹. Gdy realizm staje się rygorystyczną metodą, profanujący śmiech i komika ustępują oczywiście miejsca ironii, której powaga i ubolewanie nad zniszczeniem fałszywych ideałów — co łączy się z jej funkcją uświadamiającą — gasi nawet ironiczny uśmiech. Jeśli dla realistów rzeczywistość jest zawsze komiczna⁸⁰, trudno ustrzec się skonsternowanej powagi.

W zależności od temperamentu autorów literatura realistyczna odnosi się rozmaicie do swego kontrkulturowego dziedzictwa: może je kultywować i uciekając się do satyry demonstrować rozdźwięk ideałów i rzeczywistości⁸¹, może ów rozdźwięk ukrywać w totalnej wizji obejmującej to, co idealne, i to, co realne — jak to czyni np. realizm poetycki — może wreszcie skupić się na metodycznym poszukiwaniu prawdziwej postaci rzeczywistości, z powagą, która w niczym nie przypomina już dawnego szyderczego małpowania.

⁷⁴ Zob. Arystoteles, *Poetyka*. W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, rozdz. 4, s. 8—9.

⁷⁵ R. Weinmann, *Phantasie und Nachahmung: Drei Studien zum Verhältnis von Dichtung, Utopie und Mythos*. Mitteldeutscher Verlag, Halle 1970, s. 6.

⁷⁶ Zob. też Stern, *op. cit.*, s. 53—54, 94.

⁷⁷ H. Reich, *Der Mimus: Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. I, 1: *Theorie des Mimus*. Berlin 1903, s. 26.

⁷⁸ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, s. 60, 80.

⁷⁹ Zob. też Schwarz, *op. cit.*, s. 212.

⁸⁰ Zob. Alewyn, *op. cit.*, s. 212.

⁸¹ Na temat tego realizmu zob. F. Gaede, *Realismus von Brant bis Brecht*. Francke, München 1972, zwłaszcza s. 18.

Brak szacunku jako pierwotna cecha naśladowania oraz roszczenie realistów do swobodnego podejmowania w sztuce dotychczas przemilczanych elementów życia społecznego powodują, że literatura realistyczna przeważnie — choć nie zawsze — jest sojusznikiem klas w drodze do społecznej kariery. Toteż badania społeczno-historyczne chętnie wiążą genezę realizmu ze wzrostem wpływów i świadomości mieszczaństwa w XV i XVIII w.⁸² Nie można jednak na tej podstawie twierdzić, że „realizm (...) zawsze idzie ręką w rękę (...) z poglądami demokratycznymi”⁸³. Mimo to dla realizmu znamienne jest owo spojrzenie z dołu, stanowiące ukrytą groźbę dla autorytetów.

2.3. Konkretyzacja i uogólnienie na przykładzie figur literackich

Jeśli naśladowanie w sztuce realistycznej ma być czymś więcej niż bezwartościową kopią rzeczy już danych, to musi mieć swoistą dla siebie wartość orzekania. W zasadzie dokonuje się to dzięki możliwości uogólniania przedstawianego przypadku szczególnego, a więc poprzez przykładowy charakter tego, co indywidualne. Gdy sztuka naśladuje „ludzi w działaniu”, w ludziach tych odzwierciedlają się przykładowo uwarunkowane przez społeczną i ludzką sytuację siły i naciski. Dopiero z chwilą, gdy taką przykładową egzystencję przyznaje się także osobom „najniższej kondycji”, następuje — jak to stwierdził zwłaszcza Pizer⁸⁴ na przykładzie amerykańskiej powieści naturalistycznej — zerwanie z klasycystyczną hierarchią tematów podejmowanych w sztuce.

W realizmie chodzi więc o ogólne znaczenie powszedniości i przeciwko temu skierowane są argumenty tych, którym godni literackiego ujęcia wydają się tylko ludzie nadzwyczajni.

Ostatecznym zarzutem wobec *Pani Bovary* jest to, że ludzie tacy jak Emma Bovary i jej mąż Charles są po prostu zbyt mało ważni, aby unieść cały ciężar Flaubertowskiego poczucia tragizmu⁸⁵.

Temu kapitalnemu zarzutowi należy przeciwstawić pouczające studium Williamsa o XIX-wiecznej powieści realistycznej — wynika zeń jasno, że w tej literaturze nie wydaje się sądów o osobach, ale za pośrednictwem literackich figur ocenia się sposób życia⁸⁶. Swoisty typ przedstawiania znosi przy tym różnicę między społeczeństwem a jednostką.

⁸² Zob. np. Reynier, *op. cit.*, s. 35—36. — A. Kettle, *An Introduction to the English Novel*. T. 1, wyd. 2. Hutchinson University Library, London 1967. — R. Samarin, *Zum Problem des Realismus in den westeuropäischen Literaturen der Renaissance*. „Probleme” 1959. — Levin, *op. cit.*, s. 4.

⁸³ Schmidt, *op. cit.*, s. 274.

⁸⁴ Zob. D. Pizer, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century Literature*. Southern Illinois University Press, Carbondale 1966, s. 13.

⁸⁵ D. H. Lawrence, *Giovanni Verga (1922)*, cyt. według zbioru: *Novelists on the Novel*. Ed. M. Allott. Routledge, London 1959, s. 77—78.

⁸⁶ Zob. R. Williams, *Realism and the Contemporary Novel*. „Partisan Review” 26 (1959), s. 203.

Zaden element, ani społeczeństwo, ani jednostka, nie wysuwa się tu na pierwszy plan. Społeczeństwo nie jest tłem, na którym rozpatruje się związki między ludźmi, jednostki nie są ilustracjami aspektów sposobu życia. Każdy aspekt indywidualnego życia jest głęboko przesycony cechami życia w ogóle, a zarazem życie w ogóle widziane jest przede wszystkim w kategoriach indywidualnych⁸⁷.

Williams przypisuje tę cechę realizmu tylko XIX-wiecznej powieści, można ją jednak uznać zasadniczo za właściwość wszystkich historycznych typów literatury realistycznej⁸⁸, w. XIX jako epoka realizmu wyróżnia się tym, że ten sposób przedstawiania uchodził niemal za jedyny sposób „naturalny”. Od końca XIX w. łączenie elementów społecznych i indywidualnych⁸⁹ przychodzi autorom z coraz większym trudem. Nawet „recepty” Lukácsa na literaturę realistyczną⁹⁰ świadczą o utracie tej niegdyś oczywistej zdolności, wynika z nich bowiem wyraźnie, że w XX wieku realizm można osiągnąć tylko drogą mozolnych konstrukcji.

Widać to też na przykładzie definicji realizmu jako „organicznej syntezy”⁹¹ obrazu społeczeństwa i indywidualnego portretu, jaką proponuje Chiari: „sztuka realistyczna maluje człowieka jako całość będącą częścią społeczeństwa w obrazach, które są konkretnymi całościami”⁹².

Podany przez Williamsa⁹³ opis XIX-wiecznej powieści realistycznej przeniesiony zostaje zatem na realizm w ogóle. Argumenty Chiarego mają jednak podstawę nie tyle estetyczną, co religijną, toteż jego koncepcja realizmu demaskuje się jako żądanie, by sztuka przedstawiała „totalność” zdefiniowaną w kategoriach religijnych. Aczkolwiek Chiari przypisuje swojej typologii realizmu ogólne zastosowanie, to przecież jego wiara w sens rzeczywistości wiąże go w gruncie rzeczy z założeniami realizmu XIX-wiecznego: realistyczne przedstawienie

może być tylko złożonym i całościowym obrazem, gdzie opozycje i sprzeczne aspekty życia zostały zharmonizowane w organiczną całość, tchnącą istotną prawdą⁹⁴.

Ideę, że realizm cechuje szczególnie powiązanie elementu indywidualnego i społecznego, najwnikliwiej zbadał do tej pory Stern⁹⁵, zwracając przy tym uwagę na szereg ważnych konsekwencji takiego założenia. Jeśli

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Zob. też E. B. Greenwood, *Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism*. „*Neophilologus*” 46 (1962), zwłaszcza s. 95.

⁸⁹ Zob. w związku z tym T. Elm, *Siegfried Lenz — „Deutschstunde”: Engagement und Realismus im Gegenwartsroman*. Fink, München 1947, s. 15.

⁹⁰ Zob. G. Lukács, *Es geht um den Realismus*. W: *Essays über Realismus*. Berlin 1948, s. 143.

⁹¹ Zob. J. Chiari, *The Aesthetics of Modernism*. Vision, London 1970, s. 67.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Williams, *op. cit.*

⁹⁴ Chiari, *op. cit.*, s. 64.

