

Timothy Bewes:

A REGÉNY, MINT HIÁNY: LUKÁCS ÉS A POSZTMODERN SZÉPPRÓZA ESEMÉNY- SZERŰSÉGE¹

1 A fordítás az alábbi cikk alapján készült: Bewes, Timothy (2004): The Novel as an Absence: Lukács and the Event of the Postmodern Fiction. In: *Novel* 38/1. Az idézetknél az oldalszám az eredeti szöveg által hivatkozott műre utal, de az idézetek a magyar kiadásokból származnak (amelyik esetben létezik ilyen). A magyar kiadások a mű végén találhatóak. – *A ford.*

Ez az esszé az úgynevezett posztmodern széppróza formális – más szóval nem az ábrázoló, és nem az elbeszélő – elemeit vizsgálja. Ezekkel a formális elemekkel kapcsolatban leginkább az érdekel, hogy mennyiben önmagában vett eseményként, nem pedig, mondjuk, egy esemény ábrázolásaként vagy elképzeléseként határozzák meg a szöveg státuszát. Amellett fogok érvelni, hogy figyelmünket újra a szöveg materiális jellemzőire kell fókuszálnunk mind a „posztmodern” irodalom etikai szubsztanciájának a megértéshez, mind pedig annak az etikai és esztétikai vonatkozások összemérhetetlenségéről való meggyőződésen alapuló, és ezt a meggyőződést újratermelő feltételezésnek az elkerüléséhez, mely szerint az 1945 utáni szépprózához hozzátartozik az etikától *per se* való távolságtartás. Valójában ennek éppen az ellenkezője igaz. A kortárs brit és amerikai széppróza túlzottan saját lehetőségessége kérdésével foglalkozik, mégpedig olyan körülmények között, ahol mindez lehetetlenné, vagy látszólag „lehetetlenné” válik. Ráadásul az alkotások etikai jelentőségét a szerzők vagy a szereplők által megjelenített vélemények helyett éppenséggel ez a látszólag „formális” vagy „esztétikai” vonatkozás adja.

Ezek az állítások nem új keletűek, mégsem övezi őket általános konszenzus, főleg a posztmodern körüli kritikai diskurzuson belül. A posztmodern megközelítései két fő részre oszthatóak: azokra a megközelítésekre, melyek szerint a posztmodern az esemény lehetőségének a végét hirdeti, és azokra, melyek fenntartják, hogy a posztmodern pontosan az eseményeknek teret engedő kedvező alkalmat jelenti. Így a fentebb kifejtett feltevések – amelyek szerint a kortárs irodalom elsősorban magának az irodalomnak a lehetőségével foglalkozik, és melyek szerint ez legalább annyira etikai probléma, mint amennyire esztétikai – ellentétben állnak a Fredric Jameson által kifejtett állítással, miszerint a posztmodern kulturális formák „a késői kapitalizmus kulturális logikáját” fejezik ki². Gondolatmenetem szintén ellentétes Charles Newman állításával, amely szerint a kortárs amerikai irodalom a „lehető legunalmasabb karaktereket, a lehető legunalmasabb tájakon, a lehető legunalmasabb stílus segítségével” mutatja be, jelezve azt a „mentalitást, amely elutasítja, hogy bárminek értéket tulajdonítson, és még inkább elutasítja, hogy kétségbe vonja bárminek az értékét” (1987: 1); ellentétes még David Harvey terminológiájával – lásd például „kifosztás”, „amnézia” vagy „látványosság” –, melyek a posztmodern esztétika történelemhez való viszonyát írják le (1989: 54, 55); és ellentétes Peter Brooker jellemzésével is, ami a posztmodern kulturális formákat inkább ideológiailag meghatározott „tünet(ek)nek” tartja, mint a társadalmi „elemzés” formáinak (1996: 144). Ha az érvelésem közel áll a posztmodernnel

2 Lásd Jameson *Postmodernism* című könyvét. (Magyarul: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* címmel a Józsefvég Műhely Kiadó gondozásában Budapesten jelent meg 1998-ban. – A ford.)

kapcsolatos elméletek valamelyikéhez, akkor az Jean-Francois Lyotard munkája, különös-képpen az 1982-ben megjelent *Answering the Question: What is Postmodernism?* című írása. Lyotard számára a posztmodern nem „kulturális logika” vagy történelmileg meghatározott szituáció, hanem inkább egy dinamikus, kreatív hozzáállás – az előbbi két értelmezés, úgy tűnik, korlátozza egyfelől a realista ábrázolás lehetőségeit, másfelől pedig annak lehetetlenségét is. Lyotard számára a posztmodern művész vagy író inkább „szabályok nélkül dolgozik, hogy megalkossa annak a szabályait, hogy *mi lesz érvényben*”. Ekképpen ölti fel a munka és a szöveg egy esemény jellegzetességeit” (1984: 81). Jameson és Harvey korcsakoló hipotézisei – minden történelmi éleslátásuk, világos módszertanuk és politikai felhangjuk ellenére – a kortárs irodalomról szóló vita lezárását kezdeményezték, és a posztmodern és az ábrázolás tragikus, lehetetlen viszonyára fókuszálva hozzájárultak a politikai, művészi és egyéni tehetetlenség érzetének erősítéséhez.

Ráadásul az időbeliség általuk alkalmazott modellje kulturálisan és történelmileg is szűk látókörű. 1982-ben Jameson a Whitney Múzeumban tartott beszédet, mely nyomtatásban *Postmodernism and Consumer Society* címmel jelent meg és vált híressé.

„Egy olyan világban, ahol a stilsztikai újítás már nem lehetséges” – írja – ...nem marad más lehetőség, mint halott stílusokat imitálni, és álarcokon keresztül olyan hangokon szólni, amelyeknek egy képzeletbeli múzeumban a helyük. Ez azonban azt jelenti, hogy a kortárs, vagy más néven posztmodern művészet újfajta módon, magáról a művészetről fog szólni; ezenkívül pedig azt is jelenti, hogy az egyik legalapvetőbb üzenete a művészet és az esztétika szükségszerű kudarca; az új elbukása és a múltba való bebörözés (Jameson 1985: 115-16).

Jameson hozzászólása az amerikai posztmodern irodalomtudomány egyik alapköve. Perry Anderson helyes meglátása szerint „egy bámulatos belépő, amely azóta is meghatározó a szakmában” (1998: 54). Jameson munkájában, folytatja Anderson, „a posztmodern kulturálisan egy új időszakot jelent a bevett alkotási módszerek történetében” (i.m.: 55). Mindezek ellenére azok az erős elemek, amelyek Jameson narratíváját oly vonzóvá teszik, arra is rámutatnak egyben, hogy e narratíva széles körű hatásai elsősorban regresszívek voltak. Jameson erős értelemben vett állítása, a kulturális kiüresedéssel való telítettség a történelmi linearitás egy bizonyos modelljét termeli újra – ugyanazt a modellt, amely Conrad *Heart of Darkness* című művében jelenik meg, és amelyet Chinua Achebe erőteljesen kritizált imperializmusa miatt. Ezzel ellentétben Lyotard számára a posztmodern elsősorban nem csak egy történelmi periódus, hanem éppenséggel a „történelem”, mint bármire alkalmazható magyarázó paradigma vége – és pontosan ez a feltétele az esemény lehetőségének.

