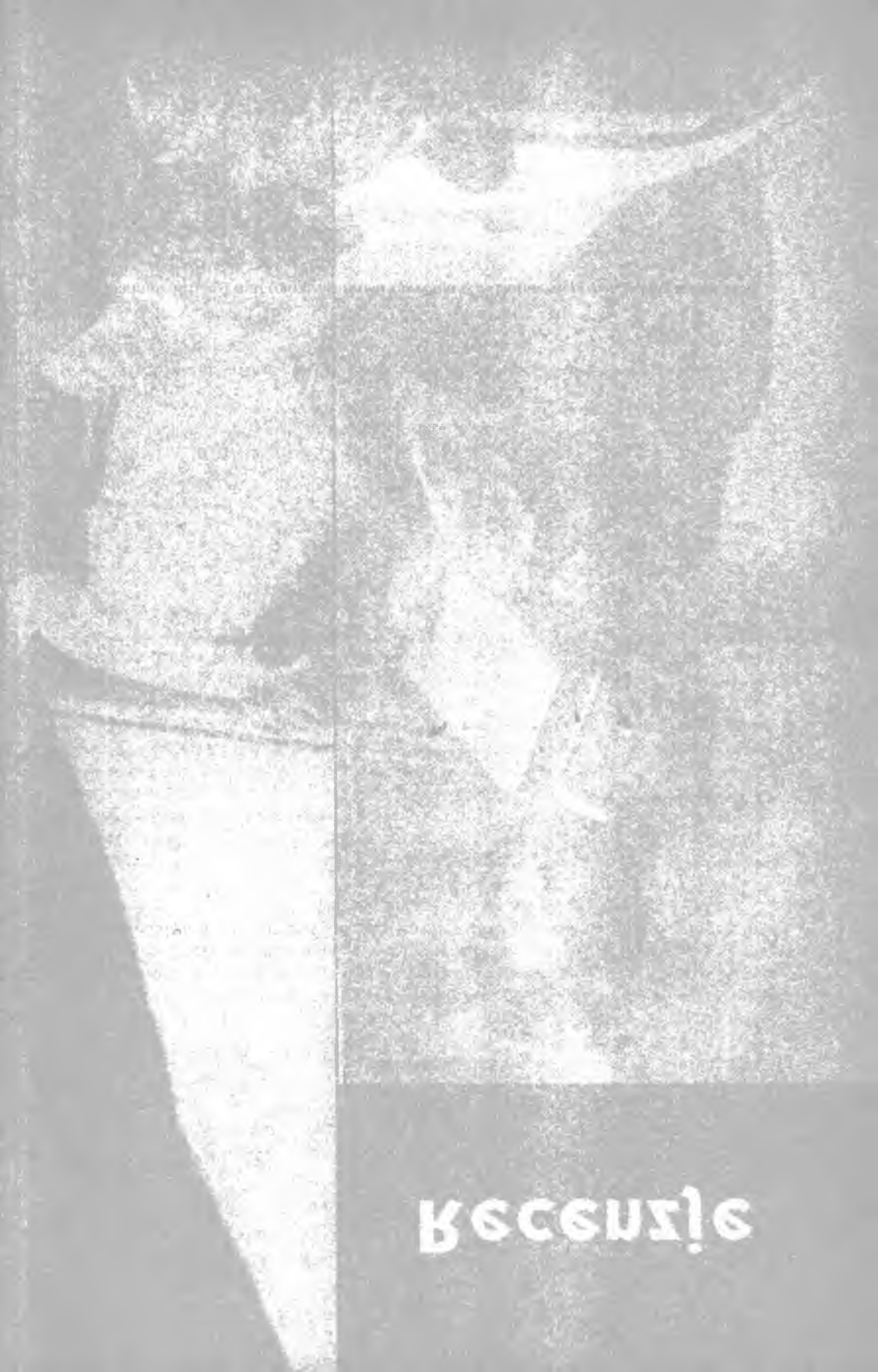


Recenzje





ΒΕΣΠΕΡΙΑ

V. Biti, *Pojmovnik suvremene knji-
žee teorije*, Zagreb 1997, s. 479

Przedsięwzięcie jednego człowieka

Słownik – niech zostanie tymczasem ta nazwa – chorwackiego teoretyka, Vladimira Bitijego¹, jest próbą ujęcia przemian i przewartościowań, jakie dokonały się w dziedzinie teorii literatury przede wszystkim w wieku XX. Założenie to isticie heroiczne, zwłaszcza jeśli uswiadomić sobie, że na okładce książki widnieje nazwisko tylko jednego autora, i nie jest to nazwisko redaktora, jak zwykle bywa przy tego typu publikacjach. Pomysłodawcą książki nie był wprawdzie sam Biti, bo propozycja wyszła od redaktorki wydawnictwa „Matica hrvatska”, gdzie opublikowane zostały później oba jej wydania (1997, 2000), od początku do końca mamy jednak do czynienia z pracą jednego człowieka.

Pierwsze hasła, pogrupowane w bloki tematyczne, zaczęły ukazywać się w połowie lat dziewięćdziesiątych na łamach „Republiki” (jednego z najważniejszych chorwackich czasopism poświęconych literaturze). Pierwsze wydanie z 1997 roku przyjęte zostało przez rodzimych recenzentów entuzjastycznie; publikację uznano nawet za jedno z najważniejszych wydarzeń teoretycznoliterackich ostatnich dziesięcioleci, a autorowi przyznane zostały prestiżowe wyróżnienia i nagrody (recenzję z pierwszego wydania zamieścili również „Teksty Drugie”)². Praca nad słownikiem nie została jednak przerwana, w „Republice” znów zaczęły pojawiać się nowe hasła. Drugie wydanie z roku 2000, rozszerzone i pod zmienionym tytułem, przyjęto równie entuzjastycznie, a proces przemiany sposobu myślenia o teorii literatury, zapoczątkowany w Chorwacji dzięki pracy Bitijego, stał się nieodwracalny. W 2001 ukazało się tłumaczenie na język niemiecki³.

Biti (ur. 1952, w Nowym Sadzie) związany jest z uniwersytetem w Zagrzebiu. Od lat kieruje katedrą teorii literatury, a jego wykłady („Jak czytać tekst literacki?”) cieszą się wśród studentów wielkim zainteresowaniem. Jest autorem sześciu książek⁴, redaktorem i współredaktorem antologii tekstów dotyczących teorii literatury. Od 1996 r. przewodniczy Chorwackiemu Towarzystwu Semiotycznemu, jest także członkiem International Association for Semiotic Studies oraz International Compa-

¹ V. Biti, *Pojmovnik suvremene knjižee teorije*, Zagreb 1997, s. 479; oraz drugie wydanie o zmienionym tytule: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb 2000, s. 695. Dalej jako PI i PII.

² M. Dąbrowska-Partyka, *W horyzoncie teorii literackiej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 111-115.

³ V. Biti, *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Hamburg 2001.

