

Zofia Mitosek, POZNANIE (W) POWIEŚCI – OD BALZAKA DO MASŁOWSKIEJ. Kraków (2003). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 372, 4 nlb.

Poznanie (w) powieści Zofii Mitosek jest książką, która stawia całe serie pytań istotnych dla prozy XX wieku i nie poprzestaje przy tym na rozstrzygnięciu kwestii „czy powieść poznaje?” i „co powieść poznaje?”, ale próbuje też odsłonić rozmaite możliwości i ograniczenia, jakie zawierają XX-wieczne dzieła powieściowe w różnorodności swoich odmian: realizm, techniki personalizujące, powieść wielogłosowa, powieść oparta na chwytach autoreferencyjnych, „dzieło w ruchu”, powieściowa intertekstualność, formy dokumentalne w powieści. Przy tak określonych ramach badawczych wybór przykładowych tekstów musi charakteryzować się dużym zróżnicowaniem i siłą rzeczy staje się wyborem subiektywnym, oznaczonym sygnaturą autorską (chcę w tym miejscu podkreślić, że ową subiektywność doboru tekstów zapisuję na korzyść książki: Balzak, Prus, James, Conrad, Proust, Faulkner, Odojewski, Dostojewski, Żeromski, Witkacy, Mach, Kundera, Andrzejewski, Th. Mann, Nabokow, Moczarski, Hrabal i na koniec – dodaje Mitosek – „„ciepła« jeszcze” powieść Masłowskiej). Ostatecznie wybór ten w obiektywny sposób zmierza również do zaprezentowania czytelnikowi historycznego ujęcia gatunku oraz ważnych punktów zwrotnych w ewolucji powieści i jej przemian strukturalnych.

Mówiąc o wieloznacznej grze językowej zawartej w tytule tej książki, autorka wskazuje na trzy poziomy swoich poszukiwań: analiza świata przedstawionego, próba odpowiedzi na pytanie, jak tekst został skonstruowany, i wreszcie kwestia lektury, sposobu, w jaki czytelnik współuczestniczy w tworzeniu tekstu i w jaki – dzięki tekstowi – poznaje siebie. Ukryta w tym trafnym tytule niejednoznaczność zawiera sama w sobie wartości poznawcze i ukierunkowuje nastawienie czytelnika na wieloplanowość podjętej przez Mitosek lektury. Kształt tej intrygującej książki wchodzi w jawną, wyrażoną *explicite* relację intertekstualną¹ do dzieł Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Henryka Markiewicza *Teorie powieści za granicą* oraz Stanisława Eilego *Światopogląd powieści* – pomiędzy tymi dziełami a pracą Mitosek wytwarza się szczególnie rodzaj ideowej i myślowej oscylacji. Zaznaczam przy tym, że refleksja teoretyczna – niezwykle w tej książce bogata i wywodząca się z różnych źródeł – ma tutaj jednoznacznie określone miejsce: jest pochodną dokonań pisarskich i sytuuje badaczkę na stanowisku antropologa literatury.

Dookreślając powieść jako przedmiot poszukiwań, autorka wypowiada te ważne słowa: „Powieść przyciąga moją uwagę jako jeden ze sposobów refleksji nad poznaniem. Pisząc o epistemologicznych możliwościach tego gatunku, w małym stopniu zajmuję się referencyjną zawartością przedstawienia: interesuje mnie opowiadanie jako czynność kształtowania sensu” (s. 8; podkreśl. A. D.). To bardzo istotny gest badawczy, szczególnie przy założeniu, że powieść budzi naszą niepewność i rodzi chaos w naszej własnej wiedzy o świecie, przyczyniając się tym samym do rozbicia skostniałych

¹ Myślę tu o „intertekstualności krytycznej”, pojęciu utworzonym przez L. Peronnemoisés (*L'intertextualité critique*. „Poétique” 1976, nr 27).

i, zdawałoby się, raz na zawsze już ustalonych idei i opinii. Zasadniczym obiektem zainteresowań staje się tu tekst powieści, a w jego obrębie zwłaszcza: „napięcie między zagadkami intrygi”, „gra między różnymi poziomami narracji”, „aluzje literackie i kulturowe”, „wielorakie konteksty artystycznego słowa”, „zabiegi wpisywania się autora w akcję utworu i szyderstwo z przyzwyczajęń czytelnika” (s. 9). Zdaniem Mitosek, wszystkie te chwytły mają utrudniać odbiór i czynić z literatury najnowszej „laboratorium kodów językowych i przedstawieniowych”. Powstaje tu pytanie zasadniczej wagi: czy literatura kiedykolwiek w dziejach (oczywiście poza przypadkami nachalnego dydaktyzmu) ułatwiała czytelnikowi swój odbiór, czy trudność odbioru jest wyłącznie cechą literatury najnowszej? Czy nie jest tak, że z perspektywy czytelnika (nawet tzw. czytelnika idealnego) tekst jawi się zawsze jako enigmatyczna sieć złożonych relacji, które próbuje się w trakcie lektury rozwiązać, rozszyfrować?

