

UNIVERSITATEA OVIDIUS DIN CONSTANTA
FACULTATEA DE LITERE
DOMENIUL: FILOLOGIE

REZUMAT

**PARODIC IMAGINATION AND METAFICTION WITH JOHN FOWLES AND
MALCOLM BRADBURY**
**[IMAGINAȚIA PARODICA SI METAFICTIUNEA LA JOHN FOWLES SI
MALCOLM BRADBURY]**

COORDINATOR STIINTIFIC:
Prof. univ. dr. Adina Ciugureanu

DOCTORAND,
Jon Brodal

CONSTANTA
2012

PREZENTARE

1.0 Argument general

Această teză este o analiză din punctul de vedere al imaginației parodice și al metaficțiunii, aplicată pe șase romane aparținând autorilor britanici contemporani John Fowles (1926-2005) și Malcolm Bradbury (1932-2000). Argumentul central al aceste teze este faptul că reprezentarea romanescă a realității este o preocupare esențială în lucrările de ficțiune ale celor doi autori, nu în pofida, ci datorită mimesisului autoreferențial și a conștiinței de sine metafictionale care le caracterizează. În loc să afirme irelevanța realității pentru literatură, romanele acestora problematizează realitatea ca entitate complexă, proteică și în cele din urmă imposibil de cunoscut, care se pretează la multiple interpretări. Prin tematizarea fictivității inerente sau a artificialității ficțiunii, a discrepanței dintre realitate și reprezentările acesteia, romanele lui Bradbury și Fowles aruncă lumină asupra relevanței realității, precum și a evazivității acesteia.

Teza susține ideea că, pentru ambii autori, realizarea imposibilității unei reprezentări obiective nu presupune îndepărtarea romanului de real și direcționarea și focalizarea acestuia asupra propriilor procese ermetice. Romanele lui Bradbury și Fowles sunt ficțiuni care, deși conștiente de ficționalitatea lor, se străduiesc totuși să reprezinte realitatea dincolo de ficțiune. Aplicabilitatea romanului constă, pentru ambii romancieri, în facilitarea a ceea ce Bradbury a numit „un fel de angajament activ și moral față de experiență”.¹ În timp ce recunosc reprezentările romanului ca versiuni provizorii ale unei realități necunoscute și polimorfe, ficțiunile celor doi tematizează responsabilitatea existențială în scopul de a da expresie acestei realități.

Ficțiunile lui Fowles și Bradbury sunt explorate, *inter alia*, prin conceptele folosite de Kearney (imaginație productivă/ parodică, similaritate/ alteritate) și prin noțiunile de parodie ca repetiție cu „diferențiere critică” și de ficțiune postmodernă atât ca înscriere cât și ca subminare a ordinii, care îi aparțin lui Hutcheon. Prin urmare, teza pornește de la premisa unei afinități inerente dintre teoriile lui Kearney, Hutcheon, Fowles și Bradbury.

2.0 Motivate/ Relația cu cercetările existente cu privire la Fowles și Bradbury

Cercetările realizate de autorul acestei teze au dus la concluzia că nu s-a efectuat o comparație sau lectură paralelă sistematică a romanelor lui Fowles și Bradbury, în pofida asemănarilor structurale și ideologice considerabile dintre operele celor doi autori britanici de metaficțiune. Există însă comparații între Bradbury și geamănul său literar, David Lodge. Ca și Bradbury, Lodge este un scriitor umoristic sceptic în ceea ce privește anumite aspecte ale dezvoltării contemporane. Pe de altă parte, se pare însă că nu s-a acordat atenția critică cuvenită paralelelor structurale și tematice clare dintre metaficțiunile lui Bradbury și Fowles.

Deși s-a acordat deja atenție dimensiunilor metafictionale și parodice ale romanelor lui Fowles (printre alții de către Linda Hutcheon, Malcolm Bradbury și Pamela Cooper),² baza

¹ Malcolm Bradbury, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London: Oxford University Press, 1973, p. 15

² Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London: Methuen, 1984 și *A Postmodern Poetics*, London: Routledge, 1988, Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, London: Andre Deutsch, 1988, Pamela Cooper, *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*, Ottawa: University of Ottawa Press, 1991

teoretică a tezei, pornind de la Kearney, Hutcheon, Fowles și Bradbury, prezintă o abordare mai sistematică a acestor aspecte ale ficțiunii lui Fowles și Bradbury.

Cum va demonstra și partea aplicativă a tezei, toate romanele lui Fowles și Bradbury care au fost selectate prezintă aceeași structură: un protagonist pasiv, lipsit de creativitate, care este manipulat de un creator de ficțiune puternic, pentru a-i arăta protagonistului caracterul neprevăzut al artificiei în fața unei realități complexe, precum și pentru a-i imprima protagonistului necesitatea și responsabilitatea morală de a modela realitatea prin artificiu. Teza susține că acest lucru indică o influență clară a ficțiunii lui Fowles asupra lui Bradbury.

La ambii autori, dimensiunea metafictională este exprimată atât explicit, sub formă de comentarii metafictionale, cât și ca simbolism metafictional, în cadrul căruia femeia sau, mai precis, dimensiunea specific feminină a existenței, reprezintă realitatea (referentul) iar bărbatul principiul masculin, ficțional. Fowles a afirmat „Văd bărbatul ca un fel de artificiu, iar femeia ca un fel de realitate”³, iar personajul Myra din romanul *The History Man* al lui Bradbury spune, plângându-se de soțul ei stupid, pasiv și liberal: „bărbatul modelează femeia”.⁴ Acest simbolism metafictional și repercusiunile sale nu par a fi fost tematizate explicit în critica anterioară, cel puțin nu în privința lui Malcolm Bradbury.⁵

Măsura în care opera lui Bradbury abordează consecințele modernității a primit prea puțină atenție până acum. Această teză sperăm, prin urmare, că va contribui la cercetările asupra acestui aspect întrucâtva neglijat, dar cu toate acestea central, al operei lui Bradbury.

3.0 Selectarea corpusului

Cele trei romane ale lui Fowles selectate pentru analiza critică, *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman* și *Daniel Martin* sunt centrale în opera sa. Romanele trasează o evoluție, de la primul roman (scris, nu publicat) al lui Fowles, *The Magus*, până la încercarea sa de a scrie marele roman epic *Daniel Martin*. În toate romanele, estetica autoritară și rânduirile morale sunt subminate și prezentate ca fiind contingente. Sistemul autoritar este cu precădere cel al generației precedente a lui Fowles, care pentru el reprezintă ordinea patriarhală inițială: epoca victoriană. (Conform protagonistului Daniel Martin din romanul eponim al lui Fowles, secolul al douăzecilea nu a început decât după 1945.)⁶

Tatăl lui Nicholas, ofițerul autoritar, tatăl lui Dan, un preot lipsit de umor, și estetica victoriană, ale cărei convenții le folosește Fowles, cu precădere în *The French Lieutenant's Woman*, prezintă structuri statice, caracterizate de o *similaritate* statică și de subordonarea totală a realității fluide ordinii statice. Personalitățile fiilor lor rebeli, Nicholas Urfe și Daniel Martin, prezintă la rândul lor o structură ego-logică asemănătoare, însă aceștia au adoptat o atitudine estetică, îndepărtându-se de realitate și concentrându-se asupra formei. Estetismul fiilor are o dimensiune metafictională evidentă, reprezentând revolta împotriva realismului victorian printr-o ficțiune care se îndreaptă din ce în ce mai mult către formă, depărtându-se de conținut.

³ John Fowles, ‘Notes on an Unfinished Novel’, in Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester: Fontana Manchester University Press 1977, p. 146

⁴ Malcolm Bradbury, *The History Man*, Boston: Houghton Mifflin, 1976, p. 77. Citat de acum înainte în paranteză ca *History Man*, urmat de numărul de pagină.

⁵ Cu privire la Fowles, acest aspect este discutat în Pamela Cooper, *op.cit.*, dar, așa cum este expus în această teză, analiza acestuia nu ia în calcul toate repercusiunile acestuia pentru înțelegerea operelor lui Fowles.

⁶ John Fowles, *Daniel Martin*, London: Jonathan Cape, 1977, p. 99. Citat de acum înainte în paranteză ca *Daniel Martin* urmat de numărul de pagină.

The Collector a fost exclus din analiză datorită dimensiunii mai mici și faptului că nu are aceeași incidență ca celelalte romane. Alte romane ale lui Fowles au fost excluse din același motiv. Trebuie menționat în special romanul metafictional *The Ebony Tower*, care este o versiune mai realistă a *The Magus* și în care Fowles își dezvoltă și mai mult viziunea asupra esteticii. Același lucru este valabil și pentru *Mantissa*, care este de asemenea interesant din punct de vedere metafizic.

John Fowles a fost descris ca un scriitor în desfășurare și nu în evoluție, „mai degrabă un bărbat în desfășurare decât un artist care crește”.⁷ În pofida acestui fapt, o evoluție este totuși vizibilă de la *The Magus* la *Daniel Martin*; de exemplu, protagoniștii din *Daniel Martin* sunt de vârstă mijlocie și nu privesc doar înainte, ci și înapoi în trecut, reflectând situația lui Fowles. Structura de bază are însă foarte multe aspecte în comun cu celelalte opere analizate: finalul în *Daniel Martin* prezintă asemănări cu cel din *The Magus*, deși aspectul de „final fericit” (dar contingent și provizoriu) este afirmat într-o mai mare măsură în *Daniel Martin* decât în finalul mai deschis din *The Magus*.

Cu privire la selecția operelor lui Bradbury, primele sale romane, *Eating People Is Wrong* și *Stepping Westward*, eu fost excluse. Acestea prezintă aceeași preocupare față de soarta valorilor liberale într-o perioadă din ce în ce mai liberală, însă nu reproduc conflictul dintre forma dezumanizantă și subiectul uman care caracterizează romanele ulterioare ale lui Bradbury. De la romanul *The History Man* înainte, Bradbury a început să utilizeze „forma ironică grea”⁸ caracteristică culturii contemporane. Primele două romane nu prezintă experimentarea metafizică și marca artificiului care caracterizează *The History Man* și romanele ulterioare.

Povestirile scurte ale lui Bradbury și romanul scurt *Cuts* au fost excluse datorită dimensiunii și incidenței. *Cuts* e mai degrabă o nuvelă decât un roman, asemeni povestirii jucăușe și satirice *Dr. Mensonge*. De asemenea, ultimul roman al lui Bradbury, *To the Heritage* a fost exclus din corpusul tezei întrucât nu prezintă structura de bază care caracterizează toate romanele selectate, atât aparținând lui Bradbury cât și lui Fowles: un protagonist pasiv, lipsit de creativitate întâlnește un creator de ficțiune manipulator. Și astfel rămânem cu *The History Man*, *Rates of Exchange* și *Dr. Criminale*, trei romane ale căror protagoniști sunt lipsiți de creativitate, incapabili (sau refractari, în cazul lui Beamish), să modeleze realitatea, fiind supuși manipulării unor puternici creatori de ficțiune.

4.0 Grila teoretică (capitolul 1)

Capitolul teoretic prezintă patru subcapitole, corespunzătoare teoriilor lui Kearney, Hutcheon, Fowles și, respectiv, Bradbury. O preocupare importantă în capitol este să demonstreze afinitatea dintre acești autori și rolul crucial pe care îl joacă metaficțiunea și parodia în viziunea asupra lumii a lui Fowles și Bradbury. Pe această bază, în capitol se elaborează grila teoretică ce va fi aplicată în capitolele următoare.

Un argument central al tezei este acela că relația dintre ficțiune și realitate, „subiect și formă”⁹ (Bradbury) este fundamentală pentru înțelegerea unor aspecte importante din opera lui Fowles și a lui Bradbury. Această opoziție fundamentală, de multe ori conflictuală, sprijină viziunea acestora despre creativitate și are ramificații în ceea ce privește dimensiunea etică și umanistă a metaficțiunii lor. Opoziția și semnificația ei sunt dezvoltate în capitolul teoretic, printre altele, prin conceptul de imaginație parodică al lui Kearney și prin conceptul de

⁷ Kerry McSweeney, ‘Withering into the Truth: John Fowles and Daniel Martin’, *Critical Quarterly* 20 (4) December 1978, p. 35

⁸ See Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, loc. cit., p. 45

⁹ *Id.*

metaficțiune istoriografică a lui Hutcheon. Astfel, a fost creată o grilă teoretică pentru analiza romanelor lui Fowles și Bradbury.

