

ГЕРБАРИЗМ ПАМ'ЯТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ: ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ Дж. БАРТА, Д. ГЕЛЛЕРА, С. ДІКСОНА

Юлія Гончарова 

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

MEMORY HERBARISM THROUGH THE PRISM OF THEORY: ARTISTIC STRATEGIES OF J. BARTH, D. HELLER, S. DIXON

Author: Yuliia Honcharova 

Abstract.

The paper examines late postmodern autobiographical prose by focusing on the works of John Barth, Joseph Heller, and Stephen Dixon. It discusses how postmodern writers retextualize life and ontologize text, touching on philosophical concepts such as 'the death of the subject', transgression, fragmentation, deconstruction, desire, and parrhesia. The analysis shows that contemporary autobiographical narrative goes beyond illustrating theoretical ideas; it forges a new format of self-narrative and artistic strategies for revealing and concealing the personal. J. Starobinski's metaphor, used in the title of this article, refers to J. J. Rousseau's mnemonics and simultaneously encompasses the general literary experience of artistic reproduction of lifetime reality. Conceptual tropes, including prosopopoeia and metaphor, articulate autobiographical experience, intertwining life, theory, and art within the space of an artistic text. This multifaceted interaction between life and creativity shapes the features of autobiographical writing on the cusp of the 21st century.

ВСТУП

Погляд на автобіографічний досвід як на текст, в якому мова – це евристично активний художній простір, створює передумови для виникнення нових форм автобіографічного твору і, відповідно, розробки нових стратегій літературно-критичного аналізу. Початок дискусії про амбівалентну природу автобіографічного наративу було покладено відомою статтею Ж. Гюсдорфа «Умови та межі автобіографії» (1956). Через десятиліття Ф. Лежен у невеликій книзі «Автобіографія у Франції» (1971) дав відоме визначення автобіографічного жанру як пакту, заснованому на дотриманні конвенційних правил (а саме: прозова форма твору, ретроспективність, ідентичність автора-героя-оповідача) [18]. Не менш значущу роль в осмисленні природи автобіографізму відіграють праці швейцарського вченого Ж. Старобінські, який відкриває читачу шлях до розуміння мнемотехнік Ж.-Ж. Руссо, їх метафоричної природи, поєднавши засоби феноменології, психоаналізу з суто філологічними техніками аналізу текстів. Саме увага Старобінські до меморативних знаків у творах Руссо, оголення їх тропологічної сутності, дає можливість використовувати словосполучення «гербаризм пам'яті» як узагальнюючий термін, універсальну метафору автобіографічної прози [29, с. 292-293].

Дослідження Р. Паскаля, Дж. Олі, В. Спенгмена, Е. Брасс фокусують увагу на проблемах референційності та цілісності автобіографічного суб'єкта, хронологічній послідовності (лінійності) оповіді, традиційної взаємодії автора й читача. Відмова ж від конвенцій жанрового підходу у вивченні автобіографічної прози, розширення уявлень про різноманіття форм схрещення життя і літератури багато в чому відбулося завдяки роботам Р. Барта, П. де Мана, Ж. Дерріда та С. Дубровські (хоча, безумовно, ними не обмежується). Вплив постструктуралістських та деконструктивістських ідей суттєво змінив методологію аналізу сучасних автобіографічних творів та підштовхнув дослідників до переосмислення природи автобіографізму в творчості письменників різних епох. Навіть більше, ці ідеї стали основою для художнього осмислення та прояснення складної природи самоопису для самих теоретиків і письменників. Яскравими прикладами тут може слугувати творчість Р. Барта, який створює анти-автобіографію «Ролан Барт про Ролана Барта» (1975), І. Гассана, який публікує парабіографію «Із Єгипту» (1986) або Дж. Барта, який окрім художніх творів, де акцентовано автобіографічну складову, пише есеї: «П'ятнична книга» (1984), «Подальші п'ятниці» (1995), «Заключні п'ятниці» (2012), оголюючи процес створення своїх текстів. Останню збірку *non-fiction* *Postscripts (or Just Desserts): Some Final*

Scribblings (2022) складено з мінімалістичних автобіографізованих начерків, які сам Барт назвав «jeux d'esprits», тобто безтурботні прояви дотепності та кмітливості [5].

Поетика автобіографізму тісно пов'язана з філософськими категоріями суб'єкта, трансгресії, фрагментарності, деконструкції, бажання, парезії, тому що в центрі цих концепцій – людина. Тож мистецька полеміка з теоріями «смерті суб'єкта» знайшла своє відображення в романах провідних американських письменників-постмодерністів: Джона Барта *Coming Soon!!!: A Narrative* (2001), Джозефа Геллера *Portrait of an Artist, as an Old Man* (2000) та Стівена Діксона *"I."* (2002) і *"End of I."* (2006).

1. Теоретичні аспекти аналізу автобіографізму

На порозі XXI століття «недовіра до великих метарозповідей» [21], про яку сповістив у своїй відомій книзі *«La condition postmoderne: rapport sur le savoir»* (1979) теоретик постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар, підштовхує до зміщення уваги на феномен автобіографічної літератури, що в свою чергу, підіймає на поверхню складні філософські, етичні й естетичні питання. Криза конвенційних світоглядних моделей висвітлює проблему особистості як центру сучасної культури, проблематизує й ускладнює розуміння художнього автобіографізму.

Нове «автобіографічне письмо» (яке за доби постмодернізму отримує різні визначення – «автографія», «его-література», «парабіографія», «я-текст» тощо) пов'язане з художньою трансформацією закладеного в класичній автобіографії рівня реальності. Розпорошені в тексті автобіографічні деталі, текстуалізація своєї життєвої реальності – минулого та сьогодення, багатоканальна художня інтерференція життя та творчості стають головним принципом автобіографізму на рубежі XX – XXI століть.

Категорія «текст-письмо» була введена у філософський і літературознавчий ужиток Р. Бартом, який у книзі *«S/Z»* (1970) ставить завдання вивільнити текст з-під ярма ідеології цілісності (*“any ideology of totality”*), виявити його неінтенційну природу [7, с. 15]. Він підкреслює фундаментальну різницю між класичним текстом, де важливий результат висловлювання і письмом, що акцентує процес. І хоча Барт не дає вичерпних відповідей на питання, що стосуються форм авторської присутності в тексті, форм взаємодії правди і вигадки в автобіографічному творі, особливостей читацького сприйняття та інтерпретації автобіографічної прози, головне в його теорії – якісно новий підхід до розуміння внутрішніх процесів, які визначають специфіку автобіографічної прози. Вочевидь цей пласт літератури

в епоху постмодернізму стає сферою радикального експериментування й наприкінці століття, еволюціонуючи, демонструє нові форми автобіографізму.