⁴ Vladimir Biti jest autorem prac: *Bajka i predaja* (1981); *Interes pripovijednog teksta* (1987); *Pripitomljavanje drugog* (1989); *Upletanje nerečenog. Književnost/povijest/teorija* (1994); *Strano tijelo pri/povijesti: Etičko-politička granica identiteta* (2000), także w języku niemieckim: – *Diskurs der Schwelle. Aspekte der krotischen Gegenwartsprosa* (1996) oraz redaktorem antologii: *Bahtin i drugi* (1992); *Suvremena teorija pripovijedanja* (1992); *Trag i razlika* (1995).

rative Literature Association. Jego zainteresowania badawcze wydają się więc ukierunkowanie semiotyczne, trudno jednak u Bitijego o jakieś deklaracje dotyczące wyznawanej metody.

Decydując się na formę słownika, Biti przyjmuje rolę bibliofila bądź polihistora, w których istnienie dawno już przestaliśmy wierzyć, co najwyżej traktując ich jako metafory modernistycznych poszukiwaczy prawdy. Biti wybiera formę naukowego dyskursu, najczystszeo jaki można sobie wyobrazić: formę encyklopedii, książki (chciałoby się napisać *księgi*), w której można znaleźć odpowiedzi na wszystkie pytania, cytując ją jako instancję uprawomocniającą. Jednocześnie wszakże uprzedza czytelnika o wpływach, jakie na tekst mogły mieć miejsce, czas i okoliczności powstania, nie ukrywa własnej perspektywy ani preferencji teoretycznych i światopoglądowych (uprzedza o tym we wstępie, PI, s. V-VI). Te zależności są wręcz dla niego koniecznymi warunkami stworzenia nie tylko takiego tekstu, jaki zamierzył, ale generalnie *nieuniknionymi uwarunkowaniami, które towarzyszą wszelkim wypowiedziom o literaturze*⁵. Choć więc mogłoby się wydawać, że wybór formy leksykonu miał za zadanie przewyciężyć te uwarunkowania, okazuje się, że był zabiegiem formalnym. Zarazem, trzeba powtórzyć, iż autor wcale nie deklaruje się jako przedstawiciel jakiejś metodologii czy szkoły.

Rzecz w tym, że konwencja słownika zostaje przez Bitijego przenicowana na wskroś i wszere, w rezultacie świadomego podszyca się autora-indywidualisty pod neutralnego polihistora. Świadomość zaś ograniczeń, jakie wynikają z autorskiej perspektywy, stwarza dogodny punkt wyjścia do rozważenia problemu możliwości istnienia uprawomocnionego metajęzyka. Przedmowę do drugiego wydania kończy więc Biti cytatem z *Własnego pokoju* Wirgini Woolf, ukazującym iluzoryczność dotarcia do prawdy, zwłaszcza jeśli przedmiot poszukiwań nie jest dany, a jeśli jest, to pełen sprzeczności i niejasności. A taka jest właśnie współczesna teoria literatury i kultury.

Te przejawy „skromności” można oczywiście uznać za zadośćuczynienie konwencji. Jednak wszystkie oznaki pokory wobec uwikłań, jakie towarzyszą współczesnej teorii literatury, mają uczulić czytelnika, że nie ma do czynienia z dziełem absolutnym, skończonym i definitywnym, które w dodatku byłoby nieświadome własnej ograniczoności.

Metoda błądzenia

Obrazu autora dopełnia pozycja „autsajdera”, jaką zdaje się on zajmować w świecie teorii. Zagrzeb nie należy do liczących się ośrodków dwudziestowiecznego literaturoznawstwa. W postawie Bitijego nie ma jednak niczego z zachowania dalekiego kuzyna z prowincji, który wpada w entuzjazm bądź przestroch na widok nowości (nadażanie za nowinkami dla badacza w Jugosławii, a później i w Chorwacji, acz zaprzątniętej w ostatnim dziesięcioleciu polityką, nie było aż tak trudne jak w PRL). Przyjmując pozycję nieprzynależności do żadnej z „koterii” teoretycznoliterackich oraz instytucjonalnej marginesowości, zyskuje lepszy ogłąd problemów, niż reprezentant lub wyznawca określonej formacji intelektualnej.

⁵ Cytat pochodzący z rozmowy T. Brleka z V. Bitim, przeprowadzonej dla Trzeciego Programu Chorwackiego Radia i opublikowanej na łamach dwutygodnika, *Metoda uvludanja*, „Zarez”, nr 52. Dalej jako MV.

Biti porusza się swobodnie po obszarach wszystkich najważniejszych tradycji literaturoznawczych – niemieckiej, francuskiej i angloamerykańskiej, nieobcy jest mu dorobek z obszarów słowiańskich (to właśnie dzięki jego wczesnym pracom przeszczepiona została na grunt chorwacki koncepcja Bachtina; w leksykonie pojawiają się także polskie nazwiska) czy ogólnie wschodnioeuropejskich. Biti nie zapomina także o chorwackich osiągnięciach w tej dziedzinie; zagrzebska szkoła stylistyki rozwijająca pod wpływem francuskiego strukturalizmu i jej „formacje stylistyczne” także zostały odnotowane w leksykonie. O tym zaś, jak uważnym obserwatorem współczesnej sceny teoretycznej jest Biti, świadczyć może drugie wydanie leksykonu (zaledwie po trzech latach od pierwszego, grubsze o dwieście stron), poszerzone nie tylko o nowe hasła z dziedziny teorii kultury (o czym mówi zmieniony tytuł), ale również uzupełnienia poszczególnych haseł o najnowsze publikacje.

Wybierając pozycję obserwatora, Biti doskonale ją wykorzystuje. Jak sam przyznaje w rozmowie opublikowanej na łamach jednego z chorwackich dwutygodników kulturalnych, w ciągu swojej badawczej działalności zdołał sobie wyrobić swoją własną metodę działania – metodę błędzenia czy może raczej błąkania się, która zapewnia swobodę przemieszczania się po różnych przestrzeniach.

Wyobrażam sobie, że poprzez przechodzenie z jednej przestrzeni w drugą uda mi się dostrzec jakieś ślepe punkty różnych teoretycznych horyzontów – powiada”, by zaraz zastrzec: „ale to w żaden sposób nie wyklucza istnienia ślepych zaułków mojego własnego horyzontu, który wystawiony zostaje na konfrontację z innymi poglądami. [MV]

Takie błąkanie się pozwala śledzić zagadnienie w różnych kontekstach, testować je na różne sposoby, zakradać się z wielu stron, zapewnia wielowymiarowość, choć nie gwarantuje osiągnięcia prawdy.

Kiedy znów rozmówca Bitijego sugeruje, że taka marginesowość to raczej wybór kategorii percepcji, odpowiada:

Człowiek może starać się utrzymać swoją marginesową pozycję jako perspektywę teoretyczną, jako kategorię percepcji, ale może mu się przydarzyć, że kultura i naukowy margines, na którym żyje, determinują go w sposób, jakiego się nie spodziewa i nie może sobie uświadomić. Ja w każdym razie nie jestem pewny, czy to się w moim przypadku nie zdarzyło! (...) Nigdy marginesowość nie może być zamierzona ani nie może być całkowicie teoretycznie wyartykułowana, ona zawsze jest rezultatem usytuowania teoretyka w instytucyjnym, kulturalnym, ideologicznym, ekonomicznym, jakimkolwiek chcecie, systemie. Pytanie brzmi, koniec końców, co znaczy w ogóle w dzisiejszym świecie margines i jak można go definiować, ponieważ świat idei zamienił się w wieloogniskową konstelację z wieloma różnymi centrami; nie istnieją już jasno rozgraniczone centra i peryferie, one się w wieloraki sposób wzajemnie determinują, więc pytanie dotyczy tego, kto i skąd mówi. [MV]

Kolejną sprawą jest kondycja teorii literatury w samej Chorwacji. Punktem wyjścia i odniesienia Bitijego była wspomniana szkoła stylistyki. Z nią właśnie przyszło mu się rozliczać i wobec niej ustosunkowywać w poszukiwaniu własnego miejsca.