⁹⁵ Stern, *op. cit.*

chodzi o spersonalizowane przedstawianie społeczeństwa i społeczny ry-
sunek jednostki, idealnym tematem literatury realistycznej wydaje się
ta sfera, gdzie osoby wchodzą we wzajemne stosunki z rozmaitymi —
społecznie uwarunkowanymi — roszczeniami⁹⁶. Zadaniem artysty jest
tedy znalezienie równowagi między dominującą osobowością a wszechde-
terminującym środowiskiem, między wyjątkiem a typową ogólnością⁹⁷,
między tym, co rzadkie, a tym, co dobrze znane⁹⁸. Należy też zachować
równowagę między wiernością wobec faktów a artystyczną kreacją:

Jeżeli pisarz godzi się porzucić sens ogólny na rzecz *faits divers*, będzie
zwykłym reporterem na marginesie literatury (...). Jeżeli, z drugiej strony, poz-
woli, by sens ogólny wziął górę nad konkretnymi szczegółami, uwydatniając ich
funkcję sygnalizacyjną kosztem funkcji referencyjnej — kreację kosztem odpo-
wiedniości — zbliży się do symbolizmu⁹⁹.

Twórczość artystyczna i zobowiązania wobec danych opisywanego spo-
łeczeństwa muszą się zatem równoważyć w wielorakich aspektach treściow-
ych¹⁰⁰, toteż realizm pojmowany jest jako „*unstable compound* [nie-
stały składnik]”¹⁰¹, jako „średni dystans” w stosunku do wielu skrajności.
Przy całej precyzji szczegółowych obserwacji takie relacjonalne określe-
nie unika konsekwentnie wszelkiego absolutnego identyfikowania realiz-
mu.

Nie ma ważnego opisu owego „średniego dystansu” lub raczej owej mie-
szaniny opinii, faktów i języka, którą zwiemy realizmem (...), chyba że odnie-
siemy go do „celu całości”, ze względu na którą podejmuje się opis¹⁰².

W swoich rozważaniach Stern zmierza do ustalenia ogólnego pojęcia
realizmu; jeśli jednak w rezultacie ocenia daną literaturę według wypra-
cowanych przez siebie kryteriów, to okres rozkwitu realistycznego pi-
sarstwa datuje na wiek XIX. Nic w tym dziwnego, skoro Stern niejako
w sposób oczywisty stara się wyjaśnić problem realizmu przeważnie na
tekstach XIX-wiecznych; przykłady realizmu innych stuleci nie mają
szans na należyłą ocenę.

Ważność definicji realizmu, które kładą nacisk na społeczną i ogólno-
ludzką reprezentatywność odtwarzanych przypadków indywidualnych,
uznając to właśnie za cechę istotną, ogranicza się na ogół do okresów, kie-
dy to zasadniczo przypisywano rzeczywistości ład i sens. Wiara tych epok
w stosunkowo stabilny układ sił społecznych pozwala im ujmować reali-
styczne pisarstwo jako środek upewnienia się o tej stabilności także
w poszczególnych przypadkach. Takie pojmowanie realizmu nie liczy się

⁹⁶ *Ibidem*, s. 91.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 103.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 174.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 122.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 122.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, s. 120; por. s. 55.

z faktem, że realistyczne metody stosowane są także wtedy, gdy autorzy pracują w przekonaniu, iż ich epoka utraciła wiedzę o rzeczywistości. Nastawienie na rzeczywistość zjawiskową, które w tej sytuacji nie może oczywiście zakładać ogólnej reprezentatywności szczegółu, traktuje się wówczas jako środek odzyskania pewności siebie w stosunku do rzeczywistego świata. Raabe już w XIX w. był wymieniany jako przykład takiego realizmu¹⁰³. Należy więc zasadniczo odróżniać realizm, którego treści pozwalają formułować sądy ogólne, od realizmu, który służy przede wszystkim jako metoda w rozprawie z rzeczywistością.

2.4. Realizm jako nadawanie sensu rzeczywistości

Jeśli rozumieć realizm jako przekazanie poszczególnego przypadku i uogólnienia, wypadnie uznać, że w sztuce realistycznej rzeczywistość przedstawiana nie jest odtworzeniem, ale konstrukcją. Toteż przystępując do oceny każdego realistycznego zamysłu, należy z wciąż świeżym sceptycyzmem pytać, czy uogólnienie wynika z samej obserwacji rzeczywistości, czy też przedstawienie rzeczywistości podporządkowane jest z góry założonemu w tejże rzeczywistości sensowi. Przedmiotem dyskusji jest zatem subiektywność i ideologiczna zawartość realizmu zdefiniowanego ze względu na treść.

W wielu przypadkach trudno jest wysledzić, którędy przebiega granica między odkrywaniem sensu w rzeczywistości a ustanawianiem sensu. Np. przegląd badań nad Arystotelesowskim pojęciem *mimesis* wykazał, że do tej pory nie ustalono, czy według *Poetyki* twórca układa mit w jego „prawdopodobnym” kształcie przede wszystkim na podstawie danych empirycznych, czy też potrzebuje do tego jakiejś uprzedniej wiedzy filozoficznej. Jeśli artysta jedynie rozpoznaje w rzeczywistości prawdziwą formę rzeczy, to słusznie nazwiemy jego postępowanie „realizmem”, gdyż punktem wyjścia jest tu poznawcza wartość rzeczywistości; jeśli natomiast większą rolę odgrywa koncepcja filozoficzna, rzeczywistość traci tę wartość. U Arystotelesa jest jeszcze sprawą sporną, w jakim stopniu twórca ekstrapoluje zamierzony kształt z samych rzeczy, natomiast w realizmie socjalistycznym ów kształt — przynajmniej w praktyce literackiej — jest uprzednio zdefiniowany poza obrębem literatury, a potem wprowadzony do przedstawienia rzeczywistości. Wywody na temat naśladowania w okresie renesansu i w powieści pragmatycznej zwróciły uwagę na „pośrednie formy” realizmu, gdzie naśladowanie przyrody ograniczało się do przestrzegania praw przyrody, choć jednocześnie treść utworu wyznaczona była przez ideały.

Po tych wszystkich uwagach trudno byłoby mówić ogólnie o realizmie

¹⁰³ Zob. E. Beaucamp, *Literatur als Selbstdarstellung: Wilhelm Raabe und die Möglichkeiten eines deutschen Realismus*. Bouvier, Bonn 1968, s. 174.

XIX-wiecznym¹⁰⁴. Pojęcie „realizmu” jest uzasadnione w ogóle i w odniesieniu do tego stulecia tylko tam, gdzie spojrzenie na rzeczywistość, jak to zwłaszcza miało miejsce we Francji, odbiera złudzenia i sprawia, że „ideały walą się pod naporem nieubłaganej rzeczywistości nowego społeczeństwa”¹⁰⁵, albo gdzie obserwacja rzeczywistości pozwala rozpoznać dającą się w rezultacie „uzasadnić” totalność. Ale nazywać konstrukcję totalności „realistyczną” wolno tylko pod warunkiem, iż wykaże się — co w poszczególnych przypadkach bywa nader trudne — że konstrukcja ta ma empiryczne podstawy albo że sfera realna i sfera idealna wzajemnie stale się korygują. W tym ostatnim przypadku pojawia się ów humorystyczny lub ironiczny ton, typowy dla wielu dzieł poetyckiego realizmu w Niemczech. Współczesną rzeczywistość należy jednak zawsze wprowadzać do realistycznej sztuki w charakterze korekty tradycyjnych wyobrażeń; może to zresztą prowadzić zarówno do nowej antycypacji doskonałości, jak do demaskatorskiego rozrachunku z epoką.

Należy zatem przyświadczyć obserwacji Gaedego, że z realizmem mamy do czynienia zawsze wtedy, gdy dochodzi do „przewycięzenia” oczywistego związku, jaki istnieje między materialnym światem rzeczy a jego metafizycznym sensem¹⁰⁶. Zniszczywszy w ten sposób podstawę światopoglądową, realizm — zakładając, że nastawia się na rzeczywistość — może jednak łączyć się z usiłowaniami zaprojektowania nowej totalności. Negowanie tego wymiaru literatury realistycznej¹⁰⁷ ma tę swoistą konsekwencję — której nie uniknął Gaede — że w epoce realizmu za reprezentantów zasady realizmu, przynajmniej w Niemczech, uznać można tylko „outsiderów”.

2.4.1. Realizm a ideologia

Pogląd Gaedego, że realizm i ustanawianie totalności wzajemnie się wykluczają, opiera się ostatecznie na przesłance, że wierność wobec rzeczywistości — nawet przekazywana artystycznie — przedstawia pewną wartość antyideologiczną. Wychodząc z tego samego myślowego założenia, Schmidt przeciwstawia realizm — jako „dostrzeganie i wyrażanie sprzeczności w strukturze społecznej danej epoki”¹⁰⁸ — konformistycznemu wobec instytucji panowania idealizmowi, który definiuje jako „ustanawianie sfery zewnętrznej względem tych sprzeczności — w celu ich uprawomocnienia i utrzymania”¹⁰⁹. Nowoczesna krytyka środków przekazu i kultury często przecież zwracała uwagę na to, że autentyczność i wierność

¹⁰⁴ Zob. też Chiari, *op. cit.*, s. 89.

¹⁰⁵ E. Köhler, *Balzac und der Realismus. W: Esprit und arkadische Freiheit: Aufsätze aus der Welt der Romania*. Athenäum, Frankfurt 1966, s. 177.

¹⁰⁶ Zob. Gaede, *op. cit.*, s. 19—20.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 75.