Ebben az esszében két példaértékű „posztmodern” szövegnek – Paul Auster *Mr. Vertigó*jának és Dennis Cooper *Period*jának – fogom bemutatni egy lehetséges olvasatát. Austerről és Cooperről kijelenthetjük, hogy a posztmodern széppróza két, etikailag szélsőséges pozícióját foglalják el: a tiszteletre méltó „humanista”, illetőleg az „esztétikai” nihilista. Reményeim szerint azonban ez az ellentétpár az esszé végére érdektelenné válik. Auster látszólag általánosító, „metafizikai” szövegeket ír, melyekben mindig jelen van valamilyen formában egy néha Austernek, néha Quinneknak nevezett pótlékszerű író-szereplő; az idő folyamán az író-szereplők és az Auster-szövegek lényegi része közötti viszony egyre hangsúlyosabb lett. Dennis Cooper olyan történeteket ír, amelyekben buzgó kamaszok sorozatgyilkosságok és a lélek testtől való elszakítása segítségével kutatják az értelem és a szépség lehetőségét. A *City Pages*³ hasábjain a *Period*-ot, a regényt, amellyel az alábbiakban fogok foglalkozni, a következőképpen jellemezték: „egy Borges forgatókönyvből készült irodalmi snuff film⁴” (az idézet többoldalmi, könyvismertetőkből vett részlet között bukkan fel az amerikai puhakötésű kiadás elején). A „Borges forgatókönyvből készült” kifejezés természetesen jelzésértékű Cooper irodalmi megbecsülése szempontjából. Austerhez hasonlóan az ő elbeszélései is gyakran egy olyan marginális szereplőről szólnak, aki írni szokott, éppen ír, vagy pedig írt már valamit.

Regényként ezek a szövegek tehát közvetlenül a regénnyel, mint formával, illetve ennek lehetőségével foglalkoznak. Jelen esszének a gondolatmenete lényegében azt járja körül, hogy a szövegek ezen jellegzetessége hogyan ássa alá azokat az értelmezéseket, melyek túlságosan kötődnek a posztmodern korábban vázolt, általánosító, korszakoló megközelítéseikhez. Ami a kortárs széppróza értelmezéseiből leggyakrabban hiányzik, az a regényformáról, mint olyanról való elméleti vita; a megszokott előfeltevés az, hogy a posztmodern széppróza „irodalmi” formában jeleníti meg ugyanazokat az esztétikai alapelveket, mint amiket mondjuk a posztmodern építészetben, költészetben, filmművészetben vagy festészetben találunk. Az irodalmi térben definiált alakzatokat, mint az intertextualitást, az iróniát, a kettős kódolást (amikor egy szöveg egyszerre szólít meg egy „szofisztikált” és egy „átlagos” olvasóközönseget), az önreferencialitást és a metafikciót irodalmilag úgy kezelik, hogy ezek eredményeképpen a posztmodern szépprózát a banalitás, a sekélyesség, a cinizmus, az elidegenedés, a nihilizmus, a politikai kudarc és a totális kommodifikáció letéteményeseként látatják; röviden: olyan formaként kezelik, amely a kudarcot és az örökös lehetetlenséget testesíti meg. Ezzel szemben az én olvasatomban

3 A *City Pages* egy Minneapolis környékén hetente megjelenő magazin. – A ford.

4 A snuff egy szleng kifejezés a gyilkosságra az angolban, leginkább kinyiffantásnak fordítható. A „snuff filmek” olyan filmek, amelyekben valakit tényleg megölnek, majd a felvételt profitszerzés céljából terjesztik. – A ford.

a posztmodern regényről ki fog derülni, hogy a szkepticizmus helyett inkább a hitről, az elidegenedés helyett inkább a közvetlenségről, az intellektualizmus helyett az érzékiségről, az elkülönülés helyett a teljességről, a cinizmus helyett az etikáról, az ironia helyett pedig inkább a becsületességről és az őszinteségről szól.

Visszásnak tűnhet Lukács Györgyhöz fordulni új gondolatok megfogalmazásához a posztmodernről. Mindazonáltal az a felvetésem, hogy szembeötlő érzéketlensége, történelmi korlátoltsága és filozófiai absztrakciója ellenére Lukács *A regény elmélete* című munkája nélkülözhetetlen számvetést nyújt a regény formáját illetően, ha meg akarjuk érteni, hogy mi történik a posztmodern szépprózában. Lukács korai munkája rávilágít arra az eshetőségre, hogy a posztmodern széppróza képes minket visszarepíteni egy olyan világba, amelyben az események még mindig lehetségesek, és hogy éppenséggel a posztmodern regény biztosít teret ezen események megtörténésére. *A regény elméletének* a jelentősége ebből a szempontból nem a mű Lukács által a „modernitás ellentmondásának” – a polgári regénynek – nevezett *megoldásában* rejlik, hanem a regény, mint olyan, központi problematikájának a kifejtésében. Lukács definíciója a regényről, mint veleszületetten töredezett, széttagolt formáról nagymértékben előrevetíti azt, ahogy Lyotard a saját lehetetlensége helyzetében létező ábrázolásmódként definiálja a posztmodern. Másként fogalmazva: a regény problematikája – az ábrázolás lehetetlenségének a helyzetében történő ábrázolás – pontosan megegyezik azzal, ami Lyotard értelmezésében a posztmodern művészi formákat általánosságban mozgatja.

Lukács a regénynek egy sor hangzatos, titokzatos megfogalmazással ad elméleti keretet, melyek közül a leghíresebbek a következők: „a regény a teljes bűnösség korszakának formája”; „a regény formája... a transzcendentális hajléktalanság kifejezője” és „a regény az istentől elhagyott világ eposzeiája” (1971: 152, 41, 88). Mind a három megfogalmazás összefoglalható Lyotard a posztmodernről leíró kifejezésével: „a metanarratívák iránti gyanakvás”. A következőkben Lukács első szófordulatára – a „teljes bűnösségre” – fogok koncentrálni, de amit erről állítok, az többé-kevésbé alkalmazható a „transzcendentális hajléktalanságra” és „az istentől elhagyott világ” gondolatára is.

Lukács nem sokkal az első világháború kitörése előtt írta *A regény elméletét*, és azért annyira találó a „teljes bűnösség” kifejezés, mivel Hegel óta ez volt az első alkalom egyike, amikor az irodalmi ábrázolás lehetőségének vagy lehetetlenségének a kérdése kimondottan etikai, és nem pusztán gyakorlati szempontból merült fel. Hegelhez hasonlóan Lukács számára a lehetőségnek semmi köze sincs a gyakorlati adottságokhoz; a „teljes bűnösség” világában – melyet Lukács később az „eldologiasodás” fogalmával írta le – az ábrázolás rendelkezésére álló formák teljes mértékben a borzalom részei. Lukács a premodern világgal szemben állít ellentétet, melyet elsősorban az eposzeia jelenít meg. *A regény elméleté-*

nek első oldalán Lukács az irodalomelmélet egyik lehangzatosabb, érzékileg leginkább megragadó bevezetőjében idézi meg, hogy mit veszítettünk a regény világában:

„Boldog kor, melynek a csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe, melynek útjait a csillagok fénye világítja meg. Minden új a számára és mégis régtől fogva ismerős; kaland és mégis birtoklás. A világ tágas és mégis otthonos, mert a lélekben lobogó tűz egylényegű a csillagokkal; élesen elválík egymástól a világ és az én, a fény meg a tűz, és mégsem válnak egymástól örökre idegenekké; mert a tűz lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz” (i.m.: 29).

A Lukács által megidézett pillanatot nem egy valóban létező történelmi szituációként kell elképzelnünk, melyet a posztmodern regényen keresztül újra megtalálhatunk, hanem egy spekulatív kategóriaként, amely Lukács saját koráról írott kétségbeesett kor-diagnózisa felett lebeg. Lukács elképzelése szerint ez minden bizonnyal egy „premodern” pillanat, melyet a teljesség, a szubjektum és objektum egysége jellemez; a belőle származó következtetések között pedig megtalálható legalább a lehetősége annak, hogy az irodalom művelése *ugyanazt a helyet foglalhatja el, mint az esemény, amit elbeszél*. A mű olvasása, hallgatása vagy szemlélése során valami történik – ez a valami nem különül el a múltól, nem valaminek a megértése, megtanulása vagy a művön kívüli alkalmazása, hanem a mű maga. Az esemény az érzékelhető és érthető közötti pillanatnyi egység, mikor a mű megszűnik „műalkotásnak”, mint olyannak lenni, vagy amikor még egyáltalán nem is vált azzá. Lukács számára ez az állapot ismeretlen a regény világában, ahol belső motivációk, aggodalmak és indokok jelentik a mű lényegét, amit ezáltal behálóz a hiány, a függés és az esztétikai kompenzációval való gazdálkodás – más néven a művészet. A regény világában a művészet a mindennapi életen kívüli szférának van kiszolgáltatva, amire ennek ellenére saját létezésének igazolása miatt folytonosan hivatkozni kell. Abban a pillanatban, amint az irodalom művelése a polgári szubjektivitás kategóriái körül szerveződik, esztétika és etika, érzékelhető és érthető különvállik, mint a regény esetében is.