Спираючись на запропоновану Р. Бартом теорію тексту як на теоретичний фундамент аналітичного вивчення сучасної американської автобіографічної прози, можна виділити основні якості «тексту-письма», що проявлені на різних рівнях: 1) на рівні декомпозиції, де є порушення логічної й біографічної послідовності подій; 2) на рівні мовної структури, коли засобами фонетики, синтаксису, морфології підкреслено конфлікт у глибинах смислового континууму, що протистоїть тиску штучно створених бінарних опозицій та антитез; 3) на рівні суб'єктної організації, коли автор свідомо експлікує все розмаїття зв'язків між суб'єктною та образною структурами, обираючи одну з поетичних модальностей, що дозволяє по-різному позиціонувати себе в рамках автобіографічного дискурсу (як емпіричного суб'єкта, як ліричного героя, як оповідальну тотожність в тріаді автор-герой-оповідач тощо). Традиційна для класичної форми автобіографізму спрямованість у минуле із сьогодення, яку сприймали як точку ретроспективного відліку, трансформовано. Замість образу шляхетного старця, який пише духовний заповіт нащадкам і в тиші розмірковує про пережите, перед поглядом читача постає химерне поєднання пишучих, думаючих, спостерігаючих, самодистанційованих «я». Розробка нових форм співвідношення особистого і художнього текстів є ядром нових підходів до осмислення автобіографізму.

Зауважимо, що трансформації зачепили в останній чверті минулого століття і сам термін «автобіографія», значущі елементи якого *auto/bio/graphy* то зникали (*autography*: Ж. Дерріда), то заміщувалися (*autofiction*: С. Дубровські; *parabiography*: І. Хассан, *autogynography*: Д. Стентон). Ці зміни наочно демонструють не лише активізацію інтересу до форм художнього автобіографізму, а й декларують нові принципи створення художнього твору, де першорядне значення мають нові художні техніки відтворення суб'єкта. Пошук та впровадження в текст новаторських композиційних, стилістичних, звукових, ритмічних прийомів приховування / відтворення автобіографічного суб'єкта визначають своєрідність постмодерністської автобіографічної прози на порозі ХХІ століття.

Здавалося б нерозв'язне завдання поєднати художнє з особистим та особистісним, з «живим» людським ядром поставило перед собою нове покоління письменників (А. Роб-Грійє, М. Дюрас, Ж. Перек, Дж. Барт, Д. Хеллер, С. Діксон та інші автори). В їх творах автобіографічний імпульс не тільки передає універсальну реальність, а й створює образ – художнє втілення людини, яка пише книгу, в мистецтві.

Американська дослідниця С. Стріхл вважає, що постмодерністська проза «приймає і сад за вікном, і саме вікно» [30, с. 5]. На її думку, у цій прозі зруйновано фальшиву й граничну альтернативу між реалізмом і антиреалізмом і створено «оригінальне сплетення обох волокон літературної спадщини» [30, с. 5]. Такий підхід дозволяє побачити евристичний потенціал у ситуації, коли «скло» не розділяє, а навпаки, стає тлом, на якому прокреслено наскрізні філософсько-естетичні ідеї-візерунки, які збагачують літературу новою концепцією особистісного і стимулюють свободу художніх проявів.

Особливості художньої взаємодії життя і творчості, що знаходить втілення у творах письменників-постмодерністів і значно змінює традиційні уявлення про природу автобіографізму є, предметом аналізу в цьому дослідженні. Цим визначена необхідність залучення історико-літературного контексту, а також використання поетологічного й наратологічного аналізу тексту в руслі постструктуралістської і деконструктивістської методології, занурення в теоретичні концепти якої дозволяє прояснити питання взаємовпливу теорії та мистецтва.

Художня практика ретекстуалізації життя та онтологізації тексту у Дж. Барта, універсалізація нового автобіографізму в Я.-романах С. Діксона, постмодерністська автофікційність у романі про художника Д. Геллера резонують з такими відомими постструктуралістськими концепціями автобіографізму, як *стирання обличчя / de-facement* (П. де Ман), *автофікція* (С. Дубровські), *автографія* (Ж. Дерріда) та *парабіографія* (І. Гассан). Питання Гассана: «як може життя постати живцем, звільнене від нескінченних спіралей герменевтичного кола?» [14, с. 421] знаходить відгук в автобіографічній прозі на межі XX -XXI століття. І тут постає наступне питання: чи є вищеназвані твори ілюстрацією теоретичних ідей чи, навпаки, у постмодерністському автобіографічному письмі народжено новий формат розповіді про себе, винайдено вишукані художні стратегії оголення та приховування особистого й особистісного? Пошук відповідей на ці питання визначають актуальність цієї наукової розвідки.

В роботах українських дослідників (Т. Гаврилів, Т. Бовсунівська, В. Ліпіна, І. Насмінчук, Т. Кирилова, І. Констанкевич, В. Фесенко, Т. Черкашина) розглянуто різні траєкторії розвитку автобіографічної прози, зокрема в контексті постструктуралістських та деконструктивістських ідей, жанрології, імагології, питань конструювання ідентичності в художньому просторі.

У зарубіжній науці вивчення автобіографічної прози продовжує бути одним із пріоритетних напрямків. М. Хьюз, Р. Ремзі, М. Шерінгхем,

Ж. Лекарм, М. Дар'єсек, В. Колона, Д. П. Ікін, Л. Гілмор, М. Сондерс, М. Біжур, Л. Андерсон та інші вчені в своїх дослідженнях прагнуть проаналізувати наслідки «лінгвістичного повороту» (*linguistic turn*), який змусив по-новому – крізь призму мови – поглянути на проблему суб'єкта та переосмислити відносини в рамках опозицій «правда-вигадка», «автор-герой», «текст-контекст» і підштовхнув митців до пошуку нових художніх засобів у вирішенні вічної колізії – неможливості схопити словом життя.

Варто зазначити, що теоретики поставили під сумнів традиційну концепцію жанру автобіографії. Було підірвано головне – статус суб'єкта в літературі, і, відповідно, єдність автора, героя, оповідача. Концепція відкритості, творчої свободи, невичерпності художнього тексту підштовхнула письменників до пошуку нових форм розповіді про себе. В епіцентрі дискусій, що розгорнулися, резонансна концепція автобіографії як «стирання особи» (*de-facement*) П. де Мана, в основі якої ідея видимого в *prosopopeia* [22, с. 68] і його полеміка з не менш резонансною теорією автобіографічного мімезису Ф. Лежена.

Поль де Ман, американський вчений-постструктураліст і головний руйнівник автобіографічного мімезису, запропонував інший погляд на феномен автобіографії і автобіографізму. В роботах «Сліпота і прозріння» («Blindness and Insight», 1971), «Алегорії читання» («Allegories of Reading», 1979) та «Риторика романтизму» («The Rhetoric of Romanticism», 1984) де Ман, спираючись на концепції М. Фуко, Ж. Дельоза, Р. Барта, Ю. Крістевої, Ж. Дерріда, формулює свої ідеї стосовно теорії «смерті суб'єкта». Він пропонує переглянути роль риторичного в літературному творі, реконцептуалізувати зміст традиційних літературознавчих категорій (а саме: прозопопея, метафора, метонімія, алегорія, символ, іронія) й керуватися при аналізі текстів принципом «вільної інтерпретації», суть якої у «внутрішній неузгодженості» [22, с. 67-81], яка властива і літературному, і літературно-критичному тексту.

