

Teksty Drugie 1999, 4, s. 185-192



O realizmie w sztuce

Roman Jakobson

Tłum. Przemysław Pietrzak

Archiwalia

Roman JAKOBSON

○ realizmie w sztuce

Do niedawna historia sztuki, w szczególności historia literatury, nie była nauką, tylko „pogaduszką”. Kierowała się wszystkimi zasadami „pogaduszki”. Zwawo przechodziła od tematu do tematu, od lirycznych wynurzeń o wytworności formy do anegdot z życia twórcy, od psychologicznych truizmów do pytania o zawartość filozoficzną i środowisko społeczne. Mówić o życiu, o epoce na podstawie dzieł literackich to takie wdzięczne i łatwe zadanie; kopiować rzeźbę jest wdzięczniej i łatwiej aniżeli szkicować żywe ciało. „Pogaduszka” nie zna precyzyjnej terminologii. Przeciwnie, różnorodność nazw, ekwiwokacja, będąca powodem kalamburów – wszystko to często przydaje rozmowie dużego wdzięku. Podobnie i historia sztuki nie znała terminologii naukowej, posługiwała się potocznymi słowami, nie poddając ich krytycznemu filtrowi, nie uściślając ich i nie biorąc pod uwagę ich wieloznaczności. Na przykład, historycy literatury w oburzający sposób mylili idealizm jako oznaczenie określonej filozoficznej interpretacji rzeczywistości, z idealizmem w sensie bezinteresowności, niechęci kierowania się wąsko pojętymi materialnymi pobudkami. Jeszcze gorzej przedstawia się zamieszanie wokół terminu „forma”, ujawnione wspaniale w pracach Antona Marty’ego z gramatyki ogólnej. Ale szczególnie nie powiodło się pod tym względem terminowi „realizm”. Bezkrytyczne używanie tego słowa, nadzwyczaj nieokreślonego w swojej treści, wywołało fatalne następstwa.

Czym jest realizm w rozumieniu historyka sztuki? Jest to nurt artystyczny, stawiający sobie za cel możliwie najwierniej oddawać rzeczywistość, dążący do maksymalnego prawdopodobieństwa. Realistycznymi – nazywamy te dzieła, które jawią się nam jako oddające rzeczywistość w sposób wierny, prawdopodobny. I już pojawia się dwuznaczność:

1. Mowa jest o dążeniu, tendencji, czyli przez dzieło realistyczne rozumie się dzieło pomyśla-

ne przez danego autora jako wizerunek prawdopodobny (znaczenie A).

2. Dziełem realistycznym nazywa się takie dzieło, które ja, wydający o nim sąd, odbieram jako przedstawiające rzeczywistość w sposób prawdopodobny (znaczenie B).

W pierwszym przypadku jesteśmy zmuszeni oceniać immanentnie, w drugim – decydującym kryterium okazuje się moje wrażenie. Historia sztuki w beznadziejny sposób myli oba te znaczenia terminu „realizm”. Mojemu prywatnemu, lokalnemu punktowi widzenia przypisuje się obiektywne, bezwzględnie wiarogodne znaczenie. Pytanie o realizm lub irrealizm tych czy innych artystycznych twórców zostaje potajemnie sprowadzone do pytania o mój stosunek do nich. Pod znaczenie A niedostrzegalnie podstawi się znaczenie B.

