

AUTOFICTIUNEA ÎN ROMANUL AMERICAN POSTMODERN. UN EXEMPLU: JOHN BARTH

Raluca Nicoleta ȘERBAN¹
Mihai ȘERBAN²

Abstract

This paper is based on a previous paper, that defined the concept of self-fictionalization (French: l'autofiction), saw how it was understood by different theorists (Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Gérard Genette, Jean Delay, Dominique Fernandez, Philippe Lejeune) and explored its potential in the field of literature and literary study. The present paper aims to take this concept beyond the boundaries of its domain of origin, psychoanalysis, with a view to applying it to the analysis of postmodern literature. An example of how it can be put to practical use will be provided, namely the American postmodern author, John Barth.

Key words: self-fictionalization (French: l'autofiction, Romanian: autoficțiune), postmodern literature, mise-en-abyme, author/character

Introducere

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, un număr semnificativ de scriitori au fost atrași de autoficțiune, mai precis de procedeul *punerii în abis* ca instrumentul principal aflat la îndemâna autorului care vrea să se proiecteze la nivelul ficțiunii sale. Tehnicile în mod curent asociate cu autoficțiunea sunt cel mai adesea folosite de autori postmoderni ca Vladimir Nabokov sau William Gass, dar genul nu poate fi restricționat între granițele de altfel destul de permissive ale postmodernismului (cf. exemplul lui Paul Auster), din moment ce autoficțiunea ca tehnică literară datează probabil de la începuturile literaturii înseși. Interesant este că autoficțiunea nu poate fi identificată nici măcar cu literatura în ansamblul său, dacă ne uităm de exemplu în zona cinematografeii, unde putem vedea cum regizori celebri folosesc această tehnică, unul dintre aceștia, și probabil cel mai cunoscut, fiind Woody Allen. Este demn de luat în seamă faptul că ceea ce îi unește pe toți acești scriitori / artiști care recurg la autoficțiune este un trecut, o istorie personală nu tocmai tihnită, ci dimpotrivă, apăsată, înnegurată, marcată de amintirea unor abuzuri, traume sau incertitudini. Spre exemplu, în ciuda faptului că familia sa aparținea clasei de mijloc, Paul Auster nu a avut o copilărie foarte

¹ Raluca Nicoleta Șerban, Bucharest University of Economic Studies, raluca.serban@rei.ase.ro

² Bucharest University of Economic Studies, mihai.serban@rei.ase.ro

fericită, ca și William Gass, care a crescut lângă un tată agresiv și o mamă alcoolică, incapabilă să îi opună vreo urmă de rezistență; mai putem menționa aici și experiența cumplită a exilului, în cazul lui Nabokov, sau respingerea școlii și a autorității sale, în cazul lui Woody Allen, care a condus la exmatricularea sa din Universitate. Ceea ce toți acești artiști par să aibă în comun este un impuls de a da sens (“make sense”) trecutului lor, exploatăndu-l artistic, și astfel reușind să își depășească propriile anxietăți.

Autoficțiunea în romanul american postmodern

Nu doar critica literară a recunoscut această trăsătură comună scrisului lor, ci și autorii înșiși, care admit acest lucru fie în ficțiunea lor, fie în scrierile lor teoretice și interviuri. De exemplu, critica a identificat un fir clar autobiografic în ficțiunea lui Nabokov care denumesc *Speak, Memory* o carte despre obsesia trecutului, “a book about the spell exerted by the past” și *Lolita* un “răspuns parodic” la aceasta (Appel *apud* Katsell 1). Scriitorul care și-a părăsit ținuturile natale în 1919 a creat o serie de personaje exilate sau care emigrează. Aceasta pare a fi o încercare de a-și controla trecutul (“control the past and make it his own”), prin intermediul autoficțiunii (la care se face referire ca “ficționalizare a faptelor”, “fictionalization of fact”); același critic identifică în *Speak, Memory* un narator care poate fi sau nu Nabokov, “a self at least partially concealed behind his *nom de plume*, Sirin.” (Katsell 1), ceea ce sugerează “introducerea alter-ego-ului său ficțional în textul ‘autobiografic’ ” (id.). Alți critici se referă la scrisul lui Nabokov ca la o ficțiune de auto-devenire, “fiction of self-begetting” (Kellman *apud* Connolly 55) – un concept similar cu acela al lui Doubrovsky:

“... an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading” (Kellman, 1245; *apud* Connolly 55).