Lukács „a teljes bűnösség világa” szófordulata így egy olyan helyzetet jelöl, amelyben az ábrázolás, mint olyan, lehetetlenné vált. A romlottság általánossá válásával az irodalom örökös lehetetlenségre kárhoytatott, feloldozás utáni hajszává válik. A regény világában, írja Lukács, „az élet átfogó totalitása nem közvetlenül adott”, ami alatt azt érti, hogy a totalitás többé nem ábrázolható és nem képzelhető el érzéki értelemben. „Az értelem életimmanenciája problémává vált” (i.m.: 56). Végeredményben pedig az irodalom belső absztrakciók körül kezd szerveződni – bűnözés, téboly, őszinteség, törvények, az egyén, remény, előérzet, csalódottság –, melyek Lukács számára mind a totalitás *eltűnését* (i.m.: 61), nem pedig érzéki ábrázolhatóságát fejezik ki.

PAUL AUSTER ÉS MR. VERTIGO

A „teljes bűnösség” világának képe Paul Auster írásaiban is előbukkan. Az 1992-es *Leviathan* című regényének mottója egy idézet Emerson *Politika* című esszéjéből: „Minden valóságos Állam korrump.”⁵ A „valóságos” itt feltehetőleg a látszólagossal, a kigondolttal, a képzeletbelivel áll szemben. *Maga a valóság romlott*; és úgy látszik, Auster számára ez a helyzet nagymértékben hatással van az irodalmi ábrázolás lehetőségére. Az *Üvegváros*-ban, a *New York Trilógia* első részében egy Quinn-nek nevezett író – az első Auster pótíró figurái közül – földolja a szépirodalommal való kísérleteit, és csak detektívregényeket ír, azaz irodalmi ambíciói helyett inkább kommersz írásokra vállalkozik. Quinn a „William Wilson” álnév, azaz egy általa egyfajta „hasbeszélőnek” (Auster 1990: 6) nevezett karakter használatával kerüli el, hogy személyében összefonódva érezze magát azzal, amit ír. Így tehát Quinn a munkája során lehetetlensége miatt felfüggeszti a *regényt* – Lukács polgári realista regényét –, *mint olyant*. Az *Üvegváros*-ban a regény – Héléne Cixous egy nemrég megjelent esszéjét idézve – „saját szereplőinek egyikévé” válik.⁶ Ez igaz Auster szinte mind-egyik regényére. Auster pont a regény felfüggesztésének, vagy a lehetetlen regény – mint a *szövegben jelenlévő hiány* – elbeszélésbe illesztésének a stratégiáját használja eszközként,

5 Emerson szövegében a fenti mondatot ez követi: „A jó embereknek nem szabad túlzottan ragaszkodniuk a törvényekhez.” A mottó kontextusában a szóban forgó törvények természetesen az irodalom és a regény törvényei (1990: 252).

6 Cixous érvelésére támaszkodva felmerülhet, hogy ha a könyv csakugyan „saját szereplőinek egyikévé válik”, akkor ennek az ellenkezője is igaz. Ha a belső és külső közötti különbségtételt megszüntetjük, akkor a mű szereplői a könyv mellé, a szövegen kívülre kerülnek. A könyv eseményként való „létezése” folyamatossá teszi a szereplők „virtualitását”. Erre a lehetőségre történik utalás az *Üvegváros* vége felé, amikor a Stillman-ügy befejezése után Quinn Stillman lakásában a vörös jegyzetfüzetbe ír –, és mint később kiderül, pont annak a szövegnek a vége felé közeledik, amelyet éppen olvasunk. „Most már önmaga sem érdekelte” – olvassuk. „A csillagokról, a Földről, az emberiségről, a reményről írt. Úgy érezte, szavai leváltak róla, hozzá semmi közük többé, részei már a világnak, határozottak és valóságosak, mint a tavak, a kövek, a virágok... Semmi sem számított már, csak ennek a szépsége. Nem is vágyott semmi másra, mint erről írni örökre, és fájt, hogy nem lehetséges” (pusztán a miatt a „gyakorlati” ok miatt, hogy a jegyzetfüzet lapjai kezdtek betelni) (Cixous 2002: 156). Az *Irodalmi térben* Blanchot hasonló gondolatokat fejt ki a művel, mint eseménnyel kapcsolatban: „az író soha nem olvassa a művét. Számára a mű olvashatatlan, egy titok, mellyel szemben nem áll meg. Titok, mert el van választva tőle. Az olvasásnak ez a lehetetlensége mégsem pusztán negatív mozgás – az író számára talán az egyetlen valóságos megközelítése annak, amit műnek nevezünk” (i.m.: 23).

hogy időről időre megírja a regényt; a regényt, amit éppen olvasunk. A *Timbuktu* (1999) narrátora egy kutya, akit Csonti úrnak hívnak. Csonti úr gazdája egy bukott, hajléktalan Willy Christmas nevű író, aki negyvenhét jegyzetfüzetét, a *Vagabond Days* című, soha el nem készülő „szövegfolym” darbjait egy baltimore-i szekrénybe zárva őrzi. Auster maga is szerepel a *Timbuktu*-ban, mint Willy főiskolai szobatársa, aki egyszer megígérte, hogy talál neki egy kiadót, és aki szintén írt néhány „egész olvasható” könyvet, bár ennek ellenére Csonti úr rosszul ejti a nevét az egyik monológban, és ezt később sem korigálja: „Anster? Omster? Vagy hogy is hívták?” (Auster 2000: 65).

Auster regényeiben mindig szerepelnek írók, és majdnem mindig az írás és valami olyannak az elérésére – az ábrázolás valamilyen fokú közvetlenségére – képes művészi ág közötti ellentétről szólnak, melyre az írás képtelen. Legutóbbi regényében, *Az illúziók* könyvében sok más kortárs szépprózához hasonlóan az írói irigység tárgya a film, mint forma. A némafilm korának munkássága David Zimmer, a narrátor szerint „éppoly frissen és serkentőleg hat, mint az első vetítésen”, mivel az ezzel foglalkozó emberek „értették a nyelvet, melyet beszéltek. Felfedezték a szem szintaxisát, a tiszta mozgás nyelvtanát, és... az egész, úgy ahogy van, időtlen. *Cselekvéssé vált gondolat, az emberi test révén kifejezett emberi akarat*, ennél fogva az örökkévalóságnak szól” (i.m.: 15, kiemelés hozzáadva). *A véletlen zenéjében* az irigylet forma a zene. A *Timbuktu*-ban nem a forma maga, hanem a narrátor eb érzékszervei fejezik ki a regényforma antitézisét. Egy szórakoztató epizódban Csonti úr felidézti Willy egyik soha meg nem valósuló tervét, miszerint szeretett és megvesztegethetetlen kutyájának a tiszteletére megkomponálja a „Szagok Szimfóniáját”. Willy olyan érzéki nyelven szeretne esztétikai élményt nyújtani Csonti úrnak, amelyet Csonti úr is értékelni tud, így három vagy négy hónapon keresztül, egy a szaglás szempontjából izgalmasnak tűnő tárgyakkal teli szemeteszsákkal felszerelve kutatja a választ ízig-vérig kantiánus esztétikai kérdéseire: „Nem mennek túlságosan messzire – kérdezte egyik este Willy –, ha a hangszerelés során a kellemes szukaszagokat is figyelembe veszik? Elképzelhető-e, hogy belégzésük nemi vágyat gerjeszt a befogadóban, aláásva az esztétikai irányultságot, pornográfiává, afféle kutyáknak való tömegcikké aljasítva a műalkotást?” (i.m.: 41). Willy nem tudja megérteni – és Csonti úr bármennyire is szeretné, nem tudja elmondani neki, mivel nem tud beszélni –, hogy „egy kutya számára... szagok szimfóniája az egész világ. Egy kutya életének minden órája, minden perce, minden másodperce egyszerre testi és lelki élmény. Nincsen különbség benső és külső, magasztos és alantas között” (i.m.: 42–44).

