

УДК 821.111(73)-311.8.09

Старшова О.О., ст. викладач Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили

## Діалогізм як принцип побудови образу автора в романі Джона Барта “Припливні сказання: Роман”

*У статті розглядається діалогічна структура роману Джона Барта “Припливні сказання” як основний принцип постмодерністського тексту. Багатовекторність діалогу має наступні спрямування: діалог із персонажами, з читачем та літературною традицією, кожне з яких експліцитно виявляє позицію автора по відношенню до тексту та в тексті.*

*The article discusses the dialogic structure of John Barth’s The Tidewater Tales: A Novel as a basic principle of postmodernist text. The multivectorial dialogue is considered to be led in the following directions: towards characters, reader and literary tradition, each of which explicitly constitutes the author’s position in relation to the text and within the text.*

Плюралістичність та децентрованість постмодерністського мистецтва сприяє відкритості тексту до “чужого слова”, до розмаїття точок зору, систем, структур. Це визначає авторську позицію діалогу з “іншим”, буде то теоретичне посилення чи персонаж власного твору. Ми ставимо собі за мету в даній роботі виділити основні елементи ідеї діалогізму, сформульованої М.Бахтіним і розвинутої в ідею інтертекстуальності Ю.Крістєвою, а також прослідкувати моменти прояву діалогу як визначального елементу авторської позиції в романі “Припливні сказання: Роман” Джона Барта, письменника найбільш полемічного щодо сучасних теоретичних дискусій.

Концепція діалогізму, який забезпечує текстову поліфонію як співприсутність та діалог свідомостей, введена М.Бахтіним, сприяла зменшенню домінування автора та авторської свідомості в створеному ним тексті. Отже, М.Бахтін визначив певні напрямки дослідження проблеми автора, тому значна роль у її формуванні належить його концепції, сформульованій у 20-х роках ХХ століття в двох основних працях: “Проблеми поетики Достоевського” та “Автор і герої в естетичній діяльності”.

Вчення М.Бахтіна наголошує самоцінність свідомості героя як іншої, “чужої” свідомості, віддаленої від ідеологічної позиції автора, в задачу якого входить не зображення героя як об’єкта, але надання йому слова як суб’єкта власної свідомості, свого висловлювання. Така авторська відмова від домінування над ідеологічною позицією героя сприяє, на думку вченого, встановленню діалогічних стосунків між автором і героєм, тобто між різними свідомостями.

Бачення іншого в його самості, встановлення з ним діалогу на рівних у філософсько-етичному плані набуло особливого розвитку в другій половині ХХ століття у теорії децентрації Ж.Дерріда, постколоніальній теорії та в мультикультурному вимірі сучасності. М.Бахтін же зосереджує свою увагу на естетичному аспекті проблеми.

Ідея діалогізму М.Бахтіна знаходить подальший розвиток у концепції інтертекстуальності Юлії Крістєвої, що стала однією з найбільш впливових теоретичних розробок для теорії та практики постмодернізму. Розуміння інтертекстуальної природи будь-якого тексту призводить до розщеплення тексту, а відтак, і самого суб’єкту мови. Діалогічні стосунки утворюються між всіма культурними текстами. Текст, за Ю.Крістєвою, утворює не “стійкий смисл”, але постає як “перехрещення текстів”, як “діалог різних видів письма – самого письменника, адресата (або персонажа) і, нарешті, письма, утвореного теперішнім або попереднім культурним контекстом” [3, с. 166]. Далі в роботі “Слово, діалог, роман” Ю.Крістєва конкретизує поняття інтертекстуальності, яка передбачає “залучення і трансформацію текстом будь-якого іншого тексту” [3, с. 167], включення всіх текстів, “які входять до сфери читання даного письменника” [3, с. 199].

