

accusations of ahistoricism, now she opposes the equally popular opinion that it is also apolitical. Even though postmodernism lacks any "effective theory of agency" translatable into concrete political action, it is inextricably bound up with a critique of dominant and as such politically implicated. Besides, as her concept of representation suggests, there can be no politically innocent art: all forms of representation, linguistic and visual, construct rather than mirror or express the way we experience ourselves and the world. Consequently, culture must be seen as the effect of representations, and not as their source.

To study the forms and politics of postmodern representation and its ideological groundings, Hutcheon concentrates on fiction and photography, two seemingly "transparent" media which in fact selfconsciously foreground their discursive and signifying practises. She discusses the challenges that postmodern art offers to traditional notions of representation such as realist reference and modernist autonomy. For example, historiographic metafiction is informed by both the realist and the anti-realist view of the past understood as something that, on the one hand, existed quite independently of us but, on the other hand, can be accessible to us now only through textual traces. However, avoiding "ontological reduction" which so often in poststructuralist thought collapses everything into textuality, Hutcheon insists that events are given meaning, not existence, by their representations in history. She also emphasizes the function of postmodernist parody as an ideologically charged instrument capable of contesting our assumptions about artistic originality and out "capitalist notions of ownership and property" (p. 93). The humanist belief in the coherent, selfsufficient subject as the originator of meaning is replaced by the postmodern focus on the systems of signification tied up with certain socially-produced and historically-conditioned codes and conventions.

The most interesting part of Hutcheon's study is her feminist reading of the postmodern. Evaluated from the politicized feminist perspective, postmodernism's critique of the dominant cultural and social conventions and ideologies seems too complicitous. It performs a political double-talk because it cannot step

outside the values it chooses to contest and is therefore always implicated in them. Feminism or „feminisms“, to use Hutcheon's preferred plural form, reveal the paradoxical nature of the relation between the postmodern and its target: speaking from the "insider" position within both economic capitalism and cultural humanism, postmodernism must inevitably have share in their common patriarchal underpinnings.

On the other hand, Hutcheon is far from ignoring the obvious points of convergence between postmodernism and feminism. Both are part of the same general crisis of authority, and both are engaged in the persistent "de-naturalizing" of the culturally-sanctioned forms of representation. The involvement of postmodernism with feminism is reciprocal: feminist-inspired postmodern writing reconsiders in terms of gender-politics the power-manipulation of signifying practices, whereas feminists can effectively co-opt postmodern parodic strategies as a way of deconstructing patriarchal discourse. Yet, in her opinion, feminism with its "distinct, un-ambiguous political agendas of resistance" (p. 142) should by no means be conflated into the politically-ambiguous and unresolved postmodern.

In spite of the fact that postmodernism does not accomplish any radical move toward change, Hutcheon acknowledges the importance of its critical response to "the philosophical and socio-economic realities of postmodernity" (p. 26). The latter name, referring to the entire social and philosophical period, is not to be confused with postmodernism in the sense of cultural phenomenon. Thus the postmodern appears only as a site of the struggle for the emergence of the new area. And Hutcheon seems to trust in the end that the new will be spelled out by feminists.

*Ewa Chrzanowska-Karpińska, Toronto*

Tzvetan Todorov: INTRODUCTION  
À LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE,  
Édition de Seuil, Paris 1980, s. 190.

Współcześnie, w sytuacji rosnącego zainteresowania fantastyką (przede wszystkim w po-

stacji science fiction i fantasy) w postaci literackiej i filmowej, przy rozwoju czasopiśmiennictwa poświęconego tym problemom (por. miesięcznik „Fantastyka”) warto przypomnieć klasyczną już pracę T. Todorova na temat literatury fantastycznej. Z tego powodu obecna recenzja ma charakter przede wszystkim przeglądowy.

Przystępując do omówienia literatury fantastycznej Todorov zwraca uwagę na fakt, że samo pojęcie „literatura fantastyczna” odnosi ją do gatunku literackiego. Perspektywa gatunku narzuca niejako metodę badawczą, której celem jest odkrycie reguły funkcjonującej w licznych tekstach, określanych mianem utworów fantastycznych. O ile Todorov nie kwestionuje samej metody, o tyle przestrzega przed zbytnim jej przecenianiem. Sformułowanie specyfiki tekstu jest automatycznie opisem gatunku, a każdy szczegół badanego dzieła jest pojedynczą egzemplifikacją cech gatunkowych. Badanie literatury ma podwójny charakter: jest to przejście od konkretnego utworu ku gatunkowi, a zarazem od gatunku (funkcjonującego na zasadzie uogólnienia, abstrakcji) ku konkretnemu utworowi. Mimo oczywistości tych założeń Todorov nie może pozbyć się pewnego sceptycyzmu. Stwierdza mianowicie, że relacja między abstraktem (gatunek literacki) a konkretem (dany utwór) jest tylko pewną możliwością, tj. utwór może, ale nie musi ucieleśniać cech gatunku. Z kolei żadna, nawet najbardziej wnikliwa obserwacja utworów nie jest w stanie rygorystycznie potwierdzić lub unieważnić teorii danego gatunku.