A *Mr. Vertigó*-ban a varietéműsor – pontosabban a lebegés művészete – jelenik meg a regényforma ellentétéként. A történet középpontjában az elbeszélő, Walt Rawley áll, egy árva fiú, akit mentora, Yehudi Mester tanít lebegni, majd sikeres műsorszámukkal járják az országot egészen addig, amíg – belépve a serdülőkorba – Walt olyan súlyos fejfájásokkal

küzd minden fellépés után, hogy idő előtt vissza kell vonulnia. A regény 1927-ben, „Babe Ruth és Charles Lindbergh évében” kezdődik, „éppen abban az évben, amikor az éj kezdett mindörökké leereszkedni a világra” – írja Walt a könyvben, amit sok évvel később olvasunk (Auster 1994: 3)⁷. A könyvben csak később derül ki, hogy az éjszaka „világra ereszkedésének” a pillanata megegyezik a Lukács szóhasználat szerinti „teljes bűnösség” pillanatával, aminek részeként Walt és Yehudi elborzadva nézik végig, amint a Ku-Klux-Klan tagjai meglincselik két barátjukat: Aesopot, a rokkant négert, és Sue mamát, az őslakos indiánt. Rögtön ez után a jelenet után Yehudi Mestert elkezd kínózni a szégyen, amiért nem sietett a segítségükre, habár, ha így tett volna, akkor zsidóként őt is megölték volna a többiekkel együtt (i.m.: 99–100).

Később Waltot is elborzasztja az a tény, hogy azóta is csak „söpörjük be a lóvét, parádézunk a világ előtt, mint két adu ász” (i.m.: 132), mintha mi sem történt volna a barátaikkal. A „teljes bűnösség”, ugyanúgy, mint az Auschwitz-túlélők Primo Levi által lejegyzett tapasztalatai, olyan körülményeket teremt, amelyben minden ártatlanság – beleértve az irodalmi ábrázolás ártatlanságát is – megszűnik; még az élet és a munka folytatása sem lehet morálisan feddhetetlen.

Csak ezt az eseményt követően válik Walt műsora igazán országos „szenzációvá”. A „teljes bűnösség” világában az ártatlanság hamar látványossággá válik. Vitatott kérdés, hogy Walt ebben az esetben értelmezhető-e Krisztus-figuraként. Jézus Krisztus is hasonlóan a „teljes bűnösség” közepette keltett feltűnést: erről szól Máté evangéliumában az a rész, amikor Jézus ezt mondja a követőinek: „A Keresztelő János idejétől fogva pedig mind mostanig erőszakoskodnak a mennyek országáért, és az erőszakoskodók ragadják el azt.”⁸ Walt előadásainak célja Yehudi Mester elmondása alapján az, hogy „lelki felemelkedést” hozzon „sok ezer szenvedő embernek” (i.m.: 129). Walt betanítása harminchárom szakaszból áll: pont ennyi idős volt Jézus, mikor meghalt; a szám a *Timbuktu*ban is felbukkan egy vers címében, amit Willy ír nem sokkal az után, hogy a vezetéknevét Gurevitchről

7 Charles Lindbergh a posztumusz kiadott *Autobiography of Values* címmel megjelent könyvében a következő, sokat idézett megjegyzést tette, megidézve – vagy utólag fabrikálva – az ártatlanságnak azt az állapotát, amelyben ő is megtanult repülni: „A pilóta élete számomra ideálisnak tűnt. Szükség volt hozzá a képességeidre. Kalandos volt. A tudomány legújabb vívmányait használta. A tervezőmérnökök gyárhoz és tervezőasztalokhoz voltak láncolva, míg a pilótáknak a szél szabadsága jutott a hatalmas égen... Volt olyan pillanat a gépen, mikor úgy tűnt, hogy részben megszabadultam a halandóságtól, hogy akár egy Isten, lenézhessek a Földre” (Lindbergh 1978: 63-64).

8 Máté 11:12 (Károli Gáspár-féle fordítás – *A ford.*). A „feltűnő” (sensational) jelentése itt kicsit eltér a „feltűnés” (sensation)-étől; lásd: Deleuze *Francis Bacon* című könyve: 34-35.

Christmasre változtatta.⁹ A *Harminchárom szabály* első sora a következő: „A világ karjaiba vedd magad, s megtart a levegő ...” (i.m.: 24); pontosan ez a *Mr. Vertigo* tanulsága is. A regényt Walt tanácsa zárja, melyet a lebegést kipróbálni szándékozó emberkehez intéz: „Az embernek meg kell tanulnia, hogy megszűnjön önmaga lenni. Itt kezdődik az egész, és minden ebből következik. Hagyni kell, hogy elpárologjunk. Hagyni kell az izmainkat elernyedni, addig kell lélegezni, míg nem érezzük, hogy árad ki belőlünk a lélek...” (i.m.: 293).

A Walt előadásai által kínált „lelki felemelkedés” természetesen ördögi illúzió; a vallás „látványos” formája – amit Jézus Krisztus és „Walt, a Csodagyerek” is képvisel – az a forma, amit a hit ölt, amikor, Lukács remek kifejezésével élve, a világ „elszabadul a *jelenvaló túlvilágba* vetett paradox horgonyáról”; mikor a vallás az eposziában elfoglalt helye, az anyagi világ spirituális valósága helyett pusztán vallássá, *mint olyanná* válik (1971: 103). Mindezek tudatában Auster könyve mégiscsak regény; Walt erős fejfájásaira valójában tekinthetünk úgy is, mint pimasz próbálkozásainak következményére, hogy a gyermekkori érzékelés eposzi közvetlenségét bevonja a regényhez köthető felnőttkor teljes bűnösségébe.

Ha a lukácsi „teljes bűnösség” kifejezéssel való kapcsolat erőltetettnek tűnne, akkor összehasonlíthatjuk *A regény elméletének* híres bevezetését két, Auster regényeiből vett további részlettel. A lukácsi „közvetlenség világa” (az eposzi világa) és a transzcendentális otthontalanság, más néven a teljes bűnösség világa (a regény világa) közötti különbségtétele Auster munkáiban is rendezőelvként tűnik fel. A *Mr. Vertigo* elején a világra leereszkedő éjszakát előre jelző, és az olvasott szöveg – a *regény* – keletkezéséhez vezető események láncolatát elindító katasztrofikus pillanat előtt Walt egy olyan mondatlall írja le a Yehudi Mesterrel Kansasbe való megérkezésükkel kapcsolatos benyomásait, amely *A regény elméletének* hangzatos bevezetését idézi fel: „Minden új volt: minden szag szokatlan, minden csillag az égen ismeretlennek látszott” (Auster 1994: 11). A „látszott”-on van a hangsúly; *alapvető megszokottságuk ellenére* minden szag és minden csillag az újdonság és szokatlanság *benyomását* kelti Waltban. „Új... és mégis régtől fogva ismerős” – írta Lukács az eposzi világot jellemezve; az ennek a világnak az elmúlásához vezető eseményeket beszéli el a *Mr. Vertigo*. Hasonló mozzanatot találunk a *Timbuktu* vége felé. Jóval az után, hogy a gazdája, Willy meghalt, Csonti úr néhány újabb gazda után végül fedél nélkül marad, és egy lázalmában Willyvel együtt üldögél egy kaliforniai strandon. „Ez az álom tehát azokba a régmúlt időkbe röpitette vissza, amikor minden új és ismeretlen volt a számára, amikor minden, ami történt, *először történt*... érezte szépségük, furcsaságuk illatát, mintha énjének egy része tudná, hogy a valóság határain túl jár” (Auster 2000: 174, kiemelés hozzáadva). Csonti úr álmában Willyvel beszélget; erre ébren sosem volt képes.

