Тетяна Басняк

УДК 82 - 995.9 (4) «19»

ПАСТІШ ЯК СВОЄРІДНА ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ

Тетяна Басняк. Пастіш як своєрідна жанрова модель постмодерністського роману.

У статті аналізується функціонування жанрової форми пастішу як одного з варіантів побудови постмодерністського тексту. Об'єктом аналіза став роман Ґреґор фон Реццорі „Едіп перемагає під Сталінградом", у якому особливо виразно проявляються механізмами функціонування постмодерністського ґатунку (інтертекст, гіпертекст, гра).

Ключові слова: *постмодерністський пастіш, Ґреґор фон Реццорі, Едіп, пародія, інтертекст, ризома.*

Татьяна Басняк. Пастиш как своеобразная жанровая модель постмодернистского романа.

В статье анализируется функционирование жанровой формы пастиша как одного из вариантов построения постмодернистского текста. Объектом анализа стал роман Грегора фон Реццори „Эдип побеждает под Сталинградом", в котором особенно выразительно проявляются механизмы функционирования постмодернистского образца (интертекст, гипертекст, игра).

Ключевые слова: *постмодернистский пастиш, Грегор фон Реццори, Едип, пародия, интертекст, ризома.*

Tatyana Basnyak. Pastiche as a Peculiar Genre Model of Postrmodern Novel

Pastiche genre form functioning as one of the variants of postmodern text construction is analysed. The object of the analysis is Gregor von Rizzori's novel „Oedipus at Stalingrad" where mechanisms of postmodern qualities (intertext, hypertext, game) are particularly dramatically revealed.

Key-words: *postmodern pastiche, Gregor von Rizzori, Oedipus, parody, intertext, rhizome.*

Практика постмодерністського роману вносить свої корективи навіть у жанрологічну теорію. Зокрема жанр так само підпорядковується експериментуванню, як і композиційні, стилістичні та усі інші чинники. Постмодерністські твори ґрунтуються на демонстративній імітації та перекомбінуванні частин уже існуючих текстів. Подібне використання „готового" художнього слова є „позичанням" текстів попередників та фрагментарним компонуванням їх у нові тексти – однак з зовсім іншою жанровою метою. Звідси бере початок генеза пастішу. Пастіш залучає уже існуючі мистецькі тексти чи їхні частини до продукування нових смислів. Рецепція, розуміння й тлумачення текстів-пастішів великою мірою залежать від компетенції читача. Цей принцип, що перетворює реципієнта на важливого співучасника тексту, загалом відповідає ключовому постмодерністському задуму [10, с. 126]. Особливості пастішу „пов'язують його з основними механізмами та формами функціонування літературного тексту постмодерністського ґатунку, а саме інтертекстом, гіпертекстом, мета-текстом, грою" [1, с. 328].

Один найбільш цікавих та виразних зразків постмодерністського пастішу дає письменник буковинського походження Ґреґор фон Реццорі (1914-1998), автор утопічного топосу – Магрібінії-Чорнополя (див. його тексти „Магрібінські історії", „Горностай з Чорнополя"). Незважаючи на суттєве хронологічне випередження цим автором постмодерністської доби (її оформлення датують 1980-1990 рр.), його творчість доцільніше розглядати саме у руслі „постмодерністської чутливості". Реццорівський спосіб художнього втілення „фрагментарності світу" позначається повною хаотичністю сюжетних ліній і побудовою сюжету за принципом ризоми.

Зокрема, у цьому значенні є презентативним його відносно ранній твір „Едіп перемагає під Сталінградом" (1954). Певна еклектичність текстової структури цього віртуозного роману згладжується у Реццорі головним чином рясностою імпліцитно введених у текстуальну матрицю авторських міркувань, що утримують розрізнені сюжетні елементи у рамках цілісності.

