

# Linda Hutcheon

---

## Historiograficzna metapowieść : parodia i intertekstualność historii

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 82/4, 216-229

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

LINDA HUTCHEON

## HISTORIOGRAFICZNA METAPOWIEŚĆ: PARODIA I INTERTEKSTUALNOŚĆ HISTORII

Więcej kłopotu z interpretowaniem interpretacji aniżeli z interpretowaniem rzeczy i więcej książek o książkach aniżeli o czymś innym: my wtrącamy tylko objaśnienia. [Montaigne]

Granice książki nigdy nie są wyraźne: poza tytułem, pierwszymi linijkami i ostatnią kropką, poza swym wewnętrznym ukształtowaniem i autonomiczną formą, pochwytywana jest w system odniesień do innych książek, innych tekstów, innych zdań: jest węzłem w sieci. [Foucault]

To, co w dzisiejszej literaturze skłonni jesteśmy nazywać postmodernizmem, zwykle charakteryzuje się skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością. W epice dotyczy to zazwyczaj metapowieści, którą utożsamia się z postmodernizmem. Wobec braku ścisłych definicji tej problematycznej nazwy okresu takie utożsamienie jest często przyjmowane bez zastrzeżeń. Sądzę, że w imię precyzji i konsekwencji należałoby dodać coś jeszcze do tej definicji: równie samoświadomy wymiar historii. Model stanowi tutaj dla mnie postmodernistyczna architektura, wyraźnie parodystycznie przywołująca historię architektonicznych form i funkcji. „Obecność przeszłości” — taki był temat Weneckiego Biennale z r. 1980, które wprowadziło postmodernizm do świata architektury. Stosowany w odniesieniu do epiki, termin „postmodernizm” powinien być, na zasadzie analogii, przeznaczony do opisu powieści, która jest z a r a z e m metafikcyjna i historyczna w swych pogłosach tekstów i kontekstów przeszłości. Aby odróżnić formalnie tę paradoksalną bestię od tradycyjnej powieści historycznej, chciałabym opatrzyć ją mianem „historiograficznej metapowieści”. Ta kategoria powieści, o jakiej myślę, obejmuje *Sto lat samotności*, *Ragtime*, *Kochanicę Francuza* oraz *Imię róży*. Wszystko to popularne i znane powieści, których metafikcyjna autorefleksyjność (i intertekstualność) przedstawia ich skry-

---

[Linda Hutcheon — notkę o niej zob. w: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 331.]

Przekład według: L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. W zbiorze: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and R. C. Davis. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989, s. 3—32.]

te roszczenia do wiarygodności historycznej jako, ogólnie mówiąc, nieco problematyczne.

W ślad za ostatnimi atakami podejmowanymi przez literacką i filozoficzną teorię na modernistyczno-formalistyczne zamknięcie postmodernistyczna amerykańska powieść, w szczególności, starała się otworzyć na historię, na to, co Edward Said (*The World*) nazywa „światem”. Ale — jak się zdaje — odkryła, że nie może to odbywać się już w tak naiwny sposób: pewność prostej referencji powieści historycznej czy nawet niefikcjonalnej przemieniała. Podobnie jak pewność autoreferencji zawarta w twierdzeniu Borgesa, iż literatura i świat są w równym stopniu fikcyjnymi rzeczywistościami. Postmodernistyczne powinowactwo fikcji i historii jest o wiele bardziej złożonym związkiem interakcji i wzajemnej implikacji. Historiograficzna metapowieść dąży do umiejscowienia się w dyskursie historycznym nie wyrzekając się swej autonomii jako fikcji. Jest to rodzaj poważnie ironicznej parodii, która osiąga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w parodystycznym przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno „świata”, jak literatury. Tekstualna inkorporacja intertekstualnej(ych) przeszłości, stanowiąc konstytutywny strukturalny element postmodernistycznej powieści, funkcjonuje jako formalne oznaczenie historyczności — tak literatury, jak „świata”. Okazywałoby się więc na pierwszy rzut oka, że postmodernistyczną parodię od średniowiecznej czy renesansowej imitacji odróżnia jedynie nieustanne ironiczne sygnalizowanie odmienności w samym sercu podobieństwa (zob. Greene 17). Dla Dantego, jak dla E. L. Doctorowa, teksty literatury i teksty historii stanowią taki sam przedmiot zabiegów.

Niemniej jednak rozróżnienia trzeba dokonać:

Do tradycji należy, że opowieści kradło się, jak skradł swoją Chaucer; czyli uznawano je za wspólną własność kultury lub społeczności <...>. Znaczące wydarzenia, wyobrażone lub rzeczywiste, ustanawiają poza językiem sposób pojmowania historii na zasadzie zwykłego biegu wypadków. <Gass 147>

Dzisiaj obserwujemy powrót do idei wspólnej dyskursywnej „własności”, który przejawia się w osadzaniu i literackich, i historycznych tekstów w fikcji, ale jest to powrót problematyczny za sprawą jawnie metapowieściowych twierdzeń zarówno o historii, jak i o literaturze jako ludzkich konstrukcjach, a nawet jako ludzkich złudzeniach — potrzebnych, ale mimo wszystko złudnych. Intertekstualna parodia historiograficznej metapowieści przedstawia w jakiś sposób poglądy współczesnych historiografów (zob. Canary i Kozicki): oferuje sens obecności przeszłości, ale przeszłości, która może być poznana jedynie z jej tekstów, jej śladów — literackich lub historycznych.

