

## Az értekezés tézisei

Dolgozatom mindjárt az elején egy pontosítással indul. Az alcímben szereplő "korai művek" megjelölést ugyanis az Auster-recepció rendszerint a *New York trilógiára* és az azt követő három regényre (*A végső dolgok országában*, *Holdpalota*, *A véletlen zenéje*) használja, pedig ezen utóbbiakról írásomban alig esik majd szó. Hogy akkor mégis mit ígér az alcím, az további kifejtést igényel.

Egy véletlen folytán 1991-ben találkoztam először Paul Austerrel, és a *New York trilógia* hatására el is határoztam, hogy három évvel később szakdolgozatomat ebben a témában írom. A dolgozat (mely azóta rejtélyes módon eltűnt a könyvtárból) a *New York trilógia* és az utána következő három regény közti poétikai párhuzamokat vizsgálta azzal a szándékkal, hogy kimutassa az eltérő cselekmények és műfaji változatosság mögött meghúzódó azonosságokat. Akkoriban is érezhető volt, hogy a *New York trilógia* recepciója erősebben kapcsolja ezt a regényt a többi posztmodern krimihez, mint ezt a később született művek utólagosan visszaigazolnák, de a kritikai fogadtatás aránytalanságai ekkor még nem voltak szembeötlőek. Évek múltán, posztgraduális tanulmányaim végeztével azzal a szándékkal kívántam folytatni a munkát, hogy az immár magyarul is hozzáférhető négy regény összehasonlító vizsgálatával felvázolom azt a poétikai közös nevezőt, melyet munkahipotézisemben magam számára az írás tereként jelöltem meg. Ekkor a következő problémákkal szembesültem: 1) Mivel a vizsgált szerző él, és sorra megjelenő regényei mind-mind újabb kalandos behatolást jelentenek a fent említett térbe, a vizsgált anyag egyre nőtt mind számban, mind a feladat bonyolultsági fokát tekintve. 2) Egyre zavaróbbá vált a *New York trilógia* és a későbbi művek kritikai feldolgozottsága közti különbség. 3) Mind inkább kilátástalannak tűnt az egyre-másra felbukkanó "dialektusok" alapján felvázolni azt a közös poétikai grammatikát, amit az írás terében megtalálni reméltem, s melynek értelme számomra is csak homályosabbá vált.

Arra kényszerültem, hogy félretegyem a munkát, és újfogalmaztam a kutatás kereteit. Közben megjelent a *Máról holnapra - a korai évek kudarca*, aztán magyarul is kiadásra kerültek

Auster válogatott költeményei, jöttek az újabb filmek: a szerző népszerűsége nőttön nőtt, miközben a kritika nagy része még mindig a *New York trilógiával* kapcsolatban ismert megállapításait ismételte. A felütés Austernél ismerős regressziója (hiszen a történet mindig korábban kezdődik...) adta az ötletet, hogy vizsgálatom tárgyát időben a korai regényeknél is előbbre helyezzem át: a legkorábbi művekre. A recepció fehér terében/vakfoltjában eltűnő művektől, az induló Auster verseitől drámáin, emlékiratain át egészen az első kiforrott regény kiadásáig terjedő periódusra. Ez a változtatás a következő előnyökkel kecsegtetett: 1) Bár egy élő szerző alakulásban lévő életművéről van szó, az indulás időszaka mindenképp lezártnak tekinthető, s mint ilyen, tudományos vizsgálatra alkalmas lehet. 2) A kiforrott, érett munkák megformáltságának magas szintje tapasztalataim szerint elfedi, de legalábbis nehezen szétszálazhatóvá teszi egy mű poétikai textúráját, a generikus szint könnyebben megragadható a kevésbé tökéletes, korai kísérletek esetében. 3) Ily módon elmerülhetek az irodalomtörténet egy kivételes pillanatában, és végig követhetem egy olyan poétika alakulását, mely kifejlődésével párhuzamosan megismétli a három műnem evolúcióját. 4) Éppen egy olyan szerző esetében, aki az alkotásról azt írja, „hogy ennek a vállalkozásnak a kudarc a lényege” (*A magány feltalálása* 20), nagyon is helyénvalónak tűnt azon művek vizsgálata, melyekben a korai évek megpróbáltatásai csak felerősítik az önkifejezés eleve kudarcra ítélt erőfeszítéseit. 5) A legkorábbi művek vizsgálata lehetőséget adott arra, hogy az Auster-életműben alapvető jelentőséggel bíró koncepciót, "az írás terét", annak teoretikus hátterével együtt (Blanchot: *Az irodalmi tér* című könyve segítségével) tisztázzam. Ez a munka lehetővé tette az Auster műveiben ismétlődő, egymással skálafüggetlen hálózatot alkotó alapfogalmak értelmezését adott szöveghelyeken. Ezek közül a legfontosabbak, melyek végig kísérik a dolgozat fejezeteit, a következők: fehér terek (fissure, magány, csend, eltűnések, a vég kimeríthetetlensége, örvény, káosz, mise-en-abyme), a fal szimbóluma (nyelv, történelem, munka, mű), aszkézis (éhezőművész, éltető írás, pars pro toto, végtelen regresszió), unheimlich (az irodalom unheimlich tere, a hatásiszony unheimlich állapota, a véletlen poétikája, valóság és fikció unheimlich viszonya, a gótikus krimi "uncanny" műfajisága, a jelenlét hiányának unheimlich kísértetei, a krimi műfajának unheimlich mutációi, végső soron az azonosság metalepsziseinek unheimlich élménye), nosztalgia (a jelen iránti nosztalgia, a kezdet örökös