На тлі довоєнного Берліна відтворюється той уривок життя пана Трауготта, барона фон Яссільковські, який „ніби завмер у передчутті великих подій". Це був саме той час, коли „Господь був близько, і відбувалися великі речі <…>, і очікування нависло над кожною миттю" [12, с. 158]. Амбітний молодий герой, який заробляє на життя есеями про чоловічу моду для одного з берлінських глянцевих журналів і який соромиться сумнівності свого походження від союзу сумнівного пруського аристократичного роду та незаможності своєї рідні, пристрасно шукає засобів для зміцнення

власного соціального статусу. Просто „осучаснити” старовинну фабулу античної драми для Реццорі було би надзвичайно наївним завданням. Його Едіп (Яссільковські) в першу чергу є психоаналітичною парадигмою. Він практично відрікається від пам’яті про вже покійного батька, що походив з родини, яка, за іронічною реплікою оповідача, „разом з іще тридцятьма тисячами сімей отримала колективний дворянський титул за перемогу на полі битви із чернівецьким воєводою” [12, с. 11]. Герой також замовчує існування ще живої, але недостатньо інтелігентної матері.

Найбільш реальним способом підвищити свій статус, а заразом і покращити матеріальне становище йому видається вдале одруження. Після кількох спроб зав’язати стосунки з благородними панночками, що призвело до розвінчання міфу про цнотливість аристократичних наречених, „барон фон” Яссільковскі наважується на одруження з дівчиною відверто легкої поведінки. Її чесність відносно своїх інтимних пригод та нахилів на початку імпонує молодому героєві. Не останнім аргументом на користь одруження стає, щоправда, і перспектива непоганого спадку. Але зрештою минуле молодої дружини не дає йому спокою, і чергова сварка завершується розлученням. Події відбуваються на порозі війни, а за розривом подружніх стосунків слідує отримання Яссільковським повістки на призивний пункт. Своїх комплексів Трауготту вдається позбутися лише завдяки краху військової операції, яка стає для нього останньою. Історія героя містично закінчується на полі битви під Сталінградом, де він, за словами оповідача, „безслідно зникає”: „Його не вбили, не поранили. Він не здався, його не забрали у полон. Його просто раптом не стало. Зник. Розчинився у повітрі <…> так, ніби його й не було” [12, с. 347]. Таким чином, зникнення героя прочитується як його перемога, звільнення від павутиння усіх потаємних зв’язків, що пригнічують людину.

Сторінки роману, у якому читацька увага фокусується на амбітному завзятті, з яким герой намагається подолати комплекс своєї соціальної мізерності, пересипано цікавими спостереженнями стосовно яскравих людських емоцій (кохання, ненависті, відрази, жаху, співчуття), основних життєвих парадигм (кар’єри, шлюбу, дружби), а також філософськими роздумами про час, простір, випадковість та закономірність. Високі переконливі міркування неодмінно підмальовуються у Реццорі іронічними коментарями щодо тогочасної моди, кулінарних шедеврів берлінських кухарів та вишуканих алкогольних напоїв. Втім, контамінаційна унікальність структурної специфіки роману – важливий, проте не єдиний критерій визначення своєрідності жанрової моделі «Едіпу» як постмодерністського зразку, хоча еклектичність текстової конструкції вирізняє практично усі жанрові форми постмодерністського напряму як такого. Більш того, подібне зустрічалося ще у творах суто модерністських. Однак відмінність модерністської еклектичності від постмодерністської полягає у розбіжності їхніх намірів. Для модерністів ця „ризоморфність” була переважно засобом боротьби із каноном, тоді як представники постмодерністського стилю, до якого можна віднести й тексти Реццорі, відсторонюються від боротьби з канонічними правилами, „оскільки в основі такої боротьби лежала би імпліцитна презумпція визнання влади останнього, вони навіть не розвінчують саме поняття канону – вони його ігнорують” [5, с. 558]. Це стає ключовою ознакою постмодерністського світогляду, і така сама позиція завжди була відзнакою Реццорі.

Як відомо, основним засобом творення постмодерністського тексту стає пародія, що вказує на важливість у ньому інтертекстуального чинника [6, с. 250]. Оскільки сама пародія передбачає наявність певного зразка, то в контексті „постмодерністської чуттєвості” вона також набуває особливого характеру. Не випадково, що у сучасному літературознавстві зустрічаються навіть твердження на кшталт „смерті пародії”. Так, Фредрік Джеймісон зауважує: „Відчуття, ніби існує ще щось, дещо нормальне на фоні того, що висміюється, давно можна вважати остаточно згаслим” [7, с. 114]. Ще радикальніше звучить твердження про те, що „пародія виявляє власну непотрібність: вона віджила своє” [5, с. 558]. Проте постмодернізм, як будь-який інший літературний напрям, не може обійтися без жанрових матриць. Користуючись уже існуючими моделями, він, у свою чергу, продуктивно на них впливає, оновлюючи їх та надаючи їм іншого значення.