Jasne zatem, że to, co chcę nazywać postmodernizmem, jest paradoksalnym zjawiskiem kulturowym, także takim, które funkcjonuje w punktach przecinania się wielu tradycyjnych dyscyplin. We współczesnym dyskursie teoretycznym np. znajdujemy intrygujące sprzeczności: mistrzowskie zaparcie się mistrzostwa, całkowitą negację całkowitości, ciągle poświadczanie braku ciągłości. Konwencje zarówno epiki, jak historiografii są w postmodernistycznej powieści jednocześnie używane i nadużywane, wprowadzane i burzone, uznawane i zaprzeczane. A dwoista (literacka/historyczna) natura tej intertekstualnej parodii jest jednym z głównych środków, dzięki którym ta paradoksalna (i definiująca) właściwość postmodernizmu zostaje wpisana w tekst. Być może, jedną z przyczyn tak

gorących ostatnio dyskusji nad definicją postmodernizmu jest właśnie to, że implikacje dwoistości tego procesu parodystycznego nie były w pełni przebadane. O powieściach takich, jak *The Book of Daniel* lub *The Public Burning* — bez względu na ich złożone intertekstualne uwarstwienia — z pewnością nie można powiedzieć, że unikają historii ani tym bardziej, że lekceważą czy to swoje zakotwiczenie w społecznej rzeczywistości (zob. Graff 209), czy też wyraźną intencję polityczną (zob. Eagleton 61). Historiograficzna metapowieść potrafi zaspokoić tego rodzaju pragnienie osadzenia „w świecie”, równocześnie kwestionując samą podstawę sensu tego osadzenia. Postmodernizm, na co wskazał David Lodge, spina przepaść między tekstem a światem (239—240).

Dyskusje o postmodernizmie zdają się zdradzać większą aniżeli inne skłonność do wikłania się we własne sprzeczności, znowu, być może, z powodu paradoksalnej natury samego swego przedmiotu. Charles Newman np. swą prowokacyjną książkę *The Post-Modern Aura* zaczyna od definiowania postmodernistycznej sztuki jako „komentarza do historii estetycznej każdego z gatunków, który przyswaja” (44). Byłaby to zatem sztuka, która ujmuje historię jedynie w kategoriach estetycznych (57). Jednakże postulując amerykańską wersję postmodernizmu porzuca on tę metapowieściową intertekstualną definicję, by nazwać amerykańską literaturę „literaturą p o z b a w i o n ą pierwotnych wpływów”, „literaturą, której brak uznanego ojcostwa”, cierpiącą „niepokój z powodu b r a k u źródeł” (87). Jak zobaczymy, analiza powieści Toniego Morrisona, E. L. Doctorowa, Johna Bartha, Ishmaela Reeda, Thomasa Pynchona i innych dostarczy uzasadnionych wątpliwości co do podobnych sformułowań. Newman chce dowieść, z jednej strony, że szeroko rozumiany postmodernizm jest zdecydowanie parodystyczny; z drugiej strony, utrzymuje, że amerykański postmodernizm rozmyślnie powoduje „rozziew między sobą a swymi literackimi poprzednikami, zerwanie z przeszłością, które z obowiązku czy z przypadku wywołuje wyrzuty sumienia” (172). Newman nie jest odosobniony w swej ocenie parodii postmodernistycznej jako formy ironicznego zerwania z przeszłością (zob. Thiher 214), ale, jak w postmodernistycznej architekturze, paradoks tkwi zawsze w samym sercu owego „post”: ironia rzeczywiście zaznacza różnicę w stosunku do przeszłości, ale intertekstualny pogłos równocześnie potwierdza — tekstualnie i hermeneutycznie — związek z przeszłością.

Gdy ta przeszłość jest okresem literackim, który my teraz uważamy za modernizm, wówczas pojęcie dzieła sztuki jako zamkniętego, samowystarczального, autonomicznego obiektu wywodzącego swą jedność z formalnych wzajemnych powiązań jego części jest tyleż ustanawiane, co następnie obalane. Postmodernizm podejmując charakterystyczne dla siebie próby zachowania autonomii estetycznej wciąż jednak zwraca tekst ku „światu”, potwierdza i zarazem podważa formalistyczną wizję. Ale nie wymaga to powrotu do świata „zwykłej rzeczywistości”, jak dowodzili niektórzy (Kern 216); „świat”, w którym tekst sam się sytuuje, jest „światem” dyskursu, „światem” tekstów i intertekstów. Ten „świat” łączy bezpośrednio więzy ze światem empirycznej rzeczywistości, ale sam nie jest ową empiryczną rzeczywistością. To truizm we współczesnej krytyce, że realizm jest w istocie zespołem konwencji, że prezentacja rzeczywistości nie jest identyczna z samą rzeczywistością. Historiograficzna metapowieść kwestionuje zarówno każde naiwnie realistyczne pojęcie prezentacji, jak i wszelkie równie naiwne tekstualistyczne lub formalistyczne sądy o całkowitej separacji sztuki od świata. Postmodernizm

jest samoświadomą sztuką „w obrębie archiwum” (Foucault 91), a to archiwum jest zarazem historyczne i literackie.

W świetle dzieł takich twórców, jak Carlos Fuentes, Salman Rushdie, D. M. Thomas, John Fowles, Umberto Eco, a także Robert Coover, E. L. Doctorow, John Barth, Joseph Heller, Ishmael Reed i inni amerykańscy powieściopisarze, trudno pojąć, dlaczego krytycy w rodzaju Allena Thihera np. „mogą sądzić, że nie istnieją dziś fundamenty intertekstualności”, takie jak dla Dantego Wergiliusz (189). Czy rzeczywiście tkwimy w kryzysie wiar w „możliwości kultury historycznej” (189)? Czy kiedykolwiek nie tkwiliśmy w takim kryzysie? Parodiować to nie unicestwiać przeszłość; parodiować to w istocie tyleż czcić przeszłość, co i kwestionować ją. Oto postmodernistyczny paradoks.

Teoretyczne badania „rozległego dialogu” (Calinescu 169) wewnątrz literatur i historii, które współkształtują postmodernizm, oraz pomiędzy nimi — zostały po części umożliwione przez Julii Kristevej wczesne przeformułowanie Bachtinowskiego pojęcia polifonii, dialogowości, różnogłosowości — wielości głosów tekstu. Z tych idei wywiodła ona dokładniejszą teorię formalistyczną nieredukowalnej wielości tekstów w danym tekście i poza nim, przenosząc tym samym ośrodek uwagi krytycznej z pojęcia podmiotu (tutaj: autora) na ideę produktywności tekstualnej. Kristeva i jej koledzy z „Tel Quel” w późnych latach sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych przypuścili zespołowy atak na pojmowanie podmiotu (inaczej: „romantycznej” kliszy autora) jako początku i dającego początek źródła stałego i fetyszyzowanego znaczenia w tekście. Co oczywiście podważyło także niepodzielne pojęcie „tekstu” jako autonomicznej istoty obdarzonej immanentnym znaczeniem.