Definiowanie gatunku jest tylko zbliżaniem się do prawdy, nie jest kategoryczne, co wynika także z faktu, że krytyka literatury posługuje się, przy opisie literatury, kategoriami, które nie należą do samej literatury, jak np. teoria tematów literackich mająca tendencję do sprowadzania ich do kategorii zapożyczonych z psychologii, filozofii lub socjologii.

Od ogólnej teorii gatunku (rozdz. I) przechodzi autor do definiowania fantastyki (rozdz. II). W oparciu o analizę tekstów literackich (Cazotte, Potocki, Nerval, Hoffman) formułuje własną definicję fantastyki. Jej istotą jest dwuznaczność wynikająca z wahania doznawanego przez kogoś, kto nie zna praw naturalnych, wobec wydarzenia pozornie ponadnaturalnego. Jest to wahanie bohatera i czytelnika, którzy nie potrafią rozstrzygnąć czy to, co jest przed-

miotem opisu, jest rzeczywistością czy snem, prawdą czy iluzją. Czy diabeł jest tworem wyobraźni, czy istnieje rzeczywiście, z tym zastrzeżeniem, że rzadko się go spotyka?

Obszar fantastyki rozciąga się między tymi dwoma rozwiązaniami. To co odróżnia Todorova od innych teoretyków tego gatunku (Słowiołow, James, Reimann, Vax, Caillois) to stwierdzenie, że wahanie między prawdą i iluzją jest nieprzezwykłe w toku całej opowieści; aż po finał utworu bohater waha się co do wyboru jednej z interpretacji. Nie tyle więc ingerencja cudowności, czegoś niewytłumaczalnego, niemożliwego w porządek realności jest tu istotna, co postawa bohatera wobec tych faktów. Ta dwuznaczna percepcja zdarzeń udziela się także czytelnikowi.

Fantastyka winna spełniać następujące warunki:

1. tekst powinien zmuszać czytelnika do traktowania świata bohaterów jako świata żyjących osób i do wahania między naturalną a ponadnaturalną interpretacją zjawisk. Ten warunek odwołuje nas do aspektu werbalnego tekstu, do tego, co nazywamy „wizjami”. Fantastyka jest szczególnym przypadkiem takiej podwójnej, dwuznacznej wizji.

2. to wahanie czytelnika może być niejako „powierzone” bohaterowi. Wtedy staje się ono jednym z tematów utworu.

3. chodzi o to, by czytelnik przyjął pewną postawę wobec tekstu i odrzucił interpretację alegoryczną i poetycką.

Przy definiowaniu fantastyki zarzuca zupełnie, jako nieprzydatne definicje słowa „fantastyczny”, eksponujące ewokowanie przez autora wrażeń o dużej intensywności emocjonalnej (obawa, strach).

Todorov kwituje takie ujęcie następująco: jeśli tak to traktować, trzeba by stwierdzić, że gatunek dzieła zależy od zimnej krwi czytelnika. Fantastyka to nie tylko wahanie między realnością a iluzją, ale to również kwestia odpowiedzi na pytanie, czy to, co postrzegamy, nie jest aby wytworem wyobraźni lub efektem nie dość dokładnego poznania, a może obłąkania bohatera. A może jego obłąkańcze urojenia są tylko objawem jego wyższej świadomości?

W rozdziale III Todorov zauważa, że fantastyka nie jest gatunkiem autonomicznym i skłania się bądź ku dziwności, bądź ku cudowności. Zaliczenie utworu do jednej lub

drugiej odmiany uzależnia Todorov także od postawy bohatera i czytelnika: jeśli zadecydują oni, że prawa rzeczywistości pozostają nienaruszone i pozwalają objaśnić opisywane zjawiska, to dzieło skłania się ku dziwności. Jeśli zaś opisywane zjawiska wymagają powołania praw ponadnaturalnych, wchodzimy w obręb cudowności (jak np. w czarnym romansie). Obszar dziwności i cudowności wyznacza 4 odmiany gatunkowe fantastyki:

1) Fantastyka dziwności, w której nadnaturalność zostaje w końcu racjonalnie wyjaśniona czy to wskutek zrozumienia, że to co istniało było tylko owocem wybujałej wyobraźni (marzenia, szaleństwo), czy też uznania, że wydarzenie miało istotnie miejsce, ale poddaje się realnemu wyjaśnieniu (przypadek, oszustwo).