Întrebat care au fost motivele din spatele ciudatei decizii de a-și schimba scrisul (caligrafia), William Gass a răspuns: “a trebuit să mă recreez, sau măcar să am iluzia că o fac” (“I just had to make myself anew - or rather, *seem* to. When you decide to change your handwriting, and when you sit down and spend a day or more making new characters, you’ve got to be in an outraged and outrageous state of mind. I simply rejected my background entirely”) – un răspuns care indică atât relația tensionată cu familia sa, cât și dorința de a o depăși. Autorul este mai explicit atunci când vorbește despre scrisul său în general, întrucât principala rațiune pentru care scrie pare să fie autoficțiunea, anularea consecințelor trecutului: “So all along *one principal motivation behind my writing has been to be other than the person I am. To cancel the consequences of the past.*” (sublinierea mea) – un proces necesar pentru ca autorul să poată să treacă peste traumele provocate de familie:

“I think that for a long time I was simply emotionally unable to handle my parents’ illnesses. My mother was an alcoholic and my father was crippled by arthritis and his own character. I just fled. It was a cowardly thing to do, but I simply would not have survived. I still hate scenes unless I make them. My situation certainly wasn’t more severe than most people endure at some time in their lives, but I was not equipped to handle it. What is perhaps psychologically hopeful is that in *The Tunnel* I am turning back to inspect directly that situation, and that means I haven’t entirely rejected it. [...] I suspect that in order for me to produce my best work I have to be angry. At least I find that easy. I am angry all the time.” (LeClair 1)

Deși ficțiunea sa este presărată cu personaje-scriitori, care se topesc unul în altul și se contopesc cu autorul real, Paul Auster se aseamănă mai mult cu John Barth în refuzul său ferm de a recunoaște implicare autobiografiei în scrierile sale ficționale:

“I tend not to think of this as true. Because I have written autobiographical work, I don’t feel much of a desire to sneak biographical material into my novels. Though it does happen [...] there are things that I’ve used now and again for reasons that always had to do with the story I was writing, and not because I particularly wanted to tell that autobiographical incident. [...] I have done these sorts of things, but not as often as you’d think.” (“[Paul Auster on Autobiographical Fiction](#)” 1).

Dacă ne referim la *City of Glass*, observăm că personajele-scriitor abundă – naratorul Quinn, care scrie romane polițiste sub pseudonimul William Wilson; naratorul său/detectivul Max Work cu care îi place să se identifice; tatăl lui Stillman, un fost cercetător care a scris o carte, *Grădina și turnul* (*The Garden and the Tower: Early Vision of the New World*), recenzată de Quinn în capitolul 6; Peter Stillman însuși, care este poet într-o limbă care nu poate fi tradusă; “Auster”, detectivul, proiectat la nivelul textului ficțional – și Auster cel ‘real’ pare să se distreze cu reflexia sa în fiecare dintre aceștia. De ce face acest lucru, autorul explică în același interviu: aflu mai mult despre mine în timp ce scriu:

“I know that I do learn more about myself in the act of writing, of digging. There are times when it’s very painful, writing about things that make you depressed or angry, that make you scared. But you have to keep going down there. It can be exhausting, emotionally, but I think that’s why you do it.” (id.)

Un ultim exemplu: faimosul regizor Woody Allen, care, ca și scriitorii mai sus amintiți, respinge cu încăpățănare orice presupunere că filmele sale ar fi autobiografice, în ciuda evidentelor elemente autobiografice cu care acestea sunt presărate, identificate de critici: “un protagonist (adesea jucat de el însuși) care este în mod clar întruchiparea sa în interiorul narațiunii”, care “comentează asupra calităților sale creative și regizorale”, “comments on his own creative and filmmaking ability”, în timp ce se contrazice cu celelalte personaje, “letting other characters argue or disagree with him” (Stam 197).

