

5. *Кафка Ф.* Замок // Избранное. – М., 1989. – С. 151–329.
6. *Кафка Ф.* Процесс // Там же. – С. 23–150.
7. *Кацева Е.* Чувство одиночества, которое можно назвать только русским // *Кафка Ф.* Дневники 1910–1923. Путевые дневники. Письмо отцу. Завещание. – М., 2005. – С. 5–10.
8. *Райх В.* Психология масс и фашизм. – СПб., 1997. – 380 с.
9. *Сняданко Н.* Галка, яка прагне заховатися посеред каміння, або аутизм Франца Кафки // *Кафка Ф.* Замок. – Харків, 2006. – С. 3–10.

Отримано 15.11. 2009 р.

м. Київ



Тетяна Басняк

УДК 821.112.2(436)Рец,09:159.9

КРЕАТИВНІСТЬ ПОЛЕМІКИ ГРЕГОРА ФОН РЕЦЦОРІ З АНТРОПОЛОГІЧНОЮ ДОКТРИНОЮ ЗІГМУНДА ФРОЙДА

Аналізується одна з провідних антропологічних доктрин ХХ ст. З. Фройда (теорія підсвідомого, мотив сновидіння, едіпів комплекс) в інтерпретації його молодшого сучасника Г. фон Реццорі. Ідеться про досить провокаційний за своєю назвою повоєнний роман “Едіп перемагає під Сталінградом” (1954). Концептуальні принципи, тлумачення та основні філософські ідеї твору ілюструють сутність постмодерністського світогляду, що заперечував попереднє модерністське захоплення фрейдизмом. Іронія Реццорі спростовує авторитет фрейдистської доктрини.

Ключові слова: психоаналіз, Едіп, постмодерністський текст, інтертекстуальність, гра, іронія.

Tetiana Basniak. The creativity of Gregor von Rezzori's polemics with the anthropological doctrine of Sigmund Freud

In this paper, we analyse the reception of one of the leading anthropological doctrines of the 20th century developed by S. Freud (the theory of subconscious, the motif of dreaming, Oedipus complex) on the part of Freud's younger contemporary G. von Rezzori. Thereby, we concentrate on Rezzori's provocative re-reading of Freud's psychoanalysis in the novel “Oedipus Wins near Stalingrad” (1954). The conceptual principles, interpretations and basic philosophical ideas of this work reveal the essence of postmodernist worldview which casts doubt on the modernist ardour for Freud's theory. Rezzori's irony, we argue, seeks to counterpoise the views upheld by the Austrian psychoanalyst.

Key words: psychoanalysis, Oedipus, postmodernist text, intertextuality, play, irony.

Жанр постмодерністської пародії порівняно із традиційною формою отримує нове обличчя та функції. Він розкриває свій зміст у контексті концепції інтертекстуальності та іронії, що породжує особливий інтерпретаційний вектор процедури пародіювання. Сучасний специфічний погляд на явище пародії ґрунтується й на принциповій зміні світоглядних орієнтирів нової доби. Американський критик Р. Пойрієр (“Політика само-пародії”, 1968) визначає цю нову ситуацію так: “Тоді як пародія традиційно прагнула довести, що з позиції життя, історії та реальності деякі літературні стилі виглядають застарілими, література самопародії, як абсолютно не впевнена в авторитеті подібних орієнтирів, піддає висміюванню навіть саме зусилля встановити правдивість за допомогою акту письма” [9, 339]. Літературна тактика Греґора фон Реццорі (1914-1998) може слугувати яскравим унаочненням окресленої постмодерністської ідеї.