Ю.Крістєва розглядає діалог не лише всередині текстуального простору, але як спрямований на “іншого” поза текстом, тобто на читача, суб’єкта читання, який “по відношенню до тексту грає роль означника, а по відношенню до суб’єкта оповіді – роль означуваного” [3, с. 176]. Ю.Крістєва наділяє читача функцією перетворення суб’єкта на автора, структурування авто-

ра. Отже, до цього структурування, яке відбувається в процесі руху між письменником та читачем, автора не існує, Ю.Крістева визначає його як “втілення анонімності, зяяння, пробілу”. Здебільшого ж вона використовує поняття автора в специфічному ідеологічному контексті, де автор наділений характерними авторськими властивостями, такими як повний свідомий контроль процесу письма та його авторитет над значенням написаного: “творець продукту, той, хто робить, розташовує, упорядковує, породжує, створює предмет, по відношенню до якого він вже не виробник, а продавець” [3, с. 433]. Натомість у центрі уваги Ю.Крістевой постійно знаходиться “промовляючий суб’єкт”, який постає як “розщеплений суб’єкт”, зумовлений несвідомими мотиваціями, породженими фізіологічними процесами, та свідомими соціальними обмеженнями.

З усього вищезазначеного можемо зробити висновок про багатовекторність діалогу, спрямованого на іншу свідомість всередині тексту, поза текстом і на культурну традицію, втілену в інших текстах. Далі прослідкуємо, яким чином ведеться діалог у романі Джона Барта “Припливні сказання”, оскільки він є визначальним для авторської позиції та образу автора в тексті.

“Припливні сказання: Роман” (*The Tidewater Tales: A Novel, 1987*) представляє історії морських подорожей з подружньою парою в якості протагоністів, чие життя та пригоди переплетені зі створенням дитини/роману, що визначає їхнє існування. В одному з літературно-критичних есеїв Барт писав про віднайдення нових смислів у творах, які перечитуєш. У “Припливних сказаннях” письменник повертається до роману “Творча відпустка”, щоб наново відкрити та розвинути ідеї попереднього твору, неповністю осмислені ним самим з першого разу. Ідеї та теми, що стосуються, насамперед, літературної творчості, стану художника в сучасному літературному просторі та у відношенні до реального світу і до самої мови. Все це закладене у назві, яка визначає центром твору оповідь (сказання – tales) і припливи натхнення, що заради неї у своєму русі поєднують води минулого та теперішнього: “The tide comes in at Ocean City by chasing the moon of inspiration and washing a little farther up the beach of Where We’re Going with each wave and then rolling back to pick up Where We’ve Been. At the tale’s high-water mark the past overtakes the present and sweeps us to a finale rich and strange” [4, с. 67].

Відтак, відсувається на другий план “реальна” сюжетна лінія, позбавлена динамізму і власне самого конфлікту. Основну різницю між “Творчою відпусткою” та “Припливними сказаннями” З.Боуен бачить саме в структурі оповіді, яка в першому творі наслідує традицію роману XIX століття, коли різні маленькі історії служать для розвитку головної сюжетної лінії, в

другому ж зберігається “раблезіансько-сервантісівська модель збирання різних незалежних історій в наративі подорожі” [6, с. 111-112]. Структуротворчим центром роману також виступає традиція усного оповідання: кожна історія проходить свої два етапи літературного розвитку – спочатку розказування, а потім художньо оформленого наративу (*duly arted up*), що забезпечується співпрацею подружжя Сагаморів, у якому Кейті – оповідач, а Пітер – письменник. Таким чином, Барт наполягає на тому, що кожний письменник долучений до традиції усного оповідання, сучасний наратив тексту не суперечить, але продовжує оповідь, розпочату стародавньою літературою.

Протягом 14-денного плавання в реальному плані подій відбувається дуже небагато значущого, крім якихось побутових речей, зустрічей, бесід, обідів, сніданків, ігор і т.ін. Але всі вони протягом 650 сторінок роману наповнюють значенням та постачають матеріал для головної події – народження, де карнавально-раблезіансько-тілесне та витончено-помірковано-духовне настільки переплетені, що одне не може відбутися без іншого. Катерина Шерітт Сагамор не може народити близнюків, доки її чоловік Пітер не розпочне писати свій наступний твір. Якщо за Арістотелем, як не втворюється повторювати Дж.Барт, література завжди є ні про що інше, як про людські пристрасті, то невід’ємність оповіді і життя утворює парадигму життєтворчості: “What you’re reading, reader, is P’s and K’s story. But what husband and wife are living and trying rather desperately just now without success to read ahead in, is not their story. It’s their life” [4, с. 140].

