

Przedstawić dalej.

O Realizmie bez granic

Rogera Garaudy'ego

Gerard Ronge

Realizm bez granic autorstwa francuskiego krytyka i myśliciela marksistowskiego Rogera Garaudy'ego jest jedną z tych książek, których omawianie może wzbudzać pewne zakłopotanie – zarówno u piszącego o niej tekst, jak i u późniejszych jego czytelników. Stąd też mam poczucie, że swój wywód powinienem zacząć od próby wytłumaczenia, dlaczego uważam, że w ogóle warto tej książce poświęcać uwagę.

Uwaga ta nie przynależy jej się bowiem „z automatu” przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze, jest to książka, która nie przeszła pomyślnie konfrontacji ani ze współczesnym jej czytelnikiem, ani z upływem czasu. Nie wzbudziła większego zainteresowania w momencie swojego ukazania się w 1967 roku w Polsce (cztery lata po ukazaniu się francuskiego oryginału), wskutek czego szybko została zapomniana. Z pewną życzliwością (ale również pełną rezerwy) podszedł do niej tylko Stefan Żółkiewski (który omawiał oryginał na łamach „Polityki”, a rozbudowaną wersję tego samego szkicu włączył następnie w swój zbiór *Zagadnienia stylu*), a obszerniejszego opracowania doczekała się jedynie u Aliny Brodzkiej, która poświęciła Garaudy'emu cały rozdział swojej monumentalnej pracy *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Poza tym, *Realizm bez granic* był przywoływany, jeśli w ogóle, jedynie anegdotycznie, dzisiaj zaś praktycznie nie istnieje w polskim dyskursie teoretycznoliterackim.

Po drugie, książce tej brakuje teoretycznego rygoru, który uspołniłby intuicje Garaudy'ego i złożył je w jasną propozycję estetyczną, której egzemplifikacją byłyby trzy składające się na *Realizm bez granic* eseje interpretacyjne poświęcone twórczości Picassa, Saint-John Perse'a

i Franza Kafki. Zamiast tego otrzymujemy analizy dzieł tych wielkich twórców XX wieku, które pod wieloma względami są przeprowadzone mistrzowsko, nie prezentują jednak w sposób bezpośredni założeń owego tytułowego projektu „realizmu bez granic”. Garaudy oczywiście formułuje pewne podstawowe, towarzyszące mu przekonania teoretyczne, o innych założeniach natomiast da się wnioskować pośrednio z niektórych fragmentów jego szkiców. Wszystko to będę starał się zreferować w dalszych częściach tego tekstu. Zarazem jednak da się wskazać obszernie fragmenty jego esejów, które być może rzeczywiście są pozbawione granic, ale trudno znaleźć ich powiązanie z jakąkolwiek koncepcją realizmu. Krytyk przyznaje sobie bardzo dużo swobody w swojej praktyce interpretacyjnej, ale tylko w początkowych fragmentach eseju o Picasso uzasadnia rozszerzanie i radykalne przeformułowanie definicji realizmu koniecznością wyraźnego odróżnienia realizmu mieszczańskiego od marksistowskiego. W dalszych częściach książki natomiast nie poddaje refleksji własnych metod postępowania z tekstami kultury, przez co nie do końca wiadomo, dlaczego jego krytyka miałaby właściwie być krytyką marksistowską. W efekcie można odnieść wrażenie, że Garaudy broni się przed oskarżeniami, które stawia sam sobie i sam przed sobą się tłumaczy: tak jakby czuł, że jego podejście do sztuki i literatury nie zawsze jest w pełni marksistowskie i starał się usankcjonować je jako takie jedynie poprzez sam fakt własnej samoidentyfikacji jako marksisty. Co gorsza, w niektórych dalszych fragmentach książki zdaje się zdawać sobie z tego sprawę: kiedy z budzącym zażenowaniem patosem tłumaczy się ze swojej miłości do „burżuazyjnego” Saint-John Perse’a:

Styl tego poematu to styl życia. Dlaczego więc nie miał on wzbudzać we mnie, komuniście, uczuć innych niż te, jakimi ożywił go jego twórca?

Nie jest dla mnie ważne, że autor, być może, odwraca się od przyszłości, której budowanie nadał sens mojemu życiu, [...] jego oczy zwrócone są w stronę wschodzącego słońca, a my, właśnie my, staramy się, by nastał ów dzień, który może dla poety i wieszca nie będzie dniem spełnienia¹

albo kiedy widzi, że cełnym diagnozom Kafki o alienacji człowieka w społeczeństwie industrialnym nie towarzyszy pozytywny program przemian, więc rozgrzesza pisarza z nierewolucyjnego charakteru jego twórczości, zupełnie jakby Kafka takiego rozgrzeszenia potrzebował:

Kafka będąc jak Marks drobnomieszczaninem z pochodzenia, w przeciwieństwie do Marksa nie wykracza poza perspektywy historyczne [...] swojej klasy. W epoce Rewolucji Październikowej i nasilenia ruchu robotniczego pozostaje niewolnikiem alienacji, którą demaskuje. Ze świadomości alienacji nie wyciąga konsekwencji rewolucyjnych, chociaż znajduje dla niej wstrząsający wyraz artystyczny. Należy więc zdawać sobie sprawę z drobnomieszczańskiego pochodzenia Kafki, z konkretnych warunków jego sytuacji [...] nie zapominając jednak, że ta niezbędna analiza nie jest ani wyjaśnieniem, ani wartościowaniem².

Książka Garaudy’ego jest przepełniona ciekawymi intuicjami, którym zabrakło jedynie przekształcenia w jasny program teoretyczny, a stało się tak dlatego, że podszedł do problemu od

¹ R. Garaudy, *Realizm bez granic*, przeł. R. Matuszewski, Warszawa 1967, s. 114.