O importanță deosebită în capitolul teoretic este acordată analizei modului în care, pentru Fowles și Bradbury (și pentru Hutcheon și Kearney), ficțiunea modernistă ermetică neglijează realitatea în favoarea autonomiei li structurii ficționale a operei de artă. Realismul tradițional mimetic, pe de altă parte, se bazează pe premisa transparenței mimetice și a unei relații identitate între reprezentare și referent, ordinul ficțional și cel real. Prin urmare, realismul supune diversitatea și ireductibilitatea finalului deschis caracteristice realității la o interpretare statică, echivalentă unei abordări dogmatice asupra lumii.

De asemenea, capitolul teoretic discută modul în care metaficțiunile lui Fowles și Bradbury subliniază, pe de altă parte, necesitatea etică și existențială de a interacționa creativ cu referentul, totodată permițându-i acestuia să rămână contestabil și deschis. Romanele celor doi autori aplică acest principiu în mod metaficțional, concentrându-se pe statutul lor de *ficțiune* – mai concret, pe contingenta, particularitățile ideologice și non-dentitatea lor cu realitatea. Dimensiunea metaficțională este exprimată atât explicit, sub formă de comentariu metaficțional, cât și sub formă de simbolism metaficțional, în care femeia, sau mai precis, dimensiunea specific feminină a existenței, reprezintă realitatea (referentul), iar bărbatul principiul masculin, ficțional: „Văd un bărbat al artificiei și o femeie ca pe un fel de realitate”¹⁰

Capitolul teoretic se concentrează pe modul în care, atât pentru Fowles cât și pentru Bradbury, umanismul și creativitatea autentică constau într-o relație echilibrată sau tensionată dintre ficțiune și realitate, ordinul structural și structură pe de o parte și viața cu varietatea și deschiderea sa pe de altă parte. În subcapitolul cu privire la Bradbury se discută cum, pentru acesta, romanul realist tradițional, cu „deschiderea” și „curiozitatea umană”¹¹, este chintesența genului umanist, care se ridică la „o formă deschisă”¹² sau, cu alte cuvinte, ficțiune cu o abordare deschisă a complexității, varietății și bogăției vieții umane. În acest „realism echilibrat”¹³ există un echilibru sau o relație autentică între ficțiune și realitate, formă și materie, care constituie baza umanismului acestuia.

În cultura secolului douăzeci, acest echilibru trece în favoarea autonomiei formei, nu numai în domeniul artei, ci în toate aspectele vieții umane. Ficțiunile dezumanizante, abstractizante și simplificatoare ale modernității precum sociologia, monetarismul și structuralismul dăunează din ce în ce mai mult realității umane complexe, modelând-o după imaginea lor. Critica umanistă a lui Bradbury a logicii sistemice dezumanizante a modernității, cu diferențierea vieții umane în subsisteme (urmând distincția lui Kant dintre rațiune teoretică, rațiune practică și judecată estetică) este demonstrată a fi asemănătoare cu teoriile lui Richard Kearney cu privire la imaginația productivă și parodică și sunt identificate preocupări similare cu ale unor teoreticieni importanți al modernizării precum Max Weber și Karl Marx.¹⁴

Subcapitolul teoretic cu privire la *Weltanschauung*-ul lui Fowles susține ideea că în acest sistem, ordinul socio-cultural victorian, așa cum se manifestă în romanul victorian, cu

¹⁰ John Fowles, ‘Notes on an Unfinished Novel’, in Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, loc.cit., p. 146

¹¹ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, loc.cit., p. 12

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p. 13

¹⁴ De exemplu, noțiunea lui Weber de „cușcă de fier” (*stahlhartes Gehäuse*) a birocrăției și raționalizării în modernitate în Max Weber, Talcott Parsons and Rh Tawney, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York (NY): Dover Publications, 2003. Karl Marx a subliniat de asemenea alienarea și dezumanizarea muncitorului redus la calitatea de simplă roțiță a sistemului capitalist în *Economic and Philosophical Manuscripts*, trad. Martin Mulligan, Moscow: Progress, 1959

închiderea lui narativă, naratorul omniscient și viziunea asupra lumii ordonată, reprezintă în principal „sistemele totalizante care unifică cu un ochi pe putere și control”¹⁵. Acesta este un ordin „înscris” și apoi „contestat din interior”¹⁶ de ficțiunea postmodernă autoreflexivă. Pentru Bradbury, sistemele totalizante ale modernității joacă un rol echivalent, utilizând forma dezumanizantă a ficțiunii contemporane, totodată utilizând-o pentru a aduce în prim-plan discrepanța și contingenta dintre ficțiuni, inclusiv ordinele culturale, formațiunile socio-culturale și realitatea.

De asemenea, capitolul teoretic susține ideea că atât perspectiva lui Flowles cât și a lui Bradbury presupun un accent pe înțeles ca fiind construit și menținut social. Metaficțiunea lor este înrudită cu ascensiunea construcționismului social în științele umaniste și sociale din anii 1960. Patricia Waugh leagă construcționismul social și metaficțiunea, citând lucrarea *The Social Construction of Reality*¹⁷ a lui Peter Berger și Thomas Luckmann, ca paralelă sociologică la explorarea metafictional a „realității ca ficțiune”.¹⁸ Ordinul socio-cultural asigură o realitate partajată, comună membrilor unei culturi, oferind protecție față de pierderea înțelesului și de vidul existențial și facilitând acțiunea. Convențiile și obiceiurile oferite de cultură facilitează de asemenea acțiunea individuală, îngustând gama infinită de posibile alternative de acțiune.

Pe de altă parte, identificare cu cultura și convenția poate avea de asemenea consecințe negative, de exemplu pentru libertate, dezvoltare morală și adaptare. Cum subliniază și Waugh: ”Convențiile pot [...] să devină opresive și rigide, complet naturalizate. În acest moment trebuie să fie reexamine, atât în viață cât și în ficțiune”.¹⁹ În loc să determine irelevanța referentului, perspectiva realității ca fiind construită determină contestabilitatea și interpretabilitatea referentului.

Perspectiva teoretică stabilită și elaborată în capitolul al doilea al acestei teze facilitează și înțelegerea unor aspecte ale celor două ficțiuni care până acum nu au primit suficientă atenție critică. În următoarele capitole la care se aplică grila teoretică se realizează o explorare a soartei unor protagoniști precum Nicholas Urfe și Daniel Martin, care se află prinși între dogmatismul perspectivei victoriene a taților lor (autoritarul ofițer de armată și impasibilul preot) și estetismul și nihilismul (moral și estetic) al generației postbelice contemporane lor. Acest lucru reflectă situația romanului contemporan (metafictional și parodic), care se află între realismul mimetic tradițional și modernismul autonom din punct de vedere estetic ale unor genuri precum *nouveau roman* și *surfiction*. Ca și Dan și Nicholas, romanul (britanic) contemporan este un rezultat al epocii victoriene. Simbolismul metafizic al acestor relații tată-fiu nu pare a fi fost tematizate explicit de critici până acum.

Cercetările realizate de autorul acestei teze au dus la concluzia că nu s-a efectuat o comparație sau lectură paralelă sistematică a romanelor lui Fowles și Bradbury. Printr-o analiză paralelă a celor șase romane aparținând celor scriitori, prin aplicarea aceluiași cadru teoretic integrat, teza urmărește să demonstreze rolul central jucat de metaficțiune și de mimesisul parodic, autoreferențial, în operele celor doi autori. Acest lucru implică, *inter alia*, o preocupare care caracterizează scrierile ambilor romancieri: nevoia ca ficțiunea să se confrunte cu o realitate extra-ficțională, concepută ca o materie amorfă, evazivă și potențială. Capitolul teoretic susține că, paradoxal, parodia și metaficțiunea sunt genurile cele mai potrivite pentru a face dreptate realității amorphe și fluide, prin evitarea reprezentationalismului

¹⁵ Linda Hutcheon, *A Postmodern Poetics*, loc.cit., p. xi

¹⁶ *Ibid.*, p. viii

¹⁷ Peter L. Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, NY: Anchor Books, 1966

¹⁸ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen 1984, p.

51

¹⁹ *Ibid.*, p. 52

dogmatic al realismului tradițional sau a abordării anti-reprezentationaliste și anti-convenționale a unei bune părți din ficțiunea secolului douăzeci.

Subcapitolul teoretic dedicat lui Kearney se concentrează în mod special pe dihotomia similaritate / alteritate și pe conceptul de *egologie* al lui Lévinas, care susține genealogia imaginației realizată de Kearney, pentru a crea grila teoretică de analiză a romanelor. Modelul de creativitate care caracteriza paradigma creativă a epocii romantice se baza pe filozofia transcedentală a lui Kant, care pune accentul pe creativitatea originală a ego-ului autonom. Subiectul autonom creativ al epocii imaginației productive poate fi descris printr-un termen din filozofia de pe continent, acela de *egologic*. O ontologie egologică este caracterizată de „reducerea celuilalt la același”²⁰, la reducerea complexității Celuilalt la certitudinea Aceluiași, „[...] care esze cunoscut, familiar și ordonat”²¹. Imaginația parodică a secolului douăzeci, cu reducerea reprezentării la mimesisul parodic (referință intertextuală) sumbinează crezul romantic în artist ca subiect creativ autonom și original.

O definiție alternativă a egologiei îi aparține lui Richard Kearney: „concepția că sinele este originea sinelui”²² sau „[...] iluzia că sinele se poate constitui ca o origine absolută”²³. În mod asemănător, identitatea egologică exclude „schimbarea și modificarea individualității”²⁴, constituind o „*similarity* permanentă”²⁵. Egologia presupune deci o luptă pentru certitudine, autonomie și independență de partea Aceluiași (sistem, subiect sau structură), în același timp refuzând să-l recunoască pe Celălalt în alteritatea lui, temându-se de necunoscut în interiorul său ordnat. Imaginația secolului douăzeci este din ce în ce mai mult o lume a imaginilor autoreferențială și independentă, caracterizată de mimesisul intertextual sau parodic. Ca rezultat al neglijării realității ca alteritate, arta secolului douăzeci este marcată de logica autonomă a similarității și de „reducerea Celuilalt la Același”²⁶, caracteristică a similitudinii autoreferențiale aflată în centrul lumii autonome a imaginilor, din ce în ce mai deconectată de lumea reală și de omul însuși.

În perspectiva lui Richard Kearney, dominața sistemelor de semne autoreferențiale și autonome care operează prin nesfârșitul cerc al mimesisului parodic al epocii postmoderne subminează paradigma productivă sau romantică a imaginației. O formă de similitudine este subminată de alta: imaginația productivă a fost de asemenea dominată de autonomie și similitudine ca rezultat al doctrinei subiectului creativ original și autonom.

Capitolul teoretic arată deci cum, pentru Kearney, rădăcinile imaginației parodice autonome a secolului douăzeci, în care producerea de imagini este deconectată de orice realitate extra-semiotică sunt de fapt perceptibile în exaltarea romantică a subiectului creativ autonom și în lumea imaginară independentă. De asemenea, subcapitolul teoretic se concentrează asupra modului în care, pentru Kearney, filozoful moralei catolice, imaginația parodică are potențialul de a folosi drept purgativ în relația cu umanismul, cu credința nemărginită în puterile creatoare ale subiectului individual, efectuând o „[...] depozare sănătoasă a subiectului egocentric”²⁷.

Capitolul teoretic susține mai departe ideea că, pentru Kearney, imaginația parodică poate crea o conștientizare a existenței unui Celălalt exterior dincolo de subiect și a

²⁰ See Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, London: Hutchinson, 1988, p. 395 and Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969, p. 46

²¹ Clare O'Farrell, *Foucault: Historian or Philosopher?* London: Macmillan, 1989, p. 31

²² Richard Kearney, *On Paul Ricoeur: The Owl of Minerva*, Aldershot: Ashgate 2004, p. 6

²³ *Ibid.*, p. 33

²⁴ Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 395

²⁵ *Id.*

²⁶ Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity*, loc.cit., p. 46

²⁷ Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

semnificației Celuilalt pentru Același ca „interdependențe radicală”²⁸ dintre ficțiune și alteritate: „După dispariția imaginației independente, un alt tip trebuie să apară – o imaginație școlită în adevărul postmodern că sinele nu poate fi ‘centrat’ pe el însuși, o imaginație pe deplin conștientă de faptul că înțelesul nu își are originea în camerele înguste ale propriei subiectivități, ci se constituie ca răspuns la celălalt, ca interdependență radicală”.²⁹

Grila teoretică astfel elaborată va fi aplicată unor situații romantice și independente de tip *paradise artificial* precum *Bourani* al lui Conchi, *Barolo* al lui Criminale și *Undercliff* al lui Sarah Woodruff. Precum lumea imaginației parodice, acestea sunt lumi ademenitoare dar independente și statice, guvernate de similaritate. Diverșii protaoniști egoiști ai lui Bradbury și Fowles, Nicholas Urfe, Charles Smithson și Francis Jay sunt alungați, amintind modul în care subiectul umanist egologic este detronat de imaginația parodică postmodernă. Similaritatea independentă a lumii artificiale folosește ca purgatoriu, un antidot pentru egoismul subiectului și aspirațiile acestuia pentru autonomie creativă.

