

UNIVERSITATEA "OVIDIUS" CONSTANȚA
FACULTATEA DE LITERE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ȘTIINȚE UMANISTE

**LITERATURA AMERICANĂ DE
RĂZBOI:
EROI MODERNIȘTI ȘI ANTI-EROI
POSTMODERNIȘTI**

REZUMAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC
PROF. UNIV. DR. EDUARD VLAD

DOCTORAND:
EDITH-HILDE KAITĂR

**CONSTANȚA
2013**

CUPRINS

Introducere

Capitolul 1: Limita de demarcație între modernism – postmodernism

- 1.1. Modernism versus postmodernism: continuitate sau ruptură?
- 1.2. Istorie și ficțiune, reprezentare modernistă și postmodernistă, și romanul de război

Capitolul 2: Eroi ca personaje, personaje ca eroi

- 2.1. Eroi și anti-eroi
- 2.2. Individualismul și eroul
- 2.3. Etosul religios al eroilor și anti-eroilor în literatura modernistă și postmodernistă de război

Capitolul 3: Războaiele lui Hemingway: reprezentare literară

- 3.1. Ideologie și narațiune în ficțiunea de război a lui Hemingway
- 3.2. „Demnitatea în momente grele” și viziunea lui Hemingway asupra războiului și anti-războiului
- 3.3. Caleidoscopul ficțiunii de război a lui Hemingway

Capitolul 4: Cele trei războaie ale lui Heller în *Catch-22*

- 4.1. De la Hemingway la Heller
- 4.2. De la nebunia războiului *către* – dar nu până *la* – certitudinile discursului religios

Capitolul 5: Cele două războaie ale lui Mailer în *The Naked and the Dead*

- 5.1. În competiție cu mentorul Hemingway
- 5.2. Războiul și mașina de război

Capitolul 6: Vonnegut: de la Campbell la *Beretele Verzi*

- 6.1. Cele două fețe ale eroului tragic: Campbell în romanul lui Vonnegut *Mother Night*
- 6.2. Anti-eroul cu două fețe: două interpretări ale pelerinajului lui Billy Pilgrim

Concluzii

Bibliografie selectivă

Cuvinte cheie și concepte: *modernism, postmodernism, eroi, anti-eroi, romanul de război*

Introducere:

Punând în legătură un corpus de texte literare moderniste și postmoderniste și contextele culturale în care au fost produse, lucrarea de față a pornit de la ipoteza că se pot încă găsi în textele moderniste eroi în stare să se confrunte cu crize, conflicte și situații de război, în timp ce în opere literare postmoderniste eroul are tendința să dispară sau să se definească prin caracteristici non-eroice.

În încercarea de a trasa o linie de demarcație istorică între modernism și postmodernism, am putea porni de la identificarea unui cumpene între ele. Aceasta încercare este un proces complicat și mai mult de o relație specială pe care fiecare dintre aceste două paradigme o are cu convențiile realismului. O astfel de linie distinctivă între modernism și postmodernism este Al Doilea Război Mondial.

În demersurile de reconsiderare a textului modernist, o serie de dubii au început să apară în legătură cu statutul protagonistului ca erou și cu mesajele de război sau anti-război asociate cu celebrul roman anti-război al lui Hemingway, *A Farewell to Arms*. În ceea ce privește tipurile de personaje, structurile narative și practicile discursive ideologice, generalizările referitoare la posibilele distincții clare între ficțiunea de război și cea anti-război, între eroi și anti-eroi, între paradigmele moderniste și postmoderniste distincte s-au dovedit a duce lipsa de putere de discriminare.

Despre anti-eroii postmoderniști se poate discuta în contextul definiției postmodernismului văzută ca „scepticism față de marile narațiuni” (Lyotard), unde eroi „dubiosi” nu sunt în acțiune într-un context bazat pe certitudini culturale, aceste incertitudini fiind însoțite de situații conflictuale mai mult sau mai puțin dramatice. În plus față de această definiție, un bun punct de plecare pentru abordarea critică a anti-eroilor postmoderniști îl constituie lucrarea *The Anti-Hero in the American Novel* a lui David Simmons. Volumul bine documentat face legătura între o anumită „tradiție a anti-eroului” în literatura americană și *Zeitgeist*-ul contracultural din perioada anilor ‘60 și începutul anilor ‘70.

Accentul principal se va pune pe un anumit tip de narațiune, romanul de război, care promovează tipuri speciale de personaje, în conformitate cu discursurile dominante ale culturilor în care au fost produse și receptate.

Vom examina critic diferitele concepte care sunt utile într-un astfel de demers, punând în legătură, de exemplu, modernismul și romanul lui Hemingway *A Farewell to Arms* și eroul sau anti-eroul absurd postmodernist în texte precum *Catch-22* a lui Joseph Heller și *Slaughterhouse-Five* și *Mother Night* de Kurt Vonnegut. Dimensiunea literară a comparației va fi completată prin recursul la un număr de standarde teoretice și culturale vaste. Cum se raportează personajele lui Hemingway și cele ale lui Vonnegut la realitatea războiului sau la relevanța unei anumite teorii, precum “metanarațiunea” lui Campbell referitoare la călătoria eroului (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949)? Investigarea discursului de război și a tipurilor de personaje va fi făcută pe fundalul teoriilor subiectivității și identității oferite de psihologia socială contemporană.

O altă provocare pentru literatura de război americană postbelică o reprezintă evenimentele care, prin caracterul lor terifiant și traumatizant, depășesc granițele rezonabile ale reprezentării. Primul Război Mondial a avut, de asemenea, gradul său considerabil de teroare, reprezentat ficțional de Hemingway, în timp ce Norman Mailer, Joseph Heller și Kurt Vonnegut au scris literatura lor de război în momentele în care efectele atroce ale tehnologiei în cel de-al Doilea Război Mondial au devenit pregnante. Romanul *Catch-22* a lui Heller a fost publicat aproape de momentul în care lumea a fost la un pas de apocalipsa nucleară (criza rachetelor din Cuba), în timp ce Vonnegut a scris *Slaughterhouse-Five* în timpul războiului din Vietnam, în care superioritatea tehnologică a armatei americane a fost folosită pentru a răspândi moarte și distrugere pe o scară care amintea de unul dintre cele mai grave atrocități din Al Doilea Război Mondial, și anume bombardarea Dresdei, la care Vonnegut a fost martor ca prizonier de război.