Зокрема пародія перевтілюється у жанрову модель пастішу, що відповідає загальній постмодерністській тенденції до формування своїх власних жанрових матриць. Цього не зміг не помітити й полеміст Джеймісон: „Сучасні митці більше не здатні винаходити нові стилі, адже ці останні вже було винайдено раніше; можливим є лише обмежене число комбінацій; найбільш унікальні з них уже були продумані, <…> усе, що нам залишилося у світі, де стилістичні інновації більше неможливі, – це імітувати мертві стилі, говорити через маску голосом цих стилів з уявного

музею" [2]. Подібне накладається на реццорівську позицію щодо сучасної йому літератури: „Виявляється, що наші відчуття навіть зовсім не наші, адже й на цей раз ми відчували те ж саме, що вже ціла низка надзвичайних авторів відчували задовго до нас. І тепер ми жили й переживали усе в поношеному вигляді, à la Джозеф Конрад чи Бог зна хто" [12, с. 130]. До речі, це зауваження пояснює також неймовірно потужний інтертекстуальний ресурс творів Реццорі.

Таким чином, слід визнати, що місце пародії насправді займає відтепер новий феномен – дещо видозмінений постмодерністськими корективами пастіш (від фр. pastiche – стилізована опера-попурі). Поняття про постмодерністський пастіш сформувалося не без впливу американських дослідників І. Гассана, Ф. Джеймісона та Ч. Дженкса, які особливо відзначали гетерогенність та ризоматичність творів, здатних поєднувати у собі художній літературний текст з театральним дійством, кіносценарієм, кінострічкою або критичним есе. Постмодерністські пастіші – гібриди: вони відзначаються фрагментарністю, інтертекстуальністю, контамінацією літературних жанрів, а також поєднанням різних видів мистецтва та мультимедійних засобів (інтермедіальністю). Культурологічна легалізація цього явища в рамках постмодерністського мистецтва та очевидна присутність його характерних жанрових ознак у ранніх творах Реццорі дозволяють віднести тексти письменника саме до перших зразків постмодерністського пастішу.

Не лише його роман „Едіп перемагає під Сталінградом", але й „Горностай з Чернополя" складаються з сукупності головних жанрових атрибутів, що формують явище пастішу. Специфічний характер цієї форми в „Едипі" органічно відповідає реццорівській життєвій позиції та провідній мистецькій стратегії, що співпадають з властивістю пастішу демонструвати „негативний пафос, спрямований проти ілюзіонізму мас-медіа й тісно пов'язаного з ним феномену масової культури" [3, с. 191]. Отож, мимовільний реццорівський важіль на користь жанрової форми пастішу може трактуватися як результат „сублімації" його негативно-іронічного ставлення до інформаційного примітивізму мас-медійного походження, а також до короткозорої наївності його можливих реципієнтів.

В основі постмодерністської концепції пастішу лежить, як зазначалося, особливий вектор інтерпретації процедури пародіювання [4, с. 224]. Він ґрунтується на принциповій зміні світоглядних орієнтирів нової доби, що її американський критик Річард Пойріер („Політика само-пародії", 1968) окреслив наступним чином: „У той час, як пародія традиційно прагнула довести, що з позиції життя, історії та реальності деякі літературні стилі виглядають застарілими, – література самопародії, як така, що абсолютно не впевнена у авторитеті подібних орієнтирів, піддає висміюванню навіть саме зусилля встановити правдивість за допомогою акту письма" [11, с. 339]. Літературну тактику Ґреґора фон Реццорі можна вважати своєрідним унаочненням зазначеної позиції. Він завжди „плекав мудру впевненість у тому, що все у житті вичерпується та розв'язується *виключно* [курсив мій – *Т.Б.*] часом" [9, с. 433]. Саме це й втримало його від характерного для німецького повоєння протесту проти традицій та пошуку революційних рішень, прагнення змінити світ. Особливість реццорівського ставлення до пародії пояснюється рідкісною глибиною осмислення ним сутності сучасної йому доби. Сучасний світ уявлявся Реццорі суцільним анахронізмом, „непорозумінням", і єдиною можливою для викорененого індивіда професією автор роману „Едіп перемагає під Сталінградом" називає професію „сучасника. Статиста у п'єсі з невідомим фіналом. З півдюжиною режисерів, двадцятьма мільйонами суфлерів" [12, с. 26]. Не дарма, у зв'язку з Реццорі, Клаудіо Маґріс влучно підкреслює, що «пародія захищає тугу, яка тільки тоді є справжньою, коли вона усвідомлює фатальну фіктивність життя та „беззаперечну банальність" речей" [9, с. 427]. Виразно скептична позиція дозволяє тлумачити соціальну пасивність Реццорі як впевненість у неможливості будь-яких позитивних змін.

