

Universitatea “Babeş-Bolyai”, Cluj Napoca  
Facultatea de Filologie  
Catedra de Limba și literatura engleză

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**ELEMENTS OF THE PICAESQUE IN CONTEMPORARY BRITISH  
FICTION**

\*

**ELEMENTE PICAREȘTI ÎN LITERATURA BRITANICĂ  
CONTEMPORANĂ**

**Coordonator științific,  
Prof. dr. Virgil STANCIU**

**Doctorand,  
Lector drd. Ligia TOMOIAGĂ**

**2010**

# Cuprins

<b>Introducere și cuvinte cheie</b>	<b>4</b>
<b>I. Povestirea picarescă: coordonate literare și estetice</b>	<b>11</b>
1. Genuri literare și locul studiului genologiei în teoria literară contemporană	11
2. O scurtă „poveste” a picarescului	14
<b>II. Povestea picarescă în istoria literaturii engleze înainte de secolul XX</b>	<b>19</b>
1. Începuturile povetirii picarescă britanice: „La inclination picaresca” a scriitorilor britanici	19
2. Smollett, Fielding și Defoe: poveste picarescă și experimentare cu narațiunea	20
3. Picarescul englez al secolului XIX: Byron și Dickens	23
<b>III. Revizitări ale picarescului în literatura engleză a anilor 50 și 60</b>	<b>24</b>
1. Secolul XX: în căutarea unor noi mijloace de expresie după Primul Război Mondial, și redescoperirea aventurii după cel de-al Doilea Război Mondial	24
2. Aventură, fantezie, mânie, și erudiție în romanul postbelic	25
3. Eroi picarescă ai Generației Mânioase	26
A. Tinerii Mânioși și vremurile lor	26
B. Joe Lampton și Jim Dixon; doi eroi picarescă „mânioși”	27
C. Elemente picarescă în romanele ne-mânioase ale anilor 50	27
<b>IV. Studiul genurilor în literatura contemporană britanică: criterii postmoderne și New Age</b>	<b>29</b>
1. Aspecte ale „sinelui” și „identității” în timpuri postmoderne și post-postmoderne	29
A. Postmodernism și o nouă abordare a istoriei	29
B. Subiectivitatea postmodernă și noile concepții asupra sinelui	30
C. Noua concepție despre sine și percepția timpului și a spațiului	31
D. Tendințe către reconstruirea sinelui și spiritul teoriilor New Age	32
2. Către o clasificare generică a literaturii britanice contemporane	33
3. În căutarea protocolurilor picarescului în literatură britanică contemporană: revizitări postmoderne ale genului	37
<b>V. Picaresc și dislocare</b>	<b>40</b>
1. Romanele <i>Shame</i> și <i>The Ground Beneath Her Feet</i> de Salman Rushdie: dislocarea atât a personajului cât și a naratorului	40
2. Hanif Kureishi, <i>The Buddha of Suburbia</i> : a doua generație de imigranți în căutarea unei identități	42
<b>VI. Aventurile Picaroului în rămășițele imperiului</b>	<b>43</b>
1. Universitari-picaro și eroi picarescă europeni postmoderni în romanele lui Malcolm Bradbury și David Lodge	43
A. David Lodge, <i>Therapy</i> (1996): picaroul în căutarea sufletului său nemuritor	44
B. Picaroul european postmodern în romanul <i>Doctor Criminale</i> , de Malcolm Bradbury	44
2. Kazuo Ishiguro, <i>The Remains of the Day</i> , și <i>When We Were Orphans</i> : narațiunea picarescă dislocată și diluarea spiritului englez	45
3. Tom Sharpe, <i>The Midden</i> : o adunare comică și grotescă de picaro, zbatându-se în căutarea unui imperiu demult pierdut	47
3. Timothy Mo, <i>The Monkey King</i> , și <i>Sour Sweet</i> : picaroul între “bucăți” și “rămășițe” ale timpurilor coloniale	47
4. David Dabydeen, <i>A Harlot’s Progress</i> : povestea tragică a unui picaro involuntar	48
<b>VII. Picaroul și noua etică a științei</b>	<b>50</b>
1. <i>Mendel’s Dwarf</i> de Simon Mawer: picaroul “științific” și dubla față a “celuilalt”	50
2. Clonele-picaro din romanul <i>Never Let Me Go</i> , de Kazuo Ishiguro: umanitatea non-umanului	52
<b>Concluzii</b>	<b>53</b>
<b>Referințe</b>	<b>59</b>

## Cuvinte cheie

Picaresc, tradiție picarescă, revizitări ale picarescului, protocoLuri picaresți, literatură britanică contemporană, dislocare, timp, spațiu, teorii postmoderne, New age, picaro, genologie

## Introducere

Acest proiect a început de la o idee lansată în timpul unei discuții purtate la începutul anilor 90, la sediul Consiliului Britanic din București, când, un ofițer al Consiliului Britanic și-a exprimat părerea că trebuie să fie ceva genetic care să îi influențeze pe englezi într-o călătorie mult. De fapt, el nu s-a referit doar la simpla călătorie, ci și la o tendință a englezilor către picaresc. Spunea că “națiunea engleză” este formată “dintr-o regină, un Parlament, hangii și o adunătură de picaro”. Participanții la discuție au încercat să identifice sursele unei asemenea “dispoziții genetice”, și concluzia a fost că există cel puțin două surse pentru o asemenea înclinație: o sursă *istorică* – venind din tradiția Imperiului de a îmboldi tot felul de oameni să călătorească spre colonii în mod regulat, și pentru perioade lungi de timp, câteodată; și o sursă *psiholo-antropologică*, o sursă care se poate traduce într-un fel de dispoziție specifică a englezilor de a fi pe drum, de a se porni la tot felul de aventuri, de a comenta realitățile sociale, morale sau culturale pe care le întâlnesc, folosind un ton mai mult sau mai puțin satiric.

În urma unei lecturi mai aprofundate legate de povestea picaroului, de personajul numit încurcă-lume (sau Păcală), de personajul călătorului, sau a rătăcitorului, am observat că există asemenea personaje în literatura engleză în perioade mult mai timpurii decât în alte culturi europene, în anumite cazuri, și am devenit în mod special atrasă de literatura picarescă. Aceasta a “început” în mod oficial în Spania, ca poveste de tip baroc, dar, a fost folosită în mod “instinctiv”, s-ar spune, de Chaucer în Anglia, cu aproape două secole mai devreme. Urmărind acest “indiciu”, am călătorit alături de picaresc în timp, de-a lungul secolelor, și am descoperit că acest gen e posibil să fi trecut prin multe schimbări și dezvoltări, e posibil să fi fost folosit intenționat, sau doar ca un fel de reflex cultural și artistic, dar totuși, nu a dispărut niciodată complet de pe scena literaturii engleze (și britanice, după cum vom vedea).

Principalul meu obiectiv în acest studiu a fost să demonstrez că picarescul este o *invariantă literară* și culturală a ficțiunii britanice (așa ca și goticul, aventura și povestea satirică). Pentru a demonstra acest lucru, a trebuit să încep cu începutul, adică, cu o prezentare diacronică a studiilor dedicate teoriei genurilor, și să determin, pe cât posibil, cu locul genurilor în critica literară britanică (și nu numai) actuală. Următorul pas a fost să definesc picarescul. Din cele câteva zeci de definiții ale genului picaresc, am ales cea formulată de Ulrich Wicks, ca fiind cea mai completă și mai funcțională. Proiectul continuă cu o privire istorică asupra tradiției picarescului în Europa în general, și în Marea Britanie, în special. Textele spaniole canonice ale genului au fost sursa arhetipului poveștii picaresști europene. Totuși, romancierii britanici care au folosit forma picarescă, au internalizat acest gen, și l-au transformat într-un gen foarte “britanic”: Nashe, Defoe, Smollett, Fielding, sunt nume de “creatori” ai romanului britanic, care, în același timp, au folosit genul picaresc (putem chiar spune că romanul britanic *s-a născut ca roman picaresc*); în secolul al XIX-lea, Byron și Dickens (ca și Thackeray și Goldsmith) sunt de asemenea reprezentanți ai picarescului britanic. Ei au folosit genul, dar, în același timp, au făcut din el un gen foarte personal, aducându-i propria lor viziune și interpretare. Concluzia este, cu toate acestea, că romanul britanic a avut elemente picaresști de la bun început, și că nu a “pierdut” aceste elemente niciodată.

Venind în secolul XX, după o perioadă scurtă în care părea să fi dispărut, noi texte au fost scrise în primele decade după Al Doilea Război Mondial, care demonstrează nu numai o renaștere a poveștii picarescă, ci și o folosire programatică a genului de către autori, ca o reacție împotriva manierismelor romanului Modernist. Elemente de picaresc sunt folosite de autorii Generației Mânioase, sau a Mișcării (după cum au fost denumiți), dar și de către autori “ne-mânioși”. În aceeași perioadă post belică, s-a lansat și *romanul de campus universitar*, care de asemenea folosește elemente picaresce.

În abordarea literaturii contemporane britanice am detectat multe asemenea elemente de picaresc, dar, pentru a le defini, a le interpreta și a le ilustra în mod corect, și mai ales, pentru a putea să îmi susțin teza privitoare la acestea, a trebuit să iau în considerare alți factori. Astfel, printre “sursele poveștii picaresce”, nu m-am oprit la o evaluare a argumentului istoric (texte canonice europene și britanice, cu dezvoltarea lor până în timpurile noastre), ci și la acele momente când povestea picaroului a părut să fie mai prezentă, mai plină de vitalitate. Astfel, am ajuns să ader la părerea unor critici ca Herrera și Munteanu în a susține că picarescul apare mai ales în perioade baroce, și în special manieriste ale unor curente bine stabilite; istoria genului aduce suficiente dovezi în acest sens (Byron și Romantismul, Dickens și Realismul, Braine și Modernismul, etc.).

Un alt factor important în literatura britanică contemporană este prezența multor autori care vin (ca primă sau ca a doua generație) din fostele colonii britanice, și a trebuit să găsesc motivele pentru care aceștia folosesc elemente de picaresc în romanele lor. Sunt ei doar “influențați” de povestea picaroului britanic pe care au învățat-o? Este evident că faptul că mulți dintre acești autori, venind din India sau Pakistan, din Orientul Îndepărtat sau din Africa, unde condițiile specifice pentru povestea picarescă sunt prezente în mod vizibil (o societată bazată pe caste cu un statut social foarte strict), au fost predispuși către acest gen. Mai mult decât atât, ei vin cu un bagaj cultural propriu (din propriile lor texte picaresce tradiționale). Un al treilea argument ar fi chiar situația lor de viață, ca autori aparținând nu doar unei singure culturi, ci având două culturi, două tradiții literare; ba chiar și propriul lor statut de imigranți i-a îndreptat spre picaresc (această poziție este foarte asemănătoare cu poziția picaroului în general).

Există și alte elemente în ficțiunea Britanică contemporană care vin dintr-o nouă viziune asupra sinelui, asupra statutului individului în lumea de azi. Schimbările aduse de Modernism și Postmodernism asupra percepției timpului și spațiului, sunt completate în aceste timpuri Post-post-moderne de noi tendințe, aparținând științelor, psihologiei, teoriilor New Age, care susțin că omul are nevoie să pună în ordine multe probleme legate de poziția sa în lumea de astăzi, în special legate de dezvoltarea științelor, către niște noi credințe și concepții metafizice, și către o nouă concepție asupra sinelui care are o natură non-construct (spre deosebire de teoria postmodernă care susține ideea eului ca și construct cultural și istoric). Aceste dezbateri “deviază” foarte mult de la abordările Postmoderne tradiționale.

Pentru a contextualiza studiul acesta, am dat atenție și unor concepte ca “britanic” și “contemporan” și am parcurs o listă de abordări foarte serioase în acest sens, aparținând ultimei decade, scrise de autori foarte importanți, pentru a vedea cum sunt folosite asemenea concepte (“englezesc”, “britanic”, “modern”, sau “contemporan”). În abordarea mea, am adoptat viziunea potrivit căreia “britanică” înseamnă literatura scrisă în limba engleză venită din Regatul Unit și din fostele colonii, iar “contemporană” înseamnă aparținând ultimelor trei decenii.

Abordările mai sus menționate mi-au dat de asemenea o bază referitoare la faptul că literatura britanică este încă clasificată pe baza principiilor genologice. S-au subliniat, astfel, câteva exemple de clasificări în care asemenea principii generice sunt f

olosite, printre care unele studii chiar folosesc termenul de *picaresc* în legătură cu anumite romane, sau categorii de romane.

Prin urmare, selecția romanelor pe care le-am interpretat în legătură cu prezența elementelor de picaresc, încearcă să ilustreze această listă de surse ale picarescului în ficțiunea britanică contemporană:

- a. sursele canonice și momentele cele mai importante de revizitare a genului înainte de secolul XX, ilustrate cu *Canterbury Tales*, de Chaucer; apoi cu romane scrise de Nashe, Defoe, Smollett și Fielding în secolul al XVIII-lea; apoi, am exemplificat teoria mea cu poemele epice ale lui Byron, precum și cu romanele lui Dickens și cu galeria sa impresionantă de personaje;
- b. revitalizarea picarescului după Al Doilea Război Mondial, în romane scrise de reprezentanți ai Generației Mânioase (*Room At the Top*, de Braine, și *Lucky Jim*, de M. Amis), precum și în romane scrise de autori ai perioadei care nu erau “mânioși”, sau furioși: *Under the Net*, de I. Murdoch, *Hurry On Down*, de J. Waine, și o re-interpretare a romanului lui M. Amis, *Lucky Jim*;
- c. tradiția asiatică și re-interpretarea poveștii picaroului în context postcolonial în *Shame* și în *The Ground Beneath Her Feet*, de S. Rushdie, și în *The Buddha of the Suburbia*, de H. Kureishi. L-am selectat pe Rushdie ca autor reprezentativ care scrie în limba engleză dar care pendulează între vechea sa țară și țara cea nouă, și, prin urmare, trebuie să și le creeze imaginativ pe amândouă; Kureishi scrie despre imigranți de a doua generație, și despre rolul și statutul lor special în peisajul britanic;
- d. romanele campusului universitar, cu situațiile speciale create de către universitari-picaro, care călătoresc spre și dinspre conferințe și simpozioane, într-o continuă fugă după o poziție academică certă; acest tip de roman este reprezentat de David Lodge, de Malcolm Bradbury, și de Tom Sharpe, în special. Analiza mea s-a axat mai mult asupra romanului *Doctor Criminale*, de M. Bradbury;
- e. romanul psihologic și filozofic postmodern, în care teme metafizice sunt revizitate – ca *Therapy*, de D. Lodge;
- f. Postcolonialismul văzut în peisaje diferite: în Anglia, în *The Remains of the Day*, de K. Ishiguro, și în *The Midden*, de T. Sharpe; în *Sour Sweet*, de T. Mo; și în fostele colonii, în *When We Were Orphans*, de K. Ishiguro, și în *Monkey King*, de T. Mo. Un fel de “inter-loci” este reprezentat de *A Harlot’s Progress*, de D. Dabydeen;
- g. teoriile New Age despre știință și mai ales despre etica în dezvoltarea științifică, în *Mendel’s Dwarf*, de S. Mawer, și în *Never Let Me Go*, de K. Ishiguro.

Sunt conștientă de faptul că acești autori au fost clasificați și cateogrizati în cadrul altor contexte literare, și pe baza altor analize de fundal. Acele clasificări, totuși, nu vin în contradicție cu viziunea mea referitoare la prezența elementelor de picaresc în aceste romane. Faptul că, de exemplu, romanul *Shame* a fost analizat ca roman ce exprimă apartenența lui Rushdie la curentul Realist Magic, sau faptul că miezul romanului *The Midden*, al lui Tom Sharpe este esențial de sorginte satirică, nu sunt contrazise de detectarea poveștilor picaresci în țesătura acestor romane. Astfel, aceasta nu este o încercare de a veni cu noi clasificări; este o încercare de a demonstra că picarescul este o invariată, un element constant în ficțiunea britanică, din punct de vedere estetic, istoric, narativ și tematic.

Prin urmare, sunt mulți alți autori și romane care ar fi putut fi analizați/analizate aici (romane scrise de Angela Carter, de Julian Barnes, de Graham Swift, etc. – din moment ce picarescul este o invariantă a literaturii britanice), dar economia acestui

studiu și-a impus propriile restricții, iar atenția cercetătoarei s-a oprit mai degrabă asupra variatelor *surse ale picarescului* în literatura britanică, pe care le-a ilustrat cu romane pe care considerate a „răspunde” mai bine lupei furnizate de *protocolurile picaresți* ale lui Ulrich Wicks. Analizând o listă de romane atât de eclectică, a fost foarte important să se lucreze cu concepte clar definite. *Protocolurile picarescului* care au fost urmărite în aceste romane sunt: *desfășurarea acțiunii, ritmul, norocul, accidentul, personajul, instabilitatea internă, punctul de vedere, stilul și finalul*, fiecare cu particularitățile sale, așa cum le-a definit Wicks. Este evident că nu toate romanele prezintă toate aceste protocoale – genurile sunt adesea transgresate, nu există genuri pure, după cum se știe. De aceea, am preferat să privesc problematica genului picaresc nu ca atare, ci ca elemente de poveste cu picaro, ceea ce mi-a furnizat datele și exemplele fundamentale necesare pentru a demonstra viziunea mea cu privire la picaresc ca invariantă a literaturii Britanice.

Titlurile pe care le-am dat ultimelor trei capitole nu doresc, astfel, să devină nume de categorii, sau să furnizeze principii de clasificare; ele sunt titluri mai degrabă metaforice, care doresc să indice mai mult sursa picarescului din romanele analizate în respectivul capitol.

Acest unghi, oferit de punerea în evidență a protocoalelor picarescului în romanele selectate pentru acest scop poate fi considerat atât foarte generos (dacă cititorul ajunge să fie de acord cu ideea de picaresc văzut ca invariantă estetică a literaturii britanice), sau, poate fi văzut ca un unghi foarte limitat, din perspectiva teoriei postmoderne, cu preferința ei pentru abordări mai „tehnice” ale literaturii, care favorizează în special naratologia, sau din perspectiva teoriei postcoloniale, cu clasificările și conceptele ei atât de greu de definit. Teza mea este o reflexie a viziunii mele personale asupra limitelor și limitărilor care incumbă unor asemenea mult prea tehniciste abordări; mă declar, astfel, de partea acelor gânditori și comentatori care consideră că Postmodernismul este la zenit, și care arată că până și în „timpul” Postmodernismului, acest concept a fost folosit ca o umbrelă pentru mult prea multe texte. După cum arată profesorul M. Berube, în contextul de azi, a preda postmodernismul în universități și a-l ilustra cu texte din anii 70 și 80 nu este foarte convingător pentru studenții contemporani și textele pe care aceștia le preferă. Astfel, o abordare generică, prin care romanele sunt văzute din perspectiva unor invariante estetice, ar putea deschide noi orizonturi.