Romanele pe care se concentrează teza sunt *A Farewell to Arms* al lui Ernest Hemingway, *The Naked and the Dead* al lui Norman Mailer, *Catch-22* al lui Joseph Heller și *Slaughterhouse-Five* al lui Kurt Vonnegut; vor fi făcute referințe și conexiuni cu alte romane, mai ales de către aceiași autori. Aceste opere literare, situându-se printre cele mai de seamă reprezentări ale războiului, vor fi analizate ca produse culturale cu context specific și ca narațiuni care oferă cadre pentru înțelegerea modului în care tipurile de personaje – reprezentând comportament uman – sunt construite.

În fața dilemei de a alege între o perspectivă cuprinzătoare, panoramică despre ficțiunea americană de război de la războiul civil până la războiul din Vietnam și o perspectivă de aplicare considerabil mai restrânsă a domeniului investigării, am ales a

doua opțiune, pentru a evita generalizări riscante acoperind un număr mare de lucrări și autori diferiți. Prin intermediul unui număr limitat de texte, ceea ce vom analiza în lucrarea de față nu este modul în care războiul a schimbat atât de mult perspectiva unui număr de persoane – autori de ficțiune de război – ci modul în care narațiunile literare de război codifică și influențează comportamentul uman, în bine sau rău, prin poziția lor privilegiată în ideologii.

Teza de față abordează, de asemenea, manifestări semnificative ale discursului de război în literatura americană a secolului XX, precum și schimbări importante și evoluții în construcția discursivă a războiului. Aceste manifestări sunt romanele care abordează în moduri speciale realitatea, de la Primul Război Mondial până la războiul din Vietnam. Acestea vor fi plasate în contextul lor cultural, istoric și politic, cu care interacționează, și în raport cu care dobândesc relevanță și semnificație.

Primul capitol al tezei, *Linia de demarcație între modernism – postmodernism*, în special prima sa secțiune, abordează contextul teoretic necesar discuției ulterioare asupra eroilor și anti-eroilor, cu scopul de a descoperi elementele de continuitate și ruptură între modernism și postmodernism, care la rândul lor sunt departe de a fi neproblematic, fiind utilizate în mod diferit de către unii teoreticieni importanți (Lyotard, Baudrillard, Jameson, Eagleton, Hutcheon, Habermas, Huyssen, Berman, McHale) ale căror opinii vor constitui bibliografia critică de bază pentru această cercetare. Conotațiile pozitive (modernismul ca progres) și negative (modernismul ca pustietate) ale modernismului și modernizării, precum și bazele modernismului și postmodernismului sunt luate în considerare.

Ca o reacție față de război, dar și față de modernism, principala caracteristică a epocii postmoderne părea să se bazeze, chiar mai puțin decât modernismul, pe gândirea științifică și rațională sau pe natura ierarhică, organizată și determinată a artei și cunoașterii. Postmodernismul a avut tendința de a se baza pe cunoașterea anarhică, non-totalizatoare și nedeterminată, sau a încercat să creeze expresii artistice pentru a ilustra acest fapt; ficțiunea de război de acest tip care urmează să fie explorată în această teză va fi un punct de sprijin în acest sens. Raportarea postmodernistă față de erou va continua strategia modernistă de referință, adesea parodică, la arhetipurile și taxonomiile de personaje mitice trecând dincolo de istorie, trăind etern într-o lume atemporală.

Pentru postmoderniști, dintre evoluțiile istorice care au schimbat lumea în secolul XX, Al Doilea Război Mondial este cel mai important. Acesta a schimbat în mod dramatic condițiile în care textul ficțional posedă coordonate mitice, iar îmbinarea sa cu istoria și cultura contemporană este, în ciuda superficialității aparente, a relativismului și a respingerii unor concepte, cum ar fi adevărul și realitatea, mult mai substanțială.

După Lawrence Cahoon, faptul că gândirea modernistă a fost considerată a fi în căutarea unui adevăr abstract de viață, în timp ce cea postmodernistă a operat cu un tip de non-adevăr universal, abstract sau altfel, a constituit diferența fundamentală între modernism și postmodernism. (Cahoon 6) Pornind de la această afirmație, putem avea, ca bază de discuție, două cadre distincte de referință pentru două tipuri de discurs care reprezintă literatura de război, chiar dacă, de la bun început, impresia generală pe care putem să o avem este că atât textele moderniste cât și cele postmoderniste în cauză sunt condamnări clare ale războiului și ale haosului generat de el.

Discuția utilității conceptelor de care avem nevoie devine mai problematică la gânditori importanți precum marxistul Fredric Jameson. El explorează problema postmodernismului – cum sunt văzute caracteristicile sale definitorii, în primul rând dacă postmodernismul chiar există, dacă acest concept are vreo utilitate, sau este doar o mistificare – și se întreabă dacă postmodernismul acoperă spațiul dintre estetică și politică mai mult decât a făcut-o modernismul. El susține că perspectivele diferite asupra lui întotdeauna articulează viziuni ale istoriei, în care evaluarea momentului social în care trăim astăzi este obiectul unei afirmări sau respingeri în esență de natura politică.

A atribui un element de originalitate istorică unei culturi postmoderniste, susține el, înseamnă, în mod implicit, să accepți o diferență structurală radicală între societatea de consum și momentele anterioare ale capitalismului din care a apărut. (Jameson in Lodge, 2000: 349) Poziția sa ar putea clarifica un aspect al distincției dintre diferitele texte moderniste și postmoderniste de război, dintre două tipuri diferite de eroi / anti-eroi / protagoniști / personaje văzute nu prin prisma caracteristicilor inerente, ci prin prisma contextelor culturale diferite în care aceste texte sunt receptate de către *comunitățile interpretative* (pentru a împrumuta expresia lui Stanley Fish care provine din teoria sa a receptării) în care acționează.

Arta postmodernă nu poate să nu fie politică, în sensul că reprezentările sale – în cazurile specifice ale acestei teze, textele sale de război și personajele, eroi sau altfel –

sunt departe de a fi neutre, oricât de „estetizate” ar părea a fi astfel, în reflexivitatea parodică a unor lucrări precum *Catch-22* a lui Heller sau *Slaughterhouse-Five* a lui Vonnegut. Deși postmodernismul nu are nicio teorie convingătoare asupra vointei ca agenție umană (în special ca urmare a „demascării” anti-umaniste poststructuraliste a subiectului, nu ca un jucător activ, ci ca un subiect supus, subordonat) care să permită o deplasare către o acțiune politică, el reușește să adauge atitudinii sale critice relativiste antifundaționale o clară bază ideologică.