9 Véletlenül pont harminchárom órába telt Charles Lindberghnek, hogy átrepülje az Atlanti-óceánt 1927-ben (l. Lindbergh *We* című könyve: 276.).

A beszélgetés a túlvilágot eleveníti meg, melyet Willy és Csonti úr „Timbuktu”-nak nevez, és amit egyszerűen leírhatnánk úgy is, mint hóbotos miszticizmus. Ugyanakkor a regény ilyen alapokon nyugvó kritikája csakis egy a „regény szempontjából” kishitű (Lukácsi, vagy még inkább Jamesoni értelemben), a „teljes bűnösségbe”, a „transzcendentális hajléktalanságba”, vagy a „kulturális logikába”, mint a realizmushoz való csalódott hozzákötöttségébe belenyugvó pozícióból születhet meg.

Csonti úr észlelésének érzéki ártatlansága soha nem adható vissza megfelelően művészi eszközökkel egy regényben – hacsak a regény maga nincs felfüggesztve a folyamat során (mint ahogyan jelképesen Willy a „Szagok Szimfóniájával” kapcsolatos vitathatatlan kudarcakor ez megtörténik). Az ártatlanság és a regényforma közötti fordított kapcsolat szintén megfigyelhető Auster *Mr. Vertigó*ájában. Az időszaknak, amíg Walt képes lebegni, erkölcsi összeomlása vet véget, ami után elmondása szerint csak egy könyv megírásának a gondolata tartja életben. A regény végére Walt összeházasodik egy nővel, akinek véletlenül pont van egy Quinn nevű unokaöccse; a megszokott karakter – az elidegenedett regényíró – Auster munkáiból, aki, mint később megtudjuk, összeszerkeszti Walt jegyzetfüzeteit a könyvvé, amit éppen olvasunk.

Ami első ránézésre csak a regényforma lehetetlenségével való foglalkozásnak tűnik, majd – annak az átható érzetéből, hogy *a regényforma maga mit tesz lehetetlenné* – alakot is ölt Austernél: valójában a bensőség és a külvilág, a megérzés és a megértés közötti összhang. Bizonyos értelemben Auster – akit Peter Brooker „igazi posztmodernként” a „társadalmi realista” Richard Price-szal állít ellentétbe (1996: 148) – lelkiismeretes metafizikus. Munkáját a *lehetőség* mozgatja – egy olyan belső jelentéssel bíró világnak a lehetősége, ahol Isten megkülönböztethetetlen azoktól a formáktól, amelyekben megnyilvánul. Ebből a világból a „regénynek”, legalábbis Lukácsi felfogásban – mint az elidegenedett világ alapvető disszonanciáit kifejező forma – szükségképpen hiányoznia kell, de egyben *meg is kell mutatkoznia* hiányában.

Auster vonzereje abban áll, hogy világosan megfogalmazza az antitezist, ahol a „regénynek” nevezett dolog kapcsolatban áll az érzéki közvetlenség világával. Abban a pillanatban, ahogy az irodalom „eseményé” válik, megvalósul a *valódi érzéki közvetlenség*, pontosan az, amit Lukács *premodern* irodalomnak nevez. A regény lehetetlenségét lehetetlenként megélt érzéki (átértett) tapasztalat ebből kifolyólag a lehetőség és a lehetetlenség közötti összefonódás megteremtésének az eszköze. A regény túllép az erkölcsözöz fűződő sekélyes viszonyán, és megtöri azt a tragikus körforgást, amelyben minél ékesszólóbban próbált morális jelentőségre szert tenni, annál kategorikusabban sűtötték rá a morális jelentéktelenség bélyegét. Lényegében semmi nosztalgikus nincs a fenti állításban, különösképpen, ha felhagyunk Lukácsnak a regény és az eposz közötti episztemológiai különbségtételével. *A regény elméletében* végül is alig találunk az „érzéki

közvetlenségre” hozott példát. Lukács számára még az *Isteni színjáték* sem számít igazi eposzvilágnak, hanem pontosan az eposzvilág és a regény individualizmusa közötti feszültség hatja át. Ezzel szemben azt mondhatjuk, hogy Auster munkái – mivel egyértelműen regénynek nevezhető formákon keresztül jelenítik meg az egyfajta hiányként ábrázolt regényformát – *megelőlegezik* a teljesség lehetőségét.

Lukács megfigyelése szerint az eposzvilág elbeszélésben nem játszik érdemi szerepet az időbeliség; ez érvelésének egyik legjelentősebb mozzanata. Állítása szerint az eposzvilág hősei – Odüsszeusz és Akhilleusz – említik, de ugyanez igaz Dante költőjére és Milton Sátánjára – „a költeményen belül nem élnek át az időt” (1971: 121); sokkal inkább „amit átélnek és ahogy átélnek, az istenek világának boldog időtlensége jellemzi” (i.m.: 122). Az ellentétet, mint mindig, most is a regényvilág jelenti:

Az idő csak akkor válhat konstitutívá [az irodalmi szöveggel kapcsolatban], ha megszűnt a transzcendentális hazával való kapcsolata. Ahogy az ekstázis a misztikus olyan szférába emeli, ahol minden tartam és minden időmúlás megszűnt, amelyből a misztikusnak csupán teremtményszerű-szerzői korlátozottsága miatt kell visszaszűrnie az idő világába, éppúgy a belső-látható lényeghez kötöttség minden formája is olyan kozmoszt teremt, amely a priori ki van vonva e szükségesség alól. Az idő csak a regényben van a formával együtt feltételezve, a regényben, amelynek anyagát a lényeg keresésének kényszere és a megtalálásra való képtelenség alkotja... Az eposzvilágban olyan erős az értelem létimmanenciája, hogy felszámolja az időt: az élet életként bevonul az örökkévalóságba... A regényben elválik az értelem és az élet, s ezáltal a lényeg és az időbeliség; mondhatni: a regény egész belső cselekménye nem más, mint küzdelem az idő hatalma ellen (i.m.: 122, kiemelés hozzáadva).

Mi a „lényeg” vagy a „lényeges”? Az idő megtapasztalása az idő tárgyiasított fogalmán kívül, a lineáris, gyarmatosító fogalmon kívül – a fogalmon, ami Jameson és Harvey korszakoló posztmodern megközelítéseiben is újratermelődik. A lényeg az „esemény”, a szöveg, *mint* esemény. Így ír Blanchot az *Irodalmi térben*: „[az] esemény akkor teljesedik be, amikor a mű bensőségessége lesz valakinek, aki írja, és valakinek, aki olvassa” (1982: 23). Ez a közvetlenség materiális, érzéki élmény. Az esemény közben a szöveg időbelisége és az olvasás időbelisége összefonódik, és megkülönböztethetlenné válik. Az esemény az idő közvetlen megtapasztalása, felszabadulás a szubjektív – a fenti részletben Lukács által „szervinek” nevezett – időbeliség alól, ahogy az olvasó szubjektum hirtelen belehelyezkedik a világ érzéki megtapasztalásába, és elválaszthatatlanná válik tőle. Ebben a pillanatban nő túl a szöveg morális lényege a pusztán „morális” fejtegetésen, felfüggesztve a morálist, és ezzel párhuzamosan bevezetve azt az anyagi világ szellemi valóságába.