Chiar dacă abordarea mea este mai puțin „tehnică”, ea este, fără îndoială, riguroasă, din punctul de vedere al conceptelor folosite, și al tipului de citire pe care l-am promovat. Unii critici ar putea considera acest tip de citire ca un pas înapoi în timp, o revizitare a anilor 70 cu, atunci, modernul său mod de „citire de aproape” a textului (close reading). Împreună cu o abordare generică deschisă, citirea de aproape poate să fie folosită în discutarea unei asemenea varietăți de texte pe care scena literară britanică ne-o oferă. Totuși, nu mi-as propune să numesc această abordare ca un exemplu de citire de aproape, cât mai mult ca un exemplu de „notițe de lectură”, prezentate apoi într-o formă și un stil eseistic, cu ilustrații generoase oferite de înseși textele analizate. Această încercare nu își propune nici să minimalizeze în vreun fel, sau să discrediteze abordările tehnice; încearcă doar să propună un studiu inter-disciplinar (venind din domeniile teoriei genurilor, a esteticii, a istoriei literaturii, a antropologiei, a psihologiei, a imagologiei, a criticii literare tradiționale, etc.), sub forma unui eseu mai mult sau mai puțin impresionist și subiectiv, care, așa idiosincronic cum poate să pară, avansează o perspectivă culturală și literară urmărită cu rigurozitate, asupra ficțiunii britanice de azi, perspectivă oferită de studiul invariantelor generice.

Îmi sunt extrem de recunoscătoare domnului profesor Virgil Stanciu pentru imensa sa răbdare cu mine, și pentru deschiderea

sa față de o întreprindere atât de neortodoxă.

## I. Povestirea picarescă: coordonate literare și estetice

### 1. Genuri literare și locul studiului genologiei în teoria literară contemporană

Primul capitol al dizertației este dedicat unei abordări teoretice a genurilor literare și a tradiției picarescului în Europa în general, și în Anglia în special.

Astfel, am abordat mai multe teorii ale genurilor, pentru a arăta felul în care studiul genurilor literare s-a schimbat în timp. După tradiția greacă și latină, au urmat secole în care scriitorii și teoreticienii nu au negat niciodată existența și caracteristicile de bază ale genurilor, așa cum au fost ele stabilite de antichitate, până la Romantism: scriitorii și criticii Romantismului (influențați de Darwin și de teoria evoluției) au atribuit categoria de gen istoriei. Astfel, ei considerau că fiecare text literar este unic și „un gen în sine însuși”, după cum spunea Friedrich Schlegel.

În a doua parte a secolului al XIX-lea, a urmat curentul Realist, cu accente gotice și naturaliste mai apoi, iar începutul secolului XX a fost major marcat de apariția Impresionismului și a Modernismului, care au adâncit ideea că genurile nu mai pot fi folosite ca și categorii taxonomice, sau estetice. Astfel, Școala Formalistă Rusă a reformulat crezul romantic în autonomia textelor. Iuri Tinianov considera chiar că genurile apar și mor.

Cu toate acestea, mai târziu, Bahtin s-a exprimat împotriva școlii formaliste timpurii, și a formulat teoria *genurilor actelor de vorbire*, și a influenței genurilor extra-literare asupra literaturii (în special a genurilor actelor de vorbire de gradul doi). O a doua teorie bahtiniană, care a influențat foarte mult teoria genurilor, este teoria *cronotopului* în special în formularea ei modernă de principii ale *schemelor memoriei*. Un pas înainte foarte important în această teorie a cronotopului, este faptul că genurile sunt văzute ca și categorii de interacțiune între texte, cititori și scriitori, ultimele două categorii venind cu toată bogăția de lectură anterioară. Teoria schemelor de memorie aduce de asemenea în ecuație conceptul de timp și de spațiu.

De aici înainte, multe studii au fost dedicate analizei genurilor, în special după Al Doilea Război Mondial. Menționez doar câteva:

- influența Noii Școli de Retorică din SUA, cu formularea teoriilor actelor de comunicare (Burke, Searle, și Austin), având ca reprezentantă pe Carolyn Miller care a adăugat o componentă socială categoriei de gen în studiul său „Genre as Social action” (ea vede genul ca un răspuns al comunității și ca o acțiune retorică, sub forma unei reacții tipizate la contextele sociale);

- Northrop Frye, care a introdus conceptul de *genuri universale* în *The Anatomy of Criticism*;
- Tzvetan Todorov, care a repus în drepturi importanța genurilor, și a arătat caracteristica lor de a transgresa frontiere, și a nu apărea în formă pură;
- Gerard Genette care, în *Introduction à l'architexte*, a evaluat teoriile aristoteliene asupra genului și a susținut că “nu există arhetipuri care pot să evite complet istoricitatea”;
- Alistair Fowler, care a arătat că nu toate caracteristicile unui anumit gen apar într-un text dat, și că textelor literare li se pot atribui categorii generice, chiar și în contemporaneitate;
- Robert Allen, care a adus o viziune asupra genurilor literare ca și categorii științifice;
- Daniel Chandler, unul dintre cei mai recentți critici ai teoriei genurilor, care consideră genurile ca pe niște concepte abstracte, și care a demonstrat că cititorii continu să clasifice textele din punct de vedere al genurilor, chiar dacă unii critici încearcă să argumenteze că acestea nu există;
- David Bordwell, care a insistat asupra problematicii genurilor și temelor, și care a arătat că orice temă poate apărea în cadrul oricărui gen;
- Robert Stam (un critic de film, la fel ca și Bordwell, dar cu referințe literare extrem de extinse), care consideră că există niște tipuri de probleme pe care criticii le întâmpină atunci când definesc genurile: probleme de *extensie* (dau un sens ori prea larg, ori prea strâmt genurilor); probleme *normativiste* (criticul „prescrie” caracteristici unui text); probleme de definire *monolitică* (atunci când un text este considerat a fi reprezentativ pentru doar un singur gen și niciunul altul); și probleme *biologice* (când genurile sunt comparate cu cicluri ale evoluției în timp);
- Swales, care a susținut că este nevoie ca literații să vadă cât de mult un text este prototipic pentru un anumit gen;
- Steve Neale, care a sugerat că genurile nu sunt sisteme, ci sunt procese de sistematizare (textele reale transgresează delimitările geologice stricte);
- Critica modernă Marxistă sau Feministă, care consideră că genurile nu sunt decât o altă cale de control social impusă de ideologia propagandistică;
- John Fiske, care, în continuarea școlii bahtiniene, a inițiat o discuție despre *scripturile mentale*, care ne ajută să interpretăm lumea înconjurătoare (atât scriitorul cât și cititorul sunt condiționați de aceste scripturi, care le permite să se refere la realități pre-existente – genurile funcționând ca niște principii organizatoare), astfel, susținând că există o nevoie de a rezuma și a sintetiza viziunea asupra genurilor, care să fie relevantă pentru toate teoriile genurilor, fie ele teorii literare, lingvistice, sociale, retorice, sau aparținând oricărui alt tip de perspectivă socio-cognitivă.

Au fost critici care au luat în considerare posibilitatea unei definiții rezumative, dintre care eu am ales modelele și principiile lui Berkenkotter și Huckin, și cele ale lui Amy Devitt.

Berkenkotter și Huckin au formulat un cadru cu cinci criterii în definirea genului: *dinamismul* (care se referă la formele retorice, și care este responsabil pentru ideea că genurile sunt vii, sunt un mijloc în continuă schimbare pentru negocieri socio-cognitive); *situarea* (cunoștințe culturale înglobate); *formă și conținut* (un anumită formă este potrivită pentru un anumit conținut, atât din punct de vedere istoric cât și retoric); *dualitatea structurală* (oamenii participă atât la constituirea lor cât și la reproducerea lor); și *proprietatea comunitară* (care se referă la normele, ideologia și epistemologie a cărui semn este genul



respectiv).

Una dintre cele mai noi definiții sumative a genului a fost dată de Amy Devitt, într-un studiu comprehensiv, dedicat tuturor definițiilor premergătoare. Ea a încercat să găsească o viziune comună, împățit de asemenea critici ca Bahtin, Bebee, Derrida, Fishlove, Todorov (venind dinspre literatură); Freeman, Hallidaz și Swales (dinspre lingvistică); Bazerman, Berkenkotter, Huckin, Jameson și Miller (dinspre retorică și genologie). Devitt arată că toți cei enumerați au o bază comună de definire, considerând că „*genul este acțiune, că genul este acțiune tipizată, și că tipizarea vine din condiții recurente, și că aceste condiții implică un context social*” (19). Devitt aduce în discuție situația, contextul, cultura, genurile pre-existente, și dă o definiție foarte complexă:

.....ca genul să fie văzut nu ca un răspuns la situații recurente, ci ca un nexus între acțiuni individuale și un context social definit. Genul este o dinamică reciprocă în cadrul căruia acțiunile individuale construiesc și sunt construite de către contexte recurente de situație, contexte de cultură și contexte de genuri (....) genul există prin acțiunile retorice ale unor oameni la punctul nexus al contextelor de situație, cultură și genuri. (20, traducerea mea)

## 2. O scurtă „poveste” a picarescului

Picarescul pare a fi atât de vechi, atât de demodat, încât lumea a căzut de acord asupra a ceea ce este, și nu există nici o problemă în a fi recunoscut.

Istoric vorbind, a apărut pentru prima dată în 1554, în Bugos, odată cu publicarea lucrării *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, care nu are un autor recunoscut, și care este considerată a furniza povestea picarescă arhetipală.

De-a lungul timpului au existat numeroase studii dedicate picarescului, începând cu un studiu foarte serios aparținând lui F. W. Chandler, în 1889, intitulat *Romances of Roguery*, urmat în 1907 de *The Literature of Roguery*, care de asemenea propune clasificări solide ale textelor picaresci.

Viziunile mai moderne despre picaresc aparțin unor critici ca Angela Hague, Ulrich Wicks, Giancarlo Maiorino, Javier Herrero, etc.

Angela Hague, de exemplu, consideră că povestea picarescă apare atunci când societatea înflorește din punct de vedere economic și social, în timp ce Herrera Garcia, dimpotrivă, consideră că scriitorii fac uz de picaresc atunci când societatea este într-o cădere economică și socială. Totuși, picaro spanioli au existat ca și entitate istorică; ei erau numiți *conversos* (adică evrei convertiți la creștinism), un fel de transgresori sociali, în căutare de condiții de viață mai bune. Există două etape ale povestirii picaresci spaniole: o etapă realistă, în care sunt spuse povești reale istoric ale acestor conversos și despre nevoia lor de a găsi un loc mai bun într-o societate cu reguli fixe și cu clase sociale foarte distincte. O a doua fază ar fi cea barocă, în care povestea picarescă a început să aibă o funcție mai mult estetică.

În secolele al XVI-lea și al XVII-lea alte povești picaresci spaniole au apărut: *Guzman de Alfarache*, *La picara Justina*, *El buscon*, și cele aparținând lui Cervantes: *La ilustre fregona*, *Coloquio de los perros*, *Riconete y Cortadillo*. În Germania, primul picaro a fost eroul din *Simplizissimus*, de Grimmelhausen, în Franța *Gil Blas*, de Lesage, în timp ce în Anglia au existat

mai mulți autori care au îmbrățișat acest gen: Henry Fielding, Daniel Defoe, Tobias Smollett, etc.

Picarescul este definit în mod tradițional ca povestea unui picaro, care este într-un fel sau altul la marginea societății, ori prin naștere, ori prin accident social, economic sau politic, și care trebuie să facă față unui număr de aventuri și situații care îl ajută să înțeleagă mecanismele societății; câteodată această înțelegere îl aduce chiar în poziții înalte în societate, poziții la care ajunge prin înșelăciune și șiretenie; altădată poate ajunge în totală disperare și nefericire, atunci când societatea îi descoperă activitățile amorale. Această definiție a fost resimțită ca mult prea largă, din moment ce lăsa afară doar foarte puține povestiri care *nu* erau picaresci. Astfel, criticii Guillen și Frohock au susținut că singurul mod de a găsi adevăratele trăsături ale picarescului, este să ne întoarcem înapoi la povestirile picaresci din Spania. Astfel, ei au subliniat caracteristicile picarescului ca poveste care prezintă următoarele aspecte: narațiune la persoana întâi, un stil și o limbă naturală, ne-ornamentată, poveste ne-mediată, obiectivă prin extrema sa subiectivitate, un singur punct de vedere, care de obicei este unul cinic, direct (chiar dacă este câteodată modulat de un sentiment de insecuritate și îndoială); picaroul devine un critic nu numai al unui singur loc, sau a unui singur aspect al societății, dar, datorită călătoriei sale în spațiu, datorită ascensiunii și coborârii sale pe scara socială, el este capabil să prezinte o *panoramă socială a vremii sale*; picaroul este în general singur, se bazează doar pe sine, răspunsul său la lumea ostilă din jur este călătoria, rătăcirea dintr-un loc într-altul, singur, neatașat, izolat, și foarte adesea confuz (în această lume confuză, crudă, picaroul nu are alte mijloace de rezistență decât umorul său și capacitatea sa de a se adapta oricăror circumstanțe); structura poveștii este episodică, aranjată într-o succesiune mai mult sau mai puțin cronologică, și în general, toate celelalte personaje sunt episodice (înafara picaroului, desigur); temele abordate par a fi legate în special de șansă și noroc, fără o legătură de cauzalitate între evenimente, și, prin urmare, nu există o intrigă clară sau o altă instanță auctorială demnă de crezare; evenimentele curg aparent fără nici o explicație logică, și astfel temele ritmului și accidentului vor fi de asemenea prezente (astfel, sâmburele acestor povestiri nu este intriga ci întâmplările accidentale și ritmul care guvernează aceste întâmplări); povestea devine tot mai confuză pe măsură ce alte accidente absurde se petrec: evenimentele apar într-o dispoziție ciclică, dar nu la un nivel superior de fiecare dată, ci, dimpotrivă, ele sunt la fel, mecanice, nemiloase și haotice, după cum haotic este universul care le cuprinde; în această lume, picaroul nu are alt obiectiv decât supraviețuirea. El are o descendență nesigură în majoritatea cazurilor, este un personaj dislocat, accidental, și are nevoie să învețe lecția supraviețuirii și să găsească un loc în societate; aparent, singura sa plăcere este să spună povestea sa: el narează cu plăcere, este exact și imaginativ în același timp, înțelege oamenii; el chiar demonstrează sentimente empaticе, căci nu există cădere umană prin care el să nu vadă ca prin sticlă.

Picarescul a apărut în Spania cu rolul de a “bate” doi “Goliați” (după cum susține Javier Herrero), unul dintre ei fiind Păstorul (din genul Bucolic), iar celălalt, Cavalerul (Romanțului European). Apariția picaroului este legată de criticul spaniol cu o dezvoltare urbană fără precedent, în secolul al XVII-lea (o situație care a fost descrisă de Erasmus, Thomas More, și Luis Vives, care au vorbit de Roma, Londra și Paris ca despre niște locuri în care săracii chiar trebuiau să fie luați în seamă de către bogați, atât ca problemă socială cât și ca una morală).

Alți critici care au reconsiderat picarescul au încercat să identifice caracteristici estetice. Dintre aceștia, Ulrich Wicks, care a scris un articol intitulat “The Matter of Picaresque Narrative”, în care definește picarescul ca o serie de protocoale pe care el le (re)negociază în relație cu mai multe romane ale trecutului și prezentului. Aceste protocoale sunt: *intriga, ritmul, norocul, accidentul, personajul, instabilitatea internă, punctul de vedere, stilul și finalul*. În poveștile picaresci, aceste protocoale

au anumite trăsături, după cum urmează:

- Intriga: o structură episodică, cu evenimente care îl asaltează pe picaro;
- Ritmul: prea multe se petrec prea repede, *“ordinea morală se dizolvă împreună cu orice așteptări și speranțe!”* (Wicks, 34);
- Norocul: *“Dumnezeu apare doar ca irațional; nu există scăpare de haos; totul este instabil”*(36);
- Accident: se reeră la modul în care apar atât realitatea cât și pedeapsa: *“fulgerări de realitate; pedeapsa apare ca un accident; universul pare a fi accidental, violent și haotic”*, (36-38);
- Instabilitatea internă: este ceea ce Wicks consideră a fi caracteristic al universului poveștii înseși, cu natura sa instabilă, curioasă, aventuroasă, impulsivă și imprevizibilă, unde apare o lipsă de auto-control totală, și nici un fel de loialități politice sau religioase;
- Stilul: caracterizat de *„lipsă de tranziții, confuzii de termeni, stil ilogic, intreruperi, multe substantive, puține verbe, referințe la procesul de scriere”* (38)
- Punctul de vedere: narațiune restricționată la persoana întâi;
- Finalul: narațiunea e deschisă, nu are nici un fel de concluzie;
- Picaroul: Wicks spune că acesta este un om *semi-marginal*, cu ascendență nesigură, el/ea este ieșit din ordinea socială, și *„tipizează o lume care este haotică prin a deveni un păcălici”*. (44)

Alți critici au încercat să se întoarcă către picaresc și să găsească acele trăsături care sunt încă folosite în literatură. Unul dintre aceștia este Angela Willis, care, într-un studiu intitulat *El mundo alucinante*, dedicat lui Reinaldo Arena, desigur, susține că picarescul a dovedit a fi o formă proteică în timp. Willis folosește picarescul ca un termen funcțional, definind variate lucrări inspirate din poveștile picaresce ale Veacului de Aur. Ea nu este de acord cu alți critici, ca Alexander Parker, Marcel Batallion sau Jenaro Tallacons, care au declarat că picarescul este datat istoric, sau chiar mort; dimpotrivă, ea aderă la părerea lui Eugenio d'Ors, Guiellrano Diaz-Plaja și Alejo Carpentier, care au vorbit despre o revitalizare a barocului de-a lungul secolelor, dar și despre un „Spirit Baroc”, sau despre un „Baroc Constant”. De asemenea, ea se declară de acord cu Peter Dunn, în a considera barocul nu doar un gen ale cărui legi și „regulamente” trebuie respectate, ci ca pe un *„mănunchi de posibilități, care ar putea fi luate și exploatate separat”*. (Dunn, 94).