John Barth sintetizează extraordinar această tradiție a autorului inserat în ficțiune, “the *author’s* self in his/her fiction” în eseu său din 1979, “The Self in Fiction, or, ‘That Ain’t No Matter. That Is Nothing.’” Barth începe cu contemporanii săi și merge în sens invers, spre începuturile literaturii:

“as a narrative convention it has a very long provenance. The contemporary appearance of the author, or of authorial surrogates, in the fiction of Kurt Vonnegut, Philip Roth, John Updike, and Bernard Malamud, for example – to mention only a few American novelists published last year – reminds us of our near contemporaries’ similar inclination to make cameo appearances, sometimes even to take major roles, in their own productions: Borges’s Borges, Nabokov’s Van Veen, and the rest. And they of course are echoing the great modernists’ preoccupation with author-heroes, authorial surrogates, and the *Künstlerroman* in general [...]” (*The Friday Book* 208).

Mai departe, trece de Henry James și Flaubert, romanticii secolului al XIX-lea și sfârșitului de secol VIII și de literatura lor cu aparență de confesiune “confessional fiction and not-always-

subtle *romans à clef*” (209), trece și de eul teatral “such ‘performing selves’ ” al lui Mark Twain și Charles Dickens (id.), pentru a ajunge la Fielding, Smollett și Sterne:

“the early eighteenth-century conventions of the author-as-maître-d’ (Fielding’s chatting with the reader through the whole first chapter of *Tom Jones*), and the author-surrogate as protagonist (Smollett’s rehearsing his biography and settling old scores in the guise of *Roderick Random* – not to mention the proto-postmodern self-reflexiveness of Laurence Sterne’s *Tristram Shandy* (1767)” (209),

Barth se întoarce mai mult în trecut până la *Don Quijote*, Goethe/Werther, Dante, și mai mult, până în anul 2000 IC, când scrisul despre scris (“writing about writing”) se practica deja: scribul Khakheperresenb se plângea deja la acea dată că posibilitățile literare păreau a se fi epuizat, fapt interpretat de Barth ca o convenție literară (210).

Concluzia sa este aceea că auto-reflexivitatea este atât de prezentă în aerul cultural pe care îl respirăm acum, încât se poate spune că are un soi de inocență, “a kind of innocence of [its] own”, și ne mărturisește că i se aduce aminte de acest paradox de către fiecare film al lui Woody Allen, sau de fiecare program de știri TV unde cadrul de deschidere este acela al camerelor de luat vederi (212).

John Barth: între autor și personaj

După cum putem vedea, discuțiile în jurul conceptului de “autoficțiune” datează încă din anii 1970, în timp ce punerea în practica literară a acestui procedeu poate merge înapoi în timp până la Dante, ceea ce nu o face mai puțin captivantă astăzi, când autorii de ficțiune, dar și alte tipuri de artiști (artiști plastici, regizori) sunt încă fascinați de potențialul său.

Romanul postmodern este probabil cel mai fertil teritoriu de manifestare a sa, este locul în care întâlnim la tot pasul exemple de reprezentări ale autorilor în textele literare, exemple de scriitori care se proiectează la nivelul textului literar, care se plasează în centrul său, care se reprezintă pe sine *drept* centru al cărților lor, cu alte cuvinte, exemple de *puneri-în-abis*. Pe scena literară postmodernă, John Barth figurează drept unul dintre cei mai importanți autori de ficțiune, “fictioneers” – ca să folosim chiar termenul său – care s-au întors obsesiv la această tehnică literară în texte care atrag atenția asupra statutului lor de ficțiune, asupra artificialității lor (în sensul de *artefact*), care se bazează, de asemenea obsesiv, pe comentariul extins și foarte teoretic în special despre natura scrisului și povestire.

Probabil mult mai importantă decât atât este totuși întrebarea: *de ce* scriu autorii postmoderni în acest fel? De ce scrie John Barth acest tip de ficțiune? Prima impresie este aceea de joacă lipsită de sens, lipsită de scop, și cam aici se oprește critica literară. Romanul postmodern a fost studiat din diferite perspective, aproape exhaustiv. Cu toate acestea, mai putem adăuga acestei cercetări literare care se întinde pe zeci de ani încă o întrebare, *de ce*, iar atunci când o facem putem vedea cum un nou orizont se deschide cititorului și interpretului acestor texte. Foarte interesant este chiar faptul că Barth însuși pare să ne direcționeze în acest sens, atunci când își pune întrebarea “ce ne spune despre tine faptul că spui *aceste* povești despre tine și alții în felul în care le spui”:

“And what does it tell us about you that you tell us *those* particular stories about yourself and others – that, moreover, you tell them the way you tell them – rather than telling some other stories some other way?” (*The Book of ten Nights and a Night* 95).