Subcapitolul teoretic dedicat Lindei Hutcheon relaizează elaborarea și aprofundarea grilei teoretice. Este discutat modul în care opera sa este guvernată de aceeași opoziție de bază dintre ficțiune și realitate cu cea susținută de viziunea asupra lumii a lui Kearney, Fowles și Bradbury. În același fel, capitolul se axează pe modul în care metaficțiunea postmodernă și parodia subminează subiectul masculin alb al umanismului liberal și pretențiile sale la universalitate folosind mai întâi convenții ale ficțiunii realiste din secolul nouăsprezece, cu revendicarea sa de a reprezenta realitate obiectivă și apoi subliniind ficționalitatea propriului ordin. În același fel, metaficțiunea postmodernă construiește un ordin ficțional, totodată indicând natura sa de artificio și imaginar cu privire la realitatea dincolo de propria structură, care poate fi interpretată în multe feluri.

Capitolul teoretic dedicat lui Hutcheon discută, de asemenea, faptul că metaficțiunea nu neagă validitatea relevanței creației ordinului estetic și, prin urmare, și a ordinelor politic și moral, dar subliniază statutul lor de artificio și imaginar. Metaficțiunea subminează, prin urmare, tendința către naturalizarea ordinului inerent în realismul literar care, prin aderarea la vechiul dictat (deseori atribuit lui Ovidius), *ars est celare artem* (natura artei este de a își ascunde artificialitatea, metodele prin care este creată), își ascunde natura de artefact.

În subcapitolul dedicat lui Hutcheon se susține, de asemenea, că realismul literar tradițional, cu naratorul său omniscient, finalul închis și aserțiunea implicită sau explicită a unei reprezentări obiective, nu reușește să își tematizeze contingenta în fața realității care, în metaficțiune, este o entitate proteică și amorfă care în cele din urmă rămâne necunoscută și imposibil de cunoscut. Prin tematizarea propriei ficționalități, metaficțiunea lui Fowles și a lui Bradbury sugerează faptul că orice încercare omenească de a impune ordinea și structura asupra acestei materii lichide nu poate fi decât o aproximare.

Capitolul teoretic se concentrează pe elaborarea unei dihotomii ficțiune/ realitate, demonstrând modul în care aceasta este susținută de viziunea asupra lumii a tuturor autorilor și teoreticienilor implicați. În *Weltanschauung*-ul lui Fowles, echivalentul subiectului creativ autonom al lui Kearney și Hutcheon este principiul masculin al Legii,³⁰ reprezentând dimensiunea ordinii și structurii din univers. Acesta este principiul opus, însă complementar, al Haosului (*Aristos*, 14), reprezentând materia ca nefiind supusă ordinii, o forță nedefinită dar puternică a schimbării, distrugerii și riscului. Realitatea dominată de principiul Haosului este o realitate proteică și amorfă, necunoscută și imposibil de cunoscut, care transcede structura (*Aristos*, 14). Subcapitolul dedicat lui Fowles se axează prin urmare pe aceste două

²⁸ Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

²⁹ *Id.*

³⁰ John Fowles, *The Aristos*, London: Jonathan Cape, 1980, p. 14. Citat de acum înainte în paranteză ca *Aristos* urmat de numărul de pagină.

principii pentru a dezvolta și mai mult grila teoretică bazată pe opoziția de bază ficțiune/realitate.

Subcapitolul se concentrează în continuare pe identificarea pe care o face Fowles dintre ordine și artificiu cu masculinitatea și autoritatea. Ordinul estetic, cel moral și cel religios sunt dominate de principiul Legii, proporțional cu nivelul lor de autoritarism și de aderarea necontestată la reguli și convenții. Epoca victoriană este inclusă în *The Aristos* ca una din societățile adamice, „în care bărbatul și tatăl, zeii de sex masculin pretind respectarea strictă a instituțiilor consacrate și a normelor de comportament [...]”. (*Aristos*, 166). Culturile dominate de principiul masculin sunt deci marcate de supunerea față de convențiile ordinului existent, fie el moral, estetic, social sau politic. Aceste structuri sunt predispuse la o concepție a lumii ca statică, neschimbătoare și ordonată. Incapabile să facă față nesiguranței, aceste culturi au o teamă subconștientă de schimbare și diferență.

O manifestare a culturii este viziunea victoriană asupra lumii, cu noțiunea unui univers condus de un Dumnezeu atotștiutor și atotvăzător. Realismul victorian, cu naratorul omniscient și finalul închis, este echivalentul estetic al acestei cosmologii ordonate. Este un ordin estetic care a exclus incertitudinea și necunoscutul din structura sa, neglijând dimensiunea amorfă și contingentă a realității prin revendicarea reprezentării obiective a realității. Romanul victorian reflectă societatea victoriană din care a luat naștere, această ordine cultural, morală și socială care, în același mod, a subminat ceea ce este schimbător și real în favoarea a ceea ce este static și ideal.

Prin negarea finalității și făcând aluzie din punct de vedere metafictional la caracterul sau neprevăzător din regimul său estetic în fața realității amorfă, subminând și afirmând convențiile realismului, ficțiunea lui Fowles consacră principiul de „pericol [...] în limite fixe” (*Aristos*, 19), un regim estetic ce se desfășoară într-o tensiune susținută între haos și structură. Nu există reconciliere între aceste discordanțe de existență; identitatea autentică nu este rigidă și statică, ci, conștientă de statutul său ca fiind unul dintre mai multe variante posibile ale unei realități contingente, modelează și formează în mod constant lumea schimbătoare în versiuni din ce în ce mai noi.

Structura pe care ficțiunea lui Fowles mai întâi o inserează și mai apoi o subminează din interior, cu scopul de a arăta finalitatea acesteia în fața realității schimbătoare, necunoscute și enigmatice. Alceva dincolo de Acelasi, sunt, teoretic vorbind, toate structuri-tip-Adam, dar, în fapt, în primul rând ordinea estetică și morală a generației precedentă lui Fowles, generația victoriană. O astfel de periodizare este, desigur, neconvențională, și presupune întinderea conceptul de victorian pentru a include perioada care precedă al doilea război mondial; protagonistul lui Fowles, Daniel Martin, afirmă, totuși, că secolul douăzeci, nu a început până în 1945 (*Daniel Martin*, 99) o declarație care am putea presupune că este împărtășită, de asemenea, și de însuși Fowles.

Capitolul teoretic face referire la ordinea patriarhală victoriană, cu privire la varietatea sa de tip moral, social sau estetic, echivalentă din punct de vedere structural, în lucrările lui Fowles, cu subiectul ego-logic, autonom umanist prezent în teoria lui Richard Kearney.³¹ În plus, este subliniat și faptul că în teoriile Lindei Hutcheon despre postmodernism, structura totalizatoare care este subminată din interior de ficțiunea postmodernă, parodiind-o, este realismul clasic, care, la rândul său, este identificat de către Hutcheon cu ideologia de umanism liberal. Toate acestea sunt exemple de sisteme totalizatoare, dominate de monotonie, ce neglijează alteritatea dincolo de structura sa.

Capitolul teoretic vine în suportul ideii conform căreia critica și metaficțiunea lui Malcolm Bradbury, ordinea estetică, care este subminată din interior nu este identificată cu umanismul liberal. Radicalista de origine canadiană Linda Hutcheon compară ideologia

³¹ Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

umanismului liberal cu tiranicele sisteme totalizatoare care se unifică cu un ochi la putere.”³² Cu toate acestea, în ficțiunea lui Bradbury, umanistul liberal, sunt chiar sistemele dezumanizante, de sine stătătoare și autonome ale modernității, care constituie *similaritatea* opresivă, forma care exclude și ignoră realitatea de conținut uman dincolo de ea.

Subcapitolul teoretic pe Bradbury susține în continuare că modernitatea și provocările aduse umanității cât și reprezentanții umanismului liberal joacă un rol central în tot corpul de lucru al lui Bradbury. Acestea sunt probleme de mare importanță pentru el, atât ca un scriitor de ficțiune cât și ca un critic literar și cărturar. Bradbury a publicat, de exemplu, o lucrare în care aplică o abordare sociologică pe literaturi, *The Social Context of Modern English Literature* (Contextul social al literaturii engleze moderne), în 1971.³³ În plus, protagonistul cel mai faimos al lui Bradbury, Howard Kirk, este, desigur, un sociolog. Kirk ca un reprezentant al modernității este tratat mai pe larg în capitolul dedicat romanului *The History Man*.

Trimiterile frecvente și semnificative la modernizare și modernitate din romanele lui Bradbury sunt discutate în capitolele în care se aplică rețeaua teoretică. Influența teoriilor moderniste este, însă, de asemenea, prezentă în opiniile teoretice ale lui Bradbury. În teoria socială, modernitatea este adesea definită printr-o compartimentare a societății umane, prin diferențierea în diverse domenii și sub-sisteme,³⁴ printre științele cele mai fundamentale, morale și de artă, corespunzătoare celor trei critici publicate de Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* (Critica rațiunii pure), *Critique of Practical Reason* (Critica rațiunii practice) și, respectiv, *Critique of Judgement* (Critica de Judecată). Sistemele sunt caracterizate de un grad mare de autonomie și independență, respectiv.

Teza de față susține că aspectele centrale ale poeziei lui Bradbury, inclusiv dimensiunea metafictională a scrierilor sale, sunt influențate în mod clar de aceste noțiuni generale de sociologie. Întrucât, în era realismului clasic, romanul este o „formă deschisă”³⁵, ce etalează curiozitate și deschidere către realitatea umană exterioră dincolo de forma sa, în secolul douăzeci, o „intensificare a formei”³⁶ este predominantă, precum și privirea artei este mutată la forma sa proprie, și nu pe conținutul uman. În ceea ce privește teoria sistemelor: subsistemul artei este din ce în ce mai autonom.

Atât în secțiunile teoretice și aplicate ale tezei, argumentele sunt prezentate pentru a veni în sprijinul afirmației conform căreia ficțiunea lui Bradbury adoptă logica sub-sistemului artei în secolul douăzeci, afișând consecințele dezumanizante pentru protagoniști, care sunt redați semănând mai mult unor caricaturi decât unor personaje realiste, cu profunzime psihologică. Este susținut faptul că dezumanizarea personajelor, cum ar fi Angus Petworth și Henry Beamish consacră la un nivel simbolic ceea ce este, de asemenea, tematizat de structura metafictională a romanelor lui Bradbury: discrepanța fundamentală și contingenta între forma dură abstractă a secolului douăzeci și realitatea umană.

Prin implicație, subminarea lui Bradbury a sub-sistemului de artă se aplică, de asemenea, la alte sub-sisteme ale modernității, cum ar fi economia și sociologia, cu modelele lor abstracte ale omului. Soluția pentru -indispoziția- contemporană nu poate fi, totuși, o revenire la „forma deschisă”³⁷ a trecutului. Bradbury aderă cu fermitate la propria axiomă „imperativul istoric”³⁸ de stil: opoziția față de sisteme poate fi exprimată doar din însuși

³² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, loc.cit., p. 45

³³ See Malcolm Bradbury, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford: Basil Blackwell, 1971

³⁴ See for instance Talcott Parsons, *The Social System*, New York: The Free Press, 1951 and Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995

³⁵ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, loc.cit., p. 13

³⁶ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, loc. cit., p. 25

³⁷ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, loc.cit., p. 15

³⁸ Malcolm Bradbury, quoted by John Haffenden, *Novelists in Interview*, London: Methuen, 1985, p. 30

cadrul acestor sisteme, în orice caz, pentru ca romanul să aibă o funcție critică în cultura contemporană.