Mulți critici au proclamat „universalitatea” picarescului (Willis, Reinaldo Arenas, și criticul român Romul Munteanu), arătând că în momente de cădere socială și economică, dar și în momentele în care curente clar stabilite ajung într-un moment baroc (sau chiar manierist), atunci apare picarescul. Putem considera, deci, că literatura contemporană este într-un asemenea moment de răscruce; este perioada barocă a Postmodernismului (sau, după cum spun unii perioada manieristă a Modernismului). Postmodernismul și Manierismul au în viziunea lui Jean Roussel câteva caracteristici în comun: instabilitate, mobilitate, metamorfoză, și o dominație a decorum-ului. Eroul manierist este anxios, actele sale sunt conduse de implusuri, are un spirit visător, uneori pierde contactul cu realitatea; pe măsură ce spațiul și timpul sunt dislocate rapid, el are un sentiment de hazard și provizorat; el este slab, singur, un non-erou. Nesigur și suspicios, el se ascunde, se deghizează, câteodată moare fără rost, viața sa întregă este fără rost, preferă anonimatul, un fel de viață în ilegalitate. Într-o lume descentrată, *„omul baroc caută periferia existențială (...) omul baroc apare adesea în ipostaze de creatură absurdă, cu simțuri deranjate. Valorile*

*sale sociale și etice sunt mobile.*” (Munteanu, 112).

În ceea ce privește categoriile estetice, pe lângă urât și grotesc, care sunt introduse de baroc, manierismul mai introduce și monstruosul, o tendință către trivitalitate, către un discurs în care mai multe registre ale limbii sunt prezente.

## II. Povestea picarescă în istoria literaturii engleze înainte de secolul XX

### 1. Începuturile povetirii picarescești britanice: „*La inclination picaresca*” a scriitorilor britanici

În literatura britanică, Chaucer, cu aproape două secole înainte de picarescul spaniol, a demonstrat acea „*inclination picaresca*”, despre care vorbea Cervantes în Prefața la *La ilustre fregona*. El a folosit aproape toate formele literare consacrate ale timpului său: bestiarul, confesiunea, romanțul cavaleresc, fabula, poveștile pioase, predica, eseul didactic, elemente de piese-miracol, interludii umoristice..... Chaucer le-a pus în formă de cuplet eroic, a făcut un fel de rezumat al tuturor acestor forme literare, și apoi le-a subminat dinlăuntru, le-a deconstruit folosind o ironie atotcuprinzătoare (Tupan). El nu numai că a circumscris, a comprimat și a subminat aceste forme literare și manierisme ale timpului său, dar a și „lansat” alte forme, care astăzi sunt abordate dintr-un punct de vedere modern folosindu-se termeni ca: *narator fără credibilitate, formă dialogică, contexte construite, interpolări prin comentarii, folosirea juxtapoziției și a elementelor-cadru, arta contextului, contextualizarea unor materiale existente, conștiința distanței istorice* (Tupan, *A Survey...*). În grupul de pelerini care se întâlnesc la Tabard Inn, nu vom întâlni doar personaje care aparțin unui grup bine definit, ca preoți, cavaleri, comercianți, neguțători, reprezentanți ai legii, dar și personaje care încearcă să transgreseze locul lor în societate, și cărora nu li se pot atribui apartenențe la grupuri sociale, o galerie de personaje printre care Chaucer se plasează și pe sine însuși, și care poate fi etichetată ca *picaro*: magistratul, morarul, legiuitorul, vânzătorul de iertăciuni, și sutașul.

După cum arată Claudio Guillen, în capitolul său intitulat „Towards a Definition of the Picaresque”, picaroul este atât un *semi-outsider*, cât și un *filosof în devenire*; rolul său de picaro provoacă o întregă dezbatere despre identitate, având în vedere faptul că povestea picarescă nu este decât un lung șir de trasee de transgresiune a identității pe care picaroul le străbate, căci nu se potrivește în nici o categorie socială.

Chaucer exprimă această înclinație a englezilor către cronotopul drumului mare (în termeni bahtieni), către motivul întâlnirii pe drum, motivul călătorului, al pelerinului (în termenii lui Tomashevsky sau Propp); sau către funcția supra-structurală a hanului de pe drum (în terminologia lui Van Dijk). Pentru aceștia, cronotopul drumului mare nu este doar un fel de imitație de intrigă, de folosire a timpului și spațiului, sau o parte a unui cronotop generic mai larg aparținând povestirii picarescești: este toate acestea, dar, în același timp, este și un mod tipic britanic de a găsi realitatea și a fugi de ea.

Picaroul se izolează pe drum, este aproape întotdeauna deghizat. Statutul său unic de picaro este acela al unui observator liber de orice dogmatism: condiția sa de călător, de erou dislocat atât geografic cât și social, îi dă picaroului un fel de libertate,

într-o lume carnavalescă, în care regulile „normale” sunt foarte adesea prezentate cu capul în jos.

## 2. *Smollett, Fielding și Defoe: poveste picarescă și experimentare cu narațiunea*

După *The Canterbury Tales*, scrise de Chaucer, pe care îl consider precursorul picarescului englez, tot atât cât și oricare alt autor spaniol, dacă nu mai mult, prima poveste picarescă în limba engleză a fost scrisă de Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller*, publicată în 1594. Așa cum arată Gosse, în Introducerea la scrierile lui Nashe, acestea sunt „o magazie de ciudățenii și umor fantastic” (viii). Aici apar două elemente pe care le-aș numi de interes deosebit când ne referim la picarescul britanic: *magazia de ciudățenii și de umor fantastic*. Indiferent de epocă, începând din acest sfârșit de secol al XVI-lea, și cu acest așa-numit roman, aceste două caracteristici vor fi prezente aproape întotdeauna la scriitorii britanici. Acesta nu este un studiu antropologic, și nu am nici un fel de pretenție în a scrie un asemenea studiu; nici nu pretind că sunt un specialist în imagologie, sau stereotipii naționale, dar sunt sigură că aceste două trăsături, așa cum apar ele în romanele pe care le voi analiza și în această dizertație, nu sunt doar niște trăsături obișnuite ale poveștilor picaresce britanice, ci chiar caracteristici intrinseci atât a acestor povești, cât și un fel de înclinație înnăscută către picaresc a scriitorilor britanici.

În *The Unfortunate Traveller*, Nashe a colectat nenumărate tipuri de narațiuni (ca și Chaucer înaintea lui): satira socială, povestirea picarescă, aventurile de călătorie, elemente anti-romanț, pamflete elizabetane, cărți de glume și de parodii literare. (Gonzales, 7)

Secolul XVIII semnifică începutul romanului britanic, și de asemenea, secolul unor scriitori gigantici, ca Fielding și Richardson, care au devenit atât de faimoși în vremea lor, încât îi putem compara cu așa-numitele “persoane publice” de azi. Totuși, au existat și mulți alți autori importanți în aceleași vremuri, scriitori foarte talentați ca Defoe, Sterne și Smollett. Dintre toți cei enumerați mai sus, doar Richardson nu a scris romane picaresce.

Smollett, care a fost declarat de George Orwell “*cel mai mare romancier al Scoției*”, l-a tradus pe Cervantes și pe Lesage în engleză. El a scris *The Adventures of Roderick Random* și *Peregrine Pickle*, care sunt două dintre cele mai bune satire ale societății englezești: pline de farse, de un fel de pornografie benignă, pline de spirit, portretizând clasa de mijloc a vremii sale, ai cărei reprezentanți încercau să mimeze comportamentul aristocratic. “*El acceptă ca o lege a naturii viciul, nepotismul și dezordinea societății secolului XVIII*” (Orwell). Roderick Random este întotdeauna gata pentru a face o farsă, pentru a întinde o capcană pentru o moșternitoare, pentru a se lupta împotriva englezilor (cum ar face Svejik), iar apoi, cu un francez care i-a insultat pe britanici, etc.

*Ferdinand Count Fathom* este considerat cel mai apropiat roman de picarescul spaniol. Totuși, soluțiile romantice pe care le găsește câteodată, l-au adus mai aproape oarecum de tradiția quihotică.

Ce face din el un mare autor? Orwell arată că există trei motive: a. a fost extrem de comic; b. nearătând nici un respect pentru convenții a arătat adevărul și a pus lumină pe realități care erau foarte rar pomenite de alți autori ai zilei; și c. scrierile sale sunt de un mare interes istoric.

Daniel Defoe, cu al său *Moll Flanders*, a continuat tradiția eroinei picaresce spaniole denumite “picara”, cu singura diferență că la sfârșit autorul o face să își schimbe părerile și convingerile (ceea ce este un element picaresc, de asemenea, căci f

abula morală a apărut chiar de la începutul tradiției picarești). Moll este născută și crescută într-un mediu sărac, cu un talent special pentru actorie, și măști; ea înțelege instabilitatea universului și incertitudinea propriei sale vieți; personajul său este exemplificat într-o serie de aventuri fragmentare; este un personaj plin de spirit, foarte ironic, adaptabil, ea supraviețuiește prin sacrificarea “valorilor” și “integrității morale”; ea este foarte mobilă, gata să plece dintr-un loc într-altul, o foarte bună reprezentantă a picaroului britanic. Spiritul ei britanic este aparent în coloratura ei, în ironia și în umorul ei.

Anne Kaler susține că *Roxana* este „cel mai picaresc” roman al lui Defoe; Roxana este o imigrantă, și prin urmare o persoană dislocată, care are nevoie să găsească soluții de supraviețuire într-o țară nouă. Pentru acele timpuri, soluțiile pentru femei se rezumau la căsătorie și prostituție. Arătând situația femeilor în timpul său, Defoe se dovedește realist ca natură scriitoricească.

Henry Fielding este autorul a mai multe romane picarești: *Jonathan Wilde*, *Tom Jones*, *Joseph Andrews*, *The Journey from this World to the Next*. Acest ultim roman aduce ca noutate modul în care Fielding îl folosește pe eroul picaresc ca pe un soi de *resonneur* avant la lettre, ca pe o oglindă; picaroul este măsura pe care autorul o folosește în a judeca lumea, într-un fel de ghid comic, dar obiectiv. Mai mult ca orice, totuși, picaroul este un observatory. O altă inovație importantă a lui Fielding privește metamorfozele prin care trece personajul sub presiunea condițiilor și aventurilor pe care le întâlnește.

Norocoși sau nu, imorali sau amoral, reabilitați sau nu, eroii și eroinele picarești ale literaturii britanice de secol XVIII stau la baza literaturii în limba engleză cum o știm azi. În același timp, ei aduc cu ei câteva din caracteristicile imanente ale literaturii britanice: o înclinație către satiră, către ciudățeniile sociale, către râsul acid, și către critica socială amestecată cu comedia binevoitoare. Picarescul a intrat prin acești romancieri și romanele lor în ADN-ul literaturii britanice.

### **3. Picarescul englez al secolului XIX: Byron și Dickens**

Așa ca și Chaucer și Shakespeare înaintea sa, și așa cum a făcut Cervantes în Spania, Byron este poetul romantic, reprezentant al celui de-al doilea val de poeți romantici englezi, care a decompus, a deconstruit toate marile simboluri și credințe ale literaturii vremii sale.

*Child Harold Pilgrimage*, *Don Juan* și *Beppo* sunt trei poeme epice, scrise de acest poet care era el însuși un proscris, un ne-potrivit, o persoană fără țară, fără familie. El a introdus în poemele sale elemente ale romanului de secol XVIII, cum ar fi: personajele satirice, umoristice, comice, grotești, precum și călătoria exemplară a picaroului intelectual. El a călătorit și în lumea „geografică” foarte mult (în toată Europa, și nu numai), dar și în lăuntru istoriei, în lăuntru imaginarului colectiv a poporului său, precum și al altor popoare (italian și grec). Byron a transformat picarescul romancierilor care l-au precedat într-o călătorie imaginară, care nu se „întâmplă” doar geografic și cronologic, ci și la nivelul mentalului, al mentalului său propriu, precum și al mentalului altor oameni. Cu toate acestea, critica socială este tot prezentă, ba chiar mai puternică decât înainte, și dovedind mai multă precizie și intenție; sarcasmul, ironia, ciudățeniile sunt tot prezente, folosindu-se de un vers viguros și acid; încercarea de a uita de falsele pretenții, de orice convenție socială care era doar atât – convenție socială – este mai acută decât la oricare romancier.

*Don Juan*, în versiunea lui Byron, este un picaro lipsit de putere, care este manipulat de femei. Picaroul, în viziunea sa, este opus geniului (lui Lara, sau Manfred); lui îi lipsește forța, este viclean dar nu inteligent, este un proscris din cauza propriilor lipsuri, nu din cauza curajului opiniei; este oarecum spiritual, dar superficial; este condamnat să treacă prin aceleași aventuri din nou și din nou, pentru că nu învață nimic din ele oricum.

Romanele lui Charles Dickens care sunt de obicei caracterizate ca romane picaresci, sunt *Martin Chuzzlewit*, cu aventura sa americană; *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, cu prezentarea a numeroși picaro, membrii ai „clubului științific”. Alți critici susțin că există elemente picaresci în *Nicolas Nickleby* și în *David Copperfield*, și în special în *Oliver Twist*, cu toată gama sa de personaje pitorești și infame. Adevărul este că Dickens a creat o asemenea galerie vastă de personaje, absurde, grotești, comice, frumoase și urâte, încât ar fi fost imposibil să nu fi creat și personaje picaresci. Ce este, atunci, picaresc în romanele dickensiene? Aș spune că însăși esența scrisului său este picaresc: narațiunea fragmentară, prezentarea unei lumi instabile și inconsistente, curgerea evenimentelor într-un ritm accelerat, outsiderii, nepotriviții, dezrădăcinații și prea înrădăcinații, dizlocații și cei așezați în locuri nepotrivite, neînțeleșii, cei ce vor să se casatorească mai sus pe scara socială, cățărătorii sociali, târguitorii necinstiți și servitorii lipsiți de inteligență. Astfel, picarescul este întretesut în însăși pânza din care sunt croite povestirile lui Dickens.

### **III. Revizitări ale picarescului în literatura engleză**

#### **a anilor 50 și 60**

#### **1. Secolul XX: în căutarea unor noi mijloace de expresie după Primul Război Mondial, și redescoperirea aventurii după cel de-al Doilea Război Mondial**

Capitolul acesta începe cu o scurtă privire asupra timpurilor pre-moderniste și moderniste, asupra scriitorilor sociali și ai celor care au scris utopii. În această parte am dorit să demonstrez că nici măcar în timpul Modernismului nu au fost toți scriitorii britanici pe baricadele avangardiste, sau ale altor curente literare moderne ale timpului. Existau scriitori care erau încă reliși; alții erau naturaliști, sau comentatori sociali, precum și autori de utopii, în paralel cu impresioniștii și moderniștii.

După cel de-al Doilea Război Mondial, se simțea nevoia unui nou tip de literatură, a unui nou ritm, a ceva mai energic (poate chiar mai violent) în ceea ce privește stilul, care să exprime acest nou sentiment de lipsă de apreciere după război. Unul dintre modelele de stil aparțineau lui Graham Greene (*Brighton Rock*, *The Power and the Glory*), care a marcat și renașterea aventurii și a misterului.

George Orwell a influențat generația de după război, cu scrierile sale de non-ficțiune, cu descrierea Marii Depresii (chiar dacă aceasta aparținea istoric trecutului), și cu pamfletele sale antitotalitare.

#### **2. Aventură, fantezie, mânie, și erudiție în romanul postbelic**

Nu toți scriitorii din Marea Britanie postbelică erau „furioși”, sau aparțineau Mișcării. De exemplu, Tolkien favoriza

ficțiunea fantastică, și a creat un univers mitic, Anthony Powell, cu al său *A Dance to the Mudsic of Time*, prezenta o critică socială oarecum blândă; V. S. Pritchett scria nuvele în care folosea un stil iluminat, elegant și pur. Erudiția și scrisul frumos erau atributele majore ale romanelor lui Iris Murdoch, care scria despre etica artei, despre estetica existenței, întretesând filosofia cu satira intelectuală. A fost urmată de alte romaniere foarte puternice, ca Doris Lessing, Margaret Drabble, A. S. Byatt, și Anita Brookner.

Ceea ce am dorit să demonstrez cu aceste scurte referințe la întregul tablou al Marii Britanii postbelice, și a anilor imediat următori, este că scriitorii nu aparțineau în mod necesar unui curent oarecare; existau mai multe căi de urmat, mai mult sau mai puțin experimentale.

În ceea ce privește povestirea picarescă, după război mulți scriitori s-au întors către genuri tradiționale, în special scriitorii „mânioși”, care nu doar că se „uitau înapoi cu mânie” la istoria recentă a țării lor, dar erau și în căutare de noi modalități literare de expresie. Pentru a găsi ceva satisfăcător, au început să se uite în trecut, și au descoperit că picarescul ar fi una din formele cele mai potrivite în care să își exprime ideile, percepția lor asupra vieților lor ca fiind marginale, neimportante, fără securitate și stabilitate. Astfel, cei mai faimoși reprezentanți ai acestei generații revoluționare, Kingsley Amis (*Lucky Jim*), John Waine (*Hurry On Down*), John Braine (*Room at the Top*), Alan Sillitoe (*The Loneliness of the Long Distance Runner*), precum și Stan Barstow (*A Kind of Loving*), au reinventat povestea picarescă, împreună cu o nouă tendință spre aventură și critică socială.

### **3. Eroii picaresți ai Generației Mânioase**

#### **A. Tinerii Mânioși și vremurile lor**

După o perioadă de dezordine economică și socială, după perioada de raționalizări și enorme eforturi de a re-construi o țară, a urmat în Marea Britanie o perioadă de boom economic. Televizoare și mașini, haine noi și frumoase, și părinți care aveau bani de dat copiilor lor, au adus în lumină a nouă generație, care nu fusese niciodată luată în seamă înainte: tineretul. Li s-a dat și un nume – adolescenți – și un statut cultural recunoscut cu totul nou: ei lansau noua muzică, noile stiluri, noile tipuri de machiaj și noile pieptenături.

Alte aspecte ale vieții pe insulele britanice au provocat îngrijorare: vorbim de începutul războiului rece, afacerea Suez, Sovieticii care invadau Ungaria, precum și realizarea faptului că cu tot boomul lor economic, britanicii nici nu se puteau compara în termeni de bunăstare cu alte națiuni.

Legea Educației din 1944 făcea ca accesul la învățătură pentru copiii și tinerii din pătura muncitorească să fie mult mai ușor pentru tinerii perseverenți, inteligenți și muncitori, căci aveau o șansă reală la o carieră care însemna și un avans în clasele sociale. Tinerii din universități au început să fie o clasă de sine stătătoare.

Acestea sunt sursele principale ale Mișcării, ale Generației Mânioase și ale filosofiei și literaturii lor.