Реццорівський скепсис забарвлює його пастішні тексти особливим настроєм. Домінантною стає незвична для цього жанру толерантність: його пародії не можна назвати ані нищівними, ані глумливими, вони не пропонують й навіть не передбачають позитивної альтернативи. Пародії саме такого ґатунку характеризують явище постмодерністського пастішу. Попри те, що подібно до пародії пастіш є імітацією, тобто певною стилістичною маскою, принципова відмінність між цими формами полягає у емоційній нейтральності останнього, що позбавляє його енергії заперечення та пафосу ствердження на відміну від пародії, яка активно заперечує пародійоване. Пастіш загалом заперечує „існування певної здорової лінгвістичної норми" [7, с. 114]. Фредрік Джеймісон, вимережуючи ареал розповсюдження пастішу у культурі постмодернізму, змушений був визнати, що

він практично не має предметних (як і будь-яких інших) обмежень. Виходячи з цього, дослідник доречно констатує „усюдисутність пастішу” у сучасній культурі.

Конструктивним фактором розгортання літературної манери Реццорі стає особливе експериментування у рамках кожного окремого тексту. Так, у романі „Едіп перемагає під Сталінградом” автор випробовує новаторську, як для німецької повоєнної практики, наративну тактику, переходячи часом від класичного прозаїчного стилю до елементів п’єси [12, с. 52-53, 222], сценарію [12, с. 298-314] або публіцистики [12, с. 241]. Збіг та співставлення різних жанрових форм у одному текстуальному просторі відсилає нас до основних характеристик явища пастішу, яке фіксує „спосіб організації тексту як еклектичної конструкції семантично, жанрово-стилістично та аксіологічно різнорідних фрагментів, стосунки між якими не можуть бути задані як визначені” [5, с. 558]. Використовуючи стилістичні прийоми, які складають основу пастішу, Реццорі втілює ключовий замисел постмодернізму, тобто висміює навіть саме зусилля встановити істинність завдяки письму.

Головна ознака реццорівського варіанту пастішу полягає у потужному інтертекстуальному підґрунті, що його фрагменти утворюють складну розгалужену систему, прикметну для канонічного постмодерністського тексту – ризоморфність. Невпинне цитування автором „Едіпу” класиків та сучасників поряд із замаскованими або й відвертими зразками свідомо чи несвідомо запозиченого матеріалу надає тексту, за словами В. Велша, того „авторитету, який забезпечується авторитетом інших текстів, що вже придбали свій авторитет у результаті традицій, закріплених у рамках певного культурного середовища, де їх сприймають як джерело безумовних та беззаперечних аксіом”, завдяки чому автор „добивається специфічної „влади тексту” над свідомістю читача” [13, с. 225]. Встановлюючи особливі вимоги до потенційного читача, інтертекстуальний ресурс реццорівського твору складають вкрапління східної мудрості, вибірки зі скарбниці світової літератури від минулого до сучасності – у відповідності з надзвичайно широким кругозором та ерудованістю автора. Реєстр імен письменників та філософів, так або інакше згаданих у романі, нараховує майже півсотні.

Значна частина того, що Реццорі прагнув сказати своєму читачу, утаюється в інтертекстуальному підтексті. У тому числі авторське ставлення до митців, чия присутність в „Едіпі” маркована цитатами, посиланнями чи навіть побіжними згадками.