¹⁰⁸ Schmidt, *op. cit.*, s. 273.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

wobec faktów może również służyć ideologii¹¹⁰. Ani ze względu na faktograficzną dokładność, ani z żadnych innych względów nie da się utrzymać poglądu, że realizm wyróżnia się szczególną „uczciwością” o tyle, że rezygnuje z — choćby nawet ukrytej — interpretacji i tendencyjnego zabarwienia opowiadanych zdarzeń.

Objaśnimy to na przykładzie naturalizmu, czyli tej wersji realizmu, która stawia sobie za zadanie najbardziej precyzyjną transpozycję faktów w literaturę. Jeśli autorzy naturalistyczni spośród mnóstwa danych empirycznych wybierali brzydotę, nędzę i społeczną deklasację, wybór ten podyktowany był kryteriami moralnymi. Zamiar wyciągnięcia na światło dzienne tego, co społeczeństwo przemilcza, warunkował preferowanie określonych treści — i w tej mierze naturalistyczna wierność wobec faktów jest anty-ideologiczna — ale w podejmowaniu określonych tematów przejawiała się znowu pewna społeczno-polityczna tendencja. Dokładne oddawanie faktów jest więc środkiem krzewienia ideologii. Zbliżenie do rzeczywistości w sztuce jest ideologią już z racji wyboru określonego wycinka rzeczywistości. Realizm nie może zatem nigdy zasadnie wysuwać roszczeń do obiektywności¹¹¹. Stąd wypowiedziom literatury realistycznej należy zadawać nie tylko pytanie o ich genezę, ale także o ich cel¹¹². „Wszelka twórczość realistyczna (jest) przedsięwzięciem moralnym”¹¹³.

W takim ujęciu sztuki realistycznej, która z natury jest sztuką ideologiczną, istotny jest nadal postulat, by przekaz ideologii nie był literaturze apriorycznie narzucony z zewnątrz; dzieło sztuki zachowuje charakter realistyczny pod warunkiem, że tendencja światopoglądowa ukazuje się jako wynik pisarskiej dyskusji z rzeczywistością. Nawet realizm socjalistyczny może być autentycznym realizmem, jeśli tylko autor w ukształtowaniu swego dzieła wywoła wrażenie, że na podstawie własnego zderzenia się z rzeczywistością doszedł do tych samych wniosków co marksistowscy ideologowie. Naturalną glebą dla realizmu w sztuce byłoby zatem społeczeństwo, które nie nakłada na sztukę żadnych obowiązków, gdyby nie obserwacje, dowodzące, iż „kontrkultura śmiechu” i przynależne do niej profanujące naśladowanie rozwija się właśnie pod naciskiem idealizmu ideologii. Realizm, wbrew sugestiom Sterna¹¹⁴, nie musi wcale być dzieckiem demokracji¹¹⁵.

Wątpią równowaga między deskrypcją a preskrypcją może uchodzić za

¹¹⁰ Zob. np. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt 1961, s. 336. — J. Hermand, *Die „wirkliche” Wirklichkeit: Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik*. W zbiorze: *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*. Hrsg. R. Grimm, J. Hermand. Kohlhammer, Stuttgart 1975, s. 134.

¹¹¹ Zob. też Barthes, *op. cit.*, s. 304.

¹¹² Zob. Tarot, *op. cit.*, s. 245.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Zob. Stern, *op. cit.*, s. 56—57.

¹¹⁵ Zob. odmienne stanowisko Schmidta, *op. cit.*, s. 274.

autentycznie realistyczną tylko wtedy, gdy moralne postulaty i „ideologia” dzieła wynikają z opisanych faktów. Ponieważ w pojedynczym przypadku trudno jest dowieść, że sam wybór umieszczonego w dziele wycinka rzeczywistości nie wynika już z motywacji dydaktycznej, poprzedzającej zamysł dzieła, trzeba poprzestać na tym, że o realizmie wolno mówić, jeżeli (1) ukształtowanie dzieła ujawnia w sposób przekonujący związek między ujęciem rzeczywistości a konsekwencjami ideologicznymi oraz (2) nowa „ideologia”, uwarunkowana przez stosunkowo większe zbliżenie do rzeczywistości, nie pokrywa się z dawnym „idealizmem”.

Warunkiem realizmu pozostaje — niezależnie od jego zawartości ideologicznej — odniesienie do współczesnej rzeczywistości; jeżeli zaczyna nad nim górować idealna projekcja, tym samym zatracą się też uświadamiająca moc realizmu. Uwagi o XIX-wiecznej literaturze niemieckiej miały pokazać, na jakie niebezpieczeństwo narażony jest realizm, gdy „pojednanie” rzeczywistości i ideału grozi przejściem w totalność ustanowioną bez związku z realnym stanem rzeczy. Kinderowi¹¹⁶ przypada zasługa ukazania na konkretnych przykładach, że wskutek zmiany historycznej sytuacji z niemal „tych samych” treści dzieł literackich wyłaniają się projekcje realistyczne lub „idealistyczne”, w zależności od tego, czy rzeczywistość i konstrukcja totalności dają się ze sobą zasadnie powiązać.

W związku z ideologiczną zawartością realizmu należy wziąć pod uwagę, że samo odniesienie do rzeczywistości stanowi już normę ideologiczną. Od chwili powstania powieści pragmatycznej aż po koniec XIX w. realistyczne odniesienie do rzeczywistości niepostrzeżenie upowszechnia świecko-materialistyczne wartości mieszczaństwa¹¹⁷, i dopiero gdy — jak np. u Flauberta i w *nouveau roman* — odchodzi się od pozornie oczywistego zawiązania fabuły według praw przyczynowych, celowych i „normalnej” psychologii, realizm zrywa więź z „mieszczaństwem”. Dalszych dowodów ścisłego związku między naśladowaniem, które zestawiało świat doczesny z ideałami, a praktyczno-mieszczańską wizją życia, dostarczają rozważania Muscatine'a o realizmie średniowiecznego *fabliau*. Pod nagłówkiem *The Bourgeois Tradition*¹¹⁸ Muscatine pisze wręcz:

Poza komedią i karykaturą mamy tu do czynienia z duchem wytężonej praktyczności, ze ślełą koncentracją na zegarowym czasie i lokalnej przestrzeni, z rachunkiem namacalnych sił, konkretnych motywów, fizycznych szczegółów. Przeznaczeniem tego stylu jest ewokować naturalistyczny, materialny świat i niewiele więcej¹¹⁹.

¹¹⁶ Kinder, *op. cit.*

¹¹⁷ Zob. J. Rockwell, *Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society*. Routledge, London 1974, s. 112.

¹¹⁸ C. Muscatine, *Chaucer and the French Tradition: A Study in Style and Meaning*. University of California Press, Berkeley 1969, s. 58.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 66.

Obok tego przeważnie nieświadomego krzewienia mieszczańskich wartości i norm utwory realistyczne świadomie przekazują pewne wyobrażenia moralne¹²⁰. Perspektywne intencje autorów pojawiają się w utworze realistycznym właśnie tam, gdzie artystyczne ukształtowanie pośredniczy między tym, co partykularne/indywidualne, a tym, co ogólnie egzemplaryczne. Jako przykład przypomnijmy moralno-dydaktyczną koncepcję „typowości” w definicji marksistowskiej¹²¹.

Mimo tych krytycznych uwag należy stwierdzić, że jeśli w dziele literackim — i w tym sensie rozważania Auerbacha¹²² można zaliczyć do teorii realizmu — współczesna rzeczywistość jest tak „poważnie potraktowana”, że jej przedstawienie stanowi warunek i podstawę wszelkich intencji moralnych i prób przekazania ideologii autora, można sensownie mówić o „realizmie”. Natomiast jeśli fragmenty rzeczywistości — jakkolwiek naturalistycznie nakreślone — pełnią tylko funkcję „uwierzytelniania” treści ideologicznych, lepiej będzie mówić o „iluzjonizmie”. Taki sposób posługiwania się rzeczywistością miały objaśnić przykładowo uwagi o Diderocie i Lukácsu, wywody zaś na temat klasycyzmu pokazały, że można bez namysłu zrezygnować z funkcjonalnie tylko uzasadnionego „związku” z rzeczywistością, jeśli dojdzie się do przekonania, że „kłamstwo” (wprowadzenie „cudowności” do literatury) pozwoli łatwiej osiągnąć cel oddziaływania na odbiorcę.

Intencje przyświecające zastosowaniu iluzjonizmu w literaturze są dokładnie przeciwstawne intencjom realizmu: iluzjonizm chce przez maksymalne zbliżenie do rzeczywistości zamącić nieuprzedzone spojrzenie na rzeczywistość, realizm zbliża się do rzeczywistości, aby odsłonić jej istotę i swoiste cechy¹²³.