Co do metod analizy, chcę tu wyeksponować zwłaszcza kilka istotnych stwierdzeń, na których opiera się obrona przez Mitosek droga: przede wszystkim fakt, że utwór literacki nie tyle coś komunikuje, ile „udaje” bezpośrednią komunikację, jego zaś wyrażanie i dyfuzja następują za pośrednictwem słowa drukowanego – na plan pierwszy wysuwa się tym samym związek literatury z pismem, a lektura wybranych utworów przebiega często po tekstowych marginesach (zaimki deiktyczne, nazwy własne, wyrażenia w językach obcych, praktyki delimitacyjne i typograficzne – akapit, myślnik, spacja, cudzysłów, *etc.*). „Podejście moje – pisze autorka – opiera się na przekonaniu, że w tekście powieści mowa ustosunkowuje się do innej mowy, a sens fabuły jest rezultatem jej wyrażania na różnych poziomach porozumienia. Uwzględnienie mikropoziumu powieściowej wypowiedzi motywuje potrzebę całościowego spojrzenia na tekst” (s. 10). Oto jest znaczący gest metodologiczny Zofii Mitosek, który wyróżnia jej książkę spośród wielu prac analitycznych i interpretacyjnych. Uwzględnienie skali „mikro” uznaję w tej pracy za niezwykle istotne, sprawia ono bowiem, że sam tekst traktuje się tu nie tylko jako przedmiot wyposażony w określoną strukturę, ale jako pewnego rodzaju „świętość”, wymagającą podejścia pełnego namaszczenia i skrupulatności oraz wnikliwości posuniętej do tego stopnia, że mówiąc o wielkich dziełach literatury powszechnej autorka sięga do tekstów oryginalnych i cytuje je zarówno w polskim przekładzie, jak i w oryginale. Żmudne lektury Mitosek mają po części związek z tradycją *close reading*, są – jak chciałaby sama autorka – lekturami „blisko tekstu” (s. 278), które wielokrotnie przynoszą zaskakujące odsłony ukrytych sensów, poszerzających naszą wiedzę na temat powieści i umożliwiających ciekawe interpretacje.

Całość *Poznania (w) powieści* otwiera szkic *Czy fakt może być głupi?* Poświęcony jednej z najbardziej intrygujących i fascynujących powieści Balzaka, rozpiętej pomiędzy biegunami magii i realności, a odczytywanej jako opowieść o człowieku uporczywie walczącym z losem bądź jako figura ludzkiej egzystencji: „Opowieść o jaszczurze wyczerpuje się jak samo życie” – pisała Maria Janion². Wolno tę powieść czytać także jako figurę losu pisarza, który w samym akcie twórczym traci jakąś część siebie – wraz z rozwojem fabuły (ale też jej wyczerpywaniem się) ubywa życia, ubywa opowieści i metaforycznie ubywa ciała piszącego (oto jest dziwna ekonomia pisania, cena, którą autor musi zapłacić za własne dzieło). W swojej wnikliwej analizie Mitosek zwraca uwagę na rzecz bardzo istotną, a mianowicie na nieuniknioną rozbieżność między tytułem polskim (*Jaszczur*) a francuskim (*La Peau de chagrin*): francuskie słowo „*chagrin*” daje się tłumaczyć jako „szagryn” lub właśnie tytułowy „jaszczur” – rodzaj skóry służącej m.in. do oprawy książek, ale też jako „kłopot” czy „zmartwienie”. Zdaniem badaczki, w przedstawionej przez Balzaka historii nazwa nie jest arbitralna i istnieje tu harmonia między oznaczaniem a znaczeniem, a sam tekst daje się czytać dosłownie i alegorycznie. Dwa światy, realistyczny i magiczny, splatają się w tej powieści ze sobą, zachowując przy tym swój charakter zna-

² M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 10.