DENNIS COOPER ÉS A PERIOD

Dennis Cooper regénye, talán még inkább, mint Austeré, a Lukács-idézetben leírt két mozzanat – a regényekre jellemző, lényeg utáni bukásra ítélt keresés és az idő abban a bizonyosságban való epopeiai felfüggesztése, hogy a lényeg már a birtokunkban van – közötti feszültséget tárja fel. *Period* (2000) című regényéről minden besorolási kísérlet ellene sem lehet megmondani, hogy „miről” szól. Valójában olyan sikeresen emelkedik az esemény státuszába, hogy a regény maga majdnem eltűnik; végeredményben lehetetlen, hogy elvállasszuk egymástól, mondjuk a valóság alapot a hordozó közegtől¹⁰, a szubjektumot az objektumtól, a formát a tartalomtól, az anyagot a tematikustól.

A *Period* elsősorban a Walker Crane kultusz-regényíró által írt *Period* című regényről szól. Cooper *Periodja* egy öt kötetből álló regényciklus befejező része, amely fiatal, főként meleg, az értelem és a szépség lehetőségét kutató kaliforniai férfiakról szól. Cooper művei tehát regénynek tűnnek Lukács definíciója alapján – legalábbis Cooper karakterei regényíróknak tűnnek; belefognak a „lényeg” utáni kutatásba, és arra vannak kárhóztatva, hogy sose találják meg, főleg mivel – ez Cooper hírnevének legfőbb oka – nem sokat ígérő helyeken, például a véletlenszerűen felszedett fiúk megcsonkított szervei között, vagy egy a saját hasából kibuggyanó beleit néző fiú tekintetében keresik. Mégsem lehet egyszerre egyenlőségelet tenni a mű és a szereplők megszállottsága közé, akiket Cooper tudatos provokációból pusztán a „próza konfigurációinak” nevezett (idézi Gambone 1999: 58).

Austerhez hasonlóan Cooper is majdnem mindig szerepeltet egy olvasatlan vagy egy hiányzó szöveget könyveiben. A *Period*-ben a szóban forgó szöveg nem csak Walker Crane *Period* című regénye – ami lehet, hogy az általunk olvasott szöveg, de lehet, hogy nem –, hanem egy titokzatos, gyönyörű, mégis szótlan fiú jegyzetfüzete. Némaságának oka az elbeszélés során szép lassan körvonalazódik: „Igazán gonosz dolgok történtek vele” – mondja a Leon nevű szereplő a könyv felénél; ez nem sokkal azután történik, miután megtudjuk, hogy Leon, és ezáltal a jegyzetfüzetes fiú is, Walter Crane *Period*-ának a szereplői (Cooper 2000: 60, 54).

Nehéz teljes egészében bemutatni a mű komplexitását a rendelkezésre álló helyen. Az ötkötetes regényciklus feltehetőleg George Miles alakja köré szerveződik, aki a szerző gyerekkori barátja és szeretője volt, és aki 1987-ben öngyilkosságot követett el. Magának a *Period*-nek tükörszerű szerkezete van, ami Orson Welles *A sanghaji asszony* és az *F for Fake* című filmjeire, vagy – még aktuálisabb példával élve – Christopher Nolan *Memento*-jára emlékeztet, bár Cooper regényének szerkezete lényegesen összetettebb ezeknél.

10 Bewes itt a 'vehicle' (hordozóközeg) és a 'tenor' (valóság alap) szavakat használja, melyek a stiliztikában (I. A. Richards terminológiáját követve) a metaforák felosztására szolgálnak. – *A ford.*

Walker Crane *Periodje* egy valamennyire Walker Crane-re hasonlító művésztől szól, aki azzal tölti az életét, hogy újrateremtse műveiben „George-ot”, korábbi szerelmét, aki öngyilkosságot követett el. Így a Cooper szövegében létező szöveg – Walker Crane *Periodje* – ugyancsak, illetve talán ugyancsak szöveg a szövegen kívül. A külső és belső közötti határ ilyen jelentős destabilizálása fontos szerepet játszik a regény által kiváltott hatásban. Dennis Cooper *Periodje* nem csak a vágyról, mint a megismétlés kényszeréről szól, hanem magáról a kreativitásról – irodalmi kreativitásról – is, mint amit az ilyen jellegű vágyak táplálnak. George Milesnak, a vágy eredeti tárgyának, a férfinak, akit Cooper interjúban a tökéletes ártatlanság kapcsán emleget („az ember, akit bármi áron megóvtam volna” [idézi Lucas 2001: 3]), számtalan hasonmása van Cooper könyvében; a szerző állítása szerint a könyveiben minden fontosabb férfiszereplőt róla mintáztott – a *Period*-ben ezek a hasonmások egyenesen burjánzanak. A *Period*-nek nevezett szövegekkel kapcsolatban azonban sohasem lehetünk biztosak abban, hogy melyik szereplő valódi, és melyikük kitalált.

Walker Crane *Periodjének* – a Cooper *Periodjében* szereplő képzeletbeli szövegnek – egy weboldalt is szenteltek, amit egy Bob nevű rajongó üzemeltet, ami egyébként a Crane regényében szereplő művész neve is – szöveg a szövegben lévő szövegben (Cooper 2000: 50). Amikor Cooper Bobja (a weboldal üzemeltetője) felveti a Walker Crane *Periodjében* szereplő Bob (a művész) tervével kapcsolatos etikai kétségeit, akkor, amit mond, az ugyannyira szól Dennis Cooper *Periodjéről*, mint Walker Crane *Periodjéről*, és ugyancsak Bobnak, a regény lelkes hívének megszállott internetes aktivitásáról.¹¹ „Az egyetlen kérdés – mondja Bob –, hogy a művész sikere [hogy újraélessze George-ot egy műalkotásban] vajon a szerelemben való feloldódás egy formájának..., vagy pedig pont az ellenkezőjének az esete” (i.m.: 50).

Létezik egy „The Omen” nevű rockegyüttes is Cooper *Periodjében*, aminek tagjai a Walker Crane *Periodjében* szereplő „képzeletbeli” együttes példáját követve alakulnak meg – habár a megfordítható struktúra miatt újfent lehetetlen megmondani, hogy végeredményben melyik együttes követi melyiknek a példáját. A két együttes tagjai, akik Walker Crane könyvének rajongói, az „igazi” George-ra – akiről Bob *Period*ról készített honlapján találhatóak fényképek – hasonló fiúkat választanak ki a rajongóik közül, majd egymást követően megerőszoalják, megölik és feldarabolják őket turnébuszuk hátuljában. Az nem derül ki, hogy a honlapon található képek valóban George-ot ábrázolják-e, vagy igazából Nate-et, egy George-hasonmásot, akivel Walker Crane, az író szokott lefeküdni, hogy valahogy pótolja saját halott George-át. Ez a dolog akkor válik egyértelművé, amikor

11 Bob otthonának vendégszobájában rekonstruálta a képzeletbeli művész Bob George halálának helyszínéről készített rekonstrukcióját – ami így annak a helynek a rekonstrukciója, ahol a „valódi” (mármint a képzeletbeli) George Miles öngyilkosságot követett el Walker Crane regényében.

a The Omen magát a George-ra hasonlító Nate-t szedi fel. Ezen a ponton, vagy legalábbis ennek a pontnak a környékén úgy látszik, hogy a szöveg egyfajta hátraarcot csinál, mivel az ezután következők mindent, amit eddig olvastunk, *fokozatosan semmissé tesznek*; a halmozódó rekonstrukciók közben Cooper regénye lényegében eltűnik. Maga a könyv végeredményben semmi mást nem mutat be, mint egy sor rekonstrukcióba forduló cselekményszázat. A végén tisztázatlan marad, hogy melyik Omen – Walker Crane-é vagy Dennis Cooperé – ölte meg Nate-t. Az sem teljesen világos, hogy a kezdő oldalakon feltűnő jegyzetfüzetes fiú George Miles, vagy egy újabb erotikus pótszer, egy hasonmás. Ez alapján azt mondhatjuk, hogy nem tisztázott, vajon a könyv kezdeténél az elbeszélte eseményeknek az elején vagyunk, vagy pedig a végén. Felmerül a kérdés: mikortól kezd el maga a vágy átfordulni valami másba? Képes-e a pótlék eltávolítani a vágy eredeti tárgyát? Képes-e a pótlék eltávolítani a művészi alkotás eredeti modelljét? Máshogy fogalmazva: képes-e a szöveg eseménnyé válni?