Accentul superextins în capitolul teoretic al lucrării are ca scop afisarea simpatiei între viziunile asupra lumii introduse de Fowles și Bradbury și umanismul care stă la baza romanele celor doi autori, ce constă într-un echilibru de tensiune între ficțiune și realitate atât pentru unul cât și pentru celălalt. Pentru ambii, Fowles și Bradbury, metaficțiunea și mimesisul parodic se însumează la o decentrare de logica asemănării, indicând contingenta unui ordin fictiv înaintea unei realități polimorfe, lichide. Ambii autori susțin necesitatea de a menține această ordine și de a impune forma asupra realității (spre deosebire de anumite componente ale modernismului, care par a fi mai ocupate, cu scopul de demontare sau ignorare a referentului, creând artă autonomă, de sine stătătoare), recunoscând în același timp caracterul contingent al unui astfel de ordin. Bradbury subliniază romanul ca fiind „un fel anume de angajare activă și morală, cu experiență.” Thomas Foster a observat afinitatea dintre conceptele de sine și de altă natură și a lumii lui Fowles. Potrivit lui, „Fowles pune mare accent pe ‘Deosebire’, și pe dificultatea, chiar imposibilitatea, de a-l cunoaște pe ‘Celalalt’ - o persoană din afara sinelui a cărui prezență ajută la definirea Sinelui și a limitelor sale.”³⁹

Pentru Fowles, precum și pentru Bradbury nu există acces direct la realitatea dincolo de artificii exterior și formă. Forma - modalitatea de exprimare în manifestarea istorică actuală, după cum este disponibilă subiectului creativ trebuie analizată, dar nu poate fi depășită. Pe măsură ce realitatea exterioară, în cazul ambilor autori, este în schimbare și amorfă (forțele haotice ale lui Fowles, și „bogația experienței umane,”⁴⁰ ale lui Bradbury) transcendența sau reprezentarea obiectivă nu poate fi, în orice caz, decât de scurtă durată.

Teza se concentrează pe modul în care romanele lui Fowles (convențiile realismului din secolul al nouăsprezecelea) cât și ale lui Bradbury (arta secolului douăzeci ca un subsistem autonom), subminează, astfel, o structură opresivă, estetică autoritară din interior, arătând caracterul provizoriu înaintea unei realități contingente (forțele haosului și schimbării / realitatea umană complexă, respectiv). Ambii autori contestă sistemele autonome care exclud deosebirea.

Capitolul teoretic discută, de asemenea, modul în care ambii autori subliniază importanța de a da formă și structură unei realități concepute ca un potențial și care este polimorfă. Cu toate acestea, Fowles pare să sugereze posibilitatea de tensiune între artificii și realitate, vizualizând implicit propria ficțiune ca oferind un model de ordin autentic, sau „pericol [...] în limite fixe.” (*Aristos*, 19). Este susținut că, în perspectiva de cosmologie a lui Fowles, metaficțiunea (incluzând și romanele lui Fowles) este o structură narativă, care permite libertate prin decretarea tensiunii între principiul de organizare al Legii și principiul de dezintegrare al Haosului (*Aristos*, 14). Aceasta reprezintă o căsătorie între dimensiunile masculine și feminine existente, îmbrățișând incertitudinea în virtutea tematizării sale metaficționale și refuzul de a permite finalitatea. Acesta este un ordin dinamic, capabil de a trăi cu incertitudinea. Astfel, metaficțiunea poate funcționa, de asemenea, ca un model pentru existența autentică.

Teza susține că poziția Bradbury este mult mai pesimistă în ceea ce privește posibilitățile de armonie între formă și materie, realitate și mijloacele prin care este exprimată sau descrisă. O astfel de armonie nu este prezentă în romanele sale, probabil din motive de istorie. Având în vedere ceea ce Bradbury vede ca „imperativ istoric”⁴¹ de a folosi un stil contemporan, se pare că ficțiunea trebuie să folosească formele dezumanizate, întărite, ale artei din secolul douăzeci. Deoarece realitatea este dominată, de asemenea, de sub-sisteme

³⁹ Thomas C. Foster, *Understanding John Fowles*, Columbia SC.: University of South Carolina Press, 1994, p. 11

⁴⁰

⁴⁰ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, loc. cit., p. 13

⁴¹ Malcolm Bradbury, quoted by John Haffenden, *op.cit.*, p. 31

ale modernității, o întoarcere la forma deschisă din partea romancierului nu ar avea nici un efect major.

Tensiunea dintre principiile universale Lege și Haos, dispunerea de a tolera incertitudinea și de a întâmpina haoticul precum Fowles ca un semn distinctiv al personalității autentice, mature și o operă de artă bună, nu pare a fi posibilă în cazul lui Bradbury, prin virtutea imperativului istoric de a folosi forma dură în artă, echivalentă cu societatea contemporană dominată de logica sistemică. Nu pare să existe nici un loc pentru o formă deschisă și curioasă din punct de vedere uman, cu un echilibru între formă și realitate, cel puțin nu în condițiile istorice actuale.

Față de Fowles, operele lui Bradbury sunt, prin urmare, în general, mai pesimiste, mai sumbre în ton și atmosferă, în ciuda dimensiunii lor comice incontestabile. Numai în ultimul roman analizat în lucrarea de față, *Dr. Criminale*, scris în urma dizolvării ordinii post-război, mai precis ordinea politică a comunismului și, de asemenea, ordinea neliberală culturală a postmodernismului, moartea care a fost în mod corespunzător anunțată în *Dr. Criminale*, unul dintre multiplele congrese ale romanului este intitulat „Moartea postmodernismului: Începuturi noi”.⁴²

O altă diferență între cei doi autori este faptul că, deși Bradbury, umanistul liberal, are în mod clar scrupule atunci când își supune protagoniștii la forme grele, dezumanizante, Fowles, existențialistul, pare a arăta mai puțină simpatie față de personajele sale atunci când le supune la înșelăciune și manipulare. Uneori, naratorul / Conchis pare să aibă parte de o plăcere ironică în umilința și manipularea personajelor Nicholas Urfe și Charles Smithson, ambii protagoniști care se cred a fi printre cei aleși.

5. Observații generale, secțiunea aplicată a tezei (Capitolele de la 2 la 7)

Majoritatea romanelor analizate în această teză împărtășesc aceeași structură de bază: un protagonist, care trăiește în lumea creată de ordine și de autoritate, și care nu este familiarizat cu exteriorul dincolo de ordine, sau în orice caz, nu are nici o experiență în formarea și crearea ei, simțând doar teama de dinainte de gol, este supus la manipulare într-o opera de ficțiune încântătoare și atrăgătoare plasată *mise-en-abîme* în narațiunea principală, de încadrare.

În cele din urmă, protagonistul este expulzat și aruncat din paradisul creat de creatorul-de-ficțiune pentru ca el să vadă orice formă contingentă înainte de realitatea schimbătoare, fluidă, și pentru a facilita înțelegerea protagonistului cu privire la funcția sa existențială: interacțiunea cu realitatea, oferindu-i acesteia o formă. În loc de a trăi în ficțiune, aderând orbește la convențiile de ordine culturală și morală ale societății, sau, dimpotrivă, răzvrătindu-se orbește împotriva aceluiași ordin cultural (prin contracararea lor cu autonomia minții ego-logice),⁴³ protagonistul trebuie să dea formă realului în timp ce recunoaște caracterul provizoriu al proiectului.

La nivel extra-mural, se aplică un proces similar, *mutatis mutandis*, de asemenea, cu privire la cititorul metaficțiunii lui Fowles și Bradbury, ce, desigur, recunoaște, de asemenea, contingența lor față de realitate. Aceasta este structura de bază a *The Magus* și *The French Lieutenant's Woman*, parțial și *Daniel Martin*. Bradbury a folosit în mod clar elemente ale acestei structuri, Fowlesiene în *Rates of Exchange* și *Dr. Criminale*. Elemente din metaficțiunea lui Fowles, *The History Man*, sunt, de asemenea, evidente, cum ar fi prezența autorului.

⁴² Malcolm Bradbury, *Dr. Criminale*, London: Secker & Warburg, 1992, p. 316. Citat de acum înainte în paranteză ca *Criminale* urmat de numărul de pagină.

⁴³ See Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

În timp ce Bradbury folosește mai multe tehnici, structuri și dispozitive similare cu Fowles, viziunea lor de baza asupra lumii, diferă. Fowles intenționează ca metaficțiunea să servească ca o adoptare a tensiunii între formă și haos, „pericol [...] în limite fixe”. (*Aristos*, 19). Capacitatea de a trăi cu incertitudine și de a îndura tensiunea între a ști și a nu ști caracterizează personalitatea matură, creativă și autentică, (spre deosebire de personalitatea ego-logică a lui Kearney). Persoanele creative din perioade diferite în istorie, *aristoi*-i, sunt cele mai adaptate la situația lor istorică actuală. (*Aristos*, 212). Ei își dau seama de natura contingentă a ordinilor socio-culturale din timpurile respective și prezintă capacitatea de a trăi cu incertitudine și de a face față realității amorse. Personajele diverse contradictorii de autoritate, sau hierofanți, în ficțiunea lui Fowles, indică spre natura lor contingentă dibace și autoritară, permițând celui inițiat să se confrunte cu realitatea amoră. (Relația dintre cel inițiat și hierofanți este, în multe cazuri, simbolic reprezentată ca o relație tată-fiu).

În cosmologia lui Fowles, realitatea evazivă, fluidă, este reprezentată de femei, mai precis de feminitatea, normală, dar paradoxală și de nepătruns a lui Alison în *The Magus* și a lui Jane în *Daniel Martin*. Inițiatul este cel ce trebuie să confere forma realității. Realitatea, în viziunea lui Fowles, se însumează la materie potențială, spre deosebire de structura statică deja modelată de intenție auctorială. Femininul este o forță incoerentă, dar puternică și fluidă, care nu poate fi inclusă într-o formă de-a lungul timpului. Conferirea de formă în realitate este, așadar, un proiect ce nu se mai termină, ce ramane a fi efectuat pe termen nelimitat. Găsirea formei perfecte ar împiedica dezvoltarea creativității și ar atrage și *stadiul* mort.

Un argument central al tezei este că, în cazul lui Bradbury, ordinea care privează protagonistul de funcție nu este acela al autorității patriarhale, ca în cazul ordinii victoriene socială, morală și estetică, cum este și la Fowles, ci cea a sistemelor de modernitate, cu forma lor intensificată, grea și dezumanizantă. Exteriorul sistemelor ar trebui să fie concepute în funcție de complexitatea realității și personalității umane. În acest sens, viziunea lui Bradbury asupra lumii este diferită de cea bipolară a lui Fowles de *Weltanschauung*, unde este susținut, faptul că problema feminină, fluidă și evazivă, este cea care constituie exteriorul alterității la ordinea artificială.

Teza se concentrează pe modul în care, de asemenea, în romanele lui Bradbury, necesitatea existențială de a conferi forma în realitate este tematizată prin inițierea unor protagoniști slabi de sex masculin în funcție, prin manipularea lor în mâinile autorităților. Protagonisti în devenire trebuie să devină activi și capabili de a interacționa cu realitatea și de a forma realitatea, reprezentată simbolic printr-un angajament crescut în relația lor cu o femeie reprezentantă a realității. (Henry Beamish / Mira Beamish, Angus Petworth / Lottie / Marisja Lubijova, Francis Jay / Cosima Bruckner.)

Secțiunea aplicată a tezei se concentrează pe dimensiunea metafictională a romanelor. Discursurile tipice dezaproabă aspectele lor opresive, dimensiunea artificială și arbitrară a naturii lor ca putere arbitrară, după cum pe poate observa în declarația lui Foucault potrivit căreia succesul unui discurs este „proporțional cu capacitatea sa de a-și ascunde propriul mecanism”.⁴⁴ Aderarea la Maxima anticilor, *ars est celare artem* - scopul artei este acela de a obține mijloacele prin care este creată - ficțiunea convențională își ascunde ficționalitatea și arbitraritatea. Metaficțiunea lui Fowles și a lui Bradbury pe de altă parte, recunoaște natura sa de ordin fictiv, precum și un ordin narativ și ideologic impus unei realități contingente, de necunoscut, de multe ori în mod simbolic spectaculos și sexual. Dimensiunile arbitrară și opresive ale puterii creatorului de ficțiune sunt adoptate simbolic în umilirea sadică a lui Nicolae de către Conchis și numirea lui Kirk ca „violatorul istoric.” (*History Man*, 73).

În romanele celor doi autori o echivalență metaforică între creativitate și sexualitate și masculinitate activă este invocată implicit. Ambii scriitori subliniază importanța inițiatului

⁴⁴ Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction* (Vol. 1), trans. Robert Hurley, Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 86

masculin de a intra într-o relație creativă și productivă cu realitatea. Pentru ambii, o dimensiune simbolică importantă a realității, subiectul ficțiunii, este asocierea sa cu feminitatea. Angajamentul ficțiunii la realitate este, așadar, un motiv de îngrijorare principal în romanele ambilor scriitori.