² Tamże, s. 200-201.

złej strony. Filozof skonstruował swój wywód w taki sposób, że nie dawałby się on w ogóle rozpoznać jako marksistowski, gdyby nie powrzucał gdzieś słów kluczy („rewolucja”, „burżuazja” „socjalizm” i tym podobne), i po prostu zakrzyknął, że „to również jest marksizm”. Zabrakło mu natomiast odwagi, by zidentyfikować i jasno nazwać słabości i ograniczenia marksistowskiego programu estetycznego w zastanej przez niego formie, a następnie zaproponować go w ulepszonym, bardziej pojemnym kształcie. Odwagi tej nie zabrakło Julianowi Kornhauserowi i Adamowi Zagajewskiemu (a pisząc w rzeczywistości realnego socjalizmu ryzykowali nieporównanie więcej od Garaudy’ego, któremu groziła co najwyżej niechęć kolegów z Francuskiej Partii Komunistycznej) i przez to *Świat nie przedstawiony* prezentuje dużo bardziej przemyślany i atrakcyjniejszy projekt realizmu niż ten zaproponowany przez francuskiego filozofa. Niemniej jednak *Realizm bez granic* może w ciekawy sposób uzupełniać koncepcję pomijających tę książkę nowofalowców, o czym również będę pisać dalej.

Po trzecie wreszcie, o Garaudym pisze się niewygodnie, ponieważ jest to marksista skompromitowany. Oczywiście dla lewicy krytyka imperializmu Izraela i jego okrutnej polityki względem Palestyny doprowadziła Garaudy’ego do zanegowania Holokaustu (w 1996 roku ukazała się we Francji nieprzetłumaczona na język polski książka *Mity fundacyjne polityki Izraela*, za którą został skazany wyrokiem wysokiej grzywny i więzienia w zawieszaniu). Takie piętno i towarzyszące mu późniejsze objawy starczego oderwania od rzeczywistości, jak na przykład głoszenie teorii spiskowej o zaaranżowaniu zamachów 11 września przez amerykański rząd, sprawiły, że porzucenie podrzędnej, również bez tych kontrowersji niejasnej i niekoniecznie przekonującej, koncepcji było proste i nikt nie widział konieczności żarliwej obrony tej propozycji estetycznej przed zapomnieniem.

Swoiste wykluczenie *Realizmu bez granic* z polskiej (ale i światowej chyba również) dyskusji teoretycznej jest zatem zrozumiałe. Zarazem jednak sędzę, że dzisiaj już, parę lat po śmierci jej autora, warto jednak tę książkę przypomnieć. Uważam bowiem, że może ona być przydatna w dwóch wymiarach. Z jednej strony w ciekawy sposób uzupełnia dyskusję o realizmie, jaka odbyła się w polskim literaturoznawstwie na przestrzeni lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, której punktem kulminacyjnym był wspomniany już *Świat nie przedstawiony* Kornhausera i Zagajewskiego. Ta dyskusja natomiast, i to jest drugi wymiar, w którym książka Garaudy’ego może okazać się przydatna, bezpośrednio łączy się z dzisiejszym, wciąż będącym w toku, sporem o literaturę zaangażowaną.

Janusz Sławiński zrekonstruował obraz polskiego życia literackiego w epoce popaździernikowej w szkicu *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. Stawia w nim mocną tezę, że po roku 1956 doktryna socrealizmu została porzucona i zepchnięta w niebyt przez wszystkie środowiska współkształtujące ówczesną polską kulturę – nie tylko przez buntujących się przeciwko niej niezależnych poetów i jej mniej lub bardziej jawnych kontestatorów, ale również przez jej wczorajszych apologetów i aktywnych konstruktorów. Przy czym „zepchnięcie w niebyt” jest tu wyrażeniem adekwatnym, nie odbyło się to bowiem za pośrednictwem twardych deklaracji i manifestów, które zrywałyby z opresyjnym programem partyjnym i zapowiadały nadejście nowego, ale właśnie poprzez całkowite przemilczenie i powrót do wcześniejszych poetyk i stylistyk, tak jakby artyści po kilkuletniej przerwie po prostu wznowili ze wzruszeniem ramion zarzucone na chwilę projekty:

nastąpił wtedy [w poezji – G.R.] prawdziwy przewrót. Jakże inaczej nazwać to powszechne i definitywne zerwanie z poetycką monokulturą lat stalinowskich, które się wówczas dokonało? W krótkim czasie została ona po prostu zepchnięta w niebyt, porzucona i zapomniana przez wszystkich, którzy ją dotąd usilnie współtworzyli lub innych do tego nakłaniali. Nikt właściwie nie pragnął jej podtrzymywać, nikt nie czuł się za nią odpowiedzialny. Nie miała nawet takich przedłużeń, jakie zwykle w czasach przełomów literackich zapewniają stylom zużytym i przestarzałym – parodystyczne przewartościowania. Wczorajszy socrealizm okazywał się tak dalece martwy, że i parodii nie mógł już dostarczyć pożywienia.

Nie jest to bynajmniej zjawisko typowe – taki konsekwentny przewrót. Typowe są raczej początki okresów, które zawierają w sobie różne rodzaje reakcji na okres poprzedzający. Gwałtownikom w całości odrzucającym minione konwencje towarzyszą na ogół reformiści, zadowolający się częściowymi innowacjami w zastanym systemie mowy, przewrotni kontynuatorzy pozornie przejmujący język poprzedników, po to wszakże, by go od wewnątrz skrycie destruować, a obok nich swoje czynią kontynuatorzy prostoduszni, nie mówiąc już o pospolitych epigonach³.

Sławiński niewątpliwie ma rację, przemilcza jednak jeden z wątków ówczesnej debaty krytycznoliterackiej, przez co jej obraz może się okazać niepełny, nadmiernie uproszczony. Nie dokonuje bowiem wyraźnego rozróżnienia między realizmem socjalistycznym, rozumianym jako zbiory norm i zakazów wyśtosowywanych przez partyjne organy nadzoru nad kulturą i egzekwowanych za pomocą całego aparatu politycznych represji (tę odmianę realizmu znaną pod nazwą socrealizmu rzeczywiście „wymazano” z mapy polskiego życia literackiego), a realizmem rozumianym jako skomplikowana kategoria teoretyczna, wokół której ogniskował się program estetyczny marksizmu pojmowanego jako dominująca w XX wieku konkretyzacja projektu nowoczesności (który to projekt swoją pierwszą artykulację znalazł w oświeceniowej teorii postępu, następnie przybrał postać dialektyki heglowskiej, by na końcu uzyskać właśnie kształt materializmu historycznego, po którym dopiero zdiagnozowano, błędnie lub nie, koniec wielkich narracji – wszystko to, rzecz jasna, w rażącym uproszczeniu). Sławiński oczywiście w żadnym miejscu nie scala tych dwóch zagadnień w jedno, ale również nie poświęca uwagi realizmowi w literaturze po roku 1956 –funkcjonującemu z pominięciem kontekstu socrealizmu. A że socrealizm jest jednak w bezpośredni sposób warunkowany przez realizm marksistowski – nieważne, że jako jego wynaturzona, karykaturalna postać – to takie przemilczenie przy mocnej tezie o „zepchnięciu w niebyt” socrealizmu może nieuważnemu czytelnikowi *Rzutu oka...* zasugerować, że dyskusji o realizmie po Październiku w Polsce nie było w ogóle – a taka diagnoza byłaby już błędna.