Роман „Едіп” загалом насичений інтертекстуальним змістом найрізноманітнішого походження. Він змушує читача поринути в історичні події, нагадуючи про знакові етапи становлення світових держав та, осібно, їх правителів, воєначальників та інших політиків усіх часів (Наполеона, Генріха Баварського, Жіля де Ре, Чемберлена, Бела Куна тощо), демонструє віртуозне реццорівське жонглювання міфологією (Терсіт, Геракл, Антей, цар Мідас, Ахілл, Протей тощо). Для сучасного читача цей текст може стати також об’ємним зображенням європейського побуту середини XX століття, оскільки він додає до образу доби елементи повсякденних зацікавлень тогочасної публіки: приміром, згадуються прізвища господині відомого європейського літературного салону Жюли де Леспіназе, клоунеси-конферансьє Містінгет, співачки Корнелії Фробезе, лікаря та ветеринара Базіліуса Банга, братів-шахраїв Зас, грузинського дворянина Мдивані тощо.

Реццорівський текст сполучається з текстами інших авторів за допомогою величезної кількості так званих „ліній відтоку” [1, с. 331], утворюючи в такий спосіб одну спільну ризому, „щільно переплетену текстову множинність, лабіринт текстів” [1, с. 331]. У цьому лабіринті інтертекстуального світу Реццорі у несподіваних місцях натрапляємо на братів Грімм (до яких веде казковий кінь Фалада), Вольфрама фон Ешенбаха („Парцифалю” якого приділено чималу увагу, героїня цього твору Герцелода втілює знаковий для роману символ материнства, а барон Яссільковські асоціюється часом із самим ешенбахівським Парцифалем), Отто Ернста (автора оповідань про Аппельшнут), Егона Ервіна Кіша (автора роману „Der Freche Franz”), Вільгельма Хайнзе (роман „Ардінгелло або щасливі острови”), Геракліта, Шекспіра, Гете (чиї цитати приводяться анонімно через загальновідомість наведених афоризмів), навіть Бетховена (оскільки акомпанементом однієї доволі важливої зустрічі у романі звучить „Eroica” (симфонія № 3 „Героїчна”)), а також ще багатьох інших. Різноманітність інтертекстуальних джерел насправді уподібнює роман своєрідному „попурі”, де елементи публіцистики, гумористичного оповідання, пародії, історичної хроніки, культурологічного есе, казковості існують автономно один від одного. Отже, здійснюється одна з характерних ознак постмодерністського тексту, яка полягає у так званому „подвійному кодуванні” (за термінологією американського дослідника постмодернізму Чарльза Дженкса [8,

с. 14]), що передбачає постійне пародійне співставлення в одному інтертекстуальному просторі двох або й більше фрагментів змістовно та стилістично різних „текстуальних світів”.

Поза безліччю вищевказаних в „Едіпі” знакових джерел романної інтертекстуальності тут спостерігається демонстративне перетинання кількох магістральних інтертекстуальних концептів. Зокрема, тут схрещуються давньогрецький міф про Едіпа, його художня версія (трагедія Софокла „Цар Едіп”) та трансформований із давньої міфологеми провідний вектор теорії психоаналізу Зиґмунда Фройда. Щоправда, сам автор відкидає прямолінійність співставлення свого тексу із античним першоджерелом. „Едіп” Реццорі, за тонким натяком наратора („Зайдіть у Сікстинську капелу, підведіть очі до склепіння Мікеланджело та втримайтесь, щоб не закричати: „Дивись – Дом’є!” [12, с. 351]”) – може порівнюватись з софоклівським так само, як карикатури Оноре Дом’є з шедеврами великого італійського майстра епохи Відродження.

Отож в основі постмодерністського варіанту реццорівського „Едіпа” ховається одразу декілька інтертекстуальних площин, які повністю охоплюють поле роману. Унікальності цьому твору додає множинність кодових розв’язок, яка залежить від індивідуального досвіду кожного окремого реципієнта.