regressziója, osztott Én, "Je est un autre", az emlékezet szobái: "chambre de bonne", hálózat, labirintus, az Én szimulákruma), szabotázs (erőszak, önfegyelem, aszkézis, regresszió), Doppelgänger (ismétlés: fehér terek, aszkézis, unheimlich, nosztalgia). Tulajdonképpen minden egyes fogalom mögé zárójelben odaírható lenne az összes többi. Az írás fehér tereinek körvonalazásához a következő teorémákat használom metaforaként dolgozatomban: az irodalom tere (Blanchot), nyelvi pillanat (Hillis Miller), punctum (Barthes), hibriditás, harmadik hely (Bhabha), tükör-mozzanat (de Man), mise-en-abyme (Gide), a döntő pillanat (Cartier-Bresson).

Auster szövegeinek (textjének) labirintusában kóborolva tulajdonképpen a hipertext volna a legmegfelelőbb forma a poétika körüljárására. Éppen ezért dolgozatomban igyekeztem kihasználni a lábjegyzetek, mottók valamint a kereszthivatkozások kínálta lehetőségeket, illetve itt, a bevezető tézisek tárgyalásakor is törekszem érzékeltetni azt a skálafüggetlen viszonyrendszert, amely Auster hálózatos rendszert alkotó alapfogalmai (fehér terek, a fal szimbóluma, aszkézis, unheimlich, nosztalgia, szabotázs) és az ezeket körüljáró teoretikus metaforák (az irodalom tere, nyelvi pillanat, punctum, hibriditás, harmadik hely, tükör-mozzanat, mise-en-abyme, a döntő pillanat) kapcsolódásaival létrejön.

Doktori értekezésem azzal a hipotézissel indítja a kutatást, hogy a Paul Auster műveiből kiolvasható poétika alapvetően ellenáll a jelentéselhalasztódással, a lebegő jelölők szabad játékával és disszeminációval jellemezhető derridai dekonstrukciós olvasatoknak, s hogy a kritika értetlensége éppen abból táplálkozik, hogy Auster áttörést jelentő, *New York trilógia* című kötete mégis alkalmasnak bizonyult a dekonstrukciós olvasói eljárások mechanikus/illusztratív bemutatására. A kutatás célja egy sajátos, a fősodortól eltérő modernizmus utáni poétika kirajzolása Paul Auster korai (tehát a *New York trilógiát* megelőző) műveiben, illetve annak bemutatása, hogy a trilógia legnagyobb hatású, legtöbb dekonstrukciós olvasattal bíró, *Üvegváros* című kötetének metafikciós anti-detektívregényként való értelmezése miként viszi el olvasóját a jelölők szabad játékától a szerző utáni kutatás, vagyis végső soron az önazonosság kérdése felé. A kutatás módszereiként Mieke Bal, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Michel Beajour, Homi Bhabha, Maurice Blanchot, Harold Bloom, Lucien

Dällenbach, Paul de Man, Jacques Derrida, John Eakin, Umberto Eco, Michel Foucault, Northrop Frye, Gérard Genette, J. Hillis Miller, Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Mireille Rosello, Winfried Nöth és Slavoj Žižek posztstrukturalista teorémái szolgálnak, de mivel az egyes fejezetekben nem csak a műnem, de azon belül a kutatási terület is gyakran változik, ezért az orosz formalista Jurij Tinyanov munkáira épp úgy támaszkodom, mint Walter Benjamin, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Wolfgang Iser, Roman Jakobson vagy Charles Sanders Peirce műveire.