Realizm wciąż bowiem pozostawał zagadnieniem centralnym dla najbardziej wówczas wpływowych, mających najmocniejszą pozycję instytucjonalną, teoretyków literatury. Jeden z głównych architektów literackiego socrealizmu, wspomniany już na początku Stefan Żółkiewski, kontynuował swoje badania nad realizmem prowadzone w *stricte* marksistowskim duchu, nie odżegnując się przy tym od swojego udziału w konstruowaniu reżimu kulturalnego

³ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 97-98.

okresu stalinowskiego. Prawdą jest, że po 1956 roku porzucił socrealistyczną ortodoksję na rzecz poszukiwań bardziej otwartej formuły realizmu, w której zmieściłyby się awangardowe strategie artystyczne, a nawet formalistyczne rozwiązania metodologiczne⁴. Wszystkie swoje propozycje formułował jednak z wyrażaną wprost intencją rozwoju programu socjalistycznego, którego nigdy nie porzucił. Jakkolwiek byśmy to dzisiaj oceniali, nie odczuwał też potrzeby tłumaczenia się ze swojego aktywnego udziału w partyjnym aparacie kulturalnym, a co więcej nie widział nawet konieczności porzucania samego terminu realizmu socjalistycznego – podejmował się za to zadania jego radykalnej redefinicji.

Realizm był centralną kategorią również dla Henryka Markiewicza, który zresztą podjął się w najbardziej ambitny sposób uporządkowania założeń marksistowskiej metodologii badań literackich w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*. Jego konceptualizacje realizmu jednak są odległe od propozycji „otwartych” formułowanych przez Żółkiewskiego i Garaudy’ego, dlatego też nie mogą być one raczej przydatne przy omawianiu interesującego mnie tu *Realizmu bez granic*.

Najciekawszym polskim kompendium metodologicznym poświęconym realizmowi pozostaje przywołana wcześniej książka *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* Aliny Brodzkiej, która, obok Żółkiewskiego, jako jedyna potraktowała poważnie propozycję estetyczną Garaudy’ego i dostrzegła w niej potencjał sformułowania koncepcji realizmu otwartego, pomimo wielu wysuwanych pod adresem rozprawy francuskiego filozofa zastrzeżeń.

Zatem uwaga, o jaką należałoby uzupełnić szkic Sławińskiego, brzmi tak, że chociaż prawdą jest, że socrealizm zniknął z mapy polskiej praktyki poetyckiej po 1956 roku, to jednak dyskusja o realizmie wciąż się toczyła w obiegu teoretycznoliterackim, przy czym była to dyskusja bardzo ożywiona.

To przemilczenie Sławińskiego okazuje się o tyle brzemienne w skutki, że doprowadziło krytyka do popełnienia w dalszej części szkicu dziwnego błędu. Słusznie bowiem zauważył, że uwolnienie poezji z doktryny socrealizmu poskutkowało lawiną utworów posługujących się zakazanymi wcześniej konwencjami i przywróciło poezji stan, który krytyk nazywa „normalnością”. Rozumie ją jako praktycznie nieograniczony pluralizm różnorodnych, konkurujących pomiędzy sobą i wchodzących ze sobą w zażarte spory nurtów artystycznych⁵. Zauważa jednak także, że owej „normalności” towarzyszył bardzo znamieny zakaz:

mowa poetów miała pozostawać w zadowalającym oddaleniu od istotnych spraw świata społecznego, w którego obrębie przydzielono jej miejsce specjalne – spraw znajdujących się w wyłącznym władaniu języka oficjalnego, miarodajnego dyskursu władzy. Nie powinna w żadnym wypadku wchodzić samodzielnie na terytoria dla niego zarezerwowane, stawiać się więc w sytuacji możliwego z nim współzawodniczenia: ani jako diagnoza, ani jako krytyka, ani jako pouczenie. Nikt nie żądał od niej, by dawała świadectwo ideologicznej prawowierności – to w ogóle nie wchodziło

⁴ Por. G. Wołowicz, *O „nowoczesny realizm socjalistyczny”. Stefana Żółkiewskiego poglądy na literaturę społecznie zaangażowaną*, „Nauka” 2006, nr 3.

⁵ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej...*, 104-107.

w rachubę; nikt jej nie zlecał, co i jak ma mówić; wymagano wszakże, by sama wiedziała, o czym ma milczeć – i jak milczeć. Wykluczone było milczenie celowo uteatralizowane, dające ostentacyjnie wyraz burkliwemu rozgoryczeniu czy bezsilnej rezygnacji. Szło o takie milczenie, które nie byłoby zauważanym zaniechaniem możliwego (czy oczekiwanego) w danej sytuacji mówienia, lecz po prostu niezauważalnym nie-mówieniem⁶.

Błąd, o którym mówiłem, polega tutaj na zupełnie dla mnie niezrozumiałym pominięciu *Świata nie przedstawionego* Kornhausera i Zagajewskiego, który ukazał się w roku 1974, mieścił się zatem w określonych przez krytyka tytułem szkicu cezurach czasowych. Jest to przemilczenie o tyle zdumiewające, że dokładnie właśnie ten stan polskiej poezji, który Sławiński tak celnie zdiagnozował, był dla młodych poetów źródłem frustracji stanowiącej dla nich impuls do napisania swojego słynnego manifestu. Zobaczmy, jak zbieżne są przytoczone wyżej obserwacje Sławińskiego dotyczące kształtu poezji popaździernikowej i jej relacji z pozapoetycką rzeczywistością z oskarżeniem, jakie młody Kornhauser wysuwał pod adresem twórców pokolenia „Współczesności”:

Stylizacja nie była tylko spadkiem po okresach krępowania kultury. Niektórym mogła się wydawać właściwym wyborem literackim. Literaturą mogło się stać to, co opowiadało się po stronie estetyzacji, w opozycji do tematów „nieliterackich”: publicystyki, polityki, gazety, codzienności.