Klasyki, sentymentalisci, częściowo romantycy, nawet „realiści” XIX wieku, w znacznym stopniu modernisci i wreszcie futuryści oraz ekspresjoniści itp. nieraz uporczywie głosili wierność rzeczywistości, maksymalne prawdopodobieństwo, słowem, realizm, jako naczelną hasło swojego artystycznego programu. W wieku XIX hasło to daje źródło nazwie kierunku w sztuce. Obecna historia sztuki¹, a zwłaszcza literatury, stworzona jest głównie przez epigonów tego kierunku. Dlatego szczególnie przypadek, osobny artystyczny nurt zostaje rozpoznany jako pełne urzeczywistnienie rozpatrywanej tendencji i w zestawieniu z nim ocenia się stopień realizmu wcześniejszych i późniejszych kierunków w sztuce. Tym sposobem dochodzi potajemnie do nowego utożsamienia, podstawi się trzecie znaczenie słowa „realizm” (znaczenie C): *s u m a c h a r a k t e r y s t y c z n y c h c e c h k i e r u n k u w s z t u c e X I X w i e k u*. Innymi słowy, dzieła realistyczne ubiegłego wieku jawią się historykowi literatury jako najbardziej prawdopodobne przedstawienia rzeczywistości.

Poddamy analizie pojęcie prawdopodobieństwa w sztuce. O ile w malarstwie, w sztukach plastycznych można ulec iluzji, iż jest możliwa pewna obiektywna, bezwzględna wierność wobec rzeczywistości, to pytanie o „naturalne” (według terminologii Platona) prawdopodobieństwo wyrażenia słownego, literackiego opisu okazuje się w oczywisty sposób całkowicie pozbawione sensu. Czy może powstać pytanie o większe prawdopodobieństwo tego czy innego rodzaju poetyckich tropów, czy można powiedzieć, że taka to a taka metafora lub metonimia jest obiektywnie realniejsza? Przecież i w malarstwie realność jest umowna, by tak rzec, figuralna. Umowne są zasady projekcji trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę, umowne zabarwienie, abstrahowanie, uproszczenie oddawanego przedmiotu i dobór odtwarzanych cech. Aby zobaczyć obraz, trzeba się nauczyć umownego języka malarstwa, podobnie jak należy się nauczyć języka, aby zrozumieć wypowiedź. Ta umowność, tradycyjność malarskiego przedstawienia w znacznym stopniu warunkuje sam akt naszego wzrokowego odbioru. W miarę narastania tradycji obraz ma-

¹ To znaczy w roku 1921 (przyp. tłum.). <http://rcin.org.pl>

Jakobson ○ realizmie w sztuce

larski staje się ideogramem, formułą, z którą na zasadzie przyległości (*smieżnosti*)² kojarzy się natychmiast przedmiot. Rozpoznawanie staje się momentalne. Przejajemy widzieć obraz. Wówczas ideogram trzeba zdeformować. Malarz nowatorski powinien dostrzec w rzeczy to, czego nie widziano wcześniej, narzucić procesowi odbioru nową formę. Przedmiot ukazany zostaje w niezwykłym ujęciu. Kanonizowana przez poprzedników kompozycja zostaje zburzona. Tak właśnie Kramski, jeden z prawodawców szkoły realistycznej w malarstwie rosyjskim, opowiada w swoich wspomnieniach o tym, jak starał się zdeformować maksymalnie kompozycję akademicką, przy czym ów „nieporządek” motywowany był zbliżeniem się do rzeczywistości. To typowa motywacja dla *Sturm und Drang* nowych kierunków w sztuce: deformowanie ideogramu.