kowy, lektura zaś alegoryczna, stanowiąca próbę ich pojednania, jest według Mitosek na wskroś uzasadniona. Z analizy *Jaszczura* wynika jeszcze jedna istotna kwestia związana z pytaniem o miejsce tego dzieła w historii powieści – poprzez eseizację formy powieściowej, wcielanie do dzieła filozofii Balzak nie zmierza w ogóle do jej rozbicia, ale raczej wytycza nowe drogi rozwojowe tego gatunku. „Rozwikłując zagadki zawarte w anegdocie – pisze autorka – i uogólniając konkretne sytuacje, jakie niesie świat przedstawiony, nadaje im filozoficzne sensy, jednym słowem, stawia przed powieścią doniosłe zadania poznawcze. Jednocześnie, łącząc w swoim utworze magiczną bajkę, filozoficzne studium oraz realistyczną prezentację, zdaje się wypróbować epistemologiczne możliwości powieściowej formy” (s. 29).

Jak pokochać zbrodniarza? – kolejne w tej książce studium – poświęcone jest *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego i skupione m.in. na sposobach znaczenia fabuły tej powieści. Słusznym zdaniem autorki, fabuła układa się na dwóch poziomach: jeden z nich tworzy schemat intrygi kryminalnej (pomysł zbrodni, jej wykonanie, śledztwo, sąd i kara), drugi zaś – forma artystyczna, za której pomocą zostaje przedstawiony ów nieprawdopodobny materiał (doświadczenie tych zdarzeń i autoanaliza Raskolnikowa). Obydwie fabuły nakładają się na siebie, co zostaje chytrze ukryte przed czytelnikiem m.in. dzięki konstrukcji czasowej. Są to kwestie oczywiste, z którymi trudno się nie zgodzić. Najciekawszym fragmentem tej części książki jest, jak myślę, skuteczna próba polemiki z Bachtinem, który ujmował dzieło Dostojewskiego w kategorii „powieści polifonicznej” – w tym wypadku chodzi o fakt, że autor *Zbrodni i kary*, ograniczając swoją wszechwiedzę, sytuuje się na tym samym poziomie co bohaterowie i nawiązuje z nimi dialog. Analizy dokonane przez Mitosek pokazują wyraźnie, że twierdzenia Bachtina nie do końca odpowiadają prawdzie – to zaskakujące, ale i słuszne w wypadku tej powieści stwierdzenie.

W tekście poświęconym *Lalce* Bolesława Prusa, od kilku lat istniejącym w obiegu badawczym, punktem wyjścia jest realizm i powieść realistyczna oraz traktowany przez autorkę na zasadzie *fait divers* napis na kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu 4/6. Dokonana tu lektura jest z wielu względów niezwykła, wchodzi bowiem w polemikę z dotychczasowymi ustaleniami, próbuje wykreować ciekawe i nowatorskie rozwiązania, ale też tworzy miejsca niedookreślenia, co w efekcie inspiruje dalsze dociekania, kształtuje coś, co można by nazwać „otwartą interpretacją”.

W całym zbiorze szkiców spotykamy się z praktyką konfrontacji przekładów poszczególnych powieści z ich oryginałami (za każdym razem badaczka porównuje przekład z reprezentatywnymi edycjami poszczególnych dzieł). Mitosek sczytuje wybrane fragmenty nie gwoli weryfikacji poprawności przekładu (choć weryfikacje się zdarzają, np. w odniesieniu do ewidentnego błędu w przekładzie powieści Williama Faulknera autorstwa Zofii Kierszys – przypis 5 na stronie 144), ale raczej gwoli wskazania wieloznaczności powstających na styku: tekst oryginalny – przekład. Owa wieloznaczność ujawnia się ze szczególną siłą np. w wypadku słynnej wypowiedzi Kurtza z *Jądra ciemności*: „*The horror! The horror!*”, którą tłumaczono na język polski „Zgroza! Zgroza!” (Aniela Zagórska) lub „ohyda” (Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*). Przyznam, że ta praktyka sczytywania oryginałów z przekładami jest szczególnie ciekawa i bardzo inspirująca, wplecione to zostało w całość tekstu Mitosek niby na jego marginesach (teksty oryginalne umieszczone są w przypisach), w taki sposób, że czytelnik zmuszony jest dokonywać jakby podwójnej lektury i podwójnej pracy myślowej: z jednej strony nad tekstami Mitosek, z drugiej nad przekładami i oryginałami.