Pojęciownik współczesnej teorii literackiej i kulturowej

Już w samym tytule książki Bitijego kryje się swojego rodzaju manifest teoretyczny, dlatego też właściwe jego przetłumaczenie staje się kwestią zasadniczą. Przede wszystkim zasługuje na wyjaśnienia sama nazwa gatunkowa *pojmovnik*.

Polski dosłowny przekład tego chorwackiego neologizmu mogłby, z pewnym ryzykiem, brzmieć *pojęciownik*. Dotychczas używane wymiennie określenia „słownik” i „leksykon” nie są najwłaściwsze, podobnie jak „słownik terminologiczny” czy „słownik terminów”. Wszystkie one sugerują istnienie wspólnego języka teoretycznego, spójnego systemu definicji, niezmienności i systemowości. Przekreślałyby też dotychczas przytoczone za Bitim argumenty na rzecz niemożności czystego metateoretycznego języka i negację wszystkich wątpliwości, jakie jego przedsięwzięciu towarzyszyły.

Biorąc pod uwagę kontekst kroatystyczny, tzn. mając w pamięci książkę Joanny Rapackiej (stąd w ogóle przywoływane określenie „leksykonu”) *Leksykon tradycji chorwackich* (1997), zapytać można – dlaczego nie „leksykon”? Praca Rapackiej zdaje się bowiem doskonale realizować tę samą, co i Bitiego, zasadę poruszania się po pewnej przestrzeni, w tym wypadku historyczno-mitologicznej, poprzez obserwację ważnych dla niej pojęć, konstrukcji ideowych, fantazmatów. Jednak nazwa „leksykon” wcale tego odbiorcy nie zapowiada. Podobne podejście metodologiczne, jak Bitiego (i Rapackiej), odnaleźć można też w kilkutomowej pracy zatytułowanej *Pojmownik ruske avangarde* (powstała ona w katedrze komparatystyki na uniwersytecie w Zagrzebiu w latach osiemdziesiątych pod red. A. Flaker, D. Ugrešić, wyd. 1984-87). Z nią wiązać należy pojawienie się w języku chorwackim neologizmu „pojęciownik” i z niej właśnie zaczerpnięty został tytuł Bitijego.

Kolejnym określeniem z tytułu, które należy sprecyzować i wyjaśnić, to **współczesność**. Jest ona głównym kryterium wyboru przedstawianych pojęć. Najważniejszym wyznacznikiem **współczesności** teorii literatury jest dla Bitijego proces auto-refleksji, jaki zaczyna towarzyszyć, czy nawet współtworzyć tę dziedzinę od czasu przełomu antypozytywistycznego, czy jak pisze się o tym w chorwackiej obszarze, w schyłkowej fazie paradygmatu modernistycznego. Współczesna teoria literatury, to taka teoria, która ma wątpliwości, co do swojego statusu i pozycji wśród innych nauk, przede wszystkim co do relacji wobec samej literatury. Dosłowny przekład przymiotnika w tytule („**teoria literacka**”) zgodny z intencją samego autora wskazuje właśnie na dwuznaczność, która powstaje po przekroczeniu tradycyjnej granicy podziału pomiędzy literaturą a teorią. Współczesna teoria literatury do tego stopnia nie jest pewna swojej autonomii, że nie waha się samą siebie nazywać „literacką”. Dodanie natomiast do tytułu w drugim wydaniu określenia „**kulturowy**”, jak w przedmowie wyjaśnia autor, to nie tylko sygnał rozszerzenia pola zainteresowań, ale podkreślenie określonej tendencji we współczesnej teorii, jej samouświadomienia sobie własnego kulturowego zakorzenienia i etyczno-politycznego wymiaru:

Każda teoria, czy tego chce czy nie, przynależy do określonej przestrzeni kulturowej, gdzie określone wprawdzie zostaje co w ogóle znaczy kultura. Każda więc teoria jest kulturowa w tym sensie, że wyklucza inną teorię jako niekulturową, niegodną uwagi i zajęcia się nią, a poprzez to właśnie włącza wspomniany wymiar polityczno-etyczny. Współczesna teoria zajmuje się literaturą i kulturą z pełną świadomością tego, że obie one już wcześniej zajęły się nią samą impregnując jej horyzonty, miejsce, z jakiego przemawia, i słowa, których używa. [P II, s. VI]

Dzięki takiemu rozumieniu współczesności, literackości i kulturowości, Bitijemu udaje się wytłumaczyć zastosowaną w „pojęciowniku” metodę opowiadania o teoriach w formie krótkich narracji o życiu, karierze, a niekiedy i śmierci pojęć, które powstały w ciągu ostatniego wieku dla potrzeb dyskursu o literaturze, a zarazem ostrzec przed różnymi niebezpieczeństwami, od których sam nie jest wolny.

System

„Pojęciownik” w najnowszej wersji zawiera około dwustu pięćdziesięciu haseł. Przy każdym hasle wymienione są obcojęzyczne odpowiedniki (tym samym wskazane zostaje pochodzenie i zakres występowania danego pojęcia). Właściwa „definicja” – w cudzysłowie, gdyż zgodnie z nieobowiązującym w „pojęciowniku” normatywizmem prezentacje przypominają raczej kruche wielogłosowe konstrukcje, aniżeli dokładne opisanie i nazwanie rzeczy po imieniu – najczęściej składa się z przytoczonych lub zacytowanych różnych koncepcji i poglądów, jest swojego rodzaju streszczeniem dyskusji toczonych na dany temat w literaturoznawstwie. Jest szkicem, krótkim artykułem, opowieścią.

W nowym wydaniu usprawniona jest też marszruta poruszania się po labiryncie pojęciownika. W wydaniu pierwszym oprócz wykazu pojęć i nazwisk, wszystkie odnośniki i połączenia pomiędzyhasłowe zaznaczone były w tekście, pod hasłem lub poprzez gwiazdeczkę. Teraz zrezygnowano z tradycyjnych odsyłaczy i indeksów na rzecz oddzielnego wykazu pojęć i pokrewnych zagadnień umieszczonego na końcu książki, tworzącego jakby mapę labiryntu. Sporo „definicji” zostało przeformułowanych (nowe partie tekstu sygnalizuje kursywa), wskutek czego powstał interesujący i wymowny palimpsest. Autor zrezygnował również z wymieniania w hasle tytułów przywoływanych i cytowanych prac, ograniczając się do zaszyfrowania ich datą wydania – resztę można odtworzyć na podstawie bibliografii (liczy ona kilkadziesiąt stron) – co nadało narracji bardziej wartkie tempo. Odstąpił także od każdorazowego zaznaczania nurtu, tradycji, narodowości czy „pokrewieństw” wspomnianego badacza, zostawiając samo nazwisko. Zabiegi te oczyściły tekst ze schematycznych formułek, jednocześnie specjalizując go jeszcze bardziej. W „pojęciowniku” nie ma też miejsca na biografię. Podstawowy schemat prezentacji w drugim wydaniu nie uległ jednak zmianie – wyznaczają go porządek alfabetyczny i chronologia (w obrębie samych haseł). Są to jedyne obiektywizujące zasady zastosowane w tekście, reszta to różne, często sprzeczne, atakujące się czy dialogujące ze sobą głosy.

