Oglinzile lui Lawrence Durrell: „Cvartetul din Alexandria" – un roman postmodern?

Iulia CÂMPEANU

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: iulia.campeanu@ulbsibiu.ro

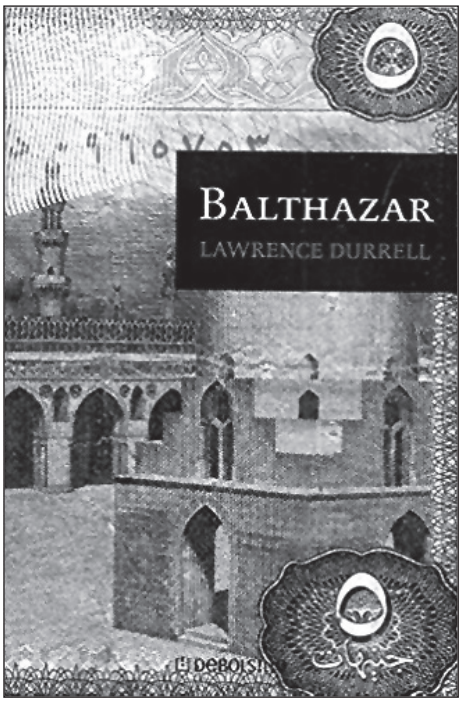
Lawrence Durrell's Mirrors: The Alexandria Quartet – a postmodern novel?

This paper is part of a larger project that aims to talk about the ways in which Lawrence Durrell combines, in The Alexandria Quartet, two essentially different types aesthetics (the modern and the postmodern one) and manages to create a powerful and durable piece of literature that still stands as one of the pillars of the 20th century novel. The current analysis focuses on the postmodern aspects that can be identified in The Alexandria Quartet, starting with the idea that Truth does not exist, and that perception is relative (idea that Durrell associated with Einstein's theory of relativity).

Keywords: modernism, postmodernism, relativity, perspective, archetypal metafiction

„Noi trăim vieți bazate pe ficțiuni alese..."[1]

„Literatura modernă nu oferă niciun fel de etaloane, de unități de măsură, așa că m-am adresat științei și încerc să duc la bun sfârșit un roman în patru straturi, a cărui formă se bazează pe teorema relativității. Trei laturi ale spațiului și o latură a timpului, iată rețeta acestui neîncetat amestec. Cele patru romane urmează acest tipar întocmai. Totuși, primele trei părți se desfășoară în spațiu. (…) Timpul stă în loc încremenit. Partea a patra e singura care reprezintă timpul (…)."[2] Cu aceste afirmații, plasate într-o *Notă introductivă*, deschide Lawrence Durrell cel de-al doilea volum al tetralogiei *Cvartetul din Alexandria* (1958-1960), intitulat *Balthazar* (1958). Astfel, el își dezvăluie intenția de a scrie un roman pornind de la o teorie științifică – teoria relativității a lui Albert Einstein. De aici, întreaga structură a romanului: un șir continuu de perspective relative asupra acelorași evenimente, gândite în așa fel încât să evidențieze ideea că adevărul este o iluzie, el nu există pentru că percepția ne este



limitată și influențată de o serie de factori *exteriori* conștiinței noastre. Această latură a romanului a fost cea care a constituit premisa prezentei lucrări, și anume că tetralogia publicată de Lawrence Durrell la mijlocul secolului trecut se apropie, într-o foarte mare măsură, de estetica postmodernismului.