Wraz z takim nastawieniem na „autentyczną” rzeczywistość do realistycznego utworu przenika siłą rzeczy określona intencja autora. Intencja ta wprawdzie gwarantuje, że odtworzenie jest czymś więcej niż zwykłą kopią czegoś już istniejącego, ale zawsze też kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo — mianowicie przedstawienie rzeczywistości może być zniekształcone przez schemat narzucony po to, by autorowi umożliwić moralne oddziaływanie na odbiorcę. Dla ilustracji przypomnijmy raz jeszcze dylemat Młodych Niemiec — konieczność wyboru między „określonym” odzwierciedleniem rzeczywistości — a tym samym przedstawianiem właśnie niepożądanego zjawiska — a wyrażaniem w literaturze własnych tendencji; zdecydowano się wówczas na zwiastowanie upragnionego stanu rzeczy i zarazem w poważnym stopniu zrezygnowano z opisu współczesnej rzeczywistości, toteż nie sposób mówić o „młodoniemieckim realizmie”. Oto uwaga Steineckiego na ten temat:

¹²⁰ Zob. też Wellek, *The Concept...*, s. 253.

¹²¹ Zob. *ibidem*, s. 242.

¹²² Auerbach, *op. cit.*

¹²³ Zob. też Lobsien, *op. cit.*, s. 86.

Właśnie dążenie do tendencyjności wydaje się utrudniać dążenie do realizmu, zwłaszcza wtedy, gdy rzeczywistość, którą tendencja ma zmienić, nie została przedtem konkretnie i szczegółowo ujęta¹²⁴.

Zgodnie ze swą naturą realizm podatny jest na treści ideologiczne: grozi mu zawsze autodestrukcyjna ideologizacja. Część historyczna tej pracy przynosi dość argumentów na poparcie tego stwierdzenia, w tym miejscu wystarczy więc przytoczyć tytułem uzupełnienia dwie jaskrawo ideologiczne definicje realizmu. Ze stanowiska katolickiego Meier pisze:

Realizm broni zasady, że twórca winien przedstawiać świat taki, jaki jest (...). Jest to jednak możliwe tylko pod warunkiem, że artysta ma właściwe wyobrażenie o istocie świata, jego stanie i o życiu, jakie świat objawia, a tym samym ma prawdziwy pogląd na świat i życie, tzn. jego zdolności i wyćwiczenie pozwalają mu ujmować świat takim, jakim naprawdę jest. Ponieważ tylko chrześcijaństwo ma właściwą ideę świata i życia, za trafny można uznać tylko obraz świata wytworzony w duchu chrześcijańskim¹²⁵.

Nie mniej wyraźnie wypowiadają się niektórzy teoretycy realizmu socjalistycznego. Zacytujmy jeszcze Redekera:

Do koniecznych warunków realistycznego odtworzenia należy zatem nie tylko przedmiot, który ma być odtworzony, nie tylko artystyczna metoda, ale przede wszystkim czynnik subiektywny (poglądy i intencje), którego nie dostarczy przedmiot ani jego odzwierciedlenie, ale który musi wnieść artysta, gdy zwraca się ku odzwierciedlanemu przedmiotowi¹²⁶.

Jeśli ideologowie tak chętnie podają posłuszną im sztukę za realizm, to czynią to z całym rozmysłem: tym samym bowiem stwierdzają wobec poddanych i przeciwników, że wrażliwość i inteligencja artystów wyprowadza z obserwacji rzeczywistości te same wnioski, co oni. A z „realizmu” nie chcą rezygnować m. in. w oczekiwaniu, że uwzględnienie określonych aspektów współczesnej rzeczywistości — taka sztuka przestrzega jednak hierarchii tematów artystycznych — stanowić będzie dla rządzących — bardziej konkretne instrukcje działania niż abstrakcyjne postulaty.

2.4.2. Realizm a subiektywność

Interpretujące przedstawianie rzeczywistości jako cecha realizmu warunkuje siłą rzeczy subiektywność artystycznego odtwarzania. Obok tej subiektywności społeczno-politycznej drugim subiektywnym elementem

¹²⁴ H. Steinecke, *Die „zeitgemässe“ Gattung: Neubewertung und Neubestimmung des Romans in der jungdeutschen Kritik*. W zbiorze: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte: Festschrift für Benno von Wiese*. Hrsg. V. J. Günther H. Koopmann, P. Pütz, H. J. Schrimpf. Schmidt, Berlin 1973, s. 338.

¹²⁵ S. Meier, *Der Realismus als Prinzip der schönen Künste: Eine ästhetische Studie*. München 1900, s. 60.

¹²⁶ H. Redeker, *Abbildung und Aktion: Versuch über die Dialektik des Realismus*. Wyd. 2, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1967, s. 59.

realizmu jest swoisty dla każdego twórcy sposób doświadczania. Precyzyjne, w pełni obiektywne odwzorowanie rzeczywistości to cel nieosiągalny¹²⁷. Realisci zawsze o tym wiedzieli, gdy porównywali swoje dzieła z samą rzeczywistością albo z innymi jej odtworzeniami:

Otóż spostrzeżenie, że każdy widzi naturę inaczej albo raczej każdy ją inaczej odtwarza, nie jest niczym nowym; nigdy jednak nie odczułem tak głęboko, tak wyraziście, że sztuka jest tylko uduchowionym odbłaskiem natury w zwierciadle duszy, a przeto zdrowy i czysty rozwój uczuć i myśli, wewnętrzne ukształtowanie człowieka musi mieć największe znaczenie także dla sztuki¹²⁸.

Ta relacja z odkrycia subiektywnych uwarunkowań realistycznego odtworzenia ukazuje przykładowo, jak to wiedza o osobistym zabarwieniu naśladowania zwiększa odpowiedzialność artysty. Przejście od subiektywizmu do refleksji i świadomego wypracowania jakiegoś stanowiska pokazuje, że realizm z ułomności subiektywnego doświadczenia czyni cnotę autokrytycyzmu przejawiającego się w konkretnej projekcji świata według zasad etyczno-moralnych. Tak to w realizmie subiektywizm i ideologia wzajemnie się warunkują:

Realizm jest ideologią, którą każdy demonstruje swemu bliźniemu, jakością, którą każdy we własnym mniemaniu posiada na swój wyłączny użytek¹²⁹.

Do poznania realizmu niewiele wnosi rozróżnienie rzeczywistości zjawiskowej — „realizm obiektywny” — i opisu własnej świadomości artysty — „realizm subiektywny” — jeśli mimo to oba typy literatury będzie się określało mianem „realistycznej”, jak to czyni Lacher¹³⁰. Po pierwsze taka binarna redukcja nie liczy się z tym, że ze względów teoriopoznawczych „realizm obiektywny” jest niemożliwy, po drugie, gdy chodzi o „realizm subiektywny”, pomija różnicę między „uczciwością wobec czyjejs percepcji zewnętrznego świata fizycznego lub społecznego” a „uczciwością (...) raczej względem własnych subiektywnych uczuć i wyobrażeń niż względem jakiejś zewnętrznej rzeczywistości”¹³¹. Użycie terminu „realizm”

¹²⁷ Zob. też W. Hellmann, *Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst: Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens*. W zbiorze: *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Hrsg. R. Grimm, Athenäum, Frankfurt 1968, s. 191.

¹²⁸ H. Richter (Ed.), *Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers: Selbstbiographie*. Wyd. 3, Alt, Frankfurt 1886, s. 160.

¹²⁹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Gallimard, Paris 1963, s. 171.

¹³⁰ Zob. W. Lacher, *Le réalisme dans le roman contemporain: Essai sur quelques romanciers français d'aujourd'hui*. Wyd. 2, Imprimerie Centrale, Genf 1940, s. 16—17. Zob. też K. Vossler, *Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit: Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zur Feier des 167. Stiftungstages*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1926, s. 3.

¹³¹ Nochlin, *op. cit.*, s. 136.

powinno być zastrzeżone dla utworów, które starają się rzetelnie oddać jakieś — w pełni subiektywne — wrażenie świata. Jeśli artystyczne przedstawienie ma obsłużyć przede wszystkim subiektywny stan umysłu, rzeczywistość nie jest już „traktowana poważnie”, ale spada do rangi arsenału rzeczy, których można używać w charakterze znaków przy opisie stanów duszy¹³².

Po tym wyjaśnieniu sztuką realistyczną mógłby wydawać się konsekwentnie impresjonizm¹³³. Tej sztuce jednak owa społeczna odpowiedzialność, która wyraża się w totalistycznej lub demaskatorskiej tendencji realizmu, jest niemal całkowicie obca. Zainteresowanie impresjonistów wyczerpuje się w ujmowaniu wrażeń, nie starają się ich przetwarzać i włączać w dzieło uświadamiania. Impresjonistom w przeciwieństwie do realistów jest też w znacznym stopniu obojętne, czy wrażenia odpowiadają realnym przedmiotom¹³⁴.

Bez wątpienia należy zgodzić się ze stwierdzeniem Brinkmanna na temat realistycznej twórczości z końca ubiegłego stulecia:

Im dokładniej stara się ona uchwycić i przedstawić słowami szczególne, indywidualne fakty, tym bardziej (...) miejsce „przedmiotów” zajmują subiektywne nastroje, które mają ukazywać szczególny charakter przedmiotów¹³⁵.