W Ameryce podobny formalistyczny bodziec wywołał o wiele wcześniej podobny atak w postaci odrzucenia przez Nową Krytykę „błędu intencyjności [*intentional fallacy*]” (Wimsatt). Niemniej jednak wydaje się, że nawet jeżeli nie możemy już mówić swobodnie o autorach (oraz o źródłach i wpływach), to ciągle potrzebujemy języka krytycznego, w którym moglibyśmy dyskutować te ironiczne aluzje, te rekontekstualizowane cytaty, te obosieczne parodie zarówno gatunków, jak poszczególnych dzieł, mnożące się w modernistycznych i postmodernistycznych tekstach. To tu, oczywiście, pojęcie intertekstualności okazało się tak użyteczne. Intertekstualność, tak jak później została określona przez Rolanda Barthes’a (*Image* 160) i Michaela Riffaterre’a (142—143), zastępuje wyparty związek autor—tekst związkiem czytelnika i tekstu, związkiem, który określa miejsce tekstualnego znaczenia w obrębie historii samego dyskursu. W istocie, dzieło literackie nie może już być uznawane za źródło; gdyby było uznawane, nie miałoby sensu dla swego czytelnika. Jest jedynie jakby częścią poprzednich wypowiedzi, z których każdy tekst wywodzi sens i znaczenie.

Nic dziwnego, że teoretyczne redefiniowanie wartości estetycznej zbiegło się w czasie ze zmianą sposobów tworzenia sztuki. Postmodernistycznie parodystyczny kompozytor Georg Rochberg w notatkach do nagrania firmy „Nonesuch” swego *Kwartetu smyczkowego nr 3* w takich oto słowach wyraża tę zmianę:

Zmuszony byłem zarzucić pojęcie „oryginalności”, w którym własny styl artysty i jego „ego” są wartościami najwyższymi; pogoń za ograniczonym do jednej idei, jednowymiarowym dziełem i gestem, która, zdaje się, zdominowała estetykę sztuki w w. XX; i przyjętą ideę, że należy oderwać się od przeszłości.

Także w sztukach plastycznych — dzieła Shusaku Arakawy, Larry'ego Riversa, Toma Wesselmana i innych doprowadziły, poprzez parodystyczną intertekstualność (zarówno estetyczną, jak historyczną), do rzeczywistego odstąpienia od wszelkich „romantycznych” pojęć subiektywności i kreacyjności.

Podobnie jak to się dzieje w historiograficznej metapowieści, owe inne formy sztuki parodystycznie cytują interteksty tak „świata”, jak sztuki i w ten sposób przeciwstawiają się rozgraniczeniom, którymi wielu bez zastrzeżeń posługuje się rozdzielając te dwie sfery. W najbardziej skrajnych sformułowaniach efektem takiego sprzeciwu byłoby „zerwanie z każdym danym kontekstem, wyzwajające nieskończoność nowych kontekstów w sposób, który jest absolutnie nieograniczony” (Derrida 185). Skoro postmodernizm, tak jak go tutaj definiuję, ekstensywny jest w sposób nieco mniej nieokreślony, to ważne staje się pojęcie parodii jako raczej otwierające tekst aniżeli zamykające go: pośród wielu rzeczy, którym postmodernistyczna intertekstualność rzuca wyzwanie, są zarówno zamknięcie, jak jedno, ześrodkowane znaczenie. Jego zamierzona prowizoryczność polega w znacznej mierze na akceptacji nieuchronnego tekstualnego przenikania wcześniejszych praktyk dyskursywnych. Typowo przekorna intertekstualność w postmodernistycznej sztuce podtrzymuje i zarazem podważa kontekst. Według określeń Vincenta B. Leitcha:

[Intertekstualność] ustanawia zarówno nie usytuowane w centrum historyczne miejsce wyodrębnienia, jak niezmierną, pozbawioną centrum podstawę dla języka i tekstualności; w ten sposób eksponuje wszystkie kontekstualizacje jako ograniczone i ograniczające, arbitralne i zacieśniające, służące sobie i autorytatywne, teologiczne i polityczne. Jakkolwiek brzmi to paradoksalnie, intertekstualność przynosi wyzwajający determinizm. (162)

Być może, teraz staje się jaśniejsze, dlaczego domagano się, aby stosując w krytyce termin „i n t e r t e k s t u a l n o ść” korzystać z niego nie tylko jako z pewnego narzędzia pojęciowego: sygnalizuje on też „*prise de position, un champ de référence* [zajęcie stanowiska, pole odniesienia]” (Angenot 122). Ale jego użyteczność jako szkieletu teoretycznego, który ma charakter zarówno hermeneutyczny, jak formalistyczny, jest oczywista w odniesieniu do historiograficznej metapowieści, która wymaga od czytelnika nie tylko rozpoznania utekstowionych śladów literackiej i historycznej przeszłości, ale także świadomości tego, co dzieje się — wskutek ironii — z tymi śladami. Czytelnik jest zmuszony uznać nie tylko nieodpartą tekstualność naszej wiedzy o przeszłości, lecz również tak wartość, jak i ograniczenie tej bezsprzecznie dyskursywnej formy wiedzy, usytuowanej jakby „między obecnością a nieobecnością” (Barilli). Marco Polo Itala Calvino w *Niewidzialnych miastach* jednocześnie jest i nie jest historycznym Marco Polo. Jakim sposobem możemy dzisiaj „poznać” włoskiego odkrywcę? Możemy to uczynić jedynie poprzez teksty — z jego własnymi włącznie (*Il Milione*), z których Calvino w sposób parodystyczny czerpie ramę swej opowieści, wątek podróży i jego charakterystykę (Musarra 141).