### *A recepció – a hiátusok fehér terei*

Dolgozatom kiindulási pontként poétikai kutatásait összeköti az Auster-recepció ellentmondásosságával. Az II. fejezet azt a kérdést teszi fel, hogy mi okból válik felülreprezentálttá a recepció a *New York trilógia* esetében (az utána következő regények ellenében), amikor pedig a kritika maga is reflektál erre a problémára, sőt látványos gesztusokat tesz az ellentmondás feloldására (*Review of Contemporary Fiction*, Spring, 1994, *Beyond the Red Notebook*, 1995). Statisztikákkal igazolom az idegen nyelvű illetve az angolszász kritikák számában fellelhető aránytalanságokat, valamint összevetem a magyar Auster-fordítások bőségével a hazai kritikai fogadtatás hiányosságait. Rögtön Auster első, áttörést hozó regényénél felmerül a sokszor szélsőséges kategorizálás egymást kioltó címkéinek zavaró jelenléte. Maria Moss állítása szerint *A véletlen zenéje* dekonstruálja a posztmodern (Moss 1995), Scott Dimovitz (Dimovitz 2006) antiposztmodern, Larry McCaffery (McCaffery 1995) pedig avant-pop szerzőként sorolja be az író. A további fejezetekben Dennis Barone-nal (aki a modernizmus elé helyezi Auster poétikáját), és Alison Russellel (aki dekonstrukciós anti-detektívtörténetként olvassa a *New York trilógiát*) vitázva igyekszem amellet érvelni, hogy a kritika tévesen a posztmodern első hullámához sorolta Auster munkásságát (így többek között Thomas Pynchon mellé helyezi), pedig amennyiben a *New York trilógián* innen (ezt csak kevés kritikus tette meg) és túl (ezt már többen teszik) olvasunk, világossá válik, hogy Paul Auster műveiben a fősodortól

eltérő modernizmus utáni poétika rajzolódik ki. Ennek igazolásához szükséges a *New York trilógia* kritika által létrehozott centrális pozíciójának kimozdítása, ezért a kutatásnak legalább részben erre a műre is ki kell terjednie. Hipotézisem megerősítését látom James T. Nealon megállapításában, aki a *New York trilógia* első kötetével kapcsolatosan a következő megjegyzést teszi: „Meglátásom szerint az *Üvegváros* nem annyira az olvasás terében meglévő játékkal és lehetőséggel konfrontálódik – melyek a hetvenes évek posztmodernjének alapkoncepciói –, hanem sokkal inkább az írás terének lehetőségeivel/lehetetlenségével, bizonytalanságaival, illetve az elkülönöződésre adott válaszaival. Ha egyetérthetünk Spanossal abban, hogy a detektív-mint-olvasó kitüntetett területet jelent a posztmodern első hulláma számára, akkor részemről hozzá kell tennem, hogy Austernél a detektív-mint-író koncepciója az amerikai posztmodern próza eltérő felfogásának kitüntetett terepeként szolgál” (Nealon 95).

#### *Az írás tere – az irodalom tere*

A III. fejezet kísérletet tesz arra, hogy Blanchot fogalmát, Orpheusz pillantását szintézisbe hozva a lacani Tekintettel felvázolja az írás azon területét, amit Blanchot az irodalom terének nevez, s amelyhez hipotézisem szerint az Auster-szövegek mindannyiszor visszautalják az olvasót. Az így megalapozott filozófiai, mítoszkritikai, recepcióesztétikai és pszichoanalitikus eszköztár lehetőséget nyithat a *New York trilógia* metafizikus anti-detektívtörténetében rejlő episztemológiai, ontológiai kérdésfelvetések párhuzamba állítására a többi Auster-mű hasonló mechanizmusával. Az orfikus tér megrajzolásához előbb Rilke *Sonette an Orpheus* ciklusának kilencedik darabját értelmezem, majd három ábrán, azok kommentárjaiban ismertetem Lacan invertált háromszögeit, hogy aztán Blanchot rendszerével összeolvasva egy negyedik és egy ötödik diagram segítségével határozzam meg az orfikus tér sajátosságait.

Blanchot az irodalom terét unheimlich térként jellemzi, amelyben a mű követelése az írótól saját eltűnése, hogy olyan személytelen, üres helyé váljon, amelyként Blanchot a mű eredetét, a "másik éjszakát" is leírja. A "másik éjszaka" egyik lehetséges metaforája az alvilágban elfátyolozott Eurüdiké (jelenés, kísértet), aki az eredetiség és az ihlet forrása, a név mögött rejtőző zárt, elérhetetlen, sötét központi tér magja. A történelem felhalmozott részleteivel szemben (vö. a fal szimbólumával) mint a negáció "mormoló, fehér zaja", "az abszolút jelenvalólétlehetetlenség lehetősége" (Heidegger 430) jelenik meg. A mű (Eurüdiké) követelése tehát végső soron a halál, az eltűnés feltűnésének kísértete (vö. Doppelgänger). Egy olyan határhelyzet, amelyben a vég kezdete a kezdet igazságának megsokszorozódását vonja maga után (vö. a kezdet örökös regressziója). A kezdet kezdetének lehetetlensége végtelenített végként álcázza magát (vö. a vég kimeríthetlensége), ekképp a "másik éjszaka", a mű csak az áthaladás mozzanatában mutatja meg önmagát. "A mű középpontja az eredetként értett mű; az a pont, melyet soha nem érhetünk el, de az egyedüli, melynek elérése megéri a fáradságot" (Blanchot 140). Orpheusz pillantása Eurüdikére "az eredet bizonytalanságához való nosztalgikus visszatérés" (Blanchot 143) (vö. a jelen iránti nosztalgia). A "másik éjszaka" az ontológiai kívül levés éjszakája. Amikor visszapillant Eurüdikére, Orpheusz a remekmű, a halál teljessége iránti mohó vágyában maga is csenddé, fehér térré, kísértetté válik. Végső soron Eurüdiké mint mű e pillantás érintkezésében ugyanannyira változtatja Orpheuszt kísértetté, amennyire maga Orpheusz tekintetében önmaga is azzá válik. Az éj sötétje és a megjelenés vakító fehérsége ebben a képben válik eggyé: „[A] mű egyre inkább arra törekszik, hogy kinyilvánítsa a mű tapasztalatát, mely nem egészen megalkotásának tapasztalata, nem is technikai kivitelezésének tapasztalata, hanem az, amelyik a művet a kezdet fényétől visszavezeti az eredet sötétségébe, s a ragyogó megjelenést, amelyben a mű megnyílik, aláveti a rejtőzködés nyugtalanságának, amelyben magába zárul” (Blanchot 169) (vö. fehér terek).