Nie odrębność myślenia decydowała o wartości tego pokolenia. Szansa, jaka otworzyła się przed nim, była być może zbyt nagła i bardziej objawiła się w zagubieniu niż autentycznych wartościach. Nawet szacunek wobec drwiny i groteski kończył się zwykle na granicy literatury i rzeczywistości. Nigdy nie był rodzajem ataku. Chciano raptownie dostrzec przedział między literaturą a rzeczywistością, nie rozumiejąc jego zgubnego charakteru. [...] Nie było słyhać mocnych, autentycznych głosów. Słyszeliśmy za to drugorzędnego Norwida, Gałczyńskiego, Lieberta, Morsztyna, Kochanowskiego, surrealistów i autentystów. Utwierdził się kult formy i pastiszu. Nastąpiła epoka manieryzmu, powstawały psalmy, ballady, nokturny, pastorałki, piosenki. Nikt nie chciał otworzyć oczu i zajrzeć na uniwersytet⁷.

Jakkolwiek zatem spostrzeżenia i uporządkowania Sławińskiego sporządzane z perspektywy kilku-, kilkunastoletniego oddalenia są niezmiernie wartościowe jako diagnoza historyczno-literacka, nie niosą one jednak wiedzy, której nie mieliby, piszący „z wewnątrz” omawianych przez krytyka procesów, Kornhauser i Zagajewski.

Wspomniani poeci dopominali się o literaturę (poezję i „średnią” powieść), która podejmowałaby się zadania uczciwego i dogłębnego opisanego współczesnej im rzeczywistości, podczas gdy w zastanym przez siebie krajobrazie literackim dostrzegali albo eskapizm (porzucanie rzeczywistości na rzecz estetyzmu, skupienia na prywatności lub opisywania epok minionych), albo dezawuowanie tej rzeczywistości poprzez drwinę⁸. Domagali się pochwycenia swoistości ich własnej epoki, takiego, które przenikałoby przez powierzchnię jej banalności i szarości, by dotrzeć do jej ukrytego, istotowego charakteru:

⁶ Tamże, s. 111.

⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 74-75.

⁸ Tamże, s. 38-39.

Być może właśnie ten świat służbowych delegacji, sal ze stołem prezydialnym pokrytym czerwonym sukniem, pochodów pierwszomajowych, konferencji, ludzi idących wcześniej rano do pracy jest równie głębokim światem jak ten, który istnieje tylko w marzeniach. Być może właśnie ten świat, gdyby odsłonić jego problemy, gdyby dotrzeć do jego prawdy, szczęścia i nienawiści, okazałby się równie pełnym i godnym literatury światem⁹.

W tym fragmencie jednak zarazem widoczny staje się główny problem *Świata nie przedstawionego*, którego Kornhauser i Zagajewski nie byli chyba do końca świadomi. Polega on na bijącym z tych słów esencjalistycznym (lub, by trzymać się bliższego poetom słownika marksistowskiego – materialistycznym) podejściu do rzeczywistości, którego nie problematyzowali, a więc nie poddali teoretycznemu sprawdzeniu.

Zdaje się, że właśnie to zaniechanie skłoniło Lidię Burską do przeprowadzenia bardzo ostrej krytyki *Świata nie przedstawionego* w jej pisanej już z perspektywy pierwszej dekady XXI wieku książce *Awangarda i inne złudzenia* poświęconej polskiemu pokoleniu '68.

Skracając wieloaspektową krytykę nowofalowego manifestu do jednego zdania, badaczka oskarża poetów o przywracanie socrealizmu i ubieranie go w nowe słowa. Burska zarzucała Kornhauserowi i Zagajewskiemu nierefleksyjną uległość względem wielkiej narracji materializmu historycznego, która nakazywała każdą epokę historii postrzegać jako etap (co ważne – konieczny) w nieprzerwanym pochodzie ludzkości ku postępowi (którego finałem w myśl programu Marksowskiego miał być, jak wiemy, utopijnie rozumiany, „prawdziwy” socjalizm/komunizm). Taka perspektywa uniemożliwiała rozważenie danej epoki jako potencjalnego wyłomu z tej narracji ani, tym bardziej, postrzegania jej jako podważenia projektu, który narracja ta ze sobą niesie, z potencjalną możliwością jego unieważnienia. Za postulatami Kornhausera i Zagajewskiego kryje się nie tylko przekonanie, że za pozorami rzeczywistości kryje się jakaś istotowa, istniejąca obiektywnie prawda, ale również, że jest to prawda spójna i istotna dla projektu marksistowskiego. W efekcie postulat realizmu stawał się wedle badaczki legitymizacją samego ustroju Polski Ludowej¹⁰.

Burska rozlicza autorów *Świata nie przedstawionego* z ich naiwności mającej się manifestować poprzez ich wiarę w możliwość odzyskania projektu marksistowskiego i przywrócenia go na właściwe mu, idealistyczne tory, co jednocześnie miało być aktem sprzeciwu wobec zawłaszczenia tego projektu przez partię, która przekształciła go w jego własną karykaturę. Ocenia jednak manifest Kornhausera i Zagajewskiego zbyt surowo. Mimo że jest doskonale świadoma, że posługując się przy omawianiu ich manifestu słownikiem postmodernistycznym, ze szczególnym uwzględnieniem zaczerpniętego z niego pojęcia wielkich narracji, dopuszcza się anachronizmu (swoją lekturę *Świata nie przedstawionego* nazywa „lekturą *avant la lettre*”¹¹), zapomina o tym, że dla młodych wówczas poetów perspektywa materializmu historycznego była perspektywą jedyną. „Lyotarda jeszcze tam wtedy nie było”, można by powiedzieć w obronie autorów nowofalowego manifestu. Natomiast przez okopanie się na jednoznacz-

⁹ Tamże, s. 39.

¹⁰L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 258-259.

¹¹Tamże, s. 258.

nie antymarksistowskiej pozycji badaczka nie dostrzega tych momentów *Świata nie przedstawionego*, w których autorzy zdają sprawę z ograniczeń projektu marksistowskiego w zastanej przez nich formie i przedstawiają propozycje rozwiązania zdiagnozowanych problemów, które można odczytywać albo jako próbę wypracowania alternatywnej formy dla tego projektu, albo, jeśli taka będzie wola krytyka czytającego *avant la lettre*, jako przekraczanie marksizmu samego w sobie.