Цей письменник, за слушним спостереженням італійського дослідника К.Маґріса, завжди “плекав мудру впевненість у тому, що все в житті вичерпується та розв’язується *винятково* часом (курсив мій. – Т. Б.)” [8, 433], що, зокрема, втримало його від прикметного для німецького повоєння

тотального протесту проти культурних традицій і пошуку революційних рішень у прагненні змінити світ. Натомість тексти Реццорі вирізняються парадоксальним дуалізмом, або так званім “подвійним кодуванням” (за термінологією американського дослідника постмодернізму Ч. Дженкса [6, 14]), що означає постійне пародійне зіставлення в одному інтертекстуальному просторі двох або й більше фрагментів змістовно та стилістично різних “текстуальних світів”. Зразком такого “подвійного кодування” видається роман Г. фон Реццорі “Едіп перемагає під Сталінградом” (1954), де спостерігаємо збіг одразу кількох інтертекстуальних площин. Зокрема, тут перетинаються давньогрецький міф про Едіпа, трагедія Софокла “Цар Едіп” як його перша художня версія і міфологема, що стала визначальною в теорії психоаналізу Зигмунда Фрейда. Тематично реццорівський твір нагадує також відомий роман Е. Хемінгуея “І сходить сонце” (або “Фієста”) (1926): проблема “загубленого покоління”, ілюзорно спокусливої долі “марнотратців життя”, які весь свій час проводять у розвагах за стойками барів. Отож в основі постмодерністського варіанта реццорівського “Едіпа” лежить щонайменше вже чотири інтертекстуальні площини, які повністю охоплюють поле роману. Співіснування різнорідної текстуальності в цьому разі викликає типовий для постмодерністського тексту квазіпародійний ефект, у межах якого, за І. Ільїним, окремий фрагмент “іронічно долає” решту інших та відповідно “іронічно долається” кожним із них [1, 223]. Усі ці площини мають у згаданому романі неоднакове за вагомістю та значенням навантаження. Утім, попри сюжетно-тематичну схожість текстів Реццорі та Хемінгуея, попри жваве цитування творів Софокла й невпинне звертання до міфологічних архетипів, безсумнівно першість тут належить психоаналітичній доктрині З. Фрейда.

Це твердження санкціонується насамперед аналізом проблеми адресата в романі. Зазначимо, що оповідь побудована у формі розмови наратора з уявним співрозмовником. Особи цих двох майже до кінця роману залишаються для читача не оприявленними. Проте певні авторські натяки дають реципієнтові можливість здогадатися, хто вони, з’ясувати функцію кожного з них у тексті. Оповідач, котрий спостерігає за подіями, не відриваючись од стойки бару “У Чарлі”, улюбленого місця зустрічі персонажів “Едіпа”, іноді дивує своєю поінформованістю про події, що відбуваються з героями поза межами бару. Йому відомі найпотаємніші думки навіть головного діяча роману, барона Трауготта фон Яссільковські. На мить залишаючи роль щиросердного “диктора”, адресант застерігає: “Не морочте собі голову тим, звідки я знаю, що пришіптував барону Трауготту його внутрішній голос: повірте, саме так воно й було завдяки моїй всемогутності як оповідача” [10, 63-64]. Всесилля наратора підносить його над подіями твору, і хоч би яким він поставав перед читачем – цинічним, байдужим або, навпаки, привабливим та дотепним – він не бере участі в подіях, не впливає на них, він їх просто переповідає. Проте адресант повністю перекладає відповідальність за рецептивний сенс тексту на свого адресата, наявність якого означає своєрідність жанрової природи тексту з присутністю сильного ліричного компонента. Наратор постійно звертається до співрозмовника (“Що Ви про це думаєте?”, “Що Ви називаєте щастям?” [10, 275], “Що, по Вашому, означає *кінець історії* (тут і далі курсив мій. – Т. Б.)?” [10, 315] або “Ви сподівалися отримати з цієї історії якусь мораль?” [10, 348]). Функціонально це зумовлює обов’язкову (нім. *obligatorisch*) присутність адресата в сюжетотворенні, від його відповідей залежатиме зміст реццорівського тексту, що зумовлює помітну інтерактивність авторського письма.