W języku praktycznym istnieje szereg eufemizmów – zwrotów grzecznościowych, słów nazywających omownie, aluzyjnych, wypowiedzianych stosownie do konwencji. Kiedy żądamy od mowy prawdziwości, naturalności, wyrazistości, odrzucamy zwykły salonowy rekwizyt, nazywamy rzeczy po imieniu, i te nazwy brzmią, są świeże, mówimy o nich: *c'est le mot*. Lecz oto w trakcie użytkowania słowa nazwa przylgnęła do oznaczanego przedmiotu, a wtedy, odwrotnie, jeśli chcemy trafnego określenia, uciekamy się do metafory, aluzji, alegorii. Brzmia one bardziej odczuwalnie, s u g e s t y w n i e j. Inaczej mówiąc, starając się znaleźć oryginalne słowo, które by nam odsłoniło przedmiot, posługujemy się słowem opornym, nietypowym (przynajmniej w danym zastosowaniu), słowem, wobec którego użyto przemocy (*słowom iznasilovannym*). Za pomocą takiego nieoczekiwanego słowa może wyrazić się zarówno figuralna, jak i właściwa nazwa przedmiotu – w zależności od tego, co znajduje się w obiegu. Istnieje na to cała góra przykładów, zwłaszcza w historii słownictwa nieprzystojnego. Nazwać akt płciowy po imieniu – to brzmi dosadnie, ale jeśli w danym środowisku nie ma nic niezwykłego w używaniu mocnych słów, trop, eufemizm działają silniej, bardziej przekonująco. Tak jest w przypadku rosyjskiego „żołnierskiego” słowa „użytkować”. Dlatego to bardziej obraźliwie brzmią terminy obcojęzyczne i z ochotą się ich w tym celu używa; dlatego to skuteczność terminu zwielokrotniana jest przez zaskakujący epitet – holenderski czy morskowy, przywołany przez przeklinającego Rosjanina jako dodatek do słowa nie mającego nic wspólnego z Holandią ani z morskami. Dlatego to chłop, zamiast utartego zwrotu o współżyciu z matką (w osławionych, obraźliwych sformułowaniach), woli posłużyć się fantastycznym obrazem aktu odbywanego

^{2/} Określenia „przyległość” Jakobson używa zwykle w odniesieniu do języka na oznaczenie relacji zachodzącej pomiędzy językowymi jednostkami w wypowiedzi, gdzie staje się ona podstawą szeroko przezeń rozumianej metonimii. „Przyległość” przeciwstawia on „ekwiwalencji”, czyli odpowiedniej relacji w obrębie systemu. Tutaj natomiast termin ów zostaje przeniesiony w dziedzinę malarstwa. Pojedynczy obraz, potraktowany jako element w szeregu malarskich wypowiedzi, odkrywa swoje znaczenie poprzez odniesienie do wcześniejszych, posługujących się podobną techniką obrazów. Technika owa w opisywanym przez Jakobsona przypadku jest już na tyle konwencją, iż proces ten przebiega niezauważalnie, tak że dzieło przestaje znaczyć jako dzieło sztuki.

z duszą, używając jeszcze dla wzmocnienia formy paralelizmu negatywnego (*otricat' jelnogo paralljelizma*) („twoją duszę, nie matkę”).

Taki jest również rewolucyjny realizm w literaturze. Słowa dotychczasowej narracji niczego już więcej nie mówią. I oto przedmiot zaczynają charakteryzować cechy, które jeszcze wczoraj uznawano za najmniej charakterystyczne, niewarte przekazania, których nie zauważano. „Lubi się zatrzymywać na rzeczach nieistotnych” – to klasyczna opinia konserwatywnej krytyki wszystkich czasów o współczesnym jej nowatorze. Polecam miłośnikowi cytatów, by sam dobrał odpowiednie materiały z krytycznych recenzji współczesnych o Puszkynie, Gogolu, Tołstoj, Andrieju Biełym *etc.* Taka charakterystyka pod względem cech nieistotnych wydaje się adeptom nowego prądu bardziej realistyczna aniżeli poprzedzająca ich skamieniała tradycja. Odbiór u innych – bardziej konserwatywnych – nie przestaje być kształtowany przez stary kanon i dlatego jego deformacja, jaką przeprowadza nowy prąd, wydaje się im odrzuceniem prawdopodobieństwa, odchyleniem od realizmu; nie przestają kultywować starych kanonów jako wyłącznie realistycznych. A zatem, jeśli wyżej mówiliśmy o znaczeniu A terminu realizm, czyli o tendencji w sztuce do prawdopodobieństwa, widzimy, że takie określenie zostawia miejsce dla dwuznaczności.

A₁ – tendencja do deformacji danych kanonów w sztuce, pojmowana jako zbliżenie do rzeczywistości.

A₂ – konserwatywna tendencja w obrębie danej tradycji w sztuce, pojmowana jako wierność rzeczywistości.