Kornhauser i Zagajewski bowiem doskonale zdawali sobie sprawę, że postulowany przez nich nowy realizm nie może przybrać dawnej formy realizmu mieszczańskiego i rozumieli, że dla realiów nowej rzeczywistości historycznej trzeba wykształcić nowe formuły opowiadania. Ważne jest również, że ową istotową prawdę, która ma być odkrywana z pomocą literatury realistycznej, postrzegają nie w kategoriach statycznego „bytu”, ale w formule procesualnego „stawania się” – co prowadzi ich w stronę zupełnie innego realizmu niż ten określany mianem socjalistycznego.

Dobitnym wyrazem tej świadomości jest wchodzący w skład *Świata nie przedstawionego* szkic Kornhausera *Różewicz: odpowiedzialność czy nudna przygoda?*, w którym twórczość autora *Niepokoju* stanowi jeden z nielicznych na przestrzeni całej książki pozytywnych punktów odniesienia. Kornhauser prowadzi czytelnika przez kolejne tomy Różewicza, omawia ich aporie i wewnętrzne sprzeczności, rekonstruuje wahadłową drogę poety, który raz całkowicie wątpił w możliwość jakiegokolwiek twórczości po drugiej wojnie światowej, a za chwilę przechodził do konstruowania pozytywnego programu poezji, która jednak – co istotne w kontekście omawianych tu zagadnień – musi odrzucić wszystkie swoje wcześniejsze, unieważnione przez katalizm, formy. Ze szkicu Kornhausera wyłania się obraz poezji pełnej niejednoznaczności, wąhań, zwątpień i sprzeczności. A jednak wydaje się, że jest to poezja bliska jego wyobrażeniom o realizmie i spełniająca lub prawie spełniająca jego oczekiwania względem liryki współczesnej:

Porażki, jakich doznaje poeta, niemoc, jaka go ogarnia, nienawiść, która nim targa, bezradność, jaka go obezwładnia, wściekłość, która nie daje mu ogarnąć całości, wiara, która zamienia się w obłudę, nie zagłuszają w nim jednak prawdy, która jest jednocześnie własnością społeczeństwa. Dla Różewicza problem poezji nie jest sporem estetycznym. Śmierć poezji, jaką głosił, była przede wszystkim śmiercią odwagi i indywidualizmu społecznego. Wewnętrzna walka poety o prawo do słowa poetyckiego, o znalezienie wspólnego języka z publicznością jest także walką o głos wolny wolność ubezpieczający. To nieprawda, że Różewicz proponował nihilizm, a jego wiersze były puste w środku, to nieprawda, że jest mdłym moralistą. Jego wiersze nie proponują i nie zmieniają. W jego poezji odbija się banalność i płaskość naszej cywilizacji¹².

Piszę o *Świecie nie przedstawionym* tak obszernie, ponieważ Roger Garaudy w *Realizmie bez granic* próbował w podobny sposób „radzić sobie” z twórczością niewpisującą się w ramy realizmu marksistowskiego w jego tradycyjnym rozumieniu. Kornhauser i Zagajewski ani razu nie powołują się na, świeże wówczas, koncepcje francuskiego filozofa. Tymczasem zaproponował on kilka dodatkowych odpowiedzi na wątpliwości podobne, jak się zdaje, do tych, z którymi mierzyli się polscy poeci.

¹²J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, s. 58.

Najbardziej wyrazistym punktem teoretycznym rozprawy Garaudy'ego jest teza, że dziewiętnastowieczne, „zdroworozsądkowe” koncepcje realizmu oparte na weryzmie zniekształcają, a nie w przekonujący sposób przedstawiają rzeczywistość. Rozważając w pierwszym szkicu (poświęconym twórczości Picassa) zagadnienia malarstwa, dochodzi do wniosku, że deformacje realizmu mieszczańskiego biorą się przede wszystkim ze sztucznego oddzielania tego, co artysta patrzący empirycznie wie o danym przedmiocie, od tego, co w konkretnej chwili widzi bezpośrednio (tradycyjny realizm miał odwzorowywać jedynie ów bezpośrednio dany aspekt wizualny przedstawianego przedmiotu). Jest to w jego opinii narzucenie określonej, sztucznej perspektywy, która jest sprzeczna z naturalnym sposobem postrzegania świata przez człowieka. Ten bowiem percypuje rzeczywistość, posługując się naraz swoimi zmysłami, wiedzą, a również wyobraźnią:

Nie pytam, jak zawodowy mierniczy, czy paryska Notre Dame widoczna jest z tego lub z owego mostu. Jest ona w mojej pamięci tak czy inaczej osadzona w krajobrazie Paryża, nawet jeśli to zestawienie nie jest zgodne z planem katastralnym miasta. Wspominając twarz kobiety czy przyjaciela, widzę ją jednocześnie z profilu, *en face* i w trzech czwartych lub ewokuję wizję całości, wyrażając dla mnie w pełni jej obecność – nawet jeśli synteza ta nie da się przetłumaczyć na zapis antropometryczny¹³.

Konsekwencją przyjęcia takiego punktu widzenia jest przydanie malarstwu funkcji analitycznej. Ma ono odtąd nie tyle imitować pozory świata dostępne człowiekowi przy pierwszym, powierzchownym jego oglądzie, ile oddawać sposób poruszania się człowieka w świecie, jego poznawania i przedstawiać stan wiedzy człowieka o rzeczywistości. Po takim zdefiniowaniu dążeń realizmu staje się jasne, dlaczego *Panny z Avinionu* mogą zostać uznane za obraz bardziej realistyczny niż akt akademicki – co byłoby niewyobrażalne ani wedle kryteriów tradycyjnego realizmu mieszczańskiego, ani dla, nieświadomych, że ich myślenie jest tymi kryteriami zniewołone, twórców doktryny socrealizmu.