Postmodernismul este, s-a afirmat adesea, o extensie a modernismului, mai degrabă decât o reacție la acesta. De altfel, după cum demonstrează și Matei Călinescu[3], modernismul și postmodernismul sunt, în fapt, două fețe ale aceleiași monede – ale modernității – care au modalități diferite de raportare la unul și același material – ființa umană și actul de creație. Ambele paradigme au în centrul lor problema limitelor cunoașterii. Atât modernii, cât și postmodernii, și-au pierdut încrederea în capacitatea ființei umane de a mai deține până și cea mai infimă fărâmă de adevăr cu privire la universul haotic, „descentrat" în care trăiește. Diferența survine, însă, în următorul aspect: în vreme ce modernul se încrede în capacitatea artei de a ordona lumea, de a-i deschide calea spre Adevăr, postmodernul acceptă imposibilitatea unei astfel de finalități a artei, date fiind instabilitatea lumii și, în cele din urmă, a limbajului însuși. Autorul nu poate deține controlul asupra unui limbaj dominat de arbitrarietate, tot astfel cum nu mai este capabil să controleze textul pe care, numai aparent, el îl așterne pe hârtie.

Sigur că ideea potrivit căreia *Cvartetul* se apropie, prin unele aspecte, de postmodernism nu este nouă. Ea a fost ilustrată de numeroși exegeți ai operei lui Lawrence Durrell, care au mers până într-acolo încât au afirmat că, în fapt, această tetralogie nu face decât să submineze tradiția modernismului, fiind, în întregime, postmodernă[4]. Ba mai mult decât atât, *Cvartetul* și-a câștigat titlul de „metaficțiune arhetipală" (în original, „archetypal metafiction", t.n.), adică, „una dintre primele opere de ficțiune postmoderne în care subiectul central este arta"[5].

În *Cvartetul din Alexandria*, după cum voi arăta, modernismul și postmodernismul se îmbină pentru a da naștere unui text care poate reprezenta, fără îndoială, așa cum s-a afirmat în câteva rânduri, o punte de legătură între aceste două paradigme culturale ale secolului trecut. *Cvartetul* este, de asemenea, un punct de cotitură și în opera lui Lawrence Durrell, care, după publicarea acestui ciclu romanesc, pare să îmbrățișeze tot mai mult doctrina postmodernă, până când, în *Cvintetul din Avignon*, ajunge să dea o operă care reflectă una dintre obsesiile cele mai mari ale postmodernismului – existența unor realități multiple.

Un prim aspect asupra căruia mă voi opri vizează tocmai pierderea încrederii în existența Adevărului absolut și, implicit, resemnarea în fața acestei noi descoperiri. Cu toate că Durrell scrie cele patru romane ale *Cvartetului* înainte de 1960 (*Clea* apare chiar în 1960), înainte de popularizarea teoriilor poststructuraliste și deconstructiviste, ideile legate „moartea" Adevărului sunt extrem de prezente în acest ciclu romanesc, după cum am arătat în capitolul precedent. Sigur că nici modernismul nu era străin de pierderea încrederii în capacitatea ființei umane de a mai cunoaște în profunzime lumea în care trăiește, însă diferența survine în acceptare.

Darley, naratorul din *Justine*, *Balthazar* și *Clea*, se află, în primul volum, în căutarea unui adevăr despre trecutul său. Bazându-se pe propriile amintiri, precum și pe mărturiile cunoscuților săi, care funcționează ca un soi de „corectori" ai viziunii subiective (în mod ironic, la fel de subiective și de necreditabile), naivul profesor crede că manuscrisul său este o evocare limpede și precisă a celor trăite de el în Alexandria. Spre surprinderea sa, însă, manuscrisul trimis lui Balthazar se întoarce plin de adnotări și corecturi care îi răstoarnă cu totul percepția. De fapt, fiecare dintre cele patru părți ale *Cvartetului* corectează „adevărul" celor anterioare, aducând noi și noi interpretări faptelor inițiale. Acestea par să-l bulverseze pe Darley, ipostază a artistului, care întâmpină un blocaj cauzat de obsesia sa de a descoperi „calea cea dreaptă", de a extrage, din toate adevărurile care i s-au dezvăluit, Adevărul unic (la singular, cu majusculă). Cuvintele lui Balthazar evocă în mod clar viziunea poststructuralistă/postmodernă a unor Foucault sau Derrida asupra acestei „pluralități de adevăruri" și asupra imposibilității existenței unui singur adevăr final:

Însăși această descoperire ar trebui mai curând să te stimuleze decât să te handicapeze. Mă refer la natura labilă a oricărui adevăr. Fiecare fapt poate avea o mie de motivări, toate la fel de valabile, și o mie de fațete. Și sunt atâtea adevăruri care nu au nicio legătură cu faptele! Datoria artistului este să le depisteze. În fiecare moment din lanțul timpului găsești așteptându-te o mulțime de adevăruri.[6]

Ideea exprimată de Durrell prin intermediul vocii lui Balthazar este, în fapt, exact aceeași pe care Linda Hutcheon o exprimă, decenii mai târziu, în *Poetica postmodernismului*: „există adevăruri numai la plural și niciodată un (singur) adevăr; rareori există falsitate *per se*, fiind vorba, de fapt, de adevărurile altora."[7]

Până în momentul în care admite acest fapt, Darley se găsește în ipostaza autorului înfrânt, care nu-și mai găsește inspirația. În finalul ultimei părți, cu ajutorul mărturisirilor Cleei, el adoptă un nou punct de vedere, o nouă estetică chiar, în viziunea anumitor interpreți. Afirmațiile Cleei, astfel, ar simboliza tocmai această trecere de la modernism la postmodernism:

Am trecut hotarul, spune Clea, și am intrat în deplina posesie a împărăției mele, și asta datorită MÂINII. Absolut fără nicio premeditare. Într-o bună zi, a apucat penelul – și, ce să-ți spun! – s-au născut picturi de tulburătoare originalitate și forță. (…) Vorbesc cu cea mai strictă obiectivitate, pentru că știu

că eu nu am niciun merit. Mâna, și numai ea a reușit să mă strecoare printre bariere și să mă împingă în rândul «Celor Adevărați», cum îi spunea Pursewarden.[8]

N-am forța deloc nota dacă am interpreta cuvintele Cleei în litera teoriilor lui Barthes cu privire la „moartea autorului". „Mâna" despre care vorbește Clea cu atâta înfrigurare este, desigur, proteza de lemn care îi înlocuiește brațul retezat de Darley pentru a-i salva viața într-un accident subacvatic. „Mâna" este un corp străin, un corp care, deși nu-i aparține Cleei, realizează aproape involuntar opere de artă „originale", care, potrivit mărturisirilor pictoriței, n-ar izvorî din propria sa imaginație. Teoria lui Barthes ilustra tocmai această idee: Autorul nu este creatorul operei/textului său, el este pur și simplu canalul de trecere în pagină a unei paste artistice născute dintr-un amestec intertextual. Proteza Cleei ar putea fi, astfel, o metaforă pentru acest intertext despre care vorbeau Kristeva și Barthes și care ar fi sursa tuturor textelor.

O altă zonă în care *Cvartetul* se apropie de postmodernism este aceea a structurii narative a celor patru romane care îl alcătuiesc. Evident, fragmentarismul care îl domină de la început până la sfârșit nu este o invenție a postmodernilor, el apare și în romanele considerate „capodopere ale modernismului" (*Ulise, În căutarea timpului pierdut, Spre far*) ca o consecință a imitării modului în care funcționează memoria și psihicul uman. În postmodernism, însă, fragmentarismul este o consecință a viziunii deconstructiviste, o consecință a „retoricii rupturii", ca să utilizăm o formulare a Lindei Hutcheon. Construcția epică lineară nu mai satisface, prin urmare, viziunea postmodernului care trăiește în mijlocul haosului fără „centru" și „margini". De aici, fragmentarismul care, în fapt, constă în ceea ce, Sharon Spencer numește „relatare simultană a evenimentelor situate pe axa timpului", specifică romanelor postmoderne de tip „arhitectonic". Într-o lucrare din 1971 intitulată *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, Sharon Spencer teoretizează „romanul arhitectonic" care, spre deosebire de romanul „tradițional", are o construcție epică non-lineară, caracterizată de un fenomen de „spațializare a temporalității" care apare atunci „când evenimentele ce se desfășoară în timp sunt organizate după un tipar spațial, în conformitate cu o tehnică a juxtapunerii, folosită de regulă la montaj, acestea pierd în egală măsură natura lor inevitabil secvențială, ca și calitatea ireversibilității. Ele pot (…) să îmbrace aparența simultaneității"[9]. *Cvartetul din Alexandria* are o structură care se potrivește perfect descrierii pe care o face Sharon Spencer acestui tip de roman postmodern, romanul „arhitectonic". Durrell și-a gândit tetralogia ca pe un „continuum spațial" în primele trei volume, cu o urmare în timp reprezentată de partea finală. Narațiunea sare de la un punct spațial la altul, lăsând impresia că nu evoluează în timp (ceea ce nici nu face), ci rămâne pe loc, adăugând, mereu și mereu, noi straturi poveștii inițiale.