Pojęcia

W pojęciowniku można wyróżnić kilka rodzajów haseł. Po pierwsze, nie zabrakło pojęć, wbrew zadeklarowanej „współczesności”, znanych z tradycyjnej poetyki, o ile oczywiście stały się one przedmiotem zainteresowania współczesnych teoretyków i badaczy. Pojęcia takie, jak alegoria, metafora, symbol, dialog, fabuła, narrator czy bohater, zyskały przecież w dwudziestym wieku zupełnie nowe znaczenie i rozumienie. To pojęcia odziedziczone. Przy nich lepiej widoczna staje się różnica pomiędzy „pojęciownikiem” Bitiego a słownikami normatywnymi. Zamiast szlifować definicje Biti opowiada o różnych sposobach widzenia i wartościowania tych pojęć, o definicjach, jakimi były opatrywane. Przywołuje tradycyjne koncepcje i w skrócie pokazuje kolejne etapy przekształceń i momenty przełomowe. Podobnie rzecz ma się z takimi kluczowymi pojęciami jak literatura, nauka o literaturze, historia literatury, dzieło, autor, w których „definicjach” można by się spodziewać niebezpośrednich choćby deklaracji ze strony autora. Znow jednak mamy do czynienia ze zbiorem różnych stanowisk, które układają się w dynamiczną opowieść. Jak pisze Biti w „portrecie” literatury: „Pojęcie, które we współczesnej teorii literatury zgubiło swoje oczywiste

znaczenie, wskutek czego, razem z innymi podobnymi «naturalnymi pojęciami» [podkreślenie M.K.] przestało być niedostępne dla analitycznych dociekań [P I, s. 173].

Kolejna grupa pojęć to hasła historyczno-metodologiczne: terminy dotyczące szkół, formacji i kierunków w literaturoznawstwie, zarówno tym nowszym (choć już klasycznym), jak i tym sięgającym korzeniami wieku XIX, takich jak formalizm, strukturalizm, hermeneutyka, historyzm, szkoła praska, szkoła tartuska, poststrukturalizm, postmodernizm, dekonstrukcja, postkolonialna teoria, postmodernizm, poststrukturalizm, krytyka fenomenologiczna, marksistowska, psychoanalityczna, feministyczna, etc. Tutaj Biti za każdym razem stara się pokazać wzajemne wpływy, zależności, inspiracje czy reakcje pomiędzy formacjami. Nie daje w każdym razie zwykłych streszczeń, ukazuje koncepcje w procesie przemian, w różnych fazach, wydobywając ich różne aspekty, wewnętrzne napięcia i potencje. Sam też przyznaje, że niegdysiejsze niemożliwe do przekroczenia różnice, ustąpiły miejsca punktom wspólnym, a śledzenie wszystkich ostatnich rewizji, tendencji, zwrotów poglądów i stanowisk, sprawiło, że wiele z tej grupy haseł sformułował na nowo.

Pojęcia wywodzące się z poszczególnych szkół i doktryn literaturoznawczych, które weszły do powszechnego języka teoretycznego, tworzą kolejną grupę haseł. Obejmuje ona całe strukturalistyczne i semiotyczne nazewnictwo, także językoznawcze, dekonstrukcjonistyczne, derridiańskie słowa-klucze, oraz pojęcia związane z koncepcjami poszczególnych badaczy z różnych faz ich twórczości. Zapożyczenia, kalki, które często w polskim literaturoznawstwie nie istnieją bądź przyjmowane są z dużą nieufnością, Biti wprowadza do chorwackiego lekką ręką, umyślnie i jakby na przekór purystycznym tendencjom, które zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych dominowały w myśleniu o języku chorwackim (w tym wypadku nie bez znaczenia pozostawał kontekst polityczny). Z pewnością dobór pojęć może budzić zastrzeżenia, lecz trudno zarzucić jakieś większe uchybienia. Tutaj zresztą ujawniają się najsilniej uwarunkowania wyborów Bitiego. Za przykład niech posłużą terminy Genette'a. W polskiej mowie o literaturze najczęściej spotkać można te z *Palimpsestów*, podczas gdy do obiegu chorwackiego weszły przede wszystkim terminy wywodzące się z teorii narratologicznych (narratologia, fokalizacja, analepsa, prolepsa, anachronia, izochronia), używane na przykład w badaniach literatury dawnej.

Swojego rodzaju grupę tworzyć mogą pojęcia, które stały się punktami wspólnymi i kluczowymi zarazem dla współczesnej humanistyki, czerpane z innych dziedzin naukowych, jak socjologia, psychologia, etnologia, językoznawstwo czy teoria komunikacji (archetyp, mit, język, gramatyka, historia, ikona, informacja, instytucja, system etc.). Ich „definicje” to także przedstawienia różnych sposobów rozumienia i zastosowania.

W drugim wydaniu pojawiają się także hasła: etyka, ciało, tożsamość, pamięć, wartość, które wyraźnie pokazują, jak zmieniły się i w jakim kierunku podążają zainteresowania najnowszej teorii literatury.

*

Proporcje, jakie zachowuje Biti, wyróżniając jedne zjawiska, drugie zaś podporządkowując innym, sprawić mogą, że nie uda nam się trafić wprost do jakiegoś zagadnienia, ale może właśnie takimi drogami przyszło się poruszać współczesnej teorii. Poza tym nie mamy przecież do czynienia ze słownikiem terminów sztuk pięknych, gdzie pod każdym hasłem ukryty jest konkretny desygnat. W „pojęciowniku” Bitiego poprzez labirynt encyklopedii (pojęć, odnośników, powtórzeń, odbić,

skróatów, przytoczeń i odwołań) ukazana zostaje cała złożoność, współzależność i uwikłanie współczesnej teorii. Forma encyklopedii, paradoksalnie wykorzystana do prezentacji między innymi koncepcji, które podważają jej „obiektywność”, stała się kształtem który doskonale odbija opisywany przedmiot. Wielogłosowość pojęciownika to sposób na ukazanie względności teorii, gdyż żaden z głosów nie zajmuje uprzywilejowanego miejsca. Nie wynika jednak z tego, że prawda nie istnieje, „a jedynie że nikt nie ma prawa jej sobie przywłaszczyć” [PII, s. VIII].

Małgorzata Kryśka

Realizm socjalistyczny — spór o metode

E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków: Universitas 2001, 314 ss.

Książka Edwarda Możejki była przed ćwierćwieczem jedną z pierwszych poważnych publikacji poświęconych realizmowi socjalistycznemu, podejmujących to zagadnienie w tak szerokim zakresie. Ukazała się w 1977 roku niemal równocześnie w Niemczech, Danii i Norwegii. Jej autor, polski emigrant, po krótkim pobycie w Danii osiadł na stałe w Edmonton, podejmując pracę jako sławista i komparatysta w University of Alberta. Zasłużony dla rozwoju sławistyki i komparatystyki między innymi jako redaktor naczelný „Canadian Slavonic Papers”, przez kilku ostatnich lat pracował na Uniwersytecie Śląskim, ostatnio zaś na Uniwersytecie Jagiellońskim. Odnowionym w ciągu tych lat kontaktom z polską sławistyką należy najpewniej zawdzięczać pojawienie się polskiej wersji jednej z jego najważniejszych rozpraw — studium o realizmie socjalistycznym.