Якщо в “Творчій відпустці” літературна реальність виступала як друга паралельна реальність світу, яка відкривала простір для втечі, то в “Припливних сказаннях” вона втручається в першу реальність, стає її невід’ємним компонентом, який завжди існує тут і зараз зі всім вантажем накопиченого досвіду. Стерильній тілесності першого роману, яка забезпечує духовну плідність, Барт протиставляє живіт, тіло, тілесність, родючість другого роману як його центральну метафору, яка стає джерелом художньої творчості. Будь-які посягання обмежити область тіла викликають рішучий опір: на спробу батьків закрити його в замкненому стабільному просторі, встановити спостереження, а отже, позбавити приватності Катерина відповідає стриптизом та брудним сленгом в’язниць.

Карнавальна повнота тіла, готового вибухнути, проявлена також у детальному описі багатьох побутових речей і численних трапез, у розумінні амбівалентного симбіозу народження та смерті, що виражено в словах Катерини, яка визначає головні смислові центри майбутньої

оповіді: “The story of every pregnancy... begins with death and ends with birth” [4, с. 68]. Мається на увазі метафізична смерть колишньої якості людини, яка змінюється з кожним новим народженням. Таким чином, Барт стверджує, що кожний новий акт створення певною мірою заперечує попередній і встановлює новий, інший варіант автора. Ця повнота і насичує оповідь, до якої залучені різні інші оповіді. Але бартівська гра з реальностями приводить і до дещо іншого висновку: майбутня оповідь Пітера *долучається* до інших оповідей, інакше кажучи, у загальному просторі літератури відсутня послідовність. До того ж, контекст сучасності не дає приводу визначати дану оповідь “реальнішою”, ніж інші, оскільки неодноразово підкреслюється фікціональність світу, представленого читачеві, створеність образів, лише подібних до реальних. Встановлюючи завдання для свого чоловіка Катерина каже: “Tell me the story of women and men like us”, “Tell me their story as if it weren’t our story, but enough *like* our story” [4, с. 66, 67]. Врешті-решт, весь текст “Припливних сказань” становить розширену версію іншої історії, жартівливої “Оповіді про пологи в Одинері Пойнт” (*Ordinary Point Delivery Story*), розказану протагоністами один одному, де на світ з’являються елементи майбутньої книги, включаючи пляшку з посланням, двійника оповідача та двійника автора, Одисея та Гека Фінна, багато-багато інших речей і саму книгу. Таким чином, Барт ускладнює структуру книги, вводячи все нові й нові рівні обрамлення, за якими губиться цілісність будь-якої фігури тексту, буде то автор або оповідач.

Як зазначає П.Тобін [9, с. 150], у “Припливних сказаннях” акцент переноситься з дуету, спрямованого всередину, замкненого на нарації від першої особи множини, на дуэт відкритий зовнішньому. Якщо судно “Покі” в “Творчій відпустці” було перевантажене своєю передумовленістю, вже-визначеністю (близнюків, літературної традиції, самодостатньою метафоричністю), то “Оповідь” несеться на крилах “випадку та зміни”. “Припливні сказання” становлять спробу подолати персональне не лише в соціальному плані, але й у сфері літературності, виходячи за межі походження, визначеності певним реальним та літературним часом у безмежність *всієї* літератури, тобто “Океану Оповіді” (*Ocean of Story*).

Отже, в “Творчій відпустці” літературна традиція існує як вже усталена точка відліку, вимірювання, засіб для навчання, між тим як у “Припливних сказаннях” вона входить у сучасність як один з її компонентів, що постійно розвивається, доповнюється та змінюється. Важливо підкреслити – Барт не переписує давні оповіді “на сучасний лад”, щоб “наповнити традиційні літературні форми сучасною точкою зору”, як