Brinkmann nie kładzie jednak dostatecznego nacisku na to, że przedmioty, którymi zajmowała się ta późna literatura, zmieniły się w stosunku do tematów, jakie realizmowi narzucał interes społeczny. Toteż badając strukturę utworów literackich tej epoki, może wykazać przejście realizmu w subiektywny impresjonizm, nie dostrzega jednak, że sam stopień subiektywności nie pozwala jeszcze orzekać wiążąco o idealnym typie realizmu. Zdefiniować kres lub rozkwit realizmu można tylko pod warunkiem, że uwzględni się rozmaite wymiary społeczne i zróżnicowany stosunek do ideologii: nie można mówić o „realizmie”, jeśli wgląd w subiektywność odtwarzania nie przeradza się w poczucie społecznej odpowiedzialności.

Subiektywny charakter realizmu każe inaczej spojrzeć także na formę sztuki realistycznej. Ponieważ nie chodzi o samą rzeczywistość, ale o wrażenie rzeczywistości, rozstrzygające jest nie kryterium podobieństwa realistycznego utworu do oryginału, lecz to, czy odtworzenie wywołuje u odbiorcy identyczne wrażenie, co oryginał¹³⁶. Odrzucając pogląd o „po-

¹³² Zob. też M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, London 1953, s. 25.

¹³³ Zob. np. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Wyd. 2, Princeton University Press, 1961, s. 326.

¹³⁴ Zob. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965, s. 62.

¹³⁵ Brinkmann, *op. cit.*, s. 311.

¹³⁶ Zob. R. G. Collingwood, *The Principles of Art*. Oxford University Press, London 1938, s. 53.

dobieństwie substratów”, należy utrzymać „podobieństwo wrażeń”, aby nie wiązać fałszywie pojęcia rzeczywistości z „obiektywnością”¹³⁷. Subiektywność nie jest „złem koniecznym”, ale podstawą warunkującą artystyczną twórczość — także twórczość realistyczną. Dopiero subiektywność pozwala wykroczyć poza fotograficzne odwzorowanie, daje coś więcej niż powtarzanie rzeczy już danych, ponieważ ostatecznie to właśnie subiektywna wrażliwość i inteligencja artysty dostrzega rozdźwięk między konwencjonalnymi wyobrażeniami a rzeczywistością, a także znajduje sposoby nowego zbliżenia literatury do rzeczywistości¹³⁸. Subiektywizm też, jak pokazaliśmy, decyduje o społecznym znaczeniu sztuki realistycznej, którego ujawnienie jest każdorazowo zadaniem interpretatorów¹³⁹. Tam zaś, gdzie literatura wyraźnie dąży do przedstawienia „obiektywnego”, zachodzi największe niebezpieczeństwo iluzjonizmu albo nie-realistycznego trwania przy starych konwencjach. Tytułem przykładu zajmiemy krytyczną uwagę o „obiektywności” Stiftera:

Narzuca się tedy pytanie, czy Stifter nie doprowadził formy obiektywnego opowiadania do takiej doskonałości dlatego, że chciał zachować pewną wizję człowieka (...) obawiając się lub podejrzewając, że wizja ta jest już przestarzała¹⁴⁰.

3. Realizm jako metoda

3.1. Przykład naturalizmu

Naturalistyczne odtwarzanie rzeczywistości odznacza się — zwłaszcza w zestawieniu z podejściem realistycznym — maksymalną zgodnością tego, co przedstawione, z rzeczywistością zewnętrzną: „Kryterium naturalizmu to zewnętrzna odpowiedniość, kryterium realizmu — wewnętrzna prawda”¹⁴¹.

Ponieważ z racji kategoryjnego zróżnicowania sztuki i rzeczywistości nie można zakładać naiwnie pojmowanej identyczności świata i treści sztuki, postępowanie naturalistyczne należałoby zdefiniować jako rozwijanie i stosowanie „efektów”, które umożliwiają dokładne odzwierciedlenie empirycznej rzeczywistości za pomocą sztuki¹⁴². Taka *verisimilitude* nie oznacza wcale, jak widzieliśmy, realizmu. Tym samym nasuwa się py-

¹³⁷ Zob. też V. Knüfermann, *Realismus und Sprache*. „Zeitschrift für deutsche Philologie” 89 (1970), s. 238.

¹³⁸ Zob. D. Wellershoff, *Wiederherstellung der Fremdheit*. W: *Literatur und Veränderung: Versuche zu einer Metakritik der Literatur*, dtv, München 1971, s. 67.

¹³⁹ Zob. Levin, *op. cit.*, s. 20.

¹⁴⁰ H.-D. Irmscher, *Adalbert Stifter: Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*. Fink, München 1971, s. 294. Ze stanowiskiem Spielhagena zob. Hellmann, *op. cit.*, zwłaszcza s. 192.

¹⁴¹ Schmidt, *op. cit.*, s. 268; zob. Chiari, *op. cit.*, s. 65.

¹⁴² Zob. Gombrich, *op. cit.*, s. 330.

tanie, czy naturalistyczna sztuka epoki naturalizmu może odpowiadać też kryteriom ogólnego realizmu.

Dawniejsi badacze skłaniali się do poglądu, że naukowa ścisłość, do której rościł pretensje zeszlowieczny naturalizm, jest równoznaczna z „podporządkowaniem się”¹⁴³ rzeczywistości, które wyklucza zarówno sztukę, jak innowacje w odtwarzaniu rzeczywistości; narusza to zdecydowanie typową dla realizmu „pozycję pośrednią” między partykularnością a sądami ogólnie ważnymi. Na temat społecznych odniesień naturalizmu Böckmann zauważa:

osobliwa dwulicowość. Z jednej strony [naturalizm] doprowadza do skrajności determinizm i kończy na pesymistycznym przeświadczeniu o nieuchronności biegu rzeczy, z drugiej strony domaga się postawy satyryczno-krytycznej¹⁴⁴.

Tym samym jednak okazuje się, że nie do pogodzenia z wymiarem społecznym jest raczej więź naturalizmu z określonymi treściami naukowymi niż jego dążenie do dokładnego odtwarzania. Jeśli to sięganie do współczesnej nauki łączy się z poprzednio nakreślonymi cechami sztuki realistycznej (jak nowe treści, spłot elementów społecznych i indywidualnych, usensowanie rzeczywistości), to również dzieła naturalistyczne można nazywać „realistycznymi”.

Ma to przede wszystkim dwojakie konsekwencje: 1) utwór naturalistyczny, gdzie występujące osoby „funkcjonują” według reguł ówczesnej doktryny deterministycznej, nie może mieć cech realizmu, gdyż zachwiana zostaje równowaga między tym, co indywidualne, a tym, co ogólnie ważne; 2) precyzyjne oddawanie rzeczywistości jako metoda literacka może być dla realizmu konstytutywne o tyle, o ile nie narusza możliwości uogólniania wypowiedzianych sądów. Odwrotnie, realizm nie wymaga *verisimilitude* dopóty, dopóki indywidualno-partykularne ukształtowania ogólnych sądów można osiągnąć innymi środkami. *Quasi*-naukowa precyzja odtwarzania wiąże się z realizmem na tyle luźno, że może służyć także sztuce „idealistycznej”, jak to pokazały uwagi o anatomicznej i perspektywicznej wierności malarstwa renesansowego.

Naukowość metody naturalistycznej nie ogranicza się — a tym samym wykracza poza naukowe koneksje wcześniejszych kierunków artystycznych — do dokładnego rejestrowania, lecz ponadto przenosi naukową metodę na literaturę: przedstawienie bez komentarzy jakiegoś wycinka życia ma umożliwić uogólnienie drogą indukcji¹⁴⁵. „Typowość”, „charakterystyczność” nie jest wytworem techniki oryginalnie artystycznej, ale

¹⁴³ K. Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*. W zbiorze: *Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst*. Hrsg. G. Boehm. Fink, München 1971, t. 1, s. 166.

¹⁴⁴ P. Böckmann, *Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns*. W zbiorze: *Interpretationen*. T. 2. *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*. Fischer Bücherei, Frankfurt 1965, s. 280.

¹⁴⁵ Zob. Stoehr, *op. cit.*, s. 1276.

konstruowana jest w nawiązaniu do współczesnej koncepcji nauki przez zastosowanie scjentyistycznych zasad. Najbardziej znamieny wkład estetyki naturalizmu w rozwój metod realistycznych polega na owym zastosowaniu do sztuki postępowania indukcyjnego, istniejącego już zresztą w powieści pragmatycznej¹⁴⁶ — nie zaś na podejmowaniu aktualnych treści naukowych. Wprowadzenie indukcji jako środka umożliwiającego generalizowanie przedstawionych poszczególnych przypadków wynosi naturalistyczne oddawanie rzeczywistości ponad poziom zwykłej kopii tego, co dane, i pozwala jej osiągnąć realizm.

Wartość naturalizmu podważa jednak fakt, że wraz z aktualnymi metodami naukowymi przejął on także powszechnie wówczas uznawaną koncepcję rzeczywistości. Twórczość naturalistyczna jest zatem tylko warunkowo „protestem przeciwko utrwalonemu stosunkowi między twórczością a rzeczywistością”¹⁴⁷, ponieważ zastępuje wprawdzie „olśnienia” XIX-wiecznej literatury realistycznej przez bardziej związaną z rzeczywistością metodę uogólniania i bierze rozbrat z tradycyjnym totalizowaniem świata, ale w niczym nie wykracza poza współczesne rozumienie rzeczywistości¹⁴⁸. Jeśli ten kierunek artystyczny okazał się nietrwały, to niewątpliwie właśnie dlatego, że nie rozprawiono się do końca z dominującymi konwencjami: naturalizm stale lekcewał swoiste dla sztuki możliwości poznawcze. Sztuka realistyczna, chcąc zmienić widzenie świata, musi dokonać tego swoiście artystycznymi sposobami, aby zasłużyć na miano „realizmu”.