Terry Eagleton consideră că, de la modernismul propriu-zis, postmodernismul moștenește sinele fragmentar sau schizoid, dar șterge întreaga distanță critică de acesta, asumând o fată impasibilă în reprezentarea unor experiențe „bizare”, care se aseamănă cu anumite gesturi avangardiste. Din avangarda, postmodernismul preia dizolvarea artei în viața socială, respingerea tradiției, percepută ca o opoziție față de cultura „înaltă” ca atare, dar combină acest lucru cu impulsurile mai puțin politice ale modernismului. Acesta expune astfel formalismul oricărei forme de artă radicală, care identifică dezinstituționalizarea artei, precum și reintegrarea acesteia în alte practici sociale, ca o mișcare revoluționară intrinsecă. (Eagleton în Lodge, 371-372) Întrebarea este în ce condiții și cu ce efecte poate fi realizată o astfel de reintegrare.

Ceea ce s-a schimbat între modernism și postmodernism în limitele lor relative este percepția generală pe care publicul o are asupra ficțiunii de război și anti-război. O ilustrare foarte bună în acest sens poate fi văzută chiar și în modul în care, într-o perioadă relativ scurtă de timp pentru evoluția artistică a unui anumit romancier, Vonnegut – autorul romanului de război *Mother Night* (1961) perceput de o parte a publicului ca un roman mai interesant și mai sofisticat din punct de vedere artistic – s-a bucurat de mult mai puține aprecieri decât un alt roman remarcabil, mult mai apreciat, la mai puțin de un deceniu mai târziu (*Slaughterhouse-Five*). Dacă receptarea inițială relativ modestă a primului roman a avut loc atunci când marea narațiune a excepționalismului american era încă la cote foarte înalte, cel din urmă s-a bucurat de mare succes atunci când discursul anti-război de la sfârșitul anilor ‘60 a constituit o parte importantă a spiritului predominant al timpului, climatul politic și agenda politică a unui mare segment al populației americane schimbându-se fundamental.

Dacă ar fi să alegem o definiție adecvată a postmodernismului, cu siguranță am lua în considerare demersul Lindei Hutcheon de a defini conceptul, văzut ca un set de

fenomene contradictorii, inevitabil politice, orice încercare de a defini conceptul având neapărat și în același timp atât dimensiuni pozitive cât și negative. (Hutcheon 2002: 1) În cele ce urmează, una dintre intenții este de a testa declarația lui Hutcheon în raport cu ficțiunea postmodernistă a războiului. Demersul continuă cu testarea complicității moderniste în raport cu valorile pe care le urmărește cu scopul de a critica, sau chiar de a le respinge, în texte ca *A Farewell to Arms* a lui Hemingway.

Postmodernitatea ca definiție generală și cuprinzătoare a unei perioade sau „condiții” sociale și filosofice (considerăm eseu lui Lyotard „Condiția postmodernă” din 1979) a fost definită în moduri diverse ca o condiție determinată de un cinism universal și difuz, cu referiri sistematice la hipereal și simulacru (Baudrillard).

În opinia lui Hutcheon, un număr important de critici consideră că postmodernitatea implică o critică a umanismului și pozitivismului, precum și o investigare a relației celor două cu noțiunea noastră despre determinările subiectivității. (Hutcheon 2002: 3) Vor implica romanele postmoderniste de război / anti-război o critică a umanismului? Ne putem întreba în ce fel se face acest lucru. Titlul acestei teze sugerează un aspect pe care textul de față încearcă să îl arate în complexitatea sa uneori contradictorie. Critica umanismului perceput ca o credință în raționalitate și încrederea în capacitatea individului de a face o alegere semnificativă (agenție sau liber arbitru) poate fi văzută în relație cu dezvoltarea unei construcții ficționale care poate fi asociată cu apariția anti-eroului. Problematika anti-eroului va fi importantă atât în interpretarea a ceea ce a fost considerat în mod tradițional un gen „eroic”, literatura de război, și, chiar mai vizibil, în discuția despre teatrul absurdului (care depășește aria de investigare a acestei teze).

În timp ce literatura de război privită ca un set de narațiuni de fapte eroice și personaje este, evident, percepută logocentric, implicând certitudine și autoritate, provocările postmoderniste au redeschis discuția asupra semnificațiilor textului și personajului într-o epocă de incertitudini. Postmodernitatea a fost conceptul folosit pentru a plasa poziții teoretice la fel de diferite precum provocările lui Derrida la adresa logocentrismului ca „metafizică a prezenței” sau investigațiile lui Foucault asupra combinației complexe și subtile dintre discurs, cunoaștere și putere.

În a doua parte a acestui capitol, discuția teoretică tratează relația complexă dintre o distinctă dimensiune realistă prezentă atât în reprezentări istorice propriu-zise cât și în

cele mai extravagante și inovatoare texte de război moderniste și postmoderniste. Aspecte precum legătura dintre experiența reală a războiului și experimentul artistic, în texte moderne cât și postmoderne, vor fi accentuate.

Pornind de la premisa că fiecare paradigmă culturală, fiecare epocă exprimă în mod specific eroismul, **al doilea capitol al tezei, *Eroi ca personaje, personaje ca eroi*** discută semnificațiile relative ale conceptelor *erou* și *anti-erou*, termenul din urmă, în special, fiind supus unei largi palete de interpretări. Deși taxonomia eroului prezentată de Joseph Campbell în lucrarea sa monumentală *The Hero with a Thousand Faces* va fi luată în considerare, definiția anti-eroului va fi reconsiderată de diferiți critici. Plecând de la definiția anti-eroului postmodernist propusă de Ihab Hassan, care este foarte utilă în interpretarea personajelor de tipul celor prezentate de către teatrul absurdului, prezenta cercetare va promova un tip complex și „respectabil” de anti-erou postmodern, în a cărui construcție culturală publicul din anii 1960 și începutul anilor 1970 a avut un cuvânt foarte important de spus (Billy Pilgrim în *Slaughterhouse-Five*).

A doua secțiune a capitolului al doilea atrage atenția asupra faptului că America și cultura sa s-au bazat pe un puternic individualism și un cult al libertății personale. Cu toate acestea, mai ales după Al Doilea Război Mondial, o percepție foarte puternică, și anume cea conform căreia capitalismul a transformat individualismul american traditional în ceva negativ, începe să apară nu numai într-un număr de lucrări sociologice importante – *The Power Elite* a lui C. Wright Mills (1956), *The Affluent Society* a lui J.K. Galbraith (1958), *The Status Seekers* a lui Vance Packard's (1959), *One Dimensional Man* a lui Herbert Marcuse (1954) – dar și în unele lucrări de literatură de război, care fac obiectul cercetării acestei teze. Tipuri distincte pozitive și negative ale individualismului vor fi explorate în romanul lui Joseph Heller, *Catch-22*, unde două interpretări ale comportamentului aparent ciudat al lui Yossarian sunt luate în considerare.