Jest to problematyka podejmowana w Polsce od dawna — posiada ona w naszym kraju bogatą i poważną literaturę⁶. Książka Możejki przynosi jednak analizę jej aspektów dotąd nie podejmowanych lub opisywanych jedynie szczątkowo. Autor określa swoje zadanie wprost:

[...] chodzi po pierwsze, o możliwie najpełniejsze wyjaśnienie tych procesów społeczno-politycznych i kulturalnych, które doprowadziły do powstania takiej właśnie koncepcji literatury i sztuki, jaką jest realizm socjalistyczny, a po drugie o wyjaśnienie jego zasad teoretycznych [s. 19-20].

Pierwsze z tych zadań wydaje mi się spełnione jedynie w niewielkim stopniu, drugie zaś stanowi najistotniejszą zawartość rozprawy. W istocie bowiem wywód Możejki poświęcony jest, poza niewielkimi fragmentami, opisowi teoretycznej samoświadomości realizmu socjalistycznego i tak naprawdę Autor powinien był zatytułować swoje studium: *Teoria realizmu socjalistycznego: powstanie, rozwój, upadek*.

⁶ Ewolucję poglądów polskich badaczy w tym zakresie omawiam w artykule: *Realizm socjalistyczny w polskiej refleksji naukowej (przegląd)*, w: *50 lat polskiej rusycystyki literaturoznawczej*, red. P. Fast, B. Stempczyńska, Katowice, 2000, s. 78-86.

Rozdział pierwszy, podejmujący zagadnienie pochodzenia realizmu socjalistycznego, rysuje sytuację w sztuce i literaturze porewolucyjnej Rosji – Autor charakteryzuje ją jednak z perspektywy sporów teoretycznych i krytycznoliterackich. Przedstawia kontrowersję pomiędzy stanowiskiem Bogdanowa, broniącego na gruncie Proletkultu zasady autonomii literatury, i tych polityków, którzy z pozycji grupy rządzącej zmierzali do podporządkowania literatury polityce partii. Opisuje spory literackie lat dwudziestych: oficjalne reakcje organów partii na działalność i tezy teoretyczne Proletkultu, następnie działalność RAPP-u i ostatecznie likwidację ugrupowań literackich. Twierdzi, że najistotniejsza różnica pomiędzy polityką kulturalną w Rosji lat dwudziestych a okresem realizmu socjalistycznego polega na przyjęciu za jej podstawę odmiennych tez filozofii marksistowskiej [s. 23] – znaczne fragmenty pierwszej części rozprawy starannie dokumentują tę tezę. Wywód Autora dotyczy aspektu ideologicznego ówczesnego życia kulturalnego i nie kieruje się w ogóle ku sferze literackiej. Nie znajdziemy tu opisu procesu literackiego czy interpretacji dzieł sztuki słowa. Mozejko skupia się bowiem wyłącznie na analizie sporów teoretycznych i deklaracji ideowo-estetycznych, pomija zaś całkowicie rzeczywistość dzieł literackich. Analiza ta doprowadza go do następującej konkluzji:

Przyjęcie realizmu socjalistycznego przekreśliło między innymi dlatego szanse literatury, gdyż nie nastąpiło w wyniku żywiołowych manifestów pisarskich, entuzjazmu niezbędnego przy tego rodzaju przedsięwzięciach, lecz było rezultatem wykalkulowanego programu, skonstruowanego dla potrzeb państwowej polityki kulturalnej. Jak widzieliśmy, elementy literackie odegrały nieznaczną rolę w kształtowaniu się realizmu socjalistycznego. Doktryna ta nie została powołana do życia na podstawie jakiegos wyrażnego programu estetycznego, lecz skonstruowana na podstawie pewnych tez filozofii marksistowskiej, co oczywiście było sprzeczne z istotą samej literatury [s. 63].

W znacznej mierze należy się zgodzić z wnioskami Mozejki, wypada jednak ten pogląd polemicznie skomentować. Jak wiadomo, koncepcja realizmu socjalistycznego ukształtowała się po opublikowaniu deklaracji Komitetu Centralnego *O przebudowie organizacji literacko-artystycznych* z końca kwietnia 1932 roku. Konstytuowanie się zwartego wykładu założeń ideowych i estetycznych powstającej „metody twórczej” trwało od tego momentu aż do przyjęcia przez I Zjazd Pisarzy Radzieckich (sierpień-wrzesień 1934 roku) podstawowej jej definicji sformułowanej w statucie Związku Pisarzy. Wówczas właśnie zostały wprost wyartykułowane i podane w postaci obowiązującej estetycznej doktryny państwa radzieckiego podstawowe postulaty realizmu socjalistycznego. Jednak zjawiska literackie, utożsamiane dziś powszechnie z realizmem socjalistycznym, pojawiły się już kilka lat wcześniej. Nie mówię tu o tradycjach, do których realizm socjalistyczny się odwoływał, lecz o utworach, które spełniały – jak się potem okazało – wymogi stawiane przez tę doktrynę. Pojawiły się one w roku 1929, kiedy to rozpoczęła się tzw. druga rewolucja, czyli proces industrializacji kraju i kolektywizacji radzieckiej wsi. W tym kontekście wydaje mi się, że Mozejko, właściwie oceniając rolę „poetyki sformułowanej” (w tym wypadku równającej się w istocie sformułowanej ideologii) realizmu socjalistycznego, nie docenia w jego kształtowaniu rangi dokonań *sensu stricto* literackich, niezależnie od ich artystycznej trzeciorzędności. Jestem przekonany, że absolutyzowanie roli dyskursu teoretycznego, przy braku zrozumienia roli kształtujących się przed sformulowaniem założeń socrealizmu nowych odmian gatunkowych, stanowi o pewnej słabości tezy Edwarda Mozejki. Powstanie w latach 1929-1934 ogromnej liczby powieści produkcyjnych, kolchozowych i związanych z tematyką wychowania było bowiem, według

mnie, obok sporów o kształt estetyki państwowej, elementem konstytutywnym dla kształtującego się wówczas prądu literackiego.

I tu pojawia się drugi element, który wymaga obszerniejszego komentarza. Autor książki konsekwentnie opisuje bowiem realizm socjalistyczny jako **metodę twórczą**. Przyjmuje w ten sposób punkt widzenia immanentny dla tego zjawiska. Kreśląc historię kształtowania się tego pojęcia i spory trwające wokół niego przez kilka dziesięcioleci, Możejko – widząc jego heurystyczną bezpłodność – nie znajduje rozwiązania, które pomogłoby opisać realizm socjalistyczny w kategoriach pozwalających na uchwycenie jego istoty zarówno w aspekcie teoretyczno-estetycznym, jak i artystycznym. Pisze: „definicja realizmu socjalistycznego jako metody, tak jak wynika ona z sowieckich dyskusji teoretycznoliterackich, nastęrcza wiele trudności i pozostaje właściwie problemem nierozstrzygniętym” [s. 116]. Opis założeń teoretycznych owej „metody” doprowadza do konkluzji, że „realizm socjalistyczny z pewnością nie był kierunkiem artystycznym w takim znaczeniu, w jakim znamy je z dziejów kultury, gdyż jego oficjalni i nieoficjalni zwolennicy nie potrafili wypracować ani własnych środków wypowiedzi artystycznej, ani własnych gatunków literackich” [s. 118]. Tak się składa, że obiekt tego dość kategoriycznego stwierdzenia nie stanowił w żadnej mierze przedmiotu analizy Autora rozprawy. Praca nie zawiera bowiem w ogóle opisu dzieł literackich (w tym także gatunków), ani elementów procesu literackiego. Możejko formułuje więc wnioski, które nie dotyczą opisywanego w rozprawie materiału. Są one manifestacją „przednaukowych” poglądów Autora nie zaś rezultatem przedstawionego czytelnikowi wnioskowania.