це стверджує З.Боуен [6, с. 112]. При тому, що історії Барта дійсно провокують реінтерпретацію відомих сюжетів, їхнє основне завдання полягає в демонстрації позачасовості та необмеженості простору існування міфа. Врешті-решт, герої міфів Одисей та Навсікая, Шахерезада, Дон Кіхот, з’являючись у теперішньому Сагаморів, зберігають певну долю відстороненості, повертаються до власного подорожування, перебувають завжди тут і всюди, там, “де Минуле та Майбутнє зникають”, у “місці під назвою Місце, Де Час Стоїть”. У поетиці Дж.Барта позачасовість простору існування стає можливою в літературі. Для того, щоб вирватися з часу, Одисей та Навсікая віднаходять вічний двигун в оповіді, у вже відомій формулі нескінченного її колообігу: “Once upon a time there was a story that began...” Як справедливо зазначає П.Тобін, “Барт ніколи не використовував міф на зразок модернізму – щоб занизити та іронізувати над сучасністю або оплакувати золоте минуле; для нього міф – мертвий, якщо він не живе в теперішньому” [9, с. 156-157]. Барт пише продовження відомих міфів, які не лише представляють варіанти для нових інтерпретацій, головне, що вони відкривають нескінченність нових історій, їхні “персонажі, вивільнені зі своїх міфів, стають вічними мандрівниками” [9, с. 157], навіть найбільш статичний зі згаданих образів – образ Шахерезади, для якої подорожування стає можливим лише за межами свого “Місця, Часу та Порядку Дійсності” (*Time, Place, and Order of Reality – PTOR*). Інше обмеження, подолання якого потребують персонажі в зв’язку з підсиленням ролі читача (а, отже, його “Місця, Часу та Порядку Дійсності”), – це фігура автора. Дон Квіксоат каже: “We characters sometimes get loose of our authors” [4, с. 521]. Тож автор, за Бартом, виявляється фігурою непостійною, перемінною в залежності від контексту реципієнта.

Оповіді міфічних персонажів залишаються відкритими, отже, для Барта вони продовжують не просто існувати, а розвиватися, набувати продовження або іншого вимірювання в точках перетину з літературами, авторами, читачами різних часів. Головне, що залишається постійним для Барта, – це мистецтво (і не лише літератури, а й живопису, музики, ткацтва та ін), у своїх найвищих проявах здатне зайняти місце першо-реальності. В “оновленій” історії Одисея та Пенелопи Барт вдається до прийому, використаного ще в “Персеїді”, де першоджерелом оповіді служили не реальні події, а їхнє зображення на фресках. Тут також мистецтво набуває якості істинності, стираючи реальність життя: “The tapestry then became his (Odysseus’) chief bond with Penelope” [4, с. 193].

Треба зазначити, в інтертексті Дж.Барта (дійсно, багатомірне переплетення голосів за

Р.Бартом) знаходять місце не лише ті тексти, що вже давно зумовлюють центр світової літератури, але й власні минулі твори письменника (“Творча відпустка” в цілому та її персонажі), а також роботи вигаданого автора попереднього роману (незакінчена п’єса “Сексуальна освіта” з “Творчої відпустки” знаходить своє продовження), і багато-багато інших текстів.

Барт вибудовує образ автора в тексті як професійного письменника, який переживає період письменницького блокування, що довів його творчість до мінімалізму. Подібний прийом автора в тексті є постійним структурним та смисловим компонентом творів Барта, але кожного разу він з’являється в новій іпостасі. Наприклад, якщо в збірці “Заблукалий у кімнаті сміху” фігура автора проявлялася головним чином через авторську свідомість, що формується і перебуває в “модерністській ізоляції” пошуків кохання та власного значення, то в “Припливних сказаннях” фігура автора, з одного боку, об’єднує в собі якість понадтекстової свідомості, якість персонажа і якість наратора; з іншого боку, фігура автора складається з чоловічого та жіночого начал зі всією полівалентністю останнього, яке втілює і музу, натхнення (Катерина Шерітт визначає завдання для свого чоловіка – створити оповідь – і фактично забезпечує його виконання), і першоджерела літературної творчості та її збереження в часі (Катерина завідує відділом фольклору та усної історії в бібліотеці Інока Пратта, а також була засновницею Американського товариства за збереження оповіді (*American Society for the Preservation of Storytelling*)), і, як влучно зауважує А.Ліндсей [8, с. 139], читача, залученого в співтворчий процес, тобто іншого, необхідного для створення тексту. Причому неможливо визначити, яке начало є пасивним або активним у створенні оповіді – вони доповнюють одне одного. Максималізм Катерини, проявлений у її зростаючій тілесності, постає матеріал та служить рушійною силою для мінімалізму Пітера, який також пародійно протиставляється максималізму самого Дж.Барта: “Pete’s Carthesian, Kath Rabelaisian. ...If Less Is More is Pete, More Is More is Kath. Pete’s pet poet is Emily Dickinson: *zero at the bone*. Katherine Sheritt’s is Walt Whitman: *I contain multitudes*” [4, с. 29]. Разом з тим Дж.Барт-письменник експліцитно заперечує свою ідентифікацію зі своїм персонажем Пітером Сагамором, коли Катерина, описуючи свого чоловіка, каже: “Він не носить вуса, бороду або окуляри”.