A forma és a tartalom tökéletes megfordíthatósága és megkülönböztethetelensége egyszerre formai eszköz és tematikus vállalkozás Dennis Cooper *Periodjében*. Coopernél a forma és a tartalom, az elbeszélés ideje és az olvasás ideje egybeesik, és ezzel magát a könyv struktúráját teszi érzéki élménnyé. A „teljes bűnösség” természetesen mindenhol jelen van, ezzel jelölve mind a forma, mind pedig a tartalom romlottságát – vagy akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a tartalom romlottságát, *mint* a forma romlottságát. Az egyik kulcsfontosságú fejezetben egy „Natetannek” nevezett szereplő – Nate és Etan vegyítése, akik Walker Crane *Periodjének*, illetve Dennis Cooper *Periodjének* a főszereplői (vagy talán pont fordított sorrendben) – ezt mondja: „Ne akarj ide jönni. Ez egy borzasztó hely. Itt mindenki vagy maga is gonosz, vagy gonosz dolgok történtenek vele. Jobb nem tudni semmiről” (Cooper 2000: 67).

Nyilvánvalónak tűnhet, hogy Cooper munkája nem írható le kielégítően Linda Hutcheon „metafikció” (1988: 92-93) kifejezésével, amely fenntartja, hogy az utóbbi időben a regényforma szervesen felhígult és kimerült; én pedig úgy érvelnék, hogy ez az alkalmatlanság nem csak a többi posztmodern szépprózai alkotásra általánosítható, hanem további, a „posztmodern” kritikában alkalmazott kifejezésre (íronia, kettős kódolás stb. ...) is, melyek inkább leszűkítik az olvasás folyamatát a topografikus struktúrák reprezentációjára, mintsem nyitnának az esemény közvetlensége felé.¹² Gilles Deleuze a kristályosodás-

12 Így tehát James Annesley helyesen utasítja el, hogy Elizabeth Young Cooper munkáit pusztán egyfajta „posztmodernizmus” ismétlésének tartja, és amire példaként hozza Jean Baudrillard „halálos nagyszerűségét”. Annesley megfigyelése szerint Young „elfelejti felismerni Cooper írásainak materiális természetét... a *Frisk*-et nem a test ábrázolásáról szóló önreflexív szöveggé kell értelmezni, hanem olyan regényként, amely az írás és a materialitás kapcsolatával foglalkozik” (1998: 34). Lásd még Youngt (1992:259-61).

ról szóló metafora segítségével beszél arról, hogy a mozi hogyan teremti meg a közvetlen idő képeit vagy „kristályait”, melyek a szövegen egyszerre teljesen belül és teljesen kívül elhelyezkedve felfüggesztik a filmszerű szöveg határait. A mozi egy példaértékű szövegszerű „esemény”, mivel a film a megjelenített múltat *saját* jelenétől elválaszthatatlanul mutatja be. A mozi egy múltból kiszakított múltat, a múlt virtualitással ütköztetett jelenlenségét tárja elénk.

Úgy tűnik számomra, hogy ez az elgondolás óriási kritikai potenciállal rendelkezik a kortárs széppróza kontextusában, ahol a mozi hatása mindenhol jelen van. Cooper regénye más, mostanában megjelent művekhez hasonlóan (Doctorow *Isten városa*, Rushdie *Sátáni versek* és Sebald *Austerlitz* című művei) a *tisztán optikai és szenzoros érzékelés* képeinek segítségével ábrázol, Deleuze megfogalmazása szerint „közvetlen időképekkel”, melyek megváltoztatják magát a széppróza természetével kapcsolatos felfogásunkat. Ezek a művek az olvasás pillanatában megtapasztalt zsigeri élmény megteremtésével – pontosabban a *hitetlenségünknek érzéki formát adva*, azaz a *regényforma, mint olyan, lehetetlenségével kapcsolatos megérzésünket* érzéki formába öntve – nem kevesebbre képesek, mint visszahozni a világba vetett hitünket¹³. Ez az a tulajdonság, ami miatt közelebb állnak az eposzokhoz, mint a regényhez, legalábbis Lukács az irodalmi formákkal kapcsolatos történeti sémája szerint.

Cooper és Auster regénye is egyértelműen a regényforma bukását, vagy akár szükségzerű bukását tematizálja: „Nagyon büszke vagyok a munkámra – mondja Cooper egy 1997-ben készült interjújában –, de ugyanakkor azt is érzem, hogy én magam is elbuktam, és nem tudom biztosan, hogy miért” (idézi Canning 2000: 310). Ugyanebben az interjújában Cooper így írja le a még mindig befejezetlen *Perioddal* kapcsolatos ambícióit: „Magától értetődővé szeretném tenni az utolsó könyvvel kapcsolatban, hogy valami nincs rendben azzal, amit el szeretne érni” (i.m.: 317). Lukácsot olvasva azonban nyilvánvaló, hogy a regény vele születetten bukásra ítélt forma; így a regénnyel kapcsolatos bukás lehet akár más kritériumok szerinti siker is. Két lehetetlenség talán érvényteleníti egymást, és a posztmodern „lehetetlen” regénye teljes egészében a lehetőségéről szóló formává válik. Ezek a posztmodern, töredezett, meghatározatlan irodalmi szövegek a polgári ábrázolás „romlást hozó” konvencióit – Hutcheon elképzelésével ellentétben – nem vetik alá formális kritikának, és nem élnek az örökös, jajongó „problematizálás” eszközével (Lukács 1971: 94, 98-99), hanem egyszerűen elintézik egy vállrándítással; a regény az általa megjelenített objektumokkal együtt belép a világba, kivéve részét – sőt akár túlszárnyalva is azt – az érzéki aktualitásból.

Lukácsnak a regénnyel – mint „a teljes bűnösség korának formájával” – kapcsolatos diagnózisa mögött álló etikai elképzelésekben az etika, mint olyan, nem jelenhet meg

13 Ezt a megfogalmazást Deleuze *Az idő-kép* című könyvének hetedik fejezetéből merítettem, ahol kifejti azt a gondolatot, hogy a mozi képes visszahozni a világba vetett hitünket.