Znaczenie B przewiduje moją subiektywną ocenę danego zjawiska w sztuce jako wiernego rzeczywistości; zatem, podstawiając otrzymane rezultaty, spostrzegamy:

Znaczenie B₁ – w stosunku do danych w sztuce przyzwyczajęń jestem rewolucjonistą i ich deformację odbieram jako zbliżenie do rzeczywistości.

Znaczenie B₂ – jestem konserwatystą i deformację danych w sztuce przyzwyczajęń odbieram jako zniekształcenie rzeczywistości.

W drugim przypadku tylko te fakty artystyczne, które, według mnie, nie przeczą danym estetycznym przyzwyczajeniom, mogą zostać nazwane realistycznymi. Ale ponieważ jako najbardziej realistyczne jawią mi się właśnie moje przyzwyczajenia (tradycja, do której należę), to – biorąc pod uwagę, że w ramach innych tradycji, nawet nie przeczących mym nawykom, te ostatnie są zrealizowane nie w pełni – dostrzegam w tych tradycjach zaledwie częściowy, załączkowy, niedojrzały albo schyłkowy realizm, podczas gdy za jedyny prawdziwy uznaję ten, na którym zostałem wychowany. Natomiast w przypadku B₂, odwrotnie: do wszelkich artystycznych formuł, które przeczą nie uznawanym przeze mnie artystycznym przyzwyczajeniom, odnoszę się dokładnie tak, jak w przypadku B₁, odniósłbym się do form NIE przeczących owym przyzwyczajeniom. W tym przypadku realistyczną tendencję (w znaczeniu A₁) łatwo mogę przypisać formom w ogóle jako takie nie pomyślanym. W ten sposób z punktu widzenia B₁ interpretowano prymitywistów. Rzucał się w oczy ich sprzeciw wobec kanonów, na których my byliśmy wy-

Jakobson ○ realizmie w sztuce

chowani, podczas gdy ich wierność wobec własnego kanonu, tradycyjność, pozostawała niezauważona (A, wyjaśniano jako A₁). Dokładnie w ten sam sposób teksty w ogóle nie pomyślane jako poetyckie mogą zostać odebrane i wyjaśnione właśnie jako poetyckie. Porównaj opinię Gogola o poetyckim charakterze spisu kosztowności moskiewskich carów, uwagę Novalisa o poetyckości abecadła, oznajmienie futurysty Kruczonecha o poetyckim brzmieniu rachunku z pralni albo poety Chlebnikowa o tym, jak czasem błąd drukarski daje artystyczny efekt.

Konkretne znaczenie A₁, A₂, B₁ i B₂ jest nadzwyczaj względne. I tak, nasi współcześni dopatrzą się realizmu u Delacroix, ale nie u Delaroche'a, u El Greca i Andrieja Rublowa, ale nie u Guida Reni, w scytyjskiej chłopce, ale nie w Laokoonie. Ktoś, kto dostrzeże prawdopodobieństwo u Racine'a, nie dostrzeże go u Shakespeare'a, i odwrotnie.