#### **B. Joe Lampton și Jim Dixon; doi eroi picaresți „mânioși”**

Deși poveștile Tinerilor Mânioși nu sunt picaresți în sensul tradițional al cuvântului, ele prezintă cele mai importante



caracteristici: se concentrează în jurul unui singur personaj, care este un „cățăărător” din punct de vedere social, cu pretențiile sale de a accesa o lume care i-a fost refuzată la naștere, și care lasă deoparte mândria, convingerile, totul pentru a face pace cu societatea și a ajunge într-un loc confortabil, în societatea înaltă, sărind la orice oportunitate de a deveni „unul dintre ei” (ei, cei bogați și puternici).

Joe Lampton, personajul principal din *A Room at the Top*, și *Life at the Top* este un adevărat picaro, care își spune povestea la persoana întâi, într-o manieră directă și sinceră. El este inteligent, plin de spirit, observă cu acuitate greșelile și inechitatea societății, are noroc (faptul că găsește o cameră într-o casă mult peste posibilitățile sale sociale și materiale demonstrează acest lucru), iar din acest moment, evenimentele curg cu repeziciune: se îndrăgostește, dar trebuie să aleagă între iubita sa, Alice, și fiica celui mai bogat om din oraș. Pentru un picaro, alegerea este evidentă. Alice este o Becky Sharp modernă, o picara ea însăși, care, după o viață de autoînșelare își dă seama că o viață de comoditate și bogăție nu merita sacrificiul tinereții sale.

Jim Dixon la rândul său este personajul principal al romanului *Lucky Jim*, de Kingsley Amis. Este un universitar, unul din beneficiarii Legii Educației; este un om agresiv, necioplit, lipsit de recunoștință; critică acid înalta societate intelectuală, dar, atunci când i se oferă posibilitatea de a deveni membru al acestei societăți (cu ajutorul unei femei, desigur), nu ezită să prindă această oportunitate.

### C. Elemente picaresce în romanele ne-mânioase ale anilor 50

Picarescul a fost re-vizitat de scriitorii Marii Britanii postbelice în mod evident, așa cum am arătat, chiar și de aceia care nu au fost reprezentanți ai Mișcării, sau ai Generației Mânioase.

Asemenea autori sunt John Wain, în al său roman *Hurry on Down* (1953), Iris Murdoch, în *Under the Net* (1954), și chiar Kingsley Amis, cu *Lucky Jim*, care poate fi reconsiderat din acest punct de vedere. Aceste romane nu au aparținut Mișcării, pentru că fuseseră deja publicate înainte de premiera piesei lui Osborne, *Look Back in Anger*. Aceste romane au fost considerate „mânioase” retroactiv, și au fost considerate ca un fel de prototipuri ale mișcării mânioase.

Cu toate că Amis a negat orice asemănare între romanul său și celelalte două, până la urmă a admis că romanele lui Wain și a lui Murdoch

....erau similare în sentimentul evident că romanul ca mod plin de note emoționale era depășit, (și că romancierii) au combinat în mod fericit violentul cu absurdul, grotescul cu romanticul, farsa cu groaza într-un singur roman. (Amis, citat de Hague, 210)

Amis a vorbit de asemenea și despre o *renaștere a spiritului lui Fielding*.

William Van O'Connor a arătat că tipurile gen Lucky Jim sunt un fel de personaje ineficiente, comice, *descendente ale lui Murphy a lui Beckett* (O'Connor, 70); în schimb, V.S. Pritchett a încercat să sublinieze asemănarea dintre romanele lui Amis, Wain și Braine cu romanele scrise în Anglia secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Pritchett a asemănat stilul lui Defoe, cu hotărârea lui strictă de a refuza engleza “frumoasă” a zilelor sale, cu stilul acestor romancieri care foloseau:

...un dialect cu totul nestăpânit, folosind orice sintagmă populară, orice frază sau imagine luate de pe stradă, doar pentru a evita o expresie literară a sentimentelor. (Pritchett, 38)

Criticul care a analizat și trei romane văzute din perspectiva categoriilor picarescului listate de Guillen, a fost Angela Hague. Astfel, picaroul este *prins într-o plasă, o condamnare de tip economic*, el este *un insular, o ființă izolată*, este *un semi-outsider, un filosof*, joacă un *rol care este atât ridicol cât și absolut indispensabil*. Povestea picarescă este o *pseudo-autobiografie*, care oferă *o perspectivă dublă de auto-mistificare și auto-revelare*. Punctul de vedere al naratorului *nu oferă nici o sinteză a vieții umane*. Structura episodică este o consecință a caracterului dublu al poveștii, precum și a diferitelor motive literare: *existența materială, fapte sordide, foame, bani, clase sociale, profesii dubioase, diferite personaje, orașe și națiuni*. (Hague, 77-82).

Cei trei eroi Jim Dixon, Charles Lumley și Jake Donaghue sunt half-outsideri, înzestrați cu un anume farmec. Jake Donaghue, personajul lui Murdoch, se plimbă prin boema londoneză, râzând de propria lui *clasă socială niciodată făcută publică* (Hague, 214). Charles Lumley se auto-descrie ca un *fugar*, fără pașaport, în timp ce Jim Dixon chiar se autonumește *un agent secret, un picaro*. (Hague, 214)

Aceste trei personaje și romanele respective au fost criticate în vremea lor pentru lipsa criticii sociale; ba chiar pentru faptul că refuză orice crezuri politice – prin urmare ele nu sunt niște reprezentați reali ai Mișcării. V. S. Pritchett și-a exprimat chiar dezamăgirea în mod deschis. Văzute, însă, ca romane picaresți, ele au mult mai multă logică. Guillen a descris societatea care îi provoacă în mod special pe autori să folosească eroi picaresți, iar această descriere e foarte aproape de Anglia de după război: nesiguranță, dezordine, descurajare, lipsa oricărui angajament social, lipsă de încredere și curaj. Toate acestea caracterizează această perioadă, precum și cele trei romane.

## **IV. Studiul genurilor în literatura contemporană britanică: criterii postmoderne și New Age**

### ***1. Aspecte ale „sinelui” și „identității” în timpuri postmoderne și post-postmoderne***

#### **A. Postmodernism și o nouă abordare a istoriei**

În acest capitol am trecut în revistă câteva teorii ale Postmodernismului pe care le-am găsit în mod deosebit folositoare în discutarea noii sensibilități ale omului în lumea contemporană. Una dintre aceste teorii îi aparține lui Martin Irvine, alta se referă la Postmodernism și hermeneutică, și a fost propusă de Adrian Oțoiu. În timp ce primul autor subliniază în mod special „spiritul vremii”, cel de-al doilea se concentrează mai mult pe tehnica narativă. Teoriile postmoderne sunt mult îndatorate noilor tendințe în științe și tehnologie, în special în ceea ce privește subminarea oricărei stabilități și continuități, a oricărui nivel al universului. În același timp, condiția omului în lumea de azi s-a schimbat dramatic; folosim tehnologia atât de mult, încât nu ne mai bazăm pe

corpul nostru natural, biologic, ci am dobândit un corp cibernetic. Simțurile noastre sunt „prelungite” sau ascuțite de iPods, computere, de internet, de telefoanele mobile, de faxuri, de telefoane cu ecran, de camere de luat vederi, de sateliți de televiziune, etc. În *Cyberpunk and Cyberculture*, D Cavallaro vorbește despre „corpul post-uman” a ființei umane. Această perioadă post-umană este combinată și cu o era post-istorică. Istoria este doar o altă narațiune, o serie de negocieri de sensuri, și de inventare mai mult sau mai puțin plauzibilă a trecutului.

Această schimbare dramatică în abordarea istoriei, semnificațiilor și adevărului a avut un efect de domino asupra conceptului de identitate, care a început să fie văzută ca nimic altceva decât o narațiune stereotipizată.

În lumea literară, aceste schimbări au produs multe discuții despre Postmodernism și indeterminare. Totuși, Ihab Hassan însuși a declarat că în a încerca să se îndepărteze de Modernism, literatura postmodernă a trebuit să meargă înapoi în timp și să folosească forme și genuri mai vechi.

## **B. Subiectivitatea postmodernă și noile concepții asupra sinelui**

Într-un studiu din 1990 despre „sine”, Jane Flax a rezumat ideile referitoare la acest subiect începând din perioada Iluminismului. Sinele a fost considerat a fi stabil, coerent și cognoscibil, conștient, rațional, autonom și universal; independent de condițiile sau diferențele fizice. Acest sine avea sens într-o lume a rațiunii, se cunoștea pe sine, era conștient de propria sa raționalitate. (Flax, 41).

Dacă luăm enumerarea de mai sus și o inversăm complet, vom ajunge la concepția despre sinele construit cultural, istoric și religios argumentat de Postmodernism.

Totuși, în ultimii zece ani, mulți psihologi (Chandler, 2000, Shtotter, 2000), au început să respingă teoriile potrivit cărora sinele este doar un concept construit. Acești psihologi își bazează concluziile pe studiile lui Ulrich Neisser, și a demonstrației sale cu privire la existența a cinci aspecte ale sinelui: *sinele ecologic*, *sinele interpersonal*, *sinele extins sau amintit*, *sinele privat*, *sinele conceptual*, dintre care, primele două sunt non-verbale, și, prin urmare nu au nici un fel de construct mediat, iar celelalte trei sunt rezultatul gândirii reflexive. Totuși, doar ultimul, sinele conceptual vine mai aproape de ideea construcționiștilor de sine construit cultural și istoric.

Aceste noi concepții dovedesc că gândirea modernă despre istorie și sine poate fi, și are trebui să fie provocată la discuții, și că în timp ce *învățăm de la constructivismul social, este necesar să îl depășim*. (Polinghorne, 271)

## **C. Noua concepție despre sine și percepția timpului și a spațiului**

În studiul său despre *The Condition of Postmodernity* (1990), David Harvey, un critic marxist, a lansat teoria sa asupra timpului și spațiului comprimat, și despre reacția omului la această comprimare. A identificat trei tipuri de reacții: una aparținând deconstrucționiștilor, care au reacționat prin tăcere, și s-au plecat la vastitatea și obligativitatea fenomenului; apoi, reacția celor care neagă complexitatea lumii și folosesc propoziții retorice simplificate pentru a se referi la ea; și al treilea răspuns, care era un răspuns de „nișă”, folosit de politicieni și intelectuali care doreau să stăpânească realitatea spre beneficiul lor. Un al patrulea răspuns posibil este dat de autor, potrivit căruia omul poate

...încerca și călări tigrul compresiunii timp-spațiu prin consturirea unei limbi și a unei imagistici care poate să îl oglindească, și, poate chiar să îl comande. (351)

Alte păreri, cum are fi cea aparținând lui Susan Suleiman, în studiul ei asupra traumei și a autoreprezentării, dă a nouă perspectivă asupra timpului și se bazează pe modul în care sinele percepe timpul trecut, și este capabil să relaționeze cu el. Timpul subiectiv este timpul trecut văzut ca prezent în prezent, și configurând viitorul.

Aceste noi păreri despre timp și spațiu au afectat subiectivitatea modernă foarte profund. De asemenea, ele au schimbat narațiunile, literatura, într-un mod dramatic. Una dintre schimbările cele mai evidente este și noul statut, și noua importanță pe care a câștigat-o cititorul. Cititorul a început să fie „la comanda” găsirii probabilităților universului narativ, și a re-scrierii lui potrivit unei logici care nu are nimic de a face cu cronologia sau cu spațiile fixe. Într-un fel, cititorul acționează ca un agent de control al haosului și ordinii, este dus în haos aparent de către narațiune, impune o oarecare ordine asupra acestui univers, și apoi, după ce a înțeles convențiile textului, poate să își permită să se reîntoarcă în haos. Este un joc, un foc al așteptării și descoperirii, al anticipării și retrospectivității.

Subiectivitatea cititorului este pusă față în față cu cel puțin trei tipuri de incertitudini: a. Incertitudinea legată de propria sa poziție în universul dinafara textului; b. Incertitudinea legată de poziția sa în cadrul universului textului; c. Incertitudinea legată de noua percepție asupra timpului și spațiului.

Cu atâta ambiguitate de jur împrejur, nu este surprinzător că în zilele noastre suntem martorii unor tendințe de găsire a noi certitudini. Asemenea certitudini pot veni atât dintr-o credință în transcedental, cât și prin încercarea de a rezista Postmodernismului, prin a îți identifica identitatea prin referința la unele elemente valabile din lume și din cultură.

#### **D. Tendințe către reconstruirea sinelui și spiritul teoriilor New Age**

Un răspuns la incertitudinile vieților noastre moderne, accentuat de noile percepții asupra timpului și spațiului, și în mod special de știință, este credința în certitudini transcedentale. Vaclav Havel, într-un discurs intitulat „The Need for Transcendence in Postmodern World” se referă la două asemenea idei ale timpului nostru: Principiul Cosmologic Antropic, și Ipoteza Gaia. Dacă începem să regândim relația noastră cu lumea și cu universul în termenii acestor două ipoteze, vom accepta faptul că există cel puțin două certitudini: legăturile noastre cu Pământul Mamă, și cu Universul, două legături pe care ne putem baza.

Alte răspunsuri la indeterminările postmoderne au fost date de asemenea de autori ca Joseph Francese, care în cartea sa *Narrating Postmodern Time and Space*, apărută în 1997, după ce definește noua relație a subiectivității noastre cu timpul și spațiul, și după ce arată imposibilitatea recuperării adâncimii temporale pe care am pierdut-o în postmodernitate, de asemenea menționează că scriitorii și cititorii are trebui să „reziste” la Postmodernism, și să creadă încă într-o formă oarecare de determinism.

Postmodernismul a fost de asemenea provocat în ultimul timp de mulți critici: Michael Berube, de exemplu, care a scris în *Chronicle of Higher Education*, în luna mai 2000, că a ajuns la concluzia că a predat teorie postmodernă timp de zece ani, dar nu era foarte sigur că acest curent există; el a susținut că le preda studenților că nu există nici un adevăr transcedental, și că

nu există nici o idee fondatoare la baza lumii noastre, dar că nu putea să illustreze aceste narațiuni, căci literatura nu era „destul de postmodernă”; s-a trezit că își ilustrează cursul cu o selecție de texte, multe din care erau scrise înainte ca studenții lui să se fi născut.

Același punct de vedere a fost susținut și de profesorul Alan Kirby, care, cu șase ani mai târziu, în 2006, a proclamat chiar moartea Postmodernismului, și a susținut că Postmodernismul nu ne mai este contemporan.

## **2. Către o clasificare generică a literaturii britanice contemporane**

În capitolul anterior ne-am concentrat asupra unor idei care au marcat sfârșitul secolului XX, și începutul secolului XXI, cu privire la relația dintre Modernism și Postmodernism, schimbarea viziunii asupra istoriei, timpului și spațiului, asupra sinelui, precum și cu privire la câteva idei New Age care par să influențeze gândirea contemporană tot mai mult, în special în ideea unei noi definiții a „timpurilor noastre” ca Post-postmodernitate (sau Modernitate Radicală, potrivit unor comentatori francezi). Toate cele de mai sus concură către felul în care este văzută literatura în general, și către felul în care sunt categorizate textele, în mod special. Intenția mea este de a lega aceste idei vechi și noi, de o nouă apreciere asupra oportunității analizei genologice, și cu viziunea pe care o am asupra caracterului immanent la unor înclinații diegetice, așa cum este picarescul, în literatura britanică. Dacă putem considera că aceasta este o perioadă barocă, sau chiar manieristă, în literatură, atunci cel puțin un curent (Postmodernismul), este pe o pantă descrescătoare, iar alte curente (Postcolonialismul?) nu sunt încă foarte bine stabilizate, iar teoria conform căreia acest moment este favorabil folosirii genului picaresc de către scriitori este și mai ușor de demonstrat. Pentru a demonstra că principiile genologice în clasificarea textelor literare nu este o practică demodată, am luat în considerare câteva tipuri de clasificări ale narațiunilor în peisajul literaturii contemporane britanice.

Astfel, în *The Best Novels of the Nineties: a Reader's Guide* (2000), Linda Parent Leshner (scriitoare, critic și editor american) s-a oprit asupra unei clasificări care aducea în față atât criterii literare și estetice, cât și criterii antropologie și filosofice, în special idei legate de timp și spațiu, etnicitate și națiune, identificare geografică. Are capitole în care se referă la Inovatori (realiști magici, fabuliști, postmoderniști) și la cei care se opun acestor curente, pe care îi numește Provocatori (ca Martin Amis sau Ian Banks). De asemenea folosește clasificări generice în capitolele în care se referă la timp, mister și umor.

O abordare generică foarte personală este dată de Suzanne Keen, care în 2001 a publicat o carte intitulată *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, un nou gen pe care ea îl propune, cu sub-genuri, destinat să imagineze trecutul, trecutul mai mult sau mai puțin recent, într-un efort de a explica prezentul.

În 2002, Zachary Leader a editat un volum, *On Modern British Fiction*, o colecție de eseuri, scrise de mai mulți critici și scriitori notabili, participanți la conferința “The Novel in Britain: 1950-2000”: Martin Amis, Catherine Bucknell, Wendy Lesser, Ian McEwan, Elaine Showalter, etc. Pe lângă eseuri dedicate diferiților autori, toți cei care au contribuit au mărturisit că pentru ei, cea mai dificilă sarcină a fost aceea de a defini concepte ca cel de “modern” și “britanic”.

O viziune socio-istorică mai tradițională în clasificarea romanelor se poate întâlni în *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, a lui Dominic Head, editată în 2002, în care aceeași perioadă pe care unii autori o numesc “contemporană” este denumită “modernă”. Unele capitole au chiar un caracter antropologic și imagologic (referitoare la

“Identitatea națională”, sau la “Multicultural Personae”). Head a inclus și clasificări generice în capitole ca și “Country and Suburbia”, în care a inclus și romanul pastoral și post-pastoral, iar în capitolul “Beyond 2000” vorbește de Realism și Experimentalism, tehnologie și Noua Știință, despre o nouă literatură de confesiune, etc.

John McRae și Ronald Carter, în *Routledge Guide to Modern English Writing: Britain and Ireland* (2004) folosesc termenii “modern” și “englez” când se referă la literatura scrisă din 1950 în Regatul Unit.

Marile teme ale ultimelor decade sunt abordate de Philip Tew, în a sa *The Contemporary British Novel*, publicată în 2004, în care “contemporan” înseamnă de la mijlocul anilor 70 încoace. Clasificarea romanelor de tip antropologic-literar, cuprind asemenea teme ca “Britishness”, “Urban Identities”, sau “Multiplicities and Hybridity”.