Ca lucrări de metaficțiune, romanele lor tematizează relația contradictorie și plină de tensiune între ficțiune și realitate. Teza susține că un aspect important al acestei tematizări metafictionale este descrierea modului în care dezvoltarea subiectului masculin a unei relații cu femeile (realitatea) este îngreunată de relația subiectului problematică și nesănătoasă cu generația precedentă. O dimensiune importantă, incapacitatea lui Nicholas Urfe și a lui Daniel Martin de a intra într-o relație cu Alison / Jane (realitatea), este respingerea lor en-gros a tuturor ordinelor, moralelor, sociale și estetice, atunci când sunt aplicate în realitate. Acești protagoniști confuzi au ajuns să asocieze ordinea cu autoritatea oprimentă a taților lor. Înainte de a se putea confrunta cu realitatea, protagoniștii trebuie să se împace cu tații lor și cu autoritatea și ordinea pe care aceștia o reprezintă. Acest lucru trebuie să se întâmple, pentru a putea fi dezvoltată o masculinitate autentică, matură și creativă, care nu respinge sau suspectează ficțiunea ci o folosește ca o modalitate de a interacționa cu realitatea.

Relațiile diferite dintre hierofanți și cei inițiați în ficțiunea lui Fowles au, astfel, o dimensiune clară metafictională: atitudinea estetică a lui Dan și Nicolae față de viață reflectă etosul ermetic și anti-reprezentativ al modernismului secolului douăzeci. Nihilismul, precum și estetismul dintre protagoniștii secolului douăzeci este un rezultat al rebeliunii lor împotriva valorilor victoriene al părinților lor din secolul al nouăsprezecelea. Nicolae și Dan au asistat amândoi la modul în care părinții lor, ofițerul și, respectiv, vicarul, au supus realitatea, cu fluiditatea inerentă și paradoxală, la explicații dogmatice și autoritare ale religiei și disciplinei militare.

În loc de a recunoaște natura evazivă și enigmatică a realității, și caracterul provizoriu de orice ordin fictiv cu privire la realitate, părinții au identificat dogmatic realitatea cu Legea. Esteticismul și nihilismul fiilor, copiii secolului douăzeci, reflectă aversiunea lor de orice ordine sau structură atunci când sunt aplicate realității. Simbolismul metafictional al nihilismului moral și al estetismului lui Dan și Nicolae sugerează că estetismul introvertit al ficțiunii secolului douăzeci și respingerea en-gros a viziunii dispuse a realității tipică Victorianismului, inclusiv închiderea narativă a romanului victorian și pretenția la reprezentarea obiectivă, este o abordare sterilă și imatură.

Dupa cum va arăta secțiunea aplicată a tezei, romanele lui Bradbury și Fowles împărtășesc aceeași structură de bază metafictională și parodică, care este crucială pentru o înțelegere a ficțiunii lor. Romanele lor tematizează contingenta între ficțiune, pe de o parte, (estetică, culturală, socială, ordine morală) și realitate (referent) ca polimorf, fluid și în cele din urmă entitate necunoscută, pe de altă parte. Teoriile înaintate de Richard Kearney și Linda Hutcheon, precum și filosofia lui Fowles și critica literară a lui Bradbury au facilitat această abordare. Pentru Hutcheon, canadianca radicală, umanismul vest burghez reprezintă un sistem totalitar, care este, un ordin ce nu-și tematizează contingența și particularitatea, dar își prezintă valorile, situate istoric și social, ca fiind universal valabile.

Pentru Richard Kearney, filozoful irlandez moral, imaginația productivă din epoca romantică, cu accent pe creativitate originală, presupune o subiectivitate autonomă, burgheză caracterizată prin asemănare. Imaginația parodică, auto-referențială a secolului douăzeci subminează modelul umanist, pentru a permite o relație autentică cu celalalt și alteritatea dincolo de subiect. Pentru Fowles, perioada victoriană și romanul victorian cu scriitorul său omniscient reprezintă simbolul masculin, dominat de societatea Adam caracterizată prin aderarea la autoritatea atotștiutoare și atotputernică. Incapabil să facă față ambiguității și incertitudinii, această lume a întors spatele realității la fel de deschisă și polimorfă. Pentru umanistul liberal Bradbury, pe de altă parte, nu este vorba de romanul victorian, ci de

ficțiunile abstracte ale modernității (știință, politică, formalismul gol de artă abstractă), care dezumanizează o realitate complexă, diversă și fluidă, supunând-o la simplificarea formei.

Teza de față arată, că în timp ce pentru Fowles, epoca victoriană reprezintă ordinul cultural, estetic care neagă omului o înțelegere a realității ca fiind polimorfă, pentru Bradbury este ficțiunea dezumanizantă a modernității - știință, ideologie, formalism gol de artă abstractă, care impune forma statică asupra realității vii. În plus, întrucât Bradbury, un scriitor liberal umanist ce a scris într-o epocă de dezumanizare, și-a exprimat îndoielile sale cu privire la supunerea personajele din romanele sale la intrigi dezumanizante (*The History Man* mi-a lăsat un fel de vinovăție cu privire la desfășurarea subiectului meu), Fowles nu a exprimat îndoieli similare liberal umaniste despre manipularea crudă la care este, de exemplu, supus Nicholas Urfe.

Pentru Fowles, romanele sale adoptă o relație autentică între ficțiune și realitate, ordine și haos: realitatea polimorfă, schimbătoare nu este supusă la forma statică, dar rămâne deschisă și contestabilă. Realitatea amorfă primește formă, dar rezultatul întregit rămâne fără închidere, deschis și cu titlu provizoriu. Pentru Fowles, „situația cea mai bună”, prin urmare, se ridică la „pericol în limite”: „Este cel mai bun posibil pentru noi, deoarece este o situație infinită de pericol finit: mai exact, principiul său de bază va fi întotdeauna pericolul, dar un pericol în limite.” (*Aristos*, 17). Atunci când materia nu primește formă, nu va exista libertate, ci amorfozitate haotică: “Un pericol fără limite există ca un univers fără legi fizice: adică un haos perpetuu și total.” (*Aristos*, 17).

În plus, această opoziție de bază între artificiu (forma) și realitate (materia) nu este doar tematizat din punct de vedere metafictional, ci și exprimat simbolic, în termeni sexuali. Mai ales în cazul lui Fowles, omul reprezintă artificiu, o femeie reprezintă realitatea: „Văd omul ca un fel de artificiu, și femeia, ca un fel de realitate.”⁴⁵

În *The Magus*, Bourani reprezintă o lume statică de artificiu masculin, în timp ce Alison reprezintă realitatea. În Daniel Martin, Hollywood și Jenny reprezintă artificialitate statică, în timp ce Jane reprezintă realitatea amorfă, potențială. În *The History Man*, problemele maritale ale lui Henry Beamish și Myra, soția sa nemulțumită, reprezintă eșecul de umanism liberal contemporan de a acționa și de a conferi formă realității, așa cum a fost, spre deosebire de o toleranță inactivă, total-permisivă.

În *Rates of Exchange*, Petworth este examinat ca reprezentând subiectul liberal umanist, în epoca morții subiectului. El este incapabil de agenție și de a conferi forma realității, care, la un nivel simbolic, este exprimat prin căsătoria lui nefericită. Astfel, în comparație cu alte genuri subconștiente, post-război, cum ar fi revelatoarea *surfictiune* americană a lui Raymond Federman și francezul *nouveau roman*, metaficțiunea britanică a lui Fowles și Bradbury este deși experimentală, de asemenea, angajată descrierii realității sau a referentului, reprezentând o continuare a tradiției realiste. Ca atare, teza susține că ficțiunea lor se ridică la o reabilitare condiționată a realismului. Romanele lor tematizează necesitatea de a da formă realității, sau de a descrie un referent, în timp ce tematizează în mod inconștient contingența pe care o presupune.

Arta autonomă, auto-telică a modernismului este, alături de critică literară, asociată cu homosexualitatea, deoarece presupune o preocupare cu artificiu masculin, spre deosebire de un angajament creativ cu realitatea (femeia). Acest lucru este evident în, de exemplu, relația dintre Urfe și Conchis, cu conotațiile sale sado-masochiste. Predilecția lui Nicolae pentru estetism este reflectată în ale sale „tendințe homosexuale”.⁴⁶ Acest simbolism este, de

⁴⁵ John Fowles, ‘Notes on an Unfinished Novel’, in Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, loc.cit., p. 146

⁴⁶ John Fowles, *The Magus: A Revised Version*, Frogmore, St. Albans: Triad/Panther, p. 513. Citat de acum înainte în paranteză ca *Magus* urmat de numărul de pagină.

asemenea, în personaje atât de minore cum ar fi „the barge-born queen” în *Daniel Martin* (634) și criticul literar care apare în *The Magus* (559).

Un argument central în teză este că romanele lui Bradbury însumează, în termeni Hutcheoniani, o recuperare de metaficțiune “sub numele unei deschideri liberale la tot ce este uman”.⁴⁷ Romanele sale tematizează conflictul potrivit căruia abstractul, simplifică ficțiuni ale modernității: sociologie, economie, structuralismul, etc dezumanizează realitatea și obiectul acestora - omul, prin modelele lor: *homo sociologicus*, *homo economicus*, etc. Aceste ficțiuni impun dezumanizarea lor și simplificarea modelelor pe realitatea umană complexă și variată. Howard Kirk, expertul în relații sociale, sintetizează această tendință, supunând celelalte personaje la dezumanizare prin siretricurile sale de manipulare.

6. Capitolele individuale în secțiunea aplicată

Aquam an Undam: Tematizarea creativității și masculinității în The Magus

Romanul abordează contingența de artificiu și ordin masculin, în fața unei realități feminine variabile și haotice. Nicolae vede lumea în relații de autoritate și de putere, înainte de a realiza că „am acționat ca și cum un romancier de tip Dumnezeu mă privea, dându-mi note pentru un comportament bun și rău”. Romancierul de tip Dumnezeu este o manifestare a principiului de drept, ordine și de autoritate, experiența proprie a lui Fowles la o școală de stat, băiat președinte într-un mediu în întregime de sex masculin, homosocial din cadrul școlii de stat Bedford, ce reprezintă un alt exemplu al acestui principiu.

Nicolae a tot luptat, o luptă împotriva autorității lui Conchis, în jocul de-a Dumnezeu, pe parcursul întregului roman, fără să realizeze slăbiciunea și fragilitatea de orice ordin masculin înaintea realității haotice, schimbătoare și forței feminine primordiale existente dincolo de toată autoritatea patriarhală. „Homosexualul la linie” din personajul lui Nicolae și înclinația lui pentru pornografie sunt indicii ale înclinației sale de a percepe lumea într-o perspectivă exclusiv masculină, în ceea ce privește controlul, concurența și autoritatea. Eforturile sale de a citi godgame ca „o poveste de detectiv”, și de a o smulge pe Julie de sub controlul lui Conchis, este o încercare de a uzurpa puterea lui Conchis și de a răsturna autoritatea acestuia. Nihilismul lui moral este, de asemenea, o inversare simplă a sistemului de valori victorian a tatălui său militarist.

În *The Magus*, Nicolae învață să părăsească lumea artificului masculin, godgame, reprezentată de Julie (Ideal), care, ca un actor în godgame, este creația lui Conchis și fața haotică a realității feminine (Alison), în scopul de a forma și modela viața, care nu mai este acum în stază, ci materie potențială, pe care Nicolae trebuie să o modeleze. *The Magus* este astfel o tematizare a creativității și masculinității; Nicolae trebuie să dezvolte o masculinitate sănătoasă, care să nu fie ego-logică,⁴⁸ în sensul lui Kearney (de a neglija diferența și schimbările prin alegerea previzibilului), ci care alege curajos riscul prin confruntarea cu o realitate imposibil de cunoscut și imprevizibilă, bând atât *aquam ac undam*.

Prin aceeași dovadă, *The Magus* este o operă de metaficțiune, o ficțiune care „subconștient și sistematic atrage atenția asupra statutului său de artefact”, o operă de artă este un exemplu de o structură care menține un ordin estetic în timp ce subconștient indică contingența sa față de realitate, care menține un grad ridicat de structură (*The Magus* este o povestire extrem de lizibilă, ce aderă la toate convențiile de povestile clasice), oferind în același timp cititorului libertatea prin indicarea contingenței sale referitoare la realitate.