Druga połowa dziewiętnastego wieku. Grupa malarzy walczy w Rosji o realizm (pierwsza faza C, czyli szczególnie przypadek A₁). Jeden z nich – Riepin – maluje obraz *Iwan Groźny zabił syna*. Współbojownicy Riepina witają ten obraz jako realistyczny. I przeciwnie: akademicki nauczyciel Riepina jest oburzony brakiem realizmu, konfrontując obraz z obowiązującym wyłącznie dla tego nauczyciela kanonem akademickim (czyli z punktu widzenia B₁), dokładnie wylicza naruszenia zasady prawdopodobieństwa. Lecz oto akademicka tradycja przeżyła się, kanon „realistów”-*pieriedwizników* powszednieje, staje się faktem społecznym. Powstają nowe malarskie tendencje, zaczyna się nowy *Sturm und Drang* – w przekładzie na język manifestów artystycznych: poszukuje się nowej prawdy. Dlatego to współczesnemu malarzowi obraz Riepina wyda się, oczywiście, nienaturalny, nieprawdopodobny (z punktu widzenia B₂) i już tylko konserwatysta czci „realistyczne nakazy”, usiłuje patrzeć oczami Riepina (druga faza C, czyli szczególnie przypadek B₂). Z kolei Riepin nie dostrzeże u Degasa i Cézanne'a nic oprócz zniekształcenia i wypaczenia (z punktu widzenia B₁). Dzięki tym przykładom cała względność pojęcia „realizm” staje się oczywista; tymczasem – jak już mówiliśmy – historycy sztuki należą w większości do epigonów „realizmu” (druga faza C), arbitralnie stawiają znak równości między C i B₁, mimo że w rzeczywistości C – to tylko szczególnie przypadek B. Jak wiemy, pod znaczenie A podstawia się ukradkowo znaczenie B, przy czym nie dostrzeżają zasadniczej różnicy między A₁ i A₂; rozbicie ideogramów rozumie się jedynie jako środek do tworzenia nowych – autonomicznego aspektu estetycznego konserwatysta oczywiście nie dostrzeże. W ten sposób historycy literatury, mając na myśli niby A (właściwie A₂), w rzeczywistości mówią o C. Dlatego kiedy historyk literatury oznajmia, na przykład, że „rosyjskiej literaturze jest właściwy realizm”, to ma to tyle sensu, co aforyzm: „człowiekowi właściwe jest być dwudziestolatkiem”.

Ponieważ utarła się tradycja, że realizm to znaczenie C, nowi malarze realisci (w znaczeniu A, tego terminu) zmuszeni są ogłosić siebie neorealistami, realistami w głębszym sensie tego słowa, naturalistami, ustanawiać różnicę pomiędzy realizmem przybliżonym, pozornym, a, ich zdaniem, oryginalnym (czyli własnym). Jestem realistą, ale tylko w głębszym sensie tego słowa – oznajmił już Dostojewski.

I prawie ten sam frazes powtarzali po kolei symboliści, włoscy i rosyjscy futuryści, niemieccy ekspresjoniści i tak dalej, i tak dalej. Czasami owi neorealiści utożsamiali ostatecznie swój program estetyczny z realizmem w ogóle i dlatego zmuszeni byli, oceniając przedstawicieli grupy C, wyłączyć ich poza prąd realistyczny. Tak przez późniejszą krytykę został podany w wątpliwość realizm Gogola, Dostojewskiego, Tołstoja, Turgieniewa, Ostrowskiego.

Samo znaczenie C charakteryzowane jest przez historyków sztuki (a zwłaszcza literatury) w sposób przybliżony i bardzo nieokreślony – nie wolno zapominać, że charakterystykę tworzą epigoni. Dokładna analiza na pewno podstawi pod C szereg kategorii o bardziej precyzyjnym znaczeniu, odstąpi fakt, iż poszczególne chwytów, jakie ogólnie kojarzymy z C, są znamienne nie dla wszystkich przedstawicieli tak zwanej szkoły realistycznej i odwrotnie, odkrywane są i poza nią.