Під внутрішньою неузгодженістю П. де Ман має на увазі тропеїчну природу мови, яка завжди «privative» (тобто «вказує на відсутність»). Цей сенс оголено в назві деманівської роботи *Autobiography as De-Facement* (1979). Тут написання через дефіс слова *de-facement* (знеособлення, стирання обличчя та його спотворення) наголошує на відсутності особи / суб'єкта в автобіографії. Полемічність по відношенню як до уявлень про жанр автобіографії, окреслених в роботах Ж. Гюсдорфа, Ж. Старобінські та Р. Паскаля, так і до резонансної теорії «автобіографічного пакту» Ф. Лежена, визначає основу концепції вченого.

П. де Ман трактує автобіографію як прозопопею. Традиційно прозопопеєю (від грецьк. *prosopon* – обличчя і *poieo* – роблю) називають «таке зображення неживих чи абстрактних предметів, у якому вони наділені властивостями живих істот» [28]. Де Ман, як зазначають вчені (J. J. Paxson [26], G. S. Jay [17]), наділяє прозопопею властивостями всеосяжної паракогнітивної категорії: троп відтепер служить не тільки для позначення процесу уособлення, а й для деконструювання семіотичної логіки онтологічного та граматичного перетворення [26, с. 73]. Для теоретика автобіографія, як і прозопопея, тропологічна, не міметична. Референтність в автобіографії втрачено, знеособлено. Саме тому він називає мову тропів «дзеркальною парою» автобіографії (*specular pair of autobiography*) [22, с.70-71]. Усі тексти Вордсворта, на думку теоретика, автобіографії (*autobiographical narrative*). Наприклад, його «Есе про Епітафію» – не дискурс про епітафію, а автобіографічний текст.

Варто зазначити, що на теорію «смерті суб'єкта» художньо відгукнувся Джон Барт в експериментальному збірнику малої прози «Заблукавши в кімнаті сміху» (*“Lost in the Funhouse”* 1968). У оповіданні «Автобіографія: самозапис прози» зображено самоусунення автора, а знеособлений голос належить історії, яка, за задумом письменника, є «антецедентом займенника першої особи однини» [2, с. 33–37]. Так напівсерйозно митець приєднується до складних теоретичних дискусій про форму і зміст автобіографічної прози. Надавши слово безликому, наділивши безіменне голосом, Барт демонструє можливості образної мови прозопопеї, як художник на кілька років випереджаючи де Мана-теоретика.

За визначенням де Мана, прозопопея є «вигадкою звернення до неіснуючої, померлої чи негласної сутності, що отримує можливість останнього слова і знаходить дар мови» [22, с. 75-76]. Завдяки мові безмовна «сутність» (автор) отримує «обличчя», яке, проте, «не референтне», завжди неминуче спотворене риторичністю слова. За таким потрактуванням автобіографії як фігури мови вбачаємо й те, що вислизає з поля зору критиків де Мана – розуміння теоретиком нероздільності життя та творчості, правди та вигадки. Автобіографічні тексти Барта, Діксона і Геллера саме про це.

Автобіографічний роман Геллера «Портрет митця на схилі віку», який, як відомо, був опублікований посмертно, прозопопейний саме в тому сенсі, про який пише де Ман. У центрі оповідання – образ життя в творчості «особи відсутнього». Принципова незавершеність роману – у самій семантиці, а не лише в історії публікації роману. Герой прагне створити свій останній шедевр і не може – є лише чернетка тексту як реєстрація роботи творчої свідомості. І доки герой Геллера писатиме свій роман, він долатиме і старість, і смерть.

Дослідивши основні підходи до вивчення жанру автобіографії, де Ман дійшов висновку про неієвність існуючих методів аналізу автобіографії та самої категорії «автобіографічний жанр». Спроби знайти для автобіографії місце у традиційній жанровій ієрархії, на думку вченого, породжують нові труднощі. Автобіографію важко зрівняти за естетичною значущістю із жанрами трагедії, епічної поеми або ліричної поеми. Щоб покинути замкнене коло нерозв'язностей, необхідно, вважає теоретик, розглядати феномен автобіографії як прикордонне явище, що функціонує на межі жанрів, конвенцій та умовностей [22, с. 68]. Близькі судження висловлюють Дерріда, Гассан і Дубровські.

На думку де Мана, потрібно відмовитися від тези, що автобіографія – це простий тип референційності, репрезентації і дієгеми, яка вкорінена в науці завдяки уявленням про «автономність» суб'єкта, чия «ідентичність визначається незаперечною прочитуваністю власного імені» [22, с. 68]. У контексті концепції фрагментарного суб'єкта, яку розробляє сучасна філософія, поняття власного імені було проблематизовано. Ім'я на титульному аркуші, вважає дослідник, це «не тільки ім'я суб'єкта здатного до самопізнання, а й підпис, який робить угоду законним, хоча й не епістемологічним джерелом» [22, с. 71]. Вочевидь у цьому твердженні приховано незгоду з теорією Лежена.

Яка ж «угода» мається на увазі? І чому питання про «угоду» важливе? У програмній статті «Автобіографічна угода» (*Le Pacte autobiographique*, 1975) Лежен визначає автобіографію як «ретроспективне оповідання в прозі, написане реально існуючою особою про своє життя, з висуванням на перший план історії становлення власної особистості» [18, с. 193]. Опора на умови, зазначені у кількох категоріях, дозволяє, на думку вченого, провести чітке розмежування між автобіографією та суміжними жанрами – біографією, автобіографічною поемою, мемуарами, щоденником, автопортретом та есе. Категоріальна сітка, запропонована Ф. Леженом, виглядає так:

Форма мовної організації оповідання: а) наратив; б) проза.

Сюжет: а) особисте життя; б) історія розвитку автора як особистості.

Положення автора в тексті: автор (його / її ім'я – це ідентифікатор конкретної особистості) та оповідач ідентичні.

Позиція оповідача: а) оповідач та протагоніст ідентичні; б) оповідач орієнтований ретроспективно.

Насамперед звертає на себе увагу неодмінна умова ідентичності, а не подоби автора та оповідача, а потім – оповідача та героя. Безперечно, для

Лежена питання ідентичності першочергове: «Тут не може бути переходів і широти погляду, – категорично заявляє дослідник. Або ідентичність є, або ні» [18, с. 193]. Знаками, що вказують читачеві на тотожність у тріаді автор-оповідач-персонаж, є, як зазначає теоретик, назва, підзаголовок, передмова, автокоментар і висновок. Ці елементи тексту дозволяють читачеві визначити ступінь достовірності почерпнутої з тексту інформації. Отже, Лежен актуалізує роль читача і говорить про особливу установку читання, про «угоду», яка ґрунтується на взаємному дотриманні визначених правил («кодів») читання та письма. Саме ця угода, вважає дослідник, дає можливість автобіографічного тлумачення такого різноманітного історико-літературного матеріалу, як, наприклад, твори Ж.-Ж. Руссо, сповнені парадоксами «автобіографічних нездійсненностей» романи А. Жіда, Ж. Рубо, М. Лейріса, автобіографічні експерименти М. Бютора, Н. Саррот, Ж. Перека і П. Модіано.