3.2. Opis rzeczywistości a forma

Dyskusja z naturalistycznym sposobem przedstawiania w szczególności sposób raz jeszcze zwraca uwagę na fakt, że literacka wypowiedź o rzeczywistości — aby uchodzić za realistyczną — musi różnić się od wypowiedzi spoza obszaru literatury. Na tle nieliterackiego werbalnego odniesienia do rzeczywistości swoiście artystyczny charakter wypowiedzi, która ma uchodzić za realistyczne zbliżenie do rzeczywistości, polega przede wszystkim na ukształtowaniu i formie zgodnej z zasadami estetyki. Zasada artystycznej formy kłóci się przy tym z zasadą precyzyjnego opisu rzeczywistości, a zarazem jest to konflikt między konwencjonalnością a stosunkowo bardziej adekwatną nową formą.

Powieść nieskrępowaną właśnie pod względem formalnym ścisłymi regułami uważano zawsze za indywidualną próbę osiągnięcia równowagi między pragnieniem ujęcia całego bogactwa rzeczywistości a wymogami formy artystycznej¹⁴⁹. Konstruowanie akcji według konwencjonalnych za-

¹⁴⁶ Zob. Vosskamp, *op. cit.*, s. 193.

¹⁴⁷ Preisendanz, *Das Problem...*, s. 7.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Zob. M. Bradbury, *Possibilities: Essays on the State of Novel*. Oxford University Press, London 1973, s. 4.

sad formalnych, żądających przynajmniej początku i zadowolającego zamknięcia opisywanych wydarzeń, ale także funkcjonalnej ekonomii skonstruowanego spłotu stosunków, wydawało się przeto realistom zawsze problematyczne¹⁵⁰, ponieważ to, co dzieje się w faktycznym życiu jednostki, ani nie jest zazwyczaj tak wyraźnie ukierunkowane, ani nie ma tak jasno zaznaczonego początku i końca. *Happy end* i ostateczne realne rozwiązanie konfliktów z reguły się nie zdarzają, są natomiast całkowicie zgodne z konwencjami powieściowymi. Jeśli powieściopisarz z racji owej niezgodności między życiem a literaturą odejście od intrygi [plot] w tradycyjnym sensie, pozostaje mu znowu — jeśli nie chce widzieć tematu naśladowania w epizodach i całkowitym chaosie — tylko sięgnąć po inne środki strategii narracyjnej, pozwalające ukazać sens i „pełnię”: „Kształt literacki nie może wywodzić się z życia; wywodzi się wyłącznie z literackiej tradycji”¹⁵¹. Forma z kolei składa się na znaczenie, które odróżnia realizm od relacji nieliterackiej:

Zanim powieści nadano pełną i spójną postać, dobór, rozmieszczenie i uwydatnienie całkiem zwyczajnych szczegółów faktycznych odzwierciedlały wyobrażenia artysty o naturze rzeczywistości. Jego realizm stawał się twórczym określeniem tego, co naprawdę znaczą rzeczy w jego doświadczeniu¹⁵².

To, co w ogóle dopiero konstytuuje realizm jako osiągnięcie artystyczne w stosunku do czystej deskrypcji, to elementy należące do owej sfery estetycznych konwencji, które realizm w imię zbliżenia do rzeczywistości programowo chce zwalczać. Spojrzenie na zasadniczą metodę realizmu ujawnia też całą jego wątplą równowagę i względność.

3.3. Realizm a konwencja

Już w 1912 r. Jakob wskazywał, że zbliżenie do rzeczywistości w literaturze można osiągnąć przede wszystkim przez systematyczny rozkład przestarzałych zasad estetycznych:

Ale istnieje inne złudzenie, inna zasłona, która nie pozwala widzieć jasno, czuć prawdziwie — to sama sztuka, albo raczej wczorajszy kształt sztuki, wszystkie przeżytki estetyczne, które — choć może pierwotnym ich przeznaczeniem było również stworzyć „bardziej bezpośrednią” wizję rzeczywistości (...) stały się konwencjonalne¹⁵³.

¹⁵⁰ Por. np. z realizmem XIX-wiecznym, R. Stang, *The Theory of the Novel in England: 1850—1870*. Routledge & Kegan, London 1959, s. 150.

¹⁵¹ N. Frye, *Myth, Fiction, and Displacement*. W: *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. Harcourt, Brace, New York 1963, s. 36. — Zob. G. Levin, *Realism reconsidered*. W zbiorze: *The Theory of the Novel: New Essays*. Ed. J. Halperin. Oxford University Press, New York 1974, s. 238.

¹⁵² A. Thorlby, *Gustave Flaubert and the Art of Realism*. Bowes & Bowes, London 1956, s. 8.

¹⁵³ G. Jakob, *L'illusion et la désillusion dans le roman réaliste français (1851 à 1890)*. Jouve, Paris 1912, s. 13.

Aż do połowy lat pięćdziesiątych ta inicjatywa metodycznego definiowania realizmu nie znalazła oddźwięku i niemal zawsze próbowano rozumieć realizm ze względu na treść jako ustanawianie prawdy w utworze literackim. Także i tym razem Francji — która już w chwili powstania demaskatorskiej powieści w XIX w. zrezygnowała z idealistycznych projektów prawdy — przypadło w udziale uwolnić realizm od wszelkich roszczeń do prawdy i „zredukować” do metody. Po tym ograniczeniu autor realistyczny ma za zadanie

uchwycić to, co mu się wydaje prawdą, i z całą uczciwością, na jaką go stać, spenetrować tak głęboko, jak mu na to pozwala ostrość spojrzenia¹⁵⁴.

Niestrudzone poszukiwania adekwatnego ujęcia rzeczywistości warunkują odejście od literackich konwencji przedstawiania, gdyż autor w toku pracy postrzega często

że metody, jakie jego poprzednicy wykształcili na swoje potrzeby, dla niego są już nieprzydatne. Odrzuca je wówczas bez wahania i usiłuje znaleźć nowe, na własny użytek¹⁵⁵.

Aktualnym zadaniem realizmu jest więc metodami pisarskimi oddać sprawiedliwość współczesnej rzeczywistości przez nowe sposoby pisania.

W zwięzłej historii nowego rozumienia realizmu nie może dziwić, że refleksja dotycząca adekwatnych sposobów przedstawiania skupia się głównie na destrukcji przestarzałych metod literackich. Konsekwencje tej przede wszystkim niszczyielskiej tendencji realizmu najradzykalniej formułuje Ortega y Gasset: nie interesuje go wcale sama rzeczywistość¹⁵⁶, lecz tylko jej wartość jako siły mitoburczej.

Mozemy ją (rzeczywistość) uważać pośrednio za destrukcję mitu, za krytykę mitu. W tej postaci rzeczywistość, z natury bezwładna i bez wyrazu, bierna i niema, nabiera rozmachu, zamienia się w czynną siłę agresji, skierowaną przeciwko kryształowemu światu ideału¹⁵⁷.

Jeśli te argumenty dotyczą jeszcze treści, to kierunek ataku przesunął się wkrótce na tradycyjne zasady kształtowania:

Aby sprostać nowej rzeczywistości (realizm) musi zapomnieć o swoich starych sztuczkach. Taki realizm nie byłby już wzorem estetycznym, określonym przez swój przedmiot, np. przez mieszczańskie społeczeństwo XIX w. albo jego drobnomieszczańskie pozostałości, byłby już tylko i nareszcie znowu — metodą. To, co kiedyś bezspornie uchodziło za rzeczywistość, staje się dla tej metody znowu problematyczne¹⁵⁸.

¹⁵⁴ N. Sarraute, *Was die Vögel sehen*. W: *Das Zeitalter des Misstrauens: Essays über den Roman*. Suhrkamp, Frankfurt 1975, s. 89.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ J. Ortega y Gasset, *The Nature of the Novel*. „Hudson Review” 10 (1957), s. 30.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 28.

¹⁵⁸ R. Baumgart, *Kleinbürgertum und Realismus: Überlegungen zu Romanen von Böll, Grass und Johnson*. „Neue Rundschau” 75 (1964), s. 664.

Elementem stałym takiego realizmu jest jeszcze tylko pragnienie pisania w zgodzie z rzeczywistością, sama rzeczywistość pozostaje nieuchwytnym, zmiennym punktem odniesienia, a w celu dotarcia do tego punktu wypróbowuje się wciąż nowe techniki literackie¹⁵⁹. Tym samym znaleźliśmy się dziś dokładnie na antypodach takiego odniesionego do treści pojęcia realizmu, za jakim opowiadał się Auerbach. „Realizm nie wymaga specjalnego przedmiotu, lecz specjalnego potraktowania przedmiotu”¹⁶⁰.