2) Czysta dziwność: implikowana uczuciami bohaterów. Jakkolwiek zdarzenie można wyjaśnić prawami rozumu, to pierwotnie odbierane jest ono jako szokujące, wyjątkowe, niewiarygodne i niepokojące.

3) Fantastyka cudowności — efektem finalnym jest uznanie ponadnaturalnego.

4) Czysta cudowność: natura opisywanych zjawisk sprawia, że elementy ponadnaturalne nie prowokują żadnej szczególnej reakcji bohaterów, ani czytelników, tak jak w baśni, gdzie cudowność nie jest niespodzianką. W obrębie tej odmiany wyszczególnia: a) cudowność hiperboliczną (nadnaturalność wynika niejako z „powiększenia” zjawisk wg zasady, że „oczy strachu są wielkie”), b) cudowność egzotyczną — gdy czytelnik nie znając terenu, gdzie toczy się akcja, jest jakby przymuszany, wskutek własnej niewiedzy, do niepoddawania pewnych zjawisk w wątpliwość; c) cudowność instrumentalna — najbliższa science fiction. Chodzi tu o gadzety perfekcyjnej techniki niemożliwe do zrealizowania w opisywanej epoce, ale możliwe w jakiejś przyszłości.

W rozdziale V Todorov zastanawia się, w jaki sposób podwójna percepcja fantastyki wpływa na strukturę utworu. Wychodzi od założenia jedności strukturalnej, która realizuje się w mowie (języku) fantastyki, w poszczególnej, indywidualnej wypowiedzi i objawia się w aspekcie syntaktycznym.

Dla Todorova właściwością fantastyki jest użycie mowy przenośnej obrazu, hiperbolizacja. Przesada bowiem prowadzi do nadnaturalności. Ale rodowód fantastyki tkwi w retoryce,

tak jak nadnaturalność wywodzi się z języka, który tę nadnaturalność ujmuje w formę słów. W planie wypowiedzianego narrator mówi zwykle w pierwszej osobie, jako „ja”. Todorov uważa, że jest to właściwość fantastyki. Pierwsza osoba opowiadająca pozwala bowiem na w pełni autentyczną identyfikację czytelnika z bohaterem, gdyż zaimek „ja” należy do wszystkich. Mechanizm tej identyfikacji jest wpisany strukturalnie w tekst.

Wreszcie, rozważając fantastykę w aspekcie syntaktycznym, Todorov dostrzega, że fantastyka bardziej niż inne gatunki zawiera wskazania dla czytelnika odnośnie czasu percepcji. W fantastyce nie można nie przestrzegać chronologicznego porządku odczytania dzieła — od początku do końca, od góry ku dołowi strony. Fantastyka wymaga takiego sposobu percepcji, podobnie jak powieść policyjna.

Poddając analizie (w rozdziale VI) fantastykę w aspekcie semantycznym Todorov stwierdza, że to o czym mówi fantastyka nie jest jakościowo różne od tego, o czym mówi literatura w ogóle. Istnieje natomiast różnica stopnia intensywności — maksymalnej w fantastyce. Badacz określa to mianem doświadczenia „granicznego”. Dlatego nie sam temat, ale sposób jego ujęcia przesądza o zaliczeniu utworu do fantastyki.

Todorov przeciwny jest metodzie krytyki tematycznej, która wrzuca wampiry do jednego worka. Ten astrukturalizm proponuje zastąpić zgrupowaniem tematów fantastyki w sposób czysto formalny, dystrybucyjny. Wyróżnione klasy formalne tematów, dzięki innej dystrybucji; będą odpowiadały innym klasom semantycznym.