Lacan a Tekintet befogadói mozzanatát a megfigyelt tárgyhoz utalja, amelyet a Másik tekintetével azonosít. Lacan invertált háromszögének alakzata megmutatja, hogy Orpheusz és Eurüdiké érintkezési felületét alkotót vászon/képernyő ellehetetleníti a közvetlen megpillantás esélyét,

mert az a mimikri, a maszk megkettőzöttségének (vö. Doppelgänger) terét a képzetesben határozza meg. Blanchot Orpheusz mítosz-értelmezését Lacan rendszerével összeolvasva a két háromszög metszete a Valós megragadhatatlanságának traumatikus terévé válik (vö. fehér terek), amely kitermeli "az elszalasztott találkozás" megisméltése utáni örök vágyat. A fény felől érkező Orpheusz mint szubjektum elcsábul és megsemmisül; a sötétség ellentétes oldalán ugyanakkor létrejön a csábítás maszkja, maga a mű. A mimézis egy újabb szinten hozza létre a vágy tárgya által jelölt hiányt, és ezzel kialakítja a csábítás (megtévesztés) második szintjét: a "másik éj" csábításának imitációját, amely azonban már a befogadó felé irányul. A művész azáltal válik képessé a megszólalásra, hogy hiányként íródik bele a műbe (vö. eltűnések). Az én önküiritése azonban csak akkor csábítja magához a befogadói tekintetet, ha a hasadás traumatikus terét (fissure) elfedi a tárgyiasult mimézis: a maszk. Az irodalom terét tehát az ismétlés ezen megkettőzöttsége uralja. A szöveg, az írás, az irodalom tere a megismélt, megkettőzött csábítás tere, ahol a mimézis révén az első függőség (Orpheusz függősége Eurüdikétől) áthelyeződik egy másik, fordított függőség szintjére, amely a szerző és mű függőségét felülírja a befogadó és szerző viszonyának függőségével (vö. Max Workkel az *Üvegvárosból*, aki remekműből a szöveg maszkjává válik, hogy a hiányával tüntető íróhoz kalauzolja az olvasó Tekintetét).

A IV. fejezet az Orpheusz-mítoszt – értelmezésének kiterjesztésével – összeköti Dionüszosz mítoszával. Orpheusz "[e]lveszíti Eurüdikét, (...) és elveszíti önmagát, de e vágy és az elveszített Eurüdiké és a szétszaggatott Orpheusz szükségesek a dalhoz." (Blanchot 141) Orpheusz szétszórt jelenléte Dionüszosz megszületésének bonyodalmain keresztül a szétszaggatott Zagreusz történetéhez vezet el (vö. a kezdet örökös regressziója), mely történet majd a VI. fejezetben folytatódik Auster drámaival.