anélkül, hogy ördögi ellentétévé ne váljon – vagy legalábbis fel ne fedje azt. Vegyük a következő, hírhedten dagályos részt Dickensől: „Halott, Felség. Halott, hölgyeim és uraim. Halott, minden rend főtisztelendői és altisztelendői. Halott, emberek és asszonyok, menyeyei könyörülettel a szívetekben. És körülöttünk haldokolnak nap mint nap” (Dickens 1996: 734). Ez a *Bleak House*-ból való, a Poor Jo utolsó leheletekor felcsendülő rész nem a regényforma legtisztább erkölcsi teljesítményéből ered, hanem abból a meggyőződésemből, hogy maga a regényforma javíthatatlan. Dickens magát a regény „bűnösségét” írja – *teremt* – meg; feltárja a regény és a morális valóság közötti áthidalhatatlan szakadékot, melyet a kettő összekapcsolására tett kísérlet végső elkeseredettsége is jelez. Hasonlóképpen, a „boldog családok mind hasonlóak egymáshoz; minden boldogtalan család a maga módján az” (Tolsztoj 2000: 1) állítás erkölcsi lényegét sem egyszerűen ékesszólóan kifejezett érzelmességében kéne keresnünk, hanem abban a síkban, amit a „lényegi” élet és a konvenciók világa között kijelöl. Tolsztoj Lukács által leírt „értékelő és elutasító állásfoglalása” tanúskodik a szubjektum és az objektum, a természet és a kultúra, a társadalmi konvenciók időtlensége és az egyén időlegessége közötti összemérhetetlenségről. Ez az összemérhetetlenség, ez a „paradoxon” a legjobb esetben is csak a regény érzéki szövedékét teremti meg – mely Lukács számára a „legmélyebb problematikát” (1971: 149) jelenti. Tolsztoj a társadalmi és pszichológiai „dezilúziót” (i.m.: 151) közvetíti, ami a „polemikus, sóvárgó, absztrakt” forma ellenére (i.m.: 152) kiszorítja az epopeia feltételezett egységét; ezért válik Lukács számára *A regény elmélete* utolsó oldalain fontossá Tolsztoj.

„A vallásos művészet manapság – írja Adorno – nem más, mint istenkáromlás” (1992: 294); és ugyanez igaz a morális művészetre, amennyiben a vizsgálódás olyan területének képzeletét magát, amely a valóságos fölött áll, a valóságról csak megjegyzéseket tesz. *Magának* az etikának a megtapasztalása éppen az etika hiányának a megtapasztalása. A morális abban a pillanatban kezd el létezni, amint érzéssé válik. Míg Auster műve az érzéki egységet lehetővé tevő, regényen kívüli szférák szerepének az átvételét vizionálja, ezek a szférák marginálisak maradnak a regényről alkotott elképzelésében, amely visszatérő hiányként jelenik meg a szövegeiben. Dennis Cooper a regény lehetetlenségének az *érzékivé tételével*, és a regény nyakatekert felfüggesztésével jut közelebb az epopeia elképzelt egységéhez. Auster, és különösképpen Cooper műveiben a regény eléri azt a formát, amelyet Lukács megjövendölt: az új világ egyszerű leképezése, „távol a fennálló elleni mindenfajta harctól” (1971: 152). Lukács nem látta előre, hogy ez a fejlődés nem a „realizmus” kibontakozásával, hanem a realizmusról és az etikai „megjegyzésekkel” kapcsolatos feltételezésekről való lemondással magába a szöveg eseményszerűségébe vetett hit segítségével fog bekövetkezni.

Mind Jamesonnak, mind pedig Lukácsnak a regény lehetőségéről alkotott elképzelése korlátozott az időbeliség nem megfelelő, lineáris kronológiaként való felfogása – az idő

absztrakciója és dematerializációja – és epigon értelmezése miatt, miszerint épp a kronológia utolsó pillanatait éljük. A polgári realista regény tehát pontosan úgy viszonyul Lukácsnak az irodalom történetével kapcsolatos filozófiájához, mint ahogy a kortárs regény viszonyul Jamesonnak a posztmodern kulturális termeléssel – mint önnön korlátait elérő formával, melyet a szükségszerű bukás határoz meg, és amely egyszerűen azzal oldja fel a modernitás feltételezett ellentmondásait, hogy saját „kulturális logikájukká” válik – kapcsolatos értelmezéséhez. Lukácsnak a premodern irodalmi formák és a materiális és spirituális közötti szakadás kontextusában értelmezett regény közötti különbségtétele mégis megteremti az elméleti modellt ahhoz, hogy meglássuk a regény számára rendelkezésre álló „transzcendens” lehetőségeket. A posztmodern széppróza a regény, mint olyan lehetlenségét érzéki formába öntve visszavezet minket a szöveg eseményszerűségéhez, ami visszaadja a világba vetett hitünket, és egyben újra ábrázolhatóvá is teszi azt.

Fordította: Jelinek Csaba

Lektorálta: Balázs Ádám és Berki Tamás

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adorno, Theodor W. (1992): In: *Notes to Literature: Volume Two*. Rolf Tiedemann (szerk.). Columbia UP.
- Anderson, Perry (1998): *The Origins of Postmodernity*. Verso.
- Annesley, James (1998): *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. St. Martin's.
- Auster, Paul (1990): *The New York Trilogy*. Penguin. [Magyar kiadás: Auster, Paul (2004): *New York Trilógia*. Európa Könyvkiadó. Ford.: Vághy László.]
- Auster, Paul (1994): *Mr. Vertigo*. Viking Penguin. [Magyar kiadás: Auster, Paul (1998): *Mr. Vertigo*. Európa Könyvkiadó. Ford.: Szász Imre.]
- Auster, Paul (2000): *Timbuktu*. Picador. [Magyar kiadás: Auster, Paul (2002) *Timbuktu*. Európa Könyvkiadó. Ford.: Elekes Dóra.]
- Auster, Paul (2003): *The Book of Illusions*. Picador. Blanchot, Maurice (1982): *The Space of Literature*. University of Nebraska P. [Magyar kiadás: Blanchot, Maurice (2005): *Az irodalmi tér*. 2005. Kijárat Kiadó. Ford.: Kicsák Lóránt.]
- Brooker, Peter (1996): *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, The New Modern*. Longman.
- Canning, Richard (2000): *Gay Fiction Speaks: Conversations With Gay Novelists*. Columbia UP.
- Cixous, Hélène (2002): The Book as One of its Own Characters. In: *New Literary History* 33.(3): 403-34.
- Cooper, Dennis (2000): *Period*. Grove.
- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time Image*. Athlone. [Magyar kiadás: Deleuze, Gilles (2008): *Az idő-kép. Film 2*. Palatinus Könyvesház. Ford.: Kovács András Bálint.]
- Deleuze, Gilles (2003): *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. University of Minnesota Press.
- Dickens, Charles (1996): *Bleak House*. Penguin.
- Emerson, Ralph Waldo (1990): Politics. In: *Ralph Waldo Emerson: A Critical Edition of the Major Works*. Richard Poirier (szerk.). Oxford University Press.
- Gambone, Philip (1999): *Something Inside: Conversations with Gay Fiction Writers*. University of Wisconsin Press.
- Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Basil Blackwell.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Jameson, Fredric (1985): Postmodernism and Consumer Society. In: *The Anti-Aesthetic*. Hal Foster (szerk.). Bay Press.

- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. [Magyar kiadás: Jameson, Fredric (1998): *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Jászöveg Könyvek. Ford.: Erdei Pálma.]
- Lindbergh, Charles A. (1927): *The Famous Flier's Own Story of His Life and His Transatlantic Flight, Together with His Views on the Future of Aviation*. The Knickerbocker Press.
- Lindbergh, Charles A. (1978): *Autobiography of Values*. Hartcourt Brace Jovanovich.
- Lucas, Stephen (2001): American Psycho: An Interview with Dennis Cooper. In: *A. M. Magazine*. http://www.3ammagazine.com/litarchives/nov2001/cooper_interview.html. Letöltve: 2004. 01.03.
- Lukács György (1971): *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. MIT Press. [Magyar kiadás: Lukács György (1975): *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Magvető. Ford.: Tandori Dezső.]
- Liotard, Jean-Francois (1984): Answering the Question: What is Postmodernism? In: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester University Press.
- Newman, Charles (1987): What's Left Out of Literature. In: *New York Times* 1987. 06.12.
- Tolsztoj, Lev (2000): *Anna Karenina*. Penguin. [Magyar kiadás: Lev Tolsztoj (1960): *Anna Karenina*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Ford.: Németh László.]
- Young, Elizabeth (1992) Death in Disneyland. In: *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*. Elizabeth Young és Graham Caveney (szerk.). Atlantic Monthly Press.