W rozdziale VII książki ujawnia autor fundamentalne tematy fantastyki. Jednym z nich jest I. szczególnego rodzaju przyczynowość, polegająca na tym, że byty ponadnaturalne zastępują nieobecną w fantastyce przyczynowość. Mowa tu o pandeterminizmie i o swoistej panznaczeniowości (pansignification) — gdyż relacje te istnieją na wszystkich poziomach tekstu. Świat fantastyki jest „wyżej” znaczący. Innym tematem fantastyki są II. metamorfozy powodujące mnożenie bytów aż po odczucie, jakbyśmy byli licznymi osobami. Konsekwencją tego jest: III. zatarcie granicy między podmiotem a przedmiotem. Za charakterystyczne dla fantastyki uważa również Todorov: IV. przekształcenie czasu i prze-

strzeni, tj. rozciągłość „bez granic” czasu w fantastyce, to samo dotyczy przestrzeni. Te tematy fantastyki nazywa Todorov tematami „ja”, gdyż powiązane są one z systemem świadomej percepcji, mającej charakter statyczny, nie implikującej działań, ale postawę wobec świata. Nie działanie i nie interakcję ze światem, co raczej „thèmes du regard”, co jest jednak szerszym pojęciem niż „tematy spojrzenia”, punktu widzenia, wizji świata.

W przeciwieństwie do tematów „ja” implikujących pasywną postawę wobec świata, w oparciu o system percepcja-świadomości, wyróżnia (rozdział VIII) tematy „ty”, tj. takie tematy literatury fantastycznej, w których bohater wchodzi w relację dynamiczną ze światem, z innymi ludźmi, z własną podświadomością. Todorov wybiera tu temat „graniczny”, tj. relację człowieka do pożądanego, do zmysłowości, do miłości, zakładając, że ten typ doświadczeń najlepiej odkrywa relację człowieka z nadnaturalnością. Inaczej mówiąc – obecność diabła w fantastyce jest, posługując się terminologią freudowską, wyrazem dla libido.

Todorova zastanawia w literaturze fantastycznej obfitość tematów związanych z pożądaniem, miłością, śmiercią. Z miłością – w takich objawach, które uchodzą za dziwne, są nieuznawane czy wręcz traktowane jako społeczne tabu, np. kazirodztwo, homoseksualizm, dwuznaczność w określeniu płci bohatera, miłość grupowa, sadyzm. Zafascynowanie tą problematyką tłumaczy nie tylko względami cenzuralnymi, ale przede wszystkim chęcią wprowadzenia czytelnika, poprzez nadnaturalność, w temat życia po śmierci, a także jako temat kompensacyjny: ponadnaturalność interweniuje po to, by spełniło się to, co normalnie jest potępione, zakazane i niedopuszczalne.

Aż po rozdział IX Todorov odpowiadał na pytanie: „co to jest fantastyka?”, badając wewnątrzstrukturalne własności tego gatunku. W zakończeniu swojej pracy pyta, „dlaczego fantastyka?” – i pyta o reakcję na nadnaturalność obecną w literaturze fantastycznej i nadnaturalność jako taką. Polemizuje on z tymi autorami, którzy twierdzą, że nadnaturalność jest tylko pretekstem do opisanego tematu tabu. Dla Todorova widoczne jest podobieństwo między literaturą fantastyczną a psychoanalizą w tym sensie, że i narrator

opowiadania fantastycznego i psychoanalizy dostrzegają związek przyczynowy między pozornie niezależnymi faktami. Nadnaturalność pełni doniosłą rolę w utworze fantastycznym: 1. trzyma w napięciu, niepewności (funkcja pragmatyczna), 2. pełni funkcję semantyczną (autodesygnacja), 3. pełni funkcję syntaktyczną, tj. ingeruje w rozwój akcji, przynosząc modyfikację sytuacji, łamiąc jej równowagę lub nierównowagę.

Podsumowując, Todorov stawia tezę, że fantastyka już nie istnieje, że pojawiła się w XVIII wieku i zakończyła wraz z pewnymi nowelami Maupassanta. Istnieje, co prawda, nadnaturalność w literaturze, ale nie istnieje już fantastyka w takim rozumieniu, jakie dokumentuje Todorov. Istotą jej jest wahanie, optowanie za jedną lub drugą interpretacją. Współczesna fantastyka eliminuje wahanie, a więc rezygnuje niejako ze swej istoty. To co Todorov uważa za fantastykę, można by określić jako „klasykę fantastyki” i podaje jako przykład *Przemianę* Kafki, w której nadnaturalne wydarzenie nie prowokuje wahania, bo cały świat jest anormalny, a nie tylko pojedyncze wydarzenie w tym świecie. Świat Kafkowski to fantastyka à rebours, gdyż w przeciwieństwie do niego fantastyka postuluje realność po to, by poprzez wahania poddać ją w wątpliwość. W nowej fantastyce wszystko doprowadzone jest ad absurdum, gdy w fantastyce XIX-wiecznej istnieje ona na prawach wyjątku. Przy czym bohater i czytelnik nigdy nie są w niej pozbawieni normalności, a czytelnik identyfikując się z bohaterem nie wychodzi poza ramy realności.