Az V. fejezetben Auster költészetének tárgyalására kerül sor. Az objektivizmus Charles Reznikoff örökségében tovább írt episztemológiai poétikáját (vö. a döntő pillanat) ontologikus szintre áthelyezve Auster költészete a megszólalás lehetőségét/lehetetlenségét kutatja az orfikus térben. Tárgy és Én viszonyának tétje Auster költészetében nem az objektivizált nyelvi valóság, hanem a beszélő szubjektum nyelvi létezése, a személyiség transzparenciájának megpillantása. A fehér tér, az írás tere itt a szintagmatikus jelölés, az emlékezet végtelen tere, fissure, a költői tudatban tátongó szemiotikai szakadék, melyben az Én az egyes szám harmadik személyen túli főnévi igenévvé semmisül, hangsúlyossá téve a sortörések közé beszivárgó papír fehérjét. Az identitás kérdése a száműzetés labirintusába csábítja, vonzza az olvasót, amelynek falait (vö. a fal szimbóluma) az urbánus tér absztrakt számossága, a primordiális, mert a dolgokat megnevezni nem képes nyelv kövei alkotják. A fal, a részletek irtózatossága a szabotázs aktusával kapcsolódik össze az *Unearth* ciklus első darabjában: „A tintád megismerte / a fal agresszióját. (...) Minden szótag / a szabotázs műve” (vö. szabotázs). Már Auster költészetében megjelenik az Én iránti nosztalgia is (vö. osztott Én) "Mert ez az ő nosztalgiája: egy ember" (*Unearth* 79). Az emlékezet birodalmában (mert itt minden kétszer történik), létrejön a szemiózis. A befogadott jelentést felidézve/újraértelmezve újabb jelölő és jelölt képződik, és így tovább *ad infinitum*. De a jel/en lét a prezencia fluxusában mindig már megkésett, a jelenlétre való ráhagyatkozás, a pillanat kiemelése tovább mozdít, újabb jelentést, újabb megnyilatkozást létrehozva, mely így törli az őt megelőző nyomát. Auster költészetében az Én a szemiózis során konstituálódik, így élet-halál kérdésévé válik a nyelvbe vetett haldokló lét (vö. éhezőművész, éltető írás). Ezt a fejezetet Auster utolsó, eddig megjelent költeményének, a *Fehér terek* című prózavers 21 szakaszának elemzése zárja. A vers a 12. fejezetének értelmezéséhez Hillis Miller nyelvi pillanatát használom fel. A költői nyelv itt kudarcot vall, összeomlik, és lassanként történetekkel "fertőződik meg". [A tizennyolcadik szakaszban váratlanul egy anekdota terjed szét a szövegen mind előre, mind hátra felé haladva. Peter Freuchen, a sarkkutató egy hóvihar elől



menekülve iglut épít magának, ám minden egyes lélegzete a belőle kicsapódó párával szűkebbre fagyasztja az életteréül szolgáló jégkoporsót (White Spaces 109) (vö. éhezőművész, éltető írás)].

### *Dráma – hatásiszony*

A VI. fejezet Harold Bloom hatásiszonyról írt könyvének fogalmi hálóját használva (a VII. fejezetben tárgyalt apahiányt előrevetítve) teszek javaslatot annak meghatározására, hogy Auster milyen módon volt képes megküzdeni a két tagadhatatlan irodalmi apafigura, Kafka és Beckett hatásával. Kafkához való viszonyát Bloom két terminusával azonosítom. Az első a *Tessera* (mozaikolás: befejezés és antitézis, az utód az előd rendszerének megtartása mellett teljesíti ki annak művészetét utólagosan is azt előfeltételezve, hogy az előd „nem ment elég messzire”). A második az *Apophrades* (a holt visszatérése, melyben az utód felismeri saját hatásának, szolipszizmusának terhét, megnyitja saját művét az előd hatása előtt, és ezzel paradox módon elérheti azt az unheimlich állapotot, hogy áldozatában kiindulópontként szolgál az őt megelőző mű számára) (vö. unheimlich). A Kafkával való kapcsolatot a *Laurel and Hardy Go to Heaven* című drámából *A véletlen zenéjébe* áthelyezett fal szimbólum és Kafka *A kínai fal építése* című novellájában szereplő fal szimbólum összevetésével elemzem (vö. fal szimbólum). Miután felsorolom, Austernél milyen jelentésekkel párosul a fal szimbóluma (a fal mint nyelv, mint történelem, mint munka (és szöveg), mint mű), bemutatom Kafka töredékes szövegében a fal szimbólumának az egység felől visszaolvasott töredékes, diszkontinuus mintázatát. Az összevetésben Kafka részmunka fogalma kerül szembe Auster (a tervszerűséget parodizáló) tükörszerű építkezésével, az egységre való törekvés abszurditása Kafka novellájában az alkotássá-válás-folyamatában-lévő-munka kaotikus kudarcával/sikerével Auster poétikájában. Az összehasonlításból kitűnik, hogy a Kafkát újraíró Auster felől értelmezhetetlen a fal szimbólumában az "egységre törekvés abszurditása". Ezt a váltást azonosítom a *Tessera* fogalmával. *A Laurel and Hardy Go to Heaven* című drámától *A véletlen zenéjéig* vezető úton azonban Auster

poétikájában tovább változik a fal koncepciója. Míg a *Laurel and Hardy Go to Heaven* drámájában Auster *A véletlen zenéjében* már lemond az az elrendezésben rejlő lehetőségekről (a mezőn felépített fal nem zár ki, és nem zár el), egyúttal *A véletlen zenéjében* megszabadul önmaga szolipszizmusától is (a *Laurel and Hardy Go to Heaven* falát adó elemek elrendezésükben még tervszerűek, a fal felépül, és kirekeszt). A regénybeli fal véletlenszerűségében egyszerre kontinuus és diszkontinuus monolit; Auster a szimbólum szerkezeti mintázatától (Kafka kínai fala) úgy szabadul meg, hogy azt a szemiozsis szintjére helyezi át, és ezzel a bloomi *Apophrades*, kiürítés gyakorlataihoz köti az újabb és újabb kövek egymásra emelését (vö. a fal Auster költészetében).