Неодноразові звертання наратора до свого бесідника на зразок “поважний пане” [10, 338], “мій шановний” [10, 186, 278] або набагато частіше “мій

любий друже” [10, 128, 130, 186, 279] спонукають звернути особливу увагу на рецзорівське потрактування поняття “дружби”. Друг, за автором, – “це можновладець життя: один із найпильніших вартових біля воріт до семи внутрішніх дворів, що оточують таємничу цінність часу; це до зубів озброєний захисник одного з міцних кілець, які ми маємо одне за одним розтрити, щоб наблизитися до досягнення сенсу порожнього існування; це той, хто суворо береже від нас вхід, поки ми не очистимося у стражданнях нездійсненого часу (тут і далі переклад мій. – Т. Б.)” [10, 274]. Головний персонаж почувається щасливим лише тоді, коли “знаходить друга” [10, 273], того самого колишнього “вартового”, який відтепер, як мариться йому, “буде, посміхаючись, вітати мене, упізнаючи в мені посвяченого, буде називати довгоочікуваним <...>, щоб увести мене у квітчасту життєву фазу” [10, 274]. Він спізнає той “найвеличнійший момент, коли набутий новий таємний ранг як мовчазне заклинання розкриває ворота в царину нового досвіду й нових доказів, коли їхній озброєний вартовий перетворюється на гостинного господаря, який відтепер буде супроводжувати, рекомендувати іншим, вихваляти та захищати [його] – лицарський служник у служінні життю” [10, 274]. Не дивно, що після таких зізнань реципієнт, який відчував себе єдиним адресатом, наступні сто сторінок роману продовжує перебувати в запаморочливій переконаності щодо власної незамінності і значущості як адресата й виконавця цього тексту. Улещений такою марнославною думкою, він пробачає оповідачеві його демонстративно іронічний поблажливий тон, уважно вчитується, вишукуючи той підтекст, що адресувався саме йому, відчуває провину за свою байдужість або недотепність, у чому часом звинувачує свого адресата оповідач.

Візьмімо до уваги, що наратор звертається до співрозмовника часом як до рівного собі в інтелектуальному плані та близького за життєвим (до-/по-/воєнним) досвідом. Про це свідчить, зокрема, потужний інтертекст, умовою розуміння якого є зустрічна ерудованість реципієнта, а також його обізнаність у культурному й суспільному житті Німеччини першої половини ХХ сторіччя. Утім Рецзорі частіше змушений констатувати марність своїх спроб стати зрозумілим для адресата. Він доволі часто обмовляється: “...Якщо Ви мене розумієте” [10, 280], “Ви знов усе хибно второпали” [10, 285]; подекуди звинувачує опонента у відсутності довіри: “Ви, шановний друже, відмовляєтеся вірити в геройство пана фон Яссільковські – це Ваша помилка, мені шкода Вас через це” [10, 318] та ін. Проте очевидно, що автор і сам не розраховує на справедливу рецептивну реакцію. Наприклад, коли мова заходить про те, чи можна назвати героя книжки нещасним, він раптом стає знесилено-запальним: “О, Боже мій ... ну звідкіля мені знати, що ВИ таким вважаєте?” [10, 275].

Відомо, що неможливість повного контакту між адресатом і наратором імпліцитно визначає будь-який літературний текст. За словами Г. Гадамера, “той, хто пише, не знає свого читача”, отож “не може відчувати, коли читач не вловлює його думки, й не може прийти на поміч, коли читача не переконує викладене” [2, 146]. Зрозуміло, що Рецзорі, немов знімаючи із себе відповідальність, урешті-решт, узагалі іронічно заперечує існування у своєму тексті якогось значущого сенсу, а отже, і необхідності порозуміння з адресатом: “Я розповів Вам цю історію *лише* для того, аби поспілкуватися” [10, 316-317]; і ще: “Моя історія не має жодного сенсу” [10, 348]. Проте пошук контакту з читачем імпліцитовано у зверненнях: “*Ви знаєте*, кого я маю на увазі...” [10, 9], “Ах, тодішній Берлін... *не мені Вам описувати*, яким пасовиськом для молодняку був асфальт між Люцов-Уффер та Халензее” [10, 22], “Отже, *телер Ви розумієте*, який ефект мали ці погляди...” [10, 49] тощо. Навіть спроби переконати читача (“Ви не можете повірити, а Ви повірте!” [10, 347]) або