- o întrebare care l-a preocupat pe autorul american cel puțin începând cu anul 1982, când a publicat eseuul “Some Reasons Why I Tell the Stories I Tell The Way I Tell Them Rather Than Some Other Sort of Stories Some Other Way” (*The Friday Book* 1-12), lucrare în care a identificat mediul său familial (mai precis faptul că a avut o soră geamănă și un frate cu trei ani mai mare în permanență ostil) ca unul dintre factorii decisivi care și-au pus amprenta asupra scrisului său, împreună cu zonele mlăștinoase din ținuturile natale, pasiunea sa pentru jazz, educația primită și meseria de profesor. Este notabil că Barth însuși mărturisește faptul că de la cineva care a fost frate geamăn nu poți să te aștepti să ia limbajul în serios: “One might reasonably therefore expect a twin who becomes a storyteller never to take language for granted; to be ever at it, tinkering, foregrounding it, perhaps unnaturally conscious of it”, și mai târziu că este cel mai puțin psihologic dintre povestitori și cu toate acestea își dă seama că scrie aceste cuvinte tocmai pentru că s-a rupt de sora sa geamănă care făcea posibilă tăcerea: “I am the least psychological of storytellers; yet even to me it is apparent that I write these words, and all the others, in part because I no longer have my twin to be wordless with” (*The Friday Book* 1).

Mai mult, Barth însuși pare să sugereze autoficțiunea ca potențial răspuns la întrebarea noastră atunci când vorbește despre un eu care se inventează în timp ce spune povești despre cine este: “an ‘I’ who invents itself as it goes along, in effect telling stories to itself and to others about who it is” (id.), un eu care nu are antecedent în afara acestor povești în continuă scriere, în continuă mișcare: “an I whose antecedent *is*, finally, nothing other than those ongoing, ever-evolving stories, their center of narrative gravity” (96), sau atunci când face aluzie la această posibilitate interpretativă, în *Once Upon a Time*, declarând că felul său particular de a scrie este determinat de speranța sa “de a face artă din lucrurile pe care nu le înțeleg” (*Once Upon a Time* 171) – enunț care maschează speranța secretă de a face pace cu trecutul său.

Așa cum am văzut anterior, felul în care un autor ca Serge Doubrovsky respingea cu încăpățănare ideea de a fi produs o scriere autobiografică, dar și sublinierea insistentă a calității auto-reflexive a scrisului său, ne obligă să facem legătura între autoficțiune și scriitorul american postmodern. Barth a respins nu doar o dată posibilitatea lecturii referențiale a “ficțiunii” sale (numită astfel de el însuși), din motive similare, în ciuda faptului că este conștient de celebrarea genului refuzat cu îndârjire, acela al autobiografiei, încă de la sfârșitul secolului al XX-lea. Vom vedea cum își etichetează cu încăpățănare cele mai autobiografice romane ale sale, acelea în care practic se inserează pe el însuși cu întreaga sa identitate profesională, socială, personală, drept “ficțiune”.

Mai mult decât atât, faptul că scrisul său este în primul rând auto-reflexiv este evident încă din romanele timpurii și va deveni un fapt din ce în ce mai evident, cu fiecare adăugire la portofoliul său absolut impresionant. De-a lungul timpului a fost atât lăudat, cât și criticat exact pentru această calitate metafictională a scrisului său, pentru recurența comentariilor despre scris în general, despre povestire și mecanismele producerii sale, pentru faptul că ne face cu ochiul vorbind despre roman din interiorul romanului (exemple de punere în abis). Tocmai de aceea, scrisul său a fost etichetat uneori ca “metaficțiune labirintică” a unui jucător veteran care a uimit cititorii de-a lungul câtorva decenii, “a veteran literary gamesman who has beguiled and befuddled readers” (“*Coming Soon!!!*” *Kirkus Reviews* 1230). Altă dată