Un loc important este ocupat, în *Cvartet*, de dimensiunea paratextuală. Această latură paratextuală este reprezentată de numeroasele scrisori sau fragmente de jurnal reproduse întocmai, cu ghilimele, cu scopul de a aduce în prim-plan și perspectivele celorlalte personaje. Pursewarden, Clea, Balthazar, Justine, Nessim – iată doar câteva dintre personajele ale căror epistole sunt redate în corpul romanului. Toate acestea contribuie la conturarea structurii fragmentare, „pluraliste" a romanului, la stratificarea narațiunii și, în ultimă instanță, la reducerea privilegiilor naratorului. Citându-l pe polonezul Ryszard Nycz, Liviu Petrescu aduce în discuție tocmai acest aspect al romanului postmodern, caracterizat prin

Caracterul plurivoc al discursului narativ, folosirea mai multor nivele de narațiune (narațiunea la gradul doi, trei), indicii metatextuali, invazia documentarului în structuri romanești – toate acestea subminând privilegiile naratorului (în diversele lui ipostaze)...[10]

Prezența acestor elemente non-ficționale în cadrul romanului, a scrisorilor și a fragmentelor de jurnal, precum și a pasajelor care, la o privire mai atentă, evocă modalitatea de operare a criticii literare sau a tratatelor de filosofie nu este deloc una întâmplătoare. Ea conferă discursului aerul unei pastișe care împrumută și combină stiluri diferite într-un joc textual veritabil postmodern. Volumul al treilea, *Mountolive*, poate fi privit în întregime ca o pastișare a romanelor realist-obiective ale secolului al XIX-lea. Neîncrederea lui Durrell în acest mod de narare este una evidentă, dată fiind prezența naratorilor subiectivi adiacenți.

Dimensiunea paratextuală despre care am discutat mai devreme este dublată de una metatextuală. Despre metatextualitate s-a vorbit, după cum bine se știe, până și în legătură cu *Don Quijote* al lui Cervantes sau cu *Tristram Shandy* al lui Sterne. Romanele moderne au, și ele, o puternică dominantă autoreflexivă menită să scoată la iveală ițele din spatele „desenului din covor", ca să folosim faimoasa metaforă a lui Henry James. În postmodernism, metaficțiunea adoptă conotațiile pe care i le-a atribuit Patricia Waugh în studiul *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, apărut în 1984. Pornind de conceptul de „metalimbaj" lansat de lingvistul Hjelmslev, autoarea arată că termenul „metaficțiune" denumește acele opere literare care

„atrag atenția în mod conștient și sistematic asupra statutului lor de artefacte cu scopul de a interoga relația dintre ficțiune și realitate. Prin faptul că oferă o critică a propriilor metode de construcție, asemenea creații nu doar examinează structurile fundamentale ale ficțiunii narative, ci și explorează posibila ficționalitate a lumii din afara textului literar."[11]

Prin urmare, metaficțiunea erodează granițele

dintre ficțiune și realitate într-atât încât acestea două ajung să se confunde. Nu este evidențiat numai caracterul artificial al textului literar, ci și acela al realității, care, până la urmă, este, ea însăși, o iluzie.