Roland Barthes zdefiniował kiedyś intertekst jako „niemożność istnienia poza nieskończonym tekstem” (*Pleasure* 36), czyniąc tym samym intertekstualność istotnym warunkiem tekstualności. Umberto Eco pisząc o swej powieści *Imię róży* dowodzi:

Odkryłem więc na nowo to, co pisarze zawsze wiedzieli (i co tyle razy nam powtarzali): książki zawsze mówią o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą. <599>

Historie, jakie powtarza *Imię róży*, są zarówno literackie (m.in. Arthura Conana Doyle'a, Jorge Luisa Borgesa, Jamesa Joyce'a, Thomasa Manna, T. S. Eliota), jak historyczne (średniowieczne kroniki, świadectwa religijne). Oto parodystycznie podwojony dyskurs postmodernistycznej intertekstualności. Jednakże jest to nie tylko podwójna introwersyjna forma estetyzmu: teoretyczne implikacje historiograficznej metapowieści tego rodzaju pokrywają się z ostatnimi historiograficznymi teoriami na temat natury pisarstwa historycznego jako unarracyjnienia (zamiast prezentacji) przeszłości i na temat istoty archiwum jako utekstwowionych pozostałości historii (zob. White, *The Question*).

Innymi słowy: tak, postmodernizm przejawia pewną introwersję, samoświadomość zwracającą się ku formie samego aktu pisania; ale jest także czymś znacznie więcej. Nie posuwa się tak daleko, by „ustanowić wyraźną dosłowną relację z tym rzeczywistym światem poza sobą”, jak twierdzą niektórzy (Kiremidjian 238). Jego związek z tym, co „światowe”, pozostaje wciąż na poziomie dyskursu, ale takie roszczenie jest wcale nie-małe. Ostatecznie świat możemy „poznawać” (w przeciwieństwie do „doświadczania”) jedynie poprzez nasze opowiadania o nim (przeszłe i obecne), czego mniej więcej dowodzi postmodernizm. Terażniejszość, podobnie jak przeszłość, nieuchronnie jest dla nas zawsze uprzednio utekstwowiona (Belsey 46), a jawna intertekstualność historiograficznej metapowieści spełnia funkcję jednego z tekstualnych sygnałów tej postmodernistycznej świadomości.

[...]

Patricia Waugh zauważa, iż metapowieść, taka jak *Rzeźnia numer 5* lub *The Public Burning*,

zakłada nie tylko to, że pisanie historii jest aktem fikcyjnym, który szereguje zdarzenia pojęciowo poprzez język, by uformować świat-model, ale także to, że sama historia jest wyposażona, podobnie jak fikcja [fiction], we wzajemnie powiązane wątki, które zdają się współdziałać niezależnie od ludzkiego projektu. <48—49>

Historiograficzna metapowieść jest podwojona w sposób szczególny, w ten mianowicie, że wpisuje zarówno historyczne, jak literackie interteksty. Właściwe jej i ogólne przywołania form i treści dzieła historycznego powodują przyswojenie tego, co nie przyswojone, dzięki (dobrze przyswojonym) strukturom narracyjnym (jak dowodził Hayden White (*The Historical Text* 49—50)), ale jej metapowieściowa autorefleksyjność sprawia, że każde takie przyswojenie staje się problematyczne. A powodem podobieństwa jest to, że zarówno rzeczywiste, jak i wyobrażone światy poznajemy poprzez relację o nich, tzn. poprzez ich ślady, ich teksty. Ontologiczna granica między przeszłością historyczną a literaturą nie jest zatarta (zob. Thiher 190), lecz podkreślona. Przeszłość rzeczywiście istniała, ale „poznać” ją dzisiaj możemy jedynie poprzez jej teksty i tu tkwi jej związek z tym, co literackie. Jeżeli dziedzina historii utraciła uprzywilejowany status dostarczyciela prawdy, to według tego rodzaju współczesnej historiograficznej teorii tym lepiej: utrata iluzji przezroczyści w dziele historycznym jest krokiem ku intelektualnej samo-

świadomości, co odpowiada metapowieściowej kpinie z zakładanej przezroczyści języka tekstów realistycznych.

Kiedy krytycy atakują postmodernizm za to, co uznają w nim za ahisteryczne (jak czynią Eagleton, Jameson i Newman), wówczas to, co zawiera się w pojęciu „postmodernizmu”, nagle staje się niejasne, gdyż z całą pewnością metapowieść historiograficzna, podobnie jak postmodernistyczna architektura i malarstwo, jest jawnie i zdecydowanie historyczna — aczkolwiek trzeba przyznać, że w sposób ironiczny i problematyczny, zgodnie z którym historia nie jest przezroczystym zapisem żadnej niezbitnej „prawdy”. Natomiast powieść tego rodzaju potwierdza wizję filozofów historii, takich jak Dominick La Capra, którzy dowodzą, że „przeszłość pojawia się w formie tekstów i utekstwowionych wspomnień — pamiętników, relacji, opublikowanych pism, archiwów, pomników itd.” (128), a owe teksty w skomplikowany sposób wzajemnie na siebie oddziałują. Nie odbiera to bynajmniej znaczenia dziełu historycznemu, po prostu na nowo, w nieco mniej zaborczych terminach, określa granice tego znaczenia. Tradycja narracji historycznej, z jej zainteresowaniem „dla krótkiego trwania, dla zdarzenia i dla tego, co jednostkowe” (Braudel 27), została ostatnio zakwestionowana przez szkołę „Annales” we Francji. Ale ten szczególny model narracji historycznej był, oczywiście, także modelem powieści realistycznej. Historiograficzna metapowieść pokazuje więc próbę sił (pokrewnych) konwencjonalnych form powieściowych i historycznych poprzez potwierdzenie ich niezbywalnej tekstualności. Bouvard i Pécuchet stają się, jak kiedyś zauważył Barthes, idealnymi prekursorami postmodernistycznego pisarza, który „może jedynie naśladować gest, jaki jest zawsze uprzedni, ale nigdy pierwotny. Jego jedyną siłą jest łączenie dzieł, krzyżowanie jednych z drugimi, w taki sposób, by nigdy nie opierać się na żadnym z nich” (*Image* 146).