На відміну від умов, викладених в «автобіографічному пакті» Лежена, гіпотетична угода, на думку де Мана, може бути укладена, перш за все, між автором тексту та автором у тексті, що носить його ім'я. Вони є «дзеркальною парою» (the specular pair), яку на титульному аркуші замінює підпис. У цьому разі, власне ім'я в просторі тексту постає як *троп* – образ, створений у слові. Основні положення сформульованої Леженом концепції де Ман вважає свідченням неможливості залишатися в тропологічній системі імені. Саме це рухає думку Лежена «від онтологічної тотожності до заснованої на договорі обіцянки» [22, с. 71].

П. де Ман підкреслює принципову новизну своєї концепції автобіографічного письма: не «мовний акт» (як у Лежена), а *троп*, центр якого у прозопопеї. Трактуючи автобіографію як мову, що чинить опір означенню, де Ман акцентує увагу на взаєминах між текстом, підписом, автором тексту та голосом у тексті. Він зазначає, що свідченням «укладання угоди» служить підпис (signature), яка, зауважимо, немає у концепції Лежена самостійного значення й є синонімом «власного імені».

В теорії Ф. Лежена можна побачити протиріччя: з одного боку, він закликає не сприймати автобіографію як повернення до самого банального розуміння функцій мови, а як творчість, де можуть бути реалізовані всі можливості вигадки і формальних експериментів, а з іншого, вочевидь, він залишається в рамках традиційних уявлень про автобіографію як пряме відображення реальності [18, с. 193–200]. І хоча де Ман погоджується з тезою Лежена про провідну роль читача, але і в цій тезі відзначає суперечність, що виникла в теорії Лежена. Так, якщо читач ставить знак рівності між фігурою автора в тексті та ім'ям на титульному аркуші, на чому

наполягає Ф. Лежен, то він постійно шукає доказів онтологічної тотожності, підтвердження справжності підпису, тобто вимагає послідовності в поведінці пишучого, відповідальності за викладені та завірені підписом факти. Такий спосіб, з погляду де Мана, не розкриває суті автобіографізму. Якщо читач ігнорує тропологічну природу імені, пріоритетною стає перформативна функція і, як наслідок, починає діяти механізм стримування пізнавальних можливостей тексту. Дзеркальна структура, вважає теоретик, «замінена, але не подолана, і ми знову потрапляємо у систему тропів у той час, коли прагнемо уникнути цього» [22, с. 72]. Принцип дзеркального відображення, на думку де Мана, дозволяє автору автобіографії заявити про себе як про суб'єкта, народженого письмом. У цьому полягає стрижень деманівської концепції автобіографії. Провідну роль тут грає уява, яка «починає свій політ лише у одкровенні порожнечі, несправжності екзистенційного проекту» [23, с. 34]. Ця точка проявляє близькість позицій П. де Мана і Ж. Дерріда, який вважає, що автор пізнає себе через «я-двійника», прочитує своє «я» через створений ним текст.

Критики теорії деманівського автобіографізму (А. Д. Лорейро, К. Стюарт) відзначають, що П. де Ман позбавив жанр автобіографії «пізнавального права» [20, с. 18]. Справедливість його сумнівів в продуктивному мімезисі як стрижні автобіографії може бути сприйнята як недооцінка найважливішої властивості автобіографічного жанру – бажання вірити у здатність відобразити життя. Втім, як іронічно зазначає Д. Хілліс Міллер, Пол де Ман діє як «a violent allergen» [24, с. 183], змушуючи розум реагувати на усталені методи аналізу, застигле сприйняття художніх явищ, поширені академічні кліше.

2. Художні стратегії автобіографічного письма

Вочевидь, теоретики-традиціоналісти (серед яких, як показує аналіз, є і Ф. Лежен) недооцінили найважливішу властивість оновленого наприкінці ХХ століття феномена художнього автобіографізму, а саме – здатність письменників створювати нові канали трансляції особистісного поза посередництвом рівного автору героя чи оповідача, як у еталонних автобіографічних романах від першої особи. Втім, не тільки протест проти засилля автобіографічного факту, а й проти смертного вироку суб'єкту наявний в сучасній автобіографічній прозі. Він пронизує всю творчість видатного теоретика і практика літературного постмодернізму Дж. Барта. У художньо-концентрованій формі нове трактування автобіографізму постає в його романі «Незабаром!!! Оповідь». Тут письменник розробляє особливий

тип нарації, де ставить знак рівності між текстом і життям й створює постмодерністський роман-автопастиш.

Отже, «Незабаром!!!» – це постмодерна творча автобіографія-підсумок, в якій представлено новий, дещо екстремальний варіант «life-story». Художня новаторська форма текстуалізації свого життя-творчості насичена концептуальністю. Це дає підставу розглядати цей твір як маніфест пізнього постмодернізму. Барт вкотре художньо трансформує стародавню техніку «оповідання-в-оповіданні», виявляючи її потенційні можливості у сучасних «лабіринтах e-fiction», «де словесний порядок розчиняється у віртуальній анархії; де Зачин, Середина, Кінець втрачають колишній зміст і послідовність, і такі давні опори як передзаданість сюжетної лінії та репризи, кульмінації і розв'язки, відкривають шлях абсурду ad-libitum: до «свободи від тиранії лінійності» (“narrative order deliquesces into virtual anarchy; where Beginnings, Middles, and Endings lose their longstanding sense and sequence, and such old standbys as plot-foreshadowings and reprises, climax and cathartic resolution, give way to ad-libitum jiggery-pokery: to freedom from the tyranny of the line”) [1, с. 13].

Принцип «re-orchestration», дещо романтизований і в той же час пародійний перегляд своїх творів, витісняє в бартовському тексті хронологічну послідовність подій і вказує на нову якість автобіографізму, сутність якого в нескінченному оновленні та ускладненні зв'язків з реальністю. Це художня ілюстрація *герменевтичного кола*, про яке розмірковує І. Гассан [14]. Іронічна назва однієї з глав роману «Онтологічна обідня перерва: лише для романістів» (Ontological Lunchbreak: Novelists only) оголює цю авторську інтенцію. Мікросюжет цієї глави відтворює складні реплікації образу автора, висвітлюючи актуальні сьогодні онтологічні проблеми мистецтва. Тут керують новатор Аспірант, який прагне радикального оновлення літератури і пише свою першу «Capital-S Story», і навчений досвідом Emeritus, який обдумує свій «a quote-unquote Last Novel». Ці дві іпостасі наратора керовано конвенційним автором, який, в свою чергу, створений уявою «реального» автора та його дружини.