Ultima parte a acestui capitol tratează ceva aparent neașteptat în pustietatea culturală deplânsă de moderniști sau pe tărâmul postmodernist în care respingerea marilor narațiuni face ca personajele, precum și unii cititori, să fie suspicioase față de dimensiunea religioasă a experienței umane. Cu toate acestea, deși Hemingway și eroii săi par să trăiască într-o lume în care Dumnezeu a devenit indiferent la oroarea războiului, efortul consecvent al unor personaje de a se defini în raport cu un cod și a unor valori fundamentale în care să creadă, vor fi discutate, cu trimiteri la literatura de

război a autorului (*A Farewell to Arms*, dar de asemenea *For Whom the Bell Tolls*). Vonnegut însuși, precum și al său Billy Pilgrim, a trecut prin ororile unui Al Doilea Război Mondial aparent fără Dumnezeu. Cu toate acestea, Vonnegut oferă o reinterpretare a narațiunii lui Hristos dintr-o perspectivă umanistă. Autorul postmodernist creează situații speciale și îl asociază pe Billy Pilgrim cu o discuție foarte amănunțită a problemelor religioase fundamentale, în moduri care sunt explorate la sfârșitul acestui capitol.

Capitolul al treilea, *Războaiele lui Hemingway: reprezentare literară* prezintă perspectiva lui Hemingway asupra războiului, așa cum apare în literatura sa de război și care se bazează pe experiența sa din Primul Război Mondial, pe un anumit mediu artistic, precum și pe unele constrângeri ideologice distincte. Războiul este, într-un anumit sens, modelul narativ adecvat, de obicei, bazat pe conflictul dramatic, și atât protagonistul cât și cititorul trebuie să fie conștienți de acest lucru

„Toată lumea moare” este sfârșitul fatalist al unei narațiuni de război de tipul celei din *For Whom the Bell Tolls*. Mesajul titlului pare să străbată întreaga narațiune, răspunsul la întrebare fiind „toată lumea”. Această stranie întrupare narativă – fără caracterizare, fără atmosfera și fără stil individual – a fost considerabil afectată. A scrie o narațiune de război după acest model este dificil. A permite narațiunii să facă ceea ce vrea să facă, fără nici un obstacol – toată lumea moare – duce la ceea ce pare să fie un anti-roman perfect. Toată lumea, în conformitate cu narațiunea de război a lui Hemingway, a atins un moment de stasis care reprezintă moartea. Stilul lui Hemingway este semnul atitudinii sale față de această sumbra concluzie.

Ceea ce Hemingway prezintă în *For Whom the Bell Tolls* este deteriorarea narațiunii, prăbușirea narațiunii este o analogie a morții. Provocarea artistică a cărții este de a crea o poveste din decaderea narațiunii. *For Whom the Bell Tolls* se oprește chiar înainte de moartea lui Jordan. Dacă ar fi continuat, cartea ar fi frizat absurdul, completând narațiunea morții ce aruncă în anonimat, deplasându-se, prin absurd și oribil, pe tărâmul anti-eroului și anti-romanului. Ar fi fost o eroare: ar fi povestit despre moartea unor necunoscuți fără discernământ, indiferent de partea cui ar fi, deplasându-se, prin absurd și teribil, în domeniul anti-eroului și a „anti-cărții de anti-război”. Jordan, ca însuși Hemingway, la sfârșitul experienței sale din războiul civil spaniol, este derutat, copleșit, incapabil să se ridice deasupra haosului.

În *The Sun Also Rises*, care nu este roman de război, atitudinea belicoasă a lui Hemingway dobândește o dimensiune estetică. Corrida poate fi „estetică pură” sau „estetică falsă”. Idealul estetic al lui Hemingway se manifestă prin felul în care se duce lupta cu taurii: „puritatea liniei” lui Romero, în opoziție cu „estetica falsă a toreadorilor perioadei decadente.” (SAR 168, 215) Ori de câte ori există un duel, există tentația unei conexiuni metaforice a războiului cu stilul în sine: violența este performativă pentru Romero și personalitatea trăiește în gesturile sale. Cu toate acestea, un capăt al ecuației lipsește: în cazul în care există o conexiune între coridă și proză, va fi găsită una între război și coridă? Punctul de vedere pe tot parcursul vieții lui Hemingway a fost că războiul și corida sunt la fel. Și apoi, pentru a merge un pas mai departe pe drumul macho a ceea ce am putea numi discursul de război Hemingwayan, corida, războiul și boxul sunt la fel.

Deși a fost unul dintre scriitorii care s-au inspirat cel mai mult din propria viață, obsesiv preocupat de el însuși și de propriile sale experiențe, Hemingway, consideră Earl Rovit, se ascunde în mijlocul propriei sale creații. El reprezintă atât de multe personalități, fiecare schițată brusc, astfel că dramatismul total al felului în care își creează personajele sugerează că omul real Hemingway nu este de găsit în suma imaginilor sale, ci mai degrabă în centrul ascuns. Pentru că fiecare imagine a fost, fără îndoială, una adevărată, crede Rovit. (Rovit 18) Același critic consideră totodată că nu am putea să ne imaginăm numărul considerabil de măști multiple pe care Hemingway le-a oferit cititorilor sai, o combinație derutantă de imagini ale lui Hemingway văzut ca om, artist, personalitate publică și mit. El a fost rănitul în vârstă de douăzeci și unu de ani, ex *Tenente* Ernesto Hemingway, premiat cu *Medaglia d'Argento al Valore* și cu *Croce ad Merito di Guerra*, careia i-au fost scoase sute de schije din picior. El a fost, de asemenea, tânărul timid care a studiat arta de a scrie cu Gertrude Stein și Ezra Pound și cu ceilalți americani din generația pierdută, auto-exilați la Paris în perioada interbelică. Hemingway a devenit un fel de purtător de cuvânt al generației pierdute, ale cărui două volume de povestiri scurte (*In Our Time* and *Men Without Women*) și două nuvele (*The Sun Also Rises* and *A Farewell to Arms*) au exprimat orientări artistice pentru două generații, și a creat un instrument în proză, care i-a adus ceva mai târziu un premiu Nobel. Chiar dacă eroii lui Hemingway sunt, într-un sens, câștigători care nu își primesc răsplata pentru strădaniile lor, maniera lor de împlinire este individuală, ei afirmându-și voința în situații

bazate în mare măsură pe alegerea lor, și în condițiile în care resursele lor fizice și de curaj au posibilitatea să se exercite.