În *Cvartetul din Alexandria*, dimensiunea metaficțională este foarte bine conturată. Nu de puține ori, discursul are o dublă reprezentare, referentul său fiind el însuși:

Iar acolo, așezate pe masă, la lumina galbenă a lămpii, zăceau marile adnotări pe marginea volumului *JUSTINE* – cum îi spusesem eu. Manuscrisul era hașurat și tăiat, mâzgălit indescifrabil, presărat cu asteriscuri, întrebări și răspunsuri scrise cu cerneală de diferite culori sau bătute la mașină. De atunci mi s-a părut că , într-un fel, e însuși simbolul realității pe care îl împărtășisem – o tăbliță pe care fiecare dintre noi lăsase urmele sale individuale, strat după strat.[12]

Darley, personajul-narator, apare, în același timp, și în ipostaza de autor, iar romanul pe care cititorul îl lecturează este evocat, în cadrul operei de ficțiune, în ipostaza de manuscris. Durrell și Darley, sunt, prin urmare, ambii autorii unui roman intitulat *Justine*, fapt care a determinat numeroși exegeți să afirme că, în ultimă instanță, personajul-narator este un alter-ego al scriitorului. Sigur că Darley poate fi privit ca o proiecție a lui Durrell însuși, la fel ca și Pursewarden sau ca și Balthazar. Dacă Darley reprezintă scriitorul care se află în căutarea propriei voci, Pursewarden este autorul matur, cu o poetică și o viziune asupra literaturii și artei foarte bine conturată. Pursewarden, de altfel, poate fi și o ipostază excelentă a autorului postmodern, sceptic cu privire la teoriile umaniste care au dominat epoca modernității și ironic până în măduva oaselor. Cu Balthazar, Durrell împărtășește înclinația spre ocultism și hedonismul profund.

Finalul romanului rămâne, însă, una dintre părțile sale „cele mai postmoderne". S-a vorbit îndelung despre „finaluri deschise" în legătură cu romanele epocii moderne. Marea lor majoritate lasă loc imaginației cititorului, nespecificând cu exactitate destinul final al personajelor, tocmai pentru a evidenția faptul că puterea autorului asupra lor s-a diminuat substanțial. Ei bine, în cazul romanelor postmoderne nu mai este vorba despre finaluri deschise, ci despre finaluri „multiple". Sigur că este lesne de înțeles că această preferință vine pe filiera deconstructivismului, în viziunea căruia „închiderea nu este indezirabilă, dar nici măcar posibilă"[13]. Împletită cu înclinația spre eterogenitate, spre pluralitate, lipsa marginilor nu putea decât să ducă la apariția acestui tip de epiloguri. Să ne amintim, de pildă, de *Iubita locotenentului francez* (1969), roman căruia autorul său, John Fowles, îi creează două posibile epiloguri. Situația este asemănătoare în cazul *Cvartetului din Alexandria.* Epilogul centrat pe imaginea artistului este unul de factură pur modernistă. Urmarea lui, însă, cele „Câteva puncte pentru o eventuală continuare a povestirii", care, la fel ca în cazul romanului lui Fowles, scot în evidență faptul că orice text ficțional este un construct care nu poate cunoaște „închidere", apropie tetralogia de postmodernism. Este vorba nu doar despre faptul că, în ultimă instanță, orice poveste se poate continua într-o infinitate de feluri, ci despre viziunea poststructuralistă/postmodernă potrivit căreia, la fel cum nu există centru și margini stabile, tot astfel un text nu mai poate avea un final „tradițional".