Барт втілює у слові своє «життя-в-літературі», наголошуючи, що це не література про літературу і не «література в другому ступені». В романі панує не умовний спосіб *написав би, а триваючий теперішній час* – пишучий Барт as a young man і Барт as an old man. Епосі цивілізаційних новацій у літературі (Novelist Aspirant пише гіпер-роман – e-text) протистоїть епоха культури книги – p-text, який пише письменник Emeritus. Лінгвістично ускладнено автор вибудовує пародійний і водночас енігматичний образ нової електронної

літератури, яку створює Novelist Aspirant: «best companion on a dark and stormy night when there's not squat to do on H.F.I. except pick one's nose and suck one's home-brew and watch sitcom reruns till the power goes, sometimes all three at once. Nowanights that menu's larger by one mighty item, with its own menus of WWW menus...» [1]. Створено гротескний образ семантики, лексики та граматики нової електронної мови, в якій суміш кліше масової культури та неологізації переплетено в тексті з автобіографічними вкрапленнями, що відображають занепокоєння письменника про духовний стан культури. Автобіографізм бартівського роману в думках і словах митця, а не в правді фактів і дат, які в художньому просторі перетворено на метафори і образи часу.

В есе «Імпровізовані бібліотеки та проблема виміру узбережжя: Пригадування» Барт розмірковує про природу вигадки і долю достовірного у ній. Він замислюється над тим, як можна точно виміряти довжину берегової лінії, якщо вся вона порізана бухтами та затоками, буяє каналами та мисами, зазнає ударів стихії та дії припливів та відливів. Про це писав й Іхаб Гассан в есе «Карти та історії: Короткий роздум». Висновок очевидний: слідувати «контурам реальності» непросто, і метод «as the crow flies» навряд чи доречний [3, с. 240]. Саме тому проблема виміру узбережжя, на думку Барта, схожа на проблеми нарації: письменник і математик вирішують одне й те завдання – розробляють метод відображення реальності. Адже навіть простий сюжет про телефонний дзвінок може породити безліч наративних варіантів: це може бути проста констатація факту, а може й цілий абзац або новела з описом психологічних моментів, найдрібніших деталей, що наповнюють наше життя, з паузами, трикрапками, інтертекстуальними вкрапленнями, драматизмом...

У своїй художній прозі та прозі нон-фікшн Барт розробляє нові форми співвіднесення літератури та життя. Ретекстуалізація свого життя в літературі не позбавляє його позатекстового існування, а стає своєрідною стратегією, спрямованою проти деманівського *de-facement*. Ця книга-Барт і є його життям, оскільки її створено як безперервне вписування себе в текст. Включаючи у твір індекси автобіографічної достовірності, Барт прагне зберегти в тексті своє творче буття, яке він усвідомлює як єдине справжнє, як те, що дає можливість творчому суб'єкту набути сенсу життя. Знаменита теза Барта “Let us rebegin!” визначає сенс і цього роману про продовження себе в літературі і на землі.

Якщо Дж. Барт продовжує вражати шаленою постмодерною винахідливістю, то Д. Геллер реалізує автобіографічні інтенції в модусі

іронічної інтелектуальної гри зі своїм життєвим і письменницьким досвідом. Він пише провокаційний роман-авто/портрет «митця на схилі віку», вибудовуючи антитезу до відомого претексту – романа-портрета Дж. Джойса. Втім, інтертекстуальність останнього роману письменника, опублікованого *post mortem*, не вичерпано художнім досвідом Джойса. Тут є і спорідненість з автобіографічними творами Д. Томаса «Портрет митця в щеняцтві» (*Portrait of the Artist as a Young Dog*, 1940) й М. Бютора «Портрет митця-молодої мавпи» (*Portrait de l'artiste en jeune singe*, 1967). На це вказує навіть ім'я-акронім головного героя – POTA (*Potrait of an Artist*). Художня полеміка з Т. С. Еліотом, М. Твенем, С. Беккетом, В. Фолкнером, Дж. Бартом оголює багатофігурність літературного процесу і перетворює текст на «полотно», де художній образ письменника впис в «портрет» сучасної літератури.

Постмодерна техніка колажу дозволяє синхронізувати онтологічний та художній виміри. З одними письменниками Геллер веде інтертекстуально виписану дискусію, іншим вигадує сюжети «чорного гумору». Розрізнений, на перший погляд, художній матеріал – тексти самого митця, які він вигадує «тут і зараз», на очах читача, його «внутрішні монологи» від третьої особи, авторефлексивні коментарі «автора в тексті» від першої особи, сприяють злиттю двох різноспрямованих творчих інтенцій – наміру «стерти обличчя» і створити «портрет».

Окреслені художні прийоми дозволяють Геллеру значно трансформувати автобіографічну нарацію і покликати до життя особливий тип постмодерного автопортрета-провокації, сутність якого в подвійному кодуванні. Транскультурний перекик з «Автопортретом» митця, що сміється, написаного Рембрандтом наприкінці життя, проблематизує феномен іронічного драматизму, оксюморонний характер якого надає автобіографізму Геллера зовсім інший, не фікційний сенс, здатний розбити людині серце. Тут чути і відлуння комічного трагізму, привнесеного С. Беккетом в літературу, і стимулюючи уяву експерименти М. Бютора. Герой геллерівського роману письменник Юджин Пота не створює, а відтворює сюжети вже написаних романів. Так, образ Грега Сандерса, біржового маклера, який перетворився на комаху, відсилає до «Метаморфози» Ф. Кафки. Наступний нарис є переказом відомого діалога гена й хромосоми з книги Дж. Барта «Заблукавши в кімнаті сміху». Ці нариси, версії, записи, які спочатку можуть бути сприйняті або як фон, що відтіняє пародійний модус роману, або як чергова ілюстрація переповідання вже відомого, – постмодерністський прийом, обіграний Х. Л. Борхесом у «П'єрі Менарі». У цьому контексті цей прийом є важливим елементом створення авторської концепції «оповідання

про себе». Отже, переписуючи, Пота не привласнює, а проникає в особистий простір іншого письменника, сформований його мріями, бідами і сподіваннями. Він відкриває собі вже відоме, щоб досягнути власне «я» через творчість й духовний досвід іншого: «And Franz Kafka had been absolutely right in ending his long short story exactly where he did <...> But Kafka was a modest, inhibited author in Prague <...> and not a ran-conscious American author like Eugene Pota, one of many and typical» [15, с. 108]. В самоіронічному протиставленні винайдено постмодерністський подвійний код: це одночасно виглядає і як автоконфесійність, і як іронічне обігравання екзистенційного стану Пота-митця, його гіпертрофованого почуття внутрішньої спустошеності й нездатності зрозуміти причини цього виснаження. Образ Пота – старіючого письменника – основа романного сюжету. Це він драматично переживає свою ситуацію і не дорівнює біографічному автору, який посміюється над Пота, над його «мавпуванням», подробицями, переписуванням чужих текстів, і, в цілому, над таким станом сучасного літературного процесу, який називається «літературою виснаження».