*Contemporary British Novelists*, publicată de Nick Rennison în 2005 propune o listă de romane “cele mai bune” din ultimii douăzeci de ani, care, prin felul în care au integrat tradițiile, o viziune asupra trecutului, cu diversitatea contemporană au dat o imagine asupra a ce înseamnă “marea literatură”.

Editorii James Acheson și Sarah Ross au invitat mai mulți scriitori să folosească și să spargă limitele cât mai multor “isme” posibile în *The Contemporary British Novel Since 1980*. Aici există capitole dedicate Realismului contemporan, romanului de idei, Postcolonialismului și Feminismului, precum și Istoricismului postmodern.

Brian Shaffer este editorul volumului din 2005, *A Companion to the British and Irish Novel, 1945-2000*, precum și a volumului apărut în 2006, *Reading the Novel in English*. Primul propune o ordonare cronologică a textelor și tendințelor, în timp ce al doilea, scris de însuși Shaffer, este o “citire” a zece romane, într-un efort de a *face o hartă și a explora varietatea și respirația scrierii romanului în engleză în cadrul unor limite de timp și spațiu relevante* (IX). Această citire minuțioasă și detaliată a celor zece romane pare să re-instaurizeze “citirea de aproape” a anilor 70.

O viziune oarecum antropologică și teoretică asupra timpurilor moderne și felului în care contemporaneitatea este reflectată în roman, poate fi urmărită în volumul *British Fiction Today*, editat de Philip Tew și Rod Maughan. Existența, viața, viața modernă, viața contemporană, distorsiunea, vise istorice și stări identitare, sunt cele mai importante elemente ale acestui volum.

*A Companion to Contemporary British Fiction* (2006), editat de James English, aduce în discuție o seamă de aspecte culturale care apar în jurul fenomenului literar: comercializarea cărților, industria cinematografică, pe lângă alte capitole care continuă discuțiile de tip antropologic, cultural și literar.

Parafrazând un titlu faimos al lui Anthony Burgess, Richard Bradford a publicat în 2007 *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, care începe cu o contabilizare a “bătăliei” între realism și modernism în legătură cu

.....felul în care ficțiunea în ultimele trei decade a absorbit și obscurizat distincția între modernism și realism. (vi)

El a dezvoltat capitole cu o grupare genologică a romanelor adunate sub asemenea categorii ca: Spy Fiction, Nation, Race and Class Fiction, Gay Fiction, etc.

Tendențe, perioade literare, dezbateri antropologice și culturale, genuri, categorii legate de spațiu, timp și identitate, toate au furnizat principii organizatoare pentru autorii și editorii mai sus menționați. Alte asemenea principii organizatoare au fost furnizate de alte categorii estetice și narative cum ar fi palinodul (o tehnică a contrapunctului care folosește aceleași structuri și

le pune într-o mișcare înainte și înapoi – și care au fost folosite în literatură atât la nivel sintagmatic, cât și la nivel structural); palindromul (o progresie urmată de o regresie simetrică), și palimpsestul (o superimpoziție a hiper-textelor unul deasupra celuilalt, ca și calitate majoră a istoriei).

Alte tipuri de clasificări pe care le-am menționat aparțin unor profesori români, și anume, doamnei profesor Lidia Vianu, care propune un concept „umbrelă”, și anume acela de *desperado*, și doamnei profesor Ana-Maria Tupan, care dezvoltă cinci mari categorii de romane și romancier, care sunt apoi sub-divizați în douăzeci de sub-categorii. Am fost atrasă în mod special de aceste două abordări, datorită titlurilor metaforice ale doamnei profesor Vianu, și datorită ultimelor trei sub-categorii ale doamnei profesor Tupan, care se referă direct la genul picaresc.

Ca o concluzie a acestui capitol vast, în care am încercat să atrag atenția cititorului asupra variatelor teorii despre literatură, teorii care se referă la timpurile moderne și viziunile moderne asupra timpului, spațiului și sinelui, asupra principiilor de clasificare, precum și asupra unor probleme de terminologie, am ajuns la următoarele idei:

1. indiferent de concepțiile teoretice pe care unii le susțin, indiferent de teoriile pe care le favorizăm, literatura contemporană britanică poate, și este abordată din punctul de vedere al genurilor literare;
2. genurile literare moderne, istorice, inversate, sub-genurile sau supra-genurile, după cum le putem numi, joacă un rol important în literatura contemporană, în special din perspectiva principiilor ordonatoare pe care le pot furniza.
3. multe dintre textele contemporane folosesc elemente de picaresc, chiar până la punctul în care suntem îndreptățiți să considerăm tot textul picaresc.
4. pe lângă textele picaresci tradiționale, putem să evidențiem prezența unor categorii picaresci contemporane (picarescul New Age, picarescul realismului social, propus de unii autori).

### ***3. În căutarea protocolurilor picaresculului în literatură britanică contemporană: revizitări postmoderne ale genului***

Pentru a continua cu discuția noastră asupra revirimentului picarescului în romanul britanic contemporan, am clarificat deja unele aspecte legate de genuri în mod teoretic, și legate de problema clasificărilor genologice; de asemenea, am făcut un tur de orizont asupra picarescului din punct de vedere istoric, teoretic, precum și o vedere asupra folosirii lui de către autorii literaturii de expresie engleză începând cu Chaucer, și până la romancierii mai mult sau mai puțin mânioși ai anilor 60. Ceea ce urmează a fi clarificat din punct de vedere teoretic, se referă la alte concepte care sunt prezente în titlul tezei, și anume conceptele de „contemporan” și „britanic”, precum și la protocolurile genului picaresc pe care le consider cele mai folositoare și logice în a aborda texte de literatură britanică contemporană.

Astfel, folosesc termenul de „contemporan” în înțelegerea sa cea mai „generoasă”, și anume, literatura corespunzătoare ultimilor patruzeci de ani (așa cum au făcut-o mulți dintre autorii sub-capitolului anterior). În ceea ce privește termenul de „britanic”, m-am aliniat acelor critici care înțeleg prin acest concept întregul fost imperiu, în legătură cu autorii care scriu în limba engleză.

În ceea ce privește elementele de picaresc pe care urmează să le urmăresc în textele selectate, acestea sunt inspirate de criticul american Giancarlo Mariorino, organizatorul conferințelor dedicate povestirii picaresci, și editorul *Revisiting the*

*Picaresque in Postmodern Times*. Maiorino sugerează că “critica contemporană și interesul teoretic în “marginal”, în ne-eroic, în ceea ce e de fiecare zi, poate să fie bine fructificat prin reexaminarea picarescului” (76). Picarescul nu se poate “sfârși”, cât timp există autori de *biografii comice*, sau de *autobiografii ficționale*, sau de romane *realiste sau satirice*; se va oloși de autori care se referă la delicvența socială, la *ambiguitatea morală, la decadență și onoare*. Aceste categorii, totuși, sunt prea largi, prea spațioase pentru a fi practice în determinarea constituenților minimali ai picarescului cu care se poate lucra, din moment ce romanele contemporane prezintă elemente picareschi, chiar dacă ele nu sunt texte picareschi în sensul tradițional al cuvântului.

Pentru a rezuma tradiția picarescului în literatura britanică, pot să spun că din punctul meu de vedere, picarescul a fost prezent ca un fel de “înclinație naturală” englezească, în povestirile lui Chaucer, chiar înainte de apariția sa în Spania și transferul său în Anglia. Apoi, după traducerea textelor picareschi canonice spaniole, scriitorii britanici au îmbrățișat acest gen în mod entuziast: Nashe, Smollett, Sterne, Fielding, Defoe, Goldsmith, Byron, Thackeray, Dickens în secolele XVIII și XIX, precum și Waugh, M. Amis, Wain, Murdoch, Braine, Sillitoe în secolul XX sunt doar câteva nume de autori importanți care au continuat această tradiție.

Nu există doar un singur “fir roșu” care este continuat în folosirea picarescului, ci mai multe, care i se subsumează. În alte cuvinte, eu cred că picarescul se “potrivește sufletului britanic” foarte bine, datorită unor caracteristici intrinseci ale insularilor.

În primul rând, insularii britanici (datorită faptului că erau insulari) au fost în permanentă ezitare în legătură cu a dori sau nu să fie și europeni. Eu consider această insularitate a lor unul din “firele roșii” responsabile pentru continuarea picarescului: cât de confortabil este să călătorești peste tot, fără a pune ceva la inimă, din poziția unui outsider (amintiți-vă că mulți autori britanici au ales exilul european, de parcă Europa ar fi un loc foarte îndepărtat)!

În al doilea rând, mă voi referi la plăcerea lor foarte mare în a fi călători; că o fac din nevoi economice, sau sociale, că o fac pentru a studia artele și cultura, în orice condiții, britanicilor le place să călătorească. “Plecarea” are întotdeauna și o “revenire acasă”, iar acest moment este foarte des exploatat de poveștile britanice. Depinzând de cât de tipice sunt aceste povești, există posibilitatea de a alege câteva variante narrative, iar picarescul este una din aceste variante, fără doar și poate.

Pentru oamenii obișnuiți să meagă pe mare ani în șir, pentru insularii obișnuiți să călătorească și să observe viața altor oameni, este normal ca cele mai importante forme de a spune aceste povești sunt jurnalele de călătorie, poveștile de drumul mare, și picarescul. În fond, după cum am menționat deja, există patru tipuri de narațiuni care se pare că nu au părăsit niciodată literatura britanică: narațiunea fantastică, narațiunea gotică, povestea de aventuri, și poveștile picareschi. Mai realiste sau mai romantice, moderniste sau postmoderniste, coloniale sau post-coloniale, există întotdeauna o poveste nouă care aparține acestor categorii și care se scrie în literatura britanică.

Pentru a duce demonstrația noastră un pas înainte, în timpuri contemporane, pe lângă clarificarea conceptelor folosite și viziunii asupra picarescului britanic în general, este necesar să găsim acele invariabile, acei constituenți ultimi al picarescului care pot fi găsiți în romanul britanic contemporan. Cel mai complet, complex și funcțional sistem aparține lui Ulrich Wicks, cu acele protocoale ale narațiunii picareschi, pe care le-am prezentat în capitolele anterioare. Astfel, în legătură cu romanele contemporane la care ne vom referi, vom încerca să identificăm și analizăm protocoalele formulate de Wicks: intrigă, ritm, soartă-noroc, accident, personaj, instabilitate internă, punct de vedere, stil și final.



## V. Picaresc și dislocare

### 1. Romanele *Shame* și *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie: dislocarea atât a personajului cât și a naratorului

Așa cum punctează Rushdie, ceea ce numește el *descentrarea protagonistului individual* este diferența principală între romanul vestic și cel din fostele colonii (Angblom, 394). Având în vedere faptul că literatura postcolonială este atât de diversă (cu scriitori care încă locuiesc în fostele colonii și scriu în limba engleză, cu scriitori care sunt imigranți de prima generație, sau de a doua, etc.), căutarea protocolurilor picarescului relevă două aspecte în mod foarte clar: a. că scriitorii de literatură postcolonială sunt cei care se potrivesc cel mai bine cu conceptul de *transgresiune generică*, despre care a vorbit Fowler, din moment ce acești scriitori vin cun un *bagaj* (după cum spune Rushdie) provenit din propriile motive narative, alături de care au adoptat mai multe protocoale și genuri de la scriitorii de limbă engleză în mod liber, amestecând tradiții, genuri și curente literare, și folosindu-le în funcție de propriul lor interes, și de propria lor viziune asupra literaturii; b. condiția scriitorilor veniți din fostele colonii (în special din India, Pakistan și Bangladesh), care i-a pregătit către folosirea picarescului (ei venind dintr-o societate bazată pe caste și clase sociale foarte stricte, unde a ascende dintr-o clasă în alta este practic imposibil), și, prin urmare, picaroul este pentru aceștia un personaj preferat, și potrivit.

Un alt aspect care trebuie evidențiat, este faptul că picarescul este folosit de scriitori veniți din fostele colonii și datorită propriei lor poziții de oameni dezrădăcinați, dislocați, atât din punct de vedere geografic, cât și cultural – unii dintre acești imigranți au sentimentul acut că sunt lăsați să penduleze între două lumi: au părăsit „vechea” țară, dar încă nu s-au adaptat „noii” țări; ei sunt outsiders, observatori, nepotriviți, Celălalt, dislocați. Narațiunea picarescă folosită în povestirea experiențelor acestor autori atât de speciali, devine o poveste a dislocării.

Folosirea de către Rushdie a picarescului vine atât din surse vestice, cât și din surse orientale: el a plonjat în narațiunile asiatice, cu marea lor tradiție de povestiri orale, cu minunatele alegorii, cu epicul fragmentar al celor *1001 de Nopti*, s-a alimentat la sursele satirelor colosale, precum și ale basmelor grotești.

Când aplicăm protocolurile picarescului asupra romanului *Shame*, de Rushdie, este clar că majoritatea sunt prezente: pi caroul principal este Omar Khayyam Shakil – povestea lui este o poveste nesfârșită de dislocare și proastă plasare, în care evenimentele îl asaltează; structura episodică a romanului, în care personajele apar și dispar; lipsa unei ordini aparente; detaliile pe care le dă naratorul în mod deschis despre narațiune, în cea mai pură tradiție sterniană; tiparele de acțiune foarte rapide; seria oarbă de nenorociri – toate acestea sunt grăitoare pentru narațiunea picarescă.

Supraviețuirea despre care vorbește Rushdie în *Shame* nu este cea din povestirile canonice spaniole, adică nu este o supraviețuire biologică, nu se rezumă la a găsi mâncare și adăpost, ci o supraviețuire spirituală. Omar simte instabilitatea

universului din plin, el are un sentiment acut că lumea este cu susul în jos, că el este nepotrivit cu lumea, astât din punct de vedere social, cât și moral.

Există cel puțin încă un picaro în această poveste, și anume, naratorul: povestea sa este o poveste de dislocare; el este dezrădăcinat, pendulând între lumi, între vechea și noua lui țară, pe care trebuie să le configureze imaginativ în aceeași măsură, căci reprezintă pentru el doar niște ficțiuni; simte lipsa de identitate atât ca membru al națiunii în care s-a născut, cât și ca autor care nu are acces la propria sa limbă.

Cu Salman Rushdie, picarescul nu este doar un gen „revigorat”, nu este doar un fel de gen resuscitat din motive practice; este un gen care se potrivește cel mai bine nevoii autorului de a contura poziția de sine colonizat și dislocat. Dislocarea este principalul agent care fragmentează universul picaroului, este condiția inițială care îl pornește către călătoria sa, în încercarea de a se adapta, îi dă statutul de observator, de persoană de margine, de Celălalt, de cineva care poate fi și obiectiv, căci nu este atașat de nici un sistem, de nici o parte a nici unei țări. El este un picaro pentru că este în căutarea identității sale, și succesul căutării depinde de propriile sale resurse.

*The Ground Beneath Her Feet* dă o altă interpretare picaroului: condiția artistului văzut ca un picaro dislocat.

Mituri luate din est, de la greci, din vest, din cultura de elită sau din cultura de masă, toate sunt mixate, producând un fel de „plasă de protecție”, asigurând principiile organizatoare pentru o narațiune aparent împrăștiată, în care persoana întâia singular se deschide până devine un fel de „persoana întâia singular omniscientă”, în persoana unui narator nedrept, pe care nu te poți baza, dar care este, totuși, profund credibil.

Tony Morrison a lăsat un mesaj pe prima pagină de Facebook a acestui roman, spunând că *The Ground Beneath Her Feet* este un *roman al lumii*. Nu este doar un roman aparținând la ceea ce am putea numi roman „postcolonial”, sau „postmodernist”, ci aparține unui proiect covârșitor mai mare, în care istoria ultimilor cincizeci de ani este reconfigurată într-o serie de întâmplări fragmentare, prezentate de un picaro-fotograf nu tocmai credibil, care crede că va schimba fața lumii cu arta sa, dar care, de fapt, nu este decât oglinda în care se poate testa fragilitatea acestei lumi. Acest tip de dislocare, ar fi o dislocare de gradul doi, în care eroul picaresc nu are nici o lume la care să se poată adapta. El este doar atât, un picaro, tot timpul pe drumuri, punându-și diferite măști, luptându-se cu tot felul de posibile mori, dar ajungând nicăieri.

## **2. Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*: a doua generație de imigranți în căutarea unei identități**

Romanul prezintă aventurile lui Karim din momentul în care nu este altceva decât „copilul Pakistanezului”, și până își construiește o identitate de englez cu ascendență indiană, și se joacă cu această identitate, nesupărându-se când este perceput aiurea de ceilalți, dar încercând să tragă foloase de pe urma acestei situații, așa cum ar face orice picaro. Nu este neapărat vorba de a se simți confortabil în pielea lui, ci, este vorba că ajunge să fie fericit, și capabil să uite de sentimentele rebele din trecut, să ia banii, și să se simtă bine; adică să ajungă la filosofia picarescă despre viață.

Își spune povestea la persoana întâia, o narațiune ce cuprinde aventurile sale, creșterea sa, obișnuirea cu o lume foarte variată, în care nu își poate găsi un loc. El are nevoie să își construiască propria identitate în așa fel încât să supraviețuiască, atât material, cât și spiritual. Va încerca variate măști și costume, își va asuma variate identități, va oscila între lumi, între a sta și a

pleca, și va fi servitor la un mare număr de stăpâni.

## VI. Aventurile Picaroului în rămășițele imperiului

### 1. *Universitari-picaro și eroi picaresți europeni postmoderni în romanele lui Malcolm Bradbury și David Lodge*

Povestirile picaresce universitare (romanele de campus universitar) au acompaniat într-o modalitate asemănătoare cu o orchestră de fundal schimbările fundamentale culturale literare și filosofice ale ultimelor decade; astfel, ele au început încă în timpul Generației Mânioase, și-au adus contribuția la timpurile punk și hippie ale anilor 70, au continuat în valul Postmodern din anii 80 și 90, au descifrat multe din concepțiile Galsnost și New Age după Căderea zidului Berlinului, din punctul de vedere al celor care au formulat și avansat aceste noi concepte și idei – profesori, scriitori, filosofi, critici și artiști.

O caracteristică majoră a romanelor de campus (sau a romanelor picaresce universitare), este aceea că sunt în majoritate satire, folosind umorul ca tehnică satirică postmodernă, în cea mai bună tradiție picarescă. În majoritatea cazurilor, autorii preferă o poveste concentrată în jurul a unul-două personaje, iar cititorul este dus cu aceste personaje în voiajele lor, în pelerinajele, tribulațiile, compromisurile lor, în căutarea unei poziții sigure, a unei angajări permanente la nivel universitar, la găsirea faimei, banilor, și dragostei. Ei folosesc și tehnici narative care îi amintesc cititorului de poveștile picaresce ale secolului XVIII: fragmentaritate, narațiune la persoana I, o mixtură de narațiune cu comentarii despre alte aspecte, o cugrere directă a narațiunii, cu naratorul adresându-se direct cititorului în anumite momente, o grăbire a evenimentelor, care îi ia atât pe cititor cât și pe personaje prin surprindere, auto-reflexivitate, o întreagă gamă de categorii estetice în tot felul de scene grotești, absurde, comice, sau tragi-comice.