зробити його змовником (“Плачте!... Ах, то Ви не плачете? Знаєте, а Ви мені подобається. Ви моя людина” [10, 278]) викривають авторське сподівання на порозуміння. Цей текст за своєю конструктивною композицією, безперечно, виглядає як бесіда, діалог, хоча нам ніби дозволяють чути лише одного зі співрозмовників, другий учасник діалогу практично до кінця залишається інкогніто, постаттю не виявленою та загадковою. Рецторі, проте, сам указує на діалогічність тексту, у звичній для себе манері даючи приховану підказку. Вона міститься в підслуханій оповідачем розмові, що одного разу, майже наприкінці історії, відбулася у згадуваному барі “У Чарлі” [10, 292-294].

Подвійний код авторського задуму стає прозорим не одразу. На перший погляд, символізм розгорнутої розмови полягає лише у предметі обговорення, пов’язаному із проблемами, яких торкався З. Фрейд, розробляючи свою теорію психоаналізу. У цьому діалозі йдеться, зокрема, про ситуацію, котру відомий психоаналітик, напевне, назвав би зразком “едіпового комплексу” (його роль у тексті очевидна завдяки промовистій і задириливій назві роману). Один з учасників діалогу жваво цікавиться “авторитетною думкою” другого в такому питанні: “...Якщо хтось, хто в юнацтві відчував ревності до своєї матері та відповідно відчайдушно заздри своєму батькові й ненавидів його, згодом <...> якось перетасував ці латентні ранні враження <...>. І от він виявляє, що тепер не лише не боїться, а навпаки, бажає, щоб об’єкт його сьогоденного еротичного обожнювання, скажімо задля жарту, його власна дружина, <...> ні, краще не “не боїться”, а, навпаки, – так сильно боїться, щоб вона спала з іншими чоловіками, що він аж бажає цього – тобто сама лише думка про це дарує йому задоволення... ТО ЯК ЖЕ ЦЕ НАЗИВАЄТЬСЯ? (підкреслення автора. – Т. Б.)” [10, 294]. Інтертекстуальний зміст цієї розмови в цілому очевидний: обговорюється модний на ті часи концепт.

Тут особливо важливим знаком стає ситуативна модель: оповідач може чути розмову двох людей, проте бачити лише одну з них, до того ж ту, чия функція в діалозі радше пасивна, позаяк її голос і без того добре знайомий оповідачеві (це такий собі “досить пошарпаний, сивий лікар, пияк і дотепник” [10, 9]). Складною й захопливою грою стають спроби ідентифікувати особу цього другого співрозмовника, власне ініціатора бесіди. Спершу його голос здається зовсім незнайомим, і оповідач запевняє, що він не належить жодному із завсідників бару. Але коли нарешті з’являється нагода побачити того, кого цікавлять такі делікатні питання, виявляється, що за столиком, окрім головного героя (Яссільковські), немає нікого, хто міг би бути власником “незнайомого” голосу. Проте автор зауважує: “Не можу стверджувати, що голос належав саме йому” [10, 295]. Тут Рецторі, очевидно, пародіює лікарську конфіденційність батька психоаналізу, за якою імена пацієнтів залишалися лише умовно анонімними. Між іншим, якоюсь миті виявляється, що й ім’я головного героя Трауготт – це не істинне ім’я, насправді він зветься Петером [10, 189]. Можна припустити, що цей персонаж замислювався Рецторі як пародійне віддзеркалення відомого Фрейдівського пацієнта Вольфсмана (це був російський аристократ Сергій Панкеєв, що отримав псевдонім “Людина-вовк” через свій дитячий страх перед вовками). “Traugott” натомість означає “вір у Бога”, що змушує замислитися над знаковістю цього літературного антропоніма. Утім у випадку Рецторі необхідно зважати на тотальну іронічність, притаманну, на думку дослідників [див.: 5, 163], світогляду цього автора. Марно шукати в його текстах однозначного наповнення сенсу – скрізь, починаючи від мінливої деталі й до глобальних питань, які хвилюють людство. Як класичний постмодерніст, він не передбачає відповіді. Він лише артикулює питання, упевнений, що однозначних відповідей просто не існує.