Тема «Literature of Despair», на яку з боєм реагує письменник Пота, відтворює відомий історико-літературний сюжет гострих дискусій в американській літературі 70-х рр. минулого століття після вироку, винесеного Джоном Бартом у статті «Література виснаження» (1968) [6, с. 62-76]. Тут полемічно проступає ставлення Геллера – знавця літератури – до оптимістичного прогнозу того ж Барта, який через два десятиліття після свого вердикту констатував триумф «літератури поповнення» (Literature of Replenishment) [3]. Несподівано Геллер-художник постає без маски Пота. Він із гіркотою констатує, що через багато десятиліть літературна ситуація не змінилася. Так, дуже закритий і неpubлічний автор відкриває свій погляд на літературу, в якій його герой щосили прагне сказати своє «ударне» останнє слово.

У романі голосом «автора в тексті» озвучено ключову ідею геллерівського «Портрета» – пошук художніх засобів зняття конвенційної «біографічної / автобіографічної правди». Біографічні подробиці в цій історії «не більш значущі, ніж раптова злива або різкий запах жимолості» (“they too are no essential to this story than a sudden downpour would be or the sudden effluence of musky fragrance of honeysuckle”) [15, с. 36]. Головне тут – відтворення процесу творчого життя художника і його роману на різних етапах – від народження художнього задуму до його реалізації. Тому «істинність референційного регістру» в тексті Геллера, створеного в режимі, який С. Дубровські називає «навмисною фікційністю самотвору» [12, с. 87-97],

укорінено не стільки в іменах, датах або географічних назвах, скільки в інтертекстуальних посиланнях до всього корпусу геллерівських романів, два з яких – «Це не жарт» (*No Laughing Matter*, 1986) і «Тепер й потім» (*Now and Then*, 1998) – дослідники вважають автобіографічними.

Безумовно, роман може бути сприйнятий довірливим читачем прямолінійно, як сповідь старіючого художника Пота-Геллера про творче безсилля та неминучість кінця. Про це може свідчити і збірне «ми», і факти життя письменника, які доповнюють образ протагоніста. Не дивно, що саме як «заключний роман» «Портрет» і був сприйнятий критиками [8; 13; 27]. Непоміченим, здається, залишилося головне: у цій складній природі автофікційності хеллерівського портрета закладено руйнування конвенційного для цього жанру запиту на пошук «подібності». Теоретичне обґрунтування портрета в сучасному художньому тексті було запропоновано Р. Бартом, який зазначив, що «це не реалістичне зображення, споріднена копія, ідея, така як в метафоричному живописі; це сцена, яка складається із брил значення» [7, с. 61].

На відміну від «літературності» автобіографізму Дж. Барта і Д. Геллера, новаторство С. Діксона в цьому модусі зовні не так виявлено. Параметри класичного роману домінують в його Я.-текстах: тут немає гіпертекстуальності і відкритої полемічної інтертекстуальності. Втім, перетворення художньої матерії літератури та природи автобіографізму тут багатоаспектне та відзначене на всіх рівнях тексту. Новаторство С. Діксона полягає у подальшій художній трансформації модусу авторської присутності, розпочатого ще модерністами. Письменник знаходить нову форму прояву *autos* в особистісній прозі – прономіналізоване ім'я-ініціал «Я.», розкриваючи життя письменника як життя звичайної людини. В автобіографічних романах «Я.» та «Кінець Я.» автобіографічний герой Я. одночасно є метафорою авторської присутності в тексті (суб'єктивним авторським «я») та самотійним художнім образом (об'єктивним напівфікційним дистанційованим «я»). Художня стратегія трансгресії досвіду класичної автобіографії, що застосовує С. Діксон, знаходить втілення в особливий реперсоналізації тексту (ім'я-дейксис «Я.», використання дієслів в минулому часі в англійській мові, тобто «без особи»), в техніці «єдиного абзацу», в особливій художньо-смісловій, а не формальній природі фрагментарності, у семантичній багатозначності назв [16]. Поділ на він/я, ледве помітний в тексті, редукований загальнолюдськими моментами життя. У цій універсально-буттєвій безфабульності, безподійній повсякденності автобіографічних текстів Діксона проступає освоєння досвіду модерністського автобіографізму і, насамперед, провокаційного звернення

до Everybody Г. Стайн ("Everybody's Autobiography"). Такий особливий автобіографізм із його онтологічною двоїстістю запускає механізм трансгресії як щодо еталонного автобіографічного, автоконфесійного жанру, так і романної фікційності. Відбулося формування нової сфери художності – наповнення світу літературних умовностей (герой, сюжет, жанр) світом людських реальностей, відкритих та незавершених як потік життя-буття. Автобіографізм як спосіб письма виявляє свою трансгресивну природу на всіх рівнях художнього тексту, розмиваючи межі вигадки та реальності в акті творчості.

Поетикальну специфіку творів Стівена Діксона «Я.» та «Кінець Я.» визначає модальність зникнення / повернення суб'єкта як змістовну та наративну ознаку автобіографічної трансгресії. Усі елементи художньої структури цих творів відзначені семантикою присутності / відсутності одночасно. Автобіографічний герой з незвичайним оманливо-зрозумілим прономіналізованим ініціалом I. – основа «Я.-текстів» Діксона. За словами самого письменника, виданий між цими двома книгами роман «Старі друзі» («Old Friends», 2004), був однією з частин Я.-циклу, але на вимогу видавця його було переписано: «я дав Я. герою ім'я» – Ipv («I gave the I. character a name») [11]. Діксон розглядає "Я." і як героя, тобто метафору своєї присутності в тексті, і як позбавлений особистих біографічних конотацій художній образ. Цей процес «збереження особи», за всієї полемічності щодо теорії «стирання особи» П. де Мана, проходить безпечно. Такий навмисний художній хід створює ефект мерехтіння дистанційованого об'єктивованого «Я.» і «я» суб'єктивного, авторського, перешкоджаючи зануренню у вигадку, весь час нагадуючи омофонною підтримкою (I – eye) про те, чиє око вихоплює цю реальність. На обкладинці – у перфорації літери I. – портрет-замальовка самого автора, а в центрі – його око, звернене до читача. Діксон розробив новий оригінальний художній хід, загострюючи та одночасно знімаючи проблему «смерті суб'єкта».