Am lăsat intenționat pentru final analizarea laturii intertextuale a *Cvartetului din Alexandria* întrucât ea presupune și aducerea în discuție a poetului grec de origine alexandrină, Constantin Kavafis. În primul rând, trebuie stabilit încă de la început că, în cazul acestui ciclul romanesc, nu se poate vorbi despre intertextualitate în sensul deplin al cuvântului. Știm că acest procedeu postmodern presupune, în cele mai multe cazuri, și o dimensiune ludică, ironică, parodică, or aceasta lipsește cu desăvârșire din tetralogia lui Durrell. În citarea lui Kavafis, miza lui Durrell este una cu totul diferită, rolul „bătrânului poet" fiind asemănător cu acela al unui zeu tutelar la ale cărui texte personajele se raportează ca la niște evanghelii. În plus, romancierul însuși a mărturisit influența kavafiană nu doar asupra *Cvartetului din Alexandria*, ci și asupra poeziei sale.

Cu poetul levantin, Durrell împărtășea credința profundă în moștenirea grecească, de sorginte mediteraneeană a Alexandriei, pe care o considerau mult mai puternică decât cea islamică, astfel că, în poezia kavafiană, îmbibată de istoria și miturile Greciei antice (pentru care Durrell însuși avea o dragoste nemărginită), romancierul anglo-irlandez s-a descoperit pe sine însuși. În plus, un alt punct comun al celor doi era reprezentat de construirea, în textele lor, a unei Alexandrii a iluziei. Născut în orașul egiptean, Kavafis l-a părăsit în favoarea Europei de la o vârstă fragedă, revăzându-l cu intermitențe pentru perioade scurte de timp. Durrell, după cum am arătat în primul capitol, a cunoscut doar Alexandria bântuită de război. Prin urmare, se poate vorbi, atât în legătură cu Durrell, cât și în legătură cu Kavafis, despre existența, în operele lor, a unei „Alexandrii a imaginației" – după cum îi plăcea lui Durrell să spună – care exercită o puternică fascinație asupra amândurora.

Acestea fiind zise, poemele lui Kavafis sunt reproduse întocmai în corpul romanului (în traducerea englezească a lui Durrell însuși) pentru că se pliază foarte bine pe propria viziune a autorului și, în același timp, contribuie la conturarea atmosferei întregului ciclu romanesc, prin prisma căruia Alexandria este un oraș al artei, ai cărui locuitori își ghidează existența după principiile acesteia. La o analizare atentă a activităților lor ajungem la concluzia că, în fapt, Alexandria lui Durrell chiar este o lume care trăiește și se trăiește prin artă. Toate personajele au înclinații artistice, scriu

sau pictează, sunt preocupate de filozofie, participă la conferințe despre poezie. De altfel, întreaga poveste de iubire dintre Darley și Justine (fie ea reală sau închipuită de naivul profesor aflat sub vraja evreicei misterioase), stă sub semnul poeziei lui Kavafis, cei doi întâlnindu-se la o conferință dedicată poetului alexandrin.

Reluăm, așadar, ideea noastră: dialogul cu textele lui Kavafis este un intertext „nejucăuș", al cărui rol este acela de a-l transforma pe poet într-un veritabil *deus loci* care guvernează viața în Alexandria. Poeme ca *Orașul* sunt reproduse nu cu scopul creării unui „mozaic de citate", ci cu intenția evocării unei anumite stări sufletești a personajelor și, așa cum spuneam, din dorința de a da contur unei anumite atmosfere. Versurile lui Kavafis, iată, întruchipează transpunerea în poezie a trăirilor lui Darley: „Noi locuri nu vei afla, și nici alte mări. / Orașul te va urma: pe-aceleași străzi te vei roti, / prin aceleași cartiere vei îmbătrâni; / și sub aceleași acoperișuri îți va albi părul. / Mereu vei sfârși în acest oraș. Cât de plecare – nu spera – / nici un vapor pentru tine, și nici un drum. / Așa cum ți-ai ruinat viața în acest ungher, / pe întregul pământ la fel ți-ai distrus-o."[14]