Повертаючись до питання рецзорівського адресата, зазначимо, що оповідач постійно заплутує заінтригованого читача, якому на початку роману здається, що він стає свідком чиєїсь бесіди, адже наратор звертається до людини, яка, як і герої, належить до завсідників того ж бару. Зокрема, звучать такі питання: “За столиком зліва, якщо Ви пам’ятаєте, завжди сиділа одна компанія?” та “А тепер згадайте блондинку, яка зазвичай теж там була” [10, 9] тощо. Згодом автор переконує реципієнта в тому, що саме він його адресат. Але епіграф “Пам’яті професора Зигмунда Фрейда” [10, 352] змушує замислитись над тим, чи не відомий австрійський психоаналітик виступає тим опонентом, до якого постійно апелює автор. Особливість цього ліричного послання полягає, як бачимо, у властивій усій творчості Рецзорі своєрідній “грі” з читачем. Цього разу вона стосується особи адресата. Наративна стратегія міжособистісних стосунків у тексті припускає наявність і двох адресатів: як звичайного читача, так і самого професора З. Фрейда. Проблема адресата пов’язується в такому разі із філософською проблемою часу: Фрейд із його теорією психоаналізу, яка стала фактично одним із символів модернізму, – це минуле, роман та його автор – сучасне, що, протиставляючи себе минулому, відмовляється й від його ідеалів і течій, зокрема модернізму, а потенційний читач – у будь-якому випадку майбутнє, реакцію якого автор, звичайно, не в змозі передбачити, але якому надається можливість оцінити ситуацію об’єктивно, так би мовити, відсторонено.

Та все ж питання про те, до кого зі своїх адресатів звертається автор, говорячи “мій друже” (нім. “mein Freund”), на наш погляд, щільно пов’язане з його захопленням фонологічними забавами. Зокрема, це виявляється в побудові асоціативних рядів, які утворюються за допомогою додавання, віднімання або заміни букв у словах: наприклад, “Schlecht, Schlacht, Schlucht” (погано, битва, ущелина/каньйон) [10, 307] або “Fischleibiges, Fischleim, Schleim” (тіло як у риби, риб’ячий клей, слиз) [10, 308]. Тому, коли в епіграфі нарешті звучить ім’я Фрейд (нім. “Freud”), приходить усвідомлення того, що протягом тексту автор приховував особу саме цього адресата, додаючи до його прізвища букву “n” (порівн. “Freud” (Фрейд) – “Freund” (друг)). Припущення, нібито автор діалогізував саме з відомим психоаналітиком, набуває, таким чином, легітимності й безпосередньо завдяки прихованій формі особистого звертання.

Креативний сенс авторського задуму, безумовно, оприявнюється в побудові тексту як гострополемічного діалогу між європейським письменником і видатним засновником теорії підсвідомого. Доволі раціоналістичне світобачення Рецзорі виглядає як тотальне іронічне заперечення модних на той час ідей психоаналізу. А епіграфічне присвячення після низки прихованих та відвертих натяків стає формальним завершальним акордом, розрахованим на безнадійно нетямущих. Діалог між З. Фрейдом та Г. фон Рецзорі – це інтелектуальний двобій, у якому звичайний реципієнт, урешті, виявляється лише вболівальником. Щоправда, він має нагоду не тільки стежити за цим поєдинком, а й визначати для себе його переможця. Саме це становитиме рецептивний підсумок партнерства тексту й читача.