Sunt prezenți pe lista romanelor de campus picaresce, David Lodge, cu *Changing Places*(1975), *Small World* (1984), *Nice Work* (1988); Malcolm Bradbury, cu *Stepping Westwards* (1965), *Rates of Exchange* (1983); și Tom Sharpe, cu *Vintage Stuff* (1982), și *The Great Pursuit* (1977).

#### A. David Lodge, *Therapy* (1996): picaroul în căutarea sufletului său nemuritor

Lodge folosește două genuri de mare ecou în literatura engleză în acest roman: povestea pelerinajului religios, și picarescul. Picaroul aici nu caută securitate materială, nu este un orfan care caută să își construiască o identitate, nu este un “cățărar” social; dimpotrivă, el este un om așezat, căsătorit, plin de succes, fericit. Una câte una, însă, toate aceste certitudini ale vieții sale dispar, și el este covârșit de un sentiment de pierdere, de frică, de disperare. Este nevoia imperioasă a sufletului de a-și recâștiga dimensiunea metafizică.

#### B. Picaroul european postmodern în romanul *Doctor Criminale*, de Malcolm Bradbury

Europa anilor 90 nu apare a fi decât un loc carnavalesc, în care totul este pe dos. Într-o asemenea lume, toate personajele sunt oarecum personaje picaresci; Criminale cu faptul că aparține mai multor secole, dar nici unuia în realitate; Francis Jaz cu totala sa impardonabilă lipsă de cunoștințe despre istoria recentă, și singura sa preocupare de a supraviețui; Ildiko cu dorința sa absurdă de a se răzbuna pe Criminale; Sandor Hollo, așa-zisul discipol al lui Criminale, dar care este gata să își scoată masca doar pentru a supraviețui.

## **2. Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, și *When We Were Orphans*: narațiunea picarescă dislocată și diluarea spiritului englez**

Lipsa de dramă evidentă, lipsa demonstrativității sunt capcanele pe care Ishiguro le pune în calea autorului. Stevens nu este deloc un observator obiectiv. El egalează a fi majordom cu a fi englez. Barry Lewis arată că la începutul romanului acest crez este cel puțin autentic. Dar, din nefericire, el devine gol de orice conținut atunci când este doar vorbe, când demnitatea este doar o iluzie pe care Stevens încă o are despre sine ca persoană, considerând în mod greșit că rigiditatea și lipsa imaginației sunt demnitate și pot deveni idealul unei vieți.

Codul de nobilitate despre care Stevens vorbește este de asemenea făcut din *rang, poziție socială, o angajare onorabilă, maniere și stil, un anumit grad de precauție, și un titlu*; toate acestea arată că există doar foarte puțină demnitate în serviciul său, că toate acestea sunt doar calități exterioare; acestea nu sunt decât manierisme, caracteristice unei lumi în declin. Astfel, Stevens nu este un reprezentant al spiritului englezesc, ci, din contră, un reprezentant al decăderii acestui spirit, al pierderii înclinației lor spre romantism, spre satiră, spre umor, spiritul lor de aventură, curajul, acea înclinație romantică definitorie pentru acest teritoriu. Călătoria sa în Anglia, în încercarea de a aduce puțin sens unei vieți irosite, precum și istoriei, încercând să mascheze lipsa sa de inițiativă, este o satiră la adresa căutărilor specifice englezești ale unor eroi picaresci, care, chiar dacă serveau mai mulți stăpâni nu erau prostiți de nici unul, și aveau acele aventuri autentice, îndăznețe, chiar dacă erau uneori puțin amurale, dar niciodată inumane.

Punând situația tatălui său la o parte, la fel ca și lacrimile domnișoarei Kenton, doar pentru a acorda absolută prioritate servirii stăpânului său, și fiind mândru de asta, nu face altceva decât să distrugă mitul servitorului englez plin de spirit, să îl distrugă dinlăuntru, și cu acesta spiritul englezesc în sine.

*The Remains of the Day* nu este povestea unui picaro dislocat; este ea însăși o poveste picarescă dislocată.

Singura calitate care rămâne lordului Darlington este aceea de a fi fost un “gentleman”. Ca și Stevens – picaroul care are doar aparența dar nu și substanța aceluia personaj simpatic, pragmatic, plin de spirit, materialist și realist care a populat literatur engleză ca și numeroasele sale hanuri și reședințe – și calitatea de gentleman a lordului este goală de orice substanță.

Foarte frumoasa limbă engleză în care este scris acest roman se constituie, de asemenea, într-o opoziție la stilul picaresc, în sensul că naratorul nu dorește să se adreseze liber cititorului, cum ar fi făcut în bătrâna, autentică tradiție englezească a picaroului; el nu se oprește să tragă cu ochiul la cititor, să îi dea indicații, să fie laudăros și simpatic; el nu râde cu un ochi și plânge cu celălalt; el nu spune ce crede, știind că lipsurile sale, blamabile cum or fi fiind ele, nu sunt nimic străin pentru mintea cititorului, care îi va înțelege acțiunile. Stevens pierde oportunitatea de a deveni un picaro notabil, și de a deveni parte a uneia dintre cele mai frumoase tradiții englezești, după cum pierde ocazia de a fi autentic și în propria sa viață.

Dacă povestea este o poveste picarescă dislocată, și Stevens un anti-picaro, există totuși câteva elemente care rămân

autentic picarești în acest roman: fragmentaritatea, spunerea și de-spunerea poveștii, statului marginal al personajelor, timpul care este fluid. Stevens este un semi-orfan, putem să tragem această concluzie din “golurile” lăsate în poveste, probabil că a suferit ca și copil. Brian Finney susține că această necesitate pe care o simte Ishiguro de a clarifica copilăria personajelor sale, și de a găsi în acest mod un sentiment de siguranță, este un *trop* pentru marele scriitor.

În *When We Were Orphans*, Ishiguro slăbește, lărgeste narațiunea și mai mult, și crează un roman în care atât reînvie, cât și subminează atât romanul de detectivi, cât și povestirea picarescă.

Fragmentaritatea, persoana întâi cu lipsa ei de credibilitate, lumea care este în colaps de jur-împrejur, instabilitatea universului, o avalanșă de evenimente incredibile mânate de soartă – toate vorbesc de un fel de picaresc parodic, la fel ca și limba “cosmetizată” a gândurilor “intime” ale personajului – toate vorbesc de o tehnică parodiată a fluxului liber al conștiinței. În ceea ce privește povestea de detectivi, Ishiguro o prezintă și pe aceasta în mod parodic.

## **2. Tom Sharpe, The Midden: o adunare comică și grotescă de picaro, zbătându-se în căutarea unui imperiu demult pierdut**

Satira vieții din Marea Britanie de azi se dezvăluie plină de fast într-o avalanșă de aventuri comice și iraționale, într-o lume dezordonată, instabilă, unde totul pare cu puțință, dar nimic din ceea ce ne așteptăm să se întâmple nu se întâmplă cu adevărat.

Această poveste nu este una în care picaroul este prezentat în progresul lui printre fragmente de narațiune, ci, așa cum am menționat deja, aproape toate personajele par să fie de sorginte picarescă; povestea pare a fi o punere cap la cap a poveștilor lor, într-o alcătuire gigantescă, într-un caleidoscop comic de povești picarești.

Toate întâmplările hazlii care apar una după alta, dovedind instabilitatea oricărui sistem, și imoralitatea oricărui om, sunt scrise pe baza protocolurilor picarescului, și sunt populate de picaro. Aceștia sunt reprezentativi pentru o viziune grotescă a ceea ce a devenit Anglia după pierderea imperiului.

## **3. Timothy Mo, The Monkey King, și Sour Sweet: picaroul între “bucăți” și “rămășițe” ale timpurilor coloniale**

Personajul principal din romanul *The Monkey King*, Wallace, este un adevărat picaro: servind pe acei stăpâni pe care trebuie să îi servească, în încercarea de a găsi securitate și bunăstare, într-o lume pe dos, și fiind un mercenar al vieții de familie, încercând să se adapteze oricăror condiții, și să supraviețuiască. Totuși, progresul său nu este doar unul picaresc, el cu adevărat crește, progresează, găsește maturitate și înțelepciune, precum și acel sentiment de apartenență pe care îl căuta.

Cei doi picaro, Wallace și May Ling, își încep adevărata aventură de avansare în viață, prin a sări la orice oportunitate care le apare în cale, prin a încerca să se ridice din statutul de cuplu “postcolonial”, care vorbește o engleză proastă (de fapt pidgin), fiind o combinație de ascendență chineză și portugheză, având doar un părinte și o înclinație naturală către o viață de bunăstare. Ei încearcă să re-creeze vechi tradiții, într-un fel, dar, prin demontarea tradițiilor, prin reconstruirea lor într-un mod mai avansat. Numele străzii pe care locuiesc este foarte sugestiv pentru această întreprindere: calea Robinson. Ei reprezintă umanitatea însăși, și dau o lecție de supraviețuire.

*Sour Sweet* este povestea familiei emigrante Chen, cu toate aventurile prin care trebuie să treacă, până când cei ce nu se adaptează mor, sau sunt eliminați, iar cei ce se adaptează și înțeleg statutul lor de picaro într-o țară nouă supraviețuiesc, chiar dacă trebuie să renunțe la unele dintre cele mai importante tradiții.

#### **4. David Dabydeen, A Harlot's Progress: povestea tragică a unui picaro involuntar**

Forma picarescă este folosită de Dabydeen pentru cel puțin trei motive: în primul rând pentru că a pornit de la plăcile gravate ale lui Hogarth, din 1732, când picarescul a început să fie folosit ca formă narativă preferată – titlul dat gravurilor de către autor sugerează acest lucru; în al doilea rând, personajul său este un picaro în adevăratul sens al cuvântului – nu își cunoaște cu adevărat părinții, este pierdut și găsit mereu, este dus în aventuri incredibile, în timpul cărora principala sa preocupare este să supraviețuiască, are poziția marginală care îi permite să observe detalii ale societății și oamenilor pe care îi întâlnește; în al treilea rând, narațiunea se potrivește cu nevoia autorului de a demonstra că realitatea este făcută din fragmente ale poveștilor noastre, și că întreaga istorie a omenirii nu este altceva decât o construcție narativă, făcută din povestiri în care suntem eroi unii în poveștile celorlalți. În același timp, narațiunea este un puzzle format din atâtea fragmente și voci și atitudini încât sugerează sărăcia limbii engleze atunci când se încearcă prezentarea sufletului african al eroului: Mungo nu își amintește numele său, cu atât mai puțin limba sa. El trebuie să își spună povestea, dimpreună cu povestea unui întreg continent, în limba stăpânului de sclavi, a stăpânului său.

Mungo este o poveste, un text intra-cultural și trans-istoric, un text pierdut printre multe variante, spus de un narator total lipsit de credibilitate, care nici nu are un nume, care și-a pierdut memoria, și care este ghidat de nevoia de a supraviețui; își spune povestea, dar în același timp o distruge, în special prin relatarea vocilor sătenilor din capul său, voci care îl contrazic permanent. Dabydeen folosește un soi de palindrom, cu povestea mergând înainte, apoi înapoi, construindu-se și deconstruindu-se permanent.

Am decis să includ romanul lui David Dabydeen în capitolul dedicat Rămășițelor Imperiului, și nu în cel dedicat dislocării, pentru că *The Harlot's Progress* nu este o istorie a dislocării, Mungo nu are o lume „veche” cu care să o compare pe cea nouă; a pierdut-o pentru totdeauna. De asemenea, nu are nici o așteptare în privința noii lumi. Este forțat să devină migrator; el nu are o identitate, dar are o imagine stereotipică pe care încearcă să o distrugă în numele întregii sale rase.

Mungo este un locus de povești pe care le-a citit, scrise de oameni albi, inventate de imaginația sa. El nu este dislocat ci prost „alocat”. Chiar dacă forma acestui roman este picarescă, în mod evident, spiritul picarescului britanic, cu a sa ironie atotcuprinzătoare, cu jocurile mentale subtile și satira sa acidă, este pierdută în tonurile tragice ale narațiunii lui Mungo. Folosirea povestirii picarescă pe care Dabydeen o alege este mai puțin picarescă în spirit decât altele pe care le-am prezentat; are efectul contrar – nu vorbește despre înclinația către picaresc a englezilor, cu satira sa plină de bună dispoziție, și cu comentariile comice despre maniere și moralitate; dimpotrivă, această poveste relevă structura adâncă a răului și a rasismului și a prejudecăților impardonabile împotriva unor ființe umane.

## VII. Picaroul și noua etică a științei

### 1. Mendel's Dwarf de Simon Mawer: picaroul “științific” și dubla față a “celuilalt”

Prezintă în paralel viața a doi oameni de știință, unul care este imaginea ficționalizată a lui Gregor Mendel, călugărul din Boemia care a descoperit gena pe baza studiului plantelor, și în special a mazării, și Ben Lombard, personaj de ficțiune, genetician al timpurilor moderne, care este stră-stră-stră-nepotul lui Mendel, și care este pitic. Și-a dedicat cercetările pentru a găsi gena responsabilă pentru nanismul său, iar când a descoperit-o, nu poate rezista tentației de a o “îndepărta”, atunci când se pune problema de a selecta embrioni din care se va naște viitorul său fiu.

Narațiunea paralelă sugerează că există o mare asemănare între cei doi oameni de știință, și că chiar dacă Mendel nu este un pitic, condiția sa de călugăr, la care a ajuns doar din cauza sărăciei și a faptului că nu și-a permis să își aleagă un alt drum în viață, l-a condamnat și pe el la o viziune dinafară asupra vieții, la a se simți nepotrivit cu ceilalți, un om în oscilație între două luni, o persoană neadaptată, periferică, încercând mereu să își transgreseze statutul.

Lombard pare a fi mai aproape, într-un fel, de o asemenea transgresare, dacă nu ar fi statura sa. Ceea ce sărăcia și lipsa de șansă sunt pentru Mendel, diformitatea fizică este pentru Ben. Omul de știință modern este un geniu al păcălelilor, este un păcălici, un picaro, o persoană care încearcă mereu să îi supună pe oameni interesului său, care este capabil să îi influențeze pe ceilalți, din poziția sa de “celălalt”. Face acest lucru pentru că își bazează acțiunile pe totala sa lipsă de moralitate, pe plăcerea pe care o resimte să se joace cu mințile oamenilor, ca mijloc de a se răzbuna pe soarta care l-a făcut așa cum este. Autorul, totuși, îi refuză și statura tragică, dimpotrivă, el este tratat ironic câteodată, chiar dacă ironia capătă pe alocuri accente tragice.

Cu un asemenea subiect, riscul major constă în transformarea poveștii într-o predică macabră și aridă despre etică și morală în știința modernă, într-un eseu moralizator despre problemele celor cu deficiențe fizice. Mawer, totuși, este abil în a salva povestea lui de la o asemenea situație, evită această capcană, și unul din mijloacele prin care reușește să facă acest lucru este folosirea mai multor protocoale ale picarescului: intriga are o structură episodică, cu evenimente care se succed într-un mod fragmentar, și cu toate că se petrec pe două planuri temporale, acțiunea se petrece rapid, arătând personajele cum sunt asaltate de o serie de întâmplări neașteptate, ceea ce constituie esența picarescului. Mai mult decât atât, lumea ficțională are un caracter de instabilitate foarte pregnant, la fel ca lumea “reflectată” dinafara ficțiunii, și personajele sunt în mod cu totul accidental și absurd pedepsite pentru greșelile lor. Dacă aceste caracteristici se potrivesc cu ceea ce numea Cervantes “una inclination picaresca”, adevăratul caracter picaresc este dat atât de construcția fragmentară, cât și de folosirea persoanei întâi narative, și de prezența celor doi picaro, prezentați în oglindă.

Picaroul-geniu funcționează într-un mod diferit față de personajul picaresc tradițional: el nu vrea un loc în înalta societate neapărat, el nu vrea recunoaștere, cât dorește să fie acceptat de oamenii “normali”, are nevoie de un loc în care să se ascundă de societate, pentru a evita să fie rănit din cauză că nu este ca și ceilalți; este rezultatul unui accident mecanic, sau al unei soarte

cu totul răuvoitoare. Locul acesta departe de lume este găsit de Mendel în mănăstire, iar de Ben în laborator. Tot universul este atât de imprezvizibil, atât de instabil, făcut din posibilități la mila norocului și șansei, dezordonat și haotic, încât, practic orice creatură de pe pământ este rezultatul, consecința unui accident, a întâmplării.

Ca mulți alți picaro, Ben este “produsul” propriului său efort de a se construi. El înțelege devreme în viața sa că trebuie să facă față condiției sale și realității cu forțe proprii; nu este nimeni pe care să poată conta. Chiar dacă are o mamă care îl iubește, chiar dacă are prieteni, el știe că va fi permanent îndepărtat, că va trebui să găsească o soluție viabilă pentru a putea să continue să trăiască și a doua zi.