A következő alfejezetben további komparatistikai vizsgálatokkal kimutatom, hogy Auster Beckett szövegeivel tartott viszonyát a már ismertetett *Apophrades* és az *Askesis* (az önsanyargatás gyakorlása, melyben az utód mind a saját, mind az előd teljesítményét minimumára redukálja a megtisztulás, a magány gyakorlataival, így saját rendszerszerűségének leépítésével a magában hordozott hatás/iszony is elengedhetővé válik) jellemzi. Auster a bloomi *Askesis* metaforikusságát felhasználva jut el az *Apophrades* szerzők közti metalepszisének véghezviteléig. (Az *Apophrades*, az apahiányt visszairó ciklikusságának megtörésére a *Holdpalota* Foggjának története, a fertőző ciklikusság terjedésére például az automata Stillman Jr. és a bábos idősebb Stillman párosa lehet példa) (vö. aszkézis). Ebben a fejezetben tárgyalom az Austernél központi jelentőségű mise-en-abyme alakzatát, amelyet Blanchot (az irodalom tere), J. Hillis Miller (nyelvi pillanat), Barthes (punctum) és Bhabha (hibriditás, harmadik hely), de Man (tükör-mozzanat) terminusaival hozok összefüggésbe. A mise-en-abyme szemiotikai funkcióit *A véletlen zenéjében* (visszautalva a *Laurel and Hardy Go to Heaven* című dráma előképére) John J. White felosztása alapján részletesen elemzem (a misztikus, mágikus kontrol funkciója itt érintkezik az unheimlich élményével, a regény zárlatában a vakító reflektorfény pedig a fehér tereket kapcsolja össze a mise-en-abyme-mal).

Auster prózai fordulatának első állomásával, *A magány feltalálásával* megnyílik a lehetőség egy új elbeszélői hang számára. A memoár két kötete (*Egy láthatatlan ember portréja* és *Az emlékezet könyve*) közti hasadéokban, űrben (vö. fehér terek) az első személy átfordul (a figurális) harmadik személyé. Az önéletrajz mint tükör-mozzanat felvázolását Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című esszéjének fogalmi struktúrájára építem. *A magány feltalálása* önmagában tekinthető az életmű mise-en-abymjának, amennyiben a prózai fordulat határán az Auster-szöveg labirintusának szinte valamennyi elemét megszólítja. A családregény folyamatos hátrálása (vö. a kezdet örökös regressziója) egészen a családi fotóról kivágott nagyapa képéig tart (vö. fissure), majd tovább lép az üres családi fotóalbumig, *Žizek mester-jelölőjéig* (vö. fehér terek). A memoár arcrongálásában a prosopopeia a ventriloquista és automataként működő bábujaéhoz visz el (vö. Doppelgänger). A trükk-fotón (Auster apjának kópiái körül ülnek egy asztalt) megsokszorozódott apa szimulákrumainak kísértetei az orfikus tér csábító, bevonó mechanizmusainak ellenpólusát jelentik. A szeánsz tematizált illúziója a portré tárgyán belül, nem pedig az illúzióba bevont szemlélő és a megfigyelt között játszódik le. Mégis, megelőlegezve azt, amit Stefano Tani a krimiről ír [„Egy széthulló műfaj hagyományai paradox módon működőképesekek maradnak” (Tani 43)], az üres tér, melyet az apa kópiái körülülnek a Barthes-i punctum üres helyeként mutatkozik meg, a "jelenvalólétehetetlenség" olyan tereként, amely kikényszeríti a történet elmondását. A fiú gyászának munkája, az emlékezet munkája történetben, nyelvben, életben tartja az apa egymásnak ellentmondó lehetséges alakzásait, és ez az örvény magát az elbeszélőt is eltűnéssel fenyegeti. (vö. fehér terek, nosztalgia, unheimlich, fissure, magány, csend, eltűnések, a vég kimeríthetetlensége, örvény, káosz, mise-en-abyme, éltető írás, végtelen regresszió, határiszony, a jelen iránti nosztalgia, a kezdet örökös regressziója, osztott Én, "Je est un autre", az Én szimulákruma, szabotázs, erőszak, önfegyelem, aszkézis, regresszió, Doppelgänger).