Ponadto tak rozumiany realizm zaczyna służyć pogłębieniu wiedzy człowieka o świecie. Pozwala on widzowi pod otaczającymi go pozorami dostrzegać niewidziane wcześniej aspekty przedmiotów, docierać do ich istotowych treści. Natomiast pozwalając człowiekowi zrozumieć otaczający go świat, realizm umożliwia mu odtąd dążenie do jego przeobrażenia. Zdefiniowanie dążeń sztuki w łańcuchu pozor – istota – zmiana umożliwiło Garaudy'emu próby wpisania swojej wizji realizmu bez granic w projekt marksistowski. Staje się teraz jasne, dlaczego studium byka Picassa z 1946 roku jest dla francuskiego filozofa tak wdzięczną egzemplifikacją jego oczekiwań względem malarstwa w ogóle. Picasso zamienił miejscami punkt wyjścia i dojścia. Wyszedł od pełnego, stereotypowego modelu, swoim celem czyniąc „szukanie linii dynamicznych i zarysów konstrukcyjnych”¹⁴, które dla wcześniejszych malarzy stanowiły jedynie wstępny szkic, wymazywany z gotowego obrazu po zakończonej pracy, a dla Picassa stanowił o jego, skrytej pod pozorem, istocie:

¹³R. Garaudy, *Realizm bez granic*, s. 37.

¹⁴Tamże, s. 22.



P. Picasso, *Byk* 1946. Fotografia ekspozycji Norton Simon Museum w Pasadenie
 Źródło: <https://www.flickr.com/photos/vahemart/31475770070> [dostęp: 2.01.2019].

To dążenie do różnie pojmowanej istoty staje się dla Garaudy’ego głównym wyznacznikiem realizmu, którego nie będzie już odtąd rozumiał jako katalogu ścisłych kryteriów estetycznych. W sztuce i literaturze będzie teraz poszukiwał obrazów sytuacji, dążeń i procesów zbieżnych w jego odczuciu z duchem epoki.

Niestety nie definiuje bliżej, czym właściwie ów duch epoki miałby być, poza tym, że ma się on oczywiście pokrywać z Marksowskim rozumieniem postępu i zmiany. Bardzo ważne jest tu jednak, że nie oczekuje on od twórczości artystycznej gotowej wizji przyszłości ani nawet bezpośredniego formułowania postulatów politycznych czy społecznych – wywrotowy potencjał sztuki i literatury może w jego opinii kryć się w samej tylko celnej diagnozie rzeczywistości:

Byłoby pożądane, aby pisarz czy artysta miał jasną świadomość perspektyw na przyszłość, nadając przez to swemu dziełu znamię zaangażowania w walce. Lecz ograniczając się do tego tylko kryterium musielibyśmy natknąć się na problem, który stawiał Baudelaire: „Czy cnotliwi pisarze lepiej potrafią wzbudzić w nas miłość do cnoty?”. Moralność sztuki nie polega na dawaniu recept, lecz na budzeniu świadomości.

Marksizm nie lekceważy specyfiki twórczości artystycznej¹⁵.

Takie założenia pozwoliły mu cenić Saint-John Perse’a, który, mimo że (jak mniemał) kierował się obcymi mu intencjami, spełniał jego oczekiwania, ukazując w swojej poezji „wielkość człowieka” i „ufność w ludzką przyszłość”¹⁶.

¹⁵Tamże, s. 199.

¹⁶Tamże, s. 113.

Szkic o Saint-John Persie jest niewątpliwie najsłabszą częścią książki Garaudy'ego, nie formułuje on w nim bowiem żadnych jasnych propozycji teoretycznych, jednak dzięki temu, że rozwija w nim swój specyficzny styl myślenia o realizmie (określony głównie, jak mówiłem na początku, w eseju o Picassie), udaje mu się powiedzieć później jeszcze kilka ciekawych rzeczy o twórczości Kafki.

Wydaje się, że autor *Procesu* satysfakcjonuje filozofa na zasadzie podobnej do tej, w myśl której poezja Różewicza satysfakcjonowała Kornhausera. Powieści i opowiadania Kafki oddające poczucie wyobcowania jednostki w społeczeństwie industrialnym z jego bezlitosnymi, biurokratyzowanymi mechanizmami, stanowią dla filozofa kwintesencję marksistowskiej krytyki społecznej, mimo że pisarz posługuje się zupełnie innym językiem i kieruje się innymi założeniami:

Rzeczywistość społeczna, której Kafka był jednocześnie świadkiem, ofiarą i sędzią, jest równie fantasmagoryczna jak magiczne i mityczne grupy ludzi pierwotnych. Z tą różnicą, że wyobcowanie następuje tu nie z powodu bezradności człowieka wobec sił przyrody, lecz z poczucia niemocy wobec sił społecznych, które coraz wyraźniej ujawniają swą obcość i wrogość. Każdej chwili może nastąpić kataklizm, który wchłonie ludzi, ich dzieła, marzenia i wszystko, do czego przywiązują wagę. Życie codzienne w świecie alienacji pogrążone jest w atmosferze niepokoju i stale grożącej katastrofy. I to właśnie Kafka bezpośrednio uświadamia i uzmysławia. Nie potrzebuje tłumacza: opisując rzeczywistość taką, jaka jest, nic nie dodając – taką, jaka jest, to znaczy z jej dobrze naliwionym mechanizmem, ale także z nieodłącznym zagrożeniem, z uciskiem i przemocą, jakie narzuca, z popłochem, ironią czy buntem, jakie rozpała w głowach i sercach ludzi, Kafka, przez sam opis, sugeruje postulat, konieczność innego świata, chociaż nie widzi immanentnego ruchu, dzięki któremu dokonuje się przejście od jednej rzeczywistości do innej¹⁷.

Warto tu wspomnieć o jeszcze jednym postulacie estetycznym Garaudy'ego. Sprzeciwiał się on mocno (w przypadku Kafki szczególnie) oddzielaniu formy od treści utworu, twórczość artystyczną postrzegając jako podobną do konstruowania mitów. Zadaniem realisty nie ma być inwentaryzacja rzeczywistości, ale odkrywanie jej nieznanych wcześniej aspektów poprzez kreację nieoczywistych symboli i powiązań – w ten sposób sztuka może nie ograniczać się do biernego odbijania rzeczywistości, ale dążyć do kreacji nowego świata. Takie jej odczytywanie nie będzie jednak możliwe bez uszanowania autonomii i swoistości utworu:

Na próżno szukałoby się na przykład w *Komendancie z Kolonii karnej*, w *Cesarzu z Budowy chińskiego muru*, w *Sędziach z Procesu* czy w *Panach z Zamku* prostej alegorii Ojca, Kapitału lub Boga Kierkegaarda. Gdyby do tego sprowadzało się dzieło Kafki, zrobiłby lepiej, zostając psychoanalitykiem, ekonomistą czy teologiem i jasno mówiąc, co myśli. Kafka nie jest filozofem, lecz poetą, to znaczy nie usiłuje wyłożyć czy dowieść swej tezy, lecz chce przekazać nam, uzmysłować pełną wizję świata, sposób, aby go przeżyć, a nie zagubić się w nim.