Текстуальний аналіз твору, який ґрунтується на свідченнях знавців творчості автора, виявляє ознаки доволі негативного ставлення Рецзорі до фрейдистської доктрини. Зокрема, дослідник Г. Бергель стверджував, що Рецзорі, як людина з абсолютно розважливим, часом категоричним ставленням до життя, щиро зневажав “психоспекуляції” Зигмунда Фрейда й висловлював стосовно нього в’їдливі зауваження [4, 45]. Іронічне звернення до основних положень теорії психоаналізу постулює скептичні погляди Рецзорі на післявоєнний ажіотаж,

що зчинився в літературі навколо поновлених у статусі текстів, переслідуваних фашистською ідеологією. Він не поділяв загального пафосного схвалення, яке панувало в Німеччині початку 50-х років ХХ ст. та полягало у прагненні будь-що продемонструвати решті світу лояльність і відкритість оновленої демократичної держави. Усе, що було заборонено нацистами, набувало популярності подвоєними темпами.

Серед реабілітованих творів неабияку увагу знову привернула теорія про підсвідоме З. Фрейда, книжки якого, як відомо, було знищено на самому початку правління Гітлера. Очевидно, саме роздратованість Реццорі покvapною довірою німців до, за його словами, “абсолютно ненаукових висновків Фрейда” [див.: 7], спонукала автора “Едіпа” до створення квазіпсихоаналітичного тексту, у якому читач має розгледіти “глибоку зневагу до психоаналізу” [див.: 7]. Відверто своє ставлення до фрейдистських теорій Реццорі оприлюднив пізніше в інтерв’ю, яке він давав німецькому каналу SPIEGEL TV (1993). Воно, щоправда, уже постскриптум, розвіює останні сумніви щодо глибокої іронічності, яка стала основою першого післявоєнного роману автора.

Реццорівська ремінісценція теорії підсвідомого має, на перший погляд, самостійну сюжетну лінію, і це відповідає стилістиці постмодерністського тексту. Вона переповідає уривок із життя пана барона фон Яссільковські (“предки якого отримали свій титул разом зі ще тридцятьма тисячами родин за перемогу над воеводою чернівецьким” [10, 11]) на тлі довоєнного Берліна, що “ніби завмер у передчутті великих подій”, тимчасом як “Господь був близько, і відбувалися великі речі <...> й очікування нависло над кожною миттю” [10, 158]. Амбіційний молодий герой, який заробляє на життя статтями про чоловічу моду для одного з берлінських глянцевого журналі, соромлячись сумнівності свого прусського аристократичного титулу й неможливості рідні, пристрасно шукає засобів для зміцнення свого соціального статусу. При цьому він практично відрікається від пам’яті про вже покійного батька та ігнорує існування ще живої недостатньо інтелігентної матері. Найбільш реальним способом підвищити свій статус, а разом і покращити матеріальне становище йому видається вдале одруження. Після кількох спроб зав’язати стосунки зі шляхетними панночками, які призвели до розвінчання міфу про цнотливість аристократичних наречених, барон фон Яссільковські наважується на одруження з дівчиною відверто легкої поведінки, щоправда, із перспективою непоганого спадку, чесність якої в цих питаннях йому імпонує. Але минуле молодій дружини не дає йому спокою, і чергова сварка завершується розлукою. Події відбуваються напередодні війни, а за розривом стосунків слідує отримання Яссільковським повістки у військкомат. Його історія закінчується на бойовищі під Сталінградом, де він, за словами наратора, “безслідно зникає”: “Його не вбили, не поранили. Він не здався, його не захопили в полон. Його просто раптом не стало. Щезнув. Розчинився в повітрі <...> так, ніби його не було” [10, 347].