⁴⁷ Linda Hutcheon, ‘Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism’, In: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, ed. Edmund Smyth, London: Batsford, 1991, p. 112

⁴⁸ Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

Un alt Amonit prins ... Subminarea simțămintelor de superioritate istorică în *The French Lieutenant's Woman*

Charles Smithson, un idealist bine-voitor, dar care se complăce, visează în secret a fi ales în mod natural și social. El idealizează relația sa cu Sara, după întâlnirile lor în Undercliff. Domn al secolului nouăsprezece se plasează în rolul de cavaler medieval, el însuși văzându-se un Sir Galahad pentru Guinevre întruchipată de Sarah. Acționând ca un domn și ne profitând de ea, dar salvând-o de la o societate neiertătoare, el își reîntărește credința sa în modelul de gentleman britanic ca reprezentând apogeul evoluției într-o epocă în care capitalismul în curs de dezvoltare ar putea în scurt timp transforma gentleman-ul britanic într-o specie pe cale de dispariție. Există un paralelism clar între Charles și doamna Poulteney: ambii doresc să a folosească pe Sarah în scopul mântuirii lor, ca o dovadă a certitudinii statutului lor de ales.

„Această carte este despre cei în viață, nu despre cei morți”⁴⁹, îl mustră Grogan pe Charles Smithson; anii 1960 insinuau faptul că cititorul este în mod similar descurajat să interpreteze romanul ca suport al superiorității sale și al superiorității istorice a tumultoșilor ani șaiszeci în fața epocii Victoriene, cu privire la toate elementele sexuale. Smithson, un colecționar înflăcărat de fosile, se transformă el însuși, încet, într-o fosilă vie, asemeni unui domn dintr-o epocă a capitalismului emergent. Cititorul anilor 1960 ar face bine să țină seama de avertismentul lui Grogan. Obiectificarea victorienilor, studierea lor ca pe niște fosile moarte, ar putea fi utilă în scopul creării unei imagini a victorienilor ca fiind reprimați din punct de vedere sexual, ca fiind portretizați ca niște sclavi ai convențiilor.

Apoi cititorul ar putea proiecta, pe această imagine statică, lipsită de viață a victorienilor, o noțiune a tumultoșilor ani șaiszeci ca fiind superiori și emancipați din punct de vedere sexual. Cu toate acestea, trecutul nu este lipsit de viață și lăsat în urmă, ci este viu și palpabil. Ar trebui să învățăm de la victorienii și să ne punem în situația lor, în loc să îi alungăm ca pe niște figuri ciudate și reprimate ale trecutului; „Focul galic” cu care Grogan își rostește mustrările provine, în parte, din faptul că acesta este destinat nu numai contemporanilor săi victorienii, dar, de asemenea, și cititorului modern: dilema lui Charles este dilema noastră. Nu ni se permite să respingem trecutul victorian ca pe un simplu trecut, ca pe o etapă perimată de dezvoltare istorică care nu se referă într-adevăr la situația noastră istorică. Epoca victoriană devine vie deoarece un element al necunoscutului intră în concepția noastră despre ea. Dacă nu reușește să țină seama de avertismentul lui Grogan, cititorul, la fel ca și Charles, riscă să devină o victimă a proceselor istorice din epoca noastră, în timp ce se ocupă cu studierea fosilelor? (Epoca Victoriană ca etapă pietrificată).

Romanul este, prin urmare, o operă a metaficțiunii istoriografice (Hutcheon). Acesta evită obiectivizarea trecutului precum și eliminarea dimensiunii necunoașterii și incertitudinii trecutului. Romanul lui Fowles răstoarnă propria sa pretindere implicită de a cunoaște evenimentele trecute cu certitudine și presupunerea pozitivistă a secolului al nouăsprezecelea de a putea descrie trecutul în mod obiectiv, așa cum era cu adevărat: *wie es eigentlich gewesen*, în cuvintele lui Leopold von Ranke, aparținând școlii istorice germane. Metaficțiunea istoriografică este un gen care interpretează referințele trecutului așa cum metaficțiunea interpretează referințele prezentului. Genul urmărește să transmită realitatea trecutului, așa cum a fost cu adevărat (istoriografic), indicându-i, ulterior, ficționalitatea și contingenta cu privire la referințele trecutului (metaficțiunea). În acest fel, se recunoaște încercarea de a scrie istorie în timp ce este subminată orice pretenție de a cunoaște trecutul „așa cum a fost cu adevărat”.

⁴⁹ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London: Jonathan Cape, 1969, p. 158, Citat de acum înainte în paranteză ca *FLW* urmat de numărul de pagină.

Fantezia medievală a lui Charles, în care își alocă rolul cavalerului Galahad, poziționând-o pe Sarah în rolul lui Guinevre, are o paralelă în dorința romantică de a depăși conflictul dintre intenția subiectivă și realitatea obiectivă. Coleridge a definit în *Biographia literaria* noțiunea de „fantezie” ca pe o combinație de materie bazată pe legile psihologice de asociere și, prin urmare, empirică și contingentă, iar imaginația ia forma unei sinteze transcendente, noi și originale, o unitate armonică a intenției și materiei subiective.⁵⁰

În secolul al nouăsprezecelea, odată cu industrializarea aflată în expansiune, omul a devenit din ce în ce mai înstrăinat de lume. Artă a devenit singurul domeniu care se etala lumii ca fiind armonioasă, tot unitară și ordonată, atestând libertatea transcendentală a omului. Cu toate acestea, o astfel de concepție a artei este auto-referențială și „ego-logică”⁵¹, neglijând realitatea exterioară fluidă și contingentă. Charles se refugiază într-o lume statică și ideală deoarece el nu dispune de instrumentele mentale necesare pentru a face față într-un mod mai rațional provocării reprezentate de capitalismul emergent.

Cioburile de la Tsankawi: dincolo de fragmentare în *Daniel Martin*

Cioburile de ceramică de la Tsankawi, colectate de Jenny McNeil în deșertul din New Mexico, simbolizează bucățile unei lumi patriarhale sfărâmate, lume a unei ordini statice și autorități pe care generația anterioară de bărbați a construit-o ca pe un ecran împotriva incertitudinii existențiale și haosului, a puternicii dimensiuni feminine a existenței. Sarcina existențială a lui Daniel Martin constă în transformarea vieții și operei sale de artă într-un tot unitar semnificativ.

În locul artiștilor moderniști, care deplâng tragedia și înstrăinarea secolului douăzeci, ocupat să demonstreze inadmisibilitatea convențiilor estetice și morale ale generației precedente, sarcina existențială a lui Daniel Martin constă în crearea lumii ca pe un tot unitar semnificativ, recunoscând în același timp că această ordine și acest sens nu constituie o descriere obiectivă a realității așa cum este ea, „à la Lukacs”, ci o impunere contingentă și provizorie a unei forme asupra unei realități proteice, schimbătoare și amorfe.

Scrierea unui roman cu „vedere de ansamblu” implică scrierea unui roman metafictional, pentru a recunoaște contingența formei cu privire la realitate. *Daniel Martin* este parodie a realismului Lukacsian ca „o repetiție cu o diferență critică”⁵²: Daniel împărtășește opinia lui Lukacs (și cu realism convențional) cu privire la disputa cu modernității, atunci când vine vorba de reprezentarea lumii ca pe un ansamblu semnificativ și nu prin fragmente simptomatice de reificare capitalistă, dar, spre deosebire de Lukacs, arată spre caracterul provizoriu al reificării, confruntat cu o realitate proteică.

Romanul dezvoltă noțiunea de autenticitate: partea rațională, conștientă, a lui Jane Mallory este în mod complet desprinsă de dimensiunea feminină, haotică și subconștientă a ființei sale. Ea se agață, în mod nevrotic, de ideologiile dogmatice ale catolicismului și marxismului, fiind incapabilă să trăiască în tensiunea dintre certitudine și incertitudine, care este semnul distinctiv al individului autentic.

Inițial, Daniel este, de asemenea, lipsit de autenticitate, folosindu-l pe tânărul Jenny McNeil, pentru a se proteja de „*nemo-ul*” (*Aristos*, 64) său - sentimentul de neant adus de procesul îmbătrânirii, prin crearea unei lumi ideale și statice a tinereții veșnice. Jenny McNeil zdruncină acest ideal și îl expulzează pe Daniel din paradisul artificial, declarând că ea nu va mai fi parte a scenariilor sale.

⁵⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Biographica Literaria, or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Wiley & Putnam, 1817

⁵¹ See Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, loc.cit., p. 387

⁵² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985, p. 101

În cele din urmă, în deșertul din Palmyra, i se dezvăluie lui Jane faptul că trăise într-o iluzie în toți acești ani, pe măsură ce i se relevă fragilitatea lumii artificiei masculine și ideologiei dinaintea realității mistice și a necunoscutului.

Atunci când observă doi cățeluși printre coloanele sfărâmate, resturile unei civilizații moarte, ea își dă seama de deșertăciunea bazată pe ideologiile statice pentru a oferi sens existenței. Fără capacitatea sau experiența de a face față neantului și haosului, acum că vâlul pe care îl folosisese pentru a se proteja împotriva neantului este îndepărtat, ea izbucnește în hohote, în timp ce Dan o consolează. Ambii sunt acum pe drumul lor spre o personalitate mult mai autentică, învățând să facă față lipsei fundamentale a certitudinii în existență, recunoscând că orice ordine și artificiu este doar o versiune contingentă a unei realități proteice și care se modifică într-un mod mai profund.

Kirk, violatorul istoric: conflictul dintre umanitate și forma „solidă” în *The History Man*

Kirk reprezintă forma „solidă” a artei secolului douăzeci, dominată de o intensificare a formei, în timp ce romanul secolului douăzeci a fost caracterizat printr-o deschidere și curiozitate față de realitate. Epitetul de violator istoric, acordat lui Kirk, evidențiază modul în care cum arta modernă și alte sub-sisteme ale secolului douăzeci violează umanitatea, acordând prioritate propriei lor logici autonome, mai degrabă decât să păstreze un interes în realitatea exterioară complexă.

Mintea lui Kirk funcționează precum sistemul definit de teoria sistemelor⁵³, prin reducerea complexității lumii exterioare. Caracterul psihopatic al lui Kirk provine din faptul că acesta din urmă nu este deranjat de factori cum ar fi moralitatea sau umanitatea. Faptul că el este capabil să acționeze fără să ia în considerare complexitatea vieții umane este ceea ce face posibil pentru el să-și ducă la bun sfârșit conspirațiile cu o astfel de eficacitate și de cruzime. Kirk face, în acest caz, o analogie cu dezvoltarea științelor umaniste din anii 1960, când modelele reductive structuraliste s-au dovedit extrem de eficiente și de succes în competiția cu componenta umanistă a criticii morale în tradiția lui Leavis.

Sarcina liberalului este aceea de a dezvolta gradul de conștientizare a necesității de a folosi forma solidă contemporană în scopul de a da formă realității și existenței. Romanul *The History Man* al lui Bradbury este un exemplu de utilizare a formei solide în serviciul idealurilor umaniste. Dimensiunea metafictională a romanului constă în prezentarea contrastului și contingenței dintre forma solidă a secolului douăzeci și complexitatea realității umane, precum și consecințele tragice inerente în discrepanța dintre forma contemporană și realitate.

De la Slaka cu dragoste: dezvoltarea conștientizării contingenței dintre formă și realitate în *Rates of Exchange*

Slakanii sunt, în virtutea istoriei lor, echipați cu o conștiință ironică a contingenței dintre formă și realitate; aceștia au văzut venind și plecând diferite regimuri și versiuni ale realității. Katya Princip (*Il Principe* a lui Gavriilo Princip/Machiavelli), romancier al realismului magic, sintetizează spiritul stilului și istoriei Slakanilor avizați.

⁵³ See for instance Niklas Luhmann, *Social Systems*, trans. John Bednarz Jr. with Dirk Baecker, Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1995

Englezii, pe de altă parte, nu au nici o experiență cu formele schimbătoare ale istoriei, nici cu teoria, deoarece au trăit într-o izolare insulară, cu romanul lor de „formă deschisă” și cu filosofia empiristă și critica literară de bun-simț. Ei sunt nepregătiți și, ca și Petworth, sunt moi și deschiși înainte de asaltul subsistemelor dezumanizante ale modernității în secolul douăzeci, arta modernă, critica teoretică, monetarismul.

Princip încearcă să-l transforme pe Petworth într-un „personaj în sensul lumii și al istoriei”⁵⁴ - pentru a-i insufla o conștientizare a contingenței formei contemporane cu privire la complexitatea realității, ca unica dintre mai multe posibilități istorice, și un sentiment de egoism - obligația existențială de a conferi formă și contur realității.