Przedstawione w tym zbiorze lektury splatają się kilkakrotnie z odczytaniem dokonany przez Janion – dotyczy to *Jaszczura* Balzaka, *W kleszczach lęku* Henry’ego Jamesa, *Zasypie wszystko, zawieje...* Odojewskiego, ale też *Jądra ciemności*, które rozpatrywała wcześniej autorka *Wobec zła*, podobnie jak Mitosek, w odniesieniu do *Traktatu poetyc-*

kiego Czesława Miłosza i *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli³. Odczytanie powieści Conrada dokonane przez Mitosek otwiera się na szeroką przestrzeń intertekstualną (*Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, wspomniany film Coppoli, Miłosz, także inne teksty Conrada). W tej sytuacji trochę zaskakujący wydaje się fakt braku poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Wydrążeni ludzie* (przekładanego zresztą na język polski po raz pierwszy przez Miłosza), w którym jedna część motto („*Mistah Kurtz – he dead* [Pan Kurtz – on umrzeć]”) zaczerpnięta jest właśnie z *Jądra ciemności*. Przypomnijmy w tym miejscu, że poemat ten recytuje filmowy Kurtz, w którego postać wcielił się Marlon Brando. Kontekst słynnego poematu Eliota, podobnie jak i podane przez Janion za Hannah Arendt uwagi dotyczące pierwowzoru postaci Kurtza⁴, pozwalają interpretować niezwykłą opowieść Conrada jako krytykę zachodniej cywilizacji, której dziejowa rola sprowadza się nie tylko do kreowania kulturowych wartości, ale też do wytwarzania zła i przemocy, które z tak wielką siłą ujawniają się w XX wieku pod postacią systemów totalitarnych.

Analizując *Przedwiośnie* Żeromskiego, badaczka wyznacza tej powieści – zresztą bardzo słusznie – szczególne miejsce w ciągu ewolucyjnym gatunku. Punktem zaczepienia jest tu stwierdzenie, że „język *Przedwiośnia* migoce światłem wielokrotnie odbitym” (s. 126–127) i że powieść jest „rozdarta między trzy style” (s. 127): styl mowy wielojęzycznej, styl ekspresyjny, prezentujący za pośrednictwem mowy pozornie zależnej wewnątrz Cezarego Baryki, oraz stosunkowo rzadki styl relacji obiektywnego narratora. Zdaniem Mitosek, mamy tu do czynienia z powieścią, która łączy w sobie wielogłosowość z wielojęzycznością, i to zanim jeszcze fenomeny te zostały stereotypizowane przez Bachtina. W takim ujęciu *Przedwiośnie* jawi się jako powieść dotykająca kwestii ideologicznych w nowatorski (głównie pod względem konstrukcyjnym) i niepowtarzalny sposób. W pełnym dynamiki, płynnym i doskonale uargumentowanym wywodzie Mitosek radykalnie odrzuca tezy krytyków dotyczące chaotycznej konstrukcji powieści Żeromskiego, kładąc nacisk na daleko posuniętą epistemologiczny relatywizm, pojawiający się w powieści humor czy ironię i przede wszystkim na osiągniętą przez pisarza homologię pomiędzy niejednoznaczną materią świata przedstawionego a wieloznacznym sposobem wyrazu artystycznego.

Szkic *Jak powstaje narracja?* jest niezwykłą, przesyconą pasją badawczą poznawania opowieścią o tym, jak Jerzy Andrzejewski pisał *Bramy rajy*. Szkic ten nosił pierwotnie tytuł *Historia i moralność. Geneza sensu w „Bramach rajy” Jerzego Andrzejewskiego* (zmiana tytułu wydaje się w pełni uzasadniona w kontekście całości omawianej tu książki).

³ M. Janion, „Człowiek wytwarza zło, jak pszczoła miód”. W: *Wobec zła*. Chotomów 1989.