Jak wszyscy wielcy twórcy, Kafka widzi i konstruuje świat z obrazów i symboli, dostrzega i uświadamia nam związki między rzeczami, jednoczy w niepodzielną całość doświadczenie,

¹⁷Tamże, s. 188-189.

sny, zmyślenie, magię nawet i w tym nakładaniu się znaczeń ukazuje każdemu zarys spraw powszednich, minionych marzeń, idei filozoficznych lub religijnych i wyraża pragnienie wyjścia poza zamknięty krąg świata¹⁸.

Trudno nie dostrzec wyrazistego podobieństwa takiego sposobu myślenia z założeniami, niewątpliwie bardzo Garaudy'emu dalekiej, amerykańskiej szkoły Nowej Krytyki z jej Brooksovskim pojęciem „herezji parafrazy” na czele¹⁹. Trudno zatem również dziwić się, że właśnie ten punkt rozprawy Garaudy'ego był najmocniej krytykowany przez Stefana Żółkiewskiego i Alinę Brodzką, którzy byli zgodni co do tego, że zadaniem artysty ma być odsłanianie znamion „istniejącej obiektywnie” struktury świata społecznego, nie zaś przynależny mitotwórcy konstruktywizm tworzący światy nieprzekładalne na inne języki i przez to – nieprzydatne dla marksistowskiego programu²⁰.

Wydaje się, że są to zarzuty słuszne w myśl przyjmowanych przez Żółkiewskiego i Brodzką kryteriów, jednak okazuje się, że ta sama niespójność i niekonsekwencja teoretyczna, które sprawiają, że rozprawa Garaudy'ego okazuje się słaba jako tekst marksistowski, stwarzają możliwość odzyskania tego tekstu dla ewentualnej dzisiejszej debaty o realizmie, której, jak sądzę, dzisiejszym sporom krytyczno- i teoretycznoliterackim brakuje.

W pierwszej dekadzie XXI wielu wybuchła w Polsce dyskusja o literaturze i sztuce zaangażowanej, która była reakcją na dominującą na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych poetykę „Bru Lionu” i pochodne względem niego konwencje artystyczne koncentrujące się wokół kategorii prywatności, estetycznego formalizmu, autonomii artystycznej, nostalgii, duchowości, tożsamości, a przede wszystkim – apolityczności. W odpowiedzi pojawiły się głosy domagające się od sztuki powrotu do komentowania bieżących zjawisk społecznych, bezpośrednich interwencji politycznych i formułowania pozytywnych postulatów i programów przemian. Jednym słowem był to postulat powrotu do (ze wszech miar politycznej) rzeczywistości.

Streszczanie całego przebiegu tej dyskusji nie wydaje mi się tutaj potrzebne, tym bardziej że jej stan na rok 2015 wyczerpująco referuje Alina Świeściak w swoim szkicu *Fikcja awangardy?*, który ukazał się na łamach „Tekstów Drugich”²¹ (dyskusja ta nie została oczywiście po roku 2015 przerwana, nie wydaje się jednak rażącym uproszczeniem stwierdzenie, że z dyskursu krytyczno- i teoretycznoliterackiego przeniosła się przede wszystkim do pola samej praktyki poetyckiej – tu warto wspomnieć o antologii *Zebrało się śliny* pod redakcją Pawła Kaczmarskiego i Marty Koronkiewicz, o cennej serii poetyckiej *Ha!artu* pod redakcją Mai Staśko czy o działalności poznańskiej Fundacji Kultury Akademickiej). Chcę tu powiedzieć tylko tyle, że projekt literatury zaangażowanej nie obroni się w kategoriach teoretycznych, jeśli nie zmierzy się poważnie z dwudziestowiecznymi diagnozami kryzysu literackiej reprezentacji i referencji.

¹⁸Tamże, s. 186.

¹⁹Por. C. Brooks, *Herezja parafrazy*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 149-170.

²⁰Por. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966, s. 225-231, 249-252.

²¹A. Świeściak, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 47-69.

Autorzy najpopularniejszych manifestów sztuki i literatury zaangażowanej formułują bowiem niewątpliwie wartościowe postulaty i celnie diagnozują społeczno-polityczne przyczyny wieloletniej niemożności zaistnienia artystycznego zaangażowania w Polsce, nie odnoszą się jednak do pytania o to, jakie mechanizmy miałyby umożliwić oddziaływanie poprzez sztukę na pozaartystyczną rzeczywistość ani nie podają argumentów, które pozwoliłyby obalić rozwijane przez wiele dekad teorie tradycji zwrotu lingwistycznego separujące jedną rzeczywistość od drugiej. Jednym słowem, nie stawiają pytania o realizm.

Zanim bowiem, tak jak Artur Żmijewski w *Stosowanych sztukach społecznych*²², nazwie się artystów „genialnymi idiotami”, którzy wprawdzie potrafią przygodnie poczynić trafne spostrzeżenia, ale nie rozumieją mechanizmów rządzących rzeczywistością społeczną, należałoby najpierw wskazać podstawy filozoficzne, które uzasadniałyby spekulację o obiektywnym istnieniu takich mechanizmów, a następnie zaproponować estetyczne narzędzia ich odkrywania.

Idąc dalej, przy dzisiejszym stanie świadomości teoretycznej dotyczącej zarówno mechanizmów wytwarzania tekstów kultury, jak i ich odbioru, nie można rozwiązać problemu braku kontroli nad interpretacją oddanych publiczności wytworów artystycznych autorytatywnym stwierdzeniem, że „sztuka dosłownie «pokazuje», co wie” tak jak czyni to Żmijewski w innym miejscu tego samego tekstu²³. Obrona takiego stwierdzenia wymagałaby podjęcia się potężnej pracy przekonującego teoretycznie przywrócenia esencjalnego myślenia o literaturze i wytworzenia nowych narzędzi analitycznych, które służyłyby poświadczaniu słuszności prawidłowych, „obiektywnych” interpretacji i falsyfikowaniu odczytań błędnych.