W polskim literaturoznawstwie już od ponad dwóch dziesięcioleci zwykło się natomiast opisywać realizm socjalistyczny (szczególnie gdy mówimy o jego obecności w literaturze rosyjskiej) jako prąd literacki (zob. znane prace Henryka Markiewicza, Stanisława Poręby i inne). Takie ujęcie pozwala na jednorodny opis tego zjawiska zarówno z perspektywy jego samoświadomości, jak i zwartości ideowej i artystycznej dzieł i gatunków literackich; pozwala także na opisanie podstawowych reguł jego ewolucji. W pracy Możejki, traktującej realizm socjalistyczny wyłącznie jako program polityki kulturalnej i dostrzegającej w zasadzie jedynie aspekt teoretyczny tego zjawiska, ginie on jako kategoria *sensu stricto* literacka. I nie chodzi tutaj bynajmniej o to, bym chciał nadać realizmowi socjalistycznemu rangę znaczącego zjawiska literackiego. Podzielałm wszak pogląd, że to literatura zła, która przyniosła więcej zamieszania niż pożytku. Niemniej miała ona znaczący wpływ na ewolucję procesu literackiego w Rosji przez ponad ćwierć wieku i w znacznym stopniu określiła jej losy na kilka następnych dziesięcioleci.

Reasumując, twierdzenie Możejki, że realizm socjalistyczny jest metodą twórczą, szkodzi jego wywodowi. Niezależnie od intencji Autora prowadzi bowiem do utożsamienia jego twierdzeń z samoświadomością realizmu socjalistycznego. Możejko chodzi jednak o co innego, postrzega on ten prąd (choć nie zgodziłby się z tym, by to zjawisko tak nazwać) wyłącznie jako doktrynę polityczną (czy politycznie umotywowaną) oraz jako zespół reguł życia literackiego. Odrzuca natomiast swoistość i specyfikę całego „szeregu literackiego”. Najwygodniej byłoby chyba pozostać przy terminie „doktryna”. Jest bowiem – jak sądzę – tak, że realizm socjalistyczny, będąc prądem literackim, rządzi się określoną doktryną estetyczną, która została zdominowana przez tezy polityczne, na założeniach tej doktryny oparte są (szczętkowe w przypadku tego prądu) elementy kształtujące estetykę prądu, a z tym wszystkim skorelowany jest cały zbiór utworów literackich z ich cechami modelowymi i indywidualnymi. I fakt, że to zła literatura, nie ma tu nic do rzeczy.

Kolejne dwa rozdziały pracy prezentują dyskusje dotyczące koncepcji teoretycznych realizmu socjalistycznego w krajach Zachodu oraz Europy Wschodniej. Możejko charakteryzuje stan świadomości teoretycznej i krytycznoliterackiej tych krajów, ukazując ich źródłową więź z realizmem socjalistycznym w Rosji oraz odmienną poglądów wielu krytyków i norm obowiązujących w poszczególnych krajach. Wydaje mi się, że te dwa rozdziały oraz ostatni, poświęcony relacji pomiędzy realizmem socjalistycznym a pojęciem literatury socjalistycznej, stanowią największą wartość prezentowanej rozprawy. Został tu zebrany bogaty materiał faktograficzny. Wywód Autora jest klarowny i instruktywny. Opis poglądów na temat realizmu socjalistycznego najwybitniejszych przedstawicieli tej orientacji w krajach Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych przynosi wartościowy materiał do refleksji nad losami tego nurtu na całym świecie. Charakterystyka sytuacji w tym zakresie w „krajach demokracji ludowej” pozwala zaś na ogląd podobieństw i odmienności zarówno poglądów na ten temat, jak i postaw w zakresie polityki kulturalnej.

Na marginesie tych rozważań pojawiają się czasami konstatacje dotyczące samych dzieł literackich, określające cechy ich poetyki. To bodaj najsłabsza część tej książki. Wyrastają one bowiem z wiedzy przybliżonej, nie popartej dowodami analitycznymi. Czytamy bowiem na przykład o tym, że narrator powieści socrealistycznej obdarzony jest wiedzą absolutną, kiedy w powszechnie uznanych rozprawach na ten temat dawno już zakwestionowano tę tezę. Nie udokumentowane są także uwagi o strukturze postaci i fabuły utworów socrealizmu – są one bardzo uproszczone. Wydaje mi się także, że nie dość jasno została w pracy Możejki wyeksplikowana teza o założonej w doktrynie wychowawczej roli dzieł socrealizmu (Autor wspomina o tym na przykład na s. 228). A cecha ta jest bodaj (obok zawartości ideologicznej) najwyraźniej strukturującym elementem dzieł socrealizmu. Warto przypomnieć zaakceptowaną już w literaturze przedmiotu tezę o perswazyjnej dominancie realizmu socjalistycznego i o jego afirmatywności – traktowanych jako podstawowe formotwórcze czynniki dzieł socrealizmu.

Nietrudno dostrzec, że zarzuty, które tu wobec rozprawy Możejki formułuję, powodowane są niedosytem, Autor pomija bowiem wiele problemów pierwszorzędnych. Oczywiście jest jednak także, że nie mógł napisać o wszystkim. Należy też pamiętać, że studium to powstało niemal ćwierć wieku temu, kiedy nie istniały jeszcze prace najbardziej znaczące dla tej problematyki. Mimo to książka Możejki może stanowić niezłe uzupełnienie istniejących studiów, rzadko podejmujących opis teoretycznych założeń realizmu socjalistycznego, skupiających się natomiast na cechach jego poetyki.

Z perspektywy poznawczej książka Edwarda Możejki stanowi przyzwoite źródło wiedzy o jednym z najbardziej symptomatycznych zjawisk dwudziestowiecznej literatury. Ta wartościowa praca, która wejdzie najpewniej do kanonu lektur obowiązkowych w zakresie podejmowanej problematyki, nie została jednak przygotowana przez wydawcę dostatecznie starannie. Podobnie jak wiele książek tłumaczonych z języka angielskiego, zapisy bibliograficzne opracowano tutaj (i to niekonsekwentnie) według norm przyjętych w literaturze anglosaskiej i obcych tradycji polskiej humanistyki. Podjęto także niefortunna decyzję o transkrypcji (czy transliteracji, bo też trudno dostrzec tutaj ślady konsekwencji) nazwisk i tytułów rosyjskich (w taki sposób na przykład nazwisko znanego rosyjskiego pisarza Wasilija Aksionowa uzyskało postać „Aksenow”). Zdarzają się w książce także – niestety – błędy rzeczowe i faktograficzne (powieść Władimira Sołouchina *Władimirskije prosiolki* przywoływana jest jako *Władimirowskije poselki*; Możejko powtarza za Wasilewskim błąd, na skutek którego

znana radziecka badaczka literatury lat trzydziestych Tamara Kazimirowna Trifonowa pojawia się jako T. Trifonow i in.). W tekście pracy pojawia się sporo niezręczności stylistycznych, anglicyzmów i rusycyzmów.