Цими словами Реццорі свідомо чи несвідомо майже дослівно повторює вираз, яким З. Фрейд свого часу прокоментував смерть доньки. За свідченням біографа П. Ферріса, відомий психоаналітик написав: “Зникла, неначе її й не було” [див.: 3]. Як стверджували наближені Фрейда, саме втрата доньки вплинула на появу книжки “По той бік принципу задоволення” (1920), де задоволення означало смерть. Символічність цього інтертекстуального вкраплення, якому протягом твору передують висловлювання, що проголошують смерть єдиним виходом, здатним звільнити людину від страждань [10, 249], полягає, на нашу думку, у реццорівському пародіюванні егоїстичного цинізму як однієї з основних рушійних сил теоретизування Фрейда. У романі трапляються роздуми, що наче

діалогізують із концепціями психоаналізу стосовно притаманного людству, за Фройдом, прагнення смерті як єдиного можливого звільнення.

Загалом у романі “Едіп перемагає під Сталінградом” Реццорі так чи так торкається більшості основних фрейдистських ідей. Зокрема, мотив сновидінь, яким присвячена книжка Фрейда “Тлумачення сновидінь” (1900), прямо пов’язується з едіповим комплексом і наводить на асоціацію з есе “Достоевський і батьковбивство” (1928) докладним описом нічного жаху головного героя. У своєму сні він, підбадьорений безсоромними поглядами та кпинами дружини, на смерть забиває успадкованою від батька палицею балаганного атлета. Аж раптом виявляється, що цим атлетом був його власний батько. Але замість логічного відчуття жаху барона охоплює “невимовне, надземне щастя, блаженне звільнення...” [10, 247]. Апофеозом цього сну стає мить, коли його дружина “переплавляється в іншу особу <...> – [його] маму” [10, 248]. Для свого варіанта тлумачення фрейдистської теорії сублимації “лібідо” Реццорі також знаходить місце. Легковажній, пустотливій, гіперсексуальній дружині барона фон Яссільковські заввиграшки вдається обійти в майстерності свого філософськи налаштованого чоловіка, написавши за лічені хвилини статтю [10, 241], що, на думку редакторів журналу, до рук яких вона випадково потрапила, була кращою за все, що вони читали раніше [10, 324]. Уживлюючи в текст елементи, що виводять читача на рівень інтертекстуальних асоціацій із постулатами Фрейда, Реццорі залишається сповненим невгамовної іронії та розсудливого скепсису стосовно психоаналітичних трактувань.

Показовий приклад реццорівської іронії стосовно “наукової” діяльності послідовників теорії психоаналізу знаходимо на сторінках його роману: “Давайте подивимось, що ж відбувається: Платон називав хорошими тих, кому достатньо самих мрій про те, що погані чинять наяву. <...> Отже, вибір у Вас невеликий: або приєднатися до ганебної групи злодіїв, або ж левову пайку свого існування проводити у мріях. Візьмемо конкретно – наприклад, задля жарту, Едіпів комплекс. Мама, звичайно, буде проти першого варіанта <...>. Але в іншому випадку Ви піддаєте себе небезпеці тривожних, у деяких випадках навіть шкідливих для здоров’я наслідків недосконалих заміників та нервових сурогатних форм. Якщо ж Ви звернетесь до психіатра, то, цілком імовірно, він зможе позбавити Вас вашої недуги клінічно, утім, морально-етично – ніколи. Воістину, стає заздрісно: те, що в найсміливіших фантазіях винахідливий розум вважає філософським каменем і *perpetuum mobile* алхімічного мистецтва на кшталт засобу для видалення бороди, який би одночасно сприяв росту волосся, сучасна медицина, особливо психотерапія, з дивовижною легкістю вже відкрила для себе” [10, 286]. Сенс цього саркастичного зауваження відкриває нам шлях до розуміння авторської інтенції стосовного всього роману.