Ponieważ zastosowanie nowych form przedstawiania zakłada ostatecznie obalenie istniejących konwencji literackich, powieść, stosunkowo wolna od preskryptywnych reguł poetyckich, jest również ulubioną formą realizmu rozumianego jako metoda. Niszczenie złudzeń i projekcja totalności jako uprzywilejowane tematy realizmu są dziś oderwane od wyraźnie artykułowanych prób dotarcia do rzeczywistości za pomocą nowych technik literackich. Osławiony kryzys powieści świadczy w gruncie rzeczy o sile tego gatunku, zdolnego wciąż na nowo podejmować zadanie opisu rzeczywistości.

3.3.1. Realizm jako zjawisko przejściowe

W historii literatury realizmowi pojmowanemu jako metoda, która przez zbliżenie do rzeczywistości dyskredytuje konwencje, przypada naturalnie miejsce u schyłku „epoki sztuki”. „Jeśli każda nowa szkoła literacka chciała zniszczyć swoją poprzedniczkę, to właśnie w trosce o realizm”¹⁶¹.

Na przestarzały styl i wyczerpane możliwości kierunku artystycznego, który stał się rutyną, bardziej wrażliwi spośród autorów odpowiadają programowym zwrotem do rzeczywistości. Tym nastrojom daje wyraz Bahr, mając na myśli współczesny sobie naturalizm:

Można traktować naturalizm jako wyższą szkołę nerwów: szkołę, w której rozwijają się i kształtują całkiem nowe ośrodki uczucia, wrażliwość na najsłabsze i najłżejsze niuansy, nie spotykana dotąd samoświadomość tego, co nieświadomione. Naturalizm jest pauzą pomyślaną dla odpoczynku dawnej sztuki albo dla przygotowania nowej; w każdym razie jest intermezzem¹⁶².

A z obozu wrogiego naturalizmowi sekunduje mu w tym samym roku Valentin:

Toteż jeśli naturalizm wystąpił ze szczególną siłą w epoce, gdy sztuka nie miała się już na czym oprzeć i niepewnie, po omacku, szukała właściwej drogi,

¹⁵⁹ Zob. Wellershoff, *op. cit.*, s. 65—68.

¹⁶⁰ D. Goldknopf, *The Life of the Novel*. University of Chicago Press, Chicago 1972, s. 180.

¹⁶¹ Robbe-Grillet, *op. cit.*, s. 135.

¹⁶² H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*. W zbiorze: Hermann Bahr: *Zur Überwindung des Naturalismus: Theoretische Schriften 1887—1904*. Hrsg. G. Wunberg. Kohlhammer, Stuttgart 1968, s. 88.

można to potraktować jako niechybną zapowiedź odmłodzenia sztuki; narodziny naturalizmu wolno tedy powitać jak wystąpienie kryzysu w ciężkiej chorobie¹⁶³.

Podobne naturalistyczne etapy przejściowe notują np. badacze schyłku średniowiecza¹⁶⁴ i klasycyzmu¹⁶⁵. Weise wyciąga z tej obserwacji ogólny wniosek:

Zaznaczmy mimochodem, że kierunek naturalistyczny pojawia się zawsze w okresie między rozkładem form stylistycznych wcześniejszej epoki a stworzeniem nowego zespołu form oraz że kierunek naturalistyczny utrzymuje się jako nurt podziemny w ciągu całego procesu historycznego, wychodzi zaś na powierzchnię i chwilowo nabiera dominującego znaczenia w okresach dzielących poszczególne epoki stylistyczne jako pośrednik w nowych kontaktach z rzeczywistością¹⁶⁶.

Dokładnego pojęciowego określenia tych raczej przygodnych obserwacji dokonała na obszarze języka niemieckiego dopiero Lachmann, na przykładzie XIX-wiecznej literatury rosyjskiej. Celem realizmu jest według niej „istotne zmniejszenie różnicy między elementem przedstawiającym a przedstawianym”¹⁶⁷ przez „zredukowanie konwencji stylistycznej”¹⁶⁸. Oznaką metodycznego realizmu jest „naruszanie norm”¹⁶⁹, które ma prowadzić do wyparcia „spospolitowanych” dawnych form przedstawiania¹⁷⁰. Z tej perspektywy historia literatury wydaje się nieustannym procesem wytwarzania i obalania konwencji, przy czym rezygnacja z konwencji za każdym razem powołuje do życia nowe konwencje, „które z kolei wymagają replik i nowej destrukcji środków wyrazu, »demedializacji«”¹⁷¹. Konieczność burzenia konwencji wynika nie tylko z immanentnych zasad ewolucji, ale także z „zetknięcia systemu literackiego z systemem społecznym”¹⁷². Związek realizmu z postępowymi tendencjami polityki społecznej wydaje się oczywisty również ze względu na metodę realizmu, choć związek taki nie zawsze zachodzi.

W swoich skądinąd rozjaśniających wywodach Lachmann nie dość uwagi poświęca zagadnieniu, w jakim stopniu obalenie tradycji literackich samo z kolei tworzy konwencje. Hermand wysuwa tu — bez dostatecznie rozwiniętych argumentów rzeczowych, ale na podstawie termino-

¹⁶³ V. Valentin, *Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwicklung*. Lipsius & Tischer, Kiel 1891, s. 3.

¹⁶⁴ Zob. Huizinga, *op. cit.*, s. 155.

¹⁶⁵ Zob. F. Sengle, *Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. W zbiorze: *Deutsche Romantheorien...*, s. 133.

¹⁶⁶ G. Weise, *Renaissance und Antike*. Tübingen 1953, s. 30, przyp. 53.

¹⁶⁷ Lachmann, *op. cit.*, s. 471.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 465.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 462.

¹⁷² *Ibidem*, s. 466.

logicznego zróżnicowania — propozycję, by pojęcie „naturalizm” zachować ogólnie dla destrukcyjnych faz historii literatury, zaś następującym potem „realizmom” przypisać znowu funkcję tworzenia stylu¹⁷³.

Określać naturalizm wyłącznie jako „nieskrępowane regułami stylistycznymi” odwzorowanie rzeczywistości to z góry kwestionować jego możliwy charakter artystyczny: bez formy — zawsze związanej z literacką konwencją — nie może powstać sztuka, a wówczas do naturalizmu stosowałby się werdykt Hegla,

że sztuka ograniczona do samego naśladownictwa nigdy nie wytrzyma konkurencji z naturą i przypomina raczej pełzającego robaka, który usiłuje doścignąć słońca¹⁷⁴.

Dotychczas nie udało się w sposób zadowalający dokładniej określić artystycznej „resztki” realizmu nastawionego na rzeczywistość. Owo wciąż jeszcze brakujące objaśnienie nie może zakładać, że zburzeniu ulega zawsze tylko część konwencji¹⁷⁵, pozostała reszta zaś jest dostateczną podstawą literackości: w takim razie sztuka realistyczna pewnego dnia musiałaby się skończyć. Warto raczej pomyśleć o rekonstrukcji rozwoju technik literackich, zdolnych artystycznie przekazywać rzeczywistość, a jednocześnie dających się kontrolować tak, by niepostrzeżenie nie przeszły na służbę nierealistycznego iluzjonizmu. Historia realizmu ukazałaby się wówczas jako proces burzenia szczególnych konwencji i zarazem ewolucją metod realistycznych. Aby sam realizm nie stał się konwencją, ewolucja musiałaby przebiegać w ten sposób, że każdorazowo osiągnięty stopień realizmu demaskuje się natychmiast jako niezadowalający i przestarzały. Teza o antykonwencjonalności realizmu czeka zatem jeszcze na naukowe zbadanie. Wartościowego materiału dostarczą tu wszystkie studia poświęcone technikom „formalnego realizmu” w różnych epokach.

Tak pomyślana historia realizmu powinna również wykazać, że nie każde przełamanie tradycji i nie każda innowacja przyczyniają się do rozwoju realizmu¹⁷⁶, gdyż funkcje wprowadzanych zmian są za każdym razem sprawdzane w odniesieniu do tradycyjnego sposobu pisania. Niezbędne byłoby więc treściowe określenie tego, co się rozumie przez „realizm”, aby nie zapomnieć, że są też nierealistyczne sposoby „demedializacji”¹⁷⁷.

¹⁷³ Zob. R. Hamann, J. Hermand, *Naturalismus*. Wyd. 2, Nymphenburger, München 1973, s. 7—8. — J. Hermand, *Der verdrängte Naturalismus*. W: *Der Schein des schönen Lebens: Studien zur Jahrhundertwende*. Athenäum, Frankfurt 1972, s. 27.

¹⁷⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przełożyli J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1964, t. 1, s. 75.

¹⁷⁵ Taki pogląd reprezentuje zdecydowanie np. Gombrich, *op. cit.*

¹⁷⁶ Nie dostrzegł tego np. A. Fourrier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*. T. 1: *Les Débuts (XII^e siècle)*. Nizet, Paris 1960.

¹⁷⁷ Zob. Lachmann, *op. cit.*, s. 465—466.