Nici un sfârșit pentru Criminale. Contestând impunerea sfârșitului istoriei în *Dr. Criminale*

Francis Jay este un „un journalist de investigație”, care dorește să descopere secretele murdare ale lui Lukacs din anii nouăzeci, un filosof evaziv numit dr. Criminale, care, asemeni unui intelectual de succes din spatele Cortinei de Fier, a trebuit să colaboreze cu regimul stalinist maghiar pentru a supraviețui. În timpul anchetei sale pentru dezvăluirea adevărului despre Criminale, Jay învață să recunoască faptul că povestea lui Criminale este, de asemenea, și a lui, și că trebuie să învețe din eșecul moral al lui Criminale. În loc să îl reducă pe Criminale la istorie, așa cum a fost, Jay prezintă filosofia lui Criminale, o „filosofie a ironiei” (*Criminale*, 245) care decurge din conștientizarea contingenței între formă (istorică) și realitate.

Secțiunea aplicată, în care romanele sunt analizate prin grila stabilită în capitolul teoretic, discută modul în care romanele lui Fowles și ale lui Bradbury împărtășesc aceeași structură metafictională de bază. Acest lucru este valabil, de asemenea, și pentru romanul *Dr. Criminale*, al lui Bradbury. Relația Dr. Criminale/Francis Jay reamintește de cea dintre Conchis și Nicholas Urfe. Vila Bourani a lui Conchis are un echivalent în villa Barolo a lui Criminale. În timp ce Nicholas Urfe este izgonit din lumea ademenitoare dar statică a lui Bourani, Francis Jay este expulzat din lumea conferințelor internaționale academice care, asemeni conacului retras a lui Conchis, este o lume artificială în sine. Lumea intelectualilor este închisă ermetic de realitatea anilor 1990, când, potrivit lui Bradbury, străzile Londrei se aseamănă cu străzile din Beirut (*Criminale*, 7). Intelectualii au eșuat în responsabilitatea lor de a da glas realității.

Atât Francis Jay cât și Nicholas Urfe trebuie să-și confrunte responsabilitatea existențială: cei doi trebuie să intre în contact cu realitatea amorfă dincolo de artificii și să îi dea formă și contur. În mod similar, atât Jay cât și Urfe sunt rebeli, neîncrezători în autoritate. Jay este un jurnalist deconstrucționist și de investigație (amintind, de asemenea, de De Graef / Lehman care au expus trecutul colaboraționist al deconstrucționistului Paul de Man), în timp ce Urfe este un nihilist moral și neîncrezător în autoritatea lui Conchis, interpretând „jocul zeilor” ca pe o poveste de detectivi și ca pe o luptă pentru putere dintre el și orchestratorul „jocului”. Mai mult, relația dintre Petworth și Katya Princip/Plitplov reamintește de cea dintre Charles Smithson și Sarah Woodruff / naratorul, în timp ce relația dintre Carmody și tutorele său, Howard Kirk, amintește cu sfială de cea dintre Conchis și Nicholas Urfe.

O dată cu *Dr. Criminale*, scris la începutul anilor nouăzeci - o eră a discrepanței dintre ordinea comunistă culturală, socială și politică, pe de o parte, și realitatea umană complexă și schimbătoare, pe de altă parte - a devenit evident pentru întreaga lume - și cu perspectiva la fel de promițătoare a morții iminente a postmodernismului - că este loc pentru mai mult optimism în opera lui Bradbury. Posibilitatea de a realiza ordini noi, mai umane și deschise, politice, estetice, precum și culturale, părea dintr-o dată realistă, poate pentru prima dată în

⁵⁴ Malcolm Bradbury, *Rates of Exchange*, p. 129

toată perioada postbelică. Așa cum a remarcat un critic într-o recenzie a operei *Dr. Criminale*: „[...] glasnost-ul a dezghețat sufletul lui Bradbury”⁵⁵.

Personajul Dr. Criminale sugerează, de asemenea, modul în care Bradbury se vede pe el însuși atât ca pe un agresor cât și ca pe o victimă a modernității și a ficțiunilor sale dezumanizante. Filosoful fictiv Dr. Criminale reamintește atât de Georg Lukács și de Paul Man, dar, de asemenea, și de Bradbury însuși. Bradbury, aderând la doctrina sa proprie a stilului „imperativului istoric”,⁵⁶ folosește graiul stilistic al epocii contemporane în scopul de a tematiza contingenta dintre ficțiune și realitatea umană. În mod similar, Criminale, numit „erou întinat” (*Criminale*, 111) a încercat să-și exprime „filosofia ironiei”, din interiorul sistemului politic totalitar, din Ungaria de după anii 1956. Katya Princip, realistul magic Slakan din *Rates of Exchange*, este, în mod similar, atât un dizident cât și un membru al nomenclaturii. Acest aspect al romanelor lui Bradbury reflectă modul în care ficțiunea postmodernă, în cuvintele lui Hutcheon, este echivalentul unei dovezi de „critică complice”⁵⁷, care se înscrie dar, în același timp, subminează ordinea totalizatoare.

Aceasta este povestea lui Criminale, nu numai cea a lui Man și a lui Lukacs. Este, de asemenea, și cea a lui Malcolm Bradbury. În opera sa, Bradbury, un scriitor liberal umanist, într-o epocă fără orizont, a colaborat, de asemenea, cu și istoria: a uneltit cu dezumanizarea contemporană și cu forma solidă a secolului douăzeci, prin supunerea personajelor sale liberal-umaniste, cum ar fi Henry Beamish și Angus Petworth, la forma „solidă”, spre deosebire de „forma deschisă”⁵⁸ a romanului clasic realist.

Pe baza aplicării grilei teoretice pe romanele lor, această teză concluzionează faptul că metaficțiunea și parodia joacă un rol esențial în lucrările lui John Fowles și ale lui Malcolm Bradbury. Aceștia sunt atât scriitori liberali umaniști, subliniind contingenta forme cu privire la realitatea și responsabilitatea morală de a conferi formă realității polimorfe. Ceea ce unifică romanele lor variate din punct de vedere stilistic și tematic este motivul de îngrijorare cu privire la formă și realitate. Plasarea romanelor în corpus variază de la o serie de peisaje fictive diferite, începând cu Anglia, din a doua jumătate a perioadei victoriene, continuând cu insula grecească Phraxos și ajungând la țara Est-Europeană Slaka; cu toate acestea, modelul de bază este același. Protagonistii neautentici, reprezentanți tipici ai secolului douăzeci, omul din Vest, precum și cititorul, sunt supuși inițierii în deficitul unei viziuni asupra lumii, condiționată de forma statică, și învață despre existența unei realități incontroleabile și polimorfe, dincolo de artificiu, și dau formă și contur acestei forțe furtunoase și proteice, dar întunecate și incoerente, știind că orice formă este doar provizorie și contingentă, iar protagonistul trebuie să trăiască cu tensiunea dintre cunoaștere și incertitudine, control și haos ca unică poziție autentică. Inițiatorul creează o crâmpei feeric de ficțiune, dar misterul nu constă în artificiu, ci dincolo de acesta.

7. Concluzii

În lucrările ambilor autori, strategiile moderniste de subversiune a esteticii realiste și accentul pus pe autonomia literaturii în conexiune cu realitatea au dus, în cele din urmă, la auto-marginalizare și incapacitate creativă. Autorul, o figură mult mai calomniată în perioada postbelică, chiar dacă își pierde puterile de profet, revine răzbunător ca un mag sau magician. Afinitatea dintre cei doi umaniști și metaficționiști britanici, care este centrală în analiza din

⁵⁵ Quentin Curtis, ‘Irony in the Soul: Decade-watching’, book review of *Dr. Criminale, The Independent*, Sunday 30 August 1992

⁵⁶ Malcolm Bradbury, quoted by John Haffenden, *op.cit.*, p. 30

⁵⁷ Linda Hutcheon, *A Politics of Postmodernism*, p. 26

⁵⁸ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, *loc.cit.*, p. 15

lucrarea de față, nu este evidentă doar în operele lor, ci, de asemenea, este perceptibilă și în anumite declarații ale lui John Fowles.

Fowles, într-un interviu cu John Campbell, în 1973, și-a declarat nemulțumirea privind critica literară universitară din Marea Britanie și față de practicienii săi care „priveau în urmă”⁵⁹ (spre deosebire de omologii lor din Franța și Statele Unite ale Americii), făcând abominabilul comentariu: „Dacă există un grup de oameni pe care aș dori să-i văd aruncați în mare este cea a profesorilor de literatură engleză”⁶⁰; dacă Fowles ar fi reflectat la abordarea și perspectivele comune pe care le împartășea cu scriitorul Malcolm Bradbury, probabil că l-ar fi absolvit pe acesta (împreună cu Tony Tanner) de la disprețul său. Tocmai de aceea, Fowles, atunci când a fost interviuat de Susana Onega în 1988, și-a exprimat recunoașterea față de Bradbury ca și scriitor: „[...] nu există mulți profesori de literatură care să fie și scriitori foarte buni într-un sens creator. Există doar unul sau doi. Avem doi profesori de renume în Anglia în acest moment, care sunt, de asemenea, și scriitori buni. Unul este Malcolm Bradbury iar celălalt este David Lodge, dar ambii sunt excepții de la regulă”⁶¹.

La rândul său, Bradbury l-a remarcat pe Fowles: „Il consider unul dintre marii noștri scriitori”, evidențiind angajamentul lui Fowles cu istoricitatea, modul în care Fowles (împreună cu Iris Murdoch și alți romancieri britanici), „a urmărit o magie contemporană în tainele unei arte moderne presată de istorie și de descendența mentalității secolului douăzeci dincolo de limitele ficțiunii victoriene”⁶²; dar, în același timp, Fowles „nu a respins prin nici un mijloc acele elemente din artă care aparțin patrimoniului de realism și ideii de caracter”⁶³.

Bradbury constată, cu alte cuvinte, angajamentul lui Fowles atât față de istoricitate, cât și față de realitate, dincolo de artificii istorice condiționate, fapt pe care Bradbury își propune foarte mult îl să realizeze în romanele sale. Putem concluziona, cu siguranță, faptul că există un grad ridicat de afinitate între cei doi scriitori britanici de metaficțiune cu privire la rolul scriiturii și al romanului.

Această teză susține, totuși, că o diferență importantă între scriitori este aceea că Bradbury are, în mod clar, mai multe îndoeli cu privire la violarea integrității protagoniștilor săi. Atunci când a fost întrebat despre faptul că personajele sale „amăgesc în numele adevărului moral”, Fowles a răspuns că el și-a privit romanele „mult mai mult în termeni metaforici sau alegorici”⁶⁴.

Teza de față a subliniat similitudinile privind abordarea artistică și structura romanelor lui Fowles și Bradbury, percepând abordarea lor ca fiind în esență metafictională, indicând contingența și caracterul provizoriu al structurii înaintea unei realități imposibil de cunoscut, dinamice și complexe, care este capabilă să ia o varietate de forme. Metaficțiunea, în acest context, nu se aplică numai artei sau ficțiunii; toate formele ordinii estetice și morale sau politice, fie culturale, religioase sau ideologice, sunt fictive. Singura diferență între aceste discursuri și metaficțiune este faptul că aceasta din urmă tematizează și abordează propria sa contingență înaintea realului, în timp ce celelalte își ascund arbitrariul.

Chiar și timpul și istoria se dovedesc a fi fictive, așa cum istoria este definită ca o „succesiune de forme perimate” (*FLW*, 285), dând formă, în diverse moduri, unei realități

⁵⁹ Statement by John Fowles in an interview with James Campbell in 1974, in: ‘An Interview with John Fowles’, in Dianne Vipond (ed.), *Conversations with John Fowles*, Vipond, Dianne L. (ed.), *Conversations with John Fowles*, Jackson, MS.: University Press of Mississippi, 1999, p. 37

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Susana Onega, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988, p. 177

⁶² Malcolm Bradbury, ‘The Novelist as Impresario’, in: Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, loc.cit., p. 293

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Christopher Bigsby’s interview with John Fowles, March 1979 in: Heide Ziegler and Christopher Bigsby (eds.), *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with English and American Novelists*, London: Junction Books, 1982, p. 121

amorse și atemporale. Pentru Fowles, timpul este „un mare sofism” (FLW, 200). Contingența dintre ficțiune și realitate nu este ceva ce trebuie deplâns; cu toate acestea, incertitudinea insuflă sens și mister vieții iar conștientizarea imperfecțiunii ordinii dă un impuls noilor eforturi de a modela și forma realitatea, pentru cei care îndrăznesc să o înfrunte. Contingența formei înaintea realității presupune că lumea devine potențial și posibilitate, spre deosebire de staza lipsită de viață și „înțelenită”.