naratorii lui Barth au fost comparați cu “un magician care își dorește ca dexteritatea sa să ne uimească chiar dacă putem vedea sforile” altminteri secrete, invizibile, și chiar autorul din *Lost in the Funhouse* părea să sugereze acest lucru: “for the right kind of reader the pleasures of the funhouse can be enhanced by having special knowledge of its inner works” (Piedmont-Marton). Această observație poate fi de fapt extinsă asupra scrisului său în general, a cărui trăsătură comună este autoreflexivitatea. Toate aceste elemente i-au făcut pe recenzorii săi să tragă concluzia că povestitul a fost dintotdeauna tema predilectă a lui Barth: “storytelling has always been Barth’s grand theme, and watching all these characters construct stories, link them with earlier tales, borrow from other writers, and argue over the appropriate form provides a primer in narratology.” (Moore 6)

În plus, calitatea muzicală a scrisului său a fost și ea remarcată și pusă în relație cu educația sa muzicală solidă. Zack Bowen notează că Barth a fost un muzician foarte înzestrat, “aproape un profesionist”, și că acest talent este “reflectat de calitatea ritmică” a scrierilor sale, “written often as much for the sound of its cadenced arrangement as for its discursive literal meaning” (“Barth and Joyce” 263).

În consecință, autoficțiunea – cu sensul său de tehnică literară, nu ca gen literar – pare să descrie cel mai bine scrisul lui Barth. Deși nu intenționez să mă opresc la o lectură tematică, voi folosi acest concept pentru a descrie întreaga operă a lui Barth, ficțiune și eseuri teoretice, deoarece oferă o perspectivă unificatoare discuției diferitelor perioade din evoluția literară a autorului american, ca să nu mai amintim analiza zecilor de exemple de inserții ale autorului în textul literar, practic răspândite pretutindeni în romanele sale.

În ciuda aparenței de joacă lipsită de sens a romanelor sale, ceea ce face Barth la tot pasul are de fapt un scop, iar autoficțiunea îl descrie cel mai bine, de la primul până la ultimul roman al său, sau în textele sale eseistice sau teoretice și – dacă lărgim conceptul – poate acoperi chiar și relația sa cu publicul. Sute de astfel de exemple se pot regăsi pretutindeni în textele sale. Dacă în romanele timpurii autorul nu este încă vizibil, nu încă o mască pe scenă, ci mai degrabă regizorul din spatele scenei, încă de pe atunci se pot observa detalii care îl evocă cititorului, fără a mai aminti faptul că eroii pot fi interpretați ca alter ego-uri ale sale. La aceasta putem adăuga calitatea auto-reflexivă a ficțiunii sale de început, care, chiar din anii 1950, expune “sforile” secrete, ascunse ale scrisului.

Tehnica *punerii în abis* începe să câștige în importanță în textele mai mature ale lui Barth, în romanele “clasic” postmoderne. Cititorul îl poate întâlni acum pe scriitorul John Barth camuflat în personaje fictive ca duhul (Genie în “Dunyazadiad”, prima parte din *Chimera*), sau, mai vizibil, ca “Autorul John Barth”, în *Letters*. Deși posibilitatea de a păși literalmente în propriul univers ficțional este doar o iluzie – și în ciuda necesității de a distinge între autorul real John Barth și dublul său fictiv “John Barth”, “The historical author will of course always exist outside and apart from the work itself, so that metafiction only operates with an additional factor: the fictional author [who] places himself inside the fictional world and figures as a structural element in the novel (Christensen 13) – trebuie să recunoaștem că este o iluzie foarte puternică.

Poate cea mai bună ilustrare a procedurii autoficțiunii este romanul cel mai autobiografic al lui Barth, *Once Upon a Time*. În ciuda multitudinii de aluzii autobiografice presărate în text, autorul respinge posibilitatea unei lecturi referențiale și neagă calitatea autobiografică a acestui roman, pe care îl etichetează “ficțiune” și al cărui caracter ficțional îl subliniază în

mod repetat. A fost numit o autobiografie “ficțională”, postmodernă (Bartocci 1), dar în realitate este un exemplu perfect de autoficțiune.