Суголосся різнорідної текстуальності у романі Реццорі викликає типовий для постмодерністського тексту квазі-пародійний ефект, у рамках якого окремий фрагмент „іронічно долає” решту інших та відповідно „іронічно долається” кожним з них [4, с. 223]: ідеться про іронічне співставлення різних літературних стилів, жанрових форм та художніх течій. Подібна авторська тактика, як засіб боротьби із кічем, розповсюджуваним масовою культурою, здійснюється в „Едіпі” на фоні розкутої манери оповідання захмелілого наратора. Його образ „справжнього мачо”, показаного за всіма голлівудськими стандартами, які активно нав’язувались тодішньою кіномодою, викриває ту нахабну зверхність, що зазвичай залишається непомітною на кіноекрані, прикрита акторським шармом. Оповідь, побудована у подібній тональності, має на меті демаскувати несмак, який криється за амбіційною бундючністю кумирів тодішньої публіки.

Важливо, що кожна з наведених інтертекстуальних площин несе у згаданому романі неоднакове за вагою та значенням навантаження. Це твердження підкріплюється насамперед аналізом проблеми адресата у романі. Зазначимо, що оповідь відбувається у формі розмови наратора з уявним співрозмовником. Їхні особи майже до кінця роману залишаються для читача не проявленими. Проте певні авторські натяки дозволяють здогадатися, ким є ці персонажі, з’ясувати функцію кожного з них у тексті. Оповідач, що спостерігає за подіями, не відриваючись від стійки бару „У Чарлі” – улюбленому місці зустрічі персонажів „Едіпа”, – іноді дивує своєю інформованістю відносно подій, що відбуваються з персонажами поза межами бару. Йому відомі найпотаємніші думки навіть головного героя роману, барона Трауготта фон Яссільковські. На мить залишаючи роль простосердого „диктора”, адресант застерігає: „Не морочте собі голову тим, звідки я знаю, що пришіптував барону Трауготту його внутрішній голос: повірте, саме так воно й було внаслідок моєї всемогутності як оповідача” [12, с. 63-64]. Всесилля наратора підносить його над подіями твору, і яким би він не поставав перед читачем – цинічним, байдужим, або, навпаки, манливим та дотепним, він не бере участі у подіях, не впливає на них, він їх просто переповідає на свій смак. Рецептивною розв’язкою цього пастішу є з’ясування того, що текст „Едіпа” насправді є полемічним діалогом Реццорі з Фрейдом, в якому перемагає іронія. Таким чином цілком справедливим буде наголошувати на активізації класичних жанрових форм як іманентній рисі літературного процесу. Ці моделі виступають важливою умовою культурологічного руху.

Література

1. Бербенець Л. Постмодерністський пастіш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту / Людмила Бербенець // Вісник львівського університету. Серія : Філологія. – Львів, 2008. – Вип. 44, ч. 2. – С. 327-338.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления / Фредрик Джеймисон // Логос. – 2000. – № 4 (25). – С. 63–77. – Режим доступу до журн. : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm
3. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с.

5. Постмодернизм : энциклопедия / [сост. и науч. ред. Грицанов А. А., Можейко М. А.]. – Минск : Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
6. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature / Ihab Hassan. – New York : Oxford University Press, 1971. – 297 p.
7. Jameson F. Postmodernism and consumer society / Fredric Jameson // The antiaeshetic: Essays on postmodern culture / [ed. by H. Forster]. – Washington : Port Townsend Publishing Co, 1984. – P. 111–126.
8. Jencks C. What is post-modernism? / Charles Jencks. – London : Academy Editions ; New York : St. Martin's, 1986. – 48 p.
9. Magris C. Das Blatt des Herrn Tarangolian / Claudio Magris // Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag / [Hrsg. von G. Schnitzler, G. Neumann und J. Schröder]. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1980. – S. 425–433.
10. Ortheil H.-J. Was ist postmoderne Literatur? / Hanns-Josef Ortheil // Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur / [Hrsg. von U. Wittstock]. – Leipzig : Reclam, 1994. – S. 125–134.
11. Poirier R. The politics of self-parody / R. Poirier // Partisan rev. – NY, 1968. – Vol. 35, N 3. – P. 327–342.
12. Rezzori G. v. Oedipus siegt bei Stalingrad. Ein Kolportageroman / Gregor von Rezzori. – Hamburg : Rowohlt Verlag, 1954. – 352 S.
13. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne / Wolfgang Welsch. – [6. Aufl.] – Berlin : Akademie-Verlag, 2002. – 346 S.