По-особливому пародіюючи фрейдистські ідеї, Реццорі водночас наближається до стилістики постмодернізму, в якому пародія характеризується своєю рефлекторністю. Пародія на теорію Фрейда стає одночасно самопародією. Автор “Едіпа” знущається із власних спроб проаналізувати свій життєвий досвід, відшукати свою ідентичність у спогадах дитинства, хоча саме вони становлять провідну тему його літературних експериментів, названих ним самим “гіпотетичними автобіографіями”. Попри непрості стосунки з батьками, особливо з матір’ю, які, безперечно, наклали свій відбиток на ранні переживання письменника й у формі алегорії лягли в основу більшості реццорівських текстів, а також через помірковане християнське виховання, що стало імпліцитною складовою його світогляду, Реццорі не приймає модні доктрини психоаналізу за аксіому, здатну вирішити глибинні проблеми людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – 253 с.
2. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. [упор. Д. Наливайко]. – К., 2001. – 288 с.
3. *Феррис П.* Зигмунд Фрейд / Пер. с англ. Е. А. Мартинкевич. – Минск, 2001. – 432 с. – Режим доступу: http://www.erlib.com/Пол_Феррис/Зигмунд_Фрейд/0/
4. *Bergel H.* Bukowiner Spuren. Von Dichtern und bildenden Künstler. – Aachen, 2002. – 96 s.
5. *Jaśtal K.* Erzählte Zeiträume. Kindheitserinnerungen aus den Randgebieten der Habsburgermonarchie von Manès Sperber, Elias Canetti und Gregor von Rezzori. – Kraków, 1998. – 228 s.
6. *Jencks Cb.* What is post-modernism? – London; New York, 1986. – 48 p.
7. *Loriot und Rezzori* im Gespräch mit Hellmuth Karasek [Електронний ресурс] : Zwei Interviews der Sendereihe SPIEGEL TV Thema aus den Jahren 1993 und 1994. / 2 Audio-CD, 95 Min. – Freiburg, 2006.
8. *Magris C.* Das Blatt des Herrn Tarangolian // Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag / [Hrsg. von Günter Schnitzler, Gerhard Neumann und Jürgen Schröder]. – München, 1980. – S. 425-433.
9. *Poirier R.* The politics of self-parody // Partisan rev. – NY, 1968 – Vol 35, N 3. – P. 327-342.
10. *Rezzori G. von.* Oedipus siegt bei Stalingrad. Ein Kolportageroman. – Hamburg, 1954. – 352 s.

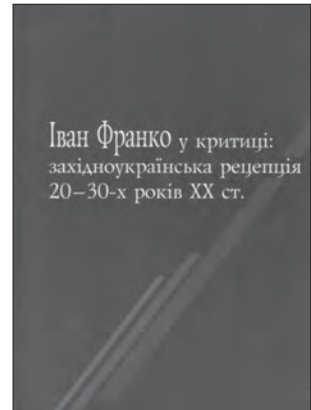
Отримано 11.03.2010 р.

м. Чернівці

Наші презентації

Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20-30-х років ХХ ст. / [Упорядник і автор вступного слова Микола Ільницький]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – 432 с.

Збірок започатковує серію видань про становлення й розвиток франкознавства як однієї з галузей літературознавства. До книжки ввійшли праці західноукраїнських літературознавців 20-30 рр. ХХ ст., зокрема Михайла Грушевського, Леоніда Білецького, Ярослава Гординського, Іларіона Свенціцького, Кирила Студинського, Михайла Возняка, Дмитра Донцова та ін., присвячені висвітленню різних аспектів життя і творчості великого українського письменника. За матеріалами книжки простежується атмосфера ідеологічних та етичних протистоянь, породжених тогочасною суспільно-політичною ситуацією.



Корбич Галина. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму: Вибрані аспекти рецепції. – Познань, 2010. – 334 с.

Перша монографія, видана українською мовою в Польщі, про проблеми українського модернізму та інтерпретації науково-критичних і літературно-художніх текстів у контексті модернізму європейського, зокрема польського, а також російського, які досі глибоко не досліджувалися на ґрунті польської україністики. Ця проблема актуальна сьогодні у світлі апробації рецептивно-комунікативного підходу до літературних проблем у контексті компаративних досліджень, які активно функціонують як у Польщі, так і у світі.

С.С.