## **2. Clonele-picaro din romanul *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro: umanitatea non-umanului**

Povestea personajelor picareschi din acest roman, scris la persoana întâi, cu o intrigă fragmentată și un punct de vedere restrictiv, este în esență o poveste a unor non-persoane, a unor “oameni” care se luptă să fie reali, să câștige contur și definiție. La prima vedere nu este ușor să asimilezi clonele lui Ishiguro din *Never Let Me Go* picarescului. Într-un fel se poate spune că această poveste este anti-picarescă, așa cum este și cea a majordomului Stevens. Această componentă mecanică, ne-umană a acestor povești pare a fi la capătul celălalt al povestirii picareschi, care este esențial umană. Ceea ce am identificat ca picaresc în “basmul cu clone” a lui Ishiguro sunt în primul rând elementele narative: fragmentaritatea, narațiunea la persoana întâi, subiectivitatea narațiunii, ritmul. Poziția de personaje picareschi a clonelor nu este foarte evidentă, le-am putea numi un fel de *picaro de gradul doi*, pentru că poziția lor este și mai nesigură, ei nu sunt la marginea societății ci afară din societate cu totul, nu au nici o speranță reală de a “păcăli” pe cineva și a fi recunoscuți ca adevărați membri ai societății. Ei nu au nici o libertate de mișcare. Tonul poveștii lor este într-un fel anti-picaresc, cu tonuri tragice, cu imagini întunecate, serioase, cu o lipsă de speranță și cu o covârșitoare solitudine. Nu există nici o viziune ironică sau satirică asupra manierismelor societății, povestea este distopică, tragică, lipsită de umor. Ar putea fi citită ca un poveste anti-picarescă, dacă definim picarescul ca unul dintre cele mai umane modalități ale umanității de a se exprima pe sine în poveste. *Never Let Me Go* este o poveste picarescă prin omisiune; are toate elementele, toate protocolurile picarescului: instabilitatea universului, sentimentul de alienare și dislocare, nevoia de a transgresa limitele... Ciudățenia este introdusă de Ishiguro puțin câte puțin: personajele sunt adevărați picaro, dar lipsește ceva esențial: le este refuzat “drumul mare”, ei nu pot să iasă afară, să participe la pelerinaje în care să se povestească pe sine; ei sunt picaro de gradul doi. Ce nu au aceste personaje picareschi este un sens al vieții lor, pentru că prin condiția lor de personaje ne-născute, fără copii și fără o moarte reală, lor nu li se permite să aibă un alt sens al vieții decât acela de a fi “donatori”. Aventurile acestor picaro nu pornesc de la nenorocirea unei situații de viață imposibile, continuând pe drum, prin a trăi multe aventuri, până a ajunge la o poziția socială (semi)oficială. Aventura lor începe de la a “bănuși” ce soartă au, la a spera că ar putea să fie măcar “îndulciti” dacă se străduiesc ei cu adevărat, și până la realizarea finală că nu există nici un drum pe care ar putea merge și care să îi ducă undeva unde să merite efortul să meargă.

Chiar dacă acest roman nu este un roman picaresc în adevăratul sens al cuvântului, elementele picareschi pe care le folosește Ishiguro sunt foarte importante, ele dau poveștii acea importantă caracteristică umană fără de care ar fi căzut în aceeași categorie literară cu numeroasele distopii științifice “obișnuite”.



## Concluzii

Această dizertație a început de la ideea că studiul genurilor literare nu este o întreprindere demodată, ci, dimpotrivă, există o serie de texte scrise în ultimii ani care se ocupă de genurile literare, dintre care picarescul pare a fi genul pe care îl aleg mulți autori. O altă idee care a contribuit la acest studiu este că picarescul nu a “părăsit scena” cu adevărat în literatura britanică, și că poate fi urmărit de-a lungul secolelor, de la Chaucer și până la romanele contemporane, în aproape toate perioadele. A treia ipoteză este reprezentată de credința că există câteva caracteristici ale narațiunii picaresce care pot fi identificate în textele canonice ale secolelor XVII și XVIII, și care pot fi identificate și analizate în texte contemporane, ceea ce validează argumentația noastră în favoarea picarescului. Totuși, am evitat să spun că anumite texte contemporane britanice *sunt* povești picaresce, și am preferat mai degrabă să specific faptul că unele texte vădesc “elemente ale povestirii picaresce”.

Picarescul britanic poate fi considerat a se fi păstrat ca variantă narativă în literatura contemporană datorită unor coordonate evidente:

1. *O coordonată estetică*: picarescul este întotdeauna prezent în perioade când un curent artistic este în declin, în stadiile de baroc și manierism ale acestora. Am arătat cum genul picaresc a “apărut” în timpul lui Chaucer, când nu era încă edificat ca un gen literar în Spania, încă; apoi în timpul lui Nashe, care a folosit și subminat formele literare ale vremii sale, și a pregătit “scena” britanică pentru marii romancierii ai secolului al XVIII-lea; a fost apoi folosit de Byron către sfârșitul erei romantice și de Dickens pentru a “sabota” Realismul; a fost folosit după Modernism, în literatura scrisă de “Tinerii Mânioși”, imediat după război, când pretențiile metanarațiunilor moderniste nu mai satisfăceau gustul cititorilor; și este prezent astăzi, în perioada baroca, sau poate chiar manieristă a Postmodernismului în literatură.

2. *Tradiția literară europeană*: începând cu povestirile picaresce ale secolului al XVII-lea în Spania, picarescul s-a răspândit în toată Europa, și a dus la scrierea unor texte ca *Simplizissimus*, în Germania, *Gil Blas*, în Franța și chiar după aceea, în secolele care au urmat, picarescul nu a părăsit scena literară. În secolul XX există câteva romane, chiar exemplare, care sunt picaresce (Hasek, cu *Aventurile bravului sodalt Svejek*, Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, sau Gunther Grass cu *Toboșarul de tinichea*, ar putea fi trei exemple faimoase. Prin urmare, putem spune că picarescul nu a dispărut nici din Europa, nu numai din Marea Britanie.

3. *Tradiția literară britanică*: începând cu Chaucer, chiar înainte de textele canonice spaniole (cu aproape două sute de ani înainte), scriitorii britanici au fost atrași de povestea picarescă. Practic nu există nici o perioadă în literatura britanică în care să nu existe un scriitor important, cel puțin, care să folosească acest gen: scriitorii din secolul al XVIII-lea au “inventat” romanul folosind “modul” picaresc de la bun început – Defoe, Sterne, Smollett, Fielding fiind doar patru dintre figurile importante ale epocii, care au folosit acest gen “nou”. În timpul Romantismului, când literatura a fost atât de mult înclinată spre poezie, Byron,

unul dintre importanții reprezentanți ai curentului romantic de a doua generație, a scris poeme epice picaresce. Narațiunea fragmentară a picarescului s-a pliat foarte bine și pe condițiile în care Dickens și-a publicat romanele sale, în episoade lunare în revistele literare ale vremii. Acest fapt, precum și înclinația deosebită a romancierului către creerea unei game foarte largi de personaje, au făcut posibilă existența povestirii picaresce în cadrul importantului curent Realist din Marea Britanie, la cel mai important reprezentant al său. Chiar și în timpul Modernismului, când majoritatea vocilor “ne-impresioniste” de pe tărâmul britanic au pălit, picarescul a fost folosit în romane ca cele scrise de Evelyn Waugh și Graham Greene. După Al Doilea Război Mondial, într-o perioadă post-modernă, în timpul așa-numitei Mișcări, sau a literaturii Tinerilor Mânioși, au existat numeroase texte care au făcut apel la elemente de picaresc, unii critici vorbind chiar de o “revitalizare a stilului Fielding”. Prin romanele de campus universitar, aparținând lui Lodge, Bradbury și Sharpe, din anii 70 și 80; romanele magic-realiste ale lui Salman Rushdie, Timothy Mo și Angela Carter; literatura postcolonială a dislocării, aparținând unor autori ca și Kazuo Ishiguro, David Dabydeen, Hanif Kureishi, Salman Rushdie, etc; elementele de picaresc sunt prezente în perioada postmodernă, la fel ca și în perioada post-post-modernă (așa cum este numite primele decade ale secolului XXI). O altă dezvoltare se poate găsi în romanele de science fiction, în literatura Cyberpunk, la fel ca și în romanele care se preocupă de etica științifică și de problemele de mediu. În această lucrare ne-am concentrat pe Simon Mawer și pe Kazuo Ishiguro, ca autori care dezbat teme de etică științifică, folosind pentru aceasta povestirea picarescă.

4. *O înclinație specific britanică* către cărțile de călătorie, cărțile de aventuri care prezintă întâmplări triste și vesele spuse la persoana întâi, către priviri satirice și umoristice asupra societății. Această înclinație este prezentă la mulți autori, și însuși faptul că prima scriere picarescă, *The Canterbury Tales*, folosește elemente de picaresc avant la lettre este un exemplu reprezentativ pentru această înclinație a britanicilor către acest gen. În același timp, picarescul oferă și cadrul propice pentru manifestarea umorului tipic britanic, cu tonurile sale mai mult sau mai puțin întunecate, cu aplecarea către ciudățenie și către grotesc.

5. *Tradiția și civilizația asiatică*. Deși mulți dintre scriitorii britanici care au venit din fostele colonii au fost de fapt născuți și crescuți în Marea Britanie, dobândind, astfel, cunoștințe de limbă și cultură engleză foarte vaste, nu se poate spune că înclinația către picaresc “s-a lipit de ei” așa de ușor. În mod evident, pentru unii dintre ei, poveștile picaresce englezești au fost suficient de puternice, și au considerat acest gen ca fiind potrivit atât pentru obiectivele pe care doreau să le atingă prin scrierile lor, mai ales cele care prezintă teme de dislocare, dar și o continuare a tradiției asiatică, în special cea a celor *1001 de Nopti*. Astfel, tradițiile picaroului oriental au fost foarte aproape de cele ale lumii vestice. Prin urmare, picarescul pare să fi fost unul dintre genurile vestice care a sunat natural în mințile celor veniți din fostele colonii, care, indiferent dacă au rămas acolo, sau au migrat în Marea Britanie, au avut nevoie să găsească genuri specifice în limba “gazdă” care să se plieze pe modul lor specific de gândire, pe stilul lor, și în special pe cele mai importante teme abordate de ei, legate de adaptare, dislocare și de “celălalt”.

6. *Postmodernismul și re-evaluarea genurilor*. Teoria postmodernă vorbește despre zilele noastre folosind termeni ca instabilitate, relativitate, anti-reprezentăționalitate, intertextualitate, caracter construit al sinelui și al istoriei, fragmentaritate și lipsă de credibilitate. La o privire mai atentă, majoritatea acestor trăsături ale literaturii postmoderne se pot găsi în povestea picarescă, încă de la *Trsitam Shandy*, al lui Laurence Sterne. Narațiunea picarescă folosește de asemenea autoreflexivitatea, adresarea directă, de-centralizarea, decorum-ul și amestecarea eseului ficțional cu textul de ficțiune. În același timp, Postmodernismul practică de asemenea revitalizarea și combinarea genurilor care vin din perioade anterioare ale curentelor și

tradițiilor literare.

7. *Concepțiile despre sine și despre identitate în timpurile contemporane.* După o perioadă de aproape cincizeci de ani în care gândirea postmodernă a vorbit doar despre structura construită a sinelui uman, despre condiția sinelui de a fi de-centrat, dez-unificat, aparținând unei lumi periferice, a cărei caracteristică principală este instabilitatea, în ultimii câțiva ani, ideile și considerațiile despre sine au început să se schimbe și să se exprime în mod diferit. Astfel, numeroși oameni de știință și filosofi consideră că doar sinele “cultural” este construit, și că există alte nivele ale sinelui și ale identității umane care nu sunt un construct social, cultural, religios sau istoric; există un nivel uman de bază, în care omul reacționează la fel, indiferent din ce parte a lumii ar veni. Aceasta este partea ne-învățată, care este de asemenea responsabilă pentru nevoia omului de transcendență, dar și de echilibru și egalitate socială, de luptă împotriva simulacrelor și reificării (luptă promovată în special de marxisti și de feministi). Picarescul, ca gen care promovează și satira mai mult sau mai puțin acidă și ironică, răspunde acestor orientări foarte bine.

8. *Ideile New Age legate de mediu și de etica științei.* Există multe idei în lumea de azi legate de importanța unei noi concepții despre viață, prin care omul să găsească o nouă etică, prin care ar trebui să discute tot ce a rămas întunecat și ne-rezolvat din trecut, și să se uite la viitor într-o manieră mai puțin egoistă. În același timp, asemenea teme sunt dificil de tratat în literatură fără a le transforma în pamflete moralizatoare, în predici sau etici. Astfel, autorii, ca cei pe care i-am ales pentru această dizertație (Simon Mawer și Kazuo Ishiguro), au tratat aceste subiecte sensibile astfel încât să nu uite obiectivul principal, și anume acela de a scrie literatură, și nu un alt fel de scriere. Picarescul le-a oferit cel mai potrivit cadru pentru o astfel de întreprindere, așa cum face pentru multe alte scrieri, ca cele de science fiction, de exemplu.

Uitându-ne în urmă la aceste coordonate mai mult sau mai puțin constante, este clar că există câteva motive solide pentru folosirea picarescului în literatura britanică contemporană, venind din variate domenii ale antropologiei, ale studiilor de genologie, de istorie a literaturii, de cultură și civilizație, de istoria ideilor, naratologie, filosofie, și psihologie. Nu pretind că aș fi ajuns la o citire exhaustivă a acestor variate domenii în căutarea mea de elemente ale picarescului, sau în reevaluarea genurilor în studiile contemporane. De aici înainte, există multe alte studii care se pot face, de exemplu una din surse pentru texte picaresci este literatura cyberpunk.

În munca cu textul, am folosit două metode: în primul rând am căutat elementele de picaresc propuse pe lista făcută de Ulrich Wicks – așa numitele protocoale ale picarescului; în al doilea rând am încercat să fac o citire cât mai atentă și detaliată posibil, fără a mă întoarce la tradiția interpretărilor de text din anii 70, dar menținând analiza cât mai aproape de text posibil.

Etichetarea numeroaselor texte ca moderne, contemporane, sau britanice, vine din studierea a numeroase cărți în domeniu, în care am căutat mai multe tipuri de clasificări ale romanelor britanice, în care aceste concepte au fost folosite cu variate interpretări. Astfel, am putut alege dintre acestea pe cele mai permissive, pe acelea care se referă la romane ce și “contemporane” dacă au fost scrise de la mijlocul anilor 60 pînă azi; în timp ce Britanic înseamnă în această dizertație, literatura în limba engleză venind din Anglia, Irlanda, Scoția, Țara Galilor, și țările din Commonwealth. Nu m-am ocupat, totuși de nici un autor canadian, australian, sau sud-african.

Nu am propus o clasificare proprie a romanelor picaresci ca atare, am adunat mai multe texte sub umbrela unor titluri metaforice care se referă la picaresc ca dislocare, ca marcă a disoluției unui imperiu, și ca picaresc folosit de romanele dedicate

noii etici științifice.

O concluzie generală ar fi că genul picaresc nu contrazice nici o influență teoretică a trecutului, nici nu continuă vreo tradiție a acurentului literar, a perioadei istorice sau a priviri asupra vieții; dimpotrivă, el poate să le servească pe toate acestea, și în special pe teritoriul Marii Britanii.

## Referințe

- Acheson, James; Ross, Sarah C. E. (Eds) (2005). *The contemporary British Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Aldama, Frederick Luis, (2003). *Postethnic Narrative Criticism: Magicrealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi and Salman Rushdie*, Austin: Texas University Press
- Allen, Robert (1989). 'Bursting bubbles: "Soap opera" audiences and the limits of genre' in Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Greytner & Eva-Maria Warth (Eds.): *Remote Control: Television Audiences and Cultural Power*. London: Routledge
- Allsop, R. (1964). *The Angry Decade: a survey of the cultural revolt of the nineteen-fifties*, London: P.Owen
- Alter, Robert (1964): 'Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel', No. 26 of *Harvard Studies in Comparative Literature*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- Amis, Kingsley.(1957). "Laughter's To Be Taken Seriously", *New York Times Book Review*, 7 July
- Amis, Kingsley, (1954), *Lucky Jim*, London: Penguin
- Appleyard, Bryan, (1989). "Aspects of Ackroyd", *Sunday Times Magazine* (London) 9 April : 50-54
- Ardila, J. A. G. (Ed), (2009). *The Cervantian Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing
- Barthes, Roland. (1977). "Death of the Author" in *Image/Music/Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Noonday
- Bakhtin, M. (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*. E. Emreson & M Hoquist (Eds.). Austin, TX: University of Texas Press
- Berg, Chris, *Goddamn you all to hell: The revealing politics of dystopian movies*, IPA Review, available online at:  
<http://www.ipa.org.au/publications/976/goddamn-you-all-to-hell-the-revealing-politics-of-dystopian-movies> [23.03.07]
- Berkenkotter, Carol & Huckin, Thomas (1995): *Genre knowledge in disciplinary communication*, Hillsdale, NJ: L. Erlbaum Associates
- Bertens, Hans,(1995) *The Idea of the Postmodern: A History*, London & New York: Routledge
- Berube, Michael (2000) Teaching Postmodern Fiction Without Being Sure That the Genre Exists, in *Chronicle of Higher Education*, May 19, available online at:  
[www.michaelberube.com/index.php/weblog/essays/htm](http://www.michaelberube.com/index.php/weblog/essays/htm).
- Bjornson, R. (1977): *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Blewett, David, (1989). "Introduction", to the 1989 edition of Daniel Defoe's *Moll Flanders*, London: Penguin
- Bordwell, David (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of*

- Bradbury, Malcom, (2000). *Rates of Exchange*, London: Picador
- Bradbury, Malcolm, (1992). *Doctor Criminalale*, London: Viking Adult
- Bradford, Richard (1989). *Kingsley Amis*, London: Edward Arnold
- Bradford, Richard (2007). *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell
- Braine, John.(1989). *Room at the Top*. London: Mandarin
- Brook, Susan.(2007). *Literature and Cultural Criticism in the 1950s. The Feeling Male Body*. Palgrave Macmillan
- Byers, John A. (1976-7). "The Initiation of Alan Sillitoe's 'Long-Distance Runner.'" *Modern Fiction Studies*. 22 (584-91).
- Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, (2002).The ed. By Dominic Head, CUP: Cambridge
- Carter, Ronald and John McRae,(1997). *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*, Routledge: London and New York
- Cavallaro, Dani.(2000). *Cyberpunk and Cyberculture*, Bruswick: The Athlowe Press: London & New Bruswick
- Chandler, Daniel (1997). *An Introduction to Genre Theory*, available online at: <http://www.aver.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre8.html> [11/20/2007]
- Chandler, Daniel (1997). 'Children's understanding of what is "real" on television: a review of the literature', *Journal of Educational Media* 23(1): 65-80
- Chandler, F. W: (1958). *The Literature of Roguery*, New York: Burt Franklin
- Christensen, Jerome, (1994). "Don Picaro: Lord Byron and the Reclassification of the Picaresque", in *The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale*, edited by Carmen Benito Vessels and Michael O. Zappala, London; Associated University Press
- Connor, Steven (1997). *Potsmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Second Edition, Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell
- Contemporary British Fiction*,(2003) Ed. By Richard J. Lane, Rod Menghan, and Philip Tew, Polity Press: Cambridge
- Cross, Wilbur Lucius, (1918). *The History of Henry Fielding*, Yale University Press
- Dabydeen, David, (1999). *A Harlot's Progress*, London: Jonathan Cape
- Davis, Robert Con and Ronald Schleifer,(1991). *Criticism & Culture*, London: Longman
- Deer, Patrick. (2004). *Mapping Twentieth-Century British Culture* Contemporary Literature - Volume 45, Number 4, Winter, pp. 723-735
- Derrida, Jacques (1981): 'The law of genre'. In W.J.T. Mitchell (Ed.) *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press
- Devitt, Amy J. (2004): *Writing Genres. Rhetorical Philosophy and Theory*. Carbondale, IL: Illinois University Press