Da się pewnie bronić stwierdzenia Igora Stokfiszewskiego, że Dorota Maślowska i Michał Witkowski (pośród innych) „wyraźnie zerwali z postmodernistyczną wizją literatury dalekiej od zagadnień publicznych, pisząc tomy społecznie zorientowanej prozy”²⁴. Wymagałoby to jednak zbadania, na jakich zasadach czerpali oni (a czerpali nader obficie) z wykształconych w odpowiedzi na teorie poststrukturalistyczne konwencji pisarskich, opartych na cytacie, pastiszu i parodii, i w jaki sposób wykorzystywali ten dorobek dla własnych (politycznych) celów. Jeśli teza o oczywistym zaangażowaniu *Wojny-polsko ruskiej* czy *Lubiewa* w sprawę reprezentacji wykluczanych dotąd przez literaturę grup społecznych („mieszkańcy bloków” u Maślowskiej, homoseksualiści u Witkowskiego) ma być czymś więcej niż właśnie tylko takim zdroworozsądkowym domniemaniem „oczywistości”, konieczne jest pokazanie, na jakich zasadach książki te podejmują się zadania reprezentowania rzeczywistości w ogóle w literaturze, skoro bez żadnych wątpliwości nie są to zasady oparte na weryzmie.

Zmierzam do tego, że postulatowi i zadaniom formułowanym przez manifesty literatury i sztuki zaangażowanej (obok przytoczonych tekstów Żmijewskiego i Stokfiszewskiego szczególną uwagę warto zwrócić również na zbiorową pracę *Manifest nooawangardy*) nie towarzyszy jak dotąd odpowiedź teoretyczna sugerująca sposoby wywiązywania się z tych zadań. Aby sztuka i literatura mogły wywoływać pożądany przez krytyków tego nurtu społeczno-polityczny

²²A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne/> [dostęp: 10.01.2019].

²³Tamże.

²⁴I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 30.

skutek, konieczna jest odpowiedź na dwa pytania, które w moim odczuciu sprowadzają się do namysłu nad kategorią realizmu. Po pierwsze, jakie narzędzia „estetyczno-techniczne” mogą służyć przekraczaniu zdiagnozowanej przez lingwistyczne teorie literatury granicy pomiędzy rzeczywistością artystyczną a pozaartystyczną? Po drugie, jak zabezpieczyć te narzędzia przed zawłaszczeniem ich przez wrogie reprezentantom nurtu zaangażowanego (których pozycja polityczna jest ściśle i wyraźnie określona) siły reakcyjno-konserwatywne? – innymi słowy, jak uzasadnić, że istnieje obiektywna, niepoddająca się relatywizacji istota rzeczywistości polityczno-społecznej i że jej opis w kategoriach lewicowo-emancypacyjnych jest jej jedynym słusznym opisem.

Realizm bez granic nie przynosi oczywiście żadnych gotowych odpowiedzi na powyższe pytania, ale ma dwie niezaprzeczalne zalety. Po pierwsze, jest ilustracją i przypomnieniem pewnego stanu świadomości, w którym było oczywiste, że to namysł właśnie nad kategorią realizmu, bardziej niż nad jakąkolwiek inną, jest koniecznym warunkiem jakiegokolwiek dyskusji o politycznych korzyściach, jakie może nieść ze sobą sztuka i literatura. Po drugie, prezentuje specyficzny styl myślenia, który pokazuje, na jak wiele sposobów można o realizmie rozmawiać i jak pojemna i dynamiczna jest to kategoria, która przestaje się odtąd jawić jako statyczne hasło historycznego słownika pojęć estetycznych. Próby, mniej lub bardziej udolne, jakie podejmuje Garaudy, omawiając obrazy Picassa czy opowiadania Kafki, pokazują, w jaki sposób można bronić przekonania (które wcale nie jest tożsame z Marksowską wizją historiozoficzną), że każdy wartościowy utwór artystyczny w taki czy inny sposób angażuje się w sprawy świata realnego – nawet jeśli, jak pisał Louis Aragon w przedmowie do *Realizmu bez granic*, jest to utwór świadomie się od realizmu odzegnujący²⁵.

²⁵Por. L. Aragon, *Przedmowa*, [w:] R. Garaudy, *Realizm bez granic*, s. 12.

SŁOWA KLUCZOWE:

Kafka

Burska

P I C A S S O

Saint-John Perse

a w a n g a r d a

ABSTRAKT:

Artykuł prezentuje, w dużej mierze dzisiaj zapomnianą, koncepcję realizmu autorstwa francuskiego filozofa marksistowskiego Rogera Garaudy'ego, zawartą w jego książce *Realizm bez granic*. W pierwszej części odtworzono kontekst, w jakim funkcjonował polski przekład eseju, który ukazał się w 1967 roku. Tezy francuskiego myśliciela zestawione zostają z innymi głosami w toczącej się wówczas w Polsce z dużą intensywnością dyskusji o realizmie. Przywołano m.in. postulaty Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego z ich książki *Świat nie przedstawiony* oraz diagnozy Janusza Sławińskiego ze szkicu *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. W części drugiej zaproponowano kilka ujęć książki Garaudy'ego, które być może pozwolą uznawać *Realizm bez granic* za przydatny również w ramach dzisiejszej dyskusji teoretycznoliterackiej. Postawione zostaje pytanie o to, czy i w jaki sposób zaproponowane przez francuskiego myśliciela narzędzia mogą być przydatne do opisu współczesnych zjawisk literackich i jak poszczególne elementy jego koncepcji można wykorzystywać do formułowania nowych, już niekoniecznie marksistowskich koncepcji realizmu.

Ż Ó Ł K I E W S K I

marksizm

realizm socjalistyczny

K o r n h a u s e r

G A R A U D Y

realizm

Z a g a j e s k i

B r o d z k a

NOTA O AUTORZE:

Gerard Ronge – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kierownik projektu „Kategoria nowości w polskiej literaturze współczesnej. Oryginalność po postmodernizmie” realizowanego w ramach programu ministerialnego „Diamentowy Grant”. Interesuje się teorią i filozofią literatury.