Відмовляючись від прямого «я» Діксон актуалізує оповідальну умовність автобіографічної традиції Ich Erzählung та переносить, «трансгресує» свій життєвий досвід у сферу художньої літератури. Його «Я.-тексти» – це форма художнього переосмислення теоретичних конвенцій еталонної автобіографічності й автоконфесійності романтизму. Теза Діксона про співіснування в одній особі двох типів письменників – «the inventor and the memoirist» [19] – відтворена в його романах. Свою позицію Діксон визначає як проміжну, оскільки «вигадуючи», він більше на стороні пам'яті, а не вигадки. Вигадка необхідна, коли пам'ять не відповідає цілям художнього

задуму або вимогам літератури, не містить потрібних сюжетних комбінацій, матеріалу для опису історичної або емоційної атмосфери, не забезпечує свободу просторово-часових відносин. У таких випадках він «винаходить історії по сусідству з пам'яттю» [19]. Акцентуючи повтором увагу до слова “invent”, Діксон прагне дати більш точне визначення своєї стратегії: не «вигадка», не ковзання поверхнею, а зосередженість на глибинних аспектах особистості, створення енциклопедії буттєвості людини взагалі, з її зовнішніми і внутрішніми історіями. Підкреслимо: не новизна «матеріалу» (поворотів сюжету, людської долі і таке інше), а проникнення все глибше і глибше, в саму сутність «буттєвості» (а не подій) – такий сенс диксонівської автобіографічної трансгресивної поетики: «Ми novels after Frog deal with some of the same material, but I go deeper and deeper in» [11]. Так він визначає і своє творче завдання, і новий погляд на авто/біо/графічність.

Письменник використовує художні прийоми, які вважаються досконало опрацьованими модерністами: авторефлексія, автокорекція, автокоментар, «потік свідомості», відкритий фінал, дистанційна розповідь, діалог свідомостей та художніх форм, нелінійність оповіді. Так, у грі «I.» і «I» в його романах проглядає продовження наративних традицій модернізму: «існуючий у нас на очах» Марсель в епопеї М. Пруста, Стівен у романах Дж. Джойса або Йодзо Оба у сповіді японця Осаму Дадзая – образи такі ж реальні, як і диксоновський Я., але не «життєподібні». У цій художній установці Діксона закладено основи поетики мінус-прийому. Її сутність полягає в тому, щоб вдивлятися в особистісне та інтимне і «не дивитися на обличчя».

Художня стратегія трансгресії, спрямована на реперсоналізацію тексту, включає і процес читання. При читанні «про себе» крапка після «I.», втрачає знаковість. Знаменно й те, що у всіх «Я.-текстах» Діксона використано форму дієслова у минулому часі, тобто «без обличчя». В теперішньому часі в англійській мові *третя особа* була б індексацією ефекту присутності об'єктивованого й дистанційованого героя з ініціалом-дейксистом «I.» Крім того, навмисність художнього ходу думки письменника підтверджено й тим, що обрано саме таке ім'я-ініціал – «I.», а, скажімо, не «K.», – в останньому виборі виразна «вакантність імені» та ефект трансгресивної реперсоналізації було би втрачено.

ВИСНОВКИ

Репрезентативні твори американських письменників розкривають міцніюче в «автобіографізованій» прозі останніх десятиліть відчуття грані між мовою і реальністю. Це знаходить відображення у розробці новаторських

композиційних, стилістичних, звукових прийомів приховування / висвітлення свого життєвого досвіду, що продиктовано екзистенційною необхідністю відновлення зв'язків із матеріальним, яке повсякчас наштовхується на товщі мовних конструкцій.

Трансформація поетики автобіографізму в останні десятиліття полягає не в ослабленні онтологічного статусу тексту (Р. Барт) і не в переході до тотальної вигадки (С. Дубровські), а в розробці новаторських художніх прийомів розкриття особистісного. Об'єднуючим фактором у творах американських письменників є не розвінчування існуючих концепцій «децентрованого» суб'єкта, а розробка нових способів художнього розуміння людини та життя, взаємопроникнення колись розділених сфер.

На початку XX століття іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, розмірковуючи над «оптичною проблемою» [25, с. 68], втіленою у відомій метафорі вікна та саду, про яку згадувала С. Стріхл, аналізуючи постмодернізм, зазначив, що «мистецтво, яке запропонувало б нам подібне подвійне бачення змусило б нас окосіти» [25, с. 72]. Але саме це, здавалося б, нерозв'язне завдання поєднати мистецьке з особистим та особистісним, з «живим» людським ядром, поставило собі нове покоління письменників (А. Роб-Грійє, М. Дюрас, Ж. Перек, Дж. Барт, Д. Хеллер, С. Діксон), у творах яких автобіографічний імпульс не тільки передає «універсальну» реальність, а й створює образ – художнє перевтілення людини, яка пише книгу, в мистецтво.

Проведений аналіз дозволяє конкретизувати уявлення про особливості автобіографічних стратегій в чотирьох романах провідних американських письменників: «Незабаром!!! Оповідь» Дж. Барта, «Я.» та «Кінець Я.» С. Діксона, «Портрет митця на схилі віку» Дж. Хеллера, створених у першу декаду XXI століття. Американські письменники відкрили нові художні форми, вписуючи свої відповіді в теоретичний дикурс про автобіографізм, смерть суб'єкта, роль автора, розширюючи та ускладнюючи простір особистості в сучасній літературі.

Наприкінці XX – на початку XXI століття письменники активно відгукнулися на теоретичні дискусії про смерть суб'єкта і зробили це не тільки напівжартівливо та іронічно, а й з усією серйозністю поставили під сумнів постструктуралістську «правду» про свою творчість, відповідаючи вирокам теоретиків художніми творами, в яких розроблено нові форми авто/біо/графічної присутності. Дослідження феномену автобіографізму, різноманіття його проявів мають наукову перспективу.