- Dictionary of Literature in the English Language from Chaucer to 1940*, (1970). Compiled and edited by Robin Myers, Pergamon Press
- Dickens, Charles. (1999). *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, Patricia Ingham edition, London: Penguin
- Dickens, Charles, (1867). *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/580> [12.07.2005]
- Dickens, Charles, (1854). *Nicholas Nickelby*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/967> [23.07.2005]
- Dickens, Charles, (1838). *Oliver Twist*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/730> [20.07.2005]
- Doody, Margaret Ann.(1997). *The True Story of the Novel*, Harper-Collins: London
- Duff, D. (2000): *Modern Genre Theory*. Harlow: Pearson.
- Dunn, Peter (1982): "Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque", in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.2 (1982): 109-131
- Eisenberg, Daniel (1979): 'Does the Picaresque Novel Exist?', in *Kentucky Romance Quarterly*, 26: 203- 219
- Engblom, Philip, (1994). "A Multitude of Voices. Carnivalization and Diatopicality in the Novels of Salman Rushdie", in *Reading Rushdie. Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, edited by D. M. Fletcher, Amsterdam: Rodopi
- English, James F. (Ed.) (2006). *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell
- Ermarth, Elizabeth D., (1992) *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton: NJ: A Princeton University Press
- Feuer, Jane (1992): 'Genre study and television'. In Robert C. Allen (Ed.) : *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge
- Finney, Brian (2009). "Migrancy and the Picaresque in Timothy Mo's *Renegade or Halo*", available online at: <http://www.csulb.edu/~bhfinney/mo.html> [14.04.2010]
- Finney, Brian (2009). "Figuring the Real: Ishiguro's *When We Were Orphans*", available online at: <http://www.csulb.edu/~bhfinney/ishiguro.html> [14.04.2010]
- Fielding, Henry, (1749). *The History of Tom Jones*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/6593> [15.06.2005]
- Fielding, Henry, (1742). *The Adventures of Joseph Andrews*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/9611> [24.06.2005]
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London: Routledge
- Flax, Jane (1990) "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", in Linda J. Nicholson, ed. *Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge
- Ford, Boris.(1988). *The Cambridge Guide to the Arts in Britain. Volume 9: Since the Second World War*. Press Syndicate of the University of Cambridge
- Fowler, Alistair (1982): *Kinds of Literature*. Oxford: Oxford University Press

- Fowler, Alistair (1989): 'Genre'. In Henrik Barnow (ed. by): *International Encyclopedia of Communications*, Vol. 2., New York: Oxford University Press
- Francese, Joseph (1997) *Narrating Postmodern Time and Space*, Albany: State University of New York Press
- Frye, Northrop (1957): *The Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Genette, Gerard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Foreword by Gerald Prince. (Stages, Volume 8.) Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Gónzales, Antonio Babosteros, (1993). "Nashe, Sterne and Joyce", in *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, edited by David Pierce and Peter Jan de Voogd, Amsterdam: Rodopi
- Githin, Todd,(1988). "Postmodernism. Roots and Politics" in *Contemporary America*, Edited by Ian Angus and Sut Jhally, London: Routledge
- Guillen, Claudio (1981): 'Toward a Definition of the Picaresque', in *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Gutleben, Christian,(2001). *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam and New York: Rodopi
- Hadre, Suzanne "The Bildungsroman Genre: *Great Expectations, Aurora Leigh, and Waterland*", available online at: [www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org) [12.04.2006]
- Hague, Angela (1992): 'Picaresque Structure and The Angry Young Novel', in *Twentieth Century Literature*, Vol 32, No.2, pp209-220
- Harvey, David (1990) *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Blackwell
- Hassan, Ihab, (1985). "The Culture of Postmodernism", in *Theory, Culture & Society*, vol. 2, No 3, available online at: <http://lcs.sagepub.com>, [29.11.2007]
- Hassan, Ihab, (1987). *The Postmodern Turn .-Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio: Ohio UP
- Hayles, Katherine N. (1991) "Introduction", in N.K. Hayles (ed.) *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, pp. 1-33. Chicago, IL: University of Chicago Press
- Havel, Vaclav (1994) *The Need for Transcendence in the Postmodern World*, Speech made in Independence Hall, Philadelphia, on July 4, available online at: <http://www.wordtrans.org/whole/havelspeech.html>, [07.05.2008]
- Head, Dominic, (2002). *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge, New York, Melbourne, Cape Town: Cambridge University Press
- Henke, Robert, (2006) 'Review' of Verna Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, in *Comparative Drama*, Fall; 40, 3; Research Library Core
- Hensher, Philip, (2000). Review in *The Observer*, Sunday, 19 March, available online at: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/mar/19/fiction.bookerprize2000> [12.12.2004]



- Hobsbaum, Philip, (1998). *A Reader's Guide to Charles Dickens*, Syracuse University Press
- Hutcheon, Linda, (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York: Methuen
- Hutchings, William.(1993). "Proletarian Byronism: Allan Sillitoe and the Romantic Tradition." *English Romanticism and Modern Fiction: A Collection of Critical Essays*. Ed. Allan Chavkin. AMS Press
- Ion, Angela (1983): 'In cautarea surselor profunde ale povestirii', Preface to *Romanul inceputurilor si inceputurile romanului*, transl. by Angela Ion, Bucuresti: Univers
- Irvine, Martin (2002) "The Postmodern", "Postmodernism", "Postmodernity": Approaches to Po-Mo, available online:  
<http://www.qwoegetown.edu/faculty/irvinem/technoculture/pomo.html>  
 [23.02.2006]
- Ishiguro, Kazuo, (1989), *The Remains of the Day*, New York: Vintage
- Ishiguro, Kazuo, (2000), *When We Were Orphans*, London: Faber and Faber
- Ishiguro, Kazuo, (2006). *Never Let Me Go*, London : Faber and Faber
- Kaler, Anne, (1991). *The Picara: From Hero to Fantasy Heroine*, Bowling green State University Popular Press
- Keene, Suzanne, (2001). *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto: University of Toronto Press
- Kettle, Arnold, (2007). *An Introduction to the English Novel*, volume I: *Defoe to George Elliot*, New York: Harper
- Keunen, Bart (2000): 'Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive turn: Chronotopes as Memory Schemata', in *Comparative Literature and Culture: a Web Journal*, 2.2. (June 2000), available online at:  
<http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clweb00-2/keunen00.html> [5/11/2005]
- Kirby, Alan (2006), "The Death of Postmodernism and Beyond", in *Philosophy Now*, 58, an online magazine, available:  
<http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>, [23.03.2008]
- Klages, Mary "Postmodernism", available online at <http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/pomo.html>. [02.02.2007]
- Kuhlich, Tina, (2004). "The Ambivalent Rogue", in *Rogues and Early Modern English Culture*, edited by Craig Dionne and Steve Mentz, The University of Michigan Press
- Kumar, Shiv K.; McKean, Keith, (2003). *Critical Approaches to Fiction*, New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors
- Kureishi, Hanif. (1990). *The Buddha of the Suburbia*, London: Faber and Faber
- Landow, George P.(1982). *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present*, Boston and London: Routledge & Kegan
- Leader, Zachary (Ed), (2002). *On Modern British Fiction*, Oxford, New York: Oxford University Press
- Lewis, Barry, (2000). *Kazuo Ishiguro*, Manchester: Manchester University Press
- Lewis, R. W. B. (1959), *The Picaresque Saint: representative Figures in Contemporary Fiction*, Philadelphia: B.

Lippincott

Livingstone, Sonia M (1990): *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. London: Pergamon

Lodge, David. (1977). *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold

Lodge, David, (1975). *Changing Places*, London: Martin Secker & Warburg

Lodge, David, (1995). *Therapy*, London: Penguin

Lovett, Robert Morss; Hughes, Helen Sard, (1932). *The History of the Novel in England*, Chapter II: *Seventeenth-Century Fiction*, Boston, New York, Chicago, Dallas, Atlanta, San Francisco: The Riverside Press Cambridge & Houghton Mifflin Company

MacHale, Brian, (1992), *Constructing Postmodernism*, New York: Routledge

MacInnes, Colin.(1964).*Absolute Beginners* (1959). Harmondsworth: Penguin

Maduram, Jane, (2000). "An Intelligent and Nuanced Book", in *The Tech*, Volume 120, Issue 45: Tuesday, September 26, available online at: [http://tech.mit.edu/V120/N45/book\\_review.45a.html](http://tech.mit.edu/V120/N45/book_review.45a.html) [12.12.2004]

Maynadiers, G. H., (2008), "Introduction", to *The Works of Daniel Defoe*, volume I, London: BiblioBazaar

Mawer, Simon, (1998). *Mendel's Dwarf*, London: Anchor

McRae, John; Carter, Ronald, (2004). *The Routledge Guide to Modern English Writing: Britain and Ireland*, London, New York: Routledge

Mancing, Howard,(1996). "The Protean Picaresque", in *The Picaresque: Tradition and Displacement*, edited by Giancarlo Maiorino, U of Minnesota Press

McCullough, B. W. (1964), *Representatives English Novelists: Defoe to Conrad*, New York: Harper and Row

McEwan, Neil. (1981). *The Survival of the Novel. British Fiction in the Later Twentieth Century*, London: McMillan

McHale, Brian. (1987). *Potmosdernist Fiction*, Routledge: London and New York

Miller, Carolyn R (1984): 'Genre as social action', *Quarterly Journal of Speech* 70: 151-67

Miller, Stuart (1967) : *The Picaresque Novel*, Cleveland: Reserve University Press

Milovanovic, Dragan (1997) "Humanity and Society", revised in *Postmodern Criminolgy*, New York: Garland Publishing

Mo, Timothy, (1991), *The Monkey King*, London: Sphere Books

Mo, To Timothy, (1983), *Sour Sweet*, London: Abacus

Munteanu, Romul (1981): *Clasicism is baroc in cultura europeana din secolul al XVII-lea*, Bucuresti: Univers

*Nation and Narration*, (1991). ed. By Homi Bhabha, Routledge: London, New York

Neale, Stephen (1980): *Genre*. London: British Film Institute [solely concerned with film]; an

extract can be found in Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Woollacott (Eds.) (1981): *Popular Television and Film*. London: British Film Institute/Open University Press

- Neale, Stephen ([1990] 1995): 'Questions of genre'. In Oliver Boyd-Barrett & Chris Newbold (Eds.) *Approaches to Media: A Reader*. London: Arnold, pp. 460-72
- Neil McEwan. (1981). *The Survival of the Novel. British Fiction in the Later Twentieth Century*, London: McMillan
- Oțoiu, Adrian, (1997). "Post-Modernism and/or vs. Hermeneutics", *Buletin Stiintific Limbi Moderne*, Universitatea de Nord Baia Mare, seria A, vol. XI, pp 57-70
- Oxford Companion to English Literature*, (2000). The, edited by Margaret Drabble, Oxford University Press
- Pardo, Pedro Javier, (2005). "Tobias Smollett's *Humphrey Clinker* and the Cervantian Tradition in Eighteenth-Century England", in *Cervantes in the English Speaking World*, edited by Darío Fernández Morera and Micahel Hande, Kassel: Reichenburger
- Patten, Robert D., (2001). "From Sketches to *Nickelby*", in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, edited by John. O. Jordan, Cambridge University Press
- Paulson, Donald, (2000). *The Life of Henry Fielding: a Critical Biography*, Malden, Oxford: Blackwell
- Philips, K. J., (1993). "Salman Rushdie's *Midnight Children*: Models for Storytelling, East and West", in *Comparative literature – East and West: traditions and trends: selected conference papers*, volume I, edited by Cornelia Nekus Moore and Raymond A. Moody, Honolulu: Hawaii University Press
- Polkinghorne, Donald E., (2000), *The Unconstructed Self*, in *Culture & Psychology*, SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), vol 6(2): 265-272
- Pritchett, V. S. (1957). "These Writers Couldn't Care Less". *New York Times Book Review*, 28 April
- Rasmussen, Eric, November 30, 2000 "riPOSTe" was written in response to an editorial by Michael Berube in the *Chronicle of Higher Education*.) available online at: <http://www.altx.com/ebr/riposte/rip2/rip2ras.htm>, [23.05.2007]
- Reierson, Gary B., *Art and Ethics in the Novels of Iris Murdoch*, available online at: [www.gmcc.org/artethics.pdf](http://www.gmcc.org/artethics.pdf) [12.08.2008]
- Rennison, Nick, (2005). *Contemporary British Novelists*, New York: Routledge
- Riva, Massimo, (1994), "Local/global: literary postmodernism and the scientific rediscovery of time", in *Social Science Information*, SAGE Publications, available online: <http://ssi.sagepub.com> , [visited on 29.11, 2007]
- Rubinson, Gregory. (2005). *The Fiction of Rushdie, Barnes, Wnterson and Carter: breading cultural and literary boundaries in the work of four postmodernists*, Jefferson: McFarland & Co
- Rushdie, Salman.(1983). *Shame*. London: Picador
- Rushdie, Salman (2000). *The Ground Beneath Her Feet*, London: Vintage
- Ruthven, Malise, (2006). *Islam in the World*, Oxford, New York: Oxford University Press

- Sanchez, Francisco J.(1996), and Spadaccini, Nicholas. "Revisiting the Picaresque in Postmodern Times", in *The Picaresque: Tradition and Displacement*, edited by Giancarlo Maiorino, University of Minnesota Press
- Sanders, Andrew (1994). *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Sanders, Andrew, (2004). *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press
- Scholes, Robert (1966): *Approaches to the Novel: Materials for a Poetics*, San Francisco: Chandler Pub & Co.
- Sharpe, Tom.(1996). *The Midden*. London: Pan Books
- Shaffer, Brian W., (Ed), (2005). *A Companion to the British and Irish Novel, 1945-2000*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell
- Shaffer, Brian W., (2006). *Reading the Novel in English, 1950-2000*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell
- Showalter, Elaine (2002), "Ladlit", in *Modern British Fiction*, ed. Zachary Leader, Oxford University Press
- Skinner, John, (1996). *Constructions of Smollett. A Study of Genre and Gender*, London, Cranbury: Associated University Press
- Smollett, Tobias, (1762). *The Life and Adventures of Lancelot Graves*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/6758> [28.03.2005]
- Smollett, Tobias, (1748). *The Adventures of Roderick Random*, available online at: <http://www.gutenberg.org/etext/4085> [23.04.2005]
- Speake, Jennifer, (2003). *Literature of Travel and Exploration: R to Z*, volume III, New York; Taylor and Francis Book, Inc.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory*. Oxford: Blackwell
- Stevenson, Randall, (1993). *The British Novel Since the Thirties*, Iasi: Institutul European
- Suleiman, Susan Rubin, (2006), *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge MA: Harvard University Press
- Suprajitno, Stefanus, (2002). "Between Two Worlds: Timothy Mo's *Sour Sweet*", in the journal *K@Ta*, of the English Department of the Faculty of Letters, Petra Christian University, Subrabaya-Indonesia, Volume 4, Number 2, December, 75-90, available online at: <http://puslit2.petra.ac.id/ejournal/index.php/ing/article/viewFile/15486/15478> [14.05.2010]
- Swales, John (1990). *Genre Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press
- Tew, Philip, (1999). *The Contemporary British Novel*, Continuum: London, New York
- Tew, Philip, (2004). *The Contemporary British Novel*, New York: Continuum International Publishing Group
- Tew, Philip; Mengham, Rod (Eds), (2006). *British Fiction Today*, New York: Continuum International Publishing Group
- Tupan, Ana-Maria, (2007), Malcolm Bradbury: The Quest for the Perilous East, available

- online at:  
[www.english-unib.ro/Documente/Genre%20and%20Postmodernism.DOC](http://www.english-unib.ro/Documente/Genre%20and%20Postmodernism.DOC)  
 [14.12.2008]
- Tupan, Ana-Maria, (2004), *A Survey Course in British Literature*, Universitatea din Bucuresti,  
 available online at:  
<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/tupan/index.htm>, [12.03.2007]
- Turner, Nick,(2008). *Doris Lessing: Critical Perspective*, available online at:  
<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth60> [12.12.2008]
- Vianu, Lidia, (2005). *British Desperadoes at the Turn of the Millennium*, LiterNet Publishing  
 House, available online at: [editura.liternet.ro/](http://editura.liternet.ro/)  
[/Lidia-Vianu/British-Desperadoes-at-the-Turn-of-the-](http://Lidia-Vianu/British-Desperadoes-at-the-Turn-of-the-Millennium.html)  
[Millennium.html](http://Lidia-Vianu/British-Desperadoes-at-the-Turn-of-the-Millennium.html) [numerous occasions]
- Warwick, Paul. (1985). "Did Britain Change? An Inquiry into the Causes of National Decline."  
*Journal of Contemporary History* 20: 99-133.
- Waugh, Patricia, (1989), *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. New York: Routledge
- Waugh, Patricia,(1992), *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, New York: Edward  
 Arnold
- Wicks, Ulrich (1989): 'More Picaresque', in *Novel*, No. 5, 714
- Widdowson, Peter. (1999). *Literature*, Routledge: London and New York
- Willis, Angela L., (2005): "Revisiting the Circuitous Odyssey of the Baroque Picaresque  
 Novel: Reinaldo Arenas's *El mundo alucinante*", in *Comparative Literature*, Winter,  
 2005, available online at : [http://findarticles.com/p/arcles/mi\\_qa3612/is\\_200501/ai\\_n13635301/htm](http://findarticles.com/p/arcles/mi_qa3612/is_200501/ai_n13635301/htm)  
 [12.06.2007]
- Winton, Calhoun, (1994). "Richard Head and the Origins of the Picaresque in England", in  
*The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale*, edited by Carmen Benito  
 Vessels and Michael O. Zappala, London; Associated University Press
- Witzsche, Rolf, *Metaphors of The Lord of the Rings*, available online at:  
<http://lordoftherings.rolf-witzsche.com/http://lordoftherings.rolf-witzsche.com/>  
 [15.02.2008]
- Wolfrey, Julian, (2002), *Introduction to Introducing Criticism at the* 21<sup>st</sup> Century, Edinburgh:  
 Edinburgh University Press
- Woloch, Alex, (2003). *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the*  
*Protagonist in Novels*, Princeton University Press
- Zuczkowski, Tadeusz, *What did the Angry Young men have to be angry about?* , available  
 online at:  
[www.nkjoleszno.pl/publikacje/tzuczkowski1.htm](http://www.nkjoleszno.pl/publikacje/tzuczkowski1.htm) [24.06.2006]