Ten ostatni akapit adresuję do renomowanego przecież Wydawcy — nieco starsza redakcja książki mogłaby jej wszak przynieść jedynie pożytek i uchronić Czytelnika przed chwilami zniecierpliwienia. Zniecierpliwienie owo ujmuje jednak co najwyżej szczyptę satysfakcji z lektury książki sumiennej i bardzo zajmującej.

Piotr Fast

O micie w literaturze raz jeszcze

T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2001.

O micie, choć to byłby względem literatury inno-rodny, pisać trzeba nadal, gdyż wciąż pojawiają się utwory, które ów mit w sposób niestereotypowy wykorzystują. Do stworzenia „mapy” takich lektur namawia Tomasz Mizerkiewicz w swej książce, która nie tylko stanowi zręczną analizę tytułowych stylizacji mitycznych, ale również wskazuje, jak ów mityzacyjny poziom w interpretowanym przez autora powieściach wpływa na poetykę odbioru.

Aby wyodrębnić utwory stanowiące mityczne stylizacje, T. Mizerkiewicz dokonuje koniecznego podziału, dotyczącego przyjmowanych przez określonych pisarzy metod przywoływania mitu. Odróżnić zatem od stylizacji mitycznych trzeba mitologizację, które – jak powiada autor – sprowadzają się do świadomego, jawnego bądź utajonego podejmowania oraz imitowania określonych fabuł, postaci, motywów mitologicznych. Stylizacje mityczne z kolei posługują się „poetyką mitu”, tj. imitują cechy autentycznej opowieści mitycznej – utwory na takim naśladowaniu ukonstytuowane ciekawia ze względu na „język”, który w opisie świata przedstawionego, konstruowaniu fabuły i postaci próbuje zbliżyć się do mitycznego.

Książka T. Mizerkiewicza jest w taki sposób skomponowana, by kolejno zmierzyć się z trzema „zestawami” pytań, dotyczącymi: 1) genealogii badanego zjawiska, 2) znaczenia formy, 3) historycznoliterackiej aktywności stylizacji mitycznej. Z odpowiedzi na dwa pierwsze „zestawy” wywiązuje się autor bardzo dobrze, niedosyt budzi natomiast analiza trzeciego zagadnienia, zwłaszcza badanie związków między stylizacją mityczną a nurtami prozatorskimi w polskiej literaturze powojennej, widzianych z perspektywy polityczno-historycznej.

Autor uznaje za niezbędną eksplikację natury terminologicznej – wprowadzanie do utworów literackich elementów mitu nie czyni z nich opowieści mitycznych w dosłownym znaczeniu. Są nimi wyłącznie przedwerbalne, inno-rodne mitologie. Powieści „rozpięte na micie”, przez fakt imitacji, a zatem wtórności, nieautentyczności, prezentują co najwyżej świat mitopodobny. Warto w tym miejscu oddać głos samemu autorowi, który powiada, iż: „Naśladowanie cech opowieści mitycznej nie

ustanawia w tekście poziom czy wymiaru mitycznego, lecz *quasi*-mityczny lub mityzacyjny” [s. 12].

Nieco kontrowersyjna wydaje się cezura wyznaczona na rok 1968, po którym to, zdaniem T. Mizerkiewicza, pojawia się stylizacja mityczna, realizowana przez powstające wówczas utwory T. Nowaka, obecna następnie w twórczości E. Redlińskiego, W. Paźniewskiego, P. Szewca, P. Huellego, i ponownie uaktywniona w latach dziewięćdziesiątych w powieściach M. Tulli, A. Bolekiej, O. Tokarczuk. Ze stylizacją mityczną – zarówno z uwagi na konteksty polityczno-historyczne, jak i artystyczne – spotkać się bowiem można w utworach wcześniejszych, np. w *Czasie odwróconym* W. Odojewskiego, powieści wydanej w 1965 roku. Jej elementy znajdują się między innymi w powstałych również przed 1968 rokiem utworach L. Buczkowskiego i J. Strykowski.

Pierwsza część książki T. Mizerkiewicza stanowi gruntowne omówienie, zawsze przez autora traktowanych rozłącznie (ciekawa byłaby, jak sądzę, próba wskazania utworu realizującego elementy obu zjawisk), mitologizacji oraz stylizacji mitycznej. Badana w pierwszej kolejności mitologizacja odwoływać się musi – jak przekonuje T. Mizerkiewicz – do dwóch kontekstów: kulturowego, czyli wszelkich wariantów teorii mitu, i historycznoliterackiego. Obecność nobilitującego gatunek mitu w powieści ma najczęściej charakter intertekstualny, co poświadczają przywołani przez autora literaturoznawcy: J. J. White oraz S. Stabryła. T. Mizerkiewicz wykazuje pewien niedostatek w ustaleniach obu badaczy, którzy nie dostrzegają różnicy między nawiązaniami do dzieł literackich a aluzjami do mitologii. Odwołania do mitu trzeba bowiem rozważać na dwóch poziomach: 1) relacji intertekstualnych i 2) stosunku do zadekretowanej przez określonego pisarza teorii mitu. Takie postawienie sprawy pozwala T. Mizerkiewiczowi na konkluzję, iż „Między dziełem literackim a mitologią, reprezentowaną w dziele przez wybrany mit, toczy się «dyskusja» interdyscyplinarna” [s. 19].

Szczegółowo przedstawione mitologizacje, wśród których wyróżnione zostają odmiany historyczne, alegoryczne i akceptatywne, stanowią *panneau*, służące zdefiniowaniu i omówieniu najbardziej autora interesującej stylizacji mitycznej. Za jej wzorzec przyjmuje on autentyczną opowieść mityczną, której naśladowanie proponuje śledzić i interpretować w trzech sferach powieściowej poetyki. Są nimi: 1) sytuacja narracyjna i projektowany przez nią styl odbioru, 2) sposób istnienia świata przedstawionego, 3) relacja między postacią a rzeczywistością mityczną.

Mapę lektur, które interesują T. Mizerkiewicza ze względu na narrację i poetykę odbioru, tworzą: *Zagłada* P. Szewca, *Krótkie dni* W. Paźniewskiego, *Sny i kamienie* M. Tulli oraz *Prawiek i inne czasy* O. Tokarczuk. Wybór wydaje się trafny, gdyż pozwala interpretatorowi wysnuć ciekawe wnioski, dotyczące m.in. stwierdzonej w *Zagładzie* epopeizacji powieści, do której dochodzi w wyniku wprowadzania doń elementów mitycznych, a którą powoduje „zmęczenie tempem przemian”, a także zagrożenie wielożycznością. Istotny jest przy tym powrót do słowa, zasługującego na refleksyjny „przystanek” ze strony odbiorcy, jak i celna redefinicja pamięci, którą wyraża postulat pamiętania zarówno o tym, co zostało dopuszczone do świadomości, jak i o tym, czego nie zdołała ona zarejestrować. Warto by tutaj posunąć się nieco dalej i charakter tak pojętej pamięci zestawzić ze sposobem istnienia właśnie mitu czy symbolu, w których obok elementu wyrażalnego, „językowego” tkwi przecież także pierwiastek „pozajęzykowy”, a zatem nie znajdujący odpowiednika w kodach wypracowanych przez kulturę.