Componenta autobiografică a fost întotdeauna prezentă în romanele lui Barth, mai evident începând cu *Lost in the Funhouse*, și a continuat să fie exploatată până la ultima sa carte. În romanele mai recente, ca *The Book of Eleven Nights and A Night* sau *Where Three Roads Meet*, pe care le voi discuta mai târziu, identitatea autorului este fragmentată, literalmente împrăștiată în zeci de personaje minore, toate scriitori, profesori universitari, pensionați sau aproape de pensionare.

Merită menționată o tendință similară în scrierile teoretice ale lui Barth: adesea autorul scrie despre el însuși ca despre un personaj fictiv, în eseuri ca acelea reunite în *The Friday Book* sau în *Further Fridays*. În aceste scrieri teoretice, nu numai că își exprimă părerea referitoare la rolul esențial al propriei experiențe, la fel de important ca și rolul lecturilor sale, în producerea scrierilor sale, așa cum o face de exemplu în “Cuvântul înainte” al colecției de eseuri din 1995: “my fiction, not to mention my non fiction, comes out of my reading and thinking as well as from other categories of experience” (*Further Fridays* X), dar, mai mult decât atât, reușește să creeze un personaj John Barth, de fapt mai multe personaje, plecând de la cei din jurul său, cel mai notabil fiind acela al soției, Shelley, de asemenea recreată în scris. Un exemplu remarcabil al punerii în practică a procedurii autoficțiunii se regăsește în povestea din “Teacher”, una re-spusă în romanul (“roman/memorii”) *Once Upon a Time*, și anume, povestea întâlnirii dintre autor și soție, o fostă studentă a sa, și începutul relației lor. La această transformare a propriei vieți, a propriei experiențe în subiect pentru scris, ar mai trebui adăugat faptul că stilul scrierilor sale eseistice este unul ironic, amuzant, elegant, foarte asemănător cu stilul prozei sale, ceea ce ne permite să le analizăm, să le luăm în calcul ca dovezi suplimentare, menite să dovedească preferința lui Barth pentru autoficțiune.

Concluzii

În loc de concluzie, aș încheia prin a sublinia încă o dată faptul că Barth însuși a fost mereu conștient de importanța autoficțiunii în scrierile sale. Am văzut că, în romanele mai recente, se întoarce la întrebarea: de ce? De ce scrie/spune acest tip de povești, și de ce în acest fel, “the way you tell them”? Acestei preocupări a scriitorului ar trebui să îi adăugăm înțelegerea sinelui ca inventat, construit, asemeni unui personaj, așa cum transpare ea atât din romane, cât și din interviuri:

“[we] still imagine ourselves to be characters, and our lives are influenced by other people around us whom we see as characters and our relations to whom we perceive in a dramatic, in a dramatical, way” (Bellamy 15-6),

- convingere care a stat la baza identificării autorului cu personajele sale, afirmată în mod deschis, deși cu vocea Poveștii (Story):

“after so many remakes and reruns I find myself ‘identifying,’ as they say nowadays, with my Protagonists: those serial slam-bangers from every age and culture who after a while amalgamate into one, and whose story becomes my story.” (*Where Three Roads Meet* 67)

Această identificare autor-personaje a fost nu o dată remarcată și de critica literară, care a vorbit mereu despre un autor care s-a deghizat mereu în diferite feluri în scrisul său: “has cast

himself in various guises and in varying degrees” in his writing³ (“Setting the Möbius Strip Straight” 201).

Toate aceste tendințe, observate și enunțate de-a lungul timpului atât de autor, cât și de critica literară, au avut un singur rezultat: crearea de autoficțiune.