Барт вводить в художній простір роману версію автора (в термінології В.Бута “офіційний писар”), яка складається з подвійності, що включає всі можливі іпостасі, представляє поєднання багатьох начал, що відбувається заради створення оповіді: “Оповідь” (*Story*) – назва судна, яке

відносить героїв у подорожі водами Чезапікської затоки, або ширше, простором літератури, з його невизначеністю берегових ліній, обмежень, границь. Метафора “потіку, що несе слово”, розширюється – цей потік тепер вміщує набагато більше оповідей, ніж лист у пляшці “Заблукалого в кімнаті сміху”. Цей потік також стає доступним завдяки Катерині Сагамор, яка “несе слово” в рамках місцевої програми поширення грамотності (“*assuming the wheel herself sometimes of the Inner City Talemobile in winter or one of the Storycycles in summer to carry forth the word from Cathedral Street as well as bring it back*” [4, с. 25]), і яка врешті-решт забезпечує втечу від нагляду батьків.

Різні версії автора включають і невідомого двійника на судні, що повертає Сагамора до Америки, і Джіна (*Djean*), і Джека Басса (*Jack Bass* – звучить майже як Джон Барт), сімейного гінеколога, який приймає народження дітей. Але Барт не оминає зауважити, що кожний текст крім авторського *alter ego* має також автора як контролюючого суб’єкта, який керує об’ємом та засобами представлення інформації для читача: наприклад, Вілл Шеррітт вже давно мав би серцевий напад, “*had not this narrative a different fate in store for him*” [4, с. 51], або “*we shall not speak for quite a while yet of dear dead Doug*” [4, с. 53].

Наслідуючи концепцію автора М.Бахтіна і пізніше В.Бута, Дж.Барт підкреслює, що офіційна версія автора в тексті – це створений продукт, елемент даного твору, відокремлений від понадтекстової реальності письменника, тому не є засобом самовираження конкретної людини. Відтак, особистість автора не може бути проявлена в тексті як його смисловий центр, вона стерта, залишаючи видимий образ лише для фігури “паперового автора” Р.Барта: “*Coming from no very defined cultural tradition, he will have not only all civilizations to discover, but Civilization. Having unlike Kathy no very defined self, he will grope his way into art with the one advantage of being unable, ipso facto, to practice it as self-expression; he will be free therefore either to invent himself in and for his stories or – what in his opinion comes to the same thing – to efface himself in his invention*” [4, с. 32]. Але водночас Барт пародійно доводить до межі авторське самоусунення (“смерть автора”) та вдосконалення, яке для Пітера Сагамора означає скорочення текстів до єдиного слова: “*Olive*”, “*Cellardoor*”, “*B-flat*” (“Оливка”, “Двері льоху”, “В-рівню”) – і до цілковитого мовчання. Письменник постійно балансує на межі заперечення авторської інстанції в тексті та збереження інтенції, збирання смислів, особливого авторського стилю, адже “*every successful writer, early on in his/her experience, develops a more or less characteristic matter, manner, and method, which thereafter he departs*

from at his risk and persists in equally at his risk [4, с. 106]. Образом свого *alter ego* Барт доводить, що автор не просто створює образ для кожного тексту, він з кожним новим текстом створює себе. Мається на увазі не імпліцитний автор, який вилучається з тексту, але відкриття нових моментів власної ідентичності через промовлене слово, через потік мови.