Formalne połączenie historii i fikcji [*fiction*] poprzez wspólne mianowniki intertekstualności i narracyjności przedstawia się zwykle nie jako redukcję, jako kurczenie się zasięgu i znaczenia fikcji, ale raczej jako ich rozszerzenie się. Lub też, jeżeli jest ono rozumiane jako ograniczenie — sprowadzone do tego, co już ongiś opowiadane — dąży do przekształcenia w wartość najwyższą, jak to ma miejsce w „pogańskiej wizji” Lyotarda, gdzie nikt nigdy nie potrafi opowiedzieć czegokolwiek jako pierwszy ani nawet być źródłem swego własnego opowiadania (78). Lyotard z rozmysłem ustanawia to „ograniczenie” w opozycji do tego, co nazywa kapitalistyczną pozycją pisarza jako autentycznego twórcy, właściciela i organizatora swej opowieści. Wielu postmodernistycznym utworom wspólna jest ta ukryta ideologiczna krytyka założeń stanowiących podstawę „romantycznych” koncepcji autora i tekstu, i to właśnie parodystyczna intertekstualność jest głównym nośnikiem tej krytyki.

Parodia, być może dlatego, że sama zawiera potencjalnie sprzeczne ideologiczne implikacje (jako „usankcjonowane przekroczenie” może być uznana zarówno za konserwatywną, jak i rewolucyjną (Hutcheon 69—83)), paradoksalna w konserwatywnym wprowadzaniu, a następnie radykalnym podważaniu konwencji, stanowi dla postmodernizmu doskonały tryb uprawiania krytyki. Historiograficzna metapowieść, jak *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza, *Blaszany bębenek* Günthera Grassa czy *Midnight Children* Salmana Rushdiego (która wykorzystuje dwie poprzednie jako interteksty), posługuje się parodią nie tylko po to, by odnowić historię i pamięć wobec wypaczeń „historii zapomnienia” (Thiher 202), ale także równocześnie po to, by zakwestionować autorytet wszel-



kiego aktu pisania sytuując dyskursy zarówno powieściowe, jak historyczne w obrębie wciąż rozrastającej się intertekstualnej sieci, przez co wykpiwa każde wyobrażenie o jedynym źródle czy też o zwykłej przyczynowości.

W połączeniu z satyrą, co ma miejsce w dziełach Vonneguta, W. Wam-  
piłowa, Christy Wolf lub Coovera, parodia z pewnością może przybrać  
wymiar ściśle ideologiczny. Aczkolwiek tu także nie ma bezpośredniej  
interwencji w świat: jest to pisanie funkcjonujące dzięki innym tekstuali-  
zacjaom doświadczenia (Said, *Beginnings* 237). W wielu wypadkach „in-  
t e r t e k s t u a l n o ś ć” może okazać się terminem zbyt wąskim do opi-  
sania tego procesu; być może, „i n t e r d y s k u r s y w n o ś ć” byłaby  
terminem odpowiedniejszym dla zbiorowych form dyskursu, z których  
postmodernizm czerpie w sposób parodystyczny: literatury, sztuk pla-  
stycznych, historii, biografii, teorii, filozofii, psychoanalizy, socjologii,  
i listę można by kontynuować. Jednym z efektów owego dyskursywnego  
pomnożenia jest to, iż centrum, zarówno historycznej, jak fikcjonalnej  
narracji (może iluzoryczne, ale niegdyś trwałe i jedyne), uległo rozpro-  
szeniu. Marginesy i pobrzeża zyskują nowe znaczenie. Zwraca uwagę  
„eks-centryczne” — tyleż jako coś spoza centrum, jak i coś pozbawione  
centrum. „Odmienne” jest waloryzowane w opozycji do elitarnej, wyalie-  
nowanej „inności”, jak również do uniformizującego pędu kultury ma-  
sowej. A w amerykańskim postmodernizmie „odmienne” bywa definio-  
wane poprzez uszczegółowiające terminy w rodzaju narodowości, etnicz-  
ności, płci, rasy i orientacji seksualnej. Intertekstualna parodia kanonicz-  
nej klasyki jest jednym ze sposobów ponownego przystosowania i prze-  
formułowania — ze znaczącymi zmianami — dominacji białych, tego, co  
męskie, klasy średniej, europejskiej kultury. Nie odrzuca tego, ponieważ  
nie może. Sygnalizuje swoją zależność przez użycie kanonu, ale po-  
przez jego ironiczne n a d u ż y c i e przejawia swój bunt. Istnieje zwią-  
zek wzajemnej współzależności między historiami panujących i podda-  
nych, jak dowodził ostatnio Edward Said („Culture”).

[...]

Tak czy inaczej, historiograficzna metapowieść, podobnie jak powieść  
niefikcjonalna, zwraca się ku intertekstom zarówno historii, jak litera-  
tury. *Bakunowy faktor* Johna Bartha z powodzeniem jednako odbrazo-  
wia, co i wykreowuje dla swych czytelników historię Marylandu, odwo-  
łując się nie tylko do poematu z r. 1708 (pod tym samym tytułem co  
powieść) autentycznego Ebenezera Cooke’a, ale także do surowych świa-  
dectw historycznych z Archiwum Marylandu. Z tych intertekstów czer-  
pie Barth, aby ze znaczną swobodą dokonywać przeróbki historii — cza-  
sami wymyślając postacie i zdarzenia, czasami poddając parodystycznej  
inwersji brzmienie i tonację swych intertekstów, czasami proponując ogni-  
wa łączące tam, gdzie w świadectwach historycznych występują luki  
(zob. Holder 589—599). *Mały wielki człowiek* Thomasa Bergera opowiada  
o wszystkich ważnych historycznych wydarzeniach, jakie działy się na  
amerykańskich równinach pod koniec w. XIX (od wybicia bawołu i bu-  
dowy kolei żelaznej do ostatniego postoju wojsk Custer), ale opowiada-  
jącym jest fikcyjna 111-letnia osoba, która przerysowuje bądź pomniejsza  
historycznych bohaterów Zachodu, podobnie czyniąc z literackimi klisza-  
mi gatunku westernowego — wszak literatura i historia zdradzają wspól-  
ną skłonność do wyolbrzymiania przeszłości w narracji.