Referințe și bibliografie

- Anzieu, Didier.** 2004. *Psihanaliza travaliului creator*. București: Editura Trei.
- Barth, John.** 2006. *Where Three Roads Meet*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company
- Barth, John.** 2004. *The Book of ten Nights and a Night. Eleven Stories*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company
- Barth, John.** 1997. *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press
- Barth, John.** 1995. *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction*. Boston, New York: Little, Brown and Company
- Barth, John.** 1994. *Once Upon a Time. A Floating Opera*. Boston, New York: Little, Brown & Company
- Bartocci, Clara.** 2010. “John Barth’s *Once Upon a Time*: Fiction or Autobiography?”. 10 January, 2010. <www.aisna.net/rsajournal6/bartocci.html>.
- Bellamy, Joe David.** 1974. “Having It Both Ways”. *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*. Ed. Joe David Bellamy. Urbana: University of Illinois Press
- Bowen, Zack.** 1999. “Setting the Möbius Strip Straight: John Barth’s *Once upon a Time: A Floating Opera*”. *Critique*. 40.3 Spring 1999: 195-202. Rpt. in Contemporary Literary Criticism. Ed. Jeffrey W. Hunter. Vol. 214. Detroit: Gale, 2006. 195-202. Literature Resource Center. Gale. VALE - Rutgers University Libraries. 5 Jan. 2010 <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=rutgers>>.
- Bowen, Zack.** 1996. “Barth and Joyce”. *Critique*. 37.4. Summer 1996: 261-269. Literature Resource Center. Gale. VALE - Rutgers University Libraries. 5 Jan. 2010 <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=rutgers>>.
- Christensen, Inger.** 2003. “John Barth’s Metafictional Redemption”. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels*. Bergen: Universitetsforlaget, 1981: 57-79. Rpt. in Twentieth-Century Literary Criticism. Ed. Janet Witalec. Vol. 130. Detroit: Gale, 2003. 57-79. Literature Resource Center. Gale. VALE - Rutgers University Libraries. 5 Jan. 2010 <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=rutgers>>.
- Colonna, Vincent.** 1989. *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Doctorat de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, coordinated by Gérard Genette, 13 October 2010 <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>.
- “Coming Soon!!!”, *Kirkus Reviews*. 69.17. 1 Sept. 2001. Literature Resource Center. Gale. VALE-Rutgers University Libraries. 5 Jan. 2010 <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=rutgers>>.
- Connolly, Julian W.** 1990. “Vladimir Nabokov and the fiction of self-begetting”. *Literature and Exile*. Ed. David Bevan. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Dobrovsky, Serge.** 1977. *Fils*. Paris: Éditions Galilée.

³ Această trăsătură poate fi extinsă pentru a ne referi la întreaga creație a lui Barth, deși Bowen o discută doar în realție cu *Once Upon a Time*.

- Katsell, Jerome H.** 2010. "Nabokov: Memory, Science and Metaphysics". *Toronto Slavic Quarterly*. 10 October 2010. < <http://www.utoronto.ca/tsq/31/katsell31.shtml>>
- LeClair, Thomas.** 1977. "William Gass, The Art of Fiction No. 65". *The Paris Review*. No 70. Summer 1977. < <http://www.theparisreview.org/interviews/3576/the-art-of-fiction-no-65-william-gass>>
- Moore, Steven.** 2001. "Coming Soon!!! A Narrative". Washington Post Book World. 25 November 2001.
- "[Paul Auster on Autobiographical Fiction](http://www.apieceofmonologue.com/2010/03/paul-auster-on-autobiographical-fiction.html)". *A Piece of Monologue. Literature, Philosophy and Critical Theory*. 18 March 2010. 10 October 2010. <<http://www.apieceofmonologue.com/2010/03/paul-auster-on-autobiographical-fiction.html>>
- Piedmont-Martón, Elisabeth.** 2002. "Lost in the Funhouse". *Short Stories for Students*. Detroit: Gale. Literature Resource Center. Gale. VALE - Rutgers University Libraries. 5 Jan. 2010 <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=rutgers>>.
- Stam, Robert.** 1989. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: The John Hopkins University Press

The author

Raluca Șerban is currently associate professor with the Academy of Economic Studies, Bucharest and teaches Business English and Professional Communication to undergraduate and graduate students, as well as Romanian as a foreign language. Specialized in American Studies, she has a PhD in this field, with the thesis *Representations of Authorship in the Postmodern American Novel. Self-fictionalization in John Barth's Writing*. She has published articles in academic journals and has authored and co-authored several ESP textbooks. Her main research interests include American cultural studies, postmodern literature and action / practitioner research.