Teza concluzionează faptul că ambii autori împărtășesc un ethos al implicării cu realitatea. Arta anti-reprezentationalistă, estetică și autotelică, de sine stătătoare, este percepută ca o incapacitate și trădare a realului, prin metaforele sexuale ale impotenței și homosexualității. Romanele lor aduc în prim plan faptul că orice reprezentare este o [re]construcție a referinței [istorice], dar gradul de conștientizare a contingenței reprezentării cu privire la referință nu constituie un motiv pentru refuzul angajamentului cu realitatea.

Reprezentarea devine mult mai importantă și interesantă, din moment ce există mai multe versiuni posibile ale realității. Pentru ambii scriitori, femeia simbolizează realitatea, bărbatul reprezintă artificiuul sau forma. Întrucât ficțiunea secolului douăzeci a fost obsedată de propria sa formă, sau, în mod mecanic, a impus realității o formă, metaficțiunea reprezintă o uniune a masculinului cu femininul. Fowles asociază mod explicit feminitatea cu realitatea: „Personajele mele feminine au tendința de a le domina pe cele de sex masculin. Văd bărbatul ca pe un fel de artificiu, iar femeia ca pe un fel de realitate. Unul reprezintă ideea rece, cealaltă este faptul cald.”⁶⁵

Grila teoretică și lecturile paralele ale romanelor au facilitat un accent pus pe modelul comun perceptibil în metaficțiunea lui Bradbury și Fowles. Majoritatea romanelor din corpus sunt construite pe aceleași principii: un hierofant (Conchis, Sarah, Criminale, Princip) reprezentându-l pe autorul metaficțiunii inițiază un neofit reticent sau inapt (Urfe, Smithson, Petworth, Jay). Variațiile aceluiași model apar, de asemenea, în *Daniel Martin* și *The History Man*. O altă trăsătură comună a apărut, de asemenea: neofitul este, în mod invariabil, bărbatul în vârstă, tipic britanic, liberal-umanist, aflat în imposibilitatea de a înțelege pe deplin relativitatea ordinii curente estetice, sociale și culturale înaintea realității. În plus, ambii autori subliniază și deplâng importanța crescândă a stilului în arta secolului douăzeci și dominația stilului asupra conținutului.

Teza analizează modul în care ambii autori percep epoca contemporană, caracterizată prin dominația formei asupra conținutului, a ficțiunii asupra realității. În mod incidental, acest punct de vedere este, într-o anumită măsură, împărtășit și de Hutcheon, cu atitudinea sa critică de modernism autotelic, și, cu siguranță, și de către Kearney, cu conceptul său de sisteme de semne auto-suficiente și autonome, caracteristice imaginației parodice. Fowles afirmă: „[...] emergența stilului ca indicator principal de valoare artistică. Conținutul nu a părut niciodată mai puțin important; și am putea considera istoria artelor de la Renaștere (ultima perioadă în care conținutului i-a fost recunoscut un statut cel puțin egal) ca pe un triumf lent, dar acum aproape total, al mijloacelor de expresie asupra elementului exprimat” (Aristos, 192). La rândul său, Bradbury a remarcat „intensificarea formei”⁶⁶, care caracterizează secolul douăzeci, reflectată în predilecția lui Howard Kirk pentru formă, stil și modă, în detrimentul conținutului, urmărind „[...] transformarea stilului în calitate”⁶⁷.

Uneori, romanele Fowles și Bradbury sunt în mod clar auto-conștiente de natura lor ca ficțiune; spre exemplu în „ghinionistul” capitol 13, în *The French Lieutenant's Woman*, naratorul face faimoasa declarație: „Nu știu. Această poveste pe care o spun este în întregime imaginație. Aceste personaje pe care le-am creat nu au existat niciodată în afara minții mele.

⁶⁵ John Fowles, ‘Notes on an Unfinished Novel’, in Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today*, loc.cit., p. 146

⁶⁶ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, loc.cit., p. 25

⁶⁷ Malcolm Bradbury in an interview with *The Sunday Times*, 1981, quoted by John Haffenden, *Novelists in Interview*, op. cit., p. 26

Toate acestea sunt imaginație.” (FLW, 97). Cu toate acestea, în cea mai mare parte a timpului, tematizarea metafictională este mai mult implicită. Există un subtext metafictional prezent în romanele lui Bradbury și ale lui Fowles. Aproape fiecare afirmație, comentariu sau declarație reverberează cu un strat suplimentar de sens, cum ar fi următoarea afirmație a lui Dr. Grogan: „Aceasta este o carte despre cei în viață, Smithson. Nu despre cei morți”. (FLW, 158). Intramural, afirmația lui Grogan se aplică *Originei speciilor* lui Darwin, dar, extramural, aceasta se referă, fără îndoială, la însuși romanul *The French Lieutenant's Woman*.

Teza se concentrează pe modul în care o dimensiune a abordării metafictionale și parodice a lui Fowles și Bradbury constă în faptul că ambii romancieri invocă echivalența metaforică stabilită între creativitate și sexualitatea activă. Acest aspect simbolic al metaficțiunii lor are legătură cu o nouă importanță și starea amorfă a realității viziunii asupra lumii. Reprezentarea nu mai este concepută ca o reflectare mimetică pasivă a lumii înconjurătoare, ci este privită din punctul de vedere al formării și modelării active a realității, obținând o uniune contingentă între formă și materie.

Subliniind în același timp responsabilitatea personalității creatoare de a forma și contura realitatea, ambii scriitori percep forma deschisă și minuțioasă cu privire la realitate ca fiind dezirabilă, în special din motive de umanism și etică, dar, pentru Fowles, forma adaptabilă este, de asemenea, percepută ca fiind dezirabilă din punct de vedere evolutiv. Pentru ambii scriitori, realitatea este reprezentată în mod simbolic de o femeie. În *The History Man*, atât Howard Kirk, reprezentând forma solidă, auto-închisă a modernității, cât și Henry Beamish, care reprezintă permisivitatea modernă a liberalismului și eșecul de a acționa (o pervertire a „forme deschise”⁶⁸ tradiționale a romanului liberal-umanist din secolul nouăsprezece) au soții nefericite, dar din motive opuse.

Ambii romancieri subliniază, astfel, ca fiind dezirabilă deschiderea formei înaintea realității. Un raport etic al deosebirilor realității polimorfe necesită o deschidere și o variație constantă de forme. Lipsa angajamentului la o singură formă a fost remarcat de Vipond: „Ai fost catalogat drept un romancier proteic, care încalcă mereu forme, încercând ceva nou.”⁶⁹ În *The Aristos*, Fowles, în mod similar, recomandă „poli-stilismul” în domeniul artelor, o abordare care poate permite descoperirea de „[...] noi libertăți prin renunțarea la „securitatea” „nemo-indusă” de un singur stil” (*Aristos*, 203). În romanele celor doi autori, elementul metafictional al conștiinței de sine textuale și amânării sensului servesc la sublinierea contingentelor ficțiunii înaintea realității, nu la ignorarea sa.

Pentru Fowles și Bradbury, arta și viața se contopesc. În artă, ei acceptă faptul că dorința pentru o lume a ordinii și controlului perfect, al singuranței ontologice, este iluzorie și contraproductivă. În viață, trebuie să învățăm să confruntăm neantul și să trăim cu el. Lipsa singuranței ontologice trebuie să fie acceptată ca parte a existenței și nu redusă la tăcere.

Teza susține faptul că romanele celor doi scriitori de metaficțiune britanică ar putea constitui o încercare condiționată de a reabilita realismul, tradiția și umanismul într-un secol care nu susține astfel de noțiuni. Realismul condiționat și umanismul moderat al ambilor scriitori constau în voința de a modela realitatea, combinată cu o formă deschisă și flexibilă. Ficțiunea lor promovează o relație deschisă și neobișnuită cu natura realității lichide și aflată în schimbare. Acest umanism de bază al unei ordini fictive recunoaște contingentă înaintea realității, care este exprimată în formularea lui Daniel Martin a crezului său creator și existențial: „Nu există compasiune adevărată fără voință, nu există voință adevărată fără compasiune. (*Daniel Martin*, 703).

Pentru ambii autori, metaficțiunea și parodia reprezintă posibilitatea artistică, modalități de a face față și de a ajunge la un acord în mod activ cu provocările postmoderne: schimbarea culturală și incertitudinea ontologică și eroziunea certitudinilor tradiționale și autoritatea

⁶⁸ Malcolm Bradbury, *Possibilities*, loc.cit., p. 15

⁶⁹ Dianne Vipond (ed.) *Conversations with John Fowles*, op.cit., p. 208

ordinii, spre deosebire de o reflectare pasivă a Zeitgeist-ului contemporan cu noțiunile anti-umaniste, cum ar fi moartea autorului sau a subiectului. Astfel de opinii sunt, pentru ei, echivalente cu eșecul responsabilității morale și existențiale. Imposibilitatea de a acționa și de a crea este asemănată cu impotența și castrarea. Dimensiunea metafictională a ficțiunii lor reprezintă o reabilitare prudentă a realismului, umanismului și instituției autorului, invocând necesitatea etică, precum și contingenta reprezentării în fața realității.

Prin aplicarea conceptelor lui Richard Kearney privind imaginația parodică și conceptul Lindei Hutcheon de metaficțiune istoriografică, această teză a explorat metaficțiunea și parodiile ca pe niște forme care recunosc alteritatea realității și necesitatea ca artistul individual și cultura să ajungă la un consens cu tradiția artistică într-un mod care nu reprezintă o continuare a uniformității și doxei existenței, dar care problematizează ordinea culturală și socială existentă.

Bibliografie selectivă

Surse primare:

Bradbury, Malcolm, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford: Basil Blackwell, 1971;

Bradbury, Malcolm, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London: Oxford University Press, 1973;

Bradbury, Malcolm, *The History Man*, Boston: Houghton Mifflin, 1976;

Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester: Fontana Manchester University Press 1977;

Bradbury, Malcolm, *Rates of Exchange*, London: Secker & Warburg, 1983;

Bradbury, Malcolm, *No, Not Bloomsbury*, London: Andre Deutsch, 1988;

Bradbury, Malcolm, *Dr. Criminale*, London: Secker & Warburg, 1992;

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman*, London: Jonathan Cape, 1969;

Fowles, John, 'Notes on an Unfinished Novel', in Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester: Fontana Manchester University Press 1977;

Fowles, John, *The Magus: A Revised Version*, Frogmore, St. Albans: Triad/Panther, 1978;

Fowles, John, *Daniel Martin*, London: Jonathan Cape, 1978;

Fowles, John, *The Aristos: Revised Edition*, London: Jonathan Cape, 1980;

Surse secundare:

Berger Peter L. and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, NY: Anchor Books, 1966;

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographica Literaria, or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Wiley & Putnam, 1817;

Cooper, Pamela, *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*, Ottawa: University of Ottawa Press, 1991;

Curtis, Quentin, 'Irony in the Soul: Decade-watching', book review of *Dr. Criminale*, *The Independent*, Sunday 30 August 1992;

Foster, Thomas C., *Understanding John Fowles*, Columbia SC.: University of South Carolina Press, 1994;

Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction* (Vol. 1), trans. Robert Hurley, Harmondsworth: Penguin, 1976;

- Haffenden, John, *Novelists in Interview*, London: Methuen, 1985;
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London: Methuen, 1984;
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985;
- Hutcheon, Linda, *A Postmodern Poetics*, London: Routledge, 1988;
- Hutcheon, Linda, 'Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism', In: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, ed. Edmund Smyth, London: Batsford, 1991;
- Kearney, Richard, *The Wake of Imagination*, London: Hutchinson, 1988;
- Kearney, Richard, *On Paul Ricoeur: The Owl of Minerva*, Aldershot: Ashgate 2004;
- Lévinas, Emmanuel, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969;
- Luhmann, Niklas, *Social Systems*, trans. John Bednarz Jr. with Dirk Baecker, Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1995;
- Marx, Karl, *Economic and Philosophical Manuscripts*, trad. Martin Mulligan, Moscow: Progress, 1959;
- McSweeney, Kerry, 'Withering into the Truth: John Fowles and Daniel Martin', *Critical Quarterly* 20 (4) December 1978;
- O'Farrell, Clare, *Foucault: Historian or Philosopher?* London: Macmillan, 1989;
- Onega, Susana, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988;
- Parsons, Talcott, *The Social System*, New York: The Free Press, 1951 and Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995;
- Vipond, Dianne L. (ed.), *Conversations with John Fowles*, Jackson, MS.: University Press of Mississippi, 1999;
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen 1984;
- Weber, Max, Talcott Parsons and Rh Tawney, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York (NY): Dover Publications, 2003;
- Ziegler, Heide and Christopher Bigsby (eds.) *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with English and American Novelists*, London: Junction Books, 1982;