Capitolul al patrulea, *Cele trei războaie ale lui Heller în Catch-22*, pleacă de la legăturile dintre *Catch-22* al lui Heller și *A Farewell to Arms* a lui Hemingway. Scrise de autori care au trecut prin război la o vârstă fragedă, cadrul fiind la amândoi Italia sfâșiată de război, cu personaje principale carismatice sensibile la băutură și femei, ajungând să spună adio armelor, vâslindu-și respectivele bărci dincolo de granițele Italiei. În ambele cazuri, dezertările lui Frederic Henry și ale lui Yossarian nu sunt acte de lașitate, ci de integritate și, în mod paradoxal, eroism. Ambele personaje fac din „pacea lor separată” o declarație de sfidare; ei scapă de mecanismele dezumanizante ale războiului și statutul lor eroic este dat de o luptă nu împotriva țărilor „inamice”, ci împotriva a ceea ce aceștia consideră „inamicul real”, forțele opresive ale propriului sistem.

Deși războiul este tema centrală în ambele romane, descrierea cărților pur și simplu ca romane de război nu poate fi în întregime adecvată, ele fiind legate de două paradigme culturale și literare distincte, modernismul și postmodernismul. Ambele sunt tipuri speciale de ficțiune de război. În opera literară a lui Hemingway războiul se dovedește a fi exact opusul viziunii tradiționale de conflict armat ca un test pentru virtuțile bărbătești; curajul adevărat se realizează prin confruntarea cu condiția umană, nu cu un dușman pe câmpul de luptă; astfel Catherine poate fi văzută ca eroul central. În *Catch-22*, războiul este o metaforă a societății birocratice în general, căruia, așa cum realizează Yossarian, ne putem opune numai ieșind din cercurile vicioase pe care le creează. Poziția sa în cadrul ficțional al romanului ca un text de război sau ca o satiră extrem de cuprinzătoare a războiului rămâne de examinat, în timp ce statutul său ca erou sau anti-erou poate depinde atât de acest cadru cât și de contextul cultural în care cartea este receptată, la data inițială a publicării ei, sau în momente semnificative după aceea.

În contextul retoricii războiului patriotic, eroul puternic, combativ al romanului *A Farewell to Arms* pare să fie întruchiparea idealului masculin la care tanarul Hemingway a aspirat și o proiecție a unei imagini ideale de sine: macho, stăpân pe sine și cu experiența, mai degrabă decât tânăr, lipsit de experiență și instruit numai pentru Crucea Roșie, inapt pentru un serviciu militar obișnuit. Frederic Henry este adesea perceput ca imatur de către cei care îi sunt apropiați. Evoluția lui Frederic ca erou trebuie să fie văzută într-un context în care alți factori îi vor da posibilitatea de a se dezvolta conform

cu modelul eroic hemingwayan. Rinaldi și Catherine par să fi scăpat de afișarea ostentativă a aerului eroic ale lui Frederic și Hemingway, în același mod în care soția prietenului de război a lui Vonnegut discută despre reprezentări ale eroismului în narațiuni de război, precum și despre efectele negative ale acestora, în primul capitol autobiografic din *Slaughterhouse-Five*. Imagini cu soldați ca fiind copii nevinovați sunt deosebit de puternice în romanul *Slaughterhouse-Five* al lui Vonnegut, un roman căruia însuși autorul i-a făcut reclamă, într-o epocă contra-culturală care are nevoie de un alt tip de eroi, ca reprezentând o „cruciadă a copiilor”, precum o spune chiar titlul complet.

Joseph Heller a avut, de asemenea, propria experiență de război, care a devenit „materia prima” pentru romanul sau, *Catch-22*. Născut în 1923, la un an după ce a absolvit liceul și la un an după Pearl Harbor, Heller s-a înrolat și a mers la școala de cadeți ale Forțele Armatei Aeriene. El a zburat pe bombardiere, a fost repartizat în Corsica și Africa de Nord (Pianosa, plasarea acțiunii romanului, este undeva între Italia și Corsica), și a zburat în șaizeci de misiuni înainte de a trece în rezervă ca locotenent al Forțelor Aeriene. Deși la început nu a avut obiecții cu privire la misiunile aeriene de luptă, după patruzeci de zboruri a crezut că luptase destul, la fel ca Yossarian, protagonistul din *Catch-22*. Atitudinea sa schimbată a fost cauzată în mare parte de a treizeci și șaptea sa misiune, atunci când co-pilotul a intrat în panică. Situat în partea din față a avionului, neștiind ceea ce s-a întâmplat, Heller a crezut că avionul a pierdut o aripă și se prăbușește catastrofal. Tocmai văzuse cum avionului din față lui îi explodase un motor și cum se prăbușește fără ca vreo parașuta să se zărească.

A Farewell to Arms este gândit pentru a exprima deziluzia generației lui Hemingway cu privire la războiul care, în cuvintele celebre ale lui Wooden Wilson, ar trebui să „facă lumea mai sigură pentru democrație”, dar nu într-un sens politic. Frederic Henry respinge retorica goală care a furnizat justificarea pentru război și respinge cuvintele abstracte cum ar fi glorie, onoare, curaj, sau sfințenia [care] au fost obscene pe lângă numele concrete ale satelor, numerele drumurilor, numele de râuri, numărul de regimente.

Ca și protagonistul său din *A Farewell to Arms*, Hemingway arată, în narațiunile sale de război, o suspiciune crescândă față de cuvinte mari și descrieri romanțate de război. El a preferat riposte literare date războiului, care să fie curajoase, autentice și directe. În introducerea la *Men at War*, el a pretins că *Le feu* (“Under Fire”) a lui Henri

Barbusse, a fost „singura carte de război bună care a fost publicată în timpul ultimului război.” Apreciind stilul direct și natural al lui Barbusse, el a lăudat abilitatea autorului francez de a „spune adevărul fără a striga.”

În cazul romanului *Catch-22*, deși el este plasat către sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, acesta are mai multă relevanță pentru perioada de după război: reacția față de McCarthyism, conflictele militare din Coreea și Vietnam, revoluția studenților din 1968 și mișcarea anti-război. Whissen consideră *Catch-22* unul din romanele culte ale deceniilor postbelice, descriind cartea ca transmiterea unui mesaj special către o masă mare de cititori, „...tractul pacifist final, cel mai bun motiv încă prezentat pentru a întoarce spatele războiului de orice fel și băjbâind terenul neutru.” (Whissen 55)

Cele două războaie ale lui Mailer în The Naked and the Dead, al cincilea capitol, discută romanul lui Norman Mailer, *The Naked and the Dead*, publicat în urma celui de-Al Doilea Război Mondial, dar chiar la începutul unei alte confruntări majore, Războiul Rece. Vor fi două încercări de a urma două atitudini diferite de eroism și de război, în acest important roman din 1948, care poate pune în lumină atât pe modernistul Hemingway cât și pe postmoderniștii Vonnegut și Heller. Aceste încercări au de-a face cu dificultatea de a asuma distincții clare pentru a defini personaje conform liniilor moderniste și postmoderniste și în conformitate cu un standard distinct erou – cel al anti-eroului.

