

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 “horrifying 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.

*Beyond Naturalism* is a very useful and valuable contribution to drama and theatre studies, not only in the United States.

Teresa Pyzik, Katowice

Henri Rey-Flaud, POUR UNE DRAMATURGIE DU MOYEN ÂGE, Paris, PUF, Littératures modernes, 1980, 184 p.

„Le théâtre au Moyen Âge est la réalisation hallucinatoire d'un désir collectif.”

Le livre de Henri Rey-Flaud s'intègre dans la sphère des préoccupations constantes de l'auteur pour le théâtre du Moyen Âge. Dans le *Cercle magique* (Paris, Gallimard, 1973) il s'était déjà affirmé comme l'historien d'une sociologie du théâtre qui retrouvait dans la technique d'un genre littéraire la signification de l'univers ludique. Dans ce nouveau livre, selon sa propre affirmation, il tente „d'appréhender l'imaginaire et le réel dans la mentalité collective d'une ville, Arras, en la dernière année du XIIe siècle, à partir d'une oeuvre de fiction, le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel” (p. 7), jeu que son auteur même appelle une „gageure”. Une gageure pour qui recherche dans cette pièce ce qui n'y est pas. Pour mieux l'éclairer, Henri Rey-Flaud nous plonge dans ce monde révolu mais combien fascinant où le théâtre n'est pas la ligne mais le cercle, et où le drame, enclos dans son cercle magique de spectateurs, prisonnier faisant prisonniers ses spectateurs, est le foyer concentrant et réfléchissant „toute la vie imaginaire et réelle du groupe qui, le temps du spectacle, éprouve la conscience de son unité” (p. 11). Ce théâtre miroir (opposé au théâtre-vitrine qui va naître avec Racine) est parfaitement illustré par le *Jeu de saint Nicolas*, spectacle d'une inversion (l'invasion n'est plus sarrasine mais chrétienne, Arras est „sarrasinée”, toute distance est abolie, l'action est renvoyée à l'infini) qui révèle l'insuffisance et l'impropriété des termes modernes de réalisme et de fantaisie. Ce théâtre est est „l'élaboration du réel à travers l'imaginaire de ces hommes, régis eux-mêmes par des lois symboliques qui ne sont plus les nôtres et que nous sommes condamnés à méconnaître systématiquement, faute d'une prudence et d'une humilité intellectuelle totale, qui doivent nous mettre à

l'écoute de l'oeuvre, sans jamais tenter de la plier à notre esthétique ou à notre idéologie” (p. 14).

Une oeuvre exemplaire permet à Henri Rey-Flaud d'esquisser une dramaturgie du Moyen Âge; il prend en considération tout d'abord le rapport théâtres-société au Moyen Âge. En soulignant d'emblée une caractéristique essentielle de la plupart de ces oeuvres théâtrales d'improvisation, à savoir l'écart entre leur importance sociale exceptionnelle et l'absence d'une grande qualité littéraire (sauf exceptions peu nombreuses), l'auteur montre que le théâtre est un spectacle collectif, car, entre ceux qui „jouent” et ceux qui théâtre est un spectacle collectif, car, entre ceux qui „jouent” et ceux qui regardent s'opère un transfert (auquel on pourrait concéder le terme de *catharsis* qu'Aristote réservait à la tragédie grecque) tandis que s'établit une confusion fondamentale, d'une part entre acteurs et spectateurs, d'autre part entre la vérité du spectacle et la vérité de la réalité (soutenue, cette dernière, par la mise en scène de la cruauté); la volonté n'est plus d'une illusion dramatique, mais d'un „syncrétisme volontaire entre les actes des Écritures et la réalité contemporaine” (p. 18), de sorte que les hommes du Moyen Âge n'apportent pas au spectacle leur complicité, mais leur foi totale et sans réserve. „Ainsi le théâtre du Moyen Âge n'a presque plus rien à faire avec la réalité littéraire. Il est, dans cette société déchirée par l'angoisse et par l'espérance, l'incarnation des mythes fondamentaux; il permet aux hommes d'échapper au contingent, à la précarité d'un monde, ou le Jugement Dernier peut intervenir à chaque instant. Il permet aux hommes de se retrouver *in ille tempoere*, au temps où s'accomplissent les actes fondateurs de la société que le théâtre perpétue...” (p. 20).

Le théâtre, avec sa fonction sociale, n'est pas le miroir de telle anecdote ou de tel tableau de genre, mais offre une image „focale” où se concentrent les idées et les sentiments fondamentaux de la vie du groupe.

Ce théâtre n'existe que dans et par le „lieu théâtral”, il ne prend vie qu'à la représentation, unique. Les échafauds marquant le „lieu théâtral” se sont instinctivement dressés en rond (comme les badauds s'attroupent autour du bonimenteur), ménageant au centre *la place*, lieu indifférencié, neutre, que contaminent les