Concluzionând, această tetralogie se apropie, fără putință de tăgadă, de postmodernism. Aspectul cel mai intrigant și mai interesant al romanului este, de departe, transpunerea în planul literaturii a teoriei relativității. Nu este oare această paradigmă culturală a societății post-industriale tot un soi de „poem al relativității"? Toate aceste teorii cu privire la inexistența unui adevăr absolut își trag seva tocmai din aceste idei expuse de Einstein la începutul secolului al XX-lea și care au fost reinterpretate odată cu încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, care a potențat neîncrederea ființei umane în toate aspectele pe care le considerase centrale și imuabile până atunci – de la adevăr, până la limbaj sau propria percepție asupra realității. Criza prin care trece Darley tocmai în neînțelegerea acestui aspect își are rădăcinile. Abia când acceptă faptul că nu trebuie să încerce să înțeleagă sau să ordoneze realitatea prin artă și că, de fapt, menirea creatorului este de a inventa povești proprii, abia atunci reușește el să așternă pe hârtie „cele trei cuvinte cu care orice povestitor, de la facerea lumii încoace, și-a ridicat timidul apel către atenția semenilor săi. Cuvinte care vestesc, simplu, că un artist a pășit pragul maturității. Am scris: «A fost odată...» și am avut senzația că întregul univers mi-a făcut cu ochiul".[15]

Note

1. Lawrence Durrell, *Balthazar*. Traducere de Catinca Ralea. București: Editura Cartea Românească, 1991, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 5-6.
3. Cf. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.* Iași: Polirom, 2005.
4. Cf. Dianne Vipond, *Lawrence Durrell's* Alexandria Quartet*: the Missing Link to Postmodernism*, 1993, *Apud.* Anne R. Zahlan, *Crossing the Border: Lawrence Durrell's Alexandrian Conversion to Postmodernism* în „*South Atlantic Review",* Vol. 64, No. 4 (Autumn, 1999), pp. 84-99. Link: http://www.jstor.org/stable/3201498.
5. *Ibid.* În original, „the earliest postmodern work of fiction where the subject is art" (t.n.).
6. Lawrence Durrell, *Clea*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Editura Cartea Românească, 1991, p. 83
7. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 180.
8. Lawrence Durrell, *Clea*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Editura Cartea Românească, 1991, p. 321
9. *Apud.* Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, pp. 96-97.
10. *Ibid.*, p. 97.
11. Cf. Ileana Botescu-Sirețeanu, *Metaficțiune* în „Repertoar de termeni postmoderni", coordonatori Caius Dobrescu și Andrei Bodiu. Accesibil la adresa: http://www.unitbv.ro/postmodernism/m.html#METAFICTIUNE.
12. Lawrence Durrell, *Balthazar*. Traducere de Catinca Ralea. București: Editura Cartea Românească, 1991, p.19.
13. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 104.
14. Constantin Kavafis, *Poezii*, Ediția a II-a, Traducere și studiu introductiv de Aurel Rău, Bistrița, Editura Pergamon, 2006, p. 66.
15. Lawrence Durrell, *Clea*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Editura Cartea Românească, 1991.
Clea, p. 325.

Bibliography:

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. / *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Iași: Polirom, 2005.

Durrell, Lawrence, *Justine*. Traducere de Catinca Ralea. București: Editura Cartea Românească, 1989.

Durrell, Lawrence, *Balthazar*. Traducere de Catinca Ralea. București: Editura Cartea Românească, 1991.

Durrell, Lawrence, *Mountolive*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Editura Cartea Românească, 1990.

Durrell, Lawrence, *Clea*. Traducere de Antoaneta Ralian. București: Editura Cartea Românească, 1991.

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului* / *A Poetics of Postmodernism.* Translated by Dan Popescu. București: Editura Univers, 2002.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului* / *The Poetics of Postmodernism.* Pitești: Editura Paralela 45, 2003.

Zahlan, Anne R., *Crossing the Border: Lawrence Durrell's Alexandrian Conversion to Postmodernism* în „*South Atlantic Review",* Vol. 64, No. 4 (Autumn, 1999), pp. 84-99. Link: http://www.jstor.org/stable/3201498.