[...]

Jednakże nie tylko literatura i historia kształtują dyskursy postmo-

dernizmu. Wszystko — od książek humorystycznych i baśni po almanachy i gazety — dostarcza historiograficznej metapowieści kulturowo znaczących intertekstów. W *The Public Burning* Coovera historia egzekucji Rosenbergoów jest zmediatyzowana przez szereg różnych utekstwowionych form. Podstawową formę stanowią rozmaite media, dzięki którym na plan pierwszy zostaje wysunięta idea niewspółmierności między „wiadomościami” a „rzeczywistością” czy „prawdą”. „New York Times” jest dowodem na to, jak tworzy się uświęcone teksty Ameryki, teksty, które proponują „spokojne i wyważone” wersje zdarzeń, ale których pozorna obiektywność skrywa heglowski „idealizm, który bierze swój własny język za rzeczywistość” (Mazurek 34). A jednym z głównych intertekstów dla portretu Richarda Nixona jest w powieści jego słynna, transmitowana przez telewizję mowa w Checkers, której ton, metaforyka i ideologia składają się na retorykę i charakter Nixona ufikcyjnionego przez Coovera.

Historiograficzna metapowieść zdaje się chętnie czerpać z wszelkich znaczących praktyk, które można uznać za obowiązujące w społeczeństwie. Chce zakwestionować owe dyskursy, ale i wykorzystać wszystko to, co w nich wartościowe. Np. w powieści Pynchona ten rodzaj przekornie sprzecznego wpisywania jest często doprowadzony do skrajności:

Dokumentacja, obsesyjne systemy, języki kultury popularnej, ogłoszeń: setki systemów konkurują ze sobą opierając się wchłonięciu przez jeden powszechnie przyjęty paradygmat. (Vaugh 39)

Być może. Ale całkowicie intertekstualnie uwarunkowane, dyskursywnie przeciążone powieści Pynchona zarówno parodiują, jak powielają skłonność wszystkich dyskursów do tworzenia systemów i struktur. Fabuły takich narracji stają się fabułami innego rodzaju, tj. spiskami, które wywołują w podmiotach (takich samych jak my wszyscy) grozę wobec potęgi wzorca. Wielu krytyków wypowiadało się na temat tej paranoi w dziełach współczesnych amerykańskich pisarzy, ale tylko nieliczni dostrzegli paradoksalną naturę tego specyficznego postmodernistycznego lęku i wstrętu: groza sumującego się układu fabuł wpisana jest w teksty charakteryzujące się niczym innym jak przerostem intrygi i zbytnio intertekstualnie uwarunkowaną autoreferencjalnością. Sam tekst staje się ostatecznie zamkniętym, odnoszącym się do siebie systemem.

Być może, ta sprzeczność przyciągania/odrzucania struktury i wzorca wyjaśnia przewagę parodystycznych użyć pewnych znanych i od strony fabularnej jawnie konwencjonalnych form w amerykańskiej powieści, np. tej o Zachodzie: *Mały wielki człowiek*, *Yellow Back Radio Broke-Down*, *Bakunowy faktor*, *Witamy w ciężkich czasach*, *Even Cowgirls Get the Blues*. Sugerowano także, iż „w westernie idzie zawsze o jedno, o poprawienie i o reinterpretację własnej przeszłości Ameryki” (French 24). Ironicznie intertekstualne wykorzystanie westernu nie jest, jak twierdzą niektórzy, formą „Doczesnej Ucieczki” (Steinberg 127), ale raczej porozumieniem z istniejącą tradycją wcześniejszych historycznych i literackich sposobów wyrażania amerykańskości. Jako taka — parodia oczywiście może być wykorzystywana do celów satyrycznych. *Witamy w ciężkich czasach* Doctorowa przywołuje *Błękitny Hotel* Stephena Crane’a, w jego obrazie siły pieniądza, chciwości i przemocy na obszarze pogranicza: dzięki intertekstualności nasuwa się myśl, że pewne szlachetne mity mają w swym rdzeniu kapitalistyczny wyzysk (Gross 133). W paro-

dystycznej inwersji konwencji westernu Doctorow prezentuje tutaj naturę, która nie jest pokutniczym pustkowiec, i pionierów, którzy w mniejszym stopniu są ciężko pracującymi niedobitkami aniżeli drobnymi przedsiębiorcami. Zmusza nas do przemyślenia i, być może, do reinterpretacji historii, a czyni to głównie za pośrednictwem swego narratora, Blue'a, który popadł w dylemat, czy to my stwarzamy historię, czy też historia stwarza nas. Aby uwypuklić intertekstualne przeplatanie się dyskursów, zapisuje swą opowieść w księdze rejestrów, gdzie utrwalone są także akta miejskie (zob. Levine 27—30).

[...]

Ale nie tylko do literackiego kanonu zbliża się w tej powieści. Całościowy portret Ameryki lat trzydziestych wywodzi się *de facto* z ówczesnej kultury popularnej: komedyj Franka Capry, filmów gangsterskich, powieści o strajkach, melodramatów Jamesa M. Caina (zob. Levine 67). Ma to znaczenie zarówno literackie, jak historyczne: powieść w istocie przedstawia świadomość, że to, co „wiemy” o przeszłości, pochodzi z wypowiedzi o tej przeszłości. To nie dokumentalny realizm (nawet gdyby był możliwy); to powieść o naszym rozumieniu czy naszym obrazie przeszłości, nasza wypowiedź na temat lat trzydziestych. Sądzę, że właśnie to Doctorow miał na myśli, gdy powiedział w wywiadzie na temat *Ragtime'u*, iż nie mógłby „zaakceptować rozróżnienia między rzeczywistością a książkami” (w: Trenner 42). Dla niego nie istnieje wyraźna linia podziału między tekstami historii i literatury i dlatego czuje się uprawniony do wykorzystywania jednych i drugich. Kwestia oryginalności ma, oczywiście, odmienny sens w tej postmodernistycznej teorii dzieła.

[...]