*Az emlékezet könyve* hipertextuális labirintusának leírásához Mireille Rosello "screener" illetve "flâneur" fogalmait felhasználva felrajzolom azt a könyvbe kódolt virtuális térképet, amelyben a négy hálózatosan összekapcsolódó archívum (Ninive, Amszterdam, New York, Párizs) négy énhez (Jónás, Anne Frank, P.A., S.) kapcsolódik. A "screener" (az olvasó mint információszűrő) terminusa az olvasás és írás aktusának dichotómiáját kívánja felülírni, azzal, hogy mindkettőt az egységek és azok kapcsolatainak kiválasztásában határozza meg. Akár a *New York trilógia* Stillmanjét követő Quinn, az olvasó úgy követi az író lépéseit. A véletlenszerűség austeri poétikájában az olvasó mint tükör-"screener" (a "mirror screener" olyan olvasó-"szűrő", aki az író-"szűrőt" másolja) és az író mint teoretikus szűrő (a „theoretical screener” Rosellónál olyan információszűrő, akinek írói és olvasó tevékenysége elkülöníthetetlen egymástól) közti különbség értelmezhetetlenné válik. Mivel a "screener" vándorol az egyes témák, motívumok közt, a térkép pontjai, a textonok közti tér homogén területté válik, amelyben az (írott) nyomokat felváltja az (olvasói) gyakorlat; ahol az utazás célja maga az áthaladás aktusa (vö. Orpheusz pillantása, fehér terek). A passzív vándorként ("flâneur") kóborló olvasó teste betűt és a térkép felületébe (vö. gps-drawing). Az egymást viszonyukban definiáló szavak alkotta nyelv bármelyik részébe, fragmentumába belépve a beszélő a nyelv teljességét éri el (vö. pars pro toto). Az emlékezet történetei és az apa-fiú leszármazási viszonyok külön-külön, de egymással kapcsolatban is hipertextuális hálót alkotnak. Az emlékezet négy, sarkaiknál érintkező szobájának kapcsolódó oldalai mentén kirajzolódik egy ötödik is (*chambre de bonne*), mely önmagát jelenti és a semmit, mely az Én-ek szinkronitálásában, apák és fiúk eldönthetetlen genealógiai láncában végül létrehozza a fiú történetének esélyét. Az Én metaforájaként az emlékmunkában jön létre a *chambre de bonne*: ~~központi~~ üres tér, két szó közti szakadék, a Valós szubjektuma, vagyis maga a történetekkel, Én-ekkel viszonyban létrejövő képzetes jelentés (vö. fehér terekkel, és mindegyik, eddig felsorolt kapcsolódási ponttal).

Mielőtt Auster tényleges prózai fordulata bekövetkezett volna az *Üvegvárossal*, Auster megélhetési íróként még publikált egy tömegfogyasztásra szánt krimit, a *Squeeze Playt*. Ezt a kutatás szempontjából rendkívül izgalmas láncszemet, mely összeköti Auster korai prózai munkáit a *New York trilógiával*, a VIII. fejezet tárgyalja. Ebben a fejezetben vezetem be azt a Stefano Tani, Jurij Tinyanov és Bényei Tamás műveiből összeálló fogalmi hálót, amit a következő *Üvegvárossal* foglalkozó részben tovább bővítek. Dolgozatom összekapcsolja a már többször is idézett Beckett-gondolatot [("Nem azt mondom, hogy a jövőben megszűnnék a művészi forma. Mindössze azt állítom, hogy új forma jön létre, amely képes magába fogadni a káoszt, és nem annak bizonyításán fáradozik, hogy a káosz voltaképp valami egészen más. ... Megtalálni azt a formát, mely képes helyt adni a rendezetlenségnek, ez korunk művészenek feladata" (The Art of Hunger 14) (vö. fehér terek, örvény, káosz)] William V. Spanosnak a krimi műfajával kapcsolatban tett állításával [("a jelenkor (posztmodern) írójának legfontosabb feladata (...), hogy aláassa a pozitívista elme detektívre jellemző elvárásait (...), hogy inkább felélessze, mint kiűzze a sajnálat, a rettegés és az iszony érzéseit." (Spanos 169) (vö. "hátborzongató" unheimlich)]. A *Squeeze Play*ben Auster egyik kedvenc metaforája, a baseball mint csapatjáték a keretbe szorított káosz allegóriájaként szerepel (bár magam erre nem vállalkoztam, mégis izgalmas kísérlet lenne a *Hand to Mouth* kötetben mellékletként szereplő, Auster által tervezett *Action Baseball* kártyajáték menetét ebből a szempontból műalkotásként elemezni). Sorra veszem Stefano Tani dekonstrukciós és metafikcionális anti-detektívtörténetének közti műfaji különbségeket (ezek majd a IX. fejezetben jutnak szerephez, majd a krimi műfaji sajátosságait Auster művével összevetve bemutatom, hogy a Poesque-ben rejlő irracionalitás valamint a keménykötésű iskola gótikus irracionalitásának összemosásával Auster regényében a cselekmény inverziója (a krimiben nem öngyilkosságnak álcázott merényletről, hanem megfordítva, gyilkosságként beállított szuicidumról van szó) egyaránt oltja ki mindkettőt amellet, hogy játékban tarja őket.

Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című kötetének terminológiáját mozgósítva a *Squeeze Play* elemzésében értelmezem az agresszió és szabotázs fogalmait Auster poétikájában. Ebben a szubjektumot korlátozó külső, szociális éndefinícióval szemben a szubjektum önkorlátozása saját öndefinícióját teremti meg. A fegyelmi rendszerek interiorizálása kívül esik a fegyelmezés/büntetés, szabálykövetés/törvényszegés dimenzióin. Auster tehát a bűnt nem a fegyelmezés és büntetés paradigmájában helyezi el, hanem a (társadalmi) fegyelmezés és önfegyelmezés polaritásán belül.

### *Üvegváros – metafikcionális anti-detektívtörténet*

Hipotézisem szerint az Auster későbbi műveit övező kritikai értetlenség részben abból is következik, hogy nem utolsósorban Alison Russell alapvető munkájának hatására a recepció a trilógia anti-detektívtörténetében elsősorban a dekonstrukciós olvasatok lehetőségeire koncentrált. Ehelyett a metafikciós anti-detektívtörténet megjelölést ajánlom, amely világosabbá teheti a *New York trilógia* és a későbbi regények közti kapcsolatot azáltal, hogy a hangsúlyt áthelyezi a dekonstrukciós olvasatokról az intertextualitás labirintusában örvénylő Én/szöveg, olvasás/írás, szerző/olvasó paradox dichotómiáira, az identitás fehér tereire. A dekonstruktív anti-detektívtörténetben az irodalmi reprezentációt aláássák a teoretikus megfontolások, ám az ezzel egyidejűleg kialakuló új teoretikus tengelyek mentén ismételten megerősítik azt. A metafikcionális ellenpár esetében mind a forma, mind az elmélet instabil marad. Bár a tipológiai hasonlóság a trilógia és az azt követő regények között egyértelműen kimutatható, a műfaji diverzitás a *New York trilógia* első értelmezéseinek idején valószínűleg ellentmondásosnak és zavarónak hatott. Feltételezem, hogy a kritika Austert a posztmodern első hullámához sorolta, első kötete alapján posztmodern detektívtörténetét Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című regényével rokonította (a kritika ezen vakfoltja is tekinthető bizonyos értelemben fehér térnek). A IX. fejezetben az *Üvegváros* három dialógusának szoros olvasatával kimutatom, hogy az ok, amiért Auster a mystery-vel szemben a keménykötésű

detektívregényt, a nyomozó mint olvasó helyett a nyomozó mint író koncepcióját választotta, ugyanazokon az ontológiai, episztemológiai, esztétikai előfeltevéseken alapul, amely korábbi költészetét, és későbbi prózáját is szervezik. Igazolom, hogy Auster a detektívregény műfajában rejlő lehetőségeket kiaknázva túllépett a nyitott mű (a recepció felől olvasva: az anti-detektívtörténet dekonstrukciós aspektusait előtérbe állító poétika) létrehozta lehetőségek szabad játékán, hogy a műtől a szövegig vezető úton a metafikcionalitás útvesztőiben az írást megelőző korlátlan, üres, fehér tér jelentette hiány jelenlét-potenciáljához jusson el.

#### *A dolgozat tudományos eredményei*

Értekezésem célkitűzése arra irányult, hogy Paul Auster korai műveinek [tehát nem korai regényeinek (vö. *Az értekezés téziseinek* kezdő soraival)] feldolgozásával felvázoljak egy, a posztmodern próza első hullámától (Barth, Pynchon, Coover, Vonnegut, Barthelme, Hawkes, Gaddis) eltérő, sajátos poétikai rendszert. Kísérletet tettem arra, hogy a fehér terek motívumát teoretikus fogalommal alakítva meghatározzam az irodalom azon terét, azt az aporetikus, fiktív és valóságos Austerreicht, amelyben az olvasás aktusában áthaladó tudat nyomai, emlékei a szerző után kutatva szöveggé állnak össze. A vizsgálat tárgyául Auster korai versei, drámái, emlékiratai, ponyvakrimije és első regénye szolgáltak. A kutatás eredményei a fehér tér fogalmának megalapozásából következnek. Idesorolom a műnemek progressziójában is megmutatkozó poétikai labirintus feltérképezését, amelyet az egymással skálafüggetlen hálózatot alkotó csomópontok összeköttetései alkotnak. A korai Auster művek feldolgozása eredményeként az értekezés olyan következtetéshez vezetett, amely felülírja a *New York trilógia* közmegegyezésszerű besorolását dekonstrukciós anti-detektívtörténetként (vö. Alison Russell tanulmányával). A trilógia és a későbbi művek metafikcionális, fehér terekre épülő poétikájának felvázolása érvelésem szerint lehetővé teszi az életmű ellentmondásos recepciójának újragondolását, és ezzel együtt Auster művei egységesebb kritikai képének kialakítását azáltal, hogy összekapcsolhatóvá teszi az eddig megírt műveket.