Звернення Барта до соціально-політичних аспектів сучасності в “Припливних сказаннях” відкриває простір для дослідження амбівалентної природи мови, якою вона постає в постмодернізмі американського письменника. Ч.Харріс доводить, що через пародію реалізму Барту вдається “подолати наївні міметичні концепції мови, з одного боку, і структуралістські та постструктуралістські теорії мови “без основи” (*groundless*), з іншого, визнаючи як просту даність неререференційну природу мови та соціально-сконструйовану природу “реальності”, водночас стверджуючи, що, проте, мова може бути також *pro* світ людського досвіду” [7, с. 417]. Вихід за межі домінантної модальності літературної саморефлексії до проблематики сучасної політичної свідомості, безпосередньо позбавленої метафоризму, наприклад, “Цапоюнака ДЖАЙЛСА”, тим не менше дозволяє Барту поєднати метонімічний та метафоричний виміри мови та усунути їх з поверхні тексту, забезпечуючи тим самим його подвійне кодування. Таким чином, завдяки маніпулюванню репрезентативними можливостями мови, автором як контролюючим, інтенційним суб’єктом досягається трансцендентність мистецтва. Але Барт залишає вільним значення тексту, не завжди цілком відкритого для автора: Пітер “s a writer likes to know what he’s about” [4, с. 76]. З одного боку, Барт пародійно втілює ідею метафоричної природи мови в майже-мовчанні Пітера Сагамора, де єдине слово приховує безліч можливих історій. З іншого боку, формулюю “не про” (*not about*) Барт доводить, що, крім референційних значень слів, мова володіє багатьма іншими засобами

промовляння, які несуть значення повз поверхню прямого смислу. Дуг Таунсхенд каже: “There are different ways to be *not about*. ...What we’re dealing with here is no holocaust yet, but it’s a cancer in our own body. If your stories come to be not about that in a different way, I’ll have accomplished all I hope to accomplish on the literary front” [4, с. 262].

Попри всі ці заяви Барта, негативний контекст сучасності виступає у нього загрозливим для людини взагалі і для творчої особистості зокрема. Хоча оптимізм народження у фіналі перетягує ваги, але небезпека оточуючого світу постає досить серйозною, щоб на неї не зважати. Навпаки, Барт намагається віднайти шляхи для її подолання. А також для подолання письменницького блокування, спричиненого численними оповідями про таємну діяльність ЦРУ, що сіткою охоплює все суспільство, подолання безплідності спустошеної землі: коли Катерина Шеррітт дізнається про всі ті історії, в неї відбувається викидень.

Пародійному переграванню піддається також ідея автора як медіума, провідника трансцендентних значень, які можна віднайти у снах. В епізоді знайомства з напівкомічною Джин Хартстоун Барт іронізує над “Теорію Магічної Мови” (*Magic Language Theory*), надмірна залежність від якої знову ж таки призводить героя до мовчання. Натхнення повертається до нього лише тоді, коли він перестає занотовувати власні сни, інакше кажучи, звільнює свою уяву від матеріалу мови.

Книга і сама мова в естетиці Барта здатна на промовляння лише за умови діалогу: в бібліотеці Катерини з’являється книга без назви та автора, яка опирається каталогізації, змінюючись при кожній спробі, “as if carrying on a dialogue with them” [4, с. 326]. Отже, діалог стає для Барта провідним принципом будови твору і фігури автора, який відбувається тепер через поєднання жіночого та чоловічого начал, авторського та читачького співавторства, а також постійного діалогу літератур у просторі їхнього існування.

## Література

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества, 1979. – М.: Искусство. – С. 7-180.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 361 с.
3. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
4. Barth J. The Tidewater Tales: A Novel. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997. – 656 p.
5. Booth W. The Rhetoric of Fiction. – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961. – 455 p.
6. Bowen, Zack. A Reader’s Guide to John Barth. – Westport, CT: Greenwood Press, 1994. – 138 p.
7. Harris Ch. The Age of the World View: The Critique of Realism in John Barth’s *Sabbatical* // Germany and German Thought in American Literature and Cultural Criticism: Proceedings of the German-American Conference in Paderborn, May 16-19, 1990. Ed. by Peter Freese. – Die Bloue Eule, 1990. – P.407-430
8. Lindsay A. Death in the FUNhouse. John Barth and Poststructuralist Aesthetics. – N.Y.: Peter Lang, 1995. – 176 p.
9. Tobin P. John Barth and the Anxiety of Continuance. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992. – 187 p.