Naturalnie Doctorow nie jest bynajmniej jedynym amerykańskim pisarzem, który w takim stopniu posługuje się intertekstualnością. Barth w *Bakunowym faktorze* zarówno wykorzystuje, jak przeinacza konwencje i założenia XVIII-wiecznej powieści z jej uporządkowaną, spójną wizją świata i tym samym powoduje parodystyczną inwersję innych intertekstów — np. kulturowej kliszy dziewiczego pustkowiec, które staje się miejscem występuku, zdrady i rozpusty. Niewinność zaczyna tu przypominać bardziej niewiedzę, jakby Ameryka Jeffersona ujawniała swe ukryte związki z Ameryką Eisenhowera. Tego rodzaju krytyka dalece wykracza poza napomnienie, by w obliczu zaniku tradycyjnych wartości „zmitopoetyzować” doświadczenie (zob. Schulz 88—89). Żadną miarą nie będąca tylko jeszcze jedną formą introwersji estetycznej, parodystyczna intertekstualność działa tak, by zmusić nas do ponownego spojrzenia na związki między sztuką a „światem”. Jakaś zwykła *mimesis* zostaje zastąpiona przez problematyczny i złożony zespół wzajemnych związków na poziomie dyskursu — tzn. na poziomie sposobu, w jaki mówimy o doświadczeniu, literackim czy historycznym, obecnym lub przeszłym. Rzecz w tym, że w praktyce interteksty nieuchronnie przywołują konteksty: m.in. społeczne i polityczne. „Podwójne ukontekstowanie” (Schmidt) intertekstów zmusza nas nie tylko do podwojenia naszej wizji, ale i do spojrzenia poza centrum, ku marginesom, ku obrzeżom, ku temu, co eks-centriczne.

[...]

Ale nie musimy odchodzić tak daleko, by znaleźć się w obliczu intertekstualnego odbijania. Wiele rockowych wideoklipów usiłowało przywoływać filmową czy telewizyjną tradycję w swej formie („Radio Gaga” zespołu „Queen” cytuje *Metropolis* Fritza Langa) i w inscenizacji („Man-

hattan Transfer" w swych wideoklipach wykorzystuje dekoracje *living-room'u* z *I Love Lucy*), ale parodystyczne ostrze, które mogłoby sprowokować pewną krytyczną perspektywę, zdaje się tutaj przeważnie chybiać. Aczkolwiek w galeriach sztuki możemy znaleźć dzieła takie, jak *Venus of Rags* i *Orchestra of Rags* Michelangela Pistoletta, które sugerują ironiczną krytykę. Pistoletto używa prawdziwych szmat, finalnego produktu konsumpcji: sztuka przedstawia detrytus kultury w etyce konsumenta. Jego wykonana w miedzi replika klasycznej Wenus może być parodystycznym wyobrażeniem statycznej, „uniwersalnej” zasady piękna estetycznego, ale tu stoi wobec olbrzymiej sterty owych szmat (i jest przez nie zatarasowana). O ile utrzymywano, że wszelkie malarstwo jest intertekstualnie związane z innym malarstwem (zob. Steiner), to postmodernistyczne wydaje się bardziej tendencyjnie ironiczne w swych zależnościach. Nawet muzyka, uznawana za najmniej przedstawiającą ze sztuk, bywa interpretowana dzisiaj w terminach intertekstualnych powiązań przeszłości z teraźniejszością, jako analogia koniecznego połączenia artystycznej formy z ludzką pamięcią (Morgan 51).

Postmodernizm w mniejszym stopniu jest okresem aniżeli poetyką czy ideologią. Wyraźnie usiłuje zwalczać to, co uznano za hermetyzm modernizmu, elitarny izolacjonizm, który oddzielał sztukę od „świata”, literaturę od historii. Ale dokonuje tego często poprzez wykorzystanie technik modernistycznego estetyzmu przeciw nim samym. Autonomia sztuki jest zachowana; metafikcyjna autorefleksyjność nawet ją podkreśla. Ale w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje, dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do „świata” dyskursu — a poza tym do społeczeństwa i polityki. W powieściach tu badanych dostarczają intertekstów historia i literatura, ale nie jest to kwestia hierarchii, założonej bądź jakiejś innej. Obie są w równej mierze częścią znaczących systemów naszej kultury. Obie wciąż nadają sens naszemu światu. To jedna z lekcji tej najbardziej dydaktycznej z postmodernistycznych form: historiograficznej metapowieści.

Przełożył Janusz Margański

### Bibliografia

- Angenot Marc, *L'Intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*. „Revue des sciences humaines” 189, nr 1 (1983), s. 121—135.
- Barilli Renato, *Tra presenza e assenza*. Milan, Bompiani, 1974.
- Barthes Roland, *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York, Hill and Wang, 1975.
- Barthes Roland, *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1977.
- Belsey Catherine, *Critical Practice*. London, Methuen, 1980.
- Bennett Susan, *Horrid Laughter*. Paper presented at the annual meeting of the Canadian Comparative Literature Association, Montreal, 2 June 1985.
- Bradbury Malcolm, *The Modern American Novel*. Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Braudel Fernand, *On History*. Translated by Sarah Matthews. Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Byerman Keith E., *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens, University of Georgia Press, 1985.