Mówiliśmy już o realizmie progresywnym jako o charakterystyce pod względem cech nieistotnych. Jeden z chwytów takiej charakterystyki – kultywowany między innymi przez szereg przedstawicieli szkoły C (w Rosji – tak zwanej szkoły gogolowskiej) i dlatego czasami niesłusznie utożsamiany z C w ogóle – to zagęszczenie narracji obrazami przywoływanymi według przyległości (*smjeżnosti*)³. To znaczy: droga wiedzie od terminu właściwego do metonimii i synekdochy. To „zagęszczenie” przeprowadzane jest na przekór intrydze albo też zupełnie ją znosi. Przytoczmy najprostszy przykład: dwa literackie samobójstwa – Lizy (z opowiadania M. Karamzina *Biedna Liza* – przyp. tłum.) i Anny Kareniny. Przedstawiając samobójstwo Anny, Tołstoj pisze głównie o jej torebce. Ta nieistotna cecha wydalaby się Karamzinowi bezsensowna, chociaż w porównaniu z awanturnicznym romansiem wieku XVIII opowiadanie Karamzina jest także łańcuchem cech nieistotnych. Jeśli w romansie awanturnicznym XVIII wieku bohater spotykał przechodnia, to właśnie tego, który był potrzebny jemu albo przynajmniej intrydze. A u Gogola, Tołstoja czy Dostojewskiego bohater obowiązkowo spotka pierwszego z brzegu przechodnia niepotrzebnego, zbędnego z punktu widzenia fabuły, i odbędzie z nim rozmowę, z której dla fabuły nic nie wyniknie. Ponieważ chwyt taki nierzadko ogłasza się jako realistyczny, oznaczmymy go przez D, powtarzając, że D pojawia się często w C.

Chłopcu zadają zagadkę: z klatki wyleciał ptak; w jakim czasie doleciał do lasu, jeśli co minutę przelatywał tyle i tyle, a odległość między klatką a lasem wynosi tyle a tyle. Chłopiec pyta: a jakiego koloru była klatka? Ów chłopiec był typowym realistą w znaczeniu D tego słowa.

Albo jeszcze taka anegdota – „zagadka ormiańska”: wisi w salonie, zielone. Co to jest? Okazuje się, że śledź. Dlaczego w salonie? A nie można było powiesić? A dlaczego zielony? Pomalowano. Ale po co? Aby trudniej było odgadnąć. To dążenie, aby trudniej było odgadnąć, ta tendencja do spowalniania rozumienia prowadzi do akcentowania nowej cechy, do przywołania nowego epitetu. W sztuce przesada jest nieunikniona, pisał Dostojewski; ażeby ukazać rzecz, trzeba deformować

^{3/} Por. przyp. 2 (przyp. tłum.). <http://rcin.org.pl>

Jakobson ○ realizmie w sztuce

jej poprzedni wygląd, zabarwić ją, tak jak barwi się preparaty dla obserwacji pod mikroskopem. Koloruje się na nowo przedmiot i już wszyscy myślą: stal się bardziej wyczuwalny, oczywisty, realniejszy (A₁). Kubista zwielokrotnił na obrazie przedmiot, pokazał go z paru punktów widzenia, uczynił bardziej namacalnym. To chwyt malarski. Istnieje wszelako możliwość motywowania, usprawiedliwiania tego chwytu w samym obrazie. Na przykład przedmiot zostaje powtórzony, odbity w lustrze. Dokładnie tak się dzieje w literaturze. Śledź jest zielony, bo go pomalowali – zaskakujący epitet zostaje zrealizowany, trop zamienia się w epicki motyw. Dlaczego pomalowali? – autor ma na to odpowiedź, ale w rzeczy samej prawidłowa jest tylko jedna odpowiedź: aby trudniej było odgadnąć. W ten sposób można narzucić przedmiotowi termin niewłaściwy albo podać ten termin jako szczególną koncepcję owego przedmiotu. Paralelizm negatywny (*otricat'jelnij paralljelizm*) odrzuca metaforę w imię właściwego terminu. „Nie jestem drzewem, jestem kobietą” – mówi dziewczyna w wierszu czeskiego poety, Šramka. Ta konstrukcja literacka może stać się umotywowana: z cechy skazu (*skaza*) stać się detalem rozwoju sjużetu (*sjużetnogo razwit'ja*)⁴. Mówili jedni: to ślady gronostaja; drudzy odpowiadali: nie, to nie są ślady gronostaja, to przechodził Čuriła Plenkovič. Odwrócony (*obraščennyj*) paralelizm negatywny odrzuca termin właściwy dla metafory (w cytowanym wierszu Šramka: „nie jestem kobietą, jestem drzewem”; albo w sztuce innego czeskiego poety, Čapka: Co to jest? – Chusteczka. – To nie chusteczka. – To stojąca przy oknie piękna kobieta. Ma na sobie białe ubranie i marzy o miłości...).