Când a fost publicat în 1948, romanul *The Naked and the Dead* a avut o recepție favorabilă atât la marele public cât și în rândul criticilor, aceștia din urmă considerând romanul a fi unul dintre cele mai bune povestiri de război scrise vreodată, apreciind reprezentarea realistă a războiului. De fapt, autorul pare că se preocupă mai mult de ficțiunea naturalistă, pe măsură ce personajele sale majore, cum ar fi sergentul Croft, care deși se confruntă curajos cu moartea, dezvăluie partea întunecată a ego-urilor lor exacerbate, obsesia lor de putere cu orice preț, sfidând orice cod al onoarei.

În această narațiune a unui autor ale cărui opinii politice îl asociază cu pacifismul, atitudini de stânga ale unui număr de cercuri postbelice activiste și intelectuale, există, la fel ca la Hemingway, unele complicații care decurg din ciocnirea, ca și cea la nivel de personaje, dintre caracteristicile lor luminoase și cele întunecate, dintre tendința de a condamna războiul ca fiind oribil și fără sens și provocarea de a testa rezistența și bărbăția, însușirile eroice ale unui militar.

Dușmanii reali cu care se confruntă oamenii sunt rasismul, antisemitismul și lipsa de omenie față de camarazi, la fel de mult ca și ordinele superiorilor, care trimit la moarte și par să anunțe posibilitatea ascensiunii sistemelor totalitare pe care personaje precum Generalul Cummings le-ar putea crea până și în America.

Există motive care să susțină afirmația că *The Naked and the Dead* este dominat mai degrabă de o ideologie pro-război decât de pacifism, și că atitudinea față de război este amestecată, mai ales în momentele în care personajele încearcă să-și testeze rezistența, să se reînnoiască prin violență, prin acceptarea faptului că „tipii duri nu dansează” (titlul unei cărți publicate mai târziu de Mailer), dar se răfuiesc chiar și cu sistemul din care fac parte, făcând uz de agresivitatea lor.

Ca și alte romane de război menționate mai sus, *The Naked and the Dead* contestă conceptul de „război drept” prin îngustarea concentrării asupra unui context social individualizat foarte concret în care răboinicii se testează, în competiția lor cu ceilalți, în timp ce în paralel, își recunosc conflictele interne, care trebuie să fie luate în considerare. Acest lucru ar putea duce la percepția unui război necesar, drept, nu numai ca o continuare violentă a unui obiectiv economic și politic, dar și ca un teren de testare pentru ego-urile exacerbate și violente ale bărbaților, demersul lor de afirmare a masculinității aflate în pericol.

Două teme majore care sunt cuprinse în *The Naked and the Dead* sunt problemele interdependente ale naturii puterii și ale conflictului dintre individ și mecanismele sociale ierarhice (așa cum sunt ilustrate de armată). Având în vedere convingerile de stânga ale lui Mailer, cineva s-ar putea aștepta la un tratament simplu și fără echivoc a acestor aspecte: puterea demascată a fi brutală și dezumanizantă, „mașinăria socială”, care pune războiul în mișcare ca o amenințare la adresa individului, atât pe timp de război cât și pe timp de pace.

Hemingway, perceput ca sursă de inspirație a lui Mailer și erou al acestuia, a încercat să creeze în *A Farewell to Arms* un individ puternic care arată „demnitate în momente grele”, alegerea unui curs independent de acțiune, sfidând așteptările unei societăți înregimentate. Deși există o influență perceptibilă a lui Hemingway în *The Naked and the Dead*, lucrurile nu sunt foarte simple în ceea ce privește viziunea generală.

Puterea și mecanismele care sunt activate sunt într-adevăr supuse unei critici severe, dar treptat devine evident că în aceste procese intervine natura umană, și chiar

socialistul Hearn și rebelul proletar Red Valsen ajung să realizeze că sunt supuși acelorași pulsiuni ale puterii ca și superiorii pe care îi detestă atât de mult. Mailer individualistul, nu Mailer socialistul, tinde să arate că deși armata vrea într-adevăr să zdrobească individul, există de asemenea momente care arată cum camaraderia și spiritul de echipă evidențiază calități neașteptate la personajele sale, eroi de o natură foarte specială în confruntarea lor, nu cu inamicul, ci cu mașina de război care dezumanizează.

Ultimul capitol al tezei, al șaselea, *Vonnegut: de la Campbell la Beretele Verzi*, introduce tragicul erou cu două fețe, personajul principal din romanul de război al lui Vonnegut, *Mother Night*.

Kurt Vonnegut și-a început propriul dialog artistic cu Al Doilea Război Mondial cu *Mother Night*, publicat în 1961, cu opt ani înainte ca reprezentarea sa mult mai de succes a acestui război și a experienței sale personale să fie modelate în *Slaughterhouse-Five* (1969). În capitolul introductiv al romanului din 1969, autorul explică de ce i-a luat atât de mult timp pentru a termina confruntarea sa ficțională cu experiența sa de viață într-un moment critic în istoria lumii. Absurditatea propriei sale experiențe de soldat, precum și absurditatea a ceea ce a văzut la Dresda a fost, mai mult decât pentru Ernest Hemingway sau pentru Norman Mailer, mai mult decât o invitație de a scrie o povestire non-narativă cu anti-eroi despre ceva ce majoritatea oamenilor numesc război, ceva ce el numește, în subtitlul romanului, „cruciada copiilor”, referindu-se la sine însuși, nu în calitate de scriitor, ci de stană, nu de piatră, ci de sare. Sanford Pinsker pune în discuție „nihilismul comic” al lui Vonnegut, legat de poveștile Tralfamadoriene (care nu sunt menționate în *Mother Night*, dar vor apărea în multe alte cărți, în special în celălalt roman despre Al Doilea Război Mondial, *Slaughterhouse-Five*), și apoi merge mai departe pentru a remarca diferența pe care romanul din 1961 o face, un text-cheie între reprezentările fictive moderniste și postmoderniste ale istoriei.