⁴ *Ibidem*, s. 145. Dla uściślenia: Janion nie odsyła bezpośrednio do tekstu Arendt, ale korzysta ze wskazówki I. P. Watta. Ten zaś odwołuje się do słynnego dzieła H. Arendt *The origins of totalitarianism* – zob. wyd. polskie: *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. D. Grinberg, M. Szawiel. T. 1–2. Warszawa 1989. Arendt uznaje *Jądro ciemności* za „utwór rzucający najwięcej światła na ówczesną rzeczywistość rasową w Afryce” (t. 2, s. 34). W *Korzeniach totalitaryzmu* czytamy (t. 1, s. 152): „Jak Kurtz z *Jądra ciemności* Conrada byli »wydrążeni do samego sedna [...], zuchwali bez dzielności, chciwi bez odwagi i okrutni bez męstwa«. W nic nie wierzyli i »potrafili wmówić w siebie wszystko – wszystko«. Wygnani ze świata uznawanych wartości społecznych, byli zdani na siebie i wciąż nie mieli się na czym oprzeć z wyjątkiem przeblysków talentu, który sprawiał, że byliby równie niebezpieczni jak Kurtz, gdyby wolno im było kiedykolwiek wrócić do ojczyzny. Jedynym bowiem talentem, który mógłby się rozwinąć w ich pustych duszach, był dar fascynacji, tworzący »wspaniałego przywódcę skrajnej partii«. Bardziej uzdolnieni spośród nich byli żywym wcieleniem urazy, jak Niemiec Karl Peters (być może, pierwowzór Kurtza), który otwarcie przyznał, iż »ma dosyć zaliczania go do pariasów i chce należeć do rasy panów«. Ale uzdolnieni czy nie, wszyscy »gotowi byli na wszystko – od gry w cetno i lichy do rozmyślnego morderstwa«, a bliźni »znaczyli dla nich nie więcej niż mucha«. I tak przynieśli ze sobą lub szybko sobie przyswoili kodeks zachowania odpowiedni dla tworzącego się wówczas typu mordercy, dla którego jedynym, niewybaczalnym grzechem jest stracić panowanie nad sobą”.

W ciągu rozwojowym powieści oraz refleksji nad kształtem tego gatunku dzieło Andrzejewskiego – „artysty hiperteoretycznego”, jak go określa Mitosek – zajmuje rzeczywiście znaczące i uprzywilejowane miejsce. Całość szkicu, opartego na żmudnej filologicznej pracy wykonanej przez autorkę, łączy znakomita interpretacja rozpięta pomiędzy otwartym i zamkniętym charakterem *Bram raju*. Mam wrażenie, że Mitosek raczej sceptycznie odnosi się do czytania tej powieści w kontekście nowoczesności, którego znamieniem miałyby być właśnie otwarcie. Dodam jednak, że z zaskoczeniem stwierdziłem w szkicu brak odniesienia do lektury utworu Andrzejewskiego zaproponowanej przed laty przez Deleuze’a i Guattariego, którzy w przekonującym wywodzie uczynili z *Bram raju* egzemplifikację swojej teorii pisania nomadycznego i kłączowatego⁵.

Jednym z ważniejszych problemów przeplatających całość tekstu *Poznania (w) powieści* jest zagadnienie zaniku przedstawienia we współczesnej literaturze, omówione m.in. na podstawie *Drogi przez Flandrię* Claude’a Simona, w której rzeczywiste wypadki wojenne z 1940 roku narzucają się czytelnikowi jako „pył wydarzeń, gdzie nie ma granicy między faktem a wyobrażeniem, zachowaniem a wspomnieniem, obrazem mentalnym a rzeczywistością” (s. 207). Analizując tę powieść Mitosek podkreśla, że utwór nie pretenduje do referencji i prawdy (przynajmniej do prawdy, by tak rzec – jeśli dobrze rozumiem intencje badaczki – „monumentalnej”, jaka wpisana jest w podręczniki historii), a brak odniesienia do rzeczywistości, ujawniający się m.in. poprzez to, że bohater nie potrafi odróżnić swoich fantazmatów, opartych (dodałbym dla uściślenia użytego przez autorkę pojęcia fantazmatu) na imaginacyjnych schematach, od faktów, nie oznacza ostatecznie braku poznania, wręcz przeciwnie: właśnie w ten sposób Simon określa wymiar kłęski i w takiej postaci poddaje ją pod rozważę czytelnikowi.

Pośród wielu pisarzy uwzględnionych w omawianym tomie znalazł się także Bohumil Hrabal i jego *Wesela w domu*. Lektura szkicu na temat tej powieści, a także zamykającego go aneksu poświęconego Pawłowi Huelle i powieści *Mercedes Benz. Z listów do Hrabala*, nasunęła mi refleksję ogólniejszej natury, dotyczącą recepcji w Polsce prozy Hrabala (i szerzej: literatury czeskiej), szczególnie intensywnej, jak myślę, w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Zestawienie Hrabala z Pawłem Huelle i jego „powieścią-holdem” jest tu w pełni uzasadnione. Polski pisarz czerpie z Hrabala pełnymi garściami, o czym świadczy nie tylko *Mercedes Benz*, ale też inny utwór: *Opowiadania na czas przeprowadzki*, i może warto było pokusić się o trochę szerszą analizę zależności pomiędzy prozą obydwu pisarzy, analizę, która, podobnie jak wiele innych zawartych w książce Mitosek, byłaby przeprowadzona na poziomie struktury tekstu.