Książka T. Todorova, wydana w 1970 roku, nie jest już chyba dzisiaj zaskoczeniem, a definicja literatury fantastycznej w takim kształcie jak ją przedstawia Todorov stanowi własność teorii literatury co najmniej od roku edycji samej książki. Podstawowe założenia metodologiczne Todorova wyłożone w jego *Poetyce* (wydanie polskie: Warszawa 1984), jak np. strukturalistyczne podejście do utworu literackiego, w tej pracy znalazło swoje odzwierciedlenie, może tylko z większą dozą sceptycyzmu dla przeteoretyzowanych uogólnień, choć i przed tym nie uchronił się autor, np. w rozdziale „Poezja i alegoria”, daleko wybiegającym poza zasadniczy tok wykładu.

Najwięcej kontrowersji może budzić rozdział ostatni omawiający pracę „Literatura

i fantastyka", w którym Todorov obwieszcza śmierć fantastyki i to już przed wiekiem. Jednak w myśl przyjętej przez niego definicji fantastyki nie sposób nie akceptować tego, wydawałoby się, ryzykownego stwierdzenia. Teoria broni się sama. To kategoria realności jest jej fundamentem. Literaturę fantastyczną uznaje Todorov za kwintesencję literatury ze względu na sposób w jaki stawia pytanie o granicę między realnością i nierealnością, ale można by tu dodać, że także ze względu na sposób w jaki na nie nie udziela odpowiedzi, tj. nie poddając się totalizmowi żadnej jednoznaczności. Niezwykle cenną wreszcie, nawet w sensie poznawczym, jest warstwa anegdotyczna tej książki, otwarta polemicznie, zachęcająca do dyskursu.

*Magdalena Jonca, Wrocław*

BEYOND NATURALISM. A NEW REALISM IN AMERICAN THEATRE, By William W. Demastes. Westport, Connecticut. Greenwood Press. 1988, 174 pp.

The realistic impulse has always been strong in American drama, and American realism has proved to be a flexible tool of expression in the hands of the best writers. Although in the 1960s and 1970s the validity of realism in the theatre was questioned, recently some American playwrights have returned to the realistic approach, at the same time modifying traditional forms — largely under the influence of the experimental and absurdist techniques. Within basically realistic theatre, they are trying to present "perspectives on the existential dilemma itself, a level not commonly considered the domain of realist drama." (p. 30)

William W. Demastes in his interesting study of the work of David Rabe, David Mamet, Sam Shepard, Charles Fuller, Beth Henley and Marsha Norman, examines how these playwrights utilized the realist format to redirect perception of human life, how they cope with the consciously taken "task of challenging old systems of thought from a base of new perspectives" (p. 6). The analyses of individual plays are preceded by a brief review of some earlier dramatic theories of realism revealing the roots and antecedents of the new forms.

Although the interests as well as techniques of new realists vary, they "have taken

realism beyond the socially-oriented domain", presenting „a cry of anguish over the insufferable state of being human" (p. 29).

Rabe views existence as basically "illogical or irrational" and people as lost souls, suffering from the sense of hopelessness, confusion, despair, "trapped in actions that forbid fulfillment", "victims of logical devices that continue to uphold and defend such actions" (p. 54). At the same time his plays reveal "horrificing glimpses of truth about American culture" (p. 39).

Mamet "has turned to uncovering a spiritually lost culture and showing that it has lost its means to recapture the essence of life it has allowed to slip away" (p. 67). He dramatizes this experience by "beginning with realism to present surfaces and working to illustrate the cracks in those surfaces" (p. 67).

Shepard decries "the loss of old codes as well as the fact that new codes can no longer be prescriptively substituted" (p. 102). He wants "to find what is lost in the individual consciousness and what has been lost in the national consciousness" (p. 103). In his plays "reality" is as varied as individual perception is.

The second generation of new realists — Fuller, Henley and Norman — often deal with the "psychological realities" of minority elements and their "despair over personal impotency in the face of overwhelming odds against happiness" (p. 152).

All these playwrights present complex psychological states that cannot be analyzed through strictly rational or cause-and-effect means. "They utilize realism to overturn the assumptions that realism was formerly recruited to uphold. Language is used to reveal the barriers it creates rather than breaks down; reason uncovers irrationality. And surfaces are presented to reveal their essential unreality" (p. 160).

Demastes also points to the confusion which accompanied the critical reaction to these plays; his analyses of critics' opinions constitute an important part of the book.

"The potential of new realism is yet fully to be realized", Demastes rightly observes. As these plays are more accessible to larger audiences the introduction of the avant-garde thought to popular theatre should be considered as an important achievement of their authors.