Mother Night, spre deosebire de cealaltă carte despre cel de-Al Doilea Război Mondial care a devenit expresia sa artistică finală a nonsensului experienței sale de război, a stabilit coordonatele prin care autorul s-ar putea apropia de ceea ce un romancier postmodernist creează sub forma unor protagoniști ficționali demni de numele lor, nu marionete, nu figuri comice sau creații artificiale care anunță moartea eroului, a autorului, a literaturii de război. Se poate pune întrebarea dacă Howard W. Campbell, în aceasta epoca postmoderna, anti-eroică, după prăbușirea marilor narațiuni, nu poate fi

interpretat ca fiind unul dintre ultimii eroi tragici în ceea ce a devenit un gen antieroi (ficțiunea de război ca artă anti-război).

Mother Night se dovedeste a fi un roman de război structurat pe mai multe niveluri decât cel care va urma, *Slaughterhouse-Five*. În cel de al doilea, Billy Pilgrim nu este un războinic sau un erou, ci doar un martor nevinovat în ceea ce putem numi un roman de război sau anti-război. Dacă în urma teribilei sale experiențe de război Billy Pilgrim devine desprins de timp, își pierde orice urmă de inițiativă și pare să se fi împăcat cu destinul („lucrurile sunt așa cum ar trebui să fie, nu pot face nimic”), Howard Campbell, în schimb, în *Mother Night*, luptă pe mai multe fronturi în timpul experienței sale din cel de-Al Doilea Război Mondial, ca un propagandist nazist binecunoscut publicului și ca un anonim agent pentru aliați, ducând de asemenea și un dureros război interior ca rezultat al dublei sale identități, foarte publice și foarte secrete.

Structura cărții permite sugestii referitoare la teme, la cadrul „autobiografiei” și o clarificare a titlului romanului, precum și la poziția lui Vonnegut ca american de origine germană. Ea contribuie la planul general al cărții în care onestitatea și lipsa de onestitate, certitudinea și relativismul, lumina și întunericul se împletesc în moduri foarte derutante. Încadrarea narațiunii centrale complicată și mai mult prin încadrarea în continuare în povestea centrală a unui joc năucitor de oglinzi care reflectă și distorsionează, contribuind la complexitatea problemelor ridicate în acest roman.

Autobiografia atribuită lui Campbell, „călătoria sa eroică de inițiere”, împrumutând cuvintele celui alt Campbell (Joseph Campbell) din teoria sa din *The Hero with a Thousand Faces*, este apoi terminată în anii de după război până la decesul protagonistului în închisoarea israeliană unde își așteaptă procesul în calitate de criminal de război. Soția lui Howard Campbell, care a dispărut spre sfârșitul războiului, apare în mod miraculos după mai bine de zece ani, arătând incredibil de tânără. Pentru un fost scriitor de piese de teatru romantice precum Campbell, aceasta nu ar trebui să fie o surpriză. Complicațiile romantice apar deoarece Campbell trăiește acum în America și se mută într-o lume a spionilor deghizați, unde Helga reînviată are rolul ei într-o piesă ale cărei detalii esențiale nu sunt cunoscute de protagonist. Precum Campbell însuși în timpul războiului, celelalte personaje au identități duble.

Forma autografică ce încadrează narațiunea centrală, anunțând aceeași tehnică folosită în celălalt roman de război, *Slaughterhouse-Five*, creează la început o impresie

de realism și autenticitate, pentru a fi reconsiderată de ceea ce va urma. Personajul principal este prezentat ca un criminal de război de către un scriitor „adevărat” și de un editor „adevărat”. Ceea ce așteaptă cititorul sunt confesiunile unui criminal de război. Percepția care se conturează treptat este aceea că personajul principal nu este vinovat și ceea ce cititorului îi este solicitat să se aștepte în continuare este faptul că va exista un final fericit: serviciile secrete americane vor interveni, Howard Campbell va fi dovedit nevinovat. În cele din urmă, el nu este exonerat, dar nici condamnat la moarte de către israelieni. El se învinovățește și se condamnă la moarte pentru crimele comise...împotriva sa sau împotriva conștiinței sale pentru a se fi definit drept ceea ce de fapt a fost doar o mască publică, dar care a dus la consecințe publice foarte grave.

Anii – mai puțin de un deceniu – care au separat publicarea romanelor de război ale lui Vonnegut, *Mother Night* și *Slaughterhouse-Five*, însoțite de schimbările culturale care au avut loc în anii ‘60, explică recepția diferită avută de cele două romane. Vonnegut trebuia să mai aștepte momentul potrivit pentru a transmite cu succes câteva din mesajele lui, dar o parte dintre ele deja erau transmise într-o lume unde războiul și eroii nu mai prezentau aceeași importanță mitologică pe care o aveau în societățile tradiționale. Vonnegut recurge la ele ca forme care sfidează sensul și determină publicul să preia controlul în interpretarea lor critică, în loc să fie manipulat de discursuri eroice pro-război.

Ultima parte a celui de al șaselea capitol îl prezintă pe anti-eroul cu două fețe, Billy Pilgrim. Dacă Howard Campbell era văzut ca un erou tragic luptându-se nu atât de mult cu dușmanii exteriori cât cu identitatea publică pe care el a acceptat să și-o asume și cu urmările catastrofale la care a condus această acceptare, în această parte a capitolului urmează o abordare similară, dar concentrându-se pe un model complet diferit al personajului central. Billy Pilgrim nu este conștient de situația lui dramatică, așa că el nu ar putea fi considerat, în principiu, un erou tragic. El nu este nici măcar un erou de război, deși supraviețuiește unuia dintre cele mai distructive episoade ale celui de-Al Doilea Război Mondial. Totuși, el devine modelul potrivit de erou în privința atitudinii sale speciale față de război și violență atunci când el ajunge să fie asociat cu mișcarea anti-război a anilor 1960 când romanul a fost pentru prima dată publicat și a obținut un succes remarcabil.

Confortul relativ al lui Billy, care duce o viață tihnită și convențională în Ilium alături de o soție neatractivă dar bogată și de un fiu care va susține implicarea militară americană peste hotare, prin înrolarea în unitatea Beretelor Verzi și plecarea în Vietnam pentru a deveni un erou și a-și face părinții mândri, existența conformistă și banală pe care Billy o lasă în urmă uneori pentru a figura, fără voia sa, în aventurile sale științifico-fantastice pe Tralfamadore, toate acestea contribuie la schițarea unei versiuni ironice postmoderne a visului american.