3.3.2. Znaczenie metodycznego realizmu

Realizm pojęty jako metoda z natury opiera się wszelkiej identyfikacji: skatalogowanie określonych form przedstawiania albo całkiem określonych treści sprawiłoby, że realizm nie mógłby spełniać swego zadania. Wbrew szeroko rozpowszechnionemu zwyczajowi językowemu taka koncepcja odmawia jakości realizmu literaturze pisanej w konwencji realizmu, która posługuje się dobrze już znanym sposobem przedstawiania i chce publiczności podsunąć coś „zrobionego” jako rzeczywistość¹⁷⁸, „imitując” realistyczny styl dnia wczorajszego. Taki „realizm”, którego absurdalność demaskuje także treściowa definicja pojęcia realizmu, można traktować tylko jako „formalizm”¹⁷⁹, a więc jako coś, czemu realizm chce się właśnie przeciwstawiać: do definicji realizmu jako metody należy odrzucanie utartych wzorów identyfikacji. Fakt, że po zeszlowieczne konwencje powieści realistycznej sięga całkiem naturalnie literatura brukowa, świadczy o popularności realistycznej formy, a jednocześnie o rozpowszechnionej niechęci do autentycznego realizmu. Jest rzeczą oczywistą,

że publiczność, żądając podobieństwa do przedmiotu, zwykle ma na myśli coś wręcz przeciwnego, mianowicie zgodność z konwencjami przedstawiania, z którymi już się oswoiła¹⁸⁰.

Ujmować realizm jako wierność wobec określonych konwencji¹⁸¹ to przyjmować punkt widzenia konserwatywnego odbiorcy, który każdą zmianę technik przedstawiania odrzuca jako „wynaturzenie rzeczywistości”¹⁸². Nie należy zatem kulturować tego zwyczaju językowego, ponieważ nie pozwala on dostrzec innowacyjności realizmu.

Realizm metodyczny zyskuje właściwe sobie znaczenie jako sztuka skierowana przeciw ideałom, które głoszą dziś ideologowie, strategowie reklamy i wychowawcy nie kryjący swych zamiarów¹⁸³. Odrzucenie przebrzmiałych konwencji przedstawiania i usilne zabiegi o stosunkowo nieuprzedzone spojrzenie na rzeczywistość pokazują na płaszczyźnie artystycznego warsztatu, jak można ogólnie uzyskać pewną samodzielność sądu. Ważne jest przy tym, że nie należy spodziewać się ostatecznego

¹⁷⁸ Zob. R. Williams, *Realism*. W: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana, London 1976, s. 219—220.

¹⁷⁹ Zob. Sarraute, *op. cit.*, s. 91.

¹⁸⁰ Frye, *op. cit.*, s. 134. — H. Bieber, *Der Kampf um die Tradition: Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880*. Metzler, Stuttgart 1928, s. 314.

¹⁸¹ Tak np. P. Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane: Kritische Untersuchungen*. Hanser, München 1964. — Stern, *op. cit.*

¹⁸² Zob. R. Jakobson, *Du réalisme en art*. W: *Questions de poétique*. Seuil, Paris 1973, s. 34.

¹⁸³ Zob. J. H. Müller, *Realismus — Kunst gegen die Philosophen*. W katalogu wystawy: *Realität, Realismus, Realität*. Heydt-Museum, Wuppertal 1972, s. 36, przyp. 153.

ujawnienia prawdy o rzeczywistości; samo dążenie do ujęcia rzeczywistości pozwala już uwolnić się od zastanych „formuł, mód, opinii i informacji”¹⁸⁴. Także w naszej epoce realizm przeciwstawia się współczesnym mitom, pospolitym i poważnym, odwołując się do rzeczywistości, jakkolwiek opis rzeczywistości wydaje się dziś nieosiągalny. Wystarczy jednak, jeśli np. opisy, jakich dostarcza *nouveau roman*, przekonają, że rzeczywistość wygląda inaczej, niż pokazuje konwencja: „Określenie czyni zwykły przedmiot niezwykłym, a to właśnie jest zadaniem poetów, nie pedantów”¹⁸⁵.

3.4. Dwa typy realizmu

Termin „realizm” stosuje się z równą zasadnością do istoty dwóch odmiennych sposobów pisania: konstrukcja jakiejś „prawdy rzeczywistości” — o ile koryguje tradycyjne ideały w zestawieniu z faktami — zasługuje na miano „realistycznej”, podobnie jak czysto „mitoburcze” wysiłki adekwatnego rozpoznania i opisu powierzchni realnych rzeczy. W pierwszym przypadku nie sposób rozstrzygnąć, czy konstrukcja będąca treścią realistycznego utworu nie została myślowo opracowana, zanim autor przystąpił do pracy, w drugim przypadku praca literacka jest zarazem środkiem zawładnięcia rzeczywistością. Od Arystotelesa aż do poetyckiego realizmu XIX w. realizm pojmowany był głównie jako przedstawiona poetyckimi środkami konstrukcja prawdy. Jako metoda ujmowania rzeczywistości ukonstytuował się dopiero w dziele Flauberta, a jego szczytowym osiągnięciem okazał się do tej pory *nouveau roman*. Dzisiaj oba te typy realizmu znajdują się na pozycjach skrajnie przeciwstawnych: z jednej strony mamy realizm socjalistyczny — którego techniki konstrukcyjne doczekały się nader wielu opracowań — z drugiej *nouveau roman*¹⁸⁶.

Jako konstrukcja prawdy realizm musi opierać się na ideałach, a przeto zawsze tworzy jakąś ideologię i wciąż na nowo wymaga realistycznych korektur. Jego wiara w tkwiący u podstaw świata sens i ład rzeczywistości, który to sens i ład należy właśnie poznać, pozostała niewzruszona aż do XIX w.; gdy filozofia, estetyka i nauki porzuciły już przekonanie o usensowniającej totalności, Niemiec i Angielscy realisci poniewczasie zabiegali wciąż jeszcze o taką jedność, narażając się na niebezpieczeństwo iluzjonizmu.

Jako metoda bezstronnego opisu rzeczywistości realizm w miarę ewolucji coraz wyraźniej oddalał się od poglądu, że dzięki opisom zdoła kiedykolwiek ostatecznie poznać rzeczywistość. Toteż zamiłowanie do szczytów w *nouveau roman* jest czymś innym niż w naturalizmie. Taki rea-

¹⁸⁴ Zob. Wellershoff, *op. cit.*, s. 66.

¹⁸⁵ Goldknopf, *op. cit.*, s. 1.

¹⁸⁶ Zob. Barthes, *op. cit.*, s. 306.

lizm nie jest rozsądnikiem ideologii, chyba że za ideologię uznalibyśmy rozpowszechnione u autorów *nouveau roman* cierpienie z powodu postulowanej niedostępności świata. Także tutaj, jak zawsze w realizmie, wyróżnikiem pozostaje element subiektywny.

Dla realistów nie ma pewnej wiedzy ani ostatecznych prawd; natomiast u tych przynajmniej, którzy nie są „realistami wbrew własnym przekonaniom”, sceptycyzm, ironia lub mądrość przenosi się często na ich własne artystyczne osiągnięcia. Pogląd, że realizm można pojmować tylko jako relatywne zbliżenie do rzeczywistości, łagodzi niebezpieczeństwo jego ideologizacji; z tej racji też o realizmie można mówić tylko ze względu na pewne intencje, a nie ze względu na fakty dokonane¹⁸⁷. Zredukowany do swej istoty realizm okazuje się „pojęciem moralnym”¹⁸⁸. Osobliwości stylistyczne i literackie metody są podporządkowane celowi, jakim jest zbliżenie się do rzeczywistości, i wyglądają rozmaicie w zależności od stanu ewolucji tych środków literackich, które są zdolne transponować rzeczywistość w medium sztuki.

Jeśli mamy zdefiniować jakąś historyczną fazę realizmu zgodnie z jej szczególnym i niepowtarzalnym charakterem, rzeczą celową będzie opisać daną epokę i formy literatury „idealistycznej”, której ów realizm się przeciwstawia. Poszczególne środki literackie są realistyczne tylko ze względu na swą realistyczną funkcję; o tym, że niezbędne mogą się okazać również środki na pierwszy rzut oka „obce rzeczywistości”, pouczyły nas wywody części historycznej.

Trwałą popularność pisarstwa realistycznego można tłumaczyć różnymi przyczynami, spośród których najważniejsze to z pewnością pęd do poznania i przyjemność naśladownictwa. Również pośredniczenie między idealistycznymi roszczeniami i realnymi danymi może odpowiadać jakiejś zasadniczej potrzebie człowieka. Nie należy jednak przeceniać rangi realizmu w literaturze: oddawanie rzeczywistości może być sztuką, ale kryteria artystyczne należą do innego wymiaru niż kryteria odtwarzania¹⁸⁹. Realizm nie jest oczywiście — powtórzmy to jeszcze raz — jedyną zasadą sztuki.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

¹⁸⁷ Zob. W. H. Matchett, *The Woodlanders, or Realism in Sheep's Clothing*, „Nineteenth-Century Fiction” 9 (1954—1955), s. 244.

¹⁸⁸ Barthes, *op. cit.*, s. 303.

¹⁸⁹ Zob. Collingwood, *op. cit.*, s. 43.