- Calinescu Matei, *Ways of Looking at Fiction*. W: Garvin, s. 155—170.
- Canary Robert H. and Henry Kozicki, eds., *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison, University of Wisconsin Press, 1978.
- Christensen Inger, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett*. Bergen and Oslo, Universitetsforlaget, 1981.
- Derrida Jacques, *Signature Event Context*. W: *Glyph I: Johns Hopkins Textual Studies*, s. 172—197. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.
- D'haen Theo, *Postmodernism in American Fiction and Art*. W: Fokkema and Bertens, s. 213—231.
- Ditsky John, *The German Source of „Ragtime”: A Note*. W: *Trenner*, s. 179—181.
- Eagleton Terry, *Capitalism, Modernism, and Postmodernism*. „New Left Review” 152 (1985), s. 60—73.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: *Imię róży*. Przełożył Adam Szymanowski. Warszawa 1987.
- Fokkema Douwe W., and Hans Bertens, eds., *Approaching Post-modernism*. Amsterdam, Benjamins, 1986.
- Foley Barbara, *From USA to „Ragtime”: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction*. W: *Trenner*, s. 158—178.
- Foucault Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*. Translated by D. P. Bouchard and S. Simon. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977.
- French Philip, *Westerns*. London, Secker and Warburg, 1973.
- Garvin Harry R., and James Heath, eds., *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1980.
- Gass William H., *Habitations of the Word: Essays*. New York, Simon and Schuster, 1985.
- Gates Henry Louis, Jr., *The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and Signifying Monkey*. W: *Gates*, s. 284—321.
- Gates Henry Louis, Jr., ed., *Black Literature and Literary Theory*. London, Methuen, 1984.
- Gilbert Sandra, and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Graff Gerald, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.
- Green Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Yale University Press, 1982.
- Gross David S., *Tales of Obscene Power: Money and Culture, Modernism and History in the Fiction of E. L. Doctorow*. W: *Trenner*, s. 120—150.
- Hansen Elaine Tuttle, *Marge Piercy: The Double Narrative Structure of „Small Changes”*. W: *Rainwater and Scheick*, s. 208—228.
- Hellmann John, *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana, University of Illinois Press, 1981.
- Holder Alan, „What Marvelous Plot... Was Afoot?” *History in Barth's „The Sot-Weed Factor”*. „American Quarterly” 20 (1968), s. 596—604.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York, Methuen, 1985.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. „New Left Review” 146 (1984), s. 53—92.
- Kern Robert, *Composition as Recognition: Robert Creeley and Postmodern Poetics*. „Boundary” 2 26—27 (1978), s. 211—230.

- Kiremidjian G. K., *The Aesthetics of Parody*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 28 (1969), s. 231—242.
- Knapp Peggy A., *Hamlet and Daniel (and Freud and Marx)*. „Massachusetts Review” 21 (1980), s. 487—501.
- Kristeva Julia, *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- La Capra Dominick, *History and Criticism*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1985.
- Lee A. Robert, ed., *Black Fiction: New Studies in the Afro-American Novel Since 1945*. London, Vision Press, 1980.
- Leitch Vincent B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York, Columbia University Press, 1983.
- Levine Paul, E. L. *Doctorow*. London, Methuen, 1985.
- Lodge David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977.
- Liotard Jean-François, *Instructions paiennes*. Paris, Galilée, 1977.
- Mc Connell Frank, *Ishmael Reed's Fiction: Da Hoodoo Is Put on America*. W: Lee, s. 136—148.
- Mc Hale Brian, *Modernist Reading: Post-Modern Text: The Case of „Gravity's Rainbow”*. „Poetics Today” 1, nry 1—2 (1979), s. 85—110.
- Malmgren Carl Darryl, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1985.
- Mazurek Raymond A., *Metafiction, the Historical Novel, and Coover's „The Public Burning”*. „Critique” 23, nr 3 (1982), s. 29—42.
- Morgan Robert P., *On the Analysis of Recent Music*. „Critical Inquiry” 4, nr 1 (1977), s. 33—53.
- Musarra Ulla, *Duplication and Multiplication: Post-modernist Devices in the Novels of Italo Calvino*. W: Fokkema and Bertens, s. 135—155.
- Newman Charles, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in a Age of Inflation*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1985.
- Patterson Richard, *What Stencil Knew: Structure and Certitude in Pynchon's „V”*. „Critique” 16, nr 1 (1974), s. 30—44.
- Rainwater Catherine, and William J. Scheick, eds., *Contemporary American Woman Writers: Narrative Strategies*. Lexington, University Press of Kentucky, 1985.
- Riffaterre Michael, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*. „Critical Inquiry” 11, nr 1 (1984), s. 141—162.
- Rochberg Georg, *Jacket notes for „String Quartet no. 3”*. Nonesuch H—71283.
- Saad Gabriel, *L'Histoire et la révolution dans „Le siècle des lumières”*. W zbiorze: *Quinze Etudes autour de El Siglo de las luces de Alejo Carpentier*. Paris, L'Harmattan, 1983, s. 113—122.
- Said Edward, *Beginnings: Intention and Method*. New York, Basic Books, 1975.
- Said Edward, *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- Said Edward, „Culture and Imperialism” course at University of Toronto. Fall 1986.
- Schmidt S. J., *The Fiction Is That Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature*. „Poetics Today” 5, nr 2 (1984), s. 253—274.
- Schulz Max, *Black Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*. Athens, Ohio University Press, 1973.
- Seelye John, *Doctorow's Dissertation*. „New Republic” 174, nr 15 (1976), s. 21—23.
- Showalter Elaine, *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

- Sisk John, *Aquarius Rising*. „Commentary” (maj 1971), s. 83—84.
- Stark John, *Alienation and Analysis in Doctorow's „The Book of Daniel”*. „Critique” 16, nr 3 (1975), s. 101—110.
- Steinberg Cobbett, *History and the Novel: Doctorow's „Ragtime”*. „Denver Quarterly” 10, nr 4 (1976), s. 125—130.
- Steiner Wendy, *Intertextuality in Painting*. „American Journal of Semiotics” 3, nr 4 (1985), s. 57—67.
- Tanner Tony, *City of Words: American Fiction 1950—1970*. New York, Harper and Row, 1971.
- Taylor Gordon O., *Of Adams and Aquarius*. „American Literature” 46 (1974), s. 68—82.
- Thiher Allen, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Trenner Richard, ed., *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Princeton, Ontario Review Press, 1983.
- Wagner Linda W., *Toni Morrison: Mastery of Narrative*. W: Rainwater and Scheick, s. 190—207.
- Waugh Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Methuen, 1984.
- White Hayden, *The Historical Text as Literary Artifact*. W: Canary and Kozicki, s. 41—62.
- White Hayden, *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*. „History and Theory” 23 (1984), s. 1—33.
- Wimsatt W. K., Jr., *The Verbal Icon*. 1954. Reprint. Lexington, University Press of Kentucky, 1967.
- Wylder Delbert E., *Thomas Berger's „Little Big Man” as Literature*. „Western American Literature” 3 (1969), s. 273—284.