Billy, precum Kurt Vonnegut, a supraviețuit bombardamentului din Dresda. Apocalipticul raid aerian a afectat într-un mod terifiant nu numai locuitorii Dresdei și arhitectura minunată a orașului, ci și stilul narativ al romanului lui Vonnegut. Textul romanului *Slaughterhouse-Five* va apărea pulverizat ca rezultat al faptului că ceea ce trebuia să fie o narațiune se transformă într-o non- sau anti-narațiune, care, cu toate acestea, este foarte ușor de citit și în întregime justificată în retorica romanului, menit să vizeze un public contemporan cât mai larg, nu doar un cerc select de critici sofisticăți. Strategia populistă a lui Vonnegut a funcționat, și, în mare parte ca urmare a succesului extraordinar al romanului, criticii „s-au predat” urmând publicul larg ca victime în elogierea romanului. Acum este evident pentru toată lumea, critici și cititori deopotrivă, că aparentul caracter incoerent și fragil al narațiunii oferă în mod deliberat o impresie înșelătoare asupra romanului care este cu atenție construit, ca și cum soldatul Vonnegut ar fi un foarte iscusit general de armată.

Teoreticienii și romancierii de război/anti-război abordați în această teză de doctorat, ***Ficțiune americană de război: eroi moderniști și anti-eroi postmoderniști***, moderniști și post-moderniști deopotrivă, chiar dacă aparent foarte războinici sau foarte pacifiști, s-au găsit a fi, în urma acestei cercetări critice, în lupta aprigă pentru a găsi grăuntele de sens în mijlocul unor împrejurări și procese haotice. Acest lucru îi face relevanți pentru publicul contemporan, chiar dacă ei se simt pierduți sau nu în relativismul și pluritatea punctelor de vedere, în diversitatea lumii secolului XXI. Această luptă a dovedit că pune în mișcare atât texte moderniste cât și post-moderniste, ficțiune de război sau nu, către moduri tradiționale de reprezentare, folosind modele tradiționale care au devenit golite de sens, dar care totuși continuă să-și exercite impactul considerabil, sub influența și în umbra tradiției realiste, chiar dacă artiștii sunt sau nu conștienți de acest lucru. Această direcție artistică se presupune să fie luată în considerare

în discuțiile care afectează publicul în situații specifice (în timpul sau după terminarea unui război), care s-au dovedit a conține, chiar dacă textele propriu-zise, moderniste sau post-moderniste, apar explicite sau nu, dimensiuni politice considerabile (ficțiunea de război a lui Hemingway – *For Whom the Bell Tolls*, sau *A Farewell to Arms* – în Europa interbelică și postbelică, de exemplu, sau implicarea lui Vonnegut în cel de-Al Doilea Război Mondial, *Slaughterhouse-Five*, în timpul războiului din Vietnam și în contextul altor povești de război, precum *The Green Berets* al lui Robin Moore sau ecranizarea sa, avându-l în rol principal pe iconicul John Wayne).

Literatura de război în momente de gravitate teribilă determinate de două războaie mondiale, la care se adaugă alte conflicte militare ale aceluiași secol XX se dovedește a fi, ca regulă generală, constrânsă de standardele unui realism sever: războiul trebuie să fie tratat într-un mod foarte serios. Totuși, atât modernismul cât și postmodernismul abordează războiul într-o manieră complexă, combinând inovația formală, auto-reflexivitatea, precizia documentară, având în termeni de veridicitate și artificiu, o mulțime de lucruri în comun cu scrierea altor foarte serioase „ficțiuni” despre conflicte ale trecutului, încă numite de specialiștii în domeniu „istorie” sau chiar „Istorie”.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Surse primare:

HELLER, Joseph, *Catch-22*, London: Vintage, 1994.

HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993.

HEMINGWAY, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940.

HEMINGWAY, Ernest, *The Sun Also Rises*, New York: Scribner's, 1940.

MAILER, Norman, *The Naked and the Dead* (1948), New York: Henry Holt and Company, 1981.

VONNEGUT, Kurt, *Mother Night*, (1961) New York: Dell, 1974.

VONNEGUT, Kurt, *Slaughterhouse-Five*, rev. ed., London: Vintage, 2000.

Surse Secundare:

CAHOONE, Lawrence E., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

CHILDS, Peter, *Modernism: The New Critical Idiom*, 1 edition, Routledge, 2000.

HASSAN, Ihab, *Radical Innocence: The Contemporary American Novel*, rev. ed., Princeton: Princeton University Press, 1973.

HAYS, Peter L., *Ernest Hemingway*, New York: The Continuum Publishing Company, 1990.

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, Routledge, 2002.

HUYSSSEN, Andreas, *After the Great: Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986.

JAMESON Fredric, "The politics of theory: Ideological positions in the postmodernism debate" in David Lodge, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 2nd edition, Harlow: Pearson, 2000.

JAMESON, Frederic, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Media and cultural studies key works*, Ed. Meenakshi Giri Durham and Douglas M. Kellner, UK: Blackwell publishing, 2001.

LEEMING, David, *Myth, a Biography of Belief*, Oxford University Press, 2002.

LIMON, John, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994.

LODGE, David, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 2nd edition, Harlow: Pearson, 2000.

LUPACK, Barbara Tapa, *Insanity as Redemption in Contemporaneous American Fiction*, Gainesville: University Press of Florida, 1995.

LYOTARD, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), Manchester: Manchester University Press, 1984.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge, 1987.

PINSKER, Sanford, *Between Two Worlds: The American Novel in the 1960's*, Troy, NY: Whitson, 1980.

PINSKER, Sanford, *The American Novel in the 1960's*, Troy, NY: Whitson Publishing, 1980.

PINSKER, Sanford, *The Schlemiel as Metaphor: Studies in the Yiddish and American Jewish Novel*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.

READINGS, Bill, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, New York: Routledge, 1991.

REYNOLDS, Michael S., *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976.

REYNOLDS, Michael, *Hemingway: The 1930s*, New York: Norton, 1997.

ROVIT, Earl, *Ernest Hemingway*, College and University Press, New Haven Conn, New York, 1963.

SIMMONS, David, *The Anti-Hero in the American Novel. From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

VLAD, Eduard, *Ironic Apocalypses – the World According to Vonnegut*, Constanța: Ed. Ex Ponto, 2004.

VLAD, Florian Andrei, *Fictional Americas at War. Four Narratives that Made a Difference*, Constanta: Ovidius University Press, 2006.

VONNEGUT, Kurt, *Images and Representations*, Marc Leeds and Peter J. Reed, eds., Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2000.

WOODWARD, Kath, *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*. London: Routledge, 2004.

YOUNG, Philip, *Ernest Hemingway*, New York, 1952.