Narracyjne gawędziarstwo *Krótkich dni*, odzegnujące się od języków współczesnych, stanowić ma, zdaniem autora, prostą konsekwencję „świadomościowej przynależności do mitycznej krainy”. Lektura *Snów i kamieni* pozwala z kolei stworzyć definicję stylu mitycznego, o którym badacz powiada, iż „[...] to styl, w jakim formułowane są «dane wyjściowe», zasady dyskursu, które mówiący uznaje za własny i który chce zaproponować odbiorcy” [s. 95]. Stylizacja mityczna może wówczas pomóc w uwiarygodnieniu tezy, iż utwór literacki jest przede wszystkim zjawiskiem estetycznym (dominantą – funkcja poetycka) i fikcyjnym, dającym całościową, formalnie skończoną wizję świata, a zatem zrobioną na wzór mityczny; stanowi ona swoistą i prawdopodobnie najlepszą „odtrutkę” na chaotyczną, nie poddającą się ostatecznym rozstrzygnięciom współczesność.

W dyspozycji bezosobowego opowiadacza z *Prawieku i innych czasów* znajdują się natomiast rozmaite style wypowiedzi, które – sygnalizowane w powieści poprzez nawiązania do określonych obszarów kultury – rzutują, zdaniem T. Mizerkiewicza, na poetykę odbioru – musi ona pomieścić zaprojektowane przez różne sposoby opowiadania style (m.in. lekturę filologiczno-krytyczną, lekturę naiwną).

Po sytuacjach narracyjnych przychodzi pora na mityczne światy powieściowe, które wzbudzają zainteresowanie zwłaszcza w tych powieściach, w których ich obraz nie jest bezpośrednio determinowany przez sposób narracji. Należą do nich, według badacza, *Biały kamień* A. Bolekiej oraz *Prawiek i inne czasy* O. Tokarczuk, gdyż są im właściwe takie cechy, jak 1) oznakowanie ontologii świata przedstawionego oraz 2) ukazanie konfliktu mityczności z historycznością. Chwył stylizacji mitycznej oznacza w *Białym kamieniu* decyzję względem sposobu istnienia świata przedstawionego niezwykle ważką – mamy tu bowiem do czynienia, ulegając perswazji interpretatora, z „genezyjskością”, ze światem początku, właśnie z arche-światem. Kreowaniu owego arche-świata sprzyjają: kolista koncepcja czasu (świetnie *notabene* pokazana w *Widnokregu* Myśliwskiego, o którym T. Mizerkiewicz niestety nie wspomina), a także obfita deskrypcja rozmaitych obrzędów rytualnych oraz właściwa – jak przekonuje w ślad za Eliadem autor *Stylizacji mitycznych...* – społecznościom pierwotnym minimalizacja dystansu wobec *sacrum*, co „upraszcza i ułatwia kontakt z pierwotnymi, czyli archetypicznymi obszarami świadomości” [s. 126].

Prawiek... zostaje tu przywołany po raz wtóry z uwagi na interesujące T. Mizerkiewicza wariacje czasowe. Przyjęta przez analizowaną powieść totalność sprawia, iż realny status ontologiczny przyznany jest tylko tytułowej wsi – poza nią świat nie istnieje. Z drugiej strony rzeczywistość *Prawieku* jest tak skonstruowana, że unieważnia wszelkie roztrząsania spod znaku fenomenologii – wszystko w niej bowiem przedstawione ma charakter płynny, wariantywny, ściśle związany z genezyjską potencjalnością. Ta z kolei wpływa na czas, który nie tylko lekceważy historię, ale przestaje również funkcjonować jako obiektywna właściwość konkretnej przestrzeni, która przecież w jakichś granicach temporalnych osadzona być musi. W powieści Tokarczuk czas rozdzielony został pomiędzy wszystkich opowiadanych bohaterów, bez względu na to, czy stoją po stronie bytów ożywionych, czy reprezentują materię, przedmioty, zjawiska.

Ważne okazuje się rozpoznanie, dokonane przez B. McHale’a, a podjęte przez badacza stylizacji mitycznych. Wiąże ono dwie odmiany powieści: „modernistyczną” i „postmodernistyczną” z dwiema, odpowiednio, grupami pytań – natury epistemologicznej i ontologicznej. Przynależność do jednej z odmian powieści zależeć będzie zatem od tego, którego rodzaju pytań stawia się więcej. Obserwowana w ostatnich dekadach rezygnacja z wysiłków zmierzających ku poznaniu natury świata (które to

wysiłki w sposób trwały podważyły wiarę w istnienie jedynej możliwej rzeczywistości) na rzecz powrotu problemów ontologicznych wynika z klęski epistemologicznej, jaka się przydarzyć musiała eksperymentującej z formą powieści awangardowej. W okresie „postytnym” prezentowane przez prozę światy mogą być już tylko możliwe, wybór kodu mitycznego podkreśla przy tym odczuwany przez pisarzy polskich rozdźwięk między współczesnością a obrazami rzeczywistości imaginatywnej. Badacz stylizacji mitycznych podkreśla, iż owe światy powieściowe, opowiedane językiem, którego współczesna nieobecność jest znacząca (wskazuje przy tym na stylizację, czyli eksponuje literackość) mogą przyjąć własną, również literacką wersję historii.

Zastanawiając się nad postacią zarysowaną w prozie stosującej stylizację mityczną, T. Mizerkiewicz zwraca uwagę na pewną prawidłowość – mityczność pojawia się tutaj bowiem albo w sposobach przedstawiania opowiadanego świata, albo za pośrednictwem postaci, utożsamianej z wyznawcą owej mityczności. Badacz stylizacji ciekawie mogą wówczas zachowania i dokonywane przez bohaterów interpretacje na temat otaczającej ich rzeczywistości, które analizuje przy lekturze *Dwunastu* T. Nowaka i *Krótkich dni* W. Paźniewskiego. Formułuje przy tym m.in. wniosek, iż postać, w ślad za swym twórcą, powtarza gest wyłączenia ze współczesności – wszak obdarzona jest tą samą co on świadomością bezcelowości poszukiwań epistemologicznych. Trafna i nie pozbawiona otuchy wydać się musi konkluzja T. Mizerkiewicza, który utwory realizujące stylizację mityczną, a zatem akceptujące ograniczenia poznawcze, postrzega jako „terapeutyczną enklawę”, w której od czasu do czasu spotkać się mogą twórcy, dzieła i czytelnicy.

Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku Tomasza Mizerkiewicza stanowią pozycję wartościową nie tylko z uwagi na cenne ustalenia teoretycznoliterackie w badaniach nad istotą i funkcjonowaniem mitu w literaturze. Są również zaproszeniem do poszukiwania tekstów, w których zintensyfikowana literackość – m.in. dzięki takim zabiegom jak stylizacja mityczna – posiada jeszcze moc uwodzenia odbiorcy.

Anna Skibska