LITERATURA

- [1] Barth, J. (2001). *Coming Soon!!! A Narrative*. Boston, N. Y.: Houghton Mifflin Company.
- [2] Barth, J. (2012). *Final Fridays: Essays, Lectures, Tributes & Other Nonfiction, 1995–2012*.
- [3] Barth, J. (1995). *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction 1984–94*. N.Y., Toronto, London: Little, Brown and Company.
- [4] Barth, J. (1969) *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. (LF) New York: Bantam Books.
- [5] Barth, J. (2022) *Postscripts (or Just Desserts): Some Final Scribbles*.
- [6] Barth, J. (1984). *The Friday Book. Essays and Other Non-fiction*. New York: Putnam.
- [7] Barthes, R. "S/Z". (2002). Oxford: Blackwell Publishing.
- [8] Craig, D. M. (2000). *Tilting at mortality: narrative strategies in Joseph Heller's fiction*. Wayne State University Press.
- [9] Dixon, S. (2006). *End of I*. San Francisco: "McSWEENEY'S".
- [10] Dixon, S. (2002). *I*. San Francisco: "McSWEENEY'S".
- [11] Dixon, S. (2006). Interview. <https://failbetter.com/21/DixonInterview.php>
- [12] Doubrovsky, S. (Fall,1980) *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*. L'Esprit Créateur , Vol. 20, No. 3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* P. 87-97. <https://www.jstor.org/stable/26283821>
- [13] Fowles, A. (2005). *Joseph Heller-The Novels*. Greenwich Exchange.
- [14] Hassan, I. (1984). *Parabiography: The Varieties of Critical Experience*. In V.A. Kramer (Ed.) *American Critics at Work: Examinations of Contemporary Literary Theories* (pp. 421- 442). Troy, N.Y.: Whitston Publishing Company.
- [15] Heller, J. (2000). *Portrait of an Artist, as a Young Man*. Glasgow: Scribner.
- [16] Honcharova, Y., Lipina, V. (2021). Stephen Dixon's Novels: Autobiographicality as Transgression. *Respectus Philologicus*, 39 (44), 89–100. <https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2020.39.44.79>
- [17] Jay, G. S. (1990). Paul de Man and the Subject of Literary History. In H. J. Silverman, G. E. Aylesworth (Eds.) *The Textual Sublime: Deconstruction and its Differences* (pp. 123-138). Albany, NY : State University of New York Press.
- [18] Lejeune, F. (1982). The autobiographical conflict. In T. Todorov (Ed.) *French literary theory today. A Reader* (pp. 192-222). Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, Paris: Edition de la Maison des Scieces de l'Homme.
- [19] Libman, D. (2011). Stephen Dixon takes the Fifth. [Web.archive.org https://web.archive.org/web/20110615062616/http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml](https://web.archive.org/web/20110615062616/http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml)
- [20] Loureiro, A.G. (2000). *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- [21] Lyotard, Jean-Francois. (1984). *The Postmodern Condition*. Manchester University Press.
- [22] Man, P. De. (1984). *Autobiography as De-Facement*. In *The Rhetoric of Romanticism* (pp. 67-82). N.Y.: Columbia University Press.
- [23] Man, P. De. (1983). Form and Intent in the American New Criticism. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed.(pp. 20-36). London: Routledge.
- [24] Miller, J. Hillis. (2001). Paul de Man as Allergen. In Tom Cohen et al. (Eds.) *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory* (pp. 183-205). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [25] Ortega y Gasset, J. (1972). The Dehumanization of Art. In *Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art* (pp. 65-83). London: Studio Vista.
- [26] Paxson, J. J. (2004). Historicizing Paul de Man's Master Trope Prosopopeia: Belgium's Trauma of 1940, the Nazi Vollkörper, and Versions of the Allegorical Body Politic. In P. C. Herman (Ed.), *Historicizing Theory* (pp. 69-98). Albany, New York University Press.
- [27] Pinsker, S. (2009). *Understanding Joseph Heller*. Columbia: University of South Carolina Press.
- [28] Prosopopeia. Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=prosopopeia>
- [29] Starobinski, Jean (1958). *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence Et L'Obstacle*. Plon.
- [30] Strehle, Susan. (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. Chappel Hill: North Carolina UP.

REFERENCES

- [1] Barth, J. (2001). *Coming Soon!!! A Narrative*. Boston, N. Y.: Houghton Mifflin Company.
- [2] Barth, J. (2012). *Final Fridays: Essays, Lectures, Tributes & Other Nonfiction, 1995–2012*.
- [3] Barth, J. (1995). *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction 1984-94*. N.Y., Toronto, London: Little, Brown and Company.
- [4] Barth, J. (1969) *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. (LF) New York: Bantam Books.
- [5] Barth, J. (2022) *Postscripts (or Just Desserts): Some Final Scribblings*.
- [6] Barth, J. (1984). *The Friday Book. Essays and Other Non-fiction*. New York: Putnam.
- [7] Barthes, R. "S/Z". (2002). Oxford: Blackwell Publishing.
- [8] Craig, D. M. (2000). *Tilting at mortality: narrative strategies in Joseph Heller's fiction*. Wayne State University Press.
- [9] Dixon, S. (2006). *End of I. San Francisco: "McSWEENEE'S"*.
- [10] Dixon, S. (2002). *I. San Francisco: "McSWEENEE'S"*.
- [11] Dixon, S. (2006). Interview. <https://failbetter.com/21/DixonInterview.php>
- [12] Doubrovsky, S. (Fall,1980) *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*. L'Esprit Créateur , Vol. 20, No. 3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* P. 87-97. <https://www.jstor.org/stable/26283821>
- [13] Fowles, A. (2005). *Joseph Heller-The Novels*. Greenwich Exchange.
- [14] Hassan, I. (1984). *Parabiography: The Varieties of Critical Experience*. In V.A. Kramer (Ed.) *American Critics at Work: Examinations of Contemporary Literary Theories* (pp. 421- 442). Troy, N.Y.: Whitston Publishing Company.
- [15] Heller, J. (2000). *Portrait of an Artist, as a Young Man*. Glasgow: Scribner.
- [16] Honcharova, Y., Lipina, V. (2021). Stephen Dixon's Novels: Autobiographicality as Transgression. *Respectus Philologicus*, 39 (44), 89–100. <https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2020.39.44.79>
- [17] Jay, G. S. (1990). Paul de Man and the Subject of Literary History. In H. J. Silverman, G. E. Aylesworth (Eds.) *The Textual Sublime: Deconstruction and its Differences* (pp. 123-138). Albany, NY : State University of New York Press.
- [18] Lejeune, F. (1982). The autobiographical conflict. In T. Todorov (Ed.) *French literary theory today. A Reader* (pp. 192-222). Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, Paris: Edition de la Maison des Scieces de l'Homme.
- [19] Libman, D. (2011). Stephen Dixon takes the Fifth. [Web.archive.org https://web.archive.org/web/20110615062616/http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml](https://web.archive.org/web/20110615062616/http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml)
- [20] Loureiro, A.G. (2000). *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- [21] Lyotard, Jean-Francois. (1984). *The Postmodern Condition*. Manchester University Press.
- [22] Man, P. De. (1984). *Autobiography as De-Facement*. In *The Rhetoric of Romanticism* (pp. 67-82). N.Y.: Columbia University Press.
- [23] Man, P. De. (1983). *Form and Intent in the American New Criticism*. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed.(pp. 20-36). London: Routledge.
- [24] Miller, J. Hillis. (2001). Paul de Man as Allergen. In Tom Cohen et al. (Eds.) *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory* (pp. 183-205). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [25] Ortega y Gasset, J. (1972). The Dehumanization of Art. In Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art (pp. 65-83). London: Studio Vista.
- [26] Paxson, J. J. (2004). Historicizing Paul de Man's Master Trope Prosopopeia: Belgium`s Trauma of 1940, the Nazi Vollkörper, and Versions of the Allegorical Body Politic. In P. C. Herman (Ed.), *Historicizing Theory* (pp. 69-98). Albany, New York University Press.
- [27] Pinsker, S. (2009). *Understanding Joseph Heller*. Columbia: University of South Carolina Press.
- [28] Prosopopeia. Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=prosopopeia>
- [29] Starobinski, Jean (1958). *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence Et L'Obstacle*. Plon.
- [30] Strehle, Susan. (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. Chappel Hill: North Carolina UP.