Omówiłem tu jedynie wybrane teksty składające się na recenzowany tom, zwłaszcza te, które wydały mi się w trakcie lektury szczególnie znaczące. Co do dokonanych w tej pracy wyborów można by się, oczywiście, spierać i w nieskończoność wypytywać, dlaczego badaczka umieściła w swej książce analizę twórczości tego, a nie innego autora czy też tej, a nie innej powieści. Byłyby to zresztą spory marginalne i nie bardzo istotne. W *Polsłowie* Mitosek zaznacza wyraźnie, że wybór analizowanych tekstów jest arbitralny i że ma pełną świadomość pominięcia szeregu ważnych, klasycznych i reprezentatywnych dzieł.

Jednak skoro już jesteśmy przy wyborach, to pojawił się tu pewien problem, który koniecznie chciałbym zaakcentować. Otóż jestem w stanie odpowiedzieć sobie w sposób przejrzysty, dlaczego omówienie kontrowersyjnej „politycznej powieści” Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje* znalazło się obok „apolitycznego” Hrabala, podobnie umiem wyjaśnić pojawienie się *Umschlagplatzu* Rymkiewicza i *Nieśmiertelności* Kundery. Jednak z całością tego bardzo ambitnego przedsięwzięcia kłóci się powieść Masłowskiej. Nie

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*. Paris 1980. Ciekawą interpretację *Bram raju* w kontekście wspomnianej tu teorii przedstawił D. Nowacki w rozprawie „Ja” nieuniknione. *O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego* (Katowice 2000, s. 57–77).

chcę tu włączać się w spory i wartościujące sądy krytyków na temat tej powieści, wszak ocenianie jej nie jest moim zadaniem. Podzielim entuzjazm badaczki uwiedzionej całkowicie pisaniem Masłowskiej i jednocześnie rozumiem, że pokazując przemiany ewolucyjne powieści jako gatunku chciała Mitosek wskazać również wpływ tendencji postmodernistycznych na literaturę. Mam jednak duże wątpliwości, czy egzemplifikowanie literackiego postmodernizmu za pomocą utworu Masłowskiej jest uzasadnione. Jego nowatorski charakter, który został w końcu dostrzeżony, nie wymaga w ogóle kwalifikatora w postaci określenia „powieść postmodernistyczna” (w ten sposób można temu utworowi bardziej zaszkodzić, niż wzmocnić jego znaczenie). W oparciu o teksty Donalda Barthelme, Ihaba Hassana i Briana McHale’a badaczka tworzy listę wyznaczników powieści postmodernistycznej (s. 346): niepewność ontologiczna (zatarcie granic między rzeczywistością a fikcją), niestabilny obraz świata, niezborność i niejednorodność podmiotu mówiącego, pokazywanie marginesów rzeczywistości. Czy to jednak wystarcza, aby *Wojnę polsko-ruską* ująć w sztywne ramy „powieści postmodernistycznej”? Skoro już należało uwzględnić tu dzieło z tego kręgu ideowego, to może warto było sięgnąć po jakiś bardziej wyrazisty przykład, który przecież nie musiał być zaczerpnięty z literatury polskiej.

Analizy i wynikające z nich interpretacje są w omawianym tomie połączone w koherentną i płynną całość. Autorka rozszyfrowuje wybrane przez siebie powieści skrupulatnie i rzetelnie, a swoje wywody podbudowuje – do czego zresztą od lat przyzwyczajeni są czytelnicy jej książek – bogatym, erudycyjnym aparatem teoretycznoliterackim. Praca Zofii Mitosek wnosi wiele cennych uwag, ważnych szczególnie w badaniach genologicznych nad współczesną powieścią, wskazuje miejsca zwrotów istotnych dla rozwoju tego gatunku, przede wszystkim zaś odsłania przed czytelnikiem różnorodne modele i sposoby lektury tekstów powieściowych, wielokrotnie prowadzące do zaskakujących wniosków interpretacyjnych.

Adam Dziadek