W rosyjskich bajkach erotycznych obraz kopulacji bywa często podawany w terminach odwróconego paralelizmu, podobnie jak w pieśniach weselnych, z tą różnicą, że w pieśniach tych metaforyczna konstrukcja zwykle nie jest niczym usprawiedliwiona, podczas gdy w bajkach owe metafory motywuje się jako sposób kuzszenia dziewczyny, wykorzystany przez chytrego bohatera bajki, albo też jako wyjaśnienie w zwierzęcym języku niepojętego dla zwierząt ludzkiego aktu. Konsekwentna motywacja, usprawiedliwianie poetyckich konstrukcji, również bywa nazywana realizmem. W ten sposób czeski powieściopisarz, Čapek-Chod nazywa żartobliwie „realistycznym rozdziałem” umotywowanie tyfusową gorączką „romantycznej” fantastyki w pierwszym rozdziale powieści *Najbardziej zachodni Słowianin*.

Taki realizm, czyli wymóg konsekwentnego motywowania, realizowania poetyckich chwytów, oznaczymy jako E. Owo E często mylone jest z C, B itd. I w tym stopniu, w jakim teoretycy i historycy sztuki (szczególnie literatury) nie odróżniają różnorodnych pojęć ukrytych pod

^{4/} Terminy *skaz* i *skoznet* nie mają dokładnego odpowiednika w języku polskim (czasem spotyka się tłumaczenia „narracja mówiona” i „temat artystyczny”). *Skaz* to sposób opowiadania, w którym sam akt mówienia staje się zdarzeniem. *Skoznet* zaś jest uszeregowanym zgodnie z punktem widzenia autora ciągiem zdarzeń. Owe określenia tylko w przybliżeniu odróżniają narrację od fabuły, dlatego też zdecydowałem się zostawić je w brzmieniu oryginalnym (przyp. tłum.).

terminem „realizm”, obchodzą się z nim jak z pęczniejącym w nieskończoność workiem, w który można upychać wszystko, co tylko się zapragnie.

Protestują: nie, nie wszystko. Fantastyki Hoffmanna nikt nie nazwie realizmem. A to znaczy, że jakieś wspólne znaczenie słowa „realizm” mimo wszystko istnieje, że coś można wyłączyć poza nawias.

Odpowiadam: nikt nie nazwie łopaty kosą, ale to nie znaczy, że słowo „kosa” obdarzone jest tylko jednym znaczeniem. Nie można bezkarnie utożsamiać licznych znaczeń słowa „realizm”, tak jak nie można – nie ryzykując opinii obłąkanego – mylić dziewczęcych kos z kosami stalowymi. Prawda, że pierwsza pomyłka jest mniej groźna, ponieważ różne znaczenia ukryte tu pod jednym słowem są od siebie ostro odgraniczone, podczas gdy łatwo wyobrazić sobie fakty, o których można jednocześnie powiedzieć: to realizm w sensie C, B, A, itd. Mimo to jednak mylenie C, B, A, itd. jest niedopuszczalne. Rzecz jasna, istnieją w Afryce Murzyni, którzy są także murzynami (= oszustami) w grze⁵. Niewątpliwie, istnieją alfonsi o imieniu Alfons. Ale to jeszcze nie powód, by każdego Alfonsa nazywać alfonsem, ani podstawa do wyciągania wniosków o tym, jak gra w karty plemię murzyńskie. Przykazanie to jest wręcz naiwne w swej oczywistości, a mimo to mówiący o realizmie w sztuce łamią je bez ustanku.

(1921)

Przełożył *Przemysław Pietrzak*

^{5/} Ros. *arap* to „Murzyn”, ale i „oszust” (przyp. tłum.)